

TAMPEREEN YLIOPISTO

Netta Nakari

”L’ÉCRITURE, C’EST MOI.”

Minän, elämän ja kirjoituksen yhteenkietoutuminen Marguerite Durasin
tuotannossa

Yleisen kirjallisuustieteen pro gradu –tutkielma

Tampere 2008

Tampereen yliopisto
Taideaineiden laitos

NAKARI, Netta: ”L’ÉCRITURE, C’EST MOI.”
Minän, elämän ja kirjoituksen yhteenkietoutuminen
Marguerite Durasin tuotannossa

Pro gradu –tutkielma, 119 s.
Yleinen kirjallisuustiede
Toukokuu 2008

Tutkielma käsittelee todellisen kirjailijan ja hänen tuotantonsa välistä suhdetta. Kohteena on ranskalainen kirjailija Marguerite Duras ja hänen kirjoituksensa (*écriture*), jota manifestoivista teoksista on pääsialliseen käsittelyyn valikoitu omaelämäkerralliset ja esseetyypiset romaanit *L’Amant*, *L’Amant de la Chine du Nord*, *Un Barrage contre le Pacifique*, *La Douleur*, *Écrire*, *La Vie matérielle* ja *C’est tout*. *La Douleur* toimii myös yksityiskohtaisemman analyysin kohteena.

Durasin omaelämäkerrat eivät asetu sujuvasti konventionaalisen omaelämäkerran muottiin. Tämän muotin avulla kirjoitetun tekstin tulisi olla lineaarinen ja totuudellinen selonteko kirjoittajansa elämästä, mutta omaelämäkerran tutkimuksen piirissä muotoa on kritisoitu sen kykenemättömyydestä saavuttaa todellisuus. Durasin epäkonventionaalisissa omaelämäkertoissa esiintyy sekä kronologian rikkomista ja fragmentoitunutta kerrontaa että totuuden ja fiktion välistä rajankäyntiä. Lisäksi niissä esitetty subjekti välttelee paikannusta eikä ole yksinkertaisesti tai essentialistisesti määriteltävissä. Tutkielmassa esitetään, että romaaneissa käytetyt epäjatkuvat kerronnan rakenteet ja fiktiiviset keinot kuitenkin enemmänkin edesauttavat kuin estävät todellisen kirjailijan minän ja elämän tavoittamista.

Omaelämäkerran todenvastaavuus on vasta ensimmäinen askel tiellä kohti kirjailijan ja hänen tekstiensä yhdistymistä. Kirjailija voi myös ilmaantua konkreettisesti teoksiinsa metatekstin avulla sekä käyttää tuotannon sisäistä intertekstuaalisuutta (intra-intertekstuaalisuus) muodostaakseen kuvan itsestään kaikki teoksensa kattavan korpuksen sisälle. Kirjailijan omakuva on yhteydessä paitsi todellisen kirjailijan ja hänen tekstuaalisten ilmentymiensä, myös hänen yksityisen elämänsä ja julkisen roolinsa rajojen problematisointiin. Durasin julkisen minän rakentumisen kannalta erityisen oleellista on ensinnäkin hänen tapansa nähdä kirjoittaminen elimellisenä osana itseään jopa siinä määrin että hänen elämänsä näyttäytyy fiktiivisten linjojen mukaan kulkevana, sekä toiseksi hänen aktiivinen pyrkimyksensä korostaa osittain itse luomaansa La Duras-hahmoa.

Kirjailijan on katsottu voivan esiintyä teoksissaan ainoastaan tekstuaalisena konstruktiona, mutta tässä tutkielmassa esitetään, että todellinen ja tekstuaalinen kirjailija voidaan nähdä toisiinsa tiiviisti kytkeytyvinä. Päätelmä on siis, että kirjailijan ja hänen tuotantonsa välinen suhde voi olla läheisempi kuin tekstilähtöinen kirjailijan kuolemaakin povannut kirjallisuudentutkimus on antanut ymmärtää. Lisäksi tutkielmassa tarjotut vertailukohteet, Michel Leirisin ja André Malraux’n erinäiset tekstit ja käsittelemät aiheet, antavat osviittaa siitä kuinka kirjailijan minän, elämän ja kirjoituksen symbioottinen suhde on laajennettavissa koskemaan muitakin omaelämäkerrallisia kirjailijoita kuin Marguerite Durasia.

Asiasanat: Marguerite Duras, minä, kirjoitus, omaelämäkerta, totuus, fiktio, metatekstuaalisuus, intra-intertekstuaalisuus, omakuva, todellinen/tekstuaalinen kirjailija, kirjailijamytytti

Sisällysluettelo

1. Johdanto.....	1
1.1 Marguerite Duras: voimakas hahmo ja määrittelyä pakeneva kirjailija.....	1
1.2 Tutkielman rakenne.....	5
1.3 Minän monet kasvot.....	8
2. Elämä kirjassa: omaelämäkerta minän tarinan kertojana.....	11
2.1 Määrittelyä ja omaelämäkerran minät.....	12
2.2 Epäjatkuvuus ja fragmentaarisuus uuden omaelämäkerran piirteinä.....	18
2.3 Durasin epätavalliset tosi tarinat: esimerkkeinä <i>L'Amant</i> ja <i>L'Amant de la Chine du Nord</i>	23
3. Totuuden ja fiktion rajat omaelämäkerrassa.....	32
3.1 Totuudesta fiktion: omaelämäkerran väistämätön irrallisuus todellisuudesta?.....	34
3.2 Fiktiosta totuuteen: ”Kirjojeni ihmiset ovat elämäni ihmisiä.”.....	40
4. Duras kirjoituksessaan, osa 1.	49
4.1 Metatekstuaalisuus.....	50
4.2 Tuotanto yhtenä kertomuksena: intra-intertekstuaalisuus ja uudelleenkirjoittaminen.....	58
4.3 Kuva kirjailijasta.....	68
5. Duras kirjoituksessaan, osa 2.	72
5.1 Duras salattuna, tiedettävänä, ja tekstuaalisena hahmona.....	73
5.2 Elämä kertomuksena.....	77
5.3 La Duras.....	81
6. <i>La Douleur</i> : tuska minän ja kirjoituksen yhdistäjänä.....	90
6.1 Paluu totuuden ja fiktion rajoille.....	91
6.2 Novellit kokonaisuutena ja myytin muuntuminen.....	98
6.3 Katsaus kahteen omaelämäkerralliseen projektiin: Michel Leiris ja André Malraux.....	102
7. Lopuksi.....	106
Kirjallisuus.....	114

1. Johdanto

*Écrire, c'était ça la seule chose qui peuplait ma vie et qui
l'enchantait. Je l'ai fait. L'écriture ne m'a jamais quittée.*
Marguerite Duras, *Écrire*¹

1.1 Marguerite Duras: voimakas hahmo ja määrittelyä pakeneva kirjailija

Ulkopuolisen on mahdoton tietää mitä kirjailijan mielessä liikkuu kun hän kirjoittaa. Tämä johtaa perustelemattomien käsitysten muodostamiseen kirjoittamisesta eli tekstin luomisesta.

Kaunokirjallisen tuottamisen ympärille rakentuu helposti myytti kirjailijan ainutlaatuisesta lahjasta sekä elämää suuremmasta, tavalliselle ihmiselle käsittämättömästä taiteilijan luomistyöstä. Tämä pätee myös ranskalaiseen kirjailijaan Marguerite Durasiin (1914-1996), jonka kirjoitus on nähty milloin nerokkaana kielen taiteena, milloin yksinkertaisesti taianomaisena. Elämänsä aikana Duras osallistui itsekin tähän kirjailijamyytin rakentamiseen luomalla itsestään kuvaa intohimoisena, ehdottomana ja boheemina kirjailijanerona. Lisäksi hän korosti kirjoittamisen tärkeyttä, suorastaan elimellistä osaa minuutensa muodostumisessa. Hän on muun muassa provosoivasti väittänyt, että hän on kirjoitus, ja koska kirjan ainoa aihe on kirjoitus, hän on kirja (Genova 2003, 56).² Toisin sanoen Duras ei itsekään erota minuuttaan ja kirjoittamista. *Écrire*-teoksen (1993) suomentaja Annika Idström huomauttaa kirjan johdannossa, että kirjailijan suulla voisi kysyä ”Minkä elämän?”. Duras itsekin on todennut: ”Kirjailijalla on ankea elämä, puhun nyt kirjailijasta joka kirjoittaa todella... En tunne ketään jolla olisi vähemmän henkilökohtaista elämää kuin minulla.” (*Kirjoitan* 2005, 7.) Tällä Duras tarkoittanee sitä, että kirjoittaminen ei ole vain ammatti hänelle, vaan hänen elämänsä perustavanlaatuinen rakennelma, elimellinen osa hänen identiteettiään.

Tämä heijastuu hänen tuotantoonsa. Useita Durasin teoksia lukenut ei lopulta kykene erottamaan todellisen kirjailijan elämää teosten maailmasta, ja erityisesti kirjailijaa koskeva akateeminen tutkimus harvemmin unohtaa mainita teosten omaelämäkerrallisen aspektin silloinkin kun kyse ei ole suoranaisestä omaelämäkerrallisesta romaanista, kuten *L'Amantista* (*Rakastaja* 1984/1985). Aiemmassa Durasista tehdyssä tutkimuksessa on keskitytty erityisesti esimerkiksi hänen erikoiseen kieleensä ja kirjoituksen aukkoihin (esim. Cohen 1988, Willis 1988, Morgan

¹ ”Kirjoittaminen oli ainoa asia joka täytti elämäni ja joka toi siihen iloa. Minä kirjoitin. Kirjoitus ei ole koskaan jättänyt minua.” (*Kirjoitan*, 17.)

² ”Le seul sujet du livre, c'est l'écriture. L'écriture, c'est moi. Donc moi, c'est le livre.”

1989), feminiiniseen tyyliin sekä rakkauden ja intohimon teemoihin (esim. King 1989, Hewitt 1990, Cohen 1993, Williams 1997), sekä muotokuvien käyttöön ja elokuvalliseen esittämiseen (esim. Murphy 1988, Hughes 1999). Hänestä ovat kiinnostuneet niin psykoanalyttiset, semioottiset ja feministiset kriitikot kuin yleinen lukijakuntakin (Hewitt 1990, 95).³ Omaelämäkertaan liittyvä tutkimus on liittynyt enimmäkseen *L'Amant*-romaanin (esim. Hughes, Hewitt, Morgan, Genova 2003, Miller 2003).

Monet Durasista kirjoittaneet ovat todenneet kirjailijaa itseään lainaten esimerkiksi, yllä olevien lainausten lisäksi, että hänen elämänsä tarinaa ei itse asiassa ole, tai että kirjoitus on tuskaa ja yksinäisyyttä. Näitä Durasin itseään ja kirjoitustaan kommentoivia lausahduksia käytetään usein tutkimusten tehostuskeinona, tapana tavoittaa Durasin kirjailijan omaan elämään sitoutuva ainutlaatuinen fiktio, jota tutkijat tuntevat pitävän aivan erityisessä arvossa. Tällainen kirjailijan sanomisten lainailu ei saavuta erästä tutkimuksen teon oleellista osaa: kohteen kriittistä ja objektiivista arviointia. Jo Northop Frye kritisoi voimakkaasti tarkoituksetonta kirjallisuudentutkimusta ja systemaattisen tiedon puuttumista. Hän toteaa, että tällaiseen turhaan kirjoitukseen kuuluvat yleistysten tekeminen, ideologiset huomiot, epämuodolliset, sentimentaaliset ja ennakkoluuloiset arvotukset, sekä kaikki kirjallinen jutustelu, joka vaikuttaa kirjailijoiden menestykseen kaupallisesti. (Frye 1957, 18.) Frye kirjoittaa kirjallisuudentutkimuksesta yleensä, mutta hänen käyttämäntä ilmaisut ”sentimentaaliset arvotukset” ja ”yleistysten tekeminen” kuvaavat todella hyvin Durasista ajoittain käytettyä retoriikkaa. Tällainen retoriikka on edesauttanut suorastaan myyttisen ja jossain määrin kyseenalaistamattoman Duras-hahmon syntymistä häneen ja hänen tuotantoonsa liittyvän kirjallisuudentutkimuksen piiriin.

Tietenkään näin ei ole kaiken Durasin kirjoitukseen kohdistuvan tutkimuksen laita, ja usein kirjailijan sanomisien ylistäminen on vain marginaalinen osa varsinaista tutkimusta. Ikävä kyllä Durasiin liittyvä retoriikka luisuu usein tästä huolimatta – epäilemättä tahtomattaan – kirjailijan ylistämiseen ja tämän aseman vahvistamiseen. Myönnän kuuluvani itse Durasia epäsuorasti ylistävien tutkijoiden joukkoon siinä mielessä, että todellakin lainaan hänen sanomisiaan ja kirjoitan hänen ”myyttisestä hahmostaan”. Lisäksi lainaan kirjailijaa, mitä yllä kritisoin, jo tutkielmani otsikossa: ”L’écriture, c’est moi.”; ”Minä olen kirjoitus.” Durasin toteamusten orjallinen toistaminen ja niiden sekä hänen tuotantonsa ylistäminen ei kuitenkaan ole tarkoitukseni. Tässä tutkielmassa keskityn pohtimaan sitä, miten todellisen kirjailija-Durasin minä ja elämän kokemukset asettuvat läheiseen suhteeseen hänen synnyttämänsä kirjoituksen kanssa.⁴

³ Ks. esimerkiksi Lacan: ”Kunnianosoitus Marguerite Durasille. Lol V. Steinin lumo”, suom. Pia Sivenius; ja Sivenius: ”Mestari ja Marguerite”. *Nuori Voima* 6/1995.

⁴ On huomioitava myös aktuaalisen kirjailija-Durasin lisäksi Marguerite Duras-niminen henkilö, jonka eletyn elämän tapahtumat sijoittuvat kirjailija-Durasin kirjoittamiin teoksiin.

Kuten Aliette Armel toteaa Marguerite Durasin omaelämäkertaa käsittelevässä tutkimuksessaan *Marguerite Duras et l'autobiographie* (1990): ”l'œuvre qui absorbe la vie et la vie qui se dé-livre dans l'œuvre”; ”tuotanto joka sisältää elämän, ja elämä joka on valloillaan tässä tuotannossa” (Armel 1990, 11; suomennos N.N.). Toisin sanoen tutkielman tarkoituksena on käsitellä kysymystä Durasin minän, elämän ja kirjoituksen yhteenkietoutumisesta. Tämä lienee riittävä perustelu kyseessä olevan Durasin lainauksen päätyemiselle tutkielmani otsikointiin asti.

Haluaisin esittää huomion sanan ”kirjoitus” käytöstä. Kyseinen sana on hyvin oleellinen Marguerite Durasiin liittyen, koska kirjailija itse viittaa tuotoksiinsa *écriturena*, eli kirjoituksena. *Écriture* on käsitteenä muutenkin tunnettu, sillä ranskalainen kieli- ja kirjallisuustieteellinen tutkimus on muun muassa Jacques Derridan ja Roland Barthesin johdolla sekä esimerkiksi Julia Kristevan kannustuksella nostanut sen tärkeään asemaan. Derridan mukaan *écriture* kuuluu sekä metafyyssiseen traditioon että lingvistisiin ja humanistisiin tieteisiin. Tarkoituksena on erottaa kirjoitus puheesta ja korostaa, ettei edellinen ole pelkästään jälkimmäisen kuvajainen. Barthes puolestaan korostaa erityisesti kirjoitusta muodon ja struktuurin välittäjänä. Kaiken kaikkiaan kirjoitus on nostettu kirjailijan rinnalle ja ohi itsenäiseksi, muodossaan merkitystä kantavaksi kokonaisuudeksi. Tämä on tapahtunut suorastaan kirjailijan kustannuksella, mistä on todisteena Barthesin esittelemä käsitys kirjailijan kuolemasta. (ks. *Dictionnaire des Littératures de langue française A-F*, 1984.) Duras on nähty teoreettisena kirjailijana, joka tuntee hyvin kielen ja kirjoituksen, ja joka osaa sekä käyttää niiden konventioita hyväkseen että kyseenalaistaa niitä. Hänen teoksiaan on tutkittu usein painottuneen tekstilähtöisesti. Tässä tutkielmassa käsitän kohteena olevan kirjoituksen sanoiksi, lauseiksi ja ylipäänsä tekstiksi, joka Durasin teoksissa on. Lisäksi kirjoitus voidaan ymmärtää paikoittain abstraktimmaksi, kirjoittamisen yleiseen lopputulokseen viittaavaksi käsitteeksi. Durasin tapauksessa kyse on sekä konkreettisen tuotetun tekstin että kirjailijan itsensä suorastaan myyttiseksi käsittämän, lahjakkuuden saneleman kirjoituksen oleellisesta osasta hänen minässään ja elämässään. *Écriture* osana ranskalaista teoreettista traditiota ei niinkään kuulu kiinnostuksen kohteisiin, vaikka kyse on sinänsä oleellisesta kirjoituksen kontekstista.

Marguerite Durasin kirjoitustyyli on omintakeista, ja hänen kielensä niukkaa ja hypnoottista (Hewitt 1990, 95). Hän kirjoittaa katkonaisesti ja fragmentaarisesti, eivätkä hänen intensiiviset lauseensa tai yksityiskohtaiset kuvauksensa juurikaan jätä lukijalle aikaa tai tilaa irtautua kirjoituksesta. Usein piste katkaisee hänen lauseensa äkillisesti. Lisäksi hänen kirjoituksensa on usein hyvin visuaalista: hän maalaa muotokuvia minäkertojistaan – itsestään – katkelmissa, jotka katkaisevat ”narratiivin” yllättävissä kohdissa. Ja juuri ”narratiivin” käsite tarkoittaa jotain aivan muuta kuin kronologista ja lineaarista kertomusta hänen yhteydessään. Hänen

tekstinsä liikkuvat ajassa eteen- ja taaksepäin, eikä niistä hahmotetuissa tarinoissa ole alku- tai loppupisteitä. Kirjan aloitus ja lopetus ovat ainoastaan näennäiset kiintopisteet. Kaikki tämä pätee vain osaan Durasin teoksista, kuten esimerkiksi epäjatkuviin omaelämäkerrallisiin teksteihin *L'Amant*, *L'Amant de la Chine du Nord* (*Pohjoiskiinalainen rakastaja* 1991/1993) ja *La Douleur* (*Tuska* 1985/1987). Suurin osa teoksista sisältää vain joitakin mainituista piirteistä: esimerkiksi intensiivisyys, lyhyet lauseet ja kuvailevaisuus näkyvät lähes kaikissa kirjoissa, mutta ajassa hallitsemattoman oloisesti liikkumista tapahtuu vain osassa hänen teksteistään. Jotkut hänen teoksistaan ovat hyvinkin konventionaalisia romaaneja niin tekstin ulkonäön kuin rakenneratkaisuidenkin kannalta.

Durasin tuotantoa tai teoksia onkin vaikea sijoittaa millekään määriteltävälle geneeriselle alueelle (ks. esim. Brée, Duras, Doherty 1972, 401; Willis 1987, 1). *L'Amantista* kirjoittanut Pamela A. Genova on sitä mieltä, että itse asiassa Durasin tapauksessa päätelmien teko hänen teoksistaan ei voi tulla ulkopuolelta, vaan kaikki oleelliset teoreettiset ajatukset ovat johdettavissa tekstistä itsestään. Duras itse, vaikka puhui paljon elämästään ja työstään, osoitti suurta epäluuloa hänen kirjojaan analysoivia kriittisiä teoretikkoja kohtaan. Durasin mielestä ainoat huomionarvoiset päätelmät hänen teoksistaan kulkevat mukana näissä samoissa teoksissa eräänlaisena paralleelina, orgaanisena diskurssina kertomuksen rinnalla. Aivan kuin ainoa arvokas teoksista annettava kommentti voisi tulla näiden kirjojen kirjoittajalta, ja silloinkin pääasiallinen huomio tulisi keskittää itse tekstiin ja siihen mitä tällä tekstillä on sanottavana. (Genova 2003, 46.) Luonnollisesti kirjailija ei kuitenkaan ole viimeinen kirjojensa tulkinnasta päättävä auktoriteetti, vaikka Duras epäilemättä halusi näin olevan. Hänen kirjojensa tulkitsijoilla ja tutkijoilla on väistämättä oma näkökulmansa näihin teksteihin sekä omiin kiinnostuksenkohteisiin painottuva tutkimusotteensa, joka eroaa muiden teksteihin pureutuvien analyysoijien vastaavista. En katso että Durasin tuotannon johonkin tiettyyn luokkaan kategorisoiva määrittely on tarpeellista. Sen sijaan valitsen tämän tutkielman kantavaksi voimaksi oman näkökulmani, joka liittyy hänen suhteeseensa kirjoituksensa kanssa.

1.2 Tutkielman rakenne

Seuraavaksi esittelen lyhyesti tutkielmani rakenteen. Minän, elämän ja kirjoituksen yhteenkietoutumiseen liittyviä osa-alueita ovat klassinen omaelämäkerta, uudenlainen omaelämäkerta, jossa minää sekä elämän ja kokemuksen kuvaamista ilmaistaan konventionaalisesta omaelämäkerrasta poikkeavalla tavalla, totuuden ja fiktion rajat, metatekstuaalisuus, kirjailijan tuotannon sisäinen intertekstuaalisuus ja sen muodostama kokonaisuus, kirjailijan muoto- tai omakuva, yksityisen ja julkisen sekä todellisen ja tekstuaalisen kirjailijan erot, kirjailijan elämän kertomuksellisuus, sekä yllä kauhisteltu kirjailijan narsismin ja myyttisen hahmon pohdiskelu. Tällainen teoreettinen viitekehys sallisi rajattoman Durasin koko tuotannon soveltamisen. Vaikka vain muutamit hänen teoksistaan ovat sanan yksinkertaisimmassa merkityksessä omaelämäkertoja, suurimman osan hänen kirjoistaan voi olettaa olevan osittain omaelämäkerrallisia. Lisäksi klassisen ja uudenlaisen omaelämäkerran eron pohdinta on lähellä Durasin omaelämäkertaa, kuten esimerkiksi Päivi Kosonen (2000) on esittänyt. Totuuden ja fiktion rajankäyntiä tapahtuu useimmissa Durasin teoksissa, ja läpi hänen tuotantonsa on mahdollista nähdä sen osien toteenviittaavuutta. Monet teoksista ovat myös ainakin osittain metatekstuaalisia. Tuotannon sisäisen intertekstuaalisuuden pohdinta käsittää laajimmassa merkityksessään luonnollisesti koko tämän kyseessä olevan tuotannon, ja kirjailijan omakuva muodostuu myöhemmin argumentointini perusteella juuri tästä kokonaisesta tuotannosta. Käsittelyn helpottamiseksi poimin enimmäkseen joitakin tiettyjä teoksia käsittelyyni, valintaperusteena ollen näiden teosten sopivuus valottamaan juuri esittelemiäni näkökulmia: tiivistettynä teoksia, jotka selvimmin liittyvät Durasin ja hänen kirjoituksensa välisen suhteen ongelmiin. Näihin teoksiin kuuluvat *L'Amant*, *Écrire*, *C'est tout* (Ei muuta 1995/1999), *La Vie matérielle* (Jokapäiväinen elämä 1987/2001), *Un Barrage contre le Pacifique* (1950), *L'Amant de la Chine du Nord* (1991/1993) sekä *La Douleur*. Kirjailijan koko tuotanto on taka-alalla läsnä esimerkiksi juuri tuotannon sisäisen intertekstuaalisuuden pohdinnan vaatimusten vuoksi, ja otan vapauden viitata muihin Durasin teoksiin oleellisissa asiayhteyksissä. Lisäksi oletan, että tekemäni päätelmät ovat sovellettavissa Durasin koko tuotantoon. Tästä myös johtuu tuotanto-sanan esiintyminen tutkielman otsikossa.⁵

Ensimmäiseksi lähden liikkeelle omaelämäkerrasta luvussa 2, mikä ei liene yllättävää: omaelämäkerta on juuri se kirjallisuuden muoto, joka kytkeytyy kirjoittajaansa ja tämän elämään.

⁵ Haluan tässä vaiheessa huomauttaa, että Marguerite Durasin tuotanto ei suinkaan koostu pelkästään paperilla olevasta tekstistä. Hän oli myös tuottelias näytelmäkirjailija ja elokuvantekijä, ja vaikka molempien käsikirjoitukset ovat tekstuaalisia entiteettejä, niiden lopullinen muoto on aivan jotain muuta kuin konkreettista kirjoitusta. Durasin elokuvaan kuuluvat muun muassa *India Song* (1975), *Aurélia Steiner* (1979) ja *L'Homme atlantique* (1981).

Toisin sanoen omaelämäkerta yhdistää kirjailijan ja tekstin, jotka on pyritty tekstilähtöisessä, miksei myös *écrituren* merkitystä korostavassa, kirjallisuudentutkimuksessa erottamaan. Omaelämäkerta ei kuitenkaan ole helposti määriteltävissä oleva tekstin tyyppi, ja monet sen vaikeimmista kysymyksistä liittyvät suoraan sen suhteeseen Marguerite Durasin: Mikä on omaelämäkerrallisen kirjoittajan suhde työstämäänsä tekstiin ja tässä tekstissä esiintyvään kertojaan? Mikä on omaelämäkerrassa esiintyvä ”minä”? Ja millainen on klassinen omaelämäkerta, entä Durasin yhdistetty epäkonventionaalinen, eli epäjatkua ja fragmentaarinen omaelämäkerta? Erityisen keskeistä omaelämäkerran määrittelylle on sen referentiaalisuus, ja tämän vuoksi luvussa 3 pohdinkin siihen liittyvää totuuden ja fiktion välistä rajankäyntiä: Onko omaelämäkerta faktaa eli todenmukaista vai fiktiota eli mielikuvituksellista? Kertooko omaelämäkerta autenttisen tarinan tai tarjoaako se luotettavan kuvauksen kirjoittajansa todellisesta persoonasta ja elämästä?

Eräänä keskeisenä lähteenä tutkielmassani on Laure Adlerin kirjoittama elämäkerta Durasista, *Marguerite Duras. A Life* (1998/2000). Kirjailijan elämäkerta ei yleensä ole kovin suuressa osassa kirjallisuudentutkimuksessa. Tämä johtuu erityisesti siitä, että kirjailijan oman elämän ei katsota olevan merkityksellistä hänen teoksiaan tulkittaessa. Elämäkerran merkityksen on katsottu olevan vähäinen myös koska se on aina subjektiivisesti kirjoitettu selonteko, joka epäilemättä sisältää joitakin faktoja, mutta myös kirjoittajansa arvailua ja tulkintaa esimerkiksi kohteensa ajatuksista ja tunteista. Adlerinkin kirjoittama elämäkerta on ajoittain hyvin kaunokirjalliseen tyyliin muotoiltu, ja hän esittää usein epäsuoria lainauksia Durasilta. Näiden lainausten alkuperää on vaikea arvioida: ovatko ne vapaata epäsuoraa esitystä, joka pyrkii välittämään kirjailijan todellisia sanomisia, vai Adlerin omaa käsitystä Durasista tai tämän ajatuksista saamastaan mielikuvasta? Tästä huolimatta elämäkerta lienee ainakin yksi oleellinen lähtökohta, koska tutkielmani käsittelee todellisessa maailmassa eläneen Marguerite Durasin minän ja elämän asemaa hänen teksteissään ja kirjoituksessaan. Elämäkerran merkitys korostuu viimeistään siinä vaiheessa, kun kirjoitan Durasin elämän tapahtumien vastaavuudesta hänen kirjoissaan esittämien tapahtumien kanssa. Lisäksi elämäkerran ambivalenssi suhteessa toteen ja kuviteltuun antaa mielenkiintoisen lisän näiden kahden keskinäisen suhteen pohdintaan.

Metatekstuaalisuus on kenties suurin tapa jolla kirjailija pystyy tunkeutumaan tekstiinsä, ja luvussa 4 määrittelen sen sekä tunnistan sen elementtejä Durasin tuotannossa. Vaikka hänen teoksissaan mainitaan useaan otteeseen jopa minämuotoisen päähenkilön kirjoittaminen ja kirjoittaminen yleensäkin, hänen kirjoistaan löytyy muitakin kiinnostavia metatekstin muotoja. Metatekstuaalisuus johdattaa tutkielmani katsastelemaan Durasin tuotannon sisäistä intertekstuaalisuutta, eli intra-intertekstuaalisuutta. Durasin tyyliin kuuluu paitsi viitata muihin tuotantonsa osiin teoksissaan, myös uudelleenkirjoittaa aiempia erityisesti omaelämäkerrallisia

romaanejaan. Näistä vaikuttaa syntyvän eräänlainen kirjailijan omakuva, jonka muodostumista myös erittelen. Koska tämä omakuva toimii sekä tekstuaalisen että aktuaalisen Marguerite Durasin kuvaajana, luvussa 5 määrittelen Durasin yksityisen ja julkisen sekä todellisen ja tekstuaalisen minän suhteita: kuka tai mikä on se aktuaalinen henkilö, josta tämä kuva on lähtöisin, ja miten tämä henkilö suhteutuu tekstuaaliseen ilmentymäänsä? Luku 5 toimii luvun 4 ohella todisteena Durasin ja hänen tuotantonsa symbioottisesta suhteesta. Luvun muita kiinnostuksen kohteita ovat Durasin elämää hallitsevat kertomukselliset ja fiktiiviset linjat, sekä Durasista muodostunut myytti lahjakkaana, narsistisena kirjailijana.

Durasin tuotannossa esiintyy monenlaisia ajatuksia herättäviä teemoja: äiti-tytär- sekä muut perhesuhteet, rakkaussuhteet ja niiden välttämättömyys, erotiikan keskeisyys naiseudessa ja suhteissa, naiseus ylipäänsä, hulluus, sekä kuolema ja rikokset. Naisellinen intohimo nostetaan usein Durasin tuotannon keskeiseksi teemaksi.⁶ Sharon Williskin toteaa melko yleistävästi, että kaikki Durasin tuotanto liittyy temaattisesti intohimoon ja erityisesti kielen mahdottomuuteen representoida tai tulkita intohimon ruumiillisuutta (Willis 1987, 12). Seksuaaliset suhteet ja intohimo näyttelivät myös suurta osaa Durasin omassa elämässä erityisesti kirjoitukseen liittyen (ks. esim. Adler 1998/2000). Tästä huolimatta, ja juuri sen vuoksi, viimeisen varsinaisen eli luvun 6 aiempia päätelmiäni valaisevana kohdetekstinä toimii *La Douleur*-novellikokoelma, jonka pääasiällisenä teemana on tuska. Paitsi että kokoelma on osuva esimerkki epäjatkuvaasta omaelämäkerrasta ja Durasille tyypillisestä intensiivisestä kirjoitustyylistä, sitä hallitseva tuskan teema tarjoaa ilmaisunsa vaikeuden vuoksi uusia mahdollisuuksia totuuden ja fiktion rajojen pohtimiseen. Lisäksi kokoelmasta löytyy muitakin tapoja kirjailijalle ilmaantua teoksiinsa. Tämän jälkeen esittelen lyhyesti niin ikään ranskalaisten kirjailijoiden Michel Leirisin ja André Malraux'n omaelämäkerrallisia projekteja. Leirisin tapa käyttää kirjoitusta itsensä arviointiin ja kehittämiseen, sekä Malraux'n totuuden ja fiktion kyseenalaistaminen ja teosten uudelleenkirjoittaminen toimivat mielenkiintoisena vertailukohteena Marguerite Durasin vastaavalle projektille.

Vaikka varsinainen yhden teoksen kattava esimerkkini tulee esiin vasta tutkielman viimeisessä varsinaisessa luvussa, kaikki edeltävät luvut eivät suinkaan käsitä silkkää teoreettista pohdiskelua. Aiemmin mainitsemani Durasin teokset ovat elimellinen osa käsittelyäni alusta asti, ja

⁶ Leah D. Hewittin sanojen mukaan: "Her unorthodox stories of love, madness, passion, and violence haunt the reader as they make their way through a seductive, exotic atmosphere, heavily laden with unnamed or indirectly suggested stages of being, from despair to intense pleasure, sometimes underneath a character's mask of indifference. The Durasian narrative most often focuses on female characters who fascinate by virtue of their double nature as mesmerizing enigmas and familiar representations of women as mothers, daughters, wives, lovers . . . Her woman-centered universe continually calls attention to the relationship of women to their desires, their bodies, to language, and to the question of female subjectivity." (Hewitt 1990, 95; kurssiivi alkuperäinen.) Hewittin mukaan Durasin kirjojen maailma on toisin sanoen naiskeskeinen, ja kirjat keskittyvät paitsi naispäähenkilöihin, myös naiseuteen liittyviin kysymyksiin kuten naisten suhteeseen vartalon, kielen ja subjektiivisuuden kanssa.

pyrin yhdistämään konkreettisia tekstuaalisia todisteita pohtimieni teoreettisten kysymysten ja niihin tarjoamieni ratkaisujen tueksi. Pyrin myös rajatusti välttämään syntejä, joihin yllä mainitsin osan Durasiin keskittyvästä tutkimuksesta syyllystyneen, ja tunnistamaan oman asemani kunnianhimoisena mutta varovaisena Marguerite Durasista kiinnostuneena kirjoittajana. Tällainen oman position huolellinen tunnistaminen lienee tarpeen kun kohteena on sellainen kirjailija – sekä hänen tuotantonsa – jonka asema itseensä liittyvän tutkimuksen parissa on lähtökohtaisesti hyvin voimakas ja tunteita herättävä.

1.3 Minän monet kasvot

Marguerite Durasin kirjoittaminen ja teokset ovat siis tutkielman keskiössä. Huomion kohteena on kuitenkin myös reaali maailmassa elänyt kirjailija ja hänen omaelämäkerrallisissa teoksissaan esiintyvät hahmot, jotka tavalla tai toisella viittaavat todellisessa maailmassa elävään kirjoittajaansa. Lisäksi huomio kohdistuu omelämäkerran kirjoittamiseen, jonka yksi lähtökohta on jonkun tietyn yksilön oman elämänsä yksityiskohtien kirjalliseen muotoon saattamisen projekti. Täten katson, että on tarpeen määritellä joitakin sinällään epämääräiseltä kuulostavia käsitteitä ”identiteetti”, ”yksilö”, ”henkilö”, ”persoonallisuus”, sekä erityisesti ”minuus” tai ”minä”, sekä täsmentää miten näitä käsitteitä käytetään tässä nimenomaisessa tutkielmassa. Lisäksi minuus ja minä on käsitteinä kyseenalaistettava sinällään, sillä muun muassa Jacques Derridan, Julia Kristevan ja Roland Barthesin subjektin asemaan kohdistaman uudelleenarvioinnin jälkeen sen koheesioon ja yhtenäisyyteen ei voi enää luottaa (ks. esim. *Dictionnaire des littératures de langue française A-F* 1984).

Minuus ja minä –sanoja käytetään ensinnäkin kuvaamaan todellisessa maailmassa olemassaolevaa – Durasin tai yleensä kirjailijan – psykologista, kognitiivista ja kokonaisvaltaista tietoisuutta. Kontekstista riippuu, sisältävätkö sanat myös kirjailijan fyysisen ruumiin: Esimerkiksi minä, joka kirjoittaa kirjaa kynällä tai tietokoneella, on selvästi fyysinen olento. Sen sijaan minän, joka suunnittelee vaikkapa henkilöhahmojensa tekoja, käsitan tämän minän tietoisuudeksi. Julkisuudessa esiintyvä Duras on myös fyysinen minä, mutta tässä tutkielmassa esiin nouseva kirjailijan julkinen hahmo ja erityisesti sen suhde tekstiin palautuu tietenkin tästä hahmosta syntyvään mielikuvaan eikä lihaa ja verta olevaan ihmisruumiiseen. Kognitiivinen minä on se tosielämän Duras-minä, jonka katson ilmaantuvan kirjoituksensa maailmaan esittäessäni todisteita näiden kahden yhteydestä: luvussa 5 puutun tähän kysymykseen tarkemmin tiedettävän Durasin

käsitteen yhteydessä. Toiseksi sanoja käytetään kuvaamaan kirjailijan omaelämäkerrallisissa teoksissa esiintyviä kertojia. Esimerkkinä sanojen käytöstä voisi mainita omaelämäkerran minä – käsitteen. Itse minus ja minä –käsitteet ovat tässä tutkimuksessa enimmäkseen toisiinsa verrattavia. Yksilö ja henkilö viittaavat yksinkertaisesti todellisessa maailmassa elävään ihmislajin edustajaan, Durasiin. Identiteetti puolestaan viittaa tämän ihmisen niin sanottuun omimpaan olemukseen ja yksilön käsitykseen itsestään erillisenä, itsetiedostavana kokonaisuutena. Persoonallisuus, ne muutamat kerrat kun se tutkimuksessa esiintyy, kuvaa samaisessa todellisessa maailmassa elävän kirjailijan, eli Durasin, luonteenpiirteitä ja tunnepohjaisempia minuuden osia.

On tärkeää erottaa kaikki erilaiset Duras-erisnimen alle asettuvat kokonaisuudet. Ensinnäkin kirjoitan Marguerite Duras-nimisestä todellisesta kirjailijasta, tai vaihtoehtoisesti samannimisestä yksityisestä ihmisestä. Luvussa 5 nostan esille muun muassa kysymyksen siitä voiko tätä ihmistä erottaa itselleen luomasta kirjailija-identiteetistä. Tähän liittyy kysymys kirjailijan yksityisestä ja julkisesta identiteetistä sekä siitä kuka oikeastaan esiintyy julkisissa tilanteissa, kuten mediassa. Toiseksi tutkimuksessa nousevat esiin Durasin teoksissa esiintyvät enimmäkseen ensimmäisessä persoonassa puhuvat kertojat, omaelämäkerran minät. Näitä minuuksia voivat olla metatekstuaalisesti kirjoitustaan kommentoivat minäkertojat, jotka esiintyvät enimmäkseen Durasin esseetyyppisissä kirjoituksissa ja *L'Amantissa*, sekä perinteisemmät omaelämäkerran minäkertojat, joita löytyy *L'Amantin* ja *L'Amant de la Chine du Nordin* lisäksi *La Douleurista* ja *Un Barrage contre le Pacifiquesta*. Saatan käyttää näistä kertojista myös sanoja minus ja minä, jolloin niiden sisältö on sama – ne käsittävät Duras-nimisen henkilön todellisen tietoisuuden – mutta ne viittaavat teoksen sisäisiin Duras-henkilöitymiin, eivät todellisessa maailmassa elävään kirjailijaan. Tutkielman edetessä aion ehdottaa, että nämä kaksi Duras-minää ovat yhteydessä toisiinsa kirjailijan minän, elämän ja kirjoituksen yhteenkietoutumisen prosessissa. Lisäksi otan huomioon Durasin teoksissa esiintyvät hän-henkilöhahmot, jotka usein korvaavat suoraan minähahmon ja viittaavat samaan Marguerite Durasiin palautettavaan sankarittareen.

Minän, yksilön ja identiteetin kaltaisia käsitteitä käytettäessä on suuri vaara sortua essentialismiin. Jerome Bruner kirjoittaa tästä ongelmasta kulttuuripsykologian tutkimuksessaan *Acts of Meaning* (1990), jossa hän käsittelee minää eri näkökulmista. Hän toteaa, että minää ei pidä käsittää essentialistisena kokonaisuutena, joka olisi olemassa ennen kuin sitä yritetään kuvailla, aivan kuin sen todellisen luonnon löytämiseksi ei tarvitsisi tehdä muuta kuin paikantaa se. (emt., 99.)⁷ Betty Bergland yhtyy essentialistisen minuuskäsityksen kritiikkiin huomauttamalla, että

⁷ Bruner esittää essentialistisen 'minuuden' seuraajaksi niin sanottua konseptuaalista 'minuutta', joka olisi reflektion luoma konsepti joka kontruoidaan samalla tavalla kuin mitkä tahansa muutakin konseptit. Toisaalta tämäkin voidaan sotkea essentialismiin kysymällä onko konseptuaalinen 'minuus' todellinen konsepti, ja heijastaako se täten oikeaa tai essentialistista 'minuutta'. (Bruner 1990, 100.)

essentialismiin tukeutuminen kieltää historiallisten olojen, materiaalistien voimien ja kulttuuristen diskurssien vaikutuksen minän muovautumisessa. Lisäksi se naamioi sen tosiasian, että ihmiset muotoutuvat kielen kautta eri tavoin riippuen vaikkapa rodusta tai sukupuolesta. (Omaelämäkerran) minän teorian tulisikin keskittyä moninaisiin ja ristiriitaisiin subjektiviteetteihin, jotka ovat monien historiallisten diskurssien tulosta. (Bergland 1994, 161.)

Kaiken kaikkiaan pyrin käsitteiden väärinkäytöstä erossa pysymisen lisäksi välttämään minuuden näkemistä essentialistisena kokonaisuutena. Tämän tutkimuksen tarkoituksena on tutkia niin sanotussa reaali maailmassa elävän Marguerite Durasin sekä hänen teoksissaan esiintyvien minäkertojien keskinäisiä suhteita, joten tämä niin kutsuttu essentialistinen minuus tai minä väkisinkin hajoaa tai ainakin jakautuu jo lähtökohtaisesti useisiin osiin. Lisäksi on oleellista huomata, että minuus tai elämä voidaan myös käsittää muodostuvaksi pikkuhiljaa: paitsi ajan kuluessa, myös omaelämäkerrallisen prosessin myötä. Tällöin esimerkiksi juuri Marguerite Duras-niminen henkilö ja hänen kirjalliset tuotoksensa kehittyvät tai muuttuvat, eikä kirjailijasta täten voi välittyä ajan ja kirjallisen prosessin kulutusta kestävä kokonaisuutta. Se että kyse on tosiaan omaelämäkerrallisesta kirjoituksesta monimutkaistaa käsittelyä entisestään. Minän etsijän ja paikantajan kohteena ei olekaan ainoastaan kirjailija tai hänen luomansa kirjalliset hahmot, vaan tämän todellisen yksilön ilmentyminen näissä kirjallisissa hahmoissa.

Omaelämäkerran kirjoittaja voi kuitenkin pyrkiä tarjoamaan lukijalle kuvan kokonaisesta yksilöstä. Paul Smith esittelee *Discerning the Subject*-teoksessaan (1988) omaelämäkertojasta ja omaelämäkerrassa kuvatusta subjektista perinteisen näkemyksen, jonka mukaan kyseessä on kokonainen ja yhtenäinen ihminen. Tämän kokonaisen ihmisen olemassaolo korostaa mahdollisuutta saada tietoa minästä. Lukijalle tarjotaan täten kirjoittavan subjektin koheesio, joka taataan tekstiin palauttavalla kirjailijan nimellä. (emt., 104.)⁸ Tarjoaako Marguerite Duras kirjoissaan tällaisen kirjoittavan subjektin koheesion? Hänen kirjoitustaan leimaa toisinaan mysteerit: Durasin lukija saattaa huomata ennen pitkää kykenemättömyytensä jäljittää kirjailijan omaelämäkerrallisissa teoksissaan välittämän niin kutsutun minuuden alkuperää tai syvintä olemusta. Vaikka teokset pohjautuvat todelliseen elämään, niiden kuvaama persoonallisuus pakenee määrittelyä ja kuvausta eikä koskaan paljastu kokonaan. Luvussa 5 puutun tähän ongelmaan ja esitän, että pakenevuudesta ja välttelevyydestä huolimatta on mahdollista saada kiinni ainakin jokin osa Durasista, eli se minä, jonka yhteyttä kirjoittamiseen tässä tutkielmassa käsittelen. Seuraavassa luvussa käsittelenkin paitsi omaelämäkertaa yleensä, myös omaelämäkerrallista subjektia.

⁸ Smithin mukaan Roland Barthes, joka toimii hänen esimerkkinään omaelämäkerrallisesta kirjoittajasta, ei tee näin. Tieto subjektista on iäti laajentuva, ja tämä subjekti on aina avoinna oman historiansa muuttuvuudelle. Barthes kyseenalaistaa täten mahdollisuuden subjektin koheesion tavoittamisesta. (Smith 1988, 104.)

2. Elämä kirjassa: omaelämäkerta minän tarinan kertojana

Yet, what [autobiography] is is up for grabs.
Leigh Gilmore⁹

L'histoire de ma vie n'existe pas. Ça n'existe pas. Il n'y a jamais de center. Pas de chemin, pas de ligne.
Marguerite Duras, *L'Amant*¹⁰

Dans le premier livre elle avait dit que le bruit de la ville était si proche qu'on entendait son frottement contre les persiennes comme si des gens traversaient la chambre (. . .) Elle le dirait encore dans le cas d'un film, encore, ou d'un livre, encore, toujours elle le dirait. Et encore elle le dit ici.

Marguerite Duras, *L'Amant de la Chine du Nord*¹¹

Mitä on omaelämäkerta? Ensimmäisenä ajatuksena nousee mielikuva helposti määriteltävästä genrestä: sehän on kirjailijan kirjoittama teksti, jossa hän kertoo elämänsä tarinan. Omaelämäkerran tutkimus on eri mieltä asiasta, ja on moneen suuntaan polveillessaan tullutkin tunnetuksi muun muassa yrityksistään kartoittaa omaelämäkerran kirjoittajan ja minäkertojan kohde, sanoa jotain määrittelevää omaelämäkerran suhteesta todelliseen maailmaan johon se viittaa, sekä erottaa se vastaavanlaisista puhtaasti kaunokirjallisista tai fiktiivisistä romaaneista. Sitä on toisaalta pidetty arvostettuna, kaanoniin kuuluvana genrenä, ja toisaalta hieman huonomaineisena ja ala-arvoisena populaarikirjallisuutena (Hewitt 1990, 2).¹² Aiemmin omaelämäkerta oli suorastaan unohdettu kirjallisuuden alalaji ja jäi erityisesti elämäkertatutkimuksen varjoon. Seitsemän- ja kahdeksankymmentäluvuilla omaelämäkerran tutkimus alkoi kukoistaa ja siitä julkaistiin paljon teoreettista tutkimusta, huomattavina esimerkkeinä vaikkapa John Sturrockin artikkeli ”The New

⁹ Gilmore 1994a, 18.

¹⁰ ”Minun elämäni historiaa ei ole. Ei vain ole. Elämällä ei ole keskipistettä, ei milloinkaan. Ei tietä, ei linjaa.” (*Rakastaja*, 17.)

¹¹ ”Ensimmäisessä kirjassaan hän kertoi kaupungin melun olleen niin lähellä, että sen hankauksen ikkunaluukkuja vasten kuuli ikään kuin ihmiset olisivat kulkeneet huoneen läpi (. . .) Hän kertoisi saman elokuvassakin tai uudessa kirjassa, hän muistaisi aina sanoa saman. Hän sanoo sen tässäkin.” (*Pohjoiskiinalainen rakastaja*, 63.)

¹² Omaelämäkerran kohtelevuus samalla tavalla kuin muita kirjallisuudenlajeja ja sen arvostaminen ei välttämättä ole Paul de Manin mukaan hyvä asia: ”By making autobiography into a genre, one elevates it above the literary status of mere reportage, chronicle, or memoir and gives it a place, albeit a modest one, among the canonical hierarchies of the major literary genres. This does not go without some embarrassment, since compared to tragedy, or epic, or lyric poetry, autobiography always looks slightly disreputable and self-indulgent in a way that may be symptomatic of its incompatibility with the monumental dignity of aesthetic values.” (de Man 1979, 919.) Toisin sanoen omaelämäkerran kanonisointi ei suju ongelmitta, koska se ei sovi yhteen pitkään asemaansa vahvistaneiden esteettisten arvojen kanssa.

Model Autobiographer” (1977), Susanna Eganin *Patterns of Experience in Autobiography* (1984), James Olney toimittamat artikkelikokoelmat *Autobiography. Essays Theoretical and Critical* (1980) ja *Studies in Autobiography* (1988), jotka sisälsivät muun muassa Barrett J. Mandellin, Louis A. Renzan ja William L. Howarthin keskusteltuja tekstejä, Elizabeth Brussin *Autobiographical Acts* (1976), sekä tietysti Philippe Lejeunen *Le Pacte Autobiographique* (1975).

Omaelämäkerran kauniisti määrittävää teoriaa ei kuitenkaan löytenyt, vaan eri tutkijoiden näkökulmat sotivat jatkuvasti keskenään. Kuten Leigh Gilmore huomioi yllä olevassa lainauksessa, se mitä omaelämäkerta on, on vielä etsinnän alla. Omaelämäkerran tutkimus väheni yhtäkkiä yhdeksänkymmentäluvun puolivälin maissa, ja nykyisistä huomattavista alan tutkijoista kovinkaan moni ei enää pohdi omaelämäkertaan liittyviä yleisen määrittelyn kysymyksiä. Eroavana esimerkkinä voi mainita Paul John Eakinin, joka on keskittynyt teoretisoimaan ja määrittelemään varsinaista omaelämäkerta. Hänen huomionsa kohteena on identiteetin prosessinomainen rakentuminen omaelämäkerrallisen kerronnan kautta. Muu tutkimus on keskittynyt enemmänkin omaelämäkerran teorian sovelluksiin, kuten sukupuoleen tai muihin erikoisryhmiin keskittyneisiin omaelämäkertojen tulkintoihin (ks. esim. Leigh Gilmore 1994a&b).

2.1 Määrittelyä ja omaelämäkerran minät

Lähdettäessä käsittelemään omaelämäkerta aivan ensimmäiseksi on erotettava se muista vastaavista käsitteistä. Näitä ovat omaelämäkerrallinen romaani, omaelämäkerrallinen fiktio, fiktiivinen omaelämäkerta ja autofiktio.¹³ Omaelämäkerrallinen romaani on siitä erikoinen lajityyppi, että siihen liittyvät kaksi osapuolta, eli omaelämäkerta ja romaani, ovat periaatteessa toisensa poissulkevia. Siksi sen määrittely lieneekin niin vaikeaa. Lisäksi omaelämäkerrallisen ja ei-omaelämäkerrallisen romaanin välinen rajanveto on jo sinällään vaikeaa, koska on mahdoton sanoa missä määrin kirjoittajan elämän on oltava esillä teoksessa, jotta sen voi nimetä omaelämäkerraksi. Omaelämäkerrallinen fiktio ja fiktiivinen omaelämäkerta ovat helpommin toisistaan erotettavissa: ensimmäinen käyttää romaanin konventioita, mutta sisältää joitakin asioita kirjailijan elämästä,

¹³ Huomautuksia omaelämäkertaan liittyvistä muista käsitteistä: ”Omaelämäkertoja” ei viittaa omaelämäkerrassa sisäisenä konstruktiona esiintyvään kertojaan, vaan kirjan aktuaaliseen kirjoittajaan. Tämä juontaa suoraan omaelämäkerta-sanasta – jos käyttäisin sanaa omaelämäkirjoittaja johdonmukaisesti käyttäisin myös sanaa omaelämäkirjoitus. Kyseessä on sinällään hyvin osuva termi ja sopii useaan otteeseen esille tulevaan Marguerite Durasin *écriture*-käsitteeseen (l. kirjoitus), mutta en – vielä – tässä tutkielmassa lähde sitä kanonisoimaan. ”Omaelämäkerrallinen” puolestaan on tässä tutkimuksessa käytettynä adjektiivi, joka tarkoittaa tekstin tai kirjoituksen ominaisuutta viitata kirjoittajaansa tai hänen elämäänsä. ”Omaelämäkerrallisuus” on vastaavasti samaa ominaisuutta merkitsevä substantiivi.

toinen taas on omaelämäkerran konventioita hyväkseen käyttävä täysin fiktiivinen tarina kertojansa elämästä. (*Encyclopedia of the Novel* 1998, 80-82.) Tarpeellisin erottelu tämän tutkielman tarkoituksiin on omaelämäkerran ja omaelämäkerrallinen fiktion välillä, sillä Marguerite Durasin teokset tasapainottelevat käsittääkseni näiden kahden rajoilla. Jos omaelämäkerta keskittyy omaelämäkerralliseen subjektiin, omaelämäkerrallinen fiktio sisältää paljon monipuolisemman henkilöhahmogallerian. Lisäksi omaelämäkerrallisessa fiktiossa toiset hahmot saattavat välittää omaelämäkerrallisia elementtejä, eikä kaikki kirjailijan elämästä peräisin oleva materiaali liity siis pelkästään teoksen protagonistiin. Autofiktio on toinen termi, jota voidaan käyttää omaelämäkerrallisen fiktion kaltaisesta tekstistä. Se voidaan määritellä vaikkapa homodiegeettiseksi kertomukseksi, joka väittää olevansa fiktiota, mutta joka itse asiassa viittaa kirjoittajansa elämän tapahtumiin ja identifioi kirjailijan tekstissä. Toinen määritelmä siitä on kirjailijan ja lukijan välisen sopimuksen sisältävä genre, jossa kirjailija sitoutuu kertovansa totuuden ja lukija sallii fiktiivisten keinojen käyttämisen tämän saavuttamiseksi. (*Routledge Encyclopedia of Narrative Theory* 2005, 36.)¹⁴

Esimerkiksi Durasin *L'Amant*, *L'Amant de la Chine du Nord* ja *La Douleur* ovat siinä mielessä omaelämäkertoja, että ne keskittyvät kuvaamaan tapahtumia minämuodossa puhuvan kertojansa kautta, ja kaikki tapahtuva liittyy juuri tähän henkilöön. Jotkin toiset kirjailijan teokset, kuten vaikkapa *Moderato Cantabile* (1958), voidaan ymmärtää omaelämäkerrallisiksi fiktioiksi, koska ne eivät keskity Durasiin palautettavaan omaelämäkerralliseen subjektiin, mutta niiden aihepiiri ja jotkin henkilöhahmot ovat peräisin kirjailijan kokemista todellisista tapahtumista. Esimerkiksi juuri *Moderato Cantabile* kertoo Anne Desbaredesistä, alkoholisoituneesta seurapiirinaisesta, jonka Laure Adler väittää olevan Marguerite Duras. Lisäksi romaanin sanotaan saaneen alkunsa Durasin alkoholinhuuruudesta ja väkivaltaisesta romanssista Gérard Jarlotin kanssa: kirja on myös omistettu Jarlotille. (Adler 1998/2000, 206.) Romaani ei missään nimessä ole omaelämäkerta, mutta se on ehdottomasti ainakin jossain määrin omaelämäkerrallinen. Tietysti omaelämäkerran ja omaelämäkerrallisen fiktion tai autofiktion välistä rajankäyntiä voi kyseenalaistaa loputtomasti, ja varmasti on mahdollista esittää eriäviä mielipiteitä, joiden mukaan kaikki Durasin teokset ovat nimenomaan autofiktioita. Tämän tutkielman puitteissa esitän, että omaelämäkerta on käypä sananvalinta, koska kohdeteksteistä enimmäkseen minämuodostaa kirjoitetut *L'Amant*, *L'Amant de la Chine du Nord* sekä *La Douleur* ovat enemmän tai vähemmän

¹⁴ Poststrukturalistisessa kontekstissa autofiktio korostaa omaelämäkerrallisen kerronnan konstruktionistista ja fiktiivistä luonnetta, faktan ja fiktion välisen rajan poistumista, taiteen ja elämän välisen rajan kyseenalaistamista, sekä homogeenisen ja itsenäisen subjektin identiteetin romahtamista (*Routledge Encyclopedia of Narrative Theory* 2005, 37). Mielenkiintoista on kysymyksenasettelu, jossa faktan, eli totuuden, ja fiktion välinen ero nähdään kaventuvana. Tämän kysymyksen pohdintaan ei välttämättä tarvita käsitettä autofiktio, vaan omaelämäkertakin riittää.

käsitettävissä omaelämäkertoiksi. Lisäksi käyttämäni teorialähteet viittaavat yleensä omaelämäkertaan. On silti hyvä muistaa, että autofiktio todennäköisesti luonnehtii paremmin Durasin muita kaunokirjallisia teoksia, sekä miksei myös tässäkin tutkielmassa käytettäviä esseetyyppisiä kirjoituksia.

