

n came into my own posse  
along with the Calvinist ca  
le looking out of them, the  
er apron, Elias's father the  
nephew walking along the v  
leep, and most of all the girl  
e garden with her little c  
me as familiar to me as if I

# FOTOGRAFI, NARRATIVITET, HUKOMMELSE OG HOLOCAUST I W.G. SEBALDS *AUSTERLITZ*

AV TERJE COLBJØRNSEN

HOVEDOPPGAVE LEVERT  
FOR GRADEN CAND. PHILOL.  
INSTITUTT FOR MEDIER OG KOMMUNIKASJON  
UNIVERSITETET I OSLO  
HØSTEN 2005



— 73 —

ZAR • Antikos • BAZAR



## SAMMENDRAG

I denne hovedoppgaven analyserer jeg bruken av og funksjonene til fotografier i W.G. Sebalds roman *Austerlitz*. Fotografiene analyseres i sammenheng med tekstlige omgivelser og koples også til to av romanens sentrale tematiske sider, hukommelse og Holocaust. Jeg anvender perspektiver fra kunst- og medieteorier, fototeori, medieteorier, narratologi, psykologi, filosofi og Holocaust-studier. Analysen viser et komplekst samspill mellom tekst og bilde, der konvensjonene for slik kombinasjon brytes og tøyes, og der fotografiske egenskaper som autentisitet og gjenkjennelse svikter. På den tematiske siden ses fotografiene som en visualisering av hukommelsen og som uttrykk for en indirekte, etisk motivert, tilnærming til Holocaust.

## ABSTRACT

In this thesis (entitled “Photography, Narrativity, Memory and the Holocaust in W.G. Sebald’s *Austerlitz*”) I analyze the uses and functions of photography in W.G. Sebald’s novel *Austerlitz*. The photographs are seen in relation to their textual-verbal surroundings, and are also linked with two of the novel’s main themes, memory and the Holocaust. I employ perspectives from art- and media theory, photo theory, narratology, psychology, philosophy and Holocaust-studies. In the analysis I conclude that the novel is characterized by a highly complex interplay between text and image, breaking and bending the conventional rules for such combinations. Photographical characteristics such as authenticity and recognition fail throughout the book. Thematically, the photographs are seen as visualizations of memory, and as part of an indirect, ethically motivated, approach to the Holocaust.

## FORORD OG TAKK

Det var et tidspunkt da jeg så for meg at en passende metafor for det å skrive hovedoppgave kunne være en fødsel. Du vet, smertefullt, men mest hyggelig og fantastisk. Lite vet jeg kanskje om fødsler, men heller ikke så mye om hovedoppgavers tilblivelse, skulle det vise seg. Én ting er at jeg har gått atskillige måneder over terminen, en annen at babyen er klippet og glimt og restrukturert og revidert så mange ganger at tanken på den første unnfangelse bare er et fjernt minne. Mest av alt sitter jeg igjen med følelsen av at dette både har vært mer ensomt og mer fellesskapsorientert enn jeg på forhånd trodde. Fordi ensomheten aldri har tatt overhånd har jeg en rekke personer å takke:

Takk til Gunnar Liestøl for utmerket veiledning og for å ha funnet interesse i gamle medier igjen. Takk til Jakob Lothe for inspirasjon i oppstartsfasen og til Knut Stene-Johansen for verdifull veiledning i avslutningsfasen. Arne Vestbø, vår mann i London, fortjener tusen takk for god faglig input og perfekt påskudd for en Londontur. Også skal Boel Christensen Scheel skal ha takk for lure litteraturhenvisninger. Alle på skrivestua på IMK skal ha takk for felles skjebne og felles lunsj. Takk til Kåre for selskap og diskusjon i sene novemberkvelder. Takk til Eric Gill for Perpetua, og til W.G. Sebald for å ha skrevet en roman jeg ennå ikke er lei av. Takk til mamma og pappa for uvurderlig støtte, og da mener jeg ikke bare økonomisk. Mest av alle fortjener Johanne en skjepe med takk fordi hun alltid er på pletten, med solid faglig støtte, selvsagt, men først og fremst personlig. Til sist, en takk til alle som ikke bare har sett dumt på meg når jeg har sagt hva jeg skriver hovedoppgave om.

Terje Colbjørnsen

Forskningsparken

25. november 2005

1. Del: INNLEDNING .....	5
1.1 <i>Austerlitz</i> som forskningsobjekt .....	5
1.1.1 Siktemål og formål: Hvordan og hvorfor en oppgave om <i>Austerlitz</i> ? .....	7
1.1.2 <i>Austerlitz</i> ' utfordring .....	9
1.2 Et akademisk-kritisk bakteppe: Resepsjon og forskning .....	10
1.2.1 Kraftig økning av Sebald-forskning .....	12
1.3 Et litterært bakteppe: W.G. Sebald og kombinasjonen av tekst og bilde i litteratur	13
1.3.1 W.G. Sebalds forfatterskap .....	13
1.3.2 <i>Austerlitz</i> .....	14
1.3.3 Om bildene i <i>Austerlitz</i> .....	17
1.3.4 Noen kommentarer om sjanger og forholdet mellom fakta og fiksjon .....	17
1.4 Problemstillinger og oppgavens struktur.....	19
1.4.1 Struktur og fremgangsmåte .....	20
1.4.2 Kartlegging og kategorisering av billedmaterialet .....	20
1.4.3 Tekstanalyse: Sekvenser .....	21
1.4.4 Tekstanalyse: Narrativ struktur og fotografiets narrativitet .....	21
1.4.5 Tekstanalyse: Tematikk.....	22
1.4.6 Metodiske problemer og utfordringer .....	22
2. Del: Teoretiske perspektiver .....	24
2.1 Valg av teori, metode og perspektiver.....	25
2.1.1 <i>Austerlitz</i> og teoretisering, eller: "The dog running in the field" .....	25
2.1.2 Tverrfaglighet: Fotografi, narratologi og hukommelse.....	26
2.2 Tekst og bilde .....	26
2.2.1 W.J.T. Mitchell og kombinasjonen av tekst og bilde.....	27
2.2.2 Revurdering av tekst og bilde.....	28
2.2.3 Konvensjoner for samspill mellom tekst og bilde.....	30
2.3 Fotografi .....	33
2.3.1 Fotografi og semiotikk .....	34
2.3.2 Fotografisk praksis .....	35
2.3.3 Å lese fotografier, å lese tekst .....	36
2.3.4 Barthes' innsikt .....	37
2.4 Multimodalitet.....	38
2.4.1 Et begrep om det fotografiske modus .....	40
2.5 Narratologi .....	42

2.5.1	Genette og narratologien .....	42
2.5.2	Fortelling med bilder; beskrivelse, fotografi og film .....	46
2.6	Tematiske perspektiver: Hukommelse og Holocaust.....	48
2.6.1	Hukommelse i psykologien .....	48
2.6.2	Hukommelsens baksider: Hukommelsestap, trauma og false memory.....	49
2.6.3	Holocaust.....	49
2.7	Refleksjon over metode.....	50
2.7.1	Å analysere <i>Austerlitz</i> : En tverrdisiplinær og multimodal analyse .....	50
3. Del: Analyse.....		52
3.1	Sekvensanalyse I: Wittgensteins blikk.....	53
3.1.1	Motiv, kategori, plassering, særtrekk .....	54
3.1.2	Narrativ funksjon: Visuell prolepse .....	55
3.1.3	Narrativ funksjon 2: Analepse.....	56
3.1.4	Tematisk funksjon: Austerlitz som Wittgenstein og Tripp .....	58
3.1.5	<i>Austerlitz</i> og Wittgenstein .....	58
3.1.6	Austerlitz og Tripp .....	60
3.1.7	Wittgensteins blikk i oppgaven .....	61
3.2	Sekvensanalyse II: I stedet for et familiealbum .....	62
3.2.1	Motiv, kategori, plassering, særtrekk .....	64
3.2.2	Narrativ funksjon: Ekstern analepse.....	64
3.2.3	Tematisk funksjon: Et albums substitutt.....	65
3.2.4	Et album for ettertiden?.....	67
3.2.5	Wittgensteins album .....	68
3.3	Sekvensanalyse III: 'Selvbildet' .....	69
3.3.1	Motiv, kategori, plassering, særtrekk .....	70
3.3.2	Narrativ funksjon: Intern analepse .....	71
3.3.3	Tematisk funksjon: Fotografiet og gjenkjennelsen .....	71
3.3.4	Fotografiet som gjenferd .....	73
3.3.5	Wittgensteins blikk og Austerlitz' blikk .....	74
3.4	Sekvensanalyse IV: Terezín, eller en omvei til Holocaust.....	75
3.4.1	Motiv, kategori, plassering, særtrekk .....	76
3.4.2	Narrativ funksjon: Paralipse og fokalisering.....	77
3.4.3	<i>Austerlitz</i> , Terezín og Theresienstadt .....	78
3.4.4	Stengte dører, mørke vinduer .....	79

3.4.5	Et basarvindu i Theresienstadt .....	80
3.5	Sekvensanalyse V: Morens bilde 1, eller propagandafilmen og stillbildet .....	83
3.5.1	Motiv, kategori, plassering, særtrekk .....	84
3.5.2	Narrativ funksjon: Pause .....	85
3.5.3	Theresienstadt og propagandafilmen .....	85
3.5.4	Tematisk funksjon: Propagandafilmens dekonstruksjon.....	87
3.5.5	Stillbildet og den falske gjenkjennelsen.....	88
3.6	Sekvensanalyse VI: Morens bilde 2, eller anti-fotografiet.....	90
3.6.1	Motiv, kategori, plassering, særtrekk .....	91
3.6.2	Narrativ funksjon: Ellipsemarkører.....	91
3.6.3	Fotografiet svikter .....	93
3.6.4	Memento mori .....	94
3.7	Sekvensanalyse VII: Gare d’Austerlitz .....	95
3.7.1	Motiv, kategori, plassering, særtrekk .....	96
3.7.2	Narrativ funksjon: Fokalisering .....	97
3.7.3	Tematisk funksjon: Hukommelsens arkitektur .....	98
3.7.4	Farens bilde? .....	101
3.7.5	Austerlitz, Augustin, Wittgenstein .....	101
3.8	Delkonklusjon til sekvensanalyser .....	102
3.9	Narrativ struktur og fotografisk narrativitet i Austerlitz .....	104
3.9.1	Fortellerstrukturen i <i>Austerlitz</i> .....	105
3.9.2	Fotografiene i romanens fortellerstruktur .....	106
3.9.3	Tekst og bilde: Romanens dobbeltspill .....	108
3.9.4	Kronologi og fremdrift .....	111
3.9.5	Fotografiets tid .....	112
3.10	Delkonklusjon til narrativ analyse.....	113
3.11	<i>Austerlitz</i> , hukommelsen og Holocaust .....	115
3.11.1	Hukommelse i <i>Austerlitz</i> .....	116
3.11.2	<i>Austerlitz</i> som erindringsroman?.....	117
3.11.3	Hukommelse og mnemoteknikk.....	120
3.11.4	Hukommelsens betingelser i <i>Austerlitz</i> : Fotografi, sted, narrasjon.....	122
3.11.5	<i>Austerlitz</i> og Holocaust .....	123
3.11.6	”All roads lead to Theresienstadt”?.....	124
3.11.7	Holocaust etter vitnene .....	125

3.11.8	Holocaust og det fotografiske dilemma.....	126
3.11.9	En omvei .....	129
3.11.10	Medusas hode .....	130
3.11.11	Hvorfor en roman? .....	131
3.12	Delkonklusjon til tematisk analyse .....	133
4. del:	En oppsummering og en konklusjon .....	134
4.1	<i>Austerlitz</i> ' utfordring revisited .....	134
4.1.1	Sekvensanalysene .....	135
4.1.2	Narrativitet .....	136
4.1.3	Tematikk: Hukommelse og Holocaust.....	137
4.2	Konklusjoner for analysen som helhet .....	139
	LITTERATURLISTE .....	141

It all started with one essay – about some of the problems, aesthetic and moral, posed by the omnipresence of photographed images: but the more I thought about what photographs are, the more complex and suggestive they became.

Susan Sontag i *On Photography*<sup>1</sup>

## 1. DEL: INNLEDNING

inquiring gaze found in certain painters and philosophers who seek to penetrate the darkness



which surrounds us purely by means of looking and thinking. I believe that my mind also dwelt on



– 497 –

the survivors, and those no longer among us had played in our former lives. Yes, and the small boy in



### 1.1 *AUSTERLITZ* SOM FORSKNINGSOBJEKT

For meg begynte det hele med en bok, og fotografiene den inneholdt var i utgangspunktet av sekundær interesse. Men etter hvert som jeg begynte å tenke på disse sort-hvite, uskarpe og uensartede bildene, forsøke å plassere dem og forstå dem, og de glapp unna mine (og andres) begreper og fortolkninger, utviklet fotografiene seg til å bli helt sentrale i forståelsen av boka. Boka er *Austerlitz*, og det er det fotografiske materialet som står i sentrum for denne oppgaven.

W.G. Sebalds roman *Austerlitz* er beretningen til arkitekturhistorikeren Jacques Austerlitz som i voksen alder finner ut at han unnslopp krigen og jødeforfølgelsene da han ble ført til Wales med

---

<sup>1</sup> (Sontag 2002, upaginert forord).

den såkalte *kindertransport* som liten gutt. Gjennom samtaler med en navnløs forteller, og over en periode på mer enn 30 år, forsøker han å huske hva som hendte, hvem han var og hvor han kom fra. I erindringsprosessen leter han frem bilder, undersøker bøker, dokumenter og filmer i gamle arkiver, oppsøker personer og steder som kan gi svaret på det han søker etter. Romanen *Austerlitz* gjengir denne søkingen etter en tapt tid i en form bestående av tekst og bilde: Lange, avsnittsløse passasjer iskutt sort-hvite fotografier og andre billedlige elementer.

Fremdriften i *Austerlitz* er betinget av protagonistens erindring: Fotografier og bilder av ymse slag tjener til å bistå en famlende og mangelfull hukommelse i søkingen etter fortiden. Men selv om Austerlitz virkelig kommer nærmere sannheten om sin oppvekst og foreldrenes skjebne ender ikke romanen i fullstendig erkjennelse eller forløsning. Verken minnene eller fotografiene synes å være i stand til å tilby den gjenkjennelsen eller identifikasjonen med fortiden som de tilsynelatende lover:

In my photographic work I was always especially entranced, said Austerlitz, by the moment when the shadows of reality, so to speak, emerge out of nothing on the exposed paper, as memories do in the middle of the night, darkening again if you try to cling to them, just like a photographic print left in the developing bath too long (Sebald 2002a:109<sup>2</sup>).

Hukommelse er et svært sentralt tema i romanen. Som sitatet over viser kan erindring og fotografi uttrykke noe av det samme: En flyktig forbindelse til fortiden, en illusjon av klarhet. En annen sentral, om enn underkommunisert, tematikk i romanen er Holocaust. Ordet 'Holocaust' nevnes ikke en eneste gang i løpet av romanens over 400 sider, allikevel er det klart at romanen, på sett og vis, dreier i større eller mindre sirkler rundt Holocaust som historisk og personlig erfaring. Også her spiller billedmaterialet en interessant rolle.

Bildene i boka er av ulik art: I enkelte gjenfinder man et motiv fra teksten, mens andre er mer uklare eller rett og slett vanskelig å finne meningen med. Sebalds roman er en utfordring for leseren - og for den akademiske fortolkeren. Hva gjør man i møtet med bilder som på side 3,

---

<sup>2</sup> Jeg refererer her og i det følgende til den engelske Penguin-utgaven fra 2002, oversatt av Anthea Bell. Alle referanser til *Austerlitz* i oppgaven er hentet fra denne utgaven, dersom ikke annet er oppgitt. Referanser til og sitater fra *Austerlitz* i det følgende vil kun bli gitt som sidetall.

romanens første visuelle elementer, av fire rektangulære utsnitt av to par dyreøyne og to par menneskeøyne? Hva med alle bildene av offisielle bygninger i viktoriansk stil, glassmosaikker fra jernbanestasjoner, skisser av festningsstrukturer, dører og portåpninger i en tsjekkisk landsby? Og hvem er gutten på forsiden, som igjen dukker opp på side 258? Videre spør man seg i møtet med *Austerlitz*: Hvordan analysere en roman som blander fiktive karakterer med virkelige personer og 'halv-fiktive' karakterer? (Ja, for hvem er gutten på forsiden?) En roman som er 'fler-diskursiv', som refererer implisitt og eksplisitt til filosofi, vitneberetninger fra konsentrasjonsleire og dokumentariske verk om Holocaust, Balzacs romaner, kolonialismens historie og møllens liv og levnet?

Leseren/fortolkeren står overfor en tosidig utfordring: Hvordan lese? Hvordan forstå? Å lese en roman som *Austerlitz* er en uvant opplevelse: Man leser seg møysommelig i gjennom – kjemper seg i gjennom - den kompakte teksten og de lange setningene, som så med ett brytes av et kornete fotografi. Forståelsen av romanen og av billedmaterialet må ta hensyn til denne effekten, som mest av alt inntreffer hos lesersubjektet, samtidig som billedmaterialet - bildenes motiver, fotografiet som tegn og objekt – må tas i betraktning.

Jeg forsøker i denne oppgaven å kombinere formale og tematiske perspektiver. To spørsmål som ligger til grunn for undersøkelsen er: Hvordan kan vi forstå forholdet mellom tekst og bilde/fotografi? Hvilke formale og tematiske konsekvenser har dette forholdet?

### 1.1.1 Siktemål og formål: Hvordan og hvorfor en oppgave om *Austerlitz*?

Det står klart at en nærsynt og ensporet analyse ikke tjener et studieobjekt som *Austerlitz*. Som Silke Horstkotte sier i en artikkel om Sebalds roman *De utvandrede*:

Sebald's books lend themselves to an interdisciplinary approach that seeks to elucidate the relation between verbal and pictorial media in the construction of history and memory (2002:33).

Samtidig er det umulig å skulle ta hensyn til alle tenkelige perspektiver og alle problemstillinger denne romanen reiser. Man må velge bort noe, og man må finne ut hvor fokus – eller mer reelt, foki - skal være. Hovedfokus i denne oppgaven ligger på fotografiene og deres tekstlige

omgivelser. Spørsmålene jeg har stilt overfor kan besvares på ulike vis, men jeg velger å se verket i lys av et mangfold teorier og perspektiver. Fotografiene blir drøftet innenfor sin (tekstuelle, intertekstuelle og ekstratekstuelle) kontekst - og altså ikke isolert. Analysen er delt mellom en tekstlesning av utvalgte sekvenser, en narrativ analyse og en tematisk analyse.

*Austerlitz* fremstår umiddelbart som en uvanlig fortelling. Særlig er det bildene i teksten som bidrar til at man oppfatter boka som en 'bastard', nærmest som et radikalt litterært uttrykk. Fotografiene og de andre visuelle elementene er ujevnt porsjonert ut i teksten omtrent på hver fjerde eller femte side. Enkelte bilder er plassert i umiddelbar nærhet og i sammenheng med hverandre, mens andre opptrer alene. Bildene har som regel en forbindelse til teksten, men denne er ikke liketil illustrerende. Bildene bidrar til å gi romanens for øvrig ganske sømløse preg - blokkjustert tekst med lange setninger og helt avsnittsløse passasjer som kan løpe over flere sider - et mer oppstykket uttrykk.

Bare det å anvende visuelle elementer i romaner er uvanlig. At forholdet mellom tekst og bilde heller ikke er avklart og entydig bidrar til inntrykket av en sjelden litterær utgivelse. At det i tillegg ikke er snakk om tegninger, grafikk eller liknende, men fotografier, gjør uttrykket ytterligere utfordrende. Fotografi er ikke bare et hvilket som helst visuelt uttrykk, det ses gjerne som et avtrykk av virkeligheten, noe som igjen synes å bryte med fiksjonen.

Det kan selvsagt gjennomføres formmessig mer grensesprengende prosjekter enn Sebalds romaner. Uttrykket i *Austerlitz* er radikalt og utfordrende, først og fremst i romansammenheng. Det Sebald tar med seg ved å jobbe med det gamle mediet boka og det noe nyere fotografiet er en tung historisk-kulturell ballast. Forventninger og konvensjoner knyttet til litteratur og billedlig representasjon kan utnyttes og spilles opp mot hverandre. Det er nødvendig med en analyse som tar konsekvensen av at samspeillet mellom tekst og bilde ikke trenger å bety 'dokumentasjonseffekt' eller 'brudd med fiksjonen', eller i alle fall undersøker nærmere hvorfor og hvordan disse effektene oppstår. En slik analyse har muligheten til å kunne utsi noe om tekst/bilde-representasjoner innenfor litteratur og kultur spesielt, men også mer generelt innenfor en kultur som fremstår som stadig mer 'semiotisk innviklet'. Tegn, tekster og bilder

inngår i et komplekst samspill, og det vil være lærerikt og viktig å se nærmere på samspill, dialog og brytninger mellom ulike uttrykksformer.

Fokuset på fotografi er det første elementet som markerer denne analysens medievitenskapelige tilsnitt, formodentlig til forskjell fra en 'rent' litteraturvitenskapelig eller kunsthistorisk analyse. Det andre er analysens tverrfaglige perspektiv, i og for seg ikke et trekk forbeholdt medievitenskapen, men like fullt et kjennetegn (og adelsmerke) ved fagfeltets åpenhet overfor et bredt tilfang av teorier, metoder og perspektiver. For det tredje – og dette er det kanskje unødvendig å minne om – er boka også, fremdeles, et medium.

### 1.1.2 *Austerlitz*' utfordring

I forbindelse med utgivelsen av Sebalds *Vertigo* på norsk [2005] og utgivelsene av Nikolai Frobenius' *Teori og praksis* [2004] og Espen Haavardsholms *Gutten på passbildet* [2004] fra året før, dro Aftenpostens kulturkommentator Ingunn Økland i gang en debatt om skjønnlitteratur som benytter seg av fotografi (Aftenposten 04.04.05 og 13.04.05). I likhet med Sebald benytter Frobenius og Haavardsholm seg av fotografier i dels fiksjonelle, dels dokumentariske verk. Økland viste til at "svært få norske litterater har trening i å tolke forholdet mellom fiksjon og fotografi, og det finnes lite faglitteratur på området" (Økland 2005b). Videre hevdet hun at "I tolkningen av romanfotografiet må litteraturfaget krysse grensene til andre fagfelter, som kunsthistorie og fotografirefleksjon" (ibid.).

Økland har rett i at *Austerlitz* byr på en utfordring for litteraturfaget – og etter mitt syn også for mediefaget - og at faggrensene må krysses for å møte utfordringen. Men romanen byr på utfordringer på flere nivåer: I tillegg til den litteraturteoretiske utfordringen som er forårsaket av den i fiksjon uvanlige kombinasjonen av fotografier/bilder og tekst, kommer en metodologisk (fordi boken er multimedial og tverrfaglig relevant), en tematisk (fordi den tar opp mange temaer og bygger på flere diskurstradisjoner) og en etisk-filosofisk utfordring (fordi den berører fascisme, nazisme og Holocaust). Denne oppgaven vil forsøke å løse flere av disse utfordringene, selv om formatet på ingen måte tillater noen fullstendig utforskning av alle sider. Fortrinnsvis er det *den fotografiske utfordringen* hvis hanske skal plukkes opp.

## 1.2 ET AKADEMISK-KRITISK BAKTEPPE: RESEPSJON OG FORSKNING

Det tok litt tid, men med utgivelsen av det som skulle bli hans siste roman – *Austerlitz* – fikk W.G. Sebald omsider oppmerksomhet i Norge. Mye positiv presse til tross, Sebald fortjener også en form for akademisk introduksjon i Norge, for så langt er ikke forfatterskapet blitt gjenstand for en mer omfattende behandling av landets litteraturfaglige ekspertise (Melberg 2004b, 2005a, 2005b må dog sies å utgjøre et unntak). Oppmerksomhet er også kallet på fordi *Austerlitz* er en roman som har blitt forstått på ulike måter: Som en dokumentarroman eller en pseudo-dokumentar, som en Holocaust-roman eller en tradisjonell erindringsroman.

Den fotografiske utfordringen har satt sitt preg på mottakelsen av Sebalds forfatterskap her i Norge, men på en sekundær måte ved at det fotografiske og visuelle innholdet knyttes til grensene mellom sjangre, modi og diskurser: For Arne Melberg (2004a, 2004b) dreier det seg om hvor vidt man ikke rett og slett skulle forkaste distinksjonen mellom skjønnlitteratur og sakprosa – til fordel for et felles *prosa*-begrep, i lys av at bøker som *Austerlitz* ikke synes å overholde fiksjonslitteraturens grenser. Philip Schlesinger (2003) – som i et foredrag var den som introduserte Sebald for meg<sup>3</sup> – betrakter *Austerlitz* som verk som kombinerer litterære og etnografiske trekk og metoder. Espen Haavardsholm (2001) på sin side klassifiserer Sebalds forfatterskap som ”halvdokumentarisme”. Når psykiater Finn Skårderud (2004) inkluderer et kapittel om Sebald i sin *Andre reiser*, er perspektivet på hovedpersonens psykologi. Nevnte Ingunn Økland (2005a, 2005b) penset resepsjonen inn mot billedbruken og koplet den til beslektede romanutgivelser, men nøyde seg med å være den som påpekte utfordringen.

Generelt synes det å være en mangel på grundige analyser som tar for seg bruken av innskutte bilder i Sebalds tekster. Det må sies å være en svakhet at Sebald-fortolkere i så liten grad er i stand til å ta for seg, og inn over seg, ”the combination of text and image which constitutes a (if not *the*) central feature of Sebald’s aesthetics”, ifølge J.J Long (2003:119). Long (2003) er en av dem som har sett nærmere på bruken av fotografier i Sebalds *De utvandrede*. Også Silke

---

<sup>3</sup> Seminar på Universitetet i Oslo i forbindelse med professor Helge Rønnings 60-årsdag

Horstkotte (2002) har undersøkt denne romanen, og hun er på linje med Long når hun sier: "The most innovative aspect of Sebald's works (...) is their highly original use of photographs" (2002:33). Fokuset på fotografiene kan derfor sies å være denne oppgavens hovedberettigelse.

Fotografiens blinde flekk synes særlig å gjelde anmeldelser og omtaler i pressen, unntak finnes i enkelte akademiske tekster. Jeg vil trekke frem noen som jeg har hatt særlig glede og nytte av. To artikler som omhandler Sebalds *De utvandrede* har vært til hjelp og ikke minst inspirasjon: J.J Longs (2003) "History, Narrative, and Photography in W.G. Sebald's *Die Ausgewanderten*" er allerede nevnt. Long har fokus på billedmaterialet, men forfatterens teoretiske grunnlag skiller seg noe fra mitt eget. Jeg vil også trekke frem allerede nevnte Silke Horstkottes (2002) "Pictorial and Verbal Discourse in W.G. Sebald's *The Emigrants*" som en analyse med en tilsvarende referanseramme som min egen, anvendt på Sebalds roman fra 1992 (se også Harris 2001). *De Utvandrede* skiller seg dog uansett fra *Austerlitz* på flere måter, bl.a. ved å ta for seg fire fiktive biografier kontra én, og også bruken av fotografier er noe annerledes. Bl.a. har Sebald inkludert et manipulert bilde (2001:171), hvis manipulering diskuteres i teksten. Billedmanipulasjon er aldri tema i *Austerlitz*.

Analyser av Sebalds siste roman finnes det også flere av. Richard Crownshaws (2004) "Reconsidering Postmemory: Photography, the Archive, and Post-Holocaust Memory in W.G. Sebald's *Austerlitz*" kan trekkes frem (se også Kouvaros 2005). Siktemålet for Carolin Duttlingers (2004) "Traumatic Photographs: Remembrance and the Technical Media in W.G. Sebald's *Austerlitz*" tangerer på en del punkter mitt eget. Den tar for seg fotografiens evne til å uttrykke fortid og nåtid, tap og nærvær, og diskuterer fotobruken opp mot traumepsykologi. Likedan har Russell J.A. Kilbourns (2004) "Architecture and Cinema: The Representation of Memory in W.G. Sebald's *Austerlitz*" ledet meg inn i nytt teoretisk terreng ved å peke på fotografiens evne til å uttrykke psykologiske aspekter visuelt. Sistnevnte to artikler stammer fra den utmerkede *W.G. Sebald – A Critical Companion* (redigert av Long & Whitehead 2004) som også inneholder en god bibliografi.

Av øvrig sekundærlitteratur om Sebald finnes Mark McCullohs *Understanding W.G. Sebald* (2003), først og fremst en god introduksjon til forfatterskapet, samt *The Anatomist of Melancholy*.

*Essays in honour of W.G. Sebald* (Görner 2003), en antologi utgitt i forbindelse med forfatterens bortgang, med kortere tekster om alt fra oversettelsesproblematikk til Sebalds egen litteraturforskning. På forfatterens morsmål har litteraturtidsskriftet *Text + Kritik* dedikert et helt nummer til ham (nr. 158, 4/03)<sup>4</sup>. De sistnevnte bøkene inneholder også refleksjoner og tanker jeg har funnet nyttige og interessante. I tillegg til de ovennevnte bidrag finnes det også mer tematisk rettede analyser som den foreliggende oppgaven trekker vekslers på. Helhetlige analyser i bokformat av nettopp billedbruken skorter det allikevel på<sup>5</sup>, og det er særlig her oppgaven kan bidra. Jeg ønsker ikke å legge skjul på at jeg har hentet mye inspirasjon, tematiske og teoretiske perspektiver fra ovennevnte tekster, kanskje særlig fra *W.G. Sebald - A Critical Companion*, men samtidig tilbyr oppgaven et bredere perspektiv, en systematisk tilnærming og en sammenstilling av de analytiske tilnærminger jeg har funnet fruktbare.

### 1.2.1 Kraftig økning av Sebald-forskning

Siden min interesse for Sebalds forfatterskap våknet, og jeg etter hvert påbegynte arbeidet med denne oppgaven i 2004, har det funnet sted en veritabel økning av generell interesse og forskning knyttet til forfatteren. Ved siden av en rekke oversettelser – bl.a til norsk – og posthume Sebaldutgivelser er det kommet akademiske artikler, det arrangeres seminarer og foredrag og Sebalds navn dukker stadig oftere opp i avisenes kulturspalter. Selv har jeg bl.a hatt gleden og nytten av å delta på et seminar om Sebald arrangert ved The Wiener Library<sup>6</sup> i London, der jeg bl.a ble introdusert for arbeidene til Horstkotte (2002) og Crownshaw (2004).

---

<sup>4</sup> Manglende tyskkunnskaper gjør at jeg dessverre har måttet overse det meste av tyskspråklig litteratur, dette gjelder også Sebalds egne akademiske arbeider, som i liten grad er oversatt (unntakene er artikler i *Campo Santo* (2005) og et essay om Jan Peter Tripp i *Unrecounted* (2004).

<sup>5</sup> Imidlertid er det på trappene en antologi med essays og billedprosjekter inspirert av Sebalds billedbruk: *Searching for Sebald*, redigert av Lise Patt (ICI Press, planlagt publisert mars 2006). Også en bok med tittelen *Reading W.G. Sebald: History, Memory, Trauma* (redigert av Scott Denham and Mark R. McCulloh), inneholdende et tidligere upublisert intervju med Sebald og over 20 essays skal gis ut av Walter de Gruyter.

<sup>6</sup> "Memory and Displacement: a seminar on W.G. Sebald", 17.06.05. The Wiener Library hører til under Goldsmiths College, University of London

## 1.3 ET LITTERÆRT BAKTEPPE: W.G. SEBALD OG KOMBINASJONEN AV TEKST OG BILDE I LITTERATUR

Winfried Georg Maximilian Sebald vokste opp i småbyen Wertach im Allgäu i de bayerske skoger. Han beholdt Winfried og Georg i forfatterinitialene W.G., mens venner brukte kortformen Max. Etter studier i Sveits og England flyttet Sebald permanent til England midt på 60-tallet, der han først var tilsatt ved University of Manchester, senere ved University of East Anglia i Norwich der han jobbet med europeisk, særlig tyskspråklig litteratur. I 1989 var han med på å grunnlegge og ble utnevnt til direktør for The British Centre for Literary Translation. W.G. Sebald bodde i England resten av livet, men fortsatte å skrive på tysk, med ett skjønnlitterært unntak, *For Years Now* fra 2001. Han døde i en trafikkulykke rett etter utgivelsen av romanen *Austerlitz* i 2001.

### 1.3.1 W.G. Sebalds forfatterskap

I 1988 debuterte W.G. Sebald som skjønnlitterær forfatter med prosadiktet *Nach der Natur: Ein Elementargedicht* [engelsk utgave *After Nature* 2002, ikke oversatt til norsk], to år senere kom *Schwindel. Gefühle* [engelsk utgave *Vertigo* 1999, norsk oversettelse *Vertigo* ved Geir Pollen 2005], en blanding av reisebeskrivelser og essays om litteratur og historie. Et lite litterært gjennombrudd kom med *Die Ausgewanderten* i 1992, og særlig med oversettelsen til engelsk i 1996 [*The Emigrants*, norsk oversettelse *De Utvandrede* 2001]. I fire lange fortellinger (undertittelen er *Vier lange Erzählungen*) i denne boken beretter Sebald – gjennom en fortellerinstans – om fire emigrantskjebner. Fortellingene er, i likhet med de foregående utgivelsene, ispedd fotografier.

I 1995 fulgte den essayistiske reisebeskrivelsen *Die Ringe des Saturn: Eine Englische Wallfahrt* [The Rings of Saturn 1998, Saturns ringer 2002] og i 1999 "Luftkrieg und Literatur" [*On the Natural History of Destruction* 2003, ikke oversatt til norsk], om den manglende litterære bearbeidingen av sonderbombingen av tyske byer under andre verdenskrig. *Austerlitz* ble utgitt på tysk i 2001 med engelsk oversettelse samme år, og romanen kom i norsk språkdrakt ved Geir Pollen i 2004. Posthumt utgitt er diktutgivelsene *For Years Now* (2001, utgitt på engelsk) og *Unerzählt* (2003)

[*Unrecounted* 2004] i samarbeid med henholdsvis kunstnerne Tess Jaray og Jan Peter Tripp, samt essaysamlingen *Campo Santo* (2003) [engelsk oversettelse 2005]<sup>7</sup>. Ingen av de posthume utgivelsene er oversatt til norsk. Som nevnt skrev Sebald alle sine bøker, med unntak av *For Years Now*, på morsmålet. Han samarbeidet dog svært tett med sine engelske oversettere, Anthea Bell, Michael Hamburger og Michael Hulse<sup>8</sup>.

Allerede i hans første litterære utgivelser, *Nach der Natur* og *Schwindel. Gefühle*, tok forfatteren i bruk fotografier og annet billedmateriale<sup>9</sup>. Bruken av bilder uten forklarende billedtekster gjentas i prosatekstene *Die Ausgewanderten*, *Die Ringe des Saturn* og *Austerlitz*. Diktene i *Unerzählt* ledsages av litografier av Jan Peter Tripp og diktboka *For Years Now* er illustrert av Tess Jaray. Også i sakprosaessayet "Luftkrieg und Literatur" finner man liknende billedmateriale, men i dette tilfellet mer avklart innenfor 'sjangeren' ikke-fiksjon. Billedbruken i essaysamlingen *Campo Santo* må også sies å være av den konvensjonelle sorten, bl.a illustreres essayet om Jan Peter Tripp med titulerte bilder av kunstneren selv. Billedbruken går altså igjen innenfor så vel dikt- som prosasjangren hos Sebald, men allikevel er det forskjeller på hvordan bildene fungerer og leses i ulike tekstlige sammenhenger. I reiseessayet *Saturns ringer*, for eksempel, er fotografiene klart knyttet til det reisende subjektet. Prosabøkene, og da særlig *Die Ausgewanderten* og *Austerlitz*, er dog sammenliknbare og en komparativ lesning av de to ville vært interessant. I denne oppgaven er det imidlertid *Austerlitz* alene som er gjenstand for analyse. Sebalds øvrige verker fungerer som underlag for mye av min forståelse, men befinner seg ikke innenfor analysens sikte.

### 1.3.2 *Austerlitz*

Fra omslaget til W.G. Sebalds siste roman *Austerlitz* stirrer en liten gutt, utspjåket som en liten prins eller pasje, mot oss. I Roland Barthes' (2001) siste bok *Det lyse kammer* ser forfatteren på et

---

<sup>7</sup> De posthume utgivelsenes hyppighet og det korte tidsrommet mellom forfatterens død og stadig nye utgivelser, oversettelser og kritiske kommentarer fikk Village Voice-kritiker Brandon Stosuy til å sammenlikne Sebalds status med Tupac Shakurs! ("After Sebald" i Village Voice 17.05.05)

<sup>8</sup> Se bidraget til Anthea Bell i antologien *The Anatomist of Melancholy* (i Görner 2003).

<sup>9</sup> Den tyske utgaven av *Nach der Natur* inneholdt fotografier av Thomas Becker. I den engelske paperbackutgaven av *After Nature* fra The Modern Library (2003) er bildene dessverre ikke gjengitt.

bilde av en skolegutt, tatt av den ungarske fotografen André Kertész: ”Det er fullt ut *mulig* at Ernest, en skolegutt fotografert av Kertész i 1931 lever den dag i dag (men hvor? Og hvordan? For en roman!)” (Barthes 2001:103).

W.G. Sebald har på sitt vis skrevet en slik roman. Bildet som står i sentrum for *Austerlitz* er også av en liten gutt, på samme alder eller noe yngre enn Ernest. Romanens utfoldelse er historien om hans liv: Mens Barthes skuer fremover og undrer hvor og hvordan Ernest lever i dag, er Sebalds *Austerlitz* en bok som forsøker å finne ut hvor og hvordan retrospektivt.

Jacques Austerlitz blir først klar over sin fortid i voksen alder, og romanen er fortellingen om hans leting etter en glemte barndom, hans foreldre og en identitet som har vært - og er? - utilgjengelig for ham. Austerlitz har siden ungdomsårene vært klar over at han ikke er Dafydd Elias, sønn av en walisisk prest og hans fromme kone, men er døpt Jacques Austerlitz. Fortiden for øvrig er ukjent for ham, men ulike opplevelser får ham til å ane hva som kan ha skjedd og endelig søke etter sannheten om sin skjebne. Via nitidige undersøkelser og tilfeldige omstendigheter blir det klart for ham at han er sønn av Agáta Austerlitzová og Maximilian Aychenwald, tsjekkiske jøder som sendte den da fireårige Jacquot i sikkerhet fra nazistene til Wales med den såkalte *kindertransport* ved krigens begynnelse. Foreldrene forsvinner og blir høyst sannsynlig drept av nazistene.

Denne fortellingen berettes av Austerlitz til den navnløse fortelleren når de møtes ved ulike anledninger, etter første gang å ha truffet hverandre tilfeldig på en jernbanestasjon i Antwerpen i 1967. De to møtes igjen med ujevne mellomrom i påfølgende år frem til 1975, før de mister kontakten i over tyve år. De siste møtene finner sted nesten tredve år etter det innledende i Antwerpen, i London i 1996 og i Paris i 1997.

I den første lange passasjen av Austerlitz' fortelling (57-137) dreier det seg om barndommen, hvordan han vokste opp som Dafydd Elias i den vesle landsbyen Bala i Wales, oppdratt av en svovelprekende prest med dystert sinnelag, og hans kone. Austerlitz forteller at han sjelden fant seg til rette i Bala, han hadde få eller ingen å prate med. De sentrale hendelsene som Austerlitz selv ikke kjenner til – transporten med tog til England, og foreldrenes uvisse skjebne – er tema i

den delen som begynner med at Austerlitz inviterer vennen til leiligheten i London (166). Austerlitz forteller om opplevelsen han har hatt på Liverpool Street Station, der han i en tilnærmet åpenbaring erindrer at han har ankommet dette venterommet i denne stasjonen da han var fire og et halvt år og der ble møtt av sine fosterforeldre. Den nå aldrende Austerlitz ser seg selv som barn:

He was sitting by himself on a bench over to one side. (...) I recognized him by that rucksack of his, and for the first time in as far back as I can remember I recollected myself as a small child, at the moment when I realized that it must have been to this same waiting-room I had come on my arrival in England over half a century ago (193).

Austerlitz setter i gang med å undersøke sitt opphav, han drar til Praha der han sporer opp sin gamle barnepike, Vera. Hun kan berette mye om Austerlitz' foreldre, og samtalene mellom Austerlitz og Vera i leiligheten i Šporkova i Praha opptar en vesentlig del av romanen, s. 217-290. Austerlitz mottar to bilder av barnepiken, begge gjengitt i boken: Det ene av to mennesker ("kan det være Agáta og Maximilian?") på en teaterscene, det andre et bilde av Austerlitz selv som gutt.

Austerlitz følger nå også sine egne spor tilbake fra Praha gjennom Tyskland til Belgia, samme reiserute som han fulgte som fireåring. Han besøker også den lille tsjekkiske landsbyen Terezín, bedre kjent som konsentrasjonsleiren Theresienstadt, dit moren ble sendt. Tilbake i London lider Austerlitz av et sammenbrudd som fører til sykehusopphold og en lengre rekonvalesens. Oppholdet brukes til å sette seg inn i forholdene i Theresienstadt. Austerlitz får tak i en propagandafilm fra leiren og forsøker å finne et glimt av moren i denne. Til sist får han fatt i et arkivfoto fra teatret i Praha som viser seg å forestille hans mor.

Etter dette drar Austerlitz til Paris der han håper å finne spor etter faren som flyktet fra nazistene. Det fortelles så at Austerlitz skal videre til Gurs i Pyreneene for å lete videre etter faren. Fortelleren og Austerlitz skilles på Gare d'Austerlitz. Den store jernbanestasjonen i Paris er gjengitt i bilder i boka. Før han drar overlater Austerlitz nøkkelen til hans leilighet i London til vennen. Fortelleren foretar så en reise tilbake til det som var romanens utgangspunkt, til nokturnamaet i dyrehagen i Antwerpen og til festningen Breendonk.

### 1.3.3 Om bildene i *Austerlitz*

Hovedgruppen bilder i *Austerlitz* er fotografier. I tillegg til fotografier er det også (fotografiske reproduksjoner av) plansjer, kart, skisser og malerier i romanen. Totalt er det 87 bilder, 77 av disse er av fotografisk art. Da er ikke forsidefotografiet regnet med, det opptrer også på side 258.

