

TAMPEREEN YLIOPISTO

Tytti Rantanen

TÄYTTÄ YMMÄRRYSTÄ VAILLA

Epäluonnollisia teoreettisia kohtaamisia Marguerite Durasin Intia-syklissä

Yleisen kirjallisuustieteen pro gradu -tutkielma

Tampere 2010

Tampereen yliopisto

Taideaineiden laitos

RANTANEN, Tytti : TÄYTTÄ YMMÄRRYSTÄ VAILLA

Epäluonnollisia teoreettisia kohtaamisia Marguerite Durasin Intia-syklissä

Pro gradu -tutkielma, 120 s.

Yleinen kirjallisuustiede

Toukokuu 2010

Tutkielma käsittelee kerronnan ongelmien manifestoitumista Marguerite Durasin Intia-syklissä. Monikerroksisesta syklistä keskeisimmin käsitellyssani ovat romaanit *Le ravisement de Lol V. Stein* ja *L'Amour* sekä elokuva(käsikirjoitus) *La Femme du Gange*.

Durasia on tutkittu paljon (Suomessakin) psykoanalyttisestä tai omaelämäkerrallisesta näkökulmasta, toisaalta on tutkittu Durasin kirjoituksen "valkeutta" eli aukkoisuutta ja epämääräisyyttä. Tämänkin työ tunnustaa Durasin yhteydet ranskalaiseen jälkistrukturalistiseen kirjallisuusfilosofiaan, jossa kirjallisuudelle myönnetään "oikeus kuolemaan" (Maurice Blanchot) tai sen nähdään muotoutuvan merkityksen erojen leikistä (Jacques Derrida).

Muista – tai ainakin useimmista – Duras-tutkimuksista tämä pro gradu -tutkielma eroaa siinä, että lähdän liikkeelle jälkiklassisesta narratologiasta, joka on julistanut ottavansa entistä herkemmin ja tehokkaammin huomioon myös kokeellisemman kirjallisuuden. Kognitiivinen narratologia näkee elimellisen yhteyden todellisten ja fiktiivisten mielten välillä: kirjallisuuden lukemisessa aktivoituvat samat kognitiiviset prosessit kuin jokapäiväisessä sosiaalisessa kanssakäymisessä ja arjen kamppailussa. Testaan näitä näkemyksiä Durasin kohdalla ja osoitan niiden ongelmallisuuden, kun keskustelukumppanina on teos, *Le ravisement de Lol V. Stein*, joka problematisoi äärimmäisyyksiin asti omaa (niin mentaalista kuin kirjallisuudellistakin) rakentuneisuuttaan. Vaikka narratologia ja mannermainen filosofia mielletään vastavoimiksi, nousevat kummankin keskustelun piirissä esiin pohjimmiltaan samat ymmärtämisen ja tulkinnan esteettis-eettiset kysymykset.

Tarkoitukseni on myös osoittaa, miten Intia-sykli sisältää oman purkamisensa ainekset paitsi yksittäisten teosten sisällä, myös koko syklin mittakaavassa. Syklin loppupuolen teokset eivät enää toimi konventionaalisen kerronnan logiikalla, vaan esittävät kirjallista hiljaisuutta eheitä merkityskokonaisuuksia kyseenalaistavassa ja purkavassa (tihu)työssään. Vaikka sykli kierrättää samoja vähitellen myyttisiksi kasvavia tarina-aineksia ja henkilöahmoja teoksesta toiseen, lukija/katsoja saa otteen vain erilaisista, keskenään virtuaalisista mahdollisista ja mahdottomista tiloista, ei mistään saumattomasta kokonaisuudesta, jossa arvoitukset saisivat ratkaisunsa lopussa ja kärsivällisyyss palkittaisiin.

Avainsanat : Marguerite Duras, Intia-sykli, jälkiklassinen narratologia, jälkistrukturalistinen

kirjallisuusfilosofia, epäluonnollinen kerronta, hiljaisuus, hämäryys, negatiivinen poetiikka, tulkinta ja ymmärtäminen

1. Johdanto.....	1
1.1 Kirjailijasta ja kohdeteoksista.....	1
1.2 Tutkimuskysymyksistä.....	6
1.2.1 Duras.....	6
1.2.2 Kohti ”epäluonnollista” narratologiaa – viime aikojen keskustelua.....	11
1.2.3 Kohti apofaasia ja kirjallista hiljaisuutta – vasen ranta iskee takaisin.....	15
1.3 Durasin vainoava ”hurmio”.....	19
2 Jacques Hold ja kertomisen obsessio.....	22
2.1 Kokoon harsittu kuva Lol V. Steinista.....	22
2.2 Jacques Hold kertojana: iilimato, joka syö omaa häntäänsä?.....	26
2.2.1 Fiktiivisten mielten häilyvät rajat.....	26
2.2.2 "Epäluotettava kerronta" epistemologisenä ylisuoriutumisenä.....	32
2.3 Epäluonnollisen henkilöahmokerrojan rajanylityksiä.....	35
2.3.1 Itseäänkin tarkkaileva kertoja: liu’unta ensimmäisen ja kolmannen persoonan kerronnan välillä.....	35
2.3.2 Narratologinen ikuisuuskysymys: onko kertojalla oikeus ja mahdollisuus havaita?.....	39
2.3.3 Mitä Lol/Hold tiesi?.....	43
2.4 Kohti seuraavaa lukua ja kerronnallistamisen mahdottomuutta.....	47
3 Lol V. Stein ja kerronnallistamisen häirintä.....	50
3.1 Kerronnallistamisen nousu ja tuho.....	50
3.1.1 Erilaiset lukijat Lolin kimpussa.....	50
3.1.2 Kertomisen halu ja muut vaikeasti tyydyttyvät halut.....	55
3.2 Itseään purkava aines Lol V. Steinin sisällä.....	60
3.2.1 Epätäydellinen, vaan ei voimaton kieli.....	60
3.2.2 Lolin omaehtoisuuden kamppailu.....	64
3.2.3 Pako uneen.....	67
3.3 Ymmärtämisen etiikasta: Narratologiasta (radikaaliin) hermeneutiikkaan.....	71
3.3.1 Jälkiklassinen narratologia mahdottomien maailmojen uudisraivaajana.....	71
3.3.2 Haluaako kertomus tulla ymmärretyksi?.....	73
3.3.3 Heikko kerronnallisuus mahdollisuutena.....	75
4 Intia-syklin apokalyptiset virtuaalitodellisuudet.....	79
4.1 Intia-sykli itseään purkavana kokonaisuutena.....	79
4.1.1 Kerronnallinen eheys ja jatkuvuus vaakalaudalla.....	79
4.1.2 Kaksi pientä huomautusta <i>Son Nom de Venise</i> ... -elokuvasta.....	84
4.2 Viimeisellä rannalla: kirjallinen hiljaisuus <i>L’Amour-</i> ja <i>La Femme du Gange</i> –teoksissa.....	86
4.2.1 L.V.S. ja askel kohti mahdotonta.....	86
4.2.2 Haudantakaiset hahmot.....	90
4.2.3 Toisto myyttisen kuvan rakentajana.....	96
4.2.4 Aporia, mahdottomat spatiaaliset liikkumat teoksesta toiseen.....	100
4.3 Intia-syklin antisarjallisuus.....	105
5 Lopuksi.....	108
Lähteet.....	114

1. Johdanto

Je voudrais une indication pour me perdre. Il faut être sans arrière-pensée, se disposer à ne plus reconnaître rien de ce qu'on connaît, diriger ses pas vers le point de l'horizon le plus hostile, sorte de vaste étendue de marécages que mille talus traversent en tous sens on ne voit pas pourquoi. (VC, 9)

Tahtoisin saada eksymisohjeen. Täytyy olla ilman taka-ajatuksia, siinä tilassa ettei tunnista enää tuttujakaan asioita, täytyy suunnata askeleensa kohti karuinta paikkaa taivaanrannalla, kohti tuota avaraa hetteikköä, jota tuhannet rinteet halkovat kaikkiin suuntiin, ties miksi. (V, 8)

1.1 Kirjailijasta ja kohdeteoksista

Marguerite Duras nähdään usein vähintään löyhässä yhteydessä 1950-luvulla Minuit-kustantamon¹ ympärille muodostuneeseen nouveau roman –liikkeeseen. Sen edustajat tosin itse eivät myöntäneet olevansa mikään dogmaattinen järjestäytynyt liike, vaan kyse oli pikemminkin – kuten useiden ryhmien ja ismien kohdalla – ulkopuolelta tulleesta niputtamisesta ja nimittämisestä. (Meretoja 2007, 183–184.) Duras kavahti määrittelyä vielä enemmän, sillä hän kieltäytyi Samuel Beckettin tavoin ottamasta osaa pääkanonisoija Jean Ricardoun Cerisyn linnassa heinäkuussa 1971 järjestämään ensimmäiseen nouveau roman -kokoontumiseen², toisin kuin Michel Butor, Alain Robbe-Grillet, Claude Ollier, Robert Pinget, Nathalie Sarraute ja Claude Simon, jotka kutakuinkin muodostavatkin ryhmän keskiön. (Ricardou 1972 *passim*.)³

Vaikka ensimmäiset Nathalie Sarrauten *L'ère du soupçon* -kokoelman (1956) poleemisista kirjoituksista ilmestyivät joitakin vuosia ennen Alain Robbe-Grillet'n *Pour un nouveau roman* -nimikkeen (1963) alle kokoamia esseitä, on näiden uuden romaanin esitaistelijoiden ja uudisraivaajien linja yhtenevä: paitsi uusia kerronnan muotoja, on ennen kaikkea löydettävä uusi tapa lukea ja hahmottaa kirjallisuutta. Robbe-Grillet ei niinkään suori ”vanhoja” kirjailijoita vaan

¹ Alunperin toisen suuren ranskalaisen kustantajan, Gallimardin, leivissä ollut Duras vaihtoi Minuit'n puolelle vasta 1970–1980-lukujen taitteessa.

² Kokoontumisen pohjalta kootun teoksen eräässä keskusteluosiossa Clasine Heesing tiedustelee, miksei Duras ole paikalla ja onko tähän jokin poliittinen syy, mihin Ricardou vastaa, että Duras kyllä kutsuttiin, mutta turhaan. ”Cette absence est peut-être significative”, lisää Ricardou, mikä on tämänkin työn käsittelemän tematiikan kannalta laittamattomasti sanottu. (Ricardou 1972, 377.)

³ Tämä ydinryhmäkään ei tosin ollut mitään nouveau romanin kuuliaisista mallioppilaita. Alain Robbe-Grillet tunnustaa *Les Inrockuptibles* -lehdelle vuonna 1998 antamassaan haastattelussa kirjailijoiden tunnetun itsensä ”kerettiläiseksi”, kun nuori tutkija Jean Ricardou 1960-luvulla yritti vakiinnuttaa väljälle liikkeelle tiukkoja opinkappaleita. (Robbe-Grillet 2001, 509.)

päinvastoin perinteiseen muotoon juuttuneita lukijoita ja kritikoita sekä heidän vanhentunutta, luutunutta vastaanottokapasiteettiaan. (Robbe-Grillet 1963, 34–35 ja *passim*.) Nathalie Sarraute on vähintään yhtä kipakka kuvaillessaan lukijan epätoivoista halua nähdä henkilöhahmot eheinä entiteetteinä:

Kuin Pavlovin koira, jonka kellon kilinä saa erittämään sylkeä, [lukija] tehtailee henkilöhahmoja pienimmistäkin vihjeistä. Kuin ”patsasleikissä”⁴ ne kaikki, joihin hän koskee, kivettyvät. Ne paisuttavat hänen muistinsa laajaa vahakabinettia, jota hän päivät pitkät kiireen vilkkaa täydentää ja jota lukemattomat romaanit ovat lakkaamatta ravinneet siitä lähtien, kun hän oppi lukemaan. (Sarraute 1950/1956, 86–87, suom. TR)⁵

Ironista kyllä, Marguerite Duras nousi marginaalista maailmanmaineeseen ja myyntilistojen kärkeen vasta Goncourt-palkitulla romaanillaan *L'Amant* (1984, *Rakastaja* 1985).⁶ Suursuosikki epäilemättä tarjosi suurelle yleisölle vihdoinkin heikkoa vahvemman vihjeen henkilöhahmosta, johon tarttua ja jonka salaisuus paljastaa: kirjailijasta itsestään. Vaikka *L'Amant* ei ole ongelmatonta autofiktiota, vaan durasmaista leikittelyä muiston ja unohduksen, toden ja valheen rajamailla⁷, voi sen suunnattoman suosion nähdä käänteisesti viestivän myös siitä turhautuneisuudesta, jota Durasin kryptisempi ja hermeettisempi edeltävien vuosikymmenten tuotanto on herättänyt nimettömillä tai tavoittamattomilla henkilöhahmoillaan, apofaattisella kerronnallaan ja tapahtumien näennäisellä minimalistisuudella. Jean-Jacques Annaud'n elokuva *L'Amant* (1992) oli kirjan tavoin maailmanlaajuinen menestys, mutta Duras ei ollut kovin tyytyväinen siihen sen valtavirtamaisuuden vuoksi (Adler 1998, 568).⁸ Silti se on taatusti tunnetumpi kuin Durasin omat elokuvaohjaukset, joista tunnetuin, *India Song* (1975), on sekin melkoinen elokuva-arkistonäytäntöjen harvinaisuus (tosin ehkä siksi myös Suomessa nykyään jo tiuhemmin esitetty).

Marguerite Durasin laajasta tuotannosta mielenkiintoni ovat vanginneet voimakkaimmin juuri nämä arvoituksellisimmat teokset, eritoten kolmesta romaanista ja kolmesta elokuvasta (sekä parista käsikirjoituksesta) muodostuva Intia-sykli, jota olen aiemmin tutkinut *India Song* -teoksen osalta

⁴ Ranskalainen lastenleikki, joka muistuttaa lähinnä suomalaislasten ”peiliä”.

⁵ ”Tel le chien de Pavlov, à qui le tintement d'une clochette fait sécréter de la salive, sur le plus faible indice il [lecteur] fabrique des personnages. Comme au jeu des ”statues”, tous ceux qu'il touche se pétrifient. Ils vont grossir dans sa mémoire la vaste collection des figurines de cire que tout au long de ses journées il complète à la hâte et que, depuis qu'il a l'âge de lire, n'ont cessé d'enrichir d'innombrables romans.” Koska ranskalaisten nouveau romanistien ja jälkistrukturalistien ilmaisu on esseististä kaunokirjallisimmillaan, liitän lennokkaimmissa kohdissa alkukielisen tekstin alaviitteeseen.

⁶ Nähtävästi Duras nautti kuitenkin jo marginaalista käsin jonkin suuruista suosiota, itse asiassa sekä *India Song*- että *Son nom de Venise...* -elokuvia kiittelivät aikalaiskritikotkin. Robbe-Grillet kertookin edelleen samassa vuoden 1998 haastattelussa suuttaneensa Durasin 1960-luvulla pitkäksi aikaa kutsumalla tätä ”nouveau romanin Edith Piafiksi”, millä hän ilmeisesti vihjaa Durasin saavuttaneen kansan syvät rivit kylmänä pidetyn Robbe-Grillet'n omaa tuotantoa paremmin (Robbe-Grillet 2001, 512).

⁷ Omaelämäkerrallisen aineksen ”todenperäisyyden” häilyvyydestä ks. Nakari 2008, 24–25 ja *passim*.

⁸ Itse asiassa myös Jean-Luc Godard olisi halunnut filmatisoida Durasin läpimurtoteoksen 1980-luvun lopulla, mutta Duras ei suostunut (Adler 1998, 552).

(Rantanen 2005 & 2008). Pro Gradu -tutkielmassani aion käsitellä ja hahmottaa tätä Intia-sykliä kerronnan vaikeuden ja ”negatiiviseksi poetiikaksi” kutsumani, poissaoloa, kieltoa ja hiljaisuutta luotaavan kirjallisuusfilosofisen tradition kannalta. Durasia on ennenkin tutkittu negatiivisena kirjallisuutena juuri tekstin aukkojen kautta, aukkoja on täytetty milloin traumateorialla, milloin ideologiakriittisillä lähestymistavoilla (esim. Bajomée 1989, Kristeva 1987/1998, Gaensbauer 1982, Glassman 1989, Knuutila 2009).

En tule käsittelemään kaikkia Intia-syklin osia symmetrisessä mittakaavassa, sillä teossarja koostuu niin monesta osasta: romaanit *Le Ravissement de Lol V. Stein* (1964, *Lol V. Steinin elämä* 1986), *Le Vice-Consul* (1965, *Varakonsuli* 1988) ja suomentamaton *L'Amour* (1971) muodostavat vielä jotenkin ymmärrettävän kokonaisuuden, mutta seuraavat osat ovat moniselitteisempiä. Syklin kolmannen romaanin pohjalta Duras ohjasi elokuvan *La Femme du Gange* (1974), jossa hän myös ensimmäistä kertaa esittelee elokuvallisen inventionsa: kaksi erillistä, päällekkäistä elokuvaa, joista toinen on äänten, toinen kuvien hallitsema. *Le Vice-Consul* taas on tietyllä tapaa pohjana elokuvalle *India Song*, joka on paitsi elokuva, myös erikseen julkaistu, elokuvasta paikoin poikkeava käsikirjoitus, tai kuten Duras on hybridinsä määritellyt, ”texte théâtre film”. Syklin päättää elokuva *Son Nom de Venise dans Calcutta désert* (1976, jatkossa *Son Nom de Venise...*), joka aivan viimeisiä minuutteja lukuun ottamatta jakaa saman ääninauhan *India Songin* kanssa, mutta kuva on eri. Duras onkin luonut *Son Nom de Venise...* -elokuvansa ikään kuin tuhotakseen *India Songin* ”kauneuden”⁹ ja samalla tavoin myös *L'Amour* ja *La Femme du Gange* riisuvat *Lol V. Steinia* jättämällä S. Thalan (tai S. Tahlan, teoksesta riippuen) rannoille vaeltelemaan vain vaivoin nimettyjä hahmoja, joita yhdistää alkuperäisen tarinan henkilöihin askeettisimmillaan vain alkukirjaimet.

Syklissä on erotettavissa kaksi tarinalinjaa, Lol V. Steiniin ja hänen mielensä järkkymiseen keskittyvä (*Lol V. Stein*, *L'Amour*, *La Femme du Gange*) sekä Lolin entisen kihlatun, Michael Richardsonin, lumonneeseen Anne-Marie Stretteriin ankkuroitava (*Le Vice-Consul*, *India Song*, *Son Nom de Venise...*). Tätä kahtiajakoa tosin ei ole mielekästä noudattaa kautta työn ainakaan toisiaan poissulkevasti, sillä kaikki kolme elokuvaa puolestaan ovat vielä romaaneja kiinteämmässä yhteydessä toisiinsa *voice-overina* läsnäolevien ja tarinaa haparoiden kertovien naisäänten (toisinaan myös mies-) kautta, joiden keskinäinen intohimo tulee esille jo äänten ensiesiintymisessä, *La Femme du Gange* -elokuvassa. Ei tietenkään ole itsestään selvää, että kyseessä olisivat kaikissa

⁹ Huvittavaa kyllä, vaikka Duras ei *India Songia* tehdessään poistunut kuin alle kymmenen kilometrin päähän Pariisista, vertasivat jotkut aikalaisarvostelijat teosta sen erotisoituneen eksotismin vuoksi toiseen valkoisen joutilaan naisen vieraantuneisuutta paheellisessa Orientissa kuvaavaan aikalaiselokuvaan – *Emmanuelleen*. (Adler 1998, 449.)

kolmessa elokuvassa *samat* äänet, mutta Durasin kokeellisimmissa teoksissa on joka tapauksessa vaikeaa ellei mahdotonta erottaa eri fiktiiviset mielet tiukasti omiksi yksittäisiksi entiteeteikseen.

Intia-syklin toimintamekanismi samanaikaisesti sekä rakentaa että syö itseään muodostamalla aina uusia asetelmia samoista aineksista, mikä näkyy teosten välisenä päällekkäisyytenä esimerkiksi dialogin tasolla. Itse tarina on tarkoituksellisen banaali intohimodraama, mutta se on sivuseikka, kuten Sakari Toiviainen ytimekkäästi summaa: ”Tärkeää on itse kertominen, kertomisen intohimo, joka tavoittelee jotakin sanomatonta tai niin vaikeasti sanottavaa, että sitä pitää yrittää yhä uudelleen, toisissa kirjoissa, sitten myös elokuvissa, kuvan ja äänen tuella” (Toiviainen 1995, 89).

Jotta tutkielmani pysyisi hallittavana kokonaisuutena (niin lukijalle kuin tekijälleenkin) olen tehnyt valinnan seurata tämän pro gradu -työn puitteissa ensisijaisesti Lol V. Steinin jälkiä ja jättää Anne-Marie Stretterin lepäämään rauhassa Kalkuttan englantilaiselle hautausmaalle. *India Song* ja *Son Nom de Venise...* tulevat kuitenkin vilahtamaan vähintään maininnan tasolla työn edetessä, sillä ensinmainittuun kulminoituvat syklin käsiinkosketeltavimmat jännitteet ja viimeksimainittu taas vie syklin päättäjänä äärimmäisyyteen Durasin itseään purkavan vision, jota aion käsitellä viimeisessä luvussa. Syklin teoksista *Le Vice-Consul* jää tässä työssä vähimmälle huomiolle, vaikkei täysin vaille mainintaa sekään. Tämä ei suinkaan tarkoita, etteikö se olisi tutkimisen arvoinen ja etteikö siinä olisi kerronnan kannalta kiehtovia erityispiirteitä.¹⁰

Le Ravissement de Lol V. Stein on monellakin tapaa syklissä käsiteltyjen teemojen – halun, rakkauden, unohtamisen, tarkkailun – alkulähde. Romaanissa nuori neito Lola Valérie Stein tulee tanssiaisissa kihlattunsa Michael Richardsonin hylkäämäksi, kun tämä lähtee mustiin pukeutuneen *femme fatalen*, Anne-Marie Stretterin matkaan. Hylkäämistapaus saa Lolin sulkeutumaan entisestään jähmeään horrokseen, josta hän havahtuu muuttaessaan takaisin kotikaupunkiinsa S. Tahlaan kotirouvana. Lol ryhtyy vaeltelemaan pitkin kaupungin katuja ja tirkistelee ruispellosta käsin lapsuudenystävänsä Tatiana Karlin ja tämän rakastajan, Jacques Holdin kohtaamisia Hôtel des Bois'ssa. Lolin poissaolevan olemuksen mysteeriä yrittää ratkoa Jacques Hold, joka tarkkailee Lolia, joka vuorostaan tarkkailee Holdia ja Tatiana Karlia. Kaikesta tarkkailusta, katsomisesta ja määrittely-yrityksistä huolimatta Lol säilyy kuitenkin salaperäisenä somnambulistina.

¹⁰ Kotimaisista voimista Sirkka Knuutila käsittelee *Le Vice-Consulia* terävän jälkikolonialistisesti sekä vuoden 2003 artikkelissaan ”Valkoinen merkitsee. Puhtauden ja vaaran ongelma Marguerite Durasin Varakonsulissa” että vuoden 2009 väitöskirjassaan.

L'Amour on kerronnaltaan huomattavasti pelkistetympi kuin syklin kaksi muuta romaania. Sen ainoat hahmot ovat nimettömiksi jäävät kaksi miestä (joista toinen tosin nimetään ”matkalaiseksi” ja annetaan ymmärtää, että hän on jonkinlainen katumusmatkalle saapunut versio Michael Richardsonista) ja yksi nainen, jotka tarkkailevat toisiaan S. Tahlan autiolla rannalla. *L'Amour* on tyylipuhtaimmillaan Kristevan kuvailemaa Durasille ominaista ”apokalypsin valkeaa retoriikkaa”, joka saa muotonsa sanoista pidättäytymisestä (Kristeva 1987/1998, 245–247). Katsominen ja katselluksi tuleminen on vielä keskeisemmässä roolissa kuin *Lol V. Steinissa*, jos mahdollista. Oikeastaan jäljellä ei ole juuri muuta kuin katset. *L'Amour* tekee *Lol V. Steinille* saman, minkä *Son nom de Venise...* tekee *India Song* -elokuvalle: jättää jäljelle joitain elementtejä aiemmasta teoksesta, mutta riisuu sen samalla paljaaksi, jolloin myös edeltävä teos näyttäytyy uudessa valossa.

152 still-kuvasta¹¹ muotoiltu *La Femme du Gange* sisältää samanaikaisesti sekä sisällöllisesti että rakenteellisesti samoja elementtejä sekä romaanin *L'Amour* että elokuvan *India Song* kanssa: toisaalta sen keskeiset hahmot ovat rannalla vaeltavat kodittomat sielut (Nainen, Hullu, L.V.S.) sekä jo mainittu Matkalainen; toisaalta Duras – kuten jo edellä todettu – löysi tämän elokuvan myötä äänen ja kuvan erillisyyden ilmaisukeinona, jota hän kehitti edelleen myöhempien teosten kohdalla. Durasin mukaan äänen elokuva syntyi vasta kun elokuva oli jo kuvattu ja leikattu. Kuten *India Songissa*, myös tässä äänet ovat elimellisesti eri diegeettisellä tasolla sekä henkilöahmojen että katsojan kanssa. Ne seuraavat kuvan elokuvan tapahtumia, mutta eivät ole kommenttiraita, sillä ne ovat yleisöstä riippumattomia, eivät puhuttele sitä eivätkä huomioi sen läsnäoloa mitenkään. Niiden tehtävä ei ole perinteisen ”voix off”-käsityksen mukaisesti helpottaa elokuvan seuraamista vaan päinvastoin hämmentää sitä. (FG, 103.) Itse asiassa niillä ei myöskään suvereenista kommentaattorista poiketen ole mitään lopullisia vastauksia ja suoraa pääsyä kuvan elokuvan tapahtumiin, mutta kuten Gilles Deleuze teoksesta huomauttaa, tästä ”kaikkivoipuudesta” luopuminen takaa vastavuoroisesti äänille ennennäkemättömän autonomian (Deleuze 1985, 327). Elokuvan saatavuuteen liittyvien rajoitusten vuoksi tulen käsittelemään elokuvasta julkaistua käsikirjoitusta (1973), josta käy kyllin selvästi ilmi äänen ja kuvan tasojen erillisuus sekä muu tämän työn mittakaavassa tarpeellinen aines.¹²

¹¹ ”Il n'y a rigoureusement aucun mouvement de caméra.” (FG, 102, ”[Elokuvasssa] ei ole ehdottomasti ainuttakaan kameran liikettä”, suom. TR, jatkossa kaikki *L'Amour*-, *India Song*- ja *La Femme du Gange* -teosten esimerkkien suomennokset ovat omiani.)

¹² Kuriositeettina kerrottakoon, että *La Femme du Gange* on erittäin harvinainen elokuva, siitä on jäljellä enää muutama kopio – siitäkin huolimatta, että siinä näyttelee Gérard Depardieun kaltainen sittemmin kassamagneetiksikin noussut tähti. Onnistuin näkemään elokuvan keväällä 2005 Helsingissä, mutta en yrityksistäni huolimatta löytänyt sitä edes Pariisista. Elokuva tosin tuntuu olevan harvinaisuus myös ranskalaisille; ilmestyttyään sitä esitettiin vain muutamassa pienessä ”taiteellisessa” elokuvateatterissa. Ranskalainen Duras-tutkija Madeleine Borgomano huomauttaa elokuvaa käsittelevän lukunsa alussa alaviitteessä, ettei juuri pysty puhumaan itse

1.2 Tutkimuskysymyksistä

1.2.1 Duras

Määrittelyjen pakeneminen, kerronnan vaikeus ja ”ei-mistään” koostuvat henkilöhahmot ovat keskeisiä Durasin tuotannossa. Teokset paitsi purkavat kerronnan koherenssia vertikaalisesti omien rajojensa sisällä, myös asettuvat itse horisontaalisesti purkamiselle ja uudelleenjärjestämiselle alttiiksi syklin muissa osissa. Intia-sykli toimii siis kuten kaleidoskooppi, jossa samoja paloja pyöryttämällä peilautuu uusia näkyjä, joista yksikään ei toistu täysin samanlaisena. Vaikka *L'Amour* sisältää *Le Ravissement de Lol V. Stein* -teoksesta tutut ainekset, se on pelkistetty äärimmilleen ja riisuttu nimistä niin, että jäljellä on vain rannalla kolmiomuodostelmassa toisiaan tarkkailevat kaksi miestä ja nainen. *Son Nom de Venise...* antaa katseen taas vaeltaa vapaasti, mutta vain paljastaakseen tyhjän huvilan, rapistuneen puutarhan ja kylmän, tyhjän takan. Ei ketään missään. Ainoastaan kamera ja katse laskeutuvat pölyttyneitä portaita, mutta kenen katse henkilöhahmoista riisutussa talossa kiertää?

Intia-syklissä laajemmin ja erityisesti kolmessa valitsemassani kohdeteoksessa visuaalisuus on keskeinen leikkauspiste, jossa sekä jälkiklassisen narratologian että ranskalaisen jälkistrukturalistisen ajattelun keskeiset kysymykset kohtaavat. Kohtaamisessa muodostuu Durasin tuotannolle ominainen havainnon ja katseen mahdollisuuksien, mahdottomuuksien ja valtakysymysten tematiikka. *Lol V. Steinissa* merkityksistä tiheät vakoilevat ja tarkkailevat katseet pelkistyvät harhailevammaksi tuijotukseksi kohti syklin minimalistisempia osia. Katseen ja siltä pakenemisen ohella yhtä tärkeä temaattinen ja tekstuaalinen tasapainoilu käydään hiljaisuuden ja ”kohinan” (*bruit*) välillä. Ilmaisun ja sanallistamisen kamppailu ovat elimellinen osa paitsi teosten sisältöä, myös niiden konkreettista rakentumista.

Kahden eri teoreettisen tradition yhdistämisen kannalta jonkinlainen hallittu, metaforinen ”eksyminen” muodostuu houkuttelevaksi vaihtoehdoksi. Eksymisellä tarkoitan tässä yhteydessä paitsi avointa myös kriittistä metodista herkkyyttä, jonka tarkoitus on yrittää suojata eksyjä liian jäykältä dogmien seuraamiselta. Siinä missä tutkimuksessani Intia-sykli ja visuaalisfilosofinen hämäryyden ja tietämisen valon vaihtelu muodostavat maaston, johon eksytään, yritän pysyä kartalla jälkiklassisen narratologian avulla, vaikka en tiedä, onko se luotettava ja objektiivinen kompassi.

elokuvasta, ”koska on nähnyt sen vain kerran”. (Borgomano 1985, 77) En siis ole yksin vaikeuksieni kanssa.

Tavoitteeni ei ole pysähtyä yksinkertaisesti (ja -stavasti) toteamaan, että Durasin kirjoitus on täynnä aukkoja, hiljaisuutta ja poissaoloa. Sen sijaan pyrin esittämään, miten näennäiseen poissaoloon itse asiassa kytkeytyy mahdollisuus niin poeettiseen kuin poliittiseenkin vastustukseen, purkamiseen ja uudelleenmäärittelyyn. Durasin kirjoitukset noudattavat kirjailijalle leimallista melankolista estetiikkaa, jota Durasin teosten melankoliasta kirjoittanut Julia Kristeva kutsuu ”avuttomuuden estetiikaksi” ja varoittaa ”herkkätuntoisia” lukijoita sen hulluuteen asti sukeltavasta epäkathartisuudesta (Kristeva 1987/1998, 249–251). Tässä valossa on mielenkiintoista, että Duras ja nouveau roman kernaasti nähdään kaikista ihmismäisistä tunteista riisuttuna yliälyllisenä kikkailuna: Jopa Eric Hobsbawmin kaltainen terävä historioitsija summaa lyhyen 1900-luvun historiassaan ylimielisesti ranskalaisen sodanjälkeisen kaunokirjallisuuden (ja etenkin nouveau romanin) maineen syntyneen enemmän ”älyllisten kuin kirjallisten seikkojen vuoksi” eikä niinkään ”luovan panoksensa ansiosta” (Hobsbawm 1994/1999, 631–632).

Ovatko älylliset ja kirjalliset seikat tislattavissa irti toisistaan, saati sitten luovasta panoksesta? Tällä vastakkainasettelulla Hobsbawm ilmeisesti haluaa viitata 1800-luvun realismin mahdollistamiin suuriin kertomuksiin tai toisaalta niihin kaikkiin fiktiivisiin mieliin, joita syväluotaava tajunnankuvaus (ennen kaikkea vapaa epäsuora esitys) on päästänyt lukijat eläytyen tirkistelemään.¹³ Hobsbawmissa henkilöityy siis tämä Robbe-Grillet'n ja Sarrauten ilkamoima kaavoihin kangistunut lukija tai kriitikko, joka ei taivu opettelemaan uusia lukutapoja uuden kirjallisuuden äärellä. Robbe-Grillet varoittaaakin nouveau romanin minimalismiin liittyvästä alitulkinnan vaarasta: Henkilöhahmojen liukuvuus ja epämääräisyys eivät millään muotoa merkitse *ihmisyyden* ja inhimillisen kokemuksen poissaoloa, eikä kerronnan uusien muotojen etsiminen tarkoita, että teoksista olisi pyyhitty kokonaan pois tapahtumat ja tunteet niin, ettei niistä näy jälkeäkään. Nyt huomio vain keskittyy näiden kerrottujen elementtien kyseenalaistamiseen ja mahdolliseen negaatioon ja (itse)tuhoutumiseen. (Robbe-Grillet 1963, 37–38.)

Harmikseni en tämän työn puitteissa pysty syventymään kylliksi poliittiseen vastustukseen, mutta yritän muodostaa Durasin teoksista eräänlaisen ”negatiivisen poetiikan”, joka ei sulje pois ideologiakriittistäkään luentaa. Nyt hahmottelemani poetiikan soveltaminen syvällisempään jälkikoloniaaliseen tai feministiseen tarkasteluun vaatisi oman työnsä. Esimerkiksi Sakari Toiviainen kytkee ranskalaista uuden aallon elokuvaa käsittelevässä kirjassaan Durasin

¹³ Tai niin on ainakin totuttu ajattelemaan, vaikka realisminkaan tajunnankuvaus ei suinkaan ole näin suoraviivaista ja ongelmattonta, oli kyse sitten Flaubertista tai Dostojevskista. Mutta Hobsbawmin kaltaista suurten linjojen maalailijaa tällainen sivuseikka tuskin liikuttaisi.

elokuvallisen ilmaisun juuri ranskalaisen écriture féminine -liikkeen pyrkimykseen löytää naisten oma taiteellinen ja kielellinen liikkumavara tyhjyyden, aukkoisuuden ja hulluuden tilasta, joka on lacanilaisittain Imaginaarisen, esi-kielellisen järjestyksen valtakuntaa (Toiviainen 1995, 82–83). Sirkka Knuutila taas kritisoi Intia-sykliä käsittelevässä väitöskirjassaan voimakkaasti Lacanin aikalaisylystyksestä näihin päiviin jatkunutta psykoanalyttiseen pyörittelyyn pysähtynyttä tulkintatraditiota. Hän itse soveltaa ansiokkaasti traumateoriaa nimenomaan jälkikolonialismiin kytkeytyvänä lukutapana, joka tuo selkeämmin esiin, että Durasin maailman ja henkilöhahmojen vinoutuneisuus ei ole redusoitavissa pelkäksi oidipaaliseksi kolmiodraamaksi, vaan toimii ennen kaikkea ideologiakriittisellä tasolla. Tärkeää on, että Knuutila nostaa keskeiseksi hahmoksi eurooppalaisten, valkoisen naisen/miehen joutilaisuuden taakkaa kantavien Lol V. Steinin, Anne-Marie Stretterin ja varakonsulin rinnalle nimettömäksi jäävän hullun laosilaisen kerjäläisnaisen. (Knuutila 2009, 3, 147 ja *passim*.)

Itse keskityn kuitenkin Durasin kirjoituksen ongelmiin ja ominaisuuksiin ensisijaisesti kerrontaan ja rakenteeseen liittyvinä kysymyksinä, vaikka yritänkin välttää ideologisten nyanssien pelkistämistä ”vain” muodon kysymyksiksi, mistä myöhempien aikojen suuntaukset ovat vanhan koulun strukturalisteja moittineet. Minulle keskeisiä ovat pulmat, kuten voiko Durasin negatiivisen poetiikan nähdä mahdollisuutena ja kerronnallisena voimavarana sen sijaan, että se olisi vihamielinen ongelma, joka täytyy väkivalloin ratkaista? Miten Durasin teosuniversumi purkaa kerronnan eheyttä paitsi mikrotasolla yksittäisissä teoksissa, myös laajemmissa teoskokonaisuuksissa? Tai kuten Blanchot (1969/2006, 9, suom. TR) muotoilee saman ongelman: ”Miten kirjoittaa siten, että kirjoituksen liikkeen jatkuvuus mahdollistaisi keskeytyksen perinpohjaisen väliintulon merkityksenä ja katkokset muotona?”¹⁴

Kirjallisuus – modernismi ja postmodernismi etunenässä – onkin kuluneen vuosisadan aikana, jos ei jo aiemminkin, pyrkinyt hahmottamaan ja kuvaamaan myös ilmiöitä jotka eivät helposti taltu sanallistettaviksi: negatiivista, hiljaisuutta, epävarmuutta ja poissaoloa. Tajunnankuvauksessa on liu’uttu syväluotaavasta kaikkitietävästä henkilöhahmojen keskinäiseen luullun arvaamiseen, jopa mielen vääristymiin. Negatiivinen käänne heijastelee osaltaan äärimmäisyyksien 1900-luvun ihmiskokemusta. Julia Kristevan mukaan yhteiskunta on sekä sisäisesti että ulkoisesti niin pahoin ”kuolemanhimon” ja ”tuhoavien voimien mahdin” vallassa, että se vaatii uutta, apokalyptistä retoriikkaa:

¹⁴ ”[C]omment écrire de telle sorte que la continuité du mouvement de l’écriture puisse laisser intervenir fondamentalement l’interruption comme sens et la rupture comme forme?”

Ihmisen minuutta, moraalialia, uskontoa ja politiikkaa kohdanneen kriisin näkymättömyys on ollut siitä pitäen kirjallisuuden ja taiteen avainalueita. Kriisi on samalla kertaa uskonnollinen ja poliittinen, ja se kääntyy äärimmillään merkityksenmuodostuksen kriisiksi. Nimeämisen vaikeus ei enää avaudu ”sanataiteen musiikiksi” (Mallarmé ja Joyce olivat uskovaisia ja esteetikkoja) vaan logiikan puute ja hiljaisuus tarjoavat ulospääsyn. (Kristeva 1987/1998, 246.)

Kristeva kieltää, että esimerkiksi Marguerite Durasin "ei-katarttisella" kirjoituksella olisi mitään formaaleja pyrkimyksiä (Kristeva 1987/1998, 249). Sen ei silti pidä estää harjoittamasta narratologistakin lähilukua "nimeämisen vaikeutta" demonstroiviin teksteihin. Päinvastoin on hedelmällistä ja jopa välttämätöntä yrittää selvittää, miten ei-mikään rakentuu Durasin teoksissa ja teoskokonaisuuksissa, joissa tematisoidaan vahvasti kertomisen halua ja vaikeuksia ja jotka toisinaan jopa jättävät tuon halun vaille täyttymystä, tai ainakaan mitään lopullista varmuutta.

Aikeeni keskusteluttaa ja kamppailuttaakin metodisesti narratologiaa ja ranskalaisia jälkistrukturalisteja (etupäässä Blanchot'ta, mutta myös Jacques Derridaa) voi vaikuttaa ensikatsomalta arbitraariselta. Derrida kuitenkin painottaa, ettei dekonstruktio ole mikään strukturalismin ”vihollinen”, sillä vastustaessaankin strukturalismia dekonstruktio joutuu lähtemään sen kysymyksenasetteluista liikkeelle, vaikka sitten päinvastaiseen suuntaan. Kerrostumia ja kokonaisuuksia ”tuhoamalla” ei vielä päästä pitkälle, vaan on ymmärrettävä, miten ne ovat rakentuneet. (Derrida 1986/2003, 23.) Jotta voisin käsitellä Intia-syklin kerronnan eheyttä purkavia aineksia, on ensin osoitettava, miten Intia-sykli tekee toisin. Tässä työssä valinnan sanelee lisäksi paitsi halu keskustella ja testata kertomusteorian kahden viime vuosikymmenen aikana kehittämiä työkaluja fiktiivisten mielten tutkimiseen ja ymmärtämiseen, myös herkkyys omalle kohdetekstille ja sen kulttuurihistorialle. Kuten Markku Lehtimäki kriittiseen sävyyn huomauttaa summatessaan viimeisen vuosikymmenen (meta)narratologista kehitystä, sekä klassinen että jälkiklassinen narratologia sivuuttavat edelleen itsepintaisesti kertomuksen kontekstualisoinnin ikään kuin strukturalistisen perinteensä velvoittamina. Olennaista olisi kuitenkin ottaa myös huomioon, miten kuhunkin kirjoittajaan vaikuttanut aate-, kirjallisuus- ja kulttuurihistoriallinen ilmapiiri näkyy analysoitavan tekstin poetiikassa ja tematiikassa (Lehtimäki 2009, 44–45). Duras, joka oli jo aloittelevana kirjailijana erittäin vaikuttunut ja innoittunut Maurice Blanchot'n ja Georges Bataillen kokeellisesta kirjoituksesta (Adler 1998, 289), on omalla tuotannollaan manifestoinut toisen maailmansodan jälkeistä ranskalaista taidetta ja filosofiaa leimannutta negatiivista käännettä, jota usein jo kliseisesti kutsutaan ”merkityksenmuodostamisen kriisiksi”.

Tämä käänne koki eräänlaisen huippunsa kevään 1968 purkauksena. Duras ottikin aktiivisesti osaa toukokuun 1968 liikehdintään rinta rinnan Maurice Blanchot'n kanssa ja koki Adlerin mukaan ajan myös poeettisen vallankumouksen aikana, ilmaisuna ”meissä asuvasta perinpohjaisesta epäjärjestyksestä”.¹⁵ Mutta kun liikehdintä kuivahti kasaan, oli myös lamaannus voimakas. (Adler 1998, 418–421.) Duras ei ollut yksin melankoliansa kanssa. Vallankumous oli jälleen kerran syönyt lapsensa Ranskassa. Jean-Luc Godardin 1960-luvun lopun *nouvelle vague* -elokuvien technicolor-väreissä hehkunut tiedostavuus, ”le gai savoir”, kääntyi 1970-luvun pessimismiksi, jonka kulminaatioina elokuvan puolella voi pitää Jean Eustachen kyynistä nelituntista *La maman et la putain* -teosta (1973) tai vanhan tosikon, Robert Bressonin, synkän ekokriittistä saarnaa *Le diable ... probablement* (1977).¹⁶ Näiden välissä ja tässä maastossa myös Duras kävi läpi oman muotokielensä radikaalia muuntamista. Romaanimainen ilmaisu oli tullut tiensä päähän, vaikka sitä ei voi väittää konventionaaliseksi ennen vuosikymmenen vaihdettakaan. Pelkistettyään kirjoituksensa äärimmäiseen minimalismiin Duras alkoi ohjata itse elokuvia ja teki etenkin Intia-syklin elokuvista oman koekenttensä.

Edellä mainittu (kirjallinen) ”eksyminen” voi olla pahimmillaan myös käsien nostamista pystyyn kokeellisen tekstin edessä. Jo aikalaisesityksistä lähtien Durasista on luotu myyttiä vaikeaselkoisena kirjailijana, jonka ihmismielen autioihin syövereihin sukeltava kirjoitus imaisee mukaansa paitsi lukijan, myös kirjailijan, joka tekee paitsi tuotannostaan, myös intensiivisestä heittäytymisestään kirjoitusprosessiin spektaakkelin (Nakari 2008, 86–87.) Jo Mirja Bolgárin aikalaisesitys Pariisin kirjallisesta elämästä toisintaa tätä myyttiä, kun Duras kertoo haastattelussa kirjoittaneensa romaanin *Détruire dit-elle* (1969) ”omituisessa tilassa”:

Se oli vaarallista minulle, ymmärrätekö? [- -] Sitten kun minun piti korjata vedokset, kriisi alkoi uudelleen. [- -] Toista kertaa en edes jaksanut koskea vedoksiin, tulin miltei sairaaksi ja sitä kesti kaksi viikkoa. Tilani oli suoraan sanoen huolestuttava. Kun minä kirjoitin *Lol V. Steinia*, jouduin ajoittain samanlaiseen kuntoon. Se oli kamalaa. (Bolgár 1969, 117.)

¹⁵ Adlerin mukaan huhutaan myös, että ehkä kuuluisin toukokuun 1968 iskulause, ”Il est inderdit d'interdire”, olisi peräisin Durasin kynästä (Adler 1998, 419.)

¹⁶ Eustachesta ja uuden aallon jälkeisestä pessimismistä ks. Toiviainen 1995, 291. Jostain syystä Toiviainen kylläkin käsittelee Durasin elokuvia uuden aallon sisällä eikä osana sen jälkipyykkiä, mikä osin johtunee siitä, että Duras aloitti elokuvallisen tuotantonsa Resnais'n *Hiroshima, mon amour* -elokuvan (1959) käsikirjoituksen myötä samoihin aikoihin koko uuden aallon synnyin myötä. Durasin myöhemmän tuotannon Toiviainen kytkee uuteen altoon sen poliittisuuden ja marginaalisuuden vuoksi (emt, 98), mutta tämä on mielestäni vielä kyseenalaisempi leima kuin Durasin lukeminen nouveau romanin kirjailijoiden joukkoon – jo siitäkin syystä, että Duras aloitti omien elokuviensa ohjaamisen laajemmin samoihin aikoihin, kun varsinainen ranskalaisen elokuvan uusi aalto alkoi jo hiipua, eli vuoden 1968 jälkeen.

Ei siis ihme, että Durasin tuotannon ympärillä leijuu mystifoidun mielipuolisuuden aura. Bolgár itsekin huokaisee sangen fasinoituneena: ”Minulta puuttuvat aseet sellaisen teoksen analyysiin, jonka tapahtumat liukuvat pois järjen ulottuvilta.” (Emts.) Ei kuitenkaan tule liioitella Durasin ”vaikeaselkoisuutta” tai kristevamaisesti ilmaistuna kirjoituksen ”valkoisuutta” eli aukkoisuutta. Intia-sykli Durasin muun tuotannon ohella toki vastustaa kerronnallistamisyriä ja tulkintamalleja – tai vähintään haastaa ja purkaa niitä. Mutta vaikka Jacques Hold tai Tatiana Karl henkilöhahmoina epäonnistuisivatkin tulkintayrityksissään, se ei tarkoita, että Durasin teokset olisivat silkkaa kaaosta, tai kuten jälkiklassisen narratologian voimahahmo Monika Fludernik kuvailee äärimmäisen kokeellista, kerronnallistamista hankaloittavaa kirjallisuutta: ”sanojen sekasotku, jossa lauseet ovat sisäisesti epäjatkuvia tai yhtenäisyyden kannalta mahdottomia järjestää jatkumoiksi” (Fludernik 1996, 317). Vaikka *L'Amour* tai *La Femme du Gange* lähestyisivätkin käsittämättömyyden rajoja, se ei johdu niiden mahdollisesta sekasortoisuudesta vaan päinvastoin paljaaksi riisutusta minimalismista.

1.2.2 Kohti ”epäluonnollista” narratologiaa – viime aikojen keskustelua

Klassisen narratologian tehtävänä on usein pidetty universaalien typologian hahmottamista mahdollisimman laajalle joukolla kertovia tekstejä. Niinpä jälkiklassisen narratologian eräs missio on pahoitella ja paheksua sitä, että postmoderni kokeileva fiktio on jätetty noiden typologioiden ulkopuolelle. Tämä vakava ongelma nostattaa voimakkaitakin äänenpainoja: ”Voi todellakin pitää skandaalina, että kertomusteoria ei voi kattaa tämän vuosisadan kiinnostavimpien ja dynaamisimpien kertojen luomuksia”, julistaa Brian Richardson ja toteaa perään, että kerronnan teoria voi tehdä oikeutta aikamme kirjallisuudelle vain kehittelemällä sille oman poetiikan (2006, 38, suom. TR). Richardsonia yhdistää nouveau romanin esiteoreetikoihin mystinen kadunmies, ”konventionaalinen lukija” (ks. esim. konventionaalisen lukijan ahdistus kertojan epäselvästä sukupuolesta, emt., 4). Toisin kuin arrogantit ja tuikeat Robbe-Grillet¹⁷ ja Sarraute, Richardson ei pidä tätä 1950-luvusta tähän päivään rämpinyttä muinaisjäännettä epäluuloisena, luontaisena vihollisenaan, vaan enemmänkin eksyneenä raukkana, josta on pidettävä hyvää huolta ja jota on kaikin voimin autettava vaikeiden fiktioiden upottavassa hetteikössä.

¹⁷ Joka itse asiassa on yksi Richardsonin keskeisistä tutkimuskohteista

Richardsonin peräänkuuluttama kokeellisen poetiikan muodostamisen tehtävä on viimeisten kymmenen vuoden aikana otettu urheasti vastaan. Niinpä yhä useampi narratologi ja narratologia kartoittaa kerronnan kokeellisia muotoja, kuten toisen persoonan kerrontaa, poikkeamia ajallisuudessa ja paikallisuudessa sekä 1900-luvun lopun kriittistä tematiikkaa, kuten feminististä tai jälkikolonialistista näkökulmaa kerronnan kysymyksiin. David Herman on määritellyt jälkiklassisen narratologian osoittavan relevanttiutensa venyttämällä ja koettelemalla klassisten narratologisten mallien rajoja kokeellisen kirjallisuuden kohdalla, sekä tarpeen tullen uudistamalla ja täydentämällä niitä uusien havaintojen pohjalta (Herman 1999, 3). Mutta kuten Robbe-Grillet kokoelmansa alkusanoissa huomauttaa, miten voi olettaa kertovan kirjallisuuden pysyvän samanlaisena vuosikymmenestä ja -sadasta toiseen? Flaubert ja Proust edustivat oman aikansa nouveau romania eikä yksikään teos ole suurteos ikuisesti. Robbe-Grillet'n mukaan kirjallisuushistorian perspektiivissä vain ne teokset, jotka hylkäävät menneen ja suuntaavat tulevaan, voivat selviytyä. (Robbe-Grillet 1963, 10–11.)

Toisaalta uudet narratologiset mallit eivät kaihdakaan poikkitieteellisyttä: kognitiotieteiden ja tekoälyä koskevien tutkimusten hyödyntäminen fiktion rakentamisen sekä vastaanottamisen tarkasteluun on synnyttänyt oman kognitiivisen narratologian haaransa, joka pyrkii hahmottamaan, missä määrin kirjalliset mielet toimivat aktuaalisten mielten tavoin tai eroavat niistä (mm. Fludernik 1996, Herman 2002, Palmer 2004, Margolin 2003). Kokeellisen kirjallisuuden oman poetiikan rakentamisen tai narratologisten mallien koetteluun ja venyttelyyn lisäksi tai jopa olennaisena osana niitä jälkiklassinen narratologia koettaa siis ymmärtää, mitä mentaalisia prosesseja kertomuksellisen aineksen tulkinta vaatii eri diegeettisillä tasoilla. Lisa Zunshine esittää kirjansa *Why We Read Fiction?* nimen esittämään kysymykseen vastauksena, että fiktiivisten tekstien ongelmallinen ja kerrostunut tajunnankuvaus stimuloi lähes jokaisen sosiaalisesti ”normaalin” ihmisen kykyä ja halua tulkita ajatuksia, motiiveja ja muita mielenliikahduksia heidän kanssaeläjiensä toiminnan takana.¹⁸ Tätä taipumusta kutsutaan kognitiivisessa psykologiassa nimellä ”Theory of Mind” (*Mielen Teoria*) ja juuri fiktion kohdalla siitä tekee keskustelunarvoisen metodin kirjallisuuden kyky hämärtää eroja eri kerronnan tasojen ja kertovien mielten välillä. (Zunshine 2006, 6–10, 162–164.)

¹⁸ Zunshinen mukaan autistit eivät ole kykeneviä tulkitsemaan toisten ajatuksia ja ovat sen takia avuttomia sosiaalisissa tilanteissa; sitävastoin skitsofreenikoilla tämä taipumus taas käy koko ajan ylikierroksilla, mistä seuraa vainoharhaista ajattelua (”Tiedän, että naapurini kuuluu salaliittoon”) (Zunshine 2006, 54–56).

Zunshinen Mielen Teoria -projekti on kuitenkin vain yksi ilmentymä vuosituhaten taitetta leimanneesta jälkiklassisen narratologian haarasta, jota voi Monika Fludernikin urauurtavan teoksen *Towards a 'Natural' Narratology* (1996) mukaan kutsua ”luonnolliseksi [tai luonnollistavaksi] narratologiaksi”. Karkeasti yksinkertaistettuna Fludernikin monimutkainen, nelitasoinen malli esittää, miten lukijan mieli valjastaa oudon tekstin kohdatessaan käyttöönsä erilaisia keinoja arkipäivän tulkintojen ja skeemojen projisoimisesta (tasot I ja II) kulttuuriseen ja kirjalliseen kokemukseen (taso III), ja miten tämä koko monitahoinen prosessi toimii osana kerronnallistamista (*narrativization*, taso IV. Fludernik nojaa tässä kohtaa Cullerin ”luonnollistamisen”, *naturalization*, käsitteeseen). Kaiken tämän tarkoituksena on löytää kertovan tekstin takaa jokin entiteetti, joka on palautettavissa kokevaksi mieleksi, ja tämä inhimillinen kokemuksellisuus on samanaikaisesti sekä kaiken kertovan tekstin aihe että sen perusedellytys. (emt, 43–52 ja *passim*.) Luonnollisestikin Mielen Teoria, kerronnallistaminen ja muut narratologian palvelukseen valjastetut fiktiivisten mielten tulkintamekanismit hämärtyvät entisestään, kun yritän hahmottaa niiden avulla ensin Jacques Holdin tuhoontuomittuja pyrkimyksiä päästä perille Lol V. Steinin hulluuden perimmäisestä olemuksesta ja vangita tämän olemus kerronnallistamalla tämän poissaolevan unissakävelijän mieltä.

