

TAMPEREEN YLIOPISTO

Paula Strengell

Yksinäisen miehen matka ei mistään ei mihinkään –
Tiedostamaton Samuel Beckettin proosassa

Yleisen kirjallisuustieteen pro gradu-tutkielma

Tampere 2011

Tampereen yliopisto

Taideaineiden laitos

STRENGELL, Paula: Yksinäisen miehen matka ei mistään ei mihinkään – tiedostamaton Samuel Beckettin proosassa

Pro gradu -tutkielma: 79 s.

Yleinen kirjallisuustiede

Maaliskuu 2010

Tutkielman aihe on tiedostamaton Samuel Beckettin englanninkielisessä proosassa. Sen esiintymismuotoja selvitetään torjunnan ja toiston avulla. Lisäksi käsitellään transferenssia keinona saada tietoa tiedostamattomasta ja mielen puolustuskeinojen vertautumista tekstin ironiaan ja huumoriin.

Työssä esitellään Beckettin teoksista tehtyä psykoanalyttista kirjallisuudentutkimusta ja laajasti koko psykoanalyttisen kirjallisuudentutkimuksen kenttää. Tiedostamaton ja torjunta ovat olleet pääasiallisia tutkimuksen kohteita. Tässä tutkielmassa pyritään löytämään tekstuaalinen lähestymistapa tiedostamattomaan Samuel Beckettin teoksissa *Watt* (1953), *Molloy* (1950) ja *Mercier et Camier* (1946).

Tiedostamattomasta saadaan tietoa välillisesti torjunnan ja toiston mekanismien kautta. Ne pyrkivät kätkemään alitajuista materiaalia, joka esiintyy siten muuntuneessa muodossa tekstin pintarakenteessa. Transferenssi muodostuu lukuprosessissa tekstin ja lukijan välillä luoden pohjan merkityksenannolle ja tulkinnolle. Tulkinnat ovat lukijan henkilökohtaisten alitajuisten prosessien värittämiä, eikä tekstejä voida rajoittaa yhteen kokonaistulkintaan. Tekstin tiedostamattoman löytymisessä lukijan oma alitajuunta työskentelee yhdessä tekstin kanssa.

Ironiaa ja huumoria on paljon tutkittu Beckettin teoksissa. Tämän työn yhteydessä niitä verrataan mielen puolustuskeinoihin, joiden tarkoituksena on jäsentää lukiessa tai muutoin kohdattua materiaalia sellaiseen muotoon, että mieli pystyy sen käsittelemään. Tekstin tiedostamatonta muokkaavia puolustuskeinoja voidaan tarkastella yksittäisinä elementteinä tai kokonaisuuden kannalta.

Psykoanalyttisen kirjallisuudentutkimuksen teoria ei ole yhtenäinen, joten työssä sovelletaan sen eri suuntauksia etäännyen perinteisestä kätkeytyjen fantasioiden etsimisestä pyrkien löytämään tiedostamatonta materiaalia tekstin eri osien välisestä vuorovaikutuksesta. Tärkeässä roolissa on se emotionaalinen vaikutus, jonka teksti herättää ja jonka välityksellä lukija pääsee kosketukseen tekstin kokemuksellisuuden kanssa. Beckettin tekstien monitulkintaisuus ja tulkintojen väistäminen tuo mukanaan lukijan kokemuksen torjutuksi tulemisesta ja sen kautta uuden merkityksen löytämisestä.

Asiasanat: psykoanalyysi, tiedostamaton, torjunta, toisto, Samuel Beckett, *Watt*, *Molloy*, *Mercier et Camier*, puolustusmekanismit, ironia, huumori

SISÄLLYSLUETTELO

1 JOHDANTO	1
2 SAMUEL BECKETTIN TUOTANTO	4
2.1 Englanninkielinen proosa.....	4
2.2 Beckettin proosasta tehty psykoanalyttinen tutkimus.....	6
3 PSYKOANALYYTTINEN KIRJALLISUUDENTUTKIMUS	8
3.1 Perinteet, Freudin vaikutus.....	8
3.2 Uusia suuntauksia.....	11
3.3 Mahdollisuudet ja rajat.....	13
4 PSYKOANALYYSSIN KÄSITTEIDEN KÄYTTÖKELPOISUUS BECKETTIN PROOSAN SELITTÄJÄNÄ	16
4.1 Transferenssi.....	16
4.2 Tiedostamaton.....	24
4.3 Torjunta.....	30
4.4 Toisto.....	34
5 IRONIA JA HUUMORI – PUOLUSTUSKEINOT	45
5.1 Defenssit – ironia ja huumori.....	45
5.2 Transferenssirakenne.....	62
6 LOPUKSI	70
LÄHTEET	76

1 JOHDANTO

They say the pen is mightier than the sword
I say, fuck the pen
– Tom Araya

Mitä annettavaa psykoanalyttisella tutkimuksella voisi olla Samuel Beckettin tuotannon tutkimisessa? Hänen teoksiaan sekä proosan että näytelmäkirjallisuuden puolella on tutkittu puolen vuosikymmentä täysin perustellusti ottaen huomioon Beckettin suuren vaikutuksen kirjallisen ilmaisun uudistajana. Hänen elämänkulkunsa avaa näköaloja tutkia ja tulkita tekstissä toistuvia teemoja, vaikka tämän tyyppisen tutkimuksen onkin väliin katsottu olevan kyseenalaista tekijän jälkikäteistä analysointia. Itse tekstin ja sen merkityksen ymmärtämiseen tällä lähestymistavalla voidaan kuitenkin saada lisäarvoa.

Biografinen psykoanalyttinen tutkimus on karkeimmillaan etsinyt Beckettin elämästä tapahtumia, joissa ilmenee erilaisia tukahdutettuja alitajuisia komplekseja. Tämä voi kertoa jotakin tekijästä henkilönä tulkinnan osuessa liki oikeaa, joskaan henkilö itse ei ole vahvistamassa tai hylkäämässä tulkintaa psykoanalyysin metodin mukaisesti. Mielenkiintoisempaa lienee kuitenkin itse tekstin tutkiminen. Toisessa ääripäässä tiukasti tekstiin pitäytyvä tutkimussuunta ulkoistaa kaiken tiedon tekijästä absurdiuteen saakka vaatien lukijaa unohtamaan kaiken kirjailijasta lukemansa ja kuulemansa tiedot. Psykoanalyttiseen diskurssiin siirryttäessä joudutaan vääjäämättä hyödyntämään myös tekstin ulkopuolisia elementtejä vähintäänkin tukeuduttaessa psykoanalyysin teoriaan lapsen kehitysvaiheista ja psyyken rakentumisesta (Steinbock 1984b, 62–63). Tämä ei kuitenkaan tarkoita sitä, etteikö tulkinta olisi tekstilähtöinen, ja että löydösten tulee pohjautua tekstistä löydettäviin elementteihin kirjailijan tai tutkijan mielen maailman sijaan.

Samuel Beckettin kirjoitti *Wattia* olleessaan maanpaossa puolisonsa kanssa toisen maailmansodan aikana. Hän on kertonut kirjoittaneensa joka päivä pätkän pysyäkseen järjissään tilanteessa, jossa kuolemanvaara oli koko ajan läsnä. Kynän avulla hän piti kiinni mielenterveydestään taistellen näin miehitysjoukkoja vastaan näiden valloittaessa Ranskaa jouduttuaan pakenemaan vastarintaliikkeeseen kuuluneena aktiivina. Kynän käyttö toi hänelle valtaa itseensä nähden, mutta elämäänsä ja poliittisia näkemyksiään hän ei silti laskenut kokonaan kirjallisen vaikuttamisen varaan, vaan pyrki käytännön toimillaan estämään miehittäjien toimia. Tämä huomioiden Beckettin samoja teemoja ja

henkilöhahmoja toistava tuotanto saa syvyyttä, jota ei pelkästään tekstin sisään jäämällä voida saavuttaa. Todellisuus tuo tekstiin voimaa ja ymmärrettävyyttä itse tekstin päättyessä päivän tai jopa minuutin tai sekunnin pituisiin hengenvetoihin. Beckett ei suoraan kirjoittanut sodasta, mutta näytelmä *Endgame* on nähty kuvauksena fiktiivisestä maailmasta, joka syöksee itsensä tuohon.

Epäpoliittisuudestaan huolimatta hän omisti lyhyen näytelmänsä *Catastrophes* (1982) tsekkiläiselle näytelmäkirjailijalle Vaclav Havelille epäilemättä liittyen läheisemmin tämän poliittiseen kuin kirjalliseen työhön (Kennedy 1989, 3, 9). Vaikka Beckettä on pidetty realismin päävihollisena kirjallisuussuuntauksien saralla, on hän tuonut mielen sisäisen realiteetin vahvasti kirjallisuuteen.

Tutkin työssäni Beckettin kolmea englanninkielistä teosta, *Watt*, *Molloy* ja *Mercire et Camier*, kolmen keskeisen psykoanalyttisen käsitteen, tiedostamattoman, torjunnan ja toiston, kautta. Transferenssi kulkee läpi työn sen läpitukevana juonena, jota ilman psykoanalyttinen ymmärrys ei ole mahdollista. Transferenssissa lukijan oma todellisuus tuottaa tekstin merkityksen. Transferenssi on psykoanalyttisessa työssä keskeinen työväline, jonka avulla menneisyydestä alkunsa saaneet vaikutukset ilmenevät nykypäivässä ja niin muodoin myös terapiasuhteessa. Brooks nimeää sen tekstuaaliseksi ilmiöksi, koska juuri transferenssi on se kenttä, jolla semioottiset ja fiktiiviset ilmiöt tulevat esiin, tiedostamaton ja pakkomielleet tulevat näkyviksi sen kautta. Tulkinnan pohjana toimiva välitila on luonteeltaan samankaltainen kuin teksti, joka tekstiksi tullakseen tarvitsee lukijan (Brooks 1984, 10).

Transferenssi on siis keino saada tietoa tekstin tiedostamattomasta, mutta missä tekstin tiedostamaton sijaitsee? Mitä tekstin rakennetta tulisi tutkia, jotta saataisiin tietoa tekstin tiedostamattomasta, vai onko kyseessä vain tutkijan oman mielen projektio tekstiin? Sovellettaessa transferenssin käsitettä lukemiseen päädytään vastavuoroiseen prosessiin, jossa lukija oman alitajuntansa välityksellä löytää tekstistä sellaisia puolia, joita siihen on sisään kirjoitettu, mutta ei suoraan ilmaistu. Tekstin tiedostamaton ikään kuin resonoi lukijan alitajunnan kanssa. Käytän tiedostamatonta ja alitajuntaa synonyymeinä sillä erotuksella, että alitajunta on subjektin ominaisuus, tiedostamaton yleiskäsite. Etsin työssäni Beckettin tekstien tiedostamatonta ja testaan, olisiko *Molloy*sta löydettävissä tunnetuin tiedostamaton kompleksi eli oidipuskompleksi. Toisaalta tiedostamaton voi ilmetä tekstissä myös kokonaisuuden tasolla siten, että erilliset osat siinä herättävät lukijan oman alitajunnan löytämään itselleen merkityksen. Näin ollen ei tuloksena voisikaan olla mikään yksittäinen kompleksi tai kaikille

sama merkitys. Niinpä tulen työssäni esittelemään erilaisia käsityksiä tiedostamattoman ilmenemisestä tekstissä, vaikka näitä kaikkia en voikaan suhteuttaa Beckettin tekstiin, ja päädyn ottamaan kantaa siihen, mikä oidipuskompleksin mahdollisen löytymisen merkitys voisi olla.

Tiedostamattomasta voidaan saada tietoa vain välillisesti. Torjunta on painanut sen ilmiöt pinnan alle juuri siinä tarkoituksessa, että emme voisi niitä nähdä tai niihin liittyviä tunteita kokea. Kyseessä ovat jollain tapaa hankalat asiat, torjutut paheksuttavat toiveet tai omat narsistiset pyrkimykset tai muutoin yhteiskunnassamme epätoivottavat yksilön kokemukset. Toisto on merkki häiritsevistä tiedostamattomasta materiaalista. Torjunnan ja toiston selvittäminen toimii työssäni välineenä löytää tekstistä tiedostamatonta materiaalia. Esittelen ensin Beckettin tuotantoa ja siitä tehtyä psykoanalyttista kirjallisuudentutkimusta sekä yleisemmin vanhempia ja uudempia psykoanalyttisen kritiikin suuntauksia. Tämän jälkeen tutkin, onko Beckettin tekstistä löydettävissä tiedostamaton transferenssiprosessin kautta ja mikä tällainen tiedostamaton voisi olla. *Molloy* on tutkimuskohteena oidipuskompleksin osalta ja *Molloy* sekä *Watt* tiedostamattomaan johtavien maamerkkien torjunta ja toisto kohdalla. *Mercier et Camier* on mukana ennen kaikkea osoittamassa, miten Beckettin tuotannossa samat teemat ja henkilökuvat kulkevat läpi tuotannon.

Žižek luo mielenkiintoisia yhteyksiä modernin romaanin ja salapoliisiromaanin välille; sekä moderni romaani että salapoliisiromaani keskittyvät samaan ongelmaan, mahdottomuuteen kertoa tarina lineaariseen, konsistenttiin tapaan, joka muistuttaa tapahtumien ”todellista” jatkuvuutta. Postmodernismin myötä ilmaantui uusia tekniikoita kuten ajatuksenvirta ja pseudodokumentaarisuus. Nämä todistivat mahdottomuutta paikantaa yksilön kohtaloa tarkoitukselliseen, ”orgaaniseen” historialliseen kokonaisuuteen. Salapoliisitarina toimii samoin, traumaa ei voida paikantaa tarkoituksenmukaiseen elämän kokonaisuuteen. Salapoliisiromaani on itse-refleksiivinen, se kertoo etsivän pyrkimyksestä kertoa tarina eli rekonstruoida, mitä todella tapahtui ennen ja jälkeen murhan. Romaani päättyy vasta kun etsivä kykenee kertomaan ”todellisen tarinan” lineaarisen kertomuksen muodossa (Ellman 1994, 107). Otan esiin traumakokemuksen kuvaamiseen liittyvät ilmaisun mahdollisuuksien ongelmat Beckettin tekstien tyypillisen piirteen, toisteisuuden, yhteydessä. Freudin ajattelussa toisto on nähty seurauksena ahdistavan alitajuisen sisällön purkautumisen paineesta ilmaistuun muotoon. Traumaattisen toiston tutkiminen sirpalepommin jäljiltä rikkonaisessa postmodernissa romaanissa ei siis ole täysin vailla katetta.

Psykoanalyttisessa kirjallisuudentutkimuksessa on pohdittu mielen puolustuskeinojen vaikutusta lukukokemukseen ja etsitty tekstistä niitä vastaavia rakenteita. Käyn näitä systemaattisesti läpi työni loppupuolella verraten Beckettin tekstien ironiaa ja huumoria mielen defenseihin pyrkien selvittämään, voidaanko tätä selitysmallia hyödyntää tekstin luettavuuden selvittämisessä tai sen alitajuisen muodon löytämisessä.

2 SAMUEL BECKETTIN TUOTANTO

2.1 Englanninkielinen proosa

Irlantilainen Samuel Beckett ehti 83 - vuotisen elämänsä (1906–1989) aikana kokea useita kirjallisuuden tyyliuuntia, joista avantgardeen, modernismiin ja postmodernismiin hänellä oli oma merkittävä vaikutuksensa. Tunnustuksen työstään hän sai kirjallisuuden Nobel -palkinnon muodossa 1969. Beckettin teoksia on vaikea sijoittaa mihinkään genreen tai tyyliuuntaan, koska hän jatkuvasti koettelee eri suuntausten rajoja ja luo uutta tapaa kirjoittaa. Kuten Andrew Kennedy kuitenkin teoksensa johdannossa hahmottelee, on Beckettinkin tuotanto syntynyt tiettyinä aikakautena ja sitä on mahdollista tarkastella olemassa ollutta kirjallisuuden kenttää vasten. Irlantilaiset juuret näkyvät maisemakuvauksessa topografisena tarkkuutena, joka siirtyy henkilöhahmojen sisäiseen maailmaan luonteenpiirteinä, ja kielen piirteinä. Beckett luo yksilöllisen mytologian laajasta filosofisesta, uskonnollisesta ja kirjallisesta materiaalista, jota hän surutta lainaa ja yhdistelee uudella tavalla käyttäen uutta kirjoitustekniikkaa (Kennedy 1989, 3–5). Siinä mielessä Kennedy on edellä aikaansa, että hän jo 1989 linkittää Beckettin tuotantoa kulttuurihistorialliseen kontekstiin, vaikka laajemmin tällaiseen on uskallettu ryhtyä vasta 1990 - luvun puolivälin Beckett -tutkimuksen neljännessä aallossa (Lehtinen 2010, 10). Beckettin teksti käy yhä minimalistisemmaksi vuosien myötä ja lauserakenteet unohtavat perinteiset sääntönsä.

Uransa alussa Beckett sai vaikutteita James Joycelta, mikä näkyy hänen ensimmäisessä novellikokoelmassaan *More Pricks than Kicks* (1934). Jo tätä ennen hän oli kirjoittanut *Dream of Fair to Middling Women* (1932), mutta julkaisi sen vasta 1992. *Murphy* (1938) oli Beckettin ensimmäinen

julkaistu romaani ja siinä hulluus ja pessimismi ovat keskeisiä teemoja. Kennedy kuvaa Beckettin tekstien kehittymisen Joycesta vastakkaiseen suuntaan kielellisesti yksinkertaisemmaksi ja ilmaisultaan kompressoidummaksi ja vähäeleimmäksi (Kennedy 1989, 8). Kielellinen ilmaisu muuttuu semanttista merkitystä pilkkovaksi hyödyntäen paradokseja, alluusioita, toistoa ja sisäänpäin kääntymistä. Toisen maailmansodan aikana Beckett kirjoitti *Watt* teostaan (1942–1945), mutta se julkaistiin vasta 1953. Tyyliään se on melko kerronnallinen verrattuna Beckettin muihin teoksiin, mutta siinä jo näkyy voimakas pelkistäminen sekä loputon toisto ja kaikkien mahdollisten permutaatioiden luettelointi varmuuden tuojana. Toisaalta *Wattia* on pidetty Beckettin hankalimmin luettavana proosatekstinä, *Murphy*ä luettavimpana, mutta tämä lienee hyvin yksilöllinen kokemus. Tässä vaiheessa Beckettin tekstissä on jo nähtävissä täydellinen sisällön ja muodon yhteensulautuminen, jota hän ennakoி jo Joycen innoittamana tekemässään manifestissa: ”Here form *is* content, content *is* form. You complain that this stuff is not written in English. It is not written at all. It is not to be read – or rather it is not only to be read. It is to be looked at and listened to...” (Kennedy 1989, 9, 11).

Beckett kirjoitti toisen maailmansodan jälkeen enimmäkseen ranskaksi toimien itse tekstiensä kääntäjänä, joskin *Molloy*n kääntämistä hän ei tehnyt kokonaan yksin (Kennedy 1989, 10). 50 - luvulla ilmestyi trilogiaksikin nimetty kolmikko teoksia, joita tekijä itse ei kuitenkaan välttämättä liittänyt yhteen. Niiden myötä subjektiivisuuden korostaminen käy yhä voimakkaammaksi ulkoisten tapahtumien jäädessä taka-alalle samalla kun kerronnan rakenne hajoaa. *Molloy* ja *Malone Dies* (1951) ilmestyivät samana vuonna, *The Unnameable* kahta vuotta myöhemmin. Julkaisutiedot poikkeavat toisistaan eri lähteissä ja eri painosten kesken, joten pitäydyn tässä *Encyclopedia of the Novel* teoksen tietoihin. *Stories and Texts for Nothing* (1955) on myöhemmin koottu kokoelma 50 - luvulla kirjoitettuja tekstipätkiä ja 1961 ilmestyi sitten viimeinen romaani *How it is*, joka muodostuu mössömäisestä tekstipuurosta, ehkäpä ajatuksenvirrasta, jota on kuvattu sähkösanomamuotoiseksi. Mudassa ryömiminen on ehkä teoksen yhtenäisin ”juoni”. Beckett oli esikuvana monelle kokeelliselle kirjoittajalle (Finney 1998, 94).

Mercier et Camier teoksen Beckett julkaisi vasta 1970, vaikka se oli kirjoitettu jo 1940 -luvulla, koska hän pohjasi siihen kirjailijan kuuluisaksi tehneen näytelmänsä *Waiting for Godot* (1952). Valtaosa Beckettin tuotannosta seuraavien vuosikymmenien aikana koostui näytelmistä ja runoista. *Fizzles* (1976) oli seuraava proosamuotoinen teos koostuen lyhyistä teksteistä, mutta vasta *Company* (1980) ja

Ill Seen Ill Said (1982) tulivat taas laajasti tunnustetuiksi. *Wostward Ho / Nohow On* (1983) mukaan lukien nämä teokset esittävät suljetun tilan, jossa muistot esiintyvät. Edellä mainittujen lisäksi Beckettiltä ilmestyi kuusi proosamuotoista teosta vuosien 1965–1976 välillä, jotka kehittyvät toisistaan lukuun ottamatta tekstiä *Enough* (1966). Näissä kirjoituksissa Beckett luopuu ensimmäisen persoonan kertojasta persoonattomuuden hyväksi ja keskittyy matemaattisiin laskelmiin, jotka kuitenkin epäonnistuvat inhimillisen elämän kuvaamisessa (Finney 1998, 94–95).

2.2 Beckettin proosasta tehty psykoanalyttinen tutkimus

Käsittelemistäni Samuel Beckettin proosateksteistä kuten muistakin Beckettin teoksista on tehty lukuisia psykoanalyttiseen kirjallisuuskritiikkiin pohjautuvia tulkintoja. *Wattin* osalta on sovellettu objektisuhdeteoriaa, jolloin keskeisenä on nähty päähenkilön pyrkimys itsensä todentamiseen objektisuhteiden kautta ja loputtomat pohdinnat siitä, kestääkö hänen olemassaolonsa, mikäli jokin ulkopoulinen seikka ei näytä varmentavan sitä (Levy 1980, 27). Moorjanin mukaan *Wattissa* inhimillisen vuorovaikutuksen mahdollisuuksia vahvasti epäillään, mikä ilmenee suhteiden vähydessä ja verbaalisen tarkoituksen tuhoutumisessa. Sanat ja kieli ovat hyökkäyksen kohteena. Siinä ilmenee jatkuva tuhoutumisen ja uuden merkityksen keskinäinen vaihtelu (Moorjani 2004, 180).

Beckettin teoksissa on nähty psykoanalyysitilanteen kuvausta ja *Wattin* osalta itseanalyysin jatkamista Wilfred Bionin kanssa päättyneen terapian jälkeen (Moorjani 2004, 176, Simon 1987, 456). Myös psykoanalyysin teoria oli Beckettille tuttua. Ajatusten syntymätraumasta, kohdunsisäisen elämän muistamisesta ja kuolleena syntymisestä on nähty ilmenevän Beckettin töissä. Samoin kaksosteemaa, joka korostuu etenkin *Mercier et Camierissa*, on tulkittu psykoanalyttisen käsitteistön kautta (Moorjani 2004, 178).

Beckettin töille on tyypillistä kokeileva hitaasti muuttuvan aineksen toisto (alitajuisen aineksen työstäminen?), jossa on myös suoria viitteitä psykoanalyttiseen teoriaan ainakin *Murphy* ja *Molloy* teoksissa. Freudin *Beyond the Pleasure Principle* (1920/2003) ja Otto Rankin kirjoitukset transitionaaliobjekteista ja leikin teoriasta sekä runsas äitimetaforien käyttö ovat käytetyimpiä yhtymäkohtia Beckett -tutkimuksessa (Moorjani 2004, 174). Niinpä Finneyn arvio siitä, että Beckett postmodernia fiktiota kehittäessään hylkäsi modernismin pakkomielteen takertua alitajuisiin

motiiveihin tuntuu hieman kapealta ottaen huomioon, että *Wattia* on pidetty pelkästään mielen sisäisen maailman kuvauksenakin (Finney 1998, 94).

