

**Tampereen yliopisto**

---

**Kaisa Hallikas**

**SULKEUTUVAN TILAN KAUHU JA VIEHÄTYS  
GOOTTLAISEN ROMAANIN TRADITIOSSA**

**Kauhuromanssien tilakokemus ja sen uudelleentulkinta  
Pauline Réagen romaanissa *Story of O***

---

**Yleisen kirjallisuustieteen pro gradu -tutkielma  
Tampere 2010**

Tampereen yliopisto  
Taideaineiden laitos

HALLIKAS, Kaisa: SULKEUTUVAN TILAN KAuhu JA VIEHÄTYS GOOTTILAISEN  
ROMAANIN TRADITIOSSA

Kauhuromanssien tilakokemus ja sen uudelleentulkinta Pauline Réagen  
romaanissa *Story of O*

Pro gradu -tutkielma, 75s.

Yleinen kirjallisuustiede

Toukokuu 2010

---

Tutkielmassa tarkastellaan suljettuun tilaan liittyviä ristiriitoja kolmessa gotiikan traditioon kuuluvassa romaanissa, historiallisen gotiikan varhaisen edustajan, Ann Radcliffen, teoksissa *The Mysteries of Udolpho* (1794) ja *The Italian* (1797) sekä Pauline Réagen (oik. Dominique Aury) sotienjälkeistä ranskalaista avantgarde-eroticaa edustavassa romaanissa *Story of O* (1954). Tutkimusasetelmassa analysoidaan ensin goottilaiselle romaanille tyypillisen vainotun neidon (*persecuted maiden*) konvention kehittymistä Radcliffen teoksissa. Henkilöhahmotyypin edustamaa goottilaista sensibiliateettiä tarkastellaan tarinamaailman fyysiseen kuvastoon, trooppeihin ja tajunnankuvaukseen vaikuttavana havaitsemisen tapana, jolle ominainen klaustrofobinen paranoia osoittautuu sisäisesti ristiriitaiseksi. Suljettu tila on sekä kauhun että halun kohde, joka voi saada paitsi eristyksen ja rajoittamisen, myös fyysisen, psyykkisen ja kognitiivisen turvapaikan merkityksiä.

Tutkielmassa suljettu / avoin -dikotomia nähdään gotiikan keskeisenä esteettisenä jännitteenä. Réagen teoksen *Story of O* tulkitaan kytkeytyvän goottilaisen romaanin traditioon osin ironisena vastatekstinä, jossa tapahtuva vainotun neidon stereotyypin subversio etualaistaa erityisen *klaustrofilisen* subjektin, jonka toimintaa henkilöhahmona ja kertojana määrittää tarve nähdä ympäröivän todellisuuden sulkeutuvan kognitiivisesti selkeästi hahmotettavaksi tilaksi ja tulla samalla itse paikannetuksi ja määritellyksi, löytää olemassaololle ja identiteetille pysyvät rajat.

Klaustrofiliaa tarkastellaan sekä henkilöhahmojen tasolla ilmenevänä minuusproblematiikkana että fiktion lukemiseen liittyvänä ongelmana. Klaustrofilisen kertojan pakkomielle absoluuttisiin rajoihin kärjistyy Réagen teoksessa radikaalin avoimuuden estetiikassa, jota tulkitaan yrityksenä ratkaista fiktion väistämättä jäävien aukkojen ja epämääräisyyskohtien aiheuttama hermeneuttinen kriisi. Suhteessa klaustrofiliseen fiktion lukija hahmottuu tekstuaalisena voyeuristina, jonka katse tunkeutuu teoksen metaforiseen suljettuun tilaan ja murtaa fantasian täydellisestä semanttisesta sulkeutumisesta.

---

Asiasanat: goottilainen romaani, gotiikka, kauhuromantiikka, klaustrofobia, klaustrofilia, klaustrofilinen subjekti, sulkeuma, voyeurismi, Radcliffe, Ann, Réage, Pauline

# SISÄLLYS

<b>1 JOHDANTO.....</b>	<b>1</b>
<b>1.1 Goottilaisen romaanin mentaalinen maisema.....</b>	<b>1</b>
<b>1.2 Gotiikka yhteiskuntakritiikkinä: feministis-emansipatorinen tutkimus.....</b>	<b>5</b>
<b>1.3 <i>Story of O</i> vainotun neidon subversiona.....</b>	<b>9</b>
<b>1.4 Klaustrofilinen subjekti.....</b>	<b>13</b>
<b>2 TORNIKAMARIN MYRSKY JA KIIHKO: ANN RADCLIFFEN</b>	
<b>SANKARITTARET.....</b>	<b>16</b>
<b>2.1 Goottilainen sensibiliateetti.....</b>	<b>16</b>
<b>2.2 Vaaksa vaaraan: demoniset rakastajat.....</b>	<b>21</b>
<b>2.3 Rationaalisuus ja ruumiin kieltäminen.....</b>	<b>27</b>
<b>2.4 Muurin ja hunnun turva – sulkeumien pakkotoisto .....</b>	<b>36</b>
<b>2.5 <i>A door not quite shut</i> – salakäytävän hämäryys.....</b>	<b>44</b>
<b>3 PAINAJAISESTA PÄIVÄUNEEN – <i>STORY OF O</i>.....</b>	<b>50</b>
<b>3.1 Roissyn rakastajien sadelainen mikrokosmos.....</b>	<b>50</b>
<b>3.2 Äärimmäiset sulkeumat ja radikaali avoimuus.....</b>	<b>53</b>
<b>3.3 Klaustrofilisen subjektin <i>quest</i>: Itsen tyhjeneminen.....</b>	<b>60</b>
<b>3.4 Tekstuaalinen tirkistely, lopun halu ja kertoja-O:n ironia .....</b>	<b>65</b>
<b>4 LOPUKSI: KLAUSTROFILISEN FIKTION PARADOKSI.....</b>	<b>69</b>
<b>KIRJALLISUUS.....</b>	<b>71</b>

# 1 JOHDANTO

It was a large apartment, unfurnished and unswept of the cobwebs of many years. The only door she discovered, was the one, by which she had entered, and the only window a lattice, which was grated. Such preparation for preventing escape, seemed to hint how much there might be to escape from. (Ann Radcliffe: *The Italian*, 246.)

She was in a circular and vaulted room, quite small and very low-ceilinged; the walls and vault were of unfaced stone, the joints in the masonry were visible. The chain leading to her collar was secured to an eye-bolt set in the wall about a yard above the floor and the opposite door, leaving her free to move no more than two paces in any direction. (Pauline Réage: *Story of O*, 69.)

## 1.1 Goottilaisen romaanin mentaalinen maisema

Suljettu tila näyttää 1700-luvun loppupuolella kehittyneessä goottilaisessa romaanissa kasvavan pakkomielteeksi niin konkreettisesti kuvastossa, symboliikassa kuin tajunnankuvauksen ja kerronnan rakenteiden tasolla. Tässä tutkielmassa tarkoitukseni on jäljittää, mikäli mahdollista jopa avata suljettuun tilaan liittyviä ristiriitoja gotiikan traditiossa useasti esiintyvän vainotun neidon (*persecuted maiden*) henkilöahmotyypin kautta. Miksi sulkeutuva tila samanaikaisesti kauhistuttaa ja oudolla tavalla kiehtoo sankarittaria, jotka kerran toisensa jälkeen ajautuvat painajaismaisiin saartorenkaisiin, itseään suurempien voimien armoille: eristykseen jääneisiin linnoihin ja kartanoihin, hämäriin hautaholveihin, lukittujen ovien taakse tornikamareihin? Suljettua tai sulkeutuvaa tilaa kohtaan tunnetun kauhunsekaisen viehäytyksen vaikutus henkilöahmon havaintoihin, tunnetiloihin, ajan ja paikan kokemiseen sekä toimintaan ja valintoihin voi olla eriasteisen tiedostettua tai tiedostamatonta. Voidaankin kysyä, millaisissa olosuhteissa klaustrofobia alkaa muuttua klaustrofiliaksi?

Suljettuun tilaan kytkeytyvän kauhun ja halun dynamiikan tarkastelussani lähden luvussa 2 liikkeelle historiallisen lajin varhaisen edustajan Ann Radcliffen tunnetuimmista teoksista *The Mysteries of Udolpho* (1794) ja *The Italian* (1797), joissa vainotun neidon myöhemmin

stereotyyppiksi kliseytyneen hahmon voi nähdä muotoutuvan Emilyn<sup>1</sup> ja Ellenan<sup>2</sup> henkilökuvauksessa. Koska tavoitteeni on laajentaa hahmon tulkintaa perinteisestä, naiseutensa perusteella väistämättä uhriutuvasta sankarittaresta kohti *subjektipositiota*, joka on omaksuttavissa sukupuolesta riippumatta, käsittelen analyysissäni myös teosten mieshahmoja, erityisesti romaanissa *The Italian* esiintyvää Vivaldia, feminiinisenä käsitettyyn rooliin omalla tavallaan asettuvina uhreina, joiden kuvausta hallitsevat hyveellisyyteen yhdistyvä heikkous ja kyvyttömyys suojella itseään tai toisia ympäröivän maailman uhkilta. Tässä yhteydessä tarkastelen varsinkin munkki Schedonin hahmon kautta vainotun neidon kompleksista suhtautumista omaan ruumiillisuuteensa ja avoimen seksuaalisuuden symboleina esiintyviin mieshahmoihin hyödyntäen Wolffin (1979) jakoa ns. siveihin ja demonisiin rakastajiin (*chaste / demon lovers*).

Henkilöhahmojen tajunnankuvauksessa korostuu Radcliffella *goottilainen sensibiliateetti*<sup>3</sup>, vainotun neidon subjektipositiolle tyypillinen havaintoperspektiivi ja ympäröivän todellisuuden tulkintatapa, joka täyttää henkilöhahmon tajunnan lähes pakkomielteisesti erilaisilla kauhistuttavan, jopa yliluonnollisen Toiseuden läsnäolon aavistuksilla ja usein selittämättömiksi ja hämäräksi jäävillä uhkakuvilla. Oudossa maisemassa väijyvien nimettömien uhkien kauhua on tulkittu usein klaustrofobian kokemuksen kautta, pelkona loukuksi muuttuneesta maailmasta, jonka fyysiset ja psyykkiset, usein myös näkymättömät ja maagiset rajat sulkeutuvat kokevan subjektin ympärillä ahdistuen tämän kutistuvaan tilaan. Aguirren (1990) tarkastelussa suljetusta tilasta kasvaa koko kauhukirjallisuuden historian lävitse liikkuva keskussymboli. Myös modernissa naistenviihteessä, erityisesti 1950-luvulta lähtien ns. *Gothic revival* -genressä on uusinnettu vainotun neidon klaustrofobisen paranoian elementtejä.<sup>4</sup>

Goottilaiseen sensibiliateettiin sisältyy kuitenkin vastakkaisten rationaalisuuden ja irrationaalisen selittämättömyyden diskurssien muodostama jännite, jonka voi nähdä heijastuvan Radcliffen teoksissa niin tarinamaailman fyysisen kuvaston, henkilökuvauksen kuin kerronnan rakenteidenkin tasolla. Jännite kiteytyy goottilaisen romaanin henkistä maisemaa halkovaan sulkeuman ja aukon dikotomiaan: Ulospäin suljetulta näyttävän linnan tai luostarin alapuolelle

---

1 *The Mysteries of Udolpho* , jatkossa (MU).

2 *The Italian*, jatkossa (I).

3 Käsitteen erilaisista määrittelyistä ks. esim. Savolainen (1992, 17), Aguirre (1995, 57–60).

4 Modleski (1990) tulkitsee nähdäkseni varsin ristiriidattomasti *Gothic revival* -naistenviihteen hyödyntävän gotiikan vainoharhatematiikkaa traditionaalisen sukupuolijärjestelmän ylläpitämiseen. Naiseuteen liittyvistä peloista modernissa gotiikassa, muun muassa Margaret Atwoodin tuotannossa ks. Ovaska (1992) ja laajemmin Meyers (2001).

kätkeytyvä salakäytävien labyrintti herättää kysymyksen transgression mahdollisuudesta, fyysisten, psyykkisten ja tiedollisten rajojen murtamisesta.<sup>5</sup> Wolff (1979) on tulkinnut Radcliffen teoksissa kuvattua goottilaisen linnan arkkitehtuuria naisruumiin metaforana ja Johnson (1995) aukkoisuutta goottilaisen sensibiliateetin perusrakenteena, joka aiheuttaa epistemologista epävarmuutta ja huojuntaa. Näiden määrittelyjen pohjalta tarkastelen vainottua neitoa kahdenlaisen kuvaston taistelukenttänä: yhtäällä ovat seksuaalisen uhan torjuntaa, rationaalisuutta, tiedollista varmuutta ja identiteetin eheyttä edustavat sulkeumat, toisaalla taas epävarmuuteen ja selittämättömyyteen suostumista ja vaaralle antautumista symboloivat aukot ja murtumakohdat. Sulkeumien kuvastosta analysoin erityisesti luostari- ja huntusymboliikkaa sekä pyörtymistä tai vastaavaa aistihavaintojen torjuntaa psyykkisenä sulkeumana, joka aiheuttaa kerronnan rakenteisiin goottilaisen arkkitehtuurin mureneviin raunioihin ja salakäytäviin vertautuvia aukkoja.

Radcliffella rationaalisuuden diskurssia ja fyysisen, eroottisen ruumiillisuuden häivyttävää idealistista moraalikoodia riitauttava aukkoisuuden symboliikka näyttää ilmentävän vainotun neidon klaustrofobian käänttöpuolta: täydelliseen hämäryyteen ja kaikkien rajojen raukeamiseen liittyvää intuitiivista kauhua. Vainotun neidon pakkomielteisen sulkeumiin hakeutumisen mysteeriä pyrin ratkaisemaan analyysini seuraavassa vaiheessa: luvussa 3 tuon käsittelyyn mukaan teoksen, joka on mahdollista lukea uutena tulkintana Radcliffen kauhuromanssien keskeisestä problematiikasta. Pseudonyymi Pauline Réagen (oik. Dominique Aury) romaanin *Story of O*<sup>6</sup> (jatkossa *SO* tai suomennoksen mukaan *O:n tarina*) päähenkilön syvenevää vihkiytymistä eroottisen alistumisen maailmaan ja vapaaehtoista etsiytymistä yhä ahtaampaan fyysiseen ja psyykkiseen tilaan tulkitsen vainotun neidon motiivia sekä sulkeuman ja aukon symboliikkaa radikaalisti muuntelevana modernina (sub)versiona, joka liittyy sekä kuvastonsa että tematiikkansa kautta poleemisesti – ja osin ironisestikin – goottilaisen romaanin traditioon.

Näkökulmani ei ole lajilähtöinen siinä mielessä, että pyrkisin tämän aineiston perusteella määrittelemään goottilaisen romaanin geneerisiä piirteitä tai lajin rajoja. Gotiikka ja goottilaisen romaanin traditio ymmärretään tässä tutkielmassa historiallisen lajin pohjalta kehittyneenä, väljänä ja muuntautumiskykyisenä moodina, mentaalisenä mallina ja tapana puhua tietyistä aiheista (minuuden sisäinen jakautuneisuus, seksuaaliset tabut, ihmisyyden rajojen ja rajattomuuden eksistentiaalinen problematiikka) tietyillä konventioilla, jotka voivat kontekstista

---

5 Rajojen yhtäaikaista tunnustamisesta ja ylittämistä eristämisen ja sulkeuman trooppeihin lähtökohtaisesti sisältyvänä aporiana ks. Díaz (2008, 4–5).

6 Alkuteos *Histoire d'O* ilmestyi vuonna 1954. Kaikki lainaukset tässä tutkielmassa Sabine d'Estree'n (oik. Richard Seaver) englanninkielisestä käännöksestä vuodelta 1965.

riippuen välittää hyvin erilaisia merkityksiä.<sup>7</sup> Varsinainen tekstianalyysi rajoittuu tässä tutkielmassa yllä mainittuihin teoksiin eikä tavoitteenani ole mikään *Motivgeschichte*-tyyppinen systemaattinen aihekartoitusta suljetun tilan käsittelystä gotiikassa, mutta viittaa tarpeen tullen myös muihin teoksiin, sikäli kuin joidenkin intertekstuaalisten suhteiden ymmärtämisen kannalta on oleellista. Perinteisen intertekstuaalisuuden perspektiivistä yhteyksiä Radcliffen kauhuromanssien ja Réagen *erotican* välille voisi etsiä esimerkiksi markiisi de Saden tuotannosta, mutta intertekstuaalinen näkökulma on tämän työn puitteissa ymmärrettävä mahdollisten suorien viitteiden kartoituksen sijasta yhteisen tematiikan ja sen käsittelyssä tapahtuvan varioinnin tarkasteluna.

Kohdeteosteni kerrontamoodit näen ainakin osittain analogisina keskushenkilöiden tietoisuudelle sisäisistä ristiriidoistaan. Ulkopuolisen kertojan kommentoiva ja arvottava ääni on Radcliffella vielä 1700-luvun sentimentalistiselle romaanille tyyppillisesti hallitseva, eikä henkilöiden yksilöllisten äänten konstruoimiseen myöhemmän psykologisen realismin implikoimassa mielessä tarjoutu juuri aineksia. Radcliffen teoksissa tajunnankuvauksen analyysi painottuu goottilaiseen sensibiliateettiin vainotun neidon yleisenä havainnoinnin ja todellisuuden tulkitsemisen tapana, jonka mahdollisuuksia rajoittaa kuitenkin ulkopuolisen kerronnan elliptisyys. Vainotun neidon passiivisuuden voi tulkita ilmenevän paitsi uhriutumisenä suhteessa muihin henkilöihän myöskin tarinan luovuttamisena ulkopuolisen kertojan muokattavaksi. Réagen romaanissa kerronta etenee muodollisesti kolmannessa persoonassa, mutta sulautuu päähenkilö O:n näkökulmaan siinä määrin, että kertomusta on tulkittu myös O:n introspektioksi (Sontag 1969, Cosman 1974, Heathcote 2002). Réagen kerrontaratkaisussa tematisoituu nähdäkseni teoksen laajempi radikaalin avoimuuden periaate, jossa päähenkilö tulee aidoksi subjektiksi sekä irtautumalla passiivisesta uhriudesta, ottamalla tarinansa kerronnan omiin käsiinsä – ja paradoksaalisesti myös asettamalla koko tajuntansa jopa pornografiseen tirkistelijään vertautuvan lukijan katseen alaiseksi.

Luen *O:n tarinaa* ensisijaisesti tietynlaisten halujen dynamiikkaan perustuvana, lukijan näkökulmasta riippuen joko "eroottisena" tai "pornografisena" *fantasiana*, joten teoksessa ylittävät ihmisruumiin (ja psyyken) rajat eivät analyysissäni nouse mitenkään keskeisiksi minkään kertojan "epäluotettavuuden" kannalta. Subjektiksi tuleminen rajautuu tässä yhteydessä tarkoittamaan identiteetin luomista ja toteuttamista seksuaalisuuden kautta fiktiossa, jossa minän

---

7 Savolaisen (1992, 17) näkemys goottilaisesta sensibiliateetistä yleisempänä moodina ja suuntauksena erotukseksi goottilaisesta romaanista historiallisena lajina lähenee omaa käsitystäni gotiikasta. Savolainen katsoo goottilaisen sensibiliateetin kattavan koko kauhufiktioaluetta, mikä on nähdäkseni tarpeettoman laaja yleistys. Oma hypoteesini on gotiikan kauhukokemuksen kytkäytyminen erityisesti klaustrofobiaan, mikä ei ehkä toimi kattavana yleistyksenä kauhufiktioaluetta moninaisista mekanismeista, esimerkiksi ns. kosmisessa kauhussa (*cosmic terror*) etualaistuvasta maailman lähtökohtaisesta rajattomuudesta (vrt. Aguirre 1990).

rakentamista eivät rajoita olemassa olevan todellisuuden asettamat vaatimukset. Vaikka kiinnitän kerrontamodeihin huomiota varsinkin subjektiviteetin kehittymisen kannalta, tavoitteenani ei ole mikään tyhjentävä kertomusteoreettinen tajunnankuvauksen analyysi sinänsä, vaan näkökulmani liikkuu tarpeen mukaan tarinan tason motiiveista ja symboleista kerronnassa esiintyviin kognitiivisiin sulkeumiin ja lukijan asemointiin liittyviin kysymyksiin.

## 1.2 Gotiikka yhteiskuntakritiikkinä: feministis-emansipatorinen tutkimus

Goottilaisen romaanin konventioita on kartoitettu laajalti 1900-luvun alkupuolen klassisissa kauhuromantiikkaa käsittelevissä aihehistorioissa, joista tunnetuimpia ovat Eino Railon *Haamulinna* (1925), Montague Summersin *The Gothic Quest* (1938) ja Mario Prazin *The Romantic Agony* (1956). 1970-luvulta alkaen ovat olleet esillä luennat usein muinaisuuteen tai kaukaiseen paikkaan etäännytetystä goottilaisesta kauhusta aikakautensa todellisten yhteiskunnallisten olosuhteiden vääristymät paljastavana peilinä, paranoiasta ja hulluudesta yksilön reaktiona uskonnollisten, poliittisten, juridisten ja taloudellisten sortokoneistojen toimintaan (esim. Punter 1980). Katolisuuden ja protestanttisuuden ideologiseen vastakkainasetteluun goottilaisessa romaanissa ovat kiinnittäneet huomiota muun muassa Curbet (2002) tarkastellessaan katolisen teologian esittämistä, sijaiskärsimyksen kuvastoa ja voyeurismia englantilaisessa ja espanjalaisessa romantiikassa, sekä Hushahn (1995) analyysissään saksalaisen varhaisromanttisen *Sturm und Drang* -liikkeen ja erityisesti Friedrich Schillerin romaanin *Der Geisterseher* (1789) vaikutuksesta Ann Radcliffen kuvauksiin katolisen kirkon "pimeästä puolesta".<sup>8</sup> Ann Radcliffen viimeiseksi jääneen teoksen *The Italian* ohella luostarilaitokseen liitettyä klaustrofobian tematiikkaa on tutkittu varsinkin Charles Maturinin romaanin *Melmoth the Wanderer* (1820) yhteydessä.<sup>9</sup>

Yhteiskuntakriittisesti orientoitunutta gotiikan tutkimusta on tehty erityisesti feministis-emansipatorisista näkökulmista. Klassisessa tutkimuksessaan *The Madwoman in The Attic* (1979) Sandra Gilbert ja Susan Gubar esittävät sulkeumien kuvaston sekä radcliffelaisissa

8 Goottilaisen romaanin, erityisesti Radcliffen ja M.G. Lewisin tuotannon kytköksistä katolisuuden vastaiseen propagandaan, sensaatiojournalismiin sekä aikakauden pornografiaan ks. Druce (1995).

9 "Eurofobiasta" ja katolisesta Toiseudesta Walpolella ja Maturinilla ks. Miles (2002); teatteriin, näyttelemiseen ja automatismiin liittyvän symboliikan yhteyksistä Maturinin katolisen kirkon ritualismin kritiikkiin, sekä Denis Diderot'n luostarilaitosta parodioivasta romaanista *La Religieuse* (1796) Maturinin *Melmoth the Wanderer* -romaanin esikuvana ks. Sage (2002).



kauhuromansseissa että myöhemmässä 1800-luvun naiskirjallisuudessa ilmentävän todellisten naiskirjoittajien (ja -lukijoiden) kokemaa eristyneisyyden ahdistusta (*anxiety of confinement*) aikansa patriarkaalisen hegemonian hallitsemassa yhteiskunnassa, joka näyttäytyy naiselle goottilaisen arkkitehtuurin kaltaisena outona ja käsittämättömänä labyrinttina (ibid., 84). Myös DeLamotte (1990) näkee 1700–1800-lukujen Euroopassa vallinneet yhteiskunnalliset rakenteet sosiaalisesti eristetyille ja vallanjaossa sivuutetulle naiselle yhtä vieraannuttavina kuin menneiden vuosisatojen feodaalilinnoihin tai eksoottisiin maailmankolkkiin etäännytetyn gotiikan painajaismaisemat. Goottilaisissa romansseissa sankaritarta sortavat instituutiot ovat laittomia ja barbaarisia jopa omissa konteksteissaan, ja siten täysin vieraita 1800-luvun taitteen lukijoille. Käsittämättömyydessään ja vihamielisyydessään analogisia rakenteita ovat gotiikkaa kirjoittaville ja lukeville naisille olleet oman aikakautensa patriarkaalinen perhemalli ja avioliitto sekä miesten hallitseman luokkayhteiskunta juridisine ja taloudellisine järjestelmineen. (Ibid., 152.) Sisäisen jakautuneisuuden problematiikka palautuu naisten kirjoittamassa gotiikassa aina asetelmaan, jossa Toinen ei ole naisen oma tiedostamaton, salattu itse (*hidden self*) kuten *self / self* -konfliktin "maskuliinisessa" visiossa, vaan lähtökohtaisesti naiseuden ulkopuolinen ja naista kohtaan vihamielinen entiteetti, patriarkaalinen yhteiskunta (ibid., viii).

Williams (1995) esittää goottilaisen romaanin tradition jakamista erilliseen mies- ja naisgotiikkaan (*male / female gothic*).<sup>10</sup> Miesgotiikan subjekti nähdään tässä sukupuolittuneisuutensa torjuvana allegorisena Ihmisenä, jonka sulkeutuneisuuden ja paranoian kokemus on pohjimmiltaan romanttisen *outcastin*, koko ihmiskuntaa, kohtaloa tai jumalallista auktoriteettia vastaan kapinoivan faustisen Yksilön eksistentiaalinen tai metafyyminen dilemma. 'Suurten teemojen' miesgotiikan tyypillisenä edustajana mainitaan esimerkiksi Charles Maturinin *Melmoth the Wanderer* (1820). Naisgotiikassa klaustrofobia on kuitenkin lähtökohtaisesti kollektiivista, eikä sitä voi tulkita erillään todellisen yhteiskunnan sosiaalisista hierarkioista.<sup>11</sup> Myöskään miesgotiikalle leimallisten filosofisten ja uskonnollisten kysymysten käsittely erillään yhteiskunnallisista olosuhteista ei ole mahdollista naisgotiikassa, jonka kirjoittajat ja lukijat eivät asemansa vuoksi ole saaneet mahdollisuutta tulla aidoiksi, autonomisiksi subjekteiksi. (Ibid., 99–107.)

---

10 Käsitettä *female gothic* on ensimmäisenä käyttänyt Ellen Moers teoksessaan *Literary Women* (1976, 90–112). Gotiikan jako sukupuolittuneisiin alagenreihin esiintyy myös Kate Ferguson Ellisillä (1989).

11 Omassa luennassani Maturinin teoksesta (Hallikas 2009) ei korostu Williamsin olettama individualismi, vaan näen eri henkilöahmojen kokemusten sulautuvan yleisinhimilliseksi, kollektiiviseksi tajunnaksi. Jos goottilaista romaania pyritään lähestymään ilman historialliseen aikalaisvastaanottoon peilaavaa oletusta naisen väistämättömästä ei-subjektiudesta, ei nähdäkseen ole mitään syytä olettaa, etteikö Maturinin allegorisen Jokamies-Melmothin metafyyssisen klaustrofobian kaltaisia 'suuria teemoja' esiintyisi yhtä lailla myös naisten kirjoittamassa gotiikassa.

Miesgotiikan erääksi osa-alueeksi Williams määrittelee sadistiseen, miehiseen fantasiaan perustuvan "pornografian", joka pyrkii alitajuisesti vihatun ja inhotun naisruumiin hallintaan erotisoidun väkivallan keinoin. Matthew Gregory Lewisin insestiteemoillaan ja sensationalismillaan aikalaisyleisöä kohahduttaneen *The Monkin* (1796) ohella Williams mainitsee Pauline Réagen *O:n tarinan* esimerkkinä miehisen katseen läpätunkemasta, yleisönsä naisen kärsimysten kuvauksista nauttiviksi voyeuristeiksi asemoivasta "pornografia"-gotiikasta ja pitää teosta 1700-luvun pornografisen klandestiinikirjallisuuden klassikoiden, Markiisi de Saden libertiinifilosofisten *Justinen* (1791) ja *Julietten* (1797–1801) 20.vuosisadan jälkeläisenä. (Ibid., 106.)