Philippe Lejeune, joka on tarjonnut perustavanlaatuista pohjaa myöhemmälle tutkimukselle tarjoavia argumentteja, antaa ainakin pinnallisesti yksioikoisen määritelmän omaelämäkerralle kanonisessa tutkimuksessaan *On Autobiography*:

Retrospective prose narrative written by a real person concerning his own existence, where the focus is his individual life, in particular the story of his personality. (emt. 1975/1989, 4)¹⁵

Omaelämäkerta on määritelmän mukaan proosaa, jossa huomion keskipisteenä on todellisen henkilön omaa elämäänsä ja erityisesti persoonallisuuttaan koskeva kertomus. Tämä määritelmä asettaa tiettyjä oletuksia omaelämäkerralle: se on proosatekstiä, se sisältää kertomuksen, ja sen täytyy viitata jollain tapaa kirjoittajaansa tai hänen elämäänsä. Mary-Kay F. Miller lisää, että omaelämäkerta poimii osia tekstin ulkopuolella esiintyvistä henkilökohtaisesta kertomuksesta ja joskus toimii tämän kertomuksen paralleelina (Miller 2003, 49). Omaelämäkerta viittaa siis myös kertomukseen tekstin ulkopuolella, joka on yleensä kirjoittajan elämän tarina. Sidonie Smith ja Julia Watson puolestaan ovat kirjoittaneet valaisevan, omaelämäkertaa tutkittaessa huomioon otettavat näkökulmat esittelevän teoksen *Reading Autobiography. A Guide for Interpreting Life Narratives* (2001). Teoksessa he lisäävät omaelämäkerran perustarkoitukseen kirjoittajan eletyn kokemuksen kaivamisen muistin lokeroista ja sen välittämisen: kyse on henkilökohtaisesta tarinankerronnasta, jossa kertoja poimii menneisyydestään tiettyjä asioita, hetkiä ja paikkoja kerrottavaksi (emt., 14). Bruner keskittyy omassa määritelmässään omaelämäkerran kertojan ja protagonistin suhteeseen sekä tarinan ajalliseen sijoittumiseen. Hän toteaa, että kyse on nykyhetkessä elävän kertojan kertomasta tarinasta, jonka menneisyydessä elävällä päähenkilöllä on sama nimi kuin kertojalla. Tarina päättyy nykyisyyteen, jossa protagonistin ja kertojan sulautuvat toisiinsa. (Bruner 1990, 121.)

How Our Lives Become Stories – Making Selves-teoksensa (1999) alussa Paul John Eakin määrittelee tutkimuksensa lähtökohdan siten, että kyse on paitsi omaelämäkerrasta kertovasta

¹⁵ Lejeunen mukaan oleellinen osa omaelämäkertaa on myös niin sanottu *pacte autobiographique*, eli omaelämäkerrallinen sopimus. Toisin sanoen omaelämäkerran kirjoittajalla ja lukijalla on yhteisymmärrys siitä, että kyseessä on kirjailijan elämään totuudellisesti viittaava teksti. Lisäksi sopimus tarkoittaa yksinkertaisesti sitä, että omaelämäkerta on tapa lukea yhtä lailla kuin se on kirjoituksen tyyppi. (Lejeune 1975/1989, 30.) Smith ja Watson ottavat myös kantaa lukijan osuuteen omaelämäkerrallisen tekstin rakentamisessa ja tulkinnassa. Heidän mukaansa tällaisen tekstin kertojan on saatava lukija uskomaan välittämiinsä kertomuksiin. Tällöin kertomuksen ”totuus” tulee vahvistetuksi. (S&W 2001, 28.)

kirjasta, myös siitä miten kirjoittajasta tulee se ihminen, joka hän väittää olevansa kirjoittaessaan elämänsä tarinaa. Omaelämäkerran kirjoittaminen on hänen mukaansa melko myöhäinen vaihe elämänmittaista identiteetin muodostamisen prosessia. Eräs tyypillisimmistä minuuden kokemuksista on sen muutos ajan myötä: kun tämä tapahtuu, on järkeenkäypää alkaa käyttää identiteettiä ylläpitäviä rakenteita sekä tallentaa tätä jatkuvaa identiteettiä omaelämäkerrallisen diskurssin keinoin. (emt.; ix, 20, 101.)¹⁶ Uudemmassa artikkelissaan ”What Are We Reading When We Read Autobiography?” (2004) Eakin jatkaa identiteetin ja minuuden konstruoinnin teoretisointiaan ja ottaa esiin psykologi Oliver Saksin käsittelemän, muistinsa menettäneen miehen tapauksen. Mies keksi jatkuvasti uusia identiteettejä itselleen vanhojen tilalle, jotka hän saman tien unohti. Eakinin mukaan omaelämäkerta on elämää strukturoiva prosessi, joka on käynnissä joka päivä kertoessamme itsellemme tarinoita omasta identiteetistämme. Omaelämäkerran rakentuminen ja identiteetin kokeminen ovat paitsi jatkuvassa kosketuksessa toisiinsa, myös toisiinsa kietoutuneita prosesseja: kirjoittaessamme ja lukiessamme omaelämäkertaamme toistamme mielessämme identiteetin kokemustamme. (emt.; 121-122, 130.)

On olemassa myös poikkeavia omaelämäkerran määritelmiä. Kirjoituksessaan ”Conditions and Limits of Autobiography” (1980) Georges Gusdorf määrittelee omaelämäkerran itsetuntemuksen lisäämisen kautta, eli kun yksilö kertoo historiaansa, hän päätyy omaan itseensä lähdettyään liikkeellekin itsestään. Omaelämäkerta on kokemuksen toinen luenta, ja todempi kuin ensimmäinen koska siihen yhdistyy tietoisuus kokemuksesta. (emt., 38.)¹⁷ Otan esille lisää Gusdorfin ajatuksia tutkielman myöhemmässä vaiheessa. Omaelämäkerran voi määritellä myös omakuvaksi (ks. muun muassa Howarth 1980 ja Beaujour 1980/1991, 85-86), mutta tähänkin palaan myöhemmin, Durasin *L'Amantia* sekä Durasin sisäistä intertekstuaalisuutta ja kirjailijan kuvan muodostumista käsittelevissä luvuissa.

Omaelämäkertaa luettaessa tapahtuu väistämättä ja jatkuvasti kohtaaminen sen esittämän subjektin eli minän kanssa. Teoreettista pohdiskelua ei tarvita sitä toteamaan vaan jo maalaisjärki sanoo, että minä on omaelämäkerran perustavanlaatuinen osa. Omaelämäkerran

¹⁶ Leigh Gilmore puolestaan toteaa feminististä teoriaa soveltavassa, naisten itseilmaisua käsittelevässä teoksessaan *Autobiographics: A Feminist Theory of Women's Self-Representation* (1994) omaelämäkerrasta seuraavaa: ”(. . .) autobiography wraps up the interrupted and fragmented discourses of identity (those stories we tell ourselves and are told, which hold us together as ”persons”) and presents them as persons themselves” (Gilmore 1994, 17). Hänenkin mukaansa kyse on siis identiteetin rakentamisesta ihmisten itsensä kertomilla tarinoilla. Tosin hänen mielestään omaelämäkerta genrenä käsitetään yleensä enemmänkin länsimaisen, miehisen subjektin henkisenä kehityksenä ja elämän yhteenvetona. (emt.)

¹⁷ Gusdorf kuitenkin huomauttaa, että omaelämäkerta on vain haamu menneestä, eli sen merkitys pysyy tavoittamattomissa: ”Recapitulation of a life lived claims to be valuable for the one who lived it, and yet it reveals no more than a ghostly image of that life, already far distant, and doubtless incomplete, distorted furthermore by the fact that the man who remembers his past has not been for a long the same being, the child or adolescent, who lived that past. The passage from immediate experience to consciousness in memory, which effects a sort of repetition of that experience, also serves to modify its significance.” (Gusdorf 1980, 38.)

kirjoittajan tavoitteen voi käsittää yksinkertaisesti olevan oman elämänsä elämäkertojana toimiminen, eli elämästään kertominen ensimmäisessä persoonassa. Tästä kirjoittamisesta syntyy omaelämäkerrallinen minä. Vaikka tuo minä on kertomuksen tuote, se voi myös kokonaan vallata tarinankertojan ja autoritäärisen järjestelijän osan. Tällöin se on kaiken keskipisteenä ja säätelee oman sekä itsestään kertovan tarinan konstruktion prosessia. (Sturrock 1977, 51 ja Bruner 1990; 111-112, 120-121.) James Olneykin tunnustaa tämän minän tärkeyden ja toteaa vuonna 1980 toimittamansa kokoelman johdannossa, että kun omaelämäkerran tutkimus kääntyi minää kohti, mahdollistui tämän tutkimuksen avautuminen kirjalliselle tuuminnalle. Tämä johtuu siitä, että jokaisen kirjallisuuden tuotteen takana on jonkinlainen "minä", ja ilman tätä minää tuote romahtaisi pelkkään merkityksettömyyteen. Olneyn mielestä minuus ja sen loputtomat mysteerit, sekä tämän tavoittamattomissa olevan kokonaisuuden haavoittumisen pelko, ovat syy kahdeksankymmentäluvun kirjallisuudenopiskelijoiden kiihkeälle tarttumiselle omaelämäkerran tutkimukseen. (Olney 1980; 21, 23.)

Mutta kuka tai mikä on omaelämäkerran minä, ja mihin tai kehen se viittaa? Tämän tutkielman kannalta mielenkiintoista on erityisesti Lejeunen toteamus, että omaelämäkerran eräs ehto on kirjailijan, kertojan ja protagonistin identtisyys. Kertoja ja protagonistit ovat olemassa tekstin sisällä ja kirjailija, joka esitetään tekstin reunalla nimensä avulla, on kertomuksen kohde johon omaelämäkerta viittaa. (Lejeune 1975/1989; 5, 21.) Sidonie Smith ja Julia Watson puolestaan katsovat, että on olemassa neljä erilaista omaelämäkerrallista minää: "tosi" tai historiallinen minä (*the "real" or historical "I"*), kertova minä (*the narrating "I"*), kerrottu minä (*the narrated "I"*) sekä ideologinen minä (*the ideological "I"*).¹⁸ Kolme ensimmäistä minää sattuvat yksiin Lejeunen esittelemien minuuksien kanssa. "Tosi" minä on teoksen varsinainen kirjoittaja, jonka elämä on monimuotoisempi kuin siitä teoksessa kerrottu tarina. Tämän minän olemassaolo voidaan todistaa esimerkiksi virallisilla dokumenteilla tai muiden muistoilla. Kertova minä on puolestaan omaelämäkerrallisen kertomuksen itsestään tarjoava kertoja, ja kertoo vain sen osan elämästään, joka liittyy hänen kertomaansa tarinaan. Kerrottava minä on kertovan minän valitsema, kertomuksensa edetessä rakentama henkilöitymä. (Smith&Watson 2001, 59-60.)¹⁹ Smithin ja

¹⁸ James Phelan lisää teoksessaan *Living to Tell about It: A Rhetoric and Ethics of Character Narration* (2005), että Smithin ja Watsonin luettelosta puuttuu niin sanottu vihjattu kertoja (*the implied author*). Tämä kertoja määrää mitkä äänet kertoja omaksuu missäkin tilanteessa, ja jossakin määrin ohjaa sitä, mihin erilaisista äänistä lukijan on milloinkin reagoitava (Phelan 2005, 68).

¹⁹ Nämä kaikki omaelämäkerran minät eivät tule aina erotetuksi toisistaan. Esimerkiksi Jerome Bruner puhuu ainoastaan omaelämäkerran kertojasta ja protagonistista, joka mielestäni on yksinkertaistamista (Bruner 1990, 121). On kuitenkin jokaisen tutkijan päättäväisyydestä ja näkökulman valinnasta kiinni, miten haluaa omaelämäkerran subjektit käsittää ja luokitella. Ks. myös Paul Smith 1988, 104-105. Hän kirjoittaa omaelämäkerran narratiivista ja minästä *discours*- ja *récit*-termien avulla todeten muun muassa, että *discoursin* subjekti on väistämättä *récitin* subjektin tavoittamattomissa, ja että omaelämäkertaan nousee myös kolmas, ideologinen minä, joka muodostuu kolmannen persoonan minuudeksi. Ks. lisäksi Louis A. Renza 1980, 278-279.

Watsonin ”tosi” minä on lukijalle tuntematon. Egan ilmaisee asian kenties oudosti todetessaan, että omaelämäkerran tapauksessa nousee *houkutus* samaistaa kertoja ja kirjailija (Egan 1984, 19; kursiivi alkuperäinen). Sananvalinta vihjaa suorastaan, että tällaisen samaistuksen tekijä lankeaa jonkinlaiseen syntiin. Tekstiin keskittyvä kirjallisuudentutkimus lienee tätä mieltä, mutta tässä tutkielmassa aion esittää päinvastaista: Lejeunekin antaa ymmärtää, että hänen esittelemänsä kolme omaelämäkerrallista minää ovat identtisiä. Itse tulen ehdottamaan, että todellisuudessa ja tekstuaalisesti omaelämäkerrassa esiintyvät minät voi yhdistää.

Huolimatta erilaisista minuuksista, tähän mennessä omaelämäkerrassa esiintyvä subjekti vaikuttaa yhtenäiseltä ja luotettavalta kokonaisuudelta: se on joko kirjan päähenkilö tai kertoja, jolla on referentti todellisessa maailmassa. Eakin toteaa, että puhuessamme itsestämme ja erityisesti luodessamme minän omaelämäkertaan löydämme pysyvyyttä ja saamme kertomuksen vahvistamaan yleensä kovin häilyvää tunnetta identiteetistämme. Saamme tyydytystä luullessamme, että näemme itsemme selkeästi. Minämuodon käyttäminen omaelämäkerrassa saa aikaan illuusion yksinkertaisuudesta: teoksen kuvaama minä on yhtenäinen ja järkevä kokonaisuus. Tämä minä on sama menneisyydessä ja nykyisyydessä ja hallitsee tietoa omasta elämästään. (Eakin 1999, ix.) Sidonie Smith sen sijaan korostaa artikkelissaan ”Performativity, Autobiographical Practice, Resistance” (1995), että omaelämäkerran minä ei ole essentialistinen ja tosi kokonaisuus, joka vain odottaa omaa materiaalistumistaan tekstissä. Ennen kertomisen hetkeä ei ole olemassa omaelämäkerrallista minää, eikä se kuvasta minkäänlaista sisäistä ontologisesti koherenttia itseä. (emt., 108.)

Eakin ei tyydykään yksinkertaisiin määritelmiin, vaan kysyy: mitä omaelämäkerran minä itse asiassa representoi? Hänen mielestään minän alkuperä on todellisuudessa pluraali, ei singulaari. (Eakin 1999, 43-44.)²⁰ Smith lisää, että omaelämäkerrallinen subjekti löytää itsensä samanaikaisesti monilla tasoilla, identiteetin heterogeenisistä ilmaisuihin. Nämä moninaiset ilmaisut eivät koskaan asetu tekstiin täydellisesti, vaan luovat tiloja, aukkoja, repeämiä ja epävakaita rajoja. (Smith 1995, 110.) Omaelämäkerrallisella subjektilla on siis useita identiteetin ilmentymiä, jotka eivät koskaan esiinny kauniisti rinnakkain, luokiteltuina, vaan sekä limittyvät keskenään että jättävät välilleen aukkoja. Eakinin maailmassa minä on puolestaan tietoisuuden prosessi, kuten yllä jo mainittiin. Mary Evans menee vielä pidemmälle ilmoittaessaan, että omaelämäkerrassa esitetty minä on väistämättä fiktiivinen konstruktio, omaelämäkerran luoma uskomus, eikä omaelämäkerta kykene mitenkään esittämään niin sanottua henkilön kokonaista elämää. Sen sijaan se ainoastaan

²⁰ Englanninkielisessä tutkimuksessaan Eakin huomioi myös, että ”the self”-sanan määräinen artikkeli viittaa johonkin liian määrättyyn ja yhtenäiseen minuuteen, eikä ota huomioon minäkokemuksen monimutkaisuutta (Eakin 1999, x).

stabilisoi olemassaolon epävarmuutta. (Evans 1999; 1, 131.)²¹ Evansin ja Smithin ajatukset sivuavat omaelämäkerran minän konstruktiomaisen luonteen ja sen todenmukaisuuden maininnoissaan pohdintaa totuudellisuuden ja fiktion rajankäynnistä, jonka pohdinnan aloitan luvussa 3.

Leah D. Hewitt kirjoittaa tutkimuksessaan *Autobiographical Tightropes. Simone de Beauvoir, Nathalie Sarraute, Marguerite Duras, Monique Wittig, and Maryse Condé* (1990), että omaelämäkerrallisen minän muodostamista täytyy uudelleenarvioida subjektin hajoamisesta kirjoitettujen teorioiden, eli esimerkiksi Jacques Derridan kokonaisen subjektin kritiikin, Julia Kristevan kartesiolaisen subjektin kokeilun sekä Roland Barthesin kirjailijan kuoleman, valossa. Minä ei enää selviä tekstuaalisuuden määrittelemättömissä aallokoissa vaan häviää tekstin sekaan. (emt., 3.) Onko siis mahdollista, että omaelämäkerran minä on katoamassa kokonaan? Ja jos omaelämäkerran minä katoaa, katoaako myös sen tuottanut subjekti, eli todellinen omaelämäkerran kirjoittaja? Hewitt menee jopa niin pitkälle, että kirjoittaa omaelämäkerran kuolemasta (emt.). Tässä tutkielmassa oletetaan, että omaelämäkerran minä ei ole varsinaisesti häviämässä, vaan sen määrittely ainoastaan on vaikeutunut subjektiin kohdistuneen kyseenalaistamisen vuoksi. Tulen pohtimaan sitä kuinka sekä todellinen Marguerite Duras että hänen omaelämäkerrallinen minänsä, tai niiden monet variaatiot, pakenevat paikantamista ja määrittelyä. Tästä huolimatta nämä erilaiset ilmentymät ovat löydettävissä hänen teksteistään.

2.2 Epäjatkuvuus ja fragmentaarisuus uuden omaelämäkerran piirteinä

Toistaiseksi olen ottanut esiin omaelämäkerran minän, mutta en ole juurikaan ottanut kantaa omaelämäkerran tyypilliseen muotoon. Se minkälainen omaelämäkerta on kyseessä liittyy läheisesti siihen miten siinä esitetään erilaisia minuuksia, miten omaelämäkerran kirjoittaja asettuu suhteeseen kirjoittamansa tekstin kanssa, ja luonnollisesti miten totuudenmukaista tekstin voi olettaa olevan. Tämän alaluvun tarkoituksena ei siis suinkaan ole käydä pitkäväteisesti omaelämäkerran historiaa läpi. Pyrkimys on kartoittaa paitsi uudenlaisen, epäjatkuvan omaelämäkerran muodon suhdetta ja eroavaisuuksia klassisen, jatkuvan omaelämäkerran kanssa, myös tämän uudenlaisen muodon erityisiä mahdollisuuksia kertoa kirjoittajansa tarinaa ja representoida todellisuutta. Epäjatkuva omaelämäkerta, jollainen Marguerite Durasin *L'Amant* on muiden muassa, on siis otettava

²¹ Wallace Fowlie kirjoittaa erittäin henkilökohtaiselta kuulostavassa artikkelissaan, että aiemmin omaelämäkertoja olisi voinut kutsua työtään elämänsä rekonstruktioksi, oman kuvansa piirtämiseksi. Tätä tarkempi termi olisi Fowlieen mukaan uskritisismistä otettu dekonstruktio: tämä tarkoittaisi sitä, että ihmisen todellinen minuus olisi aina sijoiltaan kielessä. (Fowlie 1988, 165.) On kuitenkin huomautettava, että Fowlieen sanoista huolimatta dekonstruktio ei ole pelkästään uskritisismien käyttämä työkalu tekstien analyysiin.

huomioon, koska Durasin omaelämäkerran tyyppi on tarpeellista määritellä ennen kuin hänen omaelämäkertojaan analysoidaan konkreettisesti.

Gusdorfin mukaan omaelämäkerran ilmaantuminen tarkoitti uutta henkistä vallankumousta: taiteilija ja malli yhdistyivät, ja historioitsija alkoi kohdella itseään objektina, muistelun arvoisena. Huomio siirtyi julkisesta yksityiseen historiaan. (Gusdorf 1980, 31.) Millaisia ja keiden kirjoittamia sitten olivat nämä ensimmäiset yksityiseen elämään viittaavat, klassisen omaelämäkerran ensimmäiset versiot? Aivan ensimmäinen omaelämäkerta on Augustinuksen *Tunnustuksia* (397-398 jaa.). Kyseessä on myöhemmin hengelliseksi omaelämäkerraksi nimetty muoto, jossa Augustinus keskittää elämänsä merkityksen uskonnolliseen kääntymiseensä. Jean-Jacques Rousseau'n *Les Confessions* (1782-1789) oli sen sijaan ensimmäinen romanttinen omaelämäkerta. Romanttinen omaelämäkerta liittyy *Bildungsromaniin*, sillä sen tarkoituksena oli muun muassa kuvata kohteensa lapsuutta ja kehitystä, jotta kirjoittaja pystyisi ymmärtämään omaa aikuista itseään paremmin. Muita esimerkkejä romanttisesta omaelämäkerrasta ovat muun muassa James Joycen *A Portrait of the Artist as a Young Man* (1916) ja Oscar Wilden *The Picture of Dorian Gray* (1891). Modernismin astuessa kuvioihin mukaan omaelämäkerta muuntautui, ja tästä hyvänä esimerkkinä on vaikkapa Virginia Woolfin *A Room of One's Own* (1929). (*Encyclopedia of the Novel* 1998, 80-82.)

Varsinainen uusi omaelämäkerta on vielä myöhäisempi ilmiö. Päivi Kosonen kuvaa tätä traditionaalista omaelämäkerrasta eronnutta uudenlaista omaelämäkertaa väitöksessään *Elämät sanoissa. Eletty ja kerrottu epäjatkuvuus Sarrauten, Durasin, Robbe-Grillet'n ja Perecin omaelämäkerrallisissa teksteissä* (2000). Hän määrittelee niin sanotun traditionaalisen omaelämäkerran oleelliset piirteet käyttämällä esimerkkinä juuri Rousseau'n teosta *Les Confessions*. Kososen mukaan omaelämäkerta on aiemmin käsitetty aukottomaksi kertomukseksi kertojan elämästä, joka muodostaa hänen menneisyytensä tapahtumien koherentin jatkumon ja esittää kertojan minän tarinan. Erityisen tärkeää on jäljittää kertojan oman historian alkuperä ja luoda hänen elämälleen tyydyttävä merkitys. (Kosonen 2000, 14-17.) Tällainen omaelämäkerta on siis minäkertojan kehityskertomus, joka alkaa hänen syntymästään ja pyrkii kartoittamaan hänen elämänsä tapahtumat yksityiskohtaisesti sekä ymmärtämään hänen elämänsä syvimmän tarkoituksen.²² Eganin mukaan omaelämäkertoja, joka pyrkii kirjoittamaan elämänsä auki kertomukseksi, kuvailee elämäänsä tiettyjen vaiheiden, kuten lapsuuden, nuoruuden, kypsyiden ja vanhuuden, kautta. Lisäksi omaelämäkerrassa vaikuttaa käsitys, jonka mukaan merkitys syntyy

²² Hewittin mukaan esimerkiksi Simone de Beauvoir käytti omaelämäkerran traditionaalista, jatkuvaa muotoa koska halusi epätoivoisesti todistaa elämänsä loogisen välttämättömyyden ja järjestyksen (Hewitt 1990, 7).

kuvailemalla prosessia jossa edeltää ja aiheuttaa tapahtuman. (Egan 1984; 3, 10.) Tämä prosessi kuvataan jatkuvasti, kronologisesti, ja lopputulos on siisti kuva kohteen elämästä. Elbaz kuvailee teoksessaan *The Changing Nature of the Self. A Critical Study of the Autobiographic Discourse* (1988) vastaavanlaista traditionaalisen, lineaarisen omaelämäkerran määritelmää ja toteaa, että omaelämäkerta muistuttaa muita kertomuksia: se kehittyy pisteestä a pisteeseen n ja seuraa ajallista ja loogista, retrospektiivistä linjaa. Omaelämäkertoja kertoo aina tarinan menneisyydestä. Tämä tarina käsittää hänen oman olemassaolonsa lineaarisen kehittymisen, eli hänen henkilökohtaisen elämänsä, joka kääntyy omaelämäkerrassa hänen persoonallisuutensa historiaksi. (emt., 2.)

Tällainen yksinkertainen omaelämäkerran kulun määritelmä on pettävän helppo, eikä päde välttämättä edes aikaisempiin, konventionaalisina pidettyihin omaelämäkertoihin saati sitten uudennlaisella tyyllillä kirjoitettuihin. Eakin huomauttaakin, että minuuden konseptin problematisointia esiintyi klassisen tai traditionaalisen omaelämäkerran piirissä jo kauan ennen kuin moderni kritiikki koki tärkeäksi ottaa sen aiheekseen (Eakin 1988, 37). Mary Evansin teos *Missing Persons. The Impossibility of Auto/biography* (1999) kyseenalaistaa sekä elämä- että omaelämäkerran mahdollisuuden välittää kirjoittajansa elämä lukijoille. Evansin mukaan toisen maailmansodan ja Hiroshiman atomipommin jälkeisessä kaaoksen ja järjettömyyden valtaamassa yhteiskunnassa ihmiset ovat kaivanneet omaelämäkerran kaltaista tapaa jäsentää olemassaolonsa järjellisesti ja tasaisesti. Ikävä kyllä siksi niin suosittu omaelämäkerta järjestyy aina kronologisesti ja täten sen sisältö tulee järjestetyksi tavalla, joka marginalisoi tärkeitä subjektin kokemuksen aspekteja. (emt., 134-135.) Toisin sanoen joidenkin mielestä jatkuva, lineaarisesti järjestetty omaelämäkerta jättää jotain oleellista sanomatta olemassaolosta.

Omaelämäkertoja verrataan usein elämäkertoihin, joista niiden konventioiden katsotaan alunperin kumpuavan. John Sturrock huomauttaa, että tällainen vertaaminen on suorastaan haitallista: elämäkertojen konventioiden seuraaminen haittaa paitsi omaelämäkertojen lukemista, myös niiden kirjoittamista. Elämäkerran tarkoitushan on kertoa kohteensa elämän tarina lineaarisesti ja kronologisesti, täydellisen loogisesti ja koherentisti. Elämäkertojalla ei ole juurikaan vapauksia kertomuksen rakentamisessa. Omaelämäkerta on sen sijaan vapaampi, eikä sen tarvitse noudattaa samanlaista kronologista jatkuvuutta kuin elämäkerran. (Sturrock 1977, 53.)²³ Sturrock kirjoittaakin julistavaan sävyyn siitä kuinka omaelämäkerran kirjoittajan tulisi vapautua elämäkertoja muistuttavien teknisten konvention kahleista ja hyödyntää omaa ainutlaatuista asemaansa lähellä fiktiota. Omaelämäkertojan ei tulisi käyttää fiktion keinoja kertoakseen valheita

²³ James Olneyn mielestä omaelämäkerran kirjoittajan työlle on ominaista se, etteivät mitkään säännöt tai formaalit vaatimukset, tai minkään pitkällisen tradition hiljalleen muokkaamat rajoitukset tai pakolliset mallit sido sitä (Olney 1980, 3).

itsestään, vaan vapauttakseen itsensä elämäkertaan paremmin sopivista teknisistä rajoitteista. Omaelämäkerran muodollinen yhdistäminen elämäkertaan on ainoastaan vahingoittanut sinällään mielenkiintoisia mahdollisuuksia täynnä olevaa genreä. (emt., 52-53.)

Sturrock muistuttaa, että esimerkiksi omaelämäkerran tapaan toimivia päiväkirjojakin luetaan kaikesta huolimatta jatkuvasti. Hän ehdottaa, että omaelämäkerran kirjoittajalle hedelmällisin ratkaisu olisi jatkuvuus, joka ei ole kronologista. Tällainen jatkuvuus pohjautuisi temporaalisuuden sijasta spatiaalisuuteen, tekojen sijasta ajatuksiin sekä dynaamiseen, liikkuvaan kuvaukseen, assosiaatioihin ja elämän teemoihin. Omaelämäkerta ei täten perustuisi elämäkerran tapaan yhteen terminaaliin pisteeseen, esimerkiksi kohteen kuolemaan, vaan useisiin kesken jääneisiin pisteisiin kohteen elämän varrelta. Tällaiset omaelämäkerrat ovat yhtä lailla konventionaalisia, sillä lukija joutuu seuraamaan kirjoittajan luomaa linjaa, vaikka se ei pohjaudukaan kronologisuuteen. Tällainen jatkuvuus palvelee Sturrockin mielestä omaelämäkertaa paremmin kuin kronologinen. Esimerkiksi vanhat konventiot harteiltaan karistaneesta omaelämäkertojasta Sturrock tarjoaa ranskalaista Michel Leirisä, jonka omaelämäkerrallisissa teoksissa (esimerkiksi *L'Âge d'homme* (1939), sekä *La Règle du jeu* (1948-1976)) tärkeintä ovat kronologian sijasta sanat tai sanajoukot, jotka toimivat portteina merkittäviin hetkiin hänen elämässään. Kyse on sanoista ja ajatuksista, ei ajallisesti etenevistä teoista. (Sturrock 1977; 55-56, 58-61.) Palaan Michel Leirisiin luvussa 6, jossa vertailen lyhyesti muiden kirjailijoiden omaelämäkerrallisia projekteja Marguerite Durasin vastaavaan.

Kosonen esittelee väitöskirjassaan pidemmälle menevän käsityksen epäkonventionaalisesta, kauttaaltaan epäjatkevasta omaelämäkerrasta. Hänen mukaansa jo 1800-luvun puolivälissä alkoi nousta uudentyypinen omaelämäkerta, joka ei enää totellut traditionaalisen omaelämäkerran konventioita. Tämän uuden omaelämäkerran, tai modernin omaelämäkerran, edustajiksi Kosonen nimeää myöhäis- tai postmodernit kirjailijat Nathalie Sarrauten, Alain Robbe-Grillet'n, George Perecin ja Marguerite Durasin, jotka kehittivät uutta omaelämäkertaa 1950-60 -luvulla ja julkaisivat Kososen tutkimuksen kohteena olevia teoksia parikymmentä vuotta myöhemmin.²⁴ Näissä uusissa omaelämäkerroissa ei rakenneta tai paljasteta kertojan suurta elämäntotuutta tai elämän alkuperäistä merkitystä, eikä hänen elämäntarinansa ole ehyt ja aukoton. Todellisuus käsitetään pakenevaksi sekä vaikeasti kuvattavaksi, ja kirjoituksessa suositaan universaalin sijasta singulaaria, välttämättömän sijasta haurasta, ja totaalisen sijasta yksityiskohtia. Nämä omaelämäkerrat eivät pyri avaamaan kertojan yhtenäistä elämänkulkua, ne

²⁴ Kososen tutkimuksen kohteena olevat teokset ovat Perecin *W ou le souvenir d'enfance* (1975; *W eli lapsuudenmuisto* 1991), Sarrauten *Enfance* (1983; *Lapsuus* 1984), Durasin *L'Amant* (1984; *Rakastaja* 1985) ja Robbe-Grillet'n *Le miroir qui revient* (1984; ”Kummitteleva peili”).

ovat epäjatkuvia ja ehdottomasti epäkronologisia. Elämänhistorian näennäinen jatkuvuus on pilkottu pieniksi paloiksi: ”eletyksi hetkiksi, mitättömiksi sattumuksiksi ja irrallisiksi episodeiksi”. Tästä syystä Kosonen toteaa käyttävänsä mieluummin sanaa *teksti* kuin kertomus, koska näissä omaelämäkerroissa ei ole kyse yhtenäisestä ja jatkuvasta kertomuksesta. (Kosonen 2000; 20, 24-25, 33; kursiivi alkuperäinen.) Elbazin käsitys omaelämäkerran epäjatkuvuudesta, joka poikkeaa hänen esittelemästään omaelämäkerran jatkuvuudesta, on näkökohdiltaan samoilla linjoilla Kososen kanssa: hän näkee omaelämäkerran jatkuvan uudistumisen kertomuksena. Tarinaa ei koskaan kerrota lopullisesti ja täydentävästi, eikä elämän tarinaa voi esittää yksityiskohtaisesti alusta loppuun: tämän elämän merkitystä ei voi palauttaa yhteen ainoaan kertomukseen. (Elbaz 1988, 13.)

Kososen mukaan Durasin ja muiden hänen ranskalaisten aikalaistensa omaelämäkertojen epäjatkuvuutta luonnehtii ”elämänmerkityksen ja -tarinan repiminen”. Tarinoita ei siis sidota yhteen, vaan ne jäävät irrallisiksi fragmenteiksi, niin sanotuksi ”valkoiseksi kirjallisuudeksi”. Kososen mukaan tätä repeämää voi tulkita usealla tavalla. Ensinnäkin, omaelämäkerrallisten tekstien voidaan katsoa huonontuneen ja menettäneen itsen tuntemisen ja itsestä huolehtimisen taidon kaaoksen keskelle. Toiseksi, epäjatkuvuus voidaan nähdä positiivisemmin, jonkinlaisena merkitsevänä struktuurina (*structure signifiante*). Kolmanneksi, ja Kosonen tuntuu itse kannattavan tätä näkökantaa, fragmentoituminen muodostaa niin sanotun postmodernin tilanteen, jossa autonominen minä katoaa ja uudenlainen tapa kirjoittaa syntyy, jolloin perinteinen rousseaulainen omaelämäkertaa kuolee. Eräs mielenkiintoinen Kososen repeytymisen tulkinnoista on ”kuolemansairaus”, joka liittyy toisen maailmansodan, Auschwitzin ja Hiroshiman synnyttämään kauhuun ja kuolemaan. Näiden kokemusten vuoksi uudempaa omaelämäkertaa voi kirjoittaa ainoastaan ”hiljaisuuden rei’ittämällä tekstillä”, jossa kauhua ei ilmaista suoran sanankääntein, ja joka on epäjatkuvaa ja katkonaista. (Kosonen 2000, 22.)²⁵

Evans toteaa, että kulttuurisena ja kirjallisena muotona omaelämäkerta omaa kaksi hämmästyttävää piirrettä: se hyväksyy sosiaaliset normit ja konventiot melkein täydellisesti ja epäkriittisesti, sekä esittää kuvaamansa henkilön sosiaalisten odotuksien mukaan eikä koskaan kuvaa henkilöä itseään (Evans 1999, 136-137). Tämä on hyvin jyrkkä kannanotto omaelämäkerrasta kokonaisuutena genrenä. Yleinen käsitys on, että tällainen uusi omaelämäkerta pystyy tavoittamaan ihmisen ja tämän elämän todenmukaisemmin ja suoremmin. Käsityksen mukaan omaelämäkerta on lisäksi nousemassa alistetusta pimeydestä suoruuden ja avoimuuden aamunkoittoon. Evans päätyy tuomitsemaan tämän nousevan käsityksen, että omaelämäkerta saattaa olla muuttumassa konventionaalista moderniin eli enemmän todenmukaiseksi. (emt., 138-139.) Tällä tavalla uusia

²⁵ Hiroshiman liittymisestä Durasin kirjoitukseen ks. Ames 1988, ”Edging the Shadow. Duras from Hiroshima to Beauborg”, 3-30.

omaelämäkertoja todellakin usein kuvataan, enkä lähtisi Evansin tavoin väistämättä kieltämään niiden mahdollisuutta tavoittaa ihminen ja hänen elämänsä.

2.3 Durasin epätavalliset tosi tarinat: esimerkkeinä *L'Amant* ja *L'Amant de la Chine du Nord*

Marguerite Durasin tuotantoa on vaikea tutkia huomioimatta omaelämäkerrallisia näkökulmia tai ottamatta kantaa niiden olemassaoloon. Lukija asettuu erityisesti *L'Amantin* tai vaikkapa *L'Amant de la Chine du Nordin* aloittaessaan positioon, jossa hän olettaa lukevansa omaelämäkerrallista tekstiä. Hän luottaa siihen, että romaanien tapahtumilla on pohjansa todellisissa kokemuksissa, oli tämä fakta sitten kirjailijan itsensä toteama tai pelkästään yleistä ennakkotietoa. Tietysti Durasin teoksia on mahdollista lukea ilman minkäänlaisia ennakkotietoja, vailla käsitystä sen genreteoreettisesta luokittelusta. Tämän tutkielman puitteissa oletan kuitenkin, että tämä on harvinaista tai epäoleellista, ja että yleensä Durasin tietyt teokset luetaan lähtökohtaisesti omaelämäkertoina tai ainakin omaelämäkerrallisia elementtejä sisältävinä. Sturrock väittää, että omaelämäkertojen kirjoittajat ovat joutuneet asemaansa melkein kuin sattumalta, ja heidän kuoltuaan heidät luokitellaan pikemminkin varsinaisen fiktiivisen kirjallisen tuotantonsa perusteella. Omaelämäkerta on täten muusta tuotannosta erottuva, toistumaton tapahtuma. Omaelämäkerrastaan erityisesti tunnettu Rousseaukaan ei tohtinut tehdä siitä varsinaista ammattiaan. (Sturrock 1977, 51.) Marguerite Durasin tuotantoa sen sijaan on vaikea ajatella ilman sen omaelämäkerrallisia teoksia. Mikä huomattavampaa, lähes kaikki hänen teoksensa ovat enemmän tai vähemmän omaelämäkerrallisia. Niin sanottu normaali fiktion kirjoittaminen ja omaelämäkertojen tekeminen kietoutuvat Durasin tuotannossa yhteen.

Jotkut tutkijat tervehtivät *L'Amantin* ilmestymistä kriittisesti, sillä omaelämäkertaan siirtyminen oli heidän mielestään Durasin petos omia taitojaan kohtaan, kääntyminen turhamaisuuteen, loikkaaminen korkeakulttuurista kaupalliseen kirjallisuuteen. Vielä kauhistuttavampaa oli se, että Duras itse myönsi *L'Amantin* olleen häneltä maksua vastaan tilattu projekti. (Hewitt 1990, 96.) Luonnollisesti kuulostaa laskelmalliselta ja ahneelta, että Duras suostui kirjoittamaan omaelämäkerran koska häneltä sitä pyydettiin ja hänelle siitä maksettiin. Tulen tutkielmassa huomioimaan, että *L'Amantin* aihepiiri oli ollut esillä jo monissa aiemmissa Durasin teoksissa. Lisäksi hänen kuolemansa jälkeen löytyi jo toisen maailmansodan aikaan kirjoitettu muistikirja, jonka voi tulkita romaanin alkuperäiseksi hahmotelmaksi. Tässä valossa tilaustyön hyväksyminen on ainoastaan toiminut kiihdyttimenä paljon varhaisemmin liikkeelle lähteneelle

projektille. Omaelämäkertaan siirtyminen ei siis välttämättä pelkästään popularisoi ja vähennä kaunokirjallisten teosten arvoa. Genova ylistää Durasin omaelämäkerrallista projektia ja menee niinkin pitkälle että korottaa Durasin ja *L'Amantin* eurooppalaisen omaelämäkerran perinteen oleelliseksi osaksi, todeten että teos samaan aikaan kyseenalaistaa omaa muotoaan. *L'Amantin* avulla Duras astuu historian, ajan ja egon muurien yli ja tarjoaa itsensä vastineeksi aiemmille pyrkimyksilleen. (Genova 2003, 57.) Genovan sanat ovat melko ylitsevuotavia, ja kielivät erityisestä henkilökohtaisesta arvostuksesta Durasia kohtaan.

Totesin yllä, että lähes kaiken Durasin tuotannon voi käsittää omaelämäkerralliseksi. Tällä tarkoitan sitä, että hän on antanut ymmärtää poimineensa henkilöitä, tapahtumia ja teemoja kirjoihinsa omasta elämästään. Esimerkkinä voi mainita hullun kerjäläisnaisen, joka esiintyy monessa Durasin romaanissa kauhistuttavana ja ahdistavana hahmona. Hän tulee näkyviin esimerkiksi *L'Amantissa* päähenkilön pelästyttävänä mielipuolena, ja toistuu muissakin Durasin romaaneissa. Kerjäläisnaisen hahmo on peräisin hullusta naisesta, jonka Duras kohtasi Indokiinassa sijainneen kotinsa lähetyvillä pienenä tyttönä. Rakastetun pikkuveljen aikainen kuolema puolestaan kummitteli pitkään Durasin tuotannossa. Hän jopa kirjoitti menetyksestään novellin, *Le mort du jeune aviateur anglais* (1993; *Nuoren englantilaisen lentäjä kuolema*, 2005). On kuitenkin huomattava, että kirjailijoiden tapana on usein poimia erityisesti teemoja, mutta myös tapahtumia ja jopa henkilöitä elämästään ja sijoittaa niitä romaaneihinsa. Lukija ei silti luokittelisi näitä fiktioita omaelämäkerroiksi. Voidaan tietysti väittää, että kaikki kirjallisuus on tietysti tietyllä tapaa omaelämäkerrallista juuri tästä poimimisesta johtuen, mutta silti fiktiivisen romaanin ja omaelämäkerran välillä on rajankäyntiä (*Encyclopedia of the Novel* 1998, 80). Sana autofiktio on kenties paikallaan tässä kohtaa, sillä se viittaa fiktiiviseen romaaniin, jolla on omaelämäkerrallisia piirteitä. Kuten luvun alussa mainitsin, Durasin romaanit, jotka eivät ole omaelämäkertoja, mutta eivät täysin fiktioitakaan, voisivat kuulua autofiktion kategoriaan.

Hewitt jäljittää Durasin omaelämäkerrallisuuden alkavaksi *Moderato Cantabile*-romaanin (1958) yhteydessä. Hän lainaa Durasia: ”(. . .) mitä kerron *Moderato Cantabile*ssa, tämä nainen joka haluaa tulla tapetuksi, elin sen itse . . . ja siitä hetkestä lähtien kirjani muuttuivat . . . [. . .] luulen että käänös kohti vilpittömyyttä tapahtui silloin.” (Hewitt 1990, 102; suomennos N.N.) Genova taas katsoo Durasin tuotannon muuttuvan dramaattisesti vuonna 1984 ilmestyneen teoksen *L'Amant* myötä, jolloin Duras siirtyi tekstissään vallankumoukselliseen *minä*-pronominiin.²⁶ Tällöin lukijat pääsivät kosketuksiin todellisen Durasin kanssa. Lisäksi

²⁶ Aliette Armelin mukaan Durasin omaelämäkerrallisuus alkoi kahdeksankymmentäluvulla samaan aikaan kun hän tapasi viimeisten vuosien rakastajansa, Yann Andréan. Tämä kohtaaminen sai Durasin keskittymään kirjoissaan Armelin mukaan uudenlaisiin teemoihin: muistiin, identitettiin, ja totuuteen. (Armel 1990, 11.)

minämuotoinen kerronta astui tällöin laajemmin niin sanotun uuden romaanin (*Nouveau Roman*) piiriin. (Genova 2003, 47.)²⁷ Kaiken kaikkiaan minä-sana tuntuu olevan määrittävä tekijä pohdinnoissa Durasin, sekä yleisen, omaelämäkerran olemuksesta. Durasin *L'Amantissa*, kuten muidenkin omaelämäkerrallisten kirjailijoiden teoksissa, sekä myös muissa hänen omaan elämäänsä viittaavissa teksteissä, voidaan tunnistaa Smithin ja Watsonin luokittelemat erilaiset minät. Kolme ensimmäistä, eli ”tosi” tai historiallinen minä, kertova minä sekä kerrottu minä, ovat tärkeimpiä, sillä ideologinen minä ei ole oleellinen käsittelemieni kysymysten yhteydessä. Historiallinen minä olisi tässä tapauksessa Marguerite Duras-niminen tosimaailmassa elävä kirjailija, joka on kirjoittanut omaan elämään viittaavan omaelämäkerran *L'Amant*. Kertova minä on minä- tai hänmuodossa puhuva teoksen kertoja, ja kerrottu minä on minä, josta muodostuvan kuvan kertova minä pyrkii välittämään lukijalle. Todellinen minä ja tekstuaaliset minät eivät kuitenkaan välttämättä ole erotettavissa toisistaan Durasin tekstien yhteydessä: todellinen Duras sekaantuu kaunokirjallisten teostensa maailmaan, ja täten historiallinen minä ja teosten sisäiset omaelämäkerralliset minät pyrkivät sekoittumaan.

Edellisessä luvussa keskustelutin erilaisia käsityksiä omaelämäkerran minästä keskenään. Tulin siihen tulokseen, että kyseessä ei ole yksinkertainen kokonaisuus, vaan pluraali ja monimuotoinen ilmiö. Ilmiötä ei välttämättä ole helppo saada kiinni, vaan se saattaa kosketuksesta hajota tai kadota. Sharon Willis toteaa *L'Amantista*, että teos on lähtökohtaisesti ambivalentti ja määrittelemätön. Teoksessaan *Marguerite Duras. Writing on the Body* (1987) Willis huomauttaa, että *L'Amant* vuorottelee ”hänen” ja ”minän” välillä, ja teoksen omanlaista lineaarisuutta ei pystytä yhdistämään tavanomaisiin tunnustuksellisiin tai fiktiivisiin muotoihin (emt., 5). Millerin mukaan tulee huomioida, että minä (*je*) muuttuu teoksen aikana useaan otteeseen hän-pronominiksi (*elle*), eikä kuvauksen kohteena oleva identiteetti ole tosiaankaan läpinäkyvä tai ”yksi”. Kyseessä on itse asiassa peili, joka ei heijasta täydellistä reproduktiota kohteestaan, vaan välittää kuvan kirjoituksen epämääräisen mediumin avulla. *L'Amantissa* Duras kieltäytyy pronomien epämääräisellä käytöllä sekä omaelämäkerrallisten rakenteiden manipulaatiolla hyväksymästä, että hänen tekstinsä representoisivat minkäänlaista totuutta hänen elämästään tai identiteetistään. Millerin mukaan tämä pätee muihinkin Durasin teksteihin. (Miller 2003, 81-82, 88.) Hänen sanoihinsa tulee lisätä, että epämääräiset pronominit tai manipulaatio eivät estä teosta viittaamasta silti todenmukaisesti oikeaan maailmaan. Janice Morganin esittää kirjoituksessaan ”Fiction and Autobiography/Language and Silence. *L'Amant* by Duras” (1989), että *L'Amantin* omaelämäkerrallisuudelle on tyypillistä, että se ei juonna suoraan orjallisesta todellisuuden imitoimisesta, vaan käyttää temppuja (*artifice*) ja

²⁷ Marguerite Durasin tekstien lisäksi tämä vallankumouksellinen ilmiö astui esiin mm. Claude Simonin, Nathalie Sarrauten ja Alain Robbe-Grillet'n teksteissä (Genova 2003, 47).

harkittua epämääräisyyttä saavuttaakseen todellisen autenttisuuden (emt., 272-273). Duras ei ehkä pyri luomaan täydellistä kirjallista imitaatiota elämästään, mutta *L'Amant* voi silti olla omaelämäkerta. Tämä johtuu siitä, että kirjailija on vetänyt teoksen ainekset omasta elämästään eikä millään tavalla anna ymmärtää että kyse olisi silkasta fiktiosta. Lisäksi *L'Amantin* asema tilaustyönä todistaa, että kyseessä oli omaelämäkerrallinen projekti.

Durasin omaelämäkerrallisuuden yhteydessä katson, että *L'Amantin* lisäksi on hyvä ottaa huomioon *L'Amant de la Chine du Nord*. Molemmat teokset kertovat kirjailijan Indokiinassa vietetyssä nuoruudessaan koetusta eroottisesta rakkaussuhteesta vanhempaan aasialaiseen mieheen, sekä hänen vaikeista äiti- ja sisarussuhteistaan ja kasvamisesta seksuaalisesti itsensä tuntevaksi naiseksi. *L'Amant de la Chine du Nord* on kirjoitettu kahdeksan vuotta *L'Amantin* jälkeen, ja sen voi nähdä eräänlaisena uudelleenkirjoituksena aiemmasta romaanista. Suurin omaelämäkerrallisuuteen liittyvä ero teosten välillä lienee se, että Durasiin viittaavasta päähenkilöstä käytetään pelkästään hän-sanaa sen ja minä-sanan yhdistämisen sijasta.²⁸ *L'Amantia* on verrattu erääseen Durasin vanhempaan romaaniin, *Un Barrage contre le Pacifique*. Teos vetää aiheensa samasta ajasta kirjailijan elämässä, eli nuoruudesta Indokiinassa, mutta on kolmannessa persoonassa kerrottu ja konventionaalisen lineaarinen, kronologinen romaani toisin kuin epäkronologinen ja fragmentaarinen *L'Amant*. Lisäksi romaani ei käsittele Durasin suhdetta kiinalaisen rakastajan kanssa, vaan keskittyy kirjailijan perheeseen. Durasin omien sanojen mukaan *Barrage* on täysin omaelämäkerrallinen (Brée, Duras, Doherty 1972, 405). Toisin sanoen romaanin muoto ei välttämättä määrää sitä, voiko sen nähdä omaelämäkerrallisena vai ei. Tästä huolimatta tarkastelen seuraavaksi *L'Amantia* ja *L'Amant de la Chine du Nordia* niiden epäjatkuvuuden kannalta.