Fludernikin mukaan kerronnallistaminen on “lukukokemuksen mahdollistama kaikenkattava dynaaminen prosessi” (Fludernik 1996, 45, suom. TR, kursivointi alkuperäinen). Juuri tämä kaikkea syleilevä (*all-embracing*) ote voi kääntyä kuolonsuudelmaksi sellaisen kirjallisuuden kohdalla, jonka kerronnan koherenssia vastustava luonne ei taivu helposti kognitiivisten kehysten mukaiseksi. 1990-luvun loppupuoliskolta lähtien vallinnutta kognitiivista käännettä vastaan onkin viime vuosina noussut kritiikkiä narratologien itsensä riveistä. Jan Alberin terävä ”The 'Moreness' or 'Lessness' of 'Natural' Narratology” (2002) kritisoi vielä Fludernikia tämän kerronnallistamisprojektin väkivaltaisesta luonteesta Beckettin kohdalla, joskin Alber on itsekin sittemmin (2009/ilmestyy) siirtynyt luonnollistajien leiriin. Yhtä kaikki, hiljattain päättyneen vuosikymmenen loppupuolella ”Luonnollinen” narratologia on saanut vastavoimakseen ”epäluonnollisen” narratologian (*unnatural narratology*), joka on liikehdintänä sen verran tuore, että kattavat yleisesitykset ja antologiat aiheesta ovat tätä kirjoittaessa vasta tuloillaan.¹⁹

¹⁹ Kuvaavaa kuitenkin on, että tietävästi Euroopan ensimmäinen narratologinen kesäkoulu Århusin yliopistossa kesällä 2009 keskittyi juuri tähän ”epäluonnolliseen” puoleen. Kokoonnutuminen ei ehkä ollut yhtä kirjallisuushistoriallisesti merkittävä kuin nouveau romanin keskushahmojen tapaaminen Cerisy'n linnassa 1970, mutta ilmapiiiri oli silti kiivaan innoittunut.

Vaikka tätä ”epäluonnollista” käännettä ei tule tulkita varsinaiseksi sotajalalle nousuksi, vaan mieluummin ”luonnollisesti” seuraavaksi kehitysvaiheeksi, ohjelmanjulistus tälle nuorelle liikkeelle on kuitenkin ehditty muotoilla.²⁰ Brian Richardson julkisti Texasissa vuonna 2008 pidetyssä konferenssissa teesit, jotka kiteyttävät ”epäluonnollisen” narratologian olemuksen ja tarkoitusperät. Suuntaus ei eroa metodisesti ratkaisevasti edeltävistä tavoista tehdä narratologiaa, vaan ero piilee tutkimuksen motiiveissa ja lopputuloksessa. Siinä missä esimerkiksi kognitiivinen narratologia haluaa selittää hankalatkin kertomukset ihmismielen mekanismien oireina tai ilmentyminä, tai siinä missä klassinen, strukturalistinen narratologia haluaa muodostaa kaikkiin kertomuksiin sopivia luokitteluja ja kehyksiä, ”epäluonnollinen” narratologia tunnustaa kirjallisuuden mahdollisuuden olla luonteeltaan myös anti-mimeettistä ja hankalasti mihinkään universaaleihin kokemuksellisiin tai strukturalistisiin malleihin taipuvaa. Tässä kohdin Richardson tunnustaa liikkeen henkisen velan venäläisille formalisteille (ja erityisesti Viktor Šklovskille), jotka olivat kiinnostuneita ennen kaikkea taiteen vieraannuttavasta efektistä. (Richardson 2008.) Anti-mimeettisen kirjallisuuden Richardson on luonnehtinut jo aiemmin eroavan mimeettisestä kirjallisuudesta siinä, että se keskittyy kuvaamaan sepittämistä (*invention*) kirjallisena toimintana, ei niinkään esittämistä (*representation*, Richardson 2000, 38). Kyse on siis ikaiaikaisesta mimesis–diegesis -jaosta. Durasin teosten luonne on näiden yhdistelmä: (sepitetty) esitys sepittämisen mekanismeista. Inhimillisen havainnon rajoittuneisuus ja toisaalta sen representoimisen epäluonnollisuus tehdään läpinäkyväksi kautta Intia-syklin.

Vaikka valveutunein ja valppainkin lukija väistämättä voi käyttää (ja huomaamattaan käyttääkin) luonnollisen havaintomaailman parista nousevia kognitiivisia malleja tekstien tulkinnaissa, kirjallisuuden voima on kuitenkin sen mahdollisuudessa vastustaa näitä malleja ja leikkiä niillä. Richardsonin suulla ”epäluonnollinen” narratologia kieltäytyy sekoittamasta aktuaalisia ja fiktiivisiä mieliä eikä halua rajata tämän antimimeettisyyden piiriin ainoastaan ilmeisimpiä esimerkkejä (kuten juuri Robbe-Grillet’tä tai Sarrautea), vaan kannustaa löytämään ”epäluonnollisia” elementtejä myös konventionaalisemmasta realismista tai ei-fiktiosta (emt).

En olekaan täysin vakuuttunut, syntykö hedelmällisintä tieteellistä keskustelua vain listaamalla tunnontarkasti erilaisia ”outoja” kertojia roboteista eläimiin (vrt. Richardson 2006, 3). Todellista vuorovaikutusta uusien ja vanhojen tutkimustraditioiden välille voi muodostua tutkimalla vanhoja tekstejä uusista näkökulmista tai testaamalla, miten vanhat ajatukset kertojista ja kerronnasta

²⁰ Paradoksaalista kyllä, itsensä Monika Fludernikin nimi komeilee Århusin yliopiston ylläpitämällä www.unnaturalnarratology.com -sivustolla suuntauksen keskeisten jäsenten listalla.

käyttäytyvät uusissa yhteyksissä. Siksi tämänkin työn teoreettinen viitekehys ja metodinen koneisto ulottuvat 1940-luvun Blanchot'sta ja 1970-luvun vanhasta vakaasta Genettestä uunituoreisiin tutkimuksiin. Eivätkä Duras ja nouveau romankaan ole enää uusinta uutta: ranskalaista nykykirjallisuutta käsittelevässä essee-antologiassa *Tarinoiden paluu* niiden yhteydessä puhutaan ”muodon uudistajien perinnöstä” erotuksena ”uusiin tarinankertajiin”, jotka ovat aikaansaaneet ”minäkirjallisuuden renessanssin”(Kosonen et al. 2008, 28). Sisäänpäinkääntyneistä kielipeleistä on palattu arkitodellisuuteen ja pienen ihmisen iloihin ja suruihin.

1.2.3 Kohti apofaasia ja kirjallista hiljaisuutta – vasen ranta iskee takaisin

Myös William Franke tuo esiin apofaasi-antologiansa (2007) esipuheessa, ettei kokemuksellisuus suinkaan ole apofaattiselle kirjallisuudelle vierasta – apofaasi on ennen kaikkea lingvistinen kokemus, jonka ytimessä on sanomattomuus, epäonnistumaan tuomitut kiellistämisyriytykset. Vaikka apofaasia harjoittavat kirjailijat joskus epäilisivätkin, voiko kielellä olla mitään merkitystä, Franke kieltää painokkaasti apofaasin merkitsevän nihilismiä, ainakaan jos se tarkoittaisi kaiken sisällyttämistä ”Ei-minkään” alle ikään kuin se olisi jokin lopullinen vastaus: ”Pikemminkin kyse on kaikkien nimiemme ja sanontojemme riittämättömyyden sallimisesta johdatukseksi kohti... sitä mitä ei voida sanoa – ja edelleen kohti väsymätöntä kerrontaa, joka epäonnistuu sen sanomisessa.” (emt., 3, suom. TR) Tällainen kirjallisuus testaa erilaisia mahdollisuuksia ”välttää asioiden tekemistä sanoilla”, kuten Outi Alanko-Kahiluoto mukailee Mark C. Taylorin artikkelin ”How to Do Nothing with Words” (1990) otsikkoa.²¹ Ennen kaikkea on kiinnostavaa tutkia kielen niitä piirteitä, jotka eivät viittaa johonkin tai esitä jotain, vaan kamppailevat ollakseen tekemättä mitään. (Alanko-Kahiluoto 2007, 144.)

Kenties kognitiivisen narratologian loputtomaan luonnollistamiseen työlääntyneen lukijan olisikin palattava strukturalismin lähteille, venäläiseen formalismiin, jossa teosta arvostetaan sen omassa olomuodossa, ilman mitään välttämätöntä kytköstä arkitodellisuuteen ja ”oikeisiin” kokeviin mieliin. Väittäessään provosoivasti Tristram Shandya ”maailmankirjallisuuden tyypillisimmäksi romaaniksi” Viktor Šklovski antaa tunnustuksen epäjärjestyksen tarkoituksellisuudelle, josta syntyy poeettisuus (Šklovski 1921/2001, 133). Taiteen muodot eivät tarvitse tuekseen arkisia motivointeja, vaan juuri teoksen aineiden uudelleenjärjestely ja kirjallisen kommunikaation ”hidastaminen” paljastavat sen todellisen estetiikan (emt., 161). Kirjallisuudellinen, poeettinen tyyli on joka

²¹ Taylorin artikkeli puolestaan kommentoi J.L. Austinin teosta *How to Do Things with Words* (1962).

tapauksessa aina ”kohosteista”, kuten jokainen äidinkielen opettaja osaisi automaattisesti opastaa. Huomio kiinnittyy juuri toisin tekemiseen.

Olisikin naiivin anakronistista väittää *Tristram Shandy*a postmodernismiksi ennen postmodernismia (ikään kuin 1700-luvulla ei olisi voitu keksiä, että kirjaan voi painaa täysin mustia sivuja tai jopa jättää ne tyhjiksi), sillä ei tule luulla, että negatiivinen käänne olisi 1900-luvulla tyhjiössä syntynyt tyylikeinojen joukko.²² Päivi Mehtonen painottaa kirjallista hämäryyttä käsittelevän antologiansa johdannossa (post)modernistisen negaation yhteyttä huomattavasti varhempaan traditioon, joka on paitsi *antirealistista*, myös *arealistista*, eli hyödyntää keinoja, jotka olivat ominaisia kirjallisuudelle ennen 1800-luvun realismia (Mehtonen 2007, 10). Mehtonen nimittääkin (Conor Cunninghamin määritelmän nojalla) *meontologiseksi* kirjallisuudeksi tekstejä, jotka yrittävät kuvata ei-mitään objektivoimatta sitä. Tällaisten tekstien logiikka on *meontologinen*, eli se nojaa ei-olevaiseen ja ei-olemiseen. (emt., 16.)

Kuten jo edellä totesin, 'hiljaisuus' on kirjallisuudesta ja kulttuurista puhumiseen ja näiden kuvailuun käytetty metafora siinä missä vastaavasti myös 'ääni', 'näkökulma', 'visio' ja monet muut. Kaikille näille metaforille on yhteistä se, että ne on helppo ladata täyteen ideologisia vivahteita ja ne voivat käyttöyhteydestä riippuen värittyä joko positiivisesti tai negatiivisesti. Painotus voi vaihdella jopa saman ideologisen viitekehyksen sisällä. Hélène Cixous esimerkiksi näkee manifestissään hiljaisuuden juuri negatiivisena tilana, joka naisten täytyy kumota ja ottaa haltuunsa puhe, joka siihen asti on ollut falloksen hallitsemaa (Cixous 1975/1991, 338). Mutta vaikka Duras liitetään nouveau romanin ohella myös *écriture féminine* -liikhdintään²³, hänen tuotannossaan hiljaisuus on nimenomaan voima – ei aina eikä yksiselitteisesti positiivinen, sillä joskus hiljaisuus on kytköksissä mielen järkkymiseen ja Kristevan mainitsemaan ”epäkatartisuuteen”. Yhtä kaikki se on myös alue, jonne määrittely-yritykset eivät kannu ja johon voidaan paeta loputtomia spekulatioita ja psykologisointia.

Elisabeth Marie Løevlie varoittaaakin kirjallisuuden hiljaisuudesta kirjoittamisen kaksiteräisestä miekasta: toisaalta kirjallista hiljaisuutta on hankala alistaa tutkimuskohteeksi ilman objektivointia, toisessa ääripäässä vaarana on hiljaisuuden mystifioitu itseisarvo, ”Hiljaisuuden Unelma” (*the Dream of Silence*, Løevlie 2003, 9, 13–14). Løevlielle ”Hiljaisuuden Unelma” on yleisnimitys

²² Myös Jonathan Culler valittaa strukturalistien kohdalla tästä samasta taipumuksesta keksiä pyörä uudelleen (Culler 1975/1977, 191–192).

²³ Hankaluudesta sijoittaa Duras mihinkään yhteen rajattuun genreen tai -ismiin ks. Knuutila (2009, 43 ja 51).

tutkimukselle ja kirjoitukselle, joka käsittää hiljaisuuden joksikin itse itsensä tyhjentäväksi määreeksi, etiketiksi, jonka alle voi niputtaa kaiken kielen ulkopuolelle jättäytyvän, kun päinvastoin Løevlien mukaan tulisi käsitellä kirjallisen hiljaisuuden ilmenemistä *kielessä* ja hylätä dualistinen kielellistettävä – kielellistämätön -jako:

Kirjallinen hiljaisuus on kirjallista juuri siksi, että se kumpuaa kirjallisen kautta, ei sanomattomana, vaan kirjallisen ilmaisun dynamiikkana. Kirjallinen hiljaisuus on siksi ennemmin käsitettävä kielen sisällä kuin sen ulkopuolella; tulossa kirjallisen kielen läpi ennemmin kuin sen ulkopuolella olemassa. (Løevlie 2003, 25, suom. TR, kursivointi alkuperäinen.)

Kirjallinen hiljaisuus ei siis yksiselitteisesti tarkoita vähäsanaisuutta, vaikka tekstien manipulointi hiljaisemmiksi olisikin nopein tie sanomattoman valtakuntaan. Manipulaatioon luottaa esimerkiksi Internet-sarjakuvana itsensä läpilyönyt hulvaton *Garfield minus Garfield*, jonka perusidea on yksinkertainen mutta nokkela: Karvinen-sarjakuvista on poistettu Karvinen (ja Osku). Mitä jää jäljelle? Sarjakuvalla omistetun sivuston mukaan pääosassa on ”erään nuoren herran, Esko Karvisen, eksistentiaalinen angsti”, joka johtaa ”matkaan syvälle eristäytyneen [- -] jokamiehen mieleen, kun hän käy tuhoontuomittua taistelua yksinäisyyttä ja masennusta vastaan hiljaisessa amerikkalaislähiössä”.²⁴ Kun sarkastisesti kommentoivan eläimen poistaa stripeistä, vieraantuneisuuden vaikutelma on yllättävänkin tyrmäävä.

Mutta koska kohdeteoksissani poissaolo ja hiljaisuus manifestoituvat *Garfield minus Garfield* -sarjakuvaa monimutkaisemmin, pelkkä mekaaninen manipulaatio ei ole riittävä vastaus. Kokeilen siis, voisiko Blanchot'n kirjallisuusfilosofiaa ynnä muuta ranskalaista jälkistrukturalistista ajattelua käyttää paitsi Durasin teosten yleistä aatehistoriallista taustaa kartoittamaan, myös konkreettisena apuna ja näkökulmana Intia-syklin avantgardistisimpien osien lähiluvussa ja tulkinnassa. Voivatko Seinen vasemman rannan filosofit auttaa lähestymään tekstejä, jotka jälkiklassinenkin narratologia helposti tuomitsee vihamielisiksi arvoituksiksi vaikka olisikin tuonut ne marginaalista tarkastelun kohteeksi.²⁵ En halua kohdella Durasia ristisanatehtävänä, joka on ratkaistavissa joillakin tietyillä oikeilla sanoilla ja joka sen jälkeen voidaan tyytyväisenä todeta käsitellyksi. Onkin luontevaa tuoda käsittelyyn mukaan myös Hans-Georg Gadamerin ja Jacques Derridan eriävät ja risteävät käsitykset hermeneutiikasta, tekstin ymmärtämisestä ja tulkitsemisesta ylipäätään. Kohdetekstien ratkomiselle väkivalloin tarjoaa Gadamer vaihtoehdoksi ”hyvää tahtoa”, joka auttaa Elisabeth Marie Løevlien

²⁴ [Http://garfieldminusgarfield.net](http://garfieldminusgarfield.net)

²⁵ Ks. esim. Fludernik (1996, 238): kerronnan persoonavaihdokset muuttavat olosuhteet ”uhkaavammiksi” luonnollisten kognitiivisten kehysten käyttöönoton kannalta; Zunshine (2006, 89–90): henkilöahmo joka unohtaa olevansa itse vastuussa muiden henkilöiden mielenliikkeistä fabuloimistaan tulkinnoista ajautuu ”metarepresentationaaliseen vaaraan”, jopa skitsofrenian partaalle.

mukaan herkistymään sille, mitä teksti yrittää viestiä, mitä siitä voi oppia, sen sijaan että sitä käytettäisiin vain omien näkemysten pönkittämiseen (Løevlie 2003, 51).

Hyvä tahtokaan ei tosin aina riitä, jos teksti poetisoi ja polemisoi omaa vastustustaan. Vaikka onkin hyvä tiedostaa Blanchot'n ajattelun yhteys ja juuret keskiajan negatiiviseen teologiaan²⁶, on haastavaa pohtia, minkälaista apua apofaattisen tekstin lukemiseen ja tulkintaan tuo filosofia, jonka mukaan paras kirja on kirjoittamaton: ”Mutta entä jos kirjan ei onnistu edes syntyä, vaan se jää silkaksi ei-miksikään? Kas, aina parempi: hiljaisuudessa itsessään, kiellossa, on hyvinkin kirjallisuuden olemus, 'das Ding an sich'.”²⁷ (Blanchot 1949/1972, 300, suom. TR)

Alanko-Kahiluoto (2007, 148–150) tuo esiin, miten näkeminen ja visuaalisuus muodostavat olennaisen osan sekä Blanchot'n teoreettisten että kaunokirjallisten kirjoitusten (joiden välinen raja on tosin ranskalaiseen tapaan varsin häilyvä) tematiikkaa. Aikalaistensa Heideggerin, Levinas'n ja Derridan tapaan Blanchot purkaa kirjoitustensa kautta tapaa mieltää visio tiedon malliksi, niin että näkemisen ja tietämisen välillä olisi kiinteä yhteys. Alanko-Kahiluoto näkee tämän fenomenologisen havainnon radikaalina vastustuksena: ”Haastamalla idean kielestä näkemisenä, paljastamisena, esittämisenä ja ajatteluna Blanchot'n fragmentaarinen kirjoitus kyseenalaistaa vision ja havainnon voiman ja yrittää täyttää 'vähemmän väkivaltaisen kielen' tarpeet [.]” (Emts.)

Mutta kuten dekonstruktion ”pseudohistoriaa” selvittänyt Irene E. Harvey täsmentää, dekonstruktio ei ole Derridallekaan mikään varsinainen teoria tai metodi, vaan pikemminkin ”tekstuaalinen strategia” tai ”käytäntö” (Harvey 1987, 270, 278). Derrida itsekin painottaa, ettei dekonstruktioita voi palauttaa mihinkään subjektiin (yksilölliseen tai kollektiiviseen), joka soveltaisi sitä johonkin objektiin, suorittaisi sille jotain tiettyjä sääntöjä ja menettelytapoja noudattavan dekonstruoivan toimenpiteen (Derrida 1986/2003, 24). Se ei silti ole myöskään ”sattumanvarainen, epäjärjestelmällinen tai anarkkinen tekstuaalisuuden leikki”, toisin kuin Harveyn mukaan on hätäisesti tuomittu (emt., 281). Jo aiemmin tässä luvussa seikkaillut konventionaalinen lukija, joka on tottunut solmimaan jokaisen langapätkän osaksi koherenttia kokonaistulkintaa, voikin pitää sekasortoisena ja kaoottisena lähestymistapaa, jossa ei edes pyritä tulkinnan absoluuttiseen

²⁶ Tätä yhteyttä ei tosin ole myöskään syytä liioitella: Jari Kauppinen huomauttaa ensinnäkin, ettei negatiivisessa teologiassa ole alun perin kyse kirjallisuudesta ja lisää vielä ainakin Derridan kiistäneen kytköksensä negatiivisen teologian traditioon (Kauppinen 2007, 178). Toisaalta derridalaisen leikin logiikalla, eikä juuri totaalinen kieltäytyminen anna syytä epäillä, että asia on kuitenkin (vähintään salaa) päinvastoin?

²⁷ ”Mais si le livre n'arrive même pas à naître, demeure un pur néant? Eh bien, c'est encore mieux: le silence même, le néant, c'est bien là l'essence de la littérature, 'la Chose même'.”

yksiselitteisyyteen ja järjestelmällisyyteen (emts.). Tästä ei kuitenkaan pitäisi seurata, että teksti olisi muodoton sekava massa. Sen sijaan Harvey tarkentaa ja kiteyttää derridalaisen tekstin *différançen*²⁸ keinumaiseksi liikkeeksi:

[T]ekstin kaksi puolta tai tasoa *eivät ole luettavissa samanaikaisesti*; ts. ne eivät ole lukijalle näkyvissä samana hetkenä, vaan vaativat liikettä, palautumista ja toistoa, joka saa toisen puolen tai tason näyttäytymään lukijalle. Tällä toisella lukemiskerralla tai toistossa, ensimmäinen ei katoa jälkeä jättämättä vaan ennemminkin juuri sen erottuminen (lukijan muistissa tai mielessä) tekee mahdolliseksi varsinaisen *disjunctiivisen relaation* [joko-tai] ilmaantumisen. (emt, 283, kursivointi alkuperäinen.)

Yritän toteuttaa tätä tekstuaalista strategiaa myös tämän työn laajemmassa mittakaavassa esittäessäni, että Durasin Intia-sykliä voi lukea yhtä hyvin joko narratologisesti tai jälkistrukturalistisesti – tai vielä kernaammin sekä että, vuoron perään.

1.3 Durasin vainoava ”hurmio”

Miksi haluan yhdistää narratologiaa jälkistrukturalistiseen filosofiaan, miksi Durasin narratologiaan? Miksi ylipäätään haluan kantaa korteni 2000-luvun ensimmäisen vuosikymmenen aikana Suomen mittakaavassa uhkaavan valtaisaksi kasvaneeseen Duras-aiheisten opinnäytetöiden ja tutkimusten kekoon? Myönnän valinneeni tutkimuskohteeni oman pitkäaikaisen fasinoitumiseni perusteella, mutta tämän mieltymyksen syntytarina sisältää tämänkin tutkimuksen kannalta olennaisia elementtejä. Samana keväänä, jona valmistauduin yliopiston pääsykokeisiin, näin elokuvan, joka oli oudompi kuin mikään siihen asti näkemäni elokuva; siinä ei näyttänyt tapahtuvan juuri mitään, ja puhe ja kuvakaan eivät tuntuneet liittyvän toisiinsa. Elokuva oli tietenkin *India Song*. Elokuva kuitenkin tartutti vangitsevan melankoliansa, ja halusin tietää, mistä katkelmallisessa tarinassa on kyse, mitä tapahtui.

Duras on kuvannut valtavirtaelokuvan ja omien teostensa eroja niin arrogantisti kuin täysiverinen ranskalainen *auteur* vain voi:

Mitä taas tulee elokuvaan, joka on tehty miellyttämään, huvittamaan, elokuvaan... miten sitä kutsuisi, minä kutsun sitä lauantaielokuvaksi tai kulutusyhteiskunnan elokuvaksi, se on tehty katsojan tilassa ja seuraa erittäin tarkkoja reseptejä miellyttääkseen, pidätelläkseen katsojaa näytöksen ajan. Kun näytös on ohi, elokuva ei jätä mitään, ei mitään. Se on elokuvaa, joka häviää heti, kun se on ohi. Ja minusta tuntuu, että minun elokuvani alkaa vasta seuraavana päivänä, kuin lukeminen. (Duras & Porte 1977/1987, 94, suom. TR)

²⁸ 'Différance', Derridan kenties kuuluisin ja perustavanlaatuisin käsite (joka on myös suomennettu sanalla 'erä', ks. Derrida 1996/1997, 44), tarkoittaa kaiken pohjalla lymyävää ”alkuperäistä eroa”, joka on kaiken merkityksen elinehto. Ismo Nikander luonnehtii sen sijaitsevan ”sen, mitä ymmärretään ja ymmärtämisen välissä”. (Nikander 1995.)

Kaikesta edellisen katkelman omanarvontunnosta huolimatta Duras on osannut viimeisessä virkkeessä ennustaa tismalleen elokuvansa synnyttämän reaktion nuorena 2000-luvun vastaanottajassa: elokuva todella alkoi vaivata vasta seuraavana päivänä eikä ole vielä kukaan jättänyt rauhaan. Pala palalta jäljitin syklin muut osat, mutta mikään niistä ei tuntunut tarjoavan lopullista vastausta, koko kuvaa, vain erilaisia teeman variaatioita ilman sarjallisuuteen kuuluvaa syy-seuraus-suhdetta. Olin yhtä uterana kuin prototyyppinen jälkiklassisen narratologian mallilukija jäljittäessäni olematonta koherenssia osien välille. Kun tämä ei onnistunut, opin hylkäämään lineaarisuuden pakkomielteen ja lähestymään Intia-sykliä hämäryksineen ja aukkoineen kuin alati uuteen asetelmaan kierähtävää kaleidoskooppia, kiehtovinta mahdollista esinettä. Kuten Duras ennusti, elokuvan vastaanotto oli kuin lukemista, mutta lukemistakin on monenlaista. Intia-sykli ei ole kaikenkattava Balzacin *La Comédie humaine* (joka sekin jäi väistämättä keskeneräiseksi), vaan sitä voi ja kannattaakin lähestyä Julio Cortázarin hengessä ”ruutuhypellen”. Shira Wolosky huomauttaakin Beckettin kohdalla, että negatiivisen kirjallisuuden taipumus pyyhkiä pois ja mitätöidä omia aineksiaan tarttuu kertojasta lukijaan, jonka on myös alati tarkistettava omia tulkintojaan ja mahdollisesti pyörrettävä ne ja alettava alusta (Wolosky 1995, 67).

Tämä työ on siis siitä tyypillistä taiteentutkimusta, että yksi sen tarkoituksista on auttaa tekijäänsä yhä uudelleen ja aina vain jäsentelemään ja käsittelemään tulkinnan kautta hämmenystään mutta myös ”hurmioitumistaan” (*ravisement*) kirjallisen artefaktin äärellä – vaikka sitten metaforisesti eksymisen kautta. Tulen etenemään luennassani, tässä eksymisessäni, siten, että käyn metateoreettista keskustelua erottamattomana osana omaa analyysiäni ja tulkintaa. Aloitan käsittelyni luvussa 2 *Lol V. Steinista*, sillä se on paitsi koko syklin alkupiste ja lähtökohta, myös kerronnallisesti ”konventionaalisempi” kuin muut kohdeteokseni, sillä siinä on selkeästi toisistaan erotettavia nimettyjä henkilöitä eivätkä tarinalliset aineksetkaan äkkiseltään lueteltuina ole mahdottominta avant-gardea: nuoren hylätyn naisen mielen järkkäminen, pikkukaupungin juoruissa luoviutuminen, intohimoinen kolmiodraama. Mutta koska kaikki nämä periaatteessa ”selkeät” elementit lopulta sekoittuvat hämmennykseen asti oudon persoonasta toiseen hyppivän henkilöähmökertojan kautta, on romaani myös mitä hedelmällisin koetinkivi jälkiklassisen narratologian käymälle keskustelulle kerronnan ja havainnon ongelmista (Chatman vs. Phelan & Jahn: voiko kertoja olla myös fokalisoija?). *Lol V. Steinia* on sikäläkin hedelmällistä tarkastella jälkiklassisen (erityisesti kognitiivisen) narratologian valossa, että se tematisoi niin vahvasti juuri kognitiivisia toimintoja: näkemistä, tietämistä, muistamista, konstruointia, eli silkkää sepittämistä. Koko teos rakentuu suuressa määrin erilaisille mielenliikkeille, kun taas kaksi muuta kohdetekstiäni muodostavat eri tavalla konkreettisia spatiaalisia liukumia teoksesta toiseen. Duras ovelasti

konkretisoi umpigallialaiset abstraktit ikuisuuskysymykset minän häilyvyydestä kielellistämisen mahdottomuuteen.

Seuraavissa luvuissa tutkin Intia-syklin ”itsetuhoisia” (mutta samalla uutta luovia) piirteitä niin yksittäisen teoksen kuin laajemmin koko teossarjan sisällä. Luvussa 3 osoitan, miten jo *Lol V. Stein* itsessään sisältää oman hajoamisensa elementtejä Lolin paradoksaalisessa tirkistelijäasetelmassa, jonka hauras tasapaino säilyy vain, kun hänen tarkkailijuutensa unohdetaan samalla kun se kuitenkin tiedostetaan. Luvussa 4 taas käsittelem *L'Amour*-romaanin sekä elokuvaa *La Femme du Gange* eräänlaisina apokalypsin jälkeisinä tiloina, joissa aiempi kerronnallinen aines – tai se mitä siitä on jäljellä – kääntyy uusiin *mahdollisiin* asetelmiin. Tulkinnassani ne eivät ole mitään suoraa jatko-osia *Lol V. Steinille* vaan omia simultaanisia fiktiivisiä tilojaan, joissa on lopullisesti siirrytty unen ja negaation aavemaiseen ja epälineaariseen logiikkaan. Samalla teoreettisessa viitekehityksessä painopiste siirtyy luvun 2 kertomusteoreettisesta keskustelusta myöhemmissä luvuissa kohti jälkistrukturalistista kirjallisuusfilosofiaa. Luvussa 3 esittelen myös Derridan ja Gadamerin keskinäistä sananvaihtoa siitä, ovatko ymmärtäminen ja tulkinta eksploitaatiota, vai ovatko ne ylipäätään mahdollisia ilmiöitä. Jonathan Cullerin mukaan derridalainen merkityksen häilyvyys voi vapauttaa lukijan huomaamaan kaikkien tekstin tarjoamien tulkinnallisten mahdollisuuksien rikkauden sen sijaan, että olisi pakko löytää joku lopullinen, ainoa oikea vastaus (Culler 1975/1977, 247).

Entä matkakumppanit? Kohtaamme Durasin teosten sisällä ja niiden liepeillä erilaisia lukijoita: jo tässä luvussa esitellyn Robbe-Grillet'n ja Richardsonin konventionaalisen lukijan, mieluummin juoruihin kuin omintakeiseen eläytyvään mielikuvitukseen turvautuvan laiskan lukijan (Tatiana Karl) sekä ylisuoriutuvan, yliampuvan maanisen fabuloivan lukijan (Jacques Hold). Keskeisenä yhtymäkohtana eri teoreettisten traditioiden välillä kulkee kysymys kaunokirjallisen fiktion ymmärtämisestä ja vastaanottamisesta, siitä, miten sanomatonta on esitetty ja mitä vaihtoehtoja lukijalla on tämän joskus kryptisen esityksen kohtaamiseksi ja dekodeamiseksi. Sekä kognitiivinen narratologia että jälkistrukturalistinen filosofia operoivat näiden pulmien ympärillä ja niistä käsin. Samoihin pulmiin ja suuntauksiin liittyy vielä delikaatti rajankäynti siitä, miten kirjoittaa kokeellisesta ja sisäänpäinkääntyneestä kirjallisuudesta sekä ilman mystifioivaa sanahelinää että tekstin liian brutaalisti objektivoivaa latistavaa runtelua. Tämän kaiken jälkeen toivon voivani päätösluvussa esittää negatiivista poetiikkaa lähestymiskeinona sellaiseen itseäänpurkavaan kirjallisuuteen, josta Durasin kirjoitus on vain yksi ilmentymä.

2 Jacques Hold ja kertomisen obsessio

Se non è vero, è ben trovato
- italialainen sananlasku

2.1 Kokoon harsittu kuva Lol V. Steinista

Nathalie Sarraute kuvaa (muun muassa) Dostojevskin henkilöahmoja jäytävää tarvetta päästä perille ympäröivien hahmojen ajatuksenjuoksusta ja henkisestä olemuksesta:

Juuri tämä jatkuva ja lähes maaninen yhteyden tarve, mahdoton ja rauhoittava syleily, tempoo kaikkia näitä henkilöahmoja kuin huimaus, yllyttää heitä joka hetki yrittämään keinolla millä hyvänsä raivata tiensä toisen luo, tunkeutua häneen niin pitkälle kuin mahdollista, saada hänet menettämään hermostuttava ja sietämätön läpinäkymättömyytensä, ja tuuppii heitä vuorostaan avautumaan tälle toiselle, paljastamaan salaisimmat soppensa. (Sarraute 1956/1964, 43, suom. TR)²⁹

Palaan tuota pikaa Sarrauten kovasanaiseen kritiikkiin tätä fiktiivisiin mieliin tunkeutumisen tarvetta kohtaan. Lainaus kuitenkin osoittaa, että fiktion lukemiseen (joko aktuaalisen lukijan tai diegeettisen tason henkilöahmon tasolla) liittyvä taipumus tulkita ympäröivien älyllisten entiteettien mielenmaisemaa, haluja, motiiveita, toiveita ja salaisuuksia ei ole – ja kuinka voisikaan olla – mikään uusi keksintö, vaikka kognitiivinen narratologia onkin ottanut sen suurella intensiteetillä tutkimuskohteekseen.³⁰

Lol V. Steinin tarinaa kasaa kokoon huhuista ja kuvittelusta ensimmäisen persoonan kertoja, jota ei teoksen alussa luonnehdita tarkemmin, hän on vain 'minä' (*je*) joka punnitsee tiedonmurusten totuusarvoa ja yhdistelee niitä:

Elles dansaient toutes les deux, le jeudi, dans le préau vide. Elles ne voulaient pas sortir en rangs avec les autres, elles préféraient rester au collège. Elles, on les laissait faire, dit Tatiana, elles étaient charmantes, elles savaient mieux que les autres demander cette faveur, on la leur accordait. **On danse, Tatiana?** [--] Les surveillantes envolées, seules dans le grand préau où ce jour-là, entre les danses, on entendait le bruit des rues, **allez Tatiana, allez viens, on danse Tatiana, viens. C'est ce que je sais.** (RLVS, 11, lihavointi TR)

He tanssivat torstaisin kahdestaan tyhjällä sisäpihalla. He eivät halunneet lähteä ulos jonossa muiden kanssa, jäivät mieluummin koululle. Heidän annettiin tehdä niin, Tatjana sanoo, he olivat viehättäviä, osasivat muita paremmin pyytää etuoikeuksia, se suotiin heille. **Tanssitaanko, Tatjana?** [--] Opettajat

²⁹ "C'est ce besoin continu et presque maniaque de contact, d'une impossible et apaisante étreinte, qui tire tous ces personnages comme un vertige, les incite à tout moment à essayer par n'importe quel moyen de se frayer un chemin jusqu'à autrui, de pénétrer en lui le plus loin possible, de lui faire perdre son inquiétante, son insupportable opacité, et les pousse à s'ouvrir à lui à leur tour, à lui révéler leurs plus secrets replis."

³⁰ Todistavathan tästä jo realistisesta romaanista lähtien yhä voimakkaammin kehittyneet tajunnankuvauksen keinot ja niiden problematisointi.

olivat tiessään, tytöt saivat olla kahdestaan suurella katetulla pihalla, jonne sinä päivänä kuului tanssien välissä kadun melu, **tanssitaan Tatjana, tule, tanssitaan Tatjana, tule. Tämän verran minä tiedän.** (LVSE, 5, suomennokset Annikki Suni, ellei toisin mainita.)

Jo tämä ensimmäisen sivun katkelma antaa edustavan kuvan kertojan toiminnasta: kertoja toistaa, mitä Lolin lapsuudenystävä, Tatiana Karl, hänelle on kertonut heidän tyttökouluvuosistaan, mutta lihavoiduissa kohdissa tähän muiston toisintoon sekoittuu myös puhumistilanteesta poissaolevan Lolin diskurssia, joka siis on peräisin joko Tatianan kertomuksesta tai kertojan mielikuvituksesta ("On danse, Tatiana?", "allez, Tatiana, allez viens, on danse Tatiana, viens."). Pari sivua myöhemmin kertoja kuitenkin tuo esiin epäluottamuksena Tatianaa kohtaan:

Je ne crois plus à rien de ce que dit Tatiana, je ne suis convaincu de rien.
Voici, tout au long, mêlés, à la fois, ce faux semblant que raconte Tatiana Karl et ce que j'invente sur la nuit du Casino de T. Beach. A partir de quoi je raconterai mon histoire de Lol V. Stein. (RLVS, 14)

Minä en usko enää mihinkään Tatjanan puheisiin, en ole vakuuttunut mistään.
Tässä nyt sitten kaikkienensa sekaisin pettävä näennäisyys josta Tatjana Karl kertoo ja se mitä minä keksin T. Beachin kasinon yöstä. Näiden pohjalta minä kerron tarinani Lol V. Steinista. (LVSE, 7)

Kertoessaan T. Beachin kasinon kohtalokkaista tanssiaisista, joissa Lolin kihlattu lähtee Anne-Marie Stretterin matkaan, kertoja ilmoittaa kertomuksensa sekoittuneen yhteen ("*mêlés*") Tatiana Karlin "vääristelyistä"³¹ ("*faux semblant*") sekä siitä, miten hän itse kuvittelee tapahtumien kulkeneen, etenkin Lolin kannalta (emt, 14). Viimeistään tästä kohtauksesta lähtien kertoja ei saa rauhaa pyrkimykseltään hahmottaa Lolin tajunta, Lolin, joka Tatiana Karlin sanojen mukaan ei tuntunut nuoruudessaankaan olevan koskaan läsnä, vaan pikemminkin elävän rauhallisessa ikävyydessä ("*l'ennui tranquille*", emt, 12).

On oireellista, että vaikka kertoja myöntää omankin versionsa – *mon* histoire de Lol eikä *l'*histoire de Lol – olevan osin keksittyä, hän silti tuomitsee nimenomaan Tatianan tarinan vääristelyksi, vaikka juuri Tatiana on ollut läsnä Lolin elämän käännekohdassa. Shlomith Rimmon-Kenan tuo esiin Faulknerin *Absalom, Absalom!* -romaanista kirjoittaessaan, että kertojan poissaolo raportoiduista tapahtumista toki lisää "epäluotettavuutta", mutta antaa samalla tilaa varsinaiselle luovuudelle realistisen esittämisen sijaan. Rimmon-Kenan lainaa Faulkneria ja esittää, että modaalisuus, "saattoi olla" -muotoinen kerronta on joskus todempaa kuin tosi. (Rimmon-Kenan 1996, 37.) Toisaalta jotkin "käännekohtat", olivat ne sitten historiallisia tai henkilökohtaisia,

³¹ En ole kaikissa kohdin tyytyväinen Annikki Sunin suomennokseen, mutta työekonomian vuoksi turvaudun siihen ja käsittelen ongelmakohdat erikseen, jos Sunin ratkaisut tuntuvat ylitsepääsemättömiltä. Tässä kohdin 'pettävä näennäisyys' itse asiassa on konkreettisuudessaan ja kirjaimellisuudessaan hauskan durasmainen käänös sanaparille 'faux semblant'

muodostuvat niin merkittäviksi, että ne alkavat elää omaa elämäänsä ja muodostuvat legendoiksi, jotka kiertävät jopa vuosikausien päähän ja mahdollistavat niistä puhumisen täysin ulkopuolisenakin. Samaan tapaan Sirkka Knuutilakin perustelee Dominick LaCapralta omaksumaansa ”transhistoriallisen trauman” käsitettä, johon ei tarvitse sisältyä mitään konkreettista maailmanpaloa tai keskitysleirin kauhuja, kuten historialliseen traumaan, vaan se voi syntyä vaikkapa ”siirtymisestä kielellistämisen pariin” tai ”todellisuuden kohtaamisesta”. (Knuutila 2009, 10–11.) Käsitteenä se on siis melko ympärilyövä, ainakin jos kaiken fiktion pohjalta löytyy transhistoriallinen trauma tarpeeksi syvältä kaivettaessa.³² Durasin teoksissa käsitellään kyllä sekä historiallisia että transhistoriallisia traumoja, mutta traumaisuus ei ole koko totuus.³³

Drastiset tapahtumat pyörivät kuitenkin sitkeästi paitsi henkilöhahmojen mielissä, myös erilaisina toisintoina syklin muissa osissa, niin että niistä tulee jo omaa elämäänsä eläviä, myyttiset mittasuhteet saavuttavia trooppeja. Jacques Holdilla on vielä jonkinlaista toisen käden kosketuspintaa T. Beachin tanssiaisyön tapahtumiin, sillä hän tutustuu Loliin ja käy tämän kanssa myöhemmin jopa tapahtumapaikalla. Intia-syklin kokonaisuudessa tanssiaisyön merkittävyyttä korostaa se, että se putkahtaa mainintana esiin miltei sanasta sanaan *India Song* -elokuvan naisäänten kerratessa Anne-Marie Stretterin ja Michael Richardsonin kohtalokasta rakkaustarinaa (”ce crime derrière eux”, ”tämä rikos heidän takanaan” *IS*, 37.). Se ei siis enää ole pelkästään Lolin yksityinen katastrofi, vaan yksi anekdootti ja todiste lisää Kalkuttan rakastavaisten skandaalinkäryisestä ja paheellisesta nihilismistä, josta kieli myös parin itsemurhayrityksen.

Duras on varhemmassa tuotannossaan vienyt tämän poissaolijoiden todistusvoimaan luottavan tekniikan ehkä pisimmälle kuuluisassa dialogissa, joka avaa Alain Resnais'n elokuvan *Hiroshima mon amour* (1959). Dialogissa ranskalainen nainen vakuuttaa nähneensä kaiken Hiroshimasta eri museoissa aina siihen pisteeseen, että hän tuntee itse olleensa läsnä atomipommin kestävämmäksi kuumentaneella Hiroshiman Rauhan aukiolla. Japanilainen mies kieltää itsepintaisesti ”Tu n'as rien vu à Hiroshima, rien.” (”Et ole nähnyt mitään Hiroshimassa, et mitään.” Duras 1960/2004, 22–26.) Duras tuo myös esille (post)modernin sivustakatsojan voimattomuuden hivenen aikaansa edellä – vasta olohuoneisiin vyörynyt Vietnamin sota teki laajalti tutuksi jokaiselle valkoisen miehen uuden taakan: sodan kauhujen uusiin ja uusiin representaatioihin turtumisen ja hyödyttömän

³² Samanlaista ympärilyövää ryöstöviljelyä on kaiken mahdollisen hahmottaminen kertomuksen/narratiivin metaforalla: ”Elämä on kertomus”, ”Kansakunta on kertomus”. Ks. Pekka Tammen poleemiset artikkelit ”Kertomusta vastaan” (2009) ja ”Against against Narrative” (2008).

³³ Knuutila eteneekin väitöskirjassaan oivallisesti myös ideologiakriittisiin syvyyksiin. (Ks. Rantanen 2010)

pahoillaanolon:

ELLE

Les reconstitutions ont été faites le plus sérieusement possible.
Les films ont été faits le plus sérieusement possible.
L'illusion, c'est bien simple, est tellement parfaite que les touristes pleurent.
On peut toujours se moquer mais que peut faire d'autre un touriste que, justement, pleurer?

ELLE

[... que justement pleurer afin de supporter ce spectacle abominable entre tous. Et d'en sortir suffisamment attristé pour ne pas perdre la raison.] (emt, 26)

NAINEN

Rekonstruktio on tehty mitä huolellisimmin.
Elokuvat on tehty mitä huolellisimmin.
Illuusio on yksinkertaisesti niin täydellinen, että turistit itkevät.
Aina voi pilkata, mutta mitä muuta turisti voi tehdä kuin vain itkeä?

NAINEN

[... kuin vain itkeä jotta voisi kestää tämän kauhean spektaakkelin kaikkien keskellä. Ja poistua sieltä tarpeeksi surullisena ollakseen menettämättä järkeään.] (suom. TR)

Lol V. Steiniin palataksemme, Jacques Hold ei tyydy kauhistelemaan voimattomana rakastajattarensa koulutoverin traagista tarinaa. Hän alkaa itse aktiivisesti tuottaa sitä ja osallistua tapahtumiin. Romaanin edetessä kertojan ja Lolin välille muodostuukin ainakin näennäinen liittolaisuus, joka jättää Tatianan samalla tavoin ulkopuoliseksi, kuin Lol jää Anne-Marie Stretterin ja Michael Richardsonin poistuessa tanssisalin ovesta. Rimmon-Kenan jatkaakin Faulkner-artikkelissaan kvasifilosofisesti poissaolon olevan paitsi virikettä kertojan mielikuvitukselle, myös kielellistämisen edellytys, sillä kieli paitsi luo todellisuutta, myös korvaa sitä (Rimmon-Kenan 1996, 41). Jacques Hold näkee enemmän merkityksiä – ja samalla luo niitä – Lolin elämän varhaisissa tapahtumissa kuin Tatiana Karl, vaikka hän ei ole ollut niissä läsnä. Hold saa omasta mielestään paremman otteen Lolin olemuksesta kuin Tatiana, joka vain tyytyy ”pettäviin näennäisyyksiinsä” ja yhtyy pikkukaupunkijuoruiluun oudosta lapsuudenystävästään.

Kun Lol palaa kymmenen vuoden jälkeen kotikaupunkiinsa S. Tahlaan perheineen, kertoja kuvaa, kuinka nainen äkillisesti alkaa vaellella pitkin kaupungin katuja seuraten erästä miestä, jonka on ikkunastaan nähnyt. Vaikka kertoja ei uskokaan Tatianaa, tähän vakoilevan naisen kuviteltuun tajuntaan hän ankkuroituu tiiviisti, täydentää sitä kernaasti itse ja pitää aikaansaannostaan autenttisempänä kuin ystävättären lausuntoja:

Dès que Lol le vit, elle le reconnut. C'était celui qui était passé devant chez elle il y avait quelques semaines.

Il était seul ce jour-là.

Il sortait d'un cinéma du centre. [--] Arrivé sur le trottoir il cligna des yeux dans la lumière, s'attarda à regarder autour de lui, ne vit pas Lol V. Stein, sa veste qu'il portait d'une main sur l'épaule, il la ramena vers lui dans un mouvement du bras, il la lança légèrement en l'air, puis il l'enfila, prenant encore son temps.

Ressemblait-il à son fiancé de T. Beach? non, il ne lui ressemblait en rien. Avait-il quelque chose dans les manières de cet amant disparu? Sans doute, oui, dans les regards qu'il avait pour les femmes. (RLVS, 52.)

Heti kun Lol näki miehen, hän tunnisti tämän. Sama mies joka oli kävellyt hänen kotinsa ohi muutamaa viikkoa aikaisemmin.

Mies oli yksin sinä päivänä.

Tulossa eräästä keskustan elokuvateatterista. [--] Katukäytävälle päästyään hän räpytteli silmiään valossa, katseli vitkaan ympärilleen, ei huomannut Lol V. Steinia, takkinsa jota piteli toisella kädellä olkapäällään hän veti käsivarrella eteensä, heilautti kevyesti ilmaan ja sujautti päälleen edelleen kiirettä pitämättä.

Muistuttiko hän Lolin sulhasta T. Beachista? Ei, ei muistuttanut mitenkään. Oliko hänen tavoissaan jotakin kadonneesta rakastetusta? Oli varmaankin, hänen tavassaan katsella naisia. (LVSE, 40)

Jos kyseessä olisi ”normaali” heterodiegeettinen kolmannen persoonan kertoja, emme näkisi tässä kohtauksessa mitään hälyyttävän erikoista, vaan se istuisi täysin siihen tajunnankuvauksen konventioon, jota olemme koulitut lukemaan aina Flaubert'in ajoista asti. Ei ole mitään outoa siinä, että kertoja tarjoilee lukijalle poimintoja henkilöahmon ajatuskulusta ja epäröinneistä. ”Johdatus kirjallisuuden poetiikkaan” -kurssinsa läpi-istunut lukija³⁴ epäröimättä mieltää katkelman lopun kysymykset ja vastaukset vapaaksi epäsuoraksi esitykseksi Lolin assosiontipinnistelyistä: miehen liikkeitä esittelevä singulatiivinen *pas simple* -aikamuoto vaihtuu maalailevaksi imperfektiksi, johon sekoittuu jostain fiktiivisestä mielestä kumpuavia interjektioita ”non”, ”Sans doute, oui”. Mutta tämän romaanin kertojan outous ei olekaan vielä tässä kohdassa täysin paljastunut lukijalle, joten palaan tämän esimerkin seikkaperäisempään analysoimiseen seuraavassa alaluvussa.

2.2 Jacques Hold kertojana: iilimato, joka syö omaa häntäänsä?

2.2.1 Fiktiivisten mielten häilyvät rajat

Lol seuraa miestä edelleen, huomaa tämän olevan Tatiana Karlin rakastaja, seuraa sen jälkeen heitä heidän salaiseen kohtaamispaikkaansa, Hôtel des Boisiin, ja tulee lopulta Tatianan kotiin päästäkseen lähemmäs paria. Vasta tässä vaiheessa romaanissa toden teolla paljastetaan kertojan

³⁴ Koska en tee mitään varsinaista reseptiotutkimusta oikeine testilukijoineen, on tähän graduun sisäänrakennettu mallilukija ehkä ”luonnottomankin” sensitiivinen kerronnan ongelmia kohtaan. Psykoanalyttisesti suuntautunut lukija tai Sami Sunnuntailukija (Richardsonin konventionaalinen lukija?) kiinnittäisi kenties huomion täysin eri asioihin.

oikea asema: "Enlacées elles montent les marches du perron. Tatiana présente à Lol Pierre Beugner, son mari, et Jacques Hold, un de leurs amis, **la distance est couverte, moi.**"(RLVS, 74, "Toisiinsa kietoutuneena he nousevat portaat. Tatjana esittelee Lolin miehelleen Pierre Beugnerille ja yhdelle heidän ystävästään, Jacques Holdille, välimatka on taitettu, minuun." LVSE, 57, lihavointi TR.) Juuri tämä asetelma problematisoi Zunshinen Mielen Teoria -mallia, tai ainakin nostaa sen tämän romaanin kohdalla metatasolle. Zunshine korostaa, että paitsi pyrimme lukemaan toisia mieliä, yritämme myös säilyttää selvyuden siitä, mikä on näiden vaikutelmiemme (representaatioiden) lähde; arvioimme siis jatkuvasti metarepresentaation kautta omia ja muiden konstruktioita näistä toisista mielistä (Zunshine 2006, 47). Durasin kirjallisuudessa tämä lähteiden kartoittaminen on tehty tarkoituksellisen vaikeaksi prosessiksi.

Toisten henkilöihahmojen mielenliikkeiden läpivalaisun vaikeuttaminen voi kääntyä myös eettiseksi valinnaksi olla paljastamatta kaikkea, ainakin jos myötäillään sitä raivoa, jolla Sarraute käsittelee psykologisoivan kirjallisuuden henkilöihahmoja, jotka yrittävät tunkeutua toisten mieliin, vaikka voivat tehdä päätelmiä ja arvostelmia muista vain siitä käsin, mihin heillä on pääsy oman tietoisuutensa rajoissa:

Jokainen [henkilöihahmo] tietää, ettei kyseessä ole kuin yhteiseltä pohjalta periytyvien elementtien – enemmän tai vähemmän onnistunut – satunnainen rykelmä, että kaikki toiset pitävät kätköissään omia mahdollisuuksiaan, omaa saamattomuuttaan; [- -] Tästä johtuvat nämä yllättävät selvännäkijän lahjat, nämä etiäiset, tämä selväjärkisyys, tämä tunkeutumisen yliluonnollinen lahja, jotka eivät ole ainoastaan kristillisen rakkauden valaisemien yksinoikeus, vaan kaikkien näiden hyypiömäisten henkilöihahmojen, näiden toukkien, jotka lakkaamatta tonkivat ja törkkivät sielun pohjamutia ja nuuskivat herkutellen oksettavaa liejua. (Sarraute 1956/1964, 47–48, suom. TR)³⁵

Zunshine esittää halun ja pyrkimyksen lukea ajatuksia olevan perusinhimillinen piirre, joka puuttuu vain autisteilta. Sarraute kuitenkin alentaa tähän pyrkivät henkilöihahmot ihmisyyden alapuolelle verenhimoisiksi loisiksi, jotka ovat epätoivoisia, koska eivät saa irti mitään satunnaisotantaa syvempää. Toisaalta on myös yhtä lailla yleisinhimillistä olla utelias toisen motiiveista ja samalla kätkeä omansa – nähdä tulematta nähdyksi. Sen vuoksi tämä ”yhteinen pohja” (*fond commun*), josta lopullisia tai osittaisia totuuksia yritetään ammentaa joko fiktiossa tai kognitiivisten narratologiien suosimissa arkipäivän kerrontatilanteissa, on joka tapauksessa hatara ja tulkinnanvarainen.

³⁵ "Chacun sait qu'il n'est qu'un assemblage fortuit, plus ou moins heureux, d'éléments provenant du même fond commun, que tous les autres recèlent en eux ses propres possibilités, ses propres velléités; [- -] de là ces surprenantes divinations, ces pressentiments, cette lucidité, ce don surnaturel de pénétration, qui ne sont pas seulement le privilège de ceux qu'éclaire l'amour chrétien, mais de tous ces personnages louches, de ces larves qui fouillent sans cesse et remuent les bas-fonds de l'âme et flairent avec délices la boue nauséabonde. "

Palatkaamme edellisen alaluvun Duras-esimerkkiin. Kyseessä oli kuin olikin vapaa epäsuora esitys: kertojan ja henkilöhahmon diskurssien yhteensulautuminen. Esimerkin epäluonnollisuus palautuu kertojan loogiseen mahdottomuuteen olla samalla sekä henkilöhahmon tajunnan verbalisoija että tämän havaintojen kohde. *Lol V. Steinin* kerrontarakenne onkin monin paikoin – ainakin päällisin puolin – malliesimerkki Mielen Teorian toiminnasta kaunokirjallisuudessa: kertoja haluaa ymmärtää Lolin sairauden perimmäiset syyt, pureutua tämän mieleen, siksi hän yrittää motivoida Lolin vakoilua palauttamalla sen syyt perustrauman aiheuttajaan ja pohtimalla, muistuttaako Lolin vakoilema mies petturimaista Michael Richardsonia (”Ressemblait-il à son fiancé de T. Beach? [- -] Avait-il quelque chose dans les manières de cet amant disparu? Sans doute, oui[.]”). Mutta luonnollistava lukutapa, joka korostaisi (Lolia lukemaan pyrkivän) kertojan yritystä psykologisoida Lolin käytös, joutuu jo tässä vaiheessa romaania vaikeuksiin. Jos kertoja on sama henkilö, jota Lol tässä kohtauksessa vakoilee (ensimmäistä, vaan ei viimeistä kertaa), miten hän voi Lolista tietämättömänä konstruoida tämän tajuntaa?

Kohtaus toimii samaan tapaan kuin Henrik Skov Nielsenin käsittelemä esimerkki Bret Easton Ellisin *Glamoramasta*: ”Disarm' by the Smashing Pumpkins starts playing on the soundtrack and the music overlaps a shot of the club I was going to open in TriBeCa and I walk into that frame, *not noticing* the black limousine parked across the street.” (Ellis ref. Nielsen 2004, 140, kursivointi Nielsen. Nielsenin palaamme tuonnempana.) Durasillakin on vastaavankaltainen lause, mutta Ellis-efekti peittyi sillä, että kerronta on kolmannessa eikä ensimmäisessä persoonassa: ”Arrivé sur le trottoir il cligna des yeux dans la lumière, s'attarda à regarder autour de lui, ne vit pas Lol V. Stein[.]” (*RLVS*, 52, ”Katukäytävälle päästyään hän räpytteli silmiään valossa, katseli vitkaan ympärilleen, ei huomannut Lol V. Steinia”, *LVSE*, 40) Mutta koska ”hän” ja ”minä” ovat yksi ja sama henkilö, voisimme yhtä hyvin muokata lauseen ensimmäisen persoonan kerronnaksi, jolloin yhteneväisyys muuttuu selemmäksi (”Katukäytävälle päästyäni räpyttelin silmiäni valossa, katselin vitkaan ympärilleni, en huomannut Lol V. Steinia”).