Få eller ingen av bildene er av en slik kvalitet at de kunne forsvart en plass i en fotokunstutstilling, og heller ikke reproduksjonen i boka er spesielt god. Bildene er ofte kornete, motivene er ute av fokus eller uklare. Fotografiene er av ulikt format, noe av det billedlige materialet er også utsnitt eller detaljer av fotografier. Andre igjen bærer spor av å ha vært klippet til eller hengt opp. Bildene er heller ikke 'talende' eller 'fortellende' i særlig grad slik man kjenner fra dokumentar- og reportasjefototradisjonen. Men selv om det ikke er tale om fotokunst eller dokumentar- eller reportasjefoto - og slett ikke reklamefoto eller typiske ferienesnapshots – tar allikevel Sebald i bruk et vidt spekter av det fotografiske potensialet. Fotografiene er rett og slett av ulik opprinnelse og tilhører ulike kategorier og ikonografier. Derfor er også vanskelig å si mye på generell basis om billedmaterialet. Felles for samtlige er imidlertid at de ikke er knyttet til teksten ved hjelp av titler eller billedtekster, men bryter inn i de avsnittsløse tekstbrokkene, ofte midt på en side, over et helt oppslag eller midt i en setning.

### 1.3.4 Noen kommentarer om sjanger og forholdet mellom fakta og fiksjon

Mens man i ikke-fiksjonen ingenlunde kvier seg for å benytte seg av bilder, og man i lyrikken finner tankegangen om *The sister arts* (se teorikapittel), er det er påfallende få eksempler på tilsvarende blandingsformer bestående av tekst og bilde i romanen, novellen og det litterære essayet. Mens Sebalds illustrerte poesiutgivelser har sine forløpere, kan man, i alle fall ved første øyekast, ikke finne mange forløpere til bruken av billedmateriale i prosalitteraturens historie.

Allikevel, helt alene i litteraturen står Sebald ikke: En av denne oppgavens teoretiske pilarer, W.J.T. Mitchells *Picture Theory* (1994), inneholder bl.a en lengre diskusjon over billedbruken hos William Blake. Laurence Sternes *Tristram Shandy* er en annen 'før-moderne' roman der det

tekstlige suppleres med visuelle elementer<sup>10</sup>. Men felles for disse og til forskjell fra Sebalds verker er at det visuelle materialet hos Blake og Sterne selvsagt ikke kan være av fotografisk karakter.

Det nærmeste man kommer en direkte forløper er kanskje André Bretons *Nadja* fra 1929<sup>11</sup>. Ser man nærmere på *Nadja* er det klart at enkelte av fotografiene bærer en påfallende likhet med bildene i *Austerlitz*<sup>12</sup>, men blant de umiddelbart påtakelige forskjellene er bl.a. at billedtekster er fraværende hos Sebald og at bildene er integrert i teksten og ikke plassert i separate bolker som hos Breton. Plasseringen av bildene i bolker finner man også hos Carol Shields i hennes *The Stone Diaries* (1993), der fotografier dokumenterer karakterene i hennes fiksjonelle selvbiografi. I norsk sammenheng trekkes gjerne Einar Øklands lyriske roman *Amator-album* [1969] frem. Mer nylig har man sett nevnte Nikolai Frobenius og Espen Haavardsholm benytte seg av fotografier i henholdsvis *Teori og praksis* [2004] og *Gutten på passbildet* [2004].

Mye tyder på at tekst og bilde i økende grad fremover vil kombineres innenfor fiksjonslitteraturen også. Helt ferske eksempler på fiksjonslitteratur der typografiske og fotografiske tilskudd setter et tydelig preg er Jonathan Safran Foers *Extremely Loud and Incredibly Close* [2005] og Umberto Ecos *The Mysterious Flame of Queen Loana* [2005].

Selv om det slett ikke er umulig å finne forbilder og etterfølgere står det allikevel noenlunde fast at *Austerlitz* fortøner seg som noe av en sjangerbastard. Kritiker og forfatter John Banville kaller den: "A new kind of writing, combining fiction, memoir, travelogue, philosophy and much else besides (...)" (vaskeseddel Sebald 2002a). Som nevnt ser Arne Melberg i Sebalds blandingssjanger et eksempel på en type "prosa" (Melberg 2004b, 2005b), men også en form for essayistikk (Melberg 2005a). Man kan selvsagt løse sjangerproblemet ved å lansere idéen om en egen Sebald-sjanger, men selv om det skulle mangle direkte litterære forbilder ser jeg liten grunn til å forkaste merkelappene 'fiksjon' og 'roman' for denne utgivelsen. Fotografienes

---

<sup>10</sup> Se Viktor Schlovskys essay om *Tristram Shandy* (i McQuillan 2003:63) for en mulig intertekstuell referanse

<sup>11</sup> Trukket frem av nevnte Ingunn Økland i Aftenposten (2005b) og Howard Caygill på seminar om Sebald på Wiener Library, London 18.06.05.

<sup>12</sup> Sammenlikne f.eks øyenparene "Ses yeux des fougères" (Breton 1963:111, bilder gjengitt i bokas bakerste billedbolk) med øyenparene i *Austerlitz* s.3.

mulige dokumentariske effekt er ikke tilstrekkelig til å rokke på dette synet, heller ikke sammenfallene mellom forfatterens og karakterenes liv og levned. Mikhail Bakhtins (1991) teori om romanen som sjanger som holder seg i live gjennom å parodierte seg selv og fornye seg gjennom dette synes relevant for en forståelse av romanen *Austerlitz*. Bruken av fotografier og bilder kan kanskje være romanens neste skritt i å fornye seg selv? Den ovennevnte tendensen til stadig flere litterære fiksjoner som tar i bruk visuelle elementer kan tyde på det. Jeg stiller meg derfor på linje med J.J Long og skyver til side diskusjonen fiksjon/fakta:

The blurring of the distinction between fact and fiction is germane to Sebald's texts, and any attempt to redraw the boundaries that the author systematically effaces may well impoverish rather than enrich our understanding of his work (Long 2003:118).

Det Long peker på er at det ikke gir noe utbytte av særlig grad å skulle trekke klare skillelinjer mellom hva som er fakta og hva som er fiksjon i Sebalds tekster. Dette betyr ikke spørsmålet om hvordan "the blurring of the distinction" oppstår er uinteressant, men på et mindre absolutt nivå. Jeg skal ikke trekke opp grensene for fiksjon og fakta, da jeg anser grensene i utgangspunktet for å være flytende. Fiksjon og fakta, dokumentar, biografi, memoar etc. behandles i denne oppgaven som modi som – bl.a gjennom billedbruken – brynes mot hverandre (se teoridelen kapittel "Multimodalitet" for en nærmere forklaring på modustankegangen).

## 1.4 PROBLEMSTILLINGER OG OPPGAVENS STRUKTUR

På bakgrunn av det foregående kan det utledes noen hovedproblemstillinger og tilknyttede underproblemstillinger. Den første analysen tar for seg seks utvalgte sekvenser i romanen og forsøker med disse konkrete nedslagspunktene å beskrive og analysere samspillet mellom tekst og bilde. Sekvensanalysene dreier rundt spørsmålet: *Hvordan kan samspillet mellom det fotografiske innholdet og de tekstlige omgivelser forstås i tilknytning til romanens nøkkelsekvenser?*

Videre i den andre analysedelen bygger jeg på observasjoner og funn fra sekvensanalysen på det formale nivå, og søker å komme til en mer helhetlig, formal forståelse ved hjelp av narratologiske perspektiver. To spørsmål har vært sentrale i denne delen: *Hva innebærer*

*kombinasjonen av verbaltekstlig og fotografisk (visuelt) innhold i Austerlitz for en forståelse av romanen som helhet? Og: Hvilke funksjoner har fotografiene i forhold til romanens fortellerstruktur?*

Den tredje og avsluttende analysedelen har et tematisk fokus. Med utgangspunkt i de foregående analysedelene ser jeg nærmere på 'hukommelse' og 'Holocaust' som sentrale tematiske sider ved romanen. Denne delen har en mer diskuterende form enn de foregående, og diskusjonen springer ut av spørsmålene: *På hvilken måte kan fotografiene i Austerlitz ses som et uttrykk for protagonistens psykologi? Og: Hva kjennetegner romanens tilnærming til Holocaust, og hvordan kan vi se romanens fotografiske representasjon av Holocaust i sammenheng med denne?*

#### **1.4.1 Struktur og fremgangsmåte**

Oppgavens analytiske del skrider frem etter følgende plan: Først kommer en nærlesing av utvalgte sekvenser, der fokus er på samspillet mellom tekst og bilde. Sekvensanalysene kombinerer formale og tematiske perspektiver. Andre analysedel er en redegjørelse for de formale fortellertekniske sider ved romanen som helhet, med særlig vekt på bildene og fotografienes funksjon. Analysens tredje del utvider og utvikler to tematiske perspektiver fra sekvensanalysene, henholdsvis hukommelse og Holocaust. Under redegjøres det for de ulike stegene i oppgavens analytiske oppbygning og i min tilnærming til *Austerlitz* som studieobjekt.

#### **1.4.2 Kartlegging og kategorisering av billedmaterialet**

Mitt første grep for å forstå billedmaterialet i romanen bedre var å sette bildene i kategorier. Jeg opererte med kategoriene 1) Arkitektur, bygninger og landskap, 2) Tegninger, skisser, kart og malerier, 3) Portretter og gruppebilder, 4) Naturbilder og 5) Diverse. Kategoriseringsforsøket spiller i oppgaven en liten rolle, men to mer grovsorterte billedkategorier dukker opp i sekvensanalysene. Etter hvert som stadig flere bilder falt inn under kategori 5 ble det klart at kategoriseringen var av mindre verdi, men den avslørte allikevel viktige ting i forhold til billedmaterialet: For det første ble det klart at tilfanget av bilder var ymse art og vanskelig kunne analyseres på generelt grunnlag. For det andre ble det klart for meg at bildene måtte ses i

tilknytning til sine tekstlige omgivelser. Disse to observasjonene hadde konsekvenser for de analytiske tilnærmingene jeg ser nærmere på under.

### 1.4.3 Tekstanalyse: Sekvenser

Som en følge av ovennevnte forarbeider med å kategorisere billedmaterialet, søkte jeg å finne en måte å analysere tekst og bilde i samspill. Svaret på dette ble næranalyser av utvalgte sekvenser. Sekvensene som ble valgt tilfredsstilte ett av flere kriterier: Enten var samspillet mellom tekst og bilde særlig interessant, eller sekvensen var sentral i romanens oppbygning. Jeg forsøkte også å ta med sekvenser som viste *ulike* måter å skape interessante samspill mellom tekst og bilde. Dette innebar at sekvensene måtte analyseres på ulike vis og fra ulike teoretiske innfallsvinkler.

Sekvensanalysene er gjennomført etter et slags semi-strukturert skjema: Først etablerer jeg den tekstuelle konteksten og beskriver bildenes motiver og plassering i romanen. Deretter lanserer jeg kort en mulig forståelse av fotografiernes narrative funksjon i gjeldende sekvens. Så lanseres en tematisk lesning av sekvensen. Bildene er gjengitt i oppgaven.

### 1.4.4 Tekstanalyse: Narrativ struktur og fotografiets narrativitet

Kategoriseringsforsøket og de innledende forsøkene på sekvensanalyser gjorde at jeg nå søkte et metodisk rammeverk for å fastholde analysen. Via forsøk på å analysere fortellernivåene i romanen, falt valget på en narratologisk tilnærming. En slik tilnærming er etter hvert blitt svært vanlig, nærmest paradigmatisk, innenfor studier av fortellende prosatekster. En fordel med narratologien er at det eksisterer et sett begreper og en slags metode for å analysere hva en fortelling er, hvordan fortellinger blir fortalt og hvordan de blir forstått (jf. Larsen 1996:7-8). Også romanen *Austerlitz* kan ses slik i lys av fortelle-teori, og det er særlig de to sistnevnte perspektivene som preger den narratologisk influerte delen av oppgaven.

Ut ifra observasjoner som er gjort på sekvensanalysens nivå har jeg forsøkt å utlede mer generelle betraktninger om hvordan *Austerlitz*' form preger måten fortellingen kommer til

uttrykk på, hvordan dette igjen vil prege lesningen av romanen og hvilke ulike narrative funksjoner fotografiene kan sies å inneha.

#### **1.4.5 Tekstanalyse: Tematikk**

Det er på den tematiske siden mye å ta tak i: Romanen berører svært mange temaer og den gjør det i tillegg på en måte som har fått litteraturkyndige til å kalle den dokumentarisk og essayistisk. Allikevel har jeg valgt to tematiske hovedmotiver som diskusjons- og analysegrunnlag: Hukommelse og Holocaust. Temaene er sentrale i romanen og er samtidig egnet til å belyse det nevnte sammenfallet mellom form og tematikk. Sammenfallene er bl.a begrepsliggjort i konseptet om 'hukommelsens betingelser'. Den tematiske analysen i lys av både hukommelses- og Holocaust-temaet er videreutviklinger av perspektiver som dukket opp i arbeidet med sekvensanalysene.

#### **1.4.6 Metodiske problemer og utfordringer**

Mine valg av objekt og nivå for analysen er ikke udiskutable, og jeg har selvsagt støtt på problemer underveis. Utfordringene har hovedsakelig vært på tre nivåer: 1) Utvalg av objekt for analyse, 2) Nivå for analysen og 3) Språk.

Som tidligere nevnt ville det vært interessant å sammenlikne *Austerlitz* med andre av Sebalds bøker, f.eks *De utvandrede*. Det kunne også vært utbytterikt å sammenlikne med andre formmessig eller tematisk liknende bøker av andre forfattere. Når jeg ikke har gjort det, men heller valgt å konsentrere meg om én utgivelse har dette sammenheng med valg av problemstilling og med hovedoppgavens format. Det er i seg selv en stor oppgave å skulle ta for seg billedmaterialet i Sebalds roman, og når jeg i tillegg har følt det nødvendig å se tekst og bilde i sammenheng og attpåtil kople dette til tema, befinner jeg meg i grenseland for hva en hovedoppgave kan favne. I stedet for en komparativ vinkling har jeg forsøket å åpne verket opp på andre måter, ved å tillate et relativt mangfold av perspektiver og en kombinasjon av ulike teoretiske og metodiske tilnærminger.

Når det gjelder nivå for analysen har dette utgjort de største utfordringene i oppgaven. Utgangspunktet var fotografiene, det stod fast. Fordi det underveis er blitt tydeligere at det ikke er hensiktsmessig – verken for analysen eller for verksforståelsen – å isolere bildene har jeg i større grad koplet billedbruken til kontekst, ved å se på narrative og tematiske sammenhenger. Dette har gått på bekostning av en evt 'billedintern' lesning, f.eks med et semiotisk perspektiv. Kontekstualiseringen har imidlertid ikke medført noen fullstendig narrativ eller tematisk analyse. Løsningen ble å kombinere en omfattende næranalyse med narrative og tematiske perspektiver.

Språkproblematikken er alltid iøynefallende når man analyserer en bok på et annet språk enn originalspråket. Det ville klart vært en fordel å forholde seg til den tyske originalteksten i utgangspunktet, men to omstendigheter har etter mitt syn gjort det i absolutt akseptabelt å anvende den engelske oversettelsen til Anthea Bell. For det første er det en anerkjent og god oversettelse, som har blitt til i svært tett samarbeid med Sebald, der forfatteren også har gjort endringer i den engelske teksten selv (jf. Bell i Görner 2003:13). Man kan da også forvente av direktøren for The British Centre for Literary Translation at han setter en viss ære i gode oversettelser. Etter svært mange år i frivillig eksil i Storbritannia må Sebald nesten kunne betraktes som en tospråklig forfatter, selv om han kun publiserte én diktsamling (Sebald 2001b) på det engelske språket. Det andre momentet som bidrar til at jeg ikke har følt oversettelsesproblematikken som noe vesentlig problem er at analysens nivå primært ligger på bildene, ikke språket. Bildene og fotografiene må i denne sammenheng kunne kalles språkløse. På tross av dette spiller selvsagt det språklige inn i en analyse som tar sikte på å kunne utsi noe om bilder i kombinasjon med tekst, men jeg har unngått å gå ned på et språklig mikronivå og for det meste holdt meg på et strukturnivå.

After several unsuccessful attempts to weld my results together into such a whole, I realized that I should never succeed. The best that I could write would never be more than philosophical remarks; my thoughts were soon crippled if I tried to force them on in any single direction against their natural inclination. — And this was, of course, connected with the very nature of the investigation. For this compels us to travel over a wide field of thought criss-cross in every direction.

Ludwig Wittgenstein i *Philosophical Investigations*<sup>13</sup>

## 2. DEL: TEORETISKE PERSPEKTIVER

Teori- og metodekapitlet er delt i seks: Den første delen (2.1) gir en kort begrunnelse for forskningsmetodikk. Del 2.2, "Tekst og bilde", gir først og fremst et teoretisk bakteppe knyttet til kombinasjonen av tekst og bilde i litteratur. Denne delen har W.J.T. Mitchell (1986 og 1994) som hovedteoretiker. I del 2.3, "Fotografi", går jeg gjennom ulike forståelser av fotografiet og ender opp – i 2.4 - med en egen forståelse av "multimodalitet" (Kress & Van Leeuwen 2001) og *fotografiets modus* som kan anvendes på Sebalds romanprosjekt. Denne delen trekker veksler hovedsaklig på Roland Barthes' arbeider om fotografi (1994 og 2002). Den neste delen (2.5) handler om "Narratologi" og de konsepter og begreper jeg henter fra Gérard Genettes (1980) fortelle teori og som igjen skal koples til bruken av fotografier. Avslutningsvis i denne delen kommer en kortfattet refleksjon over metode og fremgangsmåte i oppgaven (2.6).

Teorikapitlet gir i regelen kun bakgrunnen for de teoretiske tradisjonene, og bakgrunnen for valget av teorier og perspektiver. Begreper vil for en stor del bli introdusert og diskutert i analysedelen av oppgaven. Dette gjelder i særdeleshet den tematisk orienterte delen av analysen, d.v.s tredje analysedel "Austerlitz, hukommelsen og Holocaust", der teorier først blir presentert i forbindelse med analysen.

---

<sup>13</sup> (Wittgenstein 2001, upaginert forord)

## 2.1 VALG AV TEORI, METODE OG PERSPEKTIVER

Oppgaven er preget av et pragmatisk forhold til teori: Man benytter seg av det som gir noe tilbake. Pragmatikken har åpenbare fordeler og likedan ulemper: Jeg kan på den ene siden ta for meg av de perspektiver som fremstår som fruktbare og fungerer i forhold til studieobjektet og problemstillingene. Negativt er det klart at å velge teorier etter forgodtbefinnende kan virke til å luke bort eventuelle usikkerheter og mangler i oppgaven generelt og i analysen spesielt. Når jeg imidlertid er klar over sistnevnte fare står det for meg som fordelaktig å benytte de perspektiver som gir størst utbytte i form av svar på problemstillinger og interessante vinklinger. Det er særlig i sekvensanalysene, der jeg går tettere inn på teksten og bildene, at perspektivmangfoldet gjør seg gjeldende. Når jeg har beveget meg ned på det konkrete tekstplanet har utfordringen vært å respondere analytisk og teoretisk på tekstpassasjer, bilder og sekvenser som er kompliserte, mangefasetterte og uvanlige.

*Austerlitz* som studieobjekt har karakteristika som gjør at mine valg på teorisiden forhåpentlig ikke fremstår som påtvungne. Romanen er ikke av den typen som viker unna teoretiske og akademiske problemstillinger, tvert om legger den selv ut agn, hint og spor som har ledet meg inn på nye teoretiske veier. Det er ikke til å legge skjul på at romanen er en analytisk utfordring og at det eklektiske og pragmatiske er et resultat av dette.

### 2.1.1 *Austerlitz* og teoretisering, eller: "The dog running in the field"

Gérard Genette (1980) skriver i forordet til *Narrative Discourse* at han behandler Prousts *På sporet av den tapte tid* på den ene siden som et unikt og ureduserbart verk og samtidig som utgangspunkt for en generell teori, "a reservoir of examples" (1980:22). Han ønsker ikke å velge mellom de to, og ser heller forholdet mellom tekstnær kritikk og generell teoretisering som en fruktbar dialektikk: "[P]erhaps the real relationship between 'theoretical' dryness and critical meticulousness is one of refreshing rotation and mutual entertainment" (1980:23). Prousts roman tåler Genettes 'vekselbruk', og jeg tror også Sebalds roman tar støytten fra min 'bruk'. *Austerlitz* er en roman som tåler (og har godt av) å bli spent over et vidt tilfang av teorier og perspektiver, simpelthen fordi den er rik på perspektiver i seg selv.

Sebald, som i tillegg til å være forfatter også var forsker, sa i et intervju med *The New Yorker*, om sitt Ph.D-arbeid at det ble gjort ”in a random, haphazard fashion” (Cuomo 2001). Han sammenliknet sin usystematiske metode med en hund som følger sin egen snute når den løper gjennom en eng, ”in a completely unplottable manner”, og la til: ”And he invariably finds what he is looking for”<sup>14</sup> (ibid.). Kanskje er dette en treffende metafor for en medievitenskapelig humanistisk metode som min, med teoretiske ’innfall’ og ’sidesprang’? Uansett vil jeg håpe at jeg ved å forholde meg pragmatisk og eklektisk har funnet noe av det jeg har sett etter, og desto mer som jeg ikke visste jeg ville finne.

### 2.1.2 Tverrfaglighet: Fotografi, narratologi og hukommelse

Som jeg innledningsvis var inne på er oppgaven preget av fire teoretiske hovedperspektiver: 1) Teori om tekst og bilde, 2) fotografiteori, 3) narratologi og 4) hukommelse og Holocauststudier. Uavhengig av mitt prosjekt og studieobjektet eksisterer det paralleller og krysningspunkter mellom disse teorifeltene. Et tverrfaglig perspektiv som det jeg anlegger ville ikke vært mulig uten disse parallellene og tangeringene, men heller ikke mulig uten å foreta noen valg og begrensninger. Det er særlig feltet om hukommelse og erindring som vil bære preg av at oppgavens rammer ikke tillater en fullstendig redegjørelse. Jeg har selvsagt heller ikke kunnet diskutere alle typer fotografier og fortellinger. Det er derfor særlig nevnte krysningspunkter som legger grunnlaget for teoriutvalg og diskusjon.

Hver av teoridelene vil munne ut i én eller flere hypoteser.

## 2.2 TEKST OG BILDE

Man skulle kanskje ikke tro det, men forholdet mellom tekst og bilde og diskusjonen om hva de er i stand til er i stor grad gjenstand for en folkelig diskurs. ’Et bilde sier mer enn tusen ord’,

---

<sup>14</sup> Sebalds hundemetafor dukker for øvrig opp ukreditert i Finn Skårderuds *Andre reiser* (2004), en aldri så liten tilsnikelse, om ikke av Alnæs-format.

sier man gjerne, og vendinger som 'Jeg tror det ikke før jeg får se det' er likedan uttrykk for at man gir det visuelle forrang. På den annen side har man en bred diskusjon om det billedrike mediesamfunnet og hvordan tv-bildene ikke er i stand til å argumentere eller reflektere slik ord kan, og dermed utarmer en opplyst offentlighet. Påstander om 'bokens død' for tv-mediets hånd oppleves gjerne som et dystert scenario. Grovt sett kan man si at det finner sted en maktkamp mellom tekst og bilde.

Diskusjonen om forholdet mellom tekst og bilde er også del av en kunstteoretisk og filosofisk diskurs som er langt mer omfattende enn denne oppgaven kan favne. Den foreliggende oppgaven er verken en medie- eller tegnteoretisk avhandling. Allikevel er det, både for å gi en forståelse av mitt eget utgangspunkt for analysen og for å få bakgrunnen for det nærmest radikale i Sebalds uttrykk, nødvendig med et historisk bakteppe.

### **2.2.1 W.J.T. Mitchell og kombinasjonen av tekst og bilde**

Den amerikanske litteratur- og medieforskeren W.J.T. Mitchell er en av de moderne teoretikere som har beskjeftiget seg med tekst/bilde-diskusjonen, i bøkene *Iconology – Image, Text, Ideology* (1986) og *Picture Theory* (1994). I førstnevnte tar Mitchell for seg den historiske tradisjonen av tekst/bilde-filosofi, i omvendt kronologisk rekkefølge fra Nelson Goodman via Ernst Gombrich og Gotthold Ephraim Lessing til Edmund Burke. *Picture Theory* er mer springende. Her har Mitchell gått bort ifra ambisjonen om en læren om bilder og begår heller "numerous attempts to 'picture theory', not a theory of pictures" (1994:5). Mitchells billedreservoir er mangfoldig, han beveger seg fra – og mellom – William Blake og Ludwig Wittgenstein til Walker Evans og Spike Lee. Mitchells bøker er mitt utgangspunkt for å forstå hvilke egenskaper og kvaliteter som er knyttet til billedlige kontra skriftlige representasjoner.

Med Mitchell kan vi trekke linjene i maktkampen mellom tekst og bilde i kunstformene slik: I lyrikk er kombinasjonen tekst/bilde ikke så uvanlig. Det korte diktformatet kan synes å ligge nært opptil det visuelle uttrykket, i alle fall var dette en utbredt oppfatning, uttrykt i begrepet om *The sister arts*, fram til 1800-tallet. *Ut pictura poiesis* ("som bilde så lyrikk") er termen som har blitt heftet på denne tradisjonen, først lansert av Simonides av Keon, men også forbundet med

Plutark og Horats. Med Lessings *Laokoon: oder über die Grenzen der Malerie und Poesie* fra 1766 ble denne tradisjonen etter hvert skjøvet til side til fordel for en oppfatning som vektlegger forskjellene mellom søsterkunstene. I gjennomgangen av verkene til Gombrich, Lessing og Burke finner Mitchell at skillet mellom skrift og bilde kommer til uttrykk i dikotomier som "Nature and Convention" (Gombrich), "Space and Time" (Lessing) og "Eye and Ear" (Burke) (Mitchell 1986): Skrift hører således til under 'konvensjon' og 'tid' og appellerer til hørselssansen, mens bilde hører til 'natur' og 'rom' og appellerer til synssansen.

Tanken om at skrifttekster, og da særlig narrative tekster, følger en lineær utfoldelse som er vesensforskjellig fra det visuelle romlige og umiddelbare uttrykk, er utbredt. "Poetry is an art of time, motion, and action; painting an art of space, stasis, and arrested action", oppsummerer Mitchell (1986:48).

Forskjellsdiskursen er ikke noe nytt, sier Mitchell et annet sted: "Lessing rationalizes a fear of imagery that can be found in every major philosopher from Bacon to Kant to Wittgenstein" (1986:113). Normative skiller mellom tegntyper gjenfinnes i mye modernistisk kunst- og medieteorier (jf. Clement Greenberg), der kunstens *medium* skal utnytted for sine særegenskaper (Maleriet er flatt, skulpturen er tredimensjonal, fotografiet er et lysavtrykk av referenten). Mistroen til det visuelle kan også ses som et uttrykk for denne diskursen, slik f.eks vi finner det hos tv-kritikere som Neil Postman [*Amusing Ourselves to Death*].

*Picture Theory* er bl.a et forsøk på å lansere en erstatning for diskursen som framhever et absolutt skille mellom tekst og bilde. Ved hjelp av begreper som "image-text", "textual pictures" og "pictorial texts" tilbyr Mitchell et alternativt begrepsapparat til binære opposisjonspar mellom tekst og bilde (natur og konvensjon, rom og tid, øye og øre).

## 2.2.2 Revurdering av tekst og bilde

Mot slutten av det 20. århundre har man i humaniora hatt en vending mot det visuelle (jf. Mitchell 1994, Baetens 2005:1) og *visual studies* er blitt et eget fagfelt (jf. Mitchell 1994:11, Mitchell 2004:89). I den forbindelse har man også tatt opp til revurdering forskjeller og likheter

mellom tekst og bilde: Mitchell legger seg tett opptil Nelson Goodmans [*Languages of Art*, 1988] relativiserende syn når han henviser til at:

The differences between symbolic types become a relative matter, embedded in questions of function, context, and habit, and cease to be a question of essences or absolute categories (Mitchell 1994: 345).

Heller enn å se bildet som per definisjon umiddelbart og spatialt (eller natur, rom og øyet) og teksten som argumenterende og lineær (konvensjon, tid og øret) må man se på bruk og praksis, vaner og konvensjoner. Mitchell relativiserer i så stor grad at han i *Picture Theory* hevder at det slett ikke finnes 'rene former', bilder for seg og tekst for seg, men at "all media are mixed media, and all representations are heterogeneous" (1994:5). Dette synet, et klart brudd med Lessings skarpe skille, og som Mitchell da særlig knytter til Nelson Goodman, kalles *konvensjonalistisk*.

Det konvensjonalistiske synet står i opposisjon til et *essensialistisk* syn som er tettere forbundet med uttrykkets *medium*. Visuelle uttrykk kan ha fellestrekk, som "space, stasis, and arrested action" (Mitchell 1986:48), men maleri, fotografi og film er også *medierte* uttrykk. Mediet tillegges egenskaper og det oppteignes nye skillelinjer mellom de visuelle uttrykkene. (Edvard Munch skal ha sagt at fotografiet ikke kan konkurrere med maleriet så lenge det verken kan benyttes i himmel eller helvete.)

På samme måte har skriftlige uttrykk også et medium. Medium må sies å være både en kanal og et innhold, både et "through" og et "in", har Mitchell sagt<sup>15</sup>. Den ovenstående diskusjonen har dreid seg mest om "through", det vil si hva formen gjør med (vår forståelse av) innholdet, og er den mest 'medievitenskapelige' av betraktningene. "In"-forståelsen handler om mediets materielle uttrykk og kan knyttes mer til en kunstteoretisk tradisjon. Den essensialistiske forståelsen vil hevde at mediet har egenskaper som skiller det absolutt fra andre medier, et syn vi har sett er kritisert av Mitchell og Goodman. Andre påstander om sammenhenger mellom formen (mediet) og innholdet dreier seg om *teknologisk determinisme* og *mediespesifisitet*. Førstnevnte 'tradisjon' hevder at medieteknologien determinerer uttrykkssiden, mens

---

<sup>15</sup> W.J.T. Mitchells innlegg på konferansen "Media Aesthetics" på Universitetet i Oslo 8-9 juni 2005.

tilhengere av sistnevnte teori(er) vil hevde at mediene besitter spesifikke egenskaper som er unike for dem og som skiller dem absolutt fra hverandre.

Vi kan også trekke inn den evinnelige syndebook positivismen her: Et positivistisk syn på språklige uttrykk vil legge vekt på at språket *gjenspeiler* virkeligheten. Troen på at enkelte uttrykk har en egen evne til å speile er sterk i forhold til visuelle uttrykk og særlig i forhold til fotografiske uttrykk.

Også Ludwig Wittgenstein har beskjeftiget seg med forholdet mellom bilder, språk og forståelse. Fra den unge Wittgensteins (1999) tro i *Tractatus Logico-Philosophicus* på at språket er/må være en avbildning av virkeligheten til innsikten i *Philosophical Investigations* om at "a picture held us captive. And we could not get outside it, for it lay in our language language seemed to repeat it to us inexorably" (2004:41e) ligger erkjennelsen av at bilder er kraftfulle og forlokkende metaforer som ikke så lett lar seg avskaffe. Med *Philosophical Investigations'* begreper som "familielighet" og "språkspill" er det også mulig å se Wittgensteins bevegelse som en fra positivistisme mot konvensjonalisme. Språket og bildene ses nå i sin anvendelse og det gis rom for menings- og tolkningsglidninger.

### 2.2.3 Konvensjoner for samspill mellom tekst og bilde

Man skal ikke legge for stor vekt på metaforer som 'maktkamp' og 'klare fronter' mellom visuelle og skriftlige fremstillinger. Forholdet dem i mellom bør da heller ikke belyses kun ved å sammenstille eller sammenlikne dem. Det er ikke en komparativ analyse av tekst vs bilde som skal til, sier Mitchell: "The necessary subject matter is, rather, the whole ensemble of *relations* between media" (1994:89, Mitchells utheving). Bilder opptrer oftest i sammenheng med tekst, og selv om skriftkulturen skulle være detronisert som enerådende betyr ikke det at bildet har inntatt den rollen alene. Mitchells begrep om "The pictorial turn" (1994) kan derfor virke noe misvisende, kanskje skulle vi heller snakke om en verbal-visuell vending?

"Kommer ikke billedteksten til å bli fotografiets viktigste bestanddel?", spurte Walter Benjamin (1991:78). Og han hadde et poeng: Tv-bildene ledsages nesten uten unntak av skrift på

skjermen (og selvsagt, lyd). Internett særpreges nettopp av en kombinasjon av billedlige og skriftlige virkemidler, og selv 'autonome' kunstobjekter har en tittel og/eller en kommentar. Heller ikke litteraturen er 'ren': "Books have incorporated images into their pages from time immemorial", sier Mitchell (1994:3). Akkurat som det finnes likheter mellom tekst og bilde finnes det også et *samspill* som er regulert og kontrollert av konvensjoner. Samspillet er nettopp noe av det vi skal se på i Sebalds roman.

Man kan si at det tradisjonelt eksisterer en arbeidsdeling mellom tekst og bilde, der hvert uttrykk har klart definerte oppgaver og rangordningen er avklart (jf. Mitchell 1994:91). Stephanie Harris (2001) viser i artikkelen "The Return of the Dead" om *Die Ausgewanderten* til Mitchell når hun oppsummerer arbeidsdelingen slik: I en tekst med illustrasjoner vil bildene normalt fungere som illustrasjoner, eksemplifiseringer, klargjøringer, stadfestinger eller andre typer dokumentasjoner av det teksten utsier. Videre er regelen at i bøker der teksten fungerer som billedtekst til bildene – og som sådan er underordnet bildet – fungerer teksten som forklaring, fortelling (narrasjon), beskrivelse eller merkelapp for de "otherwise illegible images" (Harris 2001:382). Genettes (2001) begrep *peritekst*, forstått som begrep for verbale eller visuelle elementer som ligger rundt teksten i form av tittel, billedtekst, illustrasjoner etc., anvendes ofte i denne sammenhengen. Jeg anvender begrepet stedvis i oppgaven som betegnelse på informasjon til bilde angående fotograf, tittel, motiv, datering etc.

Når det gjelder billedbruken i Sebalds forfatterskap, sier Harris:

Sebald both exploits and denies the documentary status of the photograph, prompting us to look beyond the simple reading of these photographs as merely enhancing the non-fictional elements of the text and to ask how they might function with and against the language of the text itself (...) (Harris 2001:382).

Innenfor en del andre uttrykksnormer enn de litterære dreier samspillet mellom tekst og bilde seg om effektiv og ensartet kommunikasjon. Roland Barthes' analyse av en reklametekst i "Bildets retorikk" er en klassiker: Her anvender Barthes begrepene "forankring" og "forsterkning" på samspillet mellom tekst og bilde (1994:27). Forankring dreier seg om å hindre feiltolkninger ved at enten tekst eller bilde gjør tolkningsrommet mindre. Der det er tale om forsterkning tilføyer den ene representasjonsformen noe til den andre. Som regel er det teksten

som gjør det klart for oss hva bildet viser, eller er ment å vise. Reklametekster skiller seg imidlertid fra litterære tekster på flere områder. Reklamen streber etter entydig og klar kommunikasjon, mens flertydighet og tolkningsrom etterstrebes i litteraturen. Ensartet og effektiv kommunikasjon er sjelden dens mål, og betraktes snarere negativt, som et trekk ved de underlødige litterære formene. Forankring og forsterkning er ikke termer som vil bli benyttet i stor utstrekning i denne oppgaven, selv om det nok i enkelte tilfeller også i *Austerlitz* kan argumenteres for denne typen tekst/bilde-samspill. Begrepsparet duger allikevel ikke som et overgripende konsept, fordi Sebalds uttrykk er variert og tenderer mot det uavklarte, tvetydige, ustabile og dialogiske.

Også innenfor litteraturen finnes det et regelsett for samspeillet: Billedbruk i litteratur har utviklet ulike tradisjoner innenfor ulike sjangre. Det enkleste forholdet mellom tekst og bilde er 'illustrasjon': Den illustrative modus tilsier at bildene er underordnet teksten og at de fremsier visuelt det teksten utsier verbalt. Innenfor ikke-fiksjon er bildenes oppgave gjerne på ulike måter å dokumentere det teksten sier (gjennom å illustrere, eksemplifisere, klargjøre, stadfeste etc). Billedbruken forsterker eller bygger opp under autentisiteten, ektheten eller virkeligheten i uttrykket. I ikke-fiksjon og dokumentar er kravet til klarhet og entydighet sterkt og dikterer et avklart forhold mellom tegnsystemene. Når bilder ledsager lyrikk er det gjerne tale om assosiative eller konnotative forhold mellom uttrykkene. I tilfellet lyrikk kan uttrykkene vel så gjerne være sidestilt som rangordnet. Se for eksempel Sebalds diktbøker *For Years Now* (2001) og *Unrecounted* (2003) for det jeg oppfatter som en sidestilling av visuelle og tekstlige uttrykk. Normalt i lyriske sjangre vil nok forholdet være avklart, men det finnes også eksempler på mer ustabile og løsslupne uttrykk (se f.eks Julio Cortazars *Ultimo Round* [1970].) Den kunsthistoriske sjangeren *ekfrase* er også kjennetegnet av et avklart forhold mellom tekst og bilde. Mitchell kaller ekfrasen "the verbal representation of visual representation" (1994:152), men i Sebalds *Austerlitz* er det mer uklart hva som representerer hva<sup>16</sup>. En nyere konvensjon, som har dukket opp i forbindelse med resepsjonen av Sebalds bøker, er en bevisst undergraving av dokumenterende virkemidler. Dette synes å være tankegangen bak billedbruken i Carol Shields *The Stone Diaries* (1993), der forfatteren benytter familiefotografier i en fiktiv fortelling.

---

<sup>16</sup> Sebald har også skrevet innenfor ekfrase-sjangeren. Se *After Nature*, særlig første diktet, og ekfrastiske partier i *Saturns ringer*.

## 2.3 FOTOGRAFI

Forholdet mellom tekst og bilde er, som vi har sett, komplisert i seg selv, men med oppfinnelsen (eller snarere fremveksten) av fotografiet oppstår en ytterligere komplikasjon. Fotografiet synes nemlig å være mer direkte knyttet til persepsjonsapparatet (*foto som blikk*) og i tillegg være særlig umiddelbart og realistisk. Denne oppfatningen har sammenheng med det fotografiske mediets egenskaper og en essensialistisk forståelse av fotografiet, men også en forenklet versjon av fotografiets historie.

Den fotografiske teknikken ble ikke oppfunnet av verken Niépce eller Daguerre på 1830-tallet, slik den vanlige oppfatningen er, og slik enkelte fototeoretikere<sup>17</sup> synes å hevde. Lenge før hadde den fotografiske teknikken med å la lysstrålene fra et objekt avtegne seg i et mørkt rom (*camera obscura*) vært kjent. Men med Nicephore Niépce og Louis Daguerre oppnådde man å feste denne lysstrålingen til en flate, og dermed gjøre fotografiet varig. Med William Henry Talbot kom også negativ/positiv-teknikken, og muligheten for å lage flere kopier. Snarere enn å være oppfunnet/oppdaget på et gitt tidspunkt i historien må man kunne si at fotografiet kjennetegnes av flere egenskaper som ikke kan spores tilbake til ett første øyeblikk, men snarere må ses som en rekke av liknende og relaterte fotografiske fremskritt – fra *camera obscura* via heliografiet og daguerrotypiet til dagens digitale fototeknikk. Allerede 'Det første fotografi', Niépces *Point de Vue* fra 1827, gir en indikasjon på at trekk man gjerne identifiserer som essensielle ved fotografiet i realiteten tilhører omstendigheter utenfor tegnet selv. På *Point de Vue* kan man se sol på både øst- og vestvendte vegger, dette p.g.a den lange eksponeringstiden<sup>18</sup>, men til tross for dette har vi en oppfattelse av fotografiet som umiddelbart, *øyeblikkelig*.

Definisjonen av "Fotografi" i *Oxford English Dictionary* sier at det er "prosessen eller kunsten å fremstille bilder ved hjelp av kjemisk påvirkning av lys på en følsom hinne på en basis av papir, glass, metall, etc" (jf. [www.oed.com](http://www.oed.com), oversatt av Larsen 2004:17). Den allmenne forståelsen av fotografiet er imidlertid mye mindre teknisk, mer fleksibel og rommer assosiasjoner og

---

<sup>17</sup> jf Susan Sontag: "the inventory started in 1839" (2002:3)

<sup>18</sup> Tilsvarende kan man bevite eksponeringstidens krav på 'verdens første fotografi av en person', Daguerres *Boulevard du Temple* (1838), der personene på bildet – en skopusser og hans kunde - er svært uskarpe i kantene.

bruksområder i tillegg. *Common sense*-definisjonens smidighet ser man også i at digitalfoto regnes som fotografi selv om det ikke deler materialitet med fotokjemisk fotografi. En slik fotografidefinisjon har ikke fundament i en kopling mellom fotografiets uttrykk og dets materialitet, men tilkjenner en medieforståelse som er mindre teknologisk betinget.

### 2.3.1 Fotografi og semiotikk

De fotografiske egenskapene har ført til at semiotikerne har funnet interesse i fotografiet som tegn. Kanskje særlig har Roland Barthes beskjeftiget seg med fototeori gjennom de ulike fasene i sin karriere. I sin artikkel "Bildets retorikk" fra 1964 (1994) benytter Barthes seg av terminologi som stammer fra lingvisten Charles Sanders Peirce. Peirce skiller mellom ikoniske, indeksikalske og symbolske tegn. Barthes – og Peirce - forstår fotografiet som et ikonisk-indeksikalsk tegn. Det ikoniske er det man gjerne betegner som realismen i et fotografi – *det likner*. (Fotografiet likner i så stor grad at det er blitt betegnet som perfekt mimesis, et direkte avtrykk av virkeligheten, *a slice of life*). Det indeksikalske henger sammen med den fotografiske teknikens særtrekk, lysskriftens kausalitet. Fotografiet som indeks kan i ytterste konsekvens ses som ren årsak-virkning. Fotografiet ville ikke vært mulig uten objektet foran linsen, slik røyk uten ild, ifølge ordtaket er umulig.