Beckettin tekstejä on siis lähestytty hyvin erilaisista psykoanalyysin näkemyksistä käsin. Toisaalta on pohdittu hänen omien analyysikokemustensa ilmenemistä tekstissä ja erilaisten psykologisten ilmiöiden näkymistä siinä, toisaalta hänen tekstiään on tutkittu hyödyntäen psykoanalyttisia käsitteitä sekä rakenteen että sisällön osalta. H. P. Abbott toteaaakin kritiikin runsaudesta, että Beckettin suhteen valinta näyttäytyy sen välillä, sanoako mitättömän vähän vai todella paljon, ja Maurice Nadeuauta lainaten, jokainen näkee sen, mitä haluaa nähdä. Vaarana hän näkee etenkin tiukan allegorisen luennan suhteen sen, että täten tekstissä nähty kohenrenssi tappaa Beckettin imitatiivisen muodon kautta välittämän mysteerin (Abbott 1973, 93–94).

Kokonaisuudessaan Beckettin teksteistä tehty kirjallisuudentutkimus on jaettu neljään vaiheeseen; trilogian jälkeistä vuosikymmentä hallitsivat metafiktiiviset kysymykset, 1970 - luvulla tulkintojen runsaus kävi ilmeiseksi, minkä jälkeen tulkintojen väliset ristiriidat aiheuttivat kiistoja. Neljäs vaihe alkoi 1990 - luvun puolivälissä ja sisältää sekä biografisen tiedon lisääntymisen vaikutteita että modernismin tutkimusta (Lehtinen 2010, 6–7). Biografista tutkimusta on erityisesti Beckettin kohdalla pidetty ongelmallisena, koska hän pyrki kieltämään kaiken autobiografisen sisällön teksteissään, joskin juuri näitä elementtejä on myös pidetty hänen luovan työnsä päälähteenä. Hän kuitenkin käytti kokemuksiaan, tietämystään ja näkemyksiään niin persoonallisella tavalla, että suorien yhteyksien etsiminen hänen elämäänsä lienee turhaa (Kennedy 1989, 3). Saara Kesävuori on *Oidipus oli mies* nimisessä Eila Pennasta koskevassa väitöskirjassaan soveltanut psykoanalyttista tietoa biografiseen tutkimukseen nähdäkseni melko uudella tavalla. Vaikka hän päätyy tekemään mielestäni hieman kyseenalaisesti Pennasen henkilökohtaisesta elämästä päätelmiä fiktiivistenkin tekstien pohjalta, on tutkimus systemaattisessa psykoanalyysin metodin soveltamisessaan huomionarvoinen. Koska oma lähestymistapani hyväksyy tulkintojen runsauden, on vielä erityisesti mainittava vallalla olevan näkemyksen paikan saanut tulkinta Beckettin teksteistä tulkintoja välttelevinä. Näin varmasti onkin, mutta nähdäkseni tämä tulkinnallinen pimeys johtaa lukijan muodostamaan tekstilähtöisiä omia lukukokemukseen perustuvia tulkintojaan, joista hän saa lukunautinnon. Tämä ilmiö näkyy tehdyn tutkimuksen runsaudessa ja sen herättämässä kiihkeässä väittelyssä (Kennedy 1989, 155).

Jalkavaivaiset tai jalattomat hahmot kansoittavat Beckettin tekstiä, emmekö ole kaikki nähneet

riittävästi uutisointia ja fiktiota siitä, mistä näitä jalattomia miehiä oikein tulee, jotta tämäkin vihje toimii lähtökohtana yhdelle tulkinnalle.

Beckettin eri kulttuurinalojen tuntemus on sekin tuonut oman lisänsä hänen teksteistään tehtyyn kirjallisuudentutkimukseen. Hän tunsi epäilemättä opiskelu- ja opettajakokemustensa pohjalta laajasti erilaisia niin filosofiaa, kirjallisuutta kuin psykoanalyysiakin koskevia teorioita, joihin hän viittaakin tuotannossaan. Viittaamisen tekee ongelmalliseksi viitteiden runsaus ja ristiriitaisuus. Näin ne eivät tarjoa yhtenäistä pohjaa millekään kokonaistulkinnalle, vaan muodostavat eräänlaisen sammion raakamateriaalia, josta Beckett ammentaa ideoitaan fiktioonsa (Kennedy 1989, 3). Esslin (1965, 10–11) käyttää tätä ”ammentamista” kuvatessaan jossain määrin alitajuisen prosessin mukaisia ilmaisuja varoittaessaan kriitikoita vaarasta tulkita piilotetut vihjeet tekijän tarkoituksella luomiksi ikään kuin palapelin tapaan. Hänen mielestään tämä antaa väärän kuvan Beckettin tyyllisen kirjailijan työskentelytavasta. ”Nothing could, in Beckett’s case, be further from the truth. He is the least consciously intellectual of writers. His method of work is spontaneous and always has as its starting point the deeply concentrated evocation of the voice within his own depths.” Beckett eroaa surrealistien käyttämästä ”automaattisen kirjoituksen” tekniikasta hienon tekstejään tietoisena ja huolellisena taidokkaasti, mutta siitä huolimatta Esslinin mukaan materiaali, joka on teosten pohjalla, kumpuaa spontaanisti alitajunnasta. Tämän seurauksena tekstin rakenne muistuttaa enemmän orgaanista mielikuvien assosiatiivista jäsentymää kuin laskelmoitua ristisanatehtävää. Vaikka Esslinin näkemykset vuodelta 1965 edustavat jo vanhempaa Beckett - tutkimusta, voidaan kuitenkin ajatella myös lukijan alitajunnan resonoivan niiden kokemusten kanssa, jotka tekijällä ovat luoneet painetta ilmaista itseään. En perehdy enempää kysymykseen siitä, kuinka tietoista Beckettin kirjoitusprosessi on ollut, mutta tekstissä esiin tulevat muodolliset ja sisällölliset seikat saattavat siis kuvastaa myös elämän todellisia kokemuksia.

3 PSYKOANALYYTTINEN KIRJALLISUUDENTUTKIMUS

3.1 Perinteet, Freudin vaikutus

Psykoanalyttinen kirjallisuudentutkimus on *Kirjallisuustieteen peruskäsitteitä* (2003) oppikirjassa luokiteltu osaksi keskeisiä kirjallisuudentutkimuksen suuntauksia, samaan kategoriaan muun muassa venäläisen formalismin ja strukturalismin kanssa. Tästä huolimatta se on siinä mielessä melko poikkeava muista suuntauksista, että se itse asiassa muodostuu lukuisista jopa keskenään ristiriitaisista näkemyksistä. Psykoanalyysi on pohjana kaikille näille suuntauksille, mutta kuten psykoanalyysi itsessään on ajan myötä kehittänyt ja sen sisälle on muodostunut erilaisia koulukuntia, niin myös psykoanalyttinen kirjallisuudentutkimus ammentaa erilaisista taustalähtökohdista. Freudin alkuperäisistä oletuksista kaikkia ei enää pidetä psykoanalyysin piirissä valideina, mutta psykoanalyysia hyödyntävät muun alan tutkijahaarat saattavat silti pohjautua Freudin 1900 - luvun taitteessa kehittämiin teorioihin.

Kirjallisuudentutkimuksessa Freudin teorioista ja käsitteistä on eniten hyödynnetty *tiedostamattoman* ja *torjunnan* soveltamista. Tiedostamaton syntyy lapsen psykoseksuaalisen kehityksen oidipaalivaiheessa, jolloin hän joutuu sopeutumaan vallitsevaan tosiasiaan siitä, että vanhemmilla on keskenään seksuaalinen suhde, jonka ulkopuolelle hän väistämättä jää. Tiedostamaton ei ilmene suoraan, vaan lipsahdusten, vitsien ja unien muodossa. Ilmentyessään se kuitenkin joutuu naamioitumaan soveliaampaan ilmiösuun, mitä työtä torjunta tekee. Taidetta eri muodoissaan Freud piti sublimaationa eli tiedostamattoman – useimmiten seksuaalisen – sisällön ilmaisemisena kulttuurisesti hyväksytyssä muodossa (Korsisaari 2003, 302). Tiedostamaton psyykinen *konflikti* erityisesti etsii purkautumistietä sisältämänsä suuren energialatauksen (viettipaine) vuoksi.

Ellmanin kriittisen arvion mukaan psykoanalyttinen kirjallisuudentutkimus usein jättää tekstien tekstuaalisuuden, verbaalisen pinnan huomiotta ja suosii freudilaisten motiivien etsimistä, joita tekstin syvyyksistä löydetään. Steinbock jopa esittää, että psykoanalyttinen tutkimus käy mahdolliseksi vasta tekstuaalianalyysin *jälkeen* samalla osoittaen sen rajat. Minkälaiseen suuntaan se etenee? Missä ylittää omat rajansa? (Steinbock 1984a, 63).

Tekstejä on pidetty kirjailijoiden seksin piinaaman sielun ikkunoina. Näin tekee esim. Ellmanin teoksessa kuvattu Frederick Crewsin (1975) tutkimus Joseph Conradin *Heart of Darknessista*, jossa hän tulkitsee Marlowin matkan Keski-Afrikkaan ”matkana äidin kehoon”. Tällöin keskitytään sisältöön muodon kustannuksella. Crews on Ellmania mukailleen luopunut psykoanalyysista. Kerronnan

ajallisuus jätetään huomioimatta. Tässä näkyy kriitikoiden halu hallita kirjallisuuden ominaisuutta epätarkkaan ilmaisuun. Vain katsomalla tekstien retoriikkaa ja sanojen kaikua voidaan tunnistaa kirjallisuuden ”toiseus”. Ellei psykoanalyysi huomioi kieltä, se löytää vain uudelleen omia myyttejään kirjallisuudesta (Ellman 1994, 2–3). Lukeminen voi olla freudilaista joko tekstistä uuttamansa merkityksen tai temaattisen sisällön kannalta tai sen suhteen, miten se lukee (tulkinnallinen prosessi, sen käyttämät analyysimetodit ja tekniikat). Amerikassa on suosittu lähestulkoon kokonaan ensin mainittua, Ranskassa Lacanin kautta jälkimmäistä (Felman 1985, 164).

Daltonin mukaan psykoanalyysi tarjoaa laajennetun ja syvennetyn tulkinnallisen menetelmän ja uuden tekstin käsitteen, kirjallisen rakenteen ja merkityksen alitajuisen ulottuvuuden ymmärryksen ja näkemyksen kirjallisen kielen luonteesta sekä luomisprosessista. Kirjallisuudessa on hänen mukaansa elementtejä alitajuisesta, lapsuuden myöhemmin torjuttuja toiveita; kirjallinen työ - unen tapaan – esittää sellaisten kiellettyjen toiveiden toteutumana, mutta tekee sen sellaisella tavalla, että toiveiden todellinen luonne peittyi. Sekä torjunnan tendenssi että toive tulevat tyydytetyksi. Työ saa tunteemme mukaansa alitajunnassa yhä toimivien torjuttujen intressien kautta. Muodollinen, moraalinen ja filosofinen aspekti kirjallisuudessa on juuriltaan alitajuisessa ja sitä työestetään yhdessä alitajuisen osan kanssa (Dalton 1979, 5, 10).

Joskus on vaikeaa ymmärtää työn emotionaalinen intensiteetti muodon kauneuden tai kielen perusteella. Tunnekokemus tulee yhä vaikeammaksi ymmärtää, kun ajatellaan inhoa, ahdistusta tai pelkoa herättäviä töitä, ja usein kuitenkin juuri nuo teokset vaikuttavat voimakkaimmin – aivan kuin pakonomaisesti (Dalton 1979, 12).

Norman Hollandia voidaan pitää perinteistä psykoanalyysia soveltavana kirjallisuudentutkijana, koska hän tutkii torjuttujen toiveiden ilmenemistä tekstissä. Toiveet ovat sekä kirjailijasta, lukijasta että henkilöhahmoista lähtöisin. Jacques Lacan puolestaan soveltaa strukturalismia ja jälkistrukturalismia psykoanalyysiin siten, että hän keskittyy symbolisaation muodostumiseen. Kieli itsessään pohjautuu äidin menetyksen luoman tyhjiön täyttämisyriykselle. Näin Lacanin ajattelussa tiedostamaton syntyy kieleen pohjautuvaan maailmaan siirtymisen myötä ja on rakentunut kielen rakenteen mukaan. Unien ja oieriden muoto on figuratiivisen puheen mukainen: tiivistymä ja siirtymä viittaavat metaforaan ja metonymiaan. Koko kirjallisuutta motivoi puuttuva objekti (Ellman 1994, 5, Korsisaari 2003, 302–

303). Teksti on halun ja puutteen ilmentymä ja siinä mielessä myös Peter Brooks ajatus siitä, että halu kuljettaa juonta, on osin sukua Lacaninkin teorialle.

Lacanin tavoin ranskalainen Julia Kristeva (1970 - luvulta) on toinen psykoanalyttisen kirjallisuudentutkimuksen klassinen edustaja. Hänen mukaansa kielessä on yhtä aikaa esillä sekä semioottinen että symbolinen taso, joiden vuorovaikutuksesta kieli syntyy. Symbolinen taso tukahduttaa semioottista, joka on alkukantainen esikielellinen taso (Korsisaari 2003, 303). Tällainen tukahduttamisen ajatus on läheistä sukua torjunnalle ja niinpä näyttääkin siltä, että erilaiset perinteiseen freudilaiseen psykoanalyysiin pohjautuvat suuntaukset lähtevät samoista peruskäsitteistä soveltaen niitä eri tavoin.

3.2 Uusia suuntauksia

Peter Brooks mukaan klassinen psykoanalyttinen kritiikki syrjäyttää tekstin tutkimuksen kohteena ja korvaa sen henkilöllä, olkoon se kirjailija, lukija tai henkilöahmo, joka nähdään persoonallisuutena eikä tekstin itsensä funktiona. Tämä heijastelee amerikkalaista ego-psykologiaa, eikä huomioi sitä, miten tiedostamattoman transsubjektiivinen voima hajottaa minuuden (self) yhtenäisyyttä (Ellman 1994, 3).

Esimerkiksi Ellmanin teoksessaan kuvaama Ernest Jonesin tutkimus *Hamlet and Oedipus* (1949) pitää Hamletia oikeana henkilönä. Hamletilla ei ollut lapsuutta, hän ei voi vastata analyytikon sohvalta analyytikon väitteisiin. Jones sekoittaa oikean henkilön sanoista muodostuvaan henkilöahmoon ja keskittyy arkkityyppeihin (Ellman 1994, 3–4).

Peter Brooks (1980 - luvulta) on pyrkinyt uudistamaan psykoanalyttista kirjallisuudentutkimusta tarkoituksenaan luoda yhtenäisempi teoria pelkkien yksittäisten ilmiöiden tekstistä etsimisen sijaan. Hänen mukaansa lukija ja ihmiset ylipäätään ovat taipuvaisia hahmottamaan maailmaa ja kirjallisuutta kertomuksina ja luovat identiteettinsä kertomuksena (Korsisaari 2003, 303–304). Suomessa vastaavan *narratologisen psykiatrian* puolestapuhujana on toiminut psykiatri Ben Furman. Brooks lähestyy myös kysymystä siitä, miten kertojan ja yleisön suhde muodostuu. Tätä suhdetta on alettu verrata transferenssiin, jota perinteisesti analyytikon ja potilaan välistä erityistä vuorovaikutussuhdetta on

myöhemmin tarkastellut Meredith Skura yksityiskohtaisemmin. Transferenssin kautta terapiatilanteessa luodaan ikään kuin leikkikenttä, jolla potilaan vuorovaikutussuhteiden laatu tulee elävästi näkyväksi nykyhetkessä ja näin sitä voidaan yhdessä analyytikon kanssa paitsi tarkastella niin myös elää, jolloin se muokkautuu terapiaprosessin aikana. Soshana Felman ymmärtää Freudin tarkoittaneen transferenssilla edellä mainitun lisäksi myös psyykkisen elämän minkä tahansa merkitsevän materiaalin retorista funktiota, liikettä ja energiaa merkitsijöiden ketjun siirtymissä (Felman 1985, 186–187).

Vaikka Norman Hollandin voidaankin katsoa soveltavan perinteisiä psykoanalyttisiä näkemyksiä, voidaan hänen teoriansa oikeutetusti lukea myös uudempiin suuntauksiin. Näin ennen kaikkea siksi, että hän on ottanut tarkastelukohteekseen koko tekstin rakenteen poiketen siinä esimerkiksi suomalaisesta psykoanalyttikkojen tekemästä kirjallisuusanalyysistä. Suomalaisessa kirjoituksessa on korostunut temaattinen lähestymistapa, josta hyvänä esimerkkinä on Yrjö Alasen (2003) *Aallosta Shakespeareen ja Simenoniin*, jossa hän esittää tutkituista teksteistä löydettävän konfliktin ja sen rakenteen. Alanen keskittyy siis siihen, kuinka konflikti ilmenee tekstissä, kun taas Hollandin lähestymistapa on laajempi pyrkien osoittamaan, miten teksti kokonaisuudessaan muodostuu pyrkimyksistä salata konflikti tutkimuksen kohteen ollen siis tekstuaalinen.

Fiktiivinen kirjallisuus muotona helpottaa fantasioiden esiin nousua, koska siihen uppoutuessaan lukija höllentää tavanomaisen tietoisensa toimintaa. Hollandinkin mukaan teoksen tiedostamaton fantasiasisältö muuntuu tietoiseksi merkitykseksi vuorovaikutuksellisessa lukuprosessissa lukijan ja tekstin välillä (Holland 1989, xi). Itse fantasian lisäksi merkityksen muodostumiseen vaikuttavat siihen kohdennetut puolustusmekanismit, joita tekstissä ovat sen muotoon liittyvät seikat. Uuskritiikin perinteestä lähtenyt Holland painottaa lukijälähtöisyyttä kirjallisuuden dynamiikkaa tarkastellessaan; fantasiat, puolustusmekanismit ja merkitykset ovat lukijan ominaisuuksia, vaikka muodostuvatkin vuorovaikutuksessa tekstin kanssa. Teksti asettaa rajat yksilöllisille kirjallisuuden herättämille vasteille. Vaikka lukijoiden assosiaatiot tekstin yksityiskohtiin ovat hyvinkin erilaisia, tekstin ydinfantasia on yhteisesti jaettavissa samaan tapaan kuin psykoanalyttisessä teoriassa hyödynnetään mielen toiminnan yleispäteviä lainalaisuuksia (Holland 1989, 62, 283). Hollandin lisäksi fantasioiden säätelemistä kerronnallisilla keinoin on tarkastellut muun muassa Sokolsky (Sokolsky 1994, 131).

Mielen puolustusmekanismeja tekstuaalisiin keinoihin verratessaan Holland esittää vastaavuuksia näiden kesken. Reaktiionmuodostus ja tyhjäksi tekeminen vertautuu ironiaan, torjunta ja kieltäminen huomiotta jättämiseen, projektiio epätodennäköisten syy-seuraussuhteiden esiin tuomiseen ja älyllistäminen moraalisuuden osoittamiseen (Holland 1989, 58). Yhteyksien etsiminen puolustuskeinojen ja tekstin teknisten ominaisuuksien välillä voi olla ongelmallista ja lähtökohtaisesti käsitykseni onkin, että psykoanalyysin kautta saatavaa tietoa tekstistä on haettava enemmän kokonaisuuden kuin yksittäisten keinojen kautta. Tutkin tätä vastaavuutta tarkemmin ironian ja huumorin yhteydessä. Dalton kritisoi Hollandin metodologiaa siitä, että alitajuinen ja tietoinen sisältö näyttävät ikään kuin toisistaan täysin irrallisina. Tähän asiaan palaan tarkemmin torjunnan yhteydessä.

Psykoanalyttista lähestymistä on sovellettu kirjallisuudentutkimuksessa myös esimerkiksi subjektin hajoamisen tarkastelussa. Tällöin on etsitty yhteyksiä piiloon jäävän merkityksen ja tekstin ilmiön tuomien vihjeiden välillä ja tutkittu sitä prosessia, joka mahdollistaa tällaisen kätkeymisen. Usein käsitteistönä on ollut torjunta ja transferenssi (Žižek 1994, 121–124).

Esimerkiksi tutkijan mukautumisesta uusien oppisuuntien kehittymiseen kelvanee Robert Rogers, joka kuvaa henkilökohtaista kypsymistään psykoanalyysin uudempiin oppeihin, luopumistaan Freudin viettiteoriasta ja kohti objektisuhdeteoriaa. Näin hän on myös kirjallisuuteen soveltanut uudempiä psykoanalyysin teorioita, vaikka mielestäni on aiheellista kysyä, onko tämä hänen kohdallaan tuonut tutkimukseen mitään uutta Rogersin kritiikin pysyessä melko lailla temaattisella tasolla. 1978 Rogers tutki kirjallisuutta primaari- ja sekundaariprosessien avulla. Tuolloin hän käytti dynaamista, ekonomista ja strukturaalista metapsykologiaa. 1980 - luvun puolivälissä hän tutustui Bowlbyn kiintymyssuhdeteoriaan ja sitä kautta objektisuhdeteoriaan uudella tavalla. Bowlbyn tapa ei sopinut kirjallisuuden tutkimukseen ja Rogers on esittänyt huolensa siitä, että objektisuhdeteoriaan sovelletaan kirjallisuudentutkimukseen kovin monin eri tavoin (Rogers 1991, xi, xvi).

3.3 Mahdollisuudet ja rajat

Feministiset kirjallisuudentutkijat ovat kritisoineet psykoanalyttista tutkimusta mieskeskeisyydestä, joka on lähtöisin aivan teorian perusperiaatteista. Peniskateus ja sen myötä naisten alistaisuus sekä

kielen isällinen auktoriteetti ovat tässä olleet keskeisiä arvostelun kohteita. Osittain tämä kritiikki pohjautuu vanhakantaisiin näkemyksiin psykoanalyysistä. Myös muut perinteisiä tapoja ja tottumuksia purkavat suuntaukset syyttävät psykoanalyysia kaikkien ilmiöiden sitomisesta vain oidipaalisten rakenteiden syntyyn tai kieroutumiseen. Gilles Deleuze ja Felix Guattari ovat kehittäneet skitsoanalyysin pyrkiessään horjuttamaan perinteisiä länsimaisia arvoja (Korsisaari 2003, 304).

Dalton esittää, että Freudin teoriaa on pahasti redusoiden ja vulgaaristi sovellettu.

Oidipaalivaihetta edeltävien objektisuhteiden kehityksen ja psyykkisen erilaistumisen paremman ymmärtämisen myötä freudilainen tutkimus monipuolistuu (Dalton 1979, 13). Saara Kesävuori (2003) väitöstutkimuksessaan *OIDIPUS OLI MIES. Psykohistoriallinen elämäkerta Eila Pennasesta vuoteen 1952 saakka* ottaa lähtökohdaksi juuri esioidipaalisen äiti-tytär suhteen merkityksen peilaten sitä Eila Pennasen osin omaelämäkerralliseen tuotantoon.

Lacan pohjaa Ferdinand de Saussureen siinä, että kielessä on vain eroja. Lacanilla *fallos* on keskeinen, suurin merkittäjä. Se merkitsee symbolista järjestystä. Se on merkityksen takaaja, paitsi että fallos on poissaoloa, joka edeltää puutetta. Lacanin mukaan falloksen kieltäminen on psykoosi (Ellman 1994, 19). Ehkäpä yksi syy psykoanalyttisen kirjallisuudentutkimuksen ongelmiin on sen liiallinen pohjautuminen Lacanin teoriaan, jossa fallos on liiankin keskeisellä sijalla.