Kosonen on valinnut epätraditionaalisten omaelämäkertojan yhteydessä käsiteltäväkseen Durasin teoksista juuri *L'Amantin*. Valinta on erittäin osuva, sillä *L'Amant* on malliesimerkki uudenlaisen omaelämäkerran piirteistä. Romaani koostuu lyhyehköistä fragmentaarisisista osista, jotka sijoittuvat enimmäkseen kertojan nuoruusvuosiin Indokiinassa, mutta joista osa kuvaa kertojaa paljon vanhempana. Kertoja käyttää vuoron perään preesensia ja mennyttä aikamuotoa milloin nuoruusaikojensa ja milloin aikuiselämänsä kuvauksessa. Romaanin nykyhetkeä on täten paikoitellen mahdoton määrittää, eikä kertoja mitenkään pyri aloittamaan elämänsä kuvausta tietystä hetkestä ja jatkamaan sitä yhtenäisesti loppuun niin, että tarinan alta paljastuisi jonkinlainen merkityksellinen elämänlanka. Fragmentit esiintyvät satunnaisessa

²⁸ Lisäksi romaaniin on useille sivuille liitetty alaviitteitä, jotka vihjaavat, että kyseessä oli alunperin elokuvakäsikirjoitus. Tähän viittaavat myös kuvausjaksot, jotka tuntuvat piirtävän lukijan silmien eteen kohtauksia elokuvasta. Ks. *L'Amant de la Chine du Nord*, esim. s. 40 ja 56.

järjestyksessä, ja samoihin tapahtumiin palataan useaan otteeseen hieman eri sanavalinnoin. Osa fragmenteista ei edes kuvaa mitään tiettyä tapahtumaa, vaan ne ovat eräänlaisia maalauksen- tai muotokuvan tapaisia otoksia kertojan elämän eri vaiheilta.

Romaanin alussa esiintyy osuva esimerkki ajan määrittelemättömyydestä ja kuvista, jotka eivät rakenna mitään koherenttia kertomusta kertojan elämäkulusta:

J'ai un visage lacéré de rides sèches et profondes, à la peau cassée. Il ne s'est pas affaissé comme certains visages à traits fins, il a gardé les mêmes contours mais sa matière est détruite. J'ai un visage détruit.

Que je vous dise encore, j'ai quinze ans et demi.
C'est le passage d'un bac sur le Mékong.

(*L'Amant*, 10-11)

Minulla on syvien, kuivien ryppyjen uurtamat, halkeilleet kasvot. Ne eivät ole rupsahaneet kuten joillekin hienopiirteisille kasvoille saattaa käydä, niiden ääriiviivat ovat entisellään mutta niiden aines on tuhoutunut. Minulla on tuhoutuneet kasvot.

Mutta palataanpa aikaan kun minä olin viidentoista ja puolen.
Lossi ylittää Mekongia.

(*Rakastaja*, 14)

Ensin vaikuttaa siltä, että kertoja on sijoittunut nykyisyyteen: hän kuvailee ryppyjen uurtamia, tuhoutuneita kasvojaan. Hän kuitenkin siirtyy muistelevaan nuoruutensa tapahtumia, ja valitsee välittömästi presensin siirryttyään niin kutsutun menneisyyden tapahtumiin. Aikamuodon vaihtelu jatkuu läpi koko romaanin, ja samoin kertoja liikkuu satunnaisesti ajassa edestakaisin ja ripottelee tarinansa osia täysin epäkoherentissa järjestyksessä. Eräänlainen kertomus nuoren tytön ja aasialaisen rakastajan suhteesta hahmottuu tekstin katkelmien alta, mutta tämäkin rakkaussuhde on vain fragmentti tytön elämässä. Epäilemättä kyseessä on merkityksellinen katkelma, mutta minkäänlaista koherenttia tytön elämäkulun selitystä suhde ei tarjoa.

L'Amant de la Chine du Nordissa esiintyy sekä samanlaista tekstuaalista fragmentaarisuutta että nykyhetken ja menneisyyden vaihtelua, vaikka jälkimmäinen toimii hieman eri tavoin kuin *L'Amantissa*. Kyseessä ei ole niinkään päähenkilön kaksien ajallisesti erillään olevien, nuoren ja vanhojen, kasvojen tekstuaalinen rinnakkainasettelu, vaan menneisyydessä sijaitsevan suhteen, siitä kirjoitetun aiemman teoksen, sekä tässä kyseessä olevan teoksen keskinäinen sekoittaminen. Tämä kaikki tapahtuu Durasin tyylille ominaisesti fragmentteihin jaetussa tekstissä. Seuraavassa lainauksessa käy ilmi kuinka teksti jakautuu eri hetkiin viittaaviin katkelmiin:

Et puis cette souffrance quitte la corps, quitte la tête, elle quitte insensiblement toute la surface du corps et se perd dans un bonheur encore inconnu d'aimer sans savoir.

Elle se souvient (. . .) D'avoir écrit ça, elle se souvient aussi, comme le bruit de la rue chinoise. Elle se souvient même d'avoir écrit que la mer était présente ce jour-là dans la chambre des amants (. . .)

Le lit des amants.

Ils dorment peut-être. On ne sait pas (. . .)

Dans le premier livre elle avait dit que le bruit de la ville était si proche qu'on entendait son frottement contre les persiennes comme si des gens traversaient la chambre (. . .) Elle le dirait encore dans le cas d'un film, encore, ou d'un livre, encore, toujours elle le dirait. Et encore elle le dit ici.

(. . .)

Son nom à lui, elle l'avait oublié. Toi, elle disait.

On le lui avait dit encore une fois. Et de nouveau elle, elle l'avait oublié. Après, elle avait préféré taire encore ce nom dans le livre et le laisser pour toujours oublié.

(L'Amant de la Chine du Nord, 80-82)

Sitten kipu lähtee ruumiista kokonaan, lähtee päästä, lähtee huomaamatta ruumiin pinnasta ja hukkuu vielä tuntemattomaan tiedostamattomaan rakkauden onneen.

Hän muistaa (. . .) Hän muistaa kirjoittaneensa tämän, kuten hän muistaa kiinalaisen kadun melun. Hän muistaa kirjoittaneensa senkin, että meri oli sinä päivänä läsnä rakastavien huoneessa (. . .)

Rakastavien vuode.

He nukkuvat ehkä. Mahdotonta sanoa (. . .)

Ensimmäisessä kirjassaan hän kertoi kaupungin melun olleen niin lähellä, että sen hankauksen ikkunaluukkuja vasten kuuli ikään kuin ihmiset olisivat kulkeneet huoneen läpi (. . .) Hän kertoisi saman elokuvassakin tai uudessa kirjassa, hän muistaisi aina sanoa saman. Hän sanoo sen tässäkin.

(. . .)

Miehen nimen hän sen sijaan oli unohtanut. Sinä, hän vain sanoi.

Se oli kerrottu hänelle uudestaan. Ja jälleen hän oli unohtanut sen. Vielä kirjassaankin hän oli mieluummin vaiennut siitä antaakseen sen painua lopullisesti unhoon.

(Pohjoiskiinalainen rakastaja, 62-63)

Ilman merkittyjä poistojakin teksti on katkeilevaa, fragmentaarista, ja monista eri osista koostuvaa. Aikaa pyritään hämärtämään aikamuotojen vaihtelevalla käytöllä. Joissain kohdissa *L'Amantin* ja *L'Amant de la Chine du Nordin* aktuaalinen kirjoitushetki ("Hän muistaa kirjoittaneensa tämän") ja jälkimmäisen romaanin sisäinen nykyisyys ("He nukkuvat ehkä") esiintyvät preesensissä, kun taas toisissa mennyt aikamuoto viittaa kauan sitten hän-muotoiselle kertojalle tapahtuneisiin asioihin ("Miehen nimen hän sen sijaan oli unohtanut"), tai sitten *L'Amantin* kirjoitushetkeen ("Vielä kirjassaankin hän oli mieluummin vaiennut siitä"). "Ensimmäinen kirja" viittaa siis *L'Amantiin*, jossa tämä tietty tarina ja aihe esiintyivät ensimmäisen kerran. Aihepiiri oli tietysti esillä Durasin aiemmissakin teoksissa, mutta *L'Amant* ja *L'Amant de la Chine du Nord* muodostavat käsittääkseni romaaniparin, jotka ovat eniten keskenään verrannollisia. Vaikuttaa siltä, että nykyinen ja mennyt aikamuoto vaihtelevat katkelmassa lähes hallitsemattomasti ja saavat aikaan vaikutelman, että sekä aktuaalisen maailman että kirjoissa olevan maailman menneisyys ja nykyisyys sekoittuvat toisiinsa. Lainatussa katkelmassa kronologiaa siis hämärretään tehokkaasti, mutta silti *L'Amant de la Chine du Nord* toimii kaiken kaikkiaan lineaarisemmin kuin *L'Amant*: romaanilla on selkeä alku ja loppu, ja tytön ja kiinalaisen rakkaussuhde kuvataan loogisemmin kehittyvänä tarinana.

Duras itse kirjoittaa *L'Amantissa*, ettei hänen elämänsä tarinaa ole olemassa:

"L'histoire de ma vie n'existe pas. Ça n'existe pas. Il n'y a jamais de center. Pas de chemin, pas de ligne." (*L'Amant*, 14); "Minun elämäni historiaa ei ole. Ei vain ole. Elämällä ei ole keskipistettä, ei milloinkaan. Ei tietä, ei linjaa." (*Rakastaja*, 17.) Jos omaelämäkerta ymmärrettäisiin tässä tapauksessa konventionaalisesti, niin miten Durasin tekstejä voisi lukea omaelämäkerrallisina, hänen elämäänsä kuvaavina, ellei hänen omien sanojensa mukaan ole olemassa mitään elämän historiaa tai linjaa, ja jos hänen niin kutsutut omaelämäkertansa vastustavat konventionaalisia tapoja kirjoittaa omaelämäkertaa? Miller toteaa, että Duras kehottaa lukijoita olemaan varuillaan omaelämäkerran kanssa eikä käsittämään "omaelämäkerran fiktiota" määrittävänä yksilön tarinana (Miller 2003, 80). Koherentti ja yksinkertaisesti ymmärrettävä elämän tarina ei ole ainoa tapa tehdä tai lukea omaelämäkertoja, eikä välttämättä suositeltavaa Durasin tapauksessa.²⁹

Asia ei luonnollisesti ole niin yksinkertainen. Eakinin mukaan omaelämäkerran kronologisuudesta ei niin vain pääsekään eroon, sillä kronologia ja kertomuksellisuus ovat toisiinsa kietoutuneita koska kaikki kertomukset on järjestetty ajallisesti ja kronologia on usein niiden

²⁹ Genovan mukaan Durasin kirjoituksen tyhjät aukot ja tekstissä esiintyvä hiljaisuus ovat kutsu lukijalle. Lukijan tulisi osallistua aktiivisesti Durasin aukkoisen omaelämäkerran luomiseen, käydä polyfonista dialogia tekstin kanssa ja täyttää aukot itse. Kyseessä on eräänlainen vastavuoroinen minän ja menneisyyden kommunikaatio, "reciprocal exchange of self and private history" (Genova 2003, 57.) Näin Durasin hiljaisuuden ja aukkojen leimaama kirjoitus tulee käsitetyksi kirjoittajan ja lukijan yhteisenä projektina, jossa he yhteisymmärryksessä siitä että kyseessä ovat todelliset tapahtumat konstruovat kirjaillijan esille ottaman elämäntarinan, oli sitten kyse nuoruuden rakkaussuhteesta tai myöhemmin elämässä koetuista traumaattisista tapahtumista.

keskeinen piirre. Jopa silloin, kun omaelämäkerta tuntuu ehdottavan jonkinlaista vaihtoehtoa kronologiselle järjestykselle, löydämme todennäköisesti silti kronologiaa: kenties ei kalenterin mukaan menevää, mutta omaelämäkerrallista prosessia. (Eakin 1988, 36.) Toisin sanoen, vaikka tavanomaista kronologiaa on mahdollista hämärtää ja väännellä, kertomuksen luonteeseen kuuluu jonkinlainen lineaarinen eteneminen. Eakinin mukaan omaelämäkerrallinen prosessi on mahdollista tulkita kronologiaksi itsessään. Käsitän tämän niin, että kun omaelämäkerran kirjoittaja tuottaa omaan elämäänsä viittaavan kertomuksen, hän liikkuu lineaarisesti tässä prosessissa eteenpäin ja tulee täten luoneeksi lineaarisen tarinan, vaikka samaan aikaan käyttäisi omaelämäkerralle epäkonventionaalisia keinoja tämän prosessin läpiviemiseen.

Kosonenkin huomioi, että ”[v]aikka Duras käyttää *Nouveau Romanistien* tapaan toistoa, katkaisee kerronnallisen diskurssin, poikkeaa herkeämättä asiasta yksityiskohtien takia, viljelee episodeja ja katkelmia, julistaa yhden merkityksen ja totuuden mahdottomuutta, *hänen tuotannossaan epäjatkuvuus olisi sittenkin vain näennäistä*” (Kosonen 2000, 45, 58; viimeinen kursiivi N.N.). Tällä hän tarkoittanee sitä, että kaikesta huolimatta Duras esittää järkevästi järjestettävän omaelämäkerrallisen tarinan kokemastaan rakkaussuhteesta. Tämä epätraditionaalinen tapa luoda omaelämäkertaa ei vie uskottavuutta teokselta tai irtisano omaelämäkertaa autenttisuuden mahdollisuudesta: se sopii hyvin esimerkiksi Lejeunen määritelmään omaelämäkerrasta proosana, joka viittaa retrospektiivisesti kertojansa elämään. Omaelämäkerran määrittelyjen ja sen uuden muodon ei siis välttämättä tarvitse olla ristiriidassa keskenään. Omaelämäkerrallinen tarina hahmottuu *L’Amantissa* ja *L’Amant de la Chine du Nordissa* eri tavoin kuin perinteisessä kasvukertomuksessa, mutta Duras luo silti vetoavan kuvan käänteentekevästä hetkestä – joen ylitys lossilla – ja tapahtumista viisitoistavuotiaan tytön elämässä, joka otti sijaa hänen omassa elämässään kymmeniä vuosia aikaisemmin.³⁰ Ja kuten jo totesin, erityisesti *L’Amant de la Chine du Nordista* lainattu katkelma sekoittaa kyllä kronologiaa, mutta ei silti kiellä lineaarisen tarinan mahdollisuutta. Edellisessä luvussa esitelty Sturrockin artikkeli käsitteli juuri sitä, kuinka omaelämäkerran tarinan lanka voisi löytyä näennäisesti epäkronologisen tarinan tietyistä merkityksellisistä pisteistä. Lanka voisi siis löytyä esimerkiksi yllä lainattujen katkelmien kohdista, joista toisessa kuvataan päähenkilön kasvoja ja Mekongin lauttaa jolla tytön ja kiinalaisen kohtaaminen tapahtui, ja toisessa hetkeä jolloin tyttö ensimmäistä kertaa antaa itsensä kiinalaiselle. Aikamuotojen hämärtäminen ei tarkoita sitä, etteikö näihin merkityksellisiin hetkiin voisi tarttua ja

³⁰ Jean Starobinski esittää osuvan havainnon, että omaelämäkerran kirjoittamiseen vaadittava motiivi löytyy yleensä jostain yksilön elämässä tapahtuneesta radikaalista muutoksesta. Yksilön sisäinen muutos synnyttää omaelämäkerran subjektin. Kertoja ei kerro ainoastaan mitä hänelle tapahtui joskus aiemmin elämässä, vaan myös miten hänestä tuli se mitä hän nykyään on. (Starobinski 1980, 78-79.) Duras käyttää *L’Amantissa* tätä omaelämäkerran perinteistä kertomisen muotoa esittäessään itsestään muotokuvia sekä nuorena tyttönä että vanhana naisena.

muodostaa niiden avulla loogisen tarinan tytön ja kiinalaisen suhteesta. Erityisen huomattavaa on se, että omaelämäkerran minänä toimiva kertoja sekä aktuaalisen kirjoitusprosessin tekijä Marguerite Duras tuntuvat sekoittuvan *L'Amant de la Chine du Nordista* lainatussa kohdassa. Tämä liittyy läheisesti Durasin ja hänen tuotantonsa symbioottiseen suhteeseen, ja palaan tähän ajatukseen myöhemmin.

3. Totuuden ja fiktion rajat omaelämäkerrassa

Autobiography provokes fantasies of the real.
Leigh Gilmore³¹

Q. Et näe tarinaa . . .
A. En näe sitä kuvitteellisena.
Germaine Brée, Marguerite Duras & Cyril Doherty³²

Rakastan kirjojani. Ne kiinnostavat minua. Kirjojeni ihmiset ovat elämäni ihmisiä.
Marguerite Duras³³

Omaelämäkertaa tutkittaessa nousee jossain vaiheessa väistämättä esiin kysymys siitä luokitteleeko sen todellisuuteen viittaava luonne sen totuudelliseksi tekstiksi vai kaunokirjalliseksi fiktioksi. Onko esimerkiksi *L'Amant* silkkaa faktaa, totta, vai mielikuvituksellinen, fiktiivinen tuotos? Tähän liittyy kysymys omaelämäkerran ja sen subjektin suhteesta todelliseen maailmaan. Voiko omaelämäkerta tavoittaa kuvaamansa subjektin tosielämässä olemassaolevan vastineen, eli todellisen kirjailijan, vai onko omaelämäkerrassa kuvattu subjekti vain kaunokirjallinen konstruktio? Sama koskee omaelämäkerrassa kuvattuja tapahtumia. Voiko ne samaistaa tosielämän tapahtumiin vai ovatko nekin sellaisinaan olemassa vain kaunokirjallisen teoksen sisällä? Alustin näitä kysymyksiä edellisessä luvussa pohtimalla omaelämäkerrallisen subjektin erilaisia ilmentymiä esimerkiksi kirjailijan teokseensa luoman toisen minän kautta sekä ottamalla esiin Evansin ja Smithin käsityksiä omaelämäkerrallisen minän konstruktionistisesta ja fiktiivisestä luonteesta.

Faktan ja fiktion sekä kirjoituksen ja todellisuuden suhde on erityisen oleellinen aspekti Marguerite Durasin tuotantoon kohdistuvassa tutkimuksessa, koska ainakin osa tästä tuotannosta tulkitaan yleisesti hänen omaan elämäänsä viittaavaksi ja sen oleelliseksi osaksi. Durasin omaelämäkerrallisuutta koskevassa luvussa tuli jo esiin, kuinka hänen omaelämäkertansa todenmukaisuus voidaan kyseenalaistaa. Esitetty minä ei esimerkiksi välttämättä ole täysin yhtenäinen eikä vastaa todellisen elämän minää täydellisesti. Lisäksi Duras käyttää pronomineja *je* ja *elle* epämääräisesti ja manipuloi omaelämäkerrallisia rakenteita ja tulee täten kyseenalaistaneeksi omaelämäkerran mahdollisuuden imitoida tai representoida todellisuutta. Tässä tutkielmassa pyrin osoittamaan, että Durasin todellinen minä

³¹ Gilmore 1994a, 16

³² Brée, Duras, Doherty 1972, 405; suomennos N.N.

³³ Lainattu Adler 1998/2000, 5; suomennos N.N.

on löydettävissä hänen tuotannostaan. Koska kyse on todellisen henkilön suhteesta omaan kirjoitukseensa, on olennaista pohtia luokitellaanko hänen omaelämäkerralliset teoksensa todenmukaisiksi vai fiktiivisiksi.

Käytän sanaa totuus sanan fakta sijaan. Totuus on tietysti sinällään epämääräinen ja kyseenalainen käsite, enkä lähde sen käyttöön varomattomasti. Tarkoitukseni ei ole luoda tutkielman ympärille totuutta mystifioivaa ilmapiiriä tai antaa ymmärtää, että Marguerite Durasin omaelämäkerrat paljastaisivat jonkinlaisen suuren, toden salaisuuden hänen elämästään. Kyse on tyylillisestä valinnasta. Omaelämäkertaan liittyvässä tutkimuksessa palataan usein ajatukseen ihmisen elämän totuudesta, eli siitä, kuinka hyvin omaelämäkerrallinen teos kuvastaa koko elämän merkitystä. Kyse ei siis ole pelkästään yksilön elämän yksityiskohdista ja pienistä faktoista. Katson, että totuus yksinkertaisesti sopii paremmin fiktion kanssa esiintyväksi käsitteeksi omaelämäkerta koskevassa tutkimuksessa. Tästä huolimatta käytän sanoja todenvastaavuus tai -mukaisuus, todellisuuteen viittaaminen, tai referentiaalisuus, sen sijaan että käyttäisin sanaa totuudenmukaisuus. Tämän tutkielman puitteissa käsittelen kirjallisuuden ulkopuolisen todellisuuden todeksi.³⁴ Kun käsillä on kirjan ulkopuolinen maailma johon kirjan tapahtumat kenties viittaavat, on kyse sekä konkreettisesta subjektin että konkreettisesta yleisestä todellisuudesta eikä epämääräisestä, abstraktista totuudesta. Toisin sanoen Marguerite Durasin omaelämäkerralliset romaanit viittaavat niiden ulkopuoliseen todellisuuteen eivätkä johonkin mystiseen kirjailijan omaan totuuteen. Kaiken kaikkiaan sana totuus lähinnä korvaa sanan fakta puitaessa sen rajankäyntiä fiktion kanssa.

Mutta mihin käsitteet totuus ja fiktio viittaavat ja mikä niiden keskinäinen suhde on? Teoksessaan *Actual Minds, Possible Worlds* (1986) Jerome Bruner esittelee kaksi toisistaan eroavaa ajattelun ja ilmaisun tapaa: ensinnäkin paradigmaattisen ja tieteellisen muodon, eli hyvin muotoillun argumentin, ja toiseksi mielikuvituksellisen kertomuksen, eli hyvän tarinan. Argumentit vakuuttavat totuudellisuudellaan ja empiirisellä todistusaineistolla, tarinat elämän- ja todenkaltaisuudellaan. (Bruner 1986, 11-13.) Niin sanotun faktan määrittely todenmukaiseksi argumentiksi ja fiktion määrittely elämäkaltaiseksi tarinaksi voisi olla hyvä alku käsitteiden ymmärtämiselle. Dorrit Cohn puolestaan määrittelee fiktion ”kaunokirjalliseksi ei-referentiaaliseksi kertomukseksi” (Cohn 1999/2006, 22). Tähän mennessä käsitteiden ero vaikuttaa perustuvan siihen, että fiktiiviset tarinat tai kertomukset ovat todenkaltaisia ja siksi vakuuttavat, mutta eivät perusta elämäkaltaisuuttaan varsinaiseen empiiriseen todistusaineistoon tai yleensäkin varmistettavaan totuuteen. Fiktio ei myöskään viittaa suoraan todellisuuteen. Entä sitten omaelämäkerta, joka on luokiteltavissa

³⁴ Tietysti ajatuksen todellisuudesta totena voi uudelleenarvioida. Tässä tutkielmassa tyydyn kuitenkin toteamaan, että oletettavasti todellisuus on totta. Tämän toteamuksen kyseenalaistaminen on oman kysymyksenasetteluni ulkopuolella.

kertomukseksi siinä missä muutkin romaanit, mutta joka samalla viittaa sen ulkopuolella olevaan maailmaan ja erityisesti tässä maailmassa elävään, kirjassa esiintyvässä omaelämäkerrallisessa subjektissa uudentuvaan henkilöön? Eikö omaelämäkertaa voi siis nimittää fiktioksi Cohnin määritelmän mukaan?

3.1 Totuudesta fiktion: omaelämäkerran väistämätön irrallisuus todellisuudesta?

Kaiken kaikkiaan erityisen huomattavaa omaelämäkerrassa on sen sijainti totuuden ja fiktion rajamaisemissa. Lukemattomat tutkijat ovat esittäneet hienoisesti toiseen suuntaan kallistuvia, mutta silti kahden puolen välimaastossa liikkuvia väitteitä. Lopputuloksena on usein epäselvää todistelua, joka ei vakuuta puoleen eikä toiseen, ja joka vaikuttaa lähinnä siltä, että ratkaisua on yksinkertaisesti mahdoton löytää. Päällimmäiseksi ajatukseksi jää vaikutelma yrityksestä keksiä jotain ainutlaatuista ja omintakeista totuuden ja fiktion erosta, mikä on tuhoon tuomittua koska aiheesta on enää vaikea sanoa mitään omaperäistä. Yksi harvoista todettavista faktoista tuntuu olevan Leigh Gilmoren huomautus, että omaelämäkerta on pudonnut ikävästi pois sekä historian että fiktion kentältä. Gilmore perustelee väitteensä sillä, että omaelämäkerta ei ole tarpeeksi objektiivista koska todistaja sekä tarjoaa muka luotettavaa tietoa että on eniten epäiltävä tapahtumien tulkitsija. Samaan aikaan omaelämäkerrassa on liian vähän subjektiivista näkökulmaa ja mielikuvituksellisuutta, koska se nojaa liikaa todenmukaisuuden rajoihin voidakseen tulla vakavasti otetuksi taiteena. (Gilmore 1994b, 6.) Myös Louis A. Renzan mukaan omaelämäkerta ei ole fiktiivinen eikä ei-fiktiivinen, eikä edes niiden kahden sekoitus (Renza 1980, 295).

Roland Barthesin näkemys totuuden ja fiktion suhteesta on huomioitava koska hän on ylipäänsä ottanut painokkaasti kantaa tekstin todenvastaavuuden kysymykseen, vaikka hänen ajatuksensa ei suoranaisesti pohdintaani hyödytäkään. Barthesin näkemys on monimutkainen, mutta muun muassa hänen ”Toden tuntu”-esseessä esittelemänsä ajatukset voi pukea yksinkertaiseenkin asuun. Esseän sisältävän kokoelman *Tekijän kuolema, tekstin syntymän* (1993) toimittanut Lea Rojola on tehnyt juuri näin. Hän kirjoittaa, että vaikka kaikki kerronta on funktionaalista, niin sanotuilla merkityksettömillä yksityiskohdilla eli kuvauksella on merkitystä, koska ne synnyttävät toden tunnun. Tämä pidetään yllä representaatiota aina uudelleen ja uudelleen toistamalla. Barthes kuitenkin muistuttaa, että vaikka tekstin kykyä viitata ulkomaailmaan ei voi kiistää, tekstin varsinaisena referenttinä ei ole todellisuuden raakamateriaali, vaan toiset merkit (Barthes 1993, 97-98). Varsinaisesti Barthesin omien sanojen mukaan modernissa realismissa vaikuttaa niin sanottu

uusi todenvastaavuus, jonka tarkoituksena ”on muuttaa merkin kolmiosaisuus ja tehdä tekstin osasta objektin ja sen ilmaisun puhdas kohtaaminen” (emt., 108). Toisin sanoen tekstillä on referentiaalisuussuhde, mutta ei varsinaisen ulkomaailman, vaan sitä edustavien merkkien kanssa. Vaikka ajatus on kiinnostava, tässä tutkielmassa olen keskittynyt tekstin suhteeseen itse todellisuuden kanssa. Barthesin näkemykset asettuvat melko yleiselle tasolle merkin ja merkitsijän sekä referentiaalisuuden tutkimuksessa, ja hänen käsityksensä todenvastaavuudesta liittyy lähinnä kaikkeen moderniin realismiin eikä niinkään omaelämäkertaan. Oleellista on lähinnä se, että Barthesinkin mukaan tekstissä on mahdollista saavuttaa toden tuntu ulkomaailmaan luotavien yhteyksien avulla, vaikka hän viittaa fiktion eikä omaelämäkertaan.

Mika Hallilan mukaan fiktion ja todellisuuden suhde on monimutkainen, koska fiktio ei itse asiassa ole sen enempää totta kuin valhettakaan. Hän esittelee kaksi näkökulmaa fiktion ymmärtämiseen: mimeettiset ja ei-mimeettiset teorit. Mimeettisyys tarkoittaa sitä, että kirjallisuus on fiktiota, mutta että se on mimeettisessä suhteessa todellisuuteen ja kykenee representoimaan sitä. Ei-mimeettisyys taas tarkoittaa, että ”kirjallisuus on omalakinen, autonominen alue, joka luo oman todellisuutensa ja maailmansa, fiktiivisen todellisuuden, fiktiivisen maailman”. Hallilan mukaan mahdollinen viittaussuhde todellisuuteen ei ole kirjallisuuden kannalta relevantti. (Hallila 2006, 33-35.) Tietysti hän kirjoittaa kirjallisuudesta yleensä, eikä erityisesti omaelämäkerrasta, jonka viittaussuhdetta todellisuuteen tässä luvussa käsittelem. Mimeettisyys on siinä mielessä käyttökelpoinen käsite, että se sallii omaelämäkerran representoida todellisuutta, mutta samaan aikaan omaelämäkerta voisi toimia kaunokirjallisenä teoksena fiktiivisine piirteineen ja tarinankerronnan keinoineen. Hallila käsittelee lähtökohtaisesti fiktiota, joka ei ole tutkielmani lähtökohta, vaan ainoastaan suhteessa käsittelemääni omaelämäkertaan.

Philippe Lejeune toteaa, että omaelämäkerta ei kuulu perinteisen kaunokirjallisen fiktion piiriin. Se on referentiaalinen teksti, mikä tarkoittaa että se pyrkii tieteellisen tai historiallisen diskurssin tavoin välittämään tietoa tekstin ulkopuolisesta todellisuudesta. Omaelämäkerran tavoite ei ole pelkkä todellisuuden tuntu, vaan todenvastaavuus. (Lejeune 1989, 22.) Joan W. Scott huomauttaa, että usein omaelämäkerran referentiaalisuutta korostetaan ottamalla esiin yksilön kokemus. Sillä mikä voisikaan olla todempaa kuin yksilön oma käsitys kokemuksistaan? (Scott 1993, 59.) Omaelämäkerran todenmukaisuus perustuisi näin ollen ennen kaikkea sen motiiviin tuoda esiin totuudellista tietoa ja sen vakuutukseen että näin myös tapahtuu, sekä tätä tietoa välittävän yksilön subjektiiviseen, hallittuun käsitykseen siitä, mitä hänelle on tapahtunut. Olisi miellyttävää todeta, että omaelämäkerta kertoo todellisen henkilön todellisesta elämästä ja todellisuudessa sijaa ottaneista tapahtumista yksinkertaisesti viittaamalla niihin välittömästi. Tästä huolimatta on selvää, että tekstin ja sen ulkopuolisen maailman väliin tulee

asioita, jotka eivät anna tällaisen viittauksen tapahtua. Suora viittaussuhde todellisuuteen ei välttämättä ole mahdollista.

Paul John Eakinin mukaan omaelämäkerran referentiaalinen sisältö ja rakenteet leimataan usein fiktioiksi, vaikka se yleensä viittaa itsensä ulkopuolelle johonkin historiallisen eksistenssin omaavaan minään (Eakin 1988, 32). Barrett J. Mandell on samoilla linjoilla Eakinin kanssa todetessaan ”Full of Life Now”-artikkelissaan (1980), että kirjallisuuden tutkijat erityisesti ovat olleet kovin halukkaita tuomitsemaan omaelämäkerran väistämättä fiktioksi, ja nimenomaan epäonnistuneeksi sellaiseksi (emt., 54). Robert Elbaz puolestaan toteaa, että omaelämäkerta ei ole faktuaalista, mutta voi silti näyttää siltä. Hänen mukaansa omaelämäkerran todellisuuteen viittaaminen ei ole merkityksellistä, vaan se, miten kertomus järjestetään. Tapahtumien fiktiivisesti järjestetty ketju tai todellisuuden tapahtumat ovat loppujen lopuksi sama asia, koska molemmat on muodostanut fiktiota luova tietoisuus. Hänen mukaansa omaelämäkerran fiktiivistä luonnetta tukee myös se, että se voi olla vain alku: asioiden loppuun saattaminen ei ole luonnollista, vaan aika on jakautunut. (Elbaz 1988, 12-13.) Toisaalta Elbaz ei selitä tätä mielestäni tarpeeksi havainnollisesti.

Omaelämäkerran fiktiivisyys katsotaan väistämättömäksi siksi, että se käyttää hyväkseen fiktiivisen tarinankerronnan konventioita. Omaelämäkerta ei ole todellista, koska se käyttää romaaneista tuttuja keinoja: henkilöhahmoja ja perheen kronikkaa, lyyrisiä kappaleita, tunnustuksia ja ylipäänsä kaunokirjallisen kertomuksen rakennetta. Sitä eivät myöskään sido muun historiallisen kirjallisuuden sisältämät rajoitteet, eli tarkkuus, puolueettomuus ja kaikkien kohteensa elämän yksityiskohtien sisällyttäminen. Siinä usein käytetty lineaarinen syyn ja seurauksen kertomus korvaa todellisen elämän monimutkaisuudet. (Howarth 1980, 86; Fowlie 1988, 165-166; Mandell 1980, 54.) Omaelämäkerrassa käytetty kirjoitus ujuttautuu muutenkin sen tavoitteleman todenmukaisuuden tielle. Egan huomioi *Patterns of Experience in Autobiography*-teoksensa luvussa ”The Inevitability of Fiction”, eli vapaasti suomennettuna ”Fiktio väistämättömyys”, että omaelämäkertaa työstäessä kirjoittamisen prosessi tunkeutuu väistämättä menneisyyden ja varsinaisten kirjoitettujen sanojen väliin. Tämä johtuu muun muassa siitä, että omaelämäkertojan tietovarasto on puutteellinen, hänen näkökulmansa puolueellinen, hänen roolinsa tulkitsijan ja järjestelijän, ja hänen elämänsä oikeat tapahtumat muuttuvat virtuaalisiksi kirjoittamisen prosessin myötä.³⁵ Fiktio vääristää todellisuutta alusta alkaen. (Egan 1984, 14.)

Elbaz puolestaan toteaa, että samalla tavalla kuin historia tai tiede konstruoivat

³⁵ Susanna Eganin määritelmä virtuaalisista tapahtumista on seuraavanlainen: ”Virtual events have a double duty to perform that distinguishes them from actual events: they must convince and they must contain an emotional factor. They are qualitative in their very constitution and have no existence apart from values, from the emotional import which is part of their appearance (. . .) As autobiography is a written record, the events it includes, regardless of their basis in fact, must perform double duty as virtual events, and will be effective, indeed true, only insofar as they portray an emotional reality.” (Egan 1984, 14-15.)

todellisuuden, myös yksilö luo sen. Hän ei raportoi, toista tai todista aidoksi totuutta, vaan tekee sen itse. Kielen asemalla välittäjänä on suuri merkitys tässä, sillä puhuvan subjektin välittämä tieto on aina konstruoitua tietoa. Jokainen välitetty diskurssi on tulkintaa, eikä tapahtumia pysty tavoittamaan kaikessa paljauudessaan. (Elbaz 1988; 8-9, 14.) Kyseessä on jo perinteiseksi käynyt käsitys kielen ikuisesta välittäjyydestä: todellisuutta ei missään diskurssissa voida saavuttaa sellaisenaan, vaan se tulkitaan ja koetaan aina kielen kautta. Täten yksilö tekee todellisuutensa itse kielen avulla, eikä suoraan raportoi todellisen maailman tapahtumia kirjoituksessaan, tai omaelämäkerrassa. Gilmore huomauttaa, että genretutkimuksessa omaelämäkerta on luokiteltu ei-fiktioon piiriin. Omaelämäkerta olisi täten eräänlainen areena, jossa minä puhuu itsestään ilman fiktion koristeellisuutta aivan kuin kieli olisi puhdas peili, joka heijastaa kirjoittajansa elämän sellaisenaan. Gilmoren mielestä näin ei kuitenkaan ole: kieli ja erot asettuvat historian ja samanlaisuuksien edelle. Lisäksi näennäisen vakaa käsite omaelämäkerta viittaa itse asiassa diskursseihin ja käytäntöihin, joita yksilöt ovat käyttäneet representoidakseen itseään suhteessa totuuden ja identiteetin tuottamisen kulttuurisiin malleihin. (Gilmore 1994a, 35.)

Evans toteaa, että omaelämäkerta on itse asiassa yhteiskuntamme ja sosiaalisten tarpeidemme synnyttämä konstruktio. Ihmiset haluavat kokea elämän järjellisenä ja koherenttina kokonaisuutena, jota määräävät järjellä perustellut valinnat: siksi omaelämäkerran halutaan olettaa esittävän jonkinlaisen version absoluuttisesta totuudesta. Näin ei kuitenkaan todellisuudessa voi tapahtua. (Evans 1999, 1-2.) Gusdorf pukee asian ytimekkääksi sanoiksi toteamalla, että omaelämäkerran alkuperäinen synty on looginen koherenssi ja järjeistäminen. Omaelämäkerta ei ole vain yksinkertaista menneisyyden toisintoa. Sen epäonnistumiset, aukot ja muistin vääristymät johtuvat kirjoittajan halusta saada hyväksyntää menneisyytensä korjatulle versiolle, eli hänen omalle yksityiselle todellisuudelleen. Omaelämäkertaa ei pitäisi sekoittaa objektiiviseen elämäkertaan, sillä se on samaan aikaan sekä taideteos että valaistumisen lopputulos. Se näyttää yksilön sisäisen yksityisyyden, eli ei sitä mitä hän oli tai sitä mitä hän on, vaan sen minkä hän toivoo ja uskoo olleensa tai olevansa. Kyseessä on henkilökohtaisen kohtalon uudelleenarviointi, ja omaelämäkerran merkitystä pitäisikin etsiä totuuden ja valheellisuuden takaa. (Gusdorf 1980; 41-43, 45.) Kenties Irving Louis Horowitz pukee asian kätevästi sanoiksi todetessaan artikkelissaan ”Autobiography as the Presentation of Self for Social Immortality” (1977), että omaelämäkertaa ei ehkä pidäkään nähdä joko totuutena tai fiktiona, vaan enemmänkin itsen kohtaamisena. Parhaimmillaan tällä tavalla nähty omaelämäkerta olisi suodatettua itsetiedostusta (*filtered self-awareness*) ja pahimmillaan hienostumatonta mystisismiä (*unrefined mysticism*). (emt., 176.) Marguerite Durasin omaelämäkerta on mahdollista nähdä tällaisena yksityisenä näkemyksenä, omasta itsestään valaistumisen saavuttamisena sekä menneisyyden kenties korjattuna versiona.

Esimerkiksi *L'Amant* ja *L'Amant de la Chine du Nord* ovat tällaisen näkemyksen mukaan irrallisia referenssistä todelliseen maailmaan, ja kertovat hyvin yksityisen, Durasin itsensä tietyllä tavalla tapahtuneeksi uskoman kertomuksen nuorena tyttönä koetusta rakkaussuhteesta vanhempaan kiinalaiseen mieheen.

Eräs tapa ymmärtää Durasin omaelämäkertaa sekä siihen liittyvää totuuden ja fiktion suhdetta on ottaa huomioon metafiktiivisyyden tai –tekstuaalisuuden osuus hänen kirjoituksessaan. Mika Hallila esittää teoksessaan *Metafiktion käsite* (2006) metafiktioista seuraavanlaisen ajatuksen: ”Metafiktioit *sekä* luovat vaikutelman totuudellisuudesta ja todellisuudenkaltaisuudesta, todellisuusillusion, *että* paljastavat sen olevan vain vaikutelmaa, illuusiota.” (emt., 77; kursiivit alkuperäiset.) *L'Amant de la Chine du Nord*issa on useita kohtia, joissa Duras vetää lukijan huomion siihen, että kyse on kirjoituksesta, tarinasta:

C'est un livre.
C'est un film.
C'est la nuit.
(. . .)
La voix qui parle ici est celle, écrire, du livre. (*L'Amant de la Chine du Nord*, 17)

Tämä on kirja
Tämä on elokuva
(. . .)
Tässä puhuva ääni on kirjan kirjoitettu ääni. (*Pohjoiskiinalainen rakastaja*, 11)

”Tämä on kirja”-kohta korostaa teoksen asemaa kirjoitettuna ja tuotettuna tekstinä. Lisäksi tekstiä suoltava ääni on kirjoitettu, tuotettu konstruktio. Pitkin romaania sen päähenkilö, nuori tyttö, tiedostaa hänen ja kiinalaisen rakastajan suhteen kertomuksellisen luonteen: moneen otteeseen suhdetta kuvataan tarinana, joka alkaa, kehittyy, ja ennen pitkää loppuu. Romaanin loppupuoliskolla kertomukseksi konstruoitu suhde sidotaan todellisuuteen:

– Puis un jour on parlera de nous, avec des nouvelles personnes, on racontera comment c'était.
– Et puis un autre jour, plus tard, beaucoup plus tard, on écrira l'histoire.
– Je ne sais pas.
Ils pleurent.
– Et un jour on mourra.
– Oui. L'amour sera dans le cercueil avec les corps.
– Oui. Il y aura les livres au-dehors de cercueil.
– Peut-être. On ne peut pas encore savoir.
Le Chinois dit:
– Si, on sait. Qu'il y aura des livres, on sait.
Ce n'est pas possible autrement. (*L'Amant de la Chine du Nord*, 195)

- Sitten jonain päivänä kerromme tarinamme kokonaan uusille ihmisille, kerromme millaista se oli.
- Ja toisena päivänä, myöhemmin, paljon myöhemmin, tarina kirjoitetaan kirjaksi.
- En tiedä.
- He itkevät.
- Ja jonain päivänä kuolemme.
- Niin. Rakkaus suljetaan arkuun ruumiiden mukana.
- Niin. Mutta kirjat jäävät arkun ulkopuolelle.
- Ehkä. Sitä ei vielä tiedä.
- Kiinalainen sanoo:
- Kyllä sen tietää. Se tiedetään että kirjoja tulee.
- Muuta mahdollisuutta ei ole. (*Pohjoiskiinalainen rakastaja*, 153)

Kirjan kiinalainen tietää, että kirjoja tulee. Tämä on viittaus todelliseen elämään, sillä Duras itse tiesi *L'Amant de la Chine du Nordia* kirjoittaessaan, että kirjoja todellakin tuli. Romaanin ulkopuolisen tiedon merkitystä korostaa se, että sanoja on kiinalainen, eikä nuori tyttö. Tyttö saattaisi nimittäin tietää kirjoittavansa tulevaisuudessa tarinan suhteesta, koska läpi romaaniin hän on korostanut sitä, että haluaa jonain päivänä kirjoittaa. Kiinalaisella ei tällaisia toiveita ole, joten hänen huomautuksensa kirjojen tulosta viittaa todelliseen maailmaan ja siellä ilmestyneisiin kirjoihin. Nämä kaksi katkelmaa vakuuttavat ja korostavat sitä kuinka Duras katsoo puhuvansa todellisesta minästään ja elämänsä todellisista tapahtumista, mutta samaan aikaan siitä käy ilmi, että kyse on elämän kuvailemisesta, ei itse elämästä. Patricia Waughin mukaan kieli on itsenäinen järjestelmä, joka synnyttää omat merkityksensä. Tästä syystä sen suhde todellisuuteen on monimutkainen. Metatermit ovat tarpeellisia kun halutaan tutkia fiktion ja sen ulkopuolella olevan maailman välistä suhdetta. (Waugh 1984, 3.) Metateksti siis liikkuu fiktion ja todellisuuden rajoilla aivan kuin tässä luvussa käsitelty omaelämäkertakin. Lähinnä aion käyttää metatekstuaalisuutta tai –fiktiivisyyttä esimerkkinä siitä, kuinka Duras tuo itsensä kirjojensa maailmaan, ja tähän palaan luvussa 4.

Kirjoituksessaan ”The Veto of the Imagination. A Theory of Autobiography” (1980) Louis A. Renza toteaa, että omaelämäkerta on ainutlaatuinen, itsensä määrittelevä itseilmaisun tapa, mutta päätyy hyvin negatiiviselta kuulostavaan loppupäätelmään. Hänen mukaansa omaelämäkerrallinen kirjoitus on loputon alunäytös vailla keskipistettä, eli fiktiota, ja loppua, eli historiaa. Se on myös fragmentaarinen ja keskeneräinen kirjallinen projekti eikä kykene saavuttamaan muuta kuin mielivaltaisen dokumentin aseman. (emt., 295.) Renzan sanojen voisi kuvitella suorastaan masentavan omaelämäkerran kirjoittajaa – onko mitään järkeä ryhtyä projektiin, jonka kohtalo on olla keskeneräinen ja merkityksetön, jolla ei ole kaunokirjallista arvoa,

mutta joka ei myöskään kykene tavoittamaan todellisuutta? Toisaalta, sanat voi ymmärtää myös rakentavasti: miksi omaelämäkerran tulisikaan olla valmis sellaisenaan, helposti määriteltävän todellisuussuhteen omaava tuotos? Käsitykset omaelämäkerrallisen kirjoittajan itsensä kohtaamisesta, metafiktiivisyyden tavasta liikkua todellisuuden ja kirjoituksen välimaastossa, sekä omaelämäkerran keskeneräisyydestä eivät sulje pois mahdollisuutta kutsua näitä tekstejä omaelämäkerroiksi, vaan paremminkin laventavat omaelämäkerran ja todellisuuden suhteen määrittelyn rajoja. Tietysti tuntuisi rajoittavalta sanoa Durasin omaelämäkerta irti suorasta viittaussuhteesta todellisuuteen, varsinkin kun tutkielman lähtökohtainen ajatus on, että teksti tai kirjoitus ja elämä liittyvät toisiinsa. Seuraavaksi käsittelemme totuuden ja fiktion suhdetta Durasin omaelämäkerrassa, ja argumentointini jälkeen olen toivoakseni tuonut tosimaailman Durasin ja hänen todellisuutensa lähemmäs hänen tuottamaansa tekstiä kuin yllä esiteltyt käsitykset sallivat.

3.2 Fiktiosta totuuteen: ”Kirjojeni ihmiset ovat elämäni ihmisiä.”

Durasin tuotannon totuuden ja fiktion ongelmasta keskusteltaessa keskitytään usein menestyksekkään *L'Amant*-romaanin pohdintaan. *L'Amantin* ilmestyessä Duras itse väitti kivenkovaan, että teos on fiktiota. Lopulta hän myöntyi ja totesi muistavansa itsensä nuorena tyttönä lautalla ja nousseensa suuren mustan auton kyytiin kiinalaisen miehen mukaan. (Adler 1998/2000, 245.) Kuten edellisessä luvussa todettiin, romaania lähestytään ennen kaikkea omaelämäkerrallisena: tähän viittaavat paitsi *L'Amantin* omaelämäkerrallisuus yleisesti tunnustettuna tosiasiana ja Durasin käyttämä minämuotoinen kerronta, myös se että ennen romaanin kirjoittamista Durasilta oli seuraavaksi tilattu nimenomaan omaelämäkerta. Ei niinkään yllättäen tutkijat ovat kapinoineet yleistä käsitystä vastaan ja korostaneet romaanin fiktiivisiä ulottuvuuksia. Hewitt ottaa esiin konferenssin, jossa puhujat vaativat Durasin *L'Amantin* tunnustamista fiktiivisenä taideteoksena, eikä ainoastaan omaelämäkertana. Teoksen tulkitseminen pelkästään omaelämäkertana olisi heidän mielestään vähentänyt sen arvoa: siitä olisi tullut vain joko läpinäkyvä paljastus kirjoittajansa elämästä, tai kirjailijan muun tuotannon yksinkertainen selvennys. Esitetyt mielipiteet toivat esiin kirjallisuuden ja elämän sekoittumisen, sen että ”puhdas” kirjallinen ja ”puhdas” referentiaalinen teksti eivät enää asetu siististi omille määrätyille paikoilleen. Omaelämäkerta yleensäkin siis tasapainottelee edelleen faktan ja fiktion rajapinnalla. (Hewitt 1990, 1.) Hewitt itse toteaa, että *L'Amant* ei ole totuutta julistava teksti, vaan uusi versio muista Durasin fiktioista, kuten *Un Barrage contre le Pacifique*. Kirjoittaessaan saman tarinan uudestaan Duras

tunnustaa omaelämäkerran fiktiiviset aspektit. Toisin sanoen Hewittin mielestä Duras kierrättää fiktioitaan, eli kertomuksiaan, yhä uudestaan ja uudestaan ja sanoutuu tässä prosessissa irti siitä, että nämä kertomukset jotenkin viittaisivat todellisuuteen. (emt., 196-197.) Adele King pukee asian vielä Hewittiakin selvemmin sanoiksi todetessaan tutkimuksessaan *French Women Novelists. Defining a Female Style* (1989), että tiettyjen tarinoiden ja henkilöhahmojen ilmaantuminen Durasin teoksiin uudestaan ja uudestaan eri näkökulmista alleviivaa sitä tosiasiaa, ettei niistä voi löytää minkäänlaista yhtä totuutta (emt., 134). Toisaalta uudelleenkirjoittaminen voidaan nähdä myös kirjailijan korpuksen kokonaisuutta sisäisesti koossapitävänä keinona, ja Durasin tapana sitoa yhteen elämänsä erilaiset tapahtumat ja niiden ilmentymät kirjoituksessaan.

Miller toteaa osuvasti, että omaelämäkerta on usein pidetty genrenä, josta puuttuvat mielikuvitus ja kirjallinen luovuus (Miller 2003, 47-48). Tästä ei kuitenkaan voi olla kyse Durasin kohdalla: hänen tekstejään leimaavat kauniisti muotoillut, metaforia hyväkseen käyttävät kuvaukset, ja hänen todellisista tapahtumista vetämiensä aiheiden käsittely vaihtelee teoksista toiseen todennäköisesti kaunokirjallisten ratkaisujen tuloksena. Hänen kirjoitustaan eivät siis hallitse pelkästään silkka todellisen elämän uudennus ja imitaatio. Laure Adlerin mukaan Durasin tapaan kuuluu ottaa aineksia todellisesta elämästä luodakseen tarinan tai myytin, mutta samalla hän parantaa todellisuutta tehdäkseen siitä viekoittelevamman, vaikka se merkitsisi totuuden uudelleenkeksimistä. Tällä tavalla on mahdollista paeta banaalisuutta. (Adler 1998/2000, 111.) Kyse ei siis olisikaan totuudesta, vaan muunnellusta totuudesta; ei todellisuudesta, vaan muunnellusta todellisuudesta. Tarkoittaako tämä, että Marguerite Durasin todellisuus, josta hänen kirjojensa tapahtumat on vedetty, on tavoittamattomissa? Ovatko hänen kirjansa fiktioita?

Omaelämäkerran totuus/fiktio-vastakkainasettelua voidaan myös katsoa sen subjektia silmälläpitäen. Välittääkö omaelämäkerta todenmukaisen kuvan subjektistaan? Aiemmin tutkielmassa pyrin kyseenalaistamaan minän ja subjektin koherenssin sekä niiden näkemisen essentialistisena kokonaisuutena ja totesin, että Durasin minä hajoaa väkisin useisiin osiin omaelämäkerrassa esiintyvien ilmentymiensä johdosta. Elbazin mukaan omaelämäkerrassa ei olekaan kyse jostain ainutlaatuisesta, ekstrektuaalisesta subjektista, joka syntyy uudestaan kirjallisessa tuotoksessa. Omaelämäkerta diskurssina ei kerro ”minästä” vaan useista ”heistä”: kertomus rakentuu persoonien moniudesta. Kertomus on aina kolmannen persoonan ilmiö, koska henkilö, joka kirjoittaa vaikkapa kymmenen vuotta nuoremasta itsestään, ei ole sama kuin tämä nuorempi henkilö. Täten henkilö voi kirjoittaa ainoastaan monista eri persoonista vuosien varrelta, jolloin hänen ja näiden persoonien välillä on huomattava etäisyys. (Elbaz 1988, 11-12.) Elbazin käsityksen mukaan omaelämäkertoja ei siis koskaan välitä autenttista kuvaa esittelemästään subjektista, eli itsestään, vaan kirjoittaa aina fiktiivisestä hahmosta. Tällainen päättely vihjaa, ettei

Marguerite Duras-nimistä henkilöä pysty tavoittamaan hänen omaelämäkerrastaan siitä huolimatta, että tämän henkilön ja omaelämäkerran subjektin samaistettavuus olisi yleisesti hyväksytty tosiasia.

Susan D. Cohen lainaa teoksessaan *Women and Discourse in the Fiction of Marguerite Duras. Love, Legends, Language* (1993) Durasia, joka joskus totesi, että hänen elämänsä alusta alkaen hänelle oli ollut ongelmallista tietää kuka oikeastaan puhui kun hän puhui kirjoissaan. Duras itsekään ei siis ollut varma oliko hän itse kirjojensa puhuja, vai kenties joku muu. Cohen jatkaa selittämällä, miten pluraalisuus on määräävä osa Durasin kirjoitusta. Objektiivisuus ja luova tietämättömyys korvaavat subjektiivisuuden ja kaikkietävyuden, eivätkä puhujat koskaan ole täysin perillä esitetyistä faktoista. Monet mahdolliset tulkinnat luovat Durasin kirjoituksen pluraalisuuden. Puhujien moninaisuus vie Durasin teokset pois faktuaalisuudesta kohti monia mahdollisia tulkintoja. (emt., 51-52.) Tämä vaikuttaisi estävän Durasin tavoittamisen hänen teksteistään, koska puhujien moninaisuudesta lienee mahdoton löytää sitä yhtä ainoaa oikeaa ääntä. Haluaisin silti huomauttaa, että erilaisten subjektien määrä ei välttämättä tarkoita sitä, että Duras itse ei olisi löydettävissä kirjoituksestaan. Mielestäni niitä pitäisi katsoa siten, että moninaisuudessaankin ne edustavat todellisessa maailmassa elävää kirjailija-Durasia. Pluraalisuus olisi täten hyve, eli mahdollisuus nähdä omaelämäkerrallinen subjekti useammalla kuin yhdellä tavalla, eikä tekstin ja ulkomaailman yhteyden kaaokseen suistava voima.