Tämänkaltaisissa luennoissa Toiseus on naissubjektille vihamielinen maskuliininen entiteetti, aina ulkopuolelta tuleva vieras, joka pyrkii tuhoamaan autonomisen olemassaolon tai sulauttamaan naisen identiteetin itseensä. Henkilöhahmon sisäistä jakautuneisuutta ei analysoida ilman sukupuolisten rooliodotusten aiheuttaman skitsofrenian näkökulmaa, tai tällaisten asetelmien katsotaan olevan mahdollisia ainoastaan "sukupuolittuneisuutensa torjuvassa" miesgotiikassa. Vaaraan joutumisen, henkilökohtaisten rajojen loukkaamisen tai minuuden menettämisen halua ei tässä kehyksessä ole tulkittu juuri muuna kuin yhteiskunnallisen aseman heikkouden aiheuttamana "masokistisena" käänteisreaktiona: DeLamotten (1990, 157) mukaan "mikä tahansa naisten gotiikassa ilmenevä masokistinen halu on ymmärrettävä yhteydessä siihen onnettomuuteen ja epätoivoon, jota nämä tekstit samaan aikaan ilmaisevat".

Masse (1990) on tarkastellut fyysisten ja psyykkisten ääritilanteiden pakonomaista toistumista gotiikan juonikaavoissa psykoanalyttisesti toiston ja trauman käsitteiden kautta. Jakolinja kahteen alalajiin (*courtship* vs. *marital gothic*) tapahtuu päähenkilön sosiaalisen statuksen perusteella, mutta toistopakon aiheuttava perimmäinen trauma on molemmissa tyypeissä sama: Freudin termillä *das Unheimliche* usein kuvailtu kauhu kumpuaa perhesuhteista, joissa nainen ei pääse pakoon identiteettiänsä rajoittavaa peilautumista isäänsä tai aviomieheensä. Vainotun neidon usein sangen aktiiviselta vaikuttavaa vaikeuksiin joutumista ei Massen tulkinnassa huomioda minkään sisäisen impulssiritiriidan kannalta, vaan tapahtumien, henkilöahmojen, rakenteiden ja koettelemuksesta toiseen ajautumisen kaavan ylimääräytyneyt, pakkomielteinen toisto nähdään ainoastaan naiskirjoittajien, -henkilöhahmojen ja -lukijoiden sosiaalisesta asemasta syntyneen trauman indikaattorina. Sankaritarten vetäytyminen ja eristäytyminen hiljaisuuteen voivat heijastaa vain sisäistettyä repressiota. (Ibid., 682–685.) Passiivinen rooli ei tästä näkökulmasta katsoen voi olla omaehtoinen valinta. Laajemmassa tutkimuksessaan gotiikan naishahmojen masokistisista impulseista Masse (1992) esittää gotiikan keskittyvän alistamisen

hierarkiaan, jossa maskuliinisen vallan ja erotismin yhteen kietoutuminen tähtää (naisen) yksilöllisen tahdon siirtämiseen maskuliiniselle toiselle "rakkauden nimissä".<sup>12</sup>

Aikanaan laajan porvarillisen yleisön ja erityisesti naislukijoiden suosiota nauttineita kauhuromansseja ja myöhempää viktoriaanista gotiikkaa on toisaalta pidetty myös naiskirjailijoiden harvinaisena mahdollisuutena saada oma äänensä julki miesten hallitseamalla kirjallisella kentällä. Poissuljetun sukupuolen näkökulman nähdään välittyvän miehisten genrejen revisionistisen variaation kautta, "käyttämällä niitä omien, valepukuisten unien ja tarinoiden tallentamiseen" (Gilbert & Gubar 1979, 73; kursivi alkup.). Revisionistisen vastafiktiohenkilöhahmoille määritellään poliittinen funktio, jopa missio: "intohimoiset, jopa melodramaattiset henkilöhahmot [...] ilmaisevat niitä subversiivisiä impulsseja, joita jokainen nainen väistämättä tuntee patriarkaatin syvään juurtuneiden vääryyksien edessä" (ibid., 77).

Barfoot (1995) on tulkinnut kummittelevia naishahmoja rationaalisen, maskuliinisen päivätodellisuuden rauhaa häiritsevinä eron ja vierauden tuottajina, tai välittäjän roolissa toimiessaan transgressiivisinä selvännäköinä ja yhteiskunnan psykososiaalisia häiriötiloja ilmentävinä seismografeina, joiden kautta pääsee esiin patriarkaalisen yhteiskunnan poissulkeman naisen vaihtoehtoinen diskurssi. Gotiikan kummitustradition Barfoot näkee jatkuvan Bronten sisaruksilla ja ulottuvan aina Dickensin ja George Eliotin teoksiin, joissa realistisen arkitodellisuuden rajoja hämärtävät erilaiset näyt ja ilmestykset. Naisgotiikan suosio sukupolvesta toiseen on sekä tietoinen protesti että patriarkaalisen kulttuurin oletusarvojen tiedostamatonta uudelleenkirjoittamista, jopa "salainen sopimus naiskirjoittajien ja -lukijoiden kesken" (Williams 1995, 138). Naisten kirjoittaman gotiikan mahdollisia luentoja on pyritty rajaamaan leimaamalla tulkinnat 'viattoman' neidon autenttisesta vaaraan hakeutumisen tarpeesta ja suoranaisestä itsetuhoisuudesta "väärinluokitteluksi" ja "väärintimeämiseksi" (DeLamotte 1990, 173; ks. myös Ovaska 1992, 144–146).

---

12 Tarkastellessaan maskuliinisen valtapelin "epäonnistumisia" dominoivan osapuolen näkökulmasta kerrotussa gotiikassa Masse (2000, 170) katsoo asetelman säilyvän samana – suhteessa naiseen mies pyrkii aina "tappavaan herra / orja-symbioosiin", pitämään yllä illuusiota autonomisesta minästään kieltämällä riippuvuutensa Toisesta.

### 1.3 *Story of O* vainotun neidon subversiona

For Catherine Morland, that impressionable reader, horror might seem to lie alike within the ivied walls of Udolpho and Northanger; but was there not also a hint of something darker, perhaps, for those who plunged into Mrs Radcliffe's delightfully "horrid" pages? Of dangers to the innocent intruder which were specifically sexual in nature? Of being helpless within the clutch of others: of enforced seduction, perversion, incest, and multiple rape behind doors barred and padlocked against the quivering innocent – and for that reason doubly inviting. Of evil lurking in monkish cells, and in the shadows of Bluebeard's chamber? (Druce 1995, 223.)<sup>13</sup>

Tässä tutkielmassa pyrin tietoisesti pois päin ainakin puritaanisimmasta feministis-emansipatorisesta tulkintatraditiosta, sillä "yksityinen on poliittista" -logiikalla tuotettuja luentoja on nähdäkseni aiheellista kritisoida osin heijastusteoreettisina yksinkertaistuksina goottilaisen romaanin moniaineisesta ja sisäisesti ristiriitaisesta perinteestä. Näissä tulkinnoissa ideologiset lähtöoletukset tuottavat redusoituja kuvia naisten kirjoittaman gotiikan sankarittaresta pohjimmiltaan sisäisesti yhtenäisenä hahmona, jonka integriteettiä uhkaava Toinen tulee aina ulkopuolelta ja joka on lähtökohtaisesti "miesgotiikan" alueelle rajatun minuuksproblematiikan ulkopuolella käydessään kamppailua ainoastaan yhteiskunnallisia olosuhteita vastaan.

Käsitykseni *persecuted maiden* -stereotyypin sisäisestä jakautuneisuudesta lähenee 1800-luvun amerikkalaista sentimentalistista fiktiota tutkineen Marianne Noblen näkemystä "masokismista" erotisoidun kärsimyksen representaatioissa naiskirjoittajien keinona ilmaista epäsuorasti muutoin tuomittavia intohimon, seksuaalisen halun ja myös vihan tunteita (Noble 2000, 11). Vien kuitenkin Noblen tulkintaa pidemmälle tarkastelemalla väkivallan kuvastoa itsessään halun kohteena. Vainotun neidon henkilöahmon kompleksisuutta on tuonut esille myös Wolff (1979), joka on kiinnittänyt huomiota Radcliffen henkilöahmojen orastavan seksuaalisuuden ilmenemiseen fyysisen kuvaston kautta. Pimeiden maanalaisten käytäväverkostojen yläpuolelle rakennetut linnat ja näiden makuukamarit salaovineen kuuluvat "sisäisen tilan" figureiden sarjaan, joka kuvastaa naisen jakautuneisuutta tämän joutuessa konfliktiin oman ruumiinsa

---

13 Kauhuromansseja ahmiva Catherine Morland esiintyy vainottujen neitojen ironisena vastineena Jane Austenin varhaisessa Radcliffe-parodiassa *Northanger Abbey* (1818). Todellisten ja kuviteltujen kauhujen suhteista toisiinsa Austenin teoksessa ks. Ty (1998); muista Austenin satirisoimista teoksista (*Horrid novels*) ja saksalaisesta kauhuromantiikasta ks. Roberts (1989); parodiasta yleensä osana naisgotiikan historiaa ks. Ovaska (1992).

seksuaalisen kiihottumisen kanssa. (Ibid., 99–100.) Tähän liittyvää aukkoisuuden symboliikkaa lähestyn analyysissäni sekä henkilöahhmon tietoisuuteen pyrkivänä, ruumiillisuuden torjuntaa murentavana eroottisena kuvastona, että laajemmin merkkeinä uhkaavasta ontologisesta ja epistemologisesta horjunnasta, joka itse tekstin rakenteita kyseenalaistaessaan kiinnittää huomion lukijan roolin muutokseen goottilaisessa kirjallisuudessa (Miles 1995, 131–134; Johnson 1995).

Sotienjälkeisen ranskalaisen avantgarde-erotican klassikko *Story of O* kääntää naisen "viattomaan uhriuteen" perustuvat gotiikan tradition tulkinnat pääläelleen. O:n *questin*<sup>14</sup> suunta näyttää päinvastaiselta kuin *confinement*-ahdistuksen riivaamien edeltäjiensä: kun Radcliffen Emily ja Ellena näyttävät pyrkivän epätoivoisesti vapautteen linnoistaan ja luostareistaan, O:ta kuljettaa halu tulla suljetuksi entistä ahtaampaan tilaan, uusien rajaloukkausten kautta yhä syvemmälle "vainotun neidon" koskemattomuutta ja siten henkilökohtaista integriteettiä murentavaan painajaiseen. Michelson (1993, 60) on kutsunut Réagen teosta modernin läntisen maailman "kulttuuriseksi itsemurhaviestiksi", romanttisen rakkausideaalin tuhoutumisen allegoriaksi, jossa yhdistyvät kaksi erilaista mutta yhtä obsessiivista pyrkimystä staattiseen tilaan: maskuliininen omistamisen ja omaisuuden turvaamisen halu ja feminiininen pyrkimys rakkauden turvaan oman identiteetin menettämisen kustannuksella.

Pornografisen fantasian perspektiivistä O:n tarina voidaan lukea myös naisgotiikan ironisena ruumiinavauksena, jossa lukijaa palaa häiritsemään yhä uudelleen erotisoituun väkivaltaan avoimesti kytkeytyvä *jouissance* – nautinto, jonka mekanismit ovat tuntemattomia esimerkiksi Massen (1990, 683) näkemykselle sosiaalisesta traumasta klaustrofobisen kokemuksen alkulähteenä. Nautinnon aspekti haastaa refleктоimaan uudelleen ainakin niitä gotiikan tradition tulkintoja, joiden taustaoletuksena on Simone de Beauvoir'n laajalti lainattu väittäjä "naiset uneksivat vieläkin miesten unien kautta"<sup>15</sup>. Kenen unista ja tarinoista puhutaan, kun kirjoitetaan uusiksi "miehistä" perinnettä? Ovatko tietyt unet aidompia, parempia tai hyväksyttävämpiä kuin toiset? Minkä "salaisen sopimuksen" ehdoilla joitakin fiktion elementtejä ylipäänsä luetaan harhaanjohtavana 'pintana' ja toisia 'todellisena' haluna, syvätasona lavasteiden takana?

Pseudonyymi Pauline Réagen sukupuoli ja todellinen henkilöllisyys olivat spekulatioiden kohteena vuosikymmeniä, ennen kuin Gallimard-kustantamossa pitkän uran kustannustoimittajana tehnyt kääntäjä ja kirjailija Dominique Aury astui esiin salanimen takaa

---

14 Aguirre (1990, 113–114) analysoi *questin* suunnan kääntymistä metaforisesti sisäänpäin suuntautuvasta liikkeestä keskipakoiseksi siirryttäessä ritariromanssien maailmankuvasta klaustrofobiseen gotiikkaan. Tähän erotteluun palaan O:n tarinan yhteydessä sivulla 52.

15 De Beauvoir: *Le Deuxième Sexe* (1949), lainaus Gilbert & Gubar (1979, 76).

vuonna 1994. Tätä ennen kirjoittajaksi oli epäilty muun muassa Georges Bataillea ja Auryn rakastajaa, teokseen esipuheen kirjoittanutta Jean Paulhania. Réagen teoksessa erotisoidun kärsimyksen kuvasto ei päällekyvässä ruumiillisuudessaan anna juuri mahdollisuuksia pelkästään metaforisille tulkinnoille, vaan päähenkilö O näyttää rakentuvan poleemisessa suhteessa *persecuted maiden* -sankarittariin: 1950-luvun pariisilaismiljöössä moderni, itsenäinen nainen joutuu keskelle sadelaista pienoismaailmaa ja kohtaa varhaisessa gotiikassa vain epämääräisinä uhkina vihjaillut kauhut, eristämisen, miesten armoille joutumisen ja seksuaalisen väkivallan – nähtävästi vapaaehtoisesti.

*O:n tarinan* hätkähdyttävä kuvaus seksiorjuuteen ajautuvasta naisesta kirvoitti varsinkin 1970-luvulla lukuisia radikaalifeministisiä kannanottoja. Esimerkiksi Pallister (1985) hyökkäsi sekä mieheksi olettamaansa kirjoittajaa että oletettuja lukijoita vastaan väittämällä "Pauline Réagea" joko mieheksi tai "todella häiriintyneeksi" naiseksi, jolla on heikko itsetunto ja alhainen arvostus sukupuoltaan kohtaan. Pallister suositteli myös Simone de Beauvoir'n *Toista sukupuolta* luettavaksi "kaikille Pauline Réagen ihailijoille". (Ibid., 10.) Cosman (1974, 26–27) puolestaan tulkitsee *O:n* "masokismia" kulttuurisen sorron ja naisen itsevihän tuotteena, teosta kokonaisuudessaan metaforana naisen asemasta ennen emansipaatiota, ja päätyy esittämään, että kirjoittajan paljastuminen naiseksi vain korostaisi sitä, kuinka naiset ovat itse sisäistäneet feminiinisestä identiteetistä luodut myytit. Jyrkintä kritiikkiä *O:n tarinaa* vastaan ovat esittäneet pornografianvastaiseen WAP-liikkeeseen<sup>16</sup> (*Women Against Pornography*) sitoutuneet feministitutkijat. Esimerkiksi Andrea Dworkin (1974) teilesi Réagen teoksen miehisen sadismin läpitunkemaksi fantasiaksi, joka määrittelee epistemologisesti naisen tarpeet, tunteet, ajatteluprosessit ja naiselle sopivan aseman. *O:n tarinan* "teesinä" Dworkin näki luonnollisen ja hyvän naiseuden esittämisen pelkkänä "himokkaana vittuna" (sic), jota on rangaistava, nöyryytettävä ja alennettava, jotta nainen voisi antaa itsensä, ruumiinsa ja koko elämänsä rakastajalleen. (Ibid., 107–108.)

Jean Paulhanin allekirjoittamaa *O:n tarinan* esipuhetta (SO, 267–287) on toisinaan luettu erottelematta osana itse tekstiä. Joiltakin osin Paulhanin esseen voi katsoa pyrkivän suggestiivisesti ohjailemaan Réagen tekstin tulkintaa sekä mystifioimalla päähenkilön arkkityypiseksi Naiseksi että liittämällä eroottisen alistumisen yksioikoisesti sukupuoleen:

---

16 Erilaisten feminististen ryhmittymien välillä käydystä keskustelusta pornografiasta, sadomasokismista ja naisille suunnatusta *eroticasta* ks. Chancer (1998) ja Michelson (1993, 282–290). Naisen "masokismin" representaatioihin liittyneistä kiistoista ks. myös Noble (2000, 11–13).

But all the same O gives expression, in her manner, to an ideal which is virile. Virile, or at least masculine. [...] Exactly what women have always – and never more so than today – forbidden themselves to admit. Exactly what men have always accusingly said was true about them: that they never cease slavishly to obey their blood and temper; that, in them, everything, even their minds, even their souls, is dominated by their sex. (SO, 272.)

Itse kertomus ei kuitenkaan näytä tukevan tällaista sukupuolittunutta tulkintaa, jossa alistuminen eroottisena tarpeena kytkeytyisi välttämättä, Dworkinin sanoin *epistemologisesti*, mihinkään essentiaalisesti määriteltyyn, muuttumattomaan "Naiseuden" periaatteeseen. Tästä syystä Paulhanin esipuhe jää omassa luennassani Réagen teoksesta tarkastelun ulkopuolelle.

*O:n tarinasta* on esitetty myös vähemmän sukupuolipoliittisesti sitoutuneita tulkintoja. Benjamin (1983; ks. myös Benjamin 1988) on kiinnittänyt huomiota teoksessa manifestoituvaan, sinänsä yleisinhimilliseen minän rajojen problematiikkaan. Individualistinen itsen ja toisten välisten selkeiden rajojen korostaminen tuottaa kokemuksen eristyneisyydestä ja epätodellisuudesta, ja *O:n* fantasiaa kuvastaa halua murtautua väkivallan avulla ulos tästä yksilöyden turruttavasta tyhjiöstä. (Ibid., 282.) Benjaminin tulkinnassa Réagen romaani nähdään kuitenkin lopulta kuvauksena traagisesta epäonnistumisesta aidon, intersubjektiivisen suhteen luomisessa ja tästä väistämättä seuraavasta psyykkisestä tuhoutumisesta (ibid., 290). Werner (2001) on tulkinut alistumisen dynamiikkaa hegeliläisen herran ja orjan dialektiikan näkökulmasta ja *O:n* väitettyä masokismia tunnustuksen tavoitteluna Benjaminin intersubjektiivisuuden käsitteen kautta.

*O:n tarinaa* on luettu myös S/M-alakulttuurin näkökulmasta postmodernin yksilön identiteettiprojektina, tietoisena pelinä ja leikkinä perinteisten valtahierarkioiden asetelmilla (Chancer 1998, Ziv 1994). Bedell (2004) näkee viime vuosina julkaistun naisten eroottisen tunnustuskirjallisuuden, kuten "Melissa P:n" 15-vuotiaan tytön seksifantasioita yksityiskohtaisesti kuvaavan teoksen *One Hundred Strokes of the Brush Before Bedtime* (2004) esikuvana Réagen romaanin, joka vielä 1980-luvulla paloi amerikkalaisilla kampuksilla feministien kirjarovioilla. Useissa luennoissa *O:n tarina* on nähty myös spiritualistisena kuvauksena pyrkimyksestä kohti minän tyhjenemistä ja transsendenssia maailmassa, jossa varhaisemman länsimaisen mystikkoperinteen kilvoittelijoiden askeesin ja "itsensä tyhjentämisen" kautta tavoittelema jumala on julistettu kuolleeksi (Sontag 1969, Phillips 1999, Shullenberger 2005).

## 1.4 Klaustrofilinen subjekti

Kandidaatintutkielmassani tarkastelin *O:n tarinan* päähenkilöä suhteessa Radcliffen *Mysteries of Udolphon* Emilyyn ja de Saden *Justinen* (1791) nimihenkilöön, ja esitin Réagen teoksen toimivan *persecuted maiden* -teeman subversiona. Tässä pro gradussa lähtökohdat ovat samankaltaiset, mutta pyrin laajentamaan ja syventämään vainotun neidon kompleksisuutta ja tarkastelemaan subversion syntymistä erityisesti tilakokemuksen näkökulmasta. Tarkoitukseni on hahmotella eräänlainen lajitraditiota sisältä päin kommentoiva "Kuinka O lukisi edeltäjiään?" -lukijapositio, 'klaustrofilinen subjekti', jonka silmin myös varhaisemman gotiikan henkilöhahmoista voisi aueta uusia ulottuvuuksia.

Tiedostan tällaisen kysymyksenasettelun tietyn epähistoriallisuuden, sillä 1700–1800-lukujen gotiikan aikalaislukijoille naisen subjektius ja "uhriutumisen" ovat varmasti kantaneet varsin toisenlaisia merkityksiä kuin *O:n* kaltaiselle "vapautuneelle naiselle". Tutkimusasetelmani tarkoitus on keskittyä minuuden menettämisen haluun erityisesti (post)modernille, valinnan vapauden riivaamalle subjektille mahdollisena *questina*, mutta nähdäkseni merkkejä samankaltaisesta problematiikasta on luettavissa esiin myös vanhemmista teksteistä. Luentani klaustrofilisista tendensseistä goottilaisen romaanin *fear / desire* dynamiikassa perustuu oletukseen, ettei tämänkaltaisen minuisproblematiikan tarvitse olla lähtökohtaisesti sukupuoliittunutta, vaan "uhrius" on perinteisesti feminiinisenä esitetty subjektipositio, joka ei kytkeydy mihinkään essentiaalisina käsitettyihin sukupuoliominaisuuksiin. Tästä syystä myöskään *male / female gothic* -jaotteluiden seuraaminen ei näyttäytyä tutkimusasetelmani kannalta erityisen mielekkäänä, joten käsittelen Radcliffea ja Réagea rinnakkain spekuloiden suuremmin kirjoittajan tai minkään oletetun yleisön sukupuolen mahdollisilla vaikutuksilla.

Klaustrofilian käsitettä ovat käyttäneet muun muassa Howie (2007) keskiajan kirjallisuuden eroottisen kuvaston yhteydessä sekä Díaz (2008) tarkastellessaan suljettuun tilaan ja eristämiseen (*confinement*) kytkeytyviä trooppeja. Howien mukaan klaustrofobiaan sisältyy aina suljetun tilan puoleensavetävyuden elementti, joka esiintyy peittelemättömänä varsinkin keskiaikaisessa hartauskirjallisuudessa, mutta on uuden ajan teksteissä usein torjuttu ja kielletty (*ibid.*, 14). Omalla tavallaan myös *O:n tarinan* voi nähdä liittyvän Howien tarkastelemaan mystiikan traditioon, jossa eristä(yty)minen toimii tienä kohti transsendenttia kokemusta. Suljetun tilan kuvaston analyysissäni hyödynnän Díazin määritelmää *confinement*-troopeista, jotka eivät ole



puhtaasti metaforia vaan *figureja*, jotka metaforisesti latautuessaankin säilyttävät kirjaimellisen, jopa ikonisen ulottuvuutensa (ibid., 4).

Klaustrofilisen subjektin voi nähdä pyrkivän ratkaisemaan ehjän identiteetin muodostamisen ongelman kaoottisessa, loputtomien mahdollisuuksien maailmassa etsiytymällä itsensä ulkopuolelta määriteltyihin rajoihin, ympäröimällä itsensä näillä konkreettisilla eristämisen figureilla: muureilla, suljetuilla ja lukituilla ovilla, O:n äärimmäisen esimerkin mukaan jopa aisteja ja liikkumista rajoittavilla välineillä. Tällaisen subjektin suurin tarve on nähdä ympäröivän maailman sulkeutuvan käsitettävän kokoiseksi, selkeästi hahmotettavaksi tilaksi – ja tulla samalla itse paikannetuksi, määriteltyksi, löytää olemassaololle ja identiteetille pysyvät rajat. Luentani seksuaalifantasian sisällä ja sen kautta ilmenevästä subjekti-problematiikasta lähenee Ziv'n (1994, 62) näkemystä *O:n tarinasta* "totaalisena fantasiana", jossa seksuaalisuuden toteuttaminen laajenee koko olemassaolon metaforaksi. *O:n tarinan* yhteydessä tarkastelen erityisesti klaustrofilisen subjektin rajojen etsinnän kärjistymistä totaaliseen subjektiudesta luopumiseen, millä on päähenkilön tajunnankuvauksen jatkumisen kannalta omat seurauksensa.

Klaustrofiliaan liittyvät olennaisesti myös kysymykset kätkemisestä ja paljastamisesta fiktion sisällä, tekstin suhteessa lukijaansa ja fiktion hahmojen suhteessa kerronnan subjettiin. Howie (2007) pitää huojuntaa näkymisen ja näyttämisen ja toisaalta klaustrofilisen sulkeutumisen välillä kaikelle taiteelle ominaisena ilmiönä, sillä taideteos pysyy suljettuna jopa paljastaessaan itsensä katsojalle. Näyttäytymisen ja kätkeytymisen esteettiseen huojuntaan liittyy myös eettinen ambivalenssi: onko näkyvillä oleminen aina hyveellistä? Pidämmekö näkemästämmme? (Ibid., 4–5.) Sekä klaustrofilinen lukija että teksti näkevät ja näyttävät maailman toisin: ovi ei ole niinkään yksisuuntainen tie ulos lukitusta tilasta kuin semanttinen paikka, jossa läpi tunkeutumiseen ja kontaktin saamiseen liittyvät merkitykset yhdistyvät kokemukseen voimistuneista, terävöityneistä rajoista ja reunoista. Tästä näkökulmasta oven motiivissa yhdistyvät sekä lukkoon että avaimenreikään liitetyt merkitykset. (Ibid., 10.)

Lukijan asemointi fiktiohahmon tirkistelystä nauttivaksi voyeuristiksi on erityisen selvä "pornografisiksi"<sup>17</sup> luokitelluissa teksteissä, mutta samankaltaisten rakenteiden voidaan nähdä toimivan kaikessa fiktiossa. Saman jännitteen, viivytyksen ja lukijan odotuksilla leikittelyn voi havaita niin Radcliffen eufemistisessa vaaran erotiikassa kuin Réagen kerronnan radikaalissa avoimuudessa, jossa pornografinen paljastaminen yhdistyy hämmäntävästi omalaatuiseseen

---

17 Pornografian käsitteen näkee ongelmallisena esimerkiksi Gamer (1999, 1045), jonka mukaan geneerisen määrittelyn sijasta olisi syytä puhua "pornografisista reseptioista". Pornografian, *erotican* ja ns. *obscenities*-genren määrittelyn ongelmista ks. myös Michelson (1993) ja Sigel (2005).

tyyllilliseen 'säädylisyyteen'. Toisen kärsimyksen näkeminen, tirkistelyyn liittyvä sadismi sekä ekshibitionismin, tarkoituksellisen katseen kohteeksi asettumisen mahdollisuus kulkevat enemmän tai vähemmän näkyvinä juonteina eri kausien gotiikassa (Day 1985, Bruhm 1994, Curbet 2002, Sage 2002). Klaustrofilisen fiktion näkökulmasta voyeurismi ja katseen dynamiikka tuottavat uusia ongelmia: missä määrin henkilöhahmot voivat tiedostaa, että heitä katsotaan, paljastaa itsensä tietoisesti tai piiloutua lukijan katseelta, kenties myös ironisoidakseen tämän tarvetta tirkistellä? Voiko fiktion tila, johon lukijalla on pääsy, koskaan olla täysin suljettu piiri, vai ainoastaan huone, jossa on *sulkeutuva*, aina raolleen jäävä ovi?

## 2 TORNIKAMARIN MYRSKY JA KIIHKO: ANN RADCLIFFEN SANKARITARET

From the deep solitudes, into which she was immerging, and from the gloomy castle, of which she had heard some mysterious hints, her sick heart recoiled in despair, and she experienced, that, though her mind was already occupied by peculiar distress, it was still alive to the influence of new and local circumstance; why else did she shudder at the idea of this desolate castle? (MU, 225.)