Soshana Felmanin mukaan psykoanalyysia ei voi yksisuuntaisesti soveltaa kirjallisuuteen, vaan näiden tulisi olla vastavuoroisessa ja tasaveroisessa suhteessa (Korsisaari 2003, 303). Hän on pyrkinyt luomaan hedelmällisiä lähtökohtia tällaiselle tutkimukselle jättämättä mainitun ongelman vangiksi. Felman tutkii erityisesti *torjuntaa*, sen muotoja ja rakennetta kirjallisessa tekstissä analysoidakseen sitä, miten sekä kirjallisuuteen että hulluuteen kohdistuva *kieltäminen* (denial) toimii (Felman 1985, 16).

Felman esittää *Purloined Letters* analyysissaan, että kirjeiden resistenssi läpinäkyvyydelle osoittaa niiden osallistuvan tiedostamattoman ekonomiaan. Kirjeet voivat olla merkityksellisiä vain oman sensorifunktion kautta. Jos tiedostamattoman tarina on siis kiertävien kirjeiden / kirjaimien tarina, niin sekä kirjallisuudelle että psykoanalyysille esitettävä kysymys on se, kuinka lukemattomia kirjaimia voidaan lukea, vaikka ne vaativatkin tulla luetuksi nimenomaan mahdottomina lukea. Hän tarkastelee sekä tekstuaalisten kirjaimien lukijaa että tiedostamattoman tekstin tulkitsijaa (Felman 1985, 186–187).

Felmanin johtopäätös on, että mahdottoman lukemisen lukeminen tulisi lopettaa, koska kyseessä on tällöin sellaisen materiaalin luettavaksi redusoiminen, joka ei tällaiseen taivu. Kyseessä on erityyppinen ilmiö, eikä tietoisella tulkintayrityksellä päästä eteenpäin. Tavoitteeksi muodostuu näin ollen sen pohdinta, miten luettava näyttäytyy lukemattoman varianttina; millä tavalla kirjaimet pakenevat merkitystä ja omaa ei-merkittävyyttään. (Felman 1985, 187). Mikäli transferenssi huomioidaan, voidaan mielestäni perustellusti esittää myös se kysymys, onko luettava enemmän kuin ei-luettavan variantti.

Felman nostaa transferenssin psykoanalyysin käsitteistä relevanteimmaksi kirjallisuudentutkimukselle. Se määrittää kirjallisen kokemuksen erityisyyden ja kirjallista tekstiä voidaan lähestyä vain sen kautta. Kyseessä on transferenssin uudelleen määrittely retoriikan kautta ja päinvastoin. Teksti saa voimansa *transferentiaalisen rakenteen* kautta, jolloin tutkimuskohteena on henkilöhahmojen ja kertojien suhde sekä tekstin ja lukijoiden suhde. Transferenssiefekti on lukijan dynaamisen paikan tulkitsija, jolloin lukija on yksi tekstin merkki. Lukeminen on sokeaa toistamista, tekstin retoriikan performatiivista aktualisoitumista, ei merkityksen toistamista (Felman 1985, 30–31). Tässä Felman lähtee perinteisestä psykoanalyttisesta kritiikistä aivan uuden tyyppiseen lähestymistapaan. Jos kuitenkin pitäydytään perinteisessä transferenssin määrittelyssä, voidaan Charles Maurionin ”psykokritiikin” teorian mukaan erottaa psykoanalyysin innoittama kirjallisuuden analyysi varsinaisesta psykoanalyysistä juuri sillä perusteella, että edellisessä ei ole transferenssia. Sillä kun on tarkoitettu nimenomaan analysoitavan ja analyytikon välille syntyvää tosi-elämän draamaa, joka muodostaa analyysitilanteen erityisyyden ja on eri kuin kirjallinen kokemus (Felman 1985, 30).

Psykoanalyttisen kirjallisuudentutkimuksen mahdollisuudet ovat rajattomat. Otetaanko lähtökohdaksi objektisuhdeteoria tai egopsykologia, on tutkijan mielenkiinnon ja asiantuntemuksen varassa.

Mielenkiintoiseksi alueen tekee uudempien psykoanalyttisten teorioiden soveltaminen kirjallisuudentutkimukseen, joskin on mahdollista, että tämä ei tee kirjallisuudentutkimuksesta tieteellisempää. Marita Torsti pohtii kirjassaan *Vapaan assosiaation paluu* psykoanalyysin tieteellistä luonnetta. Toisaalta kyseessä on kliininen hoitomenetelmä, toisaalta metateoria (Torsti 2003, 176). Näkemyksiä asiasta on monia ja huolimatta siitä, että psykoanalyysilla on vakiintunut tiedeyhteisö ja organisaatio, kritiikki on myös suurta. Monet kriitikot, jotkut psykoanalyttikot mukaan lukien, ovat

sitä mieltä, että psykoanalyysin on aika keskittyä omaan alaansa ja lopettaa kulttuurin tutkimus. Teos ei voi vastata analyytikolle kuten potilas, ei voi antaa tietoa tiedostamattomasta ajantasaisesti, ei voi käyttää vapaata assosiaatiota eli ei voi tarjota materiaalia, joka paljastaa sen luonteen siinä aktissa, jossa se tekee itsensä tietäväksi.

(Ellman 1994, 47).

Psykoanalyttisen kirjallisuudentutkimuksen hajaannus on myös sen suurin rajoite. Koostuessaan monista pienistä osa-alueista sen on vaikea tuottaa riittävää määrää yhdenmukaisella menetelmällä tuotettua tietoa tullakseen uskottavaksi osaksi tutkimuskenttää. Näistä syistä pitäydyn työssäni kuvaamaan Beckettin muutamia teoksia kolmesta näkökulmasta käsin, jotka ovat keskeisesti Freudin työstä lähtöisin, mutta jotka otan esiin tuorempien teoreettikkojen näkemysten kautta.

4 PSYKOANALYYSIN KÄSITTEIDEN KÄYTTÖKELPOISUUS BECKETTIN PROOSAN SELITTÄJINÄ

4.1 Transferenssi

Meredith Skura on esittänyt näkemyksen, jonka mukaan psykoanalyysitilanteen ja kirjallisuuden välillä on yhteneväisyyksiä paitsi yksittäisten sanojen ja fraasien, ironian, retoristen keinojen käytön vaihtelun niin myös koko yhtäaikaisen merkityksen purkamisen ja rakentamisen mekanismien kautta. Uudelleen organisoitumista voidaan tekstissä havaita juonen, henkilöhahmojen ja lukijassa ilmenneen vaikutuksen tasoilla. Lukijan kokemus siitä, että selittämisen mekanismit muuttuvat, eivätkä totut luokittelut enää päde, on yhtä lailla tekstin ominaisuus kuin sen sisältämät yllättävät vaihdokset kuvatun ajankohdan, fantasian ja toden tai kirjallisen ja symbolisen merkityksen kesken. Psykoanalyysi tulee lähimmäs kirjallisuutta juuri itsensä tiedostavan tekstin alueella, Beckett ei pelkästään tee tekstin tuottamisen konventioita näkyviksi vaan myös vaihtaa näitä kesken tekstin vääristäen lukijan odotushorisontin. Itsensä tiedostavuus tekstissä on lopulta merkitystä tuottava mekanismi (Skura 1993, 389, 393, 395–396). *Watt*in liitteistä löytyy selitys sille, miksi *Watt*in oleskelua herra Knottin talon ensimmäisessä kerroksessa ei kuvata:

”Watt learned to accept etc. Use to explain poverty of Part III. Watt cannot

“speak of what happened on first floor, because for the greater part of the time nothing happened, without his protesting.”

(W, 248)

Eikö Watt esittänyt vastalauseita kirjailijalle tai kertojalle hänen luodessaan kyseistä teosta vai eikö hänellä ole sananvaltaa asiaan, koska hän on hyväksynyt elämän tapahtumattomuuden?

Samuel Beckettin *Watt* on kuvaus “isosta romuluisesta nukkavierusta rähjäisestä hurjannäköisestä pihtikintuisesta miehestä, jolla on mädät hampaat ja iso punainen nenä“ (Ws, 76). Teoksen päähenkilö Watt ei kuitenkaan ole lajissaan ensimmäinen, vaan ennen häntä herra Knottin talossa on palvelijana työskennellyt jo liuta muita hänen näköisiään ja tapaisiaan miehiä. Wattin oma elämä kietoutuu hetkeksi herra Knottin talon elämään ja sen jälkeen hänen suljetussa laitoksessa tapaamaansa miehen kanssa käytyihin keskusteluihin, mutta päällimmäisenä on ohimenevä hetki ja sattumanvaraisuus. Liekö edes kyseessä Wattin tarina.

Kertojana toimiva Sam kertoo Wattin tarinaa siinä epäkronologisessa järjestyksessä kuin hän itse on sen kuullut miesten puutarhassa käydyissä keskusteluissa, mikä korostaa eri elämänvaiheiden kuvausten vapaata liikuteltavuutta.

Herra Hackett keskustelee Nixonin pariskunnan kanssa. He näkevät Wattin.

Rouva Nixon kertoo poikansa Larryn syntymästä.

Herra Hackett kertoo tikkailta putoamisestaan lapsena.

Watt rautatieasemalla lähdössä herra Knottin palvelukseen.

Junamatka, herra Spiro puhuu uskonnosta.

Wattin saavuttua Knottin talolle edellinen palvelija Arsene kertoo kaikenlaista.

Kuvaus Knottin talolla vietetystä ajasta.

Pianonvirittäjien käynti.

Padan olemuksen pohdintaa.

Tiesikö herra Knott omista ruokajärjestelyistään -pohdinta.

Ruuanjätteet syövän koiran hankinta.

Lynchin suvun Anneen sekaantujan henkilöllisyyden pohdinta.

Tarina toisen palvelijan, Erskin, huoneesta olevasta soittokelellä.

Wattin suhde kalamuija Gormaniin.

Wattin siirto toiseen paviljonkiin laitoksessa ja hänen tapaamisensa Samin kanssa.

Sam kuvaa Wattin kertomusta Knottin puutarhassa tapahtuneesta kohtauksesta.

Toinen palvelija Arthur kertoo puutarhuri Gravesille potenssilääkkeestä.

Arthur kertoo ystävänsä Louit'n tarinan.

Louit ja Nackybal lautakunnan tutkittavina.

Arthur uupuu kertomuksestaan.

Wattin arvioita herra Knottin muuttuvuudesta.

Watt lähtee Knottin talosta.
Rautatieasemalla lähtemässä.
Opastimenhoitaja Casen avioelämän kuvaus.
Watt ostaa menolipun kaukaisimmalle pääteasemalle.

Kun tulee tietäväksi, että Watt on suljettuna Samin kanssa samaan laitokseen, saa koko tarina uuden sävyn. Tämä on myös se hetki, jolloin lukijalle tulee tietäväksi, kuka Wattin tarinaa oikeastaan kertoo. Osa esiin tulleista seikoista on kuitenkin sellaisia, joita Samin ei voida olettaa tietävän. Aivan teoksen lopussa ”kirjailija” ottaa yllä mainitun kolmannen osan sisäiseen köyhyyteen kantaa. Laitoksessa tapahtuneiden keskusteluiden aikana miehet ovat välillä kuin yhtä, eikä kertojan omaa logiikkaa pysty erottamaan Wattin ajatusprosessista. Henkilöhahmot eivät merkitse itseään tai subjektiivisen näkökulman omaavaa yksilöä, vaan yleistä tiettyjen ominaisuuksien ohimenevää ja häilyvää yhteen kertymää. Beckett on muotoillut Proustia käsittelevässä esseessään käsityksenä yksilöstä seuraavasti: ”The individual is the seat of a constant process of decantation, decantation from the vessel containing fluid of future time, sluggish, pale and monochrome, to the vessel containing fluid of past time, agitated and multicoloured by the phenomena of its hours.” (Esslin 1965, 3)

Itse herra Knott on alati muuttuva hahmo, ”sillä päivittäin muuttuivat, yhtä lailla kuin nämä, ryhdiltään, ilmeeltään, muodoltaan ja kooltaan, jalat, sääret, kädet, käsivarret, suu, nenä, silmät, korvat, mainitaksemme vain jalat, sääret, kädet, käsivarret, suun, nenän, silmät, korvat, ja niiden ryhdin, ilmeen, muodon ja koon” (Ws, 272). Subjekti on *Watt*issa hyvin häilyvä, joskin kerrontaa jäsentää päähenkilön ilmaantumisen näyttämölle tasaisin väliajoin ja lukijan mielenkiintoa tarinaa kohtaan ylläpitää halu tietää, mitä *Watt*ille tapahtuu, tai onko häntä olemassa.

Kaksiosaisessa *Molloy*ssa kuvataan miestä, joka lähtee suljetusta huoneesta kirjoittamasta etsimään äitiään. Hän kulkee ympäriinsä kohdaten satunnaisesti muutamia henkilöitä kuten poliisin, joka pidättää hänet henkilötietojen puuttuessa, ja naisen, joka ottaa hänet luokseen asumaan. Molloy on kertojana kutakuinkin yhtä puutteellinen kuin Watt unohtaessaan ei pelkäästään sen, kuka hän on, vaan myös sen, että hän on, ja vaihtuu teoksen toisessa osassa Moraniksi, joka on perinteisempi kertoja (*M*, 49). Christensenin metafiktiota käsittelevässä analyysissä trilogiasta kuvataan kertojan asteittainen muutos itseään etsivästä Molloysta / Moranista trilogian toisen osan Maloneen, joka pyrkii

hukkaamaan itsensä kuvitteellisten henkilöhahmojen kautta, ja lopulta kolmannen osan *The Unnameable* pirstoutuneeseen kertojaan, joka ei ole hahmo (Christensen 1981, 104, 114).

Kertoja alkaa koostua eri henkilöhahmojen osista, jotka edustavat hänen eri puoliaan. *Molloyssa* teemana on vielä äidin etsintä eli yksitoikkoisella mutta eriskummallisia sattumuksia omaavalla matkalla on päämäärä. Polkupyörän tapaan koira on toinen Beckettin resuisissa matkakuvauksissa toistuvasti esiin tuleva asia. Molloy ajaa vahingossa Loussen koiran yli ja haudattuaan koiran päätyy suhteeseen naisen kanssa. Tapahtuuko tämä hänen omasta halustaan, ei ole tärkeää. Myöhemmin Moran samaistuu koiraan viettäessään puutarhassaan toimetonta elämää. Sattumanvaraisuus luonnehtii Molloy'n elämäntapaa. Teoksen toisessa osassa Moran saa tehtäväkseen Molloy'n jäljittämisen ja pikku hiljaa vahvistuu vaikutelma, että tämä onkin osa häntä itseään.

Wattissa kertojana on Sam, jonka henkilö ei koko aikaa ole erotettavissa Wattista. *Molloyssa* näyttäytyy kaksi erillistä mutta ilmeisestikin samaa hahmoa representoivaa kertojaa ja *Mercier et Camier* teoksessa kahdeksi jakautunut kutakuinkin yksi kertoja. Felmanin määritelmä transferenssirakenteesta huomioi henkilöhahmojen ja kertojien keskinäisen suhteen ja toisaalta tekstin ja lukijan suhteen. Kertojien ja henkilöiden metamorfoosi eksyttää lukijan tekstin transferenssirakenteessa. Henkilöt eivät ”pysy paikoillaan”, eikä tekstuaalinen rakenne tarjoa lukijalle kiinteää paikkaa asettua seuraamaan tarinaa. Lukijan on vaikeaa eläytyä henkilöhahmojen elämään, mitä edelleen hankaloittaa irrallisten tekstiosioiden kertomuksen kulun kannalta vapaa liikuteltavuus.

Jos henkilöhahmojen on tarkoitus herättää lukijassa vastatunteita, ovat nämä perin omituisia. Toki kertoja on aina sääliittävä hahmo, joka on hukassa itseltäänkin, mutta myös iljettävä huonoine tapoineen. Väkivaltaisuus on sattumanvaraista, eikä sinänsä saa aikaan moraalista närkästyä. Huvittuneisuus ja turhuus käyvät selviksi jo alkuvaiheessa, mutta turhuus ja tyhjyys eivät johda mihinkään. Kaikissa mainituissa teoksissa kierretään kehää päätyttä minnekään; Watt pyrkii vielä kaukaisimmalle pääteasemalle, mutta Molloy voi jäädä sinne, missä sattuukaan olemaan (*M*, 91). Moran palaa kotiin ”itsensä etsimismatkaltaan”. Beckettin tekstiä psykoottiseen kielenkäyttöön verrannut Keatinge osuu oikeaan siinä, että vastatunne on samanlainen kuin sekavan henkilön kanssa. Tunnereaktiot eivät vaikuta olevan yhteismitallisia, yhteistä jaettua kokemusta ei synny.

Beckettin tekstit ovat täynnä viitteitä erilaisiin historiallisiin, uskonnollisiin ja filosofisiin teemoihin. Lukija lähtee helposti seuraamaan jotakin tunnistamaansa motiivia pyrkien löytämään tukea sen suomalle tulkinnalle. Samoin lukija yrittää selvittää, kuka henkilö on, minkälaiseksi hänen identiteettinsä muodostuu. Esimerkiksi Moranin muutos pikkuporvarista Molloyta muistuttavaksi kulkijaksi on hämmentävä, tämä muutos vaikuttaa suorastaan arkkityyppiseltä itsen etsinnältä ja Moran antaa puheissaan vihjeitä siihen suuntaan. Vihjeet jäävät kuitenkin valjuiksi, eivätkä tarjoa sulkeutuvaa tulkintaa. Moran toteaa oppineensa tuntemaan itsensä paremmin, omaavansa terävämmän ja selkeämmän tunteen identiteetistään, vaikkakin se edelleen sisältää puutteita. Lopussa muutos tuntuu enenevässä määrin myös fyysisenä ja sotii edellä mainittua parempaa itsetuntemusta vastaan.

”Physically speaking it seemed to me I was now becoming rapidly unrecognisable. And when I passed my hands over my face, in a characteristic and now more than ever pardonable gesture, the face my hands felt was not my face any more, and the hands my face felt were my hands no longer. And yet the gist of the sensation was the same as in the far-off days when I was well-shaven and perfumed and proud of my intellectual’s soft white hands... And to tell the truth I not only knew who I was, but I had a sharper and clearer sense of my identity than ever before, in spite of its deep lesions and the wounds with which it was covered...”

(*M*, 170–171).

Kerronta itsessään epäilee suljetun yhtenäisen tulkinnan mahdollisuuden ilmentäen sattumanvaraisuutta kaikilla tasoillaan. Kennedyn mukaan tämä ”satunnaisuus” on tietoista ja kontrolloitua ja epävarmuuden periaate tuottaa avoimen lukijaresponssin (Kennedy 1989, 124).

Koska yksilöllisetkin tulkinnat ovat näin sallittuja ja koska en ole aivan yksin huomioinani, täytyy yllä olevasta tekstikatkelmasta lisäksi huomauttaa, että se tuo vääjäämättä mieleeni Beckettin sotasairaalassa työskentelyn ja teemallisesti hengen ja aineen ristiriidan toistaiseksi jälkimmäisen voitoksi. Beckett aloitti Pariisissa asuessaan ja Ecole Normale Supérieure yliopistossa opettajan toimiessaan tutkimusprojektin Descartesin ruumiin ja hengen dualismista, mutta keskeytti sen todeten, ettei voi opettaa aiheesta, jota ei ymmärrä (Kennedy 1989, 5). Wolosky (1995, 9) pohtii kielen mystiikkaa koskevassa teoksessaan historiallisten tapahtumien ilmenemistä tekstissä myös rakenteen tasolla; ”language is the sign of body, of history, of difference. The approach to language of Eliot, Beckett, and Celan inscribes the struggle to define and to locate the values that endow our lives with meaning, and to translate these values into temporal and historical reality”. Myös Simon Critchleytä

(2006, 110) on koskettanut Beckettin julkaisemattomaksi jäänyt radiohaastattelu, jossa hän kuvaa kokemustaan sotasairaalassa, niin paljon, että hän on päättänyt huumoria koskevan teoksensa siihen.

Abbottin mukaan Moranin identiteetin etsintä tai muut esiin nousevat teemat eivät kuitenkaan siis muodosta yhtenäisen tulkinnan pohjaa, vaan lukijalle jää auki lukuisia kysymyksiä mm. siitä, tuleeko Moranista Molloy, kokeeko Moran Molloy'n itsessään miettiessään tämän monia ilmenemishahmoja, mikä Molloysta sitten tulee – äitinsäkö, jne. Teksti tuottaa lukijalle samaa ahdistusta ja epätietoisuutta sekoittaessaan erilaisia teemoja, jota henkilöhahmotkin kokevat. Moranin määrätietoisen, kodin ja uskonnon arvoja kunnioittavan hahmon muutos vie mennessään lukijan varmuuden siitä, mihin hänen tulisi Moranin tekoja verrata, mistä muodostaa normi hänen käyttäytymiselleen. Abbottin mukaan Beckettin metodi on asettaa lukija Moranin asemaan siitä hetkestä lähtien, jolloin tämä hukkaa avainnippunsa metsässä etsintäretken alkutaipaleella (Abbott 1973, 95–96). Palaan Abbottin määritelmään imitatiivisesta muodosta työni lopussa transferenssirakenteen tarkemman tutkimuksen yhteydessä, mutta transferenssin suhteen Beckettin tekstissä on siis nähtävissä keinoja, joilla lukija saadaan imeytettyä tekstiin tunnetasolla siten, että hän alkaa elää enemmän tekstin rakenteen mukaista tunnemaailmaa kuin henkilöhahmojen koettelemuksia omakseen, joskin luonnollisesti jälkimmäiset muodostavat pohjan samastumisen alulle. Vaikka Beckettin teoksissa kieli on oleellisempi kuin mikään eettinen tai esteettinen systeemi tekstin toimiessa systeemejä vastustavasti, niin siitä huolimatta todellisen maailman paljastaminen on läsnä hänen teksteissään (Kennedy 1989, 10, 13).

Vastavuoroisuus ilmenee siinä, että myös teksti tarvitsee eläväksi tuloonsa lukijaa ja tämän mieltä oletettuna rakenteena. Žižek (1994, 116) katsoo salapoliisiromaaneja käsittelevässä työssään, että etsivän ”kaikkietävyys” on transferenssiefekti etsivän ollessa vuorovaikutuksessa yleensä sellaisen henkilön kanssa, joka tarjoaa informaatiota itse sitä ymmärtämättä. Täytyy olla joku, jonka oletetaan ymmärtävän tekstin merkitys. Wattilla ei juuri ole ulkopuolisia ihmissuhteita, Molloylla jos mahdollista, vielä vähemmän. Hahmot tuntuvat tarvitsevan toisen, joka usein osoittautuu olevan henkilöhahmo itse, puhuakseen itsestään. Sisäiskertojankin suhde lukijaan on aliarvostava ja tämä rakenne pyrkii kohdentamaan kerrontansa sisäislukijalle, joka on hän itse (Christensen 1981, 108, 144). Beckettin tekstien rakenne on siten hajonnut, että ymmärtäväksi oletettu lukija huomaa usein kiertävänsä tyhjää kehää.

Brooksin tulkinta transferenssista *Reading for the Plot* teoksen aikaan on hieman vanhanaikainen painotuksessaan menneiden ilmiöiden näkyväksi tulemisesta transferenssin kautta ja näiden muuntumisesta työskentelyssä. Psykoanalyttisessa teoriassa korostetaan tulkinnan syntymistä potilaan ja terapeutin välisen yhteistyön kautta, jossa vanhojen totuuksien vapaan uudelleentarkastelun kautta voidaan luoda uusia merkityksiä koskien sekä sisältöä että sen ilmenemisen muotoa, mutta ennen kaikkea sisältöaineksen keskinäisten suhteiden uudelleen rakentumisen kautta (Skura 1993, 376). Silmäiltäessä *Wattin* juonikuviota voidaan nähdä, että ”tarinaan” ilmaantuvien sivuhenkilöiden kokemusten kuvaamisella ei ole merkitystä sen kannalta, miten lukija hahmottaa *Wattin* elämänsä. Lähinnä ne antavat *Wattille* lisätilaa liueta yhä kauemmas lukijan otteesta. Ikään kuin meneillään olisi jonkinlainen sattumanvaraisuuteen perustuva koe, missä järjestyksessä henkilöt paikalle ilmaantuvat.