Adler huomauttaa Durasista kirjoittamansa elämäkerran alussa pyrkivänsä teoksessa erottamaan totuuden kuvittelusta, tai ainakin vertailemaan erilaisia olemassaolevia versioita. Tästä huolimatta hän myöntää kykenemättömyytensä tarjoamaan täysin todenmukaista tarinaa henkilöstä, joka halusi niin suuresti piilottaa itsensä. Edes hän ei pysty kokoamaan totuudellista kokonaisuutta Durasista tai tämän elämästä. Adler itse tunsi Durasin, mutta huomauttaa, ettei koskaan ollut tämän ystävä vaan ainoastaan joku, josta kirjailija piti paljon, ja jonka kanssa keskustella elokuvista, kirjallisuudesta, muodista, politiikista ja jopa ruuanlaitosta. (Adler 1998/2000, 4-5.) Lisäksi Duras oli tietoisena salaileva tietyistä elämänsä aspekteista ja oli kieltänyt ketään kirjoittamasta itsestään elämäkertaa. Kirjailijan muistikin oli jo alkanut pettää Adlerin alkaessa suunnitella teostaan. Teoksen johdannossa Adler kirjoittaakin havaitsevasti:

Joten kuka Duras oikeastaan oli? Petollinen Duras joka käytti niin monia naamioita, joka hekumoi hämärtäessään asioita, piilottaessaan tiettyjä hetkiä elämästään? Tai Duras, joka oli niin ammattimainen omaelämäkertoja, niin taitava tunnustuksen kirjoittaja, joka sai meidät uskomaan valheitaan. Elämänsä viimeisinä vuosina Marguerite Duras uskoi enemmän luomiensa fiktiivisten hahmojen olemassaoloon kuin rakastajiensa ja ystäviensä, jotka olivat olleet hänen rinnallaan kautta vuosien. Hänelle itse sana ”totuus” oli avoin epäilykselle ja todellisuus niin koskettava että hän liikkui pois sen ulottuvilta. Vain kirjoittaessaan hän oli yhtä itsensä kanssa. (emt., 5; suomennos N.N.)

Tämän näkemyksen mukaan Duras oli siis huijari ja kaksinaamainen juonittelija, joka johti tahallaan lukijoitaan harhaan. Lisäksi Adler antaa ymmärtää, että Duras ei itsekään tuntenut itseään muuten kuin kirjoittamisen kautta. Toisin sanoen hänen minänsä totuus pakeni jopa häntä itseään paitsi kirjoituksessa. Hänen elämänsä, minäänsä ja tuotantoaan määräsi kaiken kaikkiaan mysteeri, salaisuus ja tavoittamattomuus, mihin palaan luvussa 5.

Mutta kuten Adler toteaa, Duras pudotteli kirjoittaessaan totuuden murusia jotka riistivät lukijoilta mahdollisuuden suhtautua hänen kirjoihinsa rentouttavan puhtaana tarinointina, perinteisenä fiktiona. Lisäksi on huomioitava se tosiasia, että todennäköisesti saatuaan selville paralleelit kirjailijan ja hänen minäkertojiensa elämien välillä lukija ei aseta epäilyksiä teoksien tapahtumien ainakin osittaiselle todenmukaisuudelle. Germaine Bréen haastattelussa Duras puhuu ensimmäisestä omaelämäkerralliseksi katsotusta romaanistaan, *Un Barrage contre le Pacifique*:

A. *Barrage* on täysin omaelämäkerrallinen. Asuin maaseudulla kaukana Saigonista äitini kanssa, joka oli leski ja kolmen lapsen äiti, ja käytännössä luin ainoastaan koulukirjojani.

Q. Ja aloitit kirjoittamalla . . .

A. Talvesta. Muistan runon talvesta. En ollut koskaan nähnyt talvea.

Q. Kirjoittaessasi siitä kulkeuduit mielikuvitukselliseen. Vaikuttaa siltä, että kaikissa kirjoissasi aloitat jostain banaalista, joka sittemmin muuttuu todella kuvitteelliseksi, sitten kehittyy jopa kuviteltavissa olevan tuolle puolen, lyhyesti sanottuna, saavuttaa mysteerin tason.

A. Ehkä, mutta en näe sitä niin.

Q. Et näe tarinaa . . .

A. En näe sitä kuvitteellisena. Aivan kuin olisin joutunut silmätautiin uhriksi, näköni olisi muuntunut niin totaaliseksi, että huomioin todellisuuden vain yksinkertaisesti kautta, lähes naiivisti.

(Brée, Duras, Doherty 1972, 405; suomennos N.N.)

Duras toteaa siis selvästi, että *Un Barrage contre le Pacifique* on omaelämäkerrallinen, ja mikä tärkeintä, että hänen mielestään kyseinen tarina ei ole kuvitteellinen. Durasin sanat haastattelussa voi ymmärtää jopa niin, että hänen mielestään hänen kirjoittamansa tarina yleensäkin ei ole kuvitteellinen. Lisäksi mainitsin jo aiemmin, että Duras myönsi ennen pitkää myös muistavansa *L'Amantissa* kuvatus lauttakohtauksen tapahtuneen oikeasti. Tapauksella oli siis pohja todellisessa elämässä. Haluan tässä vaiheessa vetää lukijan huomion tämän luvun alkuun, jossa esiintyy Adlerilta otettu lainaus Durasin omista sanoista. Duras toteaa, että hän rakastaa kirjojaan, ja että ne

kiinnostavat häntä. Kirjoissa esiintyvät ihmiset ovat hänen elämänsä ihmisiä: ”Kirjojeni ihmiset ovat elämäni ihmisiä.” (Adler 1998/2000, 5; suomennos N.N.) Tällä tavalla Duras tulee ilmaisseeksi kantansa hyvin selkeästi.

On mielenkiintoista havaita, että Adler lainaa kirjailijan romaaneja kuvatessaan tämän todellisen elämän tapahtumia. Esimerkiksi pohtiessaan Margueriten kiinalaisen rakastajan olemassaoloa Adler esittää empiiristen todisteiden tukeman pohdintansa keskelle katkelman *L’Amant de la Chine du la Nordista*. Suomennoksessa ja alkuperäistekstissä katkelma menee seuraavasti:

Elle hésite. Elle dit en s’excusant:
 – Je suis encore petite.
 – Combien d’années?
 – Elle répond dans le facon des Chinois:
 – Seize années.
 – Non – il sourit – ce n’est pas vrai.
 – Quinze années... quinze et demie... ça va?
 Il rit.
 – Ça va. (*L’Amant de la Chine du Nord*, 48)

Lapsi epäröi. Anteeksipyytävästi hän sanoo:
 – Minä olen vielä pieni.
 – Montako vuotta?
 Lapsi vastaa kiinalaiseen tapaan:
 – Kuusitoista vuosikautta.
 – Ei – mies hymyilee – se ei ole totta.
 – Viisitoista vuosikautta . . . viisitoista ja puoli . . . kelpaako?
 Mies nauraa.
 – Kelpaa. (*Pohjoiskiinalainen rakastaja*, 37)

Kohtaa käytetään siis todisteena siitä, että Duras tapasi itseään vanhemman kiinalaisen miehen lautalla ja kävi tämän kanssa keskustelun iästään. Adler käyttää luontavasti Durasin tuotannon teoksia laidasta laitaan: *L’Amant de la Chine du Nord*, *L’Amant*, *Un Barrage contre le Pacifique*, *La Vie matérielle*, *Les Yeux bleus Cheveux noirs* (1980), *La Douleur*, *Écrire*, *L’Été 80* (1980), ja *L’Homme atlantique* (1980), muiden muassa, asettuvat sujuvasti hänen repertuaariinsa.

Merkityksellistä saattaa myös olla, että suuri osa lainatuista teoksista on kirjoitettu kahdeksankymmentäluvun alkupuolella, vaikka Adler kuvailee kronologisesti jokaisen Durasin teoksen syntymän ja julkaisun. Noihin aikoihin Durasilta ilmestyi erityisen omaelämäkerrallisia teoksia, kuten *L’Amant* ja *La Douleur*, ja on tietysti luontevaa viitata sekä näihin että samoihin aikoihin ilmestyneisiin romaaneihin otettaessa huomioon kirjailijan todellinen elämä.

Erityisen aseman Adlerin käyttämien lähteiden joukossa saa Durasin kuoleman jälkeen löydetty päiväämätön, käsinkirjoitettu muistikirja, joka käsialaeksperttien mukaan sijoittuu toisen maailmansodan ajalle. Tätä muistikirjaa Duras ei ilmeisesti koskaan aikonut saattaa julkaistavaksi. (Adler 1998/2000, 56.) Kirjoitus tuo Margueriten ja kiinalaisen rakastajan suhteesta esiin jälleen uuden version, jossa rakastaja on nimetty ”Leoksi”. Rakastaja on myös kuvattu paljon elinvoimaisempana ja komeampana kuin muissa häntä kuvaavissa kirjoissa. Hän suorastaan säteilee itseluottamusta ja edustaa nuorelle Margueritelle eleganssia ja suuren maailman tuntua:

Tapasin Leon ensimmäistä kertaa Sadecin ja Saigonin välisellä lautalla (. . .) Leo oli paikallinen mutta pukeutui ranskalaisen tavoin ja puhui täydellistä ranskaa, hän oli juuri palannut Pariisista. En ollut vielä viittätoista ja olin käynyt Ranskassa ainoastaan ollessani hyvin nuori. Mielestäni Leo oli hyvin elegantti. Hänen sormessaan oli valtava timanttisormus ja hänellä oli yllään vaaleanruskea silkkipuku. En ollut koskaan nähnyt sellaista timanttia muuten kuin sellaisilla ihmisillä jotka eivät koskaan huomannut minua, ja mitä veljiini tulee, he käyttivät valkoista puuvillaa . . . Leo sanoi minulle että olen kaunis. (emt., suomennos N.N.)

Adlerin lainaamat katkelmat muistikirjasta noudattelevat suunnilleen samoja juonikuvioita ja teemoja kuin samaa suhdetta kuvaavat *L’Amant* ja *L’Amant de le Chine du Nord*, mutta paikoitellen korostavat erilaisia näkökohtia suhteesta: esimerkiksi tytön äidin asema tämän kauppaajana kiinalaiselle on erityisen painottunut. Muutenkin ”Leon” rikkaus ja rahat mainitaan useaan kertaan. Tämän tietysti voisi tulkita viittaavan suhteen arkisempiin, niin sanotusti todellisempiin yksityiskohtiin, jotka eivät olleet enää niin korostetussa asemassa Durasin kymmeniä vuosia myöhemmin kirjoittamissa kaunokirjallisissa, julkaistuissa versioissa tapahtuneesta. On mahdoton sanoa, että onko muistikirja tarkoitettu mahdolliseksi ensimmäiseksi kirjoitetuksi versioksi suhteesta, vai onko kyse vain jälkikäteen kirjoitetusta päiväkirjasta, joka on yksityisempi ja täten kenties todenmukaisempi kuvaus tapahtuneesta.

Kiinalaisen rakastajan olemassaolosta, hänen esiintymisestään Durasin kirjoittamissa romaaneissa, sekä näiden suhteesta todellisuuteen on väitely loputtomasti. Kysymystä ”Oliko rakastaja oikeasti olemassa vai ei?” on toisteltu turhautumiseen asti. Adlerin tekemän tutkimuksen mukaan rakastaja oli olemassa. Hän sanoo käyneensä tämän haudalla ja nähneensä tämän talon. Rakastajan veljenpoika kertoi hänelle suhteesta nuoreen Margueriteen ja varmisti täten, että suhde tosiaan tapahtui. (Adler 1998/2000, 53.) Tämä Adlerin todistama historiallinen totuus osoittaa, että rakastajasta kertovat kaunokirjalliset romaanit ja Durasin kirjoittama muistikirja ovat ainakin miehen olemassaolon yhteydessä todenmukaisia. Voitaneen siis olettaa, että osa teksteissä kuvatuista tapahtumista on myös tapahtunut todellisessa elämässä, vaikka on mahdotonta saada

selville mitkä ja missä määrin.

Martin Crowley käsittelee tutkimuksessaan *Duras, Writing and the Ethical. Making the Broken Whole* (2000) laajasti Durasin tuotantoa kirjallisen eettisyyden näkökulmasta. Hän on, joskin epäsuorasti, ottanut myös kantaa rakastajan asemaan todellisuuden ja fiktion välimaastossa. Hän ottaa esiin Durasin omaelämäkerran referentiaalisuuden ottaessaan esiin kohtauksen *L'Amantissa* sekä *L'Amant de la Chine du Nordissa*, jossa minäkertoja vastaanottaa puhelun rakastajaltaan kymmeniä vuosia tapahtuneen jälkeen, sekä tosielämän puhelinsoitosta, jossa kerrottiin rakastajan kuolleen. Oletettavasti puhelu rakastajalta on osa teosten fiktiivistä, keksittyä sisältöä, mutta tämän kuolemasta kertova puhelinsoitto ilmeisesti tapahtui todellisessa elämässä. Crowley näkee näiden puhelinsoittojen, eli keksittyjen tapahtumien ja Durasin eletyn kokemuksen välisen yhteyden, korostavan mielikuvituksen ja todellisuuden välistä ikuista lipsumista. Tämä suhde tuntuu hänen mukaansa siirtyvän kauemmas todellisuudesta, mutta ennen pitkää todellisuus palaa keksityn väistämättömänä viittauksen kohteena. (emt., 264.) Crowley ilmaisee ajatuksensa hieman monimutkaisesti, mutta käytännössä kyse on edelleen totuuden ja fiktion välisestä rajankäynnistä. Toisen esimerkin keksityn ja todellisuuden suhteesta Crowley tarjoaa *C'est tout-*romaanin yhteydessä. Koska teos koostuu Durasin kuolinvuoteellaan mutisemista sanoista, jotka hänen elinkumppaninsa Yann Andrea kirjoitti ylös, herätti se ilmestyessään paljon polemiikkia siitä onko teos oikeastaan ollenkaan Durasin tekstiä. Crowleyn mukaan teksti on samaan aikaan täysin välitetty ja välittämätön: se sekä on kirjallisuutta että ei ole; ja se on sekä Durasin että ei ole (emt., 285). Kyse on tässä tapauksessa pikemminkin julkaistun teoksen kirjoituksen autenttisuudesta kuin referentiaalisuudesta.³⁶ Lisäksi Crowley monimutkaistaa rakastajan asemaa totuuden ja fiktion välimaastossa liikaa ottaessaan esiin molemmat puhelinsoitot. Kyse on eräästä romaanissa tapahtuvasta keksitystä soitosta sekä toisesta tosimaailmassa sijaa ottaneesta soitosta eikä niiden suhdetta tarvitse pohtia sen pidemmälle.

Adler tekee arvokasta työtä kirjoittamassaan elämäkerrassa ottamalla esiin useita Durasin teoksissa esiintyviä paikkoja ja tapahtumia, jotka olivat olemassa myös todellisessa elämässä. Tunnistettavia asioita on loputon määrä ja esittelen tässä vain muutaman niistä, eivätkä nämä todellakaan kata kaikkea todenvastaavuutta Durasin teksteissä. Adler mainitsee muun muassa The Fountain-yökerhon, joka mainitaan yllä esitellyssä muistikirjassa ja *L'Amant de la Chine du Nordissa* (Adler 1998/2000, 65). Marguerite vietti iltoja rakastajansa ja perheensä kanssa kyseisessä Saigonissa sijainneessa yökerhossa rakastajan tietysti maksaessa kaikki huvitukset. Lisäksi Adler ottaa esiin Betty ja Ramon Fernandez-nimisen pariskunnan, joiden naapurissa Duras todellisuudessa

³⁶ Lisää Crowleyn ajatuksia Durasin tuotannon referentiaalisuudesta ja/tai autenttisuudesta ks. Crowley 2000, esim. 19-20.

asui Rue Saint-Benoîtilla ja jotka mainitaan ainakin *L'Amantissa* (emt., 94). Toisen maailmansodan aikaan Margueriten ja pariskunnan välit joutuivat koetukselle, koska he asettuivat erilaisiin positioihin suhteessa natseihin ja ranskalaisten vastarintaliikkeeseen. Lisäksi Margueriten 1940-luvun aviomies ja pitkälinen ystävä Robert Antelme rakastui Anne-Marie –nimiseen nuoreen naiseen (emt., 99). Anne-Marie Stretter olikin *India Songin* (1973) ja *Le Vice-consulin* (1965) eräs keskeisistä hahmoista. Lisäksi hänet mainitaan myös *L'Amant de la Chine du Nordissa* ja *Le Ravissement de Lol V. Steinissa*, joista jälkimmäisessä hän viettelee päähenkilön kihlatun. Tämä on asetelma, joka vastaa hyvin todellisuuden tapahtumia – tai Marguerite Durasin oletettua henkilökohtaista tulkintaa niistä.

Yllä olevasta huolimatta Adler itse sanoo *L'Amantia* käsitellessään, että se ei ole omaelämäkerta (emt., 348). Sanoistaan huolimatta hän käyttää Durasin kaunokirjallista materiaalia kirjailijan todellisen elämän ja kokemusten kuvaamiseen. Tietysti tämän valinnan voi käsittää tyyllilliseksi ratkaisuksi kun kirjoitetaan kirjailijasta, jonka teoksista osa on yleisesti tulkittu omaelämäkerrallisiksi: siinä kontekstissa on vain sopivaa lainata kirjailijan teoksia eräänlaisena tietoisena tehokeinona. Silti oleellista on se, että nämä kaunokirjalliset teokset viittaavat johonkin todellisuudessa olemassaolleen, ja ovat siten ainakin osittain todenmukaisia: ”Nämä ovat tarinoita jotka tapahtuivat.”

Elbazin mukaan omaelämäkerran merkitys ei riipu sen totuusarvosta, eli niin sanottu faktuaalinen totuus on täysin merkityksetöntä sen yhteydessä mainittuna (Elbaz 1988, 6). Gabriel Josipovici puolestaan myöntää, että Durasin useat romaanit ovat omaelämäkerrallisia, kuten *Un Barrage contre le Pacifique* ja rakastettu Yann Andréasta kertova *Les Yeux bleus Cheveux noirs*, mutta toteaa myös, että Durasin tuotannon totuudellisuudella tai fiktiivisyydellä ei ole mitään merkitystä. Duras luo hänen mukaansa kirjoissaan ainutlaatuisen tunnelman ja paikan, eikä kukaan toinen kirjoita kuten Duras. (Josipovici 1990, 248.) Väittäisin, että omaelämäkertojalle, esimerkiksi juuri Marguerite Durasille, hänen omaelämäkertojensa totuusarvo ei ole merkityksetöntä. Enemmänkin kyseessä on yksi elämän tärkeimmistä hankkeista. Oman elämän arviointi ja kertominen lienee omaelämäkertojalle läheisessä suhteessa todeksi koettuihin tapahtumiin. Aiemmin mainitsin Georges Gusdorfin, jonka mukaan omaelämäkerran merkitystä tulisi etsiä totuuden ja valheen takaa. Tämä johtuu siitä, että kyseessä on henkilökohtaisen kohtalon uudelleenarviointi, eikä omaelämäkerran toteenviittaavuudella ole siis loppujen lopuksi merkitystä. Asia tuleekin nähdä niin, että omaelämäkerrassa tapahtuva yksityisten maailmojen etsintä sekä Irving Louis Horowitzin mainitsema itsetiedostus ja itsen kohtaaminen hienostuvat todenmukaisuudesta. Mitä lähemmäs päästään minää, johon omaelämäkerrassa harjoitettu yksityinen itsen kohtaaminen viittaa, sitä lähemmäs päästään omaelämäkerran todellista,

lähtökohtaista subjektia ja maailmaa jossa hän elää. Kuten tässä luvussa olen osoittanut, omaelämäkerrassa käytetään toki fiktion keinoja, mutta autenttisen lopputuloksen saavuttamiseksi. Vaikuttaa siltä, että Durasin kirjoitus kulkee kohti todellisuutta fiktion keinoista huolimatta sekä niiden avulla. Leigh Gilmoren huomautuksen siitä miten omaelämäkerrat tarjoavat fantasioita todesta voi ymmärtää siten, että nämä fantasiat edustavat mielikuvituksellista kertomusta, joka perustuu todellisuuteen ja kykenee tavoittamaan sen.

4. Duras kirjoituksessaan, osa 1.

La voix qui parle ici est celle, écrite, du livre.

Voix aveugle. Sans visage.

Marguerite Duras, *L'Amant de la Chine du Nord*³⁷

I won't tell you what I've done, but I shall tell you who I am.

Michel Beaujour³⁸

Tässä tutkielmassa käytännön tutkimuskohteena ovat olleet useat Marguerite Durasin omaelämäkerralliset ja esseetyyppiset teokset. Näitä ei ole kohdeltu erillisinä toisistaan, vaan esimerkiksi *L'Amantin* ja *L'Amant de la Chine du Nordin* omaelämäkerrallisuutta käsiteltäessä kävi ilmi, että nämä teokset kytkeytyvät läheisesti paitsi toisiinsa, myös aiempaan romaaniin *Un Barrage contre le Pacifiqueen* esimerkiksi aihepiirinsä, henkilöhahmojensa ja juonensa perusteella. Tämä teosten keskinäinen kytkeytyminen ei rajoitu vain näihin kolmeen, vaan läpi Durasin tuotannon on löydettävissä romaanien välisiä samankaltaisuuksia ja intertekstuaalisia viittauksia. Tiivistetysti voisi todeta, että kirjailija kuljettaa samoja teemoja, tapahtumia ja henkilöitä teoksesta toiseen ja ylipäänsä viittaa teoksissaan toisiin tuotantonsa osiin. Tämä on intra-intertekstuaalisuutta, eli tuotannon sisäistä intertekstuaalisuutta. Durasin tapauksessa intra-intertekstuaalisuuteen kuuluu oleellisena osana romaanien uudelleenkirjoittaminen. Mikä huomattavinta, usein tuotannon sisäinen viittausverkosto tuntuu keskittyvän asioihin, jotka kumpuavat Durasin omasta elämästä.

Temaattisten ja juonellisten asioiden lisäksi Duras mainitsee kirjoissaan usein toisia romaanejaan tekstuaalisina tuotteina ja kirjoituksen lopputuloksena. Tällöin kirjoituksen tai kirjoittamisen merkitys korostuu entisestään. Tämä juontaa juurensa todennäköisesti myös Durasin asemasta kieleen ja sen rakenteisiin erikoituvana kirjoittajana, jonka tuotannossa *écriture* eli kirjoitus on myös teoreettinen konstruktio. Tämän tutkielman puitteissa ymmärrän kirjoituksen korostetun aseman liittyvän sen elimelliseen suhteeseen kirjoittajansa kanssa. Lisäksi Duras ottaa esiin kirjoituksen ja kirjoittamisen sinänsä: hän ei ainoastaan kirjoita tekstejä, jossa viittaa muihin tuotantonsa osiin tekstuaalisina yksikköinä, vaan muistaa useissa teoksissaan mainita kirjoittamisen, tai jopa kyseisessä teoksessa esiintyvän kirjoituksen. Tällainen kommentointi vetää huomion edelleen romaanien asemaan kirjallisina tuotoksina.

Tiivistetysti voi todeta, että Durasin ilmaantuminen ja asettuminen kirjojensa

³⁷ ”Tässä puhuva ääni on kirjan kirjoitettu ääni. Sokea ääni. Kasvoton.” (*Pohjoiskiinalainen rakastaja*, 11.)

³⁸ Beaujour 1980/1991, 2-3.

maailmaan on painottuneessa asemassa hänen tuotannossaan, mikä on tämän tutkielman kysymyksenasettelun ytimessä. Tässä luvussa on tarkoitus kytkeä yhteen kirjailijan metatekstuaalinen kirjoituksensa ja romaaniensa kommentointi, tuotannon sisäinen viittausverkosto ja uudelleenkirjoittaminen. Näistä läsnäolon tavoista muodostuu laajempi tekstuaalinen verkosto, jossa itseensä viittaaminen, kirjoituksen kommentointi ja uudelleenkirjoittaminen paitsi linkittävät Durasin tuotannon eri osat toisiinsa, myös tulevat luoneeksi yhtenäisen kokonaisuuden kirjailijan tuotannosta ja kirjoituksesta: monesta tulee loppujen lopuksi yksi. Kaiken kaikkiaan tämä luku on ensimmäinen osa todisteista, jotka esitän Durasin ja hänen kirjoituksensa tai tuotantonsa yhteenkietoutumisesta

4.1 Metatekstuaalisuus

Metatekstuaalisuus ei ole ainoa sana, jota käytetään kirjailijan kommentoinnista teoksessaan: metafiktiivisyys tarkoittaa käytännössä samaa. Aihetta koskeva tutkimus vaikuttaisi suosivan metafiktiota, kenties koska käytössä olevat kohdetekstit ovat yleensä kaunokirjallisia teoksia, fiktioita. Hallila määrittelee metafiktion ensinnäkin fiktioksi, jonka objektina on fiktio; toiseksi fiktioksi, joka esitetään fiktion sisällä; ja kolmanneksi osaksi fiktiivistä maailmaa. Romaani toisin sanoen viittaa itseensä ja paljastaa olevansa kirjallinen teksti, eräänlainen artefakti. Lisäksi metafiktio viittaa kirjallisuuteen sekä sen kirjoittamiseen ja konventioihin. (Hallila 2006; 31-33, 75.) Hallilan työtä kanonisempia metatekstuaalisuuden tutkimuksia edustavat Linda Hutcheonin *Narcissistic Narrative. The Metafictional Paradox* (1980), sekä Patricia Waughin *Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction* (1984). Hutcheon kirjoittaa, että metafiktio on fiktiota, joka sisällyttää itseensä kommentaaria kielellisestä identiteetistään (Hutcheon 1980, 1). Toisin sanoen metafiktio on tekstiä, joka kommentoi paitsi itseään ja kirjallisia keinojaan, myös kirjallisuutta yleensä. Waugh puolestaan liittää metafiktion pohtimisen todellisuuden ja fiktion suhteeseen, sekä kaunokirjallisen teoksen ulkopuolisen maailman fiktiivisyyteen. Hänen mukaansa metafiktio kiinnittää lukijan huomion kirjoituksen asemaan tuotettuna asiana ja fiktion ja todellisuuden välisen eron kyseenalaistajana. Maailma itsessään saattaa olla fiktiivinen, tai fiktion rakentein toimiva, eikä pelkästään teksti johon metatekstuaalisuus suoranaisesti viittaa. (Waugh 1984, 2.)

Mitä tapahtuu, kun kyseenalaistetaan mahdollisena kohdetekstinä olevan romaanin fiktiivisyys sinällään? Metafiktiossa romaani viittaa itseensä ja paljastaa olevansa fiktiota. Entä jos metafiktiivinen teksti on jotain muuta kuin fiktio, tai edes kun sen määrittely on vaikeaa? Läpi

tämän tutkielman olen pyrkinyt nostamaan esiin sen tosiasian, että Marguerite Durasin teksteissä on käynnissä fiktiivisyyden ja todenvastaavuuden välistä epämääräisyyttä, eikä niitä voi yksinkertaisesti leimata fiktioiksi. Etenkin tärkeimpinä kohdeteksteinäni toimivat omaelämäkerrat ja esseetyyliin kirjoitetut romaanit vastustavat suoraa luokittelua fiktioiksi. Tietysti on mahdollista jatkaa luvussa 3 käytyä pohdintaa siitä, mitä fiktio itse asiassa on, mutta loputon hiustenhalkominen ei palvele tarkoitustaan tässä yhteydessä. Lienee selvää, että termi *metafiktio* on hieman liian distinktiivinen eikä välttämättä kykene kattamaan kaikkia Durasin tuotannon osia. Käytän mieluummin metatekstuaalisuus-sanaa kirjoittaessani Durasin tavasta huomioida tekstiensä ja erityisesti kirjoituksensa rakentumista ja luonnetta. Käsitän nämä kaksi sanaa saman yleiskäsitteen, eli itseensä viittaavan tekstin, merkitsijöiksi: tämä selittää miksi ne kulkevat käsittelyni jatkuessa rinnakkain.

Mutta mitä metafiktio käytännössä tarkoittaa? Hallilan mukaan metafiktio voi olla esimerkiksi teoreettista diskurssia osana romaania, realistisen kuvauksen mahdottomuuden osoittamista, parodiaa, *mise en abyme*-rakenteita ja allegoriaa (Hallila 2006, 205-206). Hutcheon puolestaan erottaa kaksi metafiktion lajia: avoin (*overt*) sekä piilotettu (*covert*) muoto. Avoin metafiktio tarkoittaa sitä, että itsensä tunnistaminen ja itsereflektio ovat selvästi näkyvillä tekstissä vaikkapa selvästi tematisoituina. Suljetussa metafiktiossa puolestaan prosessi on piilotettu ja sisäistetty teoksen rakenteisiin. Tällainen teksti voi sisältää itsereflektiota, mutta ei välttämättä ole tietoinen itsestään. (Hutcheon 1980, 23.) Tämän tutkielman kannalta ensimmäinen, eli avoin metafiktio, on kiinnostavampaa kuin jälkimmäinen, eli suljettu, metafiktio. Myös kaikki Hallilan mainitsemat metafiktion muodot ovat avoimia. Avoin metafiktio tarkoittaa siis itsensä tiedostavaa tekstiä, eli tekstiä, jossa on eksplisiittistä kommentaaria samasta tekstistä. Tämä kommentaari on selvästi näkyvillä, eikä ainoastaan piilotettuna teoksen rakenteisiin. Avoin metafiktio asettaa fiktiivisyyden, rakenteen tai kielen sisältönsä keskipisteeksi. Se leikkii erilaisilla järjestelyn tavoilla ja sallii tai pakottaa lukijan ymmärtämään miten hän pyrkii tajuamaan tätä kirjallista maailmaa. (Hutcheon 1980, 29.) Sekä fiktionaalisuus, eli fiktion ja toden suhde, kertomuksen rakenne, että käytetty kieli ovat olennaisia temaattisia elementtejä Durasin kirjoissa.³⁹ Tällä tavalla sana

³⁹ Hutcheon erottaa itse asiassa kaiken kaikkiaan neljä erilaista metafiktion lajia: *overtly diegetic*, *overtly linguistic*, *covertly diegetic*, *covertly linguistic* (Hutcheon 1980, 28-35). Avoimen metafiktion kaksi muotoa Hutcheon määrittelee seuraavanlaisesti: 1) *Overtly diegetic*: ". . . the reader is made aware of the fact that he too, in reading, is actively creating a fictional universe (. . .) [texts] are also explicitly aware of their status as literary artifacts, of their narrative and world-creating processes. . ." (emt., 28); 2) *Overtly linguistic*: "However, the second mode within this form, the linguistic, operates self-consciously at a somewhat more basic stage. In diegetic narcissism, the text displays itself as narrative, as the gradual building of a fictive universe complete with character and action. In the linguistic mode, however, the text would actually show its building blocks – the very language whose referents serve to construct that imaginative world. That these referents are fictive and not real is assured by the generic code instituted by the word "novel" on the cover." (emt., 28-29.)

metafiktio kytkeytyy myös konkreettisesti Durasin tapaukseen.

Pia Livia Hekanaho kirjoittaa erään toisen Margueriten, nimittäin Yourcenarin, asemasta kirjailijan teoksen *Memoires d'Hadrien* (1951) yhteydessä ja huomauttaa, että kirjailijan osuus teoksessa on yleensä tulkittu tekijän kommentiksi ja erillisiksi varsinaisesta teoksesta. Toisin sanoen Marguerite Yourcenarin teokseensa sijoittamat metatekstuaaliset kommentit eivät kuuluisi varsinaisen fiktiivisen teoksen maailmaan, vaan olisivat siitä erillisiä ja itsenäisiä, objektiivisia ja neutraaleja lisiä teokseen. Tästä poiketen Hekanaho tulkitsee kirjailijakonstruktioiden kuuluvan itse teokseen. (Hekanaho 2006, 161.) Hekanahon kohdeteoksessa ei tapahtu samaa kuin Marguerite Durasilla, eli Marguerite Yourcenar ei varsinaisesti esiinny henkilöihahmona teoksessa. Sen sijaan Yourcenar sijoittuu teoksen maailmaan kommentoimalla sitä ja liittämällä siihen osia, kuten esimerkiksi ”Muistiinpanoja kirjoittamisvaiheesta”, joissa erilaiset kirjailijakonstruktiot osallistuvat teoksen merkityksen rakentamiseen. Vaikka hänen kohdetekstinsä metatekstuaalisuus ei toimisikaan aivan samoin kuin Durasilla, mielestäni Hekanahon ajatus siitä miten kirjailijaa ei välttämättä tarvitse häätää pois teoksen sisältä on erittäin käyttökelpoinen. Miksi pitäytyä konventionaalisesti käsityksessä, että teoksen sisällä olevan tekijän kommentointia on lähestyttävä mutkan kautta viittaamalla esimerkiksi teoksen sisälle muodostuviin sisäistekijöihin, kun on mahdollista käsittää kirjan todellinen tekijä lähtökohtaisesti sen elimelliseksi osaksi? Kirjailijakonstruktio-käsitekin saattaa olla liian varovainen ja etäännyttävä lähestymistapa, ja kenties olemassa siitä syystä, että kirjan sivuilla esiintyvä kirjailija ei yksinkertaisesti ole fyysisesti sama kuin sivuilla olevan tekstin kirjoittanut henkilö. Itse olen tähän mennessä käyttänyt suoraan Marguerite Durasin tai kirjailija-Durasin ”asettumista teostensa maailmaan” tai ”ilmentymiä kirjoituksessaan”, koska loppujen lopuksi pyrin tutkimaan sitä, miten Durasin minä, elämä ja kirjoitus kietoutuvat yhteen. En ole kuitenkaan kyseisessä kontekstissa tarkoittanut fyysistä kynää kädessään pitelevää kirjailijaa, vaan jo tutkielman alussa määrittelemääni kognitiivista tietoisuutta. Tämä tietoisuus on yhtä lailla Marguerite Duras kuin kirjailijan jo edesmennyt fyysinen ruumis.

Joka tapauksessa katson, että Durasin tuotannossa esiintyy metatekstuaalisuutta, ja että Duras tulee sen kautta esiintyneeksi teoksissaan.⁴⁰ Esimerkkejä löytyy useita ja tarjoan tässä joitakin kaikkein havainnollisimpia. Hallilan mukaan metafiktiolla voi olla romaanissa kahtalainen

⁴⁰ On hyvä panna merkeille eräs metafiktiosta puhuvan tutkimuskirjallisuuden ominaisuus, eli että se keskittyy usein puhumaan realistisesta romaanista, ja nimenomaan realistisen romaanin välittämästä mahdollisesta todenmukaisuudesta. Kohteena saattaavat olla tällaisessa romaanissa esiintyvät fiktiiviset henkilöihahmot – vaikkapa Cervantesin Don Quijote – eikä yleensä omaelämäkerran minämuotoinen kertoja. Marguerite Durasin teokset eivät asetu sujuvasti tähän ajatelmahan, ja siksi metafictionin teoreettinen soveltaminen hänen teksteihinsä vaatiikin hieman kekseliäisyyttä. Metafiktio voisi tarjota kokonaisen teoreettisen viitekehyksen tämällyyppiselle kirjailijan asemaa suhteessa tuotantoonsa käsittelevälle tutkimukselle, mutta tässä tutkielmassa tyydyn käyttämään sitä yhtenä esimerkkinä Durasin tavoista tulla kirjailijana näkyviin kirjoituksessaan.

asema: se saattaa olla romaanin tyyppi, tai sitten romaanin elementti (Hallila 2006, 41). Durasin tapauksessa on kyse molempien kaltaisesta metatekstuaalisuudesta. Jos romaanin tyyppi luokitellaan teokseksi, joka kokonaisuutena toimii kommentaarina omasta tekstuaalisuudestaan, voi esimerkiksi *L'Amant de la Chine du Nordin* luokitella tähän muottiin. Romaanissa kuuluu tuskin sivua ilman, että se sisältäisi joko viittauksia kertomuksellisuuteensa, siinä kuvatun rakkaussuhteen asemaan tarinana, tai sen vertautumista elokuvan muotoon romaanina. Lisäksi käytetty epäjatkuvuus ja fragmentaarisuus kiinnittävät jatkuvasti huomion romaanin rakenteeseen ja valintoihin, jotka ovat johtaneet kyseiseen rakenteeseen. Yleisesti ottaen metatekstuaalisuus romaanin tyyppinä voi tietenkin johtaa vaikkapa kokonaan parodiseen tai allegoriseen teokseen. Jos metatekstuaalisuus romaanin elementtinä sen sijaan käsitetään fiktiivisen romaanin sisäisiksi yksittäisiksi kommentteiksi tai rakenteiksi, vaikuttaa siltä, että todella useat Durasin teokset sisältävät näitä elementtejä. Esimerkiksi viittaukset kirjoitukseen ja kirjoittamiseen tai yksittäiset kielellä leikkittelyt ovat itsenäisiä kirjan tekstuaalisuuteen lukijan huomion vetäviä elementtejä.⁴¹ Lisäksi niin sanottu metatekstuaalinen romaani voi sisältää yksittäisiä metatekstuaalisia kohtia, joista romaanin kokonaisuus sitten rakentuu. Jokainen *L'Amant de la Chine du Nordin* viittaus voi keskenään olla tällainen kohta.

Aivan ensimmäiseksi tulee luonnollisesti ottaa esiin epäjatkuvuus ja fragmentaarisuus, joiden kautta on lähdetty määrittelemään Durasin omaelämäkerrallisia romaaneja, ja jotka otin esiin jo tämän tutkielman luvussa 2. Omaelämäkerran yhteydessä katkonainen ja epäjatkuva kirjoitus voi merkitä, kuten jo totesin, elämänmerkityksen ja omaelämäkerrallisen subjektin identiteetin hajoamista. Loogisesti se voi siis myös olla kommentaaria siitä, miten koheesiota on mahdoton saavuttaa sen enempää omaelämäkerrassa kuin elämässä mistä se kertoo. Omaelämäkerran epäjatkuvuuden yhteydessä tarjoamat esimerkkini sekä kymmenet vastaavanlaiset *L'Amantissa* ja *L'Amant de la Chine du Nordissa* esiintyvät katkelmat osoittavat paitsi että konventionaalisen omaelämäkerran rakenteisiin on mahdollista puuttua ja ne voidaan haastaa, myös että niiden todellisessa maailmassa eläneen viittauksen kohteen elämää ei välttämättä pysty konstruoimaan loogisesti ja lineaarisesti. Tekstin rakenteeseen ja järjestykseen puuttumalla Duras kykenee kyseenalaistamaan tekstin esittämän omaelämäkerrallisen minän sekä sen viittauksen kohteen, eli itsensä, tulemisen tekstissä ilmi selkeänä ja loogisena kokonaisuutena. Tämä ei tietenkään tarkoita sitä, etteikö omaelämäkerrassa esitettyä minää tai sen todellista versiota pystytä tavoittamaan ollenkaan. Tavoittaminen vain on tehtävä epätavallisoin keinoin epäjatkovasti ja kaaokseen nojaavalla kirjoituksella, ja pidettävä samalla selvästi näkyvillä valinta, joka on johtanut

⁴¹ Lukijan asemasta metatekstuaalisuuden rakentumisessa, ks. esim. Hallila 2006, 160-202 sekä Hutcheon 1980; 6-7, 20, 27, 138-152.

epäkonventionaaliseen omaelämäkerran muotoon.

Durasin teoksista löytyy muitakin metatekstuaalisuuden muotoja. Mainitsin jo kielellä leikkittelyn, josta kirjailija on tullut ansaitustikin tunnetuksi. *L'Amantista* löytyy tästä kenties huomattavin esimerkki, joka on yksinkertaisesti Margueriten Saigonin lyseon aikaisen parhaan ja ainoan ystävän nimi. Hélène Lagonellea kuvaavia kohtia ei ole romaanissa kovin montaa, mutta kauneudessaan ne eivät voi jäädä huomaamatta. Teoksen johdannon kirjoittanut Anne Fried toteaa: ”Tämän jakson ydin on leikki Hélène Lagonellen nimellä, se on sointuvaa musiikkia, laulua jossa tavut ja alkukirjaimet, koko nimi toistuvat kuin lumoava sävel.” (*Rakastaja*, 10). Kohta johon Fried viittaa on seuraavanlainen:

(. . .) Elle est impudique, Hélène Lagonelle, elle ne se rend pas compte, elle se promène toute nue dans les tortoirs (. . .) Hélène Lagonelle ne va pas au lycée. Elle ne sait pas aller à l'école, Hélène L. (. . .) Elle ne sait pas qu'elle est très belle, Hélène L. (. . .) Elle trouverait tous les fiancés qu'elle veut, Hélène Lagonelle, mais elle ne les veut pas, elle ne veut pas se marier, elle veut retourner avec sa mère. Elle. Hélène L. Hélène Lagonelle.

(. . .)

Je suis exténuée du désir d'Hélène Lagonelle.

Je suis exténuée de désir.

Je veux emmener avec moi Hélène Lagonelle (. . .) (*L'Amant*, 89-91)

(. . .) Hélène Lagonelle on säädytön, hän ei ymmärrä, hän kuljeskelee makuusaleissa ilkosen alasti (. . .) Hélène Lagonelle ei käy lyseota. Hélène L. ei osaa käydä koulua (. . .) Hélène L. ei tiedä mitään äärettömästä kauneudestaan (. . .) Hélène Lagonelle saisi kaikki haluamansa sulhaset, mutta hän ei halua, hän ei halua naimisiin, hän haluaa palata äitinsä luo. Hän. Hélène L. Hélène Lagonelle.

(. . .)

Olen voipunut himostani Hélène Lagonelleen.

Olen voipunut himosta.

(*Rakastaja*, 78-80)

Erityisesti ranskankielisen katkelman ääneen luettaessa Hélènen nimi sekä elle-pronomini kääntyvät sointuvaksi kielelliseksi leikiksi. Paitsi että katkelma on erityinen huomionosoitus ranskan kielelle ja sen mahdollisuuksille toimia kirjallisuudessa, se myös kiinnittää huomion siihen, kuinka romaanin päähenkilö eli Marguerite tuo itsensä jälleen kerran sen maailmaan. Vaikka hän kuvailee Hélèneä ja kuvittelee tämän kiinalaisen kanssa, loppujen lopuksi hän itse on se, joka pakahtuu intohimosta Hélèneä kohtaan ja toimii kohtauksen varsinaisena subjektina.

Ilmiselvin metatekstuaalisuuden elementti Durasin teoksissa on hänen tapansa viitata

jatkuvasti kirjoitukseen ja kirjoittamiseen. Kaikissa tämän tutkielman pääasiallisissa kohdeteksteissä kirjoittaminen esiintyy joko minä- tai hän-muotoisen kertojan kyseisessä teoksessa olevan kirjoituksen, kertojan aiempina vuosina tehneen kirjoituksen, tai yleisesti kirjoituksen ja kirjoittamisen kommentoimista. *L'Amantissa* kertoja puhuu sekä käsillä olevasta tekstistä että aiemmin tapahtuneesta samasta aiheesta kirjoittamisesta:

L'histoire d'une toute petite partie de ma jeunesse je l'ai plus ou moins écrite déjà, enfin je veux dire, de quoi l'apercevoir, je parle de celle-ci justement, de celle de la traversée du fleuve. Ce que je fais ici est différent, et pareil. Avant, j'ai parlé des périodes claires, de celles qui étaient éclairées. Ici je parle des périodes cachées de cette même jeunesse, de certains enfouissements que j'aurais opérés sur certains faits, sur certains sentiments, sur certains événements. J'ai commencé à écrire dans un milieu qui me portait très fort à la pudeur. (*L'Amant*, 14)

Itse asiassa minä olen jo kirjoittanutkin tarinan pienen pienestä osasta nuoruuttani, niin että jotain siitä on jo saatu tietää, juuri tästä nimittäin, tarinan tästä joen ylityksestä. Se mitä nyt kerron on erilaista, ja samaa. Olen aikaisemmin puhunut valoisista jaksoista, siitä mikä oli nähtävillä. Nyt minä puhun saman nuoruuden pimeistä jaksoista, sellaisista yksityiskohdista, tunteista ja tapahtumista jotka olen tähän mennessä pitänyt salassa. Minä aloitin kirjoittamisen ympäristössä joka määritteli tarkoin mikä oli sopivaa. (*Rakastaja*, 17)

Kertoja huomauttaa puhuneensa aiemmin nuoruutensa tiedetyistä asioista, ja nyt puhuvansa saman ikäkauden pimeistä jaksoista. Hän myös viittaa kirjoittamisen aloittamiseen, eli ilmeisesti todellisessa maailmassa tapahtuvaan kirjoittamiseen liittyvään hetkeen. Mielenkiintoista katkelmassa on myös se, että kertoja vihjaa paljastavansa nyt jotain minkä on aiemmin pitänyt salassa.

L'Amant de la Chine du Nordissa kertoja ilmaisee selvin sanankääntein, että kyse on kirjasta ja tekstuaalisesta äänestä:

C'est un livre.
C'est un film.
C'est la nuit.

La voix qui parle ici est celle, écrite, du livre.
Voix aveugle. Sans visage.
Très jeune.
Silencieuse. (*L'Amant de la Chine du Nord*, 17)

Tämä on kirja.
Tämä on elokuva.
Tämä tapahtuu yöllä.

Tässä puhuva ääni on kirjan kirjoitettu ääni.
 Sokea ääni. Kasvoton.
 Hyvin nuori.
 Äänetön. (*Pohjoiskiinalainen rakastaja*, 11)

Tietysti lähtökohtaisen tulkinnan katkelmasta on oltava, että minämuodossa puhuva kertoja viittaa omaan kirjoittamiseensa teoksen sisäisessä maailmassa. Koska teosten omaelämäkerrallisuus ja ainakin osittainen toteenviittaavuus sitovat ne kirjailijan aktuaaliseen maailmaan, sekä koska minäkertoja voidaan samaistaa kirjailija-Durasiksi, voidaan tässä alustavasti katsoa, että minäkertojan kirjoittamiseen kohdistuvat kommentit viittaavat myös todellisen kirjailijan kirjoittamiseen. (ks. esim. Loignon 2003, 27.)

Erityisen selkeästi kirjailijan oma ääni kuuluu hänen esseetyyppisissä teoksissaan. *La Vie matérielle*ssa on ”Tässä puhuva ääni on kirjan kirjoitettu ääni” –lainausta vastaava kohta, jossa kertojanääni kiinnittää lukijan huomion siihen, että hän puhuu juuri sillä hetkellä, juuri kyseessä olevassa kirjoituksessa: ”Je voudrais écrire un livre, comme j’écris en ce moment, comme je vous parle en ce moment. C’est à peine si je sens que les mots sortent de moi. En apparence rien n’est dit que le rien qu’il y a dans toutes les paroles.” (*La Vie matérielle*, 157); ”Haluaisin kirjoittaa kirjan, niinkuin nyt, niinkuin nyt puhun teille. Minä hädin tuskin tunnen miten sanat tulevat minusta ulos. Näennäisesti en sano mitään, en mitään muuta kuin mitä tavallisesti puhunkin.” (*Jokapäiväinen elämä*, 131.) Tässä tapauksessa lukija väistämättä samaistaa kertojan äänen todellisen Marguerite Durasin ääneen, aivan kuin kirjailija puhuisi suoraan lukijalle kirjoitusprosessinsa keskeltä. *C’est tout*issa Duras jatkaa ”tähän kirjoitukseen” ja ”tähän tekstiin” viittaamista:

Est-ce que tu entends ce silence.
 Moi, j’entends les phrases que tu as dites à la
 place de celle-là qui écrit.
 (...)
 Je vais arrêter là ce texte pour en prendre un
 autre de toi, fait pour toi, fait à ta place.

Kuuletko tämän hiljaisuuden.
 Tämän kirjoitetun sijasta minä kuulen ne
 lauseet, jotka sinä sanoit.
 (...)
 Keskeytän tähän tämän tekstin ottaakseni toisen
 sinun kirjoittamasi, sinulle tehdyn, sinun sijastasi
 kirjoitetun. (*C’est tout/Ei muuta*, 60-61)

L'Amant de la Chine du Nordista, *La Vie matériellesta* ja *C'est toutista* lainatut kohdat keskittyvät kyseisissä teoksissa, ja jopa lainatussa kohdassa, olevaan kirjoitukseen tai tekstiin.

Duras ”kirjoittaa kirjoittamisesta” paljon yleisemmälläkin tasolla. Erityisen kiinnostava on luonnollisesti aiheen mukaan nimetty *Écrire*, jossa kirjailija pohtii kaikkea mahdollista kirjoihinsa ja kirjoittamiseen liittyvää: taloa jossa hän suurimman osan kirjoistaan kirjoitti, yksinäisyydestä joka on välttämätöntä kirjoittamiselle, kirjoittamisen pakosta, sekä kirjojensa syntymisestä ja niiden keskinäisistä suhteista. Seuraavassa esimerkkikatkelma, jota vastaavan olisi voinut valita lähes miltä tahansa kirjan sivulta:

Pour écrire. Pour écrire pas comme je l'avais fait jusque-là. Mais écrire des livres encore inconnus de moi et jamais encore décidés par moi et jamais décidés par personne. Là j'ai écrit *Le Ravissement de Lol V. Stein* et *Le Vice-Consul*. Puis d'autres après ceux-là.

(. . .)

La solitude de l'écriture c'est une solitude sans quoi l'écrit ne se produit pas, ou il s'émiette exsangue de chercher quoi écrire encore. Perd son sang, il n'est plus reconnu par l'auteur.

(. . .)

Il faut toujours une séparation d'avec les autres gens autour de la personne qui écrit les livres (. . .) Cette solitude réelle du corps devient celle, inviolable, de l'écrit. Je ne parlais de ça à personne. Dans cette période-là de ma première solitude j'avais déjà découvert que c'était écrire qu'il fallait que je fasse.

(*Écrire*, 13-15)

Kirjoitan, olen täällä sitä varten. En kirjoita niin kuin kirjoitin ennen kuin muutin tänne. Kirjoitan kirjoja joita en vielä tunne, joita en ole suunnitellut ja joita kukaan muukaan ei ole vielä suunnitellut. Kirjoitin täällä *Lol V. Steinin elämän* ja *Varakonsulin*, niiden jälkeen muita kirjoja

(. . .)

Kirjoittamisen yksinäisyys on yksinäisyyttä jota ilman ei synny kirjoitusta. Kun etsii mitä vielä kirjoittaisi, kirjoitus murenee, muuttuu vähäveriseksi. Kun veri on vuotanut siitä, kirjailija ei enää tunnista sitä.

(. . .)

Kirjailijan on pakko erota läheisistään (. . .) Ruumiin todellinen yksinäisyys muuttuu kirjoituksen loukkaamattomaksi yksinäisyydeksi. En ole puhunut tästä kenellekään. Jo ensimmäisinä kertoina ollessani yksin tajusin, että minun oli pakko kirjoittaa.

(*Kirjoitan*, 15-17)

Écriressä Duras siirtyy kirjojensa, kirjoituksensa ja kirjoittamisen yleisempään kommentointiin ja tulee laajentaneeksi huomattavasti kenttää, jolla metatekstuaalisuus toimii. Metateksti laajenee yksittäisen teoksen sisäisestä kommentoinnista koskemaan kirjailijan koko tuotantoa ja erityisesti siinä esiintyvää kirjoitusta, sekä yleensä tuon tuotannon synnyttävää kirjoittamista. Kyse ei olekaan enää metatekstuaalisesta romaanin elementistä tai tyypistä, vaan metatekstuaalisesta tuotannosta. Lisäksi Duras kytkee kirjoittamisensa kommentointiin viittauksia tämän kirjoittamisen synnyttämiin muihin teoksiin, kuten esimerkiksi yllä olevassa katkelmassa, jossa hän mainitsee aivan eri teoksessa kirjoittaneensa *Le Ravissement de Lol V. Steinin* ja *Le Vice-Consulin* jo aiemmin mainitussa Neauphlen talossa. Tällä tavalla metateksti tullaan kytkeneeksi tuotannon sisäiseen toisiin teoksiin viittaamiseen. Seuraavaksi tarkastelen niitä monia sisäisen intertekstuaalisuuden muotoja, joita Durasin tuotannosta löytyy, sekä tapaa, jolla ne muodostavat monimutkaisen verkoston tämän tuotannon sisälle.