Ellisin kohdalla kerronnan preesens synnyttää assosiaation elokuvamaisen uhkaavasta tunnelmasta: vaikka Glamoraman minäkertoja ei huomaakaan limusiinia, huomaako limusiini (tai sen matkustaja) kertojan? Minäkertoja näyttäytyy äkisti kuin jonkin ulkopuolisen tarkkailijan vaanimana, pahaa-aavistamattomana kuin lukemattomien kauhuelokuvien uhrit.³⁶ Lol V. Steinissa

³⁶ Esimerkiksi Michael Powellin *Peeping Tomin* (1960) hyytävyys syntyy siitä, että katsoja joutuu omaksumaan mielipuolisen murhaajan näkökulman konkreettisesti: elokuvan päähenkilöllä on pakkomielle elokuvata kauniita naisia ja sen jälkeen murhata heidät pistimeksi muunnetulla kameran jalalla. Kohtauksia ei kuvata ulkopuolelta

taas ajallisuus vaikuttaa tulkintaan: kohta on mennessä aikamuodossa, kerrontahetkestä tiedämme jo, että kertoja yrittää jälkeensä kehittää sattumuksista kasaan jotain koherenttia. Aivan hyvin voisimme luonnollistaa tämän kohtauksen siten, että Lol on myöhemmin kertonut Jacques Holdille tarkkailleen tätä elokuvateatterin luona, mutta mies ei huomannut mitään. Mutta tämä olisi enemmän ongelmanratkaisua kuin kirjallisuuden tulkintaa. Oli tilanteesta mahdollisesti hankitun tiedon laita niin tai näin, kertoja selvästi haluaa häivyttää lukijan näkyvistä tällaiset luonnolliset selitykset ja korostaa havainnon ja kertomisen monimutkaisuutta ja kerrostuneisuutta – vaikka tämä monimutkaisuuskin paljastuisi täydessä laajuudessaan vasta hieman edempänä romaanissa.

Tässäkin kohtauksessa on huomattava ”mielen teorian” monikerroksinen toimintamalli. Kysymykset (”Ressemblait-il à son fiancé de T. Beach? [- -] Avait-il quelque chose dans les manières de cet amant disparu?”) voi tulkita myös siten, että kertoja esittää ne ja vastailee niihin oman olettamuksensa pohjalta, vaikka ei ole koskaan nähnyt Lolin entistä kihlattua, mutta on toki voinut kuulla kuvailuja tämän ulkonäöstä tai tavasta katsella naisia. Mutta kun luemme kohtausta eteenpäin, paljastuu, että kyseessä ei suinkaan ole yleinen spekulointi, vaan nimenomaan Lolin konstruoitu tajunta (J.H. kuvittelee, että L.V.S. päättää, että J.H. muistuttaa M.R:ia): ”Oui, il y avait en lui, décida Lol, il sortait de lui, ce premier regard de Michael Richardson, celui que Lol avait connu avant le bal.” (”Niin, miehessä oli, näin Lol päätti, miehestä näkyi Michael Richardsonin ensimmäinen katse, se jonka Lol oli tuntenut ennen tanssiaisia.” emt.)

Kuten Maria Mäkelä osuvasti kognitiivista narratologiaa problematisoidessaan esittää, kertova teksti ei ole mikään kolmiulotteinen mallinnos, jossa kokevat ihmismielet asettuvat siististi omiin lokeroihinsa, vaan sekä kokemus, kerronta että ylipäättään fiktiivisten maailmojen ja mielten rakentuminen limittyvät yhdeksi ja samaksi ”syntaktis-lineaariseksi esitykseksi”. Lukijan harteille jää erotella nämä kerrotut ja kokevat mielet toisistaan, jos se edes on mahdollista. (Mäkelä 2009, 121.) Jos lukijoina yritämme – haluamme – Jacques Holdin tavoin päästä perille Lol V. Steinin mielenliikahduksista, ajaudumme hämäämään umpikujaan, sillä se, mikä esitetään Lolin tajuntana, onkin usein ellei systemaattisesti aina vain Jacques Holdin representaatiota, omaa sepitelmää. Tämän hän toki kernaasti myöntää (”je vois, j'invente”) ja kertojana jäljittää itsekin kriittisesti lähteitään (”*source tracking*”, ks. Zunshine 2006, 47) ilmoittaessaan, ettei usko sanaakaan siitä, mitä Tatiana Karl kertoo Lolin nuoruusvuosista.

(jolloin kuvassa olisi mies, nainen ja tappamisen akti) vaan murhaajan kameran linssin kautta, mikä on erittäin ahdistavaa.

Yksi Mäkelän tutkimustyön pääväittämistä onkin, että kertojien lisäksi myös fiktiiviset agentit ja fokalisoijat, toisin sanoen myös sellaiset henkilöahmot, jotka eivät ole vastuussa kerronnasta, voivat hyödyntää tismalleen samoja keinoja, joihin olemme jo tottuneet ”kaikkietävien” kertojien kohdalla, konstruoidakseen toisten henkilöahmojen mieliä (Mäkelä 2006, 234). Jacques Holdin kohdalla tämäkin toimii kahteen suuntaan siten, että samalla kun hän kuvittelemalla loihtii etemme illusion Lolin tajunnasta, jopa niin suureen ”luonnollisuuteen” tai todenkaltaisuuteen asti, että miltei unohtamme lukevamme siitä vain toisen käden versiota, hän toisaalta etäännyty itsestään kolmannen persoonan kertojana ja synnyttää päinvastoin vieraannuttavan efektin.³⁷

Vieraantuneisuus on avainsana myös Mäkelän käsityksessä fiktiivisistä mielistä. Kognitiivinen narratologia olettaa ongelmattomasti ja positivistisesti, että kirjallisen mielen mallina on hyväntahtoinen, mutkaton ”jokamies”, vaikka se ei ole aina kiinnostavin vaihtoehto: ”[J]uuri *ylenpalttisen* kerronnallistava, pakkomieltainen, taiteellinen, vainoharhainen mieli vastaa modernistisen kerronnan tekniikoita, ei 'tavallinen' ihmismieli, joka turvautuu jokapäiväisen kokemuksen puitteisiin.” (emt., 257, suom. TR, kursivointi alkuperäinen.) Jos Lol on yhteisön silmissä tuomittu hulluksi vaeltelunsa ja sulkeutuneisuutensa takia, ei Jacques Holdkaan toden totta vaikuta naisen mielenterveydestä viattomasti huolestuneelta ritarilta, vaan juuri Mäkelän luonnehtimalta ylikerronnallistavalta, pakkomieltteiseltä, taiteelliselta ja vainoharhaiselta mieleltä.

Mutta siinä missä Mäkelä näkee tämän kerronnallisena mahdollisuutena, Zunshine tekee tästä jyrkän eettillis-kirjallisen kysymyksen. Hän on phelanmaisesti huolestunut siitä, että harhaiset tai kierot henkilöahmot yrittävät harhauttaa lukijan tai itsensä unohtamaan, että he itse ovat näiden ”metarepresentaatioiden” (eli toisten mielentilasta tehtyjen päätelmien) alkuperäinen lähde:

Ajatusten lukeminen on jokapäiväisen kokemuksemme keskeinen piirre, mutta henkilöahmo, joka uppoutuu liiaksi toisten ihmisten mielentiloihin ja – vielä pahempaa – telepaattisilla kyvyillään kerskailuun, ajautuu vakavaan metarepresentationaaliseen vaaraan: hän ei enää huomaa olevansa itse omien, toisten henkilöiden mielenmaailmaa koskevien representaatioidensa lähde. Hän voi pitää sitä, mikä todellisuudessa on hänen omaa metarepresentaatiotaan *hänen omalla ”lähdemerkinnällään” varustettuna* [a metarepresentation with himself as a source tag] [- -] representaationa ilman mitään ”lähdemerkintää” [a representation without any source tag][.] (Zunshine 2006, 89–90, suom. TR, kursivointi alkuperäinen.)

Onko kuitenkin lopulta enemmän lukukonventioista kuin kertojan epärehellisydestä tai luotettavuudesta kiinni, jos lukija paikoin unohtaa lukevansa toisen käden versiota Lolin tajunnasta ja pitää sitä jonkinlaisena autenttisenä esityksenä? Esimerkiksi Duras-tutkimuksissa (ks. esim.

³⁷ Psykoanalyttisesti suuntautunut henkilö varmasti luonnehtisi tätä kuivan vitsikkäästi kerronnalliseksi fort – da – leikiksi.

Hanrahan 1998, 923, Knuuttila³⁸ 2009, 83) siteeraataan usein eräänlaista avainkohtaa, jossa Lol kaipaa poissaolosanaa, aukkosanaa, johon vangita hänen nimeämätön olemuksensa. Sitaatit alkavat useimmiten kohdasta ”Ç'aurait été un mot-absence, un mot-trou [--]”, kun (ainakin tämän työn valossa) olennaista olisi ottaa huomioon, että tämäkin kohta tarjotaan meille Jacques Holdin oman uskomuksen kautta:

J'aime à croire, comme je l'aime, que si Lol est silencieuse dans la vie c'est qu'elle a cru, l'espace d'un éclair, que ce mot pouvait exister. Faute de son existence, elle se tait. Ç'aurait été un mot-absence, un mot-trou, creusé en son centre d'un trou, de ce trou où tous les autres mots auraient été enterrés. (RLVS, 48)

Uskon mielelläni, koska rakastan Lolia, että hän on elämässään hiljainen siksi että uskoi salamanvälähdyksen hetken, että sellainen sana voisi olla olemassa. Kun sitä ei ole olemassa, Lol vaikenee. Se olisi ollut poissaolosaana, aukkosana, sen keskellä olisi ollut aukko, ja siihen aukkoon olisi voinut haudata kaikki muut sanat. (LVSE, 37)

Mutta vaikka kaikki mitä Lolin tajunnasta ja vaelteluista esitetään, välittyy subjektiivisesti Holdin kautta, olisi ongelmallista palauttaa koko *Le Ravissement de Lol V. Stein* vain ja ainoastaan Jacques Holdin subjektiiviseksi kuvitelmaksi. Se voisi jopa tehdä tyhjäksi suurimman osan Lol V. Steinin hahmoa koskevasta tutkimuksesta, sillä lukija ei saa Lolista juuri mitään tietoa, joka ei olisi tulisi Holdilta. Lisäksi olisi väkivaltaisen redusoivaa (ja, kärjistäen, sitä mitä äärilaidan ”luonnollisen narratologian” harjoittaja voisi tehdä) luonnollistaa tämä teksti vain subjektiiviseksi kuvitelmaksi ja pitää sitä tyytyväisesti täten loppuunkäsittelyinä. Maurice Blanchot nostaa *Lol V. Steinin* esimerkiksi hahmottelemastaan ”kertovan äänen neutrista”. Vaikka kertoja anastaakin kertovan äänen kuin häpeällinen tunkeilija, todellinen kertoja on Blanchot'n mukaan Lol, joka kantaa ”mahdottoman kerronnan tuskaa” aina siihen pisteeseen asti, että lukijakin lankeaa tämän sulaa hulluutta henkivän puheen lumoihin (Blanchot 1969/2006, 567, alaviite 1). Tämän tulkintalinjan mukaan Jacques Hold siis on eräänlainen oraakkeli, joka välittää meille kuolevaisille salaperäisiä viestejä joltain korkeammalta olenolta, jolla on kosketus aivan eri maailmoihin ja todellisuuteen kuin jossa me elämme.

Kuten jo todettu, on epäselvää ja kyseenalaista, minkä osan Lol V. Steinin kerrotusta tajunnasta voimme ottaa annettuna ja ongelmattomana tajunnankuvauksena (jonka perusteella voimme siis tehdä päätelmiä Lolista itsestään) ja mikä osa taas on puhtaasti Jacques Holdin itse fabuloimaa (jolloin suhde muuttuu heti hankalammaksi ja se, mitä pidämme Lolin tajuntana, voikin olla itse asiassa vain projektiota Holdista itsestään). Samalla tavoin kuin pidän temaattisena umpikujana luentaa, joka leimaa kaiken vain Holdin mielikuvitukseksi, en halua käsitellä Jacques Holdia

³⁸ Knuuttila kylläkin myös suomii feminististä tutkimustraditiota, joka sivuuttaa kokonaan teoksen monimielisen ja haastavan kerrontarakenteen ja ottaa kuvauksen Lolin mielenliikahduksista annettuna (Knuuttila 2009, 98).

yksinomaan epäluotettavana kertojana, vaikka kaikki ensimmäisen persoonan kertojat ovatkin lähtökohtaisesti joka tapauksessa subjektiivisia suhteessa omaan tarinaansa – saati sitten muiden. Lol pääsee itse ääneen dialogeissa, ja hän esimerkiksi itse myöntää seuranneensa rakastavaisia tietien tahtoen hotellille asti. Tässä mielessä Jacques Hold ei ole varsinaisesti valheellinen kertoja, vaikka teknisesti (= luonnollisesti, luonnollistavasti) ottaen hänellä ei pitäisikään olla pääsyä Lolin tajuntaan näissä tilanteissa.

2.2.2 ”Epäluotettava kerronta” epistemologisena ylisuoriutumisenä

James Phelan summaa epäluotettavan kertojan ja sisäistekijän suhteesta käytyä keskustelua omassa kerronnan retorisuuteen ja eettisyyteen painottuvassa teoriassaan. Kazuo Ishiguron *Remains of the Day* -romaanin pidättyväisen hovimestarikertojan avulla Phelan luo oman kuusiosaisen luokituksensa epäluotettavista kertojista. Hän kiteyttää kertojan toiminnan kolmeen tehtävään: 1) raportointiin eli tiedon välittämiseen tapahtumista ja muista henkilöihahmoista; 2) tulkintaan, joka kiinnittyy erityisesti tietoon ja havaintoon sekä 3) arvottamiseen ja arviointiin, joiden kautta kertojan omat asenteet, tunnetilat ja suhtautuminen tapahtumiin tulevat näkyviksi. Näiden kolmen tehtävän kohdalla epäluotettava kertoja voi joko tietoisesti tai tietämättään johtaa harhaan, käsittää väärin tai jättää jotain pimentoon. Phelan käyttää kategorioidensa etuliitteinä *väärin-* ja *alisuoriuttamista* (esimerkiksi *väärinraportointi – misreporting*; *alitulkinta – underreading* ja niin edelleen, Phelan 2005, 49–53.) Vaikka erilaiset typologiat ja kategoriat eivät narratologiasta lopu, ihmettelyn silti, ettei Phelan ole ottanut huomioon myös *ylisuoriutumisen* mahdollisuutta. Phelan luultavasti sijoittaisi kertojan yliparaportoinnin (jossa [henkilöihahmo]kertoja välittää tapahtumista tietoa, jota hänellä ei voi olla) tai ylitulkinnan ([henkilöihahmo]kertoja lukee ja konstruoi toisten henkilöihahmojen tajuntaa ”yli-innokkaasti”) osaksi *väärinsuoriutumista*, mutta varsinaisesta valehtelusta ei tällaisissa tapauksissa ole kuitenkaan kyse.

Genetten jaottelussa Phelanin alisuoriuttamiseksi luokittelema tiedon panttaaminen kulkee retoriikasta tutulla nimellä *paralipsis*, jonka vastakohtana Genette on loogisesti nimennyt *paralepsiksi*. Genette kuitenkin tähdentää, ettei tätä *paralepsistä*, eli fokalisoivan henkilöihahmon ”luonnotonta” tai mahdotonta tietoa tapahtumista tai muista henkilöihahmoista, pidä sekoittaa lukijan tekemiin tulkintoihin kertojan kylvämistä pienistä vihjeistä, jotka voivat hyvinkin ylittää rajoittuneen henkilöihahmon päättelykyvyn ja ymmärryksen (Genette 1972, 213). Mutta samoin

kuin ei ole relevanttia tuomita Jacques Holdin raportointia pelkäsi kuvitteluksi, Genettekään ei ole kiinnostunut niinkään siitä, johtuuko paralepsiksen luonnottomuus fyysisestä mahdottomuudesta vai psykologisesta epätodennäköisyydestä, vaan siitä, miten se vaikuttaa tekstin koherenssissa ja kerronnassa yleensä, eli siitä, mikä sen poeettinen merkitys on. (Proustin tapauksessa "todistaa, että Proust kykenee ylittämään oman kerronnallisen 'systeeminsä' rajat", emt, 221–222, suom. TR.)

Myös Rüdiger Heinze päätyy – tosin Jonathan Cullerin kautta – siihen, että paralepsis on täsmällisempi nimitys ilmiölle, jota arkipuheessa voisi luonnehtia ensimmäisen persoonan (=henkilöhahmo)kertojan ”kaikkietävyudeksi”. Mutta tässäkin tapauksessa päädytään nünningmäiseen kysymykseen ”paraleptinen – suhteessa mihin?”³⁹ Heinze osoittaa Fludernikin perusoletuksen kaiken kerronnan takana olevasta ”inhimillisestä” kokevasta mielestä relevantiksi myös paralepsiksen kohdalla, sillä jotta voitaisiin huomata jotain epäluonnollista kertojan kyvyssä tietää tai raportoida mahdottomia asioita, tarvitaan kognitiivinen esikäsitelmä normaalin mielen paraleptisestä rajallisuudesta. Jos kertoja olisi kone tai koira, Heinze huomauttaa, koko kysymystä ei tarvitsisi pohtia, sillä meillä ei ole kokemusta koirien paraleptisistä kyvyistä tai kyvyttömyydestä. (Heinze 2008, 282–282.) Yhtä laimeaa kuin väittää Jacques Holdia pelkäsi valehtelijaksi olisi tulkita häntä yliluonnolliseksi ajatustenlukijaksi, jolla olisi maaginen pääsy Lolin ajatuksiin. Eivätkä maagiset kyvytkään aina ole deus ex machina -ratkaisu kerronnan ongelmiin: Marie Ndiayen romaanissa *La Sorcière* (1996) päähenkilön noituus on juuri kykyä lukea ajatuksia – mutta koska Lucie on velhona keskinkertainen, hän menettää teoksen edetessä lopullisesti otteen ja kommunikointiyhteyden kaikkiin perheenjäseniinsä.

Jacques Hold pohjaa omat seipitelmänsä Lolin tajunnasta osittain siihen, mitä lähempi tuttavuus ja keskustelut tämän salaperäisen naisen kanssa ovat hänelle paljastaneet – tai siihen, mitä hän on niistä saanut irti. Ei ole varsinaisesti valheellista tai väärin kuvitella Lolin etsivän poissaolosanaa tai elävän päivittäin T. Beachin traumaattista tanssiaisyötä uudelleen ja uudelleen. Samalla tavoin Maria Mäkelän esimerkkitapauksen, Emmanuelle Bernheimin *Sa femme* -romaanin obsessoitunut päähenkilö Claire ei varsinaisesti tulkitse tai kerronnallista väärin rakentaessaan yksityiskohtaisesti rakastajansa vaimon ja lasten tajuntaa, vaikka näitä ei todellisuudessa ole edes olemassa, mikä selviää naiselle vasta myöhemmin (Mäkelä 2006, 245). Tällaiset toiminnot ovat lähellä Zunshinen mielen teoriaa, niiden pohja on mitä banaaleimmassa ihmisten välisessä kanssakäymisessä, mutta

³⁹ Viitataan tässä Ansgar Nünningin artikkeliin ”Unreliable – Compared to what? Towards a Cognitive Theory of *Unreliable Narration*. Prolegomena and Hypothesis” (1999), jossa hän esittää epäluotettavuuden riippuvan enemmän (lukijan) yleisistä normeista ja käsityksistä kuin mistään absoluuttisesta mitta-astekoista.

Claire ja Jacques Hold vievät tämän kerronnan, konstruoinnin ja tulkitsemisen niin pitkälle *yli*, että se synnyttää subjektiivista vinksahaneisuutta – eli sitä, mitä kirjallisuudellisuus parhaimmillaan on.

Phelan huomauttaakin, että henkilöahmokertojen kohdalla lukija yleensä pitää henkilöahmon mimeettistä puolta tärkeämpänä kuin sitä seikkaa, että kertojan ominaisuudessa tämä henkilöahmo on myös kytköksissä teoksen synteettisiin elementteihin, eli kaikille taideteoksille väistämättömään keinotekoisuuteen (tai siihen, mitä venäläiset formalistit nimittävät *kirjallisuudellisuudeksi*). Mutta näiden kahden ei Phelanin mukaan tarvitse sulkea toisiaan pois, sillä niiden yhteispeli mahdollistaa myös tekstin temaattisen rakentumisen (joka on Phelanin kolmijaossa mimeettisen ja synteettisen lisäksi kolmas kertomuksen ja kerrotun henkilöahmon ominaisuus) ja vaikuttaa lopulta myös lukijan vastaanottoon.⁴⁰ (Phelan 2005, 28–29.) Kun Phelan yhdistää synteettisyyden nimenomaan kertojaan ja kerrontaan liittyväksi piirteeksi, Jacques Holdin kohdalla mielenkiintoista onkin, että juuri tämä ”synteettinen” kertominen ja sepittäminen on edellytys edellä hahmottelemalleni äärimimeettiselle luennalle, jossa Lolin tajunta kumpuaakin vain Jacques Holdin mielikuvituksesta.

Toki tällaista äärimimeettistä luentaa voisi pitää ratkaisuna durasiaanisen havainnon rajoittuneisuuden, näkemisen ja näkemättömyyden asettamaan ongelmaan, mutta en pidä kovin mielekkäänä edes yrittää löytää mitään lopullista totuutta kysymyksestä, varsinkin kun edessämme on vain paperia ja kaksiulotteinen sommitelma kirjaimia. Huomattavasti kiinnostavampaa onkin tarkkailla henkilöahmon ja kertojan suhdetta ja kamppailua itsemääräämisoikeudesta Lolin ja Jacques Holdin välillä, ja vähintään yhtä kiinnostavaa myös kertomusteoreettisesti on seurata samaa henkilöahmon ja kertojan välistä suhdetta ja kamppailua Jacques Holdin ja Jacques Holdin välillä.

⁴⁰ Phelan painottaa erityisen paljon juuri kertovan tekstin vastaanottoa nimenomaan emotionaaliselta ja eettiseltä kannalta. Tämä saattaa ainakin ensi alkuun herättää kiusaantuneisuutta ja vieraantuneisuutta eurooppalaisessa koko dekadentin kirjallisuus- ja kulttuuritradition tai toisaalta ”tunteettoman”, strukturalismista ponnistaneen klassisen narratologian paaduttamassa lukijassa. Durasin kohdalla palaamme kerronnan ja kerronnallistamisen etiikkaan tarkemmin seuraavassa luvussa.

2.3 Epäluonnollisen henkilöhahmokertojan rajanylityksiä

2.3.1 Itseäänkin tarkkaileva kertoja: liu'unta ensimmäisen ja kolmannen persoonan kerronnan välillä

Kertova henkilöhahmo, joka tarkkailee toista henkilöhahmoa tarkkailemassa kertojaa itseään, asettuu samalla itsensä ulkopuolelle, katselemaan itseään Lolin silmin. Lolista obsessoitunut Jacques Hold haluaa sisään naisen maailmaan, josta ei tahdo saada kyllikseen. Hold asettuu Lolin objektiksi, hän järjestää tietoisesti lemmenkohtauksia Tatianan kanssa hotellissa, vaikka tietää Lolin tarkkailevan heitä ruispellosta.

Sinänsä kerronnan persoonavaihdokset eivät ole mitään tavatonta – sekä Genette että Richardson antavat useita esimerkkejä teoksista, joissa tämä tekniikka hämärtää lukijalta (aluksi) sen, että kertoja onkin itse sekaantunut tapahtumiin. Mutta useimmissa esimerkeissä, kuten Calvinon romaanissa *Il cavaliere inesistente* (1962), tämä jännite paljastuu vasta teoksen loppupuolella, ja siirtymä on Richardsonin mukaan aina pois perinteisestä objektiivisuudesta, kolmannesta persoonasta ensimmäiseen. (Richardson 2006, 12.) *Lol V. Steinissahan* persoonan vaihtelu tulee esiin jo ennen teoksen puoltaväliä, kun Lol ilmestyy Tatiana Karlin puutarhaan, eikä senkään jälkeen kiinnity selkeästi jompaan kumpaan vaihtoehtoon, vaan jatkaa vapaata liikehdintäänsä, kuten on ollut jo ennen paljastustakin. Nyt lukija vain saa selityksen tälle häilyvyydelle ja osaa kiinnittää huomiota 'je' ja 'il' -pronominien vaihteluun. On myös kieltämättä totta, että tässäkin tapauksessa paljastuksesta on rakennettu sekä komposition että typografian tasolla merkittävä. Kun kertojan henkilöllisyys on paljastunut, alkaa seuraava kappale uudelta sivulta ja kertoja esittäytyy ensimmäistä kertaa kunnolla. Merkitsen kappaleen vaihdosta seuraavassa näytteessä tähdellä:

Enlacées elles montent les marches du perron. Tatiana présente à Lol Pierre Beugner, son mari, et Jacques Hold, un de leurs amis, **la distance est couverte**, moi.

*

Trente-six ans, je fais partie du corps médical. Il n'y a qu'un an que je suis arrivé à S. Tahla. Je suis dans le service de Pierre Beugner à l'Hôpital départemental. Je suis l'amant de Tatiana Karl. (*RLVS*, 74–75, lihavointi TR)

Toisiinsa kietoutuneena he nousevat portaat. Tatjana esittelee Lolin miehelleen Pierre Beugnerille ja yhdelle heidän ystävistään, Jacques Holdille, välimatka on taitettu, minuun.

*

Kolmekymmentäkuusivuotias, kuulun lääkärikuntaan. Vasta vuosi sitten saavuin S. Tahlaan. Olen Pierre Beugnerin alainen lääninsairaalassa. Olen Tatjana Karlin rakastaja. (*LVSE*, 57–58)

Tässä kohdin siirtymä on juuri kolmannesta persoonasta ensimmäiseen, ulkopuolisesta henkilökohtaiseen. Jacques Hold tarkastelee silti itseäänkin viileän lääkärimäisesti: vaikka ”välimatka on taitettu”, hän esittäytyy lukijalle lyhyeen sähkösanomatyyliin ja mainitsee vasta viimeisenä tiedonmuruseksi suhteen Tatiana Karliin. Välimatkan taituminen ei silti hälvennä epäselvyyttä romaanista, vaan päinvastoin hämmentää lukijaa entisestään. Mikä on tämän kohtaamisen paikka kerronnan kronologiassa? Kokeva Hold osaa vähintäänkin aavistella kohtaamisessa olevan jotain erityistä, kertova Hold taas saa tämän epävarmuudenkin vaikuttamaan profetalliselta tai ainakin pelkkää kummastelua merkitsevämmältä:

Dès que Lol a pénétré dans la maison elle n'a plus eu un regard pour moi.

[- -] Tatiana se demandait pourquoi quand même, pourquoi elle était là. C'était inévitable: elle n'avait rien à dire à Tatiana, rien à raconter [- -].

J'étais le seul à savoir, à cause de ce regard immense, famélique qu'elle avait eu pour moi en embrassant Tatiana, qu'il y avait une raison précise à sa présence ici. **Comment cela était-il possible? Je doutais.** Pour me plaire davantage à retrouver la précision de ce regard, je doutais encore. Il différait totalement de ceux qu'elle avait à présent. Il n'en restait rien. Mais le désintérêt dans lequel elle me tenait maintenant était trop grand pour être naturel. Elle évitait de me voir. Je ne lui adressais pas la parole. (RLVS, 75–78, lihavointi TR)

Sisälle päästyään Lol ei enää katsahnutkaan minuun.

[- -] Tatjana mietti kuitenkin miksi, miksi Lol oli siellä. Se oli väistämätöntä: Lolilla ei ollut mitään sanottavaa Tatjanalle, ei mitään kerrottavaa. [- -]

Minä yksin tiesin siitä valtavasta näлкиintyneestä katseesta, jonka Lol oli luonut minuun Tatjanaa syleillessään, että hänen tuloonsa oli täsmällinen syy. **Miten se oli mahdollista? Olin epävarma.** Halusin nähdä uudestaan ja tarkasti sen katseen ja epäilin edelleen. Se oli aivan erilainen kuin Lolin katset tällä haavaa. Siitä ei ollut jäljellä mitään. Mutta välinpitämätön suhtautuminen minuun oli liiallista ollakseen luonnollista. Lol vältti jopa näkemästä minua. Minä en puhutellut häntä. (LVSE, 58–60.)

Tässä katkelmassa ei ole persoonanvaihdosta, mutta sen sijaan epistemologista ristiriitaisuutta. Hold epäilee ja epäröi, vaikka julistaa olevansa ainoa, joka tiesi, ettei Lol osunut paikalle sattumalta. Tämä kohtaus myös saa epäilemään, mikä lopulta on Holdin oman kerronnan lähtöpiste: osasiko Hold jo odottaa Lolia saapuvaksi, oliko hän sittenkin huomannut naisen seuraavan häntä ja Tatianaa? Vai kiinnostuuko mies Lolista vasta kohdatessaan tämän ”valtavan näлкиintyneen katseen” ja alkaa vasta tämän kohtaamisen (sekä Lolin järjestämien illallisten, joiden päätteeksi nainen itse kertoo ”valinneensa” Jacques Holdin) jälkeen kehii kasaan Lolin aiempia vaiheita ja vaelteluita, Mielen Teorian mekanismien mukaisesti?

Brian Richardson toteaa useampaa persoonaa samanaikaisesti hyödyntävien kerrontatekniikoiden mahdollistavan yhteen ainoaan subjektiviteettiin sisältyvien halkeamien esittämisen. Ne toimivat myös työkaluina eri hahmojen, vaihtoehtoisten kertovien maailmojen, tarinoiden ja kehysten välisten erojen hämärtämiseen. (Emt, 67.) On tosin huomattava, että vaikka jälkiklassinen narratologia tuntuukin pitävän klassista narratologiaa arkaaisena viimeksimainitun keskittyttä

tutkimaan Henry Jamesia ja Marcel Proustia, alkaa tämä nyt marginaalista esiinnostettu kokeellinen kirjallisuuskin (Robbe-Grillet, Beckett) olla vähintään keski-ikäistä. Jopa Genette on itse asiassa todennut jo 1972 kertojan persoonavaihdoista näiden samojen avantgardistien kohdalla samansuuntaista kuin Richardson:

[T]iedetään, että nykyromaani on ylittänyt tämän rajan kuten monta muutakin eikä epäröi vakiinnuttaa kertojan ja henkilö(hahmo(jen) välille vaihtelevaa tai kelluvaa [*flottante*] suhdetta, pronominaalista pyörrettä, joka noudattaa vapaampaa logiikkaa ja monimutkaisempaa käsitystä ”persoonallisuudesta”. (Genette 1972, 254, suom. TR.)

Mutta narratologioita vertailtaessa keskeistä ei olekaan, kuka on ensiksi keksinyt tarttua tiettyyn ongelmaan tai ilmiöön, vaan myöhempi teoreettinen keskustelu antaa parhaassa tapauksessa enemmän huomiota ja tilaa seikoille, jotka on kyllä voitu havaita jo 30 vuotta aikaisemmin, mutta jotka ovat silloin jääneet vain nopeaksi reunamerkinä tai huomautukseksi sivulauseessa.

Säilyttäessään kertojanasemansa ja voimakkaan ensimmäisen persoonan samalla kun näkee itsensä ulkopuolelta Jacques Hold yrittää säilyttää myös asemansa kaiken sekoittuneen aineksen lopullisena järjestelijänä tässä uninäytelmässä. Shlomith Rimmon-Kenan on todennut Samuel Beckettin ”januskasvoisesta” kerronnasta, että kerronnan kaksijakoisuus representoi yhden ja saman mielen eri asetelmia itseensä nähden.⁴¹ Vieraantumisen merkit näkyvät kielessä, eikä kertoja välttämättä pääse tarinaansa käsiksi kuin sen ulkopuolelta. (Rimmon-Kenan 1996, 93–94.) *Le Ravissement de Lol V. Stein* tuntuu olevan yhtä paljon kertomus Jacques Holdista itsestään kuin Lol V. Steinista; Hold kadottaa itsensä Loliin yrittäessään vangita tämän tajunnan. Etenkin Holdin ja Tatianan kohtaamisissa hotellissa tapahtuu voimakkaita siirtymiä kokevasta mielestä tirkistelyn kohteena olevaksi rakastajaksi. Muisto (“je me souviens”) muuttuu heti kaksoispisteen jälkeen pelkäksi kuvaksi:

Je me souviens: l'homme vient tandis qu'elle s'occupe de sa chevelure, il se penche, mêle sa tête à la masse souple et abondante, embrasse, elle, continue à relever ses cheveux, elle le laisse faire, continue à lâche. (RLVS, 65)

Minä muistan: mies tulee Tatjanan laittaessa tukkaansa, kumartuu, työntää kasvonsa taipuisiin runsaisiin hiuksiin, suutelee, Tatjana jatkaa tukan nostamista, antaa miehen toimia, jatkaa ja päästää irti. (LVSE, 50)

Shira Wolosky huomauttaakin juuri Beckettistä, että identiteetti syntyy enemmänkin vuorovaikutuksesta itsen ja itsestä esitettyjen kuvien välillä. Mitä enemmän Beckettin teoksissa ponnistellaan jonkun eheän ”itseiden” löytämiseksi, sitä väistämättömämmin käy ilmi, että tämä

⁴¹ Beckettin kohdalla kaksijakoisuus tosin on liikettä toisen ja kolmannen persoonan välillä, ei ensimmäisen ja kolmannen.

itseys tulee näkyviin vain erilaisina kuvina. (Wolosky 1995, 81.) Yhtenäisyyden puute menneen ja nykyisyyden (kerrontahetken) välillä voi Rimmon-Kenanin mukaan olla myös vapautumista "pseudo-samuudesta" (*pseudo-sameness*), mitä pyrkimystä on aiemmin tulkittu subjektin irtisanoutumisena omista muistoistaan. Kyse on kuitenkin kerronnan aikatasojen ehdottomasta erillisyydestä, menneisyys on itsenäinen ja epä-yhteneväinen nykyisyyden kanssa. (Rimmon-Kenan 1996, 101.)

Siinä missä kognitiivisen narratologian lempimantra on ihmisen taipumus hahmottaa elämänsä kertomuksena, propagoi Galen Strawson vahvasti samaa tendenssiä vastaan, joskin hän ei puhu varsinaisesti narratologiasta vaan ylipäätään kognitiivis-psykologisesta pakkomielleestä minän ja elämän kerronnallistamiseen. Yleensä tällaista "diakronisuutta", nykyisen olemuksensa hahmottamista menneen jatkumona, pidetään tavoiteltavana sielutilana, mutta Strawson penää jokaisen oikeutta olla tilanteesta toiseen ajautuva "episoodikko", joka ei edes kaipaa elämälleen mitään kertomusmuotoa, jossa piilee hänen mukaansa jopa arveluttavan itsepetoksen siemen. (Strawson 2004, 430, 447 ja *passim*.) Jacques Hold on tämänkin jaottelun kannalta kiinnostava henkilöahmo, sillä hän liukuu jossain diakroonikon ja episodikon välimaastossa.⁴² Hold kyllä viittaa jatkuvasti omiin muistoihinsa ja ennen kaikkea tarinoi, mutta näiden muistojen ja tarinoiden tulos näyttäytyy irrallisina episodeina, onttoina kuvina, etenkin hänen itsensä kohdalla – Lolille hän kyllä muovailee sitäkin rikkaamman sieluelämän. Mutta kenties Strawsonilla onkin kertomuksellistamista vastaan hyökätessään mielessään jonkinlainen yksinkertaistettu ja "epäluonnollisuudesta" siistitty kognitiivinen mallikertomus eikä niinkään outojen kertomusten koko mahdollinen kirjo. Kertova kirjallisuus jos jokin on aina osannut olla tarvittaessa myös episodimaista ja epäjatkavuudellaan leikittelevää.

Vaikka kertoja kokisikin eriytyneisyyttä itsestään, sekoittuvat aikatasot Durasin kirjallisuudessa usein toisiinsa eri tavalla tai jopa perusteellisemmin kuin Rimmon-Kenanin kuvauksen perusteella Beckettin kohdalla. Holdin retrospektiivisen kerronnan seasta nousee joitain hetkiä etualalle preesensissä, ikään kuin simultaaniseksi kokemiseksi ja havainnoksi: "Je me cache. Je ne vois plus. Elle [Tatiana] a dû maintenir revenir à sa place. Oui." (*RLVS*, 94, "Minä piiloudun. En näe enää. Tatjana lienee nyt palannut paikalleen. Onkin." *LVSE*, 74.) Jean Alter esittää Claude Simonin *La Bataille de Pharsale* -romaanin kertojaan viittaavien "minän" ja "hänen" välillä olevan samanlainen

⁴² Ironista on, että vaikka Strawson niin voimakkaasti propagoi kaunokirjallisuuden hyödyntämistä ihmiselämän selitysmallina vastaan, on hän poiminut esimerkkihenkilönsä – länsimaisesta kaunokirjallisuudesta, esim. Sartren *La Nauséen* Roquentinin. Strawson käyttää myös itseään esimerkkinä, mutta se taitaakin olla ainoa "lihaa ja verta" oleva poikkeus.

jännite kuin eletyn kokemuksen ja sen kirjallisen toisinnon, menneen ja nykyisen välillä (Alter 1972, 45–46). Aikatasojen vaihtelu on kytköksissä persoonan vaihteluun myös muilla nouveau romanin edustajilla ja on varmastikin eräänlainen yritys päästä irti ”eheidän” ja yhtenäisten henkilöhahmojen kurimuksesta. Fludernik kuitenkin pitää tällaista vaihtelua ”uhkaavana” lukijan hämmäntämisenä, joka täytyy kesyttää kognitiivisten kehysten avulla, jotta voitaisiin kehiiä kasaan lukukelpoinen tarina (Fludernik 1996, 238, 249). Niinkin voi tehdä. Itseäni kiinnostaa silti enemmän, mitä esteettistä annettavaa tällaisella miltei ”lukukelvottomalla” kirjallisuudella on sen omista lähtökohdista käsin.

2.3.2 Narratologinen ikuisuuskysymys: onko kertojalla oikeus ja mahdollisuus havaita?

Subjektiiivisia kertovia henkilöhahmoja tutkinut James Phelan näkee itseään reflektiivissa kertojissa, kuten Humbert Humbertissa, vastaavuuden Mihail Bahtinin moniäänisen kerronnan käsitteen kanssa. Phelanin konseptissa on kuitenkin kyse ennemminkin yhden ja saman kertojajäänen välittämästä havainnon monitasoisuudesta, eräänlaisesta ”kaksoisfokalisatiosta” (*dual focalization*). Kaksoisfokalisatio etualaistaa varsinaisen tarinan ja tapahtumien välittämisen lisäksi itse kertomisen vaikeuteen liittyvän tematiikan, joka muodostaa näiden rinnalla kulkevan oman tarinansa: ”tarinan kertojan kamppailusta kertoakseen tarinan siitä, mitä tapahtui menneisyydessä.” (Phelan 2005, 118–119, suom. TR.) Kaksoisfokalisatio onkin leimallisesti metafiktiivinen piirre, joka on omiaan kirjallisuudelle, joka ei edes yritä luoda stanislavskilaisen teatterin ”neljännen seinän illuusiota”, vaan tuo oman seipiteellisyytensä paitsi esiin, myös olennaiseksi osaksi koko taiteellista kompositiota, kuten on laita juuri Nabokovin, Durasin ja usean muun tässä työssä mainitun kirjailijan kohdalla.

Phelan keskittyy tutkimuksessaan ennen kaikkea kirjallisuuden ja kerronnan eettisiin kysymyksiin, niinpä hän näkee Humbert Humbertin monikerroksisen fokalisaationkin eettisenä kamppailuna, jossa kertova minä yrittää ottaa vastuuta aiemman, kokevan minän vastenmielisestä toiminnasta (emt, 122). Mutta voimmeko päästä varmuuteen siitä, uskoako tohtori Jekylliä vai herra Hydeä? Eivätkö tällaiset eettiset pelastukset ja implisiittisen tekijän konstruoimiset olekin yritys kastroida moraalisesti arveluttava teos salonkikelpoiseksi kuriositeetiksi eikä paheella hekumoinniksi?⁴³

⁴³ Myös Zunshine katsoo jopa pakkomielleeseen asti velvollisuudekseen alleviivata jatkuvasti Humbert Humbertin persoonan mädännäisyyttä. Samuel Richardsonin *Clarissan* (1747–1748) katalaa, irstaita taka-ajatuksia juonivaa kertojaa kuvaillessaan Zunshine paljastuu melkoiseksi tosikoksi: ”Voimme toivoa, että hän [Lovelace] vitsailee nimittäessään Jumalaa erääksi apureistaan [- -]. Voimme tehdä elämästämme helpompaa ja väittää – selvien tekstuaalisten todisteiden puutteesta huolimatta – että Lovelace on ironinen ja tietää sen. Voimme muistuttaa

Samalla ristiriitaisuudella Markiisi de Saden Justine muistaa huomioida sensuellisesti vavahtelevat täydelliset rintansa kuvaillessaan järkyttyneenä kaikkia kohtaamiaan kauhistuttavan syntisiä tilanteita. Jacques Holdkin on eräänlainen ”kaksoisfokalisoija” välittäessään yhden ja saman kertovan äänen kautta monitasoista havaintoa. Vaikka Jacques Holdiakin voi tarkastella eettisesti, eritoten suhteessa hänen pakkomielteeseensä objektivoida ja esineellistää naiset, etenkin hänen hotellirakastajattarensa Tatiana Karl, on kaksoisfokalisaation tehtävä Durasin tuotannossa vielä vahvemmin toimia vieraantuneisuuden välittämisen keinona tai, kuten Phelan sanoisi, vahvistaa henkilöhahmojen synteettistä puolta.

Käsite fokalisoiwa kertoja ei Phelanin mukaan ole mikään itsestänselvyys narratologisessa keskustelussa. Ongelmat alkavat jo Genetten ”kuka puhuu?” ja ”kuka näkee?” -kysymysten ympärille rakentuvassa fokalisaatiomallissa, jota Phelan arvostelee siitä, että se ei lopulta paneudu puhujan (kertojan) ja havainnoijan välillä vallitseviin erilaisiin suhteisiin, vaan keskittyy enemmän kysymyksiin ”kuka näkee?” ja ”mitä (ja kuinka paljon) nähdään?” (Phelan 2005, 110–111.) Tietyt narratologit, kuten Seymour Chatman, haluavat pitää näennäis-genetteläisessä hengessä tiukasti erillään kysymykset kuka näkee tai havaitsee ja kuka puhuu; toiset, kuten Manfred Jahn ja James Phelan, haluavat taas murtaa raja-aitoja ja sallia fokalisaation myös kertojille.

Fokalisoiwa kertoja on kuitenkin herättänyt käsitteenä kiivasta keskustelua puolesta ja vastaan. Manfred Jahn kritisoi Seymour Chatmania siitä, että tämä haluaa pitää kertojan jääräpäisesti erillään fokalisaatiosta. Chatmanin mukaan kertoja voi vain raportoida tapahtumat, ei nähdä niitä kirjaimellisesti niistä kertoessaan. Ensimmäisen persoonan kertoja kylläkin on voinut nähdä tapahtumat aiemmin, mutta niiden pukeminen sanoiksi tapahtuu vasta jälkeenpäin, jolloin on kysymys muistamisesta, ei havainnosta. (Chatman ref. Jahn 1996, 258–259 ja Phelan 2005, 112–114) Jahn itse ehdottaa, että narratologisessa keskustelussa tulisi tuoda entistä enemmän esille myös kerronnan visuaalisia aspekteja ja myöntää, että simultaanisellakin havainnolla on merkittävä asema kerronnan prosessissa. (emt., 262–263.) Phelankaan ei näe mitään syytä itsepintaiseen erotteluun, sillä sekä henkilöhahmo että kertoja havaitsevat maailmaa väistämättä omasta näkökulmastaan, etenkin jos kertoja on jokin inhimillinen subjekti. Tämä johtuu ennen kaikkea siitä, että kerronta raportoivana toimintana sisältää joka tapauksessa jo jonkun näkökulman: ”Tietenkin kertojan havainnot voivat olla epäluotettavia tai vajaita, mutta aivan kuten henkilöhahmo ei voi toimia

itseämme, että loppujen lopuksi hän kirjoittaa kirjettä erälle ystävästään ja ihailijoistaan.” (Zunshine 2006, 92–93.) Ilmeisesti kyky ymmärtää mustaa huumoria ja saada siitä (esteettistä tai muunlaista) nautintoa ei kuulu jälkiklassisten narratologien suuresti mainostamiin kognitiivisiin toimintoihin.

paljastamatta jotain itsestään, ei kertojakaan voi raportoida paljastamatta myös havaintojaan.” (Phelan 2005, 114–115, suom. TR.)

Durasin kirjallisuus on malliesimerkki kerronnan ja havainnon erottamattomasta samanaikaisuudesta ja yhteenkietoutumisesta. Niin *Lol V. Steinissa* kuin Intia-syklin muissakin osissa kysymys näkevästä, havaitsevasta ja kokevasta kertojasta konkretisoituu todenteolla, se ei jää pelkäksi narratologiseksi metaforaksi. Kuten nähtiin kohtauksessa, jossa Lol ensimmäistä kertaa ilmestyy Tatiana Karlin puutarhaan ja esitellään Jacques Holdille, raja-aitojen vetäminen on hankalaa, kun ensimmäisen ja kolmannen persoonan kerronta sekä retrospektiivisyys ja simultaanisuus saattavat vaihdella jopa saman kohtauksen sisällä. Kerronnan ajankohta jää epäselväksi, mikä vaikeuttaa sen Chatmanin väitteen hyväksymistä, että ensimmäisen persoonan kerronnassa on kyse muistelusta ja muistamisesta eikä havainnosta. Vaikka simultaaniset kohdat voisikin lukea jonkinlaisena ”historiallisena preesensinä”, Jacques Hold ei ole mikään perinteinen homodiegeettinen kertoja, kuten Marcel tai Holden Caulfield, joka kertoo enemmän tai vähemmän jäsenyneen muisteluksensa (”Näin minusta tuli kirjailija”, ”Sainpa kerran potkut koulusta”).

En tietenkään voi väittää Holdin kertovan tapahtumista sitä mukaa, kun ne tulevat eteen⁴⁴, mutta kerronnan kautta hän elää näitä hetkiä uudelleen, kehittää uusia teorioita ja päätelmiä Lolin sieluntilasta ja arvioi myös itseään ja omaa käytöstään, etenkin kohdissa, joissa kerronta etääntyy esittämään Holdia ulkopuolelta. Näin toimii myös Phelanin esimerkiksi nostama Humbert Humbert, jonka tapauksessa tämä kaksoisfokalisaation kautta tapahtumiin palaaminen mahdollistaa pedofiilisen suhteen eettisen vääryyden kohtaamisen ja muuttaa puolustuspuheeksi tarkoitetun kerronnan ratkaisevassa määrin itsesyytökseksi (Phelan 2005, 120–121).

Aiemmin tutkimassani *India Song* -teoksessa⁴⁵ Chatmanin erottelun jyrkkyys taas osoittautuu vielä kestävämmäksi, kun kerronta konkreettisesti rakentuu tapahtumia joltain aavemaiselta toiselta diegeettiseltä tasolta tarkastelevien äänten simultaaniselle spekulatiolle (ks. Rantanen 2005, 49). Mutta myös *Lol V. Steinissa* katsominen, tirkistely ja vakoilu ovat kerronnan keskeisimpiä motiiveja, jopa siihen pisteeseen asti, että kertoja-Hold varjostaa Lolia eräällä tämän

⁴⁴ Tätä olisikin hankala todistaa, paitsi jos kyseessä on epistolaari- tai päiväkirjatuotoinen romaani, kuten Gogolin *Mielipuolen päiväkirja* tai Richardsonin *Pamela*, jota sitä paitsi on parodioitu juuri tästä absurdista simultaanisuudesta.

⁴⁵ Tässä kohdin on tosin myös ongelmallista, voidaanko elokuvalle ylipäätään olettaa samanlaista ontologista kertojarakennetta kuin tekstille, mutta yhtä paljon kuin Durasin ohjaamaan elokuvaan, tulkintani pohjautuu hänen *India Songista* julkaistuun käsikirjoitukseensa, joka on tarkoitettu myös teatterin lavalle – tai sitten vain luettavaksi, onhan hän nimittänyt sen hybridiksi ”théâtre - texte - film”.

vaelluksella, jolla nainen epäilemättä yrittää varjostaa Holdia itseään:

Le lendemain je m'arrange pour m'absenter de l'hôpital pendant une heure dans l'après-midi. Je la cherche. Je repasse devant le cinéma devant lequel elle m'a trouvé [--] [J]e fais le tour du champ de seigle, le champ est vide, elle ne vient que lorsque nous y sommes, Tatiana et moi. Je repars. Je roule doucement dans les rues principales, il me vient à l'idée qu'elle est peut-être dans le quartier où habite Tatiana. Elle y est. Elle est dans le boulevard qui longe sa maison, à deux cent mètres de celle-ci. [--] Elle marche assez rapidement, sa démarche est aisée, belle. Elle me paraît plus grande que les deux fois où je l'ai vue. [--] Ce manteau gris je l'ai reconnu, ce chapeau noir sans bords, non, elle ne l'avait pas dans le champ de seigle. (RLVS, 127–128.)

Seuraavana päivänä järjestän niin että pääsen vapaaksi sairaalasta tunniksi iltapäivällä. Etsin Lolia. Ajan ohi elokuvateatterin, jonka edestä hän löysi minut. [--] [K]ierrän ruispellon, pelto on tyhjä, Lol tulee vain silloin kun me olemme täällä, Tatjana ja minä. Lähden taas. Ajan hitaasti pääkatuja, mieleeni tulee, että hän on ehkä korttelissa, jossa Tatjana asuu. Hän on siellä. Hän on talon viertä kulkevalla bulevardilla, kahdensadan metrin päässä talosta. [--] Hän kävelee melko nopeasti, käynti on sujuvaa, kaunista. Hän näyttää minusta kookkaammalta kuin niinä kahtena kertana jolloin olen nähnyt hänet. [--] Harmaan takin minä tunnistin, en mustaa hattua, sitä hänellä ei ollut ruispellossa. (LVSE, 100–101.)

Simultaaninen preesens-kerronta lisää kohtauksen jännitettä, kun tarkkaillusta tulee tarkkailija. Kun Hold haluaa löytää Lolin, hän aloittaa etsimisen luonnollisesti paikoista, joista Lol on ensin löytänyt hänet. On mahdotonta sanoa, onko hän tässä piirileikissä pari askelta Lolin edellä vai jäljessä. Ehkä hän etsiikin lopulta itseään Lolin kautta. On nimittäin syytä kysyä, eikö "le ravissement de Lol V. Stein" ole samalla "le ravissement de Jacques Hold"? Etenkin Holdin ja Tatianan kohtaamisissa hotellissa tapahtuu voimakkaita siirtymiä kokevasta mielestä tirkistelyn kohteena olevaksi rakastajaksi; mies asettuu tietoisesti Lolin objektiksi, hänestä tulee itselleenkin ikään kuin pelkkä fetissi. Miehen kokemus, muisto muuttuu pelkäksi kuvaksi miehestä:

J'ai tourné la tête, à bout de forces, vers la droite du champ de seigle où elle n'était pas. De ce côté-là Tatiana, en tailleur noir, arrivait. Elle a payé le taxi et s'est engagée lentement entre les aulnes. [--]

Sans lui faire grâce d'aucune approche, Jacques Hold rejoignit Tatiana Karl.

Jacques Hold posséda Tatiana Karl sans merci. Elle n'opposa aucune résistance, ne dit rien, ne refusa rien, s'émerveilla d'une telle possession. (RLVS, 122–123.)

Käänsin voimieni rippeillä pääni ruispellon oikeaan laitaan, jossa hän ei ollut. Siltä puolelta oli Tatjana tulossa mustassa kävelyupuvussa. Hän maksoi taksin ja lähti hitaasti kulkemaan leppien välistä. [--]

Ja ilman mitään lempeää lähestymistä Jacques Hold yhtyi Tatiana Karliin.

Jacques Hold otti Tatjana Karlin armottomasti. Tatjana Karl ei pannut yhtään vastaan, ei sanonut mitään, ei kieltäytynyt mistään, ihasteli sellaista omistamista. (LVSE, 96–97.)

Etääntyminen ajoittuu nimenomaan aktin hetkeen, kuin korostaen Tatianan ja Holdin suhteen raadollisuutta; Tatianasta on tullut sekä Holdin että Lolin yhteinen fetissi, tummahiuksinen esine. Holdkin asettuu näytteille, esineellistää itsensä, mutta hän tekee sen tietien tahtoen. Tatiana sen sijaan voi vain aistia elinvoiman, joka hänestä passiivisesti liukuu pois Lolin uppoutuessa hänen intohimoonsa. Huolettomasta naisesta tulee riutuva sijaiskärsijä, naiset muuttuvat "toistensa

kuultopaperijäljennöksiksi", kuten Julia Kristeva asian ilmaisee (Kristeva 1987/1993, 285).

On kylläkin kyseenalaista, mitä Lol voi lopulta nähdä hotellihuoneessa tapahtuvista kohtaamisista. Jacques Hold toimii omavaltaisesti Lolin silminä ottaessaan Lolin paikan kuvittelemalla tämän tajunnan, jolloin tarkkailu tapahtuu vain näennäisesti toisen silmin. Mies kuvittelee Lolin näkevän asioita, joita tämä ei todellisuudessa voi nähdä, ainakin jos on uskominen Lolin repliikkiä, kun Hold on kuvaillut tälle kohtaamisiaan Tatianan kanssa: "Ce qui est passé dans cette chambre entre Tatiana et vous je n'ai pas les moyens de connaître. Jamais je ne saurai. Lorsque vous me racontez il s'agit d'autre chose." (RLVS, 136, "Minä en pysty tietämään sitä mitä tapahtui huoneessa Tatjanan ja teidän välillänne. En saa koskaan tietää. Se mitä te kerrotte on jotakin muuta." LVSE, 107.)