Brooksin uudempi muotoilu transferenssista korostaa kertomuksen eteenpäin välittymisen, kuulluksi tulemisen tarpeen ja kuulijan kertomukseksi muodostumisen osuutta merkityksen muodostumisprosessissa. Beckettin tekstien osalta tällainen lähestymistapa on mielestäni mahdoton ilman, että lukija pohjaa melko paljon omiin kokemuksiinsa, mikä siis Brooksin mukaan on täysin sallittua. Transferenssisuhteen vertaaminen tekstin tulkintaprosessiin ei ole ongelmatonta ja esimerkiksi Jacques Lacan halusi pitää erillään transferenssi-ilmiön tarkastelun kirjoittajan ja lukijan suhteesta (Kurki 2004, 10). Tämä on nähdäkseni kuitenkin se väline, jonka kautta psykoanalyttinen tieto on ylipäättään mahdollinen.

Ellman selittää lukemisessa syntyvän ”transferenssin” kahdensuuntaisella imaginaarisen siirtymisellä. On mahdotonta ymmärtää analysoitavaa tai kirjallista tekstiä ottamatta osaa heidän uniinsa ja unelmiinsa. Kriitikko on mukana tekstin luomassa mielikuvamaailmassa: lukeminen on molemminpuolisen viettelyksen prosessi, jossa lukija ja luettu herättävät toistensa fantasiat, altistuvat toistensa unelmille. Yleensä kun koetaan, että pääse juuri tekstin ytimeen, on pahiten pihalla, eikä näe muuta kuin itsensä. Ellman tunnistaa virheellisiin johtopäätöksiin päätyvät psykoanalyttiset kriitikot siitä, että nämä väittävät näkevänsä tekstin läpi paremmin kuin teksti näkee heidän lävitsensä. (Ellman 1994, 10).

Molloyssa kertoja tahtoo sulkeutua omaan sisäiseen maailmaansa kokiensa suurien vaikeuksien välittämisen ajatuksiinsa ja tunteitaan muille. Vaikka hän tähän pyrkii, kääntyy hän aina kuitenkin lopulta sisäänpäin

kerronnan muuttuessa samalla vaikeaselkoiseksi. Mitättömän tuntuisia yksityiskohtia hänkin kuvaa Wattin tapaan välillä hyvinkin perinpohjaisesti pahoitellen välillä aiheuttamaansa tylsistymistä. Lukijan tylsistyttäminen tuntuukin olevan sekä *Wattin* että *Molloyn* keskeisiä tavoitteita ja jälkimmäisen kohdalla lisäksi huumori jää vähemmälle ja perverssien sekä väkivaltaisten kohtausten kuvaaminen lisääntyy. Teosten *transferenssirakenne* ei suoranaisesti kutsu vastavuoroiseen merkitysten etsintään.

Watt herättää kuitenkin vahvan tunne-elämyksen, joka ei perustu päähenkilöön samaistumiseen. Samaistuminen *Wattiin* onkin tehty perin vaikeaksi luomalla henkilöahmosta sirpalemainen ja ”leijuva” hahmo. Tästä huolimatta *Watt* on vielä eheähkö persoona siinä mielessä, että hän käyttäytyy johdonmukaisesti samalla tavoin kohtauksesta toiseen, vaikka tämä käyttäytyminen sinänsä ei ole järkevän tuntuista. Beckettin myöhemmissä teoksissa henkilöahmot ”liukenevat” lisää menettäen identiteettinsä rajat. Lukijan samaistuminen tapahtuu hahmon yksittäisiin piirteisiin, jotka tulevat edustamaan hänen mielensä joitakin osia kokonaisuuden hahmottuessa koko teoksen tasolla. Daltonin mukaan hahmoja täytyy joskus ajatella konkreettisina, todellisten henkilöiden representaatioina kaikkine kirjailijan huomioimine sisäisine ristiriitoinen, mutta ne toimivat myös symboleina, psyykkisen elämän piirteiden kantajina. Hahmo voi sisältää psyykkisen konfliktin yhden osan; sisäisen psyykkisen konfliktin työstäminen on siten esitetty dramaattisesti hahmojen välisissä suhteissa (Dalton 1979, 27). Beckett luo mielenkiintoisen asetelman, jossa eri henkilöahmot sulautuvat toisiinsa edustaen eri puolia yhden henkilön psyykkisessä rakenteessa. *Molloy* ja *Moran* ovat ajalehtiva pummi ja kunnollisuuteen taipuvainen henkilö, joka *Molloyn* itsestään löytäessään pääsee syvemmälle minuuteensa.

Otan esimerkiksi kokemuksen omasta lapsuudestani, jolloin noin neljän vanhana pelästyin matalalla lentävän lentokoneen voimakasta ääntä, kyseessä lienee ollut maankartoitustöitä tekevä lento (adultomorfismi). Heittäydyin ojaan piiloon, kastelin vaatteeni, enkä uskaltanut liikahtakaan ennen kuin äiti tuli hakemaan minut sisälle. Tunnen suurta sympatiaa *Wattia* kohtaan, kun hän kerta toisensa jälkeen heittäytyy ojaan tai ojanpenkalle tien sivuun lepäämään tai piiloon muilta tiellä liikkujilta. Häntä ei häiritse vaatteiden likaantuminen tai makuupaikan epämuikavuus. Muistin tämän oman elämäni tapahtuman vasta äskettäin tätä kappaletta pohtiessani, ja se tekee minulle ymmärrettävämmäksi sen, miksi pidän tuosta epämiellyttävästä kirjan henkilöstä. Osa hahmosta tulee merkitsemään minulle pelkoa ja toisaalta sen vähäpätöisyyttä. Nähdäkseni tekstin tiedostamattoman

kartoituksessa joudutaan aina tukeutumaan lukijan oman tiedostamattoman hyödyntämiseen. Myös kriitikon tulkinta on osin peräisin hänen omasta emotionaalisesta paneutumisestaan teokseen (Dalton 1979, 35). Löytyykö lukukokemuksessa tekstistä kokonainen konflikti, kuten oidipaalikonflikti, lienee kysymys, johon lukijan oma sisäisten mielenliikkeiden tiedostamisen taso ja teoreettinen ymmärrys vaikuttavat yhdessä tekstin rakenteen kanssa. Lähden seuraavassa luvussa selvittämään tätä *Molloyn* osalta.

4.2 Tiedostamaton

”We give the name of an *incentive bonus*, or a *fore-pleasure*, to a yield of pleasure such as this, which is offered to us so as to make possible the release of still greater pleasure arising from deeper psychical sources.”

(Standard Edition, IX, 153. Teoksessa Ellman 1994, 52).

Tämä Freudin vastaus Aristoteleelle siitä, mitä tragedia antaa, kertoo sen, että taiteen kautta on siis saavutettavissa tragedian esteettisen mielihyvän antiin nähden lisäbonus sen herättämien syvempien psyykkisten vasteiden kautta. Lausuma on ajankohtainen, myönnettiinhan kirjallisuuden Runeberg palkinto 2011 sillä perusteella, että Tiina Raevaaran *En tunne sinua vierelläni* toimii alitajuisia mielle yhtymiä herättämällä.

Tiedostamaton on viittellinen psyyken osa, sen toiminta ja vaikutus ajattelumme ilmenee tietoisuudessa, minkä perusteellaan tehdään päätelmiä tiedostamattomasta.

Freud huomautti usein, että runoilijat ovat ennen häntä löytäneet tiedostamattoman, mutta piti omana ansionaan sen tieteellisen määrittelyn. Freud määritteli tiedostamattoman eri tavoin: varhaisemmassa teoriassaan hän jakoi mielen tiedostamattomaan, esitietoiseen ja tietoiseen ja myöhemmin otti käyttöön käsitteet id, ego ja super-ego. Esitietoinen kuuluu tiedostamattomaan, mutta voidaan saattaa tietoisuuteen. Id ja merkittävä osa egoa kuuluvat tiedostamattomaan. Uudempi määrittely painotti dynaamisuutta ja sen tarkoitus oli demystifioida tiedostamatonta. Tiedostamaton on ennen kaikkea muokkaava prosessi.

Tiedostamattomaan kuuluu dynaaminen aspekti, jota Freud kutsui myös psyyken sisällissodaksi viitaten mielen pyrkimykseen vastustaa tiedostamattomasta kumpuavien asioiden esille tuloa eli torjuntaan (Ellman 1994, 180–181).

Romaanin alitajuista ulottuvuutta ei voi kokonaan identifioida hahmojen tendensseihin, jotka todellisessa henkilössä olisivat alitajuisia, tai kirjailijan tiedostamattomaan.

Elizabeth Dalton määrittelee teoksen alitajuisen muodon siksi muodoksi, jossa teos ilmenee emotionaalisesti. Se on mutkikas sisäinen systeemi, joka sisältää vastaavuuksia, vastakkaisuuksia ja jännitteitä, jotka toimivat dynaamisesti lukijan huomion ja tunteen manipuloinnin kautta (Dalton 1979, 28–29). Lukija ei hallitse tekstiä. Teksti ja lukija paljastavat intuitioita toisestaan; psykoanalyysin merkitys kirjallisuudelle on Ellmanin mukaan juuri tässä vaihdossa (Ellman 1994, 26–27).

Molloyssa on kaksi erityyppistä hahmoa Molloyn edustaessa Wattin tapaista hylkiötä ja Moranin normatiivisempaa pikkuporvaria. Mitä myönteisiä tunteita hahmot saattavatkin herättää, kohdistuvat nämä tunteet Molloyhin. Moran on systeemin mukaan sokeasti toimiva tunteeton mies, joka säälii vain itseään. Vaikka Molloy tekee samoja asioita kuin Moran, esimerkiksi tappaa miehen, häneen suhtautuu säälivämmin, sillä hän on kyvytön toimimaan muutoin. Hänellä ei ole edellytyksiä kunnollisempaan toimintaan ja tappokin on saattanut tapahtua pelästyksen seurauksena, häneltä kun puuttuvat kaikki normaalit sosiaaliset kyvyt. Vaikka Mercier on rahjus, hän ei ole paha. Empaattisimman reaktion *Mercier et Camierissa* herättää sadetakki, jonka hautajaisten tarpeellisuutta miehet pitkään pohtivat. Kyseinen vaatekappale on jo puhki, mutta palvelut miehiä tasapuolisesti reissun aikana kätkien taskuihinsa tarkasti lueteltuja tarvekaluja.

Daltonin mukaan romaanissa psykologinen materiaali on uudelleen työstetty monissa konteksteissa. Romaani voi sisältää kätkeyssä muodossa psykologisen konfliktin elementtejä, sen synnyn, muuntumisen defenssien kautta ja ratkaisun. Tämä konflikti ilmenee joka puolella työssä. Joten silloin kun puhutaan romaanin oidipaaliteemasta tai tendenssistä sadismiinkin tms, viitataan psyykkiseen asetelmaan, joka on työssä kokonaisuudessaan ja ilmenee monin tavoin, joskus hahmoissa ja juonessa, mutta myös muissa tekstin puolissa kuten sosiaalisten tai uskonnollisten ideoiden esiin tuomisessa tai rakenteessa (Dalton 1979, 27). Ehkä projisoitava osa on kuitenkin vain yksittäinen kokemus tai piirre ja tekstistä löytyvä tartuntapinta siihen vain yksittäinen elementti. Tämä mahdollistaa erilaisten lukijoiden

mielenkiinnon teosta kohtaan heidän muodostaessaan siitä erilaisia käsityksiä. Tekstin tiedostamaton löytyy transferenssiprosessissa.

Esitän seuraavaksi tiivistelmien avulla, kuinka oidipuskompleksi *Molloyssa* ilmenee.

Molloy, osa I

Tyhjä huone, jossa yksin mies kirjoittaa.
Pari satunnaista tuttavaa, joihin hetken häilyvä pinnallinen suhde.
Täytyy vakoilla miestä, jolla voi olla jotakin merkittävää, koirakin seuraa häntä.
Rähjäinen pyörä välineenä / apuna äidin etsimisessä.
Äidin luo on päästävä.
Äiti kutsuu isän nimellä.
Lyö äitiään ja saa tältä rahaa.
Karikatyyrimaisen kamala lapsuus.
Poliisi tivaa identiteettiä, jonka vahingossa muistaa.
Hyväntekeväisyyttä vastaan ei voi puolustautua.
Paimenkoira nuuhkii.
Ei tiedä, missä kaupungissa on syntynyt.
Ajaa itsensä oloisen Teddy-koiran yli.
Tapetun koiran emäntä Lousse ottaa koiran korvikkeeksi ja hyysää.
Ainoa tapahtuma on elämän ja kuoleman kiertokulkua puutarhassa.
Kaipaa rakkautta Ruthilta / Edithiltä, jonka kanssa ollut anaaliseksiä.
Sekoittaa Ruthin äitiinsä.
Väline äidin etsimisessä eli pyörä katoaa, jää Louselle.
Vaeltelee luetteloiden ruumiinosiaan.
16 kiven vuorotellen imeskelyn ongelma.
”my mother whose image, blunted for some time past, was beginning now to harrow me again”
(*Molloy*, 75)
Jatkaa äidin etsintää lähtien rannalta, jossa ei Wattista ole kuultukaan.
Tappaa yksinäisen metsässä asuvan miehen.
Koko ikänsä ollut äidille menossa paremman suhteen toivossa.

Tiivistettynä henkilöiden merkitseviin paikkoihin keskittyen:

Poika etsii äitiään, jota kohtaan hän on väkivaltainen. Äiti pitää poikaansa isän korvikkeena ja poika miettii seksiä äidin kanssa. Poika vaeltaa tyhjänä ympäriinsä etsien mahdollisuutta korjata välit äidin kanssa. Elämän kiertokulku täyttyy irrallisista tapahtumista. Satunnaisia tuttavuuksia täytyy vakoilla, tuntemattomat miehet ovat kiinnostavia, mutta tarvittaessa heitä voi myös tappaa.

Oidipuskompleksin kielelle käännettynä:

Poikalapsi rakastaa kiihkeästi äitiään ja kokee isän viholliseksi, joka kilpailee voitokkaasti äidin rakkaudesta. Poika haluaa tappaa isänsä, mutta joutuu tunnustamaan heikkoutensa isän edessä. Äiti välittää vain isästä. Poika etsii ikänsä tosi rakkautta muiden naisten luota.

Mitä lisää Moran tuo tähän kuvioon?

Mihin tai minkä täytteeksi transferenssirakenteessa tarvitaan Morania?

Mikä on kertojan toimenkuva? Mitä hän herättää lukijassa?

Molloy, osa II

Moran saa agenttina tehtäväkseen Molloy'n etsimisen, mutta ei tiedä / muista, mitä hänen Molloylle sitten tulisi tehdä. Gaber välittää Moranille ohjeet ylemmältä taholta, Youdilta. Moran on yksinhuoltaja pojalle, joka on fyysisesti vanttara ja riski, mutta älyltään heikonlainen ja omaa huonoja tapoja hampaiden kaivamiseen ja räkimiseen liittyen. Moran käy kirkossa ehtoollisella leppoisan Isä Ambrosen luona epäillen tosin saaneensa siunaamatonta ehtoollisleipää. Matkalle lähtö ei tapahdu autolla, joten ”mielihyväteriaate on siten tehtävään luotu” (M, 99). Apulainen Martha – vain etäisten seksuaalisten toiveiden kohde – vakoilee ja hänelle myös myrkyttäminen on mahdollista. Youdi määrää myös pojan otettavaksi mukaan Molloy'n etsintämatkalle. Poika ei halua lähteä ja tappaisi isänsä jos voisi. Matkan aikana poika hankkii polkupyörän. Matka alkaa mennä huonosti, poika jättää isänsä, ja tilanne käy sekavaksi. Moran tappaa puolivahingossa kyselemään tulleen tuntemattoman miehen. Lopulta hän toivoo Molloy'n ilmaantuvan paikalle ja auttavan hänet isällisesti pulasta. Moran häidin tuskin selviytyy takaisin kotiin, jossa poika onkin jo odottamassa.

Tiivistettynä henkilöiden merkitseviin paikkoihin keskittyen:

Kunnollisella miehellä on kurja poika, joka haluaisi tappaa hänet. Puoliso onkin jo kuollut. Mies saa käskyjä ylemmältä – jumalalliselta – taholta ja joutuu sekoittamaan poikansakin vakoilutehtävään. Isä yrittää huijata häntä. Lopulta mies joutuu täysin avuttomaan asemaan, mutta toimii silti velvollisuudentuntonsa vuoksi toteuttaen järjestettäviä ohjeita. Muut tasaveroiset miehet ovat merkityksettömiä. Poika ottaa hatkat ja selviytyy omin neuvoin kotiin.

Oidipuskompleksin kielelle käännettynä:

Minulla, miehellä, on syytä varoa poikaani, joka vakoilee minua ja yrittää tappaa minut. Olen saanut perin kelvottoman pojan. Itse olen pelkkä käskyläinen. Syytä olla varuillaan, ettei tule huijatuksi. Seuraava sukupolvi syrjäyttää minut.

Moranin hahmon kautta oidipuskompleksin asetelma käännetään päälaelleen. Näkökulma vaihtuu isän puoleen, joka näyttäytyy avuttomana, vaikkakin on parhaita agenteja vakoilemaan. Pojalla ei ole mitään syytä pelätä, vaikka isä häntä hakkaakin opetuksen hengessä, ja lopulta poika vapautuu isänsä otteesta. Ratkaisu on normatiivinen. Vanhemman näkökulmasta on ymmärrettävää, miten vaikeaa on luopua auktoriteetin ja ehdottoman rakkauden kohteen asemasta.

Molloy on täynnä suoria viitteitä sekä Freudin teorioihin että jälkimmäiseltä osaltaan Raamattuun. Päähenkilöhahmot sekaantuvat sekä keskenään että Beckettin muiden teosten kertojien kanssa. Mainituiksi tulevat muun muassa Watt ja Mercier. Kertoja ei aivan tunnu tietävän, ovatko mainitut hahmot hänen agenttitehtäviensä kohteita vai mielikuvituksen tuotetta. Moran, joka etsii Molloyta, esittää neljästä viiteen eri tapaa, miten Molloy voi esiintyä. Jos on niin, että ihmisellä on varhaisina kasvuvuosinaan eroottisia tunteita vanhempiaan kohtaan, niin nämä tunteet ovat vahvasti torjuttuja. Kaipaus, rakkaus, pelko, viha, kateus ja kilpailu sekoittuvat toisiinsa ja esiintyvät eriasteisesti tiedostettuina. Molloy kaipaa kiihkeästi äitiään, jota hän myös lyö. Isä on hänelle ei-kukaan, jonka paikan hän on äidiltä saanut. Moran muuttuu aseettomaksi nuoremman polven viriiliyden edessä. Kumpikin tappaa tuntemattoman miehen, tavallisen miehen, joka kaipaa seuraa tai joka utelee. Eri henkilöahmot edustavat eri tunteita tässä draamassa, joka on ikään kuin valuvikainen koevedos Freudin teorioista.

Moran täydentää kuvion tarjoamalla myös pojan näkökulmasta ihailun ja ylivoimaisen isän sisäisen kokemuksen vanhenevana miehenä. Näihin henkilöahmoihin lukijan tulisi muodostaa jonkinlainen tunnetta sisältävä sidos. Henkilöhahmojen tehtävä on herättää lukijassa tunteita toimien samastumiskohteina, kielteisten tunteiden kohteina ja tiedostamattomien tunteiden tietoisuuteen nousemisen apuvälineinä. Myös elottomat esineet tai ideat käyvät tähän tarkoitukseen. Tähän tapaan *transferenssirakenne* voidaan hahmottaa, vaikka selkeää määritelmää tuolle käsitteelle en olekaan löytänyt. Se, että tekstissä kuvataan oppikirjamaisesti oidipuskompleksi, toimii mielestäni lähinnä kirjoituskokeena, miten ulkoistaa mielen sisäinen tiedostamaton idea henkilöahmojen välisiin

suhteisiin. Tekstikatkelmasta toiseen seikkaileva polkupyöränromu on ainoita apuvälineitä, joita päähenkilöllä on käytettävissään hurjien seikkailujensa (ehdottoman äidinrakkauden etsintä) tukipilarina. Täten voidaan todeta, että oidipuskompleksi *Mollo*ysta totisesti löytyy, joskin sen merkitys lukijan vastaavien tunteiden lievittäjänä tai torjuttujen toiveiden sublimaationa ei toimi. Kärjistyksset ovat niin voimakkaita, että vaikutelma on vuoroin surkea ja hupaisa. Beckettin teksti leikkii kielellä tarjoten lukemattomia tarttumapintoja oidipuskompleksin lisäksi.

Tiedostamatonta on tekstistä etsitty myös kielen tasolta varsinaisten sisällöllisistä elementeistä löytyvien kompleksien lisäksi. Dalton kuvaa kielen tiedostamatonta luonnetta seuraavaan tapaan. Kun lapsi oppii kielen, hän käy läpi prosessin, jossa tietyt aistimukset, kokemukset ja fantasiat (signaali-merkki tyyppiset ilmiöt) assosioituvat sanoihin ja auttavat häntä liittämään niihin konventionaaliset merkitykset. Nämä varhaiset assosiaatiot säilyvät alitajuisessa ja antavat sanalle – keinotekoiselle symbolille – voiman herättää infantiileja sensorisia ja emotionaalisia kokemuksia (Dalton 1979, 43). Kristeva päinvastoin katsoo sanojen kahlitsevan esisymbolista.

Torjutut ideat ovat menettäneet yhteytensä sanoihin, mutta sanat ovat edelleen olemassa esitietoisessa kielisysteemissä ja säilyttävät muistot, jotka voivat tulla uudelleen tietoisuuteen. Sanat saavat uudelleen niihin aikaisemmin liittyneen täyden merkityksen; merkityksen, joka on ollut torjuttuna (Dalton 1979, 43) Samoin Steinbock tuo esiin, että kielen oppii symbolifunktion myötä ja että (äidin)kielen oppimiseen liittyy arkaaisia aistikokemuksia, näkö-, kuulo-, haju-, maku- ja kosketusmielikuvia kuitenkin niin, että ne tekstijärjestelmät, jotka aktivoivat lingvististen merkkien ohella auditiiviset ja visuaaliset merkkijärjestelmät, vetoavat välittömämmin psyyken varhaisempiin kerroksiin (Steinbock 1984a, 43).

Kieli on tavallaan läpäisevä raja, filtti, jonka toinen puoli on sisäänpäin alitajuisen ja toinen puoli ulospäin tietoiseen. Tästä kaksinaisuudesta (medium, jossa alitajuinen materiaali muokataan esitietoisuuden ajatuksen sanallisiksi symboleiksi) johtuen kaikki kieli sisältää alitajuisen aspektin (Dalton 1979, 44). *The Unnameable* teoksessa ”kertoja” kuvaa olevansa kuin tärykalvo, toisaalta mieli, toisaalta ulkomaailma kuulumatta kuitenkaan kumpaankaan. Hänellä ei ole identiteettiä, hänellä on vain funktio toimia sanojen välittäjänä (Christensen 1981, 136).