4.2 Tuotanto yhtenä kertomuksena: intra-intertekstuaalisuus ja uudelleenkirjoittaminen

Kirjailijan tuotannon sisäinen intertekstuaalisuus, tai *intra-intertekstuaalisuus*, tarkoittaa yksinkertaisesti sitä, että kirjailija kuljettaa samoja teemoja ja henkilöitä teoksesta toiseen ja ylipäänsä viittaa teoksissaan toisiin tuotantonsa osiin (ks. Fitch 1982). Kyse voi olla pelkästään yksittäisiin elementteihin viittaamisesta, mutta myös järjestelmällisestä uudelleenkirjoittamisesta, jossa kirjailija uudentaa aiemmin ilmestyneen teoksensa eriasteisin muutoksin.

Intertekstuaalisuuden määrittelyä vaikeuttaa se, että se voi käsittää rajattoman määrän yhteyksiä riippuen siitä miten niiden tunnistaminen rajataan. On mahdollista tunnistaa esimerkiksi satunnaisia teemoja, henkilötyyppejä, rakenneratkaisuja, lauseita, sanoja ja jopa kirjaimia, jotka näyttävät viittaavan toisiinsa esiintyessään tuotannon eri osissa samankaltaisina. Olen toistaiseksi pyrkinyt kartoittamaan Durasin kirjojen omaelämäkerrallista luonnetta ja jatkanut siitä syvällisempään totuuden ja fiktion pohdintaan. Ylipäänsä huomion kohteena on ollut se, miten Durasin teokset viittaavat kirjailijaan itseensä tai hänen elämäänsä. On siis looginen jatkumo, että tuotannon sisäistä viittaamista tutkiessani keskityn elementteihin, jotka ovat alunperin tavalla tai toisella peräisin Marguerite Durasin omasta elämästä. Nämä elementit käsittävät sekä tapahtumia, henkilöitä että yleisempiä ajatelmiä, jotka elämästä kirjallisuuteen siirtyessä ovat muuttuneet kirjojen elementeiksi, aihepiireiksi tai teemoiksi. Tällainen käsittely kattaa teoriassa kaikki Durasin teokset, mutta vedän yhteyksiä enimmäkseen jo käsitellyn alla olleiden tai muuten mainitsemiäni teosten välillä:

L'Amantin, L'Amant de la Chine du Nordin, Un Barrage contre le Pacifique, La Douleurin, La Vie matériellen, C'est toutin, sekä Écriren. Duras itse on todennut, ettei hänen työnsä teosten välillä ole mitään orgaanista linkkiä, vaan erilaisia vaiheita. Hänen ensimmäisten kirjojensa aiheet eivät kiinnostaneet häntä enää myöhemmin, ja yhteys aiempien ja myöhäisempien töiden välillä on korkeintaan vanhojen asioiden eliminaatio. (Brée, Duras, Doherty 1972, 402-403.) Tämä Durasin omastani ja monista muista eroava mielipide, vaikka sen toki voi ottaa huomioon, ei ole tämän tutkielman kannalta asiaankuuluva koska on selvää, että hänen tuotantonsa eri osien välillä on kiistattomia yhteyksiä. Hänen kyseessä oleva subjektiivinen kannanottonsa on tällaisen tutkimuksen valossa yksinkertaisesti harhaanjohtava.

Willis ottaa myös kantaa kirjailijan intertekstuaalisuuteen ja esittää osuvia huomioita Durasin teoksissa tapahtuvasta uudelleenkirjoittamisesta. Hän toteaa, että Durasin tuotanto muodostaa yhteyksiä eri teosten välille erityisesti siksi, että ne sijoittuvat niin moneen eri kenttään (kertomus, näytelmä, elokuva) ja käsittelevät silti samoja teemoja näissä erilaisissa inkarnaatioissa. (Willis 1987, 1.) Durasin varhaiset teokset osoittivat merkkejä lineaarisuudesta ja toistosta, ja tämä tulee vielä enemmän esille myöhemmässä tuotannossa: jokainen teksti muistelee edeltäjiään ja ottaa niistä esiin fragmentteja, kohtauksia, yksityiskohtia ja hahmoja. Etenkin myöhemmässä tuotannossa tekstuaalisten rajojen puuttuminen, eli uudelleenkirjoitus ja intertekstuaalisuus, saa teokset vaikuttamaan yhdeltä pitkältä kertomukselta eikä yksittäisiltä kokonaisuuksilta. Durasin kirjoja on vaikea lukea ottamatta muita teoksia huomioon, sillä vaikka fyysisesti on mahdollista lukea vain yhtä teosta, lukeminen juuttuu pian väistämättömältä tuntuvaan kiertoon. Tämä kierto noudattaa kirjoissa itsessään tapahtuvaa pakkomielteistä toistoa. Loppujen lopuksi kaikki mikä luetaan tuntuu siltä kuin se olisi luettu jo aikaisemmin. Durasin kirjat eivät ole materiaalista kulutusta varten, niitä ei lueta kerran ja työnnetä sen jälkeen kirjahyllyyn pölyttymään. Willis tarjoaa niille aivan uudenlaista intertekstuaaliseen kierrätykseen perustuvaa lukutapaa. (emt., 3.)

Brian T. Fitch ottaa intra-intertekstuaalisuuden (*intra-intertextuality*) esiin Albert Camusin näytelmien ja romaanien yhteydessä teoksessaan *The Narcissistic Text. A Reading of Camus' Fiction* (1982). Käsite viittaa samaan ilmiöön mikä on tarkastelun alla tässä luvussa, eli kirjailijan tuotannon sisäiseen intertekstuaalisuuteen: siihen kuinka tämä tuotanto voidaan nähdä enemmänkin yhtenä kirjallisena tuotoksena kuin monina yksittäisinä teksteinä. Esimerkiksi Fitch tarjoaa muun muassa Camusin näytelmän *Le Malentendun* (1944), jonka fiktiiviset tapahtumat esiintyvät myös kirjailijan ensimmäisessä romaanissa *L'Étranger* (1942). Tapahtumat siirtyvät täten osaksi fiktiivistä maailmankaikkeutta, joka on laajempi ja monimuotoisempi kuin mikään siitä yksittäiseksi erottuva teos antaa ymmärtää. (Fitch 1982, 89-90.) Fitch tarjoaa muitakin esimerkkejä intra-intertekstuaalisuudesta ja tulee täten esittäneeksi, että Camusin tuotannon teokset ovat kaikki

osia suurempaa kirjallista verkostoa. Tämä käsitys on samanlainen Willisin Durasista esittämän kanssa: tuotannon eri teoksista muodostuu yksi kokonaisuus, nimettiin se sitten kertomukseksi tai ”fiktiiviseksi maailmankaikkeudeksi”. Fitch huomioi myös, että kyseessä on niin sanottu formaali narsismi (emt., 89). Tämä on mielenkiintoista koska sana narsismi liitettiin väistämättä Durasin yhteyteen jo kirjailijan eläessä.

Aloitetaan Durasin tuotannon sisäisen intertekstuaalisuuden, sekä tästä mahdollisesti kumpuavan kokonaisuuden, kartoittamisen johdonmukaisesti aivan alusta. Adler toteaa, että Durasin ensimmäinen romaani *Les Impudents* (1943) loi jo niin sanotun durasilaisen maailman. Tähän maailmaan kuuluivat muun muassa varasteleva, pelihimon ryvettämä veli, joka suistaa perheen äidin rahalliseen turmioon, samaisen isonveljen ahdistelema nuorempi veli sekä kapinallinen tytär, joka ei kuitenkaan pysty täysin repimään itseään irti perheen vaikutusvallasta. (Adler 1998/2000, 107.) Toisaalta voisi ajatella, että romaani ei niinkään sisältänyt, vaan loi maailman, joka myöhemmin uudentui toisissa kirjoissa. Lisäksi tähän maailmaan kuuluu tyttären ja nuoremman veljen inestiin viittaava suhde, äidin rakkaus vanhinta veljeä kohtaan muiden lasten kustannuksella, sekä tyttären halu kirjoittaa jonain päivänä. Samaiset aiheet ja henkilöt ilmaantuvat muissakin Durasin romaaneissa, kuten ensimmäistä seuranneissa *La Vie tranquille* (1944) ja erityisesti *Un Barrage contre le Pacifiquessa*. Jälkimmäinen kuvaa lisäksi koskettavasti perheen äidin ostamaa plantaasia ja kamppailua puolivuositain nousevaa merta vastaan, joka uhkaa hukuttaa kaiken sadon alleen: tästä teoksen nimi.

Ei liene erityisen yllättävää, että tämä tosielämään perustuva durasilainen maailma kulkeuduttuaan Durasin monien muiden teosten läpi löytää lopulta tiensä *L’Amantiin*. Teos on kirjailijan kirjoista juuri se omaelämäkerraksi nimetty. Teos sisältää Millerin mukaan entisten teosten fragmentteja ja tulevien teosten siemeniä: tapahtumat, henkilöt ja tunteet esiintyvät kirjassa joko osittaisina uudelleenilmentyminä aiemmista teoksista, tai sitten uusien yksityiskohtien ja näkökulmien laajentamina (Miller 2003, 82). Kirjassa ovat esillä aiemmista romaaneista tutut henkilöt ja aiheet: rappiollinen isovelji, herkkä pikkovelji, erikoinen ja kapinallinen tytär, äidin ikuinen taistelu rahanperijöitä vastaan, ja näiden neljän raadolliset keskinäiset suhteet. Lisäksi durasilainen maailma täydentyy nuoren tytön ensimmäisen eroottisen kokemuksen ja salaisen rakkaussuhteen aiheilla. Täten teos on sekä menneitten romaanien toisintoa että niistä poimittujen henkilöiden ja aiheiden uusille urille ohjaamista.

Myös Genova kommentoi *L’Amantia* käsitellessään Durasin tapaa kirjoittaa uudestaan kirjojaan, jota hän kutsuu ”intertekstuaaliseksi projektiksi”. Hän löytää kyseisestä teoksesta yhteyksiä muun muassa *L’Amant de la Chine du Nordiin* (romaanin nimi, teema, juoni), *L’Amante Anglaiseen* (1967; romaanin nimi, teema) ja *L’Amouriin* (1971; romaanin nimi, teema). (Genova

2003, 50.) Nämä yhteydet sisältävät erotiikkaan ja rakkauteen liittyviä aihepiirejä ja teemoja, jotka ovat itse asiassa keskiössä suurimmassa osassa Durasin teoksia (ks. esim. Williams 1997, 81-91). Adlerin mukaan Duras itse asiassa toteaa *L'Amourista*: ”*L'Amour* on kirja joka sisältää sata kirjaa, kaikki kirjat jotka olen kirjoittanut, ja minut.” (Adler 1998/2000, 281-282; suomennos N.N.) Kyse voi olla juuri rakkauden ja intohimon aiheista, jotka paitsi ovat jatkuvasti läsnä Durasin tuotannossa, myös kuuluivat hyvin olennaisena osana hänen elämäänsä ja persoonaansa erityisesti kirjoittamiseen liittyen. Siinä mielessä aiheita käsittelevän kirjan voi nähdä ”sisältävän” Durasin.

Genova lisää, että yhteydet *L'Amantista* löytyvät Intia-syklin kirjoihin eli *Le Ravissement de Lol V. Steiniin* (1964), *Le Vice-consuliin* (1965) ja *India Songiin* (1973; muistia kuvaavat yleiset symbolit kuten peilit, metsät ja vesi), sekä *Un Barrage contre le Pacifiqueen*. Tämä jälkimmäinen kirja ilmestyi jo vuonna 1950, ja Genovan mukaan *L'Amantin* kirjoittaminen alkoi siis kolmekymmentä vuotta aikaisemmin tässä teoksessa, johon sillä on selvä intertekstuaalinen yhteys. (Genova 2003, 50.) Yhteistä ovat elementit, jotka jo mainitsin: perheenjäsenet ja heidän välisensä suhteet. Teoksessa ei juurikaan esiinny kohtauksia tai tekstikatkelmia jotka olisivat suorassa viittausuhteessa *L'Amantiin*, koska kuvattu tapahtumapaikka ja juoni, merta vastaan taistelu, ovat erilaiset, mutta perhedynamiikan ilmaisu vastaa myöhemmässä teoksessa esiintyvää kuvausta. *L'Amantissa* kyllä mainitaan päähenkilön äidin tila ja pato, jonka hän rakennutti merta vastaan, sekä padon tuhoutuminen:

Quand je suis sur le bac du Mékong, ce jour de la limousine noire, la concession de barrage n'a pas encore été abandonnée par ma mère. De temps en temps on fait encore la route, comme avant, la nuit, on y va encore tous les trois, on va y passer quelques jours (. . .) Les terres du bas sont définitivement perdues (. . .)

(. . .)

C'est un an et demi après cette rencontre que ma mère rentre en France avec nous. Elle vendra tous ses meubles. Et puis elle ira une dernière fois au barrage.

(*L'Amant*, 35-36)

Seisoessani Mekongin lossilla silloin mustan limusiinin päivänä äiti ei vielä ollut luopunut patokonsessiostaan. Silloin tällöin me matkustamme sinne kuten ennenkin, öiseen aikaan, lähdemme kaikki kolme yhdessä viettääksemme siellä muutaman päivän (. . .) Rantapalstat on lopullisesti menetetty (. . .)

(. . .)

Puolitoista vuotta kohtaamisen jälkeen äiti matkustaa lapsineen Ranskaan. Hän myy kaikki huonekalut. Sitten hän käy viimeisen kerran padolla.

(*Rakastaja*, 34-35)

Tietysti voidaan väitellä siitä, viittaako tämä omaelämäkerrasta poimittu katkelma lähinnä Durasin omaan elämään vai aiempaan teokseen. Tästä huolimatta ”un barrage”, pato, on selvä intertekstuaalinen viittaus *Un Barrage contre le Pacifique*en pelkästään otsikon kautta.

Verena Andermatt Conley huomauttaa, että palkittu *L’Amant* vaikuttaa aluksi Durasin *oeuvre*n kruunulta, eräänlaisen sarjan lopetukselta. Sen voisi tulkita *Les Impudents*ista ja *Un Barrage contre le Pacifique*sta alkaneen tarinan alkuperäksi, ja siinä esiintyvät kohtaukset olisivat täten ”niitä oikeita kohtauksia”, jotka edeltävät hänen muuta fiktiotaan. Conley ei kuitenkaan tyydy tähän tulkintaan vaan toteaa, että *L’Amant* on vain uusi muodonmuutos, uusi fiktiivinen tarina tai metaforinen korvike. Toisin sanoen Conleyn mielestä *L’Amant* ei ole päätepyräkki durasilainen maailman lopussa, vaan yksi monista sen ilmentymistä. Ainoastaan Durasin julkisuudessa tarjoamat virikkeet kohottivat teoksen statukseensa. (Conley 1998, 183.) Conley pitää teosta fiktiivisenä selontekona eikä puutu juurikaan sen viittaussuhteeseen todellisen maailman kanssa lukuun ottamatta huomautuksia Durasin antamista julkisista kommentteista. Valittu näkökulma saa Conleyn argumentit menettämään kiinnostavuuttaan tämän tutkielman yhteydessä.

Kielletyllä rakkaussuhteella täydennetty durasilainen maailma siirtyy edelleen *L’Amant de la Chine du Nord*iin, joka on Durasin tuotannossa kenties kaikkein selvin esimerkki kokonaisesta uudelleenkirjoitetusta teoksesta. Paitsi että nimi viittaa *L’Amantiin*, teoksen henkilöt (esimerkiksi teoksen minä, hänen perheensä, kiinalainen rakastaja, Hélène Lagonelle) ja juoni (teoksen minä tapaa kiinalaisen ja kokee ensimmäisen rakkaussuhteensa perheen samaan aikaan sekä paheksuessa suhdetta että hyötyessä siitä rahallisesti) ovat täysin samanlaiset molemmissa romaaneissa. Jälkimmäinen myös viittaa edelliseen konkreettisesti jo tutuksi tulleen käsitteen, päähenkilön kasvojen, muodossa:

Elle se regarde. Elle se voit. Elle voit le chapeau d’homme en feutre bois de rose au large ruban noir, les souliers noirs éculés avec les strass, le rouge à lèvres excessif du bac de la rencontre.

Elle se regarde elle – elle s’est approchée de son image. Elle s’approche encore. Ne se reconnaît pas bien. Elle ne comprend pas ce qui est arrivé. Elle le comprendra des années plus tard : elle a déjà le visage détruit de toute sa vie. (*L’Amant de la Chine du Nord*, 87-88)

Lapsi katsoo itseään. Näkee itsensä. Hän näkee ruusupuun värisen, leveänauhaisen miesten huopahatun, kuluneet mustat strassikuvioiset kengät, ylettömän huulipunan kuten heidän tavatessaan lossilla.

Hän katsoo itseään – hän on astunut lähemmäksi omaa kuvaansa. Hän astuu vieläkin lähemmäksi. Ei ole tuntea itseään. Ei ymmärrä mitä on tapahtunut. Ymmärtää kyllä vuosien kuluttua: hän on äkkiä saanut koko loppuelämäkseen tuhotut kasvonsa. (*Pohjoiskiinalainen rakastaja*, 68)

Kyse on muotokuvasta, joka on usein nostettu esiin Durasin *L'Amantin* yhteydessä. Lisäksi kohdassa kuvaillaan tarkalleen samalla lailla tytön vaatetus, asusteet ja kosmetiikka, jotka ovat syöpyneet lukijoiden mieleen *L'Amantin* kohtauksesta, jossa tyttö tapaa kiinalaisen Mekongin ylittävällä lautalla. *L'Amant de la Chine du Nord* viittaa myös *Un Barrage contre le Pacifique*, ja tekee sen paljon *L'Amantia* yksityiskohtaisemmin eikä pelkästään samaan aihepiiriin ja joihinkin samoihin henkilöhahmoihin nojautuen. Romaanin minähenkilö muun muassa julistaa kirjoittavansa jonain päivänä vielä kaiken, eli oman äitinsä elämäntarinan. Alaviitteeseen on lisätty: ”Le pari a été tenu : *Un Barrage contre le Pacifique*.”; ”Lupaus on täytetty: *Tyynen meren pato*.”

(*Pohjoiskiinalainen rakastaja*, 78.) Lisäksi kirjassa mainitaan B12-auto, jota verrataan *Un Barrage contre le Pacifique*ssa esiintyneeseen kulkuvälineeseen, jälleen alaviitteessä: ”La B12 n'est pas la «ruine» du *Barrage contre le Pacifique*.” (*L'Amant de la Chine du Nord*, 157); ”Tämä B12 ei ole *Tyynen meren padon* »romukasa».” (*Pohjoiskiinalainen rakastaja*, 123.)

*L'Amant de la Chine du Nord*issa on myös kohta, jossa se aivan erityisen suoraan sidotaan aiempaan teokseen, eli *L'Amantiin*:

C'est le bac sur le Mékong. Le bac des livres.

(. . .)

De le limousine noire est sorti un autre homme que celui du livre, un autre Chinois de la Mandchourie. Il est un peu différent de celui du livre : il est un peu plus robuste que lui, il a moins peur que lui, plus d'audace. Il a plus de beauté, plus de santé. Il est plus «pour la cinema» que celui di livre. Et aussi il a moins de timitidé que lui face à l'enfant.

Elle, elle est restée celle du livre, petite, maigre, hardie, difficile à attraper le sens, difficile à dire qui c'est (. . .)

(*L'Amant de la Chine du Nord*, 35-36)

Mekongin lossi. Se kirjoissa mainittu.

(. . .)

Mustasta limusiinista astunut herra ei ole kirjan mies, hän on toinen Mantšurian kiinalainen. Hän poikkeaa hieman kirjan miehestä: hän on rotevampi, kursailemattomampi, vähemmän pelokas. Komeampi, verevämpi. Enemmän »elokuvamainen» kuin kirjan mies. Eikä suhtaudu lapseen yhtä ujosti.

Lapsi on sama kuin kirjan tyttö, lyhytkasvuinen, laiha, uskalias, vaikeaselkoinen, kuka lieneekään (. . .)

(*Pohjoiskiinalainen rakastaja*, 26)

Koska kohdassa puhutaan jostakin toisesta kirjasta, ja henkilöihahmoista jotka kyseissä kirjassa ovat esiintyneet, kyseessä on jälleen selvä intertekstuaalinen viittaus. Kyseinen kirja on tulkittava *L'Amantiksi*, koska aivan sama kohta ja samat henkilöihahmot esiintyvät siinäkin. Lukija ei kuitenkaan pääse eroon elokuvakäsikirjoituksen vaikutelmasta: kiinalainen mainitaan ”elokuvamaiseksi”, ja kohdassa tuntuu yleisesti siltä, että kirjailija on pyrkinyt kuvailemaan aiemman kirjansa henkilöitä sellaisina kuin he olisivat romaanin filmatisoinnissa. Tämä ei sinänsä estä intertekstuaalista tulkintaa, mutta tuo kiinnostavan näkökulman lisää kohdan luentaan.

Varsinaisista kaunokirjallisista romaaneista poikkeavissa teoksissaan Duras viljelee vielä enemmän viittauksia muihin tuotantonsa osiin. *C'est tout*-romaanissa Duras luotaa elämäänsä, ajatuksiaan ja tunteitaan, sekä punoo uransa tärkeimmät teokset osaksi omaa elämäänsä keskusteluttamalla niitä keskenään. Romaani koostuu sekä runollisista lausahduksista että dialogeista rakastajan, Yann Andréan kanssa. Kun Y.A. kysyy M.D:ltä (Marguerite Duras) mikä hänen lempikirjansa on, hän vastaa: ”*Le Barrage, l'enfance.*”; ”*Pato, lapsuus.*” (*C'est tout/Ei Muuta*, 12-13.) *L'Amantiin* ja *L'Amant de la Chine du Nordiin* puolestaan viitataan seuraavasti: ”*Le nom chinois de mon amant. Je ne lui ai jamais parlé dans sa langue.*”; ”Kiinalaisen rakastajani nimi. En koskaan puhunut hänelle hänen kielellään.” (emt., 24-25.) Eräässä katkelmassa tulee esiin myös toistaiseksi tässä tutkielmassa mainitsematta jäänyt *La Maladie de la mort* (1982): ”*Il faut parler de l'homme de / La Maladie de la Mort. / Qui est-ce? / Comment en est-il arrivé là ? / Ecrire sur la maigreur, / à partir de la maigreur de l'homme.*”; ”On puhuttava, Kuolemantaudin Miehestä. / Kuka hän on? / Miten hänelle on käynyt näin? / Kirjoittaisin laihuudesta, / sen miehen laihuudesta.” (emt., 22-23.)

Écrire esiintyy myös tässä yhteydessä erityisen mielenkiintoisena teoksena Durasin tuotannossa, sillä sen tarkoituksena on esittää kirjailijan esseetyyliin kirjoitettua pohdintaa kirjoittamisesta ja kirjoista. Viittauksia kirjailijan toisiin teoksiin esiintyy *Écriressä* siellä jos toisaallakin: niitä on pudoteltu kirjailijan muun pohdinnan väliin suorastaan huolimattomasti ja arkipäiväisesti, ja tästä syntyy vaikutelma, että teokset ovat jatkuvasti elävä osa kirjailijan todellisuutta – vaikka ne olisi kirjoitettu kymmeniä vuosia aikaisemmin. Erityisesti teoksessa puhutaan *Le Ravissement de Lol V. Steinista* ja *Le Vice-consulista*, jotka mainitaan vähän väliä esimerkiksi Durasin rakkaimman kodin eli Neauphlen talon, Trouvillen meren rannan, yksinäisyyden sekä jälkimmäinen siitä tehdyn elokuvaversio yhteydessä.

J'avais déjà commencé des livres que j'avais abandonnés. J'avais oublié même les titres. *Le Vice-consul*, non. Je ne l'ai jamais abandonné, j'y pense souvent. À *Lol V. Stein* je n'y pense plus. Personne ne peut la connaître, L. V. S., ni vous ni moi.

(*Écrire*, 19-20)

Olin jo pannut kirjoja alulle ja hylännyt ne. Unohtanut niiden nimetkin. *Varakonsuli*, ei, sitä en hylännyt koskaan, ajattelen sitä usein. *Lol V. Steiniä* en enää ajattele. Kukaan ei voi tuntea häntä, L. V. S:iä, ette te enkä minä.

(*Kirjoitan*, 22-23)

Duras toteaa ajattelevansa *Le Vice-consulia* usein: teos ei ole siis kaukana hänen arjestaan. Muitakin hänen teoksiaan vilahtelee hänen meditaationsa lomassa: ”J’ai fait des livres incompréhensibles et ils ont été lus. Il y en a un que j’ai lu récemment, que je n’avais pas relu depuis trente ans, et que je trouve magnifique. Il a pour titre : *La Vie tranquille*.” (*Écrire*, 36); ”Olen tehnyt käsittämättömiä kirjoja ja niitä on luettu. Luin hiljattain yhden niistä, en ollut lukenut sitä uudestaan kolmeenkymmeneen vuoteen ja minusta se oli hieno. Sen nimi on *La vie tranquille*.” (*Kirjoitan*, 42.) Duras myös vertaa itseään arkipäiväiseen vanhaan naiseen kirjasta *Le Camion* (*Écrire*, 37/*Kirjoitan*, 43), mainitsee myyneensä elokuvaoikeudet kirjaan *Un Barrage contre le Pacifique* (emt., 24/28), sekä toteaa Neauphlen talon makuuhuoneensa ikkunan edessä kasvavan samanlainen ruusupensas kuin *L’Homme Atlantiquessa* (emt., 17/20). Vaikka Duras ei mainitsekaan nimeltä aivan kaikkia teoksiaan, ne vaikuttavat olleen osa hänen päivittäistä todellisuuttaan ja ajatuksiaan vielä *Écrire*-ajatuskokoelman kirjoittamishetkellä – tai niin hän antaa teoksessa ymmärtää. Huolimatta viittauksista muihin teoksiin teoksen suurinta antia on Durasin yleinen pohdinta kirjoittamisesta, muun muassa sen vaatimasta yksinäisyydestä. Crowley toteaa, että teoksessa tapahtuu vihdoin se mitä on odotettu Durasin kirjoittavan minän yhteydessä: tämä minä on yksin eikä häiriinny muiden minuuksien läsnäolosta. Lisäksi tämä yksinäisyys on ehdotonta ennen kaikkea kirjoitusta. (Crowley 2000, 269.)

Olen ottanut esiin vain joitakin teoksia Durasin tuotannosta. Täten valtaosa siitä on jäänyt käsittelyn ulkopuolelle. Siksi on kenties ikävästi korvaan särähtävän yleistävää ehdottaa, että koko Durasin tuotannosta muodostuu sisäisen viittausverkoston ja uudelleenkirjoittamisen avulla yksi kokonaisuus, kuten esimerkiksi luvun alussa lainattu Willis esittää. Teosten määrä käsittelyssä on rajoittunut käytännön syistä, ja sivumäärän salliessa olisi mahdollista ottaa vaikka kaikki Durasin tuotannon osat mukaan sisäistä intertekstuaalisuutta kartoittaessa. Harkitusti toteankin, että vaikka Willisin ehdottama tuotannon eri osien muodostama yksi kertomus on hieman yksinkertaistava tapa ymmärtää tuotannon sisäistä viittausverkostoa, Durasin teokset näyttävät keskinäisillä viittauksillaan kytkeytyvän toisiinsa ja toimivan paitsi erillisinä teksteinä, myös yhtenäisenä kokonaisuutena. Kokonaisuuden muodostuminen ei jää kuitenkaan kansien välissä olevien kirjojen sisäiseksi prosessiksi. Genova toteaa, että jokainen *Un Barrage contre le Pacifique*n jälkeen ilmestyneistä teoksista antaa oman lisänsä Durasin menneisyyden ja minän progressiiviseen rakentumiseen. Erityisen mielenkiintoista on tapa, jolla Genova sitoo Durasin

uudelleenkirjoittamisen projektin minän ilmaantumiseen teoksiin: minä linkittyy väistämättä teksteihin, jotka ajan myötä tuovat sen eloon, ja tuttuihin asioihin palaaminen kirjojen myötä on suorastaan tarina kirjailijan itsensä löytämisestä, "the story of a writer coming into her own". (Genova 2003, 50-51.)⁴²

La Vie matérielle on kokoelma Durasin ajatuksia, jotka hän on ensin sanellut Jerome Beaujourille. Tämä kokosi sen jälkeen ajatukset yhdeksi kirjaksi. Katkelmissa puhutaan esimerkiksi Durasin suhteesta alkoholiin, hänen asuntoihinsa, elämänsä ihmisiin ja elokuvien tekemiseen, mutta erityisesti kirjoittamiseen ja hänen tiettyihin yksittäisiin teksteihinsä. Täten voisi kuvitella, että ajatukset ovat asiaankuuluvia kun käsittelyn alla on ensinnäkin tuotannon eri osien, eli tekstien, välinen intertekstuaalisuus, ja toiseksi Durasin suhde kirjoittamiseensa. Teoksen alkusanoissa kirjailija itse myöntää, että kyse on hajanaisista ajatelmista jotka eivät muodosta minkäänlaista sisäisesti yhtenäistä kokonaisuutta:

Le livre ne représente tout au plus que ce que je pense certaines fois, certains jours, des certaines choses. Donc il représente aussi ce que je pense. Je ne porte pas en moi la dalle de la pensée totalitaire, je veux dire : définitive. J'ai évité cette plaie.

Ce livre n'a ni commencement ni fin, il n'a pas de milieu. Du moment qu'il n'y a pas de livre sans raison d'être, ce livre n'en est pas un. Il n'est pas un journal, il n'est pas du journalisme, il est dégagé de l'événement quotidien. Disons qu'il est un livre de lecture. (*La Vie matérielle*, 9)

Korkeintaan kirja kertoo siitä mitä ajattelen joskus, joinakin päivinä joistakin asioista. Toisin sanoen se myös kuvaa sitä mitä ajattelen. Minuun ei ole pinttynyt kokonaisvaltaisen, tarkoitan lopullisen, ajattelun himoa. Olen välttynyt siltä riesalta.

Tässä kirjassa ei ole alkua, loppua eikä keskikohtaa. Koska jokaisella kirjalla on oltava omat tarkoituksensa, tätä tuskin voidaan kirjaksi kutsua. Ei ole kyse päiväkirjasta, ei journalismista, vaan jokapäiväisistä tapahtumista syntyneestä teoksesta. Voisimme kutsua tätä lukukirjaksi. (*Jokapäiväinen elämä*, 5)

Muun muassa Gabriel Josipovici ei vakuutu *La Vie matériellen* esseetyylisestä, Durasin ajatuksia ilmituovasta kirjoituksesta. Teoksesta välittyvä persoonallisuus ei ole hänen mielestään sen enempiä kiinnostava kuin viehättäväkään, eikä teos paljasta mistä Durasin parhaat romaanit saavat voimansa tai miksi hänen uusimmat kirjansa ovat olleet niin vaihtelevan laatuaisia. Esiintyvä subjekti on Josipovicin mukaan ainoastaan pateettinen ja itseriittoinen nainen. (Josipovici 1990, 248.) Josipovici on kovin tuomitseva, ja hänen sanoistaan kuultaa läpi pettymys ihailun kirjailijan

⁴² Genova vertailee Durasin minän rakentumisen prosessia *Bildungsromanin* tapaiseen kehityskaareen, josta hän antaa esimerkkeinä Marcel Proustin Marcel-hahmon ja James Joycen Stephen-hahmon (Genova 2003, 51).

kenties turhaan kirjoitettuun ja jopa arkipäiväisen banaaliin teokseen.

Kirjassa on arvokkaita kohtia, jotka valottavat Marguerite Durasin tuotannon sisäistä intertekstuaalisuutta. Luvussa ”Alan Veinstein” Duras kuvailee otsikon nimeämän henkilön hänestä tekemää kaksituntista haastattelua. Katkelmassa kietoutuvat yhteen niin tosielämän rakkaus Yann Andréa, novellikokoelma *La Douleur* kuin Durasin haastattelun ajankohtana tekeillä oleva uusi romaanikin, joka katkelmasta päätellen kertoo Yannista ja on täten todennäköisesti vuonna 1992 ilmestynyt *Yann Andréa Steiner*:

Il y a eu cette histoire bien sûr. Il m’est arrivé cette histoire à soixante-cinq ans avec Y.A., homosexuel. C’est sans doute le plus inattendu de cette dernière partie de ma vie qui est arrivé là, le plus terrifiant, le plus important. Ça ressemble à ce qui se passe dans *La Douleur*. Mais dans ce cas ici l’homme est présent, je ne l’attends pas, il n’est pas dans les camps, il est là, il me garde contre la mort, c’est ce qu’il fait, il veut l’ignorer. Il ne le sait pas, il le croit. Une chose est claire, c’est que ni lui ni moi ne supportons l’idée de continuer à vivre après la mort de l’autre. Nous savons que nous nous aimons. Nous nous taisons. C’est inabordable, même pour nous. Il n’y a pas eu que cette histoire, il y a eu ce livre éreintant et Yann sur les chemins du livre, comme un fou, se jetant sur le livre comme pour empêcher qu’il s’écrive et – cela faisant – incitant son écriture. (*La Vie matérielle*, 89-90)

Vaikka onhan tietysti tämä juttu. Että tapasin kuusikymmentäviisivuotiaana Y.A.:n, homoseksuaalin. Se on varmasti odottamattominta mitä minulle tässä elämäni loppuvaiheessa voi tapahtua, mielettömintä ja tärkeintä. Se muistuttaa sitä mitä tapahtuu *Tuskassa*. Mutta tässä tapauksessa mies on läsnä, minä en odota häntä, hän ei ole keskitysleirillä vaan tässä, hän vartioi minua kuolemalla, niin juuri, ja haluaa olla kuin kuolemaa ei olisikaan. Hän ei tiedä sitä, hän uskoo niin. Selvää on, ettei meistä kumpikaan siedä ajatusta jäädä henkiin toisen kuoltua. Me tiedämme rakastavamme toisiamme. Me vaikenemme. Se on tavatonta meille itsellemmekin. On muutakin, on se uuvuttava kirja ja Yann sen jäljillä kuin hullu yrittäen estää sitä toteutumasta – ja niin tehdessään hän kiihdyttää sen kirjoittamista. (*Jokapäiväinen elämä*, 74-75)

Tässä tekstikatkelmassa viitataan Durasin aiempaan teokseen, eli *La Douleurin*. Lisäksi esiin otetaan nimeltä mainitsematon, kesken oleva romaani. Tosin esitin jo arvauksen mistä romaanista on kyse. Monimutkaisemman ja huomattavasti mielenkiintoisemman katkelmasta tekee se, että itse asiassa tosielämän suhde Yann Andréaan muistuttaa Durasia kaunokirjallisesta kirjoituksesta, *La Douleurista*, ja erityisesti sen nimikkonovellissa kuvatusta suhteesta aviomieheen. Roolit ovat nyt kääntyneet ylösalaisin, Marguerite on hoidettavana eikä päinvastoin. Huomattavaa on se, että kyseessä oleva kirjoitus perustuu tositapahtumiin. Täten nykyhetki, joka voi yhtä hyvin olla *La Vie matériellen* kuin siinä kuvatun haastattelun nykyhetki, kiinnittyy Durasin elämään vertautuvan kaunokirjallisen materiaalin kautta kirjailijan menneisyyteen. Kirjailijan aikaisemmin sekä nykyhetkessä eletty elämä sekä niitä kuvaava kirjoitus kietoutuvat yhteen.

Uuden näkökulman keksiminen tutulle materiaalille, aiemmassa teoksessa jo esillä olevan fragmentin kehittäminen, sekä aiemmassa fiktiossa sanomatta jääneen aineksen esiintuominen jatkuu Hewittin mukaan Durasin teosten yhteydessä hänen elämäänsä. Durasin fiktiiviset maisemat vetävät aineksia hänen elämästään, kuten lapsuudesta Indokiinassa, kokemuksista toisen maailmansodan aikaan, tai hänen ongelmistaan alkoholismien kanssa. (Hewitt 1990, 97.) Willis on samoilla linjoilla Hewittin kanssa ja toteaa, että Durasin kirjoissa uusiutuvien kohtien tuttuus tuntuu paikoitellen suorastaan selittämätöntä. Loppujen lopuksi on vaikea erottaa kirjailijaa teoksistaan tai elämäntarinaa sen tekstuaalisista versioista. Lukijalle lankeaa mielenkiintoinen tehtävä jäljittää kirjailija tekstuaalisten vihjeiden joukosta. (Willis 1987, 2.) Toisin sanoen sekä Durasin elämä että minä esiintyvät hänen kirjoissaan. Durasin tavassa viitata omiin teoksiinsa tuotannossaan on siis erittäin oleellista se, että samalla hän viittaa oman elämänsä todellisiin tapahtumiin. Hän myös asettuu kautta linjan osaksi teoksiaan ja kirjoitustaan. Kyse ei ole koskaan pelkästään hänen kirjoituksistaan, vaan aina myös hänestä itsestään: kirjoja luovasta ja niissä esiintyvistä minästä.

4.3 Kuva kirjailijasta

Eräs Duras-tutkimuksen yleinen aihe, johon olen jo viitannut, on erityisesti Marguerite Durasin *L'Amantin* yhteydessä esiin nostettu muotokuvan käsite. Tämä muotokuva tarkoittaa Durasin verbaalisesti piirtämää kuvaa sekä kahdeksantoistavuotiaasta itsestään että itsestään vuosikymmeniä myöhemmin, alkoholin vanhentamana naisena. Tämän muotokuvan voi myös ymmärtää kirjailijan tekstuaaliseksi omakuvaksi, tai pikemminkin omakuviksi, esittäähän Duras itsensä *L'Amantissa* useampana erilaisena kuvana. Millerin mukaan muotokuva, joka ilmetessään sekä nuorena kahdeksantoistavuotiaana että vanhempana ja alkoholin runtelemana, on Durasin tuotannon korpuksen rikkäinen peili (Miller 2003, 82). Tulkitseen Milleriä siten, että *L'Amantin* muotokuva, käsittäessään päähenkilön sekä nuorena että vanhana naisena ja täten koko hänen elämänkaarensa, heijastaa kirjailijan tuotantoa kokonaisuudessaan. Tämä tapahtuu fragmentaarisesti, sillä onhan tunnettua, että monet asiat jäävät Durasin kohdalla pimentoon oli kyse millaisesta omaelämäkerrasta tahansa. Joka tapauksessa Miller kytkee Durasin toisiinsa kytkeytyvien teosten verkoston kirjailijan omaan muotokuvaan. Lisäksi *L'Amantissa* esiintyvä muotokuva lienee Durasin omakuva, sillä kuten on osoitettu, Durasin tuotanto kytkeytyy puolestaan hänen elämäänsä.

Tässä vaiheessa otan esiin omaelämäkerrallisen kirjailijan tuotannon korpuksen, josta

omakuvan voi katsoa muodostuvan. Jyrki Nummi ei käsittele kirjoituksessaan ”Julkaisen, olen siis olemassa. Tekijä teoksessaan” (1983) kirjailijan omakuvaa, mutta sen sijaan hän esittelee niin sanotun elämäkerrallisen tilan, jonka hän määrittelee tuotannon kokonaisuuden kautta:

”Elämäkerrallinen elementti voi aktuaalistua yksittäisessä teoksessa, mutta ennen kaikkea se liittyy tuotannon käsitteeseen. Sen tehtävänä on luoda tietyn tekijännimen alaisuudessa julkaistuille teoksille *elämäkerrallinen tila*, teksti tai tekstien joukko, joka toimii kontekstina koko kaunokirjalliseen tuotantoon.” (emt., 101; kurssiivi alkuperäinen.) Omaelämäkerran asema elämäkerrallisessa tilassa on suuri. Se kirjoitetaan kun kirjoittajalla on jo nimeä, ja se sitoo tuotannon aiemmat teokset elämäkerrallisen tilan osaksi. Erityisen mielenkiintoista on Nummen huomautus siitä, että joskus kun omaelämäkerrallinen tila syntyy tai kun sitä korostetaan omaelämäkerran kirjoittamisella, se muuntaa edeltäviä teoksia ja antaa niille omaelämäkerrallisen ulottuvuuden. (emt., 100.)

James Olneyn mielestä ei ole olemassa menneisyydestä tähän päivään saakka kehittyntä omaelämäkerran muotoa, sillä ihminen on aina tehnyt omaelämäkertansa itse juuri siihen muotoon kuin hänen yksityinen mielensä on halunnut. Tällöin lopputulos kuvastaa ja toisintaa tekijäänsä tämän kirjoitusprosessin jokaisessa vaiheessa. Lisäksi ihmisen omaelämäkerta käsittää kokonaisuudessaan usein hänen koko elämäntyönsä. Omaelämäkerta on täten eräänlainen suurennuslasi, joka fokusoituu ja vahvistaa kirjailijan tietynlaista luovaa elinvoimaa. Tämä elinvoima esiintyy jokaisessa kirjailijan elämäntyön tekstissä: se on avain kaikkeen mitä hän teki ja oli. (Olney 1972, 3-4.) Olneyn ajatukset sopivat hyvin yhteen Gusdorfin ja Horowitzin ajatusten kanssa, jotka koskivat omaelämäkerta kirjoittajansa syvän olemuksen tavoittamisen ja itsensä tiedostamisen yhteydessä. Sekä Olney että Nummi pitivät siis omaelämäkerran asemaa kirjailijan tuotannossa avaintekijänä: se kuvastaa paitsi tuotannon muita osia, myös kirjailijaa itseään.

Michel Beaujour kirjoittaa kirjallisesta omakuvasta (*self-portrait*) omaelämäkerran yhteydessä teoksessaan *Poetics of the Literary Self-Portrait* (1980/1991) ja toteaa, että se eroaa omaelämäkerrasta koska siitä puuttuu jatkuvajuonisen narratiivin rakenne. Omakuvan ”kaava” kuuluu hänen mukaansa seuraavasti: ”I won’t tell you what I’ve done, but I shall tell you *who I am*.” (emt., 2-3, kurssiivit alkuperäiset.) Omakuvassa on siis kyse siitä kuka kirjoittaja on, eikä siitä mitä hän on tehnyt. Tietysti omaelämäkerrassa pyritään kertomaan myös kuka sen kirjoittaja on, mutta omakuvassa lähtökohta on hieman erilainen. Esimerkiksi Durasin *L’Amantin* voisi asettaa hyvin omakuvan kategoriaan, koska kyse on päällisin puolin epälineaarista, fragmentaarista tekstistä, jossa usein keskitytään kuvailuun ja pysähtyneisiin hetkiin tapahtumien etenemisen sijasta. Beaujourin mukaan omakuva muodostuu tuotannon korpuksesta. Erityisen huomattavaa on hänen määritelmänsä egon muodostumisen prosessista ja lopputuloksesta, jota hän nimittää

käsittein ”a heteroclite” ja ”ageless encyclopedia”. Hän ottaa esimerkiksi Roland Barthesin julkaiseman ”arvion Roland Barthesista Roland Barthesin sanoin”,⁴³ joka hänen mukaansa asettui saman tien osaksi Barthesin omakuvan korpusta (emt., 14.) Toisin sanoen kirjailijan tuotannon eri omaelämäkerralliset osat toimivat tiiviisti yhdessä ja muodostavat omakuvaksi nimitettävän kokonaisuuden, joka heijastaa teosten takana piilevää kirjailijaa. Eikä ainoastaan heijasta, vaan tietyllä tasolla on kyseinen kirjailija.

Tästä päästään kysymykseen todellisen kirjailijan asemasta teoksessaan. Onko hänen mahdollista siirtyä teoksensa tai teoksiensa maailmaan, vai onko hän tuotantonsa kokonaisuudessa ja siinä ilmentyvässä omakuvassa vain ulkopuolisen luojaan asemassa? Nummi kirjoittaa venäläisen kirjailijan Aleksandr Puškinin tuotannosta ja siitä, miten kirjailija elää teoksissaan hyödyntämässään viitekehyksessä: tämä viitekehys on kirjailijan elämän julkinen versio. Nummen mukaan teoksissa esiintyvä Puškin on vain julkinen rooli ja legenda. Tämän Puškinin todellista alkuperää on mahdoton löytää, ja elämäkerturit ymmärsivät väärin kirjailijan esiintymisen teoksissaan. Nummi toteaa, että kirjailijan legenda on löydettävissä hänen teoksistaan, eikä sen todellisuusvastineista. (Nummi 1983, 99-100.) Kuitenkin kirjailijan jäljittäminen legendan takaa on ikuisesti lukijoita kiinnostava asia, kuten Boris Tomaševski toteaa artikkelissaan ”Kirjallisuus ja elämäkerta”. Vaikka kirjoitus asettuu jo vuoteen 1923, Tomaševskin ajatukset tarjoavat oivallisia lähtökohtia todellisen kirjailijan, hänen tuotantonsa kokonaisuuden sekä hänen tässä tuotannossa olevan läsnäolonsa ymmärtämiselle. Oivallisena esimerkkinä kirjailijan henkilön suuresta vaikuttavuudesta Tomaševski tarjoaa Voltairen, joka 1700-luvulla teki elämästään harjoittamansa propagandan välineen. Voltairen teosten ihailijat olivat kiinnostuneita hänen persoonastaan, ja koko hänen tuotantonsa samaistui hänen persoonaansa: ”Voltairen teokset sulautuivat hänen elämäänsä”, toteaa Tomaševski, ja tulee harjoittaneeksi hyvin samanlaista ajatuksenkulkua kuin mihin itse tässä tutkielmassa Marguerite Durasin kohdalla pyrin. (Tomaševski 1923/2001, 223-224.)

Yhteneväisyys Beaujourin ajatuksiin löytyy Tomaševskin huomautuksesta, että *elämäntarina* sitoo kirjailijan erilaiset tekstit tuotannoksi. Näihin erilaisiin teksteihin sisältyvät paitsi kirjailijan kirjallinen tuotanto, myös kirjeenvaihto ja muistelmat. Tomaševskin mukaan tällaisen elämäntarinan luominen on usein kirjailijan puolelta motivoitua ja intentionaalista: ”Aavistus siitä, että elämäntarina on jäävä teosten pysyväksi taustaksi, ajoi kirjailijoita toteuttamaan elämässä määrättyjä eeppeisiä motiiveja ja rakentamaan omaa biografista legenda, johon piti kuuluman *määrätty valikoima todellisia tai sepitteellisiä tapahtumia.*” (emt., 224; kurssiivi N.N.) Tomaševski ei siis kiinnitä niinkään huomiota kirjailijoiden teoksiinsa tuoman elämäntarinan tapahtumien todenmukaisuuteen tai fiktiivisyyteen, vaan kirjoittaa kirjailijoiden omasta

⁴³ Roland Barthes *par Roland Barthes* (1975). Paris: Éditions du Seuil.

pyrkimyksestä muodostaa elämästään legenda, jonka välittäjänä heidän tuotantonsa toimii. Tieto kirjailijan elämästä ja sen tapahtumista on tarpeen tietyissä tapauksissa: ” (. . .) biografian omaavan kirjailijan elämänvaiheiden huomiointi on välttämätöntä silloin, kun tekstin ja biografian rinnastus sekä leikki tekijän subjektiivisten ilmausten ja tunnustusten potentiaalisella reaalisuudella ovat teoksen rakennetta.” (emt., 231.) Huomautus todellakin soveltuu Durasiin, koska hänen tekstinsä ja elämäntarinansa tulevat rinnastetuiksi useissakin hänen teoksissaan, parhaimpina esimerkkeinä tietysti edellisessä alaluvussa sekä luvussa 3 käsitellyt *L’Amant* sekä *L’Amant de la Chine du Nord*. Lisäksi kirjailijan esseetyyppiset teokset ovat täynnä hänen omia ajatuksiaan, tunnustuksiaan, vaikka niiden todenmukaisuudesta voidaan tietysti vääntää kättä hamaan tulevaisuuteen. Toisin sanoen biografinen tieto Marguerite Durasista on tarpeellista, sillä hänen elämänsä tapahtumat, hänen kirjoituksensa sekä hänen lausumansa kirjalliset tunnustukset liittyvät yhteen.

Kirjailijan asema omakuvansa ilmentymisessä hänen kirjoissaan voi täten olla suuri. Paitsi että kuva on konstruoitavissa kirjailijan omaelämäkerrallisesta tuotannosta erityisesti sen viittausverkoston kautta, tämän kuvan luominen saattaa olla kirjailijan motivoitu ratkaisu. Tällainen käsitys omaelämäkerrallisen kirjailijan pyrkimyksestä luoda kirjallisten tuotostensa kautta eräänlainen muotokuva itsestään, kuvata millainen hänen ikuisesti pysyvä persoonallisuutensa on, soveltuu jossain määrin Marguerite Durasin tuotannon kokonaisuuden kuvaamiseen. Tämä väite saa enemmän valoa seuraavassa luvussa, jossa puutun paitsi Durasin yksityiseen, julkiseen ja tekstuaaliseen minään, myös hänen ympärilleen muodostuneeseen kirjailijamyyttiin, jota hän itse on ollut aktiivisesti rakentamassa.

5. Duras kirjoituksessaan, osa 2.

We are left with a figure, the site of a powerful investment; a voice, a style: not quite a presence, but much more than a name (. . .)

Martin Crowley⁴⁴

J'ai lu tous ses livres. J'ai vu tous ses films. Je la connaissais. De l'intérieur. Comme une amie de jeunesse. Je savais tout d'elle. Il y avait ses livres. Il y avait elle dans ses livres. Il y avait moi dans ses livres à elle.

Anne-Marie Alonzo⁴⁵

Y.A. : Vous êtes qui?

M.D. : Duras, c'est tout.

Y.A. : Elle fait quoi, Duras?

M.D. : Elle fait la littérature.

Marguerite Duras, *C'est tout*⁴⁶

Kuka on Marguerite Duras? En ole ensimmäinen enkä viimeinen, joka esittää tämän kysymyksen. En myöskään ole antamassa siihen lopullista vastausta suurimmaksi osaksi siitä syystä, että se on yksinkertaisesti mahdotonta. Tutkielmani yhtenä osana on arvioida Durasin minän suhdetta hänen kirjoittamiseensa, joten lienee paikallaan pyrkiä jossain määrin paikallistamaan ja hahmottelemaan tätä kyseessä olevaa minää. Toistaiseksi olen tyytynyt toteamaan, että kohteeni eli se minä, joka yhteenkietoutuu kirjoituksen kanssa, on kognitiivinen eikä fyysinen todellinen Duras. On aika tarjota tähän kysymykseen lisämäärittelyä.

Luku jakautuu kolmeen osaan. Ensinnäkin, jotta uskallataan liikkua lähemmäs todellisen Durasin hahmon pohdintaa, on ensin määriteltävä Durasin asema yksityishenkilönä ja julkisena kirjailijana, ja vastaavasti tämän aktuaalisen Durasin suhde tekstuaaliseen Durasiin. En ole määritellyt yksityisen ja julkisen rajaa kuin alustavasti johdannossa, koska se ei ole yksinkertaisesti ollut tutkimukselleni oleellista ennen tätä. Olen pyrkinyt hahmottelemaan yleisiä suuntalinjoja

⁴⁴ Crowley 2000, 271.

⁴⁵ ”Luin kaikki hänen kirjansa. Näin kaikki hänen elokuvansa. Tunsin hänet. Sisältä. Kuin ystävän nuoruudestani. Tiesin kaiken hänestä. Hänen kirjansa. Löysin *hänet* hänen kirjoistaan. Löysin *itseni* hänen kirjoistaan.” (Alonzo 1998; suomennos N.N., kursiivit alkuperäiset)

⁴⁶ Y.A. : Kuka te olette ?

M.D. : Duras, en muuta.

Y.A. : Mitä Duras tekee?

M.D. : Kirjallisuutta. (*Ei muuta*, 37.)

kirjailijan omaelämäkerrallisten teosten toteenviittaavuudesta, sekä arvioinut kyseisen kirjailijan osallistumista teoksiinsa metatekstuaalisesta ja tuotannon sisäisen intertekstuaalisuuden kautta. Todellisen kirjailijan huomioonotettavien osien määrittely ei ole käsittääkseni ollut kummassakaan suhteessa tarpeellista. Vasta kun edellisessä luvussa siirryin pohtimaan kirjailijan itsestään tuotantoonsa luomaa muoto- tai omakuvaa, tulivat kirjailijan elämäntarina ja biografinen tieto hänestä ajankohtaisiksi. Kysyn muun muassa: missä määrin voimme tuntea Durasin henkilöä, ja minkä osan tästä henkilöstä voin luottavaisin mielin ottaa pohdintani kohteeksi, sekä mikä on Marguerite Durasin todellisen minän ja teksteistä konstruoitavissa olevan tekijän suhde?