Det ikonisk-indeksikalske – og særlig indekset - er bakgrunnen for Barthes' etter hvert famøse påstand om at fotografiet er et "budskap uten kode" (1994:25), og ligger også, i følge Mitchell, under for Umberto Eco's påstand om at enkelte representasjoner er: "[M]ore firmly linked to the basic mechanisms of perception than explicit cultural habits" (Eco i følge Mitchell 1986:64, men se også Eco 1982 for hans "Critique of the Image"). Mitchell finner den samme tendensen til å vurdere fotografiet som 'et naturlig tegn' i den ene enden av Ernst Gombrichs pendling mellom konvensjonalisme og naiv realisme (1986:87)<sup>19</sup>.

---

<sup>19</sup> Gombrichs påstander om fotografiet og andre 'naturlige tegn' er for øvrig mer basert på likhet (ikoniske kvaliteter) enn årsak (indeksikalske kvaliteter).

### 2.3.2 Fotografisk praksis

Det seigliveede postulatet om fotografiets essensielle karaktertrekk, så som 'naturlighet', 'realisme' og 'autentisitet', synes ofte å være uavhengig av *fotografisk praksis*. Ser man nærmere er det åpenbart at fotografiet har uttallige bruksområder, og det leses slett ikke likt i alle sammenhenger. Reklamefotografiet er et eksempel: Det er gjerne retusjert til det forlater realismen og beveger seg inn i en idealikonografi. Likedan er heller ikke kunstfotografiet innfanget i noen snever realisme-diskurs. Familiesnapshots, reklamefoto, polaroidbilder, forskningsfotografier, kunstfoto inngår alle i et fotografisk kontinuum mellom ekstrem realisme og abstrakte uttrykk, men trekker også alle veksler på common sense-forestillinger om hva fotografiet generelt er.

Disse forestillingene kan selvsagt også være ideologiske, lesningene kan være bundet opp av maktforhold, slik fototeoretikeren John Tagg (1988, 2001) har fremhevet. Tagg mener fotografiets 'autentisitet' mest av alt er en ideologisk konstruksjon og at meningsproduksjonen i møtet med fotografiet alltid er fortolkning. "The indexical nature of the photograph", sier Tagg, "is therefore highly complex, irreversible, and can guarantee nothing at the level of meaning" (1988:3). Hvilken mening og hva som eventuelt kan garanteres er vel igjen avhengig av fotografiets kontekst, men Tagg har, etter min mening, rett i at en forestilling om 'autentisitet' hefter ved fotografiske uttrykk.

Fotografisk praksis er også *rekontekstualisering*. Fotografier oppnår gjerne nye betydninger når de tas ut av én kontekst og settes inn i en annen: Et familiebilde betyr ikke det samme i et privat album som når det reproduseres i Marianne Hirschs *Family Frames* (1997) og et pressefotografi beveger seg over i en annen betydningssfære når det kåres til 'årets bilde' og kommer i museer og kataloger. Også Barthes er inne på denne erkjennelsen når han drøfter hva som kan være *det essensielle* ved fotografiet:

På den ene siden lysten til endelig å sette navn på Fotografiets vesen og altså skissere en Fotografiets eidetiske vitenskap, og på den andre siden den umedgjørilige følelsen av at Fotografiet essensielt sett (...) kun er kontingens, singularitet, begivenhet, opplevelse: Mine fotografier var alltid fullt ut del av 'et eller annet' (Barthes 2001:31).

Foruten tekstuelle sammenhenger må dette 'et eller annet' også sies å være fysiske kontekster: Som kopier er fotografier også gjenstander, de blir slitt i kantene, innrammet, gjemt bort mellom sidene i en bok, forstørret og hengt på veggen eller sendt til slekt og venner som julekort. Denne bruken av fotografiet er også en del av det som møter oss som betraktere og som vi kommer det i møtet med. Se på gamle fotografier, f.eks familiefotografier i et album, de aktualiserer et annet blikk enn de ferske kopiene fra én-times fotobutikken eller thumbnails'ene i digitalkameraet: Gamle fotografier betyr ikke bare noe i seg selv (*an sich*, om du vil), som et spor av noe, men de betyr noe for noen (*für mich*). Dette fordi de er forbundet med en fortid som er preget av verdier og fordi denne fortiden har visse bånd til nåtiden. Båndene forsterkes nok av fotografiets ikonisk-indeksikalske trekk, men like mye er de et resultat av albumets kontekst, gulfargen i papiret, den gamle klesdrakten, vissheten om slektsskapsbånd mellom personen på bildet og deg selv, samt en rekke andre trekk.

### 2.3.3 Å lese fotografier, å lese tekst

Å betrakte fotografiet som tegn – f.eks essensialistisk - kan medføre at man vektlegger de ulike måtene fotografiet er *forskjellig* fra andre tegn på, og ser bort ifra *likhetene*. Fototeoretikere etter Barthes har i større grad fokusert på slike likheter, og hevdet at fotografier også er gjenstand for *lesninger*:

Whenever we look at a photographic image we engage in a series of complex readings which relate as much to the expectations and assumptions that we bring to the image as to the photographic subject itself. Indeed, rather than the notion of looking, which suggests a passive act of recognition, we need to insist that we *read* a photograph, not as an image but as a *text* (Clarke 1997:27).

Fotografiet må leses som en tekst og ikke som et bilde, sier Clarke og føyer seg derved inn i konvensjonalistenes rekke, nærmere bestemt det vi kan kalle de lesningsorienterte konvensjonalistene (se også Burgin 1982a, 1982b). Fotografiet er både et speil og det inngår i en diskurs, sier Graham Clarke videre (ibid). Og selv denne erkjennelsen må suppleres med at også 'speilet' inngår i diskursen, ved det at lesningen vil måtte preges, på ett eller annet vis, av den sterke konvensjonelle oppfatningen av fotografiets tegn som et speil.

Lesningsperspektivet gjør det også naturlig å trekke konklusjonen at bilder kan fortelle historier:

We all know that, despite Gotthold Ephraim Lessing, pictures are able to tell stories, and their narrative and discursive possibilities are of course dramatically increased from the very moment one takes into account not only single images, as do Lessing and as still do most theoreticians of, for instance, photography, but also sets and series of (fixed) images (Baetens 2003: 181).

Enhver som betrakter et gruppeportrett av en familie eller et vellykket reportasjefoto vet at Jan Baetens har rett i at bilder kan fortelle historier. De forteller historier på en annen måte og inneholder nok flere narrative 'hull' som må fylles inn av kontekst eller kommentar, men slike forskjeller er grads- og ikke vesensforskjeller: Alle fortellinger utelater noe, de er avhengige av seleksjon og er dermed elliptiske i sin natur. Med John Bergers velformulerte ord: "No story is like a wheeled vehicle whose contact with the road is continuous. Stories walk, like animals or men" (Berger 2003:172).

#### **2.3.4 Barthes' innsikt**

Fotografier er kanskje ikke "budskap uten kode" (Barthes 1994:25), slik Barthes en gang hevdet i "Bildets retorikk". Franskmannens gang fra strukturalistisk semiotikk til fenomenologi - i løpet av tiden fra nevnte "Bildets retorikk" [i 1964] til *Det lyse rommet* [i 1980] - illustrerer en sviktende tro på en vitenskap om fotografiets essens og en åpning mot spesifikke opplevelser av fotografier av ulike mennesker i forskjellige situasjoner. *Det lyse rommet* (norsk utgave 2001) er Barthes' siste bokutgivelse, en personlig betraktning om fotografiets vesen, der han mer enn tidligere ("Bildets retorikk", *Mytologier* (1991)) anerkjenner den subjektive dimensjonen i fortolkningen av tegnet. Barthes tar utgangspunkt i fotografier som treffer noe i ham og forsøker med det å si noe mer generelt om Fotografiet, men vel så viktig, om hvordan fotografier leses og oppleves. Kanskje er det ikke Fotografiet med stor F man bør lete etter, men snarere alle de små fotografier som skaper mening i private og offentlige rom, synes Barthes halvveis å ville innrømme. Det bildet Barthes' bok etter hvert beveger seg mot er et bilde av forfatterens avdøde mor. Barthes leter etter et bilde som inngir det rette inntrykket av moren slik han husker - og vil huske – henne. Når han så finner dette bildet, det etter hvert så berømte vinterhage-fotografiet, vil han ikke

gjengi det i boken<sup>20</sup>. Fotoet av moren berører Barthes personlig i en slik grad at han ikke vil gjøre det offentlig. Fraværet av vinterhage-fotografiet synes å være en erkjennelse av at fotografiers kraft ligger i noe annet enn 'det essensielle'.

Det ligger, etter min mening, også en annen viktig erkjennelse i *Det lyse rommet* og dens fokus på det inntrykk som fotografiet gir den som betrakter det, den følelsen av realisme og historie som ligger i det fotografiske. Det fotografiske inntrykket kan ikke bestemmes ved å skjelne mellom analoge og kodete uttrykk, sier Barthes (2001:107), og henviser implisitt til sin egen "Bildets retorikk". Men allikevel besitter fotografiet "en konstativ kraft [som] ikke angår objektet, men tiden" (ibid).

Med Barthes kan vi si at det finnes en autenticitet som ikke kan avfeies på naivt epistemologisk grunnlag: For en leser vil fotografiets sterke konvensjonelle krav til å bli lest som 'autentisk', 'historisk' og 'fysisk' måtte spille inn. Dette er en effekt Sebald kan spille på - uavhengig av hva man måtte mene om fotografiets essens eller "noema" (Barthes 2001:95) - og denne effekten spilles igjen ut mot fiksjonens krav til *suspension of disbelief*. Barthes' innsikt leder oss inn på tanken om at Fotografiet ikke blott er et medium, men en samling forståelser om hva fotografiet er og hva det kan gjøre i ulike sammenhenger.

## 2.4 MULTIMODALITET

Dagens mediale samfunn er dominert av tverrmediale uttrykk, der tekst og bilde, *flow* og *stills* samkjører og veksler. Der essensialistiske skillelinjer tidligere ble trukket mellom ulike medier og tegnsystemer, er det nå vanskeligere å skille bastant. Multimodiesemiotikerne Günther Kress og Theo Van Leeuwen kaller dette fenomenet *The Multimodal Discourse* (2001). Den multimodale diskursen skiller seg bl.a fra skjønnlitteraturens "monomodale" uttrykk, hevder de (2001:1). Men litteraturen er ikke begrenset til det monomodale, noe *Austerlitz* altså kan stå som eksempel

---

<sup>20</sup> Det eksisterer således en bemerkelsesverdig parallell mellom Barthes *Det lyse rommet* og Sebalds *Austerlitz*: Protagonistene søker begge bilder som kan si noe om hvem de er, de leter begge etter et bilde av moren og bildene de finner tilfredstiller ikke alltid forhåpningene. På veien kommer de begge frem til en utvidet forståelse av hva fotografier er og kan gjøre.

på. Dermed kan *The Multimodal Discourse* tilby et nyttig begrep om modus til analysen av *Austerlitz*, fordi romanen er multimedial, eller altså multimodal.

Kress og Van Leeuwen definerer modus ("mode") som

semiotic resources which allow the simultaneous realisation of discourses and types of (inter)action. Designs then use these resources, combining semiotic modes, and selecting from the options which they make available according to the interests of a particular communication situation. Modes can be realised in more than one production **medium** (2001:21-22, forfatterens utheving)<sup>21</sup>.

Denne definisjonen gjør det klart at modus er noe annet enn medium, og samtidig at modi kan realiseres innenfor ulike medier. Vi kan føye til at ett medium kan realisere flere modi. Denne grenseoppgangen gjør oss i stand til å se, slik vi var inne på ovenfor, at fotografiet ('Fotografiet') ikke bare er et medium, men like godt kan ses som et modus.

Kress & Van Leeuwen forteller oss også at 'modus' ikke behøver å være knyttet til medium-begrepet, men også favner andre begrepsområder, slik som 'narrativitet' eller 'narrasjon':

Narrative is a mode because it allows discourses to be formulated in particular ways (...), because it constitutes a particular kind of interaction, and because it can be realised in a range of different media (ibid).

Vi kan forstå *narrativitet* og *fotografi* – og jeg vil føye til *fiksjon* – som ulike modi, og ikke som medier eller fastlagte grunnstrukturer. Sebald spiller disse modiene opp mot hverandre, slik han sammenstiller tekst og bilde. Fiksjonens "suspension of disbelief" opp mot fotografiets 'dokumentaritet', skriftspråkets lineære forbindelser opp mot fotografiets spatiale utfoldelse - disse er ikke *the clash of media*, men effekter hos leseren.

Kombinasjonen av modi innenfor et medium aktualiserer derfor ulike sett konvensjoner i henhold til lesingen. Som det fremgår vektlegger jeg, i motsetning til Kress & Van Leeuwen, lesing/tolkning fremfor "design", og forholder meg til forskningsobjektet fra dette ståstedet – og

---

<sup>21</sup> Kress og Van Leeuwens definisjon av modus og modalitet her skiller seg slik jeg kan se noe fra den de selv lanserte i *Reading Images. The Grammar of Visual Design* (Kress & Van Leeuwen 1996) og *Handbook of Visual Analysis* (Van Leeuwen & Jewitt 2001), der "modality" forstås som "truth value" (2001:20) eller "reality value" (2001:151).

ikke, slik det utvilsomt ville vært mulig, fra et produksjonsståsted<sup>22</sup>. Men etter min mening er det også mulig å betrakte resepsjon – lesing og tolkning – som en praksis som likeledes anvender ressursene, kombinerer semiotiske modi og velger ut alternative meninger i henhold til kommunikasjonssituasjonen.

Min analyse av *Austerlitz* vil i tråd med dette begrepsapparatet kunne kalles *bimodal* (tekst og bilde) på det formale plan, men *multimodal* (tekst, bilde, fotografi, fiksjon, dokumentar, biografi etc) på et mer overgripende plan, og fordi form og tema i så stor grad griper inn i hverandre i denne romanen er det sistnevnte begrep som passer best.

#### 2.4.1 Et begrep om det fotografiske modus

Det finnes mange måter å forstå og analysere fotografier på. Barthes (1994, 2001) eksemplifiserer én - eller i realiteten flere – tilnærminger som tar sikte på i noen grad å isolere fotografiet (Fotografiet) fra dets omgivelser for så å begrepsfeste dets iboende egenskaper. Andre tilnærminger, f.eks Sontag (2002) og Bourdieu (1990), vurderer og analyserer fotografiet mer i lys av de sosiale rammer som fotografier opptrer innenfor. *Austerlitz* kan ikke leses isolert: Den uvanlige kombinasjonen av tegnsystemer medfører at konvensjoner knyttet til lesing/tolkning (lesersubjektet) gjøres synlige og i høyeste grad medvirker i forståelsen av romanen. Samtidig er romanens sentrale temaer så sterke og så vesentlige at de ikke kan reduseres til sekundære størrelser i forhold til fotografiet. Min forståelse av hvordan fotografiene virker i *Austerlitz* krever et begrep som favner både de egenskapene Barthes (og andre) forsøker å innfange og de sosiale kontekster Sontag og Bourdieu (og andre) er opptatt av. Derfor introduserer jeg et begrep om *det fotografiske modus*.

Bildene i *Austerlitz* er ikke bare bilder, men fotografier - med alt det innebærer. *Alt det innebærer* er forsøkt oppfanget i begrepet om *det fotografiske modus*. Det er gjennom dette begrepet at 'Fotografiet' er operasjonalisert. Begrepet er mer en bred forståelse enn en definisjon på fotografiet:

---

<sup>22</sup> Dermed blir i og for seg interessante spørsmålstillinger som hvor forfatteren har fått tak i bildene og hva som 'kom først', tekst eller bilde, irrelevante i denne oppgaven.

Det fotografiske modus er knyttet til fotografiet som medium, som tegn og som kulturelt fenomen. Moduset har et semiotisk potensial som ligger latent i det fotografiske bildet og dets kontekster. Potensialet kan ytterligere aktiveres ved å sammenstilles med andre modi. Fotografiet aktiviserer en forståelseshorisont hos leseren som kommer til uttrykk i påstander som betegner estetiske egenskaper (f.eks 'realisme'), kontekstuelle egenskaper (f.eks 'dokumentar') og formale egenskaper (f.eks 'atemporalitet', 'spatialitet'). Totalsummen av egenskaper i det fotografiske modus utgjør den fulle kapasiteten i forståelseshorizonten.

Det fotografiske modus er altså knyttet til en lang rekke antakelser og forståelser. Mitchell (1984) identifiserte romlighet, naturlighet og appell til synssansen som trekk ved visuelle uttrykk. I forhold til fotografiet kan vi tilføye: 'Realistisk', 'autentisk', 'ekte', 'identifikasjon', 'bevis', 'vitne', 'illusjon', 'kopi', 'umiddelbarhet', 'automatisk', 'analogt', 'ukodet', 'meningsmettet', 'direkte' (*et cetera ad infinitum*) som egenskaper som hefter ved fotografiet. En konvensjonalistisk forståelse av modale egenskaper som "semiotiske ressurser" åpner for at visse egenskaper ved fotografiet spiller inn i visse sammenhenger, mens andre kun ligger latent. Ikke alle egenskapene er iboende i mediet per se, men de er potensielle i moduset. I tilfellet 'Fotografi', for eksempel, vil jeg hevde at dets realisme ikke er 'spilt ut' i *Austerlitz*, selv om egenskapen utvilsomt er latent i fotografiets modus. Egenskapene tilhørende et modus kan også være selvmotsigende og, som nevnt, gå på tvers av medium-skilnelinjer. Modusbegrepet er valgt til forskjell fra diskursbegrepet også fordi jeg synes det fanger opp medium-dimensjonen.

Det semiotiske potensialet må følgelig ikke forveksles med en essensialistisk og absolutt forståelse av hva fotografier er. De ovennevnte egenskapene er både på formale, på tematiske og på mer assosiative plan, og det er kun i en utvidet modus-forståelse at de lar seg sammenfatte på denne måten. Denne modus-forståelsen er etter mitt syn også kompatibel med Goodman/Mitchells konvensjonalisme. Modus-begrepet i min forståelse er ikke strengt deskriptivt, og heller ikke normativt, men diskursivt. Man kan si, med Wittgenstein, at egenskapene i et modus er bundet sammen av *familielikheter* heller enn nødvendige og tilstrekkelige egenskaper (Wittgenstein 2004:27e).

Det semiotiske potensialet er en ressurs for en forfatter som ønsker å ta i det i bruk, aktivisere det. Det er min hypotese at Sebald, ved å benytte et stort fotografisk register, utnytter potensialet i det fotografiske modus, samtidig som han utdyper og kritiserer essensialistiske forståelser av hva fotografier er og er i stand til å gjøre. Ved å utnytte det fulle potensialet oppnår Sebald også en særlig effekt hos leseren.

## 2.5 NARRATOLOGI

Hva er en fortelling? Spørsmålet har opptatt mange, fra Platon til dagens kommunikasjonsrådgivere. Fortelle teori - eller narrativ teori, eller *narratologi* - blomstret opp i forlengelsen av formalisme, semiotikk og ikke minst strukturalismen, med teoretiske forgrunnsfigurer som Genette, Greimas, Barthes og Eco. Det er imidlertid ikke bare litteraturkritikken som finner nytte i narrativ teori. Mange andre forskningsfelt har sett at spørsmålet om hva en fortelling er kan være både inspirerende og nyttig å stille seg. I postmodernismens overskridende ånd har narrativitetsteorier også blitt anvendt på områder som filmteori, historiografi, økonomi, juss, vitenskapelige diskurser, fotografi, Holocaustberetninger, trauma og sykdomshistorier (jf. McQuillan 2003 for en utførlig *Narrative Reader*). Eksemplene er mange og for virkelig å få et inntrykk av fortelle teoriens gjennomslagskraft må vi i tillegg regne den interesse for narrativitet og narrasjon som kommer til uttrykk i kunst, media, reklame, politikk, markedsføring og kommunikasjonsslag. Narratologien, som både regnes som en teori og en metode, er i sannhet blitt både tverrfaglig og multimedial, noe denne oppgaven vil benytte seg av.

### 2.5.1 Genette og narratologien

Gérard Genettes *Narrative Discourse* (1980) [*Discours du récit* 1972] er det uomgjengelige referansepunktet for narratologiske studier av litterære tekster, selv om det i dag finnes atskillig andre grunnbøker (f.eks Bal 1985, Lothe 1994, Aaslestad 1999) som dekker området. Flere andre fremstillinger av fortelle teori bygger på Genette, dette gjelder bl.a Petter Aaslestads innføringsbok *Narratologi* (1999), som jeg vil hente norske begreper fra. Genette tar for seg

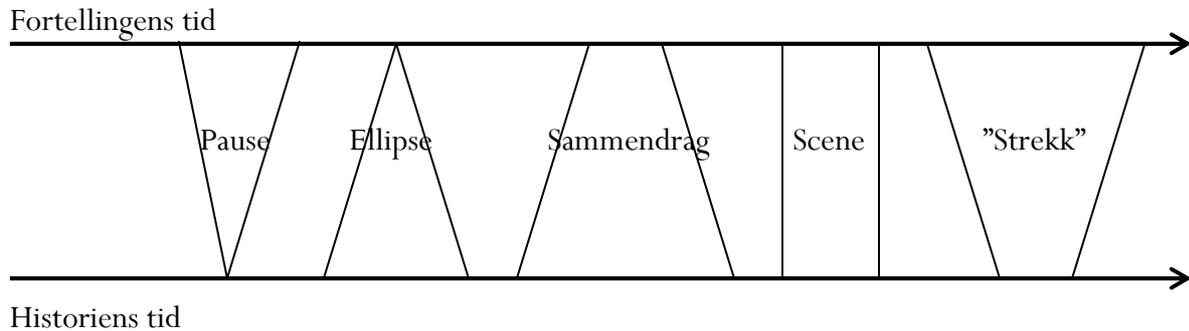
Marcel Prousts *På sporet av den tapte tid*, og beviser med sin analyse at narratologien er i stand til å behandle svært komplekse fortellinger i sin helhet. Helhetsperspektivet er en av narratologiens fortrinn fremfor andre tilnærminger til tekst, hevder Aaslestad (1999:13).

Et vesentlig og grunnleggende begrepspar hos Genette (1980) er det som i engelsk språkdrakt heter "narrative" og "story", og som vi skal kalle 'fortelling' og 'historie', der førstnevnte betegner den faktiske realiseringen i språk av det sistnevnte 'råmaterialet' av historieforløp. Med Aaslestad: "Historien definerer vi som *det narrative innholdet*. Fortelling er selve *den narrative teksten*, det fortalte" (1999:27, forfatterens kursivering). Til fortelling og historie hører også to tidsforløp: "[T]he narrative is (...) a doubly temporal sequence", siterer Genette filmsemiotikeren Christian Metz (Genette 1980:33, Metz 2003:87). Aaslestad supplerer historie/fortelling-dimensjonen med et tredje nivå: "Narrasjon er definert som den produserende fortellehandling og den reelle eller fiktive situasjonen som fortellehandlingen finner sted i" (1999:27). Narrasjon er ofte implisitt eller simpelthen ikke relevant, men det er heller ikke uvanlig at den kommer til syne i passasjer som: "Mens jeg skriver disse ordene...".

Forholdet mellom de to tidsforløpene i historien og fortellingen kan være mer eller mindre kompleks: Genette skiller ut "four basic forms of narrative movement" (1980:94-95), nemlig pause, ellipse, sammendrag og scene.

*Pausen* er et punkt uten temporal utstrekning i historien som gjengis med temporal utstrekning i fortellingen. *Ellipsen* er et bortfall av et stykke tid i historien. *Sammendraget* korter i fortellingen ned et stykke tid som har lengre utstrekning i historien. *Scenen* gir elementet fra historien samme utstrekning i fortellingen. I tillegg til de fire grunnformene som man i følge Genette (1980:94) finner i den narrative litteraturen, skisserer han opp muligheten for en form, som man kan kalle "strek" eller "stretch" (Liestøl 1999:107), der tidsforløpet i fortellingen er lengre enn tilsvarende i historien. *Strekket* tilsvarende filmens slow-motion, i litteraturen er utstrakte og detaljerte beskrivelser eller en stream-of-consciousness-sekvenser det nærmeste man kommer. Genette setter strekket på formelen  $NT > ST$ , der NT er "narrative time" og ST er "story time" (1980:94). Skjematisk kan forholdet mellom de fire hovedformene (og den femte varianten)

fremstilles slik som under, der den øvre og nedre linjen representerer henholdsvis fortellingens og historiens tid:



Genette legger opp kapitlene i *Narrative Discourse* etter grunnleggende karaktertrekk ved fortellingen. Med en viss tilpasning og Aaslestad's oversettelse (1999) kan vi oppsummere grunntrekkene som: 1) Tid og rekkefølge, 2) Varighet og ellipser, 3) Frekvens, 4) Fokalisering og stemme<sup>23</sup>. Jeg vil nå oppsummere kort hva som kjennetegner disse grunnleggende formene.

### Tid og rekkefølge

Narrativitet og tid er nært knyttet til hverandre, slår Genette (1980:33) fast. Tidsaspektet i fortellinger kommer gjerne til uttrykk i det nevnte forholdet mellom *historiens tid* og *fortellingens tid*<sup>24</sup>. Selv de enkleste fortellinger har normalt ikke et én-til-én forhold mellom tiden som løper i fortellingen og tiden som løper i historien (jf Aaslestad 1999:35). "Uoverensstemmelsene mellom rekkefølgen i historien og i fortellingen kaller vi med et samlebegrep for *anakronier*", sier Aaslestad (1999:34, forfatterens utheving). Anakroniene kan igjen deles i to hovedkategorier, *prolepses* og *analepses*, som viser henholdsvis fremover og bakover i historietiden. Videre skiller Genette mellom anakronier som er interne og eksterne etter som om de holder seg innenfor historiens tid eller strekker seg utenfor.

---

<sup>23</sup> Genettes begreper er i engelsk oversettelse: "Order", "Duration", "Frequency", "Mood" og "Voice" (1980). Aaslestad (1999) oversetter Genettes "Duration" med hurtighet, men jeg føler 'varighet' er mer dekkende. Genette skiller fokalisering og stemme i to deler, men p.g.a *Austerlitz*' form drøfter jeg disse sammen.

<sup>24</sup> Som korresponderer med det tyske begrepsparet *Erzählte zeit/Erzählzeit*, og som igjen ligger i forlengelsen av den klassiske opposisjonen mellom *story/plot, fabula/sjuzet* etc

## Varighet, ellipser og paralipser

Fortellinger er organisert etter varighet eller hurtighet, dvs etter hvilke av historiens elementer man legger vekt på – i form av f.eks utstrekning eller seleksjon – i fortellingen. *Ellipser* er bortfall av elementer i fortellingen som vi kan utlede at hører hjemme i historien. Ellipser kan være vanskelige å få øye på eller de kan være tydelige. Ofte kan man forveksle ellipser med *sammendrag*. Sammendrag har vi der fortellingen korter ned et lengre forløp i historien, men er altså ikke et fullstendig bortfall. ”Tre år gikk.” er altså et minimalt sammendrag, mens en ellipse (for ordens skyld) må være et fullstendig bortfall, et sprang uten narrativ handling eller tidsangivelse. Noen ellipser er dog markert, men da med tegn av typen asterikser eller tankestreker.

Et fenomen som er beslektet med ellipsen, men som er av en litt annen karakter, er det Genette med et begrep fra den klassiske retorikken kaller en *paralipse*<sup>25</sup>. Paralipsen er en annen type hull enn ellipsen, sier Genette, av en mindre temporal art. Han kaller paralipsen en lateral ellipse som ikke er skapt ved bortfallet av en diakron del, “but by the omission of one of the constituent elements of a situation in a period that the narrative does generally cover” (1980:51-52). Og videre:

[T]he narrative does not skip over a moment in time, as in an ellipsis, but it *sidesteps* a given element (...) Like temporal ellipsis, paralipsis obviously lends itself very nicely to retrospective filling-in (ibid).

Paralipser, i likhet med ellipser, behøver slett ikke være uviktige. Begge formene kan ha en sterk retorisk og narrativ effekt.

## Frekvens

*Frekvens* betegner antall ganger en sekvens i historien gjentas i fortellingen. Genette taler i denne sammenhengen om fire variasjoner:

---

<sup>25</sup> Genette skiller sin narrative forståelse av paralipse fra retorikkens definisjon, der begrepet også kalles preterition/praeteritio, og er en ”false omission” (Genette 1980:51note), en slags *aside*-bemerkning.

Wikipedia.org: “A paralipsis or praeteritio is a rhetorical figure or figure of speech, where emphasis is achieved by passing something by. Typically, a paralipsis is introduced by phrases such as ‘we need say nothing of’ or ‘not to mention’”.

Schematically, we can say that a narrative, whatever it is, may tell once what happened once,  $n$  times what happened  $n$  times,  $n$  times what happened once, once what happened  $n$  times (1980:114).

Gjentakelse kan nettopp signalisere viktighet, og hvilken av variasjonene man velger er på samme måte vesentlig.

### **Fokalisering og stemme**

Hvem ser? Dette spørsmålet er sentralt for forståelsen av hva fokalisering innebærer, og hvordan synsvinkelen skiller seg fra fortellerinstansen, der spørsmålet er 'Hvem forteller'? Om dette sier Genette at

most of the theoretical works on this subject (...) suffer from a regrettable confusion between what I call here *mood* and *voice*, a confusion between the question *who is the character whose point of view orients the narrative perspective?* and the very different question *who is the narrator?* – or, more simply, the question *who sees?* and the question *who speaks?* (1980:186, forfatterens kursivering).

Genettes sondering åpner for at fortellinger kan operere med ulike synsvinkler ("*point of view*") innenfor ett narrativt perspektiv ("*narrative perspective*").

### **2.5.2 Fortelling med bilder; beskrivelse, fotografi og film**

Fra Genettes ståsted kan det synes som om fortellinger primært er skriftlige, men dette er selvsagt ikke tilfelle, og narratologien har, som nevnt, også blitt anvendt på visuelle fortellinger. Bilder synes imidlertid å by på en utfordring for den narrative vitenskapen. Dette gjelder også språklige bilder - 'bilder' i overført betydning – som drøftes av Genette (1982) i artikkelen "The Boundaries of the Narrative". Genette ser her på slike former av fortellingen som befinner seg i en narratologisk gråsoner, særlig *beskrivelsen* (jf. også Larsen 1996). 'Problemet' med beskrivelsen er at den, i følge Genette, ikke har noe temporal utstrekning, den benytter seg snarere av *simultanitet* og utfolder seg *spatialt*. (Vi gjenkjenner kjennetegnene fra gjennomgangen av tekst og bilde i foregående kapitler.) Samtidig er den en svært vanlig bestanddel i fortellinger, man klarer seg faktisk ikke uten beskrivende elementer. Beskrivelsen er heller ikke vesensforskjellig fra narrativ tekst, den er jo også lineær, men utgjør snarere et grensetilfelle. Vesentlig i vår sammenheng er dette fordi fotografiene i Sebalds tekst nettopp er av en slik karakter at de

utfordrer det narrative moduset (ved sin spatialitet og simultanitet). Like viktig er imidlertid Genettes påpekning av at dette ikke er fremmedelementer, men vanlige og nødvendige elementer i fortellingen. Det finnes ingen 'ren' narrativ struktur, beskrivelser og bilder behøver derfor ikke behandles som om de er anomalier.

Det skulle de følge at fotografier også kan fortelle og inngå i fortellinger. I delen om "Å lese fotografier, å lese tekst" var vi inne på akkurat dette. Allikevel er det slik at fortellinger med stillbilder er ganske uvanlige. "Can one think in term of a truly photographic narrative form?", spør John Berger seg (2003:170). Berger ser særlig for seg at grupper eller sekvenser med bilder kan fungere narrativt, men det står allikevel ikke til å nekte for at former som fotoromanen, som Berger nevner, er en marginal form. Også *Austerlitz* er i og for seg en marginal roman, men det marginale er ikke dermed uinteressant.

En visuell fortelleform som derimot ikke er marginal er filmen. Fotografi og film deler materielle kvaliteter. Film er jo nettopp *moving images*, 24 stillbilder i sekundet. Allikevel er det forskjeller på hvordan stillbilder forteller og hvordan film forteller. "Surprisingly", sier Berger, "photographs are the opposite of films":

Photographs are retrospective and are received as such: films are anticipatory. Before a photograph you search for *what was there*. In a cinema you wait for what is to come next. All film narratives are, in this sense, *adventures*: they advance, they arrive. (...) By contrast, if there is a narrative form intrinsic to still photography, it will search for what happened, as memories or reflections do (Berger 2003:171).

Hukommelsen, sier Berger videre, er ikke flashbacks, men "a field where different times coexist" (ibid.). Fotografier har den samme egenskapen til å henvise til en tapt tid, og til flere tapte tider i et album, uten å miste forbindelsen til nåtiden. Fotografier skulle derfor være velegnet til å fortelle retrospektivt, dvs til å erindre. (Kanskje er den truly photographic narrative form" som Berger spør etter en erindringsroman?)

## 2.6 TEMATISKE PERSPEKTIVER: HUKOMMELSE OG HOLOCAUST

*Austerlitz* inneholder mange tematiske områder det ville vært mulig å fokusere på. Jeg har valgt ut to, som i tillegg til å være svært vesentlige i romanen, også er egnet til å belyse forholdet mellom tema og form i boka. Det følgende er bare en kortfattet presentasjon av teori og begreper knyttet til tematikkene. Det tematiske perspektivet spiller for fullt inn i analysens tredje del, ”*Austerlitz*, hukommelsen og Holocaust”.

### 2.6.1 Hukommelse i psykologien

Hukommelse er et svært komplisert emne, men den kognitive psykologien kan fortelle oss at det å huske består av tre faser: Innkoding, lagring og uthenting, og at ”all stages are involved when information is remembered” (Braisby & Gellatly 2005:277). Betingelsene for innkoding av hendelser henger sammen med innkodings situasjonen, lagringsbetingelsene avhenger av det spesifikke minnets karakter (lang tidsminne eller korttidsminne, ferdighets- eller kunnskapshukommelse) og vår evne til å hente ut minner er bestemt av situasjonen vi er i når uthenting skal foregå. Basert på denne tredelingen vil jeg forstå *erindring som fremkallingen av minner fra hukommelsen*. Erindring er altså prosessen (bevisst eller ubevisst), minnet er den bestemte hendelsen, ferdigheten, kunnskapen etc som skal hentes frem, og hukommelsen er minnes lagringsplass. Samtidig er også ’hukommelsen’ begrepet jeg anvender for hele fenomenet. Jeg vil forsøke å anvende denne terminologien i oppgaven.

Kognitiv psykologi skiller gjerne videre mellom *episodiske* og *semantiske* minner (jf. Baddeley 2001): Det semantiske minnet er knyttet til kunnskap og begreper, og kan sammenliknes med et leksikon. Det episodiske minnet på sin side er ’selvbiografisk’ i den forstand at minnene er begivenheter (episoder) som igjen er knyttet til følelser. Det episodiske minnet kan sammenliknes med skrevne fortellinger, strukturert av hendelser i en bestemt rekkefølge. Innkodingen av semantiske og episodiske minner er ulik: Innkodingen av episodiske minner sies å være umiddelbar og knyttet til en bestemt hendelse, mens det semantiske minnet bygges på gang på gang når ny kunnskap kommer til. Pasienter med hukommelsestap har gjerne svekket det episodiske minnet.

## 2.6.2 Hukommelsens baksider: Hukommelsestap, trauma og false memory

Vår tilgang til minner i hukommelsen er ikke uproblematisk. Vi glemmer, fortrenger, forvrenger og reviderer. Vi går ikke og bærer med oss alle minner til en hver tid, og enkelte minner skyves helt naturlig i bakgrunnen fordi de ikke er av nytte for oss eller fordi de hindrer oss 'å komme videre'. Det å glemme er således også del av en sunn og naturlig prosess. Men også mot vår vilje og mot våre interesser kan minner være mer eller mindre borte. For individer med post-traumatiske lidelser (*Post-Traumatic Stress Disorder*) skyldes manglende tilgang til spesifikke minner gjerne følelsesmessig svært sterke erfaringer – f.eks krig, incest, bortføring - som ikke er blitt behandlet i etterkant. Traumatiseringen medfører ofte et umiddelbart, akutt hukommelsestap som kan være på noen timer eller av og til dager. Men trauma kan også ha langvarige effekter, og kan etterlate 'huller' i hukommelsen. For Freud (1968) i "Beyond the Pleasure Principle" dreide det seg om at pasienten gjentar ("repeat") den traumatiske hendelsen i stedet for å erindre ("remember") den som noe som tilhører fortiden (Freud 1968:18). Brister på hukommelsen og måter å overkomme traumer på skal vi komme tilbake til i avsluttende analysedel.

## 2.6.3 Holocaust

Holocaust kan ses som et slags kollektivt traume. Vanskelighetene med Holocaust-representasjoner er mange: Det vi kan kalle 'Unikhetsparadigmet' tilsier at Holocaust er en unik hendelse som ikke kan sammenliknes eller sidestilles med andre historiske forfølgelser. I historiefaget er dette selvsagt en bøyge. For litteraturen blir paradigmet enda vanskeligere å overkomme, for som Elie Wiesel skal ha sagt, er en roman om Auschwitz enten ikke en roman, eller ikke om Auschwitz. Det er således talende at Primo Levi avslutter forordet i sitt vitnesbyrd *Hvis dette er et menneske* med ordene: "Det forekommer meg overflødig å måtte gjøre oppmerksom på at ingenting i denne boken er oppdiktet" (Levi 1990:forord).

Det finnes også andre paradigmer som gjør det vanskelig å forholde seg til Holocaust. 'Shoa-businessen', eller *holocaustindustrien*<sup>26</sup>, kritiseres for en sentimentaliserende og kommersiell

---

<sup>26</sup> med tittelen på Norman Finkelsteins [2000] omstridte bok.

utnyttelse av tragedien. 'Revisjonismen' forsøker å omskrive historien i den grad at Holocaust benektes og bagatelliseres. Og glemselen truer uansett, enten man velger å berøre lidelsene med silkehansker eller dampveivals. Kanskje kan *Austerlitz* vise vei ut av Holocaust-representasjonens utfordringer, eller i alle fall tilby en alternativ tilnærming?

## 2.7 REFLEKSJON OVER METODE

Hvordan kan det fotografiske innholdet i *Austerlitz* forstås? Hva innebærer det for lesningen og analysen av romanen at tekst og bilde kombineres i en roman? Hvordan velger Sebald å representere Holocaust gjennom tekst og bilde? Dette er blant de spørsmål som danner utgangspunkt for den foreliggende analysen, men hvordan har jeg gått frem for å få svar på dem?

### 2.7.1 Å analysere *Austerlitz*: En tverrdisiplinær og multimodal analyse

Som vi har vært inne på er Sebalds roman en kompleks fortelling som kaller på en perspektivrik analyse. I mitt arbeid har jeg vært innom fagfelt og teorier som fotografiteori, medieteorier, historie, psykologi, psykiatri, sosialpsykologi, sosiologi, filosofi, Holocauststudier, narratologi og *cultural studies*. Ikke alle disse teoriene og fagene har fått en like sentral plass, og noen er fullstendig skjøvet til side, men jeg har hentet temaer fra mange og perspektiver fra flere. Jeg har ikke operert med noe metodologisk forelegg eller noen modell for analysen. Det nærmeste man kommer i så måte er nok den narratologiske fremgangsmåten hentet fra Genette (1980). Samtidig har denne vist seg utilstrekkelig i forhold til oppgavens formål og studieobjektets beskaffenhet. Kjerneanalysen, den som i størst grad har vist seg i stand til å sette ord på noe av det som kjennetegner Sebalds kombinasjonskunst, er sekvensanalysene. Sekvensanalysene har derfor fått en prominent plass i oppgavens struktur.

*Austerlitz* som studieobjekt fungerer som et brenn glass for temaene og perspektivene. Oppgaven er i første rekke en analyse av et enkelt verk, men i tillegg er det å håpe at den kan ha verdi som modell for en tverrdisiplinær analyse av et verk som spiller på og med ulike medier, modier, sjangre og diskurser.

Det er også min teori at det er interessante krysningspunkter mellom tema (hukommelse, Holocaust) og form (fotografi, tekst/bilde-kombinasjonen). Slik vi var inne på i kapitlet om "Multimodalitet" er fotografiens funksjon knyttet til begrepet om 'det fotografiske modus'. Mitt modus-begrep tar inn over seg det mediale nivået, men kopler dette til forventninger og forståelser av fotografiet. Dermed er multi- eller *bimodalitet* et mer adekvat begrep i denne oppgaven enn multi- eller *bimedialitet*. På det tematiske planet er det omfattende hukommelsestemaet i stor grad begrenset til en drøfting av 'hukommelsens betingelser', også disse koplet til fotografier og bilder. Disse to egenutviklede begrepene rammer inn en i utgangspunktet svært vid problemstilling.

Det tverrdisiplinære aspektet innebærer at denne oppgaven krysser fagfelter og sikkert kunne vært skrevet innenfor et annet fag. Når det allikevel er en oppgave som hører, og føler seg hjemme på medievitenskap er dette en konsekvens av medievitenskapens tverrfaglige karakter og fagtradisjonens åpenhet for perspektiver fra ulike andre fagfelter.

### 3. DEL: ANALYSE

Analysedelen er delt i tre: Den første delen er en analyse av syv sekvenser i romanen, der jeg går tett på teksten (men ikke ned på ordnivå) og analyserer samspillet mellom tekst og bilde, antyder en narrativ funksjon for bildene/fotografiene og ser nærmere på sekvensens tematikk. Den narrative analysen utvides og utvikles i andre analysedel, der jeg tar for meg romanen i sin helhet og ser mer overgripende på fotografiernes narrative funksjon i lys av et narratologisk analyseapparat. I tredje analysedel går jeg mer tematisk tilverks og leser romanen i forhold til hvordan den forholder seg til hukommelse og Holocaust. Representasjonen av hukommelsen og Holocaust koples selvsagt til bruken av bilder.