### 2.1 Goottilainen sensibiliateetti

Ann Radcliffen henkilöahmoja on miltei mahdotonta tulkita irrallisina taustoistaan: tarinamaailmojen eksoottisista maisemista, joissa luonnonvoimat, sään ja valon vaihtelut ja topografiset yksityiskohdat kasvavat yliluonnollisiin, jopa selittämätöntä kauhua herättäviin mittasuhteisiin. Impressionistiset kuvaukset hallitsevat kerrontaa sulauttaen niin ulkopuolisen kertojanäänän kuin eri henkilöahmojen havaintoperspektiivit yhtenäiseksi goottilaisen sensibiliateetin (*gothic sensibility*) diskurssiksi. Aguirre (1995, 58–59) kuvaa sensibiliateettiä sentimentalismien luoman tunneihmisen (*person of feeling*) kyvyksi irtautua aineellisesta sfääristä ja päästä kosketukseen jumalallisen Toisen kanssa, tuntemattoman voiman, joka ei ole tästä maailmasta. Savolainen (1992, 17) puhuu goottilaisesta sensibiliateetistä henkisenä moodina, jossa liikutaan pelon ja paranoian, selittämättömien voimien, irrationaalisen ja tiedostamattoman alueilla. Tällainen moodi on goottilaisen romaanin juurilta kasvaessaan ylittänyt genererajat ja muodostunut yleisemmäksi kirjalliseksi suuntaukseksi.

Radcliffella goottilaisen sensibiliateetin alkunäkynä on usein subliimin maiseman (*sublime landscape*) havainnointi. Subliimin käsite on peräisin konservatiivifilosofi Edmund Burkelta, joka teoksessaan *Philosophical Inquiry into the Origins of Our Ideas of the Sublime and the Beautiful* (1757) esittää yleviin ilmiöihin liittyvien ominaisuuksien kuten suuren koon (*vastness*), suuren lukumäärän ja valtavuuden (*magnificence*) sekä hämäryyden ja käsittämättömyyden (*obscurity*) synnyttävän kokijassa hämmästyä ja pelkoa (Savolainen 1992, 12). Radcliffella ei juuri esiinny tajunnankuvausta modernissa, yksityiskohtaisen psykologisen realismien mielessä, vaan

henkilöhahmojen mielenliikkeet tuodaan useimmiten esiin koodattuina maisemakuvauksiin kahdella tasolla, sekä epäsuorasti maiseman itsensä symbolisissa yksityiskohdissa, että ulkopuolisen kertojan viittauksina ympäristön herättämään tunnetilaan henkilössä. Näin tapahtuu esimerkiksi romaanin *The Mysteries of Udolpho* kohtauksessa, jossa Emily St. Aubert on matkalla isänsä ja ihailijansa Valancourtin seurassa Alppien yli:

Around, on every side, far as the eye could penetrate, were seen only forms of grandeur--the long perspective of mountain-tops, tinged with ethereal blue, or white with snow; vallies of ice, and forests of gloomy fir. The serenity and clearness of the air in these high regions were particularly delightful to the travellers; it seemed to inspire them with a finer spirit, and diffused an indescribable complacency over their minds. They had no words to express the sublime emotions they felt.[...] Emily delighted to observe the grandeur of these clouds as they changed in shape and tints, and to watch their various effect on the lower world, whose features, partly veiled, were continually assuming new forms of sublimity. (*MU*, 42–43.)

Romaanissa *The Italian* vuoristomaisemien jylhyiden herättämä kauhunsekainen viehäytys nousee esiin kohtauksessa, jossa rosvojoukko on matkalla vuoriston yli viemään kaapattua Ellena syrjäiseen luostariin:

The road, therefore, was carried high among the cliffs, that impended over the river, and seemed as if suspended in air; while the gloom and vastness of the precipices, which towered above and sunk below it, together with the amazing force and uproar of the falling waters, combined to render the pass more terrific than the pencil could describe, or language may express. Ellena ascended it, not with indifference but with calmness; she experienced somewhat of **a dreadful pleasure** in looking down upon the irresistible flood; but this emotion was heightened into awe, when she perceived that the road led to a slight bridge, which, thrown across the chasm at an immense height, united two opposite cliffs, between which the whole cataract of the river descended. The bridge, which was defended only by a slender railing, appeared as if hung amidst the clouds. (*I*, 75–76; korostus KH.)

Kuvauksessa suorat tunnetilan ilmaisut yhdistyvät fyysisen maiseman detaljeihin: vaarallinen tie, jyrkänteet, vesiputoukset, valtavat korkeuserot, ilmassa riippuva hatara silta muodostavat symbolisen maiseman, josta on luettavissa päähenkilön ristiriitainen mentaalinen tila. Subliimin kokeminen ei ole ainoastaan hämmennystä tai puhdasta kauhua, vaan myös tiedostamatonta vaaran erotiikkaa, kauhistuttavaa nautintoa. Goottilainen sensibiliateetti on Radcliffella vainotulle neidolle tyypillinen havaintoperspektiivi ja ympäröivän todellisuuden tulkintatapa, jonka tiettyä staattisuutta ja yliyksilöllisyyttä korostaa vastaavien maisemakuvausten ja niiden synnyttämien

identtisten tunnetilojen kertautuminen teoksesta toiseen. Edellisen katkelman silta ja jyrkänne-aihelma esiintyy jo ajallisesti aiemman *MU*:n kohtauksessa, jossa Emily matkustaa Italiaan tätinsä Madame Cheronin ja tämän hämäräperäisen uuden aviomiehen, Montonin, seurassa:

As Emily gazed upon one of these perilous bridges, with the cataract foaming beneath it, some images came to her mind, which she afterwards combined in the following

#### STORIED SONNET

The weary traveller, who, all night long,  
 Has climb'd among the Alps' tremendous steeps,  
 Skirting the pathless precipice, where throng  
 Wild forms of danger;  
 [...]  
 But, if between some hideous chasm yawn,  
 Where the cleft pine a doubtful bridge displays,  
 In dreadful silence, on the brink, forlorn  
 He stands, and views in the faint rays  
 Far, far below, the torrent's rising surge,  
 And listens to the wild impetuous roar;  
 Still eyes the depth, still shudders on the verge,  
 Fears to return, nor dares to venture o'er.  
 Desperate, at length the tottering plank he tries,  
 His weak steps slide, he shrieks, he sinks--he dies!  
 (*MU*, 164–165.)

Aiemmin tekstissä kuvatun maiseman synnyttämä ekstaattinen kauhukokemus kertautuu Emilyn jälkeinpäin kirjoittamassa runossa, jossa "kaidalta tieltä lankeamisen" ilmeisen symboliikan alta kuultaa vaaramomentin kauhistuttava puoleensavetävyys, kauhun estetiikan aiheuttama moraalinen huojunta. Vastaava tematiikka toistuu Radcliffella monissa henkilöhahmojen fiktion sisällä tuottamissa teksteissä ja lukujen usein intertekstuaalisissa motoissa, mutta tässä katkelmassa huomio kiinnittyy erityisesti runossa esiintyvän henkilön sukupuoleen. Kyseessä voi olla vain 1700-luvun rousseaulaisen sentimentalismien ja englantilaisen nk. Hautausmaakoulukunnan (*Graveyard School*) runoilijoiden ylläpitämä konventio tunneihmisen oletusarvoisesta maskuliinisuudesta, jonka myös fiktiivinen kirjoittaja on sisäistänyt. Radcliffen henkilöhahmogalleriaa tarkasteltaessa on huomio kiinnittyy kuitenkin siihen, että sensibiliateetti näyttää kattavan molemmat sukupuolet: sankarihahmoista Valancourt (*MU*) ja erityisesti Vincentio di Vivaldi (*I*) ilmentävät käsitystä sensibiliateetistä lähtökohtaisesti

sukupuolittumattomana kokemisen tapana. Valancourtin kyvyttömyys hallita kuohuvia tunteitaan johtaa moraalisiin lankeemuksiin, ja Vivaldin taipumus taikauskoiseen pelkoon ja irrationaalisiin kuvitelmiin saa tämän näyttämään perinteisten stereotyyppien mittapuulla jopa sankaritar Ellena feminiinisemmältä hahmolta (ks. myös Miles 1995, 151). Huomattava on myös ero uhkaavan vaaran luonteessa: Ellena kyllä aavistelee munkki Schedonin aikovan murhata hänet ja kokee psykologista painostusta luostarilupauksen antamiseen, mutta vain Vivaldi joutuu kasvokkain fyysisten kauhujen, konkreettisen kidutuksen uhan kanssa päädyttyään inkvisition eteen syytettynä sekä nunnan ryöstämisestä luostarista että Schedonin herjaamisesta:

The gate was, at length, opened by a figure habited like his conductors, and two other doors of iron, placed very near each other, being also unlocked, Vivaldi found himself in a spacious chamber, the walls of which were hung with black, duskily lighted by lamps, that gleamed in the lofty vault. Immediately on his entrance, a strange sound ran along the walls, and echoed among other vaults, that appeared, by the progress of the sound, to extend far beyond this.

It was not immediately that Vivaldi could sufficiently recollect himself to observe any object before him; and, even when he did so, the gloom of the place prevented his ascertaining many appearances. Shadowy countenances and uncertain forms seemed to flit through the dusk, and many instruments, the application of which he did not comprehend, struck him with horrible suspicions. (*I*, 359–360.)

Vivaldi on vielä Ellena korostetummin itse uhriutuva subjekti, joka ruokkii pelkojaan ja aavistuksiaan painajaismaisen ympäristön yksityiskohdilla, sulkeutuvien porttien ja ovien, oudosti kaikuvien holvien ja maanalaisten käytävien hämäryyden pakkomielteisellä kuvastolla. Vaikka Vivaldi kykenee miehenä vapaammasta sosiaalisesta asemastaan käsin toiminnan tasolla suurempaan aktiivisuuteen kuin kaikesta itsepuolustuksesta pidättäytyvä Ellena, sekä itse tapahtumat, kuulusteluun joutuminen ja kidutuksen uhka että Vivaldin oma, klaustrofobista kauhua lietsova sensibiliateetti asettavat tämän samanlaiseen subjektipositioon kuin *MU:n* Emilyn.

Aguirren (1995, 60) mukaan sensibiliateetti on gotiikassa erityisesti naisen ominaisuus, joka on yhteydessä kärsimysten passiiviseen sietämiseen (*endurance*). Maskuliiniset henkilöahmot taas ovat halujensa ja kunnianhimonsa vietävinä ja siten kykenemättömiä omaksumaan sensibiliateetin kaltaista perspektiiviä. Day (1985, 17–20) erottaa aktiiviset ja egosentriset maskuliiniset sankarihahmot passiivisista, jopa masokistisista sankarittarista, jotka eivät joudu taistelemaan sisäisen Toisensa irrationaalisia ja tuhoisia haluja vastaan, sillä vain aktiivisesti toimivan maskuliinisen sankarin identiteetti voi olla *fear / desire* -jännitteen kahtia jakama. Goottilaisen fantasian henkilöahmojen suhteissa perustana on sadomasokismin dynamiikka, jossa sankaritar

omaksuu masokistin roolin sosiaalisen ympäristön vaatimuksesta. Aktiivinen toimijuus ja pyrkimys maailmansa hallintaan johtavat sankarin omaksumaan sadistin roolin, joka kuitenkin aiheuttaa kärsimystä ja tuo lopulta tuhon myös hänelle itselleen. (Ibid., 19.) Radcliffen vainottujen neitojen esikuvina ovat toimineet Richardsonin Pamela ja Clarissa, jotka kauhun ja vainon edessä lamaantuessaan ja toiminnasta pidättäytyessään joutuvat väistämättä uhreiksi. Vastaavina hahmoina Day mainitsee myös Clara Wielandin amerikkalaisen Charles Brockden Brownin esikoisteoksessa *Wieland* (1798), Maud Ruthynin J. Sheridan Le Fanun romaanissa *Uncle Silas* (1865), Charles Maturinin romaanissa *Melmoth The Wanderer* (1820) esiintyvän Immalee/Isidoran sekä nimettömän kotiopettajattaren Henry Jamesin pienoisromaanissa *The Turn of The Screw* (1898). On kuitenkin huomattava, että Day tulkitsee romanssitraditiosta periytyneitä maskuliinisen ja feminiinisen identiteetin arkkityyppejä konstruktioina, omaksuttuina rooleina, jotka eivät enää romanssien stabiilia maailmankuvaa ironisoivassa gotiikassa sitoudu henkilöahmon fyysiseen sukupuoleen. Persoona on aina sisäisesti jakautunut, yhtä aikaa sekä maskuliininen ja feminiininen, mutta henkilöahmot pyrkivät gotiikassa tukahduttamaan kaksinaisen luonteensa ja vakauttamaan identiteettinsä omaksumalla joko maskuliinisen sankarin tai feminiinisen uhrin roolin. (Ibid., 75–89.)

Radcliffella niin uhrin kuin alistajankin aseman voi kuitenkin omaksua joko mies- tai naishahmo, mutta valinta ei näytä riippuvan niinkään sosiaalisesta koodista kuin yksittäisen henkilöahmon luonteesta. Goottilaisen sensibilitateetin ihanteen myötä sensitiivisyys ja uhriutuminen kytkeytyvät yhteen ja henkilöahmon moraalinen luonne määrittää toiminnan mahdollisuudet. Aktiivisten toimijoiden kategoria ulottuu kaksoiselämää viettävästä dominikaanimunkki ja murhaaja Schedonista ja tämän rikoskumppani Marchesa Vivaldista (*I*) Udolphon linnan *banditti*-metsärosvojen pesäpaikaksi muuttaneeseen uhkapeluri Montoniin ja myös Emilyä tyrannisoivaan Madame Cheroniin, joka joutuu lopulta oman pyrkyryytensä uhriksi. Valancourt ja Vivaldi ovat puolestaan "heikkoja" sankareita, jotka sortuvat feminiinisenä tunneherkkyytenä pidettyyn irrationaaliseen kuvitteluun, eivätkä pysty täyttämään miehistä rooli-dotusta epäonnistuessaan toistamiseen rakastettunsa suojelemisessa vainoojilta.<sup>18</sup> Sankaruus aktiivisena, egosentrisenä toimijuutena ja sankarittaren alistuminen, passiivinen uhrius osoittautuvat yksittäisen henkilöahmon omaksumaksi asemaksi, joka on enemmän tai vähemmän tietoinen valinta ja myös romantiikan tunneihmis-ideaalin muovaama esteettinen konstruktio.

---

18 "*Hero-rescues-heroine*" -kaavan toteutumattomuuteen on kiinnittänyt huomiota myös Howells (1989, 154–155), joka kuitenkin tulkitsee tätä merkinä Radcliffen teoksissa orastavasta, perinteisille romanssijuonille vastakkaisesta esifeministisestä diskurssista.

## 2.2 Vaaksa vaaraan: demoniset rakastajat

Analyysissaan Radcliffen sankaritarten kätkeystä seksuaalisuudesta Wolff (1979) jakaa goottilaisen romaanin mieshahmot "siveihin" ja "demonisiin" rakastajiin (*chaste / demon lovers*), jotka kuvastavat sankarittaren emotionaalisen ja seksuaalisen kaipauksen ristiriitaisia tendenssejä. Kilpakosijoissa ruumiillistuu kaksi erilaista auktoriteettia, pahantahtoinen tyranni ja turvallista huolenpitoa edustava hyvä sankari, joka kuitenkin osoittautuu usein demonista vastapariaan heikommaksi. Varhaisten goottilaisten romanssien juonikaavana on tarina hyvän sankarin kosinnasta, jonka keskeyttää ulkopuolinen tunkeilija, demoninen rakastaja. Vaikka kaavan mukaan sankaritar suhtautuu jälkimmäiseen kuitenkin alusta alkaen vaistomaisella inholla, joka selittyy myöhemmin enemmän tai vähemmän piilevällä inestimotiivilla (*ibid.*, 103). Näin käy esimerkiksi Montonin saavuttaessa Emilyn juridisen isäpuolen aseman ja munkki Schedonin luullessa Ellena tyttärekseen, vaikka tämä osoittautuukin myöhemmin väärinkäsitykseksi. Jo romaanin alussa Schedonia on kuvattu tavalla, joka ennakoi myöhempien byronilaisten sankareiden tunnusmerkkejä, romanttista ulkopuolisuutta, hämärää menneisyyttä ja salaisuutta, jonka kantaminen on lyönyt leimansa koko persoonaan ulkomuotoa myöten:

His was not the melancholy of a sensible and wounded heart, but apparently that of a gloomy and ferocious disposition. There was something in his physiognomy extremely singular, and that cannot easily be defined. It bore the traces of many passions, which seemed to have fixed the features they no longer animated. An habitual gloom and severity prevailed over the deep lines of his countenance; and his eyes were so piercing that they seemed to penetrate, at a single glance, into the hearts of men, and to read their most secret thoughts; few persons could support their scrutiny, or even endure to meet them twice. (*I*, 43.)

Schedoni on demonisen vainoojan roolissa alusta lähtien, mutta pääasiallisena kohteena on Vivaldi, jonka avioliitto Ellenan kanssa Schedonin on Vivaldin äidin käskystä estettävä. Vaikka Vivaldi on omalla tavallaan Schedonin ja tämän käyttöönsä valjastaman inkvisition ahdistamana feminiinisessä roolissa, intiimein hyökkäys kohdistuu Ellenaan. Eroottinen lataus on ilmeinen jo Schedonin kohdatessa Ellenan ensimmäisen kerran yksinäisellä rannalla lähellä hämäräperäisen Spalatron taloa, jonne tyttö on tuotu surmattavaksi:

He stalked with hasty steps towards Ellena, as if he feared to trust his resolution with a second pause. He had a dagger concealed beneath his Monk's habit; as he had also an assassin's heart



shrouded by his garments. He had a dagger – but he hesitated to use it; the blood which it might spill, would be observed by the peasants of the neighbouring hamlet, and might lead to a discovery. It would be safer, he considered, and easier, to lay Ellena, senseless as she was, in the waves; their coldness would recall her to life, only at the moment before they would suffocate her. (*I*, 259.)

Tunkeutumisen ja haavoittamisen fallinen symboliikka voimistuu entisestään, kun Schedoni hiipii yöllä salakäytävästä nukkuvan Ellenan huoneeseen:

Again he ascended, nor stopped till he reached Ellena's door, where he listened for a sound; but all was as silent as if death already reigned in the chamber. This door was, from long disuse, difficult to be opened; formerly it would have yielded without sound, but now Schedoni was fearful of noise from every effort he made to move it. After some difficulty, however, it gave way, and he perceived, by the stillness within the apartment, that he had not disturbed Ellena.

[...]

He searched for the dagger, and it was some time before his trembling hand could disengage it from the folds of his garment; but, having done so, he again drew near, and prepared to strike. Her dress perplexed him; it would interrupt the blow, and he stopped to examine whether he could turn her robe aside, without waking her. (*I*, 270–271.)

Ellenan vuoteen vierellä omatuntonsa kanssa kamppailevaa Schedonia tikareineen kuvaillaan fyysisillä attribuuteilla, jotka ainakin jälkifreudilaisesta näkökulmasta viittaavat myös seksuaaliseen kiihotukseen: "His respiration was short and laborious, chilly drops stood on his forehead, and all his faculties of mind seemed suspended" (*I*, 272). Schedonin orgastisen tilan voi tulkita heijastuvan myös nukkuvan tytön hahmoon ("the visions of her sleep were changed, for tears stole from beneath her eye-lids, and her features suffered a slight convulsion", *I*, 271) ja teksti vihjaa jopa inestisten visioiden historiaan ("This door was, from long disuse, difficult to be opened", *I*, 270). Ellena pelastuu viime hetkellä, kun Schedoni perääntyy kesken kaiken nähtyään tytön kaulalla medaljongin, jonka kuvaa luulee omakseen. Ellenan herääminen miehen ääneen kuvataan kuitenkin monimielisin termein:

Ellena, **aroused by a man's voice**, started from her mattress, when, perceiving Schedoni, and by the pale glare of the lamp, his haggard countenance, she shrieked, and **sunk back on the pillow**. [...] The energy of her feelings enabled her to rise and throw herself at his feet, 'Be merciful, O father! Be merciful!' said she, in a trembling voice [...]. (*I*, 272; korostus KH)

Kun lukijallekin annetaan tässä kohden ymmärtää miehen olevan tytön isä – ennen kuin väärinkäsitys oikaistaan myöhemmin juonessa – munkki näyttäytyy tässä syyllisenä tyttärensä

murhan tai raiskauksen suunnitteluun; symbolisella tasolla nämä teot sulautuvat yhteen. Kohtaus saa jopa tragikoomisia piirteitä Schedonin käyttäytyessä kuin moraalisen kauhun ja itseinhon valtaan joutunut synnintekijä ja samanaikaisesti kuin pettymyksensä huonosti kätkevä viettelijä, jonka akti on jäänyt kesken ennen huippua:

Schedoni groaned and turned away; but in a few seconds, struggling to command the agitation that shattered his whole frame [...]. (*I*, 273.)

As he moved, he stumbled over the dagger at his foot [...] He pushed it hastily from sight. Ellena had not observed it; but she observed his labouring breast, his distracted countenance, and quick steps, as he again walked to and fro in the chamber [...] at one moment he would pause to gaze upon her, and in the next would quit her with a frenzied start. (*I*, 274.)

Another deep pause succeeded, during which Schedoni continued to pace the room, sometimes stopping for an instant, to fix his eyes on Ellena, and regarding her with an earnestness that seemed to partake of phrenzy, and then gloomily withdrawing his regards, and sighing heavily, as he turned away to a distant part of the room. (*I*, 276.)

Tulkintaa kohtauksen eroottisista vihjeistä tukee vielä lukijalle osoitettu muistutus munkin jo ulkomuodossaan ilmentämästä moraalisesta turmeluksesta ("Schedoni, on the contrary, advanced in years, exhibited a severe physiognomy, furrowed by thought, no less than by time, and darkened by the habitual indulgence of morose passions", *I*, 275), mutta stereotyyppisen vainotun neidon tapaan viaton hyväuskoisuus saa Ellenan sulkemaan tajunnastaan sen, mikä on lukijalle ilmeistä. Sankaritar tiedustelee ensin varovasti yöllisen tunkeilijan motiiveja ("It is past midnight, father," said Ellena, 'you may judge then how anxious I am to learn, what motive led you to my chamber at this lonely hour?', *I*, 276), mutta Schedonin väittäessä Ellenan epäilemää murhayritystä talon omistavan Spalatron juoneksi tyttö nielee selityksen kyselemättä.

Vaikka Ellena löytää symbolisen tikarin vuoteensa alta seuraavana aamuna ja epäilee Schedonia vielä kerran, seksuaalisen väkivallan tabun torjunta on voimakkaampi: "But it was only a moment: such a supposition was too terrible to be willingly endured" (*I*, 280–281). Sankarittaren kyynelehtiessä "vastalöydetyn isänsä" edessä Schedonin munkkiuteen ja rippi-isän asemaan viittaavaa symbolinen Isä on tahdonvoimalla muuttunut konkreettiseksi:

O! my father, do not deny me the pleasure of shedding these tears of gratitude, do not refuse the thanks, which are due to you! While I slept upon that couch, while a ruffian stole upon my slumber – it was you, yes! can I ever forget that it was my father, who saved me from his poniard! (*I*, 286.)

Isyyspaljastuksen jälkeenkin Schedonin toiminta suhteessa tyttärensä on kuin mustasukkaisen rakastajan. Schedoni kuitenkin edelleen uskottelee itselleen (ja lukijalle) toimivansa Spalatroa vastaan lukitessaan Ellenan huoneen ovet:

'Hold! villain, hold!' said Schedoni, lifting up his head for the first time, 'Dare to enter that chamber, and your life shall answer for it.' 'What!' exclaimed the man [Spalatro], shrinking back astonished – 'will not hers satisfy you!' (*I*, 277.)

Thither Schedoni followed, and, having locked him in it for the night, he repaired to the apartment of Ellena, which he secured from the possibility of intrusion. He then returned to his own, not to sleep, but to abandon himself to the agonies of remorse and horror; and he yet shuddered, like a man who has just recoiled from the brink of a precipice, and who still measures the gulf with his eye. (*I*, 278.)

Kohtauksen lopussa Schedonin "intohimojen" kuvataan "muuttuneen" ("Schedoni's passions were changed, but they were not less violent; he could scarcely controul [sic] them", *I*, 286–287), mutta kertoja jättää avoimeksi, millä tavalla. Edellisen katkelman jyrkän teeltä alas syvyyskiin katsovaa miestä voi edelleen tulkita murhamotiivin lisäksi inestin tematiikan kautta, tabun rikkomisen rajalla käyneen faustisen sankarin kauhunsekaisena hybriksenä, jonka fyysisen kiihtymyksen kerronnan 'säädyllyisyys' selittää murhaajan heränneen omatunnon tuskilla.

Showalterin (1978, 143) mukaan demoniset mieshahmot naisten kirjoittamassa gotiikassa ovat projektioita naisten omasta piilevästä seksuaalisuudesta ja voimasta. Radcliffelaiset sankarittaret ovat kuitenkin vielä sidottuja moraalikoodiin, jonka mukaan puolisoiksi valitaan aina lopulta "siveä" hyvä sankari, jonka sensibiliateetti, suhteellinen heikkous ja vaarattomuus heijastavat romanttista, ei-seksuaalista rakkausideaalia – viime kädessä eroottisten impulssien yläpuolelle asettuvaa sankaritarta itseään. Suoraa seksuaalista uhkaa, maskuliinista aggressiota ja libidinaalisia kaaosvoimia edustavat demoniset rakastajat on torjuttava "kunniallisuuden" tähden.<sup>19</sup> Wolff (1979, 104) esittääkin avoimen siirtymän aiemmin kiellettyihin demonisiin sankareihin tapahtuvan vasta 1950-luvulta alkaen modernissa gotiikassa.

---

<sup>19</sup> Hirviömäisistä mieshahmoista naisen sisäisten ristiriitojen heijastajina viktoriaanisessa kirjallisuudessa, mm. Brontën sisaruksilla ks. myös DeMoor (1995).

Kuitenkaan edes Radcliffen sankarittaret eivät ole immuuneja maskuliinisen vallan, voiman ja aggression symboleille. Esimerkiksi Udolphosta lähtevän rosvojoukon näkeminen herättää Emilyssä outoja visioita:

Early on the following morning, as Emily crossed the hall to the ramparts, she heard a noisy bustle in the court-yard, and the clatter of horses' hoofs. Such unusual sounds excited her curiosity; and, instead of going to the ramparts, she went to an upper casement, from whence she saw, in the court below, a large party of horsemen, dressed in a singular, but uniform, habit, and completely, though variously, armed. [...]. As one of these cloaks glanced aside, she saw, beneath, daggers, apparently of different sizes, tucked into the horseman's belt. She further observed, that these were carried, in the same manner, by many of the horsemen without cloaks, most of whom bore also pikes, or javelins. [...] Emily thought she had never, till then, seen an assemblage of faces so savage and terrific. While she gazed, she almost fancied herself surrounded by banditti; and a vague thought glanced athwart her fancy--that Montoni was the captain of the group before her, and that this castle was to be the place of rendezvous. (*MU*, 301–302.)

Emilyn katse kohdistuu falliseen aseistukseen ("daggers [...] of different sizes", pikes, javelins) ja rosvojoukon toisaalta sotilaallista järjestystä ("dressed in a singular, but uniform, habit, and completely, though variously, armed"), toisaalta barbaarista kaaosta kuvastavaan habitukseen ("faces so savage and terrific"). Kuvitelma rikollisten saartamaksi joutumisesta kiteytyy Emilyn mielessä häivähtävään kuvaan Montonista joukon päällikkönä.<sup>20</sup> Tässä kohdin kertoja pidättäytyy kuitenkin paljastamasta "kuvitelman" yksityiskohtia: "a vague thought glanced athwart her fancy" on pelkästään faktuaalinen oivallus Montonin statuksesta suhteessa miehiinsä – valta-aseman ja johtajuuden yhteys seksuaaliseen vetovoimaan jätetään lukijan pääteltäväksi, ja Emilyn mielessä kehittyvä tilanne raukeaa hevosmiesten lähtiessä tyttöä noteeraamatta. Epäselväksi jää, onko "häirinnältä" välttyminen ("being unmolested") toivottua sankarittarelle, joka jää katselemaan etäisyyteen katoavan ratsujoukon jälkeen:

[T]he band wheeled round the court, and, led by Verezzi, issued forth under the portcullis; Montoni following to the portal, and gazing after them for some time. Emily then retired from the casement, and, now certain of being unmolested, went to walk on the ramparts, from whence she soon after saw the party winding among the mountains to the west, appearing and disappearing between the woods, till distance confused their figures, consolidated their numbers, and only a dingy mass appeared moving along the heights. (*MU*, 302–303.)

---

20 Montonin hahmoon Emilyn seksuaalisten tunteiden virittäjänä ja ovat kiinnittäneet huomiota muun muassa Howells (1989, 156–157) ja Graham (1989, 166–168).