2.3.3 Mitä Lol/Hold tiesi?

Myöskään Holdin omaa tietämystä ei esitetä aukottoman erehtymättömänä. Dorrit Cohn on kiinnittänyt huomionsa ensimmäisen persoonan kertojien tapaan esittää retrospektiivisesti omia erehdyksiään tai epävarmuuksiaan itse kerrotun monologin (*self-narrated monologue*) kautta, jolloin kertojan myöhempi tietämys vetäytyy taka-alalle kokevan minän "vereksien" tunteiden ja ajatusten tieltä. Samoin jos kyseessä on jokin hankala asia, kertoja ikään kuin palaa itse kokemukseen: "kykenemättä retrospektiivisesti valaisemaan mennyttä kokemusta hän voi vain toisintaa synkän hämmennyksensä kenties toivoen vapautuvansa siitä." (Cohn 1978/1983, 166–168.) Jacques Holdilla taas usein vaihdos ensimmäisen persoonan kerronnasta kolmanteen – eli "autenttisesta kokemisesta" ulkopuoliseen raportointiin – merkitsee henkilöahmon epätietoisuutta ja erehtymistä. Kertoja, joka järjestelee kertomustaan mielensä mukaan, ikään kuin etäännyttyä erehtyvällisen henkilöahmon rajoittuneesta tomumajasta palatakseen siihen taas myöhemmin. Kun Tatiana Karl on miehensä ja Jacques Holdin kanssa Lolin luona illallisella, Jacques Hold hetken aikaa kuvittelee, että Lolilla onkin joku salainen miesystävä, josta hän ei tiedä:

– J'ai fait une rencontre ces jours-ci, dit Lol. Le bonheur vient de cette rencontre.

Tatiana se lève. Pierre Beugner se lève à son tour. Ils s'approchent de Lol.

– Ah! C'est ça, c'est ça, dit Tatiana.

Elle vient de frôler l'épouvante, je ne sais pas laquelle, elle a une sourire de convalescente. Elle crie presque.

– Fais attention, Lol, oh! Lola.

Lol se lève à son tour. En face d'elle, derrière Tatiana, Jacques Hold, moi. Il s'est trompé, croit-il. Ce n'est pas lui que cherche Lol V. Stein. C'est un autre dont il s'agit. (RLVS, 109.)

– Tapasin erään henkilön tässä yhtenä päivänä, Lol sanoo. – Onni tulee siitä tapaamisesta.
Tatjana nousee. Pierre Beugner nousee vuorostaan. He menevät Lolin luo.
– Ai, sitäkö se on, sitäkö, Tatjana sanoo.
Kauhu on juuri hipaissut häntä, en tiedä millainen kauhu, hän hymyilee kuin toipilas. Huutaa melkein.
– Ole varovainen, Lol! Voi, Lola!
Lol nousee vuorostaan. Häntä vastapäätä Tatjanan takana Jacques Hold, minä. Hän on erehtynyt, niin hän uskoo. Ei Lol V. Stein häntä etsi. Kysymys on jostain toisesta miehestä. (LVSE, 86)

Hold ei suostu lähtemään Tatjanan ja tämän miehen mukana pois, vaan jää päästäkseen asiasta selvytteen. Kahden kesken Lol paljastaa, että salaperäinen kohdattu mies on Hold itse ja että nainen on seurannut tätä ja Tatjanaa. Tässä katkelmassa Hold on taas palannut ”omaksi itsekseen”, minämuotoon.

Onkin mielenkiintoista, että niin innokas kuin Jacques Hold onkin ainakin simuloimaan Lolin sisäistä fokalisaatiota, hän usein tarjoaa itsestään vain behavioristisen ulkoisesti fokalisoitun kuvan.⁴⁶ Jo ensimmäisessä kohtauksessa, jossa Jacques Hold ja Lol oleilevat yhtä aikaa sadan metrin säteellä (ja josta Lol ylipäätään saa – ainakin kertojamme subjektiivisen ja hieman narsistisenkin tulkinnan mukaan – kimmokkeen vaeltelulleen), fokus on vahvasti Lolin tajunnassa. Tosin lukijalle ei ole vielä paljastettu, että mystinen ”mies” on yhtä kuin kertoja itse, tämä ”minä”:

Alors, comme moi, de mon côté, je crois me souvenir aussi de quelque chose, je continue: [- -] [L]'après-midi d'un jour gris une femme était passée devant la maison de Lol et elle l'avait remarquée. Cette femme n'était pas seule. L'homme qui était avec elle avait tourné la tête et il avait regardé la maison [- -]. Dès que Lol avait vu poindre le couple dans la rue, elle s'était dissimulée derrière une haie et ils ne l'avaient pas vue. La femme avait regardé à son tour, mais de façon moins insistante que l'homme, comme quelqu'un qui connaît déjà. Ils s'étaient dit quelques mots que Lol n'avait pas entendus [- -] sauf ceux-ci, isolément, dits par la femme:

– Morte peut-être
Une fois le parc dépassé ils s'étaient arrêtés. Il avait pris la femme dans ses bras et il l'avait embrassée furtivement très fort. [- -]
Lol, dans son jardin, n'était pas sûre d'avoir reconnu la femme. Des ressemblances flottent autour de ce visage. Autour de cette démarche, du regard aussi. Mais le baiser coupable, délicieux, qu'ils se sont donnés en se quittant, surpris par Lol, n'affleure-t-il pas lui aussi un peu à sa mémoire? [- -]
C'est peu de temps après qu'elle invente – elle qui paraissait n'inventer rien – de sortir dans les rues. La relation entre ces sorties et le passage du couple, je ne la vois pas tant dans la ressemblance entr'aperçue par Lol, de la femme, que dans les mots que celle-ci a dits négligemment et que Lol, c'est probable, a entendus. (RLVS, 37–39)

Ja kun minäkin puolestani luulen muistavani jotakin, minä jatkan:
[M]juuan nainen [oli] kulkenut eräänä harmaana iltapäivänä Lolin talon ohi, ja Lol oli huomannut naisen. Nainen ei ollut yksin. Mies hänen seurassaan oli kääntänyt päätään ja katsonut vastamaalattua taloa [- -]. Kun Lol oli huomannut pariskunnan ilmestyvän kadulle, hän oli heti piiloutunut pensasaidan taa, joten mies ja nainen eivät nähneet häntä. Nainen oli katsonut vuorostaan, mutta ei niin hellittämättömästi kuin mies vaan kuin sellainen joka on jo nähnyt. He olivat sanoneet toisilleen muutaman sanan, joita Lol ei ollut kuullut [- -] paitsi naisen erillisen huomautuksen:

⁴⁶ Genette tosin huomauttaa, että jos oikein tiukkoja ollaan, sisäisessä fokalisaatiossa ei pitäisi olla minkäänlaisia ulkoisia kuvailuja itse fokalisoijasta, mutta tämä ehto ei oikeastaan toteutu kuin sisäisissä monologeissa. (Genette 1972, 209. Eri fokalisaatiovaihtoehtoista ks. emt. 206–210.)

– Kuollut ehkä.

Ohitettuaan puutarhan pari oli pysähtynyt. Mies oli ottanut naisen syliinsä ja suudellut tätä hätäisesti ja hyvin voimallisesti. [- -]

Lol puutarhassaan ei ollut varma, oliko hän tunnistanut naisen. Niiden kasvojen ympärillä leijuu monenlaista yhdennäköisyyttä. Samoin kävelytavan ja katseen. Mutta eikö ihana syyllinen suudelma, jonka he antoivat toisilleen erotessaan Lolin silmien alla, hipaise hiukan hänen muistiaan? [- -]

Ja vähän ajan päästä hän keksii – hän joka ei tuntunut keksivän mitään – lähteä ulos kaduille.

Lolin lähtemisen ja pariskunnan ohi kulkemisen välillä on yhteys, mutta minä en näe sen johtuvan niinkään Lolin huomaamasta yhdennäköisyydestä kuin sanoista, jotka nainen päästi suustaan ohimennen – ja nehan Lol luultavasti kuuli. (LVSE, 28–29.)

Siteeraan tätä kohtausta melko laajasti, sillä siinä näkyvät hyvin tässä luvussa pyöriteltävät kerronnalliset elementit ja ongelmat: toisaalta tämä juuri edellä mainitsemani valinta kuvata kertojan omaa kokemusta ulkoa- ja toisen henkilöahhmon tuntemuksia sisältäpäin (joskin asetelma on joissain kohtauksissa myös päinvastainen, eli ”luontevamman” konvention mukainen), toisaalta myös ”mahdottomat” havainnot (kertoja raportoi samalla sekä Lolin piiloutuvan verhon taakse että olevansa itse huomaamatta tätä) ja vielä lähtöasetelma T.Beachin tanssiaisyötä toisintavaan halun ja tarkkailun kolmioon. Kokonaisuudessaan tämä katkelma tuo hyvin esiin kaiken sen havaitsemisen, tietämisen ja muistamisen epävarmuuden, joiden perusteella teoksen nimi voisi yhtä hyvin olla Henry Jamesin henkeen ”Mitä Lol [tai Jacques] tiesi?”

Heinze huomauttaakin, että vaikka kertova minä on myöhemmin voinut saada tietoonsa asioita, joista kokevalla minällä, retrospektiivisen kerronnan kohteella ei voi(nut) olla aavistusta, paralepsis syntyy siitä, ettei kertoja paljasta, mistä tämä tieto on peräisin (Heinze 2008, 290). Lol on jälleen kerran ilman muuta voinut jälkeinpäin kertoa Jacques Holdille piiloutuneensa verhon taa ja kuulleensa Tatianan sanat, mutta keskeistä on se, että kerrontahetkessä fabuloituva muistelu ja päätelmä kerrostuvat päällekkäin muiston kanssa – ja on vielä epäselvää, kenelle muisto lopulta kuuluu. Heinzekin päättää artikkelinsa kauniin formalistiseen henkeen, jossa kerronnan outoudet eivät jää irrallisuuksiksi, vaan kantavat muassaan omaa funktionalistista politiikkaansa: ”Jos tiedollinen yhtenäisyys – tai sen lume – on tapa muodostaa diskursiivista kontrollia, niin nämä kertomukset muodostavat mahdottoman kontrollin ja painottavat, että se on ollut joka tapauksessa aina vain näennäistä.” (emt., 292, suom. TR.)

Lol V. Stein, kuten monet muutkin Durasin teokset, tekee kirjallisen havainnon ja tietämisen luonteen epäluonnollisuuden näkyväksi ja vieraantuneeksi. Myös Henrik Skov Nielsen on kiinnittänyt huomiota ensimmäisen persoonan kerrontatilanteisiin, joissa kertova minä välittää tietoa asioista, joita hän ei ole mahdollisesti voinut itse kokea tai havaita, tai toisaalta toistaa

yksityiskohtaisesti keskustelua ja yksityiskohtia siinä laajuudessa, että se on "luonnolliselle" mielelle mahdotonta (Nielsen 2004, 133, 136). Äärimmäisen luonnollistamisen hengessä tällaiset mahdottomuudet voitaisiin tulkita skitsofreenisiksi hallusinaatioiksi, mutta olisiko kyse sittenkin vain kirjallisuuden mahdollisuudesta muuntaa luonnolliset rajoitukset sivuseikoiksi, ilman että se häkellyttää avarakatseista lukijaa? Nielsen ehdottaa ratkaisuksi uudenlaisen kertojakategorian luomista. Hänen mukaansa tällaiset epäluonnolliset kerrontatilanteet ovat "ensimmäisen persoonan kerronnan persoonatonta ääntä" (*impersonal voice in first-person fiction*), joka ei noudata luonnollisia rajoja, vaan yhdistelee kertovaan "minään" keinoja, joita on pidetty mahdollisina lähinnä ekstradiegeettiselle kolmannen persoonan kertojalle: "kertomuksen persoonaton ääni voi sanoa sen, mitä kertova minä ei voi sanoa, tuottaa detaljeja, joita yksikään henkilö ei voisi muistaa, ilmaista toisten henkilöahmojen ajatuksia, puhua kun henkilöahmot pysyvät iäti vaiti jne." (emt, 139–140, suom. TR.)

En ole kuitenkaan täysin vakuuttunut siitä, että Holdin kertovaan minään olisi sekoittunut puhtaasti persoonatonta kertovaa ääntä, sillä Hold myöntää läpi teoksen perustavansa kerrontansa kuvittelulle ja keksimiselle (*inventer, imaginer*). Kuten olen jo esittänyt, valtaosa, ellei systemaattisesti kaikki tutkimuskirjallisuus pitää kuvauksia Lolin tajunnasta autenttisina, vaikka ne tiukimman tulkinnan mukaan olisivatkin siis vain Holdin konstruktioita, kun kaikki informaatio on viime kädessä peräisin kertojalta, joka on itsekin sekaantunut tarinaan. Tätä pakkomielteistä sekaantumista, kognitiivista ponnistelua on hankala jättää huomiotta, siksi hallitsevaksi elementiksi se nousee. Silti, kuten jo edellä sanoin, olisi ongelmallista ja redusoivaa palauttaa koko *Le Ravissement de Lol V. Stein* vain ja ainoastaan Jacques Holdin subjektiiviseksi kuvitelmaksiksi, joten ehkä ratkaisu leijuu jossain tämän fabuloidun sepitelmän ja persoonattoman kertovan äänen välillä. Sen sijaan, että pysähdytään kiistelemään, valehtelee ensimmäisen persoonan kertoja, olisi Nielsenin mielestä tärkeämpää hyväksyä ja huomata, että raja ensimmäisen ja kolmannen persoonan kerronnan välillä ei ole niin kiveen kirjoitettu, kuin perinteisesti on ajateltu (emt. 143). *Lol V. Steinin* kohdalla tämä onkin harvinaisen relevantti ajatus, kun kerronta joka tapauksessa liukuu jatkuvasti, jopa yhden ja saman kohtauksen sisällä, näiden persoonien välillä. On enemmän tulkinnan kuin minkään lingvististen merkitysijöiden tarkan ja huolellisen jäljittämisen kysymys, mihin voidaan vetää rajan näiden fiktiivisten mielten välille.

Heinzekaan ei ole täysin tyytyväinen Nielsenin valintaan nimittää tätä kerronnan kategoriaa *persoonattomaksi* ääneksi, sillä jopa Nielsenin omassa tutkimuskohteessa, Bret Easton Ellisin *Glamoramassa*, tämä "persoonaton" ääni sisältää tyylikeinoja ja vivahteita, jotka ovat

tunnusomaisia nimenomaan henkilöahmokerrokselle, ovat hänen *persoonansa* läpikäymistä ja edustavat siis Heinzen mukaan enemmän henkilöahmon kuin ekstrapadieettisen kertojan tapaisen äänen ominaisuuksia. (Heinze 2008, 287–288.) Jos ryhdyttäisiin todelliseen narratologiseen hiustenhalkomiseen, pitäisi siis luoda eräänlainen *Uncle Charles Principien* alalaji (ristin sen *meta-UCP:ksi*) kuvaamaan tämentyyllisiä tapauksia, joissa henkilöahmokerroksien kerrontaan sekoittuu aineksia, jotka kantavat tyyllillisiä tartuntoja hänestä itsestään, mutta eivät kuitenkaan ole hänestä peräisin.

2.4 Kohti seuraavaa lukua ja kerronnallistamisen mahdottomuutta

Nielsenin konsepti on pohjimmiltaan jälleen yksi luokittelu lisää kertomusteorian lukuisten typologioiden joukossa, olkoonkin, että tämä luokittelu perustuu kertovan äänen vapaaseen liukumiseen eri persoonien välillä. Tämän työn kannalta katsottuna Nielsenin mallin – sekä muun jälkiklassisen narratologian, kuten Phelanin ja Richardsonin erilaisten jäsenyystapojen – suurimpia ansioita on, että se pyrkii purkamaan ahtaita rajoja, joita kertovien äänien välille on asetettu. Kirjallisuuden tehtävä on nimenomaan venyttää ja hämärtää rajoja eikä niinkään olla mikään uskollisen mimeettinen esitys vallitsevasta todellisuudesta: ”Kuvaukseni mukaan fiktio on aina esittävä siinä tietyssä mielessä, että maailma, johon se viittaa, on ensin [itsekin] luotu viittaamaan [johonkin], eikä tämä piirre liity kysymykseen sen vastaavuudesta tosimaailmaan.” (Nielsen 2004, 146, suom. TR.) Kognitiivisen narratologian esiinnostamat ongelmat voivatkin tuntua siinä mielessä keinotekoisilta, että fiktiivisillä teksteillä voi olla – ja on syytäkin olla – muitakin funktioita kuin toistaa jokapäiväistä kokemusmaailmaamme, kuten Pekka Tammi aiheellisesti muistuttaa (Tammi 2008, 41).

Klassisen narratologian näkökulmasta Jacques Hold on kertojana hankala tapaus, sillä hän istuu kahdella jakkaralla yhtä aikaa: toisaalta hän on ”vain” henkilöahmo, jonka normaalien luonnonlakien mukaan ei pitäisi pystyä lukemaan ja esittämään toisten, samalla diegeettisellä tasolla olevien henkilöahmojen, mieltä; toisaalta hän jatkuvasti ikään kuin kohoaa oman fyysisen henkilöahmon tomumajansakin yläpuolelle kaikkitietäväksi kolmannen persoonan kertojaksi. Maria Mäkelä näkeekin juuri näihin ”luonnonlakeihin” pysähtymisen sekä klassisen että kognitiivisen narratologian kipupisteenä: Klassinen narratologia yrittää epätoivoisesti erilaisin

rajanvedoin ja lingvistisin luokitteluin kaivaa esiin lopullisen ”totuuden” fiktiivisestä maailmasta, vaikka (kenties ”whodunit”-dekkareita lukuunottamatta) keskeisempää ja ennen kaikkea kiinnostavampaa on tarkastella henkilöhahmojen joskus tosiaan ”valheellisuuteenkin” asti subjektiivisia versioiteja ympäröivästä maailmasta itsessään. Kognitiivinen narratologia taas suhtautuu liian ongelmattomasti kirjallisten ja aktuaalisten mielten mahdolliseen samankaltaisuuteen, jolloin sellaiset mielen ilmentymät, jotka oikeassa elämässä voisimme diagnosoida skitsofreniaksi, ovatkin modernistisen tajunnankuvauksen hyödyntämiä leikittelyn keinoja, joilla ei välttämättä ole mielisairaudesta mitään tekemistä – ainakaan kunnes toisin todistetaan tai tulkitaan.⁴⁷ (Mäkelä 2006, 232–233.)

Myös Robbe-Grillet maalailee modernin fiktion siirtymää todenkaltaisesta kuvauksesta kohti vääristyneempiä mielenmaisemia:

[I]kään kuin *epäaito* – eli yhtä aikaa mahdollinen, mahdoton, hypoteesi, valhe, jne – olisi muodostunut yhdeksi modernin fiktion itseoikeutetuista teemoista. Se on synnyttänyt uudenlaisen kertojan, joka ei enää ole vain ihminen, joka kuvaa näkemiään asioita, vaan samalla se, joka keksii asiat ympärillään ja näkee keksimänsä asiat. Siitä lähtien kun sankari-kertojat alkavat muistuttaa enemmän tai vähemmän ”henkilöitä”, ne ovat myös valehtelijoita, skitsofreenikkoja tai hallusinoituja (tai jopa kirjailijoita, jotka luovat oman tarinansa). (Robbe-Grillet 1963, 177, suom. TR, kursivointi alkuperäinen.)

Robbe-Grillet’kään tuskin haluaa vetää yhtäläisyysmerkkejä modernin kertojan ja mielisairauteen välille, pikemminkin hän yrittäneekin sanoa, että ”uuden realismin” ihanne ja mittapuu ei ole hyväntahtoisen kadunmiehen tahraton mieli. Hän ei tosin myöskään väitä, että vanhempi kirjallisuus olisi kykenemätön kuvaamaan ja poetisoimaan ihmismielen oudompina sivukujia. Kuten jo johdannossa totesin, Robbe-Grillet’n kritiikin kärki ei suuntaudu niinkään elävän kirjallisuuden edeltäviä vuosikymmeniä ja -satoja kohti, vaan tuntuu piikkinä vanhentuneiden lukutapojen ja arvoasetelmien lihassa.

Tässä luvussa olen käsitellyt paikoin hengästyttävänkin tiiviisti Jacques Holdia kertojana enimmäkseen sekä klassisesta että jälkiklassisesta narratologisesta näkökulmasta: Miten paljon henkilöhahmokertoja voi muista hahmoista tietää? Mistä hän on tietonsa saanut? Voiko häneen luottaa? Mutta kuten Françoise van Rossum-Guyon toteaa, *nouveau roman* ei ole niinkään kiinnostunut siitä, mitä kirjoitetaan, vaan siitä, miten ja miksi merkitys syntyy kertovassa tekstissä

⁴⁷ Vrt. Nielsenin aiemmin käsitelty samansuuntainen skitsofrenia-lausunto – skitsofrenia taitaa olla yksi jälkiklassisen narratologian lempimetäforista. Sama linja on esillä myös Jan Alberin poleemisessa artikkelissa, jossa hän (kieli poskella?) luonnollistaa Fludernikin oppien mukaan Beckettin ”Lessness”-tekstin hullun huumeveikon tajunnaksi (Alber 2002, 62). Fludernik itse vetoaa mielen järkkymisen rajakokemuksiin validina keinona kerronnallistaa juuri Beckettin tekstejä (Fludernik 1996, 316). Myös Zunshine käyttää skitsofreniaa autismin ohella analogiana Mielen Teorian toimintahäiriöistä (Zunshine 2006, 11, 90).

(Rossum-Guyon 1972, 229.) Tämä on tosin myös ympäripyöreys, jonka voi toistaa yhtä hyvin minkä hyvänsä kokeellisen tekstin kohdalla kieli- ja kulttuurialueesta riippumatta, esimerkiksi Jari Kauppinen mainitsee saman painotuksen Blanchot'n ja Derridan päämääräksi (Kauppinen 2007, 174). Latteuden uhallakin se olkoon silti tämän luvun aasinsilta seuraavaan, jossa tarkastelen sitä, miten ja miksi Jacques Holdin kerronnallistava projekti epäonnistuu (vai epäonnistuuko sittenkään?), miten *Lol V. Stein* sisältää itsessään kerrontaansa purkavia aineksia – tässä luvussa käsiteltyjen kertojaan liittyvien ongelmien lisäksi – sekä sitä, mitä tästä kaikesta seuraa.

3 Lol V. Stein ja kerronnallistamisen häirintä ⁴⁸

*When most I wink, then do mine eyes best see
For all the day they view things unrespected;
But when I sleep, in dreams they look on thee,
And darkly bright, are bright in dark directed.*

- William Shakespeare, sonetti 43

3.1 Kerronnallistamisen nousu ja tuho

3.1.1 Erilaiset lukijat Lolin kimpussa

Genette toteaa, että *A la recherche du Temps perdu* voi järkyttää puristeja, sillä se on yhtä aikaa sekä liian subjektiivinen että liian objektiivinen fokalisaation häilyvyyden ja autodiegeettiselle kertojalle mahdottomien paralepsisten takia (miten Marcel voi tietää Bergotten kuolinajatuksia?). Tämä häilyvyys on silti Genetten mukaan tärkeää romaanin eettisen ja esteettisen komposition kannalta:

Tarvitaan siis samalla ”kaikkietävä” kertoja, joka kykenee hallitsemaan nyttemmin *objektivoitua* moraalista kokemusta, sekä autodiegeettinen kertoja, joka kykenee henkilökohtaisesti vastaamaan, autentisoimaan ja valaisemaan omassa kommentaarissaan henkistä kokemusta, joka antaa kaikelle muulle lopullisen merkityksensä ja joka säilyy sankarin yksinoikeutena. (Genette 1972, 259, suom. TR, kursivointi alkuperäinen.)

Tämän lausunnon valossa durasiaaninen kerrontataktiikka vaikuttaa proustiaanisen kerrontataktiikan suoranaishalta parodialta tai antiteesiltä, vaikka se käyttää tismalleen samoja havainnon ja kerronnan rajojen hämärtämisen keinoja. Mitään ”objektivoitua moraalista kokemusta” ei välity, eikä kertoja onnistu ”kirkastamaan” mitään ”henkistä kokemusta”, joka antaisi muulle romaanille ”lopullisen merkityksen”. Vastakohtaisuus näyttäytyy voimakkaana myös, jos verrataan Durasin teosten jättämää hämmennystä Proustin tuotannosta syntyvään mielikuvaan, joka on seuraavassa kiteytetty *Vangin* suomennoksen takakansitekstiin:

Marcel Proust, ihmismielen kirurgi, menee *Vangissa* pitemmälle kuin koskaan. Hän tuntee kohteensa läpikotaisin ja tietää, mistä viiltää, mihin porautuu. Jokainen lause paljastaa uuden piirteen tai salaisuuden milloin henkilöistä, milloin ympäristöstä. Suljetussa tilassa elävien rakastavaisten repivästä riippuvuussuhteesta Proust piirtää kristallinkirkkaan kuvan. (Proust 1923/1994)

⁴⁸ Tämä luku pohjautuu joiltain osin artikkeliini, jossa käsittelem katseen, halun ja voimasuhteiden yhteenkietoutumista *Lol V. Steinissa* ja *India Song* -elokuvassa (Rantanen 2008).

Yhtä tärkeää kuin Jacques Holdin pyrkimykset nähdä, kertoa ja käsittää S. Tahlan valveuneksijan olemus, on se, miten nämä pyrkimykset eivät koko teoksen aikana tunnu saavan täyttymystään. Ne jäävät puolinaisiksi, niin että Lol V. Stein on teoksen lopussa henkilönä yhtä hämäräperäinen kuin alussakin. Tässä luvussa jatkan edellisen luvun narratologista keskustelua, mutta keskityn selvittämään, miten ja miksi Jacques Hold yrittää kerronnallistamalla päästä selvyteen Lolin salatusta olemuksesta. Yritän myös selvittää, mitä on se ei-mikään, joka kätkee Lolin utuunsa kaikesta kertojan eläytymisestä ja kuvittelusta huolimatta, eli miksi Holdin voidaan siis sanoa epäonnistuvan.

Kognitiivinen narratologia tulkitsee fiktiivisiä mieliä usein aktuaalisten mielten toimintaprosessien kautta; se, mitä tiedetään ihmismielen erilaisista toimintamalleista, voi auttaa lukemaan myös kertovaa kirjallisuutta. Emma Kafalenoksen mukaan fiktiivinen mieli toimii hämmentävissä tilanteissa kuten lukijakin: vastoin parempaa tietoa. Hämmentävät tilanteet, joista ei ole tarpeeksi informaatiota, muunnetaan tapahtumaketjuiksi ensin kronologisesti, sitten kausaalisesti. Nämä ketjut muodostavat sitten kertomuksia, joita yritetään tulkita. (Kafalenos 1999, 35–36.) Tietenkään fiktiossa tapahtumat ja motiivit eivät asetu kauniiksi ja ehjiksi ketjuiksi, vaan näihin informaatioketjuihin jää aukkoja, vaikka henkilöhahmot pyrkisivätkin ymmärtämään toistensa tekoja ja niiden vaikuttimia. Tämä tiedon puute voi vaikuttaa tulkintaan ratkaisevasti (emt, 55).

Lol V. Steinin kohdalla erikoista on tietenkin, että ennen kuin kertoja paljastaa oman asemansa, lukija ei välttämättä oivalla, että se, mikä vaikuttaa viattomalta kertojan kuvailulta, onkin samalla henkilöhahmon (epäluonnollista) tulkintaa tilanteesta, kuten edellisessä luvussa käsittelemässäni elokuvateatteri-kohtauksessa. Ketjuja kyllä rakennellaan, mutta nimenomaan niiden *tuottamisen* kronologian hahmottamista vaikeutetaan. Kafalenos tosin huomauttaa miellyttävän maanläheisesti, että henkilöhahmot teoksen sisällä suhtautuvat aktuaalisia lukijoita välinpitämättömämmin siihen, onko pimitetty tieto vain lykättyä (kaunis nainen paljastuukin *liian myöhään* mieheksi) vai kokonaan tavoittamattomissa (Kafalenos 1999, 55). Puutteellisissakin oloissa muodostetut tulkinnat voivat tarjota lopulta esteettisesti mielenkiintoisempia tuloksia kuin niin sanotut oikeat vastaukset – sen oivaltaa myös Jacques Hold.

Monika Fludernik esittää ”luonnollisessa” narratologiassaan, miten ihmismieli käyttää hyväkseen eritasoisia kognitiivisia kokemukseen perustuvia skeemoja löytääkseen (yhtä lailla inhimillisen kokemuksen varaan rakennetusta) fiktiosta kertomuksellisuutta (Fludernik 1996, 50 ja *passim.*).

Fludernik puhuu ensisijaisesti ”lihaa ja verta” olevien lukijoiden kerronnallistamispyrkimyksistä, mutta jos kaiken fiktion pohjalla todella on väistämättä oltava inhimillinen kokeva mieli, voi tätä ”luonnollista narratologiaa” soveltaa tai sen toimivuutta ja selitysvoimaisuutta koetella mielestäni myös fiktiivisten mielten kohdalla. Fludernik toteaaakin, että kokemuksellisuus voi sijoittua yhtä hyvin henkilöhahmon, (itse)refleктоivan kertojan kuin lukijankin tasolle (emt., 372). Vaikka inhimillinen kokemuksellisuus onkin Durasilla korostetun välitteistä ja vieraantunutta, perustuu hänen teostensa henkilöhahmojen sosiaalinen kanssakäyminen ennen kaikkea tulkinnalle, kuten nähtiin jo edellisen luvun Mielen Teoria -keskustelussa.⁴⁹ Myös lukijan kerronnallistaminen on aktiivisen ja dynaamisen tulkinnan tulosta:

Kun lukijat kohtaavat mahdollisesti lukukelvottomia kertomuksia, tekstejä, jotka ovat radikaalin epävakaita, he etsivät reittejä ja keinoja eheyttääkseen nämä tekstit kertomuksiksi [- -] Tämä kerronnallistamisen prosessi, jossa tehdään jokin kertomukseksi vain langettamalla sen ylle kerronnallisuus, on sijoitettava osaksi dynaamista lukuprosessia, jota tällainen tulkinnallinen eheyttäminen kontrolloi. (emt., 34, suom. TR.)

Tämän kerronnallistamisen taustalla kulkee Jonathan Cullerin käsite *luonnollistaminen* (*naturalization*). Se ei kuitenkaan Fludernikin mukaan tarkoita yksiselitteisesti oudon eliminoimista tai poisselittämistä vaan on paljon monisyisempi prosessi, joka hyödyntää erilaisia selitysmalleja, olivat ne sitten biologisia, psykologisia tai vaikka institutionaalisia (emt., 33). Ennen kaikkea Culler painottaa intertekstuaalisuuden ja genretietoisuuden merkitystä kirjallisessa luonnollistamisessa, mutta päätyy silti enemmän tai vähemmän redusoivasti esittämään Robbe-Grillet'n fiktiota ”patologisen” kertojan tuotokseksi tai Rimbaud'n runoja ”ekstaattisen tilan” seurauksiksi (Culler 1975/1977, 134–138.) Nämä havainnot eivät ole varsinaisesti absoluuttisen väärä, mutta pahimmillaan luonnollistamisen seurauksena voi olla, että keskustelu loppuu, kun teksti on saatu kesytettyä ja kehystettyä, vaikka siitä sen nimenomaan pitäisi vasta käynnistyä.

Kun sovellan Fludernikin mallia henkilöhahmojen keskinäiseen kognitiiviseen ponnisteluun, en halua väittää, että itse *henkilöhahmot* tulisi käsittää *kertomuksiksi*, yksinkertaisiksi tai vaikeaselkoisiksi, vaan että Durasin teosten sisäinen ”kerronnallistaminen” koskee salaperäisten keskushenkilöiden näennäisesti päättömän toiminnan takana olevien motiivien ja traumojen konstruointia. Esimerkiksi Lolin nuoruudenystävä Tatiana Karl on laiska kerronnallistaja. Joskaan hän ei mene aivan sieltä, mistä aita on matalin vaivautuessaan näkemään Lolin outouden myös synnynnäisen ”poissaolevuuden” eikä pelkästään hylätyksi tulemisen shokin kautta, hän ei kuitenkaan saa missään vaiheessa koko kuvaa ystävättärensä ”todellisemmasta” olemuksesta, vaan suhtautuu tähän skeptisesti ja jopa vihamielisesti, koska Lol ei ole heidän tälläkään kertaa

⁴⁹ Tällä linjauksella olen myös käsitellyt *India Song* -elokuvan ääniä jo kerrontahetkellä kuolleen Anne-Marie Stretterin tarinan esiinloihittajoina (Rantanen 2005).

tavatessaan sen normaalimpi kuin ennenkään. Vähäinenkin yritys ymmärtää katoaa, kun raivostunut Tatiana lopulta aavistaa Lolin tulleen hänen ja rakastajansa väliin:

Tatiana a honte de ce qui suivra dans les jours prochains, elle se cache le visage dans les mains.
– Notre petite Lola, c'est elle, je le sais.
De nouveau la colère la prend au songe tendre.
– Comment est-ce possible? une dingue?
– Ce n'est pas Lol.
[- -]
– Je saurai le faire, la prévenir avec douceur, moi je saurais, sans lui faire aucun mal, lui dire de te laisser tranquille. Elle est folle, elle ne souffrira pas, c'est comme ça les fous, tu sais? (RLVS, 164.)

Tatjana häpeää sitä mitä seuraa lähipäivinä, hän kätkee kasvot käsiinsä.
– Meidän pikku Lolamme se on, minä tiedän sen.
Ja taas viha iskee häneen kesken hellän unelmoinnin.
– Miten se on mahdollista? hullu nainen?
– Ei hän ole Lol.
[- -]
– Minä kyllä osaan tehdä sen, varoittaa häntä lempeästi, minä kyllä osaan ja tekemättä hänelle mitään pahaa pyydän häntä jättämään sinut rauhaan. Hän on hullu, ei hän siitä kärsi, hullut ovat sellaisia, tiedäthän? (LVSE, 131–132.)

Jää ambivalentiksi, tarkoittaako Jacques Hold kommentilaan ”Ce n'est pas Lol”, ettei Lol (muka) ole rakastavaisten suhteen etäännyksen ja kieroutumisen syy, vai sitä, ettei Lol ole ”kaheli”⁵⁰. Tämä jää Tatianalta huomaamatta, sillä hänen on helpompaa ja lohdullisempaa takertua ensiksi mieleen juolahtavaan tulkinnalliseen kehykseen. Sen mukaan Lol on lapsen tasolla oleva invalidi, joka vailla täyttä ymmärrystä yrittää varastaa Tatianan miesystävän. Näin Tatiana alentaa Lolin seksuaalisen subjektin tasolta vaarattomaksi ”kaheliksi”, joka ei ole edes rehellisen ”kissatappelun” arvoinen, vaan jota on lempeästi ojennettava. Romaanin pintatasolla miehen ja nais(t)en välinen eroottinen jännite ja valtapeli on niin itsestään selvää, että sen alta jää helposti huomaamatta, kuinka itse asiassa Lolin omaperäisen hurmioitumisen (*ravissement*) toteuttamista estävät alistavasti sekä alunperin Lolin äiti (jota käsittelemme myöhemmin tässä luvussa) että ystävätär Tatiana, jotka vielä sopivasti sijoittuvat ikaikäisen äiti/huora -dikotomian ääripäihin, toisin kuin Lol, joka ei ole oikein kotonaan kummassakaan roolissa.

Jacques Hold taas on tässä suhteessa huomattavasti aktiivisempi jopa ”ylikerronnallistaessaan” Lolin havaintoja ja tajuntaa ruispellossa vakoilusta poissaolosanan etsintään.⁵¹ Fludernikin mallin kognitiivisista kehyksistä (Fludernik 1996, 43–45, 50 ja Fludernik 2003, 246–247) *Lol V. Steinissa* avainasemassa on luonnollisestikin NÄKEMISEN (VIEWING) kehys, niin keskeisessä osassa romaania

⁵⁰ Annikki Sunin suomennos ”hullu nainen” on turhankin sofistikoitunut vastine avoimen arkityyliselle sanalle 'une dingue', joka korostaa Tatianan voimatonta raivoa.

⁵¹ Ks. edellisen luvun keskustelu Phelanin erilaisista epäluotettavan henkilöahmokerrojan piirteistä ja omasta ”ylisuoriutumisen”-lisäyksestäni

on katse, muiden tarkkailu, katselluksi joutuminen ja asettuminen. Mutta vähintään yhtä hallitseva ellei hallitsevampi kehys on REFLEKTOINNIN (REFLECTING) kehys, sillä Jacques Hold ei herkeä pohtimasta omaa kerrontaansa ja tekemästä sitä läpinäkyväksi, kuten edellisestä luvustakin varmasti kävi ilmi:

Aplainir le terrain, le défoncer, ouvrir des tombeaux où Lol fait la morte, me paraît plus juste, du moment qu'il faut inventer les chaînons qui me manquent dans l'histoire de Lol V. Stein, que de fabriquer des montagnes, d'édifier des obstacles, des accidents. Et je crois, connaissant cette femme, qu'elle aurait préféré que je rémedie dans ce sens à la pénurie des faits de sa vie. D'ailleurs c'est toujours à partir d'hypothèses non gratuites et qui on déjà, à mon avis, reçu un début de confirmation, que je le fais. (RLVS, 37.)

Keksiessäni Lol V. Steinin tarinan puuttuvia lenkkejä minusta tuntuu oikeammalta tasoittaa maaperää, kaivaa sitä ja avata hautoja, joissa Lol teeskentelee kuollutta, oikeammalta kuin rakennella vuoria, kohottaa esteitä ja luoda rosoista pintaa. Ja minä luulen tämän naisen tuntien, että hänkin olisi mieluummin nähnyt minun hakevan parannusta elämänsä tosiseikkojen puutteeseen juuri tästä suunnasta. Ja minähän lähdän aina aiheellisista olettamuksista, jotka mielestäni ovat jo saaneet vähän vahvistuksen alkua. (LVSE, 28.)

Kenties ”luonnollinen” kerronnallistaminen onkin juuri sitä, mihin Tatiana turvautuu, rakentelemaan vuoria tutuista selitysmalleista tulkitessaan erikoista lapsuudenystävänsä teoksen sisällä. Sen sijaan Jacques Holdilla on kylliksi mielikuvitusta edes yrittää lähestyä pulmaa negaation kautta. Mutta mikä erottaa Holdin omat rekonstruktiot ja ”keksimisen” tästä vuorien tehtailusta? Kenties se, että hän myöntää sen olevan vain yksi vaihtoehto, mielikuvituksen tuotetta. Vasta tavanomaisten syy-seuraus -suhteiden hylkääminen voi herättää haudastaan Lolin, jonka tapausta on pidetty loppuunkäsittelyinä aina siihen pisteeseen, että Tatianakin tokaisee alussa Lolin talon ohi kävellessään naisen olevan ”ehkä kuollut”. Tatiana Karlista ja Jacques Holdista Lolin ”lukijoina” voi johtaa analogian Cullerin kuvaukseen lukijan (epä)kompetenssista: epäkompetentti lukija voi kyllä hahmottaa sanoista muodostuvat lauseet kieliopillisesti, mutta siitä eteenpäin hän on neuvoton eikä saa lauseista mitään irti, koska ei hallitse kirjallisuuden kielioppia (Culler 1975/1977, 114). Tatiana, laiska lukija, ei näe kielen, Lolin oudon käytöksen, takana mitään tavanomaista ihmeellisempää, vaan pysyttelee banaalin juoruilun tasolla, toisin kuin Hold, joka osaa – tai ainakin kuvittelee osaavansa tulkita Lolin ”poetiikkaa”. Analogia on sikälikin sopiva, että romaanin kertojana Hold ei konstruoi Lolin mieltä pelkästä filantrooppisuudesta ja lääketieteellisestä mielenkiinnosta, vaan kohottaa sen selvästi taiteellisen luomistyön tasolle hakemalla ”parannusta elämän tosiseikkojen puutteeseen” ja ehkä niihin tosiseikkoihinkin. Itsetietoisesti Hold samanaikaisesti sekä tulkitsee että tuottaa Lolia.

3.1.2 Kertomisen halu ja muut vaikeasti tyydyttyvät halut

Fludernik onnistuu kytkemään myös neutraalit kertomukset, joissa pääsy henkilöhahmojen tajuntaan on rajoitettu, osaksi inhimillistä arkikokemusta, sillä fiktiivisten mielten läpinäkyvyys on sekin vain yksi kirjallinen konventio muiden joukossa. Normaalisissa elämässä joudumme tyytymään toisten mielenliikahdusten modernistisen epävarmaan arvuutteluun. (Fludernik 1996, 48–49.) Siinä missä Robbe-Grillet vakuutteli, ettei ihminen ole kadonnut mihinkään nouveau romanin arkkitehtonisissa sokkeloissa, Fludernik huomauttaa, etteivät modernistit hävittäneet mihinkään kerrottua kokemusta – se vain esitettiin nyt eri muodossa, kuin mihin oli totuttu. Tämä uudennainen realismi pitää hänen mukaansa kutinsa edelleen:

Loppujen lopuksi 'tosielämä' on myös palapeli: mikään luotettava informaatiota tarjoileva kirjailija-kertoja [*authorial narrator*] ei esitä mitään valmista 'tarinaa'. Tapaukset rekonstruoidaan, vaikkakin erheellisesti, eri lähteistä, ja joskus on seurattava jo alunperinkin epäilyttäviä johtolankoja. (Fludernik 1996, 270.)

Mutta vaikka kuinka tuntuisi, että oman elämän juonenkäänteitä ohjaa kieroutunut implisiittinen tekijä, ja vaikka kuinka *Mielen teorian* mukaisesti tulkitsemme tulkitsemasta päästyämme kanssaihmisää, ei se tee banaalista arjen moniäänisestä sekasotkusta yhtään sen esteettisempää kirjallisesti tai kirjallisuudellisesti. Pienen, nuhruisen ihmisen ”tarina” ei useinkaan ole syväluotaava *chef-d'œuvre* tai Michelangelo Antonionin hienostunut elokuvallinen tutkielma vieraantuneisuudesta. Pikemminkin ne tarinat, joihin helposti turvaudumme oman elämämme jäsentämisessä, ovat lähempänä kaavamaista kioskikirjallisuutta tai Roy Lichtensteinin kiteytyneitä ”Hän ei ikinä jätä vaimoaan vuokseni” -kyynelmöintejä – paitsi että niistä puuttuu kokonaan populaiteen nokkela (itse)ironia. Jos sovellamme näitä tosielämän tylsiä lakeja esimerkifiktioomme, *Lol V. Steinin* ainoa todellinen kaunosielu, joka vaivautuu kerronnallistamaan ja kuvittelemaan helpoimpia vaihtoehtoja pidemmälle, on (kenties Lolin itsensä lisäksi) Jacques Hold. Nouveau roman yleensäkin esittää hahmojensa sisäisen elämän – mahdollisessa lakonisuuudessaankin – paljon rikkaampana kuin ihmisten välisen kanssakäymisen, joka on aina enemmän tai vähemmän jälkeenjäänyttä: Duras ja Sarraute laittavat romaanihenkilönsä puhumaan jatkuvasti toistensa ohi, Claude Simonin teoksissa, kuten esikoisromaanissa *Le Vent* (1957), useimmat keskustelut ovat (”normaalin” kommunikation mittapuulla) suorastaan toivotonta änkyttämistä.

Fludernik täsmentää teoriaansa ja lisää (mitä henkilöahmokertojiin tulee), että kirjallisuudessa tapahtumat muuttuvat kertomisen arvoisiksi, koska ne ovat alkaneet merkitä kertojalle jotain tunnetasolla (Fludernik 2003, 245). Holdin kohdalla on mielenkiintoista, että hänen tunteisiinsa vaikuttavat ehkä varsinaisia tapahtumia enemmän mahdolliset tapahtumat. Se, mitä ei voi tietää, on

kuviteltava. Tämä on Jacques Holdin motto sekä aukkojen täyttämisen – tai pikemminkin aukkojen kaivamisen, kuten edellisessä katkelmassa esitetään – strategia. Aivan *Lol V. Steinin* ensimmäisillä sivuilla Hold toistaa vielä enemmän tai vähemmän kuuliaisesti Tatianan hänelle Lolista kertomia tiedonmurusia, kuten myös hieman jäljempänä S. Tahlassa liikkuneita spekulatioita ja juoruja jotka lähtivät liikkeelle heti T. Beachin kasinon tanssiaisten jälkeen. Hold kuitenkin ilmoittaa selvästi oman osuutensa alkavan juuri tanssiaiskohtauksesta, häntä ei niinkään kiinnosta Lolin koko kerrontahetkeä edeltänyt elämäntarina:

Les dix-neuf ans qui ont précédé cette nuit, je ne veux pas les connaître plus que je ne le dis, ou à peine, ni autrement que dans leur chronologie[.] [--] Je ne le veux pas parce que la présence de son adolescence dans cette histoire risquerait d'atténuer un peu aux yeux du lecteur l'écrasante actualité de cette femme dans ma vie. (*RLVS*, 14.)

Tätä yötä edeltäneitä yhdeksäätoista vuotta en tahdo tuntea tarkemmin tai en tuskin ollenkaan tai vain aikajärjestyksenä [- -] En tahdo siksi että Lolin nuoruuden läsnäolo tässä kertomuksessa saattaisi lukijan silmissä heikentää hänen murskaavaa läsnäoloaan minun elämässäni. (*LVSE*, 7.)

Hold vaikuttaa siis lopulta kuitenkin kiinnostuneemmalta esittämään Lolin tarinan enemmän suhteessa omaan haluunsa ja fantasiointiinsa, kuin minään empaattisena ja pyyteettömänä tekona. Shoshana Felman (1989/1993) kytkee Balzacin novellia "Adieu" käsittelevässä artikkelissaan naisen vaikenemisen ja miehen kertomisen tarpeen osaksi feministisen tutkimuksen käsittelemiä arvottavia dikotomioita (mies/nainen, järki/hulluus, puhe/hiljaisuus). Siinä missä nainen osoittaa järjettömyytensä pysymällä hiljaa, mies säätelee järjen ääntä. Nainen vertautuu kesyttämättömään eläimeen, jota miehen on tarkkailtava ja hallittava. Felman vertaa maskuliinisen järjen pyrkimystä hallita naista raiskaukseen (emt., 145–146). Myös Durasin teoksen nimi *Le ravissement de Lol V. Stein* vihjaa rajuunkin vallankäyttöön. Englannin kielessä, joskin vanhahtavassa tyyliässä, 'to ravish' merkitsee muun muassa (naisen) raiskaamista.⁵² Ranskan kielen 'ravis' ei sisällä varsinaista pakotettua sukupuoliyhteyttä, mutta kylläkin (esineen, omaisuuden) anastamisen, väkivalloin ottamisen. Vasta kolmantena merkityksenä annetaan ”jnk saattaminen äärimmäisen onnen tilaan”.⁵³ Kaksoismerkitys antaa ymmärtää, että Lol on toisaalta traumansa paikoiltaan tempaama, toisaalta se lietsoo myös tulkintoja (mies)kertojan toistuvista penetroitumisyrityksistä Lolin mieleen, yrityksestä omistaa tämä läpikotaisin kuin esine. Mutta Duras ei olisi Duras, jos teoksen nimen kaksoismerkitys olisi tälläkään tyhjennetty. Lol ei ole niin vain otettavissa (kerronnallisesti) väkisin, ainakin hän rimpuilee kaikin voimin vastaan.

⁵² *Oxford English Dictionary*

http://dictionary.oed.com/cgi/entry/50198075?query_type=word&queryword=ravish&first=1&max_to_show=10&sort_type=alpha&result_place=2&search_id=GmDV-3orEtn-3671&hilite=50198075

⁵³ *Le Nouveau Petit Robert de la langue française* 2007. Dictionnaires Le Robert. Pariisi. s. 2129.

Vaikka Durasin kirjallisuus käsittelee paljon naisia ja naiseuden kokemusta, ei vaikutussuhde *Lol V. Steinissa* ole pelkästään yksisuuntainen. Hold ei pelkästään tarkkaile, vaan eläytyy tietoisesti Lolin poissaolevaan tirkistelyyn, eikä Lol ole ulkopuolinen ainoastaan suhteessa kertovaan miesääneen, vaan jo lapsuudenystävätär muun yhteisön muassa on tuominnut hänet erilaiseksi: ”Au collègue, dit-elle [Tatiana], et elle n'était pas la seule à le penser, il manquait déjà quelque chose à Lol pour être – elle dit: là.” (*RLVS*, 12, ”Koulussa Tatjana ei ollut ainoa, näin hän sanoo, joka ajatteli Lolilta puuttuvan jotakin minkä avulla hän olisi ollut – Tatjana sanoo: läsnä”, *LVSE*, 6.) Hold ei myöskään ole mikään konventionaalisen ”maskuliinisen” perspektiivin kertoja, sillä hänen kerrontansa on täynnä epäröintiä ja aukkoisuutta. Hold itsekin myöntää sen eikä edes kuvittele olevansa mikään ehdoton auktoriteetti, jolla on kaikki valta kertomaansa tarinaan, kuten Mairéad Hanrahan toteaa (Hanrahan 1998, 919).

Pääosassa on kuitenkin seksuaalinen väre, joka näkyvimmin vaikuttaa Jacques Holdin ja Lolin välillä. Halu kertoa on osin myös eroottista halua, ja Jacques Holdin halu Tatiana Karlia kohtaan muistuttaa paikoin enemmän umpilihallista käyttösuhdetta, Tatiana on miehelle ”admirable putain” (*RLVS*, 117, ”Ihana huora, Tatjana”, *LVSE*, 93.). Tämä eroottinen väre ei ole silti niin yksiselitteisen heteronormatiivista kuin miltä päällepäin vaikuttaa. Knuutilakin (2009, 65–66) toistaa tähänastisen *Lol V. Stein* -tutkimuksen perusajatuksen, jonka mukaan Lol työstää traumaansa toisintamalla alkuperäistä kolmiodraamaa uusilla marioneteilla – perusajatus, joka on tuotu esiin tässäkin työssä. Knuutila näkee tämän osana Durasin ideologiakriittisyyttä – Intia-sykli tuo esiin heteroseksuaalisen valtapelin varjopuolet (emts.). *Lol V. Steinin* yhteydessä hän esittää, kuinka Hold itse tuottaa ristivalotuksessa Lol (kuvitellun) tajunnan kanssa itsestään narsistisen kuvan viriilinä mahtirakastajana (emt., 102).

Aina ei kuitenkaan painoteta kylliksi, että Lol ei tee tätä suinkaan pannakseen vahingon kostonhaluisesti kiertämään, vaan etsii samaa unohdetuksi tulemisen tilaa kuin T. Beachin yössä (tähän palaan vielä tässä luvussa). Knuutilakin olisi voinut tuoda terävämmin esiin sen, etteivät Intia-syklin eroottiset jännitteet ole ”pelkästään” heteroseksuaalisia. Ja siinä missä Intia-syklin keskeisimpiin tarinoihin kiistämättä liittyy heteroseksuaalinen intohimo, usein sivuutetaan, että vähintään pinnan alla kulkee myös ambivalentimpi juonne: Eikö Holdin asettuminen oman fantisoivan katseensa alle mene jo autoerotiikan puolelle? Miehen halu kohdistuu ehkä jopa enemmän kuvaan hänestä itsestään ottamassa Tatianaa kuin tähän ylelliseen rakastajattareen sinänsä. Myös Lol ja Tatianan väliseen jännitteeseen tuntuu kytkeytyvän jo kouluaikojen pysähtyneistä tanssihetkistä lähtien enemmän tai vähemmän latentti sappinen pohjaväre. Tämä

aistillisuus onkin taas aivan eksplisiittistä *India Song* -elokuvan naisäänten välisessä myrskyvässä suhteessa, tuskasekaisessa intohimossa, jota äänet projisoivat myös Kalkuttan yössä kuumissaan kieriskelevään Anne-Marie Stretteriin (ks. Rantanen 2005 ja 2008).

Heteroseksuaalinen kisailu on lopulta vain osatotuus, se ilmeisin seurapiirijuoru, johon tarttua. Esimerkiksi Anne-Marie Stretterin perään kaihoava varakonsuli ei ole tosiasiasa mikään onnipotentti macho, päinvastoin huhutaan, että hän olisi yhä ko(s)kematon (*IS*, 47, 66). Stereotyyppistä machomiestä edustaa paremmin Michael Richardson, joka kuitenkin seuraa *India Song* -elokuvassa nuoren attasean kanssa dekadenttia valtiatartaan varsin passiivisesti kuin joutilas rattopoika. Varakonsulin halu Anne-Marie Stretteriä kohtaan itse asiassa asettuu jonnekin ”normaalin” ulko- tai yläpuolelle: ”Les histoires d'amour vous les vivez avec d'autres. Nous n'avons pas besoin de ça.” (*IS*, 98, ”Rakkausjutut te elätte muiden kanssa. Me emme tarvitse sellaista.”)

Mutta kertomisenkaan halu ei täyty ongelmitta, sillä Duras keskittyy kielen ja kokemuksen väliseen ongelmaiseen jännitteeseen, kuten myös Deborah Glassman toteaa. Glassmanin mukaan analysoimiseen ja määrittelyyn halukkaat mieskertojat ja menneisyytensä traumatisoivat, parantumaan haluttomat sankarittaret ovat Durasin teoksissa toistuva motiivi. (Glassman 1989, 77–78.) Jacques Hold tuo teoksen alussa esiin S. Tahlan asukkaiden psykologisoivia spekulatioita (”Elle était devenue ainsi depuis qu'elle avait tant souffert, disait-on”, *RLVS*, 32, ”Hänestä oli tullut sellainen sen jälkeen kun hän oli kärsinyt niin paljon, sanottiin”, *LVSE* 24). Hänen oma missionsa voi olla nähdä noiden juorujen taakse ja parantaa Lol selvittämällä tämän sisin, mutta vaikka Hold pääsisikin pintaa syvemmälle, hän ei saa vastaansa juuri muuta kuin omia kuvitelmiään ja rekonstruktioitaan Lolin tajunnasta. Glassman toteaaakin, että kehittelemällä omaa kertomustaan Lolista Hold yrittää saada tämän haltuunsa, mutta tämä yritys parantaa ”sairas” nainen kertomalla kääntyykin vain Holdin omaksi fantasiaksi (Glassman 1989, 82, 88).

Sekään ei vielä riitä, vaan Hold ottaa konkreettisesti osaa Lolin omaan historianelävöittämisprosessiin. Hold ja Lol matkustavat yhdessä T. Beachiin katsomaan kasinoa, jossa surullisenkuuluisat tanssiaisat järjestettiin kymmenen vuotta aiemmin. Lol selvästi tarvitsee Holdin mukaan tapahtumapaikalle, osaksi näytelmää, sillä yksin hän ei ole rohjennut palata. Hold menee niin liki Lolia, että kokee tavoittavansa jotain tämän muistoista, mutta hän ei voi tavoittaa sitä viimeistä pisaraa, joka kirvoittaa Lolista huudon, niin ensimmäisellä kuin tällä toisellakin kerralla:

Un calme monumental recouvre tout, engloutit tout. Une trace subsiste, une. Seule, ineffaçable, on ne sait pas où d'abord. Mais quoi? ne le sait-on pas? Aucune trace, aucune, tout a été enseveli, Lol avec le tout. (RLVS, 181.)