Toiseksi pohdin Durasin elämän ja menneisyyden fiktiivistä ja kertomuksellista luonnetta ja sitä, kuinka kirjoittaminen on mukana rakentamassa kirjailijan elämää ja kuinka tämä elämä samalla toimii kirjoittamisen motiivina ja katalyyttinä. Viimeiseksi pyrin kuvailemaan ja purkamaan Marguerite Durasin voimakasta, suorastaan mystistä hahmoa. Duras-myyttiä tai –kulttia käsitellessäni nojaan pitkälti Laure Adlerin Durasista kirjoittamaan elämäkertaan. Tämä johtuu paitsi siitä että Adlerin kokoaman tiedon voi olettaa olevan suhteellisen autenttista, myös siitä että Adler on lainannut Durasia itseään laajasti. Durasin omat kommentit ovat suuressa osassa analysoitaessa ilmiötä nimeltä Marguerite Duras, koska hän itse ole mukana rakentamassa tätä ilmiötä. Kaiken kaikkiaan tämä luku sisältää lisää todisteita Marguerite Durasin ja hänen tuotantonsa läheisestä suhteesta.

5.1 Duras salattuna, tiedettävänä, ja tekstuaalisena hahmona

Miten yksityinen ja julkinen siis eroavat toisistaan ja millainen suhde niillä on? Oliko Marguerite Duras yksityishenkilönä sama asia kuin kirjailija-identiteetin omaava Duras? Ja jos oli näin, oliko Durasilla yksityistä elämää ollenkaan? Tulen lainaamaan hänen omia sanojaan, joiden mukaan sitä ei välttämättä ollut. Durasin julkiseen identiteettiin kuului lähtökohtaisesti se vaikutelma, että hänen teoksensa ja kirjoittaminen olivat elimellinen osa hänen persoonaansa, ja päinvastoin. Hän puhui elämänsä ja kirjojensa tapahtumista usein rinnakkain ja eli kaiken kaikkiaan hyvin julkista elämää: esimerkiksi hänen nuoruutensa tapahtumat, mielipiteensä yhteiskunnallisista asioista, ystäväpiirinsä ja alkoholisminsa olivat yllättävän julkista tietoa. Lisäksi hän veti hyvin yksityisiä asioita mukaan kirjoihinsa, kuten aiemmin mainitun suhteen Yann Andréaan sekä mieheen liittyviä henkilökohtaisuuksia. Kun omaelämäkerrasta on ollut kyse, Durasiin kohdistuva tutkimus on ollut halukas ottamaan huomioon hänen yksityiselämänsä, puhumattakaan lehdistöstä, jossa Duras oli paitsi kirjoitusten aihe, myös itse niiden aktiivinen kirjoittaja. Aiemmin mainitsin jo usein lukijoilla

olevan käsityksen siitä, kuinka Durasin kirjat heijastavat hänen omaa elämäänsä, eikä niitä käytännössä pysty lukemaan ottamatta tätä todellista henkilöä huomioon. Kaiken kaikkiaan Duras oli erittäin julkinen persoona, josta vedettiin ja joka tuntui itse vetävän kaiken minästään ja elämästään mukaan Marguerite Duras-ihannointiin.

Lähden silti liikkeelle siitä olettamuksesta, että on olemassa pieni osa Marguerite Durasia, josta ei ole mahdollista saada tietoa. Pekka Tammi kirjoittaa Vladimir Nabokovia käsittelevässä väitöksessään *Problems of Nabokov's Poetics. A Narratological Analysis* (1985), että Nabokovin yksityinen elämä pysyy aina tuntemattomana hänen tuotantoon käsittelevälle kirjallisuudentutkijalle (emt., 235).⁴⁷ Yleisesti voitaneen todeta, että lukijat ja tutkijat eivät pysty sukeltamaan kirjailijan pään sisälle – varsinkin kun Durasin tapauksessa kohde on jo edesmennyt. Siksi on oletettava, että oli olemassa ajatuksia, tunteita, jopa Durasin elämän tapahtumia ja henkilöitä, jotka eivät ole meidän tiedossamme. Laure Adler kirjoittaa henkilökohtaisen kokemuksen äänellä kertoessaan, kuinka Duras piti elämänsä aikana tarkasti huolen siitä, ettei kukaan tekisi hänestä elämäkertaa: kysyessään aiheesta Adler sai vastaukseksi olkapäiden ravistuksen, käskyn palata keskustelemaan kirjoista, ja puheenaiheen vaihdoksen. Adlerin mukaan Duras pyrki suorastaan vihamielisesti piiloutumaan maailmalta ja oli taidokkaasti välttänyt paljastamasta tiettyjä tapahtumia elämästään. Vain Duras sai mielestään kirjoittaa Duras-nimisestä henkilöstä tai hahmosta. (Adler 1998/2000, 6.) Tästä näkökulmasta Duras ei siis tosiaankaan ollut pelkästään julkinen hahmo. Hänellä oli myös yksityinen elämä, jonka hän piti visusti salassa. Adler myöntää, että vaikka hän sai paljon apua elämäkerran kirjoittamisessa ja kaivoi esiin paljon yksityiskohtaisia tietoja kohteenaan olevan kirjailijan elämästä, salaisuuksia jäi ja mysteeri säilyi. Tämä on tietysti totta kaikessa elämäkerran kirjoituksessa: kohteena olevaa henkilöä on mahdoton tavoittaa kokonaan. (emt., 7.)

Pohdintani kohteena on siis se Marguerite Durasin osa, joka esimerkiksi 1) esiintyi julkisesti muun muassa televisiossa ja haastatteluissa, 2) kirjoitti esseetyyppisiä kirjoja joissa luovutti lukijoille yksityisiä ajatuksiaan esimerkiksi alkoholismistaan, teoksistaan, ja kirjoittamisesta, 3) toimii teoksissaan olevan metatekstuaalisen kommentoinnin luoja, 4) ilmaantuu omaelämäkerrallisena subjektina teoksiinsa, ja 5) esiintyy elämän yksityiskohtineen hahmona esimerkiksi Laure Adlerin kirjoittamassa elämäkerrassa. Toisin sanoen rajanveto yksityisen ja julkisen välillä on hieman keinotekoinen, koska epäilemättä Adlerin meille luovuttamat elämäkerralliset tiedot koskettavat myös Durasin yksityiseksi luokiteltavaa elämää.

⁴⁷ Tammen näkökulma kyseessä olevassa väitöksessä on tekstilähtöinen. Hän kuitenkin problematisoi Nabokovin elämän todellisten tapahtumien julkiseksi muuttumista niiden siirtyessä kirjailijan teksteihin. Tammi huomauttaa lisäksi, että myös Nabokov itse otti kantaa yksityisten tapahtumien ja niiden julkisten manifestaatioiden ongelmaan. (emt.)

Ehkä parempi vastakkainasettelu tai rajan asettaminen on Durasin salatun ja tiedettävän hahmon välillä. ”Julkinen” Duras, eli Duras joka on tämän luvun aiheena, on täten kaikki se tieto jota voimme hänestä saavuttaa julkisen esiintymisen, elämäkerran tai hänen kirjojensa kautta. Asian selventämiseksi voidaan tietysti todeta myös, että kirjoitukseensa kietoutuva kognitiivinen osa Durasia kuuluu kirjailijan tiedettyyn hahmoon.

Tietysti on kokonaan oma tutkimuksen aiheensa väitellä siitä, näkyykö täten määritelty Durasin salattu osa hänen kirjoissaan kenties jonkinlaisten tekstuaalisten vihjeiden kautta. Wallace Fowlie kirjoittaa artikkelissaan ”On Writing Autobiography” (1988), että omaelämäkertoja kohtaa konfliktin yrittäessään kertoa ja yhdistää kaksi elämäänsä: sen elämän jonka muut ovat nähneet hänen elävän, sekä sen jonka vain hän itse tietää (emt., 169). Ongelma ei ole siis pelkästään tutkijan tai lukijan, joka yrittää omaelämäkertaa tulkitessaan saavuttaa sen subjektin. Myös omaelämäkerran kirjoittaja joutuu tekemään rajanvetoa tiedetyn ja salatun elämänsä välillä: minkä osan kertoa kirjassa, minkä ei. Otan myöhemmin vielä kantaa Durasin tavoittamattomuuteen ja saavuttamattomuuteen.

Tietysti on myös otettava huomioon se, että tiedettävän Durasin itsensä antama informaatio ei välttämättä ole luotettavaa. Koskaan ei voi tietää mitä kirjailija tarkoittaa esiintyessään mediassa tai varsinkaan antaessaan itseään ja työtään koskevia kommentteja. Duras saattoi puhua aivan mitä hänen päähänsä sattui juolahtamaan, sekä muutella mielipiteitään ja olla ristiriitainen itsensä kanssa aivan kuin kuka tahansa inhimillinen ihminen. Tietysti ristiriitaisuus ja muuntelu voi olla myös tiedostettua, mikä monimutkaistaa hänen tavoittamistaan entisestään. Lisäksi vaikuttaa siltä, että Marguerite Duras olisi voinut sanoa mitä vain ja häntä kuunneltaisiin ja uskottaisiin yhä, koska hän sattuu olemaan myyttinen hahmo Marguerite Duras. Lisäksi hänen tuotantonsa tutkimisen retoriikkaan paikoittain kuuluu ylistää hänen sanojaan ja varsinkin tulkita niitä loputtomiin. Varsin selvästi tämä näkyy artikkeleissa ja tutkimuksissa, joissa ei tyydytä mainitsemaan Durasin sanomisia tai niiden aiheita, vaan lainataan kirjailijan mietteitä sanasta sanaan, aina uudestaan ja uudestaan. Ei ole kuitenkaan asiaankuuluvaa lähteä liiksi kyseenalaistamaan kaikkien Durasin sanojen oikeellisuutta, sillä tiedettävän Durasin yhtenä osana hänen kommenttinsa ja mielipiteensä eivät ole tärkeitä autenttisuutensa, vaan silkan olemassaolonsa vuoksi.

Entä kuinka täten määritellyn todellisen Marguerite Durasin suhde teksteihinsä voidaan käsittää? Nummi erottaa toisistaan jo tekijän ja kirjailijan toteamalla seuraavaa, että lukijat kohdistavat odotuksia erityisesti tekijänimeä kohtaan. Kehut tai moitteet annetaan kirjailijan roolille teoksessa, eli tekijälle, joka on kirjailijan luomus yhtä lailla kuin teoskin. Kirjailija viittaa ammattia harjoittavaan fyysiseen henkilöön; sen sijaan tekijä on luotu rooli. (Nummi 1983, 92-93.) Toisin

sanoen kirjansa kirjoittanut fyysinen Marguerite Duras olisi tästä näkökulmasta kirjailija, mutta samoihin kirjoihin palautettava hahmo Duras olisi puolestaan niiden tekijä. Itse hyväksyn tietyn varauksin Nummen jaottelun, mutta en liitä sitä yllä läpikäymääni Durasin tiedetyn ja salatun henkilön määrittelyyn. Sekä kirjailija että tekijä kuuluvat katsoakseni tässä luvussa käsiteltävään tiedettyyn Durasiin.

Nummi jatkaa, että tekijä on teksti siinä mielessä, että teksti on kaikkien tekstin muotoilemien tekijöiden kohtaupaikka. Tämän tarkoituksena on luoda kuva kuva yhtenäisestä tekijästä. Tämä tekijä ei kuitenkaan ole todellinen tekijä vaan tekstuaalinen ja illusorinen subjekti tai yhteinen tekijä. (emt., 92-93.) Tekijä on siis ainoastaan kirjailijan teoksista konstruoitava hahmo eikä nämä teokset aktuaalisesti luonut henkilö, tai edes omaehtoisesti olemassaoleva hahmo. Nummen päätelmien mukaan voisi siis todeta, että Marguerite Duras-niminen hahmo on kirjoituksestaan ja teksteistään peräisin oleva jossain määrin abstrakti kokonaisuus, eikä jokin todellinen henkilö. Tammi toteaa Nabokovin yhteydessä, että kirjailijan julkinen persoona (*persona*) on teksteistä konstruoitava tai intertekstuaalisista viittauksista muodostuva entiteetti, jonka ominaisuudet voidaan päätellä ainoastaan kirjailijan fiktiivisten tekstien perusteella. Tätä entiteettiä kuvaamaan Tammi käyttää sanaa *author's metatext*, suomeksi käännettynä kirjailijan metateksti. (Tammi 1985; 235, 237). Kyse ei siis ole todellisesta henkilöstä, vaan kirjailijan teoksista nouseva hahmo, persoona. Hallila puolestaan huomauttaa, että julkisuudessa esiintyvän todellisen kirjailijan mielipiteet ja kirjailijan esiintyminen tekstissä ovat kaksi eri asiaa. Tekstin tekijä, eli tekstuaalinen subjekti, ei ulotu tekstin ulkopuolelle ja on täten riippumaton historiallisesta kirjojen kirjoittajasta. (Hallila 2006, 199.) Tämä monimutkaistaa käsittelyä, koska miten on mahdollista kirjoittaa todellisesta Durasista ja teksteistä nousevasta tekijä-Durasista rinnakkain jos nämä kaksi eivät ole samaistettavissa? Niin sanottu tiedettävä Duras koostuisi näiden ajatusten valossa toisistaan erillisistä todellisesta ja tekstuaalisesta hahmosta, kun sen sijaan yllä totesin, että pyrin kohtelemaan Durasia tiedettävänä kokonaisuutena, jossa todellinen ja tekstuaalinen yhdistyvät.

Nummi toteaa lopullisen kuuloisesti, että ”[k]irjojen tuottaja, fyysinen kirjailija, teoksen alkuperänä ja merkitysten täyttäjänä, viimekätisenä auktoriteettina on mahdoton. Neron elämä, kyyneleet, ikuinen rakkaus, luomisen tuska, josta runojen oletettiin syntyvän, saa jäädä yksinäisyyteensä.” (Nummi 1983, 90.) Kirjailijan kuolemaa on ehdotettu jo pitkään. Kuten jo metatekstuaalisuutta koskavassa luvussa huomautin, on turhauttavan ja liiallisen monimutkaisen tuntuista pyrkiä suorastaan epätoivoisesti erottamaan varsinainen kirjailija teksteistään siihen perustuen, että todellinen tekijä ei voi mitenkään olla sama kuin tekstistä konstruoitavissa oleva tekijä. Luonnollisesti ero on otettava huomioon ja monenlaisia tekijyyksiä sekä kirjailija- ja

tekijärooleja voidaan tietysti tunnistaa kirjoista, mutta kaiken ei tarvitse aina suuntautua itsearvoisesti tekstin ja kirjailijan toisistaan irti kankeamiseen. Yllä kysyttiin miten todellisesta ja tekstuaalisesti konstruoitavasta Durasista voi kirjoittaa rinnakkain. Miksi ei voisi? Kirjailija ja tekijä ovat loppujen lopuksi samasta henkilöstä lähtöisin, vaikka tekstilähtöisessä kirjallisuudentutkimuksessa nähdään tekijä tekstin sisäisenä ja ulkomaailmasta riippumattomana. On huomaamisen arvoista, että teksti, josta tekijä nousee, on usein samannimisen kirjailijan tuottamaa. Itse totean edelleen, että Durasin tapauksessa todellinen ja tekstuaalinen tekijä yhdistyvät, tai ainakin ne voi näkökulman valinnalla nähdä yhdistyvinä ja samasta alkuperästä kotoisin olevina. Tällainen valinta osoittautuu mielestäni erittäin hedelmälliseksi Durasia luettaessa.

5.2 Elämä kertomuksena

Useaan otteeseen tässä tutkielmassa mainittu Paul John Eakin kannattaa ajatusta ihmiselämän, identiteetin ja omaelämäkerran yhteydestä. Hän esittää kysymyksen: onko kyse mistään muusta kuin kirjallisesta konventiosta kun omaelämäkertojat kirjoittavat kertomuksen elämästään? Elämä ei nimittäin ole yksinkertaisessa mielessä tarina, eikä ihminen ole kirja. Tästä huolimatta hän on vakaassa uskossa, että kertomus ja identiteetti ovat läheisessä yhteydessä ja linkittyvät toistensa konseptuaalisiin kehyksiin. Kertomus ei ole välttämättä ainoastaan kirjallinen muoto, vaan osa fenomenologista ja kognitiivista itsensä kokemista, eikä omaelämäkerrallinen minä välttämättä edellä ilmentymistään kertomuksessa. Kertomus on identiteetin sisältö, osa sitä, eikä vain kerro siitä: kertomus ja identiteetti suoritetaan yhdenaikaisesti yhdessä minän kertomisen prosessissa. (Eakin 1999, 99-101.) Kuten aiemmin tutkielmassa Eakinin yhteydessä totesin, omaelämäkerran kirjoittaminen on elimellinen osa elämänmittaisen identiteetin muodostaminen prosessia, jossa itsensä suorittamisella kertomisen avulla on suuri osa.

Mainitsin myös James Olneyn käsityksen siitä, miten kääntymisen elämän tutkimisesta minään sai omaelämäkerran tutkimuksen kukoistamaan. Olney huomauttaa heti perään, että omaelämäkerran tutkimus on edennyt tästä vielä pidemmälle: kumpikaan, elämä tai minuus, ei ole olemassa alun perin määriteltynä ja tunnettuna kokonaisuutena. Tässä kirjoittaminen astuu kuvioihin mukaan. Kirjoittamisen prosessin myötä toisiinsa monimutkaisesti kietoutuneet minuus ja elämä muotoutuvat tietynlaiseksi kuvajaiseksi. Tässä vaiheessa teksti alkaa elää omaa elämäänsä ja minuus, joka ei alunperinkään ollut olemassa, on vain tekstin tuotos eikä liity kirjailijaan millään tavalla. Täten minuus ja elämä ovat pelkkää fiktiota ja jäljellä ovat vain kirjan sivuilla ovat henkilöt,

jotka nekin voidaan dekonstruoida olemattomiin. Tämä olisi omaelämäkerran kuolema. (Olney 1980, 22.) En ota näin jyrkkää kantaa eli en usko, että omaelämäkerta on kuollut, tai että siinä esitetty minä olisi täysin fiktiivinen ja erillään kirjailijasta. Itse asiassa omaelämäkerrassa tapahtuvassa identiteetin tai minän, elämän ja tekstin yhteen liittävässä prosessissa voi olla kyse siitä miten sen kirjoittava minä kokee elämänsä fiktiivisenä tai kertomuksellisenä, tai siitä miten tämä elämä muuntuu fiktiiviseksi omaelämäkertaa kirjoittaessa.

Hewitt toteaa, että todellisuus on jollain tavalla aina kietoutunut vääristymiin ja mielikuvituksen tuotteisiin. Mainitut kirjailijat liikkuvat teoksissaan fiktion ja kokemuksen välimaastossa, ja lukija voi ihmetellä kokevatko he mitään muuta kuin fiktiota. (Hewitt 1990, 201.) Hallila puolestaan esittää, että tekijän todellisuudesta saattaa tulla osa fiktiota. Hänellä toteamus tulee esiin metatekstuaalisuuden yhteydessä, mutta on havainnollinen myös yleisellä tasolla (Hallila 2006, 90.) Vaikuttaa siis siltä, että kirjailijan minä ja elämä kääntyy kokemuksesta ja todellisuudesta väistämättä kohti fiktiota viimeistään omaelämäkerran viitekehyksessä. Genova ottaa kantaan pohdintaan Durasin kirjoitukselle oleellisesta omaelämäkerrallisuudesta ja toteaa, että vaikuttaa siltä kuin Durasin menneisyydestä ei olisi jäljellä mitään muuta kuin hänen kirjoittamansa tapahtumat ja ihmiset. Menneisyys olisi täten olemassa vain fiktiivisessä maailmassa. Duras kirjoittaa omaelämäkerran täyttääkseen oman historiansa tyhjät kohdat. (Genova 2003, 51.) Hän käyttää siis kirjoitustaan menneisyytensä, elämänsä ja muistin ylläpitoon sekä historian uudelleenluomiseen ja toistoon. Toisin sanoen Durasin kirjoitus ja elämän historia kietoutuvat yhteen peruuttamattomasti, ja hänen minänsä ja elämänsä sisältävät fiktiivisen taajuuden.

Duras fiktionaalisti myös muita ihmisiä, jotka erehtyivät liian lähelle häntä. Kenties osuvin esimerkki on Yann Andréa, Durasia itseään paljon nuorempi homoseksuaali, jonka kanssa kirjailija asui elämänsä viimeiset vuodet. Adler toteaa, että Marguerite oli menestyksekkäästi irrottanut Yannin todellisesta maailmasta ja kietonut hänet oman mielikuvituksensa verkkoon. Adler lainaa Yannia: ”En voi elää ilman häntä (. . .) Hän on huume: olen kaiken hänen huomionsa keskipiste. Kukaan ei ole koskaan rakastanut minua sillä tavalla. Hän kirjoittaa siitä, intohimosta, eikä se tapa minua, en ole enää oma itseni, Yann, mutta hän on saanut minut olemaan olemassa moninkertaisena.” (Adler 1998/2000, 343; suomennos N.N.) Mielikuvituksen verkkoon kietominen liittyynee romaaneihin, jotka Duras kirjoitti Yannista: *Les Yeux bleus Cheveux noirs* ja *Yann Andréa Steiner* (1992). Molemmat kirjat käsittelivät joko Yannia itseään tai heidän suhdettaan, ja Duras kietoi fiktiiviseen verkkoonsa kaiken mahdollisen:

Marguerite Duras rakasti itseään. Hän rakasti sitä mitä kirjoitti. Hän rakasti Yannia sen kautta mitä kirjoitti tästä. Hän nimesi tämän Steineriksi erään näytelmänsä henkilön mukaan (. . .) Vain etunimi muistutti Yannia siitä, että hänellä oli ollut elämä ennen Margueritea. Marguerite oli vallannut ja kironnut hänet. Marguerite oli paljastanut hänen elämänsä, seksuaalisuutensa, toistanut heidän keskustelunsa, hänen fantasiansa, hänen ajelehtimisensa, hänen pelkonsa; kirjoittanut siitä mitä hän halusi syödä, juoda, sekä miten ja mihin aikaan hän halusi mennä nukkumaan. Marguerite oli tyhjentänyt hänet, ja nyt laittoi hänet näyttille. (Adler 1998/2000, 383-384; suomennos N.N.)

Duras siis valutti rakastajansa todellisen minän täysin kuiviin. Hän jopa nimesi Yannin uudestaan. Hän fiktionaalisti sekä heidän suhteensa että itse ihmisen. Luvussa 3 pohdin sitä, miten fiktion keinojen käyttäminen ei suinkaan riistä omaelämäkerralta sen todellisuuspohjaa, vaan saattaa tehdä romaanista autenttisemman. Nyt vaikuttaa siltä, että fiktio voi myös toimia todellisen elämän merkityksen eliminoijana ja korostaa sitä yltiöpäisesti kunnes tämä elämä muuttuu fiktioksi.

Paitsi että Duras fiktionaalisti menneisyyttään ja elämänsä ihmisiä, hän myös antoi ymmärtää, että kirjoittaminen ja ylipäänsä kertominen olivat hänen elämänsä elimellinen osa jo hyvin nuoresta lähtien. Kirjoituksessaan ”Conversion and the Language of Autobiography” (1988) Geoffrey Galt Harpham toteaa, että omaelämäkertojat elävät jo ennen kirjoittamistaan tämän kirjoittamisen ikuisessa odotuksessa: he ovat läpi elämänsä tietoisia oman elämänsä kertomuksellisuudesta (emt., 42). Bréen haastattelussa Duras sanoi kirjoittaneensa aina, kaksitoistavuotiaasta lähtien (Brée, Duras, Doherty 1972, 404). Kirjailijan kuulee usein toteavan kuinka hän kirjoitti jo ennen kuin oli suhtautunut siihen ammatillisesti tai julkaissut mitään. Durasin tapauksessa kirjoittaminen ei ollut missään tapauksessa elämänmittaisen identiteetin muodostamisen prosessin myöhäinen vaihe, vaan se oli läsnä kirjailijan elämän lähes jokaisessa vaiheessa. Duras suunnitteli kirjoittamisen aloittamista jo nuorena tyttönä, ja jo puolivälissä kolmeakymmentä julkaistut esikoisteokset kietoutuivat tiiviisti Durasin omaan elämään. *C'est tout-* kirjassa mainitaan kirjailijan kirjoittamisen pitkäkestoisuus:

Le 13 avril.

Toute une vie j'ai écrit.
Comme une andouille, j'ai fait ça.
C'est pas mal non plus d'être comme ça.
Je n'ai jamais été prétentieuse.
Ecrire tout sa vie, ça apprend à
écrire. Ça ne sauve de rien.

13. huhtikuuta.

Kokonaisen elämän ajan olen kirjoittanut.
 Olen tehnyt sitä aivan dorkana.
 Ei ole hassumpaa olla tällainen.
 En ole koskaan ollut omahyväinen.
 Kun kirjoittaa koko elämänsä, oppii
 kirjoittamaan. Ei se pelasta mitään. (*C'est tout/Ei muuta*, 54-55)

Sen lisäksi, että Duras mainitsee kirjoittaneensa kokonaisen elämän ajan, hän myös toteaa, että kirjoittamisen oppii pikkuhiljaa elämän aikana. ”Ei se pelasta mitään” tuntuisi viittaavan siihen, että kirjoittaminen tai sen osaaminen ei kuitenkaan tarjoa yksioikoista keinoa selvitä elämän ongelmista.

Bréen haastattelussa Marguerite Duras puhuu kirjoittamisestaan sekä sen omaelämäkerrallisuudesta ja toteaa, että tarina on olemassa jo ennen kirjoitusta eikä kirjoitusprosessi muuta sitä oleellisesti. Ennestään olemassaoleva kertomus täytyy vain purkaa ja avata: ”Tiedän vain että kertomus on aina ollut siellä ja että se on siellä kaikkien nähtävillä. Minun täytyy vain keskittyä purkamaan se, ja minähän keskityn.” (Brée, Duras, Doherty 1972, 405; suomennos N.N.) Durasin kirjoittama tarina elää yhtä tärkeänä sekä ennen kirjoitusprosessia, sen aikana, että sen jälkeen. Tämän voisi toisin sanoen käsittää siten, että omaelämäkerrallinen tarina on olemassa ennen kirjoitushetkeään koska se on osa kirjoittajansa minää ja elämää. Gusdorf toteaa, että suuri taiteilija elää omaelämäkerralleen (Gusdorf 1980, 47). Kirjailija ja hänen kirjoituksensa voidaan täten katsoa jälleen kerran toisiinsa limittyviksi.

Voisi kuvitella olevan kaukaa haettua lähteä etsimään vastakkaisia tai ainakin esitettyjä ajatuksia laajentavia näkemyksiä kirjailijan asemasta Roland Barthesin kanonisesta ”Tekijän kuolema”-esseestä. Se on kuitenkin asiaankuuluvaa kun kyseessä on Marguerite Durasin symbioottisena nähtävä suhde kirjoihinsa ja kirjoitukseensa. Esseen kokoelmateokseen toimittaneen Lea Rojolan sanojen mukaan Barthes katsoo, että Tekijän auktoriteettiasema on hävitettävä, ja Tekijä saa osallistua tekstin merkityksen luomiseen vain yhtenä osatekijänä (Barthes 1993, 110). Durasilla ei varsinaisesti ole auktoriteettiasemaa kirjojensa tulkinnan ohjaamiseen, vaikka hän muuten saattaa olla hyvin autoritaarinen henkilö tai hahmo, mutta kirjailijana hän on vahvasti läsnä teoksissaan. Marguerite Durasin romaania on vaikea lukea ajattelematta sen takana piilevää aktuaalista kirjoittajaa. Barthes toteaa, että aikaisemmin kirjailijan katsottiin olevan olemassa ennen tekstiään: hän oli oman kirjansa menneisyys, ja edelsi kirjaansa samoin kuin isä poikaansa. Nykyään kirjailija syntyy ja elää samaan aikaan kirjansa ja ilmaisuaktin kanssa, ja koko teksti on kirjoitettu tässä ja nyt. Kirjoittaminen on täten performatiivista toimintaa, eikä sitä edellä mikään

yksittäinen tekstintekijä. Jos Kirjailija liitetään tekstin yhteyteen, tuloksena on merkityksen totaalinen rajaaminen: ”Kun tekstille annetaan Kirjailija, se pakotetaan pysähtymään, se varustetaan lopullisella merkityksellä. Kirjoitus suljetaan.” (emt., 114-116.) Aiemmin esitetyn valossa ei voi kuitenkaan väittää, että Durasin teosten merkitystä ei edeltäisi mikään tekstintekijä, vaan ne olisivat itseensä rajattuja, kirjailijattomia fiktioita. Juurihan esitin, että Durasin elämä paitsi edeltää hänen kirjojaan, myös on niiden oleellinen osa.

Artikkelissa ”In Principio Erat Verbum... The Mysticism of Marguerite Duras” (1985) Doris Enright ja Clark Shoukri kirjoittavat niin sanotusta mystisestä kirjailijasta (*the mystic writer*), joka heidän mielestään on itse viesti, eikä niinkään hänen tuotantonsa. Mystisen kirjailijan kirjoittaminen on itsessään merkityksellinen ja täynnä elämää riippumatta siitä, mitä hän kirjoituksellaan kuvaa. Enrightin ja Shoukrin mukaan Marguerite Duras täyttää mystisen kirjailijan tunnusmerkit: hän on itsestäänselvä hahmo, sekä ilmaisee olevansa suorastaan kirjoittamisen riivaama. Hänen kirjoituksensa ja teoksensa paljastavat Todellisuuden. Esimerkkinä Enright ja Shoukri tarjoavat *L'Amantin*, jossa he toteavat Durasin samaistavan vanhemman veljensä terrorisoivan käytöksen ja perheen hallinnan toisen maailmansodan julmuuksiin. Kyse ei ole kuitenkaan pelkästään siitä, että kirjailija kuvaisi todellisuutta teoksissaan, sillä tällä päästäisiin vain samoihin päätelmiin kuin omaelämäkertaa ja totuutta ja fiktiota käsittelevissä luvuissa, vaan Enrightin ja Shoukrin mukaan totuus on itse kirjoituksessa: teokset eivät palaudu mihinkään muuhun kuin siihen, mitä ne itse edustavat. Kirjoittamisen ja luomisen prosessi on se mikä merkitsee jotain. Lukijan tehtävänä on nähdä tämän prosessin katalyyttinä oleva intohimo ja rakkaus, joka saa aikaiseksi kirjoittamisen ja maailman yhdistymisen. (emt.; 54, 57-58.) Kaikki tämä palautuu itse kirjailijaan, Marguerite Durasiin.

5.3 La Duras

Fowlien mukaan jonkun henkilön elämästä kirjoitettaessa tämä elämä muuttuu allegoriaksi: se ei ole aivan fiktiota, mutta ei myöskään kaukana siitä (Fowlie 1988, 165). Samaan tapaan kirjailijan elämä muuntuu siirtyessään hänen teksteihinsä eräänlaiseksi rakennetuksi myytiksi (*personal myth*; emt., 166). En lähde tässä väittelemään Fowlien allegorian osittaisesta fiktiivisyydestä, sillä olen jo käsitellyt totuuden ja fiktion ongelmaa Durasin tapauksessa tarpeeksi. Sen sijaan kiinnitän huomiota Fowlien esittelemään myytin käsitteeseen. Marguerite Durasin tapauksessa hänen elämänsä ei muunnu myytiksi pelkästään hänen arvostetuissa ja luetuissa kirjoissaan, vaan kaikessa muussakin

elämässä. Johdannossa jo totesin, että Marguerite Duras on kirjallisena ja julkisena hahmona varsin vaikutusvaltainen ja painottunut. Pelkästään tämän nimen mukana seuraa joukko kyseiseen henkilöön vahvasti liittyviä mielikuvia, kuten intohimoinen suhtautuminen paitsi rakkauteen ja miehiin, myös vasemmistopoliittikkaan ja naisten välisiin suhteisiin, tietynlainen pukeutumistyyli, terävät kommentit joiden arvovaltaa harva uskaltautuu kyseenalaistamaan, sekä menneisyyden eksotiikka: nuoruus Indokiinassa ja työskentely pariisilaisessa vastarintaliikkeessä toisen maailmansodan aikana. Lisäksi Duras oli ylipäänsä voimakas, karismaattinen persoona, ja hänen kirjailijuuteensa on liitetty suorastaan ylimaallisia ja mystisiä piirteitä, kuten Enright ja Shoukri yllä tekevät.

Tutkijat ovat toisinaan ottaneet kantaa Durasin voimakkaaseen läsnäoloon sekä hänen kirjoissaan että mediassa. James S. Williams huomauttaa tutkimuksessaan *The Erotics of Passage. Pleasure, Politics and Form in the Later Work of Marguerite Duras* (1997), että vaikuttaa siltä kuin nämä olisivat lumoutuneet Durasin nopeasta tuotantovauhdista ja jokaisen työn välittömästi saamasta valtavasta mediahuomiosta. Duras on yhdistetty tuotantoonsa käsittämättömän symbioottisesti. Hänen kommenttiansa lainaaminen toimii usein argumentoinnin välineenä hänen tuotantoonsa kohdistuvassa tutkimuksessa. (emt., 1-2.) Itse sorrun samaan erheeseen ajoittain, mutta tarkoitus on perustaa esitetyt väitteet uskottaville todisteille eikä sokaistua Durasin voimakkaan persoonan ja painokkaiden lausahduksien edessä.

Crowley kirjoittaa Durasin minän huomattavasta näkyvyydestä sekä hänen julkisessa elämässään että tuotannossaan erityisesti vuodesta 1979 lähtien, jolloin Duras palasi tauon jälkeen kirjoituksen pariin ja teki itsestään huomattavan hahmon Ranskan kulttuurielämässä. Hän tunkeutui median piiriin televisioesiintymisillä, skandaalinkäryisillä mielipiteillään, ja ei-kaunokirjallisella vaikuttamisellaan esimerkiksi journalismin parissa. Paitsi että hän toi minän ja sen ongelmat esille kirjoituksessaan, hän myös esitti teoksissaan niin sanotun kirjoittavan minän läsnäolon. Romaanit alkoivat muistuttaa yhä enenemässä määrin omaelämäkertoja. Minä ja sen suhde kirjoittamiseen nousivat myös esiin yhtenä jatkuvana teemana.⁴⁸ Lisäksi Crowleykin huomauttaa Durasia lainaten, että kirjailija piti itseään ainoana kirjoituksensa sankarittarena, ja että hän kirjoitti aina loppujen lopuksi itsestään. (Crowley 2000; 17, 233-235, 238.) Kaiken kaikkiaan Marguerite Duras jaksoi jatkuvasti korostaa ja dramatisoida itseään ja merkitystään, ja yleinen mielikuva hänestä tähänkin

⁴⁸ Crowley kuitenkin huomauttaa, että sen enempää Durasin julkisia huomautuksia saneleva minä kuin kirjoituksen minäkertoja ei ole vahva ja yhtenäinen. Esimerkiksi *L'Amantissa* esiintyvät kirjoittaja, päähenkilö sekä näiden välissä elävä minä ovat kenties yhtä, mutta vuosien asettuminen niiden väliin hajottaa yhtenäisyyden: minästä tulee ennen pitkää residuaalinen eli itsensä jäännös, mikä on Crowley'n päätelmä Durasin minuudesta ylipäänsä (Crowley 2000; 239, 262).

päivään asti on egoistinen itseensä keskittyvä kirjailija.⁴⁹

Williams antaa osuvia esimerkkejä Durasin tavoista luoda imagoaan ja erilaisia myyttejä itsestään mediassa. Esimerkiksi vuosien 1988 ja 1989 vaihteeseen sattuneen koomansa jälkeen Duras muutti pukeutumistyyliään pehmeämmäksi ja naisellisemmäksi ja tuli kiinnittäneeksi huomion etunimeensä Margueriteen, joka tarkoittaa ranskaksi päivänkakkaraa. Lisäksi Duras otti myöhemmin vuosinaan tarmokkaasti kantaa sekä kansallisiin että kansainvälisiin poliittisiin asioihin, ja kirjoitti artikkeleita joissa hän kommentoi vaikkapa amerikkalaisten hyökkäystä Tripoliin tai Ranskaa kohahduttanutta Grégoryn tapausta, jonka yhteydessä hän nimesi pienen Grégory-pojan tappajaksi tämän äidin Christinen. (Williams 1997, 20-21.) Marguerite Durasin läsnäolo ja osallistuminen mediaan on niin laaja-alaista, että sitä on vaikea asettaa minkään yhden hahmotelman alle. Williams liittää pohdintaan Durasin julkisen roolin lisäksi kirjailijan ”toiseudet”, eli elokuvalliset hahmot, intertekstit, homoseksuaalin miehen ja vastarintaliikkeeseen osallistujan, ja toteaa, että yleisen teoreettisen viitekehyksen kehittäminen kaikkiin asiaan liittyviin kysymyksiin vastaamiseksi on vaikeaa, ellei mahdotonta (emt., 21).

Durasin olemassaololle ja kirjoitukselle tuntuu ensinnäkin olevan ominaista hänen itsensä täydellinen usko omaan tärkeyteensä.⁵⁰ Gusdorf toteaa, että jokainen ihminen tapaa ajatella olevansa kaiken keskus: hänen olemassaolonsa on maailmalle merkityksellinen, ja hänen kuolemansa jättää maailman epätäydelliseksi. Kun yksilö kirjoittaa omaelämäkertaa, hän toimii olemassaolonsa todistajana kuolemankein koittaessa. Hän myös pitää huomion kohteeksi asettumisesta, sillä tällöin hän tulee kutsuneeksi muutkin todistajiksi omalle itselleen. (Gusdorf 1980, 29.) *La Vie matériellessä* Duras toteaa: ”Donc, voyez, j’écris pour rien. J’écris comme il faut écrire il me semble. J’écris pour rien. Je n’écris même pas pour les femmes. J’écris sur les femmes pour écrire sur moi, sur moi seule à travers les siècles.” (*La Vie matérielle*, 59); ”Kuten huomaatte, kirjoitan turhaan. Kirjoitan käsittääkseni niin kuin kirjoittaa pitää. Kirjoitan turhaan. En kirjoita edes naisille. Kirjoitan naisista kirjoittaakseni itsestäni, vain itsestäni halki vuosisatojen.” (*Jokapäiväinen elämä*, 50.) (ks. King 1989, 163)

Duras myös piti selkeästi kirjoittamisen lahjaansa ainutlaatuisena ja kiistämättömänä. Adlerin mukaan Durasia on syytetty egoismista, narsistisuudesta ja kaikenkattavasta

⁴⁹ Crowley tiivistää ajatuksensa Durasin voimakkaasta hahmosta seuraavasti: ”We are left with a figure, the site of a powerful investment; a voice, a style: not quite a presence, but much more than a name (. . .) A self who writes her madness, her banality, the extraordinary minutiae of her everyday life, who contradicts her self and so opens her self up to our love of the multitudes within (Crowley 2000, 271).

⁵⁰ Adler ottaa esiin *nouveau romanin* ja sen, kuinka Duras halusi loppujen lopuksi sanoutua irti tyylisuunnasta johon niin monet tutkijat halusivat hänet ja hänen tuotantonsa sijoittaa: ”Thirty years later, Duras publicly denounced the *nouveau roman* and fiercely denied ever having been one of its authors. She went so far as to insist proudly that she’d never understood any of it. Marguerite belonged to no one and compared herself to no one.” (Adler 2000, 210.) Duras halusi siis pitää itsensä erillään muista ja määrittellä itsensä ainutlaatuisena, pelkästään itsensä kautta.

itserakkaudesta. Siitä hetkestä lähtien kun hänen ensimmäinen kirjansa julkaistiin, hän uskoi omaan lahjaansa ja näki pian itsensä suorastaan nerona. (Adler 1998/2000, 4.) *C'est tout*-miettekirjassa Margeurite käy seuraavanlaisen keskustelun rakastajansa Yannin kanssa:

Y.A. : Vous êtes qui?

M.D. : Duras, c'est tout.

Y.A. : Elle fait quoi, Duras?

M.D. : Elle fait la littérature.

Y.A. : Kuka te olette ?

M.D. : Duras, en muuta.

Y.A. : Mitä Duras tekee?

M.D. : Kirjallisuutta. (*C'est tout/Ei muuta*, 36-37)

Kuten Crowleykin huomauttaa, Duras ei tee kirjallisuutta, vaan kirjallisuuden. Hän suorastaan nostaa itsensä kirjallisuuden yläpuolella ja kirjoittaa oman tuotantonsa raamatulliseen auktoriteetin asemaan. (Crowley 2000, 279.) *C'est toutissa* on kaiken kaikkiaan paljon Durasin ilmaisemia ajatuksia omasta lahjakkuudestaan, ja seuraavassa esitän kokoelman niistä:

Y.A. : Etes-vous très douée ?

M.D. : Oui. Il me semble bien.

Y.A. : Oletteko erityisen lahjakas?

M.D. : Olen. Siltä minusta tuntuu. (*C'est tout/Ei muuta*, 20-21)

Le 10 février.

Une intelligence en allée de soi.

Comme évadée.

Quand on dit le mot écrivain à

Duras, ça fait un double poids.

Je suis l'écrivain sauvage et inespérée.

10 helmikuuta.

Oman käytävänsä puhkonut älykkyys.

Kuin karannut.

Kun Durasille lausuu sanan kirjailija, sen

paino kaksinkertaistuu.

Olen villi ja odottamaton kirjailija. (emt., 42-43)

Silence, et puis.

Il y a papiers que je dois ranger
à l'ombre de mon intelligence.
C'est indélébile ce que je fais.

Hiljaisuus, sitten.

On papereita, jotka minun on järjestettävä
älykkyyteni varjoon.
Se mitä teen on häviämätöntä. (emt., 44-45)

Silence, et puis.

Moi, je peux tout recommencer.
Dès demain.
A tout moment.
Je recommence un livre.
J'écris.
Et hop, voilà!
Moi, le langage, je connais.
Je suis très forte là-dedans.

Hiljaisuus, sitten.

Minä voin aloittaa kaiken alusta.
Heti huomenna.
Minä hetkenä hyvänsä.
Aloitan uuden kirjan.
Kirjoitan.
Siitä vaan.
Minä kyllä tunnen kielen.
Olen siinä todella hyvä. (emt., 52-53)

*Le mercredi 19 avril, 15 heures,
rue Saint-Benoît.*

Il se trouve que j'ai du génie.
J'y suis habituée maintenant.

*Rue Saint-Benoît,
keskiviikkona 19. huhtikuuta, klo 15.*

Minussa sattuu olemaan neroutta.
Olen nyt tottunut siihen. (emt., 56-57)

”Olen erityisen lahjakas”, ”Se mitä teen on häviämätöntä”, ”Minä tunnen kielen ja olen siinä todella hyvä”, ”Minussa sattuu olemaan neroutta”... Itsekehu on suorastaan kasvoille hyppäävää.

Narsismi, josta Durasia syyteltiin, on tuskin tuulesta temmattu huomio. Adler käsittelee paljon Marguerite Durasin itsekeskeisyyttä ja toteaa muun muassa, että Duras oli lukinnut itsensä narsistiseen häkkiin ja loi myytin itse itsestään selviytyäkseen menestyksestään. Hän puhui paljon ja ainoastaan itsestään, ja alkoi kokeilla oman persoonallisuutensa kanssa kunnes tuli etäännytyksi omasta itsestään. Järkyttävintä lienee se, että Duras käytti todistettavasti itsestään puhuessaan kolmannen persoonan pronomia. Itse asiassa Duras viittasi itseensä nimellä *la Duras*. (Adler 1998/2000; 300, 350.) La-alku tarkoittaa ranskan kielessä substantiivin määräistä muotoa, eli toisin sanoen Duras teki itsestään määräisen, itsestäänselvän ja oletti, että hän on tunnettavissa etukäteen. Lisäksi Adler huomauttaa, että Duras puhui yleisölleen vain ja ainoastaan itsestään ja kehui olevansa erityisessä muodissa ihmisten keskuudessa. Hänen mukaansa ihmiset näkivät hänessä poliittista marginaalisuutta, kumouksellista valtaa ja kyvyn sanoa aivan kaiken. Jos ihmiset pilkkasivat hänen itsekeskeisyyttään, tilanne ainoastaan paheni. (emt., 333.)

Kyse ei ollut ainoastaan Durasin julkisesta esiintymisestä haastatteluissa, televisiossa tai ylipäänsä mediassa, tai edes itsensä tekstuaalisesta ylistämisestä, vaan myös itsensä asettamisesta kirjojensa aiheeksi. Omaelämäkerran tai -kertojen kirjoittaminen oli Durasille luonnollinen jatkumo itsensä ylistykselle. Horowitzin mukaan omaelämäkerta, sen lisäksi että se käsitetään joskus eliitin omaksi harrastukseksi ja kommunikaation kanavaksi, saattaa myös toimia henkilökohtaisen arvoon kohottamisen kanavana kirjoittajalleen. Eräs omaelämäkerran kirjoittajan motiivi saattaa olla halu kohota itsensä yläpuolelle, jäädä ihmisten mieliin, saavuttaa jotain omaa elämää suurempaa: samaan aikaan kun omaelämäkerta rakennetaan merkitykselliseksi mosaiikista muiden nähtäväksi, taataan itselle paikka kosmoksessa. (Horowitz 1977; 174 176-177.) Paitsi että Horowitz näkee omaelämäkerran mahdollisuutena rakentaa toisille ihmisille jonkinlainen kuva, mosaiikki, kohteestaan, hän myös korostaa omaelämäkerran kirjoittajan minän tärkeyttä ja sen nostamista jalustalle maailmankaikkeudessa. Kyse on omaelämäkerrassa esiintyvän yksilön henkilökohtaisen kohtalon uudelleenarvioinnista ja itsen kohtaamisesta, johon puutuun totuutta ja fiktiota käsittelevässä luvussa Horowitzin että Georges Gusdorfin ajatuksiin tukeutuen.

Duras-myyttiä tai -kulttia voi itse asiassa verrata romantiikan ajan käsitykseen

taiteilijasta ylimaallisena ja luovana suurena nerona. Esimerkiksi Tomaševski kirjoittaa romanttisesta runoilijasta kirjailijaelämäkerran yhteydessä ja toteaa, että kyseessä ei ollut vain kirjailijan tai tekijän elämäkerta: ”Romanttinen runoilija oli itse oma sankarinsa, hänen elämänsä oli runoutta.” (Tomaševski 1923/2001, 224.)⁵¹ Tämä käsitys on suoraan verrannollinen Durasiin: paitsi että muut ihmiset alkoivat nähdä hänet tämän luovan neron imagon ruumiillistumana, hän myös itse ylläpiti mainettaan vetäytymällä taitonsa sädekehän suojiin ja korostamalla boheemia kirjailijuuttaan tai taiteilijuuttaan.

Luonnollisesti kaikki Durasiin liittyvä ylistäminen palautuu hänen kirjoitukseensa eikä pelkästään omaelämäkertoihin, jotka yllä jo mainitsin. Kirjoittaminen on nostettu hänen yhteydessään elintärkeäksi ja mystifioiduksi ainutlaatuiseksi lahjaksi, joka on suorastaan symbioottisessa suhteessa suorittajaansa. Kirjoittamisen suurella osalla kirjailijan elämässä oli kääntöpuolensa. Kirjoittaminen oli loppujen lopuksi niin fundamentaali osa Durasin minää, että hän koki jääneensä paitsi normaalista, yksityisestä elämästä. Adler kirjoittaa, että Durasin näkemyksen mukaan kirjoittaminen vei hänet varjoihin ja itsensä salaisiin arkistoihin. Tämä matka salattuihin maailmoihin oli raskas ja vaikea: Durasin katsonnan mukaan hän oli heittänyt elämänsä hukkaan yrittäessään vapauttaa ja tyhjentää itsensä kaikesta sisällään vallitsevasta kaaoksesta. Hänestä tuntui että hän oli jäänyt paitsi tavallisesta elämästä, yksinkertaisesta onnellisuudesta, olemisen keveydestä. (Adler 1998/2000, 193.) Adlerin kuvailema haikeus niin sanotun normaalin elämän puuttumisesta voisi kuvitella olevan yleinen intohimoisesti kirjoittamiseen suhtautuvien kirjailijoiden yhteydessä. Myös romanttinen taitelija eli omassa maailmassaan, eristäytyneenä yhteiskunnasta ja normaalia elämää elävistä ihmisistä. Tämä oli uhraus, joka oli maksettava ylimaallisesta lahjasta sekä siitä nousevan maineen tavoittelusta.

Kirjoittaminen ei ainoastaan riistänyt Durasilta normaalin elämän mahdollisuutta, vaan tuhosi samalla hänen olemassaoloaan. Adler lainaa Durasin omia sanoja: ”Kirjoitan siirtyäkseni itsestäni kirjaan. Riisuakseni itseni merkityksellisyydestäni, jotta kirja ottaisi osan siitä minun sijastani. Teurasta, tuhota; vahingoittaa itseäni kirjan julkaisussa. Popularisoidakseni itseni. Maatakseni kadulla. Se toimii. Mitä enemmän kirjoitan, sitä vähemmän olen olemassa (Adler 1998/2000, 239; suomennos N.N.) Sanat voisi tulkita siten, että kirjoittamalla Duras pyyhkii itsensä maailmankartalta: häntä ei ole enää olemassa kun kirjoitus on edennyt tarpeeksi pitkälle. Hänen minänsä vaikuttaa muutenkin epävarmalta ja hauraalta. Genova toteaa *L’Amantin* yhteydessä, että

⁵¹ Kurikka esittää oivaltavan ja kyseenalaistavan havainnon romantiikan ajan suuren neron tekijyyteen liittyvästä rajoittavuuden ongelmasta: ”Käytetäänpä romantiikan aikana kiteytyneestä Suuren Tekijän hahmosta lampun tai vangin metaforaa, kuitenkin juuri tämänkaltaisen tekijyyden on ollut vahvimmin rajoittamassa vaihtoehtoisia tapoja tuottaa tekijyyttä. Siten käsitys romanttisesta tekijästä on toiminut ikään kuin vanginvartijana muunlaisille mahdollisuuksille. Eritoten naiset on suljettu pois.” (Kurikka 2006, 26.)

Durasin menneisyydestä ja minästä ei tunnu olevan jäljellä mitään muuta kuin tapahtumat ja ihmiset, jotka hän piti elossa kirjoittamalla tämän materiaalin kirjaan (Genova 2003, 51).⁵²

Kuten olen jo todennut, Durasin julkisuudessa antamia lausuntoja ja kommentteja ei voi pitää luotettavina ja autenttisina, koska kirjailija itse ei välttämättä ole kovinkaan luotettava. Hewittin mukaan Duras itse kieltäytyy tulemasta tulkituksi ja määritellyksi. Ja jos hänen puheensa ja kirjoituksensa eivät pysty toimimaan ikuisten totuuksien varmistajina, niiden alkuperä, eli Durasin minä, on myös epäjohdonmukainen, diskurssissa liikkuva hahmo, eikä minkään kiinteän alkuperän omaava kokonaisuus. (Hewitt 1990, 96.) Kaiken kaikkiaan Durasin minä, jonka pyrin sitomaan hänen kirjoittamiseensa, vaikuttaa juuri tämän kirjoittamisen vuoksi hajoavan tavoittamattomiin osiin. Täten nähty minä ei ole kokonainen ja essentialistinen.⁵³ Käsitystä essentialistisesta minästä pyrin jo tutkielman johdannossa ja omaelämäkertaa käsittelevissä luvuissa kyseenalaistamaan, eikä ole yllättävää, että Duras näyttäytyy omaelämäkertojensa ja julkisen esiintymisensä valossa fragmentaarisenä ja vaikeasti paikallistettavana hahmona.

Jos minä on liikkuva, pakeneva ja hajonnut, sitä on hyvin vaikea tunnistaa tai määrittellä. Duras esiintyi itse *Le Camion*-elokuvassaan (1977). Adlerin mukaan hän ei yrittänyt parantaa ulkonäköään, vaan antoi kuusikymmentäkolmevuotiaat kasvonsa näkyä kameralle sellaisina kuin ne olivat: ajan ja alkoholin vanhentamina. Adler pohtii mielenkiintoisesti sitä, kuka filmillä näkyvä Duras oikeastaan on. Tietysti kyseessä on Duras, mutta myös hänen luomansa hahmo eli nainen, joka pyytelee kyytiä rekkakuskilta. Katsojan on arvailtava puhuuko näyttelijä-Duras vain vuorosanojaan, vai onko hän käsikirjoittajana ja ohjaajana asettanut omaelämäkerrallisia elementtejä kuvaamansa naisen, itsensä, suuhun. (Adler 1998/2000, 306.) Adlerin huomio on vain yksi esimerkki siitä, miten Durasin henkilön määrittely pakenee jatkuvasti yrittäjänsä, ja miten Durasia on vaikea tunnistaa. Duras ei itsekään enää kyennyt tunnistamaan itseään siitä huolimatta, että viittasi itseensä määrittelevällä *la*-sanalla ja kolmannella persoonalla. Lukiessaan vähän ennen kuolemaansa julkaisematonta muistikirjaansa, jossa hän kertoi myös Leo-nimisestä rakastajasta, hän kirjoitti marginaaliin: ”Onko tämä Duras? Se ei näytä Durasilta.” (emt., 4-5; suomennos N.N.) Hän joutui toisin sanoen kyseenalaistamaan oman kirjoituksensa koska ei enää pystynyt tavoittamaan itseään. Charles Krance puolestaan toteaa melankolisesti, ettei kukaan voi tuntea Durasia (Krance 1998, 105).