Sana, välittävä symboli, tulee sekä esteeksi että sillaksi ihmisen ja objektimaailman väliin. Egon ja kielen kehittyessä lapsi saavuttaa enemmän kontrollia ulkoisesta todellisuudesta; poissaolon tai separaation kokemus ei ole enää niin totaalinen ja pelottava. Lapsi voi uskoa asioiden pysyvän, vaikka ne eivät ole läsnä, koska hänellä on niille sanat. Niin kauan kuin hän voi manipuloida sanoja, hän voi säilyttää objektin. Kieli, jonka avulla voimme hallita maailmaa, myös aiheuttaa sen, että menetämme maailman: ensimmäisten välittömien suhteiden ilo ja kauhu himmenee ja häviää (Dalton 1979, 45). Hallitseeko Beckett, joka manipuloi sanoja todella paljon, siten kuvaamaansa sattumanvaraista elämää? *Wattin* kieli on pirstaleista, se tuo mukanaan enemmän tunne-elämyksiä kuin kertomusta muistuttaen siinä suhteessa runoa. Vahvasti poikkeavasti käytetyn kielen nostaminen sisällön edelle voi toimia myös torjunnan palveluksessa. Torjuttava materiaali ei kuitenkaan tällöin voi olla oidipuskompleksi, koska sitä ei ole millään tavalla piilotettu. Beckettille tyypillinen tapa käyttää kieltä voidaan mielestäni nähdä sekä torjunnan keinona että itse tiedostamattoman ilmentymänä siten, että transferenssin kautta välittyvä viesti on juuri merkityksen ylenpalttinen tuottaminen ja sen samanaikainen purkaminen sisällyksettömyyteen. Samantyyppiseen johtopäätökseen on päädytty muillakin kirjallisuudentutkimuksen metodeilla, esimerkiksi Hanna Lajunen (2010) tuoreessa pro gradu -tutkielmassaan ”*NOTHING IS MORE REAL THAN NOTHING*”. *Kielen ja mielen paradoksit Samuel Beckettin trilogiassa Molloy, Malone Dies ja The Unnameable*. Hän soveltaa teoksiin ”mahdottomuuden poetiikkaa” todeten semanttisen epäjohdonmukaisuuden olevan ristiriidassa itsensä kanssa.

4.3 Torjunta

Kirjallisuus sisältää kiellettyjen alitajuisten elementtien toteutumana siten, että torjunta peittää niiden todellisen luonteen. Näin sekä torjunnan että toiveen tyydytyksen tarve toteutuvat. Teksti saa tunteemme mukaansa omassa alitajunnassamme yhä toimivien torjuttujen intressien kautta. Muodollinen, moraalinen ja filosofinen aspekti kirjallisuudessa on juuriltaan alitajuisessa ja sitä työstetään yhdessä alitajuisen osan kanssa (Dalton 1979, 10).

Teksti on ”ylideterminoitu”, se on mentaalisen elämän erittäin tiivistynyt kondensaatti, jossa mutkikkaat ja vaihtelevat tiedostamattoman, esitietoisien ja tietoisien prosessit muodostavat yhdessä yksittäisen ilmaisun, investoivat maailmasta muodostuvaan kuvaan syvimpien ja vanhimpien mielen

kerrostumien energian ja toiveet. Jos voimme identifioida tekstistä ne muodot, joihin torjunta on tiedostamattomat fantasiat ja konfliktit pakottanut, voimme alkaa löytää alitajuista rakennetta kokonaisuudessaan (Dalton 1979, 14, 24).

Daltonin mukaan lopulta ei ole eroa sisällön ja ”muodon” välillä. Muoto ja rakenne sekä kirjallisessa että unitekstissä ovat osa kieltä sen tiedostamattomassa merkityksessä: kertomuksen järjestys, rytmi, nouseva ja laskeva jännite juonessa ovat alitajuisten rakenteen laajempia aspekteja. Teksti sisältää sekä manifestia että latenttia sisältöä: se on sekä tulkinnan lähtökohta että sen tähtäin (Dalton 1979, 26).

Torjuttu materiaali joutuu konfliktiin torjuvia voimia vastaan yrittäessään tulla tietoisuuteen ja ilmenee siten johdannaisina. Ne ilmenevät työssä psyykkisenä tiheytenä ja koherenssina. Alitajuinen ja esitietoinen muokkaavat vaarallista materiaalia, jotta sen alkuperäinen totuus säilyy samalla kuin se tulee tietoisuudelle hyväksyttäväksi. Sitä muokataan ja tehdään se sopimaan rakenteeseen ja ilmaisumuotoon, jonka yhteydessä se saa jossain määrin moraalista ja esteettistä harmoniaa. Työn täytyy täyttää idin tyydytyksen vaatimus, egon organisaation ja synteessin vaatimus ja superegon rangaistuksen vaatimus kiellettyjä toiveita kohtaan. Daltonin mukaan korkeakirjallisuudessa koko persoonallisuus on voimakkaasti mobilisoitu ja tämä intrapsyykkinen jännite tuntuu itse työssä (Dalton 1979, 31).

Organisaation ja synteessin vaatimus täyttyy Beckettin töissä ylenpalttisesti, loogista koherenssia suositaan siinä määrin, että sisältö väännetään tarvittaessa minkälaiselle mutkalle tahansa, jotta kuvio saadaan täytettyä:

”Mutta miten saattaa yhteen koira ja ruoka niinä päivinä, joina herra Knottin jätettyä päivän ruoan syömättä, tai osan siitä, päivän ruoka, tai osa siitä, oli koiran käytettävissä?...

1. Olisi voitu etsiä käsiin poikkeuksellisen nälkäinen tai nälkiintynyt koira, joka olisi syistä, jotka se itse olisi parhaiten tiennyt, pitänyt vaivan arvoisena käydä tarkistamassa talon tilanne tarvittavalla tavalla.
2. Olisi voitu valita huonosti ravittu paikallinen koira, jolle joku herra Knottin miehistä olisi voinut sen omistajan suostumuksella tuoda herra Knottin ruoan, tai osan siitä, niinä päivinä, jolloin herra Knott jätti syömättä ruokansa, tai osan siitä...

<i>Ratkaisu</i>							<i>Huomautusten lukumäärä</i>
1.	2
2.	3
3.	4
4.	5”

Tämä lyhennetty kuvaus *Wattin* (Ws, 117, 119, 124) analyysistä ongelmaan, miten Knottin ruuantähteet tulivat syödyksi huomioiden asiaan vaikuttavat sivuseikat, on *psykykinen tihentymä* ja koherenssin korosteinen kohta tekstissä. Mikä on sen esteettisen harmonian taustalla piileksivä vaarallinen alitajuinen materiaali?

Toisaalla *Molloyssa* (M, 56) on kohta, jossa hyvin suoraan käsitellään seksuaalista halua yhteydessä äitiin, eikä tuota varsinaista seksuaalista sisältöä ole millään tavoin peitelty tai häivytetty. Päinvastoin se tuodaan avoimesti ja inhoa herättävällä tavalla esiin. Tämähän on asiaan kuuluva affekti tässä yhteydessä. Sen sijaan asiaan kuuluvaa ei ole esittää romaanissa laskutehtäviä, sammakon kurnutusta kahden sivun ajan tai imeskelykivien taskusta toiseen siirtelyn kaavaa, joka takaa tasapuolisen kohtelun kaikille kiville. Kerronnan tavat ovat ristiriidassa keskenään vesittäen sitä ajatusta, että torjunta voisi toimia jonkin selkeän teemallisen sisällöllisen materiaalin peittämisen palveluksessa. Sen sijaan nähtävissä on lukemista vaikeuttava tendenssi.

Norman Holland muotoilee torjunnan toimimisen tekstissä puolustusmekanismien eli defenssien kautta seuraavasti: kirjallisessa työssä defensi on yleensä joko merkityksen tai muodon muodossa. Tyypillisesti alitajuinen fantasia yhdistää elementtejä, jotka voisivat täydesti ilmaistuna tuottaa meille nautintoa, mutta myös synnyttää ahdistusta. Kirjallisen työn tehtävä on ”työstää” tai kontrolloida ahdistusta ja antaa mahdollisuus ainakin osittaiseen fantasian miellyttävien mahdollisuuksien tyydyttymisen. Teos ”muotonsa” kautta ilmaisee defensiivisiä keinojaan lukijalle. Merkitys, joka löydetään tai asetetaan tekstiin, toimii sublimaationa antaessaan fantasiamateriaalille kätkeyn ilmaisun, joka on egolle hyväksyttävä, jossa ”on järkeä” (Dalton 1979, 32). Beckett kasvattaa muotoa eksponentiaalisesti kätkien näin alitajuisen fantasian moninkertaisesti. Toisaalta merkityksiäkin voidaan löytää tukuttain, mikä siis tukee edelleen tekstin defensiivistä voimaa antaen ymmärtää, että kätkeyty salaisuus on mitä hirvittävin. Samaan aikaan salaisuus, mikäli se on oidipaallinen fantasia, esitetään täysin paljaasti. Mikäli kyseessä olisi vakiintuneet tyyppi-aiheet omaava genre, voitaisiin

ajatella tällaisen paljouden olevan hallittavissa yleisesti tunnettujen konventioiden avulla. Postmoderni romaani vasta etsii uusia ilmaisutapoja, eikä ole täten helposti normatiivisesti tulkittavissa. Voidaan todeta, ettei Beckettin teksti avaudu Hollandin esittämälle analyysille esittäessään sekä fantasian että sen torjunnan samanaikaisesti. Mitä tulee järkeenkäypyyden tunteeseen, joka tekstistä saadaan siitä avautuvien merkitysten kautta, viittaa sotapakolaisuuteen.

Daltonin mielestä Hollandin malli on yksinkertaistettu. Alitajuinen sisältö nähdään siinä erillisenä muodosta ja merkityksestä, itse asiassa kaikesta, mitä tietoisesti näemme teoksessa. Itse asiassa Holland vie erottelua vielä pidemmälle. ”Meillä ei ole vain yhtä sisältöä vaan kaksi. Alitajuinen sisältö, toive tai ahdistava fantasia, joka muokkautuu intellektuaaliksi sisällöksi, ideaksi, josta työ kertoo.” Hollandilla alitajuisella sisällöllä on looginen ja kronologinen prioriteetti tietoisien sisällön yli, se on tosi, kun taas muoto ja merkitys ovat keinoja käsitellä sitä. (Dalton 1979, 32, oma käännös). Daltonin mukaan Hollandilla tietoinen sisältö yksinkertaisesti siirretään syrjään kuten kuori. Tosi merkitys paljastuu sitten sellaiseksi, että sillä ei ole yhteyttä teoksen eksplisiittiseen sisältöön tai lukijassa heränneisiin kiinnostuksen kohtiin. Hänen itsensä mukaan hyvän psykoanalyttisen luennan pitäisi kuitenkin löytää jatkuvuutta ja dialektinen jännite näkyvän ja piilossa olevan sisällön välillä. Tekstin esplisiittisen merkityksen tulisi rikastua eikä vähetä alitajuisten elementtien ymmärryksen kautta (Dalton 1979, 33).

Beckettillä perinteisesti torjuntaa vaativat teemat seksuaalisuus ja aggressio tulevat esiin niin suoraviivaisesti, että niillä ei näyttäisi olevan mitään salattavaa. Ne tyhjentyvät merkityksestä ja jäävät pinnallisiksi asioiksi. Hollandin mukaan karkea kirjallisuus tai dekkarit voivat esittää seksuaalissisältöisiä kuvauksia tai väkivaltafantasioita avoimesti, koska lukija kykenee suojautumaan niiden aiheuttamilta liian voimakkailta tunteilta nähdessään heti, mistä on kysymys. Lukija ei tarvitse ”suojamuureja” tällaista tekstiä lukiessaan, koska minän rakenteet pitävät huolen siitä, että lukija kykenee tuntemaan riittävästi moraalista närkästystä ja sen turvin nauttimaan epäsiveellisestä sisällöstä. Rakenteeltaan mutkikkaampi teksti voi käsitellä samoja teemoja, mutta ei aseta niitä sellaiseen yhteyteen, jossa niiden alhaisuus tulisi suoraan ilmi. Lukija joutuu mukaan tekstin kiemuroihin ja voi huomata olevansa tunnetasolla väärällä puolella.

Beckettin tekstissä tämä sääntö ei päde. Lukija ei pääse millekään ”puolelle”, hänelle ei ole tarjolla oikein mitään moralisoivaa tai tukevaa tarkkailukohtaa, ei myöskään pahaan hahmoon samaistumista. Torjuntaa siinä merkityksessä, että se kätkisi kiellettyä fantasiaa, ei Beckettin teksteistä löydy. Aiemmin mainittu mahdollisuus, että kieli toimisi torjunnan palveluksessa piilottaen lähestulkoon kaiken järjellisen merkityksen kaikessa mutkikkuudessaan, vaikuttaa todemmalta. Lukija pyritään torjumaan tekstin ulkopuolelle ja hän jää yksin omien itsestään lähtöisin olevien mielikuviansa kanssa. Beckettin teksteistä on löydetty pyrkimys puhua itsestä kielen ulkopuolelta käsin ja nähdäkseni tämän tyyppisestä ilmiöstä on kysymys torjunnan toimiessa lukijaa tekstistä sivuun ohjailleen. Kielen ulkopuolella olisi ikään kuin tosi kokemus, mutta sinne ei voi päästä. Tämä aiheuttaa lukijalle tunteen siitä, että varsinaista merkittävää kokemusta ei voi saavuttaa, pyrkimys sitä kohti käy pitkäveteiseksi. Edellä hahmotin tekstin transferenssirakennetta sellaisena, että se herättää pirstaleisten hahmofragmenttiensa kautta tunteita, vaikka ei tuokaan esiin mitään erityistä kronologisen tarinan kautta avautuvaa merkitystä. Toisaalta tekstin herättämät tunnevasteet ovat nekin hajanaisia, jonkin verran sääliä sadetakkia kohtaan, joten vaikuttaa siltä, että teksti rakentaa lukijalle tilan, johon hänen omat alitajuiset ilmiönsä mahtuvat. Hän on vain yksi monista vakoojista tuottamassa jälleen yhtä heijastusta itse aktista.

”Jättiläismäisen miehen varjo putosi heidän päälleen. Hänen esiliinansa ulottui reiden puoliväliin. Camier katsoi miestä, mies katsoi Mercier’tä ja Mercier suuntasi katseensa Camier’hen. Katseet eivät siis kohdanneet, mutta niistä kehkeytyi erinomaisen monimutkainen kuvamaailma, kun jokainen nautti itsestään kolmena samanaikaisena versiona ja samalla, joskin hämärämmin, niistä kolmesta itsensä versiosta joista kaksi muuta nauttivat. Kuvia oli siis kaikkiaan yhdeksän ja ne olivat vaikeasti yhteen sovittavissa, puhumattakaan lukuisista sekavista yllykkeistä, joita tungeksi näkökentän reunamilla.” (MC, 158)

4.4 Toisto

Muun tekstuaalikritiikin tapaan psykoanalyttinenkin tutkimus etsii kielen, hahmojen, toiminnan ja teeman toistuvia motiiveja. Lacanin mukaan kysessä on suhteiden verkko, jonka sisäisissä yhteennivoutumissa ”puuttuva objekti” on jotenkin esitetty ja kirjallisuus muodostuu halun kohteena olevan puuttuvan objektin eri vaiheista (Dalton 1979, 20).

Vertailtaessa *Molloy*n ensimmäistä ja toistaa osaa löytyy monia jaettuja samaa tehtävää välittäviä maastomerkkejä, jotka rakentavat silppuisesta tekstistä pysyvämpää. Molemmat alkavat siitä, että joku henkilö tuo jotakin, Molloylle henkilö A tai C tuo rahaa vastineeksi kirjoituksista ja agentti Moranille viestintuoja Gaber tehtävän. Moranin siis tulee olla vakooja kuten hänen poikansa ja taloudenhoitajansa vakoilevat häntä. Molemmilla päähenkilöillä on poika; Molloy ei tunne poikaansa eikä ole varma, onko tätä olemassa, ja Moranin poika huonotapaisuudessaan muistuttaa suuresti Molloyta. Molloy saattaa siis etsiä myös lasta itsessään ja Moran olla tuo lapsi aikuistuneena ja keskiluokkaistuneena. Vakoiluteema toistuu useita kertoja. Molloyta vakoilee Lousse ja Morania useat jo mainitutkin henkilöt. Lisäksi vielä suntio Joly vakoilee kirkossakävijöitä merkiten ylös messussa olleet (*M*, 96). Tässä kohtaa lienee välttämätöntä huomauttaa, että sodan aikana kirkko toimi sekä vainottujen puolesta että heitä torjuen. Kehen voi luottaa? Ja siunasiko Isä Ambrose leivän?

Mitä tulee Molloyn kasvatukseen, se oli luokattoman huonoa (*M*, 19). Moranilla ei ollut tarpeeksi kuria ja vaikka hän ei ollut hemmoteltu, oli hän laiminlyöty. Hänellä oli huonoja tapoja, joita hän edelleen kovasti häpesi, semminkin, kun hänen pojallaan oli näitä synnynnäisesti (*M*, 104). Polkupyörän merkitystä ei voi liikaa korostaa, vaikka en tiedäkään, mikä se tarkemmin ottaen on. Se kuitenkin tuo epäonnea (*M*, 59), liittyisikö tämä siihen, että myöhemmässä näytelmässä *Endgame* (1958) Nagg ja Nell molemmat menettävät jalkansa polkupyöräonnettomuudessa. Sekä äitiä että poikaa voidaan kasvatustarkoituksessa lyödä, Molloy kehitti tästä eräänlaisen opetuskodein siten, että neljästä lyönnistä äiti ymmärsi antaa rahaa. Moranin poika jätti isänsä Molloyn etsintämatkalla eräänä aamuna, jota edeltävän yön väkivaltaisia tapahtumia Moran ei muistanut (*M*, 160). Näin sidotaan vanhemman ja jälkeläisen väkivalta antaen ymmärtää, ettei se suinkaan ole yksipuolista lasten kurittamista. Jopa paikkojen osalta teksti toistaa itseään, kun sekä Molloyn asuinpaikasta löytyy teurastamo että Moranin poika leikkii teurastamon takana. Teksti antaa ymmärtää kyseessä olevan saman teurastamon. Myrkyttäjiä (Lousse ja Martha) ja puutarhoja löytyy *Molloy*n molemmista osista.

Mielenkiintoinen yhtymäkohta on syyttömyys / viattomuus (innocence), joka hypähtää esiin molemmissa osissa täysin yllättävissäkin paikoissa. Molloyn seuraama mies oli syytön (*M*, 10) ja hän itsekin oli sydäimestään syytön (*M*, 18). Molloy on lapsenomaisen vilpittön verrattuna Moraniin, joka vierittää syyn kaljanjuonnistaan Isä Ambrosen niskaan, joka on jakanut ehtoollista kaljaa juoneelle

miehelle (*M*, 99). Sen sijaan viestintuoja Gaber säilyy syyttömänä, koska ei tunne kuljettamiensa viestien koodeja ja sisältöjä (*M*, 107). (Mitähän sota-oikeus tähän sanoisi?) Yllättäen Molloy tosin kertoo olevansa syytön, vaikka tätä ei perustellakaan. Hän vain toteaa, ”I felt like clitoris”, liekö se riittävä perustelu (*M*, 140). Tämä humoristinen maininta voi kuitenkin viitata myös kastraation myötä tarpeettomaksi käyneen isänmurhan turvaamaan syyttömyyteen. Teksti on miinoitettu tällaisilla intertekstuaalisilla täkyillä. Mitä syyllisyyteen tai syyttömyyteen tulee, sitä ei millään tavalla nosteta esiin relevanttina kysymyksenä niissä kohdissa, joissa päähenkilö tappaa tuntemattoman miehen (*M*, 84, 152).

Tarkkuuden ja täsmällisyyden vaatimuksesta luettelen vielä nopeasti loputkin selvimmät toistuvat irralliset asiat, vaikka en toki Moranin pikkutarkkuudella puhumattakaan Molloyn maniasta symmetriaan (*M*, 84, 98). Moran kuvaa mieltä puutarhana ja labyrinttina, Molloy taas ikkunoina. Molemmissa tapauksissa kielikuva on rakennelma, josta löytyy uusia ulottuvuuksia ja pimeitä ulokkeita. Keinutuoli sitoo Molloyn äidin ja Moranin taloudenhoitajan yhteen, eikä ilman keinutuolia voi taloutta hoitaakaan. Suurempi merkitys lienee tavaroiden taskussa hipelöimisellä, ilman julkituotua seksuaalista sisältöä Molloy hipelöi taskussaan imeskelykiviä ja Moranin poika postimerkkejä, mitä toimintaa Moran pitää moraalittomana. Molloyn äidin istukka vertautuu postimerkkiin (*M*, 69, 113). Näihin irrallisiin asioihin voidaan liittää merkityksiä vaikka kuinka paljon, ne esiintyvät juuri niin erillään, ettei niitä sidota tiukasti mihinkään, vaan ne saavat vapaasti ajelehtia mielen sopukoissa.

Toisto näkyy hyvin voimakkaana kaikissa käsitellyissä Beckettin teoksissa ja myös niiden välillä. Kirjoittamisajankohdan mukaan varhaisin teos on *Watt* (julkaistu 1953), joka on kirjoitettu toisen maailmansodan aikana, välittömästi sodan jälkeen luotu *Mercier et Camier* (julkaistu 1970) ja nuorin *Molloy* on vuodelta 1950. Kaikki teokset ovat vielä luokiteltavissa kertomuksiksi, vaikka ne ovatkin hajanaisia sekä muodoltaan että sisällöltään. Näytelmissään ja novelleissaan Beckett siirtyi yhä enemmän postmoderniin suuntaan ja niissä kokonaisuuden hahmottaminen käy yhä vaikeammaksi. *Wattin* päähenkilö Watt on yksinäinen mies, joka kuljeskelee paikasta toiseen ainakin näennäisen päämäärättömästi. Aivan samoin toimii Molloy omassa teoksessaan, eivätkä *Mercier* ja *Camier* tee tästä poikkeusta, vaikka heitä onkin kaksin kappalein. Kaikkia kyseisiä henkilöitä yhdistää myös samanlainen resuinen ja likainen ulkonäkö, nilkuttaminen ja rikkinäisen polkupyörän mukana raahaaminen. Henkilöt olisivat täysin vaihdettavissa toisiinsa kertomuksen mitenkään muuttumatta.

Samantyyppisten ominaisuuksien kokoelmia löytyy Beckettin muistakin teoksista; *Piiritetyn huoneen novelleissa* (1946/2000) yhtä lailla resuinen, haiseva ja visvainen päähenkilö koluaa ojanpohjia kuin edellä mainitutkin.

Mercier et Camier on siinä mielessä poikkeus Beckettin proosan joukossa, että siinä kaksi erillistä henkilöä ovat muodostaneet syvästi merkityksellisen ystävyysuhteen keskenään, ja tämä suhte kestää läpi koko tutkimusretken. Kyseessä voi olla myös kokeilu, ovatko ihmisten väliset suhteet mahdollisia. Vaikka he seikkailevat hyvin samaan tapaan kuin Beckettin muutkin päähenkilöt, he saavat tukea toisistaan ja luottavat toisiinsa. Toki heidät voidaan nähdä myös yhtenä henkilönä, jonka resuinen romuluinen puoli ja keskiluokkaisempi porvarillinen puoli ovat nyt *eriytyneet*. Tätä tulkintaa tukisi se, että he käyvät keskustelunsa toinen toisiaan täydentäen. ”He katsoivat toisiaan pitkään. Camier ajatteli itsekseen En edes näe häntä. Hänen vastaparinsa mielessä liikkui samansuuntainen ajatus.” (*MC*, 28). Keskinäisessä kommunikaatiossa esiintyy myös ongelmia, joita he pitkämielisesti selvittelevät.

Muutoin *Mercier et Camier* noudattelee tuttua kaavaa matkaan lähtemisestä, takaisin palaamisesta tavaroiden hukuttua ja jälleen lähtemisestä. Yksi summittainen tappo mahtuu joukkoon kuten myös seksuaalinen kanssakäyminen, tällä kertaa ilmeisesti entisen prostituoidun kanssa. Rakastelua kuvataan hyvin runollisesti, mutta tämä tapahtuu koirien parittelun kuvauksen yhteydessä. Camier on entinen vakooja, pieni ja pyöreä sosiaalisesti parista kyvykkäämpi henkilö. Toisaalta juuri hän on aloitteellisempi puistovahdin kuolemaan johtaneessa pahoinpitelyssä. Hän on suurimman osan matkasta ”järkevempi” henkilö. Mercier on Wattia ja Molloyta vastaava likainen äijä, josta käytetään useissa kohdin myös mielisairaan määreitä.