Monumentaalinen rauha peittää kaiken, nielaisee kaiken. Jäljelle jää jälki, yksi. Yksi ainoa, jota ei saa pyyhityksi pois, ensin ei tiedetä minne. Mutta mitä? eikö sitä tiedetä? Ei mitään jälkeä, ei mitään, kaikki on hautautunut, Lol kaiken mukana. (LVSE, 146.)

Deborah Glassmanin keskeinen teesi joitakin vuosia ennen traumateorian kiivainta suosiota on, että kaikki kirjallisuus ja kaikki kertominen eivät voi tarjota mitään eheytymistä traumatisoituneille henkilöahmoille kovimmistakaan pyrkimyksistä huolimatta. Ainakin Durasilla juuri kertojen epäonnistuminen yrityksissä pukea sanoiksi sankaritarten lakoninen tuska korostaa hänen teostensa ydintä – jännitettä visuaalisen, kiehtovan muistin ja fantasian sekä representaation ja kielen rajojen välillä:

Hurmioitunut Lol saa Holdinkin hurmioon asettamalla tämän katseiden ja halun kehään, joka toisintaa hänen korvautumistaan. Mutta jos Hold on ymmärtänyt Lolin halun, hän ei ole joko täysin toistanut naisen tarinaa tai näytellyt tämän kiihkoa loppuun asti. Holdin kerronnallinen yritys on lumottu; se ei ole saattanut Lolin draamaa päätökseensä. Lolia ei voi parantaa kerronnan kautta. Fantasia, oli se sitten Lolin tai Holdin, toistetaan uudella roolituksella. Toisto ei kuitenkaan takaa hallintaa; esitys jää epätäydelliseksi, ja lumoava speaktaakkeli vastustaa kerrontaa. (Glassman 1989, 91–92, suom. TR.)

Kertomisen halu ei siis aina saa täyttymystään, ainakaan kertojan tarkoittamalla tavalla. *Le Ravissement de Lol V. Stein* on kylläkin Jacques Holdin kertoma ja järjestelmä, mutta Lol pääsee silti liivahtamaan karkuun, ruispeltoon nukkumaan, sillä Holdin eläytyvinkään kuvittelu ei suo hänelle kaikkietävän kertojan valtuuksia. Vaikka Fludernikin (2003, 255) mukaan kirjallisten tajuntojen läpinäkyvyyteen tottunut lukija turhautuu, kun häneltä äkisti evätäänkin vapaa tajunnankuvauksellinen liikkuvuus, voi efekti olla mielestäni myös päinvastainen, kuten tunnetussa sensuellin pukeutumisen nyrkkisäännössä: peitetty pinta kutkuttaa mielikuvitusta enemmän kuin avoin ja paljas. Siksi toisekseen, kuten Outi Alanko-Kahiluoto (2007, 155) muistuttaa paradoksisista hämäryyttä kuvaavan kirjallisuuden kohdalla, toisen vieraus ja toiseus itsessään on vaarassa kadota aina, kun valjastamme sen kielellistämisen piiriin. Hold myöntääkin väistämättömän tappionsa, mutta näkee sen myös mahdollisuutena, keinona erottua muista ja päästä lähemmäs Lolia, negaation kautta:

En ce moment, moi seul de tous ces faussaires, je sais: je ne sais rien. Ce fut là ma première découverte à son propos: ne rien savoir de Lol était la connaître déjà. On pouvait, me parut-il, en savoir moins encore, de moins en moins sur Lol V. Stein. (RLVS, 81.)

Tällä hetkellä vain minä yksin kaikkien näiden väärentäjien joukossa tiedän: en tiedä mitään. Sen minä ensiksi huomasin Lol V. Steinin yhteydessä: se ettei tiennyt hänestä mitään oli jo hänen tuntemistaan. Ja minusta tuntui, että hänestä saattoi tietää vieläkin vähemmän, aina vain vähemmän ja vähemmän Lol V. Steinista. (LVSE, 62–63.)

Toisaalta tämä negaatio voi olla myös silmänisku ikiaikaiselle *arealistiselle* traditiolle. Päivi Mehtonen mainitsee Beckettinkin tuotannosta tutun ”nöyryys-topoksen” (*modesty topos*) jopa Avilan Pyhään Teresaan asti ulottuvan yhteyden: puhujan tiedon rajallisuutta ja mahdotonta kirjoitustehtävää liioitellaan aina absurdiuteen asti (Mehtonen 2007, 21). Tosin Jacques Hold onnistuu kääntämään tämänkin kertaalleen pääläelleen; juuri hänen rajoittuneisuutensa ja epätietoisuutensa antaa hänelle merkittävän kotikenttäedun muihin ”väärentäjiin” nähden.

Olemme viettäneet jo monta sivua Jacques Holdin seurassa, nyt on aika yrittää itse spekuloida Lolin olemusta. Tässä luvussa minua johdattaa Holdin määrittelemä metodi: "*ne rien savoir de Lol*". Eiminkään tietäminen ei välttämättä suo sen lopullisempaa vastausta Lolista, mutta auttaa tutkimaan sitä henkistä maaperää, josta Durasin negatiivinen kirjoitus kumpuaa.

3.2 Itseään purkava aines *Lol V. Steinin* sisällä

3.2.1 Epätäydellinen, vaan ei voimaton kieli

Tämä tutkielma on tullut pisteeseen, jossa on aika aloittaa johdannossa lupaamani metodinen (hallittu) eksyminen. Loput tästä luvusta käsittelen sitä, kuinka jo Intia-syklin aloittava romaani *Lol V. Stein* sisältää itsessään kaikkien kerronnallisten ongelmien lisäksi oman purkamisensa aineksia. Negatiivinen poetiikka vahvistuu teos teokselta aina vain hallitsevammaksi juonteeksi, niin että vielä varsin roomaanimaisista ensimmäisistä romaaneista päädytään konkreettisesti autioiden raunioiden äärelle viimeisessä elokuvassa. Käsittelen vasta seuraavassa luvussa tätä koko syklin mittakaavassa, makrotasolla, tapahtuvaa uudelleenjärjestelyä ja tuhoamista, nyt fokus on vielä hetken aikaa mikrotasolla, tässä yhdessä ja samassa teoksessa.

Monika Fludernik hyökkää – syystäkin – 1900-luvun viimeisten vuosikymmenten poststrukturalistien lempimantraa ”tekstissä on kyse tekstistä itsestään” vastaan eikä ole sen tyytyväisempi Brian McHalen päätelmään, jonka mukaan tekstissä on kyse tulkinnasta, sillä se ei anna hänen mielestään täyttä kuvaa siitä, kuinka monisyinen prosessi kirjallisuuden lukeminen on (Fludernik 1996, 304–305). Fludernikin omasta mallista monine eri tasoineen ja kehyksineen ei

monisyisyyttä ja -mutkaisuutta puutu, jolloin se kääntyy ehkä liiankin systemaattiseksi koneistoksi. Mutta Fludernikin kritiikissä on totta toinen puoli: miksi kokeellisista teksteistä on niin hankalaa puhua selkeästi saamatta tyyllillistä tartuntaa ja miten toisaalta välttää selkeyden tavoittelussa triviaali typologisointi? Kuinka puhua siitä, mikä Durasin tuotannossa tuntuu merkitsevän kielen mystistä puolta, sortumatta itse mystifiointiin ja antamatta sitä vaikutelmaa, että tämä mystisyys olisi jotenkin tiedostamatonta? Se on vaikeaa, toteaa Danielle Bajomée (1989, 91). Hänen mukaansa Durasin kirjoitus muodostaa "epä-tiedetyn tietoutta" ("un savoir sur un non-su"):

Itse asiassa intohimo joka ei voi eikä halua päättyä, irtautumisten lukuisat mieliin palauttamiset osoittavat, että poissaolo on tämän liikkeen sydämessä, yhtä aikaa sekä maailman paljastajana [*révélateur du monde*], että omana paljastettuna maailmanaan [*monde révélé*]. (emt, 71, suom. TR)

Karen Piperin Kristevalle suunnatun kritiikin terävin kärki sopii myös tähän kohtaan. Vaikka poissaolo ja irtautuminen tosiaan ovatkin keskiössä, tulee Durasin negatiivisesta poetiikasta annettua herkästi liian voipunut, sisäänpäinkääntynyt ja itseensä kietoutunut kuva. Kristeva toki puhuu keskitysleireistä, Hiroshimasta, apokalypsista (Kristeva 1987/1998, 245), mutta Piperin mielestä ei tulisi rajoittaa vain pessimistiseen kielipeliin, vaan huomata että Durasin kieli on myös – ellei jopa nimenomaan – aktiivisen vastustamisen kieltä, linkittyi se vastustus sitten vastarintaliikkeeseen, hulluuteen tai Pariisiin toukokuun 1968 liikehdintään (Piper 1995, 174). Apofaattinen kirjallisuus ei olekaan pelkkää vellontaa, vaan poissaolo ja hiljaisuus voivat olla aktiivisesti valittu strategia.

Samassa kohtauksessa, jossa etsitään poissaolosanaa, todetaan: "Elle n'est pas Dieu, elle n'est personne." (*RLVS*, 47, "Lol ei ole Jumala, ei ole kukaan", *LVSE*, 36.) Jumalan ja ei-kenenkään väliin jää Lolin hämärälle olemukselle yllin kyllin tilaa etsiä kenties omaa sisimpäänsäkin puuttuvan sanan jättämästä aukosta. Sitä paitsi ei-kukaan on jo itsessään määritelmä, jonka Bajomée liittää Durasin "negatiiviseen teologiaan". Sana-aukot juontuvat kristillisille mystikoille, kuten Ristin Johannekselle ja Avilan Teresalle, ominaisesta oksymoronin käytöstä. Oksymoroneissa vastakohtat ("vie invécue", "elämätön elämä") limittyvät yhteen ja muodostavat kolmannen elementin, uuden merkityksen, joka näyttäytyy poissaolevana, aukkona kielessä siinä kohtaa, kun vastakohtatkaan eivät riitä täydentämään toisiaan. (Bajomée 1989, 93–94.)

Poissaolosanalle voi silti yrittää hahmotella ääriovivoja. Timothy Walsh huomauttaa, että nimistä riisuminen (*unnaming*) ja ei-mistään puhuminen on kaikessa hämäryydessäänkin selkeämpi ratkaisu kuin se, ettei epämääräisyyttä muotoiltais mitenkään. Se voi olla jopa havainnollisempaa kuin asioiden määrittely väkisin (Walsh 1998, 167). Vaikka ei-mitään voi olla hankalaa tutkia kategorisen

jäsentyneesti, ei sen pitäisi olla este, eikä edes hidaste tarkasteltaessa (kenties liioitellusti ja suotta) hämäränä pidettyä kirjallisuutta. Timothy Walsh harmittelee tutkijoiden taipumusta nähdä poissaolon erilaiset kirjalliset muodot vain hämmentävyyksinä tai pelkkinä yleisinä oireina merkityksen romahduksesta (tai kirjaimellisemmin 'konkurssista', *bankruptcy*):

Vastoin kumpaakin käsitystä ehdottaisin, että poissaolon ja epävarmuuden esteettinen manipulointi voi olla vain tuottoisaa, ja se vaikuttaa usein aivan erityisesti koko teoksen kattavaan tyyliin. Pikemminkin kuin tiesulku merkityksen polulla tai merkki jostain radikaalista, tukahdutetusta sisäisestä ristiriidasta, epävarmuuden esteettinen tuottaminen on yhtä hyväksyttävä ja erityinen taiteellinen päämäärä kuin halu herättää sympatiaa, naurua tai raivoa. (emt, 14–15, suom. TR.)

Sanojen hapuilu, niillä ja niiden tyhjiydellä leikkiminen on Durasille luonteenomainen esteettinen päämäärä. Henkilöhahmot vasta hapuilevat sanoja, joihin pukea melankoliansa. Kristevan mukaan tuskan jatkuva purkautuminen, sairaus, tekee puheesta vääristettyä ja sen soinnista omituista, mutta sen voipuneisuudessa kuuluu "turtuneen tuskan diskurssi" (Kristeva 1993/1987, 264–265). *Lol V. Steinin* ehkä kuuluisimmassa ja siteeratuimmassa kohtauksessa (jota käsittelin kerronnan mahdollisen epistemologisen epäluotettavuuden kannalta luvussa kaksi) Hold esittää Lolin yrityksen muistella, elää uudelleen T. Beachin tanssiaisilta, mutta jokin pidättelee naista, hän ei löydä yhtä sanaa, johon vangita tanssiaisyön nautintoon sekoittunut tuska. Tämä oikean sanan poissaolo on Holdin mielestä syy Lolin vaikenemiseen:

Ç'aurait été un mot-absence, un mot-trou, creusé en son centre d'un trou, de ce trou où tous les autres mots auraient été enterrés. On n'aurait pas pu le dire mais on aurait pu le faire résonner. Immense, sans fin, un gong vide, il aurait retenu ceux qui voulaient partir, il les aurait convaincus de l'impossible, il les aurait aussourdis à tout autre vocable que lui-même, en une fois il les aurait nommés, eux, l'avenir et l'instant. Manquant, ce mot, il gâche tous les autres, les contamine, c'est aussi le chien mort de la plage en plein midi, ce trou de chair. (*RLVS*, 48.)

Se olisi ollut poissaolosana, aukkosana, sen keskellä olisi ollut aukko, ja siihen aukkoon olisi voinut haudata kaikki muut sanat. Sitä ei olisi voinut sanoa mutta sen olisi voinut panna kuulumaan. Valtavana ja äärettömänä kuin tyhjä kumistin se olisi pidätellyt lähteviä, vakuuttanut heidät mahdottomuudesta, tehnyt heidät kuuroiksi kaikille muille äänille kuin itselleen, ja kerralla se olisi maininnut heidät, tulevaisuuden ja sen hetken. Puuttuessaan se sana pilaa kaikki muutkin, tartuttaa taudin, kuin rannalle kuollut koira keskipäivällä se lihan tyhjä aukko on. (*LVSE*, 37.)

Edellä Piper kritisoi Kristevaa liialliseen voipuneisuuteen takertumisesta. Tässäkin kohtaa on mahdollista lukea teosta niin, että vaikka Lol ei tavoitakaan sellaista poissaolosanaa, joka olisi *le mot juste*, oheistuotoksena syntyy vaikuttava joukko muita sanoja, kuolleita koiria, lihan tyhjiä aukkoja, jotka eivät ole huonoja nekään. Matkasta tulee päämäärää tärkeämpi. Hans-Georg Gadamerkin huomauttaa sanattomaksi menemisen tarkoittavan kielen pettämisen sijaan sitä, että sanottavaa on jopa ylitsevuotavan – mykistytävän – paljon: ”[P]uheen katkeaminen on suorastaan yksi puheen muoto, jolla puhetta ei suinkaan lopeteta vaan ollaan vasta aloittamassa.” (Gadamer

1970/2004, 91.) Näin voidaan myös välttää itsearvoistavan dualismin vaara, josta Elisabeth Marie Løevlie alituisen varoittaa kirjallisesta hiljaisuudesta puhumisen yhteydessä (Løevlie 2003, 25 ja *passim*). Hiljaisuus ei ole mykkä autuus tai vihollinen kielellistämisen ulkopuolella, vaan sen voi ”panna kuulumaan” poissaolosanassa ”kuin tyhjän kumistimen”. Samaan tapaan muuten paikoin inhorealisticen *Madame Bovaryn* säälimätön kertoja herkistyy suorastaan kaunopuheiseksi kuvatessaan tunnetussa kiteytyksessä yksinkertaisen ihmisen (niin Emman kuin muidenkin henkilöihahmojen, kertojan, lukijan, kielenkäyttäjän yleensä, itse tekijänkin) epätoivoa kielellisen kapasiteettinsa puutteellisuudesta. Paradoksaalisesti kielen tyhjyyden ja tympeyden kuvaus kääntyy itsessään mitä rikkaimmaksi kaunokirjalliseksi rakennelmaksi:

[C]omme si la plénitude de l'âme ne débordait pas quelquefois par les métaphores les plus vides, puisque personne, jamais ne peut donner l'exacte mesure de ses besoins, ni de ses conceptions, ni de ses douleurs, et que la parole humaine est comme un chaudron fêlé où nous battons des mélodies à faire danser les ours, quand on voudrait attendrir les étoiles. (Flaubert 1857/1957, 269.)

[N]iinkuin sielun kylliys ei joskus tulvisi yli äyräittänsä kaikkien tyhjimpänäkin kuvakielenä, koska kukaan ei milloinkaan voi ehdottoman aidosti mitata tarpeitaan, käsitteitään, tuskiaan, ja koska ihmiskieli on kuin haljennut kattila, jonka helinällä pystymme tanssittamaan karhua silloin, kun tahtoisimme hellyttää sillä tähtiä. (Flaubert 1857/1999, 168.)

Kielen epätäydellisyys, puuttuva sana, jota ei löydy, vaikuttaa Lolien olemukseen sekä hänen suhteeseensa ympäröivään todellisuuteen. Mairéad Hanrahan näkee Lolien mahdollisuutena kuitenkin juuri tämän poissaolosanan kanssa elämisen: ”Hän ei ehkä kykene esittämään poissaoloa, jonka vallassa hän on, mutta hän voi esittää sen esittämisen mahdottomuuden, esittää sen epä-esitettävyyden.” (Hanrahan 1998, 923, suom. TR.) Lol ei kuitenkaan ole täysin voimaton uhri. Hänen tapansa toimia, olla maailmassa, on pysytellä vaiteliaana katselijana. T. Beachin tanssiaisissa Lol pysyy edes näennäisesti kasassa niin kauan, kun voi katsella huonekasvien varjosta Michael Richardsonin ja Anne-Marie Stretterin yhteensulautumista. Hän ei irrota silmiään heistä ja huutaa vasta, kun pari tekee lähtöä tanssisalista. Vasta parin katoaminen näköpiiristä murtaa Lolien todella: ”Quand elle ne les vit plus, elle tomba par terre, évanouie.” (*RLVS*, 18–22, ”Kun Lol ei enää nähnyt heitä, hän kaatui maahan, pyörtyneenä”, *LVSE*, 10–15.) Puhdas huuto on jo ensimmäinen askel kohti poissaolosanaa, sillä se on pelkkää ääntä ja voimaa, johon turvautudaan, kun sanat eivät enää riitä. Piper tuo esiin *Moderato Cantabile* -teoksen lukuisten karmivien huutojen kohdalla, että kieli on raja, joka kätkee taakseen huudon, alkukantaisen, ennen sanojen piiriin kypsymistä syntyneen ilmaisukeinon (Piper 1995, 165). Silti tanssiaisyön huuto ei riitä vakuuttamaan ”heitä, jotka haluavat lähteä” ja Lol hylätään lopullisesti.

3.2.2 Lolin omaehtoisuuden kamppailu

Vaikka Knuuttila myöntääkin traumakertomusten kaihtavan mitään selkeää kronologiaa tai syy-seuraus-suhdetta, häiritsee minua tämän teoreettisen viitekehyksen positivismi, joka muistuttaa Knuuttilan muotoilemana Fludernikin luonnollisen narratologian toimintaperiaatteita: "Kun sanaton materiaali siis saatetaan tavallisen kertovan muistin piiriin uudessa emotionaalisessa kontekstissa, joka murtaa koskemattoman muistikuvan, kerronnallistamisesta tulee vapauttava kokemus." (Knuuttila 2009, 36, suom. TR.) Mutta kenen tämä vapauttava kokemus on, kirjailijan vai lukijan? Toimiiko se teoksen komposition sisällä vai ulkokirjallisessa todellisuudessa? Ovatko fiktiiviset mielet tämän siunauksen vaikutuspiirissä? Holokaustikertomukset ovat oma traumakirjallisuuden lukunsa, ne on eittämättä kanonisoitu sotienjälkeisen Euroopan viralliseksi traumaksi, johon kytkeytyy myös sanomattomuuden ja sanoinkuvaamattomuuden ongelmia (ks. Løevlie 2003, 16–17 ja Kristeva 1987/1998, 245–247).

Mutta lähtökohtaisesti pidän "sanomattoman" runnomista "tavallisen" kertovan muistin puitteisiin kirjallisuudellisten arvojen kastroimisena, jos katsotaan, että kirjallisuudella on muitakin tehtäviä kuin toimia (trans)historiallisen trauman dokumenttina tai jälkipuintina. Derridan tunnetuin iskulause "tekstille-ulkoista ei ole" (*Il n'y a pas de hors-texte*) kumpuaa samasta ärtymyksestä. Derrida ilmaisee painokkaasti, ettei häntä kiinnosta varsinaisen Rousseau'n tai tämän henkilöahmojen elämä ja olemassaolo sinällään, sillä niihin ei voi päästä käsiksi kuin tekstissä eikä tätä rajoitusta voi kiertää. Tämä rajoitus ei koske pelkästään biografistista kirjailijan "todellisen" elämän jäljittämistä, vaan ylipäättään laajemmin "metafyysistä, historiallista tai psykologis-elämäkerrallista todellisuutta". (Derrida 1967/2003, 50.) Kääntäen "tekstille-ulkoista ei ole" tarkoittaa yhtä hyvin sitä, että tekstille-ulkoinen muuttuu itsekin osaksi tekstiä: kaikki, mitä Duras on itsestään, elämästään ja henkilöstään halunnut tuoda esiin, limittyy yhteen hänen kirjoituksensa kanssa, osaksi performanssia, jonka äänekkäin ohjelmanumero on La Duras itse (ks. Nakari 2008). Vaikka Durasilla olisikin ollut henkilöhistoriassaan aineksia traumaan jos toiseenkin, en usko hänen halunneen tarjota lukijalleen mitään vapautusta, vaan päin vastoin pyrkimys on ollut sairastuttaa tämäkin, kuten Kristeva varoittaa:

Vailla toipumista tai Jumalaa, vailla muuta arvoa tai kauneutta kuin se, mikä tavoitetaan sairauden säröstä, taide ei liene milloinkaan ollut näin vähän kathartista. Siksi se nousee pikemminkin noitumisesta ja noituudesta kuin perinteisesti taiteelliseen nerouteen yhdistetystä armosta ja anteeksiannosta. (Kristeva 1987/1998, 251–252.)

Lolin ympärillä psykologisointi on kiivasta alusta pitäen, ja jokainen luulee tietävänsä paremmin. Hold ei tässä suhteessa ole muita parempi, vaikka hän ehkä pääseeikin lähimmäksi totuutta vaivautuessaan eläytymään Lolin tajuntaan ja ajattelemaan ”laatikon ulkopuolelta”. Niinpä Lol pääseeikin paikoin yllättämään, silloin kun ylipäätään pääsee ääneen:

Elle parte dans une longue digression sur une crainte qu'elle a : autour d'elle, on croit qu'il n'est pas impossible qu'elle rechute un jour, surtout son mari. C'est pourquoi elle ne lui a pas parlé aussi nettement qu'elle aurait voulu. Je ne demande pas sur quoi cette crainte serait en ce moment fondée. Elle ne le dit pas. Elle ne doit jamais avoir parlé de cette menace depuis dix ans.

– Jean Bedford croit m'avoir sauvée du désespoir, je ne l'ai jamais démenti, je ne lui ai jamais dit qu'il s'agissait d'autre chose.

– De quoi?

– Je n'ai plus aimé mon fiancé dès que la femme est entrée.

Nous sommes assis sur un banc. Lol a raté le train qu'elle s'était promis de prendre. Je l'embrasse, elle me rend des baisers.

– Quand je dis que je ne l'aimais plus, je veux dire que vous n'imaginez pas jusqu'où on peut aller dans l'absence d'amour. [- -] La vie de Tatiana ne compte pas plus pour moi que celle d'une inconnue, loin, dont je ne saurais même pas le nom. (RLVS, 137–138.)

Sitten hän ryhtyy selvittämään pitkään pelkoaan: hänen lähimpänsä uskovat, ettei sairauden uusiminen ole mahdoton, etenkin mies uskoo. Siksi Lol ei puhunut miehelleen niin selkeästi kuin olisi tahtonut. En kysy, mihin pelko juuri tällä hetkellä perustuu. Hän ei sano sitä. Hän ei kai ole puhunut pelostaan kymmeneen vuoteen.

– Jean

Bedford luulee pelastaneensa minut epätoivosta, en ole koskaan sanonut hänelle, että se oli jotakin aivan muuta.

Mikä?

– Lakkasin rakastamasta sulhastani heti kun nainen astui sisään.

Olemme istahaneet penkille. Lol on myöhästynyt junasta, jolla oli päättänyt palata. Suutelen häntä, hän vastaa suudelmiini.

– Kun sanon etten enää rakastanut häntä tarkoitan, että ette voi kuvitella, miten pitkälle rakkaudettomuudessa voi mennä. [- -] Tatjanan elämä on minulle yhtä merkityksetön kuin jonkun tuntemattoman naisen elämä jossakin kaukana, naisen, jonka nimeäkään en tietäisi. (LVSE, 108–109.)

Heti perään keskustelussa todetaan, että Tatiana on oikeastaan vain korvike, mikä on varmasti osaltaan lukinnut tässäkin luvussa esiteltyjä psykoanalyttisistä lähestymistavasta kumpuavia ”muuntuva kolmiodraama” -tulkintoja. Tärkeintä katkelmassa on kuitenkin vahvistus sille, että Lol hylkää nopeasti perinteisen heteroseksuaalisen parisuhderakkauden eikä ole välttämättä niinkään järkyttynyt siitä, että menettää sulhasensa toiselle naiselle. Tämän ”rakkauden poissaolon” tuolla puolen on himo, joka kohdistuu heihin kaikkiin kolmeen. Durasiaanisen laskuopin mukaan yksi plus yksi on kolme, ja himo ja kaipuu eivät yleensä koskaan ole kahden kauppaa, vaan niitä peilataan usein johonkin kolmanteen osapuoleen, myös muissa teoksissa: *Hiroshima, mon amour* -elokuvan ranskalaisnaisen ja japanilaismiehen kohtaamisessa on puheissa kiinteästi läsnä myös kuollut saksalaissotilas; *India Songin* naisäänet projisoivat keskinäisen palonsa Anne-Marie Stretteriin; varakonsuli taas haluaa koko Kalkuttan valkoisen seurapiirin kuulevan epätoivoiset huutonsa, jolloin hänenkin sekopäisestä lemmentuskastaan tulee julkinen speaktaakkeli.

Mutta siinä missä Kalkuttan siirtomaaseurapiirissä juoruilulla on vahva asema, myös S. Tahlassa on vahva käsitys siitä, minkälainen toiminta on *comme il faut*. Tanssiaiskohtauksessa Lolin äiti purjehtii saliin ratkaisevalla hetkellä ja tuntuu aiheuttavan välittömintä tuhoa:

A ce moment-là une femme d'un certain âge, la mère de Lol, était entrée dans le bal. En les injuriant, elle leur avait demandé ce qu'ils avaient fait de son enfant. [- -]

Ils cherchèrent autour d'eux qui méritait ces insultes. Ils ne répondirent pas.

Quand la mère découvrit son enfant derrière les plantes vertes, une modulation plaintive et tendre envahit la salle vide.

Lorsque sa mère était arrivée sur Lol et qu'elle l'avait touchée, Lol avait enfin lâché la table. Elle avait compris seulement à cet instant-là qu'une fin se dessinait mais confusément, sans distinguer encore au juste laquelle elle serait. L'écran de sa mère entre eux et elle en était le signe avant-coureur. De la main, très fort, elle le renversa par terre. La plainte sentimentale, boueuse, cessa. (RLVS, 21–22.)

Sillä hetkellä oli tanssisaliin astunut iäkkäänpuoleinen nainen, Lolin äiti. Hän oli haukkunut heitä ja kysynyt, mitä he olivat tehneet hänen lapselleen. [- -]

Anne-Marie Stretter ja Michael Richardson etsivät ympäriltään haukkumiset ansaitsevia ihmisiä. He eivät vastanneet.

Kun äiti löysi lapsensa ruukkukasvien takaa, tyhjän salin valtasi hellän valittava laulu.

Kun äiti oli tullut Lolin luo ja koskettanut lastaan, Lol oli vihdoinkin päästänyt irti pöydästä. Hän oli vasta sillä hetkellä ymmärtänyt, että edessä hämötti loppu, mutta hän tajusi sen vasta epämääräisesti erottamatta, millainen siitä todella tulisi. Suojaava äiti uuden parin ja hänen välissään oli sen ennusmerkki. Hän tarttui suojelijaan ja kaatoi tämän rajusti lattiaan. Liikatunteellisen tahmainen valitus lakkasi. (LVSE, 13–14.)

Huomattavaa on, miten Hold kertojana onnistuu tämänkin juoruista elävöitetyn, päällisin puolin tapahtumia ulkopuolisen silmin tarkastelevan näytöksen virittämään Lolin taajuudelle. Paikalle törmäävä äiti rikkoo unenomaisen kudelman, edes syyllinen pari ei suostu ymmärtämään, että he ovat syytösten kohteena, että he olisivat tehneet mitään väärää. Lolin äiti ”luonnollistaa” tilanteen banaaleimmalla mahdollisella tavalla ja – madame de Lafayetten arkaaista skemaattisuutta mukaillakseni – ajattelee asioita, joita tuossa tilassa olevien tyttöjen äidit tällaisissa tilanteissa ajattelevat. Äidin mahtipontinen käytös esitetään yksinomaan naurettavana, hän murtaa subliimin lumouksen, Lolin haltioitumisen. Myös Sirkka Knuutila kiinnittää huomiota äidin rooliin tapahtumissa:

Siinä määrin kuin äiti toimii viktoriaanisena vastustajana Anne-Marie Stretterin eroottiselle hahmolle, hän sysää Lolin takaisin lapsen asemaan. Äiti ottaa haltuunsa porvarilliseen 'skandaaliin' liittyvän sosiaalisen kontrollin raportoimalla Lolin mielentilasta naapurustolle. Äidin patriarkaattisen [sic] hallinnon satimessa Lolista tulee avuton ja hiljainen, hän tuntee turhautumista persoonallisuuteensa. (Knuutila 2009, 138, suom. TR.)

Durasin tuotannosta saa kylläkin hakemalla hakea teosta, jossa äidin ja tyttären suhde olisi lämmin ja rakastava. Sekä Lolin että Anne-Marie Stretterin äitiys jää etäiseksi, edes heidän lapsiensa nimiä ei mainita. *Le Vice-Consul* -romaanin vaeltava kerjäläisnainen kokee sikiönsä suorastaan hänen elinvoimaansa kalvavaksi hirviöksi ja käy olemassaolon taistelua omaa hedelmällisyyttään ja lisääntymistään vastaan. On vaikea sanoa, tarkoittaako Lolin äiti vilpittömästi hyvää puuttuessaan

tapahtumiin vai onko hän enemmän huolissaan tyttärensä maineesta, mutta hän joka tapauksessa aloittaa väärintulkittamisen ja -ymmärryksen ketjun, josta Lol ei vapaudu kuin ehkä vasta Jacques Holdin kanssa, jos silloinkaan.

3.2.3 Pako uneen

Ei siis ihme, että Lol toteuttaa tanssiaisyön näytelmän uudelleen kymmenen vuotta myöhemmin, eri henkilöillä. Huonekasvit vain ovat vaihtuneet ruispelloksi. Samalla hän tulee siirtäneeksi levottomuutensa Tatianaan, josta tulee eräänlainen sijaiskärsijä tai versio Lolista, kuten Julia Kristeva asian hahmottaa (ja kuten lyhyesti mainitsin edellisessä luvussa):

Uppoutuminen toisen naisen intohimoon – Tatiana on tässä ensimmäisen kilpailijan, Anne-Marie Stretterin korvike [--] – toteutuu myös vastakkaisessa suunnassa: Tatiana, joka on tähän asti ollut huoleton ja leikkisä, alkaa kärsiä. Tästä lähtien naiset ovat toistensa kuultopaperijäljennöksiä, kopioita tuskan käsikirjoituksessa, joka Lol V. Steinin hurmioituneissa silmissä näyttää ohjailevan maailman karusellin kulkua[.] (Kristeva 1993/1987, 285.)

Mairéad Hanrahan tuo esiin Rimbaud'ta ja Durasia vertailevassa artikkelissaan jakaantuneen subjektin seksuaalisen toiseuden itseensä nähden eikä pidä Lol V. Steinin kerrontarakennetta yksiselitteisesti naista alistavana. Hanrahanin mukaan Hold on kyllä representaation subjekti, kaiken välittäjä, mutta juuri Lol on se taho, joka järjesteele tarinan päätapahtumat, hän on "diegeettinen subjekti" (*diegetical subject*, Hanrahan 1998, 917–918). Näkemys on tervetullut, mutta samalla ongelmallinen juuri siksi, että Hold on koko ajan ikään kuin lukijan ja Lolin ”tiellä”. Totta kyllä, Lol toisintaa aktiivisesti kolmiodraamaa, hakeutuu Tatianan ja Holdin luo, kutsuu heidät illalliselle, seuraa heidän tapaamisiaan ja matkustaa Holdin kanssa T. Beachiin. Mutta myös Hold on varsin omatoiminen sopeutuessaan Lolin "näytelmän" aktantiksi, hän täydentää sitä omien tulkintojensa pohjalta.

Ääni ja katse ovat eri muodoissa kaksi yleistä elementtiä, joilla kertomusteoria on perinteisesti havainnollistanut kerronnan näkökulmien vaihtelua. Intia-syklissä ne eivät jää pelkiksi teoreettisiksi metaforiksi, vaan ne ovat konkreettisesti syklin kerronnan lähtökohta ja liikettä ylläpitävä voima. Kertomisen halu ja vaikeus kytkeytyvät monella tapaa katseeseen ja tarkkailuun, sen taustalla piileviin motiiveihin ja sen synnyttämään mielihyvään. Se on luonteeltaan eroottista; Lolin voyeuristinen nautinto (*ravissement*) syntyy Hotel des Bois'n rakastavaisten, Jacques Holdin ja Tatiana Karlin, kohtaamisten tarkkailusta.

Lol haluaa löytää uudestaan sen tuskaan sekoittuneen nautinnon, jota tunsi T. Beachin tanssiaisyönä katsellessaan toisen naisen vievän hänen kihlattunsa. Myös Michèle Druon näkee Lolin aktiivisena ohjaajana, jolle vain unohdetun tirkistelijän osa suo hurmion: ”Itse asiassa hän haluaa nähdä ja tulla nähdyksi tietyssä asemassa, johon hän asettuu uudessa kolmiossa [- -] toisten rakkaudesta ulkopuolisena, unohdettuna katselijana.” (Druon 1985, 385, suom. TR.) Jacques Hold ja Tatiana Karl eivät kuitenkaan muistuta varsinaisesti Michael Richardsonia ja Anne-Marie Stretteriä, vaan heidän funktionsa on vain rakenteellinen, toimia Lolin heille säätämässä asemassa, suhteessa hänen omaansa (emt, 389). Asetelmallisesti Lol toisintaa T. Beachin kasinon intohimonäytelmää, mutta tällä kertaa hän ohjailee sitä itse.

Lol ei kuitenkaan voi jättäytyä tirkistelijän asemaansa, ennen kuin on antanut Holdille selvän merkin liittyä hänen näytelmäänsä. Nainen kertoo kahden kesken Holdille seuranneensa tätä ja Tatianaa hotellille:

– C'est vous, vous Jacques Hold. Je vous ai rencontré il y a sept jours, seul d'abord et ensuite en compagnie d'une femme. Je vous ai suivi jusqu'à l'Hôtel des Bois.

J'ai eu peur. Je voudrais revenir vers Tatiana, être dans la rue.

– Pourquoi?

Elle détache ses mains du rideau, se redresse, arrive.

– Je vous ai choisi.

Elle arrive, regarde, nous ne nous sommes jamais approchés. Elle est blanche d'une blancheur nue. Elle embrasse ma bouche. Je ne lui donne rien. J'ai eu trop peur, je ne peux pas encore. Elle trouve cette impossibilité attendue. Je suis dans la nuit de T. Beach. Là, on ne donne rien à Lol V. Stein. Elle prend. J'ai encore envie de fuir. (RLVS 111–112)

– Te, te Jacques Hold. Tapasin teidät viikko sitten, ensin olitte yksin ja sitten naisen seurassa. Seurasin teitä Hôtel des Boisiin asti.

Minä pelästyin. Haluaisin palata Tatjanan luo, olla kadulla.

– Miksi?

Lol irrottaa kätensä verhosta, ojentautuu, tulee.

– Minä olen valinnut teidät.

Hän tulee, katsoo, me emme ole vielä koskaan lähestyneet toisiamme. Hän on alastoman valkoisen valkoinen. Hän suutelee suutani. Minä en anna hänelle mitään. Olen ollut liian peloissani, en voi vielä. Sitä mahdottomuutta hän on odottanut. Minä olen T. Beachin yössä. Nin kävi. Siellä ei Lol V. Steinille anneta mitään. Hän ottaa. Minua haluttaa vieläkin paeta. (LVSE, 88-89)

Hän on valinnut Jacques Holdin kohteekseen, mikä saa miehen hetkeksi kauhun valtaan, sillä passiivinen, unissakävelijän lailla kaduilla vaeltava nainen muuttuukin omaehtoiseksi toimijaksi. Lolin passiivisuus kääntyy näin voimavaraksi, eikä hän enää ole itsestään selvästi heikko, sairas uhri. Hold kääntää Lolin onnettomuuden ja ei-minkään (T. Beachin yössä Lolille ei anneta mitään) aktiivisuudeksi, jopa aggressiivisuudeksi ("Elle prend." "Hän ottaa."). Kun Lolista tulee omaehtoinen toimija, hän muuttuukin pelottavaksi, hallitsemattomaksi.

Kuten Jacques Lacan kunnianosoituksessaan Durasille toteaa, Lolille katse on talismani, joka pikemminkin täydentää Lolin olemuksen kuin tarjoaa mitään sinänsä kiinnostavaa katseltavaa: "Lol ei ole katsoja. Se mikä tapahtuu, toteuttaa hänet." (Lacan 1965/1995, 24) Tapahtuma on unohdus, joka kuitenkin paradoksaalisesti vaatii ensin, että unohtajalla on tietoisuudessaan jotain, minkä unohtaa. Siksi Holdin on niin tärkeää olla itse osallisena näissä näytöksissä. Maurice Blanchot'n mukaan poissaolon voima on kyky ja valinta olla olematta. Kun olemassaolo lakkaa, sen pohjalle jää lymyämään olemisen poissaolo, joka korvaa sen ja tulee vuorostaan havaittavaksi, "piiloutumiseksi". (Blanchot 1955/2003, 218.) Piiloutunut Lol kokee hurmiota vain tullessaan unohdetuksi, muuttuessaan rakastavaisille aineettomaksi tarkkailijaksi, mutta hän voi olla heille poissaoleva vain niin kauan, kun he ovat samassa tilassa hänet unohtaneena. Kun pari poistuu tanssisalin ovista, Lol ei ole enää poissaoleva suhteessa heihin, unohdetuksi joutumisen tapahtuma on päättynyt.

Lol ei ole joka hetki tarkkaavainen tirkistelijä, vaan olennaisena osana hänen Hôtel des Bois-rituaaliaan ruispeltoon unohdetun Lolin nautinto kulminoituu tyytyväiseksi nukahtamiseksi. Näytös kulkee kulkuaan ilman, että hänen täytyisi tarkkailla valppaasti koko ajan, mutta Lolin nautinto jäisi vajaaksi, jos Hold ei tietäisi hänen olevan hotellin ikkunan takana ruispellossa. Blanchot näkee nukkumisessa suurta viisautta ja rohkeutta. Levottomat nukkujat ja unissakävelijät tuovat läsnäolon yöhönkin, eivät malta heretä päivästä. Nukkuva hylkää maailman vain näennäisesti, mutta juuri tässä hylkäämisessä kuvastuu suuri luottamus, uskollisuus ja yhteys: maailmassa pysytään kiinni suljetuinkin silmin, itseän sulkeutumisesta löydetään alkukantaisinta onnea. (Blanchot 1955/2003, 229-230.) Nukahtamisen onnen Lol tavoittaa hetkinä, jolloin hänen näytelmänsä toteutetaan, tai toisaalta matkalla, jonka Lol tekee Holdin kanssa T. Beachiin kohdatakseen muistonsa vuosien jälkeen. Heidän palattuaan kasinolta rannalle Lol tartuttaa uneliaisuutensa myös Jacques Holdiin: "Je n'essaie pas de lutter contre la mortelle fadeur de la mémoire de Lol V. Stein. Je dors." (*RLVS*, 182, "En yritä taistella Lol V. Steinin muistin kuolettavaa tylsyyttä vastaan. Minä nukahdan", *LVSE*, 147.)

Blanchot'n kirjallisuusfilosofian eettisessä painotuksessa hämäryys ja ei-mikään merkitsevät juuri kirjallisuuden omaa suvereenia vapautta ja omaa tilaa (Kauppinen 2007, 177). Uni on Lolin kohdalla mahdollisuus pakoon Holdin kertomisen halun kannalta, sillä mies ei missään tilanteessa ryhdy spekuloiimaan Lolin unia ruispellossa tai rannalla, vaikka kaikissa muissa tilanteissa rekonstruoisi estoitta tämän tajuntaa. Uni on Lolin yksityisaluetta, johon kertojan, Holdin, tarkkailijaa, Lolia, tarkkaileva katse ei yllä. *Lol V. Steinia* seuranneessa romaanissa *Le Vice-Consul*

on rakenteeltaan samankaltainen kohtaus, jossa rakastajiensa kanssa huvilallaan maleksiva Anne-Marie Stretter nukahtaa, kun eräs miehistä, omaa romaaniaan romaanin sisällä kirjoittava Peter Morgan kertoo, miten rakentaa tarinaansa kerjäläisnaisesta, jonka kohtalo tuntuu limittyneen Anne-Marien elämään:

Anne-Marie Stretter dort-elle?

– De la plus jeune? Demande George Crawn, de celle qui a été chassée par sa mère, peut-être?

– De la plus jeune, la tienne.

Anne-Marie Stretter ne paraît pas entendre.

– Parfois elle vient dans les Iles, dit Michael Richard, comme si elle la suivait, comme si elle suivait les Blancs, comme c'est drôle. Elle est tout a fait habituée à Calcutta on dirait, je ne sais pas si je rêve, mais quelques fois je crois l'avoir vue nager dans le Gange la nuit... Le chant qu'elle chante qu'est-ce que c'est, Anne-Marie?

Anne-Marie Stretter dort, elle ne peut pas entendre. [--]

Pourquoi parler à cette femme qui dort? (VC, 180–182.)

Nukkuuko Anne-Marie Stretter?

– Nuoremmostako? George Crawn kysyy, tytöstä jonka äiti ajoi pois kotoa, niinkö?

– Nuoremmosta, sinun tytöstäsi.

Anne-Marie Stretter ei tunnu kuulevan.

– Hän tulee joskus saarille, Michael Richard sanoo, ikään kuin hän seuraisi naista, ikään kuin hän seuraisi valkoisia. Kummallista. Hän tuntuu täysin tottuneen Kalkuttaan enkä tiedä onko tämä unta, mutta olen joskus yöllä näkevinäni hänen uivan Gangesissa... Mitä laulua hän oikein laulaa, Anne-Marie?

Anne-Marie Stretter nukkuu eikä voi vastata. [--]

Miksi hän puhuu nukkuvalle naiselle? (V, 132–133.)

Joskaan Anne-Marie Stretter ei ole ainakaan *India Song* -elokuvassa yhtä sikeä nukkuja kuin Lol, välittyä tästä kohtauksesta Lolin kanssa yhteinen pako uneen sillä välin, kun miehet yrittävät kilvan muuttaa hänen elämänsä kertomukseksi.

Lol V. Stein ja varakonsuli ovat pohjimmiltaan samankaltaisia hahmoina. He molemmat ovatkin ympäristölleen kuin yhtä aikaa kiehtova ja kauhistuttava pakkomielle, ja heidät nähdään nimenomaan ”hulluutensa” kautta, kaikki sen ulkopuoliset ominaisuudet ikään kuin lakkaavat olemasta itsenäisiä luonteenpiirteitä, niiden tehtävä on vain taustoittaa tai ennakoida vallitsevaa mielenhäiriötä. *India Songissa* ja *Le Vice-Consulissa* tämä ”eksploraatio” menee niinkin pitkälle, että epätoivoista haluaan julkihuutavalle varakonsulille tokaistaan kylmästi: ”Excusez-nous, mais le personnage que vous êtes ne nous intéresse que lorsque vous êtes absent.” (IS, 102, ”Anteeksi nyt vain, mutta henkilönne ei kiinnosta meitä kuin poissaollessanne”)

Kiinnostaako Lolkaan ympäristöään, Jacques Holdia tai edes meitä lukijoita muuten kuin poissaollessaan, poissaolonsa kautta? Mutta tässä kohtaa piilee Lolin ja varakonsulin ero: niin leimaavaa kuin onkin, poissaolo on myös Lolin omaa liikkumatilaa, jota hän hallitsee yhtä

suverenisti nukahtelemalla kuin vaeltelemalla S. Tahlan katuja. Läsnaollessaankin *Lol* on salavihkainen, ei paljasta tarkoituseriään kuin satunnaisesti, piiloutuu ja pysyttelee taustalla. Sen sijaan varakonsulille yllämainittu tokaisu on selvä loukkaus, sillä hän haluaa nimenomaan kipeästi olla läsnä.⁵⁴

3.3 Ymmärtämisen etiikasta: Narratologiasta (radikaaliin) hermeneutiikkaan

3.3.1 Jälkiklassinen narratologia mahdottomien maailmojen uudisraivaajana

Alber kritisoi Fludernikin teoreettista koneistoa siitä, että se on jopa väkivaltainen äärimmäisen kokeellisten tekstien kohdalla, sillä tosielämän kokemuksellisuus ei voi olla yhtäläinen kosketuspinta kaikelle kirjallisuudelle, etenkin sellaiselle joka pyrkii pikemminkin siitä pois päin:

Päinvastoin sekä jälkimodernistinen kirjallisuus että jälkistrukturalistinen ajattelu [- -] kyseenalaistavat biologisen ytimen ja pienimmänkin mahdollisen kognitiivisen perustan koko olemassaolon ja tarkastelevat ihmistä vapaasti kelluvana merkitsijänä. [- -] Kun kielestä on tullut puhdasta kieltä, joko koneen strukturoimaa tai vapaasti kelluvaa derridalaisessa mielessä, erillistä puhujasta, kontekstista ja viittauskohteesta, sekä inhimillinen kokemus että Fludernikin käsitys inhimillisen kokemuksen mahdollistamisesta kerronnallistamisesta muuttuvat tarpeettomiksi. (Alber 2002, 69–70, suom. TR.)

Alberin kritiikki on tosin vielä selitysvoimaisempaa muiden kohdetekstieni valossa, sillä *Lol V. Stein* ei itsessään ole mikään koneen arpoma ”anti-kertomus”, siinä on loppujen lopuksi melko selkeä tarina sekä juonikin – outous ja epäluonnollisuus eivät sinänsä piile tapahtumissa vaan näkökulmien ”mahdottomassa” vaihtelussa. Fludernik puolustautuukin kritiikkiä vastaan toteamalla, että hänen tarkoituksensa ei ole ollut luoda mitään *kaikenkattavaa* koneistoa, sillä kerronnallistamisellakin on rajansa, ja näiden rajojen ulkopuolelle jäävät tekstit ovat lähempänä kielen lyyrisiä muotoja tai silkkää dekonstruktiota. Sen sijaan tarkoitus on kyllä osoittaa, miten ”lukijat, jotka eivät ole erityisen jälkistrukturalistisesti orientoituneita” (vrt. Richardsonin ”konventionaalinen lukija”) pystyvät silti lukemaan kokeellista kirjallisuutta kertomuksina. (Fludernik 2003, 259.) Fludernikin kokemuksellisuuteen perustuva kerronnallistaminen ei ole vielä suuressa ristiriidassa *Lol V. Steinin* kanssa – eri asia, *haluamme* nähdä kerronnan emotionaalisena

⁵⁴ *Le Vice-Consul* -romaanissa varakonsuli valitsee uskotukseen Eurooppalaisen kerhon juopon puheenjohtajan siitä huolimatta – tai juuri siksi – että tämä varmasti juoruilee jokaisen irti saamansa yksityiskohdan. Kaikissa versioissa hän tarttuu Anne-Marie Stretterin viime hetkellä lähettämään kutsuun ja saapuu ylenkatseen siivittämänä Ranskan suurlähetystön tanssiaisiin, joiden lopussa hän anelee julkisesti ja kovaäänisesti pääsyä ”jatkoille”, Kalkuttan kuningattaren sisäpiiriin: ”Je reste! Je reste à l’ambassade de France! Je vais aux îles avec elle! Je vous en supplie. Je vous en supplie, gardez-moi!” (JS, 101, ”Minä jään! Minä jään Ranskan suurlähetystöön! Lähdän saarille hänen kanssaan! Pyydän teitä! Pyydän teitä, antakaa minun jäädä!”)

toimintana, joka kumpuaa jostain (tunne- tai kokemusperäisestä) motiivista ja kaartaa selkeään kristallisoituneeseen loppuun, jossa palaset asettuvat kohdilleen – silloin *Lol V. Stein* jättää täyttämättä nämä odotukset.

Siinä missä Jan Alber puolusti vielä 2002 ärhäkästi kaaoksen tilaa kokeellisen kirjallisuuden vastaanotossa (Alber 2002, 70), on hän kohti 2000-luvun ensimmäisen vuosikymmenen loppua tasaantunut tulkitsemaan ja tutkimaan ”mahdottomia kertomuksia” – jälkiklassisen narratologian keinoin.⁵⁵ Alber tarjoaa tähän välineiksi erilaisia ”skriptejä”, jotka ovat kunkin tekstin synnyttämään tarpeeseen sovellettavia kognitiivisia operaatioita ja lukustrategioita. Alberin skripteistä *tapahtumien tulkitsemisen mielensisäisiksi tiloiksi* (1) hylkäsin jo edellisessä luvussa, ainakin *Lol V. Steinin* koko kompositiota selittävänä strategiana, vaikka joissakin kohdin tajunnankuvauksen sepitteellisyys on jopa eksplisiittisesti tuotu esiin. Mutta koska se on juuri niin eksplisiittistä kuin luvussa 2 näimme, ei tämä skripti ole kiinnostavin mahdollinen etenemiskeino. Sen sijaan paikoin olen varmasti turvautunut *temaattisen merkityksen korostamiseen* (2) esittäessäni esimerkiksi *Lolin* nukahtelun johtavan teoksen tematiikan kannalta tärkeän havainnon ja kertomisen valtataistelun kannalta ”ei-kenenkään-maalle” (tai ”ei-ainakaan-Jacques-Holdin-maalle”).⁵⁶ Astetta ohjelmallisempi lukustrategia on *allegorinen lukeminen* (3), jota edustaisi Knuutilan luenta Intia-syklin poeettisesta rajankäynnistä kolonialismin traumojen työstämisenä. *Skriptien yhdistäminen* (4) auttaa käsittelemään Jacques Holdin epäluonnollista ”kykyä” (tai ainakin pyrkimystä) murtaa henkilöhahmokertojaan muutoin pätevät rajoitukset mitä tulee toisten mieliin tunkeutumiseen (varsinkin tämän strategian käyttäminen sulkee pois ensimmäisen vaihtoehdon, jossa kaikki on vain henkilöhahmon omaa fantasiaa). Durasin elokuvien kohdalla taas hyötyä on sellaisesta *kehysten rikastamisesta* (5), joka mahdollistaa sen hyväksymisen, että samassa elokuvassa voi olla päällekkäin kaksi itsenäistä tasoa, ääninauha ja kuvanauha, jotka eivät varsinaisesti ole toistensa kommentaareja eivätkä kohta, mutta toinen (ääni) on silti tietoinen toisesta (kuvasta).

Kuten huomataan, Durasin kohdalla skriptin valintaan on monia mahdollisuuksia, jotkut toimivat paremmin kuin toiset. Mutta miksi ylipäättään listata näin tarkasti eri ”lukemisen kehyksiä”, koska taideteoksen vastaanotto ja tulkinta on joka tapauksessa niin monen osan summa, ellei jopa *enemmän kuin* osiensa summa? Vaatiiko kohta jokainen yksittäinen teos oman skriptinsä, ja eikö

⁵⁵ Käytän tässä Alberin vuoden 2009 artikkelia ”Impossible Storyworlds – And What to Do with Them”, joka ilmestyy Laura Karttusen suomennoksena antologiassa *Luonnolliset ja luonnolliset kertomukset* (Toim. Hatavara et al). Englanninkielinen versio on alunperin julkaistu *Storyworlds*-lehden numerossa 1:1.

⁵⁶ Eri asia, onko ruispeltoon nukahtelu sinänsä ”mahdotonta” tai ”epänormaalia” muun kuin normaalin käyttäytymiskoodiston valossa

juuri niiden monipuolisuudessa ja rajattomissa yhdistelymahdollisuuksissa ole kirjallisuuden lumo? Jotta voisin käsitellä *Lol V. Steinin* kerronnallista epäluonnollisuutta temaattisesti (2), minun on joka tapauksessa ensin turvauduttava skriptien yhdistämiseen (4), ja sittenkin tuloksena olisi melko tekninen, jopa kylmä, yhtälö, jossa olisi vain vähän tilaa aatehistorialliselle herkkyydelle ja sille poeettiselle ”hämmennykselle”, jonka puolesta Alber vielä vuonna 2002 polemisoi. Vaikka Alber muistaa edelleenkin varoittaa ”yhdenmukaistamisesta”, on artikkelissa luettavissa selkeä suunnanvaihdos:

Valpas lukija voi yhtä hyvin hylätä mainitsemani selitysmallit ja omaksua zeniläisen lukutavan, jossa hän tyyneesti hyväksyy epäluonnollisten tapahtumien outouden ja niiden aiheuttamat epämukavuuden, pelon tai huolestumisen tunteet. Varsin harva pystynee lukemaan kirjallisuutta tällaisessa *laissez-faire* -hengessä[.] (Alber, ilmestyy)

Varsin ironiselta vaikuttaa adjektiivin ”valpas” yhdistäminen ”zeniläisyyteen” ja ”*laissez-faire* -henkeen”, sillä tällaista lukutapaa Alber tuntuu piikittelevän päinvastoin laiskuudesta tai samasta epämääräisestä mystifioinnista, johon myös Fludernik viittaa aiemmin käsitellyssä jälkistrukturalismin kritiikissään.⁵⁷ Mutta kai välimuotojakin on oltava olemassa. Miksi lukita vain yhtä lukutapaa tai skriptiä ja yrittää mahduttaa sen alle kaikki outous? Eikö kaunokirjallisuus ole yhtä monimuotoinen kuin Alberin erään esimerkkitekstin, Martin Crimpin *Attempts on Her Life* -näytelmän Anne, joka on yhtenä hetkenä auto, toisena pornonäyttelijä, kolmantena terroristi?