Radcliffella naisen seksuaalisuus ilmenee useimmiten ympäröivien mieshahmojen kuvauksessa, mutta Showalterin mallin mukaisen suoran projektion sijasta demonisen rakastajan hahmoa voi tulkita vainotun neidon eroottisen halun todellisena kohteena, joka mahdollistaa leikittelyn seksuaalisen väkivallan mahdollisuudella. Radcliffelaisessa kauhuromanssissa tämän jännitteen paljastaminen sotisi kuitenkin sekä kaikesta seksuaalisuudesta vaikenevaa "kunniallisuuden koodia" vastaan että murentaisi ideaalikuva sankarittaresta marttyyrina, joka ei saa mitään nautintoa ahdingostaan.

Kun Montoni koettaa pakottaa Emilyn ensin naimisiin paheellisen kreivi Moranon kanssa ja myöhemmin luovuttamaan perimänsä La Valleen kartanon, tytön vastaus kuvastaa tämän käsitystä itsestään sorrettuna uhrina, joka luonteensa vahvuuden ansiosta pysyy kaikesta huolimatta moraalisesti sortajansa yläpuolella:

'You may find, perhaps, Signor,' said Emily, with mild dignity, 'that the strength of my mind is equal to the justice of my cause; and that I can endure with fortitude, when it is in resistance of oppression.'

'You speak like a heroine,' said Montoni, contemptuously; 'we shall see whether you can suffer like one.' (MU, 381.)

Montonin ironian voi tulkita jopa metafiktiivisenä kommentaarina Emilyn tilanteeseen ikään kuin hän olisi tietoinen skriptistä, jonka mukaan vainotun neidon tarina etenee. Tässä kohdin Emily ei itse osoita metafiktiivisen tiedostamisen merkkejä roolistaan goottilaisen romaanin sankarittarena, joten myös passiivisen sorrettavaksi alistumisen ja marttyyriuden vähemmän ylevät motiivit jäävät hämärän peittoon. Sekä sankaritar että (aikalais)lukija joutuvat tulkitsemaan uudelleen kertomuksen kulkua ja toimintaansa suhteessa porvarillisen rationaalisuuden diskurssiin, joka toimii goottilaisen sensibilitietin kauhukokemuksille ja suurille tunteille antautumista vastustavana äänenä läpi Radcliffen koko tuotannon ja vaatii sankaritarta valitsemaan kahdesta vaihtoehdosta – joko antautumaan "irrationaalisille" intohimoilleen, mikä merkitsee moraalista rappiota ja tuhoa, tai "kunniallisuuden koodia" seuraten torjumaan vaaran erotiikan ja siihen sisältyvän avoimen ruumiillisuuden tarjoamat mahdollisuudet.

## 2.3 Rationaalisuus ja ruumiin kieltäminen

Sensibiliteetti näyttäytyy Radcliffen henkilöahmoille moraalisesti kaksijakoisena potentiaalina sekä voimakkaisiin impressioihin että väärään toimintaan pelkkien tunne-elämysten perusteella. Emilyn isä Monsieur St. Aubert tuo esiin jo tarinan alkupuolella näkemyksen sensibiliteetin vaarallisuudesta:

'Above all, my dear Emily,' said he, 'do not indulge in the pride of fine feeling, the romantic error of amiable minds. Those, who really possess sensibility, ought early to be taught, that it is a dangerous quality, which is continually extracting the excess of misery, or delight, from every surrounding circumstance. And, since, in our passage through this world, painful circumstances occur more frequently than pleasing ones, and since our sense of evil is, I fear, more acute than our sense of good, we become the victims of our feelings, unless we can in some degree command them. (MU, 79–80.)

Vaikka St. Aubertin puheessa liikutaan abstraktilla tasolla nimeämättä mitään konkreettisia tekoja, joihin liiallinen sensibiliteetti voi johtaa, tunnekontrollin puuttumisen rinnastus paheeseen ("an ill-governed sensibility [...] might also be called a vice", MU, 80) ja häväistykseen ("Sentiment is a disgrace, instead of an ornament, unless it lead us to good actions", *ibid.*) vihjaa nimenomaan seksuaalisen lankeemuksen mahdollisuuteen. Puheessa ilmenee kuitenkin sama jännite kuin koko teoksen kerronnassa: *good / evil* -dikotomian ohella esiintyvät rinnakkain *misery* ja *delight*, joilla ei ole itsenäistä moraalista arvoa, vain kohtuuttomuus (*excess*) kummassakin on tuomittavaa. Attribuutit *painful* ja *pleasing* pysyvät kuitenkin näennäisesti erillään, kärsimys on abstraktio ja korkeintaan emotionaalinen tila<sup>21</sup>, eikä säädyllyisyys anna myöten nimetä tunteen "kohtuuttomuutta" seksuaaliseksi haluksi, puhumattakaan sellaisesta mahdollisuudesta, että äärielämykset voisivat sulautua yhteen missään todellisessa, ruumiillisessa kokemuksessa.

St. Aubertin puhe toistaa ulkopuolisen kerronnan yleistä eetosta, joka pyrkii jatkuvasti tekemään "oikean" ja "väärän" sensibiliteetin välille siinä kuitenkaan täysin onnistumatta. Tarinan alussa kuvattuun Emilyn lapsuudenkodin La Valleen pastoraali-idylliin verrattuna eksoottisen Udolphon linnan tapahtumat ovat alisteinen todellisuustaso, tavallisen elämän katkaiseva painajaisuni.

---

21 *Sensibility*-käsitteen historiallisista merkityksistä ja painottumisesta ei-fyysiseen kokemukseen ks. Congerin analyysi Radcliffen *The Italian* -romaanista poleemisena vastineena M.G Lewisin teokseen *The Monk* (1796).

Kertoja antaa ymmärtää Emilyn itsensäkin epäilevän tämän oudon Toisen maailman reaalisuutta moneen kertaan:

And to Emily, who had been so tenderly educated, so tenderly loved, who once knew only goodness and happiness--to her, the late events and her present situation--in a foreign land--in a remote castle--surrounded by vice and violence--seemed more like the visions of a distempered imagination, than the circumstances of truth. (*MU*, 329.)

So romantic and improbable, indeed, did her present situation appear to Emily herself, particularly when she compared it with the repose and beauty of her early days, that there were moments, when she could almost have believed herself the victim of frightful visions, glaring upon a disordered fancy. (*MU*, 407.)

"Häiriintyneen mielikuvituksen" alueena näyttäytyy kaikki selittämätön, outo, järjestymätön ja vaarallinen, joka kuitenkin hallitsee juonta ja murentaa samalla myös 'rationaalisen' kerronnan yhtenäisyyttä. Maisemakuvauksessa asuttujen seutujen ja asumattoman erämaan vastakohtaisuus korostuu ja vertautuu järjestyksen ja kaaoksen, järjen ja irrationaalisen tunteen dikotomioihin. Emilyn ensimmäisellä matkalla Alppien yli isänsä ja Valancourtin kanssa asuttu maisema esitetään staattisena ja arvattavana idyllinä sivistyksen ja inhimillisen järjestyksen tuolle puolen jäävien vuoristotaipaleiden välillä:

On the other side of the valley, immediately opposite to the spot where the travellers rested, a rocky pass opened toward Gascony. Here no sign of cultivation appeared. The rocks of granite, that screened the glen, rose abruptly from their base, and stretched their barren points to the clouds, unvaried with woods, and uncheered even by a hunter's cabin.

[...]

It was evening when they descended the lower alps, that bind Rousillon, and form a majestic barrier round that charming country, leaving it open only on the east to the Mediterranean. The gay tints of cultivation once more beautified the landscape; for the lowlands were coloured with the richest hues, which a luxuriant climate, and an industrious people can awaken into life. Groves of orange and lemon perfumed the air, their ripe fruit glowing among the foliage; while, sloping to the plains, extensive vineyards spread their treasures. Beyond these, woods and pastures, and mingled towns and hamlets stretched towards the sea, on whose bright surface gleamed many a distant sail; while, over the whole scene, was diffused the purple glow of evening. This landscape with the surrounding alps did, indeed, present a perfect picture of the lovely and the sublime, of 'beauty sleeping in the lap of horror.' (*MU*, 54–55; alkutekstin lainauksen lähde tuntematon.)

Toisaalta kuvattu kulttuurimaisema ilmentää vain harmonista kauneutta, josta puuttuu subliimin jylhyiden tuottama kauhun elementti ("beauty sleeping in the lap of horror"). Goottilaiseen sensibiliateettiin vetoaa myös kotoisen La Valleen dystooppiseksi vastapariksi muodostuva Udolpho, viimeinen linnake sivistyneen maailman ja kesyttömän luonnon rajamailla:

Towards the close of day, the road wound into a deep valley. Mountains, whose shaggy steeps appeared to be inaccessible, almost surrounded it. To the east, a vista opened, that exhibited the Apennines in their darkest horrors; and the long perspective of retiring summits, rising over each other, their ridges clothed with pines, exhibited a stronger image of grandeur, than any that Emily had yet seen. The sun had just sunk below the top of the mountains she was descending, whose long shadow stretched athwart the valley, but his sloping rays, shooting through an opening of the cliffs, touched with a yellow gleam the summits of the forest, that hung upon the opposite steeps, and streamed in full splendour upon the towers and battlements of a castle, that spread its extensive ramparts along the brow of a precipice above. The splendour of these illumined objects was heightened by the contrasted shade, which involved the valley below.

'There,' said Montoni, speaking for the first time in several hours, 'is Udolpho.' (MU, 226.)

Myöhemmin kerronnassa esiintyy tendensejä kesyttää myös Udolphon todellisuus rationaalisen mielen käsitettäväksi esimerkiksi kohtauksessa, jossa Emily tarkkailee yömaisemaa linnan muurilta. Emilyn havainnot ja niiden virittämä tunnetila suodattuvat harmonian estetiikkaa korostavan kerronnan lävitse, mikä saa tytön näyttämään erilliseltä ja vapaalta linnan muita asukkaita riivaavista intohimojen myrskyistä:

All without was silent and dark, unless that could be called light, which was only the faint glimmer of the stars, shewing imperfectly the outline of the mountains, the western towers of the castle and the ramparts below, where a solitary sentinel was pacing. What an image of repose did this scene present! The fierce and terrible passions, too, which so often agitated the inhabitants of this edifice, seemed now hushed in sleep;--those mysterious workings, that rouse the elements of man's nature into tempest--were calm. Emily's heart was not so; but her sufferings, though deep, partook of the gentle character of her mind. Hers was a silent anguish, weeping, yet enduring; not the wild energy of passion, inflaming imagination, bearing down the barriers of reason and living in a world of its own. (MU, 329.)

Järjen rajoja koettelevan "väärän" sensibiliateetin vastustaminen kulkee Radcliffen tuotannossa juonteena, jolle on etsitty selityksiä sekä aikakauden moraalista katsannoista että poliittisesta tilanteesta. Radcliffen on tulkittu ammentavan vaararomantiikkaansa aineksia saksalaisen *Sturm und Drang* -liikkeen yhteiskuntakriittisiltä varhaisromantikoilta, varsinkin nuoren Schillerin



teoksista *Die Räuber* ja *Der Geisterseher* (Hushahn 1995), sekä ranskalaisesta revolutionismista, jopa markiisi de Saden ajattelusta ja estetiikasta (Graham 1989, 164–169). Lewisin *The Monk* -romaanin ja saksalaisen *Schauerromantik*-genren väkivaltaisuutta paheksuneet aikalaiskriitikot tarttuivat "terroriin" ja "sensationalismiin" myös Radcliffen romansseissa, kun Englannin poliittinen ilmapiiri alkoi 1790-luvun puolivälin jälkeen muuttua Ranskan jakobiiniahallinnon verisen tyrannian ja aatelisten emigranttien pakolaisaallon seurauksena epäluuloiseksi ja kielteiseksi sensibiliateetin kaltaisia vallankumouksellisia pidettyjä ideoita kohtaan (Miles 1995, 152–155; ks. myös Conger 117–118). Toisaalta Radcliffea on kritisoitu myös reaktionääriiseksi konservatismiin puolustajaksi, jonka juonikaavojen päättyminen poikkeuksetta onnelliseen avioliittoon vahvistaa harmonian ja järjestyksen ideologista voittoa anarkistisesta kaaoksesta ja tukee viime kädessä porvarillisen yhteiskuntajärjestyksen säilymistä (Verhoeven 1995, 208).

Milesin mukaan *MU*:ssa Radcliffen käyttöön ottaman ns. selitetyn yliluonnollisen (*explained supernatural*) konvention kulttuurisena subtekstinä oli aikansa kirjallisella kentällä esitetyt arvelut kauhuromanssien turmelevasta vaikutuksesta nuoriin naislukijoihin. Moralistisessa kritiikissä rinnastettiin romaanien lukeminen, seksuaalinen halu ja rikolliset taipumukset. Lukemisen katsottiin olevan ristiriidassa sopivaisuussäännösten ja porvarillisen perheonnen säilymisen kanssa. (Ibid., 130–134.) McWhirin (1989, 38) mukaan yliluonnollinen aspekti jää Radcliffella aina spekulatiivisen pelin tasolle. Lukijan on kerran toisensa jälkeen hyväksyttävä yliluonnollisen poisselittäminen pohjimmiltaan luonnollisilla syillä kuten aistiharhoilla tai petoksilla, joiden avulla paikataan tarinaan jääneet aukot. Lopullista ideologista eheytymistä edustaa Emilyn ja Valancourtin kertomuksen avioliitto, jonka toteutuessa kaikki mysteerit ovat ratkenneet ja vaikeudet onnellisesti ohi:

O! how joyful it is to tell of happiness, such as that of Valancourt and Emily; to relate, that, after suffering under the oppression of the vicious and the disdain of the weak, they were, at length, restored to each other--to the beloved landscapes of their native country,--to the securest felicity of this life, that of aspiring to moral and labouring for intellectual improvement--to the pleasures of enlightened society, and to the exercise of the benevolence, which had always animated their hearts; while the bowers of La Vallee became, once more, the retreat of goodness, wisdom and domestic blessedness!

O! useful may it be to have shewn, that, though the vicious can sometimes pour affliction upon the good, their power is transient and their punishment certain; and that innocence, though oppressed by injustice, shall, supported by patience, finally triumph over misfortune! (*MU*, 672.)

Ulkopuolinen kertoja ylistää avioliittoa kuvaten sen jossa rationaalinen onni perustuu romanttisen rakkausideaalin kotoisaan varmuuteen ja ennalta-arvattavuuteen. Avioliiton stasis esiintyy emotionaalisenä turvapaikkana sankarittarelle, mutta kerronnan ekonomian näkökulmasta se on myös kaiken toiminnan nollapiste. Sensibiliteettiä ruokkiva myrskyn ja kiihkon kuvasto on takanapäin, arvoituskeskusta ei enää ole, eikä "hyvän" sankarin läsnäolo aiheuta seksuaalista uhkaa.

Varoittavana esimerkkinä sensibilitietin houkutuksille antautumisesta *MU*:ssa esiintyy Emilyn eräänlainen doppelgänger, Udolphon linnaa kerran hallinnut Lady Laurentini<sup>22</sup>, jota Montoni kuvailee puheessaan epävakaaksi ja tasapainottomaksi, kevytmielisen elämän tuhoamaksi ihmisraunioksi:

[Montoni:] 'Ye are to know, Signors, that the Lady Laurentini had for some months shewn symptoms of a dejected mind, nay, of a disturbed imagination. Her mood was very unequal; sometimes she was sunk in calm melancholy, and, at others, as I have been told, she betrayed all the symptoms of frantic madness. It was one night in the month of October, after she had recovered from one of those fits of excess, and had sunk again into her usual melancholy, that she retired alone to her chamber, and forbade all interruption. It was the chamber at the end of the corridor, Signors, where we had the affray, last night. From that hour, she was seen no more.' (*MU*, 290.)

Lady Laurentini on arkkityyppinen Langennut Nainen, johon liitetyt kaikenlaisen epäjärjestyksen, antisosiaalisen eristäytymisen ja itsetuhon elementit heijastavat rationaalisuuden diskurssin epäluuloa kaikkea yhteisöllisen harmonian ja tasapainon ihanteista poikkeavaa kohtaan. Montonin kerrottua Laurentinista Emily tapaa tämän myöhemmin luostarissa puoleksi järkensä menettäneenä Agnes-nimisenä nunnana, joka St. Aubertin tavoin yrittää varoittaa tyttöä intohimojen turmiollisuudesta. Ympäristö pitää nunnan monologeja pelkkinä sekavuuskohtauksina ("our sister is often thus deranged", *MU*, 575), mutta lukijalle niistä välittyy ääni, joka kyseenalaistaa suoraan sankarittaren oletusarvoisen viattomuuden ja paljastaa tämän piilevät seksuaaliset mielteet:

'You are young--you are innocent! I mean you are yet innocent of any great crime!--But you have passions in your heart,--scorpions; they sleep now--beware how you awaken them!--they will sting you, even unto death!' (*MU*, 574.)

Look at me well, and see what guilt has made me. I then was innocent; the evil passions of my nature slept. Sister!' added she solemnly, and stretching forth her cold, damp hand to Emily, who

---

22 Lady Laurentinista Emilyn vastaparina ks. myös DeLamotte (1990, 108–109) ja Howells (1989, 157–158).

shuddered at its touch-- 'Sister! beware of the first indulgence of the passions; beware of the first! [...] Remember, sister, that the passions are the seeds of vices as well as of virtues, from which either may spring, accordingly as they are nurtured. Unhappy they who have never been taught the art to govern them! (MU, 646–647.)

Toisin kuin St. Aubertin eufemistisessä puheessa, rakastajansa puolison murhaan osallistuneen Lady Laurentinin tarinassa "väärän" sensibiliateetin luonne seksuaalisena haluna tulee avoimesti ilmi. Kuitenkin myös Lady Laurentini joutuu säädyllisyyden koodin mukaisesti katuvan synnintekijän rooliin, ja kerronnan kokonaisuudessa tämän normista poikkeava intohimo näyttäytyy itsehillinnän puutteena ja elämänvastaisena perversiona ("passions in your heart,-- scorpions; [...] they will sting you, even unto death!"), jolle antautumisesta ei voi seurata muuta kuin onnettomuutta. Saavuttaakseen rationaalisen onnellisuuden ja tasapainon radcliffelaisen sankarittaren on suostuttava juonikaavaan, jossa vaikeuksien voittaminen ja avioliitto merkitsevät sekä painajaismaailman epävarmuudesta ja pelosta vapautumista että oman ruumiillisuuden kieltämistä.

Radcliffen henkilöahmojen suhdetta ruumiillisuuteen on tulkittu eri tavoin. Tarkastellessaan radcliffelaisten sankarittarien halua paeta ruumiistaan Shapira (2006) puhuu "korrektin ruumiin ideologiasta", jonka soveliaisuussäännöstö tuottaa kahtiajaon täydelliseen koskemattomuuteen ja skandaalimaiseen, groteskiin kajottuun ruumiiseen. Sama dikotomia toistuu niin fyysisen (nais)ruumiin kuvauksessa (hunnutettu nainen, neitsyt, nunna vs. raiskattu, murhattu, väkisin naitettu nainen) kuin ruumiille analogisessa tilasymboliikassa (suljetut linnat, luostarit, kammiot vs. sulkeuman murtava pakeneminen, sisään tunkeutuminen). Merkkinä ruumiin ja sen tarpeiden häivyttämisestä Shapira mainitsee sankaritarten neuroottisen tarpeen pitää kiinni tapaetiketistä myös hengenvaarassa ollessaan. (Ibid., 454–461.) Korrektin ruumiin sosiaalinen koodi näyttää aktivoituvan esimerkiksi tilanteessa, jossa Vivaldin saapuminen pelastajana San Stefanon luostariin ei herätäkaan vangitussa Ellenassa pelkkää riemua, vaan myös epäilyksen yhdessä karkaamisen soveliaisuudesta (*propriety*), mikä näyttäytyy lukijalle suoranaisena parodiana vainotun neidon stereotyyppisestä ajattelusta, korkeasta moraalista yhdistyneenä kummalliseen tilannetajun puutteeseen:

Ellena meanwhile had retired to her cell, agitated by a variety of considerations, and contrary emotions, of which, however, those of joy and tenderness were long predominant. Then came anxiety, apprehension, pride, and doubt, to divide and torture her heart. It was true that Vivaldi had discovered her prison, but if it were possible that he could release her, she must consent to quit it

with him; a step from which a mind so tremblingly jealous of propriety as her's, recoiled with alarm, though it would deliver her from captivity. (*I*, 176.)

Ellena on tilanteessa, jossa hänen on valittava joko hidas ja tuskallinen kuolema luostarisääntöä vastaan rikkoneille nunnille varatussa maanalaisessa tyrmässä, tai karkaaminen miehen kanssa kahdestaan, ilman soveliaisuuden edellyttämän kolmannen henkilön läsnäoloa. Tytön ajattelussa omaa ruumista uhkaava fyysinen väkivalta ja moraalisen koodin rikkominen ovat vaihtoehtoja, joista ensimmäinen merkitsee neitseellistä marttyyriutta, jälkimmäinen mahdollista seksuaalisen koskemattomuuden ja sitä kautta kunnian menetystä. Fyysisen tuskan ja emotionaalisen "sydämen kidutuksen" välille ei tehdä eroa. Konkreettinen väkivallan uhka on jäänyt toissijaiseksi jo aiemmin Ellenan joutuessa eroon Vivaldista:

A conviction that she should see him no more came, at intervals, with such overwhelming force, that every other consideration and emotion disappeared before it; and at these moments she lost all anxiety as to the place of her destination, and all fear as to her personal safety. (*I*, 74.)

Korrektin ruumiin ideologia vaatii kuitenkin sankarittaren aktuaalisen ruumiin säilyttämistä tarinassa koskemattomana loppuun saakka. Radcliffen romansseissa raiskaus, murha, tai muu väkivallanteko ei kammottavista aavistuksista huolimatta kohtaa koskaan sankaritarta itseään. Bruhm (1994, 32–41) tarkastelee Radcliffella ilmenevää kivun ja kärsimyksen etäännyttämistä subliimiksi kokemukseksi esteettisenä ja moraalisenä strategiana, joka siirtää sankarittaren huomion pois omasta uhatusta ruumiistaan asemoimalla tämän "kammottavan speaktaakkelin" (*horrid spectacle*, *MU*, 323) yleisöksi, havainnoimaan tai kuvittelemaan toisen haavoitettua, kuolevaa tai kuollutta ruumista (*ibid.*, 39). Sankaritarten graafiset mielikuvat fyysisestä, rikotusta ruumiista syntyvät esimerkiksi havaituista objekteista Ellenan osuessa pakomatallaan kammioon, jossa vastaavasta rikoksesta tuomitun nunnan kerrotaan menehtyneen ("a dreadful hieroglyphic, a mattress of straw [...] the impression it still retained, was that, which her form had left there", *I*, 165). Myös Emilyn tarinassa esiintyy vertaus hieroglyfiin, mikä korostaa kokemuksen välittyneisyyttä ja etäisyyttä todelliseen tapahtumaan:

[H]ere and there a cliff reared on its brow a monumental cross, to tell the traveller the fate of him who had ventured thither before. This spot seemed the very haunt of banditti; and Emily, as she looked down upon it, almost expected to see them stealing out from some hollow cave to look for their prey. Soon after an object not less terrific struck her,--a gibbet standing on a point of rock near the entrance of the pass, and immediately over one of the crosses she had before observed. These were hieroglyphics that told a plain and dreadful story. (*MU*, 54.)

Paradoksaalisesti hieroglyfien välittämä viesti kuvataan yksiselitteisenä (*plain*), vaikka havaittujen objektien (*cross, gibbet*) perusteella tapahtumien kulusta voi esittää vain arvauksia. Tuoreempia indeksejä esiintyy *MU*:ssa kohtauksessa, jossa Emily lähtee seuraamaan portaisiin jääneitä verijälkiä löytääkseen kadonneen Madame Cheron/Montonin ruumiin. Tutkimusmatka johtaa kammioon, jonka kalustus synnyttää päähenkilössä visioita huoneessa tapahtuneista rikoksista ja saa tämän ennakoimaan omaa kohtaloaan:

[S]he perceived no furniture, except, indeed, an iron chair, fastened in the centre of the chamber, immediately over which, depending on a chain from the ceiling, hung an iron ring. Having gazed upon these, for some time, with wonder and horror, she next observed iron bars below, made for the purpose of confining the feet, and on the arms of the chair were rings of the same metal. As she continued to survey them, she concluded, that they were instruments of torture, and it struck her, that some poor wretch had once been fastened in this chair, and had there been starved to death. She was chilled by the thought; but, what was her agony, when, in the next moment, it occurred to her, that her aunt might have been one of these victims, and that she herself might be the next! (*MU*, 348.)

Väkivallan merkkejä luetaan kuitenkin aina jälkeensä kuin karttaa, joka on samalla ennustus – kuitenkin väkivallan ja kivun kuvaus pysyy graafisuudessaankin aina kuvitteellisena konstruktiona, emotionaalisenä elämyksenä ruumiillisen läsnäolon ylä- ja ulkopuolella. Bruhm viittaa tässä yhteydessä Edmund Burken subliimin teoriassaan esittämään *pleasure / delight* -erotteluun: "pain can never be a *pleasure*, only a *delight* [...]. Pain and danger are delightful – and possibly sublime – only to the degree that they are removed from one's immediate experience". (Ibid., 33–34; kursiivi alkup.)

Subliimin tasolle etäännytetyssä kokemuksessa kärsimys on estetisoitu: Veri voi olla tuoretta, mutta ei koskaan omaa, kahleet ovat tyhjä, henkilöahmo on tilanteessa omalla tavallaan ulkopuolinen tirkistelijä, joka ei tyydy vain välittämään havaintojaan samassa asemassa olevalle lukijalle, vaan kehittää spehtaakkelia myös pidemmälle omissa tulkinnoissaan. Sekä sankaritar että välillisesti tämän kautta tarinaa seuraava lukija voivat kokea kathartisia subliimeja tunteita kärsimyksen pysyessä turvallisen välimatkan päässä näyttämöllä. Day (1985, 63–64) huomauttaa lukemisen olevan lähtökohtaisesti voyeuristinen akti ja tulkitsee toisen ihmisen tarkkailua goottilaisen fantasian paradigmaattisena motiivina. "Gotiikan sadomasokistisen spehtaakkelin" tarkoitus on toimia epäsuorana ilmaisukanavana lukijan henkilökohtaisille fantasioille, mahdollisesti torjutuille peloille ja haluille, jotka näyttävät kulttuurisesti hyväksytympinä etäännytettyinä fiktion piiriin.

Jos Dayn tulkinta goottilaisen fantasian dynamiikasta siirretään todellisen lukijan ja tekstin suhteesta fiktion sisälle, varsinkin goottilaista sensibiliateettiä edustavaa henkilöahmoa voidaan tulkita omanlaisenaan lukijana, jonka taipumus spekulatioihin tuottaa reaalista ympäristöä koskevista havainnosta jatkuvasti uusia fiktioita, visionäärisiä unia ja ”kammottavia aavistuksia”. Kysymys vaaran, vainon, seksuaalisen ahdistelun ja fyysisen kivun kuvastoon mahdollisesti liittyvästä nautinnosta on *pleasure / delight* -dikotomian ja korrektein ruumiin diskurssin kannalta kiusallinen. Koska vallan ja väkivallan houkuttavuutta ei voida suoraan tunnustaa, vainottuja neitoja uhkaavien vaarojen luonne jää lopulta usein epämääräiseksi ja hahmottomaksi. Udolphoon suljettu Emily tuntee olevansa pahojen voimien saartama, "surrounded by vice and violence" (MU, 329), mutta nämä abstraktiot purkautuvat korkeintaan jälkinä jo tapahtuneesta, toisiin kohdistuneesta väkivallasta – mitään Emilyyn itseensä kohdistuvien konkreettisten tekojen yksityiskohtia ei tule esiin tapahtumien tasolla eikä edes tytön mielikuvituksessa. Vastaavasti feminiininen Vivaldi ei inkvisition kuulustelussa oikeiden kidutusvälineiden eteen joutuessaan pysty ymmärtämään tai edes kuvailemaan näkemäänsä, vaan kertoja sulkee tämän tajunnan huomiolla välineiden käyttöä koskevista "kammottavista epäilyksistä", joiden yhteys fyysiseen todellisuuteen jää kuitenkin hämäräksi ("many instruments, the application of which he did not comprehend, struck him with horrible suspicions", I, 360).