Poikkeukselliseksi tämän tekstin muiden Beckettin proosatekstien joukossa tekee se, että kappalejaot ja lauserakenteet ovat kutakuinkin normaalit. Vain joitakin uudissanoja esiintyy, esimerkiksi Mercierin tilatessa majatalon ravintolassa merisiilisalaattia ja hörkkävoileipää (*MC*, 77). Teksti vilisee yhtymäkohtia muihin Beckettin teksteihin ja lopussa myös itse Watt astuu kuvaan mukaan. Hän on tuntenut molempien äidit, Camierin ylenpalttisen huolehtivaisen äidin ja Mercierin äidin tämän jo kuoltua. Watt tarjoaa miehille viskit ja alkaa sitten riehua baarissa. Mercier ja Camier poistuvat paikalta uudelleen löydetyn ystävyuden merkeissä. Beckett kirjoitti *Mercier et Camierin* 1946 *Wattin* jälkeen ja

ennen *Molloyta*, vaikka se julkaistiinkin vasta 1970. Kielellistä rakennetta voi selittää se, että teksti on toiminut pohjana näytelmälle.

Yleinen sävy *Mercier et Camierissa* on humoristinen ja kevytkin, ja tätä tukevat lyhyet lauserakenteet. Välillä esitetään tiivistetysti luettelona parin edellisen luvun tapahtumat. Teksti muistuttaa näytelmän käsikirjoitusta sisältäen välillä pitkiä maalailevia kuvauksia ympäröivästä luonnosta ja kommentteja tapahtumien etenemisestä. Päällimmäiseksi nousee kahden miehen toisiaan täydentävä oleminen ja siinä tapahtuvat halkeamat sekä vaellus jonnekin ilman mitään selvää syytä.

Toistuminen on silmäänpiistävä piirre paitsi henkilöiden niin myös tapahtumien, ympäristön kuvauksen ja juonen rakenteen tasolla teoksesta toiseen. Juoni koostuu matkasta, jonka varrella tapahtuu erilaisia pikku sattumuksia, osa arkisia, osa melko eriskummallisia kuten Molloyn suhde entiseen koiranomistajaan, jonka koiran yli hän vahingossa pyörällään ajoi. Tämä kohta on kuvattu unenomaisesti sisältäen aistivääristymiä. Watt saa osakseen kutakuinkin samanlaisen kokemuksen kalamuijan taholta.

Tekstin toisteisuus on usein liitetty Freudin toisen maailmansodan jälkeen kuvaamaan häiritsevän alitajuisen psyyken sisällön pakonomaiseen esiintuloon ja toistamispakeroon. Pakonomainen traumaattisten asioiden toistaminen ei tuota mielihyvää, vaan se liittyy torjuttujen asioiden uudelleen esiin nousemiseen. Traumaattista kokemusta pyritään hallitsemaan kokemuksen esteettisestä hallinnasta saatavalla mielihyvällä (Ellman 1994, 7). Sama asia tuodaan kerrontaan yhä uudelleen, ehkä sitä hieman muunnellen ikään kuin vaihtoehtoisia ratkaisuja etsien, mutta kuitenkin siitä irti pääsemättä (Brooks 1998, 98, Freud 1920/2003, 34). Tällöin korostuu toistettavan aineksen sisältö, mutta *Wattissa* toistaminen on korostetun sisällyksetöntä, kuten aukeaman mittaisessa sammakoiden kurnutuksen tahdin suorassa esityksessä (*W*, 135). Wattin toisaalta epäyhtenäisen toisaalta samana pysyvän, subjektiivisen kokemuksen rajalla liikkuvan, hahmon keskustelu itsensä ja päänsisäisten ääniensä kanssa tähtää rauhallisen olotilan saavuttamiseen ja on luonteeltaan pakonomaisen toistavaa. Myös Wattin pohdinnat siitä, kuinka päästä eroon häiritsevistä mielensisällöistä, viedään niin pitkälle, ettei niiden sisältö enää vaikuta järkevältä, vaan huomio kohdistuu lauserakenteisiin ja virkkeiden mahdolliseen loogisuuteen, merkitsijä on oleellisempi kuin itse merkitty. *Wattissa* toisto kuitenkin

myös muuttuu vähitellen ja muokkaa kielen rakenteita vaihtelevalla tavalla. Tekstin rakenne tulee merkityksen välittäjäksi metafiktio tapaan.

“For there was no other place, but only there where Mr. Knott was, whose mysteries, whose fixity, whose fixity of mystery, so thrust forth, with such a thrust...

...For there was no place, but only there where Mr. Knott was, whose peculiar properties, having first thrust forth, with such a thrust, called back so soon, with such a call.”

(W, 198)

Lucas katsoo toiston sisältävän mahdollisuuksia sekä traumaan lukkiutumiseen että siitä läpityöskentelyyn (Lucas 2004, 208). Samoin Rimmon-Kenan tuo esiin toiston voivan toimia sekä mielihyväperiaatteen että kuolemanvietin palveluksessa, jolloin jälkimmäisessä tapauksessa toisto on kaavamaisista sisällön pysyessä muuttumattomana, ja taustalla on pyrkimys paluusta eriytymättömyyden tilaan. Vastaavasti teksti säilyy elinvoimaisena, mikäli toistettava aines sisältää vähittäistä muutosta (Rimmon-Kenan 1987, 177). *Molloyssa* tapahtuu vähittäistä edistymistä, vaikka tarinankerronta tahtookin jumiutua toistuvasti. Jos toistoa tarkastellaan psykoanalyysitilanteeseen tulkintaa verraten, voidaan löytää uusi diskurssi, uusi tapa katsoa tilannetta, eikä rajoittua tarkastelemaan vain ilmiötä.

Toisto on toisaalta pakonomaista, toisaalta uusia yhdistelemisen ja näkemisen tapoja tuottavaa sekä pyrkimystä päästä kontaktiin ja löytää merkityksiä. Toistaminen on keino vakiinnuttaa uutta systeemiä. *Wattissa* totunnaiset kerronnan konventiot eivät päde toisteisuuden määrän suhteutuessa kerronnan ja kerrotun omituisuuteen. Toisto toimii tekstiä kahlehtivana pyrkimyksenä, jotta runsas ja hajanainen materiaali voitaisiin tuottaa esitettävään muotoon. Se myös säätelee vuorovaikutuksen intensiivisyyttä suhteessa lukijaan vaikuttaen alitajuisten pyrkimysten esiin pääsyyn. Wattin kohdalla kahlehtivat voimat, mekaaninen toisto ja kertojan sekaantuminen hänen elämäänsä, ovat ainoa keino jatkaa kaukaisimmalle pääteasemalle, eikä tekstistäkään ilman sitä saisi mitään tolkkua. Toisaalta Wattin pitkät listat vaatekappaleista ja niiden pukemisjärjestyksestä voivat tarjota lohtua yksinäisyydessä. Mikäli karsinta ei toimi riittävän tehokkaasti, alkaa Wattin produktiivinen mieli tuottaa motivoimattomia, päättymättömiä sarjoja pyrkien siten täyttämään tyhjää, vuorovaikutuksetonta tilaa. Toisto ei välttämättä ole vain torjutun aineksen näkyväksi tuloa, vaan myös uusien suhtautumistapojen

koettelua ja ongelmanasettelun uudelleen harkintaa. *Wattin* jankkaavuutta ei voi ohittaa, vaan lukija joutuu taistelemaan sen kanssa pinnistellen pyrkimyksessään saada selvää. Trilogiassa sekä kerronnan muoto että kertojääni rappeutuvat teoksesta toiseen edettäessä. Jo *Molloyssa* näkyy kertojien hajaannus ja yhtenäisen subjektin liukeneminen, joten muutos ei lainkaan välttämättä tarkoita kehittymistä kohti koostuneempaa tai järjestyneempää muotoa. Päinvastoin regeressio on jatkuvaa ja kertoja kyvytön täyttämään tehtävänsä, mikä tulee yhä ilmeisemmäksi. Muutosta sisältävä toisteisuus saattaa avata myös sen mahdollisuuden, että lopputulos on eriytymättömyyden tila, sanomisen loppuminen. Beckettin tekstille tyypilliseen tapaan tässäkin löytyy rinta rinnan sekä muutoksen mahdollistama läpityöskentely ja kerronnan jatkuminen että sen kerronnan hiipumisen aiheuttama loppuminen. Muutos syö itse itsensä. *Molloy* päättyy äitinsä etsinnässään mielentilaan, joka lähestyy ei-olemista, minimaalista olemista, tietämistä ja omistamista. Muutos on kohti vähempää ja vähempää (Kennedy 1989, 105, 113).

Hollandin mukaan kirjallisuudessa esiintyviä perusvietteihin liittyvää toistamista ilmentäviä tyyppiipiirteitä ovat kaiken tyyppiset syklit ja takaumat, kuten tunne siitä, että on kokenut saman asian ennenkin. Toive paluusta tilaan, jossa ei esiinny mitään puutteita ja tarpeet täytetään ennen kuin niitä ehditään edes ilmaista, ilmenee syklisenä käsityksenä todellisuudesta (Holland 1989, 44). Beckettin henkilöhahmot kieltävät kokeneensa mitään *déjà vu* ilmiöitä, vaikka lukija niitä yltäkylläisesti voi havaita. Brooks (1998, 98) näkee toiston hallinnan tavoitteluna, passiivisesta asemasta aktiiviseksi toimijaksi siirtymisenä, jonka kautta kerronnassa päästään uudelleen valitsemaan mahdollisesti toisen tyyppistä loppuratkaisua juonen kululle kuin aikaisemmissa saman teeman ilmentymissä. Brooks pitää toistamista kaiken kirjallisuuden elimellisenä osana, ja se saa aikaan sekä tietoisten että tiedostamattomien yhteyksien löytymistä aikaisemmin luettuun tai koettuun. *Wattissa* useiden eri ratkaisuiden mahdollisuus viedään konkreettisten taulukoiden tasolle. Toisaalta näiden ristiintaulukointien tarkoitus on vähentää epävarmuutta ottamalla huomioon kaikki mahdollisuudet, mutta samalla ne osoittavat hyvin kärjistetyksi sen, ettei yhtenäistä varmuutta asiaan ole saatavissa.

Toistoa on käsitelty myös huumorin keinona, jolloin koomiseen vuorosanojen toistoon liittyy tukahdutettu tunne, joka pyrkii yhä uudelleen esiin, ja sitä vastustava tukahduttaminen (Lehtinen 2010, 19).

”Jompikumpi meistä antaa lopulta periksi, Camier sanoi.
Aivan oikein, molempien ei tarvitse antaa periksi yhtäikaa, Mercier sanoi.
Ei se välttämättä olisi mikään hylkääminen, Camier sanoi.
Kaukana siitä, Mercier sanoi, kaukana siitä.
Tarkoitan luovuttaminen, Camier sanoi.
Niin minäkin sen ymmärsin, Mercier sanoi.
Mutta mahdollisuuksia on, Camier sanoi.
Mahdollisuuksia mihin? Mercier sanoi.
Siihen, että se on sellainen, Camier sanoi.
Selvää on, Mercier sanoi, että matkan jatkaminen ypyyksin, olipa kyseessä sitten
hylkääjä tai hylätty... Sallitko etten vie ajatustani loppuun? He ottivat
muutamia askelia hiljaisuuden vallitessa. Sitten Camier purskahti
tahattomaan nauruun.
Tyhmeliini, hän sanoi, lapsikin pystyisi naruttamaan sinua.
Mercier päästi ilmoille eräänlaisen sirinän.”

(MC, 177)

Molempien miesten mielessä kummittelee ajatus toisen hylkäämisestä. Mercierille tämä tarkoittanee lähinnä hylätyksi tulemista, kun taas Camier leikittelee ajatuksella koko matkasta luopumisesta. Ajatuksen puolittaista ilmaisua pallotellaan, kunnes tilanne laukeaa nauruun, Camier tekee nähtäväksi, että hylätyksi tulemisen pelko on läsnä. Lisäksi ironia voidaan nähdä intratekstuaalisena keinona merkitä eroavaisuutta, jolloin toistettavan aineksen muutos luo uusia merkityksiä sen suhteen, missä valossa ero kerronnan ja kerrotun välillä näyttäytyy (Lehtinen 2010, 34). Edellä olevassa Mercierin ja Camierin keskustelussa tulee esiin kolme tapaa tulkita sanottu – periksi antaminen, hylkääminen ja luovuttaminen, jotka merkitykset kehittyvät toisistaan miesten pyrkiessä aavistamaan toistensa sanojen sävyn.

Julia Kristevan muotoilema näkemys kielen kahdesta järjestyksestä perustuu symbolisen ja semioottisen jakoon. Symbolista hallitsee isä, fallos ja laki. Semioottista vainoaa menetetty pre-oidipaallinen äidillinen maailma. Semioottiseen liittyy ääni ja rytmi, puheen aines, jossa kieli yhtyy ruumiiseen ja vietteihin. Symbolinen artikuloi näitä alkuvoimia järkeviin, älyllisiin muotoihin. Loogisesti ja ajallisesti varhaisempi semioottinen tekee itsensä näkyväksi vauvojen ekolaliassa ja säilyy kielessä sykkivänä paineena tullen ilmi kun merkitsijän akustinen puoli uhkaa rikkoa järkevyyden (Ellman 1994, 25). Beckettin tekstissä toistuu hyvin vahvana rytmisen toisto, joka yltyy välillä marssimusiikiksi saaden unohtamaan sen, ettei tarina etene sisällöllisesti (*Wattissa sammakoiden kurnutus*). Näitä rytmisiä purskahduksia ilmenee useasti samassa romaanissa ja ne toistuvat toisiinsa

verrattuna melko samankaltaisina. Kristevaa mukaillen Beckettin tekstissä semioottinen, ikään kuin tiedostamaton, ilmenee kielen ja tapahtumien rytmissä. Symbolinen taso pyrkii pitämään kertomuksen koossa, jotta se voidaan välittää lukijalle.

Tässä yhteydessä on välttämätöntä vetää yhteyksiä traumaattisen toiston ja transferenssin välille. Kirjallisuudentutkimuksessa on paljon käytetty käsitettä transferenssiefekti kuvaamaan tekstin alkuun panemaa reaktiota lukijassa, mutta transferenssi itsessään pitää sisällään prosessin polaarittomuuden. Massiivinen trauma estää rekisteröitymisensä: mielen havainnoivat ja muistavat mekanismit ovat väliaikaisesti pois käytöstä. Uhrin kertomus alkaa todella vasta jonkun sellaisen kanssa, joka todistaa poissaoloa, tapahtumaa, jota ei vielä ole tapahtunut. Traumaa ei vielä todella ole todistettu. Kertomuksen, jota kuunnellaan, ilmaantuminen ja kuuleminen, on prosessi ja paikka, jossa tapahtuman ”tietäminen” syntyy. Kuulija osallistuu tiedon tuottamiseen juuri siinä. Trauman todistus sisältää kuulijan, joka on tyhjä taulu, jolle tapahtuma kuvautuu ensimmäisen kerran. Alitajuinen tulee ilmi tämän kuvautumisen kautta, eikä siis ole yksin koettuna edes mahdollinen. Kuulija osallistuu uhrin taistoon traumaattisen menneisyytensä muistojen kanssa. Kuulijan täytyy tuntea uhrin voitot, tappiot ja hiljaisuus, tietää ne sisältä käsin, niin että ne voivat saada todistuksen muodon. Kuulijan täytyy olla yhtä aikaa todistaja traumalle ja todistaja itselleen. Vain täten hänestä voi tulla todistuksen mahdollistaja – yhtä aikaa ymmärtää trauman ja itsensä sisäiset ristiriidat. Hän on silloin todistuksen alullepanija ja prosessin valvoja. Trauman kokijalle hiljaisuus on pakopaikka ja useimmiten myös kohtalo, sillä hiljaisuudesta palaamattomuus on enempi sääntö kuin poikkeus (Laub 1992, 57–58). Transferenssi on siis väline muodostaa kertomus, joka syntyy kyseisellä hetkellä.

Traumakertomus syntyy kertomisen hetkellä. Tämä edellyttää lukijan. Beckettin teksti pyrkii häättämään lukijan ja osoittamaan, ettei kommunikaatio ole mahdollista. Lukkiutuminen yksinäisyyteen on tapahtunut. Mercier ja Camier sekä Moran ja hänen poikansa osoittavat rakkaudellisia tunteita toisiaan kohtaan, heillä kaikilla on joku, jolle kertoa tarinaansa. Mercierin ja Camierin kohdalla käy ilmeiseksi, että tällaista puheen tasolla jakamista ei kovin syvällisesti ole tapahtunut, vaikka he sanattomasti jakavatkin matkan voitot ja tappiot. Traumaattisella tapahtumalla on taipumusta jähmettyä ruumiilliseen ilmaisuun, se ei pääse symboliselle tasolle saakka. Voiko Molloy'n rääsyisyys välittää hänen elämänsä tarinan? Eikö juuri se tee uskottavammaksi kurjan lapsuuden psyykkiset seuraukset kuin Moranin viileä tarinointi kasvatuksensa puutteista? Beckettin tekstissä näkyy mielen ja

konkreettisen maailman välinen yhteensovittamattomuus, jota Critchley kuvaa minuuden (egon) jakautumisen kannalta soveltaessaan Freudin teoriaa huumorista Beckettin teksteihin ja Abbott eksistentiaalisemmalta kannalta. *Molloy*n raportit tuovat esiin kysymyksen siitä, kuinka luotettavina aistien tuottamaa tietoa voidaan pitää. Lopputulos on melko epäluotettava, eikä tapahtumahetkestä saada muistinvaraisesti luotettavaa kuvaa. Vaikka kohteet näennäisesti kuvataan hyvin tarkasti, ne eivät asetu paikoilleen. Kerronta on sarja irrallisia pisteitä, joihin hetkeksi fokusoidaan. Niinpä tekstit sisällöllisestikin ottavat kantaa ruumiin ja kerronnan kautta saatavan tiedon ensisijaisuuteen. On todettava, että ainakaan kielen avulla luotettavaa kuvaa ei ole saatu. Menneen ja nykyhetken välillä on hyppäys, jota kerronta vain entisestään leventää. Beckett tuo tekstiin ”luovan raportoinnin”, jonka avulla menneestä kertominen muuttuu nykyhetkessä kokemukselliseksi. Sekä Molloy että Moran muuttuvat paitsi itse matkanteon niin myös kertomisensa myötä. Kertominen / raportointi ei ole vain menneiden tapahtumien muistamista, vaan myös niiden uudelleen elämistä ja ”luomista”. Näkyvimmin tämä tulee esiin Moranin raportissa, jonka kirjoitettuaan hän palaa takaisin alkuun huomattessaan, että tulevaisuudessakin hänen täytyy lähteä taas uudelle matkalle (Abbott 1973, 105–109, Critchley 2006, 102). Kirjoittamiseen on *Molloy*ssa liitetty velvoite kertoa tapahtumista oikeassa järjestyksessä, mutta samalla todetaan tapahtumien tulevan samalla uudelleen itselle tuntemattomiksi (Kennedy 1989, 122). Teksti tuo hyvin esiin sen, miten tapahtumat ja niistä kertominen vaikuttavat toisiinsa ”totuuden” syntyessä kerronnan hetkellä aina uudelleen, lopullista totuutta ei siis ole, vaan ”korkein saatavilla oleva totuus” on kerronnan hetkellä syntynyt vaikutus, joka pian tulee muuttumaan.

Transferenssissa eläväksi tulleen kokemuksen siitä, että jakaminen ei ole mahdollista, vesittää se päinvastainen kokemus, että juuri näin kyseisellä hetkellä tapahtuu. Alitajuinen, symbolista ilmaisua karttanut sisältö, tulee eläväksi ja käsiteltäväksi lukijalle mikäli hän jaksaa kuunnella avoimesti myös toistoa eikä vain sen sisältöä. Ehkäpä olisi syytä ottaa tosissaan *Watt*n päätössanat ”no symbols where none intended”.

”A defect of the understanding perhaps, which only began to vibrate on *repeated* solicitations, or which did vibrate, if you like, but a lower frequency, or a higher, than that of ratiocination, if such a thing is *conceivable*, and such a thing is *conceivable*, since I *conceive* it. Yes, the words I *heard*, and *heard* distinctly, having quite a sensitive ear, were *heard* a first time, then a second, and often even a third, as pure sounds, *free of all meaning*, and this is probably one of the

reasons why conversation was unspeakably painful to me. And the words I uttered myself, and which must nearly always have gone with an effort of the intelligence, were often to me as the buzzing of an insect. And this is perhaps one of the reasons I was so untalkative, I mean this trouble I had in understanding not only what others said to me, but also what I said to them...
...And now I come to think of it, my attempts at taste and smell were scarcely more fortunate, I smelt and tasted without knowing exactly what, nor whether it was good, nor whether it was bad, and seldom twice running the same thing.”

(*M*, 50, kursivointi minun)

Sekä toiston ja rytmin kautta että sisällöllisesti tekstikatkelma välittää kokemuksen kommunikaation vaikeudesta.

Toisto voi toimia torjunnan palveluksessa kätkien tiedostamatonta fantasiaa tai kompleksia. Samalla se toimii merkinä, että tällainen piilotettava sisältö on ylipäättään olemassa. Toisaalta se voi myös vähittäistä muutosta sisältäessään olla keino työstää traumaattista sisältöä helpommin sisäistettävään muotoon. Miksi Watt lähti matkaan Knottin talosta, jossa hänellä oli kutakuinkin hyvät oltavat? Mercier kävelee, koska Camierkin kävelee, muiden muassa. Molloylla ja etenkin Moranilla on jo päämäärä matkallensa, mutta Moranin matka päättyy lähtöpisteeseensä. Nämä loputtomat kävellen taivalletut kilometrit ovat löytämäni tärkein merkitys, jota teksti tuo esiin myös kielellisellä tasolla toistaen. Päähenkilöt ovat oleellisesti mykkiä ilmentäen ulkoasullaan ja sanojensa rytmillä ja määrällä enemmän kuin puheen sisällöllä. Muutosta tapahtuu ja etsiminen on loputonta, vaikka samalla sisältää myös palkitsevia elementtejä, kotona poika odottaa terveenä.

Beckettin sotakirjallisuus lähtee Wattista, joka pakenee maaseudulle ojanpohjia myöten kulkien. Piilotellen salaisuuksia pursuilevassa herra Knottin talossa hän selviytyy, mutta päätyy kuitenkin lopulta piikkilanka-aitojen taakse Samin kanssa samaan instituutioon. Camier, vakooja ja ilmiantaja, lähtee ystävänsä Mercierin kanssa pois kaupungista, jota matkaan lähtöä nopeuttaa organisaation vallan edustajan tappo silmittömän vihanpuuskan seurauksena. Camier ei enää aio ilmiantaa pettureita, vaan hän huolehtii matkakumppanistaan, jonka huono terveydentila on suuri riskitekijä matkalla. Molloy etsii äitiään pyrkien saavuttamaan rauhan tilan, jonka hän tuntuu ikuisiksi ajoiksi menettäneen. Hänen täytyy kirjoittaa, todistaa maailmalle kokemistaan tapahtumista. Moranin velvollisuus agenttina

puolestaan on etsiä Molloy. Moranin tiellekin sattuu monenlaisia vakoojia, mutta hän pääsee palaamaan kotiin. Kyseiset tekstit pursuavat vakoojatarinoita, suoraan sotaan viitataan vain Mercierin ja Camierin muistellessa lapsuutensa sotaleikkejä. Ympäristö on sota-ajan jälkeistä maaseutua pikkukaupunkeineen. Elämän puitteet ovat köyhät. Resu mieshahmo on kaikissa teksteissä uhan kohteena, häntä vakoillaan ja virkavalta pyrkii estämään hänen matkantekoaan, vaikka hän on viaton. Valtava psykoanalyttinen viittausverkosto onkin mahdollisesti vain valjastettu hämäämään sotajuontaa. Yhtäläillä kuin mielensisäinen oidipuskompleksi on tekstistä luettavissa vakoojatarina, teksti ei mitenkään lukkiudu seksuaalis-aggressiiviselle tasolle, eikä psykoanalyttisesti orientoituneen kriitikonkaan ole välttämätöntä näin tehdä. Tekstin paljous on paljolti ruumiillisuutta. Vaikka kielellinen kuvaaminen onkin aina sekundaarista fyysiseen kokemukseen nähden, jäsentyy kokemus ilmaistavaan muotoon jonkin merkkisysteemin välityksellä. Tässä suhteessa Beckettin teksti muistuttaa enemmän impressionistista maalausta kuin juoniromaania ja välittää vahvimmat vaikutuksensa juuri vahvan tunne-elämyksen myötä.