Hver av de tre analysedelene følges av en kort delkonklusjon.

Jeg sa til meg selv med en forundring som jeg siden aldri helt har maktet å riste av meg: 'Jeg ser øynene som har sett keiseren'.

Roland Barthes i *Det lyse rommet*<sup>27</sup>

### 3.1 SEKVENSANALYSE I: WITTGENSTEINS BLIKK

apple over and over again, as if it hoped that all this washing, which went far beyond any reasonable thoroughness, would help it to escape the unreal world in which it had arrived, so to speak, through no fault of its own. Otherwise, all I remember of the denizens of the Nocturama is that several of them had strikingly large eyes, and the fixed,



inquiring gaze found in certain painters and philosophers who seek to penetrate the darkness



which surrounds us purely by means of looking and thinking. I believe that my mind also dwelt on

– 3 –

Lemur, ugle, maler og filosof, s. 3

---

<sup>27</sup> (Barthes 2001:11)

*Austerlitz* inneholder som nevnt fotografier av ulike slag. Allerede på side 3 opptrer de første visuelle elementene og samtidig noen av de underligste fotografiene i romanen<sup>28</sup>. I romanens åpning beretter fortelleren at han i den andre halvdel av 60-tallet reiste gjentatte ganger fra England til Belgia, og på et av besøkene i Antwerpen søker han tilflukt i byens zoologiske have. Der besøker han det såkalte nokturamaet, et rom for havens nattskapninger. Fortelleren bemerker så at øynene til enkelte av disse nattdyrene minner ham om andre øyne:

[A]ll I remember of the denizens of the Nocturama is that several of them had strikingly large eyes, and the fixed, inquiring gaze found in certain painters and philosophers who seek to penetrate the darkness which surrounds us purely by means of looking and thinking (3).

Dette sitatet er brutt opp av to ganger to fotografier: Først to rektangulære utsnitt av det som må være øyenpartiet til to ulike nattskapninger (en lemur og en ugle), deretter, med et tekstparti - ”inquiring (...) darkness” - som skillevegg, et tilsvarende utsnitt av to par menneskeøyne. Verken dyr eller mennesker settes inn i noen annen sammenheng. Mangelen på en forklarende billedtekst er påfallende, og referansen til bildene blir stående uavklart. Imidlertid, øyenpartiene viser seg både å hentyde til romanens protagonist, antyde deler av tematiske sider ved *Austerlitz* og gir leseren en retningsnor for lesningen av romanen.

### 3.1.1 Motiv, kategori, plassering, særtrekk

Det er fire fotografier på siden, to dyr og to mennesker, men det er menneskeøyene som skal være gjenstand for denne lille analysen<sup>29</sup>. Bildene i romanen ser ut til å være beskjæringer av større fotografier. Øynene møter så å si leserens blikk, ved at personene ser mot fotografen. Bildene er plassert mellom teksten på en slik måte at det gjør det logisk å tro at det er sammenfall mellom det teksten henviser til som ”certain painters and philosophers” og fotografiutsnittene. Øyenpartiene viser seg å tilhøre henholdsvis den tyske kunstneren Jan Peter

---

<sup>28</sup> Bildene på denne siden, fire rektangulære utsnitt av øyenpartiene til to dyr og to (uidentifiserte) mennesker, ble under mine forundersøkelser markert med en blå lapp som signaliserte ”ukategoriserbar”. Merkelappen skyldtes to ting, både at denne typen billedkonstellasjon ikke opptrer andre steder i boka og at bildene der og da fortonet seg som på grensen til meningsløse.

<sup>29</sup> Bruken av dyr, dyrebilder og dyrenavn i romanen bør imidlertid bli gjenstand for en annen analyse, dette er et gjennomført og meget interessant grep av Sebald.

Tripp og den østerrikske filosofen Ludwig Wittgenstein. Tripp og Wittgenstein er ikke identifisert i boka, jeg har mine opplysninger fra Carolin Duttlinger (2004:157) (som igjen henviser til en artikkel i *Neue Zürcher Zeitung*)<sup>30</sup>. Å finne ut hvem som er avbildet blir en lek, et spill og i dette tilfellet gir ikke den omkringliggende teksten flere hint enn akkurat det som stod i sitatet over.

Bildene utgjør også et unntak fra mine to hovedkategorier, ved at de verken kan knyttes til Austerlitz som fotograf eller eksisterer som materielle fotografier, spor eller *found objects*. Bildene figurerer innenfor rammefortellingen og kan derfor ses som 'tilhørende' fortelleren, men dette er en usikker kopling. Rammefortelleren etableres aldri som noen fotograf eller billedsamler, slik Austerlitz er.

### 3.1.2 Narrativ funksjon: Visuell prolepse

Romanens åpning tilhører som sagt rammefortellingen. Karakteren Austerlitz er ennå ikke introdusert, og bildene i denne sekvensen har heller ingen tilknytning, i alle fall ikke som vi får vite om, til ham. Spørsmålet "Hvem er Austerlitz?" har ikke meldt seg med full kraft, men med bokas tittel og forsidebilde i mente er spørsmålsstillingen allikevel tilstede, og bildene av øyenpartiet til Wittgenstein og Tripp kan sies å lage en bro til introduksjonen av Austerlitz som karakter.

Med et begrep fra Genette (1980) kan vi betegne denne broen som en *prolepse*. Prolepsene er en kategori under *anakroniene*, forskyvninger i fortellingens representasjon av historiens hendelser. Anakroniene er av to hovedtyper: Prolepsen henviser fremover i historien, analepsen bakover. Genette taler om narrative manøvrer som enten forteller om ("narrate") eller antyder ("evoke") senere hendelser (1980:40). I dette tilfellet er det heller snakk om å antyde enn å fortelle. Å betrakte et visuelt element som en prolepse innebærer å se bildet som et ledd i den språklige fremstillingen og dermed også i sammenheng med de øvrige tekstelementer. Billedelementene er altså ikke isolerte i teksten, løsrevet fra den narrative sammenhengen. Sammenstillingen og

---

<sup>30</sup> Bildet av Wittgenstein der øyepartiene er hentet fra kan bl.a ses i Ray Monks biografi *Wittgenstein – The Duty of Genius* (bilde 50).

visse tematiske og språklige trekk gjør det rimelig å betrakte denne sekvensen som en narrativ manøver av typen Genette beskriver. Beskrivelsen av nokturamaet og reproduksjonen av øyenpartiene opptrer umiddelbart før fortelleren møter Austerlitz for første gang, og det er god grunn til gjøre en kopling mellom disse sekvensene i romanen. Fortelleren gjør selv en slik sammenlikning:

Over the years, images of the interior of the Nocturama have become confused in my mind with my memories of the *Salle des pas perdus*, as it is called, in Antwerp Central Station. If I try to conjure up a picture of that waiting-room today I immediately see the Nocturama, and if I think of the Nocturama the waiting-room springs to my mind (...) (4).

Det er nettopp i *Salle des pas perdus* at fortelleren første gang treffer Austerlitz. Året er 1967 og Austerlitz fortøner seg for fortelleren som ungdommelig og med "fair, curiously wavy hair" (6). De sitter begge i venterommet og fortelleren merker seg hvordan Austerlitz er den eneste som ikke stirrer apatisk ut i luften, tvert om virker han interessert i venterommet i seg selv, tar bilder og noterer mens han studerer rommet de sitter i. Situasjonen peker også frem i fortellingens tid til Austerlitz' epifaniske øyeblikk i venterommet i Liverpool Street Station, der han ser seg selv ("I recollected myself" (193)) som barn slik han var da han ankom England med transporttoget fra Praha (se også avsluttende sekvensanalyse "Gare d'Austerlitz"). Dermed speiles fortellerens møte med Austerlitz i det møtet protagonisten skal ha med seg selv senere i boka. Vår sekvens peker altså både *fremover* i fortellingen til introduksjonen av Austerlitz og åpenbaringen i stasjonsbygningen i London, men også *bakover* i historiens tid, til det øyeblikket da den fire år gamle Dafydd Elias møtte sine nye foreldre og sitt nye hjemland.

### 3.1.3 Narrativ funksjon 2: Analepse

Er Austerlitz Wittgenstein, er han Tripp? Ved å gå litt utenom den definerte sekvensen kan vi få utdypet forståelsen av hva billedmaterialet kan bety. Fortelleren bekrefter sammenstillingen mellom filosofen og Austerlitz senere i romanen: "I had been thinking at some length about his [Austerlitz'] personal similarity to Ludwig Wittgenstein, and the horror-stricken expressions on both their faces" (56). Men likheten mellom de to, selv om den er foranlediget av en viss fysisk likhet, befinner seg også på andre plan, anskueliggjort i en lengre passasje av romanens forteller:

And now, whenever I see a photograph of Wittgenstein somewhere or other, I feel more and more as if Austerlitz were gazing at me out of it, and when I look at Austerlitz it is as if I see in him the disconsolate philosopher, a man locked into the glaring clarity of his logical thinking as inextricably as into his confused emotions: so striking is the likeness between the two of them: in stature, in the way they study one as if across an invisible barrier, in the makeshift organization of their lives, in a wish to manage with as few possessions as possible, and in the inability, typical of Austerlitz as it was of Wittgenstein, to linger over any kind of preliminaries (56).

Vi merker oss at refleksjonene stammer fra fotografier og visuelle kjennetegn, som igjen koples til de to skikkelsenes livssituasjon, deres følelsesliv og personlige karakteristika. Denne passasjen fungerer på et vis *analeptisk*, den viser tilbake til et tidligere punkt i fortellingen, ”Wittgensteins blick”. Men i og med at dette punktet i første rekke er visuelt er det grunn til å utdype analepsens karakter: Fotografierer av en slik karakter at de bryter med fortellingens tid ved å henvise til en annen tid. Punktet som fotografiet utgjør viser ut av romanens tidslinje. Analepsen i avsnittet over har ikke strengt tatt et narrativt tidspunkt å vende tilbake til. Referansen til Wittgenstein og Tripp etableres heller aldri eksplisitt og de inngår ikke i noen narrativ sammenheng. Det er derfor rimelig å hevde at billedutsnittene på side 3 mer står som en visuell gåte eller lek enn noen form for narrativt sidesprang eller en sammenlikning eller dokumentasjon.

Vi merker oss uansett at koplingene beveger seg over flere ledd i romanen. Et eksempel på dette, som vi skal returnere til senere i oppgaven, er uttrykket ”inquiring gaze” som dukker opp i denne sekvensen i forbindelse med Wittgenstein og Tripp, for senere å dukke opp igjen i sekvensen ”Selvbildet” (260) som en egenskap ved blikket til Austerlitz selv, slik det fremstår for ham på et fotografi. Likedan dukker uttrykket ”to penetrate the darkness which surrounds us” opp igjen i en annen form i sekvensen ”Terezín, eller en omvei til Holocaust”, der noe synes å forhindre tilgangen til ”a darkness never yet penetrated”. Fra dette komplekse settet med referanser, som vi kan kalle *intratekstuelle*<sup>31</sup>, får vi en forståelse av at det er Austerlitz selv som skal gjennomtrengte mørket ved sitt granskende blick.

---

<sup>31</sup> *Intratekstuel* forstått som referanser innad i verket, til forskjell fra *intertekstuel* som refererer utad.

### 3.1.4 Tematisk funksjon: Austerlitz som Wittgenstein og Tripp

Å betrakte øyenpartiene i romanens åpning som en nøkkel til forståelsen av romanen eller til protagonistens personlighet synes å være å trekke det langt. Det er jo snarere slik at denne sekvensen skiller seg fra de øvrige i mitt utvalg og bildene i sekvensen står også i en særstilling i romanen for øvrig. Allikevel finnes det interessante paralleller mellom Austerlitz på den ene siden og Ludwig Wittgenstein og Jan Peter Tripp på den andre<sup>32</sup>.

### 3.1.5 Austerlitz og Wittgenstein

Biografisk - eller skal vi si pseudo-biografisk - er det et sammenfall mellom Jacques Austerlitz og Ludwig Wittgenstein i den forstand at de begge lever i eksil. Jacques Austerlitz blir som fireåring fraktet med kindertransport fra Praha til Wales der han hos fosterforeldre lever et liv i uklarhet og uvisshet om sin skjebne og omstendighetene bak den hjemløshet han føler. Austerlitz bosetter seg i England og får en stilling som arkitekturhistoriker. Ludwig Wittgenstein er halvt jødisk og tilhører en av de rikeste familiene i Wien, og utmerker seg som først som teknisk og matematisk begavet, noe som etter hvert fører ham over i filosofien. Som Austerlitz flytter Wittgenstein til England der han publiserer sin avhandling *Tractatus Logico-Philosophicus* [1921], en systematisk framstilling der Wittgenstein bl.a postulerer muligheten for et logisk gyldig forhold mellom språket og verden. Wittgenstein opplever flere depresjoner, og følelsen av å være isolert og alene deler han i stor grad med Austerlitz.

Etter mer eller mindre å ha forlatt filosofien for en lang periode etter *Tractatus*, vender Wittgenstein tilbake til Cambridge der han underviser i filosofi. Wittgenstein arbeider nå med å rette opp det han oppfatter som feiltakelser i avhandlingen og posthumt utgis *Philosophische Untersuchungen* [1953]. Der forlater han den stringente oppbygningen i *Tractatus* til fordel for en (noe mer) springende form. Undersøkelsene, som Wittgenstein i forordet betegner som "remarks", "sketches of landscapes", "journeyings" og "really only an album" (Wittgenstein 2004:preface) er et verk som dels viser veien vekk fra matematisk-logiske nødvendigheter, med

---

<sup>32</sup> En mer detaljert lesning av Sebald (og Austerlitz) i lys av Wittgensteins filosofi synes dog være en interessant oppgave, som det så vidt meg bekjent ikke er noen som har tatt fatt på.

nøkkelord som "language-game" (2004:4e) og "family resemblances" (2004:27e)<sup>33</sup>. I kontrast til *Tractatus* er disse begrepene løsere, pragmatiske og innebærer at språket fungerer på ulike måter fra situasjon til situasjon.

Det er mellom *Philosophical Investigations* og *Austerlitz* at man finner de vesentlige krysningspunkter mellom Wittgensteins filosofiske og Sebalds litterære arbeider. Jeg skal trekke frem to punkter, det ene intertekstuelt og det andre i forhold til fremstillingsformen. Av de intertekstuelle kryssningene finner man kanskje det mest interessante i partiet der Austerlitz sitter i sin leilighet i London og roter rundt med fotografiene sine på bordet foran seg. Han ordner dem i nye rekkefølger og sammenhenger "depending on their family resemblances" (168). Familielikheter er nettopp Wittgensteins begrep for det som binder medlemmene av en kategori sammen. Dette er ikke nødvendige og tilstrekkelige egenskaper, hevder han i *Philosophical Investigations*, men "similarities, relationships", nettopp det han kaller "family resemblances" (2004:27e). Austerlitz' lek – som i boken kalles "a game of patience" (168), men som kan minne om kortspillet *Memory*<sup>34</sup> – minner oss også om formuleringer tidligere i *Philosophical Investigations*. I pkt 3 skriver Wittgenstein:

It is as if someone were to say: 'A game consists in moving objects about on a surface according to certain rules...' – and we replied: You seem to be thinking of board games, but there are others. You can make your definition correct by expressly restricting it to those games (2004:3e).

Ser vi på fremstillingsformen er det umiddelbart ikke så lett å finne likheter mellom romanen og avhandlingen: *Austerlitz*' tettpakkede sider med tekst og de underlige fotografiene kontra *Philosophical Investigations* med sin nummerte punktvis oppbygning. Men i Wittgensteins forord finner vi de nevnte uttrykkene – remarks, sketches, album – som i beskjedenhet omtaler verket, og nettopp skisser og album er diskurser *Austerlitz* forholder seg til. På et annet, men relatert, plan finner vi også likheter mellom arkitekturhistorikeren Austerlitz' tvil og hans problemer med å skrive og Wittgensteins formuleringer i det nevnte forordet. Jeg siterer fra den samme situasjonen der billedleken inntreffer, noen sider senere:

---

<sup>33</sup> Jeg siterer fra Blackwells tospråklige utgave av verket, der sidetallene er markert med en liten "e" i den engelske teksten. Mine henvisninger er m.a.o til sidetall og ikke til den punktvis nummereringen Wittgenstein anvender.

<sup>34</sup> Geir Pollen kaller det en kabal (2004:29).

I began to assemble and recast anything in order to re-create before my eyes, as if in the pages of **an album**, the picture of the **landscape**, now almost immersed in oblivion, through which my **journey** had taken me. But the more I laboured on this project over several months, the more pitiful did the results seem (...) I saw the awkward falsity of my constructions and the inadequacy of all the words I had employed (171-172, mine uthevinger).

Sammenfallene i selve ordvalget påfallende, men det er også i tonen en beskjedenhet og en ekstrem kravstorhet på egne vegne som påminner om Wittgenstein.

### 3.1.6 Austerlitz og Tripp

I forhold til Jan Peter Tripp er det to ting å bemerke. Han er en tysk kunstner og venn av Sebald. De samarbeidet om utgivelsen *Unerzählt*, der Tripp bidrar med bilder og Sebald med dikt. Sebald skrev to korte tekster om Tripps arbeider, "As Day and Night, Chalk and Cheese: On the Pictures of Jan Peter Tripp" (i *Unrecounted* 2004:85<sup>35</sup>) og "Scomber Scombrus, or the Common Mackerel: On Pictures by Jan Peter Tripp" (i *Campo Santo* 2005:169<sup>36</sup>).

I førstnevnte tekst skriver Sebald at han finner i Tripps verker: "faithness to reality (...) taken to an almost unimaginable extreme" (2004:86). Men, sier Sebald, Tripps realisme er mer enn det som øyet møter, for "behind the illusions of the surface a dread-inspiring depth is concealed" (2004:91). Og videre: "It is the metaphysical lining of reality" (ibid.).

Dette bringer oss til det andre punktet som er interessant med bruken av nettopp Jan Peter Tripps øyenpar: *Unerzählt* består av korte dikt som er plassert på en side i et oppslag, med litografier av Jan Peter Tripp på det andre oppslaget. Litografiene er nettopp av øyenpartier! Den ekstreme realismen i Tripps uttrykk gjør det nødvendig å se to ganger for om mulig å konkludere med at det ikke dreier seg om fotografier. Tripps realisme nærmer seg som sådan den fotografiske realismen. Men det er også en realisme som er i stand til å bedra og som innehar en dybde. Inkluderingen av Tripp og *Unerzählt*-prosjektet (som var påbegynt, men ikke

---

<sup>35</sup> Opprinnelig fra Sebalds *Logis in Einem Landhaus* [1998]

<sup>36</sup> Fra Neue Zürcher Zeitung 23/24 sept 2000

ferdigstilt eller utgitt på tidspunktet da *Austerlitz* forelå) som intertekst i *Austerlitz* gjør oss oppmerksomme på at heller ikke i romanen er fotografiene det de gir seg ut for å være.

### 3.1.7 Wittgensteins blikk i oppgaven

Referansene til Wittgenstein og Tripp er å betrakte som intertekstuelle gåter, men de indikerer også at det som står på spill ikke er uskyldig og en lek, men inngår i et forsøk på å 'gjennomtrengte mørket' og lodde 'en fryktinngytende dybde'. Wittgensteins blikk kommer til å dukke opp med jevne mellomrom i oppgaven, akkurat slik det gjør i romanen gjennom intertekstuelle og intratekstuelle referanser, fraser og andre mer eller mindre eksplisitte hentydninger. Uten at det nødvendigvis ligger en nøkkel for forståelsen av romanen i denne interteksten er det allikevel noe vi bør ha med underveis.

One can look deeply for meaning or one can invent it.

Anne Michaels i *Fugitive Pieces*<sup>37</sup>

### 3.2 SEKVENSANALYSE II: I STEDET FOR ET FAMILIEALBUM

something to do with the album which Elias first showed me on our return home that evening, containing several photographs of his birthplace, now sunk beneath the water. As there were no



other pictures of any kind in the manse, I leafed again and again through these few photographs,

– 72 –

Llanwddyn, utsnitt s. 72

Mangelen på familiebilder er ikke bare et trekk ved Austerlitz selvbevisste søken etter fortiden i voksen alder (som vi skal se i kapitlene ”Selvbildet” og ”Morens bilde” 1 og 2), men er i høyeste grad også til stede under oppveksten i den vesle walisiske landsbyen Bala. Austerlitz, eller Dafydd Elias, som er navnet hans fosterforeldre har gitt ham, har ingen familiebilder å konsultere når han søker sin identitet som ung gutt. Han føler seg lite hjemme i Bala. Minnet om en barndom et annet sted er dog fjernt og gutten finner heller tilhørighet andre steder enn i minnene, som i fosterfarens Emyr Elias’ bilder, og i historien om Moses og de kristnes flukt fra Egypt. Mens livet i Bala synes ”more incomprehensible every day“ (80), kjenner Austerlitz seg på underlig vis hjemme i bildene fra Llanwddyn, farens hjemsted.

---

<sup>37</sup> (Michaels 1997:136)

which came into my own possession only much later along with the Calvinist calendar, until the people looking out of them, the blacksmith in his leather apron, Elias's father the sub-postmaster, the shepherd walking along the village street with his sheep, and most of all the girl sitting in a chair in the garden with her little dog on her lap, became as familiar to me as if I were living with



- 73 -

Jenta med hunden, s. 73

Substituttet for et eget familiealbum og egne barndomsbilder blir bildene som fosterfaren viser ham i et album. Fotografiene oppnår en særlig effekt hos den unge gutten:

As there were no other pictures of any kind in the manse, I leafed again and again though [sic] these few photographs, which came into my possession only much later (...), until the people looking out of them, the blacksmith in his leather apron, Elias's father the sub-postmaster, the shepherd walking along the village street with his sheep, and most of all the girl sitting in a chair in the garden with her little dog on her lap, became as familiar to me as if I were living with them (...) (73-74).

I romanen er fotoet av den lille piken med hunden gjengitt (73), samt et bilde av fosterfarens oppvektsby (72), og det er det førstnevnte som spiller en særlig viktig rolle for Austerlitz/Dafydd Elias, og også for min analyse.

### 3.2.1 Motiv, kategori, plassering, særtrekk

Det er to bilder tilhørende denne sekvensen. Begge tilhører den hovedkategorien bilder som innbefatter materielle fotografier og *found objects*. På side 72 er gjengitt et fotografi i lite format av en gate med små murhus, åpenbart fra Llanwddyn. Bildet er plassert nesten nederst på siden, kun med to løse linjer under. På siden etter er bildet av jenta med hunden. Hun poserer i en hage foran en husvegg med en liten hund på fanget. Jenta kan kanskje være på Dafydds alder, omtrent ni år.

Av de to 'familiebildene' besitter særlig bildet av den lille jenta med hunden karakteristika som preger det *som fotografisk objekt*: Bildet er tydelig kuttet i kantene og det har et merke etter en stift eller spiker i øvre kant. Ved siden av å tydeliggjøre fotografiets fysiske karakter markerer også den avrundete kanten og stifthullet at fotografiet er tatt ut av sin sammenheng (et album, en ramme). Bildet er så satt inn i nye sammenhenger, innenfor romanens univers som Austerlitz' nykonstruerte album - og innenfor romanens fysiske rammer slik leseren møter bildene.

### 3.2.2 Narrativ funksjon: Ekstern analepse

Sekvensen er en av de innledende i den delen av romanens fortellingsstruktur jeg kaller Austerlitz' fortelling. Fortelleren og Austerlitz sitter på Great Eastern Hotel i London, vegg i vegg med Liverpool Street Station. Samtalen har nå dreid inn på Austerlitz' personlige historie, og sekvensen inntreffer ganske snart etter perspektivskiftet fra fortellerens førsteperson til Austerlitz' jeg-fortelling (57). Foruten to bilder fra hotellet (58-59) som faller inn i kategorien 'arkitekturbilder', er albumbildene de første som er gjengitt etter skiftet. Sekvensen er bl.a tatt med nettopp fordi den har denne plasseringen og fordi den viser det første klare eksempelet i romanen på identitetssøking gjennom fotografier.

Det slår en med disse bildene kanskje mer enn med noen andre bilder i romanen, at de refererer tilbake til en tid og et sted som virkelig befinner seg utenfor Austerlitz' fortelling. Bildene er hentet fra fosterfarens oppvekst og har lite eller ingenting med romanens tematikk eller Austerlitz' prosjekt å gjøre. De er anomalier, tilsynelatende malplasserte, men som vi var inne på over, samtidig vesentlige for protagonisten. I likhet med bildene i "Wittgensteins blick" er heller ikke disse bildene løsrevet fra den narrative sammenhengen, selv om de altså på sett og vis hører hjemme utenfor fortellingens rammer.

Deres tid – fotografiets tid – er hinsides Austerlitz' tid, og deres sted er et annet sted enn der Austerlitz befinner seg. Denne forskyvningen av tid og sted bringer oss, som i den foregående sekvensen, til det narrative begrepet *anakroni*, betegnelsen for elementer i historien som enten fylles inn retrospektivt eller foranskues. Bildene opptrer som sagt innenfor Austerlitz' fortelling, men i og med at de som fotografier hører hjemme utenfor Austerlitz' fortelling (og utenfor historiens tid) virker det rimelig å karakterisere dem som *eksterne analepser*. Eksternaliteten betegner nettopp dette at bildenes situasjon henviser til en tid utenfor fortellingens tid.

Samtidig synes ikke bildene å inngå i noen temporal rekke. De er ikke integrert i noen lengre bi-fortelling om fosterfaren, deres funksjon er først og fremst innenfor Austerlitz' fortelling. Bildene i seg selv er ikke i stand til å danne noen koherent fortelling, og heller ikke teksten fyller inn informasjon tilstrekkelig til å danne en narrativt helhet rundt bildene. Den narrative helheten kan vi kun forstå i lys av Austerlitz' søken etter tilhørighet. I likhet med andre deler av billedmaterialet i romanen synes det derfor rimelig å supplere den narratologiske merkelappen (*ekstern analepse*) med en kommentar: Bildene er tatt ut av sin narrative (og fysiske) sammenheng, og de er kun delvis integrert i fortellingen, og da igjen ved Austerlitz' bemerkelsesverdige 'adopsjon'.

### 3.2.3 Tematisk funksjon: Et albums substitutt

"Fotografier endrer karakter når de settes inn i et album. Bildenes utsagn blir en del av et annet utsagn, elementer i en fortelling eller i et resonnement", sier Peter Larsen (2004:9). Familien er

alle amatørfotografers yndlingsmotiv, og familiealbumet er den kulturelle markeringen av dette. I *Family Frames – Photography, Narrative and Postmemory* (1997) undersøker Marianne Hirsch relasjonene mellom 'familien', minnene og fotografiene. Album med fotografier av familie og venner fra hverdager, ferie og fest er ikke bare en tilfeldig samling bilder, men en symbolsk markering av familieidentitet, hevder hun (se også Sontag 2002:8, Bourdieu 1990). Gjennom Hirsch-familiens albumbilder og eksempler som Edward Steichens utstilling *The Family of Man*, Roland Barthes' *Det lyse rommet* og Art Spiegelmanns tegneserie *Maus* viser Hirsch til ulik bruk av fotografier i det vi i bred forstand kan kalle 'familiesammenhenger'. Følger vi Hirsch må vi forstå familiebildets kraft og *albumfunksjonen* for å forstå hvorfor Austerlitz identifiserer seg med (bildet av) den lille jenta med hunden (73). Familiealbumet konstituerer gjennom gjensidige blikkvekslinger familien som en enhet, hevder Hirsch: "It is my argument that the family is in itself traversed and constituted by a series of "familial" looks that place different individuals into familial relation within a field of vision" (1997:53).

Men kan familien også konstitueres når den ene parten i blikkvekslingen ikke er en del av familien, slik tilfellet er med den lille jenta? Og i så fall, hvordan? Dette er Austerlitz' dilemma, ikke bare fordi hans opprinnelige familie er forsvunnet, men også fordi han ikke føler tilknytning til sin nye. Denne sekvensen viser at Austerlitz 'adopterer' eller 'annekterer' et familiealbum bestående av ymse bilder som mer blir *tildelt* en sentral plass i guttens liv enn at de *innehar* denne plassen gjennom sine motiver. Også Austerlitz' bilder tilhører familiesammenhenger, og på ulike måter viser de hvordan begreper om familie og identitet er usikre, men også fleksible. Med bildene fra Llanwddyn konstruerer protagonisten et album og bidrar med det også i sin egen identitetsbygging.

Annette Kuhn er en teoretiker som befinner seg i samme landskap som Hirsch. I *Family Secrets* (1995) analyserer Kuhn familiebilder i en cultural-studies-kontekst. Hun kaller (med Benedict Andersons kjente begrep) familien en 'imagined community', ikke en gitt og stabil størrelse, men en konstruksjon som er usikker ("uncertain") og foranderlig ("mutable") (1995:1). Det usikre og formbare åpner for det jeg med Marianne Hirsch kaller 'adopsjon'. Hirsch fremholder nemlig at det inkluderende familiære blikket er "an act of adoption and an act of faith determined by an idea, an image of family: it is not an act of recognition" (1997:83). Austerlitz

konstruksjon av et familiealbum ”overrides the enormous temporal, spatial, and cultural distances” (ibid.). Disse avstandene er de samme som ligger bak den narratologiske betegnelsen ekstern analepse, og som også kjennetegner Austerlitz’ følelse av ikke å høre til noe sted i verden. Austerlitz’ adopsjon av fosterfarens familiære album hviler på det faktum at familien som en kulturell størrelse lar seg konstruere. Og som man vet er ikke ’imagined communities’ mindre kraftfulle fordi de er ’innbilte’.

Det er interessant å se at verken fotografiets indeks eller gjenkjennelseskraft er avgjørende i Austerlitz’ tilfelle, adopsjonen hviler ikke på ”an act of recognition” og er ikke determinert av biologisk-familiære bånd, men bygger på en idé om, og et bilde av familien. Albumsubstituttet behøver ikke være annenrangs i forhold til det ’ekte’ familiealbumet.

Analogt, men i kontrast til dette skal vi se i delene om ”Selvbildet” og ”Morens bilde” at Austerlitz’ følelse av gjenkjennelse bedrar ham og at heller ikke fotografiets beviselige autentisitet garanterer en opplevelse av ’familie’. Ved å benytte fotografier som skaper identifikasjon - ikke gjennom gjenkjennelse, men ”adoption” – gjennomfører Sebald en aldri så liten kritikk av den essensialistiske forståelsen av fotografiet som beviskraftig ved sitt indeks. Men i dette tilfellet gjør han det ved å betone den positive kraften i muligheten for å skape nye album, nye sammenhenger for meningsskaping. Dette er i motsetning til en arbeidshypotese jeg opererte med om at fotografibruken i *Austerlitz* undergraver fotografiets evne til å bekrefte autentisitet og identifikasjon, men styrker den mer nyanserte hypotesen (som gjengitt i teorikapittel): *Ved å benytte et stort fotografisk register utdyper og kritiserer Sebald essensialistiske forståelser av hva fotografier er og er i stand til å gjøre.*

### 3.2.4 Et album for ettertiden?

Så mye er etablert: Bilder som er tatt ut av én sammenheng er satt inn i en annen og fått nye betydninger. Austerlitz har konstruert et album. Det er ikke det eneste albumet<sup>38</sup>. Denne aktiviteten preger jo hele romanen og Austerlitz’ identitets- og hukommelsesprosjekt. Austerlitz’ portefølje av bilder som på en eller annen måte spiller en rolle i hans

---

<sup>38</sup> Richard Crownshaw (2005) anvender begrepet ”archive” på noenlunde samme måte som jeg bruker ’album’.

identitetsprosjekt er ett album. Det er likedan et slags album den voksne Austerlitz' sitter med i leiligheten i Alderney Street (168), der han med en haug fotografier rundt seg ordner dem i nye rekkefølger og snur og vender på dem for å se om de avslører noe nytt (som en runde med hukommelsesspillet *memory* med oddsene hevet). Et tredje album som her skal nevnes er romanen selv, som det også er mulig å betrakte som en samling bilder med kommentarer til. Alle bildene i Austerlitz' portefølje er jo ikke gjengitt i boka. Dette reiser spørsmålet: Hvem har skapt dette albumet, er det forfatteren, fortelleren eller Austerlitz? Og hva slags album er *Austerlitz*? I og med at Austerlitz overrekker sin samling fotografier til fortelleren kan dette ses som nok et album – kanskje er det dette albumet som er utgangspunktet for romanen *Austerlitz*?

### 3.2.5 Wittgensteins album

Vi etablerte i foregående sekvensanalyse Ludwig Wittgenstein som en intertekst og lovte at hans blick skulle følge oss videre i analysen. Også Wittgenstein lagde som nevnt "an album", der bilder i både overført og bokstavelig betydning bidrar til meningsskapingen<sup>39</sup>. Og som Wittgenstein påpeker med sitt begrep om familielikheter behøver det ikke å være et absolutt bånd som binder medlemmene i en gruppe sammen. Dafydd er jo bundet sammen med sin familie på tross av slektskapsbånd, og adopterer altså et album fra en annen tid fordi han identifiserer seg med personer fra en annen tid og et annet sted.

---

<sup>39</sup> *Philosophical Investigations* inneholder illustrasjoner og tegninger som eksemplifiserer de filosofiske problemstillingene, bl.a. det kjente *multistable image*, "the duck-rabbit" (2004:166e).

Slik vender de altså tilbake, de døde.

W.G. Sebald i *De utvandrede*<sup>40</sup>

### 3.3 SEKVENSANALYSE III: 'SELVBILDET'

loose, about to sweep the poor folk who had lost their way (for what else would have brought them to these desolate surroundings?) down into the depths next moment. Minutes went by, said Austerlitz, in which I too thought I saw the cloud of snow crashing into the valley, before I heard Věra again, speaking of the mysterious quality peculiar to such photographs when they surface from oblivion. One has the impression, she said, of something stirring in them, as if one caught small sighs of despair, *gémissements de désespoir* was her expression, said Austerlitz, as if the pictures had a memory of their own and remembered us, remembered the roles that we, the survivors, and those no longer among us had played in our former lives. Yes, and the small boy in



— 258 —

Jacquot Austerlitz, s. 258

---

<sup>40</sup> (Sebald 2001:28)

På side 258 opptrer det eneste portrettet av Jacques Austerlitz. På et tidligere punkt i romanen har vi sett ham ytterst på raden i et lagbilde av rugbylaget skolen (106), og vårt aller første møte med protagonisten er forsidebildet. Det er det samme bildet som dukker opp her, over halvveis ute i romanen som bærer hans navn. Barnepiken Vera har funnet to bilder mellom boksidene i en av Balzac-romanene<sup>41</sup> hun har arvet av Austerlitz-familien, det ene fra en teaterscene i Praha, det andre viser hun til Austerlitz med ordene: "Yes, and the small boy in the other photograph, said Vera after a while, this is you, Jacquot, in February 1939, about six months before you left Prague" (259).

På fotografiet står en fire år gammel gutt, i en gressbakke, kledd i kostyme som en pasjegutt ("pageboy"). Dette er Jacques Austerlitz, sønn av Agáta Austerlitzová og Maximilian Aychenwald, et bilde fra tiden i Praha, før *kindertransport*-toget til Wales og oppveksten hos fosterforeldre. Austerlitz studerer bildet nøye, både den dagen i Šporkova med Vera og senere, men han kjenner seg ikke igjen. Han blir verken beveget eller opprørt, bare "speechless and uncomprehending, incapable of any lucid thought" (260), og senere fylles han ikke av annet enn "blind panic" (ibid) i møtet med pasjegutten.

Ved å se nærmere på denne nøkkelsekvensen i romanen, og knytte den til fototeori, skal vi se om vi ikke kan vende manglende forståelse og blind panikk i romanen til en analytisk innsikt.

### 3.3.1 Motiv, kategori, plassering, særtrekk

Fotografiet på side 258 har vi sett før, det er nemlig også det som brukes som forsidebilde. Bildet inne i boka er av langt mindre format, det er plassert sentrert nederst på siden og dekker nedre tredjedel av siden. Bildet deler opp den ovenfor siterte setningen slik at den begynner på side 258 ("Yes, and the small boy in") og fortsetter på siden etter ("the other photograph"). Motivet er en liten gutt i helfigur, stående på en bar gressbakke, utkledd som rosedronningens pasje, forteller teksten oss (både på engelsk og tsjekkisk). Bildet er arrangert og bærer preg av å

---

<sup>41</sup> Hvorfor Balzac? Jeg har ingen klar formening, men henviser til Susan Sontag (2002) som i Nadars memoarer finner at Balzac var redd for å bli fotografert. Ifølge Sontag, og Nadar, fryktet forfatteren at fotograferingen ville "lay hold of, detach, and use up one of the layers of the body on which it focused" (Balzac ifølge Nadar ifølge Sontag 2002:158).

være komponert og sannsynligvis tatt av en profesjonell fotograf. 'Selvbildet' tilhører den kategorien bilder som Austerlitz får fatt i, som spor i jakten på egen identitet.

### 3.3.2 Narrativ funksjon: Intern analepse

Formalt kan 'selvbildet' betraktes som en intern analepse. Bildet av Austerlitz som barn bringer oss tilbake til det kronologiske startpunktet for historien og fortellingen. I motsetning til albumbildene i foregående sekvens befinner selvbildet seg innenfor det vi definerer som historiens og fortellingens rammer. Barndomsbildet av Austerlitz fungerer også, interessant nok, som en forbindelse mellom den delen av historien (Austerlitz' liv) som ikke kommet til uttrykk i fortellingen (romanen, Austerlitz' beretning til fortelleren). Det er bilder som 'selvbildet', men også 'indre bilder', som når Austerlitz får øye på seg selv i venterommet i Liverpool Street Station, som åpner fortellingen for flere sider i historien.

Samspillet mellom tekst og bilde er i denne sekvensen på sitt mest potente. Fotografiets referanse etableres ved en *indeksikalsk manøver* da Vera påpeker at "this is you, Jacquot" (259). Ordene "this" og "you" er nettopp hva lingvistene kaller deiktiske ord, som peker slik et fotografi peker (ved sitt indeks). Samspillet mellom tekst og bilde er her slik at det ikke er mulighet for å misforstå hvordan bilde og tekst hører sammen. Fotografiet omtales i teksten og alt som gjenstår for et konvensjonelt samspill er gjenkjennelsen. Men gjenkjennelsen uteblir og fotografiet blir på sett og vis allikevel hengende fritt, uten det ankerfestet som teksten forsøker å etablere. Vi ser altså at Sebald klarer å gi selv det konvensjonelle tekst/bilde-samspillet en liten vri, slik at det fotografiske modus allikevel møter motstand.

### 3.3.3 Tematisk funksjon: Fotografiet og gjenkjennelsen

Jeg har aldri følt, sier Austerlitz til Vera, at jeg har hatt noen plass i virkeligheten, og møtet med 'selvbildet' synes ikke å minske denne følelsen, bare forsterke den (261). Mens Austerlitz selv ikke får innfridd gjenkjennelsen og heller ikke husker situasjonen, føler Vera på sin side tydelig noe i møtet med bildet og taler om at bildene har et minne i seg selv. Hun ser noe som rører seg i dem ("*gémissement de désespoir*" (258) er den fransktalende barnepikens uttrykk) og bemerker

videre at det er som om "the pictures had a memory of their own and remembered us, remembered the roles that we, the survivors, and those no longer among us had played in our former lives" (258). Vera snur på hodet den vante forestillingen om at vi husker bildene, og husker gjennom bildene: For henne er det bildene som husker oss.

Austerlitz strever, men han gjenkjenner ikke *sitt eget bilde*. Nettopp fordi bildet er et fotografi kan han ikke benekte at han var der, og han stoler på Veras utsagn om at fotografiet forestiller ham. Gjensynet med hans egen fortid er sterkt for Austerlitz. Bildene etablerer en kontakt med den tapte fortiden, men like mye vekker de til live smerten over det som har gått tapt, det som ikke er avbildet, det som ikke er festet til minnet.

Også Roland Barthes kjenner følelsen av å møte seg selv i et bilde. Barthes forteller i *Det lyse rommet* (2001) om et bilde som ble tilsendt ham av en fotograf. Fotografiet var av Barthes, men "hvor mye jeg enn anstrengte meg kunne jeg ikke huske når det var tatt" (2001:105), forteller han.

*Fordi det var et fotografi* kunne jeg imidlertid ikke benekte at jeg hadde vært *der* (selv om jeg ikke visste *hvor*). Denne forstyrrelsen mellom vissheten og glemselen ga meg en slags svimmelhet, nærmest en slags detektiv-angst (...); jeg gikk til fotografens utstilling som til en politietterforskning, for endelig å få vite det jeg ikke lenger visste om meg selv (ibid.).

Austerlitz deler denne følelsen av å ikke komme fortiden i møte. Også følelsen av å ta del i en politietterforskning kan nok Sebalds protagonist kjenne seg igjen i. Han oppsøker også vitner og kilder, slik en etterforsker (eller historiker eller journalist eller etnograf<sup>42</sup>) ville gjøre. Fordi fotografiets modus ikke gir rom for motsigelse kan heller ikke Austerlitz benekte, men fotografiet gir ham heller ingen erkjennelse, og slett ingen åpenbaring: Han blir "speechless and uncomprehending". Språkløsheten er viktig her: Austerlitz klarer ikke å sette 'selvbildet' i en språklig sammenheng. Og fordi han er språkløs er han også uforstående. Bildet trenger en språklig sammenheng for å gi mening, for å fortelle en historie.

---

<sup>42</sup> Det er Philip Schlesinger som drøfter Sebald som en litterær etnograf (2003:105).

Ifølge Barthes kan også språket komme til kort i mange sammenhenger. Han skriver videre i *Det lyse rommet* at fotografiet kan gi en visshet som det skrevne ikke er i stand til: ”Språkets ulykke (men kanskje også dets vellyst) ligger i å ikke kunne bevise sin egen autentisitet” (2001:104). Her refererer Barthes indirekte til tegnlærens (semiotikkens) begreper indeks, ikon og symbol, og ikke minst til Saussures påstand om at tegnets forhold til referenten er fullstendig arbitrært. Som ikonisk-indeksisk tegn har fotografiet en autentisitet som ikke kan benektes, ifølge Barthes, men følelsen av autentisitet ligger først og fremst hos det subjektet som betrakter et fotografi. I det subjektive fenomenologiske perspektivet ligger Barthes’ egen forskyving fra det han skrev om fotografiet på 50- og 60-tallet, f.eks i essayet ”Bildets retorikk” [1964] der han som nevnt omtaler fotografiet som et ”budskap uten kode” (1994:25). Mer enn å tegne opp essensialistiske skillelinjer mellom tegnsystemene forteller Austerlitz’ og Barthes’ erfaringer oss at mediene kan fungere komplementært.