DeLamotte (1990, 16) on kiinnittänyt huomiota gotiikan kauhuun "nimettömänä uhkana", joka ottaa saa henkilöahmon tajunnassa yli-inhimilliset mittasuhteet. Nimettömyys voi selittyä uhkan luonteella tapahtumana, jota yksikään kunniallinen sankaritar ei voisi mainita nimeltä edes mielessään, mutta nimettömyys liittyy myös pelon kohteen hahmottomuuteen ja epäpersoonallisuuteen, joka pakenee kaikkea määrittelyä ja kätkeytyy kuin goottilaisen linnan valtaviin mittasuhteiden hämäryyteen. Voidaan kuitenkin kysyä, onko kauhun nimettömyydessä kysymys niinkään vaaran tunnistamisen vaikeudesta kuin haluttomuudesta määrittellä uhkakuvan yksityiskohdat – ja samalla joutua kohtaamaan dystopian, kaaoksen ja väkivallan oudon puoleensavetävyyden ongelman. Tähän kytkeytyy myös suljetun tilan kuvaston lähtökohtainen ristiriitaisuus: ovatko linnan ja luostarin muurit loukku, josta on murtauduttava ulos, vai turva jossain tuolla ulkona vaanivaa Toista vastaan – onko vaara suurempi sisä- vai ulkopuolella?

## 2.4 Muurin ja hunnun turva – sulkeumien pakkotoisto

Goottilainen arkkitehtuuri on täynnä portteja, jotka kalahtavat kiinni kulkijan takana, itsestään salpautuvia ovia, holvikammioita, jotka eivät ole koskaan nähneet päivänvaloa, portaita ja käytäviä, jotka eivät johda mihinkään. Gotiikan suljetuissa holvikamareissa tapahtuneista rikoksista kehittyi myöhemmin klassisen salapoliisikirjallisuuden suosikkiaihe, ns. lukitun huoneen arvoitus (*locked-room-mystery*), jossa temaattinen jännite kiteytyy sisäpuoli / ulkopuoli - vastakkainasetteluun.<sup>23</sup> Radcliffella klaustrofobinen kokemuksen virittäjänä toimii usein ovi, jonka sulkeutuminen näyttää ensin yksisuuntaiselta, ikään kuin henkilöhahmo jäisi kauhunsa aiheuttajan kanssa kahden samaan tilaan:

Emily [...] moved softly to the door, which, on attempting to open it, she discovered was fastened. All the horrid apprehensions, that had lately assailed her, returned at this instant with redoubled force, and no longer appeared like the exaggerations of a timid spirit, but seemed to have been sent to warn her of her fate. She now did not doubt, that Madame Montoni had been murdered, perhaps in this very chamber; or that she herself was brought hither for the same purpose. The countenance, the manners and the recollected words of Barnardine, when he had spoken of her aunt, confirmed her worst fears.

[...]

When her spirits had overcome the first shock of her situation, she held up the lamp to examine, if the chamber afforded a possibility of an escape. It was a spacious room, whose walls, wainscoted with rough oak, shewed no casement but the grated one, which Emily had left, and no other door than that, by which she had entered. (*MU*, 347.)

Yllä olevan katkelman ovimotiivi moninkertaistuu syvenevien sulkeumien sarjaksi *I:n* kohtauksessa, jossa Schedonin määräyksestä vangittu Vivaldi tuodaan inkvisition vankilaan. Ulkopuolelta nähtynä koko rakennuskompleksi näyttää Vivaldin silmissä ensin vain suunnattomien seinien monotoniselta massalta, jonka yksityiskohdat alkavat hahmottua vasta vähitellen:

---

<sup>23</sup> *Inside / outside* -dikotomiasta suljetun huoneen arvoituksen epistemologisena perusrakenteena ja tähän liittyvistä seksuaalisista konnotaatioista ks. Madoff (1989). Dikotomian subversiosta ns. *locked-trunk* -motiivin yhteydessä ks. Verhoeven (1995).

These walls, of immense height, and strengthened by innumerable massy bulwarks, exhibited neither window or grate, but a vast and dreary blank; a small round tower only, perched here and there upon the summit, breaking their monotony. (*I*, 227.)

Sisään mentäessä kuva rakennuksesta muuttuu kuitenkin loputtomaksi sarjaksi ovia, jotka avautuvat vain nielaistakseen uhrinsa tuntemattomaan pimeään:

Vivaldi followed him with his eyes, till a door at the extremity of the passage opened, and he saw the Inquisitor enter an apartment [...] The door immediately closed; and, whether the imagination of Vivaldi was affected, or that the sounds were real, he thought, as it closed, he distinguished half-stifled groans, as of a person in agony. (*I*, 228.)

But he followed their fleeting figures, as they proceeded on their work of horror, to where the last glimmering ray faded into darkness, expecting to see other doors of other chambers open to receive them. (*I*, 229.)

[H]is conductor disappeared beyond a folding door, that led to an inner apartment. Over this door was an inscription in Hebrew characters, traced in blood-colour. Dante's inscription on the entrance of the infernal regions, would have been suitable to a place, where every circumstance and feature seemed to say, '*Hope, that comes to all, comes not here!*' (*I*, 232; kursiivi alkup.)

Vapaamuotoinen viittaus Danten infernoon antaa ymmärtää kauhun tyyssijan olevan sekä imaginaarisesti että konkreettisesti selkeästi erilleen maanpäällisestä todellisuudesta rajattu paikka, täydellisesti eristetty ktooninen *sisäpuoli*. Kuitenkin vastaavaan kuvastoon kytkeytyy myös vähemmän negatiivisia latauksia. Esimerkiksi kaapatun Ellenan saapuminen San Stefanon luostariin muistuttaa ensin Vivaldin ensivaikutelmaa inkvisitiosta, mutta maiseman kolmella suunnalla sulkevien rakennusten ohella havaitaan myös neljäs ulottuvuus, sypressikäytävät sekä oliivi- ja viinitarhat, jotka toisin kuin rakennukset ja kalliojyrkänteet eivät itsessään muodosta mitään uhkaa, vaan toimivat potentiaalisesti rauhoittavina elementteinä:

Three sides of this were enclosed by lofty buildings, lined with ranges of cloisters; the fourth opened to a garden, shaded with avenues of melancholy cypress,<sup>3</sup> that extended to the cathedral, whose fretted windows and ornamented spires appeared to close the perspective. Other large and detached buildings skirted the gardens on the left, while, on the right, spacious olive-grounds and vineyards spread to the cliffs that formed a barrier to all this side of the domain of the convent. (*I*, 79.)



Tässä katkelmassa nousee esiin Radcliffen luostarimotiiveihin liittyvä moniäänisyys. Sypressi on kuvassa mukana traditionaalisen hautajaisten ja surun symbolina<sup>24</sup>, mutta yhdistyy lähinnä melankoliseen resignaatioon, ei kärsimykseen sinänsä. Toisin kuin inkvisitio, luostari voi olla joko vankila tai itse valittu turvapaikka ulkomaailmaa vastaan – tai molempia. *MU*:ssa Lady Laurentini on joutunut jättämään maailman ja sulkeutumaan luostariin rikoksensa tähden, mutta eristäytyminen ja "hullun nunnan" roolin omaksuminen merkitsee tälle toisaalta sosiaalista vapautumista, oikeutta sanoa sellaista, mitä säädylisyyden koodi ei muuten sallisi.

*I*:ssa puolestaan esiintyy "hyvän" ja "pahan" luostarin dikotomia. Jäätyään tätinsä Signora Bianchin kuoltua yksin maailmaan Ellena pääsee läheisen Santa Maria della Pietàn luostariin lämminsydämisen ja avaramielisen abbedissan hoiviin:

When the service concluded, she withdrew to the parlour of the lady Abbess, who mingled with her consolations many entreaties that Ellena would make the convent her present asylum; and her affliction required little persuasion on this subject. It was her wish to retire hither, as to a sanctuary, which was not only suitable to her particular circumstances, but especially adapted to the present state of her spirits. Here she believed that she should sooner acquire resignation, and regain tranquillity, than in a place less consecrated to religion [...]. (*I*, 68–69.)

Santa Maria della Pietàn luostari, jossa tarinan lopulla tapahtuu myös Ellenan ja tämän kadonneen äidin, nunna Olivian jälleennäkeminen, esitetään liberaalin ja valoisan uskonnonharjoituksen symbolina.<sup>25</sup> Tämän luostarin henkisenä vastakohtana on Ellenan aiempi vankila, asukkiensa keskinäisen vallantavoittelun myrkyttämä dystooppinen San Stefano, tyhjien rituaalien kulissi, joka heijastelee protestanttien katolisuuteen kohdistamia epäilyksiä ja aikalaislehdistön sensationalistisia syytöksiä vastentahtoisista luostarilupauksista ja yhteisön sisällä tapahtuvista väärinkäytöksistä. Kuten Udolphon linnassa (*MU*, 347–348), myös San Stefanossa on sisin kammio, sulkeumista syvin ja äärimmäisin, maanalainen tyrmä, jonne Ellenan vielä tuntemattomana pysyvän äidin, nunna Olivian, kertomuksen mukaan tuomitaan sisarkunnan sääntöjä vastaan rikkoneet nunnat:

Within the deepest recesses of our convent, is a stone chamber, secured by doors of iron, to which such of the sisterhood as have been guilty of any heinous offence have, from time to time, been

24 Ks. luvun VI loppuviite 3, s. 482.

25 DeLamotte (1990, 161–163) analysoi luostarilaitoksen representaatioita gotiikassa toisaalta fyysisenä, psyykkisenä ja seksuaalisena vapaudenriistona, toisaalta kaivattuna turvapaikkana, jossa voi toteutua naistenvälinen solidaarisuus. Radcliffen kuvaaman Santa Maria della Pietàn abbedissan hahmossa ilmenevästä protestanttisesta eetoksesta ks. Miles (1995, 157–158).

consigned. This condemnation admits of no reprieve; the unfortunate captive is left to languish in chains and darkness, receiving only an allowance of bread and water just sufficient to prolong her sufferings, till nature, at length, sinking under their intolerable pressure, obtains refuge in death. (*I*, 146.)

San Stefanon abbedissan päätös tuomita Ellena tähän kammottavaan, hitaaseen kuolemaan on yksityiskohtaisin fyysinen uhka, joka romaanissa tytön osalta kuvataan. Tätä taustaa vasten onkin yllättävää, kuinka aiemmin herooinen tyynenä esiintyneen sankarittaren hermot uhkaavat pettää kesken Olivian ja Vivaldin järjestämän paon juuri hetkellä, jolla vapaus on koittamassa:

Olivia tried to cheer her, and pointed out the gate, on which the moonlight fell; 'At the end of this walk only,' said Olivia, 'see! – where the shadows of the trees open, is our goal.' Encouraged by the view of it, Ellena fled with lighter steps along the alley; but the gate seemed to mock her approach, and to retreat before her. Fatigue overtook her in this long avenue, before she could overtake the spot so anxiously sought, and, breathless and exhausted, she was once more compelled to stop, and once more in the agony of terror exclaimed – 'O, if my strength should fail before I reach it! – O, if I should drop even while it is within my view!' (*I*, 159.)

Tässä katkelmassa kiteytyy klaustrofobian ja -filian ristiveto: suljetun tilan jättäminen voi olla yhtä hajaannuttava kokemus kuin sinne joutuminen. Vihamielisenä ympäristönäkin luostari muureineen on kognitiivisesti hahmotettava paikka, abbedissa ja sisarkunta sääntöineen nimetty, tunnistettava vihollinen. Jopa maanalainen kuolemanselli voidaan tulkita paikaksi, jossa sankaritar voi olla varma ainakin ruumiillisen olemassaolonsa rajoista. Kaikkialla leijuvan epämääräisen uhkan ilmapiirin muuttuminen fyysiseksi todellisuudeksi edustaa, ironista kyllä, epistemologista varmuutta, jota reaalisen ja kuvitellun jatkuvasti sekoittava, autenttista ruumiillisuutta pakeneva radcliffelainen sankaritar ei näytä saavuttavan. Painajaisen maisemassa Ellenan tavoittelema portti on vapauden abstraktio, tien päässä jatkuvasti eteenpäin siirtyvä kangastus, jota kuin hidastetussa filmissä liikkuva unennäkijä ei koskaan tavoita.

Elävältä haudatuksi tuleminen maanalaisen tunneliverkoston syvyyksiin on *confinement*-motiivin dystooppinen ääripää, mutta on huomattava, että eristys ja poissulkeminen saavat San Stefanon arkkitehtuurissa myös käänteisiä merkityksiä. Vastakkain asetetaan kaksi erilaista suljettua tilaa: vankilamainen linnoitus ja sen uusi ulottuvuus, itäinen tornikamari, jonne Ellenalla on vangittunakin pääsy:

She ascended the winding steps hastily, and found they led only to a door, opening into a small room, where nothing remarkable appeared, till she approached the windows, and beheld thence an horizon, and a landscape spread below, whose grandeur awakened all her heart. The consciousness of her prison was lost, while her eyes ranged over the wide and freely-sublime scene without. (*I*, 105.)

To Ellena, whose mind was capable of being highly elevated, or sweetly soothed, by scenes of nature, the discovery of this little turret was an important circumstance. Hither she could come, and her soul, refreshed by the views it afforded, would acquire strength to bear her, with equanimity, through the persecutions that might await her. Here, gazing upon the stupendous imagery around her, looking, as it were, beyond the awful veil which obscures the features of the Deity, and conceals Him from the eyes of his creatures; dwelling as with a present God in the midst of his sublime works; with a mind thus elevated, how insignificant would appear to her the transactions, and the sufferings of this world!

(*I*, 106–107.)

Fyysinen sulkeuma muodostuu tässä henkilökohtaiseen hiljentymiseen ja askeesiin sopivaksi yksityiseksi sopeksi, "omaksi huoneeksi", jossa henkilöhahmo voi kokea psyykkisen vapautumisen sulkemalla ympäröivän maailman tajuntansa ulkopuolelle. Ikkunasta avautuva subliimi maisema symboloi "ikkunaa sisäänpäin", metafyyisistä ulottuvuutta, jonka kanssa pääsee kosketukseen vain vetäytymällä yksinäisyyteen. Aivan kuten maiseman edustama kesytön vapaus aukeaa koko laajuudessaan vain vangitun perspektiivistä, kaikki inhimillinen ("the transactions, and the sufferings of this world") on liian pientä ja epäoleellista, pois suljettavaa häiriötä, joka verhoaa jumaluuden todelliset kasvot ja estää 'jumalan perspektiivin' saavuttamisen. Tornikamari reaalisesta ajasta, paikasta ("[t]he consciousness of her prison was lost") ja omasta ruumiista irtautumisen mahdollistavana yksityisenä tilana vahvistaa kuitenkin edelleen ruumiin häivyttämisen ja kieltämisen ideologiaa. "Oma huone" toimii rajana juuri fyysisen Toiseuden kosketusta vastaan, ja on näin vastakohtansa olemassaolosta riippuvainen.

Vastaavaa ristivetoa on havaittavissa Radcliffella myös yleisemmin huntuuun (*veil*) ja verhoamiseen liittyvässä symboliikassa. Tyypillisesti huntuu esiintyy sekä konkreettisena osana "kunniallisen naisen" pukeutumista että yleisemmin säädylisen, pidättäytyvän elämäntavan vertauskuvana:

It was in the church of San Lorenzo at Naples, in the year 1758 that Vincentio di Vivaldi first saw Ellena Rosalba. The sweetness and fine expression of her voice attracted his attention to her figure, which had a distinguished air of delicacy and grace; but her face was concealed in her veil. (*I*, 9.)

Thus innocent and happy in the silent performance of her duties and **in the veil of retirement**, lived Ellena Rosalba, when she first saw Vincentio di Vivaldi. (*I*, 14; korostus KH)

Ellenan San Stefanon luostarissa näkemät noviisit ovat esimerkkinä metaforisesta hunnuttomuudesta, tapaetiketin vaatiman kainouden ja hartauden puutteesta, jonka teksti vihjaa johtuvan luostarissa tapahtuvasta painostuksesta ("the life [...] which they have been compelled to accept by the rigour or avarice of parents", *I*, 147) nunnalupauksen antamiseen, johon viitataan usein ilmaisulla "hunnun ottaminen" (*taking the veil*):

Here she was not less surprised than embarrassed to observe, in the manners of young people residing in a convent, an absence of that decorum, which includes beneath its modest shade every grace that ought to adorn the female character, like the veil which gives dignity to their air and softness to their features. (*I*, 110.)

Sedgwickin (1981) mukaan hunnun motiiviin liittyy goottilaisessa romaanissa voimakas eroottinen lataus, joka perustuu mielikuvaan neitsyen (tai nunnan) seksuaalisesta puhtaudesta. Huntu muodostuu sekä kätkeмиensä ruumiinosien metonymiaksi että edustaa metaforisesti hunnuttautumisen taustalla olevaa seksuaalisuuden rajoitusten ja kieltojen järjestelmää. Molemmat semanttiset mekanismit toimivat seksuaalisen halun voimistajina, eikä hunnuttamattomalla ruumiilla ole itsessään eroottista latausta. (*Ibid.*, 256–257.) Udolphon linnassa Montonin miehiä pakoilevan Emilyn kauneus tulee esiin juuri hunnuttautumisen kautta: "before she passed them, she hastily drew a thin veil over her face, which did, indeed, but ill conceal her beauty" (*MU*, 287). Jopa Emilyn joutuessa näytteille Montonin järjestämille päivällisille tytön vartalon eroottisuus esitetään epäsuorasti vaatetuksen kautta:

[A]s she re-passed to her aunt's apartment, she was met by Montoni, who censured what he called her prudish appearance, and insisted, that she should wear the most splendid dress she had [...]. This was made, not in the Venetian, but, in the Neapolitan fashion, so as to set off the shape and figure, to the utmost advantage. (*MU*, 311.)

Miles (1995, 143) tulkitsee hunnun kahtalaista symboliikkaa Radcliffella sekä feminiinisen säädyllisyyden suojana että eristämisen välineenä. Konkreettisen, väkivaltaisen vaimentamisen

merkityksen hunttu saa esimerkiksi kohtauksessa, jossa Ellena kaapataan kotoaan: "They gave no reply, but threw a veil over her face, and, seizing her arms, led her almost unresisting, but supplicating, towards the portico. [...] All consciousness had now forsaken her" (*I*, 73). *Almost unresisting, but supplicating* – vainotun neidon äkillinen lamaannus ja toimintakyvyttömyys liittyvät tässä ulkopuoliseen voimankäyttöön, mutta on huomattava, ettei varsinaiselle tajunnan menetykselle tarjota fysiologista selitystä. Hunttu tai verho esiintyy eri yhteyksissä myös uhrin aseman symbolina, "valkoisena vaatteena", joka näyttää oikeuttavan kantajansa passiiviseen vetäytymiseen itsensä puolustamisesta ("Ellena followed unresistingly, like a lamb to the sacrifice", *I*, 76) – ja myös sulkemaan silmänsä todellisen maailman groteskilta fyysisyydeltä. Bruhmin (1994, 41) mukaan sankarittaren pyörtymisessä on kysymys nimenomaan sen hetken torjumisesta pois tajunnasta, jolloin imaginaarinen tuska uhkaa muuttua todelliseksi ja kiinnittää huomion kuvitelman sijasta kuvittelijan omaan ruumiiseen ja sen haavoittuvuuteen.

Aistien sulkeminen ympäristön signaaleilta ja äärimmäisenä keinona itse aiheutettu tajunnanmenetys aiheuttavat kognitiivisia sulkeumia, joiden avulla henkilöahmon – ja kerronnassa samanaikaisesti tapahtuvan ellipsin kautta myös lukijan – tajunta säilyy "koskemattomana". Sankaritar ehtii usein nähdä vain epäselvän välähdyksen, mutta kerronta katkeaa aistihavaintojen sumentumiseen tavalla tai toisella, jolloin sekä henkilöahmo että lukija jäävät epävarmuuteen sekä väkivallanteon yksityiskohdista että uhrin henkilöllisyydestä. Näin tapahtuu esimerkiksi "isänsä" Schedonin kanssa takaisin Napoliin matkustavan Ellenan kohdatessa mystisen seuraajan, jonka annetaan ymmärtää olevan Spalatro:

To endure this state of uncertainty much longer was scarcely possible, and Ellena was endeavouring to collect fortitude to meet a knowledge of the worst, when suddenly a feeble groaning was again heard. It seemed near, and to be approaching still nearer. At that moment, Ellena, looking towards the avenue, perceived a figure covered with blood, pass into the court. **A film, which drew over her eyes, prevented her noticing further.** (*I*, 308; korostus KH)

Tässä sanamuoto antaa ymmärtää tajuttomuuden suojelevan sankaritarta tästä itsestään riippumatta – tilanne on kuin ironinen käänös "suomujen silmiltä putoamisen" raamatullisesta metaforasta. *MU*:ssa tietämättömyyteen verhoutumisen symboliikka on viety vielä pidemmälle episodeissa, joissa Emily taistelee itsensä kanssa raottaakseen konkreettista "salaisuuden verhoa". Halulla tietää on kuitenkin hintansa:

Here again she looked round for a seat to sustain her, and perceived only a dark curtain, which, descending from the ceiling to the floor, was drawn along the whole side of the chamber. [...] she

wished, yet dreaded, to lift it, and to discover what it veiled: twice she was withheld by a recollection of the terrible spectacle her daring hand had formerly unveiled in an apartment of the castle, till, suddenly conjecturing, that it concealed the body of her murdered aunt, she seized it, in a fit of desperation, and drew it aside. Beyond, appeared a corpse, stretched on a kind of low couch, which was crimsoned with human blood, as was the floor beneath. The features, deformed by death, were ghastly and horrible, and more than one livid wound appeared in the face. (MU, 348.)

Katkelmassa viitataan aiempaan episodiin, jossa Emily on uteliaana mennyt raottamaan mustaa verhoa uskoessaan sen peittävän vanhaa muotokuva. Verhon takaa paljastuu kuitenkin katumusharjoituksiin tarkoitettu, hajoavaa ruumista esittävä *memento mori* -vahakuva, jonka edessä Emily pyörtyy välittömästi luullessaan kuvaa oikeaksi ruumiiksi (MU, 248–249). Sekä sankarittaren että lukijan väärä käsitys oikaistaan jälleen vasta kertomuksen lopulla:

It may be remembered, that, in a chamber of Udolpho, hung a black veil, whose singular situation had excited Emily's curiosity, and which afterwards disclosed an object, that had overwhelmed her with horror [...] Emily, it may be recollected, had, after the first glance, **let the veil drop**, and her terror had prevented her from ever after provoking a renewal of such suffering, as she had then experienced. Had she dared to look again, her delusion and her fears would have vanished together. (MU, 662; korostus KH)

"Verhon pudottamisen" voi tulkita viittaavan sekä fyysisen peitteen takaisin laskemiseen että symbolisesti kognitiiviseen torjuntaan. Vaikka ulkopuolinen kertoja antaa valistusfilosofisessa "Uskalla tietää" -hengessä ymmärtää tiedollisen uteliaisuuden olevan myönteinen ja myös siveälle sankarittarelle sovelias ominaisuus, tämä eetos näyttää toimivan varsin rajatulla abstraktin ja ei-fyysisen alueella, ja Radcliffen neidot näyttävät itsekin sisäistäneen nämä tietämyksensä implisiittiset kehykset. Tässä alaluvussa olen tarkastellut luostari- ja huntusymboliikkaa fyysisinä ja metaforisina sulkeumina, keinotekoisesti rajattuina piireinä, joiden sisällä voi vallita epistemologisen varmuuden, turvassa olemisen ja eheyden illuusio. Ellipsi kerronnassa herättää kuitenkin luonnollisesti kysymyksen siitä, mitä oikeastaan tapahtuu "tajuttomuuden" aikana: mistä kertomus tahtoo vaieta – ja miksi? Tähän kysymykseen etsin seuraavaksi vastausta goottilaisen romaanin sulkeumien kuvastoa kyseenalaistavan toisen suuren merkityskentän alueelta, aukkoisuuden symboliikasta.

## 2.5 *A door not quite shut* – salakäytävän hämäryys

Many women Gothicists seem to have been unable to say this directly, and yet indirectly their romances pose the question Milton posed with Eve's dream. How did such evil things get into an unfallen woman's mind? Or, in the Gothic mode, how does it happen that the purest woman's bedchamber has a door opening on the darkest subterranean depths? (DeLamotte 1990, 109.)

Psyykkisten sulkeumien voi nähdä tarjoavan kauhuromanssin henkilöahmolle turvatut olemassaolon rajat, mutta poissulkemisella on aina vastapuolensa: pelko aukosta, murtumakohdasta, josta pahat ja irrationaaliset voimat pääsevät sisään. Elliptinen kerronta kielii muodollisesti nuhteettoman sankarittaren tajuntaan jääneistä kognitiivisista aukoista, jotka näyttävät kytkeytyvän erityisesti seksuaalisen uhkan läsnäoloon. Emilyn toistuvat pyörtymiset Udolphossa näyttävät sijoittuvan strategisesti tilanteisiin, joissa tämä on juuri nähnyt jotain sanoinkuvaamatonta – tai odottaa sellaista tapahtuvaksi:

Emily, bending over the body, gazed, for a moment, with an eager, frenzied eye; but, in the next, the lamp dropped from her hand, and she fell senseless at the foot of the couch.

When her senses returned, she found herself surrounded by men, among whom was Barnardine, who were lifting her from the floor, and then bore her along the chamber. She was sensible of what passed, but the extreme languor of her spirits did not permit her to speak, or move, or even to feel any distinct fear. (*MU*, 348–349.)

Tässä Emily on juuri "nostanut verhoa" ja nähnyt aitoa ruumista muistuttavan vahakuvan. Teon voidaan tulkita vertautuvan eräänlaiseen lankeamiseen autuaan viattomuuden alkutilasta tietämiseen, raamatulliseen "hyvän ja pahan tietämiseen", silmien avautumiseen näkemään maailman todellisessa valossa sellaisine yksityiskohtineen, joita moraaliin abstraktioihin fyysisestä ympäristöstään etäännytetyn sankarittaren ei pitäisi nähdä. "Tietämistä" seuraa symbolinen rangaistus: enemmän tai vähemmän tietoinen silmien sulkeminen kammottavan fyysisen rappion kuvan edessä johtaa kerronnan katkeamiseen ja siirtymään tilanteeseen, jossa heräävä sankaritar on äkkiä Montonin miesten ympäröimänä. Vastaava ellipsi on esiintynyt jo aiemmin kohtauksessa, jossa Montoni tulee miehineen hakemaan Emilyn luona piilottelevaa vaimoan vangitakseen tämän tornikamariin:

Emily turned her languid eyes to the door, but terror deprived her of utterance. The key sounded in the lock; the door opened, and Montoni appeared, followed by three ruffian-like men. 'Execute your orders,' said he, turning to them, and pointing to his wife, who shrieked, but was immediately carried from the room; while Emily sunk, senseless, on a couch, by which she had endeavoured to support herself. When she recovered, she was alone, and recollected only, that Madame Montoni had been there, together with some unconnected particulars of the preceding transaction, which were, however, sufficient to renew all her terror. (*MU*, 316–317.)

Molemmissa kohtauksissa kerrontaan jäävä aukko implikoi sellaista toiminnan kliimaksia, jota sankarittaren tajunta ei syystä tai toisesta pysty käsittelemään. Lukijalle jää kuitenkin mahdollisuus tulkita ellipsin kohdalle seksuaalinen väkivallanteko. Emilyn vihjataan olleen jopa tajuissaan aktin aikana ("She was sensible of what passed", *MU*, 438) tai muistavan fragmentaarisia hetkiä edeltävästä "toiminnasta" ("unconnected particulars of the preceding transaction"). Emilyn muistikuvien jäsenyessä lukijalle välittyy kuitenkin vain tieto Madame Montonin kaappauksesta tytön oman ruumiin jäädessä kokonaan huomiotta.