5. IRONIA JA HUUMORI – PUOLUSTUSMEKANISMIT

5.1 Defenssit – ironia ja huumori

Ironian ilmeneminen Beckettin teksteissä on yleisesti tunnustettu. Sitä on tutkittu paitsi henkilöahmojen, tapahtumien ja ihmissuhteiden tasolla niin myös tekstin rakenteena ja lukijalähtöisistä teorioista käsin. Ironian voidaan ajatella myös määrittävän koko Beckettin trilogian luonteen, jolloin vakaan identiteetin puute käsitetään merkiksi äärimmäisestä ironiasta (Kennedy 1989, 6, Lanki 2010, 1). Ironian esiintymisen suhteen mielenkiintoinen kysymys on, voiko sitä esiintyä ilman suhteellisen pysyvää identiteettiä. Tarvitaanko joku, joka kykenee ironisoimaan? Beckettin tekstien kertojat ovat epäluotettavia ja itseään reflektioivia sekä identiteetiltään hajoavia. Subjekti saattaa muodostua yhdestä henkilöstä, mutta myös kahdesta hahmosta kuten *Mercier et Camierissa* saattaa olla, tai liukua kesken kaiken toiseen hahmoon, mitä Wattin ja Samin rajojen hämärtyminen esittää. Paikoitellen ironia myös irrottaa otteensa jättäen lukijan yksin ilman koordinaatteja, josta ilmiöstä Joni Lanki käyttää nimitystä aukikirjoitettu ironia, mutta toisaalta on todettava, että tiettyä ristiriitaa esiintyy siinä, että ironia kieltää vakaan identiteetin, mutta toisaalta ironia edellyttää kokevaa itseä.

*Watt*issa kertoja on kolmannen persoonan kertoja ja vain vähäisesti aivan teoksen lopussa kommentoi itse kerrontaa. Watt käy läpi kokemuksia esittäen ne paljaana, hän ei kuvaa niitä. Hänellä ei ole pääsyä pysyviin subjektiivisiin kokemuksiin tai objekteihin. Vaikka hän todella yrittää kertoa asioista, hän takertuu toistuvasti yksityiskohtiin tai lipsahtaa aiheesta. Hän redusoituu pisteeksi, jonka ympärillä kokemukset virtaavat. Tällöin hän ei enää ole yksilö, vaan paikka, jossa kokemukset rekisteröityvät (Levy 1980, 31). Abbottin (1973, 63) mukaan *Watt*in lukija jää ilman ironian tarvitsemia arviointivihjeitä, mikä suhteen ironiaa pitäisi punnita tai kuka sitä punnitsee. Toki ironian käsitettä voidaan soveltaa tähän tilanteeseen siten, että koko teos käsittelee mahdottomuutta ilmaista, koska ei ole ilmaisevaa itseä, johon kokemukseen lukija tulee kiedotuksi mukaan, mutta ironisoivaa itseä on *Watt*ista vaikea löytää. Lanki (2010, 2) tuo esiin Cohnin luonnehdinnan Beckettin tuotannosta kosmisena ironiana, joka heijastaa koko maailmankaikkeuden sattumanvaraisuutta. Ironiaa kyllä ilmenee toistuvasti tapahtumien tasolla, kun *Watt*in ajatusmaailma ja teot poikkeavat vahvasti yleisistä länsimaisen kulttuurin normeista. Tapahtumien kuvaus on myös ironian lakien mukaista; Watt pohtii pitkästi jotakin metodologista ongelmaa välittämättä nähtävästi sen enempää kyseessä olevan ongelman sisällöllisistä puolista. *Lukija* ratkaisee ongelmaa, Watt vain esittää menetelmiä. Toisaalta tämä asettaa myös sudenkuopan siinä mielessä, että normatiivinen ajattelu ja käyttäytyminen on sitä usein vain pintatasoltaan. Mirjami Lehtisen (2010, 68) esimerkki Beckettin näytelmästä *Endgame* sisältää kohtauksen, jossa Hamm pohtii erilaisia lyömäaseita, joilla Clov voisi lyödä häntä, ihmetellen, miksei Clov tapa häntä. Kohtauksen koomisuus perustuu sekä lyömäaseiden vaarallisuuden pohdintaan, että siihen lähtökohtaiseen oletukseen, että lukija ei pidä normin mukaisena halua tulla tapetuksi. Miksi ei haluaisi, jos hänen elämänsä on yhtä helvettiä?

Ironialla tarkoitetaan ristiriitaa, joka ilmenee tekstin tai sen tekijän ja lukijan välillä. Ristiriita esiintyy kertomisen tavan suhteessa kerrottuun sisältöön, minkä seurauksena kirjaimellinen merkitys saa uuden yllättävän sävyn tai sen merkitys kielletään. Ironia tulee tekstissä esiin monenlaisena epäloogisuutena eri kerronnan tasoilla ja sen merkitystä on laajennettu käsittämään myös se tilanne, jossa kirjailijakin kieltää tekstin kirjaimellisen merkityksen. Kirjailijan intentionaalinen ironia on retorista, mutta itse ironiaa voi esiintyä tekstissä itsessäänkin tai kuten Stanley Fish lukijalähtöisesti määrittelee, se syntyy lukuhetkellä (Lanki 2010, 12–13). Beckettillä ironiaa koko kerronnan tasolla edustaa myös se, että paljosta materiaalista ja ”muodosta” huolimatta kertoja menettää otteensa kerronnasta (Kennedy 1989, 119).

Ironian teoriat perustuvat Boothin 1970 - luvulla esittämään jaotteluun vakaasta ja epävakaasta ironiasta, jota jälkimmäistä Beckettin teksteissä pääsääntöisesti ilmenee. Lanki on tuoreessa pro gradu – tutkielmassaan esittänyt ironian teorioista kattavan yhteenvedon. Epävakaassa ironiassa lukija ei tekijän vihjeiden perusteella pysty päättelemään, mikä tekstikohta pitäisi tulkita ironiana ja pohjimmiltaan se toimii kommunikaatiota vastaan. Sittemmin ironiasta on esitetty uusia näkemyksiä; Langin mukaan vertikaalinen ironia syntyy pinnallisen ja kätketyn merkityksen ristiriidasta ja horisontaalinen ironia on huumoria. Huumorista puuttuu kätkeyty merkitys ja se on tekstuaalista, koska se ei vertikaalisen ironian tapaan perustu merkitsijän ja merkityn väliseen ristiriitaan, vaan pohjautuu ajatukseen kielestä ajattelun perustana. Niinpä huumoria eli horisontaalista ironiaa sisältävä teksti voi tuottaa merkityksiä (Lanki 2010, 13–14). Merkitys on kontekstiriippuvaista ja koska Beckettin teksti korostetusti keskittyy kieleen välttämättä kokonaistulkintaa, on merkitystä haettava joko kielen mahdollisuuksista tai kirjaimellisesta merkityksestä.

Beckettin teksteissä esiintyy kaikkia edellä mainittuja ironian tyyppisiä, mutta lukijavaikutus huomioiden ajatus siitä, että ironia syntyy lukuhetkellä, on transferenssiin vertautuvan tekstin ja lukijan välisen vuorovaikutuksen kannalta keskeisin. *Watt* ja *Molloy* poikkeavat toisistaan kerrontansa suhteen. *Watt* / *Sam* / tekijä kertovat *Wattin* tarinan, kun taas *Molloy* / *Moran* toimivat kertojina *Molloyssa*. Jälkimmäisessä epäilevä ja itseään ironisoiva minuuksensa sekaantuu kertojan ääneen, joka reflektoi parodioitua kirjoittamisen prosessia (Kennedy 1989, 103). Kaikkien henkilöahmojen suhteen subjektin pysyvyys on vaihteleva ja häilyvä, mikä vaikeuttaa lukijan tehtävää löytää ironiaa, normia minkä suhteen poikkeavaa kerrontaa verrata. Myös Beckettin tekstille tyypillistä väärinymmärtämisen ja merkityksen etsinnän vuorottelua voidaan pitää analogiana lukijan yritykselle löytää tekstistä jokin syvempi merkitys sekä henkilöahmojen keskinäisen suhteen että tekstin ja lukijan suhteen ollessa ironinen ja refleksiivinen (Lehtinen 2010, 4).

Abbott esittää kehityskaaren Beckettin tuotannossa 40-50 - luvuilla. Hän pitää *Wattia* ensimmäisenä kokeiluna subjektin hajottamisen suhteen ja kieltää mahdollisuuden tarkastella sitä komedian tai huumorin teorioiden kautta, koska riittävää etäisyyttä koomisen objektin ja lukijan välillä ei synny. *Wattin* kokemus on liikaa omamme, jotta hänelle voisi nauraa. Sen sijaan lukijan kyky huumoriin ilmenee hänen *eläessään kokemuksellisesti* läpi koko lukuprosessin, jonka aikana hän pyrkii ensin

vimmatusti löytämään tekstistä mitä sofistikoituneempia merkitysrakenteita ja filosofisiin tai vaikkapa psykoanalyttisiin teorioihin pohjautuvia allegorioita vain havaitakseen, että mitään merkitystä ei ole – nauru kohdistuu merkityksen poissaoloon. Myös *Watt* itsessään sisältää koodin erilaisten naurujen tulkinnalle, josta on toisaalla tutkijoiden parissa myös johdettu eräänlainen Beckettin teoria naurusta. Tämä kuvanee osaltaan myös tekstin kykyä saada lukija ja kriitikko tekemään sisältämänsä akti eli tässä tapauksessa muodostamaan teoria. Parhaimmat naurut lukija saa Wattin kyvyttömyydestä ilmaista ja merkityksen poissaolosta. Henkilöhahmot selittävät, mutta eivät saa tehtyä itseään ymmärretyksi. Tämä on nimenomaan tekstin luoma vaikutus *Wattia* lukiessa. (Abbott 1973, 71–72).

*Molloy*n suhteen tilanne on erilainen, joskaan ei yhtään yksinkertaisempi. Myöskään tässä teoksessa ei lukijalle tarjota tietoa siitä, mikä tekijän arvomaailma on tai mihin teoksen kokonaisuudessa Molloy'n puheita ja tekoja verrataan. Transferenssirakenteen kannalta tämä tarkoittaa sitä, että lukija on jälleen jätetty omilleen. Vaikka teksti on rakennettu tuottamaan lukijalle tietynlainen vaikutus, ei lukija millään muotoa ole tästä tietoinen siten, että hän voisi varautua ”pelkäämään pahinta”, jolloin häntä ei päästäisi yllättämään. Kuvaan pian psyyken rakenteita, puolustuskeinoja, joita lukijalla on käytettävissään ahdistavien tilanteiden varalle, mutta käsitykseni on, etteivät ne toimi sillä tavalla, että lukija välttäisi tuskaantumisen, tyhmyyden tunteen tai seksuaalisten yllykkeiden (kukin luontonsa mukaan) aiheuttaman ahdistuksen tekstin kohdatessaan. Puolustuskeinot auttavat säilyttämään riittävän integriteetin, jotta lukukokemus pääsee päätökseensä ja lukija pohtimaan jälleen uutta tulkintaa, mutta ne eivät pidä poissa kokemusta.

Beckettin tuotannon kehityskaaressa *Molloy* edustaa huomion siirtymistä ilmenevän maailman asioista minuuteen. Vaikka Wattin olemassa olevien asioiden luonteen pohdinnat jäävät pois minuuden mahdollisen olemassaolon ja sen tavan ollessa keskiössä, riittää *Molloy*ssakin rakkautta, kuolemaa, halua, ilmaisua, ruumiillisuutta ym. käsitteleviä pohdintoja siinä määrin, että se on nähty mm. Odysseiana, kristillisenä matkantekona tai psykoanalyttikko Otto Rankin kotiinpaluuna (Abbott 1973, 93).

*Molloy*n lukija huomaa jäävänsä ilman lukukoodia tekstin ironian suhteen. Vaikka Boothin mukaan epävakaa ironiassa negatiivisuus aiheuttaa sen, ettei lukija pysty löytämään todellisen ja kirjaimellisen merkityksen eroa, jolloin kaikki merkitys voi paljastua ironiseksi, esittää Lanki omassa

työssään aukikirjoitetun ironian käsitteen avulla, miten tekstissä kielen ironisuus tuodaan esiin ei-ironisesti. Koska tekstistä ei puutu pelkästään tekijän tai kokonaisuuden edustama arvomaailma vaan myös henkilöhahmojen puhetyyli vaihtelee yllättäen ja useasti, niin lukijan on mahdotonta päätellä, koska puhuja on vilpitiön vai ironisoiko hän. Ironia voi ilmetä myös merkitsijöiden välisessä ristiriidassa horisontaalisella tasolla eroina tekstikatkelmien välillä (Lanki 2010, 19–22). Beckettille on tyypillistä hitaasti muuttuva toisto, jonka myötä esitetty asia esitetään uudessa vastakkaisessa valossa tai kumotaan. Tämä kertaantuu yhä uudelleen vahvistaen vaikutelmaa, ettei riippumatonta totuutta asiasta ole, mutta samalla se luo yhä uusia tapoja tarkastella kyseistä ongelmaa. Vaikka ratkaisua ei tule, on pohdinta tehty. Ironia syntyy sen kokemuksen myötä, että Moran pohtii ensin tarvetta sitoa poikansa itseensä köydellä, jotta tämä ei eksyisi tai karkaisi matkalla tai koskaan sen jälkeen, mutta päätyy sitten ongelman olevan konkreettinen solmujen tekeminen, minkä voisi välttää ketjua käyttämällä (*M*, 130). Tekstin tulee olettaa jotakin, mihin lukija vertaa. Mikäli olettamukselle ei anneta mitään perustetta, lukija käyttää suhteessa enemmän omia mielikuviaan ja arvomaailmaansa vertailun pohjana. Vaikka Beckettien tekstien kuvaamat henkilöt ja tapahtumat ovatkin melko kaukana totutusta, on ne maadoitettu tunnettavaan ympäristöön. Tällaisia tarttumakohtia tarjoavat esimerkiksi maisemat, joiden on sanottu erehtymättömästi muistuttavan Irlannin maaseutua, ja tutut mukana kulkevat esineet. Vaikka lukija ei kuvittelisi mielessään maaseutupolkua Irlannissa, on maisema niin yleisesti tuttu ja muutoinkin ympäristö kuvattu konkreettisesti, että maamerkkejä on riittävästi. Tarina ei jää science fictionin tapaan ilmaan tai ulkoavaruuteen leijumaan, vaan tutuus herättää mielikuvien ja tulkintojen runsauden tuoden mukanaan lukijan omia arvovakenteita tai normeja enemmän kuin yksinkertaisempi teksti. Tämän esiintuomiseksi kuvaan työssäni joitakin omia mielikuviani.

Subjekti voi nauraa itselleen subjektin jakautumisen seurauksena, ja tällaista jakautumista Beckettin teksteissä ilmenee toistuvasti. En puutu tässä siihen kysymykseen, voidaanko ironian aina sanoa olevan koomista tai humoristista vai ei. *Molloy* näyttäytyy helposti tekstinä, jossa ensimmäisen osan Molloy ja toisen osan Moran edustavat saman subjektin eri puolia, jotka erinäisten sattumien tai kehityskaarien myötä kykenevät paremmin sulautumaan yhteen eli psykoanalyttisin käsittein sanottuna yksilö kykenee hyväksymään myös kielteiseksi kokemansa puolet itsessään ja sen myötä sisäistämään ne. Esslin (1965, 4) pitää varmana, että Beckettin tekstissä toistuvana teemana esiintyy itsekokemuksesta karkaaminen ja minuuden luonteen selvittäminen sekä sen vääjäämätön jakautuminen havainnoijaan ja havaittuun. Minuuden osat ovat komplementaarisessa suhteessa toisiinsa. Kennedy (1989, 117) kuvaa

Moranin muutosta pikkuporvarista kärsiväksi henkilöksi, josta tulee samalla monikerroksisempi ja joka on alttiimpi kertojan väliin tuloille. Moran tappaa kulkijan, joka etsii Molloy'n näköistä miestä, vaikka hän on itse etsimässä Molloyta. Projisoiko hän oman pelkonsa mieheen, jonka kokee siten niin uhkaavana omaa molloymaista puoltaan kohtaan, että päätyy väkivallantekoon? Tämä teko kuten Molloy'nkin väkivallan puuska jätetään motivoimatta. Se vain kävi, puolivahingossa tai tiedostamatta. Lukija huomaa yhtäkkiä olevansa tilanteessa, jossa teksti heittää hänet keskelle väkivallan jälkeistä tilannetta ilman mitään selitystä, miten siihen päädyttiin. Jakautunut subjekti ei ainakaan tässä tapauksessa reflektoi toisen puoliskonsa tekemisiä. Kertojan kommentointi kohdistuu kerrontaan, ei tapahtumiin. Tapahtumat vain tapahtuvat. Todenmukainen kokemisen kuvaus onnistuu, koska kuvaukseen ei liity abstrakteja käsitteitä tai yleisluontoisia ideoita. Beckettin myöhemmissä teoksissa tämä vielä korostuu kuvauksen koostuessa vain yksilön omasta tietoisuudesta, joka on jatkuvassa muutoksessa ja häilyvä, tyhjä tila mielikuvien virrata (Esslin 1965, 5, 9).

Ironiaa voidaan ajatella osana itsereflektiota, jolloin subjektin jakautumisen seurauksena muodostuu tarkkaileva subjekti, joka tarkkailee objektia (Lanki 2010, 32). Tällöin tarkkailun kohteena oleva objekti on osa itseä; Molloy'n ja Moranin identiteetti jää lopullisesti selvittämättä, Molloy sopii olemaan Moranin sisäinen lapsi tai hänen itsestään pois projisoima epämiellyttävä maalaistollo. Toisaalta Moran voisi olla Molloy'n ideaali-itse, joskaan tämä tulkinta ei saa tekstistä tukea, koska Molloy ei esitä moraalisia kannanottoja, eikä näytä pyrkivän mihinkään ideaaliin, eikä Morankaan vaikuta ulkoista pintasilausta lukuun ottamatta hyvältä idealisoinnin kohteelta. *Molloy*'n molemmat henkilöahmot toimivat pakon sanelemana. Molloy täyttää velvollisuudentunnosta tehtävänsä riippumatta siitä, minkälaisia tekoja se häneltä vaatii. Molloy ei voi valita, etsiikö hän äitiä vai ei, etsimisen pakko vainoaa häntä niin voimakkaasti, että väliin tulevista hidastavista juonenkäänteistä huolimatta hän aina palaa tähän tehtäväänsä. Niinpä moraalista valinnanvapautta ei ole. Todellinen vapaus, jota moraalinen toiminta edellyttää, muodostuu valinnoista. Päähenkilöiltä on siis suljettu pois moraalisen arvioinnin mahdollisuus.

Yksilönkehityksessä ajatellaan olevan omatunnon kehityksen kannalta oleellista se, että yksilö sisäistää vanhempensa arvot omiksi normeikseen. Tällöin ne tuntuvat omilta. Mikäli yksilö elämässään kokee ristiriitaa sisäisen normin (ideaali-itseen) ja todellisen minän välillä, seuraa tästä ristiriitaa, jonka aiheuttaman ahdistuksen kurissapitämiseen psyyken puolustuskeinojakin tarvitaan. Toisinaan ne eivät

toimi riittävän tehokkaasti ja yksilö huomaakin *hämmästykseseen* toimivansa täysin eri tavalla kuin voisi itsetuntemuksensa perusteella olettaa. Tällaisessa tilanteessa syntyisi ironian kannalta riittävä subjektin jakautuminen, mikä mahdollistaisi sen, että vieraaksi koettu osa itseä olisi tarkkailun kohteena. Näin lukijan olisi välttämättä käsitettävä henkilöahmot saman subjektin eri puolien edusmiehinä. Moranin ja Molloy'n kohdalla esiintyy kuitenkin myös niin paljon eroja, että he eivät helposti yhdisty kokonaan yhdeksi henkilöahmoksi. Tässäkin suhteessa teksti säilyttää pirstaleisuutensa niin, että esimerkiksi polkupyörä on idealisoinnin kohteena parempi kuin henkilö. Polkupyörä auttaa Molloyta Lousselle saakka ja Moranin pitkän matkan taipaleesta, kunnes hänen poikansa karkaa sillä. Sen ihannoiti on viety niin pitkälle, että Hugh Kenner (1965) on katsonut parhaaksi omistaa sille oman tutkimuksen *The Cartesian Centaur*. Subjektin jakautumiseen pohjautuvaa itsereflektiota voimme etsiä paitsi henkilöiden niin myös henkilöiden ja esineiden väliltä. Tekstissä esineillä on usein voimakas tunnelataus, paitsi pyörä niin myös esimerkiksi Molloy'n imeskelykivet ovat saaneet yliarvostetun aseman tavanomaiseen nähden. Sadetakin asema muuttuu, Mercier ja Camier harkitsevat pitkään ja hartaasti luopumistaan siitä, vaikka se on jo aivan resuinen eikä enää täytä tehtäväänsä. Sen hautajaisjärjestelyitä pohditaan, mutta kun miehet lähtevät eteenpäin, sadetakki menettää arvovarauksensa yhtäkkisesti. Sadetakin voidaan sanoa edustavan huolehtivaa äitiä, jonka mielikuva on tarpeen raskaalla matkalla. Ironian kannalta sadetakki näyttäytyy uudessa valossa, kun sen merkitys miesten mielessä romahtaa. Lukija jää hämmentyneenä miettimään, miksi siitä ei enää kukaan välitä.

Subjektin jakautumista voidaan tarkastella myös mielen tietoiseen ja alitajaiseen osaan jakautumisen pohjalta. Tietoinen minuus havainnoi ja tarkkailee alitajuisen ilmetessä vain suunnittelemattomien lipsahdusten kautta. Vaikka alitajuisia ilmiöitä ei voida suoraan tarkkailla tai havainnoida, ne ilmenevät nimenomaan erilaisina hämmentävinä läpilyönteinä, normaalikuvauksesta poikkeavuuksina. ”I felt like clitoris.” (*M*, 140) Toisaalta subjekti kykenee havainnointiin vain tietoisuutensa pohjalta, joten ironiassa ei voi olla kyse subjektin tietoiseksi tulosta alitajuisesta materiaalista, vaan ainoastaan ”jakaantuneen subjektin” tietoisien osan havaittua jonkin lipsahduksen, joka on asiaankuulumaton ja peräisin alitajunnasta. Yksilö hämmentyy oman mielensä sisällöstä. On siis mahdollista, että Beckett ei pelkästään ironisoi kielen kyvyttömyyttä ilmaista ja/tai merkityksen puuttumista, vaan myös mielen kyvyttömyyttä havainnoida itseään. *Molloy*ssa paitsi tapahtumien ja kirjoittamisen kuvaamisen rajat hämärtyvät niin myös tapahtumien ja niiden havainnoimisen rajat.