⁵² Horowitz toteaa, että vaikka omaelämäkerta on yksilön riitelyä, tunnustusta ja maailman ihailua, ennen sen syntyä yksilö on tyhjiö, ei mitään. ”The autobiography is a tendentious creation in which the self quarrels, confesses, and admires the world. Since the self in any case is a vacuum, nothing until it is filled, the autobiography serves to fill that void for generalized others as well as for particularized selves.” (Horowitz 1977, 175.)

⁵³ Adele King toteaa lisäksi pohdinnassaan Marguerite Durasin hulluuden teemasta, että siinä on kyse maailmasta, jossa henkilökohtainen identiteetti on asteittain menetetty: ”There are always ’holes’, ’blank spaces’, in the ego, which is not a unified personality.” (King 1989, 162.)

Kieltäydyn uskomasta, että Marguerite Duras, sen enempiä ihmisenä kuin kirjailijana, pysyisi loppujen lopuksi tavoittamattomana ja pakenisi loputtomasti häntä tuntemaan pyrkiviä ihmisiä. Kenties tämä pakeneva, tunnistamaton Duras ei olekaan se Duras, jonka määrittelin luvun alussa tiedettäväksi ja tutkimukseni kohteeksi, vaan ainoastaan se salattu osa Durasia, joka on tiedon tavoittamattomissa ja täten epäoleellinen. Täten lienee paikallaan antaa tämän salatun Durasin karata käsistä ja keskittyä tiedettävään henkilöön, joka sekä todellisena että tekstuaalisena on nähtävissämme. Anne-Marie Alonzo pukee ajatuksen sanoiksi runossaan ”Écrire dit-elle”, joka toimii johdantona Janine Ricouartin toimittamaan, Marguerite Durasia käsittelevään esseekokoelmaan *Marguerite Duras Lives On* (1998):

Je n'ai jamais rencontré Marguerite Duras. Je l'ai vue. Une seule fois. À Montréal lors de la projection de *L'Homme Atlantique*. Avec Yann Andréa.

Je n'ai jamais parlé à Marguerite Duras. Je l'ai entendue au téléphone. Une seule fois. À Paris. À travers Yann Andréa.

J'ai lu tous ses livres. J'ai vu tous ses films. Je la connaissais. De l'intérieur. Comme une amie de jeunesse. Je savais tout d'elle. Il y avait ses livres. Il y avait *elle* dans ses livres. Il y avait *moi* dans ses livres à *elle*. Moi la lisant. La traduisant. L'interprétant. La comprenant ne la comprenant pas.

Il y avait Duras au quotidien.
Il y avait cela. Et le texte.

En koskaan tavannut Marguerite Durasia. Näin hänet. Vain kerran. Montrealissa *L'Homme Atlantiquen* näytännössä. Yann Andréan kanssa.

En koskaan puhunut Marguerite Durasin kanssa. Kuulin hänet puhelimesta. Vain kerran. Yann Andréan kautta.

Luin kaikki hänen kirjansa. Näin kaikki hänen elokuvansa. Tunsin hänet. Sisältä. Kuin ystävän nuoruudestani. Tiesin kaiken hänestä. Hänen kirjansa. Löysin *hänet* hänen kirjoistaan. Löysin *itseni* hänen kirjoistaan. Löysin itseni lukiessani hänen kirjojaan. Minun käännökseni. Minun tulkintani. Minun väärinkäsitykseni hänestä.

Jokapäiväinen Duras.

Tämä. Ja teksti.

(Alonzo 1998; suomennos N.N., kursiivit alkuperäiset)

Toisin sanoen, Duras löytyy tuotannostaan. Hänet voi tuntea kun on lukenut hänen kirjojaan, joissa hän on jokapäiväisesti olemassa.

6. *La Douleur*: tuska minän ja kirjoituksen yhdistäjänä

La douleur est une des choses les plus importantes de ma vie. Le mot «écrit» ne conviendrait pas.

Marguerite Duras, *La Douleur*⁵⁴

Mon visage se défait, il change. Il n'y a personne dans la chambre où je suis. Je ne sens plus mon cœur. L'horreur monte lentement dans une inondation, je me noie. Je n'attends plus tellement j'ai peur. C'est fini, c'est fini?

Marguerite Duras, *La Douleur*⁵⁵

Vaikka olen läpi tutkielman pyrkinyt pitämään Marguerite Durasin teokset konkreettisesti esillä teoreettisten näkökohtien ohella, katson tarpeelliseksi keskittyä lopuksi yhteen hänen teoksistaan minän, elämän ja kirjoittamisen yhteyden pohdinnan syventämiseksi. Marguerite Durasille on ominaista kirjoittaa erittäin rankoista aiheista, kuten alkoholismista, äärimmäisistä rakkauden ja intohimon kokemuksista, väkivallasta ja hulluudesta, sekä kuoleman ainaisesta läheisyydestä. Kirjailijan koko tuotannon voi nähdä yritykseksi kuvata kaikenlaisia äärimmäisiä kokemuksia (Crowley 2000, 2). *La Douleur*-novellikokoelma (*Tuska*), joka on jo muutamaan otteeseen ollut tutkielmassa esillä, vie äärimmäisten kokemusten käsittelyn pitkälle. Kokoelma tuo lukijan silmien eteen yksityiskohtaisia kuvauksia esimerkiksi nälkään nääntymisen partaalla olevan miehen toipumisesta, hulluuden läheisyydestä sekä kiduttamisen synnyttämistä elähdyttävistä tunteista.

Kokoelmassa ei montakaan kertaa mainita suoraan minäkertojan ja kirjoittamisen suhdetta, mikä siirtää huomion yksinkertaisesta näiden kahden välisen suhteen toteamisen toistelusta edellisissä luvuissa mainittuihin muihin kirjailijan ja hänen tuotantonsa välisen yhteyden piirteisiin. Koska käsittelyyni on kuulunut teoriassa koko Durasin tuotanto ja myös käytännössä melko moni hänen teoksistaan, *La Douleur* ei yksinään kykene valaisemaan aivan kaikkia esittelemiäni yhteenkietoutumisen muotoja. Kokoelma on omaelämäkerrallinen, osittain epäjatkuva, sisäisesti intertekstuaalinen, metatekstuaalinen, ja totuuden ja fiktion rajoilla kulkeva, aivan kuten aiemmin mainitut useat esimerkit Durasin tuotannosta. Täten se toimii mainiosti yhteenkietoumisen avaajana. Tuskan tema on esillä myös useissa Durasin perinteisemmissä romaaneissa. Tämä lienee oleellinen huomio, vaikka kyse ei olisikaan omaelämäkerrallisesta kirjoituksesta: temaattisesti aihe

⁵⁴ "*Tuska* on elämäni tärkeimpiä asioita. Sana «kirjoitus» ei riitä." (Suomennos N.N.)

⁵⁵ "Kasvoni hajoavat ja muuttuvat. Minä hajoan, minä leviän, minä muutun. Huoneessa jossa seison ei ole ketään. En enää tunne sydämeni lyöntejä. Kauhu kohoaa hitaasti kuin tulva, se hukuttaa minut. Pelkään niin valtavasti että lakkaan odottamasta. Onko se ohi, onko se ohi?" (*Tuska*, 41.)

kytkeytyy muihin Durasin teoksiin ja hänen elämäänsä.

Williams toteaa, että Durasin tuotannosta keskusteltaessa tuskan käsite ei osu aivan oikeaan. Vaikka tutkijat ovat tarjonneet *La Douleur*-novellikokoelmaa kirjailijan kielellisen ilmaisun vaikeuden ja näennäisen epävarmuuden sävyttämän korpuksen lopullisen totuuden ilmentymäksi, Williamsin mukaan tuskan teema ei mitenkään pysty kattamaan kaikkea Durasin laaja-alaisen ja energiaa sisältävän korpuksen aspekteja. (Williams 1997, 1.) Williams käsittelee kirjailijan tuotannosta tunnistettujen yksinäisyyden, tyhjyyden, kuvauksen mahdottomuuden ja esimerkiksi Kristevan esittelemän ei-katarttisen melankolian merkitystä suhteessa tuskaan (ks. Kristeva 1987/1998). Nämä kaikki näkökohdat eivät suinkaan ole kiinnostukseni kohteena. Tässä tutkielmassa tarkoituksena ei ole tutkia *La Douleuria* samoin kuin aiemmin on tehty, eli esimerkiksi Durasin tietynlaisen kirjoituksen muodossa esiintyvän melankolian esimerkkinä, vaan hänen minänsä ja kirjoituksensa yhteyden todisteena.

Marguerite Durasin minän, elämän ja kirjoituksen yhteenkietoutuminen ei suinkaan ole ainutlaatuinen tapaus maailmassa. Yllä on nostettu esiin voimakkaiden kirjailijapersoonien läheisyys oman tuotantonsa kanssa, jonka on katsottu heijastavan näiden elämää. Siksi aion luvun lopuksi esitellä kaksi ranskalaista kirjailijaa, André Malraux'n ja Michel Leirisin, ja vertaamalla heitä Durasiin paikallistaa sekä yhtäläisyyksiä että eroavaisuuksia heidän omaelämäkerrallisten projektejensa välillä.

6.1 Paluu totuuden ja fiktion rajoille

La Douleur alkaa kokoelman pitkällä nimikkonovellilla ”La Douleur”. Novellin minäkertoja on vastarintaliikkeessä toimiva nainen toisen maailmansodan aikaisessa miehityssä Pariisissa. Nainen odottaa epätoivoisesti tietoa Gestapon pidättämän aviomiehensä elämästä tai kuolemasta, ja novelli kuvaa tätä naisen päivittäistä todellisuutta hallitsevaa tuskaista odotusta intensiivisesti, suoraan asiaan käyviä ilmaisuja säästelemättä. Novelli on siinä mielessä kiinnostava teksti, että se vaikuttaa Durasin kirjoituksista eniten päiväkirjan kaltaiselta. Tämä ei johdu ainoastaan päivättyistä katkelmista, vaan Duras toteaa jo novellin alussa, että kyse on kauan sitten hukatusta päiväkirjasta:

J'ai retrouvé ce Journal dans deux cahiers des armoires bleues de Neauphle-le-Château.

Je n'ai aucun souvenir de l'avoir écrit.

Je sais que je l'ai fait, que c'est moi qui l'ai écrit, je reconnais mon écriture et le détail de ce que je raconte, je revois l'endroit, la gare d'Orsay, les trajets, mais je ne me vois pas écrivant de Journal. Quand l'aurais-je écrit, en quelle année, à quelles heures du jour, dans quelle maison ? Je ne sais plus rien. (*La Douleur*, 12)

Löysin tämän päiväkirjan kahdesta vihosta jotka olivat unohtuneet Neauphle-le-Châteaun –asuntoni sinisiin kaappeihin.

En muista ikinä kirjoittaneeni tätä tekstiä.

Tiedän että se on minun tekemäni, minun kirjoittamani, tunnen käsialani ja tapahtumien yksityiskohdat, voin mielessäni nähdä paikatkin, Orsayn rautatieaseman ja liikuskeluni kaupungilla, mutta en itseäni kirjoittamassa tätä päiväkirjaa. Milloin olisin sen kirjoittanut, minä vuonna, mihin vuorokauden aikaan, missä osoitteessa? Ei aavistustakaan. (*Tuska*, 16)

Tietysti tämän alkuhuomautuksen voi tulkita kaunokirjallisessa tekstissä esiintyväksi tehokeinoksi, jonka tarkoituksena on esimerkiksi luoda lukijalle illuusio omaelämäkerrallisuudesta ja autenttisuudesta. Aiemman käsittelyni valossa aion olettaa, että kyse on todellakin Durasin todeksi tarkoittamista sanoista, ja että novellissa minäkertojana toimivan naisen ääni on palautettavissa todellisen Durasin ääneen. Kokoelman muista novelleista tositapauksiksi mainitaan niiden omissa alkuhuomautuksissa ”Monsieur X. dit ici Pierre Rabier” (”Herra X, tässä Pierre Rabier”), ”Albert des Capitales” (”Metropolin Albert”) ja ”Ter le milicien” (”Fasistimiliisi Ter”). Kahdesta jälkimmäisestä Duras kirjoittaa alkuhuomautukseen: ”Thérèse c'est moi. Celle qui torture le donneur, c'est moi. De même celle qui a envie de faire l'amour avec Ter le milicien, moi. Je vous donne celle qui torture avec le reste des textes. Apprenez à lire : ce sont des textes sacrés.” (*La Douleur*, 138); ”Thérèse olen minä. Tyttö joka kiduttaa ilmiantajaa olen minä. Tyttö jonka tekee mieli rakastella fasistimiliisi Teriä olen minä. Saatte kiduttajatytön ja loputkin tekstit. Oppikaa lukemaan: nämä ovat pyhiä kirjoituksia.” (*Tuska*, 110.) Pyhyys viitanee tässä kirjoitusten autenttisuuteen ja kuvattujen tapahtumien tärkeyteen kirjoittajalleen. Kokoelman viimeiset novellit ”L'Ortie brisée” (”Katkaisu nokkonen”) ja ”Aurélia Paris” (”Aurélia Paris”) ovat muista poiketen fiktiota, keksittyjä. Lukija voi vain arvailla, mikä novellien keskinäinen suhde on, eli että lisäksi Duras muut todenvastaavat ja keksityt novellit löytämänsä ”La Douleur”-tekstin yhteyteen, vai olivatko nekin olemassa jo aiemmin.

Tuskan kokemus on mielenkiintoinen siksi, että se tuntuu olevan yksi hallitseva elementti Durasin elämässä sekä hänen kirjoissaan, mutta myös koska se kytkeytyy läheisesti luvussa 2 käsiteltyyn epäjatkuvaan, fragmentaariseen kerrontaan ja ylipäänsä mahdollisuuksiin ilmaista sitä. Tämä tekee siitä niin hedelmällisen teeman omaelämäkertaan liittyen. Miten ilmaista

todellisen elämän kauhistuttava tapahtuma kielellisesti? Entä onko mahdollista välittää tässä todellisessa elämässä tuskaa tunteneen subjektin kokemus? Tämä on vaikeaa vaikka subjektin kohtaama tapahtuma ei olisikaan yhtä kaikkinaisvaltainen ja lamaannuttava kuin vaikkapa *La Douleurin* ensimmäisessä novellissa kuvattu odotus, josta katkelma seuraavassa:

Et tout à coup la certitude, en rafale : il est mort. Mort. Mort. Les vingt et un avril, mort le vingt et un avril. Je m'étais levée et j'étais allée au milieu de la chambre. C'était arrivé en une seconde. Plus de battement aux tempes. Ce n'est plus ça. Mon visage se défait, il change. Il n'y a personne dans la chambre où je suis. Je ne sens plus mon cœur. L'horreur monte lentement dans une inondation, je me noie. Je n'attends plus tellement j'ai peur. C'est fini, c'est fini? Où est-tu? Comment savoir? Je ne sais pas où il se trouve. Je ne sais plus non plus où je suis. Je ne sais pas où nous nous trouvons. Quel est le nom de cet endroit-ici? Qu'est-ce que c'est que cet endroit? Qu'est-ce que c'est que toute cette histoire? De quoi s'agit-il? Qui c'est ça, Robert L.? Plus de douleur. (*La Douleur*, 49-50)

Ja äkkiä varmuus, varmuus joka iski kuin konepistoolin sarja: hän on kuollut. Kuollut. Kuollut. Huhtikuun kahdentenakymmenentenä ensimmäisenä päivänä, kuollut huhtikuun kahdentenakymmenentenä ensimmäisenä päivänä. Nousin jaloilleni ja menin keskelle huonetta. Kaikki tapahtui yhdessä hetkessä. Ei enää jyskytystä ohimoissa. Ei mitään sellaista. Kasvoni hajoavat ja muuttuvat. Minä hajoan, minä leviän, minä muutun. Huoneessa jossa seison ei ole ketään. En enää tunne sydämeni lyöntejä. Kauhu kohoa hitaasti kuin tulva, se hukuttaa minut. Pelkään niin valtavasti että lakkaan odottamasta. Onko se ohi, onko se ohi? Missä sinä olet? Miten sen saisi selville? En tiedä missä hän on. En tiedä enää missä minä itsekään olen. En tiedä missä me olemme. Mikä on tämän paikan nimi? Mikä paikka tämä on? Mikä juttu tämä oikein on? Mistä on kysymys? Kuka hän oikein on, tämä Robert L.? Tuska on lakannut. (*Tuska*, 41)

Katkelman lopussa minäkertoja kohtaa lisäksi tuskasta lähtöisin olevan lamaannuksen ja varmuuksien katoamisen: hän ei pysty palauttamaan merkitystä millekään, odotus on tyhjentänyt hänen mielensä ja tietonsa. Jäljellä on vain pelko ja kauhu, sisällyksetön kaaos. ”Albert des Capitales”-novellissa puolestaan järkytyksen syy piilee kidutuksen järjettömyydessä ja kauhistuttavuudessa:

Les deux gars suent. De leurs poings ensanglantés ils s'essuient le front. Ils regardent Thérèse.
 « C'est pas encore assez », dit Thérèse.
 Les deux gars se tournent vers le donneur, les poings en avant. Thérèse se lève et elle crie : « Faut plus s'arrêter. Il le dira. »
 Avalanche de coups. C'est la fin. Dans le fond, de nouveau le silence.
 Thérèse crie : « Elle était peut-être rouge ta carte ? »
 Le sang dégouline. Il hurle de toutes ses forces.
 « Rouge ? Dis-le, rouge ? »
 Il ouvre un œil. Il s'arrête de hurler. Il va comprendre que cette fois-ici

c'est la fin.

« Rouge ? »

Les deux gars le sortent du coin où il se réfugie sans cesse. Ils le sortent et l'y rejettent comme ils le feraient d'une balle.

« Rouge ? »

Il ne répond pas. On dirait qu'il tente de réfléchir à sa réponse.

« Allez-y les gars, plus fort, rouge, vite, rouge ? »

Ils ont frappé dans le nez, un jet de sang est sorti. Cri du donneur :

« Non... »

Les gard rient. Thérèse rit aussi. (*La Douleur*, 164-165)

Pojat hikoilevat. He pyyhkivät otsaansa verisin nyrkein. He katsovat Thérèseä.

– Ei näytä vielä riittävän, Thérèse sanoo.

Pojat kääntyvät nyrkit koholla ilmiantajaan päin. Thérèse nousee ja huutaa: »Antaa mennä keskeytyksettä. Kyllä se lopulta puhuu.»

Iskuryöppy. Loppu tulee. Perällä jälleen hiljaisuus. Thérèse huutaa:

»Oliko se ehkä punainen?»

Veri pulppuaa. Mies kiljuu täyttä kurkkua.

– Sano! Punainenko se oli?

Mies raottaa silmää. Hän lakkaa kiljumasta. Näyttää todella uskovan että loppu on käsillä.

– Punainenko?

Pojat vetävät hänet nurkasta johon hän koettaa jatkuvasti paeta. He kiskaisevat hänet esiin ja heittävät takaisin kuin pallon.

– Punainen?

Ei vastausta. Mies näyttää ikään kuin yrittävän miettiä.

– Antaa mennä, pojat, lujempaa, sano, punainenko se oli, punainen?

Isku nenään, veri pursuaa runsaana. Mies huutaa: »Ei . . . »

Pojat nauravat. Thérèsekin nauraa. (*Tuska*, 128)

Järkyttävintä katkelmassa lienee Durasin tunnustus alkuhuomautuksessa: hän on Thérèse; hän kidutti todellisuudessa kiinni otettua miestä kuulustelussa. Yleisön tuntema ja rakastettu kirjailija esiintyy yhtäkkiä tunteettomana ja raakana kiduttajana, eikä Thérèsen purskahtaminen itkuun novellin lopussa juuri pehmennä saatua kuvaa.

Cohen luokittelee Durasin tyyliin kuuluvia erityispiirteitä. Jotkin hänen mainitsemistaan piirteistä, kuten ”kuuntelu” (*listening*), ja ”valheet” (*lies*) liittyvät naisen passiivisen aseman ja kuuntelemisen aseman muuttumiseen miesten ja naisten välisissä suhteissa, eivätkä ole tämän tutkielman kannalta erityisen kiinnostavia, mutta ”aukot” (*blanks*) Durasin tekstien sivuilla ovat jo paljon oleellisempi piirre. Durasin teksteissä esiintyy sekä visuaalisia, sivulle tyhjiä kohtia jättäviä, että verbaalisia aukkoja. Hiljaisuus (*silence*) ilmenee myös Durasin henkilöiden sanoissa ja teoissa: hänen henkilönsä ovat usein hiljaa, vetäytyvät sisäänpäin ja vaikuttavat passiivisilta. (Cohen 1993; 135, 150, 165, 170.) ”La Douleur”-novellin minäkertoja kokee tuskansa usein syvällä sisällään eikä kykene ilmaisemaan sitä ulospäin. Useampaan otteeseen

hän istuu hiljaa paikoillaan, painaa otsansa vasten ikkunalasia ja vajoaa tuskansa ytimeen, eikä kykene olemaan kontaktissa itsestään huolehtivaan D:hen (esim. *La Douleur*, 39; *Tuska*, 34). Hänellä on pakonomainen tarve pysyä kotona ja jähmettyä puhelimen ääreen jatkamaan epätoivoista ja äänetöntä odotustaan (esim. *La Douleur*, 32; *Tuska*, 30). *La Douleurissa* Cohenin mainitsemat piirteet korostavat kertojan tuskan kokonaisvaltaisuutta ja järjettömyyttä, mahdottomuutta irtaantua siitä hetkeksikään sekä kertojan minän hajoamista ja katoamista tuskan voittamattoman voiman edessä.

Aukot, fragmentaarisuus ja hiljaisuus voidaan nähdä joko todellisen tuskan kokemuksen ilmaisemista estävinä tai sitä korostavina piirteinä. *La Douleurin* yhteydessä todelliseen maailmaan viittaaminen saa lisäulottuvuuden, joka liittyy erittäin kauheiden ja traumaattisten tapahtumien todenmukaiseen esittämiseen. Raylene L. Ramsay käyttää tutkimuksessaan *The French New Autobiographies. Sarraute, Duras, and Robbe-Grillet* (1996) Durasin kirjoituksen kaltaisesta tekstistä sanaa ”mahdottomuuden taide”, joka ei pysty näyttämään asioiden alkuperiä tai seurauksia (emt., 26-29). Toisin sanoen, *La Douleuria L'Amantin* tapaan leimaava omaelämäkerrallinen epäjatkuvuus sekä tekstin episodimaisuus ja fragmentaarisuus johtuu siitä, ettei erityisesti toisen maailmansodan kauhea todellisuus ole omaelämäkertojan kuvauksen tavoitettavissa. Kertojan on etsittävä toisia ilmaisun keinoja traditionaalisen omaelämäkerran rinnalle. Jos tuskan kokemusta on mahdoton kuvata sellaisena kuin se tapahtui, ja jos se lisäksi on niin hirvittävä asia, että sen suora kohtaaminen ei ole mahdollista, novellien todenmukaisuutta on syytä epäillä. Lisäksi Durasin nykivä, intensiivinen ja dramaattinenkin kirjoitus kieliin hyvin subjektiivisesta näkökulmasta, joka on epäluotettava omaelämäkerran kertojan äänenä. Kertoja on niin syvällä tuskansa keskuksessa, että hänen kykynsä kertoa sekä oman elämänsä että historiallisista tapahtumista on välttämätöntä kyseenalaistaa.

Teoksessaan *Apocalyptic Desires* (1993) Leslie Hill yhdistää tuskallisten kokemusten ilmaisemisen omaelämäkerran ja sen todenvastaavuuden mahdollisuuden yhteydessä mainittuun fiktion keinojen käyttöön. Hänen mukaansa on kyse tunnelman luomisesta. Todellisuuden esittämisestä luovutaan, jotta nämä kirjalliset keinot saataisiin käyttöön ja jotta tarjottaisiin tietynlainen vaikutelma. Esimerkiksi *L'Amantissa* asioiden todenmukaisuus ja ilmaisun selkeys usein uhrataan, jotta saavutetaan suurempi emotionaalinen intensiteetti. Sama uhraus ilmenee hänen mukaansa myös *La Douleurissa*, joka periaatteessa näyttää konventionaaliselta, muistojen pohjalta tapahtumia uskollisesti luotaavalta päiväkirjalta. Kokoelma ei kuitenkaan ole tarkemman tarkastelun jälkeen ole lainkaan niin spontaani ja harkitsematon kirjallinen tuotos kuin päiväkirjamainen muoto antaa ymmärtää. Duras dramatisoi kokemuksiaan ja surun, shokin ja menetyksen tuntemuksiaan eikä hänen kuvaukseensa voi täten täydellisesti luottaa. Täten

päiväkirjamaiseksi selonteoksi tarkoitettu omaelämäkerrallinen teksti muuttuu osittain fiktioksi, ja Hillin mukaan *La Douleur* on sekoitus retrospektiivistä fiktiota ja historiallista dokumenttia. (emt.: 120, 124-126.) Durasin novelli näyttäytyy täten kaikkea muuta kuin tapahtumia uskollisesti selostavana päiväkirjana, jonka kertojan sanoihin voisi sokeasti luottaa. Kuitenkin kirjoituksen pohjalla ovat todelliset kokemukset. Totuuden ja fiktion rajankäynti jatkuu, ja Durasin teksti asettuu kaltaistensa joukkoon, jotka Cohnin mukaan ”pakottavat teoriassa lukijan horjumaan tai antavat hänelle luvan häilyä referentiaalisen ja fiktiivisen lukutavan välillä” (Cohn 1999/2006, 46). Tässä valossa Durasin teoksien kaltainen omaelämäkerrallinen teksti saattaisi liikkua totuuden ja fiktion rajamaastossa aivan kuten koko alueelle asettuva tutkimuskin.

Yllä kävin läpi *La Douleurin* fiktiivisiä piirteitä sekä kyseiselle novellikokoelmalle erittäin ominaista ilmaisun mahdottomuutta ja siitä johtuvaa epäluotettavuutta. Viimeksi mainitut ovat juuri tälle teokselle ominaisia, ja täten uusi ja mielenkiintoinen lisäys fiktiivisyyttä puoltavaan ajatuksenkulkuun. Ilmaisun mahdottomuus ja dramatisointi ovat toki fiktion kohtaamia ongelmia ja käyttämiä keinoja, mutta niiden läsnäolon ei välttämättä tarvitse tarkoittaa todenmukaisuuden mahdottomuutta. Vaikka yllä olevat huomiot vaikuttaisivat sysäävän *La Douleurin* totuuden ja fiktion välimaastoon, on muistettava, että erityisesti ensimmäisen novellin tapauksessa kyseessä on päiväkirjan tapainen teksti. Tämän tekstin Duras väittää unohtaneensa kirjoittaneensa ja löytäneensä vuosikymmeniä myöhemmin kesäasuntoaan siivotessaan. Kyseessä on siis todellisuuteen pohjautuva teksti siitä huolimatta, että se käyttää hyväkseen fiktion keinoja.

Adler käyttää *La Douleuria* muiden Durasin kahdeksankymmentäluvulla kirjoittaneiden tekstien tapaan kertoakseen, mitä kirjailijan todellisessa elämässä tapahtui. Novellikokoelma toimii Adlerin elämäkerrassa todisteena siitä, mitä Duras joutui kokemaan ollessaan mukana ranskalaisten vastarintaliikkeessä: vakoilua, soluttautumista, jopa kiduttajana toimimista. Esimerkiksi novelli ”Monsieur X. dit Pierre Rabier” kuvaa Adlerin mukaan piirileikkiä, jossa Marguerite teeskenteli tekevänsä yhteistyötä Gesapon agentin kanssa. (Adler 1998/2000, 120.) Adler mainitsee myös haastattelun, jossa Duras kertoo natsien kanssa juonimisesta epäillyn miehen kidutuksesta. Adler löysi muistiinpanot haastattelusta Durasin kuoleman jälkeen kirjailijan pahvilaatikoista, joihin se oli arkistoitu *La Douleurin* muistiinpanojen joukkoon. Marginaaliin Duras oli kirjoittanut: ”Se ei saa koskaan enää tapahtua minulle.”. Isoin kirjaimin, sinisellä mustekynällä hän oli lisännyt: ”*Nämä ovat tarinoita jotka tapahtuivat.*” (emt., 134; kurssiivi ja suomennos N.N.) Asiaa on vaikea ilmaista enää selvemmin: Duras itse kirjoitti novellikokoelmasta, että siinä olevat tarinat tapahtuivat todellisuudessa. Koska kyse oli henkilökohtaisista kirjoitettavaan tekstiin liitetyistä muistiinpanoista, niiden autenttisuus lienee suhteellisen varmistettu. Duras paitsi tuntee ahdistusta tapahtumista jotka hän koki ja joita hän ei halua enää koskaan kohdata, myös

varmistaa niiden kauhistuttavan aktuaalisuuden hyvin painokkaasti: ”Nämä ovat tarinoita jotka tapahtuivat”.

Rosemary Scullion käsittelee *La Douleurin* subjektiivisia ja yleisiä ulottuvuuksia kirjoituksessaan ”Prisoners of Pain. Marguerite Duras’s *La Douleur*” (1998). Hänen mukaansa novellikokoelma koskettaa ahdistusta ja tuskaa, joka on samaan aikaan sekä hyvin yksityistä että universaalia. Yksittäisen ihmisen, eli Marguerite Durasin, kokemus liittyy historialliseen tapahtumaan, mutta ei ole ainoastaan tämän yleisen tapahtuman manifestaatio vaan myös henkilökohtainen tragedia, jota ei voi paeta. Novelleissa tällainen tragedia on vaikkapa ihmisen kiduttaminen. Scullionin ajatuksissa oleellista tämän tutkielman kannalta on hänen huomautuksensa, että kolmannessakin persoonassa kirjoitetussa novellissa Duras samaistaa itsensä kuvaamaansa päähenkilöön. Esimerkiksi ”Albert des Capitales”-novellissa kuvattu kyyninen kolmannen persoonan Thérèse on yhtä lailla Duras kuin ”La Douleur”-novellin myötätuntoinen ensimmäisen persoonan henkilöahmo. (emt., 151-153, 158.) Joissain novelleissa käytetty kolmas persoona ei siis olemassaolollaan kiellä sitä seikkaa, että novellit kirjoittanut Duras samaistaa itsensä näiden novellien päähenkilöön. Sillä ei ole merkitystä, missä persoonassa novellit on kirjoitettu, sillä niissä kuuluva ääni kuuluu yhtä kaikki Marguerite Durasille. *Remains to be Seen. Essays on Marguerite Duras*-kokoelman (1998) toimittaneen Sanford S. Amesin mukaan ”Albert des Capitales”- ja ”Ter le milicien”-novellien alkuhuomautuksessa tehty tunnustus, ”Thérèse c’est moi”, palvelee paitsi samaistamalla Durasin novellien päähenkilöön, myös myötätunnon ja yhteenkuuluvuuden tunteen herättämisessä suhteessa yksityisen ihmisen mahdollisuuteen muuttua kiduttavaksi hirviöksi (emt. 1998b, 281). Ames tulee täten yhtyneeksi Scullionin ajatukseen Durasin ilmaiseman yksityisen minuuden kokemusten samaistettavuudesta universaalin kokemuksen kanssa.⁵⁶

⁵⁶ Scullion tarjoaa esimerkin yksityisen ja yleisen tuskan rinnastuksesta: ”With the war drawing to a close and as the first prisoners of war are bureaucratically shuffled through transit centers in Paris, the world casts its gaze upon the Nazi “mystery” and its unspeakable crimes against humanity. The narrator first fathoms the enormity of the slaughter that has been brought to light not in the massive numerical terms in which this truth is officially disseminated throughout the world, but in the stark image of a single body, Robert L.’s, tossed hastily upon a mass grave (. . .) In striving to assimilate this horror, the diary’s author establishes a mental parallel between Buchenwald’s tenebrous pit of death (“le fosse noir”), and the physical surroundings in which she confines herself while awaiting the dreaded telephone call for which she so desperately yearns. A rising tide of fear comes to inundate her entire being as an imaginary liquidation of the self deadens her to the pain of loss she anticipates, but is unable to bear (. . .)” (emt., 154.) Natsien julmuudet ovat koko ihmiskunnan vastuulla. Scullion sanoo, että väite saattaa vaikuttaa järjettömältä ottaen huomioon kaikki ne ihmiset jotka taistelivat vastarintaliikkeissä ja kuolivat yrityksessään pelastaa muita (Scullion 1998, 158). Silti hän toteaa käsittävänsä Durasin ajatukset seuraavasti: ”All of human society is, [Duras] surmises in *La Douleur*, comprised of individuals, each holding an infinite potential to revel in brutality of the fascist, collaborationist mode, and it is only in coming to this realization that modern civilization has any hope of ensuring that horrors of the Nazi kind are never given a political stage upon which they might again be performed.” (emt., 162.)

6.2 Novellit kokonaisuutena ja myytin muuntuminen

Luvussa 4 kirjoitin Durasin koko tuotannon sisäisestä intertekstuaalisuudesta, joka johti paitsi tuotannon eri osien verkostoitumiseen, myös niiden kirjoittajan omakuvan syntymiseen. Sisäisen intertekstuaalisuuden ei tarvitse muodostua kirjailijan tuotannon sisälle, vaan sitä voi käsitellä myös pienemmässä kokonaisuudessa, esimerkiksi tässä katseen alla olevan novellikokoelman kehyksessä. Kokoelman novellit muodostavat tiiviin kokonaisuuden, jossa ne viittaavat toisiinsa sekä temaattisesti että juonellisesti. Niistä on löydettävissä myös intertekstuaalisia yhteyksiä muihin Durasin romaaneihin, mutta tässä yhteydessä keskityn paria huomiota lukuunottamatta kokoelman sisäiseen viittausverkostoon ja uudelleenkirjoittamiseen. Yleisemmän intertekstuaalisuuden käsittelyn tapaan keskityn viittauksiin, jotka samalla sisältävät viittaussuhteen todelliseen maailmaan, sen henkilöihin ja tapahtumiin.

Suurinta osaa novelleista yhdistää niissä esiintyvä subjekti, joka on ainakin Marguerite Durasin tekemien alkuhuomautusten mukaan käsittelyn alla olevissa novelleissa omaelämäkerrallinen. Nainen vaikuttaa samalta kaikissa novelleissa: fyysisesti pienikokoinen ja laiha, pidätettyä miestänsä kotiin odottava vaimo, heidän yhteisen ystävänsä D:n rakastajatar sekä vastarintaliikkeen jäsen, joka paitsi kuulustelee vankeja, myös soluttautuu natsien läheisyyteen naisellisen viehätysvoimansa avulla. Kaiken kaikkiaan naisen voi samaistaa tosielämän Marguerite Durasiin. Muutkin hahmot kuin naispäähenkilö toistuvat novelleissa: esimerkkeinä voisi mainita vaikkapa vastarintaliikkeeseen kuuluvan nuoren miehen Albertin sekä liikkeen erään johtohahmon D.:n, joka viittaa tosielämän Dionys Mascolo-nimiseen Margueriten rakastajaan ja hänen ja aviomiehensä Robert Antelmen ystävään. Miehen, eli novelleissa Robert L.:n, poissaolo on myös hyvin painottuneessa osassa lähes kaikissa kertomuksissa. Esimerkiksi ”Monsieur X. dit ici Pierre Rabier”-novellissa miehen poissaolo on motiivi päähenkilön soluttautumiselle Pierre Rabieriksi nimetyn Gestapon asiamiehen seuraan, eli novellin koko juonen ja jännitteen luomiselle:

Il prononce le nom de mon mari. Il me dit que c'est lui qui a arrêté mon mari. Et qui a procédé à son premier interrogatoire. Ce monsieur est X., appelé ici Pierre Rabier, agent de la Gestapo.

« Vous êtes une parente ?

– Je suis se femme.

– Ah !... c'est une affaire embêtante, vous savez... » (*La Douleur*, 93)

Hän lausuu miehensä nimen. Hän sanoo pidättäneensä tämän henkilökohtaisesti. Ja huolehtineensa myös ensimmäisestä kuulustelusta. Hän on herra X, alias Pierre Rabier, Gestapon asiamies.

– Oletteko te hänen omaisiaan?

- Minä olen hänen vaimonsa.
- Jaa! . . . Se on kuulkaahan kovin ikävä juttu . . . (*Tuska*, 74)

Henkilöiden lisäksi kuvatut tapahtumat ja teemat yhdistävät kokoelman novellit toisiinsa. Ensimmäisessä, eli ”La Douleurissa”, esitellään asetelma: Paikkana toimii toisen maailmansodan aikainen miehitetty Pariisi, jossa Marguerite Durasiksi samaistettava päähenkilö odottaa tietoa pidätetyn miehensä kohtalosta, ja mukana liikkuvat hänen vastarintaliikkeeseen kuuluvat ystävänsä ja natsihallinnon edustajat. Samaan aikaan hahmotellaan päähenkilön suhdetta D.:hen, joka vihjeiden perusteella täyttää aviorikoksen kriteerit. Seuraavissa novelleissa asetelmaa laajennetaan: Päähenkilö antautuu platonisuuden rajoilla liikkuvaan suhteeseen Gestapon asiamiehen kanssa saadakseen tietoja aviomiehestään ja edistääkseen vastarintaliikkeen asiaa, ja miehityksen jälkeen toimii liikkeen kiduttajana ainakin yhdessä tapauksessa. Lisäksi hän unelmoi rakastelemisesta erään vastarintaliikkeen pidättämän nuoren miehen kanssa. Temaattisesti novelleissa liikkuu samoja asioita, kuten miehityksen aikaansaama pelon ja ahdistuksen ilmapiiri. Tunnelma ruumillistuu muun muassa päähenkilön tuskaisessa odotuksessa ja hänen elämän ja kuoleman välimaastossa tapahtuvassa piirileikissään Gestapon asiamiehen kanssa:

Je baisse les yeux de nouveau – les paupières de plomb empêchent le regard, abritent. J’ai honte et j’ai peur. Je simplifie : je suis seule ici à ne pas être employée à la police allemande. J’ai peur d’être tuée, j’ai honte de vivre. Je ne distingue plus. Ce qui me fait maigrir un peu plus chaque jour c’est aussi bien la honte que la peur et la faim. La peur pour Robert L. se limite à la peur de la guerre. (*La Douleur*, 122-123)

Lasken katseeni jälleen – lyijyiset luomet pysäyttävät toisten katseen, suojaavat. Minua hävettää ja pelottaa. Yksinkertaisesti sanottuna: olen salissa ainoa joka ei ole saksalaisen poliisin palveluksessa. Pelkään tulla tapetuksi, mutta häpeän elää. En tiedä kummasta kulloinkin on kysymys. Laihdun joka päivä jonkin verran yhtä lailla häpeästä kuin pelosta ja nälästä. Pelko Robert L:n puolesta on vielä samaa kuin sodan pelko. (*Tuska*, 95)

Soluttautuminen, nälkä, tietämättömyys Robert L.:n kohtalosta ja yleinen sodan synnyttämä huoli yhdistyvät päähenkilön mielessä ja synnyttävät yhden suuren ahdistuksen ja pelon. Muita novelleissa toistuvia teemoja ovat jo mainittu aviorikos, intohimoiset ajatukset muita miehiä kohtaan vaikka virallisesti päähenkilö on vielä naimisissa kadoksissa olevan miehensä kanssa, sekä vastarintaliikkeen toimintaan liittyvät eettiset ja moraaliset kysymykset. Huomattavaa on, että toistuvat tapahtumat, teemat että henkilöt ovat palautettavissa tosielämään.

Kokoelman kaksi viimeistä novellia ovat fiktiivisiä, eikä niissä esiinny muiden novellien tapaan tiettyä Durasiin palautettavaa päähenkilöä. Temaattisesti ne liittyvät kokoelmaan:

”L’Ortie brisée”-novelli käsittelee luokkayhteenottoa ja on peräisin ajatuksista joita Durasilla oli hänen ollessaan toisen maailmansodan aikaan kommunistisen puolueen jäsen, ja ”Aurélia Paris” puolestaan kertoo muussakin Durasin tuotannosta esiintyneestä pienestä juutalaistytöstä. Varsinkin jälkimmäinen sisältää temaattisen ja henkilön kautta syntyvän viittauksen Durasin muuhun tuotantoon, joten tuotannon sisäisen intertekstuaalisuuden kautta novellit liittyvät luvussa 4 käsiteltyyn tuotannon sisäiseen verkostoon. Ne eivät kuitenkaan varsinaisesti liity *La Douleurin* sisäiseen intertekstuaalisuuteen ja siitä syntyvään kokonaisuuteen, jolla on yhteys todelliseen maailmaan ja Marguerite Duras-nimiseen henkilöön.

Kokoelman sisäisen intertekstuaalisuuden määrittelemineen on jokseenkin hankalaa. Onko kyse vain temaattisista tai juonellisista viittauksista, jotka esiintyvät kaikissa novelleissa ja linkittävät ne yhteen? Vai voisiko henkilöiden ja teemojen toistuvuuden novelleissa nähdä uudelleenkirjoittamisena, jossa sama asetelma toistetaan hienoisin variaatioin ja lisäyksin? Näkisin että kyse on molemmista: sekä viittauksista että järjestelmällisestä, novellista toiseen etenevästä aihepiiriä laajentavasta ja päähenkilön sielunelämää monimutkaistavasta uudelleenkirjoittamisesta. Etenevyyttä korostaa se, että novellien järjestys on tarkkaan harkittu. Duras toteaa ”Albert des Capitales”- ja ”Ter le milicien”-novellien alkuhuomautuksessa seuraavaa: ”Ces textes auraient dû venir à la suite du Journal de *La douleur*, mais j’ai préféré les en éloigner pour que cesse le bruit de la guerre, son fracas.” (*La Douleur*, 138); ”Näiden kirjoitusten paikka olisi oikeastaan ollut heti *Tuska*-päiväkirjan jälkeen, mutta minusta tuntuu paremmalta sijoittaa ne vähän kauemmaksi antaakseni sodan melun ja melskeen ensin vaimeta.” (*Tuska*, 110.) Uudelleenkirjoittamisen sijaan kokoelman tekstit voisi katsoa synnyttäneeksi esimerkiksi prosessikirjoittaminen, tai etenevä kirjoittaminen. Keskinäisestä viittaamisesta ja temaattisesta ja juonellisesta etenemisestä syntyy kokonaisuus, joka sitoo päällekkäin ja limittäin asetuvat novellit yhteen yhdeksi kertomukseksi.

Novellien välisestä intertekstuaalisuudesta syntyy kuva myös niissä esiintyvistä subjektista. Tämä kuva vaikuttaa suhteellisen yhtenäiseltä huolimatta siitä, että se muodostuu sekä todenmukaisesta minäkertojasta että todenmukaisesta kolmannessa persoonassa kuvatusta päähenkilöstä, eli toisin sanoen ”minän” ja ”Thérèsen” näkökulmista. Edellisessä alaluvussa tulin siihen johtopäätökseen, että novellikokoelman novellit kahta lukuunottamatta ovat todellisuuteen viittaavia, ja fiktion keinoista huolimatta perustuvat todellisen maailman tapahtumiin. Täten voidaan päätellä, että novelleista ilmaantuva kuva niiden subjektista viittaa niiden todellisessa maailmassa eläneeseen kirjoittajaan, eli Marguerite Durasiin. Kirjailijan läsnäoloa novelleissa korostaa hänen tapansa kommentoida jokaista novellia metatekstuaalisesti alkuhuomautuksissaan. Hän ottaa kantaa novellien järjestykseen, niissä tehtyihin temaattisiin valintoihin, niiden kirjoittamisajankohtaan, sekä erityisesti niiden merkitykseen hänelle itselleen. Näiden kommenttien

voisi käsittää konstruoivan jonkinlainen kokoelman sisäisen tekijän, mutta Durasin tuotannossa ja tässäkin novellikokoelmassa vaikuttava omaelämäkerrallisuus sitoo kommentit todelliseen kirjailijaan. Marguerite Duras on täten kokoelman sisäisestä intertekstuaalisuudesta syntyvän omakuvan sekä metatekstin kautta oleellisesti esillä novellien maailmassa.

Novellikokoelma toimii lisäksi osaltaan rakentamassa Duras-myyttiä, josta kirjoitin luvussa 5 Durasin identiteetille hyvin elimellisen kirjoittamisen yhteydessä. Intratekstuaalisesti novelleissa ei tapahdu juuri muuta kuin Durasin omakuvaksi luokiteltavan subjektin kokonaisuuden muodostuminen novelleissa esiintyvistä kirjailijan ilmentymistä, eli ”minästä” ja ”Thérèsestä”. Tämä on oleellista siinä mielessä, että tämä omakuva ja sen osat paljastavat järkyttäviä asioita tiedettävästä Durasista: kaikennielevän tuskan, jonka hän koki toisen maailmansodan Pariisin miehityksen aikaan, sekä hänen kykynsä julmasti kiduttaa toista ihmistä. Mielenkiintoisin myytin rakennus tapahtuu loppujen lopuksi ekstratekstuaalisesti, kun yleisö, kriitikot ja lehdistö reagoivat novellikokoelmaan, joka heidänkin mielestään on väistämättä palautettavissa todelliseen kirjailijaan, ylistettyyn ja ihmeteltyyn Marguerite Durasiin. *La Douleurin* ilmestyminen aiheutti mediakohun tuskallisten ja kauhistuttavien asioiden kuvauksen vuoksi. Erityisesti tämä tapahtui siksi, että nämä asiat olivat totta. *La Quinzaine litteraire*-lehti oli ainoa, joka uskaltautui kommentoimaan ”Albert des Capitales”-novellin shokeeraavaa tunnustusta kiduttamisesta, ja sekin ilmaisi suurta järkytystä asiaa kohtaan. Silloiset kriitikot kuvailivat kaiken kaikkiaan olevansa niin kauhistuneita, etteivät pystyneet löytämään oikeita sanoja kuvaamaan voimakkaita tunteitaan. (Adler 1998/2000, 355.) Kokoelman myötä nousi toisin sanoen esiin uusia shokeeraavia yksityiskohtia jo ennestään mielipiteillään ja narsistisella projektillaan järkyttäneen julkisen kirjailijan hahmoon liittyen.

Lisäksi Durasin läheiset ihmiset, joita kokoelma kuvasi, suhtautuivat negatiivisesti kirjan julkaisuun. Robert Antelme järkyttyi suuresti saadessaan selville miten laajasti kirja paljasti hänen yksityisyyttään kuvailemalla yksityiskohtaisesti hänen raskasta toipumistaan keskitysleiristä, ja Dionys Mascolo yhtyi Durasin entisen miehen ajatuksiin julistamalla miten kirjan olisi pitänyt olla ylistys Durasin ja Antelmen silloisesta rakkaudesta ja välittämisestä. Sen sijaan Duras ei edes käyttänyt entisen miehensä oikeaa nimeä, vaan Robert L.:ää. Leroy, josta alkukirjan on peräisin, oli Robertin salanimi vastarintaliikkeessä. Adlerin mukaan Duras välitti vain itsestään eikä taaskaan ottanut muita ihmisiä ollenkaan huomioon narsistisessa projektissaan. Kirja ei ole edes Adlerin sanoin kaunokirjallisuutta, vaan Durasin omien muistojen konstruktio ja hänen moraalinen ja metafyyssinen vuodatuksensa. (emt., 352-353.) Jos kyse on Durasin omasta vuodatuksesta, hänen voimakas läsnäolonsa kokoelmassa korostanee vaikutelmaa hänen henkilökohtaisesta ajatusvyörystään, sekä hänen ehtymätöntä tarvettaan toimia oman mielensä mukaan ja ohjailta

täydellisesti omaa kirjoitustaan, mielipiteitään ja julkista kuvaansa. *La Douleur* päättyy siis samaan kuin kaikki muukin Durasiin liittyvä, eli osaksi hänen narsistista itsensä korostamista, La Duras-hahmon jatkuvaa rakentamista. Kokoelman kirjoitus kytkeytyy täten lähtemättömästi kirjailijan tiedettävään minään ja hänen elämänsä tapahtumiin.

6.3 Katsaus kahteen omaelämäkerralliseen projektiin: Michel Leiris ja André Malraux

Kuten olen todennut, Durasiin keskittyneen tutkimuksen ajoittaisena syntinä on ollut hänen sanojensa lainaaminen ja hänen epäsuora ylistämisensä tutkimukseksi naamioituna. Durasin ja hänen kirjoituksensa suhteen käsittelyssä piilee sama vaara: jos lopputuloksena on jonkinlainen suuri Durasin ja hänen tuotantonsa sisältävä synteesi, ollaan jo sen kuvailussa hyvin lähellä ylistämistä. Tutkielmassa olen edennyt asteittain yhä syvemmälle Marguerite Durasin ja hänen tuotantonsa yhteyden tutkimuksessa, alkaen hänen tyypillisen omaelämäkerran muotonsa hahmottelusta ja jatkuen kirjailijan kirjoituksessaan ilmentymisen tapojen tunnistamisella eräissä hänen teoksissaan. Tässä luvussa olen pyrkinyt esittelemään mahdollisimman yksityiskohtaisesti *La Douleur*-novellikokoelmassa esiintyviä yhteenkietoutumisen piirteitä. Vastapainoksi on aika astua kauemmas Marguerite Durasin vaikutuspiiristä ja ottaa huomioon se seikka, ettei Marguerite Duras ole kirjallisuuden historiassa ainoa kirjailija, joka on tunkeutunut teostensa ja kirjoitusten maailmaan tai luonut itsestään jonkinlaista tuotantoonsa samaistettavaa myyttiä. Esimerkkejä eriasteisesta kirjailijan ja hänen tuotantonsa läheisestä suhteesta on varmasti kymmeniä ellei satoja, lähtien jo luvussa 4 mainituista Puškinista ja Voltairesta.

Marguerite Duras ei ole siis mitenkään ainutlaatuinen tapaus omaelämäkerrallisessa projektissaan. Tästä johtuen on asiaankuuluvaa esitellä viittauksenomaisesti pari vastaavanlaista projektia, joista toinen muistuttaa läheisesti Durasin käyttämää epäkonventionaalisen omaelämäkerran muotoa, ja toisessa puolestaan totuuden ja fiktion välinen tasapainottelu sekä tuotannon sisäinen intertekstuaalisuus toimivat jonkinasteisessa kirjailijan ja tuotannon yhdistämisessä. Olen valinnut kohteeni ranskalaisen suunnilleen saman aikakauden kirjallisuuden piiristä, ja molemmat kirjailijat on myös mainittu useampaan otteeseen Marguerite Durasia käsittelevän tutkimuksen yhteydessä. Kyseessä ovat John Sturrockin käsittelemä Michel Leiris, sekä Robert Elbazin analysoima André Malraux. Kumpikaan ei täytä täydellisesti samoja ehtoja jotka tässä tutkielmassa on asetettu kirjailijan ja tämän kirjoituksen suhteelle, mutta molemmissa on tiettyjä Durasin omaelämäkerralliseen projektiin samaistettavia ilmiöitä, joita seuraavassa pyrin

selvittämään.

Ensimmäinen esimerkki, eli Michel Leiris, edustaa epäkonventionaaliseksi katsottujen omaelämäkertojen kirjoittajaa. Hän nousi esiin omaelämäkerran yhteydessä: John Sturrockin mukaan Leiris on esimerkki uudenlaisesta omaelämäkertojasta, jonka omaelämäkerrallisissa teoksissa (*L'Âge d'homme* (1946), sekä *La Règle du jeu* neljä osaa (1948-1976)) tärkeintä ovat kronologian sijasta tietyt sanat. Nämä sanat toimivat portteina tiettyihin merkittäviin hetkiin kirjailijan elämässä. (Sturrock 1977, 58.) Michel Leiris siirtyi omaelämäkertaan kokeiltuaan ensin psykoanalyttistä kirjoittamista ja yhdistää tuotannossaan usein etnografisen tutkimuksen ja omaelämäkerrallisen projektin, tästä esimerkkinä teos *L'Afrique fantôme* (1934). Leiris käytti omaelämäkerta eräänlaisena itseterapian muotona. Keskittyminen kieleen ja siihen, mitä ihmiset yleensä sensuroivat elämänsä tarinoista on lähellä freudilaista psykoanalyysin tekniikkaa.