Dutoit (1994) on analysoinut vastaavaa ellipsiä aikakauden saksalaisen romantiikan edustajan Heinrich von Kleistin pienoisromaanissa *Die Marquise von O...* (1808), jossa päähenkilön tiedottomassa tilassa ollessaan kokema trauma, raskauteen johtanut raiskaus, muodostaa kerronnan ytimeen "sisäisen haavan" (*inner wound*), "kryptisen tilan", jonne silminnäkijähavainnot eivät ulotu. Raiskauskokemuksen synnyttämää kerronnallista tyhjiötä Dutoit kuvaa psykoanalyttisen trauman käsitteen kautta psyykkisenä konstruktiona, jonka avulla henkilöahmo pystyy torjumaan tajunnastaan kielellistämisen ulkopuolelle jäävän, sanoin kuvaamattoman tapahtuman. O:n markiisittaren "neitseellinen" raskaus on paradoksi ja mysteeri, joka hyökkäyksen suorittajan henkilöllisyydestä riippumatta viittaa suoraan vallattuun linnakkeeseen vertautuvan naisen ruumiin rajojen rikkoutumiseen ja vuotamiseen, (*Ibid.*, 47–50.) Vastaava entisten rajojen äkillisen avautumisen teema esiintyy myös Radcliffella Montonin miesten hyökkäyksen jälkeen:

When [Emily's] recollection was more complete, she raised herself and went, but with only a faint hope, to examine **whether the door was unfastened. It was so**, and she then stepped timidly out into the gallery, but paused there, **uncertain which way she should proceed.** (*MU*, 317; korostus KH)



Vainotun neidon oman ruumiin rajojen rikkoutuminen aukkokohdaksi jäävän väkivallanteon aikana aiheuttaa myös muiden rajojen vuotamista: sankaritar havaitsee yllättäen oven olevan lukitsematon, ja äkillinen vapaus aiheuttaa epävarmuuden siitä, mitä seuraavaksi pitäisi tehdä ja minne mennä. Lukijan näkökulmasta aukkoisuuden symboliikka on voinut aktivoitua jo aiemmin, sillä merkkejä fyysisten rajojen horjumisesta on esiintynyt kertomuksessa esimerkiksi maisemakuvausten rauniomotiiveissa. Emilyn saapuessa Udolphoon raunioitumisen ja yleisen rappion merkit viittaavat siihen, ettei linnoitus vaikuttavasta ulkomuodostaan huolimatta ole voittamaton:

The gateway before her, leading into the courts, was of gigantic size, and was defended by two round towers, crowned by overhanging turrets, embattled, where, instead of banners, now waved long grass and wild plants, that had taken root among the mouldering stones, and which seemed to sigh, as the breeze rolled past, over the desolation around them. The towers were united by a curtain, pierced and embattled also, below which appeared the pointed arch of a huge portcullis, surmounting the gates: from these, the walls of the ramparts extended to other towers, overlooking the precipice, whose shattered outline, appearing on a gleam, that lingered in the west, told of the ravages of war. (*MU*, 227.)

Samat piirteet toistuvat myös Ellenan tarinassa kuvauksessa Spalatron talosta, jonka pitäisi olla luoksepääsemätön ja varma paikka vangin säilyttämiseen ja murhan suorittamiseen suojaassa maailman katseilta:

The walls, of unhewn marble, were high, and strengthened by bastions; and the edifice had turreted corners, which, with the porch in front, and the sloping roof, were falling fast into numerous symptoms of decay. The whole building, with its dark windows and soundless avenues, had an air strikingly forlorn and solitary. A high wall surrounded the small court in which it stood, and probably had once served as a defence to the dwelling; **but the gates, which should have closed against intruders, could no longer perform their office**; one of the folds had dropped from its fastenings, and lay on the ground almost concealed in a deep bed of weeds, and the other creaked on its hinges to every blast, at each swing seeming ready to follow the fate of its companion. (*I*, 243; korostus KH)

Raunioiden ohella sulkeuma / aukko -dikotomia manifestoituu goottilaiselle arkkitehtuurille leimallisissa valeovissa ja salakäytävissä. Kuvaavana esimerkkinä aukkoisuuden leviämisestä jopa parhaiten vartioiduiksi luultuihin tiloihin toimii *I*:n loppupuolella itse syytetyksi joutuneen Schedonin paljastus Vivaldille inkvisition selleihin kätketyistä salaovista, joiden olemassaolosta

vangit eivät tiedä: "Know, young man, that almost every cell of every prisoner has a concealed entrance, by which the ministers of death may pass unnoticed to their victims" (*I*, 462).

Analyysissään goottilaisen linnan arkkitehtuurista naisruumiin metaforana Wolff (1979, 99–100) on analysoinut aukon seksuaalisia implikaatioita erityisesti *MU*:n kohtauksessa, jossa Emily löytää kamaristaan ainoastaan ulkopuolelta lukittavan oven:

As she walked round [the room], she passed a door, that was not quite shut, and, perceiving, that it was not the one, through which she entered, she brought the light forward to discover whither it led. She opened it, and, going forward, had nearly fallen down a steep, narrow stair-case that wound from it, between two stone walls. She wished to know to what it led, and was the more anxious, since it communicated so immediately with her apartment; but, in the present state of her spirits, she wanted courage to venture into the darkness alone. Closing the door, therefore, she endeavoured to fasten it, but, upon further examination, perceived, that it had no bolts on the chamber side, though it had two on the other. By placing a heavy chair against it, she in some measure remedied the defect; yet she was still alarmed at the thought of sleeping in this remote room alone, with a door opening she knew not whither, and which could not be perfectly fastened on the inside. (*MU*, 235.)

"[A] door [...] not quite shut" – nurkkaan ahdistamisen ohella Radcliffen sankarittaria näyttää kauhistuttavan yhtä lailla suljetun piirin rikkoutuminen, joka rinnastuu neitsyyden menetykseen. Wolffin mukaan salaoven avaamisen ja maanalaiseen tunneliin astumisen houkutuksista kieltäytyminen merkitsee sankarittarelle fyysisen ja henkisen koskemattomuuden säilyttämistä – ja samalla orastavan seksuaalisen tietoisuutensa kieltämistä (*ibid.*).

Kamarinsa ylimääräistä ovea vastaan barrikadia rakentavan Emilyn ohella myös Spalatron taloon joutunut Ellena etsii keinoa sulkea itsensä vaaran ulottumattomiin: "the door of her room remained unsecured against the intrusion of the ruffians below; and, as she had no means of fastening it, she determined to watch during the whole night" (*I*, 246). Jo aiemmin Schedonin ja Marchesa di Vivaldin keskustelussa on käynyt ilmi, että huoneen vaarallisuus piilee salaovessa, joka avautuu maanalaiseen käytävään:

'In that chamber,' resumed the Confessor, 'is a secret door, constructed long ago.' —

'And for what purpose constructed?' said the impatient Marchesa.

'Pardon me, daughter; 'tis sufficient that it is there; we will make a good use of it. Through that door — in the night — when she sleeps' —

'I comprehend you,' said the Marchesa, 'I comprehend you. But why, you have your reasons, no doubt, but why the necessity of a secret door in a house which you say is so lonely – inhabited by only one person?'

'A passage leads to the sea,' continued Schedoni, without replying to the question. 'There, on the shore, when darkness covers it; there, plunged amidst the waves, no stain shall hint of' — (*I*, 206.)

Jos hermeettisesti eristetty huone on tähän asti esiintynyt ehjän, jakautumattoman minuuden symbolina, Schedonin maininta salaoven synnystä ("constructed long ago") viittaa sekä koko sulkeuman keinotekoiseen luonteeseen että tähän konstruktion lähtökohtaisesti kuuluvaan aukko kohtaan. Markiisittaren aiheellinen välihuomautus ("but why the necessity of a secret door in a house which you say is so lonely – inhabited by only one person?") herättelee kysymystä aukon funktiosta: jos sisällä oleva on itseriittäinen ykseys, mihin tarvitaan yhteyttä ulkopuolelle? Merelle johtava käytävä vertautuu oireellisesti suljetuksi kosmokseksi järjestyneen minuuden torjuttuun Toiseen, joka on kaikki merkit, rajatut merkitykset ja erot ("no stain shall hint of") yhteen sulauttava, alkumeren kaltainen hahmoton Kaaos.

Aukkoisuuden merkityksistä gotiikassa on esitetty lukuisia tulkintoja. DeLamotte (1990, 22–23) pitää pelkoa erillisyydestä ja eristetyksi joutumisesta ja toisaalta johonkin kammottavaan Toiseen sulautumisesta erityisen tyypillisenä sekä gotiikalle että yleisemmin romantiikalle. Tähän jännitteeseen perustuvassa vangitsemisen ja pakenemisen vuorottelussa sulkeuman murtuminen voi näyttäytyä henkilöahmolle myös uutena mahdollisuutena edetä seikkailusta toiseen. "Aina uuteen, kiinnostavampaan maailmaan raollaan oleva ovi" on DeLamotten tulkinnassa kuitenkin kaava, joka luo (nais)lukijalle illuusion jopa transsendentin kokemuksen mahdollisuudesta jossakin arkielämän ja yhteiskunnallisen todellisuuden "tappavan toiston" ulkopuolella (*ibid.*, 178). Aukkoa luetaan tässä pohjimmiltaan valheellisen eskapismien symbolina, jonka takaa olisi saatava esiin jokin 'syvempi' yhteiskunnallinen ulottuvuus.

Varsin toisesta näkökulmasta aukkoisuutta on lähestynyt esimerkiksi Miles (1995), joka selittää aukkoisuuden estetiikkaa goottilaisessa romaanissa osaltaan historiallisena ilmiönä: aukko tekstissä on romanttisen tiedonfilosofian embleemi, joka edustaa tiedollisen varmuuden saavuttamista itsestään selvänä pitävälle valistusihmiselle ontologista ja epistemologista uhkaa. Aukko kuvastaa myös "lukemisen uutta hermeneutiikkaa", romantiikan ajan kirjallisuudessa tapahtunutta lukijan roolin muutosta passiivisesta, teoksen lopussa paljastuvien valmiiden merkitysten odottajasta tekstin aukkojen täyttäjäksi ja merkitysten aktiiviseksi konstruoijaksi. (*Ibid.*, 134.) Johnsonin (1995) tulkinta gotiikasta romanttisen tiedonfilosofian manifestina menee vielä pidemmälle: aukkoiset rakenteet kuvastossa, henkilöahmojen konstruoinnissa ja

kerronnassa ilmentävät tietoista ja nimenomaan goottilaiselle sensibiliateetille ominaista "keskeneräisyyden estetiikkaa", jossa etualaistuu epistemologinen skeptisyys, jopa minkäänlaisen tiedollisen varmuuden saavuttamisen mahdottomuus (ibid., 8). Aukon merkitystä Johnson avaa Heideggerilta lainatun "merkityksettömyyden kuilun" (*the Abyss of meaninglessness*) ja toisaalta keskiajalta lähtien katolisessa mystiikassa esiintyvän *vacation*, itsen tyhjenemiseen tähtäävän mietiskelyn, kautta. *Via negativa* -tradition edustajista esimerkiksi Mestari Eckhartilla esiintyy käsitys "heittäytymisestä itsen kuiluun", yksilöyden jättämisestä ja vajoamisesta "ei-mistään ei-mihinkään" tienä sielun jumalallisen ulottuvuuden löytämiseen. (Ibid., 20–24.)

Tässä luvussa olen tarkastellut Radcliffen kauhuromanssien moninaisten jännitteiden halkomaa vaaran ja vainon estetiikkaa ja enemmän tai vähemmän piilevää erotiikkaa vainotun neidon henkilöahmotyypin ja goottilaisen sensibiliateetin analyysin kautta. Johdannossa hahmottelemani klaustrofilisen subjektin rakentumista tarkastelen seuraavaksi Pauline Réagen *O:n tarinassa*, jota luen gotiikan tradition uutena tulkintana, de Saden jalanjalkia seuraavana radcliffelaisen gotiikan "kunniallisuuden koodia" ja ruumiin häivyttämistä ironisoivana vastatekstinä. Goottilaisessa romaanissa etualaistuneen suljettu / avoin -dikotomian tulkitsen Réagen romaanissa muuntuvan heijastelemaan oman aikansa ja myös myöhemmän postmodernin ihmisen ehjän identiteetin muodostamisen ongelmia maailmassa, jossa aukko ei ole enää häiritsevä poikkeus, vaan hämäryys, säännöttömyys ja selittämättömyys muodostavat havaitun todellisuuden perustan. Luen *O:n tarinaa* kuvauksena ehjää, pysyvää identiteettiä tavoittelevasta subjektista maailmassa, jossa romanttisessa tiedonfilosofiassa orastanut epistemologinen epävarmuus luonnehtii koko olemassaoloa. Kontakti omaan ruumiiseen on saavutettavissa vain äärimmäisin keinoin, eikä eksistentiaalisen turvallisuuden ja eheyden kokemukseen näytä tarjoutuvan muuta tietä kuin mystinen "itsen tyhjentäminen", toisaalta askeesin kaltaisen tahdon vapaudelta sulkeutumisen, toisaalta äärimmäisen fyysisen ja henkisen paljastamisen kautta. Tätä radikaalin avoimuuden estetiikkaa, minuudesta luopumista aina puhekyvyn menettämiseen saakka sekä klaustrofilisen subjektin pysyvien rajojen löytämiseen tähtäävän *questin* onnistumista tai epäonnistumista tarkastelen analyysissäni O:sta toimijana tarinassaan ja toisaalta kerronnan subjektina.

### 3 PAINAJAISESTA PÄIVÄUNEEN – *STORY OF O*

The heroine [...] is as much a product of fancy and fantasy as the perfect "dream girls" of medieval lays and romances; and – like the medieval heroine – she is not in control of her destiny and situation. [...] She is dehumanized, silenced, objectified, abducted, prostituted, kicked, beaten, burnt, whipped, lacerated, cut, vilified, raped, sodomized, "fellatio-ized," lesbianized, impaled, branded, shackled, and ringed. (Pallister 1985, 8.)

Dream or nightmare, prison scenery, party costumes, people in masks, all this had denied reality, transported her out of the realm of her everyday life and conveyed her far away to where there is no certain gauging of time. At Roissy she had felt herself to be as one is at night-time, deep in a dream one has dreamt before and which begins anew: sure that the dream exists, sure that it will come to an end, one would like to have it end because one's afraid of being unable to bear it, and one would like it to continue because one's afraid of not finding out how it all ends. (*SO*, 102–103.)

#### 3.1 Roissyn rakastajien sadelainen mikrokosmos

*O:n tarina* alkaa 1950-luvun Pariisista, Montsouris'n puistosta, josta päähenkilö O saapuu rakastajansa Renén tuomana Roissyn linnaan, silmät sidottuna ja tietä tuntematta. Teoksen ensimmäisessä luvussa *The Lovers of Roissy* kuvattu, tarkemmin määrittämättömässä paikassa jossakin Ranskan maaseudulla sijaitseva linna on reaali maailmaa muistuttavasta arkipäivän Pariisista erillinen, unenomainen ja utooppinen yhteisö, jossa O saa uuden identiteetin: hänet on määrää kouluttaa orjattareksi Renén kanssa samaan seurapiiriin kuuluville miehille, "Roissyn rakastajille", ja myöhemmin Renén velipuolelle Sir Stephenille, josta tulee O:n varsinainen omistaja. O:n eroottinen alistuminen syvenee läpi tarinan yksityiskohtaisesti kuvatuissa seksiakteissa, joiden avoimesti erotisoitu väkivalta on saanut monet kriitikot rinnastamaan Réagen romaanin pornografisen klandestiinikirjallisuuden varhaisiin klassikoihin, erityisesti markiisi de Saden *Justineen*.<sup>26</sup> Joissakin *O:n tarinan* luennoissa intertekstuaalinen yhteys de Saden tuotantoon

---

26 Sontag (1969, 49–50) on kartoittanut *O:n tarinan* intertekstuaalisia suhteita ranskalaiseen ja englantilaiseen pornografiaan, niin valistusajalta periytyvään filosofiseen "libertiinikirjallisuuteen" kuin myöhemmän kioskipornografian kuvastoihin. Ilmeisimmän referentin, de Saden, ohella Sontag tarkastelee sotienjälkeisen ranskalaisen älymystön (Simone de Beauvoir, Maurice Blanchot, Georges Bataille, Jean Paulhan, Pierre

on nähty signaalina naisruumiiseen kohdistuvasta inhosta, ja teos on leimattu osaksi misogynistisen pornografian perinnettä. Esimerkiksi Pallister (1985, 7–8) tulkitsee *O:n tarinaa* päältä katsoen "modernina satuna", jossa Roissyn linna paljastuu – oikeamieliselle lukijalle – kuitenkin romanssitradition satulinnan sadelaiseksi antiteesiksi, mikä saa koko tarinan näyttäytymään pohjimmiltaan hovirakkauden puhtausideaalien parodiana, naisruumiin tuholla juhlivana "inhottavana myyttinä irstailusta ja häpäisystä".

Loputtomine sääntöineen ja rituaalisine rangaistuksineen Roissy ja sen variaatiot (Samois'n lesboyhteisö, Sir Stephenin huvila Cannesissa) muistuttavat ulkoisesti *Justinen* antisankarittaren kärsimystietä viitoittavien Rodinin talon, Metsien-Pyhän-Marian luostarin ja Rolandin kartanon kaltaisia sadelaisia pienoismaailmoja. de Saden usein myös goottilaisen romaanin lajityypin varhaisena parodiana tulkitussa teoksessa päähenkilö Justinen elämäntarina näyttäytyy toivottomana ajautumisena yhdenlaisesta vankeudesta toiseen, bordellista luostariin, aina uusiin mielikuvituksen rajoja koetteleviin kidutuksiin, joiden geneerisen toiston katkaisee lopulta tytön lähinnä tragikoominen kuolema salaman halkaisemana. Vaikka Justine toimii teoksessa muodollisesti ensimmäisen persoonan kertojana, tätä voi pitää lähinnä sisäistekijän tahdottomana työkaluna, jolle ei jää muuta roolia kuin kuvastaa kiduttajiensa puheenvuoroissa ja toiminnassa manifestoituvan amoraalisen Luonnon voittoa heikosta Hyveestä libertinisessä filosofiassa.

Réagen ja de Saden päähenkilöt eroavat kuitenkin toisistaan huomattavasti niin henkilöhahmoina kuin tarinansa kertojina. Siinä missä Justinen olemassaolo tarinansa subjektina on kerronnallisesti mahdoton ja lähenee henkilöhahmon käsitteen parodiaa, Réagen sankaritar O näyttää alistuvan omasta tahdostaan mitä erilaisimpiin – useimmiten miesten, mutta myös joidenkin naisten suorittamiin – yksilön fyysisiä, psyykkisiä ja seksuaalisia rajoja loukkaaviin kidutuksiin ja nöyryytyksiin, jotka huipentuvat päähenkilön yhtä lailla itse valittuun kuolemaan. *O:n tarinassa* esiintyvien mieshahmojen voidaan kyllä tulkita muodostavan sadelaisen anonyymien kiduttajien sarjan – joillakin heistä saattaa olla nimet, he saattavat esiintyä naamioituina tai eivät – mutta kaikille on yhteistä esiintyminen tarinassa vain suhteessa O:hon. Muiden henkilöhahmojen nimeäminen tai nimettömyys näyttää olevan toissijaista ja nämä jäävätkin lähinnä funktionaalisiksi karikatyyreiksi<sup>27</sup>, sillä tajunnankuvaus keskittyy lähes yksinomaan O:hon itseensä.

---

Klossowski) Sade-tulkintojen vaikutuksia Réagen tuotantoon.

27 Sir Stepheniä 1800-luvun ranskalaisessa pornografiassa esiintyneenä "englantilaisen sadistin" arkkityyppinä on tulkinnut mm. Sontag (1969, 50). Arkkityypistä laajemmin ks. esim. Praz (1956, 414–433).

Sontag (1969) näkee de Saden ja Réagen teosten keskeisenä erona O:n aktiivisen ja teleologisen toiminnan verrattuna de Saden persoonattomien, esineellisten uhrien ja konemaisten kiduttajien kansoittamiin orgiakuvauksiin, jotka toistuvat mekaanisesti vailla juonellista päämäärää. Toisin kuin Justinella ja muilla de Saden onnettomilla antisankaritarilla, O:lla on oma, autenttinen tajunta, josta käsin tarina kerrotaan. Justine on stereotyyppinen seksiobjekti, staattinen henkilöahmon karikatyyri, joka ei opi mitään koettelemuksistaan, mutta O tahtoo itse tulla vihityksi mysteeriin ja antautuu itse prosessiin, joka tähtää juuri persoonan muuttumiseen, minuudesta luopumiseen ja sen transsendenssiin. (Ibid., 52–53.) Sontag huomauttaa, ettei kolmannen persoonan kerronta koskaan poikkea O:n perspektiivistä, eikä anonyymi kertoja koskaan anna ymmärtää tietävänsä enemmän kuin O tietää. Réagen tekstissä on kuitenkin piirteitä, jotka viittaavat kertomuksen luonteeseen O:n retrospektiona, jossa tapahtumia refleктоiva kertoja näyttää jälkikäteen laajentavan ja tulkitsevan uudelleen kokija-O:n havaintoja. Näihin piirteisiin palaan tarkemmin luvussa 3.4.

Vertailevassa analyysissään suljetun tilan symboliikasta romanssitraditiossa ja goottilaisessa kauhussa Aguirre (1990, 113–114) esittää *questin* suunnan kääntyvän ritariromanssien metaforisesti "sisäänpäin" suuntautuvasta Totuuden etsinnästä keskipakoiseksi liikkeeksi pois päin nimettömän kauhun ytimestä goottilaisen romaanin arkkitehtuurissa. Réagen romaanin voi nähdä kommentoivan omalla tavallaan molempia traditioita: Radcliffen sankarittaret pyrkivät epätoivoisesti painajaismaisemien sulkeutuvista tiloista pois ja vangittunakin heidän mielensä kohoaa symbolisesti fyysisen kärsimyksen yläpuolelle ("with a mind thus elevated, how insignificant would appear to her the transactions, and the sufferings of this world!", *The Italian*, 106–107). O:n *quest* alkaa joutumisesta vainotun neidon painajaiseen, syrjäiseen linnaan tuntemattomien miesten armoille, mutta juonen suunta näyttää kuitenkin kääntyvän romanssien tapaan sisäänpäin, konkreettisimmalla mahdollisella tavalla: initiaatio eroottisen alistumisen mysteereihin alkaa kertomuksen edetessä muistuttaa mystikon kilvoittelua, jossa Graalin maljaksi muodostuu visio absoluuttisten, kestävien rajojen löytämisestä.

## 3.2 Äärimmäiset sulkeumat ja radikaali avoimuus

Suhteessa radcliffelaiseen kunniallisuuden koodiin ja korrektin ruumiin ideologiaan Réagen kuvaus Roissyyn naisista näyttää ensin suorastaan parodialta: pukujen ja korsettien, niiden materiaalien, värien ja rakenteiden luetteloinnin ohella myös puetun naisruumiin yksityiskohdat paljastetaan kuin kameralle, säälimättä. Matkalla Roissyyn René ottaa O:lta ensin pois tämän henkilöpaperit ja kaikki omat tavarat, ja saavuttuaan linnaan O pestään, meikataan ja puetaan palvelijattaren asuun:

The two costumed maids who had received her now appeared, bringing the clothes she was to wear and tokens whereby those who had been guests at the château prior to her coming and after it might be able to recognize her when later on she had left. This costume was similar to the chambermaids'. Over a whalebone bodice which severely constricted the waist, and over a starched linen petticoat, was worn an ample gown, the open neck of which left the breasts raised by the bodice, practically visible beneath a light film of gauze. The petticoat and gauze were white, the bodice and gown a seagreen satin. (SO, 23–24.)

Roissyyn orjatarten kuvaus näyttää aluksi imitoivan historiallisen gotiikan avuttomien ja eroottisesta vetovoimastaan tietämättömien sankaritarten habitusta tavalla, jonka voi nähdä ennakoivan samaa traditiota myöhemmin hyödyntäneen naisten historiallisen rakkausviihteen, varsinkin ns. *Gothic revival* -genren henkilökuvauksia. Vaikka Réagen romaanin peittelemätön pornografisuus tekee naiskuvauksesta väistämättä ironisen suhteessa Radcliffeen ja muihin historiallisen gotiikan edustajiin, Sedgwickin analysoiman huntusymboliikan (ks. s. 41) kahtalaisten signaalit toimivat yhtä lailla tässä kontekstissa: ruumiin eroottisuus korostuu nimenomaan suhteessa sen osittaiseen peittämiseen ja toisaalta paljastamiseen, mikä korostaa entisestään myös "kunniallisuuden koodin" säätelemän varhaisen gotiikan peiteltyjä eroottisia ulottuvuuksia. Kuten Montonin määräämä juhlapuku saa Emilyn tuntemaan itsensä näyttelyesineeksi (MU, 311–312), myös Roissyyn vaatetuksen funktio on kantajalleen ilmeinen:

The wide skirt and the neckline, sweeping down from her shoulders to below and the whole width of her breasts, looked on the girl clad in it, not so much like an article of clothing, a protective device, but like a provocative one, a mechanism for display. (SO, 50.)



Jos goottilaisen romaanin linna on ollut epämääräisen hämäryyden, hahmottomien, muuttuvien ja siirtyvien rajojen ja ainoastaan vihjailtujen kauhujen tyysija, Roissyn pienoismaailman koko kuvasto virittyy subversiivisen esilläolon ja radikaalin avoimuuden estetiikan ympärille. Nähdyksi tulemisen ja katseen piiriin joutumisen tematiikka käy erityisesti ilmi jo alussa esiintyvien peilien motiivin kautta. Katsoessaan peiliin O näkee ensin "avoimen ruumiinsa" kuin ulkopuolisen silmin: "As, on the opposite wall, there was a mirror running from floor to ceiling and straight ahead of her, in plain view, every time she glanced up she caught sight of herself, of her open body" (SO, 14.) Ensimmäinen peilikuva kertautuu vielä toisissa peileissä: "[S]he was led into a room where a three-sided mirror and, facing it, a fourth mirror on the opposite wall enabled, indeed obliged, her to see her own image reflected" (SO, 14.) Peilit samanaikaisesti sekä mahdollistavat (*enabled*) näkemisen toisten silmin, että pakottavat ja velvoittavat (*obliged*) O:n näkyviin itselleen ja toisille. Peilin, "näkymättömän rakastajan", avulla O pystyy myös passiivisesta asemastaan huolimatta epäsuorasti tarjoamaan ruumiinsa sekä itselleen että omistajalleen Sir Stephenille: "[I]n all that excess of light she offered herself and Sir Stephen a reflected view of her body as perfectly open as if an invisible lover had withdrawn from her and left her belly agape", (SO, 153.)

Linnassa muiden naisten ohella O:n ruumis on jatkuvasti nähtävillä ja käytettävissä, se on julkinen tila, joka kertomuksen aikana määritellään ja kartoitetaan salaisimpia sopukoitaan myöten. O:n ruumiin kaikille avautuvat aukot ("her belly agape"; "her sex gaped", 116) vertautuvat ironisesti Radcliffen linna=naisruumis -analogian eufemistisiin salaaviin ja maanalaisiin käytäviin ja myös Johnsonin (s. 48–49) analysoimaan laajempaan *gap*-symboliikkaan "keskeneräisyyden estetiikan" indikaattorina goottilaisessa romaanissa. Intertekstuaalisia kaikuja on tulkittavissa myös Kleistin novelliin *Die Marquise von O...*, mutta tässäkin suhteessa *O:n tarina* näyttäytyy aiemman teeman subversiona: Kleistin tarinan ytimeen jäävää mysteeriä, katseelta ja havainnoilta suljettua "kryptistä tilaa" (Dutoit 1994) ei Réagella enää ole. Avoin ruumis on lähtökohtaisesti kajottu, väkivallan välineet, mekanismit ja jäljet ovat näytteillä:

She was shown the riding-crop, black, long and slender, made of fine bamboo sheathed in leather, an article such as one finds in the display-windows of expensive saddle-makers' shops [...] (SO, 19–20.)

He [a valet] waited while she rolled up her dress behind, as Jeanne had done the evening before, and waited while Jeanne now helped her fix her dress in position. Then he told her to light the fire. O's

flanks to the height of her waist, her thighs, her slender legs were framed in the cascading folds of the green silk and the white linen. The five welts had turned black. (SO, 58.)