3.3.2 Haluaako teksti tulla ymmärretyksi?

Onko ymmärrys eksploraatiota? Seuraavan luvun sisäänpäinkääntyneet kohdetekstit jo mielessä lisään tähän tähän asti edelleen kognitiivisen narratologian lippujen alla käytyyn keskusteluun kierroksia kääntämällä katseeni Hans-Georg Gadamerin ja Jacques Derridan väliseen sananvaihtoon ymmärtämisen etiikasta. Tätä keskustelua havainnollisesti summannut Ismo Nikander kiteyttää ymmärtämisen ongelman sen tendenssiin kääntää vieras omalle kielelle, jolloin ymmärtämisen kohteen individuaalisuus katoaa, selitetään pois (ks. myös Gadamer 1983/2004, 207).⁵⁸ Gadamerin hermeneutiikassa korostuu kuitenkin hyvä tahto, joka on ylipäätään ymmärtämisen elinehto. Hermeneuttisessa kehässä tapahtuva tulkinta ei oletakaan kykenevänsä tyhjentämään tekstin mieltä, saavuttamaan jotain lopullista määränpäättä. (Nikander 1995.) Tässä lieneekin keskeisin ero

⁵⁷ Myös Århusin yliopistossa kesällä 2009 pidetyssä narratologisessa kesäkoulussa luennoin Alber tuskastui yleisön kärkkääseen vastarintaan ja totesi, että epäluonnollisia tekstejä on kaikesti parempi edes yrittää luonnollistaa kuin jättää silleen.

⁵⁸ Valitettavasti en saanut käsiini *Niin&Näin* -lehdessä 1995 julkaistusta artikkelista kuin Internet-version, jossa ei harmikseni ollut sivunumerointia.

hermeneuttisen ymmärtämisen ja narratologisen luonnollistamisen välillä, sillä viimeksimainittu on, kuten Fludernik (1996, 45) meille opettaa, dynaaminen prosessi, jolla on jokin tietty päämäärä ja jonka lopputuloksena on kerronnallistettu, siis ”luettava” teksti.

Tästä erosta huolimatta Elisabeth Marie Løevlie kritisoi Gadamerin hyvän tahdon periaatetta siitä, ettei se huomioi vastapuolen eli ”kirjallisen hiljaisuuden” täyttämän tekstin haastavan juuri konflikteihin. Sattumaa tai ei, Løevlien kritiikin äänenpainot ja muotoilut kuulostavat jopa epäilyttävän tutuilta:

Tulkinnasta ja ymmärtämisestä tulee rationaalisesti luotettavan **kaikenkattavan** (*all-embracing*) rakenteen taakka. **Voimme nähdä yhteyden strukturalistiseen lähestymistapaan.** Ja strukturalistisen lähestymistavan houkutus on [- -] että se 'toimii' aina: lukija voi melko helposti paikantaa jonkin rakenteen, joka sopii useisiin tekstin piirteisiin ja näin esittää sulavan luennan, jossa kaikki eroavaisuudet 'muuttuvat yhdeksi' ja tulevat poispyyhityiksi. (Løevlie 2003, 40–41, suom. ja lihavointi TR, kursivointi alkuperäinen)

Hermeneuttinen ymmärtäminen siis tässä valossa yhtyy ”luonnolliseen” narratologiaan: kummankin päämääränä on tekstin tekeminen ymmärrettäväksi. Tuleeko teksti tällöin myös luettavaksi? Hermeneutiikalle teksti on pelkkä välttämätön paha, välituote ”keskinäisen ymmärtämisen tapahtumassa”. Gadamer jättää kernaasti tekstin rakenteiden ja merkkien itseisarvoisen tutkimisen kielitieteilijöille, on ikään kuin kiinnostuneempi itse lahjasta kuin käärepapereista. Tekstin toiseus kumotaan, siitä tulee vastaus asetettuun kysymykseen. (Gadamer 1983/2004, 221–223 ja Nikander 1995.) Cullerin luonnollistamisen prosessissa pysähdytään korkeintaan hetkeksi huomioimaan tekstin outous, suurempi kiire on kuitenkin juuri purkaa tämä outous, asettaa se johonkin kontekstiin tai konventioon, riisua tai täydentää se ymmärrettäväksi (Culler 1975/1977, 134).

On paljonpuhuvaa ja herkullista, että Fludernik pitää nimenomaan suullista tarinointia kerronnan luonnollisimpana muotona, sillä dekonstruktion keskeinen taistelupari on puhe vastaan kirjoitus. Derridan mukaan puhe eittämättä on ajattelun luonnollinen ilmaisumuoto. Tätä logosentrismiä kuitenkin uhkaa kirjoitus, joka on ”petollinen juoni puheen tekemiseksi läsnäolevaksi, vaikka se todellisuudessa on poissa”. Kirjoituksen ”epäluonnollisuus” syntyy siitä, että kirjoitus on puheen supplementti, täydennys, joka kasaa merkitystä itseensä niin, että merkki, representaatio, nousee etualalle ohi varsinaisen sisällön. (Derrida 1967/2003, 31–32.) Näen tässä yhteyden entisajan ihmisten taikauskoihin pelkoon, että valokuva vangitsee kuvauskohteensa sielun.

Gadamerin ja Derridan sananvaihto vie nämä tulkinnan ja ymmärtämisen kysymykset vielä astetta pidemmälle. Derridan mielestä koko ajatus tekstin yhteydestä ja mahdollisuudesta jatkumoon on erheellinen, sillä merkitys voi muodostua vain epä-jatkuvuuden kautta. Derrida hyökkääkin

Gadameria vastaan aseenaan totaalinen radikaali loputtomalle erolle (*différance*) perustuva *antihermeneutiikka*, joka ei sekään silti pääse eroon jatkumosta, sillä jokainen tulkinta on väistämättä suhteessa edes tulkintansa kohteeseen – tulkittiin tekstiä hermeneuttisesti tai antihermeneuttisesti. Nikander ehdottaakin kompromissia, joka lähtisi liikkeelle siitä myönnytyksestä, että kaikki tekstissä ei ole kesytettävissä hyvän tahdon ja ymmärryksen voimin. Tämä laajennettu tulkintamalli ei silti täysin hylkäisi Gadamerille tärkeää omaksumisen periaatetta:

Eihän Derridakaan ole tosiasiaa (myönsipä hän sen tai ei) kyennyt hylkäämään omaksumisen periaatetta, vaan toteuttaa sitä massiivisesti: hän soveltaa tekstejä (esim. Nietzschen ja Heideggerin metafysiikkakritiikkiä) omiin kysymyksenasetteluihinsa. Hyväksyen omaksumisen periaatteen kysyi myös monitasoinen tulkintamalli tekstin mieltä erottaen samalla omaksumisen eri muotojen välillä [- -]. Se ei kuitenkaan rajoittuisi omaksumisen periaatteeseen, vaan kiinnittäisi huomionsa myös siihen, mikä ei ole omaksuttavissa eikä ymmärrettävissä [- -] ja kysyi, voisiko sillä olla myös produktiivinen merkitys ymmärtämisen kannalta. Se korostaisi myös tekstin moniäänisyyttä ja vastakarvaisuutta synoptiselle tulkinnalle, mutta vaikka teksti ei täysin antautuisikaan synoptiselle katsannolle, kelluisi ymmärtämättömyyden valtamereissä kuitenkin ymmärtämisen ja omaksumisen saarekkeita. (Nikander 1995, ei sivunumerointia)

Sikäli kun tavoitteena ei ole äärimmäisen epäkommunikatiivinen anarkia, kuulostavat nämä ”ymmärtämisen ja omaksumisen saarekkeet ymmärtämättömyyden valtamereissä” sopivalta liikkumatilalta, joka mahdollistaa sen, että epäluonnollisesta kirjallisuudesta ylipäättään voidaan sanoa jotain (tulkinnallistakin eikä pelkästään erilaisten outojen kertojien listaamista) redusoimatta sitä silti täysin banaalin keittiöpsykologian armoille. Nikanderilla onkin antaa luonnollistajille hyvä ohjenuora: jos halutaan osoittaa keskustelukumppania (= tekstiä) kohtaan gadamerilaisittain hyvää tahtoa ja halutaan ymmärtää tekstiä paremmin, on pidettävä oma ja tekstin horisontti erillään toisistaan eikä suinpäin upotta niitä väkisin yhteen.

3.3.3 Heikko kerronnallisuus mahdollisuutena

Jo edellä kritisoin sekä traumateoriaa että ”luonnollista” narratologiaa positivismista sen suhteen, että kerronnallistaminen tai trauman työstäminen (fiktiossa) toisi aina mukanaan vapauttavan katharsiksen. Samankaltaista ylitiöpositivismia vastaan nousee Pekka Tammi, joka on huolissaan paitsi 'kertomuksen' ja 'fiktio' käsitteiden ryöstöviljelystä, myös siitä, että tosielämää ja kaunokirjallisuutta keskenään naittavat teoreetikot seuraavat liiaksikin ”realistisia”⁵⁹, eheitä kertomuksia. Näin sivuutetaan helposti juuri se aines, joka tekee kaunokirjallisuudesta kiehtovaa,

⁵⁹ Tai pikemminkin realistiseksi (arkikielessä) miellettyjä – itse realismi kirjallisena suuntauksena kuvaa kyllä outoja ja vieraannuttaviakin ilmiöitä ja osaa tuoda esiin omat paradoksinsa. Jo Robbe-Grillet huomauttaa pamfleteissaan ”realismin” häilyvyydestä käsitteenä tai nimilappuna, sillä jopa surrealistit kokivat kuvaavansa todellista maailmaa (Robbe-Grillet 1963, 171–172). Tammi itse asiassa rohkaisee huomaamaan, että ”outoutta” voi piillä vähintäänkin latentisti myös näennäisen ”luonnollisessa” kerronnassa (Tammi 2008, 46).

lukemisen ja tutkimisen arvoista, eli ne tavat, joilla kirjallisuus itse osoittaa eheän lineaarisen hallinnan olevan vain paradokseille ja ongelmille altis, hauras illuusio. Lääkkeeksi Tammi ehdottaa Brian McHalen muotoilemaa *heikon kerronnallisuuden* käsitettä, joka ei rajaa tätä ”toisin tekemistä” ainoastaan kokeellisen kakofonian yksinoikeudeksi, vaan osoittaa, miten ”normaalitkin” kertomukset voivat ensin luoda vaikutelman eheydestä ja lopulta pettää lukijan odotukset jostain hallittavasta, sulkeutuvasta kokonaisuudesta. (Tammi 2009, 149–153, kursivointi alkuperäinen.)

Heikko kerronnallisuus onkin varsin selitysvoimainen käsite *Lol V. Steinin* yhteydessä, vaikka paradoksaalisesti sen kertoja on ylisuorittava järjestelijä ja kertomuksen nikkaroiija *par excellence*, kuten edellisessä luvussa esitettiin. Vaikka Jacques Holdin ja Lol V. Steinin matkalla T. Beachiin Lolissa on nähtävissä jonkinlainen vapautuminen ja vaikka vähän ennen teoksen loppua (esimerkki 1) lukija voisi olettaa kaiken ratkenneen ja trauman tulleen käsitellyksi, antavat viimeiset rivit kuitenkin ymmärtää, että kaikki jää lopulta sittenkin pyörimään kehää eikä mikään olekaan ehkä muuttunut (esimerkki 2):

(1) Elle me parle de Michael Richardson sur ma demande. Elle dit combien il aimait le tennis, qu'il écrivait des poèmes qu'elle trouvait beaux. J'insiste pour qu'elle parle. Peut-elle me dire plus encore? Elle peut. Je souffre de toutes parts. Elle parle. J'insiste encore. Elle me prodigue de la douleur avec générosité. Elle récite des nuits sur la plage. Je veux savoir plus encore. Elle me dit plus encore. Nous sourions. Elle a parlé comme la première fois, chez Tatiana Karl.
La douleur disparaît. Je le lui dis. Elle se tait.
C'est fini, vraiment. Elle peut tout me dire sur Michael Richardson, sur tout ce qu'elle veut. (RLVS, 190)

Hän puhuu minulle Michael Richardsonista kun pyydän. Kertoo, miten mies rakasti tennistä, kirjoitti runoja, jotka olivat Lolin mielestä kauniita. Vaadin että hän puhuu minulle miehestä. Voiko hän sanoa minulle enemmän? Hän voi. Kärsin koko olemukseltani. Hän puhuu. Minä pyydän vielä lisää. Hän tuottaa minulle tuskaa ylenpalttisesti. Kertoo öistä rannalla. Minä haluan tietää vielä lisää. Hän kertoo vielä lisää. Me hymyilemme. Hän on puhunut kuin ensimmäisellä kerralla, Tatiana Karlin luona. Tuska haihtuu. Sanon sen hänelle. Hän vaikenee.
Se on todella ohi. Hän voi sanoa minulle kaiken Michael Richardsonista, kaikesta mistä haluaa. (LVSE, 153)

(2) Le soir tombait lorsque je suis arrivé à l'Hôtel des Bois.
Lol nous avait précédés. Elle dormait dans le champ de seigle, fatiguée par notre voyage.
(RLVS, 191)

Pimeä oli tulossa, kun saavuin Hôtel des Boisiin.
Lol oli tullut ennen meitä. Hän nukkui ruispellossa väsyneenä, väsyneenä matkastamme.
(LVSE, 154)

Hold ei selvästikään tiedä, miten suhtautua siihen, että Lol voi vihdoinkin puhua myyttisiin mittasuhteisiin kasvaneesta sulhasestaan vapautuneemmin kuin ennen. Jos Lol itse oppii tavoittamaan sanat, mihin Holdia, tuota produktiivista haudankaivajaa (ks. tekstinäyte tämän luvun

alkupuolella), enää tarvitaan? Mutta onko Lol sittenkään päässyt oman kielellistämisensä herrattareksi? Mistä hän lopulta puhuu, kun hän puhuu Michael Richardsonista? Lol kertoilee miehestä vain joutavia anekdootteja, ja se, että Hold sanoo hänen puhuvan kuin ”ensimmäisellä kerralla Tatiana Karlin luona”, ei varsinaisesti luo mielikuvaa syväluotaavasta ja rehellisestä analyttisyydestä. Tatianahan totesi tuolla kerralla Lolin puhuvan elämästään kuin kirja (*RLVS*, 76, *LVSE*, 59).

Marguerite Duras on kautta tuotantonsa harrastanut erisnimien kuormittamista konkreettisilla merkityksillä.⁶⁰ Tällä kertaa merkitys on nimenomaan ironinen; Holdin ote kertomuksestaan on kaikkea muuta kuin pitävä. Lolin ja Jacques Holdin yhteisen retken loppuvaiheissa Hold tajuaa, että matka uhkaa muuttaa jotain heidän välillään. Hold ei hyväksy sitä ja kieltäessään tämän lopun mahdollisuuden hän avaa oven jollekin toiselle vaihtoehdolle:

Je nie la fin qui va venir probablement nous séparer, sa facilité, sa simplicité désolante, car du moment que je la nie, celle-là, j'accepte l'autre, celle qui est à inventer, que je ne connais pas, que personne encore n'a inventée: la fin sans fin, le commencement sans fin de Lol V. Stein. (*RLVS*, 184)

Minä kiellän lopun, joka luultavasti saapuu erottamaan meidät, kiellän sen helppouden, masentavan yksinkertaisuuden, sillä kun minä sen kiellän, hyväksyn samalla toisen, sen joka on keksittävässä, sen jota en tunne, sen jota kukaan ei ole vielä keksinyt: Lol V. Steinin loputtoman lopun, loputtoman alun. (*LVSE*, 149)

Tämä vaihtoehtoinen lopetus, loputon loppu ja loputon alku yhdessä voi olla yhteydessä poissaolosanaan. Se on oksymoron, joka yhdistää vastakohtat ja muodostaa niistä jonkinlaisen välitilan, jota yritetään tavoittaa Intia-syklin kolmannessa, äärimmäisen minimalistisessä romaanissa *L'Amour*.

Kuten jo edellä todettu, Fludernikin ”luonnollisessa” narratologiassa kertomuksellisuuden elinehto on, että teksti on palautettavissa inhimillisen kokevan mielen kuvaukseksi, joskin tämä kokeva mieli voi saada ilmiasunsa lukuisilla eri tavoilla ja tasoilla. *Lol V. Steinin* kohdalla ei ole epäilystäkään, etteikö tämä ehto täytyisi – romaani ei juuri muusta koostukaan kuin yhden kokevan mielen yrityksestä rekonstruoida toista. Syklin loppua kohden tämä ei ole enää niin yksiselitteistä. *L'Amour* vie sisäänpäinkääntyneen minimalismin äärimmäisyyksiin, ja sen sisältämät mahdollisesti kokevat mielet jäävät anonyymeiksi ja etäisiksi. Täyttääkseen tämän tyhjän tilan lukija voi kerronnallistaa vaeltelevien henkilöiden motiiveja ja toimintaa täydentämällä heidät mielessään

⁶⁰ Myös olemassaolevat paikannimet muuttuvat merkitseviksi Durasin teoksissa: *Hiroshima mon amour* -elokuvan nainen on kokenut kipeän nuoruudenrakkauden saksalaiseen sotilaaseen kotikaupungissaan Nevers'issä, varakonsuli saapuu Kalkuuttaan Lahoresta (= là-hors). Myös Stein toistuu päähenkilön sukunimenä romaanissa *Detruire, dit-elle* (1969).

aiempien teosten henkilöiden jäänteiksi – jos mieli lukea romaania saman tarinan jatkumona. Syklin elokuvissa taas varsinaisten henkilöiden kokemuksellisuuteen ei ole mitään varsinaista pääsyä, sen sijaan paljon tarkempi kuva saadaan johonkin vastaanottajan ja sisimmän diegeettisen tason väliin sijoittuvien äänten mielenliikahduksista. Epäluonnollisuus ja kokemuksellisuuden romahtaminen tulevat varsinaisesti esille vasta *L'Amourin* ja *La Femme du Gangen* äärimmäisessä minimalismissa ja elokuvan erillisissä kuvassa ja äänessä. Pahimmillaan kokemuksellisuuden metsästämisessä on samaa häiritsevää positivismia kuin traumateorian ”työstämisessä”: Voiko kaiken takaa löytyä emotionaalinen syy-seuraus-suhde, vai onko tämä pyrkimys (meta)teoreettisessa mielessä sukua Phelanin epäluotettavuuskäsityksen kohdalla muotoilemalleni ”ylisuoriutumisen” kategorialle? Nathalie Sarraute ainakin pitäisi tällaista kiivasta kokevan mielen metsästäystä alhaisena ”sielun pohjamudilla” mässäilyinä (ks. tämän työn luku 2.2).

Durasia tutkiessani törmään toistuvasti Samuel Beckettin tuotantoon eri yhteyksissä⁶¹, ja onpa heitä niputettu saman kirjallisen suuntauksenkin alle: Ranskaan asettunut Beckett oli myös kutsuttu Cerisyn linnan vuoden 1970 ”nouveauromanistien” kokoontumiseen, mutta Durasin tavoin hänkin jätti saapumatta. Vaikka molempien voi sanoa käsittelevän tuotannossaan samaa tematiikkaa, koherentin kielen ja kommunikaation alasajoa – Beckett selvemmin, Duras verhotummin ironisoiden – eivät sen ilmentymät ole kuitenkaan kaikilta osin yhteismitalliset. Alber esimerkiksi toteaa, että Beckettillä tapahtumat ja tarinat eivät enää ole keskeisin osa tekstien sisältöä (Alber 2002, 55). Durasin kohdalla asia on jopa päinvastoin: Intia-syklihan nimenomaan rakentuu samojen tapahtumien ja tarinoiden kierrättämiselle, variaatioille ja aina uusille toisinoille. Etenkin syklin elokuvien (ääninauhan) pitäisi olla mitä luonnollisinta kerrontaa, sillä Fludernik nimeää teoriansa eräänlaiseksi kerronnallisuuden arkkityypiksi suullisen tarinankerronnan (Fludernik 1996 13–14, Fludernik 2003, 258). Mutta kuten kokeellisuutta ja avantgardea ei ole lopulta mielekäästä summata yhden ja saman typologian alle, joka kattaisi aukottomasti sekä Beckettin että Durasin, ei mikään yksittäinen piirre kuten tarinoiden ja huhujen suullinen muistelu tee Durasista sen enempää sataprosenttisen ”luonnollista” kirjallisuutta. Olennaista on huomata, kuten Alanko-Kahiluoto Blanchot'n kohdalla muistuttaa, se ero, käytetäänkö kieltä ajattelun vai poeettisen ilmaisun välineenä (Alanko-Kahiluoto 2007, 154). Kattavin kuva teossarjan kokeellisuudesta syntyykin koko kirjallisen komposition valossa. Intia-syklin loppupuoli tarjoaa sinänsä inhimilliseen kokemusmaailmaan kyllä kuuluvalle, mutta myös siitä vieraannuttavaan pyrkivälle hämmennykselle poeettisen tilan.

⁶¹ Muun muassa Wolosky 1995, Rimmon-Kenan 1996, Alber 2002

4 Intia-syklin apokalyptiset virtuaalitodellisuudet

*Mieux vaut n'penser à rien
que n'pas penser du tout
Rien, c'est déjà
rien, c'est déjà beaucoup
- Serge Gainsbourg*

4.1 Intia-sykli itseään purkavana kokonaisuutena

4.1.1 Kerronnallinen eheys ja jatkuvuus vaakalaudalla

Marguerite Durasin kertomukset harvoin pysyvät yhden teoksen tai edes taidemuodon rajojen sisällä. Niihin viitataan toisissa kertomuksissa, niitä muokataan, puretaan, kirjoitetaan uudelleen, käännetään ylösalaisin. Duras ei salli teoksilleen koskemattomuutta, ei anna niiden jähmettyä kauniiksi ja liikkumattomiksi. Elokuva *Son nom de Venise...* jakaa *India Songin* kanssa saman ääninauhan mutta kuvissa kierretään vain autiota, ränsistynyttä huvilaa. *L'Amour* tekee *Lol V. Steinille* saman, minkä *Son nom de Venise...* tekee *India Song* -elokuvalle: jättää jäljelle joitain elementtejä aiemmasta teoksesta, mutta riisuu sen samalla paljaaksi, jolloin myös edeltävä teos näyttäytyy uudessa valossa. Tässä luvussa käsittelen *Lol V. Steinin* suhdetta teoksiin *L'Amour* ja *La Femme du Gange*. Koska olen rajannut tutkimukseni keskittymään *Lol V. Stein* -tarinalinjaan, jätän *India Songin* syklin elokuvista vähemmälle huomiolle, vaikka siinäkin olisi monta tämänkin työn tematiikan kannalta kiintoisaa seikkaa. *India Songista* oivallisesti väitöskirjassaan kirjoittanut Sirkka Knuuttila sen sijaan jättää *Son nom de Venise...* -elokuvan kategorisesti vaille käsittelyä ja vetoaa siihen, että se olisi elokuvateoreettisemmin suuntautuneen tutkimuksen heiniä (Knuuttila 2009, 28 ja *passim.*). Tästä laiminlyönnistä agitoituneena en itse halua jättää elokuvaa vain kuriositeetiksi, vaikken sille kokonaista omaa lukuaan uhraakaan. Vaikka pääpaino on kahdessa muussa teoksessa ja vaikka tämäkään tutkielma ei ole sen enempää elokuvateoreettisesti painottunut kuin Knuuttilankaan tutkimus, on elokuvassa esillä äärimmilleen viritettyinä samat havainnon ja hajottamisen kysymykset, joita olen kuljettanut mukana aiemmissä luvuissa.

Jo johdannossa mainitsin Intia-syklin elokuvien saatavuuteen liittyvistä käytännön ongelmista. Vaikka *India Songilla* on harvinaisen kulttielokuvan maine, sitä on viime vuosina esitetty Suomessa tähän maineeseen nähden jopa tiuhaan eri elokuva-arkistojen näytöksissä. Se on myös ilmestynyt

dvd:llä, toisin kuin *Son nom de Venise...*, joka on saatavilla vhs-kasettina – joskin eriävien värikoodijärjestelmien takia Ranskasta tilattu eksemplaari näkyy suomalaisessa vastaanotimessa mustavalkoisena. *La Femme du Gange* sen sijaan on todellinen harvinaisuus, jota ei tätä kirjoitettaessa ole tietävästi kaupallisessa levityksessä missään formaatissa. Onnekseni olen nähnyt sen kerran, keväällä 2005, ja yhtä onnekseni löysin Pariisista elokuvan käsikirjoituksen, johon tässä työssä luonnollisesti nojaudun enemmän kuin viiden vuoden takaisiin muistikuviiin. Tällä yksityiskohtaisella selostuksella haluan alleviivata sitä paradoksia, joka Durasin tuotantoon liittyy: vaikka nimikkeitä on runsaasti – jopa niin, että syntyy vaikutelma mielipuolisesta keskiaikaisesta kopioitsijamunkista versioimassa samaa legendaä uusiksi ja taas uusiksi toisinnoksi – ja vaikka osa teoksista on maailmankuuluja myyntimenestyksiä, tuntee tutkija etenkin Durasin elokuvia metsästäessään olevansa jonkin vuosisatoja vanhan hauraan, miltei kadonneen pergamentin jäljillä.

Durasin kirjallisuus omalta osaltaan toteuttaa venäläisten formalistien kuuluisaa määritelmää taiteen kielestä vaikeutettuna ja hidastettuna kielenä, jonka tehtävä on purkaa ”automaattista” vastaanottoa ja mutkistaa ja voimistaa havaitsemisen prosessia (Šklovski 1917/2001). Durasin kohdalla nämä vastaanoton vaikeudet vain riemastuttavalla tavalla eivät ulotu pelkästään tekstin hämäryyksien kanssa kamppailuun vaan siirtyvät hyvin konkreettiselle tasolle, kun värielokuvaa ei voikaan nähdä väreissä tai toista elokuvaa ei voi ylipäättään nähdä käytännössä ollenkaan. Madeleine Borgomano kysyy aivan aiheellisesti harvinaisuudeksi jääneen *La femme du Gange* -elokuvan kohdalla, minkälainen on elokuva ilman katsojia ja antaa Durasin itsensä kertoa pelottavasta katsojakohtaamisesta digneläisten älykkönuorten kanssa:

”Minulle sanottiin, että elokuva on silkka itsemurha. Dignessä nuoret näkivät sen, kokoontuivat ja tulivat sen jälkeen tapaamaan minua; he olivat äärimmäisen aggressiivisia, ennen kaikkea siksi, että en ikään kuin ollut ansainnut omaa elokuvaani. Se on outoa. He käskivät minun haudata⁶² sen ja olla näyttämättä sitä kenellekään, sillä kukaan, heitä – kahdeksantoistavuotiaita – lukuunottamatta, ei voinut ymmärtää sitä. Se pelotti minua hyvin paljon, sillä he sanoivat minulle: 'Tämän jälkeen te ette voi tehdä enää mitään.' Joten minä sanoin: 'Minä yritän tehdä jotain muuta.' Yritin pelastaa nahkani.” (Duras ref. Borgomano 1985, 81–82, suom. TR)

Nähtävästi elokuvalla ilman katsojia on kaikki edellytykset muodostua kulttielokuvaksi, sillä kuten tunnettua, kulttielokuva on vain sitä legendaarisempi ja parempi, mitä harvalukuisempi valittujen ja valistuneiden joukko sen on voinut nähdä. Tämä näkyy myös 18-vuotiaiden digneläisten aggressiivisessa ihailussa.

⁶² Alkuperäinen ilmaisu 'murer', muurata umpeen, ei taivu luontevasti suomeksi, mutta merkitys on kuitenkin muiden (ymmärtämättömiltä?) katseilta ainiaaksi kätkeminen.

Vaikka Duras ei 1970-luvulla hylännytään lopullisesti kirjoittamista, on Intia-syklin kolmannen ja viimeisen romaanin äärimmilleen riisutussa minimalismissa merkkejä siitä, että yksi tie on kuljettu loppuun. Romaani on tullut ikään kuin tyhjennetyksi, on etsiydyttävä muiden taidemuotojen pariin ja jatkettava kokeiluja kielen ja havainnon rajojen venyttämisen saralla. *L'Amour* on kerronnaltaan varsin pelkistetty. Sen ainoat hahmot ovat nimettömiksi jäävät kaksi miestä ja yksi nainen, jotka tarkkailevat toisiaan S. Tahlan autiolla rannalla. *L'Amour* on tyylipuhtaimmillaan Kristevan kuvailemaa "apokalyptin valkeaa retoriikkaa", joka saa muotonsa sanoista pidättäytymisestä (Kristeva 1987/1998, 245–247). Katsominen ja katselluksi tuleminen ovat vielä keskeisemmässä roolissa kuin *Lol V. Steinissa*, jos mahdollista. Oikeastaan jäljellä ei ole juuri muuta kuin katset:

La femme est regardée.
Elle se tient les jambes allongées. Elle est dans la lumière obscure, encastrée dans le mur. Yeux fermés.
Ne resent pas être vue. Ne sait pas être regardée.
Se tient face à la mer. Visage blanc. Mains à moitié enfouies dans le sable, immobiles comme le corps.
Force arrêtée, déplacée vers l'absence. Arrêtée dans son mouvement de fuite. L'ignorant, s'ignorant. (A, 12.)

Naista katsellaan.
Hän pitää polvensa ojennettuina. Hän on hämärässä valossa, seinään upotettuna. Silmät suljettuina.
Ei tunne tulevansa nähdyksi. Ei tiedä olevansa katseltavana.
Pysyttelee merta kohti. Valkeat [myös: tyhjät] kasvot. Kädet puoliksi hiekkaan hautautuneina, liikkumattomina kuten vartalokin. Pysäytetty voima, siirretty kohti poissaoloa. Pysäytetty kesken pakoliikkeensä. Tietämättömänä siitä, tietämättömänä itsestään.⁶³

La Femme du Gange vielä vahvistaa tapahtuneen käänteen: Lol V. Stein, väsymätön voyeuristi, on tällä kertaa itse katseiden kohde. Jacques Hold, joka vielä aiemmassa teoksessa yritti pitää kerronnan lankoja käsissään, ei kykene nyt hulluna kuin vähämieliseen tuijottamiseen: "Quelqu'un entre. C'est le Fou. Il va là où elle va. Regarde ce qu'elle regarde. Regarde le Voyageur. Ensemble ils regardent cela qui a l'air de souffrir, ne comprennent pas. Longtemps." (FG, 164, "Joku saapuu. Se on Hullu. Hän menee sinne, minne nainenkin. Katselee sitä, mitä tämäkin. Katselee Matkamiestä. Yhdessä he katselevat sitä, joka näyttää kärsivältä, eivät ymmärrä. Pitkään.")

Siinä missä *Lol V. Stein* -romaanin sisällä kolmio Lol – Jacques Hold – Tatiana Karl on toisinto kolmiosta Lol – Michael Richardson – Anne-Marie Stretter, ulottuu triangeliimuodon toistuminen syklin tässä vaiheessa teoksesta toiseen. *L'Amourin* asetelma, jossa nainen ja kaksi miestä vaeltelevat päämäärättömästi toistuu *India Song* -elokuvassa, kun Michael Richardson ja nuori attasea seuraavat sekä alku- että loppupuoliskolla johtajanaarastaan yhtä vähäeleisesti, kuin jonkin maagisen voiman tai sanattoman sopimuksen yhteenliittäminä. Kuten esitän artikkelissani "Gazing

⁶³ Kuten jo johdannossa totesin, kaikki *L'Amour*-, *India Song*- ja *La Femme du Gange* -teosten suomennokset ovat omiani.

me, gazing you” (Rantanen 2008), vaikka Durasin teoksissa nainen olisikin katseiden kohteena, myös mieheltä riisutaan aktiivinen maskuliinisuus ja hän joutuu vuorostaan asettumaan patsasteleviin poseerauksiin.

Deborah B. Gaensbauer näkee *L'Amourin* osana Durasin vallankumouksellista tyhjyyden lähestymistä, joka tuhoaa länsimaisen rakkaustarinan sekä porvarillisen romaanin konventiot pyyhkimällä pois totutut henkilöhahmojen välisten suhteiden, ajan ja muiston piirteet. Nainen rannalla voi olla tunnistettavissa Loliksi, mutta jäljelle on jäänyt vain hänen yksinäisyytensä ja tyhjyytensä ilman *Lol V. Steinissa* siihen littettyä sosiaalista valtapeliä. (Gaensbauer 1982, 634–635.) Tai kuten Karen Piper Kristeva-kritiikissään summaa, Durasin vallankumouksellisuudessa keskeistä on sellaisten dikotomioiden kuten ”kyllä/ei, elämä/kuolema, teksti/ei-teksti” häirintä (Piper 1995, 174).

L'Amouria ja *La Femme du Gangea* hankalampi luonnollistaa ja ottaa haltuun, sillä niiden keskiössä ei ole mitään yksilöllisesti profiloitavaa ”hullua” mieltä, johon kaiken voisi palauttaa, kuten joissain *Lol V. Steinia* käsittelevissä tulkinnoissa vielä on juuri ja juuri mahdollista – joskin yksinkertaistavaa, kuten olen edellisissä luvuissa osoittanut. Olisi utopistista tulkita nämä joksikin Lolin lopulliseksi houreeksi. Ja kun kuoleman, hulluuden ja hajoamisen tematiikka on näissä töissä niin keskeinen, laimentuisi sen teho tällaisen ”luonnollistamisen” myötä. Kuten Freud on osoittanut tutkaillessaan ”epämukavuutta” (*Unheimlich*) E.T.A. Hoffmannin ”Der Sandman” -kauhusadussa (1816), kammottavuutta ei voi aina taltuttaa järkeilemällä: ”[N]yt tiedämme, ettei meille esitetty mielipuolen kuvitelmaa, jonka takaa meidän olisi älyllisessä ylemmydessämme tunnistettava täysijärkinen asiantila – eikä kammottavuuden vaikutelma ole tämän selvittyä lainkaan laimistunut.” (Freud 1919/2005, 45.)

Vaikka *L'Amourin* ja *La Femme du Gangea* henkilöhahmot ovat enemmän tai vähemmän anonyymejä ja minimalistisesti kuvattuja, tuodaan etenkin elokuvakäsikirjoituksessa eksplisiittisesti esille yhteys muiden teosten henkilöihin: L.V.S., johon vielä *L'Amourissa* viitataan pelkästään naisena tai 'hänenä' (*elle*) ei esittelyjä kaipaa, toinen teoksissa läsnäoleva nainen on yhdistettävissä Tatiana Karliin mustien hiusten perusteella.⁶⁴ Matkamies (*voyageur*) edustaa jonkinlaiselle itsetuhoiselle katumusmatkalle saapunutta Michael Richardsonia ja hullu (*fou*) on otteen lopullisesti

⁶⁴ Sirkka Knuutila lisää vielä, että paitsi *Lol V. Steinia*, tämä nainen (L.V.S.) kantaa mukanaan myös jotain *Le Vice-Consulin* hullusta vaeltelevasta kerjäläisnaisesta. (Knuutila 2009, 164.)

menettänyt Jacques Hold. Tietenkään näitä hahmoja ei voi asettaa millekään loogiselle ”missä he ovat 16 vuoden päästä?” -aika-akselille, vaan he ovat entisestään haalistuneita kuultopaperijäljennöksiä, hauraita heijastuksia, kelmeitä aaveita näiden teosten muodostamassa virtuaalisessa tilassa. Teokset eivät ole jatko-osia myöskään siinä mielessä, että ne tarjoaisivat jonkin sulkeuman Lol V. Steinin tarinalle. Vaikka Michael Richardson palaisikin takaisin, he eivät saa Lolin kanssa toisiaan – ainakaan konventionaalisen romanttiseen Hollywood-tyyliin. Durasiaanisesti tälläkin kertaa tarvitaan kolmas välittäjä, Tatiana Karl, jonka katseen kautta edes jotain on mahdollista saavuttaa: ”La Femme se met à regarder L.V.S. qui est regardée par le Voyageur. Une sorte de lien entre L.V.S. et le Voyageur commence à être perçu – il vient du regard de la Femme.” (FG, 121, Nainen alkaa katsella L.V.S.:ää, jota katselee Matkamies. L.V.S.:n ja Matkamiehen välillä on alettu havaita eräänlainen yhteys – se syntyy Naisen katseesta.)

Sinnikäs lukija voi silti vaistonvaraisesti luoda heikommista tai vahvemmissa vihjeistä jatkumoa edellisistä teoksista tuttujen fiktiivisten mielten välille. Tämä on laajemmassa mittakaavassa samaan koherenssiin pyrkimistä kuin Lisa Zunshinen Mielen Teorian pyrkimys pitää ”metarepresentaation” langat käsissä ja tulkita henkilöhahmoja enemmän tai vähemmän koherenteissa mentaalisisä jatkumoissa. Itsekin lankesin tähän ansaan seuraavan katkelman kohdalla:

On chante, très bas.

On chante.

Il chante.

C'est la musique des fêtes mortes de S. Thala, les lourds accents de sa marche.

Il avance. La raideur habituelle disparaît d'un seul coup. Le voici, il avance, il chante et il danse en même temps, il avance sur la piste, dansant, chantant.

Le corps s'emporte, se souvient, il danse sous dictée de la musique, il dévore, il brûle, il est fou de bonheur, il danse, il brûle, une brûlure traverse la nuit de S. Thala. (A, 66.)

Lauletaan, hyvin hiljaa.

Lauletaan.

Hän laulaa.

Se on S. Thalan kuolleiden juhlien musiikki, sen käynnin [/hänen käyntinsä] raskaat painot.

Hän etenee. Tavanomainen jähmeys katoaa yhdellä iskulla. Kas näin, hän etenee, hän laulaa ja tanssii yhtä aikaa, hän etenee lattialle tanssien, laulaen.

Vartalo tempautuu mukaan, muistaa, hän tanssii musiikin tahtiin, hän ahmii, hän palaa, hän on onnesta sekaisin, hän tanssii, palaa, polte läpäisee S. Thalan yön.

Ensimmäisellä lukukerralla oletin automaattisesti, että tämä kokemus kuuluu Matkamiehelle, joka kuitenkin oli läsnä alkuperäisenä tanssiaisyönä ja voisi täten tempautua oman muistonsa vietäväksi. Kuitenkin tarkkaavaisempi lukija olisi huomannut edelliseltä sivulta (sekä viimeistään seuraavalta), että kohtauksen 'hän' on itse asiassa toinen mies, ei lainkaan Matkamies, joka seuraa kohtausta sivussa. Kohtauksessa on myös piirteitä (”onnesta sekaisin”), jotka voisi yhtä hyvin liittää Lol V. Steiniin tai miksei varakonsuliinkin, jos käydään toden teolla ylittämään rajoja. Metarepresentaation

lähteistä perillä pysyminen oli haasteellista jo *Lol V. Steinissa*, koska kaikki välittyi Jacques Holdin kautta. *L'Amourissa* hankaluus syntyy päinvastaisesta syystä, ei mistään ylisuorittavasta mielipuolisesta hyperkerronnalistajasta, vaan kerronnan minimalismista, jossa viitataan harvoihin hahmoihin useimmiten vain persoonapronominilla 'hän' (*il, elle*). Miehet ja naiset menevät helposti sekaisin tässä anonyymissä paljaassa ympäristössä. Durasin valkeassa kirjoituksessa hengittää jotain kollektiivista muistia, tajuntaa, mieltä, jonka rajat jäävät epäselvemmiksi (tai eri tavalla häilyviksi) kuin Zunshinen esimerkkeinä käyttämällä Woolfilla tai Nabokovilla.

4.1.2 Kaksi pientä huomautusta *Son Nom de Venise... -elokuvasta*

Vaikka *Son nom de Venise...* ei olekaan tämän työn keskeisin kohdeteksti, katson tarpeelliseksi osoittaa siitä pari seikkaa tämän, syklin loppupuolta, käsittelevän luvun alussa, sillä myöhemmin esiintulevat esimerkit ja teemat liittyvät läheisesti myös tähän elokuvaan. Elokuvan suhdetta muihin taiteisiin tutkinut Henry Bacon lähestyy elokuvan ja kirjallisuuden tulkitsemisen eroa samankaltaisin äänenpainoin kuin Mielen teorian kirjallisuuden vastaanottoon yhdistänyt Zunshine. Bacon toteaa, että vaikka elokuva ei ”elokuvallisimmillaan” tarjoakaan mitään tajunnanvirran kaltaista mahdollisuutta päästä henkilöhahmojen pään sisään, tulkitsee katsoja mieleltään rikkaita elokuvahahmoja samaan tapaan kuin tosielämän kanssaihmissiään: eleiden, ilmeiden ja muun ulkoisen olemuksen kautta. (Bacon 2005, 124.) Durasin elokuvissa tämäkin keino hankaloituu, sillä näyttelijäntyö on hyvin minimalistista eikä äärimmäisessä elokuvassa ole näyttelijöitä ollenkaan. Dialogi on erillään lähteestään eikä *voice over*, elokuvien perinteisesti kirjallisuudelta lainaama kelpo väylä salattujen tunteiden tai ”kaikkietävien” summausten välittämiseen, tarjoa sen enempää apua.

On jo kyllin erikoista, että Sirkka Knuuttila edes yrittää muutoin terävässä Intia-sykli - monografiassaan ynnätä teosten pohjalta mitään tapahtumien ajallista kronologiaa, ja hän myöntää itsekin, että sykli hämärtää sekä tilallisen että ajallisen koherenssin hahmottamista (Knuuttila 2009, 75). Yritys on arveluttava jo siksi, että tarina varioi oleellisesti eri teoksissa; esimerkiksi *Le Vice-Consulissa* esiintyy Michael Richard (ilman -sonia), jonka yhteydessä ei mainita mitään hylätystä kihlatusta. Knuuttila hahmotteleeekin huolellisesti paitsi aikayhteyksiä, myös kuusi toisistaan eriävää mahdollista maailmaa, jotka muodostuvat syklissä toinen toisen päälle rakentuen. Mutta vielä oudompi on tässä kohtaa ilmenevä ohittamaton epätarkkuus: kun Knuuttila niin tarkoin erottaa *Le*

Vice-Consulin sisällä kirjoitettavan tarinan hullusta kerjäläisnaisesta omaksi maailmakseen, en ymmärrä, miksi hän sitten niputtaa *India Song* ja *Son nom de Venise...* -elokuvat yhdeksi ja samaksi mahdolliseksi maailmaksi vain niiden jakaman ääninauhan perusteella. (Emts.)

Vaikka Knuutila useaan otteeseen tutkimuksessaan esittää apologian, että *Son nom de Venise...* on jätettävä myöhempien, elokuvallisemmin suuntautuneiden tutkijoiden tarkasteltavaksi, ei vaadi suurtakaan salatietoutta tehdä seuraavat kaksi havaintoa⁶⁵:

1) Elokuvan ääninauha itse asiassa poikkeaa aivan lopussa, siihen on lisätty miesäänten dialogi, jossa kerrotaan kerjäläisnaisesta, joka vaeltaa sotareittejä, kauppareittejä pitkin kohti auringonlaskua. Miehet kertovat naisen pään olevan tyhjä ja sydämen kuollut hänen päästessään perille ja arvelevat sen olevan (tarkoituksellista) eksymistä.

2) Vaikka elokuvien ääninauha olisikin näitä viimeisiä hetkiä lukuunottamatta sama, eivät ne kuitenkaan ole sama elokuva. Vaikka ei tietäisikään Durasin kammosta natsimiehittäjien jäljiltä hylättyä huvilaa kohtaan, ei aavemaista tunnelmaa voi ohittaa, kun *India Songin* jo valmiiksi unenomaista ääninauhaa kuvittaa rappeutunut, joskus muinoin loistelas palatsi. Degeneroituneen seurapiirin tanssiaisit manataan vielä kerran henkiin juoruilevine kuiskauksineen, kuullaan vielä varakonsulin mielipuoliset huudot eikä ketään kuitenkaan näy (paitsi loppupuolella hetken ajan, ks. tämän luvun alaviite 67). Toisinaan ääninauha ja elottomat kuvat tuntuvat jopa kommentoivan toisiaan; kun tanssiaisit ääninauhalla alkavat, laskeutuu kamera hallin juhlavia, tyhjiä portaita alas, kuin illan kuningatarta seuraten. Kiertääkö hylättyä kartanoa sittenkin jonkun katse, kenen? Vai onko se vain katsojan luonnollistava ja kerronnallistava projisointiyritys, jotta äärimmäisen kokeelliseen elokuvaan vailla näyttelijöitä voisi hahmottaa jonkun kokevan mielen?

⁶⁵ Nämä havainnot olisivat vieläpä olleet tärkeitä siinäkin valossa, että Knuutila puhuu paljon tanssiaisista (jotka ovatkin syklin – ja samalla koko länsimaisen kirjallisuuden – tärkeimpiä motiiveja) ja sitäkin enemmän usein sivuutetun kerjäläisnaisen merkityksestä Intia-syklissä.

4.2 Viimeisellä rannalla: kirjallinen hiljaisuus *L'Amour-* ja *La Femme du Gange* -teoksissa

4.2.1 L.V.S. ja askel kohti mahdotonta

Lol V. Steinin tragediaan viitataan paitsi romaanissa *L'Amour* ja sen pohjalta tehdyssä elokuvassa *La Femme du Gange*, myös enemmän Anne-Marie Stretterin ja Michael Richardsonin melankoliseen rakkaustarinaan keskittyvässä elokuvassa *India Song*. Duras käytti jo *La Femme du Gange* -elokuvassa kertojäääninä kahta naista, jotka tarinan ulkopuolisina tarkkailevat sitä simultaanisesti. Tämä ratkaisu, kuva- ja ääninauhan erillisuus sekä tapahtumia välillä ennakoiden, välillä haparoiden muistellen kertovat äänet, on myös *India Songin* ydin. Lol on läsnä rikollisena muistona pääparin välillä, muistona, jonka äänet eivät salli painua unohduksiin, sillä he tunnistavat Lolissa kaltaisensa:

VOIX I
Que voulait la jeune fille de S. Thala?
VOIX II
LES SUIVRE
LES VOIR
LES AMANTS DU GANGE: LES VOIR
Silence.
C'est ce que nous, nous faisons: voir (*IS*, 38.)

ÄÄNI I
Mitä S. Thalan nuori tyttö halusi?
ÄÄNI II
SEURATA HEITÄ
NÄHDÄ HEIDÄT
GANGESIN RAKASTAVAISET: NÄHDÄ HEIDÄT
Hiljaisuus.
Sitä juuri me, me teemme: näemme.

Äänet ovat kuin sekoitus Jacques Holdin ja toisaalta Lol V. Steinin piirteitä. Niiden halu kertoa kumpuaa intohimosta ja on vain vaivoin täytettävissä, sillä ne joutuvat tekemään paljon päätelmiä muistojen ollessa heikkoja. Toisaalta äänet ovat Lolin lailla tirkistelijöitä, romanssin mykkiä, piiloutuneita todistajia. Äänten jälkeen tuleva lause, eräänlainen kertova näyttämöohje ("C'est ce que nous, nous faisons: voir") saattaa myös lukijan tietoiseksi omasta lukemisen (tai *India Songin* tapauksessa, myös katsomisen) prosessistaan, se on yhtä lailla tarkkailua ja tirkistelyä.

Jacques Holdin kaipaama loppu ilman loppua toteutuu elokuvan *Son nom de Venise...* lopussa, kun ummehtuneet rauniot vaihtuvat auringonlaskuun, samalla kun elokuvan ääninauhan ainoassa *India Songista* poikkeavassa osuudessa miesäännet kertovat vaeltavasta naisesta, joka on aina pyrkinyt eksymään. Asetelma on käänteinen *L'Amourin* loppuun verrattuna, sillä siinä *Lol V. Steinin* maailma on tuhottu niin pitkälle, että S. Tahlakin on liekeissä. Liekkeihin ei kuitenkaan eksytä, vaan tuhosta syntyy jotain uutta vähin erin, aurinko ei laske, vaan päinvastoin nousee:

Le voyageur demande:

– Qu'arrivera-t-il lorsque la lumière sera là?

On entend:

– Pendant un instant elle sera aveuglée. Puis elle recommencera à me voir. A distinguer le sable de la mer, puis, la mer de la lumière, puis son corps de mon corps. Après elle séparera le froid de la nuit et elle me le donnera. Après seulement elle entendra le bruit vous savez?... de Dieu?... ce truc?...

Ils se taisent. Ils surveillent la progression de l'aurore extérieure. (A, 131.)

Matkamies kysyy:

– Mitä tapahtuu kun valo saapuu tänne?

Kuullaan:

– Hetken ajan nainen on sokaistu. Sitten hän alkaa taas nähdä minut. Alkaa hahmottaa hiekan merestä, sitten, meren valosta, sitten oman vartalonsa minun vartalostani. Sen jälkeen hän erottaa kylmyyden yöstä ja antaa sen minulle. Sen jälkeen vain hän kuulee sen kohinan, tiedättehän? ... Jumalan? ... sen olion⁶⁶?

...

He vaikenevat. He tarkkailevat ulkoisen auringonnousun etenemistä

Kun *Lol* ei ole Jumala eikä kukaan, *L'Amour* esittää myös Jumalan olemuksen epäselvänä, se on jokin määrittelemätön "olio", ("*truc*"), joka saapuu aamunkoitteessa, mutta joka on läsnä vain kohinana, yhtä epämääräisenä ja poissaolevana kuin häntä hiekalla odottavat hahmot. Durasin jumalainen kohina muistuttaa läheisesti Blanchot'n "ääretöntä muminaa", "hiljaisuudetonta kieltä", jota hän ihailee surrealistien automaattikirjoituksessa:

Ensin ilmestyy vain [- -] piste, jota kohti innoitus tai automaattikirjoitus kääntää meidät: se on kokonaan kokoontunutta puhetta, johon meillä on yhteys, joka avaa itselleen esiinpääsytien lävitsemme tyhjentämällä meidät, muuttamalla meidät ei-keneksikään, siis puhe jolla ei voi sanoa mitään. [- -] Näyttää siltä, että on mahdollista olla yhtä aikaa jokapäiväisten sanojen käyttäjä [- -] ja henkilö, joka koskettaa hetkeä, jolla kieli ei ole enää käytettävissä, hetkeä jolla lähestyy neutraali ja epäselvä puhe, puheen oleminen, toimeton puhe josta ei voi tehdä mitään. (Blanchot 1955/2003, 154.)

Mielenkiintoista kyllä, Kristeva kieltää paitsi Durasin ja Blanchot'n saumattoman yhteyden, myös sen mahdollisuuden, että Durasin kirjoitus etsisi lähteitään "kertomuksen logiikan purkamisesta" (Kristeva 1987/1998, 249). Edellisissä luvuissa olen esittänyt lukuisia esimerkkejä, jotka todistavat päinvastaista, mutta kenties Kristeva tarkoittaa, ettei Durasin kirjoitus ole siinä mielessä avantgardistista dadaa, että se muodostuisi esimerkiksi käsittämättömistä kirjainyhdistelmistä. Ja kuten

⁶⁶ 'Bruit' voi merkitä monenlaista kovaa ääntä, yleisimmin se suomennetaan 'meteliksi', mutta 'kohina' tuntuu istuvan parhaiten *L'Amourin* "valkeaan", osin hahmottomaan apokalyptin jälkeiseen maailmaan. 'Truc' puolestaan on tässä yhteydessä äärimmäisen hankala sana kääntää, sillä se on jokin asia, jota ei haluta tai voida määritellä (*Le Nouveau Petit Robert de la langue française* 2007. Dictionnaires Le Robert. Pariisi. s. 2638.)

edellisen luvun lopussa huomautin, Fludernikinkin näkökulmasta tässä työssä käsiteltävät teokset edustaisivat kerronnallisuutta prototyyppisimmillään ja luonnollisimmillaan, sillä ne rakentuvat suurelta osin juuri suulliselle tarinoinnille. Kristeva kylläkin jatkaa esittelemällä Durasin outoa kieltä, jolle ovat ominaisia venytetyt lauseet sekä joko liian oppineet ja teennäiset tai mitä kuluneimmat ja banaaleimmat sanat (emts.). Mitä muuta tällainen vääristynyt kieli on kuin juuri Blanchot'n yllä kuvaamaa muminaa, joka tasapainoilee jokapäiväisen ilmaisevuuden ja luokseenpäästämättömän sulkeutuneisuuden välillä?

Elisabeth Marie Løevlie puhuu hiljaisuudesta kirjallisuudessa, ei niinkään aina ”konkreettisesta” hiljaisuudesta, vaan erilaisista kirjallisista ilmiöistä, jotka tuntuvat pakenevan objektivointia ja määrittelyjä, kuvaamaan äärikokemuksia kielen läpi, kielessä (Løevlie 2003, 25). Durasilla hiljaisuus on joskus hyvinkin konkreettista, sille on teksteissä annettu paljon tilaa, mutta aivan yhtä lailla läsnä on myös juuri kohinaa, toisaalta huutoja, Lol V. Steinin tai varakonsulin. Mutta ne ovat hiljaisuuden tavoin sanojen ulottumattomissa olevaa äänenkäyttöä, virtaa, jota ei voi käsitellä kielestä erillisenä kesytettävänä objektina. Løevlielle hiljaisuus ei ole kielen toiseus, vaan elimellinen osa (kirjallisuuden) kieltä (Løevlie 2003, 35).

Edellisessä luvussa esitin keskeisenä väittämänä Lolin toistuvista ja toisinnetuista kolmiodraamamuodostelmista, että Lolin hurmio mahdollistuu vain samassa tilassa rakastavaisten kanssa. Vaikka yhtä olennaista on, että Lol tulee unohdetuksi, T. Beachin tanssisalin taika ei raukea ennen kuin Michael Richardson ja Anne-Marie Stretter astuvat ulko-ovesta ja romahduttavat tämän ”normaalia” ihmishuhdekäyttäytymistä uhmaavan tasapainon. Tätä tulkintaa tukee kliimaksi, jonka *La Femme du Gange* saavuttaa⁶⁷ Matkalaisen vaeltaessa kasinolle, jossa kohtalokkaat tanssiaisit pidettiin⁶⁸. L.V.S. seuraa Matkalaista kasinolle, ja tähän myyttiseen paikkaan palaaminen toisaalta lopettaa äänen elokuvan, mutta myös johdattaa meidät kuvan elokuvan loppuun (”*dans la fin du film de l'image*”, *FG*, 184, kursivointi alkuperäinen). Näyttämöohjeistaja⁶⁹ yhdistää tässä kohtaa

⁶⁷ Vaikka Durasin elokuvat vaikuttavat ensikatsomalta tai -lukemalta sangen verkkaisilta ja konventionaalisessa mielessä ”tapahtumaköyhiltä”, eivät ne silti ole täysin vailla ”kliimaksiä”, jota *India Song* -elokuvassa epäilemättä edustaa tunnin mittaisen tanssiaiskohtauksen verkkaisuuden väkivaltaisesti rikkovat Varakonsulin huudot. Ja kun muoto on minimalistista, ei hätkähdyttämiseen tarvita paljoa: *Son nom de Venise...* -elokuvan raunioista hiljakseen kumpuavien aavemaisten kuvien joukossa on aivan elokuvan loppupuolella kuva kahdesta naisesta (toinen heistä on Anne-Marie Stretterinä näytellyt Delphine Seyrig; toista en tunnista), jotka oleilevat asunnosta ja katselevat ikkunoista ulos. Koska nämä ilmeettömätkin ihmiskasvot ovat ainoat, jotka elokuvassa näytetään, riittävät ne valpastuttamaan katsojan ja etsimään niille epätoivoisesti tulkintaa.