### 3.3.4 Fotografiet som gjenferd

Selvbildet har ikke bare ”a memory of [its] own”, men synes også å returnere til Austerlitz, som et gjenferd så og si. Gutten tilhører en annen verden, en annen tid – foreldrenes verden. Derfor er også gutten på bildet død for Austerlitz. Opplevelsen med ’selvbildet’ er en klar parallell til det Barthes sier om fotografiet og døden:

På det imaginære plan representerer Fotografiet (det jeg har en *intensjon* om) dette ytterst subtile øyeblikk der jeg faktisk verken er subjekt eller objekt, men snarere et subjekt som føler at det er i ferd med å bli til objekt. Jeg får da en mikroopplevelse av døden (av parentesen). Jeg blir virkelig til et spøkelse (Barthes 2001:23).

Denne følelsen av at de døde er til stede i de levendes verden finner man flere steder i romanen, det er et av de bærende motiver. ’De levende døde’ er alt annet enn et vulgært skrekkfilmtema i romanen, det dreier seg om, foruten fotografier, også møll, søvngjengere, gravstøtter og nattskapninger i den zoologiske hagen<sup>43</sup>. Da Vera, sammen med ’selvbildet’ finner bildet fra teaterscenen i Praha med fjellene malt på kulissene, tenker hun således på hvilke stykker som

---

<sup>43</sup> For en grundigere gjennomgang av Sebalds bruk av spøkelses- og gjengangermotiv, se Jan Ceuppens ”Seeing Things : Spectres and Angels in W.G. Sebald’s Prose Fiction” (i Long & Whitehead 2004:190).

kan ha vært oppført og nevner *Wilhelm Tell*, *La Sonnambula* (søvnjengeren) og "Ibsen's last play", som jo er *Naar vi døde vaagner*. Det er ikke bare de døde som kommer til live og vender tilbake, en annen død som våkner er nettopp Austerlitz, som etter episoden i Liverpool Street Station uttaler at han føler at han akkurat er blitt født igjen.

Gjengangertemaet medfører også en forpliktelse for oss som er levende. De døde minner de levende om deres fortidige eksistens og at denne fortiden ikke må glemmes. Som Austerlitz sier:

And might it not be (...) that we also have appointments to keep in the past, in what has gone before and is for the most part extinguished, and must go there in search of places and people who have some connection with us on the far side of time, so to speak? (360).

Det er "appointments in the past" som driver Austerlitz videre i jakten på bilder som kan gi svaret på hvem han er, hvem foreldrene var og hva som hendte med dem.

### 3.3.5 Wittgensteins blikk og Austerlitz' blikk

Formuleringen som Austerlitz bruker om blikket til gutten på bildet - "the piercing, inquiring gaze of the page boy who had come to demand his dues" (260) - bringer oss tilbake til sekvensen "Wittgensteins blikk" og til koplingen mellom Austerlitz og filosofen. Med denne referansen gjøres det tydeligere at de to deler dette blikket, og dermed også ønsket om å gjennomtrenge mørket og forlange sin rett.

Det som i det hele tatt lar seg si, lar seg si klart, og om det man ikke kan tale må man tie.

Ludwig Wittgenstein i *Tractatus Logico-Philosophicus*<sup>44</sup>

I'm looking at the river, but I'm thinking of the sea.

Randy Newman i "In Germany before the war"<sup>45</sup>.

### 3.4 SEKVENSANALYSE IV: TEREZÍN, ELLER EN OMVEI TIL HOLOCAUST

curtain moved behind their blank windows,  
however often I glanced up at them. I could not



imagine, said Austerlitz, who might inhabit these  
desolate buildings, or if anyone lived there at

Terezín, utsnitt s. 267

Austerlitz - og *Austerlitz* - kommer først virkelig i berøring med Holocaust da protagonisten i sin søken etter visshet om skjebnen til foreldrene oppsøker Terezín i Tsjekia, den lille byen der

---

<sup>44</sup> (Wittgenstein 1999:9)

<sup>45</sup> Randy Newman: "In Germany before the war" fra *Little Criminals*, Reprise 1977

nazistene opprettet Theresienstadt-ghettoen<sup>46</sup>. Terezín-sekvensen er viktig i romanen, men Sebald har gjort lite ut av Austerlitz' møte med et av åstedene for *Die Endlösung*. Berøringen med Holocaust er mer å regne som et streif, eller et blick fra avstand. Austerlitz prater knapt nok med noen mennesker i den lille festningsbyen, og kommer ingen vei med prosjektet om å finne ut om foreldrene. Billedmaterialet i passasjen er eiendommelig og synes heller ikke å ha relevans verken til protagonistens prosjekt eller til Holocaust: Ikke bilder fra byens Holocaust-museum, men fotografier av lukkede dører og vinduer og et basarvindu fotografert fra utsiden. Bildenes relevans til Terezíns historie er ikke direkte utledbar, men lar seg forstå ved å se på billedmaterialet som et uttrykk for umuligheten, eller i det minste vanskeligheten ved å bales estetisk og etisk med Holocaust, et emne vi skal returnere til i den avsluttende analysedelen.

### 3.4.1 Motiv, kategori, plassering, særtrekk

Bildene opptrer innenfor hovednarrativen Austerlitz' fortelling, og teksten forteller oss med rimelig sikkerhet at de er fotografert av Austerlitz selv.

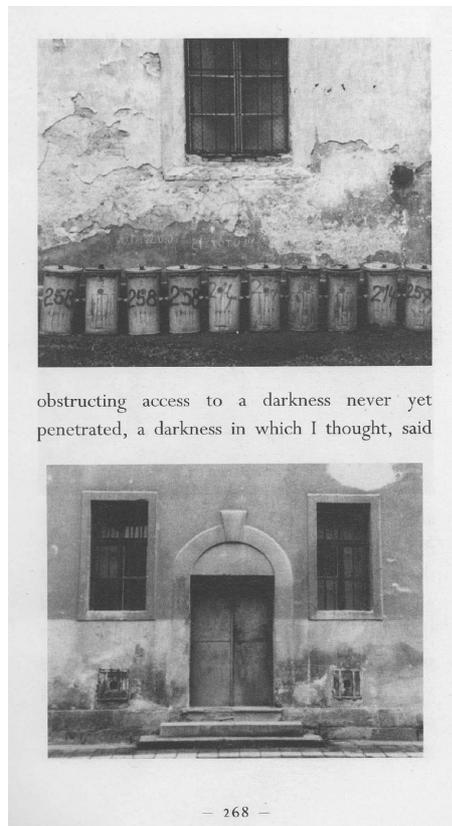
Terezín-sekvensen er den lengste i mitt utvalg og begynner med to bilder knyttet til Austerlitz' ankomst til byen etter å ha vandret dit fra Lovosice: Et nedslitt murhus og en festningsmur delvis nedsunket i en myr er motivene på bildene side 265. Inne i byen illustreres tomheten av et gatebilde av en folketom gate flankert av murfasader (267). Deretter følger sekvensen med dører og vinduer: Først to fotografier som, brutt opp av en tekstlinje, dekker en side sammen (268), deretter tre rektangulære bilder som dekker hver sin side (269-271). Butikkvinduet i Antikos Bazar strekker seg over den nedre delen av to sider (272-273), etterfulgt av to mindre detaljbilder av noen av gjenstandene i vinduet (274 og 276). I det følgende vil jeg fokusere på to billedrekker fra passasjen side 265-276: Den første delen tar for seg bildene av de lukkede dørene og vinduene (268-271), den andre biten tar for seg bildene fra butikkvinduet (272-276).

---

<sup>46</sup> Theresienstadt er også tilstede i *De utvandrede*. I den andre fortellingen, om Paul Bereyter, kommer det frem at Bereyters kjæreste Helen Hollaender og hennes mor dør i Theresienstadt.

### 3.4.2 Narrativ funksjon: Paralipse og fokalisering

På mange måter er sekvensen konvensjonelt bygget opp i den forstand at vi følger Austerlitz' *point-of-view* gjennom Terezín. Sekvensen begynner i utkanten av byen, beveger seg så til en gate (hovedgaten?) og deretter følger detalj-bilder av dører og vinduer. Det samme gjelder butikkvinduet, som først er avbildet i sin helhet før kameraet finner detaljene i vinduet. I filmisk forstand følger sekvensen konvensjonene (oversiktsbilde – detaljbilde). På bakgrunn av dette, og i og med at bildene i denne sekvensen er plassert i en serie vurderte jeg å betrakte dem i lys av film- eller montasjeteori. Men Terezín-sekvensen mangler filmens temporalitet og motivene mangler montasjens bruk av kontraster – det er snarere tale om gjentakelser av samme motiv. Den tekstlige sammenhengen forteller oss at dørene og vinduene ikke kommuniserer med betrakteren, men forhindrer adgang til ”a darkness never yet penetrated” (268). Denne frasen er del av de to linjene med tekst som bryter opp billedsekvensens fem bilder av dører og vinduer. Fotografier, som vanligvis er mettet med mening – overkommuniserende - fremstår i denne passasjen mer som stumme og under- eller ikke-kommuniserende. I og med at bildene i denne sekvensen også får oppta hele tre sider uten tekst (269-271) forsterkes inntrykket av stumhet. Samspillet mellom tekst og bilde opphører for en liten stund.



Terezín, s. 268-269

Det stumme preget kan i narratologiske termer knyttes opp mot ellipser. Ellipser oppfattes gjerne som effektive retoriske hjelpemidler, men de kan også indikere sentrale aspekter *ved fravær* (jf. Bal 1985:71). Men i dette tilfellet er bortfallet implisitt, og det er ikke noe temporalt utsnitt som synes å mangle i fortellingen. Snarere virker det som om bildene *erstatte* noe annet. Kanskje er det derfor rimeligere å betrakte dem som paralipser – i betydningen sidespor - i fortellingen. Genette kaller paralipsen en lateral ellipse (1980:52), altså et bortfall som ikke er kronologisk, men karakteriseres av en sideveis bevegelse (*i krabbegang*, kan man si). Bildene uttrykker et fravær av noe og de uttrykker samtidig at den manglende representasjonen henger sammen med protagonistens synsvinkel.

For Terezín-sekvensen kan også ses som representasjonen av et blikk – Austerlitz' blikk – og dermed knyttes til det narratologiske begrepet fokalisering. For å forstå hva bildene erstatter, eller hva den sideveis bevegelsen skygger unna, er man nødt til å se hvem som ser. Terezín synes å gi et eksempel på *foto-som-blikk*, persepsjonen gjengitt som fotografi.

### 3.4.3 Austerlitz, Terezín og Theresienstadt

Det blir aldri eksplisitt forklart hvorfor Austerlitz skal til Terezín, men reisen dit er ikke unaturlig i og med at moren havnet der. Terezín-reisen henger også sammen med letingen etter de manglende bildene, den som begynner med bildet av den lille pasjegutten umiddelbart før Terezín-passasjen, fortsetter med funnet av morens bilde (se de to påfølgende sekvensanalysene) og avsluttes med det fremdeles manglende bildet av faren.

”From the first”, forteller Austerlitz, ”I felt that the most striking aspect of the place was its emptiness” (266). Småbyen ligger nærmest forlatt, og på fotografiene fra byen er det da heller ingen mennesker, kun øde gater, halvmørke portrom, stengte dører og vinduer med lemmer for. De stengte dørene og vinduene synes for Austerlitz å hindre ”access to a darkness never yet penetrated”. I en forstand er det nettopp å gjennomtrenge et mørke som er Austerlitz' ærend. Som vi var inne på i kapitlet ”Wittgensteins blikk” er det grunn til å identifisere Austerlitz med den østerrikske filosofen ”who seek[s] to penetrate the darkness which surrounds us purely by

means of looking and thinking” (3). Han oppsøker Terezín for å finne ut hva som hendte med hans mor, hvis skjebne er fullstendig ukjent for ham. I tillegg er besøket til den stille småbyen som en gang huset en konsentrasjonsleir en måte for Austerlitz å minnes de andre skjebnene. ”Mørket” må ses som representasjonen av Holocaust slik det fikk utspille seg i denne unnselige småbyen, den eneste leiren som ikke allerede hadde en jødisk bosetning.

Theresienstadt var i utgangspunkt en ghetto der store deler av befolkningen fra det tyske protektoratet var samlet på et lite område. Det var primært de ’mindre arbeidsføre’ som endte i Theresienstadt, kvinner, noen barn og mange eldre mennesker – gjennomsnittsalderen var over sytti. Konsentrasjonen av kunstnere, artister og akademikere var høy og ghettos innvånere fikk faktisk stablet på beina poesiopplesninger, kabareter, operaoppsetninger (Verdis *Requiem!*), teaterforestillinger og foredrag av høy kvalitet. Men etter hvert som utryddelsesplanen fikk fart på seg forverret også situasjonen i Theresienstadt seg. Leiren ble sprengt av stadig flere evakuerte mennesker og transportene østover til Auschwitz ble stadig hyppigere.

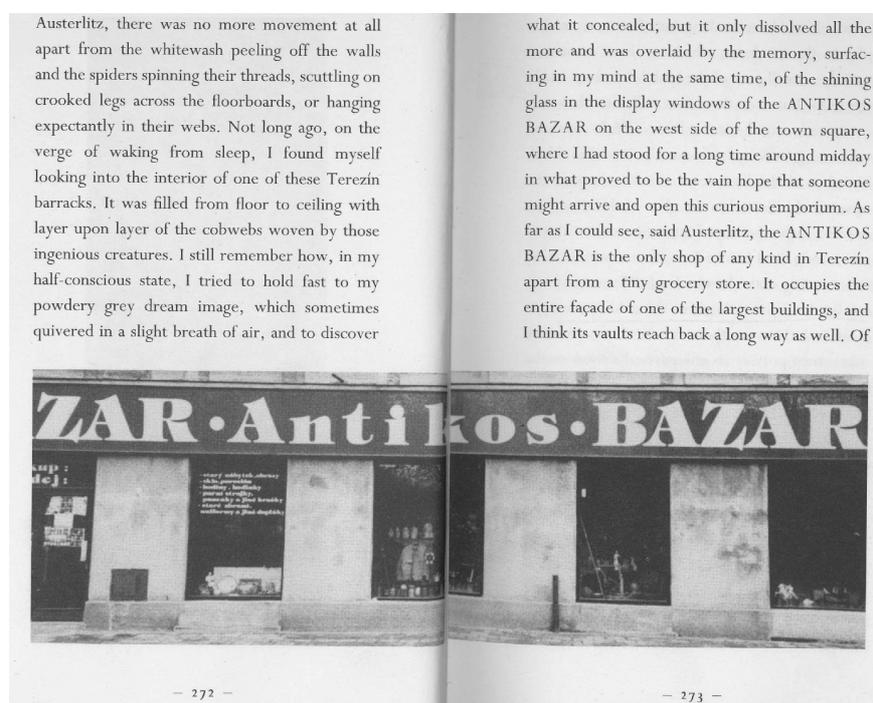
Men hva gjør Austerlitz når han ankommer Terezín? Han tar altså disse gåtefulle fotografiene av lukkede dører og vinduer. Han stanser og blir stående i lang tid foran et butikkvindu, som ikke har noe særlig ved seg, og tar bilder av det. Austerlitz oppsøker vitterlig museet for ghettoen i Terezín. For første gang får han, som så lenge har unngått en konfrontasjon med denne delen av europeisk historie, innblikk i det som foregikk. Han ser på bildene, tror ikke sine egne øyne, må se vekk (278). Men disse gruoppvekkende bildene er ikke gjengitt! Hvis det er riktig, slik Thomas Steinfeld hevder, at hos Sebald ”all roads lead to Theresienstadt” (Steinfeld i følge Anderson 2003:102), hvorfor da rette kamerablikket mot tause objekter? Det kan synes som en unnvikelse fra uhyrlighetene i Theresienstadt og en omvei rundt det man skulle tro var turens formål: Å finne spor etter moren, å gjennomtrenge mørket.

#### **3.4.4 Stengte dører, mørke vinduer**

Terezin-bildenes stengte dører og vinduer minner om Austerlitz’ oppvekst i Bala, der fosterforeldrene alltid holdt vinduene i huset stengt, og dette opprørte gutten sterkt. Stengslene reproduseres i Terezín-sekvensen og her de gjøres i tillegg visuelle. I og med utsagnet om å

”penetrate the darkness” som jeg har knyttet til en filosofisk og kunstnerisk aktivitet ligger det en utvidet betydning av stenglene, og en mulig strategi for å komme til erkjennelse og kunnskap. ’Å gjennomtrenge mørket’ minner om en overmodig opplysningstidsretorikk (og Wittgenstein i *Tractatus*). Til syvende og sist er det da heller ikke dette som er Austerlitz’ (og Sebalds) strategi.

Austerlitz’ tilnærming er forsiktig og indirekte, og bildene viser dette. I denne sekvensen er det naturlig å se protagonistens blikk og hans fotografier i sammenheng. Austerlitz’ bortvendte blikk reproduseres i kamerablikkets unnvikende manøver. Men unnvikelsen er ikke en fornektelse av det som fant sted i Terezín, det er Austerlitz’ reaksjon på å befinne seg nettopp der.



Antikos Bazar, s.272-273

### 3.4.5 Et basarvindu i Theresienstadt

Om dører og vinduer virket som et merkelig motivvalg i den tidligere konsentrasjonsleiren er andre halvdel av Terezín-sekvensen ikke mindre underlig. Over oppslaget side 272-273 strekker bildet av et butikkvindu seg. Butikken bærer navnet Antikos Bazar og vi kan så vidt skimte noen av gjenstandene i vindusutstillingen. Teksten – ved Austerlitz - beskriver objektene for oss.

Blant dem er ”three brass mortars of different sizes ... the cut-glass bowls, ceramic vases and earthenware jugs”. Austerlitz står lenge foran dette vinduet og betrakter gjenstandene, som om de kan gi svaret som lå skjult bak dørene og vinduene: ”as if one of them or their relationship

with each other must provide an unequivocal answer to the many question I found it impossible to ask in my mind” (274-275). Men salgsobjektene synes ikke å ha noen spesifikk betydning, og Austerlitz spør seg: “What was the meaning (...) What secret lay behind?” (275). Om Austerlitz spør seg om meningen og hemmeligheten bak er ikke undringen mindre fra leserens side.

Denne passasjen og disse bildene krever fortolkning, og det er rimelig å betrakte dem på samme måte som jeg betraktet de øvrige bildene i sekvensen, som en erstatning eller et bortvendt blikk. Også butikkvindu-bildene representerer paradoksalt nok et *fravær*, fraværet av Holocaust-ikonografien. Men samtidig ligger det en annen forståelse bak vindusglasset. Antikos Bazar er ikke bare fravær, men også representasjon, nærvær. Nøkkelen til en slik forståelse ligger ikke i bildene eller i gjenstandene selv (som strengt tatt bare er nips), men i Austerlitz’ refleksjoner, minner og assosiasjoner tilknyttet dem. Før han river seg løs fra vinduet og går for å oppsøke Terezíns Ghetto Museum, konstaterer Austerlitz at objektene i vinduet ”had outlived their former owners and survived the process of destruction” (277). Det blir klart for oss at gjenstandene er betydningsfulle fordi de har, eller kan ha, tilhørt fangene i Theresienstadt eller andre jøder som ble berøvet sitt innbo i løpet av krigsårene<sup>47</sup>. De kuleformede brevpresene med blomstermotiv, fiskestangen og den japanske viften, alle gjenstandene uttrykker den stumme tilstedeværelsen av overgrepene. Bildene og gjenstandene kan også minne oss om at mennesker ble behandlet som gjenstander. Denne tolkningen forsterkes dersom vi blar tilbake og ser at Austerlitz bruker uttrykket ”still lives” (274) om de fire vinduene som butikkfronten består av. Det er noe levende bak glasset, ”timeless (...), perpetuated but for ever just occurring” (276). Vi husker fra ”Selvbildet” at Vera snakket om fotografier som er si stand til å huske oss. Sebald har selv uttrykt hvordan gjenstander i stilleben kan overleve sine eiere. Dette skriver han om et av Jan Peter Tripps bilder:

Because (in principle) things outlast us, they know more about us than we know about them: they carry the experiences they have had with us inside them and are – in fact – the book of our history opened before us (Sebald 2004:86).

---

<sup>47</sup> Et tema som igjen dukker opp mer eksplisitt i forbindelse med at Austerlitz finner ut at det nye Nasjonalbiblioteket i Paris ligger på tomten der et stort lagerhus for beslaglagt jødisk eiendom en gang lå (401).

For Austerlitz er det selvsagt en personlig kopling her, symbolisert ved det utstoppede ekornet i vinduet, som påminner ham om det tsjekkiske ordet for ekorn – *veverka* - og som derved bringer ham tilbake til barndommen i Praha. ("Uttering a word is like striking a note on the keyboard of the imagination", sier Wittgenstein (2004:4e).) Gjenstandene er også en mulig forbindelse til foreldrene og til moren som trolig endte sitt liv i Theresienstadt eller lengre øst, i Auschwitz. Og det er samspillet mellom tekst og bilde som gjengir forbindelsene og koplingene for leseren.

if one of them or their relationship with each other must provide an unequivocal answer to the



– 274 –

Antikos Bazar, utsnitt s. 274 og 276

or of the ivory-coloured porcelain group of a hero on horseback turning to look back, as his steed

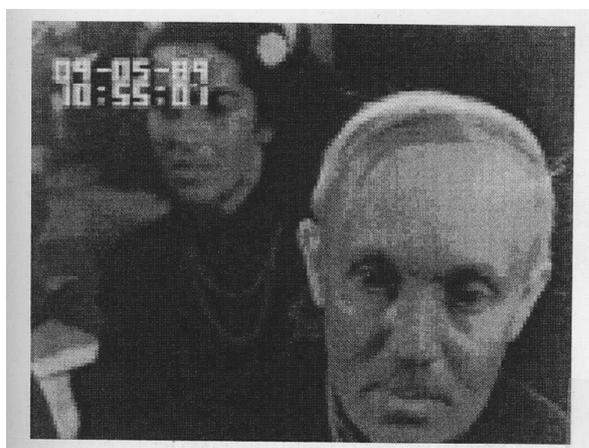


rears up on its hindquarters, in order to raise up with his outstretched left arm an innocent girl

Astonishing, to me, the persons / also to be seen in the picture: / Mother in her open coat, / with a lightness she was / later to lose; Father / a little aside, hands in his pockets, / he too, it seems, with no cares. / The date is August 26<sup>th</sup>, 1943.

W.G. Sebald i *After Nature*<sup>48</sup>

### 3.5 SEKVENSANALYSE V: MORENS BILDE 1, ELLER PROPAGANDAFILMEN OG STILLBILDET



wearing a three-stringed and delicately draped necklace which scarcely stands out from her dark, high-necked dress, and there is, I think, a white flower in her hair. She looks, so I tell myself as I watch, just as I imagined the singer Agáta from my faint memories and the few other clues to her appearance that I now have, and I gaze and gaze again at that face, which seems to me both strange and familiar, said Austerlitz, I run the tape back repeatedly, looking at the time indicator in the top left-hand corner of the screen, where the figures covering part of her forehead show the minutes and seconds, from 10:53 to 10:57, while the hundredths of a second flash by so fast that you cannot read and capture them. — At

— 351 —

Morens bilde 1, s. 351

---

<sup>48</sup> (Sebald 2003:85)

Forfatter og kritiker Ali Smith (2002) kaller det ”the measured crescendo of *Austerlitz*” (2002:59), der protagonisten møysommelig leter gjennom en film fra Theresienstadt i håp om å finne et bilde av sin mor. Sekvensen kommer rett etter en ti sider lang setning (331-342) som innledes med at Austerlitz synes det er utilgivelig at han har ”blocked off the investigation of my most distant past for so many years” (331). Letingen etter morens bilde er hans ”investigation” og det er utvilsomt et nøkkelpunkt i romanen: Etter å ha funnet sitt ’selvbilde’ er et glimt av moren det Austerlitz er på leting etter. Allerede før han får tak i filmen forestiller han seg hvordan det vil være å gjenkjenne henne som ung kvinne på filmen (342). Og via en tysk propagandafilm får han visserlig et innblikk i sannheten om morens skjebne, om enn ikke som noen åpenbaring, og via omveier.

### 3.5.1 Motiv, kategori, plassering, særtrekk

Billedmaterialet vi har å gjøre med i denne sekvensen er av en annen type enn fotografiene vi hittil har sett på, og står også i en særstilling i romanen. Det jeg kaller ’Morens bilde’ i denne sekvensen er nemlig ikke strengt tatt et fotografi, men et stillbilde fra en film. Sekvensen inneholder to bilder, begge stillbilder hentet fra en videokopi av filmen *Der Führer Schenkt den Juden eine Stadt*: Sidene 346-347 dekkes av et tosidig, ultranært bilde av noen personer i relieff. Bildet er preget av videostøy (’pikslete’) og hele venstre oppslag er i oppløsning, kun ’hvit støy’. Det neste bildet (351) viser en aldrende mann i forgrunnen til høyre og bak ham en mørk kvinne. Bildet har i øvre venstre billedkant en digital tidslinje med sifrene ”09-05-89. 10:55:01”, antakelig dato for Austerlitz’ ”lesning” og antall minutter ut i filmen stillbildet er fra.

Selv om bildene er av en annen karakter enn det øvrige billedmaterialet i *Austerlitz* er det relativt uproblematisk å plassere bildene innenfor den hovedkategorien bilder vi kan kalle spor eller *found objects* knyttet til letingen etter bilder av familien Austerlitzová/Aychenwald. Med fleksibiliteten i begrepet om det fotografiske modus i mente mener jeg også at filmstillbilder kan behandles på lik linje med fotografier for øvrig.

### 3.5.2 Narrativ funksjon: Pause

Stillbildet er et pausebilde og kan også karakteriseres ved den narratologiske termen *pause*. Stillbildet kan sammenliknes med en sekvens av fortellingen som ikke representeres i temporal utstrekning. I stillbildets natur ligger at det er en del av en lengre sekvens, noe som gjøres tydelig i dette tilfellet ved at bildet inneholder sin egen peritekst, tidslinjen i øvre høyre kant. (Dette bildet bærer altså sin egen billedtekst, et delvis unntak fra bildene for øvrig, men se også kartskissene s. 18 og 32.) I direkte motsetning til ellipsen, hvis tempo er "infinite" er den deskriptive pausen kjennetegnet ved "the absolute slowness (...) where some section of narrative discourse corresponds to a nonexistent diegetic duration" (Genette 1980:94)<sup>49</sup>. Dette skulle stemme overens med stillbildet som er hentet utenfra historien, ikke fra Austerlitz' livshistorie, men fra Theresienstadt.

Og selv om stillbildet igjen er klart del av en narrativ sammenheng (filmen), er det signifikant at vi ikke får tilgang til denne sammenhengen, slik Holocaustskjebnenes fortellinger normalt er utilgjengelige for oss. Ved å reprodusere stillbildet i romanen oppnår derfor Sebald to ting: Å vise den vanskelige tilgangen til fortellingen som bildet er en del av, og samtidig, ved bruk av stillbildet som uvanlig element, å gi en strategi for kanskje å kunne komme nærmere denne fortellingen.

### 3.5.3 Theresienstadt og propagandafilmen

Vi har sett i foregående sekvensanalyse at Austerlitz har besøkt Terezín, men uten å komme til noen vesentlig innsikt eller klarhet rundt morens skjebne. Når direkte, fysisk kontakt med åstedet ikke kan gi noen svar er neste skritt å betrakte det indirekte, på avstand. I et forsøk på å spore opp det etterlengtede glimtet av moren gransker han nazistenes propagandafilm *Der Führer Schenkt den Juden eine Stadt* (=Føreren skjenker jødene en by). Filmen er et stykke propagandistisk skjønning av situasjonen i Theresienstadt, produsert for å føre Røde Kors-

---

<sup>49</sup> Det er stillbildet som er fokus for min analyse, men la meg også bemerke at sakte film-versjonen som Austerlitz skaper er virkeliggjøringen av den narrative varighetsvarianten Genette setter på formelen  $NT > ST$  (1980:95), og som vi kalte 'strekke'. Formelen indikerer at fortellingens tid (NT) er større enn (dvs har større utstrekning enn) historiens tid (ST), en uvanlig variant i skriftlige narrativer, men som altså karakteriserer film i sakte bevegelse.

inspeksjonen som er planlagt bak lyset. Filmens propagandaformål hadde sammenheng med et av nazistenes formål med Theresienstadt-leiren: "Theresienstadt was designed as a 'model' ghetto that would persuade the free world that the Jews under German sovereignty were not being mistreated", skriver Ruth Bondy (i Laqueur 2001:631). Blant jødene som skulle evakueres til Theresienstadt, forteller Austerlitz, trodde mange på illusjonen om 'Theresienbad', et kuroppholdssted med vakre hager, promenadegater og villaer. Her skulle jødene få være i fred og deres kultur ivaretas.

Som jeg var inne på i foregående sekvens var Theresienstadt paradoksalt nok åsted for mye kulturell aktivitet, men på det stadiet da Røde Kors besøker leiren må atskillige løgner til for å fremstille den som 'Theresienbad' eller '*eine Stadt*' skjenket av Føreren. Leiren er sprengt, innvånerne/fangene utsultet og transportene til Auschwitz er hyppige - og de går kun én vei. Himmler beordrer trykkingen av pengesedler med bilde av Moses på, en bank, butikker og caféer opprettes og veiene får poetiske navn. Nazistenes *Verschönerungsaktion* skaper "a Potemkin village or sham Eldorado", sier Austerlitz (341). Men skjønnmalingen fører inspektørene fra Røde Kors bak lyset, og den makter å fremstille et troverdig vrengebilde av situasjonens gru. Propagandafilmen *Der Führer Schenkt den Juden eine Stadt* dokumenterer det hele<sup>50</sup>.

Austerlitz gjennomgår *Der Führer Schenkt* utallige ganger. Han får laget en videokopi og satt ned filmens tempo slik at 14 minutter blir en time, for å se om dette kan avsløre noe som han har oversett. I nedsatt tempo får Austerlitz se "a different sort of film altogether"(345): Filmens 'karakterer' synes å arbeide i søvne, de svever tilsynelatende over bakken, og filmrullens skadete og alderstegne biter minner Austerlitz om "aerial photographs taken in the far north, or a drop of water seen under the microscope" (348). Som vi nå skal se klarer Austerlitz' med sin lesning av *Der Führer Schenkt* å kombinere en nærsynt beskuelse med en viss avstand, som flyfotografier og mikroskopbilder på samme tid.

---

<sup>50</sup> Det som ikke nevnes i romanen er at filmen var regissert av en av leirens berømte fanger, skuespilleren og filmregissøren Kurt Gerron (jf. Kilbourn 2004:150). Filmen, som man lenge trodde var tapt, kan kjøpes fra [jewishfilm.org](http://jewishfilm.org).

### 3.5.4 Tematisk funksjon: Propagandafilms dekonstruksjon

Det er ikke *moving images* som er Sebalds medium, derimot det fryste bildet. Ved å stanse det filmatiske forløpet synliggjør da også Austerlitz filmens fotografiske forelegg. På sett og vis er det Austerlitz her har gjort å underminere – element for element – de særskilt filmiske kvalitetene. Ved å senke filmens tempo (og derved øke dens lengde) har han oppnådd ikke bare ”a different sort of film altogether”, men noe som i streng forstand ikke lenger er en film. (Før dette har han jo også kopiert filmen til video.) Det er åpenbart at filmen uansett ikke lar seg reproducere *som film* i boka, Sebald er nødt til å begrense seg til et fotografisk stillbilde. Men mer enn dette handler det om å plukke filmen fra hverandre, slik at det som er vesentlig, og som propagandaapparatet har skjult, trer frem.

Filmsemiotikeren Christian Metz (1985) skriver i artikkelen ”Photography and Fetish” bl.a om forholdet mellom fotografi og film. Som nevnt i teoridiskusjonen om fotografiet deler filmen og fotografiet materiell basis. Metz sier om det som særpreger filmens konkrete uttrykk, dens lexis: ”The timing of the cinematic lexis is determined in advance by the filmmaker” (1985:81). Filmen har sitt eget tempo, uavhengig av betrakteren. Som vi har sett er dette ikke tilfellet med Austerlitz’ prolongerte versjon av *Der Führer Schenkt*, her er det nettopp tilskueren som finner filmens ’rette’ tempo.

Austerlitz’ lesning av denne filmsekvensen er naturligvis personlig, det er ikke tale om noen offentlig fremvisning. Dermed er den kollektive beskuelsen - nok et av filmens særtrekk (om ikke et absolutt trekk - tilsidesatt.

Metz hevder videre at ”the social reception of film is mainly oriented towards a show-business-like or imaginary referent” (1985:82). Dette fortjener diskusjon i forhold til filmen i Sebalds roman. *Der Führer Schenkt* er i utgangspunktet ikke en fiksjonsfilm. Å kalle den en dokumentar er imidlertid en fornærmelse mot de som pent måtte agere som skuespillere i sin trøstesløse setting i konsentrasjonsleiren Theresienstadt. Propagandafilmen er en iscenesettelse som er ment å virke dokumentarisk, men som i realiteten er, ikke fiksjonell, men falsk. Propagandafilmen er en del av en kompleks lag-på-lag-diskurs: Filmen er falsk som dokumentar, ekte som film, sann i Austerlitz’ forlengete versjon og sann som reelt historisk objekt. Og alt dette innenfor

fiksjonsuniverset! 'Karakterene' i filmen spiller roller, men de er verken "show-business-like" eller "imaginary", de er tvunget inn i roller for å tjene det 'dokumentariske' og dermed det løgnaktige. Her er en annen variant, muligens en meta-variant, av brytningen mellom ulike modi innenfor romanen *Austerlitz*. I tillegg til dokumentariske og fiksjonelle modi trer her også det propagandistiske modus - i form av et stillbilde - inn i teksten. Austerlitz bryter som nevnt gjennom illusjonen, og når noe som er nærmere sannheten om Theresienstadt.

Austerlitz' søken etter morens bilde er også en jakt etter det vi med et begrep fra Walter Benjamins reproduksjonessay kan kalle filmens "optisk-underbevisste" (Benjamin 1991:58, 1991:68). Kameraet skiller seg fra øyet, sier Benjamin, fordi det er ubevisst og samtidig i stand til å oppfange mer (1991:68). Austerlitz håper sådan at kameraet har oppfanget *noe mer*, både i den forstand at han vil identifisere en skikkelse i filmens mylder av flimrende skjebner, og fordi han må trenge i gjennom den løgnaktige propagandaen. Man kan si at han trenger i gjennom til filmens sannhet ved å ødelegge den, eller, om man vil, *dekonstruere* den. Austerlitz' dekonstruksjonistiske tilnærming gjenfinnes også i andre av Benjamins bemerkninger om film: "Og slow-motion-teknikken begrenser seg ikke bare til å vise kjente bevegelsesmotiver, den oppdager i stedet helt ukjente motiver i disse velkjente bevegelsene" (1991:57). Benjamin siterer videre Rudolph Arnheim om disse ukjente motivene, "som ikke i det hele tatt gir inntrykk av retarderinger av raske bevegelser, men snarere gir effekten av glidende, svevende og overjordiske bevegelser" (ibid). At filmens slow-motion-teknikk på denne måten lærer oss noe om det optisk-underbevisste, slik Benjamin hevder, slår en som påtakelig sammenfallende med hva den forlengete versjonen av *Der Führer Schenkt*- filmen avslører av situasjonens reelle tragedie. Slik kan Austerlitz' filmlesing fungere av-ideologiserende, ikke bare i forhold til den foreliggende filmen, men i en større utstrekning overfor nazistenes propagandaapparat.

### 3.5.5 Stillbildet og den falske gjenkjennelsen

Man finner det man leter etter: Mot slutten av filmen mener Austerlitz å gjenkjenne sin mor Agáta. Hun overværer en musikkfremføring, ikledd en sort kjole og et pent drapert halskjede, samt noe som Austerlitz tror er en blomst i håret (351). Austerlitz har ikke gjenkjent henne før

han kjører filmen i halv hastighet, der hun synes å være skjult av mørke skygger, men nå trer hun fram for ham:

She looks, so I tell myself as I watch, just as I imagined the singer Agáta from my faint memories and the few other clues to her appearance that I now have, and I gaze and gaze again at that face, which seems to me both strange and familiar (...) (351).

Til Austerlitz skuffelse gjendriver barnepiken Vera hans "billedbevis". Men Austerlitz har på forhånd lagt inn et forbehold når han kaller kvinnen på bildet "the singer Agáta from my faint memories" og ikke, som ville vært naturlig i denne sammenhengen, 'min mor'. Ganske som tilfellet var med 'selvbildet' av pasjegutten er heller ikke dette fotografiske funnet tilfredsstillende. Den Agáta han mener å gjenkjenne kan ikke hentes direkte ut fra hukommelsen, bildet han har av henne er et produkt av tiden som har gått. Det er også preget av hva han ønsker å se, ønsker å finne. Austerlitz' følelse av gjenkjennelse kan sammenliknes med en type "false memory", minner som fabrikkeres på grunnlag av forventninger, men som like fullt oppfattes som virkelige - og derfor må behandles som virkelige, i følge Sturken (i Bal et.al 1999:234).

Fotografiets ikonisk-indeksikalitet, en sentral bestanddel i det fotografiske modus, medfører i dette tilfellet ingen gjenkjennelse. Eller snarere; gjenkjennelsen er illusorisk. Austerlitz strever med å knytte motiv og referent sammen. Referenten er etablert – eller den etableres aktivt i tilfellet moren, men minnet viser seg å være feilbarlig, og dermed er fotografiets evidenskvalitet ufruktbar. Det som virker "both strange and familiar" (351) er i sannhet mer fremmed enn familiært.

Å betrakte et foto av en flaske, en irisstilk, en høne eller et slott involverer bare virkeligheten.

Men en kropp, et ansikt, og hva mer er, ofte, en elsket persons kropp eller ansikt? Ettersom fotografiet autentifiserer (hvilket jo er dets noema) et bestemt menneskes eksistens, ønsker jeg å gjenfinne dette mennesket i dets helhet, det vil si dets vesen, tel qu'en lui même, 'slik det er i seg selv' hinsides all ordinær likhet, enten den er borgerrettslig eller arvelig.

Roland Barthes i *Det lyse rommet*<sup>51</sup>

### 3.6 SEKVENSANALYSE VI: MORENS BILDE 2, ELLER ANTI-FOTOGRAFIET

built as his summer residence by Archduke Ferdinand of the Tyrol, which Věra had told me was a favourite destination of Agáta and Maximilian on their excursions out of the city. I also spent several days searching the records for the years 1938 and 1939 in the Prague theatrical archives in the Celetná, and there, among letters, files on employees, programmes and faded newspaper cuttings, I came upon the photograph of an anonymous actress who seemed to resemble my dim memory of my mother, and in whom Věra, who had already spent some time studying the face of the woman in the concert audience which I had copied from the Theresienstadt film, before shaking her head and putting it aside, immediately and without a shadow of doubt, as she said, recognized



— 353 —

Morens bilde 2, s. 353

---

<sup>51</sup> (Barthes 2001:129)

Austerlitz søker etter et bilde av moren, men Vera måtte skuffe ham da han trodde han hadde funnet billedbeviset blant skyggene i en propagandafilm, "shaking her head and putting it aside" (353), som Sebald skriver. Men da Austerlitz kommer over fotografiet av en anonym skuespillerinne "who seemed to resemble my dim memory of my mother" (353), kan Vera glede ham. Hun verifiserer denne gangen billedbeviset umiddelbart og "without a shadow of doubt" (353). Hovedpersonen selv har nok en anelse om at han er på sporet, for i motsetning til det som var tilfelle med stillbildet kaller Austerlitz denne gang Agáta for "my mother", og ikke "the singer Agáta" (351).

### 3.6.1 Motiv, kategori, plassering, særtrekk

Bildet har Austerlitz funnet i teaterarkivene i Praha, og hører klart til den hovedkategorien bilder vi kan kalle spor eller *found objects*. Ikonografien avslører mest sannsynlig en type promoteringsbilde, formodentlig til bruk ved rollebesetninger i teateret. Det er i liggende format og i sort-hvitt. Fotografiet er et portrett av en kvinne, hennes ansikt trer fram fra en mørk bakgrunn i bildets høyre halvdel. Venstre halvdel er mørk, nesten sort. Kontrastene er bløte og svarer til kvinnens alvorlig drømmende eller tankefulle uttrykk. Det er et av romanens få 'gode' fotografier, interessant og velkomponert.

Bildet er gjengitt nederst på side 353, etter passasjen der Austerlitz forteller at Vera har tilbakevist at kvinnen på stillbildet er hans mor, men til gjengjeld kan bekrefte at joda, dette er Agáta. Setningen ender i en strekellipse.

### 3.6.2 Narrativ funksjon: Ellipsemarkører

Når man så forventer en form for innsikt eller refleksjon over bildet i romanen – morens bilde - tar Sebald en annen vei. Austerlitz' beretning stopper opp, og fortelleren bryter inn, i en slik passasje som er karakteristisk for romanen og som innevarsler en narrativ ellipse:

During this part of his tale, Austerlitz had walked from the cemetery behind St. Clement's Hospital all the way back to Liverpool Street. When we took leave of each other outside the railway station, Austerlitz gave me an envelope which he had

with him and which contained the photograph from the theatrical archives in Prague, as a memento, he said (...) (354).