Kaiken kaikkiaan Leiris keskittyi sanoihin ja ajatuksiin kronologisen, lineaarisen tapahtumien esittämisen sijasta. Omaelämäkertojensa osat (ks. yllä mainitut) hän järjesti paremminkin assosiaatioiden kuin kronologian mukaan. Sturrock kirjoittaa, että Leiris työstää kirjaa tekojensa sijasta ajatustensa pohjalta ja todistaa täten, että yleisen ennakkoluulon vastaisesti todellisessa omaelämäkerrassa sanat puhuvat enemmän kuin teot. Jännitysmomentti projektissa syntyy, kun Leiris omaelämäkertojana jäljittää menneisyytensä salattuja osia ja paljastaa lukijalle yllätyksiä jotka ovat olleet yllätyksiä hänelle itselleenkin. (Sturrock 1977, 58-59.) Kuten mainitsin Marguerita Durasin käsitelleessä omaelämäkerran alaluvussa, myös Durasin omaelämäkertoissa, erityisesti *L'Amantissa*, on näkyvillä pyrkimys valaista menneisyyden salattuja hetkiä siitä huolimatta, että osa niistä jää ikuisesti piiloon. J. B. Pontaloksen ja David Maceyn artikkelin ”Michel Leiris, or Psychoanalysis Without End” (1992) mukaan Leirisin asenne kirjoitukseensa ja projektiinsa on samaan aikaan ymmärtävä ja varautunut: hän kohtelee itseään objektina, johon on pidettävä tietty etäisyys, mutta jota on myös mahdollista tarkkailla, ja josta voi tehdä analyysyjä ja johtopäätöksiä. Samalla hän tulee ottaneeksi kantaa päiväkirjaksi kutsutun kirjallisen muodon mahdollisuuteen tai mahdottomuuteen välittää tietoa kohteestaan. (emt., 128-130.)

Leiris on toisin sanoen verrannollinen Marguerite Durasiin lähinnä epäkonventionaalisen omaelämäkerran kirjoittamisen tapansa sekä sen muodon kyseenalaistamisen perusteella. On silti myös huomattava, että Leirisin käyttämä tekniikka johti hänet tunnistamaan itsensä heikkoja osia. Vaikuttaa siltä, että kyseessä oli henkilökohtainen yritys parantaa minän ongelmia paitsi tekstuaalisella, myös julkisella projektilla (Sturrock 1977, 58). Omaelämäkerran kirjoittaja, eli Michel Leiris, siirtää aktuaalisen minänsä kirjoituksensa maailmaan yhdistämällä henkilökohtaisen mieleensä liittyvän analyysin ja siitä kirjoittamisen. Omaelämäkerrallinen projekti on siis osa kirjoittajan todellisessa maailmassa tapahtuvaa itsearviointia, itsensä ja oman kohtalon

ymmärtämistä. Tästä kirjoittivat Horowitz ja Gusdorf, ja olen yhdistänyt tämän myös Marguerite Durasin omaelämäkerrallisuuteen.

André Malraux'n tapauksessa aloitan mainitsemalla yhden hänen teoksensa, nimeltään *Antimémoires*, joka on ensimmäinen osa kaksiosaista omaelämäkerrallista kokonaisuutta *Le Miroir des limbes* (osa I, 1972). Kuten teoksen nimi *Antimémoires* jo antaa ymmärtää, teos on omaelämäkerrallinen mutta pyrkii kyseenalaistamaan muistelmien konventionaalisen kirjoittamisen tavat. Malraux'n lähestymistapa omaelämäkertaan keskittyy totuuden ja fiktion rajan hämärtämiseen tai jopa poistamiseen. Elbaz määrittelee Malraux'n pyrkimyksen todellisuuden ja rajat hävittäväksi omaelämäkerran konventioiden kyseenalaistamiseksi: minä määrittyy uudelleen kun totuus ja totuudenkaltaisuus kyseenalaistetaan. Malraux'n tekstin koherenssi itse asiassa riippuu fiktion ja ei-fiktion erottelun hylkäämisestä. (Elbaz 1988, 119.) Ensi alkuun Elbazin määritelmä kuulostaa kaikkea muuta kuin yhteensopivalta tutkielmani yhteyteen: olen pyrkinyt todistamaan, että Durasin omaelämäkerralliset tekstit saavuttavat todellisuuden ja siinä todellisuudessa elävän todellisen subjektin fiktiivisistä piirteistään huolimatta. Epäjatkuvuus puolestaan korostaa ”toden” saavuttamista. Elbazin mukaan Malraux kaataa toden ja fiktion raja-aidat ja edistää minän fiktiivisyyttä. Lisäksi Malraux'n *Antimémoires* ei ole elämän tarina muutamista elämäkerrallisista faktoista huolimatta, eikä myöskään historiallista tietoa, koska siinä ei noudatella historian totuuksia. Kuitenkaan kyse ei ole puhtaasta fiktiosta, koska monet esitellyt henkilöt ovat oikeita ihmisiä. (emt., 120.)

Malraux'n ajatukset ovat yllä olevasta huolimatta yllättävän lähellä Durasin projektia: hän käyttää epäkronologista tekstiä saavuttaakseen uudella tavalla näkemänsä minän. Kyse ei ole määriteltävästä minästä, eikä kronologinen kertomus täten voi tätä minää kuvata. Sen sijaan omaelämäkerran tarkoitus on esittää näennäisen kaoottisesti kuva yksilön kehittymisen prosessista. Lisäksi tämä minä voi olla fiktiivisellä tavalla tosi, aivan kuten Marguerite Durasin elämä näyttäytyy kertomuksellisena ja fiktiivisenä. Lisäksi Malraux yhdistää fiktiivisten teostensa avaintapahtumia ja –henkilöitä epäkonventionaaliseen omaelämäkertaansa tavalla, joka muistuttaa läheisesti Marguerite Durasin tuotannon sisäistä intertekstuaalisuutta ja uudelleenkirjoittamisen prosessia. Malraux'n teoksessa tai teoksissa esiintyy useita fiktiivisiä hahmoja, joista jotkut merkitsevät Malraux'ta, toiset taas ovat itsenäisiä henkilöitä. Nämä fiktiiviset hahmot yhdistyvät lopulta yhden entiteetin, eli André Malraux'n, alle. Lisäksi menneisyyden tapahtumat ilmaantuvat uudestaan ja uudestaan teoksiin, ja loppujen lopuksi ne tulevat yhdistetyiksi kirjailijan kokemuksiin määrittelemään hänet yksilönä. (ks. Elbaz 1987; 120,141.)

Malraux'n fiktio ja omaelämäkerta täten yhdistyvät yhtenäiseksi kokonaisuudeksi, kirjoituksen ja kokemuksen yhteensulauttavaksi projektiksi. *Antimémoires* ei kuitenkaan suinkaan

ole täydellinen vertailukohta Durasin omaelämäkerrallisille teksteille. Vaikka Duras käyttää historiallisia tapahtumia, kuten toista maailmansotaa ja kommunistisen puolueen toimintaa, kehyksenä kuvatessaan henkilökohtaisia kokemuksiaan, nämä historialliset tapahtumat tuntuvat nousevan juuri tästä henkilökohtaisesta otteesta. Malraux'lla historia on oma-arvoisesti mukana omaelämäkerran kyseenalaistamisessa ja minän käsittämisessä uudella tavalla. Lisäksi kyse ei ole vain yhdestä ihmisestä, vaan inhimillisestä tilasta, ja ihmisen suhteesta maailman kanssa:

Ce qui m'intéresse dans un homme quelconque, c'est la condition humaine; dans un grand homme, ce sont les moyens et la nature de sa grandeur; dans un saint le caractère de sa sainteté. Et quelques traits qui expriment moins un caractère individuel qu'une relation particulière avec le monde. (*Antimémoires*, 19)

Ihmisessä minua kiinnostaa inhimillinen tila; suuressa ihmisessä se tarkoittaa hänen suuruutensa resursseja ja muotoa; pyhimyksessä puolestaan pyhyden luonnetta. Lisäksi minua kiinnostavat ne piirteet, jotka ilmaisevat vähemmän yksilöllistä luonnetta ja enemmän hänen erityistä suhdettaan maailman kanssa. (Suomennos N.N.)

Lienee paikallaan huomauttaa, että Durasin *La Douleurin* yhteydessä voidaan myös huomioida yksilöä suurempi tuskallisten asioiden kokeminen, kuten Scullionin ja Amesin esittämät ajatukset antavat ymmärtää. Minän ja kirjoituksen suhteeseen liittyvä osuvuus Malraux'n ja Durasin välillä löytyy kuitenkin paremmin ensinnäkin totuuden ja fiktion rajankäynnistä, joka päättyy löytämään autenttisen yksilön epäkonventionaalisilla tavoilla, sekä toiseksi tuotannon sisäisestä intertekstuaalisuudesta ja uudelleenkirjoittamisesta. Lisäksi André Malraux'sta hahmottuva kokonaisuus vastaa rajatusti kokonaisuutta, joka Durasista voidaan jäljittää hänen tuotantonsa perusteella. Malraux'n käyttämät keinot tämän kokonaisuuden kehittämiseen ainoastaan osittain eroavat Durasin omista.

7. Lopuksi

*Le seul sujet du livre, c'est l'écriture. L'écriture, c'est moi.
Donc moi, c'est le livre.*

Marguerite Duras

Olen tässä tutkielmassa useampaan otteeseen todennut, että Marguerite Durasin asema kirjailijana on hyvin vahva suhteessa hänen tuotantoonsa. Hänen tekstejään on vaikea lukea ottamatta huomioon häntä itseään joko historiallisena subjektina tai julkisena, myyttisenä hahmona. Lisäksi hän itse on ahkerasti kommentoinut omia tekstejään ja pyrkinyt ohjailemaan niiden merkitysten muodostamista: itse asiassa hänen tavoitteensa oli pysyä tekstiensä takana seisovana viimeisenä auktoriteettina. Tämä ei tarkoita sitä, etteikö Marguerite Durasin tuotantoa olisi tutkittu tai tultais vielä moneen otteeseen tutkimaan täysin erillisenä tuottajastaan, todellisesta kirjailijasta.

Esimerkiksi kieleen keskittyvä kirjallisuudentutkimus, jota edustavat muun muassa jo aiemmin mainitut Jacques Derrida, Roland Barthes ja Julia Kristeva, ei lähtökohtaisesti kaipaa referenssiä todelliseen kirjailijaan. Feministinen kirjallisuudentutkimus puolestaan usein viittaa Marguerite Durasiin kirjojensa ja niissä esiintyvien naiseuteen tai intohimoon liittyvien teemojen tuottajana, mutta tämä viittaus on ulkokohtainen eikä liity suoranaisesti tutkimuksen lopputuloksiin. Myös psykoanalyttinen tutkimus, jota esimerkiksi Julia Kristeva ja Jacques Lacan edustavat, pystyy varsin mainiosti toimimaan Durasin tekstien sisällä, ottamatta huomioon esimerkiksi todellisen kirjailijan kokemia vaikeita perhesuhteita.

Kyseessä ei ole myöskään oma positioni kirjallisuudentutkijana, joka katsoessaan Marguerite Durasin tuotantoa ei pysty, tai pikemminkin halua erottaa sitä kirjoittajastaan, siitä huolimatta että tämä positio on luonnollisesti ohjaillut tutkielmani kirjoittamista ja näkökulmien valintaa. Tiedetyn Durasin vahvan aseman tunnistaminen liittyy kaikkiin tutkielman edetessä esitettyihin todisteisiin, jonka mukaan hänen minänsä ja elämänsä ovat läheisessä suhteessa hänen kirjoitukseensa. Myyttinen Duras-hahmo tai hänen itsensä aktiivinen osuus tämän hahmon luomisessa ei riitä kattamaan sitä laajaa skaalaa, jolla Marguerite Duras osallistuu tekstiensä maailmaan. Hän on paitsi uudentunut omaelämäkerrallisena subjektina joissain omaelämäkerrallisiksi luokiteltavissa teoksissaan ja vetänyt oman elämänsä tapahtumat teoksiinsa, myös ilmaantunut kirjoitukseensa ja teksteihinsä monin toisenlaisin tavoin. Lisäksi aktuaalinen todellisessa maailmassa elävä Duras ja tekstuaalinen kirjoissaan esiintyvä Duras myös sekoittuvat toisiinsa. Tämän voi käsittää hänen minänsä näkymisenä hänen kirjoituksessaan.

Lähdin liikkeelle omaelämäkerrasta, sillä kyseisessä genressä on määrittelynsä hankaluuksista huolimatta lähtökohtaisesti kyse sen kirjoittajan minän ja elämän ilmaantumisesta tuottamaansa tekstiin. Pohdittuani ensin omaelämäkerran minää tulin siihen lopputulokseen, että Durasin kaksi romaania, *L'Amant* ja *L'Amant de la Chine du Nord*, ovat omaelämäkerrallisia ja todellisuuteen viittaavia, vaikka ne ovat epäkonventionaalisia uuden aallon omaelämäkertoja epäjatkuvuutensa, fragmentaarisuutensa ja kronologisuuden puuttumisen vuoksi. Omaelämäkertaan liittyy väistämättä kysymys sen mahdollisuudesta viitata todelliseen maailmaan, ja pyrin pohtimaan tätä ongelmaa sekä löytämään sille ratkaisua. Ensimmäiseltä saattaa vaikuttaa siltä, että omaelämäkerta on tuomittu fiktiivisyyteen koska se käyttää kaunokirjallisia keinoja, ja myös yksinkertaisesti koska kieli asettuu väistämättä aina todellisuuden ja tekstin väliin. Marguerite Durasin tekstien totuutta ja fiktiota pohiessani huomioin, että todellisuus on mahdollista saavuttaa. Ensimmäkin Duras on itse kommentoinut joidenkin kirjojensa käsittelevän hänen omaa elämäänsä: esimerkiksi *Un Barrage contre le Pacifique* on kokonaan omaelämäkerrallinen. Toiseksi, kuten Durasin elämäkerran kirjoittaja Laure Adler antaa voimakkaasti ymmärtää lainaamalla Durasin kirjoja kirjailijan elämästä puhuessaan, kirjojen paikoilla, tapahtumilla ja henkilöillä on vastineensa todellisuudessa. Tätä seikkaa ei käy kiistäminen vaikka olisi kyse fiktion keinoja käyttävistä romaaneista. Esimerkiksi La Fountain-yökerho oli oikeasti Margueriten ja rakastajan illanviettopaikka, ja Betty ja Ramon Fernandez Margueriten ystäviä toisen maailmansodan aikaisessa Pariisissa. Lisäksi Duras oli epävirallisesti kirjoittanut *La Douleurin* novelleista että ne ovat ”tarinoita, jotka tapahtuivat”.

Pohdittuani ensin todellisuuden ja fiktion välistä suhdetta ja esitettyäni olettamuksen siitä miten Durasin kirjoituksen on mahdollista tavoittaa todellinen maailma fiktiivisistä piirteistään huolimatta, siirryin kartoittamaan tapoja, joilla tämä todellisuudessa elävä aktuaalinen kirjailija, tai tarkemmin sanottuna tämän kirjailijan kognitiivinen minä, yhdistyy kirjoitukseensa. Käsittelin metatekstuaalisuutta, Durasin tuotannon sisäistä intertekstuaalisuutta ja tässä tuotannossa muodostuvaa omakuvaa kirjailijan minän kirjoitukseen asettumisen näkökulmasta. Metateksti on kenties suoraviivaisin keino kirjailijalle tuoda itsensä kirjojensa maailmaan. Durasin tapauksessa metatekstuaalisuus on ilmeisintä kielellisen leikittelyn, kuten Héléne Lagonellen nimen toistamisen, ja kirjoittamisen suoran kommentoinnin tapauksessa. Jälkimmäistä korostaa se, että Duras kirjoitti kokonaisen teoksen, *Écriture*, pelkästään kirjoittamisesta. Tietysti metatekstin alkuperän eli todellisen kirjailijan voi unohtaa ja tarkastella sitä pelkästään tekstin sisäisenä konstruktiona, mutta kuten Pia Hekanaho toteaa, kirjailijan sanominen irti hänen tekstinsä tutkimisesta ei ole pakollista eikä aina edes suotavaa. Kirjailijakonstruktio-käsite on sinänsä varovainen tapa lähestyä kirjailijan metatekstuaalista ilmaantumista teokseensa. Yleensä ei haluta suoraan yhdistää tosielämän

kirjailijaa tekstiinsä, koska fyysinen tai psyykkinen henkilö ei yksinkertaisesti voi konkreettisesti elää kirjansa sivuilla. Kirjailijakonstruktio kuitenkin samalla piilottaa entisestään aktuaalisen kirjailijan näkyvistä. Kirjailijan näkyminen tai ilmaantuminen kirjoitukseensa ei välttämättä ole niin mahdotonta kuin tekstilähtöinen kirjallisuudentutkimus on ehdottanut.

Tunnistettaessa intra-intertekstuaalisia, eli tässä tapauksessa Durasin tuotannon sisäiseen intertekstuaalisuuteen kuuluvia piirteitä kuten henkilöiden, tapahtumien ja teemojen toistuvuutta hänen kirjoissaan, kävi ilmi että hänen tuotantonsa sisälle muodostuu monimutkainen viittausverkosto. Samalla hän vaikuttaa uudelleenkirjoittaneen kirjojaan, alkaen ensimmäisten romaanien durasilaisen maailman uusiutumisen ja jatkuen *Un Barrage contre le Pacifique* syntyneen nuoruuden tarinan kertomisessa edelleen *L'Amantissa* ja *L'Amant de la Chine du Nordissa*, joissa se laajentuu kuvailemaan päähenkilön kokemaa rakkaustarinaa vanhempaan kiinalaiseen mieheen. Erityisesti *La Vie matérielle*, *C'est toutissa* ja *Écriressä*, eli kirjailijan esseetyyppisissä pohdinnallisissa teoksissa, viittaukset muihin romaaneihin kuten *Lol V. Steiniin* ja *Le Vice-consuliin* ovat erityisen suorina. Toistuvuus ja uudelleenkirjoittaminen saavat aikaan vaikutelman, että hänen teoksensa muodostavat yhden kertomuksen. Tämä kertomus on rönsyilevä ja sekä temaattisesti että ajallisesti epälineaarinen, mutta tästä huolimatta sen voi nähdä yhtenä kokonaisuutena. Samalla tämä kertomus ja sen osat eli henkilöt, tapahtumat ja teemat liittyvät vahvasti Marguerite Durasiin. Intra-intertekstuaalisuus Durasin tuotannossa on sinällään toimiva tuotantoon kuuluvien tekstuaalisten osien keskinäisessä yhteisössä, mutta itse asiassa se myös tukee entisestään todellisen kirjailijan ilmaantumista kirjoitukseensa. Tämä johtuu siitä, että esimerkiksi Durasin uudelleenkirjoittamat henkilöt ja tapahtumat viittaavat hänen omaan elämäänsä. Lisäksi hänen kirjoittamansa kirjat tuntuvat olleen päivittäinen osa hänen todellisuuttaan vielä kauan syntymänsä jälkeen, kuten esimerkiksi *Écriressä* paikannettujen esimerkkien kohdalla tuli ilmi.

Tuotannon sisäisen viittausverkoston ja uudelleenkirjoittamisen synnyttämästä kokonaisuudesta muodostuu samaan aikaan kuva niissä vaikuttavasta subjektista, vaikka kyseessä ei tietenkään ole *L'Amantissa* esitelyjen nuoren ja vanhan naisen tapainen täydellisen selkeä muotokuva. Koska aktuaalinen kirjailija kulkee mukana läpi tuotantonsa sisäisen intertekstuaalisuuden ja uudelleenkirjoittamisen vaikuttaa siltä, että hahmottuva kuva on samalla kirjailijan omakuva. Kuva merkitsee toisin sanoen myös todellista Durasia, eikä pelkästään tekstuaalista Durasin ilmentymää. Omaelämäkerralliseen projektiin kuuluu oleellisena osana kirjailijan pyrkimys saada välitettyä itsensä ja persoonansa kirjoituksensa kautta, ja omaelämäkerran voi nähdä heijastavan sekä kirjailijaa itseään että koko hänen muuta tuotantoaan. Kaiken kaikkiaan tuotannon korpuksesta syntyvä omakuva voi olla osa biografisen legendan luomista, jolloin kirjailija pyrkii kuvaamaan omaelämäkerrallisilla menetelmillä ja tuotantonsa

kautta millainen hän itse on, eikä niinkään välittämään lineaarinen ja koherentin elämäntarinan itsestään. Tämä selittää miksi yksittäinen teos, tuotanto tai siitä syntyvä omakuva ei välttämättä ole selkeä ja yksinkertaisesti hahmotettava kokonaisuus.

Tuotannon viittauserkostosta syntynyt kirjailijan omakuva toimii samalla eräänlaisena tekstuaalisena jatkeena tai paralleelina todellisen kirjailijan julkiselle kirjailijakuvalle. Julkinen kirjailijakuva vaatii oman määrittelynsä ja rajauksensa, ja tästä johtuen pohdin kirjailijan yksityisen henkilön ja julkisen roolin, sekä erityisesti aktuaalisen ja tekstuaalisen kirjailijan välisiä suhteita tarkemmin. Esitin oman määritelmäni kirjailijan yksityiselle ja julkiselle minälle, eli että tutkiessani Marguerite Durasia erotan hänen salatun ja tiedettävän elämänsä. Tiedettävä elämä on se osa kirjailijaa, johon tutkimuksen on mahdollista puuttua. Tämä elämä sisältää sekä kyseisen yksilön henkilökohtaisen elämän henkilöitä ja tapahtumia että tarkoituksella julkisuudessa esiintyvän yksilön tai roolin, joka tästä yksilöstä julkisuudessa nähdään. Tiedettävä Marguerite Duras tarkoittaa todellisen henkilön lisäksi hänen kirjoissaan esiintyviä ilmentymiä. Hänen teoksissaan esiintyvät omaelämäkerralliset minät ja hänen läsnäolonsa näissä teoksissa metatekstin tai omakuvan muodostumisen kautta voidaan, ja yleensä nähdään aktuaalisesta erillisenä tekstuaalisena Durasina. Itse näen nämä kaksi toisiinsa yhdistyvinä. Tämä käsitys liittyy vahvasti metatekstuaalisuuden yhteydessä esitettyyn huomioon, että todellista kirjailijaa ei tarvitse väen vängällä kangeta irti tuottamastaan tekstistä.

Omaelämäkerran sekä sen totuudesta ja fiktiosta käydyssä pohdinnassa on jo tässä vaiheessa käynyt ilmi, miten voimakkaasti Durasin elämä on yhteydessä hänen kirjoihinsa. Voidaan jopa väittää, että hänen elämänsä ovat hallinneet alusta alkaen kertomukselliset linjat, ja että fiktiivisyys on hallitseva osa hänen minänsä ja elämänsä todellisuutta. Hänen elämänsä voidaan nähdä fiktiivisenä prosessina, jollaisena Paul John Eakin näki omaelämäkerran projektin: omaelämäkerran kirjoittaminen on aina osa identiteetin muodostumisen prosessia ja kietoutuu elimelliseksi osaksi kirjailijan minän rakentumista. Sen lisäksi että eläessään Duras sotkeutui itse luomaansa kirjoitukseen, hän fiktionaalisti myös elämänsä loppupuoliskon rakastetun Yann Andréan. Hän paljasti tästä kirjoittamisensa kirjoissa kaiken tästä, ja jopa nimesi miehen uudelleen oman aiemman romaaninsa henkilön perusteella. Samantapainen fiktionaalistaminen on käynnissä *La Douleurissa*, jossa Duras toi miehensä Robert Antelmen tiiviisti mukaan ensimmäiseen novelliin ja paljasti tästä henkilökohtaisuuksia, kuten esimerkiksi karmaisevan yksityiskohtaisen kamppailun keskityslleistä peräisin olevia sairauksia vastaan. Marguerite Durasin elämän voi nähdä eräänlaisena jatkumona, jonka nuoruudessa kirjoittaminen oli vasta tulevaisuuden unelma ja haave, mutta jonka aikuisuudessa ja vanhuudessa kirjoittaminen ja siitä syntyvät tekstit, sekä itse elämän kertomuksellisuus kutoutui symbioottisesti osaksi tätä elämää.

Todisteista viimeisenä otin esiin Durasista muodostuneen myytin, joka on kovin vahva – ellei jopa kokonaan sen kattava – osa hänen kirjailijakuvaansa. Paitsi että Duras itse uskoi narsistisesti omaan tärkeyteensä ja lahjakkuuteensa, myös media, tutkijat ja lukijat toimivat osaltaan tämän myytin rakentamisessa ja ylläpitämisessä. Myytin muodostumisen analyysiä tukemaan käytin lähinnä Laure Adlerin kirjoittamassaan elämäkerrassa esittämiä huomioita sekä Durasin omaa tuotantoa. Erityisen silmillehyppäävä on kirjailijan tapa ylistää itseään ja kirjoittamisen taitoa esseetyyppisissä teoksissaan, joissa hänen oma äänensä kantautuu kenties romaaneja voimakkaammin lukijan korviin. Kirjailijan symbioottinen suhde kirjoittamiseen johti siihen, ettei Duras itsekään tuntunut enää tietävän kuka oli. Tämä määrittelemättömyys ja tavoittamattomuus heijastui myös myyttiin, johon kuuluu osana salaperäisyys ja kirjailijan tapa paeta määrittelijöitään. Tästä huolimatta esitin, että tämä salamyhkäisyys ei estä Durasin tavoittamista: pakeneva osa kirjailijaa kuuluneeseen osaan, eli salattuun osaan, johon tutkijalla ei ole mahdollisuutta päästä käsiksi. Tätä salattua osaa on mahdollista tutkia vain ulkokohtaisesti yhtenä myytin osana, eikä sen sisältöä voi yhdistää kirjoituksensa maailmaan ilmaantuvaan Durasiin.

Durasilla oli narsistinen usko omaan lahjakkuuteensa ja tärkeyteensä. Hän antoi tämän selvästi ilmi puhumalla jatkuvasti itsestään ja viittaamalla itseensä La Durasina. Huomattavaa tämän tutkielman kannalta on tapa, jolla kirjoittaminen liittyy läheisesti Durasista muodostuneeseen myyttiin. Tätä kirjailijamyyttiä kuvaa varsin hyvin esiin nostamani 1800-luvulla syntynyt kuva romanttisesta taiteilijahahmosta. Tällaisen taiteilijan elämän funktiona tuntuu olevan taiteen toteuttaminen: hän voi vaikka riutua kuoliaaksi ennemmin kuin luopuu pyhäksi katsomastaan luomisesta. Marguerite Durasille riutuminen ja kärsimys ei ollut vierasta: Hän kärsi elämänsä loppuaikoina vaikeista sairauksista ja kävi läpi jopa kooman, josta heräsi elämään vielä vuosikausiksi. Erityisen huomioitavaa oli hänen riippuvuutensa alkoholista. Tämä riippuvuus hallitsi hänen elämänsä kuten kenen tahansa alkoholistin, mutta kirjailijana, jonka elämän oleellinen osa kirjoittaminen on, hän kietoi riippuvuutensa osaksi tekstejään. *Ecriressä* hän kirjoittaa:

Je crois que c'est un détail ça, qu'un livre soit plus ou moins difficile à mener que la vie ordinaire. Simplement ça existe, la difficulté. Un livre est difficile à mener, vers le lecteur, dans la direction de sa lecture. Si je n'avais pas écrit je serais devenue une incurable de l'alcool. C'est un état pratique d'être perdu sans plus pouvoir écrire... C'est là qu'on boit. Du moment qu'on est perdu et qu'on n'a donc plus rien à écrire, à perdre, on écrit. (*Écrire*, 22)

On turha miettiä, onko kirjaa vaikeampi tai helpompi hallita kuin jokapäiväistä elämää. Se vain yksinkertaisesti on vaikeaa. Kirjaa on vaikea hallita, kuljettaa lukijaa kohti, sen lukemista kohti. Ellen olisi kirjoittanut alkoholi olisi vienyt minut mennessään. Humalaan on kätevää hukkaa kun ei pysty kirjoittamaan... Silloin sitä juo. Heti kun on hukassa, eikä ole mitään kirjoittaa, hukata, kirjoittaa taas.
(*Kirjoitan*, 26)

Vaikuttaa siltä, ettei Duras pystynyt kokemaan mitään ilman että siihen olisi liittynyt kertomuksellinen tai kirjoittamiseen liittyvä näkökanta. Alkoholiriippuvuuteen liittyvä tuska ja kärsimys palautuu aina hänen kirjoittamiseensa, niin kuin kaikki hänen tiedettävästä elämästään.

Lopuksi halusin vielä syventää läpi tutkielman jatkunutta pyrkimystäni pitää Durasin tuotanto lähellä teoreettista käsittelyä. Kohteeksi valitsin teoksen, joka keskittyy kärsimyksen ja tuskan teemaan, eli *La Douleur*-novellikokoelman. Tarkoitukseni oli paikallistaa kokoelmasta löytyviä minän, elämän ja kirjoittamisen yhteenkietoutumisen piirteitä, joita olin ensin tunnistanut Durasin tuotannosta yleensä. Kokoelma osoittautui melko rikkaaksi näiden piirteiden osalta. Aluksi keskityin omaelämäkerrasta nousevan suuren kysymyksen, eli totuuden ja fiktion välisen raja-aidan käsittelyyn. Erityisesti ensimmäisen novellin läheinen samankaltaisuus päiväkirjaksi nimitettävän kirjallisen muodon kanssa puolustaa kokoelman todenvastaavuutta siinä käytetyistä fiktion keinoista huolimatta. Lisäksi ”Monsieur X. dit Pierre Rabier”-novellin kissa ja hiiri –leikki sekä ”Albert les Capitales”-novellin kauhistuttava kidutus tapahtuivat todellisessa elämässä. Suurimman haasteensa novellikokoelman samaistaminen kirjoittajansa minään ja elämään kohtaa pohdittaessa sen esittämien tuskallisten ja järkyttävien asioiden ilmaisemisen vaikeutta. Tästä huolimatta lisätodisteet kokoelman todenvastaavuudelle tukivat samaistamista, kuten esimerkiksi todellisen kirjailijan julkaisemattomaksi tarkoitetun huomautuksen, että kyse on tosista tarinoista, sekä kokoelmassa esiintyvien hän- ja minämuotoisten päähenkilöiden äänien kuulumisen samaiselle aktuaaliselle Marguerite Durasille.

Lisätukea yhteenkietoutumiselle kokoelma tarjoaa oman sisäisen intertekstuaalisuutensa ja kirjailijasta muodostuvan myytin kautta. Intra-intertekstuaalisuuden siirtäminen kokoelman sisäiseen kokonaisuuteen antoi mahdollisuuden tarkastella viittausverkoston syntymistä rajatusti tietyn teoksen osien välillä, vaikka viittauksia löytyy myös muihin kirjailijan tuotannon osiin. Lähtökohtana viittauksien ja uudelleenkirjoittamisen kartoittamisessa käytin henkilöitä ja tapahtumia, joilla on sijansa myös kirjailijan todellisessa elämässä, kuten Durasin aviomiestä Robert L.:a ja rakastajaa Dionys Mascoloja sekä Pariisin vastarintaliikkeen toimintaa. Kuten koko Durasin tuotantoa käsiteltäessä kävi ilmi, novellikokoelmankin kontekstissa sisäisestä intertekstuaalisuudesta näyttää muodostuvan eräänlainen kirjailijan omakuva. Tosin kokoelman rajatussa maailmassa tämä omakuva ei saa tukea vaikkapa *L’Amantissa* esiintyvistä

valokuvamaisista tekstikatkelmista, jolloin se ei toimi tekstuaalis-visuaalisella tasolla aivan yhtä terävästi. Tästä huolimatta novelleissa esiintyvät Durasin henkilöitymät tuntuvat kokoontuvan yhden kokonaisuuden alle osaksi kirjailijan omakuvaa. Durasiin liitettävää kirjailijamyyttiä novellit tukevat lähinnä ekstratekstuaalisella tasolla kirjan ilmestymisestä aiheutuneen polemiikin ja kirjailijan siihen kohdistamien – tai näistä puuttuvien – reaktioiden vuoksi. Myyttiin reaktiot vaikuttivat erityisesti skandaalinomaisesti, kun ihailtu Duras-hahmo alkoi yhtäkkiä kantaa esimerkiksi kiduttajan leimaa.

Vaikka pyrin läpi tutkielman ottamaan kattavasti kantaa esittelemiini näkökulmiin ja erityisesti tukemaan niitä konkreettisilla tekstinäytteillä, olen ottanut esille paljon aiheita jotka sallivat ja suorastaan vaativat lisävalaistusta. Esimerkiksi kirjailijan omaelämäkerrassa esiintyvää minää ei voi koskaan kyseenalaistaa ja uudelleenmäärittellä liikaa. Tämän tutkielman puitteissa tyydyin huomioimaan, ettei tätä minää voi kuvata koherentisti, mutta että sen ja sen takana piilevän todellisen henkilön voi silti omaelämäkerran keinoin tavoittaa. Omaelämäkerrallinen minä, omaelämäkerrallinen subjekti ja näiden suhde tuottajaansa vaatii tästä huolimatta tarkempaa määrittelyä suhteessa Marguerite Durasiin ja esitettyihin väitteisiin hänen ilmaantumisesta teoksiinsa. Toisin sanoen, jatkotutkimuksissa voi olla hyödyllistä yhdistää omaelämäkerran minän tutkimus intensiivisemmin ja laajemmin muihin esiteltyihin teoreettisiin kehyksiin. Lisäksi Marguerite Durasista muodostettu ja muodostunut myytti jätettiin tässä tutkielmassa rajauksen vuoksi kuvailun asteelle. Mielenkiintoista olisi purkaa tätä myyttiä osiin ja puretua tarkemmin sen synnyttäneisiin tekijöihin, kuten lehdistöön, tutkijoihin, ja erityisesti kulttuuriseen perinteeseen, joka alun perin on mahdollistanut tällaisen myytin syntymisen luovista, taiteilijoiden ja kirjailijoiden tapaisista julkisista ihmisistä. Kaiken kaikkiaan esitetyt todisteet Marguerite Durasin minän, elämän ja kirjoituksen yhteenkietoumisesta ovat juuri ja juuri raapaisseet pintaa siitä laajasta materiaalista joka käsittelyn alla oli. Koska teoriassa kohteena oli Durasin koko tuotanto ja käytännössäkin varsinaisia kohdetekstejä oli useita, erityisesti intra-intertekstuaalisuutta ja kirjailijan tekstuaalisen sekä siihen liittyvän aktuaalisen omakuvan muodostumista tämän tuotannon kokonaisuudessa käsittelevät osiot voisivat laajentua kokonaisen teoksen kokoiseksi hankkeeksi.

Paitsi että Durasin tuotannon laajempi ja syvällisempi mukaanottaminen tutkimukseen olisi ehdottomasti paikallaan, muiden kirjailijoiden vastaavanlaisten projektien tutkiminen tarjoaisi mahdollisuuksia aiheen yleistettävämmäksi tekemiseen. Viimeisessä luvussa lyhyesti esitellyt ranskalaiset kirjailijat Michel Leiris ja André Malraux kuuluvat samaan aikakauteen ja saman tyyppiseen, epäjatkuvaan ja omaelämäkerran konventioita kyseenalaistavaan kirjallisuuteen kuin Durasinkin tuotanto. Lisäksi he tuotantoineen sopinevat jossain määrin tässä tutkielmassa ehdotettuun kirjailijan ja tämän tuotannon yhteyteen – Malraux ainakin uudelleenkirjoittamalla

tekstejään pohjana elämänsä todelliset ihmiset ja tapahtumat, ja Leiris itseensä kohdistuvan psykologisen projektin perusteella. Kirjailijoita jotka käyttävät omaelämäkerrallisuutta, metatekstiä, tai omakuvansa tuotantoonsa muodostamiseen tähtäävää intra-intertekstuaalisuutta tuodakseen itsensä tekstiinsä on lukemattomasti, ja Durasin tyyppisiä julkisia hahmoja ja luovaan, narsistiseen taiteilijamyyttiin samaistettavia kirjailijoita on vielä enemmän. Esimerkkeinä voisi mainita luvussa 4 esillä olleet, elämäkerrallista kirjailijalegendaa rakentaneet Voltairen ja Puškinin, sekä Vladimir Nabokovin, jonka teoksissa intra-intertekstuaalinen verkosto on vielä paljon Durasia monimutkaisempi, ja Günter Grassin, jonka kirjailijuuteen liitetään usein hänen monipuolinen ja painottunut julkinen esiintymisensä. Tässä piileekin erittäin hedelmällinen jatkotutkimuksen alue. Vaikka omaelämäkerrallista eli toisin sanoen referentiaalista tekstiä painottavaa tutkimusta on olemassa, se on joutunut osittain väistymään tekstuaalisiin rakenteisiin painottuvan tutkimuksen tieltä, ja täten teksti itsessään on noussut primaariseksi tutkimuskohteeksi tuottajansa, eli todellisen kirjailijan kustannuksella.

Tämäntyyppinen tutkimus on arvokasta, sillä katson, että kirjailija on aika nostaa jälleen tekstinsä rinnalle. Häntä ei tarvitse ylistää viimekätisenä tulkinnan määräävänä auktoriteettina, mutta on tarpeen huomioida, että hänellä voi olla erottamaton osa omassa tekstissään muutenkin kuin tekstuaalisena ilmentymänä tai kirjailijakonstruktiona. Luonnollisesti fyysistä minää ei lasketa tähän kirjailijan minään kuuluvaksi muuten kuin epäsuorasti julkisen esiintymisen kautta, vaan kyse on kognitiivisesta (tiedettävästä) kirjailijasta. Tietysti omaelämäkertoja voi edelleen tulkita ja arvioida pelkästään tekstuaalisesti, mutta toinenkin mahdollisuus ymmärtää erityisesti referentiaalisia teoksia on olemassa. Tulevan tutkimuksen suurimpana haasteena näen laajemman, useita kirjailijoita ja heidän tuotantoaan käsittelevän synteesin aikaansaamisen, jonka pohjimmaisena päämääränä olisi kartoittaa yleisemmin eri tavoilla omaelämäkerrallisten kirjailijoiden suhteen tekstiinsä – tai kirjoitukseensa, kuten Marguerite Durasia käsittelevässä tutkielmassa on soveliasta sanoa. Tällainen tutkimus toimisi parhaimmillaan kokonaisen teoreettisen päätelmän muodostajana. Tarholla on mahdollisuus kyseenalaistaa ja uudelleenarvioida omaelämäkertoja ja niiden suhdetta todellisuuteen uudessa valossa, eli pitämällä kirjailija tämän pohdinnan rinnalla tiivimmin kuin viime aikoina referentialisuuden tutkimuksessa on tehty. Todellisen minän ei tarvitse olla aivan niin tavoittamattomissa ja haavoittuvainen kuin kahdeksankymmentäluvun kirjallisuudentutkijat pelkäsivät. Nämä ajatukset tarjoavat välineitä kirjailijan ja hänen tekstiensä välisen suhteen uudelleenmäärittelyyn: kirjailijan totaalisen kuoleman julistaminen saattaa olla vanhanaikaista, ja huolellisella sekä laajan aineiston kattavalla tutkimuksella on tulevaisuudessa mahdollisuus todistaa miksi.

Kirjallisuus

Marguerite Durasin tuotantoa:

L'AMANT 1984. Paris: Les Éditions de Minuit.

RAKASTAJA 2006. Suomentanut Jukka Mannerkorpi. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Otava.

L'AMANT DE LA CHINE DU NORD 1991. Paris: Éditions Gallimard.

POHJOISKIINALAINEN RAKASTAJA 1993. Suomentanut Jukka Mannerkorpi. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Otava.

UN BARRAGE CONTRE LE PACIFIQUE 1950. Paris: Éditions Gallimard. (Ei suomennosta saatavilla.)

C'EST TOUT / EI MUUTA 1995/1999 (Tutkielmassa käytetään vuoden 1999 painosta, jossa ranskankielinen ja suomenkielinen versio esiintyvät rinnakkain).

LA DOULEUR 1985. Paris: Éditions Gallimard.

TUSKA 1987. Suomentanut Jukka Mannerkorpi. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Otava.

ÉCRIRE 1993. Paris: Éditions Gallimard.

KIRJOITAN 2005. Suomentanut Annika Idström. Helsinki: LIKE.

LA VIE MATÉRIELLE 1987. Paris: Éditions Gallimard.

JOKAPÄIVÄINEN ELÄMÄ. 2001. Suomentanut Kristiina Haataja. Helsinki: LIKE.

Tutkimuskirjallisuus:

ADLER, LAURE 1998/2000. *Marguerite Duras – A Life*. Ranskasta kääntänyt Anne-Marie Glasheen. Chicago: The University of Chicago Press.

ALONZO, ANNE-MARIE 1998. "Écrire dit-elle." Ks. Ricouart: *Marguerite Duras Lives On*, alkusanat.

AMES, SANFORD S. (toim.) 1988. *Remains to be Seen. Essays on Marguerite Duras*. American University Studies, Series II, Romance Language and Literature, Vol. 72. New York: Peter Lang Publishing, Inc.

----- 1988a. "Edging the Shadow. Duras from Hiroshima to Beauborg." Ks. Ames: *Remains to be Seen. Essays on Marguerite Duras*, 3-30.

----- 1988b. "Dead Letters, Impossible Witness." Ks. Ames: *Remains to be Seen. Essays on Marguerite Duras*, 279-285.

ARMEL, ALIETTE 1990. *Marguerite Duras et l'autobiographie*. Paris: Le Castor Astral.

ASHLEY, KATHLEEN & GILMORE, LEIGH & PETERS, GERALD (toim.) 1994. *Autobiography & Postmodernism*. Boston: The University of Massachusetts Press.

- BARTHES, ROLAND 1993. *Tekijän kuolema, tekstin syntymä*. Suomentaneet Lea Rojola & Pirjo Thorel. Toimittanut Lea Rojola. Tampere: Vastapaino.
- BEAUJOUR, MICHEL 1980/1991. *Poetics of the Literary Self-Portrait*. Ranskasta kääntänyt Yara Milos. New York and London: New York University Press.
- BETTY BERGLAND 1994. "Postmodernism and the Autobiographical Subject. Reconstructing the "Other". Ks. Ashley, Gilmore & Peters: *Autobiography & Postmodernism*, 130-166.
- BRÉE, GERMAINE & DURAS, MARGUERITE & DOHERTY, CYRIL 1972. "An Interview with Marguerite Duras." *Contemporary Literature*. Vol. 13, No. 4, 401-422.
- BRUNER, JEROME 1990. *Acts of Meaning*. Cambridge, Massachusetts & London, England: Harvard University Press.
- 1986. *Actual Minds, Possible Worlds*. Cambridge, Massachusetts & London, England: Harvard University Press.
- COHEN, SUSAN D. 1993. *Women and Discourse in the Fiction of Marguerite Duras. Love, Legends, Language*. London: The MacMillan Press Ltd.
- COHN, DORRIT 1999/2006. *Fiktio mieli*. Suomentaneet Paula Korhonen, Markku Lehtimäki, Kai Mikkonen & Sanna Palomäki. Helsinki: Gaudeamus.
- CONLEY, VERENA ANDERMATT 1988. "Duras and the Scene of Writing." Ks. Ames: *Remains to be Seen. Essays on Marguerite Duras*, 183-195.
- CROWLEY, MARTIN 2000. *Duras, Writing, and the Ethical. Making the Broken Whole*. Oxford: Clarendon Press.
- DICTIONNAIRE DES LITTÉRATURES DE LANGUE FRANÇAISE A-F* 1984. Toimittaneet J.P. de Beaumarchais, Daniel Couty & Alain Rey. Paris: Bordas.
- EAKIN, PAUL JOHN 1999. *How Our Lives Become Stories. Making Selves*. Ithaca & London: Cornell University Press.
- 1988. "Narrative and Chronology as Structures of Reference and the New Model Autobiographer." Ks Olney: *Studies in Autobiography*, 32-41.
- 2004. "What Are We Reading When We Read Autobiography?" *NARRATIVE*, Vol. 12, No. 2., 121-131.
- EGAN, SUSANNA 1984. *Patterns of Experience in Autobiography*. Chapel Hill and London: The University of North Carolina Press.
- ELBAZ, ROBERT 1988. *The Changing Nature of the Self. A Critical Study of the Autobiographic Discourse*. London & Sydney: Croom Helm.
- ENCYCLOPEDIA OF THE NOVEL* 1998. Toimittaneet Paul Schellinger & Fitzroy Dearbaum. Vol.

1, 80-83.

ENRIGHT, DORIS & SHOUKRI, CLARK 1985. "In Principio Erat Verbum... The Mysticism of Marguerite Duras." *Alif: Journal of Comparative Poetics*. No. 5, 53-72.

EVANS, MARY 1999. *Missing Persons. The Impossibility of Auto/biography*. London & New York: Routledge.

FITCH, BRIAN T. 1982. *The Narcissistic Text. A Reading of Camus' Fiction*. Toronto, Buffalo & London: University of Toronto Press.

FOWLIE, WALLACE. "On Writing Autobiography." Ks. Olney: *Studies in Autobiography*, 163-170

FRYE, NORTHOP 1957. *Anatomy of Criticism. Four Essays*. Princeton & New Jersey: Princeton University Press.

GENOVA, PAMELA A. 2003. "Marguerite Duras and the Contingencies of Modern Autobiography. 'L'Amant'". *Modern Language Studies*. Vol. 33, No. ½, 44-59.

GILMORE, LEIGH 1994a. *Autobiographics. A Feminist Theory of Women's Self-Representation*. Ithaca and London: Cornell University Press.

----- 1994b. "The Mark of Autobiography. Postmodernism, Autobiography, and Genre." Ks. Ashley, Gilmore & Peters: *Autobiography & Postmodernism*, 3-18.

GUSDORF, GEORGES 1980. "Conditions and Limits of Autobiography." Ranskasta kääntänyt James Olney. Ks. Olney: *Autobiography. Essays Theoretical and Critical*, 28-48.

HALLILA, MIKA 2006. *Metafiktion käsite. Teoreettinen, kontekstuaalinen ja historiallinen tutkimus*. Joensuun yliopiston humanistisia julkaisuja 44. Joensuu: Joensuun yliopisto.

HARPHAM, GEOFFREY GALT. "Conversion and the Language of Autobiography." Ks. Olney: *Studies in Autobiography*, 42-50.

HEKANAHO, PIA LIVIA 2006. "Moniääninen muotokuva. Muistelmien ja Muistiinpanojen suhde Marguerite Yourcenarin romaanissa *Mémoires d'Hadrien*." Ks. Kurikka & Pynttari: *Tekijyyden tekstit*.

HEWITT, LEAH D 1990. *Autobiographical Tightropes. Simone de Beauvoir, Nathalie Sarraute, Marguerite Duras, Monique Wittig, and Maryse Condé*. Lincoln & London: University of Nebraska Press.

HILL, LESLIE 1993. *Apocalyptic Desires*. London: Routledge.

HOROWITZ, IRVING LOUIS 1977. "Autobiography as the Presentation of Self for Social Immortality." *New Literary History*. Vol. 9, No. 1, 173-179.

HOWARTH, WILLIAM L. 1980. "Some Principles of Autobiography." Ks. Olney: *Autobiography: Essays Theoretical and Critical*, 84-114.

HUTCHEON, LINDA 1980. *Narcissistic Narrative. The Metafictional Paradox*. London & New York: Routledge.

JOSIPOVICI, GABRIEL 1990. "Risking an Opinion." *The Times Literary Supplement*, No. 4536, March 9 & 15, 248.

KING, ADELE 1989. *French Women Novelists. Defining a Female Style*. Houndmills, Basingstoke, Hampshire & London: The MacMillan Press Ltd.

KOSONEN, PÄIVI 2000. *Elämät sanoissa. Eletty ja kerrottu epäjatkuvuus Sarrauten, Durasin, Robbe-Grillet'n ja Perecin omaelämäkerrallisissa teksteissä*. Helsinki: Tutkijaliitto.

KRANCE, CHARLES 1988. "Dura(s)ble Space (some musings and reflections on reading/seeing Duras)". Ks. Ames: *Remains to be Seen. Essays on Marguerite Duras*, 105-110.

KRISTEVA, JULIA 1987/1998. *Musta aurinko. Masennus ja melankolia*. Suomentanut Mika Siimes. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Nemo.

KURIKKA, KAISA & PYNTTÄRI, VELI-MATTI (toim.) 2006. *Tekijyyden tekstit*. Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden seura.

----- 2006. "Peili, lamppu ja vankila vai anonymiteetin utopia? Johdatusta tekijyyden teksteihin." Ks. Kurikka & Pynttäre: *Tekijyyden tekstit*, 15-37.

LEJEUNE, PHILIPPE 1975/1989. *On Autobiography*. Ranskasta kääntänyt Katherine Leary. Minneapolis: University of Minnesota Press.

LOIGNON, SYLVIE 2003. *Marguerite Duras*. Paris: L'Harmattan

MALRAUX, ANDRÉ 1972. *Le Miroir des Limbes I. Antimémoires*. Paris: Éditions Gallimard.

MANDELL, BARRETT J. 1980. "Full of Life Now." Ks. Olney: *Autobiography. Essays Theoretical and Critical*, 49-72

MILLER, MARY-KAY F. 2003. *(Re)Productions. Autobiography, Colonialism, and Infanticide*. New York, NY, USA: Peter Lang.

MORGAN, JANICE 1989. "Fiction and Autobiography/Language and Silence: *L'Amant* by Duras." *The French Review*. Vol. 63, No. 2, 271-279.

NUMMI, JYRKI 1983. "Julkaisen, olen siis olemassa. Tekijä teoksessaan." Teoksessa *Taiteen monta tasoa. Tutkielmia estetiikan, kirjallisuus- ja teatteritieteen aloilta*. Toimittaneet Timo Tiusanen, Päivi Huuhtanen, Tarmo Kunnas & Keijo Kettunen. Mänttä: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 89-107.

OLNEY, JAMES 1972. *Metaphors of Self. The Meaning of Autobiography*. Princeton & New Jersey: Princeton University Press.

----- (toim.) 1980. *Autobiography. Essays Theoretical and Critical*. Princeton & New Jersey: Princeton University Press.

----- 1980. "Autobiography and the Cultural Moment. A Thematic, Historical, and Bibliographical Introduction." Ks. Olney: *Autobiography. Essays Theoretical and Critical*, 3-27.

----- (toim.) 1988. *Studies in Autobiography*. New York & Oxford: Oxford University Press.

PONTALIS, J. B. & MACEY, DAVID 1992. "Michel Leiris, or Psychoanalysis Without End." *Yale French Studies*, No. 81, 128-144.

RAMSAY, RAYLENE L. 1996. *The French New Autobiographies. Sarraute, Duras, and Robbe-Grillet*. Gainesville: University Press of Florida.

RENZA, LOUIS A. 1980. "The Veto of the Imagination. A Theory of Autobiography." Ks. Olney: *Autobiography: Essays Theoretical and Critical*, 268-295.

RICOUART, JANINE (toim.) 1980. *Marguerite Duras Lives On*. Lanham, New York & Oxford: University Press of America, Inc.

ROUTLEDGE ENCYCLOPEDIA OF NARRATIVE THEORY 2005. Toimittaneet David Herman, Manfred Jahn & Marie-Laure Ryan. London: Routledge.

SCOTT, JOAN W. 1993. "Experience." Ks. Smith & Watson: *Women, Autobiography, Theory. A Reader*, 57-71.

SCULLION, ROSEMARY 1998. "Prisoners of Pain. Marguerite Duras's *La Douleur*." Ks. Ricouart: *Marguerite Duras Lives On*, 151-163.

SMITH, PAUL 1988. *Discerning the Subject. Theory and History of Literature*, Vol. 55. Minneapolis & London: University of Minnesota Press.

SMITH, SIDONIE 1995. "Performativity, Autobiographical Practice, Resistance." Ks. Smith & Watson: *Women, Autobiography, Theory. A Reader*, 108-115.

----- & WATSON, JULIA (toim.) 1998. *Women, Autobiography, Theory. A Reader*. Wisconsin: The University of Wisconsin Press.

----- 2001. *Reading Autobiography. A Guide for Interpreting Life Narratives*. Minneapolis & London: University of Minnesota Press.

STAROBINSKI, JEAN 1980. "The Style of Autobiography." Ranskasta kääntänyt Seymour Chatman. Ks. Olney: *Autobiography. Essays Theoretical and Critical*, 73-83.

STURROCK, JOHN 1977. "The New Model Autobiographer." *New Literary History*. Vol. 9, No. 1, 51-63.

TAMMI, PEKKA 1985. *Problems of Nabokov's Poetics. A Narratological Analysis*. Suomalaisen Tiedeakatemia toimituksia. Helsinki: Suomalainen Tiedeakatemia.

TOMAŠEVSKI, BORIS 1923/2001. "Kirjallisuus ja elämäkerta." Teoksessa *Venäläinen*

formalismi. Antologia. Suomentanut Timo Suni. Toimittaneet Pekka Pesonen & Timo Suni. Helsinki: SKS, 222-232.

WAUGH, PATRICIA 1984. *Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction.* London & New York: Routledge.

WILLIAMS, JAMES S. 1997. *The Erotics of Passage. Pleasure, Politics and Form in the Later Work of Marguerite Duras.* Liverpool: Liverpool University Press.

WILLIS, SHARON 1987. *Marguerite Duras. Writing on the Body.* Urbana & Chicago: University of Illinois Press.