⁶⁸ *Lol V. Steinissa* kasino on T. Beachilla, mutta *La Femme du Gange* -teoksessa sen mainitaan olevan S. Thalassa, mutta tällainen nimien muuntuminen teoksesta toiseen on tyypillistä Durasille, kirjoitetaanhan kaupungin nimi sitä paitsi *Lol V. Steinissa* S. Tahla. Durasin nimistöleikittelystä ks. esim. Knuutila 2003, 88 (alaviite 7).

⁶⁹ Sekä *India Songin* että *La Femme du Gange* käsikirjoituksissa parenteesit sisältävät jopa siinä määrin

aiemmin erillään pitämänsä naisäänet ja sen intohimodraaman, joka tapahtuu varsinaisesti *Lol V. Steinissa*, mutta jonka jäljet johtavat aina tähän tekstiin asti:

Avant: si Michael Richardson et Anne-Marie Stretter avaient entendu l'appel, les cris de Lola Valérie Stein, cela eût prouvé qu'ils étaient *encore capables d'entendre* une injonction extérieure à celle du leur propre désir. Ils ne l'ont pas entendue crier parce qu'*ils n'en étaient plus capables*, qu'ils n'entendaient plus rien. De meme, si L.V.S. a crié qu'elle voulait les suivre pour continuer à les voir, c'est qu'elle était convaincue de la force de ce désir au point, justement, de le rejoindre pour se perdre elle, en lui. *Donc elle a appelé les amants justement parce qu'ils en étaient là où on n'entend plus rien.* C'est dans ce périmètre-là, dans cette *absurdité*, dans ce déséquilibre – équilibré – entre trois termes qui ne pouvaient, en aucun cas, se rejoindre, que se tenait L.V.S. Écartelée entre les termes écartelés du désir. Sa démente était d'avoir cru possible, meme le seul temps de son cri, que cet écartèlement pouvait se rompre pour l'accueillir. (*FG*, 183-184, kursivointi alkuperäinen)

Ennen: jos Michael Richardson ja Anne-Marie Stretter olisivat kuulleet kutsun, Lola Valérie Steinin huudot, se olisi todistanut, että he *kykenivät vielä kuulemaan* oman halunsa ulkopuolelta tulevan käskyn. He eivät kuulleet hänen huutavan, koska *eivät kyenneet siihen*, koska eivät kuulleet enää mitään. Samoin jos L.V.S. huusi haluavansa seurata heitä jatkaakseen heidän näkemistään, se johtui siitä, että hän oli vakuuttunut tämän halun voimasta siihen pisteeseen asti, että yhtyi siihen kadottaakseen itsensä. *Joten hän kutsui rakastavaisia vain, koska he olivat siellä, jossa ei enää kuulla mitään.* L.V.S. pysytteli tässä kehässä, tässä *absurdisuudessa*, tässä – tasapainotetussa – epätasapainossa kolmen muuttujan välillä, jotka eivät missään tapauksessa voi yhdistyä. Repeytyneenä halun repimien muuttujien välillä. Hänen mielettömyytensä oli pitää mahdollisena, jopa vain huutonsa ajan, että tämä repeytyminen voisi hajota vastaanottaakseen hänet.

L.V.S.:n huuto on samalla signaali sen hauraan – ja mahdottoman – tasapainon rikkoutumisesta, joka on saanut hänet nauliutumaan viherkasvien taakse, seuraamaan kihlattunsa ja Anne-Marie Stretterin tanssia ystävättärensä kättä puristaen. Blanchot'n mukaan mahdottomuuden olemus on intohimoa, joka suuntautuu Ulkopuoleen (*Dehors*). Hän kärjistää asian jopa niin pitkälle, että mahdottomuuden kokeminen on perustavanlaatuisia ihmisyyttä ja asioiden ”mahdollisuuden” puolesta kamppailu päinvastoin kamppailu koko olemista vastaan. (Blanchot 1969/2006, 66–67.) Normaalissa, ”mahdollisessa” tilanteessa hylätty ja petetty nuori nainen tuntisi vihaa ja yrittäisi kenties puolustaa oikeuksiaan kihlattuunsa. Paikalle purjehtiva Lolin äiti, joka alkaa kovaan ääneen penätä tyttärensä kunniaa ja järjestää kohtausten edustaa tätä ”mahdollista”, käyttäytymismallia joka on kaikin puolin *comme il faut*. Lol sen sijaan kohtaa tilanteen juuri ”mahdottoman” kautta, siitä lumoutuneena. T. Beachin tanssiaisissa Lol päästää ensimmäisen tuskanhuutonsa vastaan aamunkoitteessa, tanssiaisten päättyessä. Kun Anne-Marie Stretter ja Michael Richardson poistuvat tanssisalin ovista, Lol ei ole enää poissaoleva suhteessa heihin. Vasta siinä kohtaa Lol tulee lopullisesti hylätyksi, ”tapetuksi”, kuten tätä tarinaa sivuavat *India Songin* äänet tuomitsevat: ”Ce crime derrière eux...” [*IS 37*, ”Tämä rikos heidän takanaan...”] Lolin kohdalla tuo mahdoton kaivattu Ulkopuoli on epäilemättä konkreettisesti niiden ovien ulkopuolella, joista petolliset

konventionaalista enemmän jopa kerrontaa ja metafiktiivistä pohdiskelua, että näiden takana oleva rakennelma ansaitsee oman nimikkeensä. Kutsuttakoon tätä kertojan kaltaista tahoja näyttämöohjeistajaksi. Myös Monika Fludernik näkee tavallista vuolaammissa näyttämöohjeissa yhteyden ”kaikkietävän” kertojan perinteeseen (Fludernik 1996, 350).

rakastavaiset astuvat ulos, ja tätä Ulkopuolta hän tavoittelee myöhemmin Jacques Holdin ja Tatiana Karlin kanssa.

4.2.2 Haudantakaiset hahmot

La Femme du Gange on kokonaisuutena tietyssä mielessä tästä Ulkopuolesta peräisin oleva ”mahdottomuuden” tai toisaalta mahdollisuuden tila, oma vaihtoehtoisuniversuminsa, jossa S. Thalan rannoilla vaeltelevat nimettömät hullut, joille ei ole enää paikkaa, sekä se, mitä Lol V. Steinista on jäljellä: pelkät hauraat nimikirjaimet L.V.S. Tämä riisuttu tila on kuitenkin positiivinen:

LA FEMME, *temps*.
Moi j'ai encore une chambre à l'hôtel.
Eux ils n'ont plus de chambre.
Ils n'ont plus rien.
(Dit positivement: *ils ont plus rien*.)
(FG, 178, kursivointi alkuperäinen)

NAINEN, *tauko*.
Minulla on vielä huone hotellissa.
Heillä ei ole enää huonettakaan.
Heillä ei ole enää mitään.
(Myönteisesti sanottuna: *heillä on ei-enää-mitään*.)

Kenties nämä rantojen vaeltajat eivät ole enää itsekään mitään, sillä edellä mainitussa kohtauksessa, jossa L.V.S. seuraa Matkalaista kasinolle, Matkalainen kyselee kasinoa hoitavalta mieheltä, tuntee tämä naista. Mies ei näe ensin ketään, sitten nimeää hahmon Lola Valérie Steiniksi, mutta huomauttaa heti perään erehtyneensä; neiti Steinhan on kuollut kymmenisen vuotta sitten. [FG, 188] Palaamme tähän kohtaukseen tuonnempana. Myös Matkalaisen – toisin sanoen Michael Richardsonin – oma ote elämästä asettuu kyseenalaiseksi aivan käsikirjoituksen lopussa, osiossa joka tapahtuu näyttämöohjeistajan mukaan varsinaisesti elokuvan *jälkeen* (FG, 189):

Le groupe. Silence. Puis le Voyageur prononce:
LE VOYAGEUR
Michael Richardson.
La Femme ne reconnaît pas. Demande, distraite, les yeux sur le Fou:
LA FEMME
Ici, à S. Thala?
LE VOYAGEUR
Oui.
Silence.
Elle regarde intensivement vers le Fou.
LA FEMME, *alarmée*.
Regardez, il s'en va encore...
LE VOYAGEUR, *la rassure*.

Il va revenir...
LA FEMME, *rassurée*.
Oui... il revient chaque fois...
Silence de nouveau.
LA FEMME, *répète pour elle seule*.
Mi-chael-Ri-chard-son...
LE VOYAGEUR, *temps*.
Oui (*Temps*.) Ils sont morts maintenant.
LA FEMME
Ah...?
LE VOYAGEUR, *temps, très net*.
Oui.
(FG, 192-193, kursivointi alkuperäinen.)

Ryhmä. Hiljaisuus. Sitten Matkalainen lausuu:
MATKALAINEN
Michael Richardson.
Nainen ei tunnista. Kysyy, hajamielisesti, katse Hullussa:
NAINEN
Täällä, S. Thalaassa?
MATKALAINEN
Niin.
Hiljaisuus.
Nainen katselee kiinteästi Hullua kohti.
NAINEN, *hätäntyneenä*
Katsokaa, taas hän lähtee...
MATKALAINEN, *rauhoittelee naista.*
Hän tulee takaisin...
NAINEN, *rauhoittuneena.*
Niin... hän palaa joka kerta...
Hiljaisuus uudestaan.
NAINEN, *toistaa itseksensä*
Mi-chael-Ri-chard-son...
MATKALAINEN, *tauko.*
Niin. (*Tauko.*) He ovat nyt kuolleet.
NAINEN
Ai...?
MATKALAINEN, *tauko, hyvin kiinteästi*
Niin.

Naisen ja matkalaisen sananvaihdossa jää ambivalentiksi, ketkä lopulta ovat kuolleet: L.V.S. ja Hullu vai L.V.S. ja Michael Richardson? Matkalaisesta mainitaan, että hän on palannut S.Thalaan päättääkseen päivänsä – jopa hänen vaimonsa ja lapsensa matkustavat sinne anellakseen häntä vielä palaamaan, turhaan. Mutten pidä myöskään mahdottomana (paitsi blanchot’maisessa positiivisessa mielessä) tulkintaa, jonka mukaan Michael Richardson on *jo* kuollut, Anne-Marie Stretterin sydämen lepra on voinut tarttua häneen jo Kalkuttassa, ja S.Thalaan asti on tiensä löytänyt vain alkuperäisen Michael Richardsonin haamu, Matkalainen. Samalla tavoin L.V.S.:kin on ”vain” Lol V. Steinin jääne samaan tapaan kuin *L’Amour*-romaanissa esiintyvä nainen, jonka alkulähteet myös on tunnistettavissa Lol V. Steinin elämässä, kuten kohtaauksessa, jossa nainen tutkii valkoista käsilaukkuaan:

[- -] Elle le prend et elle l'ouvre. Elle en sort une glace. Elle s'arrête, se regarde, repart. Elle lui tend la glace, elle la lui montre.
 – Il m'a donné ça avant de partir.
 Elle ouvre de nouveau le sac. Elle y replace la glace. Il regarde : le sac est vide, il ne contient que la glace.
 Elle le ferme, elle dit :
 – Un bal.
 – Oui – il hésite – vous étiez, à ce moment-là, supposée aimer
 Elle se retourne, lui sourit.
 – Oui. Après... – elle retourne au temps pur, à la contemplation du sol – après j'ai été mariée avec un musicien, j'ai eu deux enfants – elle s'arrête. – ils les ont pris aussi.
 Elle se tourne vers lui, lui explique :
 – Vous savez, c'est après que j'ai été malade une deuxième fois.
 – On vous l'a dit ?
 – Je me souvenais des enfants – elle ajoute – et de lui.
 (A, 104–105)

[- -] Nainen ottaa ja avaa sen. Hän ottaa sieltä peilin. Hän pysähtyy, katsoo itseään, lähtee taas liikkeelle. Nainen ojentaa peilin miehelle, näyttää sitä hänelle.
 – Hän antoi tämän minulle ennen lähtöään.
 Nainen avaa laukun uudestaan. Hän laittaa peilin sinne takaisin. Mies katsoo: laukku on tyhjä, se ei sisällä muuta kuin peilin. Nainen sulkee sen, hän sanoo:
 – Tanssiaiset.
 – Niin – mies epäröi – teidän oletettiin sillä hetkellä rakastavan.
 Nainen kääntyy, hymyilee miehelle.
 – Niin. Sen jälkeen... – hän palaa puhtaaseen aikaan, katselemaan maata – sen jälkeen menin naimisiin muusikon kanssa, sain kaksi lasta – hän keskeyttää – heidätkin vietiin.
 Nainen kääntyy miehen puoleen, selittää tälle:
 – Tiedättehän, sen jälkeen kun olin ollut sairaana toisen kerran.
 – Niinkö teille sanottiin?
 – Muistelin lapsia – nainen lisää – ja häntä.

Naisen repliikit antavat ymmärtää melko suoraan, että vaikka tässä tilassa oltaisiinkin Jacques Holdin tavoittelemassa ”lopussa ilman loppua”, on Lol todellisuudessa saatettu järjen järjestyksen piiriin. Jälleen yksi hullu nainen on teljetty ullakolle tai mielisairaalaan – jos lukijaa nyt kiinnostaa fabuloida jotain loogista sulkeumaa *Lol V. Steinin* tarinalle. Mutta kuten jo alussa linjasin, en kuitenkaan pidä romaania *L'Amour* tai elokuvaa *La Femme du Gange* romaanin *Le Ravissement de Lol V. Stein* suorana jatko-osana, eikä nainen rannalla ole mielestäni varsinainen, lopullisesti järkensä menettänyt Lol, vaan pikemminkin Lolin idea, rannoille kummittelemaan jäänyt kaiku, joka yhä etsii poissaolosanaa, irtautuneena jo menneestä sairaushistoriastaan. Myös Deborah Gaensbauer kiinnittää huomiota hahmojen emotionaaliseen aineettomuuteen:

Kyseessä ei kuitenkaan ole kriisi eikä ratkaisu; muistot riisutaan emotionaalisesta sisällöstä ja upotetaan Durasin vapaaseen, negatiiviseen, destruktiiviseen tyyliin. Auringon turruttava paahde tuhoaa perusteellisesti kokemuksen. Nainen ei vastusta aktiivisesti kokemusta; pikemminkin [teoksen?] elementit sekä hänen ylitsevuotava tarpeensa palata olemassaolonsa jäännökset kannattelevan kohdunkaltaisen unen tiedottomuuteen kumoavat sen. (Gaensbauer 1982, 637, suom. TR.)

Gaensbauer puhuu ”kohdunkaltaisesta unesta”, Blanchot taas ”haudan tyhjiydestä” (Blanchot 1949/1972, 324). Näiden väliin piirtyy raja, jonka sisällä kokeva mieli voi toimia ”mahdollisen” rajoissa – molemmilla puolilla, Ulkopuolella, taas on mahdottoman valtakunta, *L'Amourin* ja *La Femme du Gangen* maasto, jota jo Jacques Hold etsii *Lol V. Steinin* loppumetreillä kaivatessaan loputonta loppua ja loputonta alkua. Tämä häilyvä välitila on läsnä *La Femme du Gangen* vaeltelevien aaveiden rannalla, se on kuoleman kieltä, jossa ei ole enää jäljellä merkkejä kärsimyksestä (”Pas de souffrance... Aucun signe de souffrance”, *FG*, 139 ja *passim.*). Myös Blanchot näkee haudan lopullisuuden ennen kaikkea kirjallisuuden ja kielen, jopa ihmisyyden mahdollistajana:

Jos halutaan palauttaa kirjallisuus liikkeeseen, joka tekee kaiken epäselvän ymmärrettäväksi, nähdään : kirjallisuus, kuten yleiskielikin, *alkaa lopun* kautta, joka yksin mahdollistaa ymmärtämisen. Puhuaksemme meidän on nähtävä kuolema takanamme. Kun puhumme, lepäämme haudassa, ja tämä haudan tyhjiys on se, josta kielen totuus syntyy, mutta samaan aikaan tyhjiys on todellisuutta ja kuolema tulee konkreettiseksi. Oleminen – toisin sanoen looginen ja selitettävä totuus – ja maailma ovat olemassa, koska voimme tuhota asioita ja peruuttaa olemassaolon. Tämän vuoksi voidaan sanoa, että kiellon kautta on myös olemassaoloa: kuolema on ihmisen mahdollisuus, hänen tilaisuutensa, sen kautta meillä on saavutetun maailman tulevaisuus; kuolema on ihmisten suurin toivo, heidän ainoa toivonsa olla ihmisiä. (Blanchot 1949/1972, 324, kursivointi alkuperäinen, suom. TR)⁷⁰

Kirjallisuus sisältää Blanchot'n mukaan oikeuden kuolemaan, ja tätä oikeutta Duras käyttää kernaasti. Kuolema on hulluuden ohella Durasin kirjoituksen käyttövoimaa, se voi leijua rakastavaisten yllä epämääräisenä uhkana (*India Songin* naisäänät sekä *La Maladie de la Mort*, 1982) tai sitten kaivattu kuollut on jatkuvasti läsnä jäljellejääneen elämässä (saksalainen sotilas *Hiroshima, mon amour* -elokuvassa). Anne-Marie Stretter valitsee itsemurhan⁷¹ ja on sitä paitsi jo *India Song* -elokuvan alussa kuollut ja haudattu Kalkuttan englantilaiselle hautausmaalle, varakonsuli taas kylvää kuolemaa ammuskelemalla sattumanvaraisesti koirien ja spitaalisten joukkoon. *La Femme du Gangen* naisäänistä mainitaan heti aluksi, että toinen on palanut, toinen elää vielä (*FG*, 105). Esimerkkejä löytyisi helposti enemmänkin. Sattumaa tai ei, myös elämäkerturi Laure Adler vertaa Intia-syklin elokuvien syntyhistoriaa kummitusjuttuun: Duras kokee Anne-Marie Stretterin kummittelevan, kunnes Duras ohjaa elokuvaksi naista kohtaan tuntemansa kammutuksensenkaisen ihailun (Adler 1998, 438).

⁷⁰ Si l'on veut ramener la littérature au mouvement qui en rend saisissables toutes les ambiguïtés, il est là: la littérature, comme la parole commune, *commence* avec la *fin* qui seule permet de comprendre. Pour parler, nous devons voir la mort, la voir derrière nous. Quand nous parlons, nous nous appuyons à un tombeau, et ce vide du tombeau est ce qui fait la vérité du langage, mais en même temps le vide est réalité et la mort se fait être. Il y a de l'être – c'est-à-dire une vérité logique et exprimable – et il y a un monde, parce que nous pouvons détruire les choses et suspendre l'existence. C'est en cela qu'on peut dire qu'il y a de l'être parce qu'il a du néant: la mort est la possibilité de l'homme, elle est sa chance, c'est par elle que nous reste l'avenir d'un monde achevé; la mort est le plus grand espoir des hommes, leur seul espoir d'être hommes. (Blanchot 1949/1972, 324)

⁷¹ Viehättävän filosofisesti ranskaksi itsemurhan tekemistä ilmaistaan paitsi verbillä '(se) suicider', myös fraasilla 'se donner la mort', 'antaa itselleen kuolema'.

L'Amour ja La Femme du Gange eivät noudata elämän vaan kuoleman logiikkaa. Miljöönä S. Thala on vähintään aavemainen: kaupungissa on hotelli, muttei juuri elämää. Oikeastaan vain Matkamiehen vaimo lapsineen sekä Kasinon vahtimestari, jonka kohtaamme myöhemmin, edustavat normaaleiksi ihmisiksi luokiteltavia tapauksia. Outoja voimia on sitäkin enemmän liikkeellä: kuuluu jumalaista kohinaa, laulua, palosireenejä, sillä koko ajan jossain palaa. Seuraavan esimerkin ”S. Thalan väki” (”[I]es populations de S. Thala”) ei tunnu viettävän mitään tavallista kyläjuhlaa:

Le bruit ici décroît encore. Elle est comme attentive à un terme dont la menace semble grandir à mesure que décroît le bruit. Elle dit:

– Ils s’en vont.

– Qui c’est?

Elle montre dedans les vitres, derrière, partout, l’enchaînement de chair. Son geste est ouvert, d’une tendresse désespérée:

– Mes populations de S. Thala.

Le bruit, ici, a cessé. Le rongement incessant, là-bas, recommence. Il grandit.

Il se transforme.

Il devient un chant. C’est un chant lointain.

Les populations de S. Thala chantent.

Elle regarde autour d’elle, devant elle:

– Ils sont partis – elle écoute – vous les entendez?

Leurs regards partent, traversent les vitres, ils les écoutent chanter. Ils écoutent le chant lointain. Elle lève le main:

– Vous entendez? – elle s’arrête – c’est cette musique-là.

C’est une marche lente aux solennels accents. Une danse lente, de bals morts, de fêtes sanglantes.

(A, 37.)

Täällä kohina vaimenee edelleen. Ikään kuin se huomioisi sanan, jonka uhka näyttää kasvavan sitä mukaan kuin kohina vaimenee. Nainen sanoo:

– He menevät pois.

– Ketkä?

Nainen osoittaa ikkunaruuutujen sisälle, niiden taakse, kaikkialle, lihallinen ketju. Hänen eleensä on avoin, epätoivoisen hellä:

– Minun S. Thalan väkeni.

Kohina lakkaa täällä. Toisaalla alkaa jälleen lakkaamaton kalvaminen. Se voimistuu.

Se muuttuu.

Siitä tulee laulu. Kaukainen laulu.

S. Thalan väki laulaa.

Nainen katsoo ympärilleen, eteensä:

– He ovat lähteneet – hän kuuntelee – kuuletteko te heidät?

Heidän katseensa irtautuvat, kulkevat ikkunaruuutujen läpi, he kuulevat heidän laulavan. He kuuntelevat kaukaista laulua. Nainen nostaa kätensä:

– Kuuletteko te? – hän pysähtyy – se on tuo musiikki.

Se on hidas marssi juhlallisin painoin. Kuolleiden tanssiaisten, veristen juhlien hidas tanssi.

Aiemmassa romaanissa Lol herättää – ainakin Jacques Holdin mukaan – tanssiaiset omassa päässään yhä uudelleen ja uudelleen henkiin ja tekee matkan kasinolle (kuten myös tämän luvun kohdeteoksissa). Mutta aivan kuin tässä virtuaalisessa tilassa, tässä *Unheimlichin*, epämukavan, valtakunnassa tanssiaiset todella jatkuisivat ikuisesti, tällä kertaa vain hylätty neito ei ole yksin vaan kammottavien kaltaistensa joukossa. Länsimaisessa kulttuurissa tanssiaiset ovat lukemattomien

romaanien ja elokuvien ratkaiseva, merkityksistä tiheä kohtaus, jossa on paljon pelissä. Brian de Palman Stephen King -filmatisoinnissa *Carrie* (1976) nöyryytetty demoninen teinityttö muuttaa prom-tanssiaiset toden teolla veriseksi juhlaiksi. En yritä väittää, että Durasin ja teinikauhun välillä olisi suora tai edes epäsuora vaikutusyhteys⁷², mutta *L'Amourin* maailmassa Nainen on Carrien tavoin ulottanut alkuperäisten tanssiaisten ”rikoksen” ja sen vainoavan pakonomaisen toiston koskemaan kokonaista ”väestöä”.

Unheimlich pitää otteessaan myös *Son nom de Venise...* -elokuvan tanssiaisia, vaikka mitään varsinaista verta ei vuodatetakaan. Mutta raunioituneet käytävät ja sammaloituneet patsaat huokuvat hiljaista uhkaa. Verisyys onkin implisiittistä, enää ei olla pelkästään lepraisessa Kalkuttassa, vaan elokuva on samalla toisen historiallisen trauman työstämistä ja todistamista. Elokuvan kuvaaminen on Laure Adlerin mukaan varsinainen kummitusseikkailu, Duras astui kuvaaja Bruno Nuyttenin kanssa sisälle Rothschildin suvun huvilaan, jota he olivat vain kierrelleet *India Songin* kuvauksissa. Duras ei uskaltanut alunperin mennä sisään, sillä huvila oli ollut toisen maailmansodan aikaan natsimiehittäjien käytössä. Asia jäi kuitenkin vaivaamaan ja vaati toisen elokuvan toteuttamista. Duras kantoi mukanaan taskulamppua ja soitti kasetilta *India Songin* ääninauhaa. Koko hanke tuntui haudanryöstöltä, Durasin kalmainen mielikuvitusmaailma sekoittui toisen maailmansodan kauhuihin:

Vaellellessaan he kompastuvat luukkuun, jota Marguerite ei halua koskaan avata vakuuttuneena siitä, että saksalaiset kiduttavat kellarissa edelleen juutalaisia. Hän kuulee huutoja. [- -] Hän pyytää Nuytteniä kuvaamaan ääneti siinä hullussa toivossa, että he eivät herätä ikiunestaan Anne-Marie Stretteriä, joka lepää siellä. (Adler 1998, 452–453, suom. TR.)

Kaikki nämä kummitukset, kellarissa juutalaisia kiduttavat saksalaiset tai itsepintaisesti elokuvallista ilmiasua vaativa Anne-Marie Stretter ovat vain esimerkkejä Durasin ilmiömäisestä kyvystä antaa pienille yksityiskohdille myyttiset mittasuhteet. *India Songin* katkonaiset, toistuvat juorut suurlähettilään rouvan dekadentin elämän kiehtovista yksityiskohdista, itsemurhayrityksistä, kukista, joita hän jakaa pois vastaanoton päätteeksi, menneisyydestä lupaavana pianistina Venetsiassa rakentavat naisesta sellaisen monumentin, että hänellä *on oltava* traaginen kohtalo. Syklin laajuudessa taas samojen tapahtumien ja elementtien – kohtalokkaat tanssiaiset, aution tenniskentän aita vasten hylätty punainen naistenpyörä – kierrättäminen ja pyörittely muodostavat niistä myyttisiä avainhetkiä. Claude Lévi-Straussin tutkimuksista vaikuttanut Jacques Derrida toteaa myytin olevan ”aina tavoittamaton, aktualisoimattomissa oleva varjo tai virtuaalinen

⁷² Yhdistelmä ei ehkä silti ole niin arbitraarinen, kuin miltä se aluksi vaikuttaa: sattumoisin myös Antti Nylén on otsikoinut *Carrieta* käsittelevän esseensä Durasin teoksen mukaan ”Détruire, dit-elle”, vaikkei Durasia varsinaisesti edes mainitse itse tekstissä (Nylén 2007, 254–265.)

mahdollisuus, jota aluksi ei ole des olemassa” (Derrida 1967/1997, 41). Myytistä on hankala puhua, sillä sillä ei ole mitään kiinteää keskustaa, jonka ympärille kuvaileva kieli olisi järjestettävissä. Myyttiä ei siis voi saada epistemologisesti haltuun. (emts.)

4.2.3 Toisto myyttisen kuvan rakentajana

Kun jostain asiasta Intia-syklissä muodostuu myytti, se menettää merkitsevyytensä jonain yksittäisenä paikkaan ja aikaan kiinnittyvänä tapahtumana tai yksityiskohtana. T. Beachin tanssiaisyöstä tulee toden teolla myyttinen vasta lukemattomien toisintojen myötä. Lopulta se on enää pysäytetty kuva:

Photographie blanche et noire.
Terrible. Terrorisante :
L.V.S. dix-huit ans.
Elle regarde les amants du bal de S. Thala.
La bouche crie. Les yeux sont agrandis, transpercés par la découverte de l'illuminante géométrie du désir:
VOIR, SUIVRE les amants. (FG, 136.)

Mustavalkoinen valokuva.
Hirveä. Kauhistuttava :
L.V.S. kahdeksantoistavuotiaana.
Hän katsoo S. Thalan tanssiaisten rakastavaisia
Suu huutaa. Silmät ovat laajentuneet, halun säkenöivän geometrian löytymisen lävistämät: NÄHDÄ
rakastavaiset, SEURATA heitä.

La Femme du Gangen muodostamassa virtuaalisessa tilassa tällainen ”kauhistuttava” dokumentti on mahdollinen, todellisuudessa kukaan tuskin on ollut niin julma että olisi valokuvannut Lolia hänen hylätyksi tulemisensa hetkellä. Tämä (imaginäärinen) valokuva on kuitenkin puuttuva rengas, kivettynyt kuva muuttuu merkiksi, johon on vangittu se kaikki, mitä Jacques Hold yrittää *Lol V. Steinissa* tavoitella. Se on myös läheistä sukua *L'Amant'n* ”puuttuvalle kuvalle” (”la photo manquante”). Durasin vahvemmin kuin heikosti omaelämäkerrallinen romaani on rakennettu ikään kuin kuvateksteiksi sarjaan kertojan (tai Durasin) nuoruuteen liittyviä valokuvia. Mutta ratkaiseva kuva, jossa nuori tyttö tapaa lautalla rikkaan kiinalaisen miehen, puuttuu, mikä saa ajoittain epäilemään, onko koko rakastajaa ylipäättään olemassa.⁷³ Olennaista on, että Intia-syklissä tätä kertaluontoista tapahtumaa ei voida missään vaiheessa esittää suoraan, vaan aina välikäsien tai kuvittelun kautta, lopulta vain valokuvana. Ja jos Duras olisi tehnyt *Lol V. Steinista* elokuvan

⁷³ Episodin paikkansapitävyydestä Durasin elämän valossa on taitettu peistä suuntaan jos toiseen (ks. Nakari 2008, 43–45). Itselleni näyttäytyisi vieläkin hedelmällisempänä tarkastelu, joka dekonstruktionistisesti huomioisi, miten juuri kuvan ”puuttuminen” luo sepitteellisyyden tuntua tarinan kannalta keskeiseen tapahtumaan. Autofiktiossahan (jos ja kun oletetaan *L'Amant* autofiktioksi) konvention mukaisesti pitäisi päin vastoin vakuuttaa lukija todistein ja faktoin, kuten Henrik Tikkasen osoitetrilogiassa (1975–1977), joka paljastaa yhtä pikkutarkasti niin puhelinnumerot kuin intiimeimmätkin yksityiskohtat Märta ja Henrik Tikkasen lempimispusikoista.

(suoremmin kuin *La Femme du Gangen* muodossa), hän ei nähtävästi olisi silloinkaan näyttänyt hylättyä Lolia sellaisenaan:

Michelle Porte:

Jos teette elokuvan Lol V. Steinista, ette siis aio näyttää häntä tanssiaiskohtauksessa?

Marguerite Duras:

Kyllä, hänetpä juuri, mutta tuhottuna, jo filmattuna, ei kirjasta poistuneena, ei kirjasta ilmestyvänä, vaan luentoja ja kommentaarien jo runnelleena. Se on kuitenkin kirja, joka on käännetty kaikkialle, [- -] joten sitä on jo riepoteltu monissa käsissä, monissa tietoisuuksissa, se on jo prostituutiota, Lol V. Stein. (Duras & Porte 1977/1987, 100, suom. TR.)

Durasin vastauksen valossa olemme lukijoina syylistyneet Lolin eksploitaatioon, runteluun, riepotteluun, jopa prostituutioon aivan yhtä suuressa määrin kuin naisen salaperäistä tajuntaa kyltymättömästi fabuloiva Jacques Hold.

Intia-syklisin tapahtumat siis paisuvat myyttisiin mittasuhteisiin toiston kautta, ne eivät jätä henkilöitä eivätkä lukijoita rauhaan. Løevlie jakaa toiston kirjallisen hiljaisuuden keinona kahteen luokkaan: yksinkertaiseen (*simple repetition*) ja monitasoiseen (*complex repetition*). Yksinkertaisen toiston kautta ei vielä päästä eroon ahtaasta kieli/hiljaisuus-dualismista. törmäminen tekstin rajoihin, ei-symboliseen, eli siihen, mitä ei voida ilmaista, on omiaan vain turhauttamaan. Løevlie etsiikin suurempia linjoja, monitasoista toistoa, liikettä, jonka kautta tekstin ja ei-symbolisen raja hetkittäin saadaan mitätöityä. Monitasoinen toisto on yksinkertaiseen kohdistuvaa häirintää ja saattaa sen näin epäjärjestyksen ja epävakauden tilaan. (Løevlie 2003, 76–78.) Intia-syklissäkin tapahtumat ja motiivit eivät tietenkään toistu sellaisenaan, vaan jokainen toisto ja versio ikään kuin kalvaa alkuperäistä, ”autenttista” tapahtumaa (johon ei muutenkaan ikinä päästä suoraan käsiksi) aina siihen pisteeseen, että jäljellä on vain kivettynyt kuva, kuten edellisessä esimerkissä.

Eräs kaikissa kohdeteksteissäni toistuva tapahtuma on Lolin (tai Naisen tai L.V.S.:n) paluu ”rikospaikalle”, kohtalokkaalle kasinolle. *Lol V. Steinissa* matkakumppanina on – kukapa muukaan kuin – Jacques Hold:

Lol regardait. Derrière elle j'essayais d'accorder de si près mon regard au sien que **j'ai commencé à me souvenir, à chaque seconde davantage, de son souvenir.** Je me suis souvenu d'événements contigus à ceux qui l'avaient vue, de similitudes profilantes évanouies aussitôt qu'entrevues dans la nuit noire de la salle. **J'ai entendu les fox-trot d'une jeunesse sans histoire. Une blonde riait à gorge déployée.** Un couple d'amants est arrivé sur elle, bolide lent, mâchoire primaire de l'amour, **elle ignorait encore ce que ça signifiait.** [- -]

Nous avons entendu le dé clic d'un commutateur et la salle s'éclaire de dix lustres ensemble. Lol pousse un cri. [- -]

L'homme éteint. [- -]

– Il y a longtemps? demande-t-il.

– Oh, dix ans, dit Lol.

– J'étais là.

Il change d'expression, reconnaît mademoiselle Lola Stein l'infatigable danseuse, dix-sept ans, dix-huit ans, de la Potinière. Il dit:

– Pardon.

Il doit savoir le reste de l'histoire aussi, je le vois bien. Cette reconnaissance échappe complètement à Lol. (RLVS, 180–182, lihavointi lisätty.)

Lol katseli. Hänen takanaan minä yritin sovittautua niin likelle hänen katsetaan että **aloin muistaa jokaisella sekunnilla enemmän hänen muistostaan.** Minä näin samansuuntaisia tapahtumia kuin ne jotka olivat nähneet hänet, sinne hahmottui kaltaisuuksia, jotka häipyivät heti kun pilkahtivat salin pimeässä yössä. **Kuulin huolettoman nuorison foxtrotit. Vaaleatukkainen tyttö nauroi täyttää kurkkua.** Rakastavaiset iskiivät häneen kuin hidas meteoriitti, kasvot rakkauden alkuvaiheessa, **tyttö ei vielä tiennyt, mitä se merkitsi.** [- -]

Olemme kuulleet sähkökatkaisijan napsahduksen, ja saliin syttyy samalla kertaa kymmenen kattokruunua.

Lol päästää huudon. [- -]

Mies sammuttaa. [- -]

– Onko siitä pitkä aika? hän kysyy.

– Voi, kymmenen vuotta, Lol sanoo.

– Minä olin silloin paikalla.

Miehen ilme muuttuu, hän tunnistaa neiti Lola Steinin, La Potinièren seitsemäntoistavuotiaan, kahdeksantoistavuotiaan väsymättömän tanssijan. Hän sanoo:

– Anteeksi.

Hän tietnee myös tarinan lopun, näen sen kyllä. Lol ei lainkaan huomaa miehen tietoa. (LVSE, 145–147, lihavointi lisätty.)

Ensin Jacques Hold tuttuun tapaan yrittää imeä Lolin muistot omiksi muistoikseen, hän tavoittaa häivähdykset hetkistä juuri ennen kuin työstä tuli nainen, jonka hänkin tuntee (tai luulee tuntevansa). Jälleen kerran lukijalle luodaan simulaatio Lolin mielestä. Mutta sekään ei riitä tässä merkityksiä täynnä ladatussa retkessä. Kun Lol reagoi voimakkaasti, huutaa, Jacques Hold alkaa Mielen Teorian mekanismien mukaisesti tulkita myös vahtimestarin kognitiota: miehen ilme muuttuu, hän tunnistaa hylätyn tytön, ja Hold päättelee empimättä hänen ”tietävän myös tarinan lopun”. Hold ei kylläkään eksplikoi, mitä hän ylipäätään tarkoittaa ”tarinan lopulla”, kaiketi tytön mielen järkkymistä ja näennäistä pelastautumista avioliiton satamaan. Holdin oman kerronnan kannalta varsinainen tarinahan vasta alkaa tästä.

L'Amourissa Lolin seuralainen on vaihtunut Matkamieheen, jolla voi olettaa olevan omat intressinsä palata kasinolle, olihan hän itse avainasemassa tanssiaisyön tapahtumissa. Lol, Nainen, taas on hyvin poissaoleva, ei osoita paikan päällä erityistä mielenkiintoa tulla edes sisään. Matkamies yrittää silti nähtävästi täyttää Jacques Holdin jättämät saappaat tapahtuman merkityksellisyyden korostajana ja kokoonkehijänä, sen verran painokkaasti hän vaatii vahtimestaria tunnistamaan Naisen:

– Pourquoi insister, vous voyez bien que c'est fermé. [- -]
 Le voyageur soulève une nouvelle fois le rideau: la terrasse, la plage, elle.
 Le voyageur se tourne vers l'homme et il demande:
 – Vous la reconnaissez?
 L'homme approche, regarde
 – Celle qui dort? – il la désigne – celle-là?
 – Oui.
Il regarde avec une fausse attention.
 – A cette distance – il attend – je m'excuse – il est net – je ne reconnais pas. [- -]
 Le voyageur s'approche, il supplie:
 – Reconnaissez-la.
 [- -] L'homme demande:
 – Quel est son nom?
 Le voyageur répond:
 – Je ne sais plus rien.
 L'homme dit un nom.
 Le voyageur écoute avec une très grande intensité. L'homme demande:
 – C'est ça?
 Le voyageur ne répond pas. Il supplie de nouveau:
 – Voulez-vous répéter ce nom? [- -]
 L'homme s'éloigne un peu, **il répète clairement, complètement, le nom qu'il vient d'inventer.** [- -]
 Le voyageur va vers la porte, avance les bras comme s'il voulait la traverser puis renonce, jette sa tête dans ses bras repliés. Des sanglots sortent de lui. [- -]
 L'homme attend encore que passe un moment, puis il prend le bras du voyageur et le conduit à la porte. Il dit:
 – Il faut que vous vous en alliez maintenant, j'ai mon service à prendre. (A, 119, lihavointi lisätty.)

– Miksi intätte, näettehän itsekin että se [sali] on suljettu. [- -]
 Matkamies kohottaa uudelleen verhoa: pengermä, ranta, nainen.
 Matkamies kääntyy miehen puoleen ja kysyy:
 – Tunnistatteko hänet?
 Mies lähestyy, katsoo
 – Tuon joka nukkuu? – hän osoittaa – tuon tuolla?
 – Niin.
Hän on katsovinaan.
 – Tältä etäisyydeltä – hän odottaa – olen pahoillani – hän on napakka – en tunnista. [- -]
 Matkamies lähestyy, anelee:
 – Tunnistakaa hänet.
 [- -] Mies kysyy:
 – Mikä hänen nimensä on ?
 Matkamies vastaa:
 – En tiedä enää mitään.
 Mies lausuu nimen.
 Matkamies kuuntelee erittäin tarkkaavaisesti. Mies kysyy:
 – Onko se?
 Matkamies ei vastaa. Hän anelee uudestaan:
 – Voisitteko toistaa sen nimen?
 Mies etäänny hiukan, **hän toistaa selkeästi, kokonaan, nimen jonka juuri tekaisi.** [- -]
 Matkamies menee kohti ovea, ojentaa kätensä kuin haluaisi mennä siitä, peruu sitten, syöksee päänsä tai vutettuihin käsiinsä. Hänestä purskahtelee itkuun. [- -]
 Mies odottaa edelleen hetken, sitten hän tarttuu matkamiestä kädestä ja ohjaa tämän ovelle. Hän sanoo:
 – Teidän täytyy nyt mennä, minulla on muutakin tekemistä.

La Femme du Gangessa on melkein identtinen kohta, joskin tällä kertaa vahtimestari ensin tunnistaa Lolin, sitten toteaa tämän kuolleen jo kymmenen vuotta sitten. Nämä kohtaukset ovat suorastaan ironisessa suhteessa *Lol V. Steinin* matkaan, jossa vielä on mukana kaiken jylhällä merkityksellisyydellä silaava, eläytyvä kertoja. Myöhemmät versiot on jo tyhjennetty merkityksistä,

paitsi Matkamiehen mielessä. Hänen epätoivonsa on käsinkosketeltavaa, hän ei tavoita edes paikan päällä sitä jotain, mitä tuli etsimään, ei tiedä enää mitään. Vahtimestari, käytännön mies, suhtautuu tilanteeseen lähinnä kiusaantuneesti. Mies välttelee ja valehtelee, kuten Durasin teoksissa ihmiset usein käyttäytyvät, kun on liian vaivalloista kohdata kanssaihminen oikeasti – niin tekevät sekä Tatiana Karl Lolin kanssa että Kalkuttan valkoinen seurapiiri epämiellyttävää varakonsulia pakoillessaan.

Løevlien mukaan monitasoinen toisto tuo esiin tekstin mahdollisuudet muuttaa muotoaan, niin ettei se kiinnity kieleen eikä hiljaisuuteen, vaan asettuu näiden välitilaan. Tällaiset ”oudot”, häiritsevät hetket, tekstin leikki, ovat omiaan hämärtämään rajoja, ne edustavat kirjallisuuden kykyä tehdä toisin. (Løevlie 2003, 82.) Intia-syklissä toiston ”häiritsevyys”, jopa härnävyys syntyy siitä paradoksista, että vaikka toisto rakentaa myyttejä, se myös samalla haalistaa niitä. *Lol V. Steinissa* vahtimestari ymmärtää vielä silmänräpäyksessä olla tilanteen tasalla ja diskreetisti pahoitella, kun taas myöhemmissä versioissa vahtimestaria ei ilmiselvästi edes kiinnosta kaivella menneitä. Matkamies jää tyrmistyneenä yksin kantamaan merkitysten ymmärtämisen taakkaa, ikään kuin se olisi hänen velvollisuutensa ja roolinsa tässä näytelmässä, jota vain on toistettava ja toistettava.

4.2.4 Aporia, mahdottomat spatiaaliset liukumat teoksesta toiseen

Tarina-aineksen toiston lisäksi syklin muut osat ovat konkreettisestikin läsnä *La Femme du Gangessa*. Naisäänet ovat jo liukumassa seuraavaan elokuvaan, *India Songissa* toistuu jopa muutamia samoja repliikkejä. Sen lisäksi tekstissä on pidempi jakso, jossa avautuu jonkinlainen aika-avaruus-ikkuna, spatiaalinen liukuma toisen tarinalinjan maailmaan, nämä kaksi sekoittuvat hetkeksi, mutta pysyvät silti eri tasoilla. Hetkeksi hämärtyy, missä tilassa ollaan:

[1] *C'est ça : là-bas a glissé. Il est ici. Nous avons pénétré dans le lieu vidé de l'amour. Il a suivi l'autre femme aux Indes. C'est aux Indes, là-bas, que l'amour a pris corps. Adultère, exemplaire, là-bas. Consommé dans la cage close d'une chambre d'Ambassadrice, sous le ciel de mousson. Le parc de l'Ambassade donne sur le Gange. La lèpre, autour. On entend les sanglots d'un vice-consul de France. Sanglots, partout. Dans le lieu du désir : la cage close : sanglots. (FG, 124, kursivointi alkuperäinen.)*

Näin on: 'tuolla' on liukunut. Se on täällä. Olemme tunkeutuneet rakkauden tyhjään tilaan. Se on seurannut toista Intian naista. Intiassa, tuolla, rakkaus on alkanut muotoutua. Uskottomuus, mallikappale, tuolla. Kulutettu suurlähetystön makuuhuoneen suljetussa häkissä, monsuunitaivaan alla. Suurlähetystön puisto on Gangesiin päin. Ympäriällä spitaali. Kuullaan [erään] Ranskan varakonsulin itkunpurskahduksia.

Itkunpurskahduksia kaikkialla.
Halun tilassa : suljettu häkki : itkunpurskahdukset.

[2] Le jour de S. Thala. Des tennis, ceux de S. Thala, dans la lumière d'hiver. **Nous sortons du trou.**
L'Inde se referme. C'est bien le jour. Ce sont bien les tennis vides de S. Thala. [- -]
Dernier battement de l'Inde : contre le grillage, il y a une bicyclette de femme, de couleur rouge.[- -]
Sur le chemin de planches, de face, arrive le Voyageur. Il marche toujours du même pas, égal, lent.
Ne voit pas la bicyclette rouge. (FG, 145, lihavointi TR.)

S. Thalan päivä. S. Thalan tenniskentät talven valossa. **Poistumme aukosta. Intia sulkeutuu.** On
hyvinkin päivä. Nämä ovat hyvinkin S. Thalan tyhjät tenniskentät. [- -]
Intian viimeinen sykähdytys : aittaa vasten on naisten polkupyörä, punainen väriltään. [- -]
Matkamies saapuu lankkuja pitkin, edestä päin. Hän kävelee yhä samoin askelin, yhdentekevin, hitain.
Ei näe punaista polkupyörää.

Yllättävää kyllä, Blanchot ylistää Durasia ja *Lol V. Steinia* samassa kirjoituksessa, jossa kuvailee neutraalia ja ”persoonatonta” kirjallisuutta äärimmäisen itsenäisenä ja (kirjailijan kontrollista) vapautuneena taidemuotona (Blanchot 1969/2006, 560). Yhdistelmä on yllättävä, jos ottaa huomioon, miten omaelämäkerrallisestikin painottunutta etenkin Durasin myöhempi tuotanto on. Linja ei kenties näkynyt vielä niin selvästi vuonna 1969, mutta kuten Netta Nakari huomauttaa, oman elämän ainesten uudelleen ja uudelleen kirjoittaminen ei rajoitu pelkästään 1980-luvun selvimpiin esimerkkeihin, vaan on läsnä jo varhemmissa teoksissa (Nakari 2008, 48). Katsoi Intia-syklissäkin näkyvän maanisen uudelleenkirjoittamisen ja -järjestelyn liittyvän itse kirjailijan persoonaan tai taiteelliseen kompositioon, Blanchot'n kuvaus klassisesta draamasta persoonattoman kirjallisuuden ideaalina on täysin käänteinen Intia-syklin rakentumiseen nähden: ”Kertoja ei ole kuin verhon nostamista varten; näytelmä esitetään pohjimmiltaan kaikessa ikuisuudessa ja kuin ilman kertojaa; hän ei kerro, hän näyttää, eikä katsoja lue, hän katsoo, avustaa, ottaa osaa osallistumatta.” (Blanchot 1969/2006, 560.)

Sekä *India Songissa* että *La Femme du Gangessa* näyttämöohjeistaja – mielletään hänet sitten Durasiksi tai ei – päinvastoin sekaantuu yllä esitettyjen esimerkkien kaltaisten metateoreettisten, äärimmäisen abstraktien välihuomioiden (jotka ovat liian spesifejä ja mahdottomia toteuttaa ollakseen pelkkiä parenteseja perinteisessä mielessä) kautta. Näyttämöohjeistaja toimii aivan kuten Jacques Hold, joka kernaasti tuo esiin oman läsnäolonsa kaiken järjestelijänä ja keksii lisää niissä kohdin, joissa autenttisesta materiaalista on puutetta. Blanchot tosin tekee Thomas Mannin kohdalla myönnytyksen, jonka voi venyttää käsittämään myös Durasin teosten itsestään ”luonnottoman” tietoisin kertojan. Mann, jolla Blanchot'n mukaan on ”valtava kerronnallisen juhlan taju”, epääkin lukijalta naiivin ja viattoman kirjallisen kommunikaation ja nostaa keskeiseksi teemaksi kertovan tajunnan näkyväksi saattamisen (emt, 560–561)

Durasin kohdalla eri teosten sekoittumisesta ei voi puhua samassa mielessä kuin intertekstuaalisuudesta yleensä. Se on spatiaalisella tasolla paljon konkreettisempaa kuin pelkkä samojen henkilöhahmojen, tarinan aineiden ja paikkojen kulkeutuminen teoksesta toiseen.⁷⁴ Intia-syklin virtuaalitodellisuudessa todella syntyy repeämiä teosten välille, liike muuttuu kolmiulotteiseksi – jos sitä vain ei olisi painettu kaksiulotteisuuden rajoissa toimivalle paperille. Varakonsulin itkunpurskahdukset kaikuvat tähän toiseen kerronnalliseen tilaan asti, astutaan aukosta, Intia sulkeutuu. Esimerkissä [2] neutraali, lakoninen kerronta jättää ambivalentiksi, eikä Matkamies näe punaista naistenpyörää muuten vain, vai siksi, että se on hänelle näkymätön, sillä se on peräisin toisen teoksen maailmasta.

Løevlien esittelemistä kirjallisen hiljaisuuden keinoista aporia on tässä kohdin varsin käyttökelpoinen. Alunperin aporia on tarkoittanut umpikujaa, retoriikassa taas se merkitsee hämmennystä, joka syntyy kahdesta keskenään yhteensovittamattomasta mutta yhtä validista näkökulmasta asiaan. Kumpaakin polkua on mahdollista seurata, mutta ei samanaikaisesti. Silti kummastakaan ei voi hankkiutua eroon, joten paradoksaalinen noidankehä on valmis. Løevlie toteaaakin, ettei aporiassa ole mahdollista sijoittua muualle kuin vaihtoehtojen välille. (Løevlie 2003, 83.) Välitilan tarjoaminen ratkaisuksi on kokeellisen kirjallisuuden tutkimuksessa vastaavansuuruinen klisee kuin Fludernikin moittima kehäpäätelmä, jonka mukaan kirjallisuudessa on kyse – kirjallisuudesta ja kielestä. Durasin kohdalla kuitenkin, huvittavaa kyllä, välitilasta on aivan relevanttia puhua, sillä kuten konkreettisimmilleen viritetyt kognitiiviset toiminnot (näkeminen, keksiminen, muistaminen), myös spatiaaliset liukumukset ovat elimellinen osa niin teoksen eksplisiittistä pintaa, tekstimassaa, kuin sen juurevinta perusrakennetta. Intia-sykli palauttaa kirjalliseksi metaforiksi kivettyneet sanat ”puhtaimpaan” merkitykseensä: katsomisessa ja tilojen välillä liukumisessa on todella kyse siitä itsestään.

Nämä liukumukset ovat äärimmäisen kirjallisia, niitä on hankala todentaa elokuvassa tai näyttämöllä. Tasojen erillisyyden on vielä toteutettavissa, mutta entä hetket, jolloin tasot hipaisevat toisiaan? *India Song* -elokuvassa näin ei käy, mutta draamatekstissä kyllä. Elokuvan loppupuolella naisäänten pari

⁷⁴ Elokuviissa tällainen nokkela eri tarinoiden sekoittuminen ei tietenkään ole mitään uutta: esimerkiksi Krzysztof Kieslowskin väritrilogiassa (1993–94) on joitakin limittäisiä kohtauksia elokuvien välillä. *Sinisen* päähenkilö avaa oikeustalolla vahingossa väärän oven ja kuulee pätkän *Valkoisen* päähenkilön avioero-oikeudenkäyntiä. *Valkoisessa* nähdään sama kohtaus toisesta näkökulmasta, salin taustalla avautuu ovi, josta kurkistaa *Sinisen* päähenkilö. Tämä limittäisyys toimii kuitenkin eri ontologisella tasolla kuin Intia-syklissä. Oikeussalikohtaus tapahtuu kummassakin elokuvassa Pariisissa, olemassaolevassa eurooppalaisessa kaupungissa. Jos taas *India Songin* Kalkuttankin todenmukaisuus on kyseenalaista, *La Femme du Gangea* ei voi senkään vertaa sijoittaa mihinkään todelliseen paikkaan tai tilaan eikä niiden voi väittää sijoittuvan edes samaan ajankohtaan (kuten Kieslowskilla 1990-luvun alkupuolelle).

on saanut rinnalleen miesäänten parin. Nämä kaksi eivät kuitenkaan ole tietoisia toisistaan, ne istuvat ikään kuin eri aitioissa. Silti rajat ovat näidenkin välillä varsin hauraat ja tartuntaa tapahtuu:

VOIX 2 (*plainte*)

Comme vous êtes distraite. Profondément absente.

Pas de réponse.

Silence.

Michael Richardson tourne lentement la tête vers Anne-Marie Stretter. Il la regarde.

VOIX 3 (*effroi*)

Des voix tout à coup près de nous...? Vous entendez...? [- -] Très jeunes... de femmes?

VOIX 4 (*temps*)

Je n'entends rien. (*Temps.*) C'est le silence. [- -]

VOIX 4

Il la regarde.

VOIX 3

Oui.

Elle est distraite. Profondément absente. (*IS*, 114–115, kursivointi alkuperäinen.)

ÄÄNI 2 (*valittaa*)

Kuinka olettekaan niin etäinen. Täydellisen poissaoleva.

Ei vastausta.

Hiljaisuus.

Michael Richardson kääntää pään hitaasti Anne-Marie Stretteriä kohti. Hän katsoo naista.

ÄÄNI 3 (*kauhu*)

Nuo äänet yhtäkkiä lähellämme...? Kuuletteko ne...? [- -] Hyvin nuoria... naisia?

ÄÄNI 4 (*tauko*)

En kuule mitään. (*Tauko.*) Se on hiljaisuus. [- -]

ÄÄNI 4

Mies katsoo häntä.

ÄÄNI 3

Niin.

Nainen on etäinen. Täydellisen poissaoleva.

Yhteenliukumista tapahtuu moneen suuntaan: kumpikin äänipari kommentoi Anne-Marie Stretterin ja Michael Richardsonin toimia koko ajan, naisäänet projisoivat omaa tuskaista haluaan heihin, etenkin Anne-Marieen. Niinpä Ääni 2:n valitus toimii ikään kuin synkronissa sen kanssa, että Michael Richardson kääntyy (miesäänten tiedon mukaan) yhtä lailla etäisen ja poissaolevan naisen puoleen, kenties kontaktia kaivaten. Ääni 3 on tulla tietoiseksi siitä, että samassa tilassa on muitakin, mutta aistimus jää suunnilleen yhtä etäiseksi ja epämääräiseksi kuin ajatus siitä, että maailmankaikkeudessa on huikea määrä galakseja, kenties samanlaisia kuin tämä Linnunratamme ja että niilläkin voi olla elämää jossain muodossa. Epäilyksen kuitenkin kruunaa se, että Ääni 3 tietämättään (tai tietoisesti, jos hän on erottanut sanoja näiden outojen naisäänten puheesta) toistaa sanasta sanaan tuntemattoman ”naapurinsa” repliikin.