Ellipse er det narrative begrepet for et diakront bortfall av noe i fortellingens forløp. Dette betyr ikke at ellipsen er ubetydelig: I Sebalds prosa er det snarere slik at enkelte ellipser er særskilt viktige pga det de fortier eller hopper over. I dette tilfellet er det den følelsesmessige reaksjonen til Austerlitz i møtet med bildet av moren som ikke blir tekstlig (eller visuelt) representert. Fordi denne sekvensen etterfølges av en ellipse er det dog selvsagt ikke slik at vi kan karakterisere selve fotografiet også som en ellipse. Det som derimot er min forståelse er at fotografiet her må leses i sammenheng med den etterfølgende ellipsen. Det oppstår et fravær av samspill mellom tekst og bilde, noe vi har bevitnet tidligere: I "Selvbildet" forteller Austerlitz at han er "speechless and uncomprehending" (260), og i sekvensen med Terezín-bildene opphører teksten fullstendig for noen sider og lar bildene ta over. Morens bilde medfører verken en språklig reaksjon eller et opphør av tekstlig representasjon, men implisitt i den narrative sammenhengen merker vi oss en manglende reaksjon fra Austerlitz.

Sebald markerer sine ellipser på ulikt vis: I noen tilfeller er ellipsene gjort eksplisitte ved hjelp av tekst (av typen "...neste morgen..."), i andre tilfeller er de umarkerte og implisitte. Hvilken måte ellipsene er markerte spiller en vesentlig rolle. Et talende eksempel på en umarkert ellipse opptrer på side 45-46, der fortelleren og Austerlitz skilles etter en periode med gjentatte møter. Fortelleren returnerer til Tyskland på slutten av 1975 og mister kontakten med Austerlitz, og de møtes ikke igjen "untill two decades later in December 1996 and through a curious chain of circumstances" (46). Deretter følger foranledningene til deres neste møte. To tiårs fravær i fortellingen forsvinner i et punktum og et meget kort historisk sammendrag!

En typografisk markering av ellipsene skjer i *Austerlitz* ved hjelp av en tankestrek "—" eller en stjerne "\*". I sekvensen det er tale om her opptrer begge typene av typografisk markerte ellipser. Nederst på side 353 er fotografiet av moren gjengitt. Påfølgende side avslutter Veras bekreftelse om at hun "recognized Agáta as she had then been", deretter følger en tankestrek-ellipse.

Tankestrek-ellipsen må sies å være den mest unnselige av ellipsemarkørene, og det er bemerkelsesverdig at den benyttes her. Et øyeblikk som narrativen har bygget opp til over lengre tid – gjenkjennelsen – får ikke noen utløsning, fører ikke til noen erkjennelse. Fraværet av tegn får i denne forstand en egen betydning. Vi må anta at det markerer en faktisk manglende reaksjon hos Austerlitz og at det 'narrative hullet' samsvarer med et fravær i protagonistens emosjonelle møte med morens bilde – eller i minste fall en gjenkjennelse som ikke svarer til forventningene.

### 3.6.3 Fotografiet svikter

Tankestrek-ellipsen etterfølges av den passasjen jeg har sitert ovenfor, der vi vender tilbake til den narrative situasjonen og der Austerlitz overlater fotografiet av moren til sin venn fortelleren, "as a memento" (354). Austerlitz velger altså heller ikke å beholde bildet selv, han forteller at han nå skal videre til Paris for å lete etter spor etter farens siste bevegelser. Den manglende reaksjonen på morens bilde kan være et resultat av at Austerlitz nå vil videre, at han har funnet det han lette etter, men inntrykket er som sagt ikke av noen form for positiv erkjennelse: "In one way", står det,

feeling liberated from the false pretences of his English life, but in another oppressed by the vague sense that he did not belong in this city either, or indeed anywhere else in the world (354).

Fotografiets evne til å fremkalle gjenkjennelse svikter i dette tilfellet: Det første bildet, som Austerlitz mener å kjenne igjen sin mor i, er et feilspor, og det andre bildet gir ingen identitetsfølelse, ingen følelse av å høre hjemme. Som vi har sett i flere av sekvensanalysene ("Selvbildet" og "Morens bilde 1") kan ikke fotografiet innfri sitt løfte om identifikasjon og gjenkjennelse – nå på tross av at Vera altså har styrket bildets beviskraft ytterligere "uten en skygge av tvil".

Vi merker oss også at bildet leder til den negative erkjennelsen av å ikke høre hjemme noe sted, et grunntema i *Austerlitz*, men som også står i kontrast til følelsen av å kjenne seg hjemme i bildene vi analyserte i sekvensanalyse II, "I stedet for et familiealbum". Jakten på fotografier som

protagonisten skal identifisere seg med og som skal 'legge de siste bitene på plass' er om ikke en fiasko så i alle fall en søken med mange tilbakeslag.

Passasjen avsluttes med nok en ellipse, denne gang av den mer tradisjonelle sorten. Ellipsen er markert med stjerne ("\*") og bringer leseren over til Paris der de to skal møtes igjen.

#### **3.6.4 Memento mori**

Denne sekvensen fremviser også den viktige funksjonen der fortelleren overtar morens bilde. Fotografiet overdras til fortelleren som dermed får oppgaven med å forvalte 'de materielle minnene' og minnet om Austerlitz og hans familie. Allerede i romanens åpning blir det gjort klart at Austerlitz brogete samling fotografier blir overrakt fortelleren. Når Austerlitz ikke kan gjenkjenne sin mor i bildet er det på mange måter naturlig at det overbringes den instansen som kan gi også hennes fortelling form, rammefortelleren. Fotografiene, som i denne romanen er i stand til å returnere som gjenferd og som innehar hukommelse, får leve videre i en ny sammenheng.

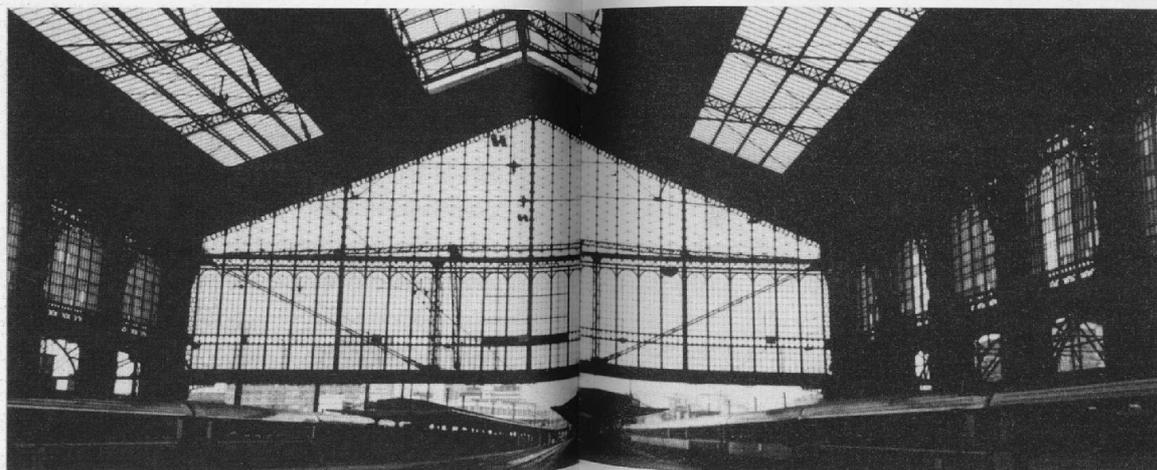
“But you surely cannot deny that, for example, in remembering, an inner process takes place.” – What gives the impression that we want to deny anything? When one says “Still, an inner process does take place here” – one wants to go on: “After all, you *see* it.” And it is this inner process that one means by the word “remembering”.

Ludwig Wittgenstein i *Philosophical Investigations*<sup>52</sup>

### 3.7 SEKVENSANALYSE VII: GARE D'AUSTERLITZ

When I met Austerlitz again for morning coffee on the boulevard Auguste Blanqui, shortly before I left Paris, he told me that the previous day he had heard, from one of the staff at the records centre in the rue Geoffroy-l'Asnier, that Maximilian Aychenwald had been interned during the latter part of 1942 in the camp at Gurs, a place in the Pyrenean foothills which he, Austerlitz, must now seek out. Curiously enough, said Austerlitz, a few hours after our last meeting, when he had come back from the Bibliothèque Nationale and changed

trains at the Gare d'Austerlitz, he had felt a premonition that he was coming closer to his father. As I might know, he said, part of the railway network had been paralysed by a strike last Wednesday, and in the unusual silence which, as a consequence, had descended on the Gare d'Austerlitz, an idea came to him of his father's leaving Paris from this station, close as it was to his flat in the rue Barrault, soon after the Germans entered the city. I imagined, said Austerlitz, that I saw him leaning out of the window of his



– 404 –

– 405 –

Gare d'Austerlitz, s. 404-405

---

<sup>52</sup> (Wittgenstein 2004:87e)

Jernbanestasjoner opptrer på flere steder i *Austerlitz*, og de synes å være noe mer enn bare knyttet til protagonistens virke som arkitekturhistoriker eller simpelthen åsteder for møtene mellom mennesker. Det første møtet mellom fortelleren og Austerlitz finner sted i *salle de pas perdus* på togstasjonen i Antwerpen og det siste møtet er lokalisert til Gare d'Austerlitz i Paris. Stasjonenes signifikans er på dette punkt tydelig for leseren: Vi er klar over at Austerlitz' traumatiske overfart fra Tsjekia til de britiske øyene endte i venterommet på Liverpool Street Station, der han ble plukket opp av fosterforeldrene, og vi får vite at Austerlitz mistenker at faren forlot det okkuperte Paris fra nettopp Gare d'Austerlitz. Det er altså fire togstasjoner som spiller en særlig rolle: I Antwerpen, i Praha på Wilsonova-stasjonen, i Liverpool Street og Austerlitz-stasjonen i Paris. Men betyr jernbanestasjonene noe utover å være betydningsfulle åsteder? Og hva representerer de mange fotografiene av stasjonene - av venterom, avgangshaller, glassmosaikktag og viktorianske søyleganger? Og hva skjer med jakten på bilder av familien videre? Hva med farens bilde?

Jeg skal her se nærmere på passasjen fra Gare d'Austerlitz (s. 404-407), men i denne sekvensen tillater jeg meg også avstikkere til andre passasjer i romanen. Slik vil jeg forsøke å gi et svar på hva som er jernbanestasjonenes betydning i romanen, men først vil jeg foreslå en kopling mellom jernbanestasjonens arkitektur - slik den fremkommer i bilder og ord i romanen - og hukommelsen. Billedmaterialet i denne sekvensen kommenteres også ved sitt fravær – av farens bilde.

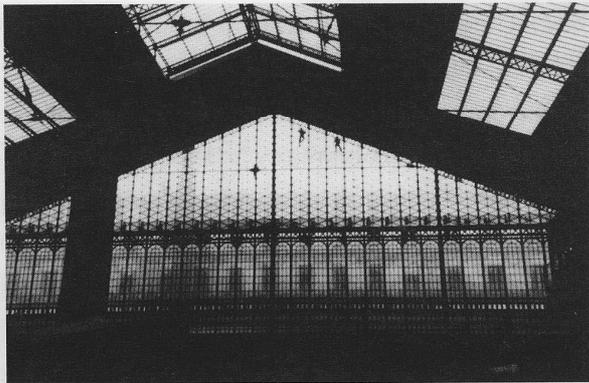
### 3.7.1 Motiv, kategori, plassering, særtrekk

Gare d'Austerlitz-sekvensen inneholder to fotografier, og den begynner på s. 404, der det første bildet opptrer. Dette bildet dekker hele nedre halvdel av oppslaget s. 404-405. Fotografiet er tatt inne fra avgangshallen med plattformene på stasjonen, og vi ser ut av stasjonsbygningens enorme glassfasade med toglinjene som forsvinner ut under fasaden. Det neste bildet er et tilsvarende motiv fra den andre enden – nordenden, ifølge Austerlitz, av avgangshallen. Glassfasaden på denne siden har ingen munning for togene å kjøre ut gjennom, men er for øvrig temmelig lik sørenden. Ser man nøye etter kan man skimte to små skikkelser, øyensynlig

mennesker som utfører noe reparasjonsarbeid på fasaden. Bildet er gjengitt på side 407, der det dekker nedre tredjedel av siden.

Fotografiene i sekvensen er klart tilhørende kategorien av bilder som Austerlitz selv har tatt. De er ikke særpreget som materielle fotografier og heller ikke omtalt i teksten som bilder, men situasjonen på begge bildene stemmer overens med det Austerlitz selv beskriver, særlig er det tydelig på det andre bildet (407), der bildet viser oss det samme som Austerlitz, etter å ha studert glassfasaden en tid, oppdager: "two tiny figures (...) moving about on ropes, carrying our repair work, like black spiders in their web" (407-408).

over, I was disturbed by the fact that, as I stood on the scaffolding that Sunday afternoon looking up through the dim light at the ornate ironwork of the north façade, two tiny figures which I had noticed only after some time were moving about



— 407 —

"Black spiders", utsnitt s. 407

### 3.7.2 Narrativ funksjon: Fokalisering

Gare d'Austerlitz-sekvensen er kanskje den mest naturlig avgrensede i mitt utvalg. Den begynner på side 404 etter en asteriksellipse på siden før og avslutter med en tankestrekellipse to linjer inn på side 408. I likhet med f.eks bildene i Terezín-sekvensen er det mulig å se også disse som representasjoner av et blikk, en fokalisering. Imidlertid er 'billedblikket' denne gang identifisert i teksten, ved beskrivelsene som stemmer overens. Denne lille passasjen er således enklere å få

tak på enn Terezín-sekvensen. Blikket slik det representeres i bildene er et beskrivende blikk, analogt med tekstens beskrivelser.

### 3.7.3 Tematisk funksjon: Hukommelsens arkitektur

Fra Agnar Mykle kjenner vi togstasjonen som ladet med signifikans for den unge mannen, han som skal reise fra trange forventninger i hjembygda - til Oslo, til Europa. Sebalds togstasjoner er dystre kulisser. ”I europeisk historie er jernbanen og jernbanestasjonen på ingen måte forbundet bare med reise og frihet, men minst like mye med deportasjon og død”, som Geir Pollen påpeker i sin artikkel om *Austerlitz* (2004:29). Hovedpersonens fascinasjon for jernbanestasjonene kan ses som det sublimerte uttrykket for dette. Han har ubevisst vekket unna alt som har med den andre verdenskrigen å gjøre, og romanen er således ikke bare en søken etter sikkerhet om egen personlig identitet, men også et forsøk på å få kunnskap om omfanget av de lidelsene som utspant seg, bl.a på jernbanestasjoner. Men kanskje mer enn å være ute etter historisk kunnskap er Austerlitz ute etter å kople den personlige og den kollektive erfaringen (jf. Pollen 2004). Gare d’Austerlitz-sekvensen uttrykker noe av dette.

I sekvensen står det at Austerlitz, da han skulle skifte tog på Gare d’Austerlitz, ”had felt a premonition that he was coming closer to his father” (404-405). Det er opplevelsen av selve stasjonen som inngir denne følelsen, en følelse leseren i noen grad kan ta del i, i og med at et stort bilde av stasjonen ligger i bunn av oppslaget s. 404-405. Austerlitz får en idé om at faren kanskje forlot Paris fra denne stasjonen da han flyktet mot Spania: ”I imagined, said Austerlitz, that I saw him leaning out of the window of his compartment as the train left (...)” (405-406). Dette er imidlertid ikke den eneste Gare d’Austerlitz vekker i Austerlitz, han kjenner også på seg at stasjonen, “the most mysterious of all the railway terminals of Paris” (406), har vært åsted for “some unexpiated crime” (406). Det vekkes til live personlige følelser hos Austerlitz, men det etableres også, for første gang i romanen, en form for kontakt med faren. Men Gare d’Austerlitz er ikke den eneste jernbanestasjonen i romanen og vi må tilbake til Liverpool Street for å få overblikk over deres fulle betydning.

Austerlitz' egne ord om følelsen av å gjenfinne seg selv i venterommet i Liverpool Street Station kan gi oss en indikasjon på hva stasjonen betyr: "I felt, said Austerlitz, that the waiting-room where I stood as if dazzled contained all the hours of my past life, all the suppressed and extinguished fears and wishes I had ever entertained (...)" (192). Å entre venterommet blir for Austerlitz som å tre inn i hans egen psykologi, i hans egen hukommelse. Også andre formuleringer i romanen vitner om at en slik forståelse er rimelig. I passasjen fra festningen Breendonk hører vi om "the doors behind which our childhood terrors lurk" (33) og "the storehouse of his memories" (34). Å romliggjøre erindringen på denne måten er ingen ny idé, vi kjenner den bl.a fra antikkens mnemoteknikker. Likeledes beretter Augustin i sine *Bekjennelser* om at han søker i "erindringens sletter og store haller" (1961:185).

Russell J.A. Kilbourn (2004) påpeker sammenfallene i både tone og 'setting' mellom *Bekjennelser* og *Austerlitz* (2004:144). Som Austerlitz kjenner også Augustin følelsen av å tre inn i erindringen som et rom. Augustins prosjekt er rett nok ikke å overkomme et traume, men å komme nærmere sin Gud, men heller ikke han ser hukommelsen kun som et skattkammer:

Stor er erindringens kraft, min Gud; ufattelig skremmende er den, dyp, ja grenseløs i sin mangfoldighet. (...) Se de talløse sletter og grotter og huler i min erindring! Uendelig fulle av alle slags ting, som ingen kan telle. Enten er de der i form av bilder, således alle legemlige ting, eller virkelig nærværende, som kunst og vitenskap. Eller de er der i form av visse begreper og følelser, slik som sinnets egen stemninger (1961:195).

Vi kan sammenlikne denne passasjen med én fra *Austerlitz*. Etter episoden i Liverpool Street Station, der ventehallen synes å inneholde hele hans liv, drømmer Austerlitz at han orienterer seg i en bygning,

a star-shaped fortress, a dungeon entirely cut off from the outside world, and I had to try finding my way into the open, passing down long, low passages which led me through all the buildings I had ever visited and described (196).

Han har funnet sitt minne, men arkitekturhistorikeren drømmer ikke i Augustins "veldige haller", men i festningsverkets trange ganger. Her ser vi kontrasten mellom Augustins fascinerte beskrivelse og Austerlitz' desillusjonerte beskrivelse. Augustin fremtrer som bevisst aktør i sine egne erindringer, han betrakter, observerer, reflekterer og beholder overblikk. Uthenting av

minner fra hans hukommelse virker, om ikke problemfri ("ufattelig skremmende", "grenseløs"), så i alle fall mer oversiktlig og meningsfylt enn Austerlitz' gudløse festning. "[A] star-shaped fortress, a dungeon entirely cut off from the outside world" - dette er den traumatiserte hukommelsens arkitektur. Og samtidig er det et billedlig uttrykk for følelsen av å ikke høre hjemme.

Sebalds hovedperson har søkt tilflukt i det som Augustin kaller "virkelig nærværende" minner – i den forstand at de er begrepsmessige og ikke knyttet til sanseinntrykk eller egen biografi – slik som kunst og vitenskap. Det er dette man i psykologien kaller semantiske minner. For å unngå å vekke til live de virkelig ubehagelige minnene i hukommelsen, de som ikke er koplet til kunst og vitenskap, men til følelser og identitet, finner Austerlitz seg en slags "substitute or compensatory memory" (198). I hans tilfelle er det særlig arkitekturhistorie som fungerer på denne måten.

I realized then (...) how little practice I had in using my memory, and conversely how hard I must always have tried to recollect as little as possible, avoiding everything which related in any way to my unknown past (197).

Austerlitz' unnvikelse fra egen fortid er også en unnvikelse fra den delen av Europas historie som berører *Die Endlösung*. For den beleste arkitekturhistorikeren slutter paradoksalt nok historien for Hitler<sup>53</sup>:

Inconceivable as it seems to me today, I knew nothing about the conquest of Europe by the Germans and the slave state they set up, and nothing about the persecution I had escaped, or at least, what I did know was not much more than a salesgirl in a shop, for instance, knows about the plague or cholera (ibid).

Å tre inn i hukommelsens lokasjoner er derfor ikke bare et personlig identitetsprosjekt, men en forpliktelse, i slekt med de "appointments (...) in the past" (360) vi så tale om i "Selvbildet", til i alle fall å forsøke å skape kontakt med de som ble ofre for krigen og Holocaust. (Jf. også Mitchell 1994:201-202).

---

<sup>53</sup> I den forbindelse er det interessant at det er fortelleren som tar opp tråden der Austerlitz slapp og fortsetter på historien om festningen Breendonk og linker den til den andre verdenskrigen (24).

### 3.7.4 Farens bilde?

På dette tidspunkt i fortellingen, da Austerlitz har funnet sitt selvbilde, oppsøkt Terezín og sporet opp morens bilde, forventer vi at også den siste brikken skal falle på plass. Men hvor er farens bilde? Som hos Roland Barthes (2001) er det også i *Austerlitz* et bilde som mangler. Men der vinterhagebildet av forfatterens mor utelates fordi dets signifikans er strengt personlig, er farens bilde fraværende fordi det ikke eksisterer. Terezín-bildene kan ses som det paradoksale uttrykket for det som ikke lar seg uttrykke, men ikke alt kan erstattes. Farens bilde er et slikt uerstattelig hull, en ellipse. Austerlitz forlater Paris på jakt etter flere spor etter faren, men romanen følger ikke med videre. Vi vet ikke om Austerlitz finner noe spor etter sin far.

### 3.7.5 Austerlitz, Augustin, Wittgenstein

Mens Augustin tenker på *erindringen* som en bygning eller en by; ser Wittgenstein på *språket* som en by:

Our language may be seen as an ancient city: a maze of little streets and squares, of old and new houses, and of houses with additions from various periods; and this surrounded by a multitude of new boroughs with straight regular streets and uniform houses (2004:7e).

Denne tankegangen gjenfinner vi i *Austerlitz*, det er nærmest så Wittgensteins formulering ringer i ekko:

If language may be regarded as an old city full of streets and squares, nooks and crannies, with some quarters dating far back in time while others have been torn down, cleaned up and rebuilt, and with suburbs reaching further and further into the surrounding country, then I was like a man who has been abroad a long time and cannot find his way through this urban sprawl any more, no longer knows what a bus stop is for, or what a back yard is, or a street junction, an avenue or a bridge (174-175).

I likhet med 'hukommelsens arkitektur', som av Austerlitz oppleves som trange ganger og dunkle jernbanehaller, er språket heller ikke et idyllisk og oversiktlig landskap. Byen som et språk fremstår som uforståelig. Ekkoet av - eller den bevisste intertekstuelle referansen til – Wittgenstein må også sies å henge sammen med den innsikten filosofen kommer til i *Philosophical*

*Investigations* om at språket ikke er en avspeiling eller en avbildning av virkeligheten (slik han hevdet i *Tractatus*), men et mer kompleks samspill, et *språkspill* i Wittgensteins formulering.

### 3.8 DELKONKLUSJON TIL SEKVENSANALYSER

Sekvensene ”Wittgensteins blikk” og ”Gare d’Austerlitz” kan stå som eksempler på hvordan bruken av fotografier er del av en svært kompleks samtale mellom tekst, bilde og tematikk i *Austerlitz*. I begge disse analysene gikk jeg utover den definerte sekvensen for å henvise til referansepunkter i romanen. Øyenpartiene fungerte nærmest som en *node* i teksten: Her ble vi introdusert for Austerlitz, vi fikk antydning deler av hans personlighet, vi fikk vink om romanens anliggender og ved øyekastet fra Jan Peter Tripp ble vi også minnet om at fotografiene i romanen ikke kan betraktes med et ukritisk, ureflektert blikk. Mens ”Wittgensteins blikk” satte leseren i et eget modus, er ”Gare d’Austerlitz”-sekvensen romanens uttøning. Under glassmosaikken nådde erindringen endelig minnet om faren. Jernbanestasjonen fikk stå som den fysiske manifesteringen av Austerlitz’ leting i tid og rom etter hans egen og foreldrenes fortid. Gjennom fotografiene fra stasjonen fikk også leseren betrakte Austerlitz’ visualiserte og romliggjorte hukommelse.

En gjennomgang av bildenes narrative funksjoner i sekvensanalysene viser at det ikke var mulig å dekke denne funksjonen med ett begrep. I ”Wittgensteins blikk”, ”I stedet for et familiealbum” og ”Selvbildet” kalte jeg den fotografiske funksjonen anakronisk, men samtidig var funksjonene forskjellige i forhold til om de henviste forover eller bakover i fortellingen, og internt eller eksternt i forhold til historiens tid. ”Terezín”-sekvensen og ”Gare d’Austerlitz”-sekvensen ble begge knyttet til et blikk, og til begrepet fokalisering. I forhold til bildenes samspill med teksten har jeg notert flere steder at samspillet avbrytes, opphører eller feiler. Samtlige sekvenser fremviser en ganske annen måte å kombinere tekst og bilde på enn de konvensjonelle. Mest tydelig er dette kanskje i sekvenser som ”Wittgensteins blikk” og ”Terezín”, der bildene virker lite integrerte i teksten, og samspillet mellom tekst og bilde går langt utover forankring og forsterkning. Dette gjelder, i varierende grad, for alle sekvensene. Man får følelsen av at Sebald

tester ut hva fotografiet er i stand til å gjøre. Den mest interessante observasjonen overfor bildenes funksjoner er derfor kanskje den at relasjonene mellom mediene skaper meningen.

Sekvensanalysene har for øvrig nyansert tiltroen til hva man kan oppnå med fotografier på en måte som fortjener en kommentar. Som Russell J.A. Kilbourn sier i forbindelse med gjennomgangen av stillbildet fra *Der Führer Schenkt*, da Austerlitz feilaktig tror å gjenkjenne sin mor:

(...) the narrative has offered so many examples of the mendacity or mystery or outright unfathomability of visual images, that their worthiness as standards of authenticity on any level is cast irredeemably into doubt (2004:152).

Fotografiets tillagte egenskaper møter en motstand, mest eksplisitt i "Selvbildet" og "Morens bilde 1". Når Austerlitz ikke gjenkjenner seg selv på bildet, og når han feilaktig tror han gjenkjenner sin mor i propagandafilmen er det ikke bare en brist i hans hukommelse, men også en indikasjon på fotografiets manglende evne til å leve opp til forventningene. Noe av det samme inntreffer i "Morens bilde 1" og i "Terezín": I det første tilfellet inntreffer ikke den konvensjonelle gjenkjennelsen i møtet med bildet av moren. Dette blir da en speilvending av situasjonen vi har i "Morens bilde 2". I det andre tilfellet, "Terezín", er det en vanskelighet i selve motivene som gjør at kameraet må vendes bort. Fotografiets 'direkthet' og dokumentariske evne erstattes av et bortvendt blick på motiver som kun har et indirekte forhold til sekvensens egentlige formål. En tilsvarende paradoksal innsikt er det at Austerlitz, på tross av at gjenkjennelsen av moren på stillbildet er et pseudominne, finner en form for sannhet bak propagandaen i *Der Führer Schenkt Den Juden eine Stadt*.

Noe som kan synes som en bekreftelse på kraften i det fotografiske modus finner vi i sekvensen "I stedet for et familiealbum". Der har jo albumfotografiene nettopp en positiv evne til å inngå i protagonistens identitetsprosjekt. Men samtidig går dette på tvers av essensialitetsforståelser av fotografi og indeksikalitet: Austerlitz adopterer familiealbumet på tross av at han ikke kjenner personene, situasjonen og heller ikke tilhører familien (forstått som en enhet holdt sammen av slektsbånd). Dermed utdyper denne sekvensen vår forståelse av hva fotografier er i stand til å gjøre, hvilke fortellinger og kontekster de kan inngå i.

If you ask one type of man , ‘What does a novel do?’ he will reply placidly: ‘Well – I don’t know – I seems a funny sort of question to ask – a novel’s a novel – well, I don’t know – I suppose it kind of tells a story, so to speak.’ (...) I respect and admire the first speaker.

E.M. Forster i *Aspects of the Novel*<sup>54</sup>

### 3.9 NARRATIV STRUKTUR OG FOTOGRAFISK NARRATIVITET I AUSTERLITZ

I denne andre del av analysen søker jeg å gi et formalt perspektiv på *Austerlitz*. De foregående sekvensanalysene kombinerte tematiske og formale perspektiver. I denne delen bygger jeg på funnene og observasjonene på det formale nivået, utdyper dem og plasserer dem innenfor en helhetsforståelse av romanen. Den formale analysen er fundert i en fortelleteoretisk forståelse og et narratologisk begrepsapparat.

Innledningsvis vil jeg gi en kort redegjørelse for hva som er romanens narrative struktur. Deretter forsøker jeg å sette bildene i sammenheng med fortellerstrukturen. Avslutningsvis lanserer jeg en bredere forståelse av hvordan samspillet mellom tekst og bilde kan forstås, hva bildenes narrative funksjoner kan være, og knytter dette til fotografiets status.

I denne analysen søker jeg svar på problemstillingene: Hva innebærer kombinasjonen av verbaltekstlig og fotografisk (visuelt) innhold i *Austerlitz* for en forståelse av romanen som helhet? Og: Hvilke funksjoner har fotografiene i forhold til romanens fortellerstruktur?

---

<sup>54</sup> (Forster 2003:44)

### 3.9.1 Fortellerstrukturen i *Austerlitz*<sup>55</sup>

Som tidligere nevnt er en av fordelene ved en narratologisk tilnærming overfor en del andre teksttilnærminger at den, ved å identifisere og analysere strukturer i fortellingen, er i stand til å analysere en tekst *i sin helhet*. En fullstendig strukturanalyse er imidlertid ikke denne oppgavens primære mål. Å få et slags helhetlig overblikk, slik jeg vil gjøre i denne delen, har allikevel den fordelen at det gir den øvrige analysen og min argumentasjon et fundament.

Handlingen i *Austerlitz* er sparsommelig, tidvis er fremdriften lav, og romanen er vel så mye preget av detaljerte beskrivelser som av hendelser og handling. Bokas tekst er først og fremst samtaler mellom protagonisten Austerlitz og fortelleren. Møtene og samtalene etablerer det Ross Chambers kaller en ”narrativ situasjon” (Chambers 1984), et utgangspunkt for at fortellingen kan bli til. Man kan si det er tale om en narrativ *ursituasjon*: To personer møtes og den ene forteller en historie som den andre lytter til og gjenforteller (Aaslestad 1999:122). Ursituasjonen gjør allikevel ikke *Austerlitz* til en enkel fortelling.

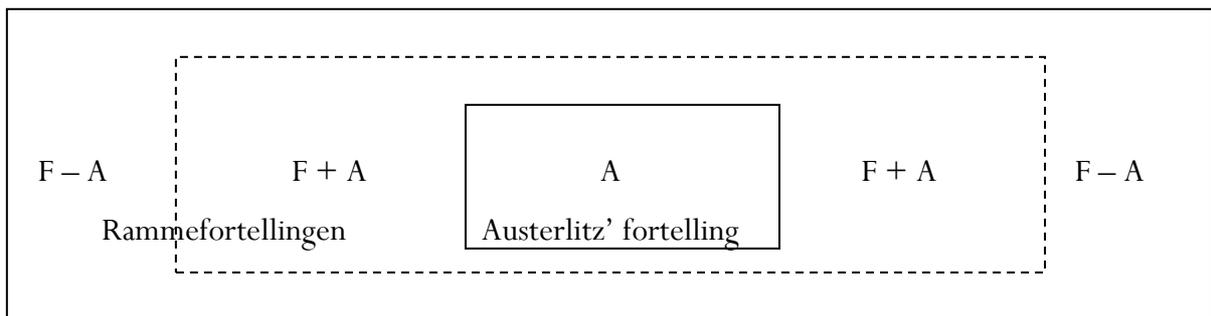
Romanens første hovedfortelling er det vi kan kalle '*Austerlitz' fortelling'* (heretter også *As fortelling*), livshistorien til Jacques Austerlitz. *As fortelling* er stedvis sammenhengende fortalt, stedvis i bruddstykker og med usikre momenter, utelatelser og tidssprang. Livshistorien kommer frem etter hvert som den berettes, gjennom indirekte tale, til fortelleren. Han figurerer innenfor *rammefortellingen*, romanens andre hovedfortelling. Romanen veksler mellom de to fortellingene, og selv om Austerlitz' beretning opptar brorparten av teksten fungerer rammefortellingen og den narrative situasjonen som et ankerfeste som leseren med jevne og ujevne mellomrom bringes tilbake til. For eksempel: En av Austerlitz' lengre passasjer (57-137) avsluttes med en tankestrekellipse og følges så karakteristisk av fortellerens innskudd: ”Austerlitz had been so deeply immersed in his Welsh tale, and I in listening to him, that we did not notice how late it had grown” (137). Vi bringes med dette tilbake fra hovedpersonens skildringer av barndommen til den narrative situasjonens tid og sted, baren i The Great Eastern Hotel år 1996. I de lengre passasjene av Austerlitz' fortelling skifter Sebald også perspektiv, slik at Austerlitz overtar førstepersons fortellerstemme for en tid, før så fortelleren overtar igjen. I romanens

---

<sup>55</sup> Denne delen bygger på mitt 'Narrativt skjema', vedlegg 1

begynnelse og slutt er Austerlitz ute av rammefortellingen, d.v.s , i begynnelsen er han ennå ikke introdusert og mot slutten forlater han fortelleren.

Grovt skjematisk kan de ulike nivåene i fortellingen uttrykkes som under, der boksene rammer inn hovedfortellingsnivåene og der F er fortelleren og A er Austerlitz. Minustegnet indikerer fraværet av en av dem og plusstegnet nærværet. Merk at størrelsen på boksene ikke angir noe størrelsesforhold mellom delene.



I tillegg til de to hovedfortellingene finnes også en del mindre fortellinger, narrative forløp innenfor hovedstrukturene. Eksempler på slike bifortellinger finner vi bl.a knyttet til Austerlitz' forhold til Gerald Fitzpatrick og Marie de Verneuil.

### 3.9.2 Fotografiene i romanens fortellerstruktur

Som jeg har vært inne på i sekvensanalysene av både "Wittgensteins blick" og "I stedet for et familiealbum" bør fotografiene i teksten vurderes som en del av den narrative sammenhengen, selv om de (ved første øyekast) kan synes uintegreerte. Billedmaterialet har rett nok ulike funksjoner, men kan ikke ses uavhengig av den rolle de spiller i fortellingens forløp. Hvilken rolle er så dette?

Via de tekstlige omgivelsene kan vi utlede at fotografiene dels stammer fra Austerlitz' virke som hobbyfotograf, dels har han fått tatt i dem via andre eller deres opphav er usikkert. Bildene fra jernbanestasjoner og av andre bygninger, slik vi så i analysen av "Gare d'Austerlitz"-sekvensen, er eksempel på første kategori. "Selvbildet" og de to sekvensene kalt "Morens bilde" 1 og 2

eksemplifiserer bildelementer som hovedpersonen ikke står bak selv, men som han har søkt opp i sin leting. Den innledende sekvensen "Wittgensteins blikk" gir et av få eksempler på bilder med et usikkert opphav og en ukjent (og utenforstående) fotograf. I de tilfellene der vi ikke kjenner fotografen (d.v.s fiksjonens pseudo-fotograf) kan vi også tenke oss at fortelleren står bak kameraet. Dette er f.eks ikke en unaturlig tanke i Breendonk-sekvensen (24-33), der bildene synes å være tatt under fortellerens besøk på festningen Breendonk. Fordi fotografiene her fungerer innenfor rammefortellingen, og før Austerlitz er introdusert, er det kanskje naturlig å tenke at bildene 'tilhører' fortelleren. Men at billedmaterialet ikke utelukkende hører hjemme i kun én av hovedfortellingene er vi for eksempel på side 166: Her befinner vi oss innenfor rammefortellingen når fortelleren mottar et postkort fra Austerlitz, noe som må sies å være representasjonen av 'Austerlitz' bilder' utenfor hans fortellernnivå. Og selv om fotografen i Breendonk-sekvensen kan tenkes å være fortelleren vil det allikevel ikke være å trekke det for langt, slik jeg ser det, å vurdere bildene som representasjonen av Austerlitz' blikk. Det er nettopp Austerlitz som har fortalt fortelleren om festningen og vekket hans interesse i utgangspunktet. *Således må bildene sies å fungere som elementer som bidrar til pendlingen mellom rammefortellingen og Austerlitz' fortelling.*

På bakgrunn av dette kan vi si at fotografiene i romanen kan puttes i én av to kategorier: Enten er de en del av det vi kan kalle protagonistens portefølje eller album med bilder han har tatt opp gjennom årene. Dette kan f.eks være landskapsbilder eller bilder av bygninger, men felles for dem er at vi kan utlede, mer eller mindre sikkert, at fotografen er Austerlitz selv. Den andre hovedkategorien bilder er fotografier han har kommet over i jakten på sin egen og foreldrenes historie. Bildene i denne hovedkategorien kan være spor (som i en detektivroman), *found objects* (mer eller mindre tilfeldige funn) eller inngå som en del i kommunikasjon (f.eks et postkort). Fotografiene i denne kategorien er gjerne omtalt som faktiske materielle fotografier i teksten.

Et vesentlig unntak fra de to hovedkategoriene og hovedmotivkretsene er altså øyenpartiene på side 3 (se "Wittgensteins blikk"), de første bildene vi møter, om man ser bort fra omslagsbildet.

Det finnes altså to hovedkategorier bilder, og det fotografiske materialet kan også sies å inneha to funksjoner: Dels er fotografiene illustrasjoner til rammefortellingens fremdrift, dels er de en dokumentasjon over Austerlitz' fortid og spor etter hans foreldre. Samtidig utgjør de samlet en versjon eller en visuell parafrase over Austerlitz' livshistorie. Bildene er det han etterlater seg, også helt bokstavelig i og med at han overlater bildene til fortelleren.

Som sagt inneholder ikke romanen konvensjonelle billedtekster, men på flere punkter i fortellingen er fotografiene omtalt i teksten. Dette er gjort på ulike vis. Noen steder, som i "Selvbildet", refererer teksten eksplisitt til fotografiet, andre steder kan bilde og tekstlig omtale være atskilt. Et eksempel er der fortelleren besøker Austerlitz i Alderney Street i London, og beskriver bildene som ligger på bordet foran:

empty Belgian landscapes, stations and métro viaducts in Paris, the palm-house in the Jardin des Plantes, various moths and other night-flying insects, ornate dovecotes, Gerald Fitzpatrick on the airfield near Quy, and a number of heavy doors and gateways (167).

De omtalte motivene er her ikke knyttet direkte til de tekstlige omgivelsene: Bildene det er tale om er reproduisert på forskjellige andre steder i romanen, bl.a gjenkjenner vi "a number of heavy doors and gateways" fra Terezín-sekvensen som først dukker opp 100 sider lenger ut i romanen. Disse bildene er ikke omtalt i den omkringliggende teksten i sekvensen. Vi får også tidlig vite at Austerlitz' portefølje med bilder overlates til fortelleren etter at de møtes vinteren 1996 (s.7). Fotografiene er ikke uavhengige av teksten, for å eksistere fysisk innenfor romanens univers må de bekreftes av teksten. Kombinasjonen av tekst og bilde oppnår ved slike bekreftelser en form for samspill (ikke helt ulikt forankring/forsterkning-paradigmet, men mer kompleks).

### **3.9.3 Tekst og bilde: Romanens dobbeltspill**

Med utgangspunkt i at det er kombinasjonen av tekst og bilde som gjør *Austerlitz* til det den er må vi spørre oss: Hva innebærer dette og hvordan skal vi så karakterisere romanen?

Som vi var inne på i avsnittet "Konvensjoner for samspill mellom tekst og bilde", er samspillet mellom tekst og bilde som oftest regulert. I *Austerlitz* er imidlertid ingen av bildene utstyrt med

billedtekster. Fraværet av billedtekster betyr ikke at bildene tillates en helt fri flyt: De fleste har et ankerpunkt (drivanker) i form av tekstlige henvisninger. For bildene i den første hovedkategorien, de som blir eksplisitt referert til som fotografier i teksten, er tilknytningen mellom tekst og bilde oftest ganske tydelig. Eksempel på dette er 'selvbildet' og Veras "this is you, Jacquot" (259). Den andre hovedkategorien bilder har en mindre tydelig tilknytning til teksten, men som regel er det i motivene lett å få øye på de steder som blir omtalt i teksten og de motiver som blir observert av Austerlitz eller fortelleren. En setning fra "Gare d'Austerlitz"-sekvensen kan eksemplifisere. Teksten – ved Austerlitz – sier:

As I stood (...) looking up through the dim light at the ornate ironwork of the north façade, two tiny figures which I had noticed only after some time were moving about on ropes, carrying out repair work, like black spiders in their web (407-408).

Fotografiet av denne scenen, komplett med to unnselige små figurer i den enorme mosaikkfasaden, er plassert nederst på side 407. Bildet bryter opp setningen jeg har sitert etter "...about", som fortsetter igjen på siden etter. Selv om fotografiet ikke omtales *som bilde* i teksten er det i høyeste grad tilstede, nærmest som en parafrase.

Samspillet er ikke mer hokus-pokus enn som så i disse tilfellene, men jeg håper allikevel sekvensanalysene har vist at en lesning som tør å gå inn i andre tolkningsrom også gir større utbytte. Dette gjelder f.eks Terezín-sekvensen, der "a darkness never yet penetrated" (268) blir visualisert i bildene av lukkede dører og vinduer og en (stengt) krimskramsbutikk, men der mørket synes å lysne og stengslene gir etter ved en nærmere kikk på dobbeltspillet mellom tekst og bilde. Andre steder er jo relasjonene mellom tekst og bilde langt mer komplekse, noe vi så f.eks i "Wittgensteins blikk". I slike tilfeller vil man ikke kunne avklare eller forklare samspillet fullt ut, og sekvensen krever stor grad av tolkning.

Selv om kombinasjonen av tekst og bilde i de siterte passasjene ikke bryter resolutt med konvensjonene er det allikevel betydelig forskjell om vi sammenlikner med bilder i biografier eller andre dokumentariske sjangre. Referansene mellom tekst og bilde kan nok være etablert også i *Austerlitz*, men karakteristisk ved flere av sekvenser jeg har analysert er at bildene fungerer mer som et usikkerhetsmoment enn som en sikker dokumentasjon av den skriftlige fortellingen i tid og rom. J.J Long skriver om bildene i biografier og selvbiografier at de forutsetter "a 'naive'

reader for whom the images refer to a reality that is ontologically prior to the text that frames them” (Long 2003:117). Videre viser Long til litterære eksempler, bl.a Günther Grass’ *Die Blechtrommel* og Christa Wolfs *Kindheitsmuster*, der familiefotografier benyttes som et startpunkt for ”narrative meditations” (ibid.). Men bildene reproduseres ikke i disse bøkene og derfor mener Long at Sebalds billedbruk står i sterk kontrast til ”these stable, even reductive, uses of photography” (ibid.). Hva mener Long med dette, og hvordan unngår Sebald å redusere meningsfylden?