O:n tarinassa kajottu ruumis ei kuitenkaan ole groteski. Koskemattomuuden illuusiota ei ole, eikä ruumiin tarvitse olla radcliffelaisen gotiikan mätänevä raato ollakseen rikottu (vrt. Shapira 2006). Omalla tavallaan Réagen kuvaama ruumilliinen avoimuus on hämmentävän säädyllistä – fyysisessä alennustilassaankin esteettisenä ja eroottisena säilyvän naisruumiin voisi tulkita edustavan modernia "kunniallisuutta". Roissyssa vallitsee täydellinen esteettinen järjestys: päivisin orjattaret kulkevat takkatulia kohentamassa, siivoamassa ja tarjoilemassa kahvia kukka-asetelmien, turkispeitteiden, lattiatyynyjen, pylvässänkyjen ja antiikkihuonekalujen täyttämässä linnassa, samalla näyttämöllä, jolla öisin juhlietaan naamioitujen miesten kidutusorgioissa. Sekä yön että päivän maailmat muodostavat kuitenkin formaalin kokonaisuuden, määräytyneen maiseman, jossa ei ole jälkeäkään goottilaisen linnan ja sen ympäristön hahmottomasta hämäryydestä:

Set in one of the little boudoir's walls was a casement window giving out upon a magnificent but sombre, formal garden. The rain had stopped and the trees were swaying in the wind while the moon raced high among the clouds. (SO, 14.)

Full-length French doors gave out to the west, and the autumn sun, pursuing a slow arc through a vast peaceful sky, virtually cloudless, shone upon a commode where stood an enormous spray of chrysanthemums, sulphur in hue, and smelling of earth leaf-mould. (SO, 58.)

Roissyn ikkunat avautuvat hoidettuihin puutarhoihin, ja myös ulkopuolelta voi nähdä sisään, ikään kuin linnan lavastemaisten sisustusdetaljien täyttämässä interiööreissä ei voisi tapahtua mitään, mikä ei kestäisi päivänvaloa. Toisin kuin varhaisen gotiikan epämääräiset, vihjatut kauhut, mikään Roissyssa tapahtuva ei jää arvoituksellisen hämärän peittoon. Ensimmäisen kidutuksensa jälkeisenä aamuna O havaitsee olevansa näytteillä ikkunassa:

The long window towards which she was turned, looked east; that window extended from floor to ceiling, was uncurtained [...] From the window, after the banks of mauve asters, a lawn was visible, and beyond its expanse, a walk. And now it was broad daylight that shone, and it had been a long time since O was stirred. A gardener came along the walk, he was pushing a wheelbarrow. Its iron wheel could be heard crunching on the gravel. Had he come nearer to rake up the leaves fallen by the asters, that window was so large and the room so small and so brightly lit that he'd have seen O, enchained and naked, and the marks the crop had left on her thighs. (SO, 39–40.)

Anne-Marien talossa Samois'n yhteisössä esilläolon motiivi kiteytyy korotettuun näyttämöön, joka on valaistustaan myöten suunniteltu kidutusspektaakkeleita varten:

The French window admitted light to a room which, at the back, was a raised rotunda; the ceiling, a shallow cupola, was supported, at the entrance to the apse-like circular niche, by two slender columns spaced about two yards apart. On the floor of the niche was a platform, four steps led up to it, and like the rest of the room, it was covered with red felt carpeting. (SO, 201.)

Jos Radcliffen sankaritarten tarinamaailmoissa epävarmuuden aukkoja pyritään tukkimaan vetäytymällä porvarillisen avioliiton tai hyväntahtoisen luostariyhteisön kaltaisiin ulkopuolelta määriteltyihin aseisiin, Réagella säälimätön "kaiken paljastaminen" näyttää palvelevan samankaltaista tarkoitusta. *O:n tarinan* tilasymboliikkaa hallitsee visio olemassaolon turvaavista ja määrittelevistä absoluuttisista, näkyvistä sulkeumista. *O:n* omassa sellissä vallitsee karu, askeettinen järjestys, suoranainen harmonia:

[T]he bed was less a bed than a matted platform covered with a spread made of material that only looked like fur. Flat and hard too, the pillowcase was of the same cloth. The one object to be seen on an otherwise bare wall, at about the same distance above the bed as the hook in the post was above the library, was a large ring of gleaming steel from which descended a long steel chain, its lower end forming a little pile of links on the bed, finishing a padlocked catch: the whole thing was like a slender drapery, drawn neatly back and, as though held by a loop, in its stillness it had a clean, cool look of orderliness. (SO, 32–33.)

Päinvastoin kuin Radcliffen Emilyn ja Ellenan kamareissa, *O:n* 'neidonkammiossa' ei ole salaovia tai hämäriä nurkkia, joihin mikään "nimetön uhka" voisi kätkeytyä. Jopa Roissyn sisin sulkeuma, maanalainen tyrmä, jonka kuvauksessa gotiikan konventiot toistuvat ylimääräytyneen ironisesti ("the damp smell of mustiness and stone which is the odour of ancient prisons and, in old castles, of uninhabited keeps", SO, 70), määritetty tilallisesti eksaktisti. Jo matka syvyyksiin kuvataan tuntoaistimusten kautta yksityiskohtaisesti, vaikka *O* kulkeekin silmät sidottuna, palvelijan johdattamana:

Her bare feet froze on the icy tiles, she realized that she was walking down the red wing hallway, then the ground, as cold as before, became rough; she was walking upon flagstones, sandstone, perhaps granite. Twice the valet brought her to a halt, twice she heard a key scrape in a lock and a lock click as a door was closed. 'Be careful of the steps', said Pierre, and she descended a stairway, once almost tripped. (SO, 68.)

Kaikki lukot ovat sekä miesten että palveluskunnan avattavissa, ja Roissyn rakastajat kulkevat vapaasti orjattariensa huoneisiin. Pallister (1985, 4) huomauttaa Roissyn muistuttavan romanssitradition keskiaikaisen linnan mystisen turvallisuuden sfääriä: sinne on vaikea päästä, ja sieltä on vielä vaikeampi päästä pois. Linnan ulkomuuri on merkitty ja vartioitu, sekä reaalinen että maaginen raja, jonka piiristä poistuminen tapahtuu rituaalisessa järjestyksessä:

He [the valet] rose and preceded them, directed them into an antechamber where, before a wrought-iron gate on the further side of which hung long green draperies, two other valets were waiting, white russet-spotted hounds lying at their feet. **‘That’s the enclosure,’** Jeanne murmured. (SO, 52; korostus KH)

The stranger who accompanied them opened the grilled gate Jeanne had said was the enclosure gate and which neither valets nor dogs were guarding now. He raised one of the green velvet curtains and had them both go through. The curtain fell back again. The grilled gate was heard to swing to. (SO, 73.)

O:n lähtiessä Renén saattamana Roissyta ensimmäisen luvun lopussa sulkeutuva portti ja putoava verho toimivat maailmojen erottajina. Myöhemmin Roissyn mentaalinen maailma alkaa laajentua teoksen koko todellisuudeksi. Vaikka O:n kuvataan välillä palaavan näennäisesti takaisin entiseen elämäänsä ja ammattiinsa, uuden järjestyksen symbolit siirretään jo Roissyta lähtiessä arkkitehtonisesta tilasta itse rajattavaan ruumiiseen:

When you are dismissed from here you will go forth wearing an iron ring on your finger; by it others will recognize you. You will then have learned to obey those who wear the same token [...]. (SO, 27–28.)

Symbolisen sormuksen lisäksi O:n ruumiin rajat merkitään äärimmäisen konkreettisina jälkinä tämän omaan lihaan: ensin ruoskaniskuin ja kahleiden jäljin, sitten polttoraidoin, jotka jättävät O:n ihoon Sir Stephenin merkin, ja genitaaleihin pysyvästi kiinnitettävien ketjuin, joissa toistuu Roissyn sormuksen motiivi:

They were rings of dull stainless steel, like the iron in the iron-and-gold-ring.

The metal was round, about the thickness of a pencil, the shape of each ring oblong; similar to the links of heavy chains. (SO, 205–206.)

Renkaiden implikoiman täydellisen suljetun piirin symboliikkaa voi tulkita omalaatuisena variaationa Radcliffen koskemattoman ruumiin ja valloittamattoman linnan välisestä analogiasta. Väkivalta rikkoo kyllä subjektin kaikki fyysiset ja psyykkiset rajat, mutta antaessaan ruumiille muodon se vain paradoksaalisesti vahvistaa olemassaolon kokemusta. Valo ja pimeys voivat toimia aistihavaintojen konkreettisina rajoittajina, mutta sokaiseminen muuttaa O:n maailman paradoksaalisesti entistä turvatummaksiksi:

It [the blindfold] fitted snugly up under the ridge of her brow and exactly followed the curve of her cheeks: no possibility of a downward glance nor even of raising her eyelids. Blessed darkness like unto her own inner night-time, never had O welcomed it with such joy, oh blessed chains which bore her away from herself. (SO, 68.)

Ympärillä kutistuva tila ei herätä O:ssa klaustrofobista kauhua tai tajunnan jäädättävää lamaannusta, päinvastoin. Toisin kuin etäännytetyn kärsimyksen henkisyyden illuusiota ylläpitävät, aistinsa kriittisellä hetkellä sulkevat vainotut neidot, O:n tajunnan kuvataan oireellisesti sulkeutuvan vain kerran, tämän pyörtyessä polttomerkinnän sietämättömästä kivusta (SO, 216–217). Fyysinen ja henkinen elintila käy jatkuvasti ahtaammaksi, mutta painavammat kahleet vain lisäävät O:n henkistä ja seksuaalista tyydytystä, joka äärimmillään saavuttaa mystisen ekstaasin sävyjä:

A hideous satiety of pain and joy ought, one would have thought, to have edged her further and further along that gradually declining slope at whose lower depths are sleep and somnambulism. But to the contrary. The corset which held her upright, the chains which maintained her in subjection, silence, her sanctuary – perhaps these had something to do with it, as may have had the constant spectacle of girls being pressed to use, and even when they were not undergoing use, the spectacle of their at all times accessible bodies. The spectacle and also the awareness of her own body. Daily and, as it were, ritualistically, soiled by saliva and sperm, by sweat mingled with her own sweat, she sensed herself to be, literally, the vessel of impurity, the gutter wereof [sic] Scripture makes mention. (SO, 63–64.)

Ulkoapäin määritelty järjestys näyttäytyy O:lle samanlaisena henkisenä turvapaikkana ja rauhan satamana kuin Ellenalle vetäytyminen vaarallisesta maailmasta luostarin turviin tai avioliitto ja lapsuudenkodin idylliin palaaminen Emil ylle. Rikkinäisyydessään epäpyhän, silti omalaatuisella pyhityksellä täyttyvän ruukun raamatullinen metafora kiteyttää vision tyhjän täyttymisestä, eheyden saavuttamisesta sulkeutuvassa taikapiiressä, josta mikään ei vuoda pois. Entisestä

elämästään luopumisen O kokee ensin loppuna, josta eteenpäin siirtymiseen hän antaa kuitenkin oman suostumuksensa:

What distinguished this ending was the way it made recollection tip into the present; and the way, also that what had formerly had no reality save in a closed circle, in a sealed-of domain, was all of a sudden getting ready to contaminate all the habits and all the circumstances of her daily life; and this ending both upon her and within her, was no longer to be content with outward signs – naked loins, laced-up bodices, iron rings – but to require the thoroughgoing accomplishment of an act. (SO, 103.)

O:n suostumuksensa antaminen on symbolinen "viimeinen sinetti", joka paradoksaalisesti avaa portit totaaliseen utopiaan. Seuraavassa katkelmassa "oman tilan" häviäminen Roissyn maailman laajentuessa ainoaksi todellisuudeksi esiintyy nimenomaan toiveena tuonpuoleisuutta muistuttavan staattisen rauhan tilan ja olemassaolon ykseyden saavuttamisesta:

[S]he no longer had any space all to herself in a place where she had been wont to retreat in order to endure it, nor had she any night left to her, nor, consequently, any dream or any possibility of clandestine existence: no night to offset the length of the day as Roissy had offset the length of her life with René. That May morning's broad daylight made public what had formerly been secret: henceforth, the reality of the night and the reality of the day were going to be the same reality. Henceforth – and O thought, at last. Here in all likelihood was the source of the strange security, mixed with fright, to which she felt she was abandoning herself and which she had somehow foreseen without understanding. (SO, 150.)

Tätä suljettua universumia ja O:n nimeä myöten kertautuvien ympyröiden symboliikkaa on tulkittu yhteiskunnallis-emansipatorisesta näkökulmasta naiseen kohdistuvan erotisoidun väkivallan syklin ja loputtomiin toistuvan, murtamattoman sorron kierteen vertauskuvina (Heathcote 2002, 48–49). Pallister (1985, 6–7) esittää O-kirjaimen vaihtoehtoisiksi tulkinnoiksi täydellisyyttä ja loputtomuutta kuvaavaa alkemistista *aeternitas*-symbolia ja sille vastakkaista nollaa, negaation ja tuhoutumisen merkkiä, päätyen omassa feministisessä luennassaan *O:n tarinasta* romanssitradition rakkausideaalia parodioivana misogynistisena pornografiana lähinnä jälkimmäiselle kannalle. Pallisterin ohella myös Sontag (1969, 55–56) viittaa O-kirjaimeen vaginan karikatyyrinen, mutta kiinnittää huomiota myös O-kirjaimen ristiriitaisiin merkityksiin toisaalta tyhjiön, toisaalta myyttisen alkutilan kaltaisen eriytymättömän ykseyden symbolina. Kenties laajinta tulkintaa O-kirjaimen symbolisista ulottuvuuksista edustaa Phillipsin (1999) näkemys suljetusta piiristä Réagen romaanin kuvastoa ja kerronnallisia rakenteita läpäisevänä

metaforana, mikä lähenee omaa luentaani O:sta klaustrofilisena subjektina, jonka koko olemassaolo näyttää keskittyvän yhteen päämäärään: sulkeutumiseen hermeettiseen taikaympyrään, jonka rajat ovat samalla olemassaolon rajat, ulkopuolelta eksaktisti määritellyt ja sellaisina pitävät vapaan tahdon ja valinnan mahdollisuuksien muodostamaa uhkaa vastaan.

### 3.3 Klaustrofilisen subjektin *quest*: Itsen tyhjeneminen

Subjectivity is a life sentence to a portable prison. All the fables on the subject are, in some way, jailhouse narratives: they depend on an insurmountable fence that defines interiority against an exterior realm. They are the narration on an *inside* that thinks, feels, desires and perceives both itself and an *outside*. The constitution of an "I" relies on this border. (Díaz 2008, 165; kursiivi alkup.)

O:n dilemma on ensisijaisesti länsimaisen, ääri-individualistisen subjektin ongelma: valinnan ja toiminnan mahdollisuuksien (näennäisenkin) rajattomuus synnyttää ahdistusta ja minän rajoja uhkaavaa hajaannusta. Kroker (1992) pitää pakkomielleistä uusien rajojen halua tyypillisenä erityisesti postmodernille tilanteelle, jossa traditionaalisten valtajärjestelmien – uskonnon, rahan, sukupuolen, luokan ja tiedostamattoman kaltaisten "suurten merkitsijöiden" – asettamat vanhat normit ja kategoriat ovat hävinneet ja tilalle on tullut kokemuksen kaoottinen rajattomuus. Tässä tilanteessa haluamme "lakkauttaa vapauden", ja valtapelien viehätys perustuu juuri lupaukseen pelastaa meidät rajattomuuden haasteelta, olemassaolon liiallisuudelta ja kohtuuttomuudelta ilman sääntöjä ja lakeja. (Ibid., 10.)

Toisaalta, kuten Benjamin (1983, 282) on huomauttanut, juuri individualistisen kulttuurin luomat jyrkät yksilöiden väliset rajat tuottavat tunteen eristyksestä ja epätodellisuudesta, jolloin eroottisessa väkivaltafantasiassa tapahtuva ruumiin rajojen loukkaaminen voi näyttää ainoalta keinolta murtautua ulos tästä turruttavasta eristyneisyyden tilasta. Ruumiillisen koskemattomuuden rikkomisen ohella fyysinen vankeus ja mentaalinen sulkeutuminen hiljaisuuteen toimivat O:lle tienä ulos yksilöyden musertavasta eristyksestä ja Díazin kuvaamasta subjektiviteetin "kannettavasta vankilasta". Subjektiviteetin kartesiolaisen "sisäisen tilan" Díaz selittää syntyvän prosessissa, jossa petteäväksi koettu ruumis (silmät, korvat, kaikki aistit) suljetaan ensin ulkomaailmalta, jotta sisäinen monologi voi alkaa. Ruumiin negaatio ei tällöin tapahdu sen rajoista irtautumisen tai niiden ylittämisen kautta, vaan mentaalinen introspektio mahdollistuu nimenomaan kartesiolaisen subjektin sulkeutuessa ruumiinsa omien rajojen sisään.

(Ibid., 165–166.) O:n klaustrofilisen subjektin *quest* näyttäytyy tässä lähtökohtaisesti anti-kartesiolaisena pyrkimyksenä saada eristyneen minän piinallinen yksinpuhelu lakkaamaan toisaalta avaamalla ruumiinsa konkreettiset aukot, hukuttautumalla fyysisten aistimusten tulvaan, toisaalta vetäytymällä hiljaisuuteen, luopumalla niistä mentaalisista toiminnoista, joille inhimillisen subjektiuden katsotaan perustuvan: kommunikaatiosta, itsereflektiosta – seuraavan katkelman ilmaisen *speech* voi tulkita viittaavan ulkoisen puheen ohella myös sisäiseen monologisiin – ja omasta tahdosta:

The chains and the silence which ought to have sealed her isolated self within twenty impenetrable walls, to have asphyxiated her, strangled her, hadn't; to the contrary, they'd been her deliverance, liberating her from herself. What might have become of her had speech been accorded to her and freedom granted her hands, had the faculty of free will been hers when her lover prostituted her while he looked on? She had spoken, it is true, under torture; but may one designate as words these which are only complaints and screams? Again, they often stilled her with gags. [...] She was – who? Anyone at all, no-one, someone else, one of the other girls, any one of them at all, being pried open and forced like her and whom she saw being pried open and forced like herself – for, yes, she did see it, but even so she wasn't to help do the opening of the forcing. (SO, 57.)

Ruumiin kautta tapahtuvassa mielen annihilaatiossa sisäinen sulautuu ulkoiseen, itse hajoaa toisiin, eikä toisten kokemusta voi enää erottaa omasta. Benjamin näkee O:n ruumiin avautumisen pakotettuna ja pohjimmiltaan traagisena epäonnistumisena, koska tulkitsee tämän kykenemättömäksi antautumaan kokonaisena ja erillisenä persoonana vastavuoroiseen, intersubjektiiviseen suhteeseen, jossa molemmat osapuolet voisivat tunnistaa ja myöntää toistensa olemassaolon aitoina subjekteina (1983, 287–290; ks. myös Benjamin 1988, 61–67).<sup>28</sup>

Benjaminin tulkinta O:n minuusproblematiikasta on kenties hedelmällisintä suhteuttaa psykoanalyttisen viitekehyksen terapeuttiseen perspektiiviin, jossa itsen tuhoutumisen halua käsitellään lähinnä pragmaattisena ongelmana. Minuudesta luopumisen ja tajunnan sammumisen halua voi tulkita myös yksilöpsykologiaa laajempaan eksistentiaalisena dilemmaksi. Michelson (1993) tulkitsee O:n *tarinan* vevän äärimmilleen yhden suurimmista ihmisenä olemisen ongelmista: halun nauttia yksilöyden suomista eduista ilman velvollisuutta tehdä valintoja, joista ihmisen moraalinen olemus ja persoona muodostuvat. O:n *tarina* kuvaa täydellistä anarkiaa, joka syntyy irtauduttaessa yksilönä toimimisen velvollisuuksista tavoittelemaan pysyvän onnen tilaa, jota länsimainen rakkausmytologia on aina julistanut. (Ibid., 63.)

---

28 Benjaminin tapaan O:n masokismia hegeliläisenä herran ja orjan dialektiikkana ja tähän sisältyvänä oman olemassaolon tunnustuksen tavoitteluna tulkitsee myös Werner (2001).



Yhdeksi O:n questin suurimmista ristiriidoista näyttää muodostuvan se, onko minuudesta luopumisen tarkoitus pohjimmiltaan tajunnan täydellinen sammuttaminen, mikä äärimmilleen vietyinä merkitsee myös fyysistä kuolemaa, vai johonkin suurempaan Toiseen sulautuminen. Phillips (1999, 102) tulkitsee O:n halua kutistua "nollaksi" toisaalta subjektin kuolemanvietin suorana ilmauksena, mutta viittaa toisaalta O-symboliikan myönteisempiin merkityksiin Toiseen sulautuneen egon täydellistymänä. Shullenberger (2005) kritisoi Freudin kytkentää masokismin ja kuolemanvietin välillä ja esittää, ettei ruumiin negaation tarkoitus ole pelkkä itsen poispyyhkiminen, vaan masokisti O pyrkii itse asiassa tyhjentämään itsensä ja oman halunsa yhtyäkseen henkenä rakastamaansa, idealisoituna itseään suurempaan Toiseen. Koska Réagen kertomus on kuvaus post-kristillisestä, sekulaarista maailmasta, jossa "Jumala on kuollut", transsendenssin ainoaksi mahdolliseksi kohteeksi muodostuu rakastettu, jolle antautuminen eroottisessa suhteessa vastaa mystikon kokemusta sulautumisesta Jumalaan (ibid., 268.)<sup>29</sup> O:n Renén ruumista kohtaan osoittama orgastinen palvonta ilmenee jo romaanin alussa kohtauksessa, jossa René esittelee O:n Roissyn seurapiirille:

O was aware of the splendour of her mouth, of its beauty, since her lover deigned to enter it, since he deigned to make a spectacle of its caresses, since he deigned to shed his seed in it. She received him as one receives a god, with thanksgiving heard his cry, joyously heard the others laugh, and when once she had received him, fell, unstrung, and lay with her face against the floor. (SO, 30–31.)

Renén ja myöhemmin O:n omistukseensa ottavan Sir Stephenin hahmot symbolisoivat jumaluuden kaksia kasvoja, joihin Réagen tekstissä viitataan toistuvien raamatullisten kielikuvien, suurin sitaatein ja alluusioiden: lempeää rakkautta ja säälimätöntä tuomiovaltaa. Tämän jumalan edessä O on yhdellä hetkellä alennustilastaan mystiseen ekstaasiin nouseva palvelija ja sisäisen harmonian saavuttanut askeetti, toisella taas lopullista hylätyksi tulemistä pelkäävä synnintekijä:

However astonishing it were, that from being prostituted her dignity might increase, the crucial point was nonetheless one of dignity. It illumined her as if from within, and one could see in her calmness in her bearing, upon her countenance a serenity and imperceptible inner smile one rather guesses at than perceives in the eyes of the recluse. (SO, 64.)

When she'd been a child she'd read a text written in letters of red upon the white wall of the room she'd spent two months living in, in Wales: a passage from the Bible, one such as Protestants

---

29 Ajatus vastaavaan transsendenssiin pyrkivästä seksuaalisesta masokismista uskonnollisen erotismin perillisenä esiintyy myös Benjaminilla (1983, 296). Uskonnollisen kärsimysekstaasin ja seksuaalisen masokismin sekoittumisesta sentimentalistisessä fiktiossa ks. Noble (2000, 26–85).

inscribe in their houses: 'It is a terrible thing to fall into the hands of a living God.' No, she said to herself now, no, it isn't true. What is terrible is to be rejected by the hands of the living God. (SO, 130.)

*O:n tarinassa* ajatus kuolemasta esiintyy ensin lähinnä yhteyksissä, joissa se on helpointa tulkita orgastisen kokemuksen metaforana, "pienenä kuolemana":

Beneath those stares, beneath those hands, beneath those sexes which raped her, beneath those lashes which tore her, she sank, lost in a delirious absence from herself which gave her unto love and loving, and may perhaps have brought her close to death and dying. (SO, 57.)

Kertomuksen kuluessa pelko jumalallisen Toisen hylkäämisestä, jota *O:n* Renésta hetkeksikin eroon joutuessaan kokema äkillinen epätoivo on jo aiemmin ennakoanut ("Ah! may the miracle last, may grace be not wanting unto me, oh René, don't leave me!" SO, 31), voimistuu kuitenkin pakkomielteeksi, joka alkaa horjuttaa *O:n* visiota itsestään sisäisen rauhan löytäneenä mystikkona. Yhtenä täydellisesti määritellyn ja turvatuksi olemassaolon edellytyksenä esitetään *O:n* toive epäjatkuvuutta tuottavan lineaarisen ajan pysähtymisestä ("Henceforth there would be no discontinuity, no gape, no dead time, no remission", SO, 150.) Maanalaisessa sellissä vietetty ajanjakso kuvataan *O:n* nirvanana, jossa aika lakkaa olemasta täydellisesti:

In this sultry, soundless twilight, O soon lost all track of time, for here there was neither night nor day [...] She also lost track of these visitors, of their number, and neither her gentle blindly caressing hands nor her lips were ever able to identify whom they touched. [...] She also lost track of whippings and of her screams; the vault muffled them. She waited. All of a sudden, time stopped standing still. In the very midst of her velvety, anaesthetic night-time she felt her chain being detached. She'd been waiting about three months, about three days, or ten days, or ten years. She felt herself being swathed in some heavy cloth, and someone taking her under the shoulders and under the legs; felt herself being lifted and borne away. (SO, 70–71.)

*O:n* aika – tai ajattomuus – maan alla saa unohduksen limbon ja nirvanan sävyjä, joita on ennakoanut jo aiemmin tekstissä esiintyvä kuvaus linnan ulkopuolella samaan aikaan vallitsevasta syksyn lohduttomuudesta:

Outside, gusts of cold wind were blowing, cold rain spattered down, the poplar near the window swayed under the gale's attack. From time to time a pale wet leaf pasted itself against a windowpane. The overcast sky was dark, it was as dark as the heart of the night even though seven had not yet struck, but autumn was wearing on and the days were growing shorter. (SO, 67.)

Syksyn ja talven tulon merkit voi tulkita analogiana O:n metaforisesta astumisesta tuonpuoleisuuteen, olemisen ja ajan ulkopuolelle, mutta rinnastus vuodenvuorokiertoon viittaa myös tämän "kuoleman" väliaikaisuuteen ja tulevaan, kevääseen vertautuvaan "ylösnousemukseen". O:n tragedian voidaan katsoa alkavan hetkestä, kun hänet vedetään yhtäkkiä kuin Tuonelasta takaisin maanpäälliseen elämään: euforisen alkutilan hermeettinen sulkeuma purkautuu odottamatta ("she felt her chain being detached"), mikä saa lineaarisen ajan alkamaan uudestaan. Lineaarinen aika ja sen kautta väistämätön muutoksen mahdollisuus muodostuukin O:n tähän saakka euforisen *questin* murtumakohdaksi. Kuin unennäkijän O:n kuvataan yhtä aikaa pelkäävän sekä unta itseään että heräämistä, mutta haluavan sittenkin tietää, kuinka uni lopulta päättyy:

Dream or nightmare, prison scenery, party costumes, people in masks, all this had denied reality, transported her out of the realm of her everyday life and conveyed her far away to where there is no certain gauging of time. At Roissy she had felt herself to be as one is at night-time, deep in a dream one has dreamt before and which begins anew: sure that the dream exists, sure that it will come to an end, one would like to have it end because one's afraid of being unable to bear it, and one would like it to continue because one's afraid of not finding out how it all ends. Well, here was the ending, right here, just where one would have never supposed it would be, where she wasn't expecting it, and in the most unexpected of all imaginable forms (granting of course, as she now said to herself, granting that this was indeed the ending and there wasn't some other ending hidden behind it, or still a third ending hidden behind the second one). (SO, 102–103.)

O:n utopia staattisesta ykseyden ja eheyden tilasta muistuttaa sellaista nostalgista kaipuuta elämää edeltävään olemattomuuteen, jota Georges Bataille on analysoinut jatkuvuuden ja epäjatkuvuuden dikotomian kautta tarkastellessaan erotiikan ja kuolemanvietin yhteen kietoutumista Bataille näkee kaiken seksuaalisuuden pohjimmiltaan väkivallan alueena. Tarve murtaa omat ja toisen ruumiin rajat väkivallan avulla on seurausta ihmisen luonteesta epäjatkuvana olentona, jonka pyrkimys irti yksilöllisen olemassaolonsa satunnaisuudesta ja omasta eristyneisyydestään suuntautuu lopulta kohti illuusiota kuolemasta kaikki rajat murtavana ykseytenä (Bataille 1986, 13–17.) Vaikka loppu näyttää merkitsevän klaustrofilisen subjektin visiossa viimeistä, äärimmäistä sulkeumaa, joka lukitsee ja sinetöi muuttumattomaksi vallitsevan tilan, tällaisen lopun mahdollisuus kyseenalaistuu O:n epäilyssä siitä, merkitseekö siirtymä Sir Stephenin täydelliseen omistukseen – tähän tapahtumaan viitataan "loppuna" yllä olevassa katkelmassa – sittenkään *questin* päätöstä, vai onko edessä vielä useiden loppujen kenties koskaan päättymätön sarja.