La Femme du Gangen käsikirjoitukseen on myös merkitty tällainen yhteenliukuma. Ääni I kysyy toiselta, tappaisiko tämä hänet, jos hän pyytäisi. Vastaus on myöntävä ja samalla viimeinen repliikki, joka äänten elokuvasta kuullaan. Jollain tasolla siitä seuraa myös kahden elokuvan – kuvan ja äänten – leikkauspiste:

Les voix se sont tues pour toujours. Il est probable que l'ultime demande a été exécutée. Le désir exprimé par la Voix brûlée (n° I) est le seul moment de jonction entre le film de l'image et le film des Voix. Le film de l'image *touche* ici le film des Voix. Cela dure le temps d'une phrase. Mais ce contact *provoque la mort*. Le film des Voix est également tué. (FG, 183.)

Äänet ovat vaienneet ainiaaksi. On mahdollista, että viimeinen pyyntö on täytetty. Palaneen Äänen (n° I) ilmaisema halu on ainoa liitoksen hetki kuvan elokuvan ja Äänten elokuvan välillä. Kuvan elokuva *koskettaa* tässä kohtaa Äänten elokuvaa. Se kestää yhden lauseen verran. Mutta tämä yhteys *aiheuttaa kuolemaa*. Äänten elokuva on myös tapettu.

Autonomiset ääni ja kuva ovat Gilles Deleuzen elokuvateoreettisen esityksen mukaan ”vapaassa epäsuorassa suhteessa” toisiinsa (Deleuze 1985, 340). Kirjallisuudentutkijaa miellyttävä analogia onkin osuva: kuten kirjallisessa vapaassa epäsuorassa esityksessä paikoin, ei tässäkään voi aina rajata, kumpi rinnakkain ja ristikkäin vaikuttavista diskursseista (kuva vai ääni) on milloinkin hallitsevassa asemassa toiseen nähden. Yhdessä ne toimivat rikkaasti kuin kontrapunkti. Alkukielisessä tekstissä on paremmin havaittavissa tässä kohtaamisessa sanojen tasolla toteutuva hiljaisuuden ja kuoleman yhteenkietoutuminen. '(se) *taire*' (vaieta) ja '*tuer*' (tappaa) -verbien 2. partiipit ovat keskenään melkein identtiset sekä kirjoitus- että äänneasultaan: 'tues', /ty(s)/ ja 'tué', /tye/. Äänteillä ja niiden toistolla leikkiminen onkin yksi Durasin tunnetuimmista tavaramerkeistä ja on omiaan luomaan musikaalista esteettisyyttä, mikä ehkä osaltaan sai Robbe-Grillet'n veistelemään hänelle liikanimen ”nouveau romanin Edith Piaf” (ks. tämän työn s. 2, alaviite 5).

Blanchot toteaa kirjoituksen erkaantuneen kielenkäytöstä (*langage*⁷⁵), oli se sitten puhuttua tai kirjoitettua. Kirjoituksella ei enää ole yhteyttä kieleen representoijana, merkitysten tuottajana ja tulkitsijana. (Blanchot 1969/2006, 390.) Väite on Blanchot'n tapaan äärimmäinen ja radikaali. Jos tätä suhdetta ei halua kokonaan kieltää (itse en halua, sillä mitä muuta olen tässä tutkimuksessa yrittänyt osoittaa, kuin että kirjoitus myös tuottaa merkityksiä?), voi väitettä pehmentää ja lisätä, että vaikka yhteys kirjoituksen ja representoivan kielen välillä ei olisi täysin poikki, on kirjoitus, kirjallisuus, omiaan sabotoimaan tätä yhteyttä. Se hidastaa ja vaikeuttaa viestintää, kuten venäläisten formalistien taidekäsityksessä. Durasille tyypillinen lähes identtisillä sanoilla leikkiminen toteuttaa sitä dekonstruktion perusajatusta, jonka mukaan juuri kirjoitetussa kielessä

⁷⁵ Käänsin sanan '*langage*' kielenkäytöksi, sillä se on konkreettisempi ja enemmän arkitodellisuuteen kiinnittyvä kuin '*langue*', kieli systeeminä. Vrt. De Saussuren *langue-parole* -jako.

eron (*différance*) on tulla näkyväksi, muuttaa ja purkaa merkityksiä. Siinä missä pelkkä partituuri ei vielä loihdi musiikiksi oopperaa tai sinfoniaa, täytyy Durasin sanojen sinfonia nimenomaan palauttaa paperille tekstimassaksi, jotta sen kaikki tasot voidaan tuoda esiin.

4.3 Intia-syklin antisarjallisuus

Outi Alanko-Kahiluoto tuo esiin, kuinka Jean-Paul Sartre on syyttänyt Blanchot'ta ja Georges Bataillea tuntemattoman ja kiellon ilmiöiden valjastamisesta filosofisen pohdinnan objekteiksi. Alanko-Kahiluoto tyrmää Sartren kritiikin huomauttamalla Blanchot'n kielen olevan eniten lähinnä poeettista kirjoitusta, joka ei yritä alistaa toiseutta tutkimuskohteeksi, vaan sulautuu siihen itse:

Haluaisin kysyä Sartrelta, onko [- -] mahdotonta ajatella, että mahdottoman kokemus voisi olla peräisin kielestä itsestään – että *mahdotonta ei olisi ennen tarinaa*, jonain, mitä tarina turhaan yrittää esittää tai mihin viitata, vaan että *tarina itse luo varsinaisen mahdottoman kokemuksen* (tai ulkopuolisuuden, toiseuden, nimeämättömän)? Olisiko mahdollista kuvitella kieltä jonain, mitä ei ole tarinaa ennen tai sen jälkeen, vaan jonain, minkä kohtaamme vain lukemisen tapahtumassa? (Alanko-Kahiluoto 154–155, suom. TR, kursivointi alkuperäinen.)

Vaikka kukin Intia-syklin teos manifestoi omien kansiensä (tai elokuvien kohdalla alku- ja lopputekstien) sisällä mahdotonta ja nimeämätöntä, muodostavat teokset yhdessä yhden ison, taidemuotojen rajoja koettelevan hypertekstin. Näin myös tämä lukemisessa syntyvä kohtaaminen kirjallisen hiljaisuuden kanssa laajenee teoksesta toiseen. Kolmantena kirjallisen hiljaisuuden keinona toiston ja aporian lisäksi Løevlie mainitsee imploosion, joka tarkoittaa räjähdysten vastakohtaa, romahdusta sisäänpäin. Toisin kuin toisto ja aporia, imploosio ei ole mikrotason tekstuaalinen merkki, vaan laajempi, abstraktimman makrotason rakenne. Kirjallisuuden imploosiossa lukija joutuu hylkäämään roolinsa etäisenä, kriittisenä tarkkailijana. Tekstin ja lukijan välinen etäisyys romahtaa kasaan, nämä kaksi tulevat pakotetuiksi yhteen. (Løevlie 2003, 87–88.) Kenties juuri tämä imploosio voi romahduttaa ”herkkätuntoisen” lukijan, kuten Kristeva varoittelee. Durasin teokset eivät suo hulluuteen mitään selkeää ratkaisua tai analyttistä etäisyyttä, ei toipumista tai ulospääsyä. (Kristeva 1987/1998, 251.) Jonkinlainen imploosio lienee myös tartuttanut Lolin hulluuden Jacques Holdiin, josta ei enää syklin myöhemmissä teoksissa ole analyttiseksi lääkäri-tarkkailijaksi.

Mutta paitsi lukijan ja tekstin välisen ”turvallisen” etäisyyden, kaleidoskooppimainen Intia-sykli romahduttaa myös sarjalliseen kulttuuriin konventionaalisesti liitetyt odotukset, toimintamekanismit ja syy-seuraus-suhteet. Yleisesti ottaen sarjallisuus toimii niin audiovisuaalisessa kulttuurissa kuin kirjallisuudessakin perinteisesti kahdella tavoin:

1) Sarjallisuus mahdollistaa henkilöhahmojen ja tilanteen kehityksen rakentumisen ja seuraamisen pala palalta, varsinkin jos sarjalla on erotettavissa selkeät alku ja loppu, kuten nuortenkirjoista esimerkiksi L. M. Montgomeryn *Runotyttö*-sarjalla tai J. R. R. Tolkienin *Taru sormusten herrasta* -trilogiassa. Usein jo sarjan alussa esitetään joku keskeinen kysymys, kuten ”Saavatko Emilia ja Teddy lopulta toisensa?” tai ”Onnistutaanko sormus tuhoamaan ennen kuin se tuhoaa kaiken?” ja lopussa kysymys on vähintään jollain tasolla ratkennut.

2) Yhtä lailla nuortenkirjoissa (ja muussa niin sanotussa genrekirjallisuudessa sotakirjoista kartanoromantiikkaan) kuitenkin esiintyy sarjallisuutta, jossa ei ole mitään kronologiaa eikä varsinaista kehitystä. Lukija voi poimia minkä hyvänsä sarjan teoksista, kaikki alkaa aina nollapisteestä, hänelle esitellään jokaisen kirjan alussa aina uudestaan Paula Drew, punatukkainen reipas etsivä tai Pauli, tyttö, joka oikeastaan haluaisi olla poika. Tv-sarjoissa tätä päättymätöntä kehää näkee sitäkin enemmän: mikään ei ole pysyvää, vaan hahmoja herätetään tarpeen tullen vaikka kuolleista. Jonkinlainen koherenssi yritetään silti säilyttää, ja kuoleistaheräämiseenkin tarjotaan selitykseksi unennäköä tai lavastusta.

Olen jo aiemmin kieltänyt, että Intia-syklin teokset olisivat toistensa jatko-osia. Ylläolevan erottelun avulla demonstroin lähinnä, miten Intia-syklin purkaa sarjallisuutta ylipäättään. Se edustaa jonkinlaista kolmatta tapaa, antisarjallisuutta. Vaikka syklissä on jopa äärimmäisiä, lopullisia tekoja, kuten varakonsulin ammuskelu ja Anne-Marie Stretterin itsemurha, ne eivät tarjoa mitään päätepidettä tai sulkeumaa. Ne ovat enemmänkin lähtötilanteita. Mitään ratkaistavia tehtäviä tai kysymyksiä ei aseteta, tai ainakaan niissä ei onnistuta. Hahmojen kehitys on vähäistä, ne muuttuvat korkeintaan entistä vähämielisempään suuntaan. Maailmaa ei pelasteta eikä muitakaan suuria tekoja saada aikaan (jos kohta edes yritetään). Mutta sykli ei noudata myöskään tapaa 2, vaikka siinä pyöritelläänkin samoja aineksia ja henkilöitä teoksesta toiseen. Siinä missä tapa 1 kehittää ja edistää jotain tapahtumaketjua ja tapa 2 pitää sen laajassa mittakaavassa aina samana, Intia-syklin sarjallisuus pyrkii häivyttämään sen minimiin, hajottaa sitä. Intia-sykli ei rakenna vaan nakertaa, kunnes koko teossarjasta on vain rauniot jäljellä.

Sarjallisuuden eri aspekteja nasevasti tutkinut Umberto Eco toteaa sarjallisuuden viehätyksen perustuvan vastaanottajan imarteluun: kun sarja tarjoaa meille uudestaan ja uudestaan samat kuviot uusissa kääreissä, koemme itsemme kovinkin nokkeliksi arvatessamme, miten kaikki lopulta ratkeaa (Eco 1990, 86). Kuten jo moneen otteeseen on käynyt ilmi, Intia-sykli epää katsojalta tämän

ilmeisimmän ilon, sillä mitään ”ratkaisua” ei ole. Tässä kohdin Eco marssittaa näyttämölle omat lukijaprototyypinsä, ”naiivin lukijan” sekä suvereenin sivistyneen ”älykkään lukijan” (emt., 92). Näistä ensimmäinen Intia-syklin tapauksessa saattaisi hyvinkin käydä selvittämään tarkkaa aikajanaa eri teosten välille ja tivaamaan, miten on mahdollista, että *Le Vice-Consul* -romaanissa Michael Richardin [sic] kohdalla ei mainita mitään hylätystä kihlatusta. Jälkimmäinen taas ei yritäkään ymmärtää, ainakaan jos ymmärtämisellä tarkoitetaan jonkin absoluuttisen tiedon ja totuuden kumuloimista, vaan heittäytyy syklin outoon logiikkaan Alberin edellisessä luvussa parhaamalla zeniläisellä ”laissez-faire -asenteella”. Tätä kautta voidaan kuitenkin taipuisammin nauttia siitä, mitä Eco kutsuu kokeilevan sarjallisuuden ”uusbarokkilaiseksi mielihyväksi”. Uusbarokkilainen estetiikka varioi loputtomiin, kekseliäästi samalla temalla, samoilla aineksilla, mutta tuhoaa silti ykseyden, ei asetu sen rajoihin. (Emt., 97–99.) Siinä missä Durasin kieltä voi helposti verrata musiikkiin, joka toden teolla herää henkiin vasta lausuttuna, on myös perusteltua väittää, että koko sykli toimii laajemman musiikillisen logiikan ehdoilla. Tämä logiikka voi olla Econ hengessä uusbarokkilaista, tai kenties se toimii aleatorisen musiikin tapaan, eli muodostaa muuntelusta ja järjestyksen sekoittamisesta tärkeimmän sääntönsä.

5 Lopuksi

*Tuulen alta vastahankaan
saarrostettiin kirjainlankaan
ajatuksen arka kettu.
Tuli pappa aseistettu. –
Onkos tuttu lopputulos:
pappa kehään, kettu ulos
- Lauri Viita*

Kun menin aikoinani esittelemään nyt käsillä olevan tutkielman vielä hyvin arkana kettuna lymyilevää ideaa ja kerroin aiheen olevan ”Intia-sykli ja ei-mikään”, sain vastaan professorin painokkaan huokauksen: ”Ei-mikään? Kyllä siinä nyt *jokin* olisi hyvä olla.” Totesin jo johdannossa, että työekonomia ei salli minun uppoutua tähän *johonkin*, soveltaa siis Intia-syklin toimintamekanismeja johonkin tiettyyn, rajattuun kulttuurisen olemisen osa-alueeseen. Olen kuitenkin pyrkinyt tuomaan esille ja kirjoittamaan auki Intia-syklin negatiivista poetiikkaa, itseään purkavaa rakennetta, jota on mahdollista soveltaa muihinkin päätelmiin kuin siihen, että teksti kertoo tekstistä itsestään. Intia-sykliin voi lukea ideologiakriittistä taistelua, kuten Sirkka Knuutila onnistuneesti väitöskirjassaan tekee, mutta teosten politiikka ei ole julistavaa, vaan sisäänpäin kääntynyttä ja luottaa (etenkin *Le Vice-Consulin* ja *India Songin* kohdalla) hiljaiseen ironiaan. Intia-syklin voi katsoa käsittelevän myös traumaa, halua, sukupuolten välisiä valtasuhteita, nyt ensiksi mieleen tulevat vaihtoehdot mainitakseni. Olennaista kuitenkin on, että sitä ei voi tyhjentää mihinkään yhteen tiettyyn vaihtoehtoon, vaan palaset asettuvat eri lukukerroilla uusiin asentoihin. Intia-sykli on yhden sijasta kuusi ja enemmänkin.

Mitä Durasin tuotannosta ja Intia-syklistä siis voidaan sanoa? Vilpitön haluni keskusteluttaa kahta äkkiseltään vastakkaiselta vaikuttavaa teoreettista viitekehystä ei sujunut täysin vailla riitasointuja. Jälkistrukturalistisen kirjallisuusfilosofian näkökulmasta narratologia (oli se sitten klassista tai jälkiklassista) pahimmillaan redusoi kirjallisuutta barbaarisesti ja kadottaa sen taianomaisen olemuksen. Painajaisten narratologi käyttäytyy kuin Lauri Viidan ”Arvostelijalle”-runon kankea ja naurettava aseistettu pappa, joka vain säikäyttää vaivoin pyydystetyn ajatuksen aran ketun tiehensä. Toisaalta narratologi (kuten Monika Fludernik, ks. Fludernik 1996, 304–305) voi syyttää ja syyttääkin jälkistrukturalisteja – ei välttämättä arkuudesta, vaan – kettumaisuudesta, siis pahimmillaan mukanokkelasta naiivista hämäryyden ihannoinnista, joka johtaa vain kehäpäätelmiin, kuten ”teksti kertoo tekstistä itsestään”.

Vaikka David Herman muutoin haluaa laajentaa kognitiivista narratologiaa esittelevän antologiansa esipuheessa narratologian perinteisiä rajoja, hän toteaa jyrkästi, ettei jälkiklassista narratologiaa pidä sulauttaa yhteen jälkistrukturalististen kertomusteorioiden kanssa (Herman 1999, 2). En ole yrittänytkään mitään yhteensulauttamista enkä yritä tässä tutkimuksessa väittää, että jälkiklassinen narratologia ja jälkistrukturalistinen kirjallisuusfilosofia olisivat lähestymistapoina identtisiä ja toimisivat samalla tavalla. Ne eivät jaa edes yhteistä (fiktio) maailmankuvaa. Tämän ei pitäisi silti olla mikään este näiden kahden suuntauksen ja tutkimustradition keskusteluttamiselle, jakavathan ne yhteisen kiinnostuksenkohteen – ymmärtämisen mahdollistamisen tai vaikeuttamisen kirjallisuudessa – vaikka kulkevat keskenään eri suuntiin. Kuten Gadamer asian ilmaisee, keskustelu on parhaimmillaan alttiiksi asettumista:

Puhuminen ei ole vain ennakkoluulojemme esittelemistä ja vahvistamista, vaan ennemminkin koettelemista – ne alistetaan omalle epäilylle ja toisen vastahangalle. [- -] keskustelussa on muutakin, niin sanotusti toisin olemisen mahdollisuus, joka ylittää yhteisessä asiassa tapahtuvaa keskinäistä ymmärrystä pitemmälle. (Gadamer 1983/2004, 214.)

Monika Fludernikin *Towards a 'Natural' Narratology* alkaa Stephen Greenblattin anekdootilla Yosemitein kansallispuiston tarjoaman “luontokokemuksen” keinotekoisuudesta. Fludernik rakentaa tästä analogian omaan ’luonnollisen’ käsitteeseensä, joka asettuu toisaalta luonnollinen/keinotekoinen-, toisaalta luonnollinen/ihmismäinen -dikotomiaan. Käsitteen arvotus vaihtelee positiivisesta negatiiviseen riippuen siitä, onko luonnollisuus hyve ja merkki ”aitoudesta” vai merkitseekö se kesyttämätöntä primitiivisyyttä. (Fludernik 1996, 1–6.) Mutta eikö Fludernikin oma teoreettinen apparaatti toimi kuin normalisoiva kansallispuisto villin luonnon monimuotoisuuden sääntelijänä? Kerronnallistamisen jälkeen outo, vikuroiva kertomus on ”luonnollistettu” lasisilmäiseksi täytetyksi petoeläimeksi, josta ei ole enää vaaraa kenellekään. Luonnollisimmillaan kirjallinen kertomus on hyvinkin notkea otus, joka suorastaan elää muutoksesta ja hyödyntää koko kirjallisten keinojen biodiversiteettiä.

Ei ole tehokkaampaa ja nopeampaa tapaa näivettää jokin kokeellinen taidesuuntaus kuin luoda sille ohjelmanjulistus ja tiukka säännöstö. Usean liikkeen kohdalla manifesti on ollut samalla ensimmäinen kuolonkouristus. Poikkeuksen muodostaa kenties vain ranskalainen OULIPO-ryhmä, joka rakensi tuotoksissaan taiteellista, luovaa elintilaa ja liikkumavaraa juuri erilaisten (usein hyvinkin matemaattisten) rajoitusten kautta. Nouveau romanin kirjailijat eivät suinkaan vaienneet iäksi, vaan jatkoivat kukin tuotantoaan jopa maanisissa mittasuhteissa 1960-luvun jälkeenkin. Mutta kuten Jean Ricardoun teoreettiseen tohkeiluun ärsyntynyt Alain Robbe-Grillet summaa, teoreettiset ja kirjallisuuspoliittiset kirjoitukset täyttivät hänen osaltaan tehtävänsä jo 1960-luvun puoleenväliin mennessä. Lopulta oli mielekkäämpää antaa teosten puhua omasta puolestaan.

(Robbe-Grillet 2001, 501.) Duras ei ole kirjoittanut juurikaan erikseen omia ohjelmanjulistuksiaan, vaan hän on toteuttanut niitä teostensa sisällä kaikessa hiljaisuudessa – tai sitten pakkomielleisesti ”varsinaisen tarinan” päälle puhuen, kuten saatoimme huomata esimerkiksi *La Femme du Gange* - elokuvan käsikirjotuksen metatason ”näyttämöohjeista”.

Jos selkeät ohjelmanjulistukset ja normalisoivat luokittelut ovat kirjallisuuden surma, päädytäänkö tässä siihen, että ”teksti on leikki” sen kaoottisimmassa ja ympäripyöreimmässä merkityksessä? Mielestäni ei, mutta miksi tyytyisimme vain yhteen totuuteen, yhteen kertomukseen? Derridalle leikki on kielellisen elementin elämän ja kuoleman kamppailua erolle rakentuvan järjestelmän sisällä (Derrida 1967/1977, 42–43). Mutta vaikka haluttaisiin esittää teksti leikkinä, jolla ei ole mitään selkeää yhtenäistä keskustaa, joudutaan silti metafysisen kielen vangiksi. Minäkin joudun rakentamaan Intia-syklistä jonkinlaisen lineaarisen esityksen, vaikka kaikki liittyy kaikkeen ja sarjallisuutta todenmukaisempi muoto olisi jonkinlainen pyörivä hyrrä tai pallo. Edes leikin käsite ei säästy omalta kyseenalaistamiseltaan: ”Emme voi esittää ainuttakaan destruktiivista väitettä, joka ei jo pakostakin olisi livahtanut vaivihkaa metafysisen muoton ja logiikkaan sekä implisiittisesti metafysiisiin oletuksiin, vaikka kyseisellä väitteellä haluttaisiinkin nimenomaan kyseenalaistaa metafysiikka.” (emt., 38.)

Näkemisen ja havainnon suhde tietämiseen ja ymmärrykseen on yksi elementeistä, joka joutuu Intia-syklissä eniten purkamiselle alttiiksi. Kuten luvussa 2 osoitan, Lolin havaintoa sepittävä Jacques Hold jopa sokaistuu omasta kuvajaisestaan naisen kuvitellun mielen peilissä eikä lopulta näe enää itseään tämän autoeroottisen kuvan taakse. Outi Alanko-Kahiluoto korostaa Maurice Blanchot’n valintaa hylätä ajatus kirjallisuudesta näkemisenä, ainakaan jos ’näkemisellä’ tavoitellaan jotain totuudellisuutta tai perimmäistä vastausta. Blanchot tavoittelee kielen ”pimeää” puolta, joka yrittää minimoida käsitteellisen ajattelun räikeän väkivallan purkamalla itse itseään. (Alanko-Kahiluoto 2007, 159–161.) Tämä ei silti johda tyhjään nihilismiin, sillä vaikka Blanchot painottaa kielen toiseutta ja ulkopuolisuutta, hänkään ei silti kiellä sen olevan ainoa tapamme kommunikoida sekä toisen kanssa että toiseutta itseään: ”Blanchot’n asettama keskeinen kysymys on, kuinka lähestyä toista vahingoittamatta toisen toiseutta, ja tämä [--] tapahtuu määrittelemällä kieli ei pelkästään ’joksikin muuksi kuin olemiseksi’ vaan myös ’joksikin muuksi kuin näkemiseksi.’” (emt., 165, suom. TR) Ajatuksen, kielen toiseuden, arkaa kettua ei siis tällä kertaa haluta säikäyttää tiehensä, vaan aseet on heitetty sivuun.

Mutta hiljaisuus ja kielto kirjallisuudessa eivät toimi kuin yksinkertainen on/off -kytkentä, ne tulevat näkyväksi juuri eron ja rajankäynnin kautta, suhteessa siihen, millä muilla tavoin kirjallisuus toimii. Luvussa 4 esittelin Elisabeth Marie Løevlien kirjallista hiljaisuutta luotaavien käsitteiden (toisto, aporia, imploosio) avulla Intia-syklin itseään purkavien elementtien monikerroksisuutta ja monimielisyyttä. Duras ei tietenkään ole ainoa kirjailija, joka ulottaa sanomattomuuden ongelmat osaksi koko teoksen (tai teoskokonaisuuden) syvärakennetta: Shira Wolosky löytää Beckettin kirjallisuudesta paitsi negatiota, myös negaation negatiota, joka todistaa, ettei sitä voi kytkeä yksiselitteisesti pelkästään negatiiviseen teologiaan ja apofaasiin. Kielto ja ilmaisun ponnistelut ovat Beckettin fiktiossa niin koomisen läpitunkevia ilmiöitä, että jopa sanallistamisen epäonnistuminen epäonnistuu. Tuloksena ei ole (konkreettista) hiljaisuutta vaan paradoksaalisesti lopulta sittenkin kielellinen tuotos. (Wolosky 1995, 132.) Kuten luvussa 3 totesin, vaikka sitä tiettyä, kaivattua poissaolosanaa ei *Lol V. Steinissa* löydetä, löydetään kyllä monia muita sanoja. Tämän toivottoman etsimisen kirjallinen kuvaus on *itsessään* vaikuttava ja esteettinen. Tässä mielessä Intia-syklissä siis on *jotain muutakin* kuin ei-mitään, silkkaa kaoottista tyhjyyttä.

Kirjallisuusfilosofian negatiivisen käänteeseen taipumus suhtautua valon, vision ja tiedon yhteenkietoutumiseen skeptisesti muodostaa antiteesin ranskalaisille 1700-luvun valistusaatteen ihanteille. ”Valon vuosisadalla” (*Le siècle des Lumières*) järjen pyhä tehtävä oli langettaa kirkas, erehtymätön valonsa ajan ilmiöiden ylle ja läpivalaista ja nujertaa kaikki epäilyttävän hämärä ja mystinen aines. Heterogeeninen ja häilyvä 1900-luku, Hobsbawmin ”äärimmäisyyksien ajaksi” nimeämä ajanjakso, voisikin vastaavasti olla pimeyden tai hämäryyden vuosisata, ainakin kirjallisuuden kokeellisen marginaalin näkökulmasta. Toki 1900-luvun sisälläkin koettiin oma valistusaikansa, 1960-luvun loppupuolen ”iloisen tietämisen” politisoituminen opintopiireineen. Jean-Luc Godard vangitsi jotain tästä jopa dogmaattisen edistysuskaisesta aikakaudesta juuri kevään 1968 aattona valmistuneeseen elokuvaansa *La Chinoise* (1967). Siinä missä elokuvan pariisilaisen maolaiskommuunin seinään maalatussa valistusajan ihanteita henkivässä iskulauseessa käsketään ”asettamaan selkeitä kuvia hämääriä ideoita vastaan” (*”Il faut confronter les idées vagues avec des images claires”*), 1970-luvun skeptisismiä ja romahduserkkyyttä ilmaiseva Duras toimii juuri päinvastoin: vastaa selkeisiin ideoihin hämärillä kuvilla. Duras enteilee Mirja Bolgárin haastattelussa murrosta jo tuoreeltaan Pariisin kevään jälkeisissä apokalyptisissä tunnelmissa

Voitteko te sanoa, mitä nämä romaaneissani liikkuvat ihmiset ovat? Minä en tiedä. Jotkut kutsuvat niitä siirtymäkohdan ihmisiksi, mutanteiksi. Ehkä joskus vuonna 2000 päästään siihen, että ei ole enää egoismia, mustasukkaisuutta, omistushalua, häveliäisyyttä? Joka tapauksessa he ovat todistajia hajalle räjähtäneestä maailmasta. Tuhoutuneesta maailmasta. Miten tuo tuhoutuminen tapahtuu, en tiedä. Ehkä tietoisuuden on hajottava, sielun, individualismin? Tiedän vain, että tuho on edessä. (Bolgár 1969, 121.)

Elämäkerturi Laure Adler toteaa tietoisuuden ja sielun hajoamista etsivän Durasin innoituksen lähteiden olevan pikemminkin surrealismissa kuin psykoanalyysissä. Duras venyttää kirjoitukselleen liian ahtaita todellisuuden rajoja ja ”laajentaa ymmärryksemme kenttää” eikä ole niinkään kiinnostunut ihmissielun sisimmästä, vaan jostain tuntemattomasta, jonka kanssa tietoisuutemme joutuu kamppailuun. (Adler 1998, 441.) Eikö tämä tuntematon sitten ole psykoanalyysin ”tiedostamaton”, jokin traumaattinen tajunnan lukko? Luonnollistaja epäilemättä takertuisi tähän, mutta kääntymällä surrealistien puoleen myönnetään liikkumatila vaihtoehdolle ”joku muu, mikä?” Lol V. Steinin outoutta ei voi palauttaa pelkkään hylätyksi tulemisen traumaan, eikä se sitä paitsi selittäisi, miksi romaanin kirjallinen kompositio on niin ”epäluonnollinen”. Miksi Jacques Hold ei halua kerronnassaan täydentää aukkoja, vaan avata hautoja? Miksi syklin myöhemmät osat horjuttavat paitsi fiktiivisten mielen, myös teosten välisiä rajoja? Intia-sykli on rakennettu unen ja kuoleman logiikalle.

Kertomuksen käsitteen liian leväperäisestä luonnollistamisesta agitoitunut Pekka Tammi muistuttaa, että juuri kirjallisuudella on kyky käsitellä myös mahdottomuuksia, inhimilliseen kokemukseen liittyviä paradokseja ja muuta sekavaa ainesta, joka ei aina asetu aloilleen, vaikka sitä yrittäisikin kerronnallistaa (Tammi 2008, 43). Tästä ei kuitenkaan seuraa, että Tammi hylkäisi täysin kognitiivisen narratologian, vaan pitää sitä vaihtoehtona epäluonnollisten tekstien kohtaamiseen muiden muassa. Erityisen onnistuneena esimerkkinä hän pitää Lisa Zunshinen tapaa harjoittaa omaa narratologiaansa ikään kuin yrityksen ja erehdyksen periaatteella: käsitys kulloisenkin tekstin mielestä on tietoisesti konstruoinnin tulos, mutta se ei synny ilman epäilyn- ja kokeilunhalua. Ei ole syytä karsinoida luonnollisuutta ja epäluonnollisuutta painottavia näkemyksiä omiin karsinoihinsa, sillä kumpikin näistä piirteistä voi luontevasti esiintyä yhdessä ja samassa tekstissä. (emt., 47.)

Vaikka olen paikoin suhtautunut kognitiiviseen narratologiaan kriittisesti, tarkoitukseni ei ole ollut julistaa sitä täysin käyttökelvottomaksi työkaluksi Marguerite Durasin tuotannon kohdalla. Reippaan strukturalistinen ote auttaa kristallisoimaan, mitkä ovat ne puitteet, joiden sisällä ja läpi (ja joita purkamalla!) esimerkiksi Løevlien esittelemät kirjallisen hiljaisuuden keinot tai Blanchot’n kuolemaa ja unta etsivä kohina omalta osaltaan muuttuvat osaksi Intia-syklin negatiivista poetiikkaa.

Nyt teoreettisen marssijärjestyksen saneli eräänlainen genretietoinen ”luonnollisuus”: Tajunnankuvausta tutkivaa narratologiaa oli selkeämpää soveltaa teokseen, jossa juuri tajunnankuvauksen ongelmat nousevat muodon tasolta osaksi sisältöä. Syklin loppupuoli taas

entistä metaforisemman ilmaisunsa (veriset juhlat, jumalainen kohina) vuoksi kutsui keskusteluun jälkistrukturalistista kirjallisuusfilosofiaa. Jos tilaa, aikaa ja resursseja olisi käytettävissä kaksinkertaisesti, seuraava luonnollinen haaste olisi kiepauttaa osat toisinpäin ja tulkita samoja tekstejä ja teorioita tätäkin enemmän ristiin: Miten Blanchot'n käsitteet ”Ulkopuoli” ja ”mahdoton” näkyisivät *Lol V. Steinissa*? Mitä kognitiivista kehystä voitaisiin soveltaa *La femme du Gangen* konkreettisten teostenvälisen aukkojen kerronnallistamiseen? Sopivissa kohdin olenkin yrittänyt tätä risteyttämistä harjoittaa, ja luku 3 onkin vedenjakaja, jossa osoitan, että jälkiklassiset narratologit (Alber vs. Fludernik) käyvät lopulta varsin samankaltaista keskustelua ymmärtämisen ja tulkinnan ongelmista ja etiikasta kuin mannermaiset filosofit (Derrida vs. Gadamer).

Jonathan Cullerin mukaan strukturalistinen poetiikka tekee läpinäkyväksi lukijan joskus mentaalista akrobatiaa vaativan aseman niin kirjallisten kuin kulttuuristenkin merkkien muodostajana ja tulkitsijana (Culler 1975/1977, 130). Marguerite Durasin Intia-syklin kohdalla on perusteltua esittää, että juuri ymmärryksen ongelmat nousevat hallitsevimmaksi teemaksi. Ymmärryksen eteen ponnistellaan, etenkin henkilöhahmojen tai elokuvan äänten tasolla. Kysely, spekulointi ja vastausten pohdiskelu eivät lakkaa. Ymmärrystä myös häiritään syklin komposition tasolla, kun samojen tarina-ainesten kierrättäminen ei suo mitään lopullista ratkaisua sitä etsivälle. Lopullisiksi ratkaisuiksi en laske lukuisia luonnehdintoja ja selityksiä, joita Duras jälkeensä anteliaasti on kylvänyt lukuisissa haastatteluissa. Ne ovat pikemminkin vain osoitus siitä, ettei sykli tainnut jättää tekijäänsä rauhaan edes *Son Nom de Venise...* -elokuvan auringonlaskun jälkeen.

Kun mustasukkainen Tatiana Karl alentuvasti nimittää Lolia ”kaheliksi”, hän alentaa tämän syyntakeettomaksi harmittomaksi hourailijaksi. Lol ottaa tarvittaessa haltuunsa kerkeästi vapautuvan liikkumatilan, joka syntyy, kun yhteisö ja jopa perheenjäsenet ovat leimanneet hänen olevan juridisin termein ”täyttä ymmärrystä vailla”. Mutta yhtä lailla täyttä ymmärrystä vaille jäävät laiska lukija Tatiana Karl (joka ei edes yritä ymmärtää), ylisuoriutuva lukija Jacques Hold (joka oppii hyväksymään, että Lolista voi tietää aina vain vähemmän ja vähemmän) sekä konventionaalinen lukijamme, jolta karkaa täysi ymmärrys paitsi Lolista, myös koko sykliä kiertävistä, ratkaisemattomista arvoituksista. Kun pakonomaisesta yrittämisestä ei ole hyötyä, on turvauduttava toisin tekemiseen, negatiivisen poetiikan logiikkaan, jonka mukaan suljetuin silmin näkee selkeimmin ja täyttä ymmärrystä vailla saa arankin ketun pyydykseen paremmin kuin järeimmälläkään haulikolla.

Lähteet

KOHDETEKSTIT

[A] = DURAS, MARGUERITE 1971/2004: *L'Amour*. Gallimard. Pariisi.

[FG] = DURAS, MARGUERITE 1973: *La Femme du Gange*. Teoksessa *Nathalie Granger suivi de La Femme du Gange*. Gallimard. Pariisi. 101–195.

[LVSE] = DURAS, MARGUERITE 1964/1986: *Lol V. Steinin elämä*. Suom. Annikki Suni. Otava. Helsinki

[RLVS] = DURAS, MARGUERITE 1964/2004: *Le ravisement de Lol V. Stein*. Gallimard. Pariisi.

INTIA-SYKLIN MUUT TEOKSET

ROMAANIT

[IS] = DURAS, MARGUERITE 1973/2004: *India Song. Texte théâtre film*. Gallimard. Pariisi.

[VK] = DURAS, MARGUERITE 1966/1988: *Varakonsuli*. Suom. Mirja Bolgár. Otava. Helsinki.

[VC] = DURAS, MARGUERITE 1966/2006: *Le Vice-Consul*. Gallimard. Pariisi.

ELOKUVAT

DURAS, MARGUERITE 1974: *La Femme du Gange*. Ohjaus ja käsikirjoitus: Marguerite Duras. Albina Productions s.a.r.l. ja O.R.T.F. Pariisi.

DURAS, MARGUERITE 1975: *India Song*. Ohjaus: Marguerite Duras & Bruno Nuytten. Käsikirjoitus: Marguerite Duras. Films Armorial. Pariisi.

DURAS, MARGUERITE 1976: *Son Nom de Venise dans Calcutta désert*. Ohjaus: Marguerite Duras & Bruno Nuytten. Käsikirjoitus: Marguerite Duras. Benoît Jacquot. Pariisi.

TUTKIMUS JA MUU KIRJALLISUUS

- ADLER, LAURE 1998: *Marguerite Duras*. Gallimard. Pariisi.
- ALANKO-KAHILUOTO, OUTI 2007: ”How to Avoid Doing Things with Words? The Debate over 'Nothingness' in Blanchot's *Thomas L'Obscur*.” Teoksessa Mehtonen (toim.). 143–168.
- ALBER, JAN 2002: ”The 'Moreness' or 'Lessness' of 'Natural' Narratology. Samuel Beckett's 'Lessness' Reconsidered. *Style* 36:1. 54–75.
- ALBER, JAN 2009/ilmestyy: ”Mahdottomat tarinamaailmat – ja mitä niillä voi tehdä.” Suom. Laura Karttunen. Teoksessa Luonnolliset ja luonnottomat kertomukset. Toim. Mari Hatavara et al. Gaudeamus. Helsinki.
- ALTER, JEAN 1972: ”Perspectives et modèles” Teoksessa Ricardou (toim.). 35–54.
- BACON, HENRY 2005: *Seitsemäs taide. Elokuva ja muut taiteet*. SKS. Helsinki.
- BAJOMÉE, DANIELLE 1989: *Duras ou la douleur*. De Boeck. Brysseli.
- BLANCHOT, MAURICE 1949/1972: ”La littérature et le droit à la mort.” Teoksessa Blanchot: *La Part du Feu*. Gallimard. Pariisi. 293–331.
- BLANCHOT, MAURICE 1955/2003: *Kirjallinen avaruus*. Suom. Susanna Lindberg. Ai-ai. Helsinki.
- BLANCHOT, MAURICE 1969/2006: *L'entretien infini*. Gallimard. Pariisi.
- BOLGÁR, MIRJA 1969: *Pariisin päiviä. Kirjoja ja kirjailijoita*. WSOY. Helsinki.
- BORGOMANO, MADELEINE 1985: *L'écriture filmique de Marguerite Duras*. Albatross. Pariisi.
- CIXOUS, HÉLÈNE 1975/1991: ”The laugh of the Medusa.” Käänt. Keith Cohen ja Paula Cohen. Teoksessa *Feminisms. An Anthology of Literary Theory and Criticism*. Toim. Robyn R. Warhol ja Diane Price Herndl. Routledge University Press. New Brunswick ja New Jersey. 334–349.
- COHN, DORRIT 1978: *Transparent Minds. Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*. Princeton UP. Princeton.
- CULLER, JONATHAN 1975/1977: *Structuralist poetics. Structuralism, Linguistics and the Study of Literature*. Routledge & Kegan Paul. Lontoo ja Henley.
- DELEUZE, GILLES 1985: *Cinéma 2. L'Image-Temps*. Minuit. Pariisi.
- DERRIDA, JACQUES 1967/1997: ”Rakenne, merkki ja leikki ihmistieteiden diskurssissa.” Suom. Ismo Nikander. *Niin & Näin* 4:1. 36–44.
- DERRIDA, JACQUES 1967/2003: ”Vaarallinen täydennys.” Teoksessa Derrida. 27–57.
- DERRIDA, JACQUES 1986/2003: ”Kirje japanilaiselle ystävälle.” Suom. Teemu Ikonen. Teoksessa Derrida. 21–26.
- DERRIDA, JACQUES 2003: *Platonin apteekki ja muita kirjoituksia*. Toim. Teemu Ikonen ja Janne

- Porttikivi. Gaudeamus. Helsinki.
- DRUON, MICHÈLE 1985: "Mise en scène et catharsis de l'amour dans *Le Ravissement de Lol V. Stein* de Marguerite Duras." *The French Review* 58:3. 383–390.
- DURAS, MARGUERITE 1960/2004: *Hiroshima mon amour. Scénario et dialogue*. Gallimard. Pariisi.
- DURAS, MARGUERITE & PORTE, MICHELLE 1977/1987: *Les lieux de Marguerite Duras*. Minuit. Pariisi.
- DURAS, MARGUERITE 1984/2006: *Rakastaja*. Suom. Jukka Mannerkorpi (1985). Alkuteos *L'Amant*. Otava. Helsinki.
- ECO, UMBERTO 1990: *The Limits of Interpretation*. Indiana UP. Bloomington.
- FELMAN, SHOSHANA 1989/1993: "Women and Madness. The Critical Phallacy." Teoksessa *The Feminist Reader*. Toim. Catherine Belsey ja Jane Moore. Blackwell. Cambridge ja Oxford. 133–154.
- FLAUBERT, GUSTAVE 1857/1957: *Madame Bovary. Mœurs de province*. Nelson Éditeurs. Pariisi.
- FLAUBERT, GUSTAVE 1857/1999: *Rouva Bovary*. Suom. Eino Palola. Otava. Helsinki.
- FLUDERNIK, MONIKA 1996: *Towards a 'Natural' Narratology*. Routledge. Lontoo.
- FLUDERNIK, MONIKA 2003: "Natural Narratology and Cognitive Parameters." Teoksessa Herman (toim.). 243–267.
- FRANKE, WILLIAM (toim.) 2007: *On What Cannot Be Said. Apophatic Discourses in Philosophy, Religion, Literature and the Arts. Volume 2. Modern and Contemporary transformations*. University of Notre Dame Press. Notre Dame, Indiana.
- FREUD, SIGMUND 1919/2005: "Das Unheimliche. Epämukavuuden elämyksestä." Teoksessa Freud: *Murhe ja melankolia*. Suom. Markus Lång. Vastapaino. Tampere. 29–68.
- GADAMER, HANS-GEORG 1970/2004: "Kieli ja ymmärtäminen." Teoksessa Gadamer. 90–109.
- GADAMER, HANS-GEORG 1983/2004: "Teksti ja tulkinta." Teoksessa Gadamer. 207–248.
- GADAMER, HANS-GEORG 2004: *Hermeneutiikka. Ymmärtäminen tieteissä ja filosofiassa*. Valikoinut ja suomentanut Ismo Nikander. Vastapaino. Tampere.
- GAENSBAUER, DEBORAH B. 1982: "Revolutionary Writing in Marguerite Duras' *L'Amour*." *The French Review* 55:5. 633–639.
- GENETTE, GÉRARD 1972: *Figures III*. Editions du Seuil. Pariisi.
- GLASSMAN, DEBORAH 1989: "Fascinating Vision and Narrative Cure. Marguerite Duras's *The Ravishing of Lol V. Stein*." *Tulsa Studies in Women Litterature* 8:1. 77–94.
- HANRAHAN, MAIRÉAD 1998: "Je est une autre: Of Rimbaud and Duras." *MLN* 113:4. 915–936.
- HARVEY, IRENE E. 1987: "Deonstruktion lähteillä. Kant, Nietzsche, Heidegger ja Derrida." Suom. Tuija Pulkkinen. *Tiede & Edistys* 4/87. 270–283.
- HEINZE, RÜDIGER 2008: "Violations of Mimetic Epistemology in First-Person Narrative Fiction."

Narrative 16:3. 278–298.

- HERMAN, DAVID (toim.) 1999: *Narratologies. New Perspectives in Narrative Analysis*. Ohio State University Press. Columbus.
- HERMAN, DAVID 1999: ”Introduction. Narratologies.” Teoksessa Herman (toim.). 1–30.
- HERMAN, DAVID 2002: *Story Logic. Problems and Possibilities of Narrative*. University of Nebraska Press. Lincoln ja Lontoo.
- HERMAN, DAVID (toim.) 2003: *Narrative Theory and the Cognitive Sciences*. CSLI Publications. Stanford.
- HOBBSAWM, ERIC 1994/1999: *Äärimmäisyyksien aika. Lyhyt 1900-luku. (1914–1991)* Suom. Pasi Junila. Vastapaino. Tampere.
- HÄGG, SAMULI et al. (toim.) 2009: *Näkökulmia kertomuksen tutkimukseen*. SKS. Helsinki.
- JAHN, MANFRED 1996: ”Windows of Focalization. Deconstructing and Reconstructing a Narratological Concept.” *Style* 30:2. 241–267.
- KAFALANOS, EMMA 1999: ”Not (Yet) Knowing. Epistemological Effects of Deferred and Suppressed Information in Narrative.” Teoksessa Herman (toim.). 33–65.
- KAUPPINEN, JARI 2007: ”Derrida and Blanchot. From the Nothingness of Literature to Writing as Arch-ethics.” Teoksessa Mehtonen (toim.). 169–185.
- KNUUTTILA, SIRKKA 2003: ”Valkoinen merkitsee. Puhtauden ja vaaran ongelma Marguerite Durasin *Varakonsulissa*.” Teoksessa *Ruumiillisuus. Merkillisiä ruumiita kirjallisuudessa*. (= *Kirjallisuudentutkijoiden seuran vuosikirja 55.*) Toim. Sanna Karkulehto et al. SKS. Helsinki. 61–92.
- KOSONEN, PÄIVI et al. (toim.) 2008: *Tarinoiden paluu. Esseitä ranskalaisesta nykykirjallisuudesta*. Avain. Helsinki.
- KRISTEVA, JULIA 1987/1998: ”Tuskan tauti: Marguerite Duras.” Suom. Pia Sivenius. Teoksessa Kristeva: *Musta aurinko. Masennus ja melankolia*. Suom. Mika Siimes. Nemo. Helsinki. 261–294.
- LACAN, JACQUES 1965/1995: ”Kunnianosoitus Marguerite Durasille. Lol V. Steinin lumo”. Suom. Pia Sivenius. *Nuori Voima* 95:6. 23–25.
- LEHTIMÄKI, MARKKU 2009: ”Fiktiivisen kertomuksen analyysi ja tulkinta. Klassisen ja jälkiklassisen narratologian arviointia.” Teoksessa Hägg et al. (toim.). 28–49.
- LØEVLIE, ELISABETH MARIE 2003: *Literary Silences in Pascal, Rousseau, and Beckett*. Clarendon Press. Oxford.
- MARGOLIN, URI 2003: ”Cognitive Science, the Thinking Mind, and Literary Narrative.” Teoksessa Herman (toim.). 271–294.
- MEHTONEN, PÄIVI (toim.) 2007: *Illuminating Darkness. Approaches to Obscurity and Nothingness*

- in Literature*. Suomalaisen tiedeakatemian toimituksia. Humaniora 348. Annales academiæ scientiarum fennicæ. Helsinki.
- MEHTONEN, PÄIVI 2007: ”Pilgrims on the Road to Nowhere.’ Towards a Poetics of Nothingness.” Teoksessa Mehtonen (toim.). 9–24.
- MERETOJA, HANNA 2007: ”Ranskalainen uusi romaani avantgarde-kirjallisuuden suuntauksena” teoksessa *Kirjallisuuden avantgarde ja kokeellisuus*. Toim. Sakari Katajamäki ja Harri Veivo. Gaudeamus. Helsinki. 183–205.
- MÄKELÄ, MARIA 2006: ”Possible Minds. Constructing – and Reading – Another Consciousness as Fiction.” Teoksessa *FREElanguage INDIRECTtranslation DISCOURSEnarratology. Linguistic, Translatological and Literary-Theoretical Encounters*. Tampere Studies in Language, Translation and Culture, Series A, Vol 2. Toim. Pekka Tammi ja Hannu Tommola. Tampere University Press. Tampere. 231–260.
- MÄKELÄ, MARIA 2009: ”Välttämättömyyden kehä ja muita kerrotun mielen oireita. Kirjallisen tajunnankuvauksen haasteet kognitiiviselle narratologialle.” Teoksessa Hägg et al. (toim.). 111–139.
- NIELSEN, HENRIK SKOV 2004: ”The Impersonal Voice in First-Person Narrative Fiction.” *Narrative* 12:2. 133–150.
- NYLÉN, ANTTI 2007: ”Détruire, dit-elle.” Teoksessa Nylén: *Vihan ja katkeruuden esseet*. Savukeidas. Turku. 254–265
- PESONEN, PEKKA & SUNI, TIMO 2001: *Venäläinen formalismi. Antologia*. SKS. Helsinki.
- PHELAN, JAMES 2005: *Living to Tell about It. A Rhetoric and Ethics of Character Narration*. Cornell University Press. Ithaca ja Lontoo.
- PIPER, KAREN 1995: ”The Signifying Corpse. Re-Reading Kristeva on Marguerite Duras.” *Cultural Critique* No. 31. 159–177.
- PROUST, MARCEL 1923/1994: *Kadonnutta aikaa etsimässä* 8. *Vanki*. Suom. Inkeri Tuomikoski. Otava. Helsinki.
- RANTANEN, TYTTI 2005: ”Eksyksissä autiossa Kalkutassa.” Teoksessa *Kertomus ja mieli. Uusia (ja vanhoja) näkökulmia tajunnan esittämiseen kertomakirjallisuudessa*. Tampereen yliopiston taideaineiden laitoksen julkaisuja 8. Toim. Maria Mäkelä ja Pekka Tammi. Tampereen yliopistopaino. Tampere. 44–62.
- RANTANEN, TYTTI 2010: ”Marguerite Durasin voimakkaat hullut. Sirkka Knuuttila: *Fictionalising Trauma. The Aesthetics of Marguerite Duras’s India Cycle*. (2009) – Kritiikki.” *Avain* 1/2010, 72–74.
- RICARDOU, JEAN (toim.) 1972: *Nouveau roman. Hier, aujourd’hui. 1. Problèmes généraux*. Publications du Centre Culturel de Cerisy-la-Salle 50. Union Générale d’Éditions.

- Pariisi.
- RICHARDSON, BRIAN 2000: "Narrative Poetics and Postmodern Transgression. Theorizing the Collapse of Time, Voice and Frame." *Narrative* 8:1. 23–42.
- RICHARDSON, BRIAN 2006: *Unnatural Voices. Extreme Narration in Modern and Contemporary Fiction*. Ohio State University Press. Columbus.
- RIMMON-KENAN, SHLOMITH 1996: *A Glance beyond Doubt. Narration, Representation, Subjectivity*. Ohio State University Press. Columbus.
- ROBBE-GRILLET, ALAIN 1963/1964: *Pour un nouveau roman*. Gallimard. Pariisi.
- ROBBE-GRILLET, ALAIN 2001: *Le Voyageur. Textes, causeries et entretiens (1947–2001)*. Toim. Olivier Corpet ja Emmanuelle Lambert. Christian Bourgois Editeur. Pariisi.
- ROSSUM-GUYON, FRANÇOISE VON 1972: "Le nouveau roman comme critique du roman." Teoksessa Ricardou (toim.). 215–229.
- SARRAUTE, NATHALIE 1956/1964: *L'ère du soupçon. Essais sur le roman*. Gallimard. Pariisi.
- ŠKLOVSKI, VIKTOR 1917/2001: "Taiteesta – keinona." Teoksessa Pesonen & Suni. 29–49.
- ŠKLOVSKI, VIKTOR 1921/2001: "Parodinen romaani. Sternin *Tristram Shandy*." Teoksessa Pesonen & Suni. 132–161.
- STRAWSON, GALEN 2004: "Against Narrativity." *Ratio* 17:4. 428–452.
- TAMMI, PEKKA 2008: "Against 'against' Narrative. On Nabokov's 'Recruiting'." Teoksessa *Narrativity, Fictionality and Literariness. The Narrative Turn and the Study of Literary Fiction*. Örebro Studies in Literary History and Criticism 7. Toim. Lars-Åke Skalin. Örebro University. Örebro. 37–55.
- TAMMI, PEKKA 2009: "Kertomusta vastaan ('Ikävä tarina')." Teoksessa Hägg et al. (toim.). 140–166.
- TOIVIAINEN, SAKARI 1995: *Elokuvan hengenveto. Ranskan uusi aalto ja sen perintö*. Suomen elokuva-arkisto. Helsinki.
- WALSH, TIMOTHY 1998: *The Dark Matter of Words. Absence, Unknowing and Emptiness in Literature*. Southern Illinois University Press. Carbonale and Edwardsville.
- WOLOSKY, SHIRA 1995: *Language Mysticism. The Negative Way of Language in Eliot, Beckett, and Celan*. Stanford University Press. Stanford, California.
- ZUNSHINE, LISA 2006: *Why We Read Fiction? Theory of Mind and the Novel*. Ohio State University Press. Columbus.

PAINAMATTOMAT JA INTERNET-LÄHTEET

- KNUUTTILA, SIRKKA 2009: *Fictionalising Trauma. The Aesthetics of Marguerite Duras's India Cycle*. Väitöskirja. Yleinen kirjallisuustiede. Helsingin yliopisto. Helsinki University Print. Helsinki. Osoitteessa <https://oa.doria.fi/bitstream/handle/10024/50284/fictiona.pdf?sequence=1> . Tarkistettu 29.4.2010.
- NAKARI, NETTA 2008: ”L’écriture, c’est moi.” Minän, elämän ja kirjoituksen yhteenkietoutuminen Marguerite Durasin tuotannossa. Pro gradu -tutkielma. Yleinen kirjallisuustiede. Tampereen yliopisto. Osoitteessa <http://tutkielmat.uta.fi/pdf/gradu02811.pdf> . Tarkistettu 29.4.2010.
- NIKANDER, ISMO 1995: ”Dialogin mahdollisuus ja mahdottomuus. 'Epätodennäköinen debatti' Derridan ja Gadamerin välillä.” *Niin & Näin*. 3/95. Ei sivunumerointia. Osoitteessa http://www.netn.fi/395/netn_395_nikan.html . Tarkistettu 26.3.2010.
- RANTANEN, TYTTI 2008: ”Gazing me, gazing you. Narrativity, visibility and the questions of power and desire in Marguerite Duras' *Le Ravissement de Lol V. Stein* and *India Song*.” *Hortus Semioticus* 2008:3. Ei sivunumerointia. Osoitteessa http://www.ut.ee/hortussemiticus/1_2008/rantanen.html . Tarkistettu 29.4.2010.
- RICHARDSON, BRIAN 2008: ”Theses on Unnatural Narratology.” Osoitteessa <http://nordisk.au.dk/forskning/forskningscentre/nrl/unnatural/> . Tarkistettu 29.4.2010.