Barthes skriver i ”Bildets retorikk” at ”forankring” og ”forsterkning” skal tøyse bildenes iboende ”polysemi” (1994:27). John Berger skriver om fotoreportasjer at de ”have to depend on words in order to overcome the inevitable ambiguity of the images” (2003:171). Mangelen i *Austerlitz* på slike peritekstuelle elementer som billedtekster tillater bildenes betydning å flyte friere, selv om flyten altså ikke er tøyseløs. Som tidligere nevnt søker ikke litteraturen, og heller ikke Sebald, å redusere tvetydigheten. *Polysemi* og tvetydighet er nettopp noe romanen søker å utnytte, ikke begrense, det er noe man kan spille på, og med. Den tradisjonelle opposisjonen mellom visuelle og skriftlige uttrykk, slik vi har sett den uttrykt hos W.J.T. Mitchell (1986, 1994) utgjør bare nok en ressurs i dette henseende. Konvensjonene knyttet til fotografiets *modus* kan brytes mot romanens, fiksjonens eller skriftspråkets *modus*. I kontrast til Longs ”naive leser” forutsetter Sebalds komplekse kombinasjoner en mer trent og kritisk leser.

Blandingsformen i *Austerlitz* skaper sammen med fraværet av peritekster en form for dobbelspill: Flertydigheten i teksten øker med flertydigheten i bildene, og omvendt. Verken tekst eller bilde gjør tilstrekkelig forsterkende eller forankrende arbeid til å minske inntrykket av spill. I det fotografiske modus ligger nettopp en perspektivrikdom og en meningsmettet (jf. ’Et bilde sier mer enn tusen ord’). I *Austerlitz* har Sebald også gjort teksten meningsmettet og flertydig, ved å holde tilbake informasjon og la hovedpersonen trekke inn essayistiske partier (om f.eks Belgias kolonitid eller Holocaust). Effekten øker ettersom Sebald i romanen også benytter friksjonen mellom fiksjonelle og dokumentariske modi. Som flere av sekvensanalysene viste blir tiltroen til det fotografiske modus gang på gang undergravet.

Til tross for få kanoniserte eksempler i romankunstens historie kan fotografier og bilder altså være fantastiske redskaper for den skjønnlitterære forfatteren. For, som John Berger påpeker: "In reports ambiguities are unacceptable; in stories they are inevitable" (Berger 2003:171).

Vi kan oppsummere med å si at meningsinnholdet i bildene ikke er tydeliggjort, ei heller blir det fastlagt av teksten og samspillet kjennetegnes heller av usikkerhet, fravær av identifikasjon og erkjennelse enn klarhet og gjenkjennelse. *Et karakteristisk trekk ved romanen må derfor sies å være at forholdet mellom tekst og bilde tillates å være uavklart, i spill.*

### 3.9.4 Kronologi og fremdrift

Inkluderingen av fotografier i romanen Austerlitz har også konsekvenser for fremdriften og oppfattelsen av en kronologi. 'Austerlitz' fortelling' fremkommer i flere sekvenser, og er, i motsetning til den mer konvensjonelle rammefortellingen, ikke fortalt strengt kronologisk.

Den narrative situasjonen legger grunnlaget for en narrativ fremdrift, men samtidig holder den fortellingen igjen, bremser den og forankrer den i et sted eller en situasjon. Austerlitz' erindring kan løpe over atskillige sider, men den bremses opp hver gang fortelleren trer inn med sine "said Austerlitz" og brytes når beretningen kommer til en stopp og vi returneres til rammefortellingen. Også fotografiene har denne funksjonen som 'bremseklosser' på den narrative fremdriften. Den lineære leseretningen – fra venstre mot høyre, fra side til side – møter her et annet modus og et annet tempo. Bildets spatiale uttrykk 'kolliderer' med den løpende tekstens linearitet og det skapes en avbrytelse, eller, som Arne Melberg skriver: "Läsningen får *ta rast* i bilderna" (2004:105).

*Pausen* er også en narratologisk effekt vi har diskutert i forhold til sekvensen "Morens bilde 1", der stillbildet representerer en avbrytelse av en temporal rekke. Pausen er ikke kun typografisk og har heller ikke bare konsekvenser for lesningen side for side. Referansene mellom bilde og tekst medfører en veksling fra tekst til bilde til tekst igjen, en effekt som preger hele boka. Avbrytelsene og de kronologiske diskrepansene skapes i romanen som helhet ved hjelp av fire virkemidler: 1) De få ellipsemarkeringene som opptrer, 2) innskuddene av typen "said

Austerlitz”, 3) fortellerens avbrytelser (der beretningen naturlig kommer til sin ende, som på slutten av en dag eller når Austerlitz ganske enkelt stopper opp) og 4) bildeelementene.

Austerlitz’ prosjekt og jakten på ’selvbildet’, morens bilde og farens bilde driver handlingen i romanen frem. Samtidig synes bildene også å *bremse, reversere* eller *fullstendig bringe til en stans* den narrative fremdriften. Når fortellingen befinner seg innenfor en spesifikk kronologi vil fotografiet rykke fortellingen ut av denne kronologien ved å peke tilbake. Dette henger sammen med fotografiske egenskaper som indeksikalitet og øyeblikkelighet.

Barthes’ prosjekt i *Det lyse kammer* er å finne en forklaring på den intense følelsen noen fotografier er i stand til å vekke i ham. Han kommer frem til et begrep om *punctum*, som betegner ulike detaljer i bilder som vekker denne følelsen, men mot slutten av boka erkjenner han at fotografiet har en annet *punctum* enn detaljene han har vært fiksert på, et *punctum* han kaller ”dette-har-vært” og som har med et tidsaspekt å gjøre:

Dette nye *punctum*, som ikke lenger har noe med formen å gjøre, men med intensiteten, det er tiden, den sønderrivende betoningen i noemaet (’*dette har vært*’), dets rene representasjon (2001:115).

Når denne intensiteten inntreffer i form av foto i en tekst vil det virke inn på lesningen og på fremdriften. Det Barthes kaller fotografiets ”noema” vil ikke bare stanse den lineære lesningen, men fungere som en anakroni i fortellingen. Dette uttrykker det jeg vil kalle fotografiets tid.

### 3.9.5 Fotografiets tid

Fotografier er, ved sitt indeksikalske forhold til referenten eller det Barthes kaller ’*dette-har-vært*’ (2001:95), knyttet til selve fotograferingssituasjonen. Denne situasjonen befinner seg pr. definisjon utenfor fiksjonens univers, og således også utenfor historiens tid. Selv om fotografiene så absolutt må sies å være del av fortellingens realisering av *story*-forløpet, gir dette grunnlag for å tale om en *fotografiets tid*. Fotografiets tid utgjør en tredje tidsdimensjon i tillegg til historiens og fortellingens tid. Dette kommer tydeligst fram i de bildene som fungerer som eksterne analepser, deres tid befinner seg utenfor Austerlitz beretning. Dette er f.eks tilfelle med bildene

som diskuteres i ”I stedet for et familiealbum”, der billedmaterialet er hentet fra albumet til Austerlitz’ far. Også forestillingen om at fotografier bryter med fiksjonen uttrykker at fotografiets tid bryter med de vante narrative tidsskjemaene. Når hovedpersonen i en fiksjon er avfotografert står vi lesere overfor en underlig situasjon: ”Situasjonen – att vi får bilder av den fiktive huvudpersonen – är ovan, kanske unik, i romansammanhang”, skriver Arne Melberg (2004:105) om *Austerlitz* og ’selvbildet’. Dette henger, slik jeg ser det, sammen med at det fotografiske modus kolliderer med fiksjonens modus. At en skikkelse på et fotografi skal ha eksistert synes å bryte med fiksjonens rammer i langt større grad enn inkluderingen av historiske fakta.

### 3.10 DELKONKLUSJON TIL NARRATIV ANALYSE

I den narrativt orienterte analysdelen har jeg forsøkt å sammenfatte noe av det jeg oppfatter som fotografiernes narrative funksjon i *Austerlitz*. Jeg la først et fundament, ved å redegjøre for romanens narrative grunnstruktur. Bildene har ulike funksjoner innenfor denne grunnstrukturen:

For det første konstaterte jeg at fotografiene bidrar til pendlingen mellom fortellingens nivåer. De fyller ulike roller innenfor fortellingen, dels ved å bidra til rammefortellingens fremdrift, dels til å dokumentere Austerlitz’ livshistorie og hans foreldres historie. Samtidig utgjør de samlet en versjon av eller en fragmentarisk visuell parafrase over Austerlitz’ livshistorie.

Samspeillet mellom tekst og bilde kjennetegnes av betydningens flyt, en bevisst mangel på forankring av mening. Selv der samspeillet følger konvensjonene er det en vekselvirkning mellom tekst og bilde, der den ene beriker den andre, eller fungerer subversivt i forhold til den andre. Inkluderingen av bilder skaper således en særlig litterær effekt som ikke så mye bryter med fiksjonens univers som utvider det. Den narrative sammenhengen kan også gi et ellers konvensjonelt tekst/bilde-samspill en ny vending. Slik er det for eksempel i sekvensene ”Selvbildet” og ”Morens bilde 2”, der fortellingen bygger opp til identifikasjon og erkjennelse, men der fotografiet svikter.

For lesningen betyr bildene et oppbrudd eller en pause i den ellers kompakte teksten. Bildene er et spasialt brudd med den lineære teksten. Dette virker sammen med den nevnte pendlingen til å bremse, reversere eller fullstendig bringe til en stans den narrative fremdriften.

History is amoral: events occurred. But memory is moral; what we consciously remember is what our conscience remembers.

Anne Michaels i *Fugitive Pieces*<sup>56</sup>

Perennial suffering has as much a right to expression as a tortured man has to scream; hence it may have been wrong to say that after Auschwitz you could no longer write poems. But it is not wrong to raise the less cultural question whether after Auschwitz you can go on living – especially whether one who escaped by accident, one who by rights should have been killed, may go on living.

Theodor W. Adorno i ”After Auschwitz“<sup>57</sup>

### 3.11 *AUSTERLITZ*, HUKOMMELSEN OG HOLOCAUST

Disse to siste delene av analysen søker å løfte blikket fra den mer formalt orienterte lesningen i de foregående to analysedelene. Jeg bygger på funn og observasjoner fra sekvensanalysene (og delvis fra analysedel 2), men mot de foregående delenes perspektiv på tekst/bildekombinasjonen og narratologi søker jeg her å lansere en mer tematisk orientert forståelse av romanen. Denne delen er også en form for sammenfatning og videreutvikling av perspektiver vi var innom i sekvensanalysene. Her knyttes også *Austerlitz* opp mot forskningsfelter utenfor litteraturvitenskapen og billed- og fotografiteorien, som hukommelse, traumepsykologi og Holocaust-studier.

Denne delen tar for seg to av hovedtemaene i *Austerlitz*: Hukommelse og Holocaust. Temaene er delvis kryssende, men jeg har allikevel valgt å dele analysen i to, slik at den første delen tar for seg hukommelse som tema og representasjonen av hukommelsen i romanen, mens den andre tar

---

<sup>56</sup> (Michaels 1999:138)

<sup>57</sup> (Adorno 1973:262-263)

for seg tilsvarende for Holocaust. Felles for min inngang til temaene er hypotesen om at *Austerlitz* som romanprosjekt setter tematiske sider (hukommelse og Holocaust) i sammenheng med narrativ og fotografisk representasjon.

### 3.11.1 Hukommelse i *Austerlitz*

Et av hovedtemaene i *Austerlitz* er utvilsomt hukommelse og erindring. En nærmere forståelse av romanen som helhet virker umulig uten hukommelsestematikken. Spørsmålet som danner utgangspunktet for denne delen er: *På hvilken måte kan fotografiene ses som et uttrykk for protagonistens psykologi?* Jeg vil hevde at hukommelse og erindring er selve det strukturerende grunntema i romanen, både på grunnlag av beretningens erindrende form, men også fordi den tematiserer hukommelsens hindringer og betingelser, gjennom de narrative nivåene og gjennom det visuelle materialet. Og fotografier og bilder virker igjen å være beslektet med hukommelsen. ”The Muse of photography is not one of Memory’s daughters, but Memory herself”, sier endog John Berger (2003:171).

I forhold til romanen *Austerlitz* er det klart at protagonisten ikke er et solid subjekt som viljestyrt gjenkaller fortiden - slik mang en selvbiografi fremstiller erindringsprosessen - men et skjørt menneske som søker hukommelsen for å finne og begripe sin identitet og historie.

Fotografier har, som vi har vært inne på, ofte blitt forbundet med den ’normale’ erindringsprosessen. Fotografier har en egenskap av å være – eller snarere oppfattes som – spor av fortiden, så å si materielle minner. Dette er en følge av indeksikaliteten. Flere av fotografiene i *Austerlitz* har karakter av å være en type stillestående eller fragmentariske *flashbacks*. Det er som når Vera sier om gamle fotografier at de har ”a memory of their own” (258).

Fotografiene i *Austerlitz* er viktige og naturlige spor og ledetråder i hovedpersonens søken etter fortiden. Vi har observert denne funksjonen i de sekvensanalysene som tok for seg den hovedkategorien bilder som eksisterer og virker som materielle fotografier i romanen (”I stedet for et familiealbum”, ”Selvbildet”, ”Morens bilde”): Bildene fra farens familiealbum tettet rett nok ikke huller i hukommelsen, eller startet noen søken etter identitet, men de fungerte like

fullt som erstatninger og støttepunkter i oppveksten, noe som viser oss at fotografier tidlig ble en viktig del av Austerlitz' liv. Funnet av 'selvbildet' mellom boksidene i Veras eksemplar av Balzacs *Comédie humaine* var det bildet som bekreftet eksistensen av en Jacques Austerlitz forut for Bala. Prosjektet fortsetter videre med jakten på 'Morens bilde', en prosess vi så var forbundet med tilbakeslag og den samme mangelen på ny innsikt som ledsaget funnet av selvbildet.

Samtidig fungerer fotografiene som metaforer for hukommelse og erindring, metaforer som igjen er knyttet til hukommelsens reelle virkemåte. Dette så vi eksempler på i "Terezín" og "Gare d'Austerlitz". I sekvensen fra Theresienstadt-ghettoen var bildene uttrykk for et bortvendt blikk i møtet med Holocaust. I denne sekvensen ble forbindelsen til ofrene etablert gjennom fotografiernes indirekte blikk. I "Gare d'Austerlitz" så vi hvordan fotografiene synliggjorde og romliggjorde Austerlitz' hukommelse.

### 3.11.2 *Austerlitz* som erindringsroman?

Hukommelse er et sentralt tema, har jeg sagt, men kan *Austerlitz* derfor kalles en erindringsroman? Jeg ønsker å lansere et annet begrep for å sette navn på denne typen fortelling, som karakteriseres mer ved erindringens mangler enn ved dens totalitet og fylde: Vi kan kalle Austerlitz' beretning for en *traumatisk fortelling*.

En roman er ikke en helsejournal. Det er allikevel ikke urimelig å betrakte *Austerlitz* i lys av protagonistens psykologi og helse. Austerlitz er selvfølgelig preget av den potensielt traumatiserende barndomsopplevelsen, og i enda større grad fordi sannheten har vært holdt skjult for ham og fortrenget av ham selv. Det er først i voksen alder at han får en kraftig psykisk reaksjon. Etter besøket i Terezín, etter funnet av morens bilde og etter å ha kommet til Paris for å lete etter mer informasjon angående farens skjebne har Austerlitz et sammenbrudd:

[F]or it was in the Métro (...) that I had the first of the several fainting fits I was to suffer, causing temporary but complete loss of memory, condition described in psychiatric textbooks, as far as I am aware, Austerlitz added, as hysterical epilepsy<sup>58</sup>.

Austerlitz forteller at han kun er i stand til å rekonstruere denne dagen ved hjelp av fotografiene han hadde tatt før anfallet. Austerlitz blir lagt inn på sykehus, det store Salpêtrière-sykehuset, der han gradvis friskner til.

Det er to trekk jeg ønsker å henvise til ved den foreliggende fortellingen som identifiserer den som en traumatisk fortelling: Det første er nettopp rammefortellerens eksistens, og hans betydning for fortellingens eksistens. Austerlitz er ikke selv i stand til å gi fortellingen en koherent form, han er selv ikke i stand til å tilvirke den som narrativ form. Som traumatisert er hans hukommelse mangelfull på enkelte punkter og minnenes problematiske natur gjør ham også mindre i stand til å sette dem i en (narrativ) sammenheng. Som Austerlitz uttrykker selv, gjennom fortelleren, da han møter ham igjen i London etter tyve år:

he must find someone to whom he could relate his own story, a story which he had learned only in the last few years and for which he needed the kind of listener I had once been in Antwerp, Liège and Zeebrugge (60).

Hukommelsesforskeren Pierre Janet beskrev ordinær hukommelse som "the action of telling a story" (i følge Herman 1997:175). "Traumatic memory, by contrast, is wordless and static", sier den amerikanske psykologen Judith Herman i *Trauma and Recovery* (1997:175). En erindringsroman basert på en traumatisert hukommelse vil måtte bære preg av det statiske, ordløse. Terezín-sekvensen kan ses som et uttrykk for dette.

Den som gir fortellingen form og som etablerer en trygg situasjon for Austerlitz er jeg-fortelleren. Å forme sitt liv som en fortelling er et ledd i den traumatiserte pasientens tilfriskning, sier Herman (1997:3). De to andre bestanddelene i tilfriskningen er å etablere trygghet og å gjenopprette forbindelsen mellom den traumatiserte og fellesskapet. Vi kan

---

<sup>58</sup> Denne diagnosen, også kjent som hystero-epilepsy, er en kjent psykiatrisk *feild*diagnose, stilt av en Dr. Charcot som vitterlig jobbet ved det samme sykehuset som Austerlitz legges inn på, Salpêtrière. Jeg vet ærlig talt ikke hva man skal trekke ut av det faktum at Sebald utstyret sin protagonist med en falsk diagnose.

karakterisere fortellerinstansen som en *terapeut-forteller*: Han bistår Austerlitz i å gi beretningen form, og hjelper ham derved også i å komme seg over traumet.

Imidlertid står det klart at Austerlitz selv forteller sin historie og derved står som subjekt og forfatter i sin egen beretning, et vesentlig ledd i det å overkomme traumet. Den traumatiske erfaringen kjennetegnes bl.a ved vansker med å forholde seg til andre mennesker, gjennom problemer med tillit, autonomi (selvbestemmelse), initiativ, kompetanse, identitet og intimitet (Herman 1997:133). I følge Herman er første skritt nettopp å gjenfinne menneskelige relasjoner (ibid). Fortelleren er nettopp en menneskelig relasjon for Austerlitz å forholde seg til, og kontakten med ham er den eneste Austerlitz synes å ha med omverdenen. Det utilstrekkelige i denne forbindelsen til et fellesskap kommer til syne i romanens avslutning der Austerlitz tar avskjed med fortelleren. Hukommelses- og identitetsprosjektet kommer ikke til noen forløsning innenfor romanens rammer, men kanskje er det nettopp ved å forlate fortelleren, for på ny å forsøke å finne ut hva som hendte med faren, at Austerlitz kan oppnå selvbestemmelse og finne ut hvem han er.

Det andre trekket er også noe som bidrar til romanens noe fragmentariske form, nemlig fotografiene som er innskutt i verbalteksten. Hukommelsen er avhengig av bilder, til å gjenkalle minner og til å gi dem form. Samtidig er minnenes fotografiske uttrykk i denne romanen eksempler på vanskelighetene med å gi (traumatiske) minner en narrativ form.

Flere Seballesere har vært inne på koplingen mellom fotografi og psykologi: I artikkelen ”Traumatic Photographs: Remembrance and the Technical Media in W.G. Sebald’s *Austerlitz*” ser Carolin Duttlinger (2004:155) nærmere på det hun kaller en ”strukturell analogi” (ibid.) mellom trauma og fotografiene i *Austerlitz*. For Duttlinger (og for Sebald) handler det om at fotografier også er i stand til å utgjøre en parallell til traumatisert hukommelse:

[I]t is the latency and transience of the photographic image, rather than its permanence and stability, which serve as a model for the process of memory, as the images of neither photography nor memory can be grasped or arrested, and are hence both prone to disappearance (2004:158).

Det er den samme flyktigheten som jeg nevnte innledningsvis, en bemerkning av Austerlitz når han sammenlikner hvordan bildene kommer til syne på fotopapiret med hvordan minner dukker opp fra hukommelsen, “darkening again if you try to cling to them, just like a photographic print left in the developing bath too long” (109).

Duttlinger ser videre Austerlitz’ fotografiske virke som en forsinket måte å oppnå kontakt med en hittil utilgjengelig fortid på. Fotografi er ikke bare en hendig metafor for hukommelsen, og heller ikke bare et uskyldig ’mimre-redskap’, men er virkelig i stand til å etablere en bro til fortiden (jf. Kilbourn 2003)<sup>59</sup>.

Hukommelsen kan også svikte på en annen måte: Av og til kan erindringen hente frem minner som viser seg å være falske – såkalte pseudominner - , selv om de oppfattes som like virkelige som ’ekte’ minner. Fenomenet kalles også ”false memory” og er ofte forbundet med (mistanker om) et traume som har ’fjernet’ tilgangen til spesifikke minner. Samtidig impliserer slike pseudominner at minner kan produseres av annet råstoff enn faktisk erfaring. Som Marita Sturken sier: ”To remember something *is* an experience” (i Bal et.al 1999:231). En slik holdning åpner for at man kan betrakte erfaringer som ligger utenfor subjektet i tid og/eller rom for minner. I slike tilfeller er det erindringen som skaper erfaringen. Dette så vi et klart eksempel på i ”Morens bilde 1”, der Austerlitz selv kjente igjen bildet av moren fra propagandafilmen, men måtte bøye seg for en mer autoritativ hukommelse (Veras).

### 3.11.3 Hukommelse og mnemoteknikk

Hukommelse og erindring hører ikke bare hjemme som en sentral del av den kognitive psykologien og traumepsykologien, men har også en begreps- og teoriehistorie som strekker seg langt tilbake og favner en mengde ulike fagfelter utover psykologien - historie,

---

<sup>59</sup> Dette synet står i bemerkelsesverdig kontrast til det Sebald selv har uttrykt om fotografiet versus skriftspråket:

”Den avgjørende forskjellen mellom den skriftlige metode og den likeså erfaringsgrådige som erfaringsky fotografieringsteknikken består i det at fotografiet, ved beskrivelsen av ihukommelsen, dog har befordret glemsel (Sebald fra *Die Beschreibung des Unglücks*, sitert i Long 2003:124, min oversettelse).

litteraturvitenskap og filosofi er bare eksempler. De gamle grekerne var selvsagt tidlig ute: Platon og Aristoteles skrev om hukommelse, men det er Simonides fra Keon (ca 556-468 f.Kr) – den samme som sies å ha lansert tanken om *ut pictura poiesis* - som krediteres for å være *mnemoteknikkens* far. Denne teknikken, eller *The Art of Memory* som Frances A. Yates (1966) foretrekker å kalle den, baserer seg på at man er i stand til å huske bedre dersom man forbinder det man skal huske med bilder og steder, eller *images* og *loci* som var begrepene de romerske retorer brukte. Det fortelles om Simonides at han var i et stort selskap. Han ble kalt ut for å møte noen og straks etter at han forlot bygningen raste den sammen. Han var så i stand til å identifisere de maltrakterte kroppene i huset etter som han husket deres plassering rundt bordet der de satt. Simonides mente at denne innsikten kunne anvendes for å huske taler: Taleren memoriserer de ulike elementene i talen som bilder og plasserer dem så i et mentalt bilde av et rom. Taleren gjenfinner (husker) dem ved å orientere seg i det mentale rommet (jf. Yates 1966). Vi har Simonides-anekdoten fra Cicero som er en av dem, sammen med Quintilian, Plutark og Horats, som gjorde mnemoteknikkene kjent.

Selv om mnemoteknikken i en viss utstrekning lever videre i studieteknikker og taleteknikker, har trykke-, lagre- og reproduksjonsteknikker langt på vei overflødiggjort den type ekstremt omfattende hukommelse som antikkens retorer sies å ha vært i besittelse av. Allikevel er hukommelsens metaforer og vår forståelse av hvordan hukommelsen fungerer preget av mnemoteknikkenes *loci et images*.

Augustin var blant dem som tok opp tråden etter de romerske mnemoteknikkerne i sine *Bekjennelser* (1961 [ca 400 e.Kr.]). For kirkefaderen er erindringen også et en lokasjon, et sted med ”sletter” og ”store haller” (1961:185). Men han betrakter ikke *loci* bare som et mnemoteknisk hjelpemiddel. Augustin som en slags dybdepsykologiens forfar *beskriver* sitt indre i disse bildene av sletter og haller<sup>60</sup>. Mnemoteknikken er bare en av flere indikasjoner på at hukommelsen og andre kognitive prosesser er forbundet – og ikke minst *kan* forbindes – med bilder og steder. Som nevnt i teorikapitlet ser jeg også Ludwig Wittgensteins punkt 115 i

---

<sup>60</sup> Medieutviklingen er med på å sette ord på hukommelsens former: Grekernes metafor for hukommelsen var voksbrikker, i våre dager bruker vi uttrykket ’fotografisk hukommelse’ eller taler om hukommelsen som en filmrull eller mer up-to-date, en harddisk eller en *matrix*.

*Philosophical Investigations* om at 'bilder kan holde oss fanget, og det er vanskelig å unnslipe for bildene ligger i språket' (2004:41e) som en erkjennelse av at bilder er tett knyttet til kognitive prosesser som språktilegnelse og hukommelse.

I mnemoteknikkens natur ligger det at det dreier seg om en 'kunstig' hukommelse til forskjell fra den erindringsprosess som skjer uten viljens kraft (den *mémoire involontaire* som vi kjenner fra Prousts madeleinekake-minner). Bildene og stedene som skal fungere som hukommelsens hjelpemidler brukes bevisst. Men vi vet samtidig at bilder og steder har evnen til å vekke til live i det som ligger i hukommelsen uten at det er planlagt: Oppsøker vi et sted, si barndomshjemmet, dukker også andre minner knyttet til barndommen frem. Likedan er det med bilder og fotografier som 'trigger' følelser og minner.

#### 3.11.4 Hukommelsens betingelser i *Austerlitz*: Fotografi, sted, narrasjon

Gitt protagonistens vanskelige situasjon er det de som hevder at *Austerlitz* på positivt vis viser mulighetene for hukommelsen til å gjenkalle fortidige traumatiske begivenheter (jf. Vice 2004:163). Men det er også mulig å hevde at den snarere demonstrerer hukommelsens begrensninger, eller, slik jeg vil hevde, at den tydeliggjør *hukommelsens betingelser*. Av disse betingelsene er det særlig *fortelling*, (*narrativ fremstilling*), *bilder*, *steder* og *språk* som er tematisert i *Austerlitz*, og det er de tre førstnevnte betingelsene vi har sett komme til uttrykk i oppgaven<sup>61</sup>. Det er også gjennom et begrep om hukommelsens betingelser at det er mulig å operasjonalisere et omfangsrikt fenomen som hukommelse.

Når mnemoteknikken taler om bilder og steder vil, i denne sakens anledning, også føye til fortelling blant *hukommelsens betingelser*, for erindring er også narrasjon. Evnen til å strukturere hendelser, sile ut uvesentligheter og forstørre det vesentlige kjennetegner både kunsten å erindre og kunsten å fortelle<sup>62</sup>. W.J.T. Mitchell ser også et sammenfall mellom (litterære)

---

<sup>61</sup> Sebalds bruk av det man kan kalle *språkbiter*, ord og brokker fra andre nasjonalspråk enn fortellingens hovedspråk – *veverka*, *Wurzelbürste* – kan også ses i dette perspektivet, men må bli emne for en annen analyse. Likedan er selvsagt også sanseropplevelser som lukt og smak deler av hukommelsens betingelser i min forstand.

<sup>62</sup> Borges (1970) bruker i novellen "Funes the Memorious" en fiksjonell karakter som ikke har evnen til å glemme. Funes husker alt som inntreffer og er i stand til å viderebringe det ned til minste detalj: Å gjenfortelle en dag tar en dag. Men Funes

teksters vekslings mellom narrasjon og beskrivelse - den første modus hovedsakelig temporal, den andre hovedsakelig spatial – og hukommelsen slik den forstås i antikkens mnemoteknikk:

[M]emory takes the form in classical rhetoric of a dialectic between the same modalities (space and time), the same sensory channels (the visual and the aural), and the same codes (image and word) that underlie the narrative/descriptive boundary (1994:192).

Akkurat som fortellinger ikke er 'rent' narrative, men avhengige av beskrivelser, er hukommelsen ikke en temporal linje fra nåtid til fortid, men også steder på veien, punkter og knagger. Stedene, punktene, knaggene er fotografiene i Sebalds framstilling. Mitchell taler om hukommelsen som et "medium" (1994:191), men jeg forholder meg til modus-begrepet også her, da mnemoteknikkens *loci* og *imagines* ikke er knyttet til noen materialitet i selve minnet, men er en metafor, et hjelpemiddel og en beskrivelse av hukommelsens virkemåte.

### 3.11.5 *Austerlitz* og Holocaust

Både i *Terezín* og i *Gare d'Austerlitz* fant Austerlitz et hukommelsesrom som samtidig etablerte en kontakt med foreldrene og derved med ofrene for Holocaust. Holocaust som tema fortjener en grundigere analyse i denne oppgaven. Hvorfor trår Austerlitz varsomt rundt denne sentrale hendelsen i hans liv? Hva ligger bak Sebalds tilsvarende forsiktighet?

Innledningsvis i denne delen diskuterer jeg Holocaust og representasjonsproblematikken, samt vurderer hvor vidt Sebald kan ses som en Holocaust-forfatter. Deretter plasserer jeg forfatterskapet i forhold til litterære tendenser, og i forhold til hvor Holocaust-minnet står i dag. I forlengelsen av dette lanserer jeg en måte å forstå tilnærmingen til og representasjonen av Holocaust i *Austerlitz* på. Deretter knytter jeg Sebalds estetiske og etiske strategi overfor Holocaust til de visuelle og fotografiske virkemidlene i *Austerlitz*. Billedsekvensene fra analysedel 2 vil danne utgangspunkt for diskusjonen. De påfølgende lesningene kretser rundt spørsmålsstillingene: *Hva kjennetegner romanens tilnærming til Holocaust, og hvordan kan vi se romanens fotografiske representasjon av Holocaust i sammenheng med denne?*

---

er en tragedie, for ham er hukommelsen ikke et skattkammer, men en skraphaug. *Austerlitz* utforsker videre denne negativsiden av hukommelsen.

### 3.11.6 "All roads lead to Theresienstadt"?

Det er blitt hevdet at Sebald er en 'Holocaust-forfatter' og at *Austerlitz* er en 'Holocaust-roman'. "Sebald stands with Primo Levi as the prime speaker of the Holocaust", hevder f.eks New York Times-skribenten Richard Eder i sin anmeldelse av *Austerlitz* (Eder 2001). Og, ganske riktig finner man at både *Die Ringe des Saturn*, *Die Ausgewanderten* og *Austerlitz* berører Holocaust. Men verken i *Austerlitz* eller i Sebalds forfatterskap for øvrig behandles Holocaust som et isolert tilfelle. Europeisk historie ligger som et bakteppe under store deler av romanen. Austerlitz' første utlegninger dreier seg om kolonimakten Belgias imperialistiske prosjekt i Afrika og dets manifestasjon i Antwerpens togstasjons arkitektur (9-10). Og i bokas avslutningdeler finner Austerlitz den menneskefiendtlige stormannsgalskapen igjen i det nybygde nasjonalbiblioteket i Paris (avbildet s. 388)<sup>63</sup>. Første gangen den andre verdenskrigen nevnes (24) er det nettopp i den historiske forlengelsen av utviklingen av et forsvarsverk rundt byen Antwerpen: Beleringen av byen i 1832, utbyggingen i tiårene som fulgte og fullføringen med byggingen av festningen Breendonk før første verdenskrig leder opp til benyttelsen av festningen under andre verdenskrig. Historien fremkommer ikke som isolerte punkter i et forløp, men får fremstå i sin skrekkelige fylde. Det er hos Sebald ikke tale om modernismens fragmenterte verden, skriver Richard Eder, men om "a terrible connectedness" (Eder 2001). Dermed fremstår heller ikke Holocaust som det historisk unike tilfellet som ikke lar seg sammenlikne med andre forfølgelser og massedrap.

Selv har Sebald i intervju med The Guardians Maya Jaggi (22.09.01) uttrykt sterk motvilje mot betegnelser som 'Holocaust-litteratur' og mot institusjonaliserte og sentimentale Holocaust-fiksjoner som Spielbergs *Schindlers liste*: "It can only become an obscenity, like Schindler's List, where you know the extras who get mown down will be drinking Coca-Cola after the filming" (Sebald i følge Jaggi 2001).

Det er ikke bare selve det 'ikke-representerbare' Holocaust som utgjør et problem for en som ønsker å bruke tematikken i en roman. Sebalds posisjon som eksil-tysker som behandler Europas

---

<sup>63</sup> Se også James L. Cowans "Sebald's Austerlitz and the Great Library" (<http://davidson.edu/academic/german/denham/cowan.htm>).

mørke historie - og da særlig verdenskrigen, Holocaust og jødiske skjebner - i sine bøker har ført til at reaksjonene på forfatterskapet i hjemlandet har vært mindre overstrømmende enn i andre land. Thomas Steinfeld i den toneangivende *Franfurter Allgemeine Zeitung* spurte (i *FAZ* 20.03.01) med hvilken rett Sebald stilte seg opp som "absolute sovereign in the dark chambers of [German] memory" (i følge Anderson 2003:102), og anklaget videre forfatteren for å ha skrevet en roman der "all roads lead to Theresienstadt" (ibid). Vi har sett hvordan Austerlitz' søken rett nok er innom Theresienstadt, men slett ikke ender der. I *Der Spiegel* (12.03.01) kom også motforestillinger til syne gjeldende en tysk forfatters moralske rett til å anvende virkelige jødiske biografier "for his own aesthetic games" (ibid). Kritikken illustrerer at temaet er svært ømfintlig, særlig innenfor en tysk kontekst, men også utenfor de nasjonalt-historiske rammene gjenkjenner man diskursen knyttet til Adornos famøse postulat om umuligheten av poesi etter Auschwitz.

### 3.11.7 Holocaust etter vitnene

At Holocaust byr på en rekke etiske, estetiske og andre problemer skulle være klart, men vår tid innebærer også en endret situasjon på mange måter. Å skulle nærme seg Holocaust innebærer i stadig større grad å måtte basere seg på andre kilder enn de muntlige. De levende kildene – vitnene - er i ferd med å dø ut. Den personlige hukommelsen må erstattes av noe annet: Historieskriving, litteratur, tv-serier, filmer, museer, monumenter, kunst. I tråd med denne utviklingen ser man en økende interesse for andre- og tredjegerasjonsminner og erfaringer med Holocaust, erfaringer som er sekundære, men ikke desto mindre prekære. Vitneberetningene er supplert med et annet perspektiv. Både i fiksjon og i ikke-fiksjonelle sjangre har man fått eksempler på glimrende litterær behandling av andre- og tredjegerasjons Holocausterfaringer: Anne Michaels *Fugitive Pieces* (roman), Eva Hoffmanns *After Such Knowledge* (memoarer) og Art Spiegelmans *Maus* (tegneseriememoarer) kan stå som representanter. Sebald er heller ikke et vitne og en *survivor* som Primo Levi. (Snarere, hans far var Wehrmacht-soldat under krigen.)

Sebalds roman plasserer seg innenfor, men i utkanten av, denne tendensen. Innenfor, fordi også *Austerlitz* dreier seg om å minnes ofrene for jødeforfølgelsene via sønnen til to av dem; i

utkanten, fordi *Austerlitz* er mye mer enn en roman om Holocaust og en roman om å minnes Holocaust. De mørke erfaringene knyttet til den andre verdenskrigen er igjen forbundet med andre mørke kapitler i Europas og verdens historie. Jeg sier i utkanten også fordi Austerlitz er en karakter som selv også er direkte berørt og representerer en annen gruppe ofre, de titusenvise av jødiske barn som ble evakuert ut av det tyske riket og vekk fra sine foreldre via den såkalte *kindertransport*. Fortellinger om slike erfaringer faller inn i den såkalte *child survivor*-sjangeren. Men igjen, det er altså slik at Sebald fiksjonaliserer det som kunne ha hendt.

Det er ikke bare den litterære behandlingen av Holocaust som har tatt en ny vending. Holocaust-studier var i årene etter krigen ikke noe forskningsområde av omfang, men etter Eichmann-rettsaken i 1961 (samt Hannah Arendts *Eichmann i Jerusalem*) og Auschwitz-rettsakene i Frankfurt 1963-65 - og kanskje særlig i kjølvannet av den amerikanske tv-serien *Holocaust* og Claude Lanzmanns film *Shoah* - har feltet vokst kraftig. På nittitallet viser suksessen til filmene *Schindlers liste* og *Livet er herlig* at Holocaust-erfaringene ikke er rede til å bli glemt. Interessen for andregenerasjonens erfaringer med en opplevelse de slapp unna, men allikevel har måttet 'leve med' er også tema for stadig flere akademiske bøker. Holocaust-minner har vist seg å være eksemplariske illustrasjoner av hukommelsens fasetter og hvordan man kan erindre det man ikke har erfart, slik tilfellet ofte er med barn av overlevende etter Holocaust. Vi har sett nettopp denne pseudoerfaringens styrke i sekvensen "Morens bilde 1". Den litterære og kunstneriske behandlingen av post-Holocaust-tematikken tas bl.a opp i Friedlander (1992), Clendinnen (1999), Sicher (1998), Schwarz (1999) og Hirsch (1997).

### **3.11.8 Holocaust og det fotografiske dilemma**

Vår kjennskap til Holocaust er ikke bare knyttet til skriftlige skildringer som Primo Levis, men også til visuelle representasjoner og bestemte fotografier: Portrettet av Anne Frank, bildet fra Warszawa-ghettoen av den lille gutten med den store lua og hendene i været, befrielsen av Buchenwald med skinnmagre overlevende bak piggtrådgjerder. Bildene fra konsentrasjons- og dødsleirene er egnet til å gi et inntrykk av noe av omfanget, men også fotografiapparatet står overfor en utfordring i møtet med Holocaust. Barbie Zelizer (1999) undersøker f.eks hvordan fotojournalistikken i krigsårene kom til kort i møtet med konsentrasjonsleirene, bl.a fordi

bildene sjelden var utstyrt med forklarende billedtekster. I tillegg er det de som ser disse fotografiene som perverse utnyttelser av en tragedie. Fotografiets umiddelbarhet i fraværet av tekstlig forankring og koplet med utviklingen av en (noe morbid) 'Holocaust-ikonografi' kan medføre dehistorisering, dekontekstualisering og misforståelser. Det er i et slikt lys, mener jeg, vi må forstå Sebalds påfallende bruk av fotografier i en sekvens som Terezín.

Egenskapene i det fotografiske modus til å dokumentere og bevitne utfordres i kanskje enda større grad enn fiksjonsteksten av dilemmaet med å representere "det uenevnelige". "If the indirect chronicling of history always creates an inevitable divide between the past and the present, then the distance in addressing the Holocaust turns that gap into an abyss", skriver Andrea Liss (1998:xii) i sin bok om fotografisk representasjon av Holocaust, *Trespassing Through Shadows: Memory, Photography and The Holocaust*.

Samtidig som man må erkjenne at bilder er i stand til å lyve, forenkle og forsimplere er det allikevel slik at fotografiet er særlig egnet til å videreformidle både minner generelt og mer spesifikt, minnet om Holocaust. Alle fotografier er melankolske, foruroligende og dypt gripende, sier Inga Clendinnen i *Reading the Holocaust* (1999:72). Men Holocaust synes også å forsterke visse egenskaper i det fotografiske modus:

The photographs relating to the Holocaust are melancholy, poignant and ominous to an exquisite degree, as they catch men, women and children huddled at railway stations, harassed into cattle trucks, or trudging down roads towards vaguely glimpsed clusters of buildings, trees, and tall chimneys (Clendinnen 1999:172).

Fotografiene kan også være til trøst og støtte. I Art Spiegelmanns *Maus* (1993) er det to fotografier i den ellers tegnede fortellingen. Det ene er av Art som barn og hans mor, Anja, som senere tok livet av seg, knust av minnene om oppholdet i Auschwitz-Birkenau. Det andre bildet er av Arts bror Richieu, som døde i en annen ghetto. Marianne Hirsch sier om disse fotografiene at de er "documents both of memory (the survivor's) and of 'postmemory' (that of the child of survivors)" (Hirsch 1997:21-22). Bildene bygger bro mellom faren Vladek, hvis minner Arts fortelling baserer seg på, og Art selv. Bildene "become sites of remembrance, what Pierre

Nora<sup>64</sup> has termed *lieux de mémoires*” (ibid). Fotografiene blir det felles sted hvor far og sønn kan møtes. Vi gjenkjenner tankegangen om ”sites of remembrance” fra sekvensanalysene fra Terezín og Gare d’Austerlitz. Austerlitz forsøker ’å møte’ sin mor gjennom å oppsøke og forevige Terezín og tilsvarende sin far gjennom å oppsøke og forevige Gare d’Austerlitz. Byen og jernbanestasjonen blir to av romanens ’hukommelsessteder’<sup>65</sup> og fotografiene projiserer denne opplevelsen av stedet til leseropplevelsen. Også vi som lesere skal møte Austerlitz, møte skjebnene.

Stedene, som i Sebalds tilfelle også er fotografier (gjengitt som fotografier), fungerer som et ledd som forbinder Austerlitz med den fortid han søker. Og mens det å betrakte fotografier som *steder* (topoi, loci) må betraktes som en retorisk, mnemoteknisk metafor, er *stedene* hos Sebald, riktignok fotografisk gjengitt, også bokstavelig talt reelle lokasjoner: Liverpool Street Station, Terezín og Gare d’Austerlitz er fysisk (og historisk) tilstede. Fotografiene er *loci* og *images* på én og samme tid, og det gjør dem velegnet i en tekst som *Austerlitz*.