### 3.4 Tekstuaalinen tirkistely, lopun halu ja kertoja-O:n ironia

O:n tarinan lukeminen euforisena fantasiana täydellisesti suljetun, myyttisen alkutilan saavuttamisesta tai pohjimmiltaan traagisena kuvauksena tässä pyrkimyksessä epäonnistumisesta riippuu osaltaan siitä, kuinka kertomuksen loppuratkaisua tulkitaan. *O:n tarina* päättyy kuvaukseen Sir Stephenin huvilalla Cannesissa järjestetyistä juhlista, joissa O esiintyy pöllön naamiossa, nyt itse anonymisoituna, mykkänä kuin eläin:

O stared at them through her plumage, **stared at them with wide-open eyes**, eyes as round and as open as the night bird she represented, and so strong was the illusion that it struck everyone as completely natural that, when questioned, this owl prove truly what it was, deaf at human speech and mute. (SO, 260–261; korostus KH)

O:n pöllön naamiota on luettu viittauksena asemaan myyttisenä, eläinhahmoisena jumalattarena, – esimerkiksi Werner (2001, 241) mainitsee alluusion Minervan pöllöön – egonsa ylittäneenä subjektina, jonka on päässyt transsendenssissaan inhimillisen kielen ulko- ja yläpuolelle. Kysymys O:n ontologisesta statuksesta suhteessa toisiin juhlissa läsnä oleviin nouseekin suoraan Réagen tekstistä: "Was she then a thing of stone or wax, or a creature of some other world, and was it that they thought it pointless to try to speak to her, or was it that they didn't dare?" (SO, 262.) Tästä perspektiivistä O näyttäytyy äärimmäisen alennustilansa kautta jumaluuteen kohonneena "Kaikkinäkevänä Silmänä", joka sulkee katseensa piiriin koko maailman. Jos tällainen "jumalan perspektiivi" on saavutettavissa kuitenkin vain astumalla kielen ja kommunikaation ulkopuolelle, onko O:lla enää kerrottavana mitään tarinaa?

Réagen romaanissa on itseasiassa kaksi erillistä loppuratkaisua, jotka kumpikin jättävät O:n kohtalon eri tavoin avoimeksi. Itse teksti päättyy kohtaukseen, jossa anonyymi joukko käyttää O:ta niin kuin tätä on käytetty koko tarinan ajan. Tämän jälkeen seuraa kuitenkin vielä huomautus "toisesta lopusta", O:n aikomuksesta kuolla, minkä ei kuitenkaan kuvata tapahtumana toteutuvan:

There existed another ending to the story of O. Seeing herself about to be left by Sir Stephen, she preferred to die. To which he gave his consent. (SO, ei sivunumeroa.)

Näiden loppujen suhde on sikäli kiinnostava, ettei jälkihuomautusta esitetä minkään erityisen toimittajan tai kustantajan paratekstinä, vaan se on luettavissa yhtä lailla osana teoksen kertojan

diskurssia kuin aiempi tekstikin. Olen aiemmin esittänyt tulkinnan romaanin kerronnasta O:n omalla, kolmanteen persoonaan etäännytettyä retrospektiona, jossa tämä asettuu objektiksi omalle kertovalle subjektilleen. Alussa tosin esiintyy minäkertoja, mutta tämä on pelkkä ääni, joka ilmaisee itsensä vain johtolauseissa ja häviää O:n näkökulman vallatessa kerronnan. Romaanin jälkihuomautuksen voi tulkita retrospektiivisen kertojan korjauksena omaan kerrontaansa – tällaisia korjauksia, tarkennuksia ja myöhempiä spekulatioita, joista käy ilmi kokevan ja kertovan subjektin välinen ero, esiintyy varsinkin kertomuksen alussa:

**I don't know just how long she remained in the red boudoir, nor if she really was alone**, as she thought she was [...] **What I do know is** that when the two chambermaids returned, one was carrying a tape-measure and the other had a basket over her arm. (SO, 14–15; korostus KH)

Nevertheless, O did not have time to observe their faces or recognize **whether her lover was there (he was)**, for one of the men trained a spotlight upon her face, dazzling her. (SO, 16; korostus KH)

Tällainen huojunta ja epävarmuus kerronnassa nostavat esiin O:n tarinan näkemisen ja nähdyksi tulemisen tematiikan tavalla, joka houkuttelee lukemaan klaustrofilisen subjektin täydellisen sulkeuman halua myös fiktion sisäisenä, kerronnallisena ongelmana. Phillips (1999, 96) on kiinnittänyt luennassaan erityistä huomiota voyeuristisen nautinnon hallitsemiseen "katseen verkostoon", joka liittää kaikki henkilöahmot O:hon, "silmään joka näkee ja jota katsotaan". Tämän verkoston sekä ympyröiden, ketjujen ja piirien yleisen symboliikan Phillips näkee ironisena heijastuksena kaikessa fiktiossa toimivasta teksti-henkilöhahmo-lukija-kriitikko-tekijä-ketjustaa (ibid., 103). O:n toiminta valokuvaajana vertautuu kameran objektiivin ja sen kautta kertojan suhteeseen henkilöahmoon. Asetelma ilmenee erityisesti suhteessa malli Jacquelineen, jonka kuvataan rakentuvan O:n silmässä, tämän täydentävän ja muuntelevan katseen kautta:

[S]he was wearing an immense gown of heavy silk and brocade, red, such as brides wore in the Middle Ages, going to within a few inches of the floor, flaring at the hips, tight at the waist, and whose armature sketched her breasts. [...] in mind O completed the image, modified it according to a prototype she had: just a shade of this, a shade of that – the waist constricted a little more tightly, the breasts a little more sharply uplifted – and it was the Roissy dress, the same dress Jeanne had been wearing, the same heavy silk, shining, smooth, cascading, the silk one seizes in great handfuls and raises as one's told to... (SO, 86–87.)

Samaan katseen verkostoon kietoutuu myös henkilöahmo-O suhteessa kertoja-O:hon. Kaiken esille asettamisen ja säälimättömän paljastamisen jälkeen kaksi vaihtoehtoista mutta yhtä lailla

avointa loppua näyttäytyvät kerronnallisena ratkaisuna, jossa O:n voi tulkita osoittavan tietoisuutensa asemastaan fiktion sisällä. Ensinnäkin kertoja-O:n voi kahdella avoimella lopulla tulkita ironisoivan toisaalta henkilöhahmo-O:n halua "nähdä kuinka uni päättyy", toisaalta lukijaa ja tämän yleisinhimillistä tarvetta saada tekstistä muodostettua semanttisesti suljettu, täydellinen kokonaisuus – aivan kuten henkilöhahmo-O haluaa saada tarinalleen yksiselitteisen päätöksen, joka sinetöisi koko todellisuuden muuttumattomaan Sulkeuman tilaan, voidaan lukijan suhteessa tekstiin puhua "lopun halusta", jota esimerkiksi Brooks (1984, 51–52) on tarkastellut kaiken kerronnan dynamiikan käyttövoimana.

Vaikka tajunnan sammumisesta tai fyysisestä kuolemasta klaustrofilisen subjektin questin päämääränä voi esittää erilaisia tulkintoja, ainakin suhteessa lukijaan klaustrofilisen projektin voi nähdä onnistuvan siinä mielessä, että kertoja-O onnistuu sulkemaan henkilöhahmonsa lukijan katseen ulottumattomiin kahdella tavalla. Toisaalta O:n eläimellinen mykkyys tekee tämän tajunnankuvauksen jatkamisen mahdottomaksi, mutta "ensimmäinen loppu" mahdollistaa vielä O:n ruumiin kuvauksen tyhjänä eläimenä, esineenä tai koneena, tämän käyttämisen puhtaasti pornografian tarpeisiin. "Toinen loppu", jossa henkilöhahmo-O esiintyy vielä kerran tahtonsa ilmaisevana subjektina, voidaan kuitenkin tulkita kertojan sinetiksi O:n 'käytölle' sen jälkeen, kun tämän tajunta on poistettu kerronnan piiristä. Ratkaisu on osaltaan luettavissa ironisoivana vastineena sadelaisen pornografian logiikalle, jossa ruumiiden konemainen toiminta voidaan generoida tirkistelevän lukijan ehdoilla jatkumaan loputtomiin.

Sekä mykän eläimen hahmossa kuvatun O:n inhimillisen kielen ulkopuolelle siirtymisen että fyysisen kuoleman voi tulkita edustavan pohjimmiltaan samaa ratkaisua: O on tiedostanut paitsi paikkansa konkreettisesti ja metaforisesti kaikille avoimena henkilöhahmona tarinamaailman suljetussa universumissa, myös asemansa alttiina fiktion ulkopuolisen lukijan katseelle, jota edes henkilöhahmo-O:ta ja tarinan muita hahmoja katseellaan hallitseva kertoja-O ei kykene kontrolloimaan. Réagen romaanin lopulla O rinnastetaan Jacquelinen pikkusisko Nathalien kautta Tuhannen ja yhden yön tarinoiden Sheherazadeen ("cowering on the rug in the alcove at the foot of O's bed like little Dinarzade at the foot of Sheherazade's bed, she [Nathalie] watched every time O was tied to the wooden bedstead", *SO*, 237). Tässä vertauksessa voi tulkita manifestoituvan paitsi O:n kaksoisroolin romaanin henkilöhahmona ja kertojana, myös käänteisesti klaustrofilisen subjektin perimmäisen ongelman suhteessa fiktion kertojuuteen yleensä: niin kauan kuin O on hengissä, hän kertoo ja paljastaa itseään lukijalle, joka fiktion ulkopuolisena on tuntematon, muuttuva tekijä katseen ketjussa. Lukijan läpitunkevaa katsetta

tuntuu ennakoivan jopa kertoja ilmaistessaan epävarmuutensa siitä, mitä kertomuksessa todella tapahtuu, kuka näkee ja mistä perspektiivistä:

I don't know just how long she remained in the red boudoir, nor if she really was alone, as she thought she was, **for someone may perhaps have been watching her through a peephole disguised somewhere in the wall.** (SO, 14–15; korostus KH)

Fiktio "katseen verkostossa" juuri todellinen lukija voidaan tulkita tuntemattomana tekijänä, arvaamattomana omien tulkintojensa ja merkitystensä tuottajana, jonka katse on klaustrofiliselle subjektille aina potentiaalisesti vaarallinen: O:n on viimein piilouduttava Lukijan silmältä kokonaan, kuoltava sekä mielenä että ruumiina, vaiettava henkilöahmona ja kertojana lukitakseen tarinamaailmansa semanttiseksi sulkeumaksi tai edes estääkseen sen purkautumisen.

## 4 LOPUKSI: KLAUSTROFILISEN FIKTION PARADOKSI

Neither a mere idealization of aesthetic attention nor a diminishment of eros to interpretation, the metonymic, participative touch (or look, or reading) brings more fully into being the bodies, texts, and buildings it brushes against. The risk of violence remains— when does it ever go away?—but it is important to stress that, if touch is in some way entry, it is thus only inasmuch as appropriation has been thoroughly relinquished. Such an entry, such a touch, requires an ecstatic reorientation of the most basic (and finally damaging) ontological presuppositions: that this body has fundamentally nothing to do with mine; that this body cannot be touched; that this body is impenetrable or forever lost. (Howie 2007, 7.)

Tässä tutkielmassa olen tarkastellut kohdetekstejäni, niiden henkilöahmoja, kuvastoa ja rakenteita ensisijaisesti suljettuun tilaan liittyvän kauhunsekaisen halun näkökulmasta. Ann Radcliffen kauhuromansseista toivon nostaneeni riittävästi esiin juuri ruumiillisuuden ja siihen liittyvän suljettu/avoin–dikotomian käsittelyyn liittyviä ristiriitaisia elementtejä, joiden kommentointia ja subversiivista variointia olen tulkinut Pauline Réagen *O:n tarinan* olennaisena antina goottilaisen romaanin traditiolle. Vaikka aineistoni on liian suppea laajempien yleistysten tekemiseen, rohkenen tämän käsittelyn pohjalta esittää yhdeksi gotiikan traditiossa etualaistuvaksi teemaksi tarkastelemaani klaustrofiliaan, sulkeutumisen haluun liittyvää problematiikkaa.

Klaustrofiliaa voi tarkastella ensinnäkin henkilöahmojen tasolla manifestoituvana subjektin identiteettiongelmana: rajattomuuden kauhuna hämäräksi ja hahmottomaksi kaaokseksi koetussa maailmassa ja toiveena pysyvien, absoluuttisten rajojen löytämisestä. Tässä suhteessa (post)modernin todellisuuden haarautuvien polkujen multiversumin voi nähdä rinnastuvan goottilaisen linnan loputtomiin labyrintteihin, joiden arkkitehtuurissa *ad infinitum* toistuvat ovet, lukot, salaovet ja -käytävät saavat tilaan joutuneen kokemaan "kahtalaista kauhua" (DeLamotte 1990, 95), yhtäaikaista klaustrofobiaa ja loputtomuuden pelkoa, kun tämä ymmärtää olevansa loukussa, joka on niin valtava, etteivät edes sen rajat tahdo hahmottua.

Toisaalta, kuten toivon *O:n tarinan* analyysissä osoittaneeni, klaustrofilia voi olla myös fiktion dynamiikkaan liittyvä kerronnallinen ongelma: rajojen pakkomielle voi kärjistyä myös



tilanteeseen, jossa äärimmäinen avoimuus yrityksenä ratkaista fiktion väistämättä jäävien aukkojen ja epämääräisyyskohtien aiheuttama hermeneuttinen kriisi johtaa fantasiaan täydellisestä semanttisesta sulkeutumisesta. Vaikka tarinamaailma rakentuisi Réagen romaanin tavoin radikaalin avoimuuden periaatteella, fiktio ei koskaan ole lasitalo, jonka sisällön lukija voisi nähdä 'sellaisenaan' täysin ulkopuolelta. Lukeminen on aina "osaa ottava kosketus", joka mahdollistaa rajan kokemisen ja yhteyden avautumisen (Howie 2007, 7). Fiktio voi olla kuin toisen ruumis, aina perustavalla tavalla tavoittamaton, ja tulkinnan erotiikassa syntyvä *jouissance* voi tulla vaarallisen lähelle väkivaltaa: mitä teemme, jos lukijoina emme näe mielestämme tarpeeksi, tai pidä näkemästämme?

Jos pidämme kiinni käsityksestä fiktiosta kielellisenä kommunikaationa, sekä tekijän, lukijan että tekstin on otettava kosketetuksi tulemisen ja yhteyden avautumisen riski, vaikka se merkitsisi 'väärän tulkinnan' vaaralle, hermeneuttiselle 'väkivallalle' antautumista. Klaustrofilinen visio tavoittaa "jumalan perspektiivi" suhteessa tarinamaailmaan, nähdä merkitysten asettuvan täysin tajuttavaksi kokonaisuudeksi fiktiossa ei voi toteutua sellaisenaan, sillä – kuten O:n esimerkki on toivoakseni osoittanut – merkityksen lukitseminen on mahdollista ehkä ainoastaan kokonaan vaikenemalla, asettumalla mystikon asemaan, jonne inhimillisen kielen loukkaus ja kosketus eivät ulotu. Transsendentin mykistymisen sijaan klaustrofilinen fiktio voi kuitenkin tavoitella oman ja toisen minän ja ruumiin rajojen kokemista yrittämällä koskettaa, avata yhteyksiä, haastaa lukijan näyttämisen ja kätkemisen intiimiin leikkiin, joka mahdollistuu juuri *sulkeutuvassa* tilassa, tulkinnan oven jäädessä raolleen fiktion kynnyksellä.

## KIRJALLISUUS

### Kohdetekstit

- I* = RADCLIFFE, ANN 2000: *The Italian*. Toim. Robert Miles. Penguin Books. Lontoo. (Alkuteos julkaistu 1797.)
- MU* = RADCLIFFE, ANN 1980: *The Mysteries of Udolpho*. Toim. Bonamy Dobrée. Oxford UP. Oxford. (Alkuteos julkaistu 1794.)
- SO* = RÉAGE, PAULINE 1972: *Story of O*. Käänt. Sabine d'Estree. Corgi Books. Lontoo. (Alkuteos julkaistu 1954.)

### Tutkimus ja muut lähteet

- AGUIRRE, MANUEL 1990: *The Closed Space. Horror Literature and Western Symbolism*. Manchester UP. Manchester.
- AGUIRRE, MANUEL 1995: The Roots of The Symbolic Role of Woman in Gothic Literature. Teoksessa *Exhibited by Candlelight. Sources and Developments in the Gothic Tradition*. Toim. Valeria Tinkler-Villani, Peter Davidson & Jane Stevenson. Rodopi. Amsterdam, 57–63.
- BARFOOT, C. C. 1995: The Gist of Gothic in English Fiction; or, Gothic and the Invasion of Boundaries. Teoksessa *Exhibited by Candlelight. Sources and Developments in the Gothic Tradition*. Toim. Valeria Tinkler-Villani, Peter Davidson & Jane Stevenson. Rodopi. Amsterdam, 159–172.
- BATAILLE, GEORGES 1986: *Erotism. Death & Sensuality*. Käänt. Mary Dalwood. City Lights. San Francisco. (Alkuteos julkaistu 1957.)
- BEDELL, GERALDINE 2004: I wrote the story of O. *The Observer* (25.7).
- BENJAMIN, JESSICA 1983: Master and Slave: The Fantasy of Erotic Domination. Teoksessa *Powers of Desire. The Politics of Sexuality*. Toim. Ann Snitow, Christine Stansell & Sharon Thompson. Monthly Review Press. New York, 280–299.
- BENJAMIN, JESSICA 1988: *The Bonds of Love. Psychoanalysis, Feminism and the Problem of Domination*. Pantheon Books. New York.
- BROOKS, PETER 1984: *Reading for the Plot. Design and Intention in Narrative*. Harvard UP. Cambridge (Massachusetts).
- BRUHM, STEVEN 1994: *Gothic Bodies. The Politics of Pain in Romantic Fiction*. University of

Pennsylvania Press. Philadelphia.

- CHANCER, LYNN S. 1998: *Reconcilable Differences. Confronting Beauty, Pornography, and the Future of Feminism*. University of California Press. Berkeley (Calif.).
- CONGER, SYNDY M. 1989: Sensibility Restored. Radcliffe's Answer to Lewis's *The Monk*. Teoksessa *Gothic Fictions. Prohibition / Transgression*. Toim. Kenneth W. Graham. AMS Press. New York, 113–150.
- COSMAN, CAROL 1974: The Story of O. *Women's Studies. An Interdisciplinary Journal* 2:1, 25–36.
- CURBET, JOAN 2002: 'Hallelujah to Your Dying Screams of Torture': Representations of Ritual Violence in English and Spanish Romanticism. Teoksessa *European Gothic. A Spirited Exchange, 1760–1960*. Toim. Avril Horner. Manchester UP. Manchester, 161–182.
- DAY, WILLIAM PATRICK 1985: *In Circles of Fear and Desire. A Study of Gothic Fantasy*. Chicago UP. Chicago.
- DeLAMOTTE, EUGENIA C. 1990: *Perils of the Night. A Feminist Study of Nineteenth-Century Gothic*. Oxford UP. New York.
- DeMOOR, MARYSA 1995: Male Monsters in Victorian Women's Fiction. Teoksessa *Exhibited by Candlelight. Sources and Developments in the Gothic Tradition*. Toim. Valeria Tinkler-Villani, Peter Davidson & Jane Stevenson. Rodopi. Amsterdam, 173–182.
- DÍAZ, HERNÁN 2008: *Figures of Confinement. Literature and Claustrophilia*. UMI Dissertation Services. Ann Arbor (Michigan).
- DRUCE, ROBERT 1995: Pulex Defixus, Or, The Spellbound Flea. An Excursion into Porno Gothic. Teoksessa *Exhibited by Candlelight. Sources and Developments in the Gothic Tradition*. Toim. Valeria Tinkler-Villani, Peter Davidson & Jane Stevenson. Rodopi. Amsterdam, 221–242.
- DUTOIT, THOMAS 1994: Rape, Crypt and Fantasm: Kleist's 'Marquise of O...'. *Mosaic: a Journal for the Interdisciplinary Study of Literature* 27:3, 45–64.
- DWORKIN, ANDREA 1974: Woman as Victim: "Story of O". *Feminist Studies* 2:1, 107–11.
- ELLIS, KATE FERGUSON 1989: *The Contested Castle. Gothic Novels and the Subversion of Domestic Ideology*. University of Illinois Press. Urbana.
- GAMER, M. 1999: Genres for the Prosecution: Pornography and the Gothic. *Publications of the Modern Language Association of America* 114:5, 1043–1054.
- GILBERT, SANDRA M. & GUBAR, SUSAN 1979: *The Madwoman in the Attic. The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*. Yale UP. New Haven.

- GRAHAM, KENNETH W. 1989: Emily's Demon Lover. The Gothic Revolution and *The Mysteries of Udolpho*. Teoksessa *Gothic Fictions. Prohibition / Transgression*. Toim. Kenneth W. Graham. AMS Press. New York, 163–171.
- HALLIKAS, KAISA 2009: Yhteistä kahletta kantamassa. Upotusrakenne ja kollektiivinen tajunta Charles Maturinin romaanissa Melmoth the Wanderer. Teoksessa *Vaikeita fiktioita*. Toim. Liisa Ahlava & Pekka Tammi. Tampereen yliopisto. Taideaineiden laitos. Julkaisuja 12. Tampere, 1–29.
- HEATHCOTE, OWEN 2002: Hermeneutic Circles and Cycles of Violence: "La fille aux yeux d'or", "Histoire d'O", "Les guerilleres". *South Central Review* 19:4, 44–62.
- HOWELLS, CORAL ANN 1989: The Pleasure of the Woman's Text. Ann Radcliffe's Subtle Transgressions. Teoksessa *Gothic Fictions. Prohibition / Transgression*. Toim. Kenneth W. Graham. AMS Press. New York, 151–162.
- HOWIE, CARY 2007: *Claustrophilia. The Erotics of Enclosure in Medieval Literature*. Palgrave Macmillan. New York.
- HUSHAHN, HELGA 1995: *Sturm und Drang* in Radcliffe and Lewis. Teoksessa *Exhibited by Candlelight. Sources and Developments in the Gothic Tradition*. Toim. Valeria Tinkler-Villani, Peter Davidson & Jane Stevenson. Rodopi. Amsterdam, 89–98.
- JOHNSON, ANTHONY 1995: Gaps and Gothic Sensibility: Walpole, Lewis, Mary Shelley, and Maturin. Teoksessa *Exhibited by Candlelight. Sources and Developments in the Gothic Tradition*. Toim. Valeria Tinkler-Villani, Peter Davidson & Jane Stevenson. Rodopi. Amsterdam, 7–24.
- KROKER, ARTHUR 1992: *The Possessed Individual. Technology and Postmodernity*. Macmillan. Basingstoke.
- MADOFF, MARK S. 1989: Inside, Outside and the Gothic Locked-Room-Mystery. Teoksessa *Gothic Fictions. Prohibition / Transgression*. Toim. Kenneth W. Graham. AMS Press. New York, 49–62.
- MASSE, MICHELLE 1990: Gothic Repetition: Husbands, Horrors, and Things That Go Bump in the Night. *Signs: Journal of Women in Culture & Society* 15:4, 679–709.
- MASSE, MICHELLE 1992: *In the Name of Love. Women, Masochism, and the Gothic*. Cornell University Press. Ithaca (New York).
- MASSE, MICHELLE 2000: The Gothic's Vile Bodies. *Gothic Studies* 2:1, 157–172.
- McWHIR, ANN 1989: The Gothic Transgression of Disbelief: Walpole, Radcliffe and Lewis. Teoksessa *Gothic Fictions. Prohibition/Transgression*. Toim. Kenneth W. Graham. AMS Press. New York, 29–48.

- MEYERS, HELENE 2001: *Femicidal Fears. Narratives of the Female Gothic Experience*. State University of New York Press. Albany (New York).
- MICHELSON, PETER 1993: *Speaking the Unspeakable. A Poetics of Obscenity*. State University of New York Press. Albany (New York).
- MILES, ROBERT 1995: *Ann Radcliffe. The Great Enchantress*. Manchester UP. Manchester.
- MODLESKI, TANIA 1990: *Loving With a Vengeance. Mass-produced Fantasies for Women*. Routledge. New York.
- NOBLE, MARIANNE 2000: *Masochistic Pleasures of Sentimental Literature*. Princeton UP. Ewing (New Jersey).
- OVASKA, TUULEVI 1992: Udolphon mysteereistä Lady Oracleen. Naisten gotiikkaa Ann Radcliffesta Margaret Atwoodiin. Teoksessa *Haamulinnan Perillisiä. Artikkeleita kauhufiktiosta 1760-luvulta 1990-luvulle*. Toim. Matti Savolainen & Päivi Mehtonen. Kirjastopalvelu Oy. Helsinki, 125–147.
- PALLISTER, JANIS L. 1985: The Anti-Castle in the Works of "Pauline Reage". *The Journal of the Midwest Modern Language Association* 12:2, 3–13.
- PHILLIPS, JOHN 1999: 'O, Really!'. Pauline Réage's *Histoire d'O*. *Forbidden Fictions. Pornography and Censorship in Twentieth-Century French Literature*. Pluto Press. Lontoo, 96–103.
- PRAZ, MARIO 1956: *The Romantic Agony*. Käänt. Angus Davidson. Meridian Books. New York. (Alkuteos julkaistu 1933.)
- PUNTER, DAVID 1980: *The Literature of Terror. A History of Gothic Fictions from 1765 to the Present Day*. Longman. Lontoo.
- ROBERTS, BETTE B. 1989: The Horrid Novels, *The Mysteries of Udolpho* and *Northanger Abbey*. Teoksessa *Gothic Fictions. Prohibition/Transgression*. Toim. Kenneth W. Graham. AMS Press. New York, 89–112.
- SAVOLAINEN, MATTI 1992: Gotiikka eilen ja tänään. Teoksessa *Haamulinnan Perillisiä. Artikkeleita kauhufiktiosta 1760-luvulta 1990-luvulle*. Toim. Matti Savolainen & Päivi Mehtonen. Kirjastopalvelu Oy. Helsinki, 9–39.
- SEDGWICK, EVE KOSOFSKY 1981: The Character in the Veil: Imagery of the Surface in the Gothic Novel. *Publications of the Modern Language Association of America* 96:2, 255–270.
- SHAPIRA, YAEL 2006: Where the Bodies Are Hidden: Ann Radcliffe's 'Delicate' Gothic. *Eighteenth-Century Fiction* 18:4, 453–476.
- SHOWALTER, ELAINE 1978: *A Literature of Their Own. British Women Novelists from Brontë to Lessing*. Virago. Lontoo.

- SHULLENBERGER, BONNIE 2005: Much Affliction and Anguish of Heart: *Story of O* and Spirituality. *Massachusetts Review* 46:2, 249–272.
- SIGEL, LISA Z. (ed.) 2005: *International Exposure. Perspectives on Modern European Pornography, 1800-2000*. Rutgers UP. New Brunswick (New Jersey).
- SONTAG, SUSAN 1969: *Styles of Radical Will*. Secker & Warburg. Lontoo.
- TY, ELEANOR 1998: Catherine's Real and Imagined Fears: What Happens to Female Bodies in Gothic Castles. *Persuasions* 20, 248–60.
- WERNER, LAURA 2001: O niin kuin objekti? Masokismi ja tunnustuksen tavoittelu O:n tarinassa. Teoksessa *Rakkaudesta toiseen. Kirjoituksia vuosituuhannen vaihteen etiikasta*. Toim. Sara Heinämaa & Johanna Oksala. Gaudeamus. Helsinki, 230–242.
- WILLIAMS, ANNE 1995: *Art of Darkness. A Poetics of Gothic*. The University of Chicago Press. Chicago.
- WOLFF, CYNTHIA GRIFFIN 1979: The Radcliffean Gothic Model: A Form for Feminine Sexuality. *Modern Language Studies* 9:3, 98–113.
- ZIV, AMALIA 1994: The Pervert's Progress: An Analysis of *Story of O* and the *Beauty Trilogy*. *Feminist Review* 46, 61–75.