Og som vi var inne på i avsnittet om ”Terezín”: Billedmaterialet fra Theresienstadt er ikke historisk materiale fra konsentrasjonsleiren, men bilder av festningsbyen Terezín, slik den fremstår i dag. Vi så i sekvensanalysen at motivene var stumme (lukkede dører og vinduer) eller malapropos på grensen til det meningsløse (Antikos Bazar). Austerlitz beretter om grufulle bilder han ser i museet i Terezín, men disse reproduseres ikke i boka. Ei heller bruker han bildene fra frigjøringen av Buchenwald, gasskamrene i Auschwitz eller liknende materiale. Torturscenene fra Jean Amerys vitnesbyrd fra Holocaust, *Ved forstandens grenser* (1994) blir gjenfortalt, men ledsages ikke av bilder. Fraværet av ikoniske Holocaust-bilder er rett og slett bemerkelsesverdig. Så knoklene og hodeskallene som griner mot oss fra en grav på side 185 stammer ikke fra massegravene utenfor Auschwitz-Birkenau, men fra en arkeologisk utgraving i London. Den eneste piggråden som opptrer på bilde i romanen er på utsikten fra fortellerens hotellrom i Mechelen (410).

---

<sup>64</sup> Fransk historiker som sammen med et forskningsteam utga syvbindsverket *Lieux de mémoire [Realms of memory. The construction of the French past]*, Columbia University Press, New York 1996] om Frankrikes kollektive hukommelse.

<sup>65</sup> Det kunne være interessant å se dette synet på fotografiet – som hukommelsessted – i lys av Bakhtins begrep *kronotop* (jf. Bakhtin i McQuillan 2003:53).

### 3.11.9 En omvei

På hvilken måte kan Sebald være en Holocaust-forfatter og *Austerlitz* i så fall en Holocaust-roman? Kanskje er Sebalds visuelle strategi i *Austerlitz* inspirert av det Roland Barthes sier om fotografiet: "Fotografiet er i bunn og grunn subversivt, ikke når det skremmer, opprører eller til og med stigmatiserer, men når det er *tankefullt*, fylt av *ettertanke*" (2001:51)<sup>66</sup>. Austerlitz' og Sebalds unnvikende manøver overfor Theresienstadt synes å etterleve dette.

I likhet med Mark M. Anderson, som i artikkelen "The Edge of Darkness: On W.G. Sebald" (2003) tar for seg denne problematikken i forhold til Sebalds forfatterskap, stiller jeg meg avvisende til anklagene fra tysk hold. Snarere enn å lese romanen som uttrykk for et verdenssyn der "all roads lead to Theresienstadt" kan man se *Austerlitz* som en omvei rundt – eller snarere *til* - Holocaust-problematikken. Sebald nærmer seg ikke det problematiske ved en direkte konfrontasjon, men søkende og via omveier, en litterær strategi man kan sammenlikne med den Günter Grass' (2003) hovedperson Paul Pokriefke benytter seg av i *I krabbegang*: Han beveger seg sidelengs i retning sannheten om historiens største skipsforlis, senkingen av trosskipskipet "Wilhelm Gustloff", overlastet med flyktninger, i Østersjøen mot slutten av andre verdenskrig.

Også Anderson bemerker omveien: "Sebald's last novel spends much of its energy in avoiding direct confrontation with the Holocaust" (2003:102). Jeg synes heller ikke det er rimelig å se Sebald i positur som "absolute sovereign". Forfatterposisjonen er ikke opphøyd eller allvitende, snarere er det blikket som rettes mot tragedien bortvendt. *Det bortvendte blikket* kan dermed ses som det visuelle uttrykket for *omveien*. Kamerablikket er Austerlitz' blick, et blick som ingnlunde kan være nøytralt observerende, til det er han for personlig engasjert og traumatisert.

---

<sup>66</sup> Se også Barthes' essay "Fotosjokk" i *Mytologier*: "De fleste av de fotosjokk man har vist oss, er falske, nettopp fordi de har valgt en mellomtilstand mellom den bokstavelige kjensgjerning og den opphøyde skildring: ettersom de er altfor intensjonelle for fotografiet og altfor nøyaktige for maleriet, mangler de på en og samme gang bokstavelighetens evne til å sjokkere og kunstens sannhet (...)" (1991:91).

### 3.11.10 Medusas hode

Hva ligger bak Sebalds forsiktige strategi? Er det berøringsangst eller ren feighet som hindrer ham i å nærme seg Holocaust ansikt til ansikt? Sebald (2003a) skriver i *On the Natural History of Destruction* at "we Germans are a nation strikingly blind to history" (2003a:ix), og videre: [W]hen we turn to take a backward view, particularly of the years 1930 to 1950, we are always looking and looking away at the same time" (ibid.) Dette blikket produserer en "halv-bevissthet" eller "falsk bevissthet" (ibid.), sier Sebald. Det bortvendte blikket som har ledet oss gjennom Terezín synes å være av en liknende natur.

Det oppstår et dilemma når ønsket om å overstige distansen mellom fortid og nåtid, ofre og overlevende, støter mot et etisk krav om respektfull distanse. Jeg vil hevde at Sebalds strategi er både en unnvikelse fra Holocaust som kitsj og Holocaust som 'det onde'. "I try to keep at a distance and never invade", har Sebald selv sagt i et intervju med *The Guardian* (22.09.01): "I don't think you can focus on the horror of the Holocaust. It's like the head of the Medusa: you carry it with you in a sack, but if you looked at it you'd be petrified" (Jaggi 2001).

Blikkvekslingsmotivet, som vi har observert flere steder i romanen gjennomgår i denne strategien en forandring. Det er ikke lenger tale om selvbildets "inquiring gaze" eller Wittgenstein/Tripp/Austerlitz' blikk, det som søker å gjennomtrenge mørket kun ved hjelp av synets og tankens kraft. Blikket stilt overfor Medusas hode er unnvikende, det retter fokus et annet sted. Men burde vi ikke i det minste forsøke å rette blikket mot det onde? Og kan det tas for gitt at Medusas hode alltid vil innebære 'petrification'? Det synes for meg som om denne strategien innebærer en klar risiko for at det eneste vi oppnår er en "half-consciousness or false consciousness" (Sebald 2003a:ix), men dette er kanskje allikevel å foretrekke fremfor den fullstendige blindhet?

I Sebalds forståelse er strategien ikke et resultat av feighet, men en dyd av nødvendighet. Som Austerlitz' historielærer i boken, Hilary, formulerer det:

Our concern with history (...) is a concern with pre-formed images already imprinted on our brains, images at which we keep staring while the truth lies elsewhere, away from it all, somewhere as yet undiscovered (101).

Sannheten ligger ikke i de bildene som allerede ligger foran øynene våre, ikke i Holocaust-ikonografien eller i de storslagne maleriene fra Napoleonskrigene som Hilary henviser til, men et annet sted, vekk fra det hele.

### 3.11.11 Hvorfor en roman?

Hvordan kan *Austerlitz* ses som en roman?, spurte jeg innledningsvis (i kapitlet ”Noen kommentarer om sjanger og forholdet mellom fakta og fiksjon”). Spørsmålet kan også stilles på en annen måte: “À quoi bon la littérature?” (*Hva kan litteraturen tjene til?*), spurte Sebald i foredraget “An Attempt at Restitution” (2005). ”Perhaps only to help us remember, and teach us to understand that some strange connections cannot be explained by causal logic (...)” (Sebald 2005:204). Også i andre sammenhenger har han vist interesse for litteraturens misjon og forfatterens oppgave i samfunnet. I boka som omhandler den manglende litterære bearbeidningen av de alliertes bombing av tyske byer, *On the Natural History of Destruction*, skriver han:

Later, our vague feelings of guilt prevented anyone, including the writers whose task it was to keep the nation’s collective memory alive, from being permitted to remind us of such humiliating images as the incident in the Altmarkt in Dresden, where 6865 corpses were pyred on pyres in February 1945 by an SS detachment which had gained its experience at Treblinka (Sebald 2003a:98).

Vi biter oss merke i ordlyden om forfatterne som har som oppgave å holde nasjonens kollektive minne i live, et credo han selv har stått ved i sitt forfatterskap.

I Geir Pollens (2004) essay om *Austerlitz*, ”Den store og den lille historien”, er det hans tese at Sebalds protagonist legemliggjør både den lille og den store historien, både ’historien’ og ’det personlige’ (2004:28). Den tyske erfaringen med å være overgriper stiller enorme krav til romanen, som, sier Pollen, tradisjonelt hviler på ”friksjonsløse innlevelses- og gjenkjennelsesmekanisme[r]” (2004:31). Sebalds svar på utfordringen, i følge Pollen,

blir å fornye romanen, skape et ytterst kunstferdig, raffinert kaleidoskop av litterære uttrykk og former, som setter våre forestillinger om den hevdvunne distinksjonen mellom fakta og fiksjon, liv og dikt, sannhet og løgn, i bevegelse på en helt annen måte enn de gjør når vi leser de tekstene som først og fremst har konstituert romanbegrepet for oss (Pollen 2004:31).

Martin Swales (2004) er opptatt av en liknende dualisme eller dialog. Sebalds forfatterskap er preget av de litterære strømninger i europeisk og særlig tysk litteratur, sier Swales, og peker på at verkene både inkorporerer realismen og det sosiale engasjementet i den den realistiske og naturalistiske romanen, samtidig som de uttrykker det indre sjelslivet vi har fått uttrykk for i den psykologiske romanen. I den tyske litterære tradisjonen, sier Swales, uttrykkes en egen følelse for "the complex and ceaseless interplay of materiality and mentality" (2004:25). I følge Swales er det nettopp dette samspillet, i skiftende former, som utgjør kjernen i Sebalds "creative achievement" (ibid.)

Vi skal ikke her spekulere i om det foreligger eventuelle historiske modeller for Sebalds roman, det ligger som nevnt utenfor oppgavens siktemål. Ei heller skal vi spekulere i forfatterens intensjoner med romanen, kun se på noen konsekvenser av at *Austerlitz* er en romanfiksjon. For det første er fiksjon i stand til å ta til seg andre diskurser, ikke-fiksjonelle eller litterære<sup>67</sup>. Kravene til dokumentariske sjangre gjør at dette slett ikke nødvendigvis er tilfelle den andre veien. Dermed er Sebalds blandingssjanger – tekst og bilde, fiksjon og fakta – egnet til å kaste lys over hva som gjør at disse diskursene/modiene oppfattes som det ene eller det andre, hva kategoriene innebærer og til å problematisere forenklete antagelser.

Å bære en kollektiv erfaring på sine skuldre kan være en for tung byrde for en faktisk biografisk karakter. Som fiksjonell karakter er *Austerlitz* bedre egnet til å inkorporere en felles europeisk erfaring. Vi kan se Jacques Austerlitz' søken etter fortiden som tilsvarende vår egen søken etter, og behov for, historien<sup>68</sup>. Hans problematiske forhold til fotografiene og deres historiske tid – slik vi har sett i den personlige sekvensen om morens bilde og i utvidet forstand i Terezín-sekvensen – er i analogi til vårt eget problematiske forhold til historien, til historiske bevis, revideringer og nye perspektiver. Og slik hans adgang til fortiden er begrenset og betinget av en mengde forhold knyttet til hukommelsens natur, er vår hukommelse om fortiden begrenset og

---

<sup>67</sup> Dette kan sies særlig å gjelde romanen, jf. Bakhtins romanteori, men en forfatter som Borges beviser fiksjonens plastisitet også i novelleform – i sine *ficciones*.

<sup>68</sup> Kanskje kan også rammefortelleren illustrere vårt ståsted? Austerlitz behøver ham, har vi vært inne på, men man må heller ikke glemme at fortelleren nettopp ikke fortsetter på sin del av fortellingen, men snarere blir taus der Austerlitz' beretning stopper opp eller går inn i en ellipse. Dette kan tyde på at fortelleren også, i en forstand, trenger Austerlitz. Slik vi trenger vitnene?

betinget av liknende forhold: Nasjonale fortolkningsrammer, kollektive traumer, kollektiv fortrenkning etc.

Austerlitz' posisjon overfor tragedien tilsvarer den vi kollektivt må forholde oss til: Hvordan overkomme fortiden uten å glemme den? Hvordan berøre det smertefulle uten å bli paralyisert? "[T]he darkness does not lift", sier fortelleren tidlig i romanen (30) (og vi minnes om Austerlitz' prosjekt om 'å gjennomtrengne mørket'),

But becomes yet heavier as I think of how little we can hold in mind, how everything is constantly lapsing into oblivion with every extinguished life, how the world is, as it were, draining itself, in that the history of countless places and objects which themselves have no power of memory is never heard, never described or passed on (30-31).

Dette er en situasjon som kan oppleves som stadig mer prekær i og med at generasjonen som opplevde den andre verdenskrigen og Holocaust er i ferd med å falle fra, men en roman som *Austerlitz* forsøker å være et botemiddel mot den farlige hukommelsessvikten, den som ikke ser vekk ut ifra en følelse av etisk forpliktelse, men fordi noe er ubehagelig.

### 3.12 DELKONKLUSJON TIL TEMATISK ANALYSE

I denne delen har jeg tatt for meg to sentrale temaer i romanen. *Hukommelsen* viste seg å ha en sentral funksjon i å strukturere romanen. Det å huske og erindre fremstilles ikke som uproblematisk, men ved sine feil, mangler og dilemmaer, noe som preger romanens form. Fotografiene uttrykker formalt deler av *hukommelsens betingelser*: Ved å være både bilder og (bilder av) steder fungerer de som *loci* og *imagines*, hukommelsessteder for Austerlitz. På flere av hukommelsesstedene kom Austerlitz i en form for kontakt med *Holocaust*, men alltid indirekte og via omveier. Også i denne forbindelse har vi sett av fotografiene uttrykker *omveien* på et påfallende, men subtilt vis. Jeg kalte omveiens visuelle uttrykk for det bortvendte blikket. Dette blikket søker å unngå Holocaust-representasjonens feller, unikhetsparadigmet, revisjonismen, Holocaust-industrien og glemselen. Kanskje kan Sebalds roman vise veien vekk fra dilemmaene?

‘Can’t repeat the past!’ he cried incredulously. Why of course you can!

F. Scott Fitzgerald i *The Great Gatsby*<sup>69</sup>

The more images I gathered from the past, I said, the more unlikely it seemed to me that the past had actually happened in this or that way, for nothing about it could be called normal: most of it was absurd, and if not absurd, then appalling.

W.G. Sebald i *Vertigo*<sup>70</sup>

## 4. DEL: EN OPPSUMMERING OG EN KONKLUSJON

### 4.1 *AUSTERLITZ*’ UTFORDRING REVISITED

Vi har sett på en bok med tekst og bilde, en hybrid, en bastard. *Austerlitz* er en bok som åpner med å presentere sin hovedperson gjennom bilder av øynene til to ukjente mennesker og som forteller livshistorien til denne fiktive personen ved hjelp av ymse andre fotografier. Det er en bok som gir vesentlige innsikter om hukommelsen ved å snakke om det som er glemt og fortregt, en bok som handler om Holocaust uten noen gang å nevne ordet. Hva gjør man i møtet med denne romanen, spurte jeg innledningsvis. Hvordan leser man? Hvordan tolker man? Til min dels systematiske, dels springende analyse grupperte jeg spørsmålene under noen

---

<sup>69</sup> (Fitzgerald 1990:106)

<sup>70</sup> (Sebald 1999:212)

problemstillinger. Det er disse som danner utgangspunktet for den følgende oppsummerings- og konklusjonsdelen.

#### 4.1.1 Sekvensanalysene

I tilknytning til sekvensanalysene spurte jeg hvordan samspillet mellom fotografiene og teksten kunne forstås. Formålet var å analysere hvordan mening ble skapt i nøkkelpartier i romanen. Analysen viste først og fremst at billedmaterialet på ingen måte er ensartet, og at samspillet likedan ikke er ens for alle sekvensene i utvalget og følgelig ikke kan settes på noen formel. Jeg vil her trekke frem to aspekter ved sekvensene som karakteriserer romanens kombinasjon av tekst og bilde:

- 1) Kombinasjonen av tekst og bilde øker kompleksiteten, men øker også meningspotensialet.
- 2) Egenskapene i det fotografiske modus møter motstand i den narrative og tekstlige sammenhengen.

Det første aspektet kan belyses ved hjelp av sekvensen ”Wittgensteins blikk”: Bildene i ”Wittgensteins blikk” gjør leseren beredt på at dette er en uvanlig roman, de slår an tonen for billedbruken og forteller oss at dette ikke er en roman som lar seg gjennomtrenges ved skumlesning. Her så vi at referansen til bildene var mangelfull, noe som skapte en form for gåte. I likhet med billedmaterialet for øvrig var heller ikke bildene av øynene utstyrt med noen separat billedtekst, og de var attpåtil beskåret slik at kun selve øyenpartiet var synlig. Motivene var ukjente og bare gjennom en grundigere lesning og en oppklaring av den intertekstuelle gåten lot det seg gjøre å kople billedmaterialet mer inngående til fortellingen, til protagonistens prosjekt og til selve fremstillingsformen i *Austerlitz*. Etter å ha funnet referansene (Wittgenstein og Tripp) ble det klart at romanen gjennomfører en kompleks kopling mellom Ludwig Wittgenstein og Austerlitz, som igjen førte til at vi ble klar over prosjektet med å ’gjennomtrenges mørket’. Samspillet mellom tekst og bilde er ikke utvetydig, og ikke regulert av de vanlige konvensjonene, men en informert og observant (og tålmodig) leser kan i dette tilfellet få økt utbytte av Sebalds kombinasjonskunst. Fra referansen til Jan Peter Tripp kunne vi utlede den for romanen så sentrale innsikt at fotografier er usikre tegnsystemer, tross sin aura av autenticitet og realisme.

Det lille nikket til Tripps fotorealistiske litografier bringer oss til det andre aspektet: Kritikken av, eller motstanden mot essensialistiske forståelser av hva fotografier kan gjøre. Egenskaper som vi har tillagt det fotografiske modus ble én etter én tilbakevist eller problematisert i ”Selvbildet”, ”Terezín” og de to sekvensene om ”Morens bilde”. Fotografiet var ikke i stand til å lege de traumatiske hullene i hukommelsen (”Selvbildet”), det var ikke i stand til å skape gjenkjennelse og fungere som bevis (”Morens bilde 2”), det mistet sin direktet og dokumentariske kraft (”Terezín”) og når gjenkjennelsen først inntraff var den kun et bedrag (”Morens bilde 1”). Imidlertid er ikke fotografiets svikt noe brudd eller noen reell undergraving av det fotografiske modus: Som nevnt er ikke egenskapene knyttet til moduset ved nødvendighet og tilstrekkelighet, men ved fleksible og flytende forbindelser. Sekvensen ”I stedet for et familiealbum” viste også fotografiets positive kraft til å skape tilhørighet og gjenkjennelse på tross av manglende familiære bånd og på tross av at fotografiets indeks henviste til et ukjent punkt. Det er også denne styrken som vi finner i fotografiens evne til å illustrere og bistå erindringsarbeidet, gjennom å fungere som mnemoteknikkens *loci et imagines*, noe vi kunne bevitne i ”Gare d’Austerlitz” og også i den tematiske analysen (se under).

Vi kan oppsummere med å si at det Sebald gjør overfor vår tiltro til fotografiets modus ikke er å undergrave, men å utdype. Kritikken og motstanden retter seg mot essensialistiske forståelser av fotografiet, ikke mot fotografiet per se.

#### 4.1.2 Narrativitet

I den andre analysedelen søkte jeg å systematisere deler av det jeg kom frem til i sekvensanalysene. Jeg ønsket å sette bemerkningene om fotografiens narrative funksjoner i et større narratologisk perspektiv, og spurte hva kombinasjonen av verbaltekstlig og fotografisk (visuelt) innhold i *Austerlitz* innebærer for en forståelse av romanen som helhet.

Verken sekvensanalysene eller den påfølgende narrative analysen ga grunn til å slå i bordet med generelle funn knyttet til fotografiens narrative funksjon. Men også dette har sammenheng med det nevnte aspektet om at kombinasjonen av tekst og bilde øker kompleksiteten og

meningspotensialet. Fotografiets modus er kjennetegnet ved multiple og potensielle egenskaper, og dette ga konsekvenser også for min opprinnelige generaliseringsintensjon. Enkelte mer overgripende observasjoner lot seg allikevel gjøre: Vi kom fram til at fotografiene generelt kunne sies å ha anakroniske funksjoner, noe vi igjen kunne kople til begrepet om 'fotografiets tid', et tidsaspekt som dels bryter med narratologiens tidsdimensjoner ved å peke utover fiksjonen. Den nevnte referanseleken i "Wittgensteins blick" ga et eksempel på anakroni gjennom sine ana- og proleptiske bevegelser på kryss og tvers, og altså utover, fortellingens nivåer. Også "I stedet for et familiealbum" og "Selvbildet" fremviste en analeptiske funksjoner, henholdsvis eksterne og interne. Førstnevnte sekvens demonstrerte (album)fotografiets evne til å 'overskride analepsens temporale og spatiale distanser', som Marianne Hirsch (1997:83) sa. I "Terezín" forstod jeg fotografiene mer som paralipser, bortvendte blikk av ikke-temporal art. Blikket kunne også ses som en form for fokalisering, representasjonen av et blikk i teksten som ikke nødvendigvis korresponderer med fortellerstemmen i det gjeldende tekstpartiet. Denne analysedelen inneholdt også en redegjørelse for fortellestrukturen i romanen, og vi så i den forbindelse også at fotografiene bidro til en pendling mellom ulike nivåer og de to hovedkarakterene.

For en leser av *Austerlitz* betyr fotografiene også typografiske avbrudd eller pauser i den kompakte teksten. Fotografiene har egenskapen av å bremse eller stanse den narrative fremdriften, fremholdt jeg. Denne effekten fremkommer som et resultat av visse egenskaper ved bilder, som romlighet og simultanitet, men har også sammenheng med fotografiets tid, et 'fremmed' tidsaspekt som bryter med progresjonen i fortellingen for øvrig. Jeg karakteriserte denne effekten med begreper som samspill og dobbeltspill. Spillet oppstår i brytningene mellom tekst og bilde, og videre i brytningene mellom fotografiet og de øvrige modiene. Alt i alt legger samspillet/dobbeltpillet til rette for en utvidelse av romanens uttrykksregister som Sebald vet å utnytte.

#### **4.1.3 Tematikk: Hukommelse og Holocaust**

I den tredje analysedelen var fokus rettet mot tematiske sider ved romanen, henholdsvis hukommelsen og Holocaust. Hypotesen om at *Austerlitz* som romanprosjekt setter tematikkene

(hukommelse og Holocaust) i sammenheng med narrativ og fotografisk representasjon var felles for mitt tematiske perspektiv. Analysen viste at dette var en fornuftig inngang til tematikkene.

I forhold til det første temaet, hukommelse, spurte jeg på hvilken måte fotografiene i *Austerlitz* kan ses som et uttrykk for protagonistens psykologi. Hukommelsen i *Austerlitz* er ikke den sømløse, glatte som kjennetegner så mange erindrende biografier, men et smertefullt og på mange måter utilfredsstilt identitetsprosjekt merket av traumer og stengsler. Selv om Austerlitz' skildringer av egen hukommelse også skiller seg fra Augustins i hans *Bekjennelser* var det hos ham samt i mnemoteknikken<sup>71</sup> at jeg fant metaforikken og tankegangen som satte hukommelsen i sammenheng med romanens tallrike fotografier av bygninger og gater. I "Terezín" og i "Gare d'Austerlitz" er det den billedlige representasjonen som gir oss adgang til å forstå Austerlitz' tunge erindringsarbeid. I "Terezín" er dette først og fremst et negativt betonet bilde, en unnvikende manøver, men fotografiene - forstått som 'hukommelsessteder', både *loci* og *images* - gir også Austerlitz mulighet til å forstå fortiden og til å overstige barrierene som holder ham på avstand fra hans egen psykologi og fra Holocaust. I forlengelsen av dette positivt betonedde synet lanserte jeg også begrepet om 'hukommelsens betingelser' (til forskjell fra hukommelsens *hindringer*), som i denne analysen dreide seg om fotografier, steder, fortellinger. Den fotografiske representasjonen av hukommelsen inngår nettopp i hukommelsens betingelser, og det er slik vi må forstå fotografiernes funksjon i *erindringsromanen Austerlitz*.

Jeg sa at fotografiene har evnen til å minske avstanden mellom fortid og nåtid og til å bringe Austerlitz i kontakt med Holocaust. Andre del av den tematiske analysen hadde som formål å redegjøre for romanens tilnærming til Holocaust, og så se den fotografiske representasjon av Holocaust i sammenheng med denne.

Romanen nærmer seg Holocaust på en indirekte måte, kom vi fram til. Romanen er svært nøysom i sin behandling av Holocaust, et resultat av forfatterens syn på uhyrlighetene som fant sted som et 'Medusas hode'. Det er den varsomme etiske strategien som kommer estetisk til uttrykk i fortellingens *omveier til Holocaust* (en strategi som slett ikke dreier seg om at 'alle veier

---

<sup>71</sup> Jeg er Kilbourn (2004) en takk skyldig for å ha penset meg inn på dette sporet.

fører til Theresienstadt'). Austerlitz' besøk i Terezín, og hans bilder derfra, tydeliggjør denne omveien. Jeg brukte formuleringen 'et bortvendt blikk' for å betegne omveiens visuelle og fotografiske uttrykk. I Terezín er fraværet av Holocaust-ikonografien påfallende, noe som understrekes av at bildene fra byens Holocaust-museum ikke reproduseres i boka, men må vike plassen for Austerlitz' kamerablikk på stumme dører og vinduer, og et basarvindu.

Vi så at hukommelsens billedgjøring ikke kun illustrerer vanskeligheter og hindringer, men også fungerer positivt, og det samme er tilfellet med den fotografiske tilnærmingen til Holocaust. For også Terezín-fotografiene, som på sitt bluferdige vis får representere Holocaust, bringer Austerlitz i en slags kontakt med ofrene, særlig gjennom nipsgjenstandene – "still lives" - i Antikos Bazar-vinduet. Og fordi fotografiene har den nevnte fokaliseringfunksjonen får også vi som lesere en form for innsikt i Austerlitz' syn på verden og ser kanskje også noe av *Die Endlösung* bakenfor butikkvinduene i Terezín.

## 4.2 KONKLUSJONER FOR ANALYSEN SOM HELHET

Ingen analyse av et litterært verk kan ta sikte på å være fullstendig og endelig. Dette gjelder også *Austerlitz*, og det gjelder denne analysen. Det foreliggende prosjektet var i utgangspunktet bredt anlagt. Det gjorde oppgaven velegnet til å si noe om romanens tilsvarende brede horisont, mens andre aspekter nok kunne vært mer utviklet og/eller bedre belyst på andre måter. Særlig i forhold til de narrative perspektivene er det grunn til å tro at en mer spisset og tekstnær analyse ville ha tjent formålet bedre enn min tilnærming. Samtidig tror jeg vanskelighetene med den narrative tilnærmingen indikerer at grenseoppgangen mellom bilder og narrasjon utgjør en utfordring i seg selv. Bredden og perspektivrikdommen var også et bevisst valg, som henger sammen med at *Austerlitz* og Sebalds forfatterskap ikke er gjort til gjenstand for noen bred analyse i bokformat. Det har dog aldri vært hensikten å dekke samtlige formale og tematiske aspekter jeg har funnet interessante, noe hovedoppgaveformatet heller ikke tillater. Det sentrale har vært å gi en analyse av fotografienes betydning i romanen, med bakgrunn i at dette må regnes som det fremste kjennetegnet ved Sebalds forfatterskap og et underbelyst emne i resepsjon og kritikk. Foto-fokuset medførte naturlig også et utall potensielle sidespor som jeg

dels har tatt begitt meg inn på, dels har måttet la passere. Slik sett håper jeg oppgaven også kan indikere retninger for videre forskning på Sebald, på *Austerlitz* og på forholdet mellom tekst og bilde, og mellom fotografi og fiksjon. I den forbindelse håper jeg også min begrepsutvikling (modus-begrepet, hukommelsens betingelser) kan være av verdi.

## LITTERATURLISTE

### **Tekster av W.G Sebald:**

- Sebald, W.G. (2005): *Campo Santo* (oversatt av Anthea Bell), Random House, New York
- (2004): *Unrecounted* (med Jan Peter Tripp, oversatt av Michael Hamburger), New Directions, New York
  - (2003a): *On the Natural History of Destruction* (oversatt av Anthea Bell), Penguin, London
  - (2003b): *After Nature* (oversatt av Michael Hamburger), Modern Library, New York
  - (2002a): *Austerlitz* (engelsk oversettelse av Anthea Bell), Penguin, London
  - (2002b): *Saturns ringer: En engelsk valfart* (oversatt av Geir Pollen), Gyldendal, Oslo
  - (2001a): *De utvandrede: Fire lange fortellinger* (oversatt av Geir Pollen), Gyldendal, Oslo
  - (2001b): *For Years Now* (med Tess Jaray), Short Books, London
  - (1999): *Vertigo* (engelsk oversettelse av Michael Hulse), The Harvill Press

### **Sekundærtekster om W.G. Sebald:**

Anderson, Mark M. (2003): "The Edge of Darkness: On W.G. Sebald" s. 102-121 i *October* 106, Fall 2003

Crownshaw, Richard (2004): "Reconsidering Postmemory: Photography, the Archive, and Post-Holocaust Memory in W.G. Sebald's *Austerlitz*" s. 215-236 i *Mosaic*, Desember 2004, vol 37, nr 4

Cuomo, Joe (2001): "The Meaning of Coincidence – A Interview with the Writer W.G. Sebald" i *The New Yorker*, papirutgave 03.09.01, på Internett 27.08.01. Tilgjengelig 04.05.04: [http://www.newyorker.com/printable/?online/010903on\\_onlineonly01](http://www.newyorker.com/printable/?online/010903on_onlineonly01)

Duttlinger, Carolin (2004): "Traumatic Photographs: Remembrance and the Technical Media in W.G. Sebald's *Austerlitz*" s. 155 i Long, J.J & Whitehead, Anne: *W.G. Sebald - A Critical Companion*, Edinburgh University Press

Görner, Rudiger (red.) (2003): *The Anatomist of Melancholy. Essays in honour of W.G. Sebald*, Iudicium Verlag, Berlin

Harris, Stephanie (2001): "The Return of the Dead: Memory and Photography in W.G. Sebald's *Die Ausgewanderten*" s. 379-391 i *German Quarterly*, vol 74, nr. 4, 2001

Horstkotte, Silke (2002): "Pictorial and Verbal Discourse in W.G. Sebald's *The Emigrants*" s. 33-50 i *Iowa Journal of Cultural Studies* nr 2, Fall 2002

Kouvaros, George (2005): "Images that Remember Us: Photography and Memory in *Austerlitz*", s. 173-193 i *Textual Practice*, vol 19, nr. 1, 2005

Long, J.J & Whitehead, Anne (red.) (2004): *W.G. Sebald - A Critical Companion*, Edinburgh University Press

Long, J.J (2003): "History, Narrative and Photography in W.G. Sebald's *Die Ausgewanderten*", s. 117-137 i *Modern Language Review* vol 98 nr. 1

McCulloh, Mark (2003): *Understanding W.G. Sebald*, University of South Carolina Press, Columbia

Melberg, Arne (2005a): "Sebalds essäistiske prosa" s. 36-43 i *Bøygen* årgang 17, nr.1 2005

- (2005b): "Sebalds prosa" s. 7-21 i *Artes. Tidsskrift för litteratur, konst och musik*, årgang 31, nr. 2, 2005

- (2004a): *Mitt i litteraturen. Självkritiska minnen från Akademia med sex återbesök samt ett försök att tänka nytt*, Brutus Östlings Bokförlag Symposion, Stockholm/Stehag

- (2004b): "Bortom fiktionen. Sebald, Solstad med flera resenärer i landet prosa" s. 98-108 i *Norsk Litteraturvitenskapelig Tidsskrift*, vol 7, nr. 2, 2004

Pollen, Geir (2004): "Den store og den lille historien. Om W.G. Sebald og hans roman *Austerlitz*" s. 26-32 i *Prosa*, 10 årgang, nr.4, 2004

Schlesinger, Philip (2003): "On Literary Ethnography – An Essay" s. 105-118 i Liestøl, Gunnar et.al (red.): *Mellom mediene – Helge Rønning 60 år*, Unipub Forlag, Oslo

Smith, Ali (2002): "In Memory of W.G. Sebald" s. 59-61 i *Critical Quarterly*, vol 44, nr. 2

Swales, Martin (2004): "Theoretical Reflections on the Work of W.G. Sebald", s. 23-28 i *W.G. Sebald – A Critical Companion* (red Long & Whitehead), Edinburgh University Press

### **Fotografiteori, visuell teori og medieteori**

Benjamin, Walter (1991): *Kunstverket i reproduksjonsalderen* (oversatt av Torodd Karlsten), Gyldendal, Oslo

Baetens, Jan (2005): "Novelization, a Contaminated Genre?" (oversatt av Pieter Verrmeulen) i *Critical Inquiry* vol. 32, nr 1, Fall 2005

Baetens, Jan (2003): "Illustrations, Images, and Anti-Illustrations" s. 179-199 i Hocks, Mary E. & Kendrick, Michelle R. (red) : *Eloquent Images: word and image in the age of new media*, MIT Press, Cambridge, Mass.

Barthes, Roland (2001): *Det lyse rommet – tanker om fotografiet* (oversatt av Knut Stene-Johansen), Pax, Oslo

- (1994): "Bildets retorikk" s. 22-35 i *I tegnets tid. Utvalgte artikler og essays* (oversatt av Knut Stene-Johansen), Pax, Oslo

- (1991) *Mytologier – om mytene i den moderne tids hverdag* (oversatt av Einar Eggen), Gyldendal, Oslo

- Bazin, André (1967): "The Ontology of the Photographic Image" s. 9-16 i Bazin, André: *What Is Cinema?* (oversatt av Hugh Gray), University of California Press, Berkeley
- Bourdieu, Pierre et.al (1990): *Photography. A Middle-Brow Art* (oversatt av Shaun Whiteside), Polity Press, Oxford
- Burgin, Victor (1982a): "Photographic Practice and Art Theory" s. 39-83 i Burgin, Victor (red.): *Thinking Photography*, Macmillan, London
- (1982b): "Looking at Photographs" s. 142-153 i Burgin, Victor (red.): *Thinking Photography*, Macmillan, London
- Clarke, Graham (1997): *The Photograph*, Oxford University Press
- Eco, Umberto (1982): "Critique of the Image" s. 32-38 i Burgin, Victor (red.): *Thinking Photography*, Macmillan, London
- Goodman, Nelson (1988). *Languages of Art*, Hackett Publishing Company, Indianapolis
- Hirsch, Marianne (1997): *Family Frames: Photography, Narrative and Postmemory*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, and London, England
- Kress, Günther & Van Leeuwen, Theo (2001): *Multimodal Discourse – The Modes and Media of Contemporary Communication*, Arnold Publishers, London
- Kress, Günther & Van Leeuwen, Theo (1996): *Reading Images: The Grammar of Visual Design*, Routledge, London
- Kuhn, Annette (1995): *Family Secrets: Acts of Memory and Imagination*, Verso, London
- Larsen, Peter (2004): *Album – fotografiske motiver*, Spartacus, Oslo
- Metz, Christian (1985): "Photography and Fetish" s. 81-90 i *October* vol 34, Autumn, MIT Press
- Mitchell, W.J.T (2003): "What Is Visual Culture?" s. 89-102 i Jenks, Chris (red.): *Culture. Critical Concepts in Sociology*, bind 4, Routledge, London & New York
- (1986): *Iconology: Image, Text, Ideology*, University of Chicago Press, Chicago and London
  - (1994): *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*, The University of Chicago Press, Chicago and London
- Sontag, Susan (2002): *On Photography*, Penguin Books, London
- Tagg, John (1988): "Introduction" s. 1-33 i *The Burden of Representation: Essays on Photographies and Histories*, Macmillan, Houndmills
- (2001): "The Currency of the Photograph" s. 87-118 i Alvarado, Manuel et.al (red.): *Representation and Photography. A Screen Education Reader*, Palgrave, Houndmills

Van Leeuwen, Theo & Jewitt, Carey (red.) (2001): *Handbook of Visual Analysis*, Sage, London

Zelizer, Barbie (1999): "From the Image of Record to the Image of Memory: Holocaust Photography, Then and Now" s. 98-121 i Brennen, Bonnie & Hardt, Hanno (red.): *Picturing the Past. Media, History, and Photography*, University of Illinois Press, Urbana and Chicago

## **Narratologi**

Bal, Mieke: *Narratology : Introduction to the Theory of Narrative*, University of Toronto Press, Toronto/ Buffalo/London

Berger, John (2003): "Stories" s. 170-174 i McQuillan, Martin (red.): *The Narrative Reader*, Routledge, London and New York

Forster, E.M. (2003): "'The story' and 'The Plot'" s. 44-45 i McQuillan, Martin (red.): *The Narrative Reader*, Routledge, London and New York

Genette, Gérard (2001): *Paratexts: Thresholds of Interpretation* (oversatt av Jane E. Lewin), Cambridge University Press, Cambridge

- (1982): *Figures of Literary Discourse* (oversatt av Alan Sheridan), Columbia University Press, New York

- (1980): *Narrative Discourse. An Essay in Method* (oversatt av Jane E. Lewin), Cornell University Press, Ithaca, New York

Larsen, Peter (1996): *The Boundaries of the Narrative Revisited*, Arbeidsnotat fra Universitetet i Bergen, Institutt for medievitenskap, 1996, nr.7

Liestøl, Gunnar (1999): "Wittgenstein, Genette and the Reader's Narrative in Hypertext" s. 99-132 i Liestøl, Gunnar: *Essays in Rhetorics of Hypermedia Design*, Department of Media & Communication, Oslo

McQuillan, Martin (red.) (2003): *The Narrative Reader*, Routledge, London and New York

Metz, Christian (2003): "Notes Toward a Phenomenology of the Narrative" s. 86-90 i McQuillan, Martin (red.): *The Narrative Reader*, Routledge, London and New York

Aaslestad, Petter (1999): *Narratologi. En innføring i anvendt fortelle teori*, Landslaget for norskundervisning / Cappelen Akademisk Forlag AS, Oslo

## **Holocaust og Post-Holocaust**

Clendinnen, Inga (1999): *Reading the Holocaust*, Cambridge University Press, Cambridge

Friedlander, Saul (red.) (1992): *Probing the Limits of Representation*, Harvard University Press, Cambridge, Mass., London, England

Hoffmann, Eva (2004): *After Such Knowledge*, Public Affairs, New York

Laqueur, Walter (red.) (2001): *The Holocaust Encyclopedia*, Yale University Press, New Haven & London

Levi, Primo (1990): *Hvis dette er et menneske* (oversatt av Tommy Watz), Document, Oslo

Liss, Andrea (1998): *Trespassing Through Shadows. Memory, Photography and the Holocaust*, University of Minnesota Press, Minneapolis/London

Michaels, Anne (1999): *Fugitive Pieces*, McClelland & Stewart, Toronto

Schwarz, Daniel R. (1999): *Imagining the Holocaust*, St Martin's Griffin, New York

Sicher, Efraim (ed.) (1998): *Breaking Crystal. Writing and Memory after Auschwitz*, University of Illinois Press, Urbana & Chicago

Spiegelman, Art (1993): *Maus: A Survivor's Tale: My Father Bleeds History / And Here My Troubles Began*, bind 1 og 2, Pantheon Books

Vice, Sue (2004): *Children Writing the Holocaust*, Palgrave Macmillan, Basingstoke

### **Hukommelse**

Baddeley, Alan et.al (red) (2000): *Episodic Memory: New Directions in Research*, Oxford University Press, Oxford

Bal, Mieke et al.(red.) (1999): *Acts of Memory – Cultural Recall in the Present*, University Press of New England, Dartmouth College

Braisby, Nick & Gellatly, Angus (2005): *Cognitive Psychology*, Oxford University Press, Oxford

Freud, Sigmund (1968): "Beyond the Pleasure Principle" s. 3-64 i *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud* (oversatt av James Strachey & Anna Freud), Hogarth Press, London

Herman, Judith (1997): *Trauma and Recovery*, Basic Books, New York

Yates, Frances A. (1966): *The Art of Memory*, Routledge and Kegan Paul, London

### **Øvrig:**

Adorno, Theodor W. (1973): *Negative Dialectics* (oversatt av E.B. Ashton), Routledge & Kegan Paul, London

Augustin (1961): *Bekjennelser, bok I-X* (oversatt av Oddmund Hjelde), Gyldendal Norsk Forlag

Bakhtin, M.M (1991): "Epos og roman. Om romanstudiets metodologi" s.125-148 i Kittang, Atle et.al (red.): *Moderne litteraturteori – en antologi*, Universitetsforlaget, Oslo

Borges, Jorge Luis (1970): "Funes the Memorious" (oversatt av James E. Irby) s. 87-95 i *Labyrinths. Selected stories and Other Writings*, Penguin Books, London

Fitzgerald, F. Scott (1990): *The Great Gatsby*, Penguin Books, London

Grass, Günther (2003): *I krabbegang* (oversatt av Kjell Risvik), Gyldendal, Oslo

Skårderud, Finn (2004): *Andre reiser*, Aschehoug, Oslo

Wittgenstein, Ludwig (2004): *Philosophical Investigations* (oversatt av G.E.M. Anscombe), Blackwell Publishing, Oxford

- (1999) *Tractatus Logico-Philosophicus* (oversatt av Terje Ødegaard), Gyldendal, Oslo

### **Avisartikler**

Eder, Richard (2001): "Excavating a Life" i New York Times, 28.10.01

Haavardsholm, Espen (2001): "Krevende litterære grep" i Aftenposten 09.04.05

Jaggi, Maya (2001): "Recovered Memories" i Guardian, 22.09.01

Økland, Ingunn (2005a): "En vakker prosahybrid" i Aftenposten 04.04.05

- (2005b): "Mellom foto og fiksjon" i Aftenposten 13.04.05