On kuitenkin sanottava, että subjektin jakaantumisen mahdollistama ironia liitetään yleisemmin subjektin yleiseen kykyyn tehdä tietoisia havaintoja itsestään eli tietoisuuden kuvaamiseen tekstissä yksilön kokemusten kuvaamisen ohessa. Henkilöhahmon tietoisuuden katsotaan jakaantuvan empiiriseen ja kielelliseen (Lanki 2010, 42). Tämä liittyy psykoanalyttiseen teoriaan sikäli, että Lacanin ajatukset toiseuden havaitsemisesta peilivaiheen kautta ja Kristevan jako symboliseen ja semioottiseen kummittelevat näiden näkemysten taustalla. Epäilevä itse rikastuttaa parodiaa tuomalla siihen länsimaisten suurten filosofien ajatuksia. Pakonomaisesti itseään refleктоiva kertoja-hahmo pohtii, miksi olla olemassa ylipäätään, miten voi tuntea itsensä, asiat tai tapahtumat. Perinteiset ontologian ja epistemologian kysymykset nousevat pintaan ja lukija voi tunnistaa viitteitä aina Descartesin fyysinen / mentaalinen jakoon saakka (Kennedy 1989, 104). Kielellisen havainnoitsijan lisäksi Beckettin tekstissä huomio kiinnittyy toistuvasti empiiriseen, ruumiillisten ilmiöiden suoraan ja kaihtamattomaan kuvaukseen, jonka kuvaamisen ongelmista lisää hieman tuonnetta. Simon Critchleyn (2006, 43) mukaan huumori ja nauru liittyvät ruumiin ja mielen väliseen ristiriitaan, usein vielä niin, että nauru kohdistuu ruumiin materiaaliseen luonteeseen. Tekstiä lukiessa nämä yllättävissä kohdissa ilmaantuvat ruumiillisten toimintojen kuvaukset ovatkin usein hätkähdyttäviä konkreettisuudessaan. Ruumis tuottaa jotakin järkeistämätöntä materiaalia, jota tietoinen subjekti havainnoi. Usein kyseessä on erite, joka vertautuu puheeseen. Semioottinen, varhainen materiaali puskee läpi symboliseen.

Critchley korostaa huumorin kykyä osoittaa omissa odotuksissa pettymisemme. Hän jakaa huumorin olemassa olevia sosiaalisia rakenteita ylläpitävään ja uutta näkökulmaa luovaan osaan, mikä tuo muassaan arvottavan aspektin. Rakenteita ylläpitävä huumori korostaa kuulumista tiettyyn ryhmään ja sosiaaliseen kontekstiin nauraen muille, siitä poikkeaville yksilöille, kun taas uutta luova huumori tuo esiin oman vajavaisuutemme luoden mahdollisuutta itsetuntemuksen kasvuun ja parempien ratkaisuiden tekemiseen. ”Tosi huumori” on yleisinhimillistä nauraen meille kaikille ja tarjoten sekä kriittisen että terapeutin funktion. Huumori toimii yhteisön symbolien perusteella luoden odotuksia, mitä tiettyjen symbolien yhteyteen yleensä liittyy. Tämä virittää kuulijan vastavuoroiseen tilaan. Huumori kuitenkin pettää nämä odotukset osoittaen olemassa olevan rakenteen keinotekoisuuden. Todellinen näyttäytyy surrealistisessa valossa. Critchley esittää kolme huumorin teoriaa: ylemmyyden teoriassa itsensä paremmaksi tuntevat voivat nauraa hölmömmilleen, vapautusteorian mukaan naurussa

vapautuu hermostollisia tai psyykkisiä jännitteitä ja epäyhtenäisyysteoriassa tarkastellaan tunnetun ja esitetyn välistä ristiriitaa (Critchley 2006, 1–5, 10, 14–16).

Huumoriin kuuluu merkityksellisenä osana myös aikakäsityksen muuntuminen. Vitsiä kerrottaessa aikaa venytetään jännitettä kasvattaen ja ratkaisunhetkellä se sitten laukeaa nopeasti (Critchley 2006, 7). Beckettin teksteissä voidaan ajatella loputtomien pohdintojen ja vaihtoehtojen punnitsemisen toimivan tällä tavalla, kun lopputulos pohdinnoissa on suhteeton pohdinnan sisältöön ja keston nähden.

Huumorissa näemme elämämme tarkkailijoina, jolloin sen vaikutus on etäännyttävä, tuttu näyttäytyy oudossa valossa. Ihminen ottaa etäisyyttä tapahtumiin ja kokemuksiinsa reflektiivisellä asenteella, ”se on vain inhimillistä”. Tämä korostaa myös ihmisen inhimillistä luonnetta itsereflektioon kykenevänä eläimenä, mikä samalla vieraannuttaa ruumiillisesta kokemuksesta. Critchley katsookin huumorin toimivan ihmistä eläimestä erottavana tekijänä, ruumiista vieraannuttavana elementtinä itsereflektion kautta ja satiirissa rajakysymyksenä ihmisen ja eläimen välillä (Critchley 2006, 18, 28, 34, 36).

Ruumiillisuus korostuu huumorissa siis monin tavoin ja se sisältääkin usein groteskia ruumiin kuvausta. Ruumis on toisaalta tarkkailun kohteena, koska emme voi vain elää siinä havainnoimatta sitä, ja toisaalta kaiken olemassaolon perusta. Huumori kohdistuu siihen osaan itseämme, jota ilman emme olisi olemassa ja jota emme voi tietoisesti täysin hallita. Beckettin teksteistä on löydettävissä runsaasti mielen ja ruumiin välisiin suhteisiin liittyviä luonnehdintoja. Näiden taustalla hämöttävät Descartesin ja Berkeleyyn teoriat ja johtopäätökset siitä, että vain mielen tietoisuus on todellisuutta (Kennedy 1989, 104). Kuitenkin Beckettin teksteissä on voimakkaana myös vastakkainen näkemys, ruumiillisuuden ensisijaisuus. Molloy on kaikessa identiteetin hajaannuksessaankin hyvin lihallinen, visualisoitavissa oleva hahmo; langalla kiinni pysyvä hattu, takinkeuhkana, parransänki jne. Samoin fyysisen kosketuksen hetket on kuvattu tarkasti, koskivat ne sitten seksuaalisuutta tai väkivaltaa. Tämä tuo vaikutelman siitä, että näiden fyysisten tosiasioiden pohjalta voidaan saavuttaa kokemuksellinen autenttisuus, jota ei sanoin voida saavuttaa. Toki Moran muuttuu myös fyysisesti, mutta kaiken kaikkiaan myös hänen fyysinen muutoksensa on painokkaampaa kuin identiteetin muutos, joka on enemmän sääntö kuin poikkeus. Vaikka havaintomme ruumista ovat etäännyttäviä, fyysinen todellisuus on totta.

Critchley kritisoi Freudin teoriaa vitseistä sen energian säätelyyn keskittyvältä osalta, mutta korostaa sen sisältämää arvostelmaa huumorin paremmuudesta vitseihin nähden. Osa egosta eriytyy superegoksi, joka tarkkailee kriittisesti jäljelle jääneen egon osan toimia. Havaiten nämä epäkelvoksi kohdistaa superego moraalista närkästystä egoon omantunnon kautta. Kuitenkin juuri tähän jakautumiseen sisältyy myös huumorin mahdollisuus silloin, kun superego tekee tehtävänsä leikkisästi, rauhoittavasti ja kypsällä tavalla. Tämä ajatus sopisi yhteen sen kanssa, että huumori toimii kypsimpänä defenssinä. Critchley jakaa superegon kahteen osaan, varsinaiseen psykoanalyttisen teorian tarkoittamaan superegoon, joka on kriittinen moraalinvartija, ja superego II:een, joka on kypsä ja leikkisä. Näin hän erottaa ego-ideaalin superegosta. Ego-ideaali olisi näin ollen lapsen kaikkivoipaisuuden jälkeläinen tarjoten aikuisellekin mahdollisuuden päiväunelmanomaisesti regressoitua mahtikuvitelmiin ja saada niistä tyydytystä. Se ei siis olisikaan sellainen ideaali, jona tietoinen minä haluaa itsensä nähdä osana eettisesti kestävästä sosiaalista toimintaa. Superego II ottaa ego-ideaalin paikan ja tarkastelee egoa ikään kuin ulkopuolisena (Critchley 2006, 97, 101–104). Tällainen tulkinta poikkeaa tavanomaisesta psykoanalyttisesta ajattelusta verratessaan ego-ideaalia primitiivisemmän idin haaveisiin, jotka tietoisuuteen tullessaan voivat kyllä kultivoitua nautinnollisiksi päiväunelmiksi, mutta eivät yleensä saa ideaalin paikkaa, vaan siirretään tarvittaessa syrjään arkitoimien tieltä. Huolimatta tästä tulkintojen poikkeamasta voidaan Critchleyn ajatusta soveltaa siinä merkityksessä, että minän toinen osa tarkkailee toista huvittuneen hyväntahtoisesti havaiten omassa toiminnassaan naurettavia, joskin yleisinhimillisiä, piirteitä. Koska vieraantuminen korostuu ruumiillisuuden suhteen vielä enemmän kuin mielen toisen osan suhteessa toiseen, on ihmisen materiaaliseen luonteeseen kohdistuva huumori kaikkein kukkeinta. Se sisältää samalla surun mahdottomuudesta kokea täydesti omaa ruumiillisuutta. Oma paikkansa on myös mustalla huumorilla, jossa pahuuden suhtaudutaan tunteettomasti. Tämän seurauksena lukija voi havaita epäsuhteen ja itse kokea pahuuden hirveänä. Kylmästi kuvattu asia ei toisin sanoen jätä lukijaa kylmäksi, vaan päinvastoin korostaa kuvattun tapahtuman kauheutta (Critchley 2006, 88).

Huumoriteorioista on mainittava vielä Bergsonin teoria, jonka mukaan nauru on aina suljetun ryhmän naurua eli sopisi täten vastaamaan Critchleyn käsitystä huumorin sosiaalisia rakenteita vahvistavasta merkityksestä. Komiikka puolestaan on mekaanista ja tiedostamatonta (Lehtinen 2010, 13–14) ja täten Freudin klassinen luonnehdinta lipsahduksista ja vitseistä tiedostamattoman esiin tulona sopii tähän yhteyteen.

Jos tekstistä ei löydy ironiaan kykenevää subjektia tai itseä, niin lukijasta se useimmin löytyy. Tarkastelun laajentaminen lukijan huomioon ottavaksi mahdollistaa sen ajatuksen, että lukija havaitsee ironiset elementit itsensä ja tekstin välillä. Näin palataan vanhempaan näkemykseen siitä, että tiettyyn kulttuuripiiriin kuuluva lukija havaitsee tekstin sisältämät poikkeavuudet normista. Kertoja kommentoimassa tekstiä on yksi Beckettin teksteissä keskeisesti ironiaa luova keino ilmaista sen, että kertominen ja sanominen jää aina vaillinaiseksi. Miten lukija sitoutuu tähän prosessiin, jossa teksti peilaa itse itseään? Ironia on keino tuottaa uusia merkityksiä. Vaikka se toisaalta tuo esiin ristiriidan vanhan, vakaan merkityksen ja uuden, yllättävän merkityksen välillä, se myös antaa mahdollisuuden jatkuvaan liikkeeseen kohti yhä uusia merkityksiä. Beckettillä piste, josta ironiaa voisi tarkastella, on häivytetty. Koska sitä ei ole, ei lukija voi löytää kiinteää paikkaa tutkia ja arvottaa tekstin sisältöjä. Tuolloin se yhä enemmän lähestyy lukijan omaa tarkastelunäkökulmaa. Kun ulkopuolista tarkkailupistettä ei löydy, joutuu lukija turvautumaan omaan käsitykseensä asioista ja tapahtumien kulusta. Hän joutuu toistuvasti kohtaamaan sen, että hänen omat totunnaiset ajatusmallinsa kyseenalaistuvat.

Tarkastelen seuraavassa lähemmin Hollandin esille tuomaa käsitystä siitä, että mielen puolustuskeinot eli defenssit toimisivat tekstissä sen alitajuista sisältöä hallinnassa pitävänä elementtinä tai mekanismina. Toisaalta Holland määrittelee defenssit lukijan ominaisuuksiksi, mutta tekstissä esiintyessään ne helpottavat lukijan tehtävää ja tarjoavat lukijan mielen puolustuskeinoille tarttumapintaa. 1973 Abbott määritteli Beckettin tekstin imitatiiviseksi siinä merkityksessä, että lukija tekee tekstin, hän suorittaa tekstin alulle paneman prosessin, käy läpi tekstin mukaisen protokollan. Tämä tuottaa lukijalle tietyn tunnetilan, mikä on tekstin tarkoituskin. Tekstin rakenteessa on vastaavuutta henkilöhahmojen kokemuksille, mutta oleellista on se, että nimenomaan lukija tulee tehneeksi saman kokemuksellisen retken kuin henkilöhahmokin. Tämä ei tapahdu hahmoon samastumisella, vaan tekstin rakenteen pakottamana.

Hollandin näkemys saa siten epäsuoraa tukea Abbottin analyysistä, vaikka jälkimmäinen ei psykoanalyysin käsittein operoikaan. Esittelen lyhyesti psykoanalyysin määritelmän defenseista korostaakseni sitä, että mainittu analogia on lähtöisin mielen psykologisen toiminnan ymmärtämisestä, ei tekstirakenteiden tutkimisesta. Defenssien tarkoitus on tukea yksilön eriytymistä, siis yksilöllistä

identiteettiä, sekä lapsuuden kehitysvaiheissa että myöhemmin aikuisena kriisitilanteissa. Ne eivät lähtökohtaisesti ole alitajuisesta ilmaantuvien hirviöiden taltuttamiseen suunnattuja, vaan auttavat yksilön mieltä rakentumaan vaiheittain kyvykkääksi käsittelemään yhä haastavampia tunnetiloja ja kokemuksia. Ne auttavat pitämään osittain tai kokonaan tiedostamattomana sellaisia kokemuksia, jotka voisivat uhata yksilön saavuttamaa erillisyyttä.

Suomen psykoanalyysin “grand old man” Veikko Tähkä (1993, 27–32) jaottelee ensimmäisen kerran 1982 ilmestyneessä teoksessaan *Pyskoterapian perusteet* defenssit yleisen kansainvälisen käytännön mukaan varhaisempiin ja kypsempiin sen mukaan, missä kehitysvaiheissa niitä pääsääntöisesti käytetään. Myöhemmin hän osittain irtisanoutuu tästä näkemyksestä, mutta se edustaa kuitenkin vallalla olevaa kantaa. Puolustusmekanismit toimivat tiedostamattomasti ja ne sulkevat ahdistusta aiheuttavilta viettipyrkimyksiltä pääsyn tietoisuuteen. *Kieltäminen* on varhaisin defensi ja sen avulla hankalan tosiasian olemassaolo yksinkertaisesti kielletään. Varhaislapsuuden jälkeen pysyvämmiin esiintyessään se estää todellisuudentajun toimimista liittyen psykoottisen ajatteluun. Kirjallisuudessa romanssit kuvataan usein kieltämisentäyteisinä, kun sankaritar elää elämäänsä suloisena ja ihastuttavan tietämättömänä raskausarvista, selluliitista tai kehon eritteistä, vaikka hoivaa hellästi rakkautensa hedelmää. *Projektiossa* ulkoistetaan omasta mielestä uhkaavana tai ahdistavana koetut osat itseä, jotka sitten helposti koetaan uhkaavina, kun ne nähdään ulkoisen objektin ominaisuuksina. Objekti voi olla toinen henkilö tai eloton esine. *Introjektiolla* pyritään liittämään itseen toisen ihailtu ja voimakas osa, mitä usein kuvataan syömisen muodossa. Tällöin tuo osa nähdään osana itseä ja se auttaa tulemaan toimeen tärkeän toisen poissa ollessa. Watt kuulee hentoja ääniä päässään, jotka kommentoivat hänen ajatteluaan. Nämä äänet toimivat osin apuna, osin sekoittavana tekijänä. Miettiessään Knottin ruuanjätteiden hävitysongelmaa Watt kuulee äänen kertovan pitkään siitä, miten herra Knott mahdollisesti on päätenyt pelkäämään eläimiä. ”Watt ei koskaan tiennyt mitä arvella juuri tästä hennosta äänestä, pilailiko se, vai oliko se vakavissaan?” (Ws, 115) Watt on kaiketikin sisäistänyt kertojan äänen helpottaakseen oloaan. *Tyhjäsitekeminen* auttaa selviytymään alitajunnasta karanneen uhkaavan yllykkeen aiheuttamasta ahdistuksesta kohdistamalla siihen vastatoimia. Nämä ovat yleisiä pakko-oireissa, joissa erilaiset toistamisrituaalit ovat keskeinen oire. Beckettin tekstit ovat patognomisen toisteisia, joten torjunnan voidaan sanoa vuotavan kuin seula. Raja alitajuisen ja tietoisien välillä ei pidä, vaan ahdistavaa materiaalia on pakotettava pysymään aisoissa, jotta toimintakyky säilyy. *Reaktionmuodostus* johtaa fanaattisuuteen, kun ihminen pyrkii korostamaan kielletyn yllykkeen

vastakohtaa, jolloin alkuperäinen yllyke jää kokonaan tiedostamatta. *Eristämisen* avulla voidaan erottaa alun perin yhteen kuuluneet psyykkiset elementit toisistaan siten, että hankala tilanne muistetaan kokematta siihen liittyneitä tunteita. Lukuisat tutkijat ovat kiinnittäneet huomiota siihen, kuinka jopa moraalittoman tunteettomasti Beckettin henkilöhahmot suhtautuvat kokemuksiinsa ja tekoihinsa (Bataille 1979, 59).

Myös *torjunta* on yksi defenssi, itse asiassa kehityksellisesti myöhäisin ja tehokkain, jonka esiintyminen on välttämätöntä normaalille toiminnalle. Tietoisuudesta suljetaan pois häiritsevät mielikuvat asettamalla niitä vastaan ikään kuin vastavaraus, joka on peräisin mielen (egon) energiasta. Näin toimien yksilö kykenee hoitamaan realiteettiperiaatteen mukaisesti tavanomaiset toimensa ilman primaariprosessin yllykkeitä. Beckettillä ruumiin eritteisiin ja suorasukaiseen seksuaalisuuteen liittyvät ilmiöt tunkevat yhtäkkisesti muun toiminnan sekaan aiheuttaen hämmennystä lukijassa. Vaikka tekstissä ovatkin jatkuvasti läsnä ruumiin eritteet, yllättävä vaikutelma syntyy silti, kun äidin tapaamiseen yhdistetään päähän lyöminen tai klitoris mainitaan tunnetilan selittäjänä. *Rationalisaatio* on yksi torjunnan sekundaarinen ilmenemismuoto, jossa defenssien avulla muokatut käyttäytymismuodot selitetään järkisyin (Tähkä 1993, 27–36). Usein *huumori* mainitaan kuitenkin kaikkein kypsimpänä defenssinä, jonka käyttö aikuisuudessa on usein paikallaan ja pelastaa monesta pulasta. Abbottin (1973, 73) mukaan *Watt* saa lukijan kokemaan sen, että moninaisten mutkikkaiden ja sofistikoitujen merkityksenetsintämatkojen jälkeen lukijan huumori herää. Kyseessä on nimenomaan lukijan, ei Wattin, huumori. Näin huumori voidaan nähdä defenssinä sille, että mysteeri ei auennut. Beckettin oma määritelmä *ilottomasta naurusta* ("the mirthless laugh") *Watt*issa olisi täten korkein defenssi, selviytymiskeino. Surullisille asioille nauretaan ja kuten Mirjami Lehtinen pro gradu työssään *Huumori Damuel Beckettin näytelmäteksteissä* tuo esiin, lukija joutuu puolestaan tekstin naurun kohteeksi. Tästä syntyy vuorovaikutteisuus tekstin ja lukijan välillä.

Toisaalta Critchley (2006, 49–50) tuo esiin sellaisen näkökulman, että huumorin myötävaikutuksesta lukijan defenssit höllentyvät hetkellisesti ja hän kykenee tajuamaan naurun kohdistuvan itseensä. Hän siis viittaa lukijan defensseihin. Näin ollen psykoanalyttiseen teoriaan viitaten lukija huomaisi itsestään jotakin sellaista, joka on aiemmin pysynyt tiedostamattomana ja sisältää jollain tapaa hankalaa tai ahdistavaa materiaalia. Mikäli lukijan defenssit ovat ne, jotka höllentyvät, ovat ne vääjäämättä yksilölliset ja paljastavat huumorissa sellaista materiaalia, joka kyseessä olevan lukijan kohdalla on

arkaluontoista. Länsimaisessa kulttuurissa yleisesti ottaen arkaluontoista on ollut seksuaalinen sisältö, minkä pohjalta psykoanalyttiseen teoriaankin on rantautunut seksuaalisuuden keskeisyys. Todennäköisesti lukijat havaitsevat tekstissä kulttuurisesti jaettuun humoristisia elementtejä, mutta yksilöllistä vaihtelua esiintyy. Beckettille tyypillinen naurun lähde on huomata se, miten itsekin on tullut huijatuksi ja löytänyt tekstistä jotakin sellaista, jota siellä ei ollutkaan. Tämä on mahdollista vain lukijalle, joka kykenee näkemään oman suurisuuntaisen tulkintaprojektinsa kaikkivoipaisuuden haaveen ja samalla luopumaan siitä. Samalla tämä huumorin keino perustuu siihen oletukseen, että lukija tietää enemmän kuin henkilöhahmo, mikä paljastuukin vääräksi luuloksi.

Holland yhdistää reaktionmuodostuksen (fanaattisuuteen johtava vastakohtien käyttö) ja tyhjäksi tekemisen (pakko-oireiden avulla alitajuisen materiaalin kurissa pitäminen) ironiaan. Sekä Watt että Molloy toistavat pakonomaisesti samaa kaavaa, Watt usein erilaisten luetteloiden ja kaavojen muodossa, Molloy myös jatkamalla matkaansa sisäisen pakon sanelemana, vaikka äitiä ei tahdokaan löytyä. Moran lienee paras esimerkki fanaatikosta, joka toimii vastuuntuntonsa saneleman pakon mukaan tietämättä, miksi suorittaa annettua tehtävää. Hän tekee sen, koska se on hänen tehtävänsä. Mainitut tapaukset toimivat esimerkkeinä siitä, miten defenssit teksteissä ilmenevät henkilöhahmojen ja juonenkulun tasolla. Joni Lanki esittää pro gradu -työssään ”*OH I DID NOT SAY IT IN SUCH LIMPID LANGUAGE*”, *Ironian epävakausta ja apofaattisuutta Samuel Beckettin teoksissa Molloy, Malone Dies ja The Unnameable* kuinka kyseiset teokset kokonaisuudessaan muodostavat aukikirjoitetun ironian estäen lukijaa muodostamasta tekstistä jotakin ”totuutta”. Ironia toimii koko teoksen tasolla sekä sisäistekijän että kertojan osallistuessa siihen ”ilman positiota jatkuvien tulkintojen tai epävakaiden merkitysten ulkopuolella” (Lanki 2010, 52). Teosten lopputulemaksi muodostuu se, että sanomatta jää se, mitä ei voi sanoa. Ironia on Beckettin teksteissä läsnä joka tasolla, mutta toisaalta ironian ajatellaan kuitenkin edellyttävän jotakin kiinteää positiota, josta tarkasteltuna se näyttäytyy. Lanki siirtyy tämän näkemyksen ulkopuolelle liittäen aukikirjoitetun ironian toiminnan koko teoksen kontekstiin. Näin ajateltuna se tarjoaa mahdollisuuden ymmärtää myös sekä hahmojen fanaattisuus että vallalla oleva pakonomainen toistaminen ironian taustalla toimiviksi mekanismeiksi. Näiden defenssien avulla lukija lukkiutuu tekstiin löytäen siitä jotakin itselleen tuttua, jonka avulla hahmottaa kokonaisuutta. Lanki pyrkii osoittamaan, että aukikirjoitettu ironia nimenomaan estää tulkinnan mahdollisuuden, mutta lukiessa ilmaantunut kokemus ei sulkeudu kokonaisvaltaiseen tulkintaan, vaan pikemminkin tarjoaa lähtökohdan tulkinnoille. Kennedyn näkemys *Molloy* sisältämästä parodiasta

korostaa sitä, että parodian keinoin kertoja etäännyttää lukijan tekstistä osoittaen, että teksti on hänen fiktiotaan. Tällä keinolla lukijan lukukokemus keskeytyy ja hän jää tekstin ulkopuolelle. Toisaalta keino tuo Beckettin tekstin tekijänä läsnä olevaksi, vaikka autobiografinen materiaali esiintyykin häivytetyssä muodossa (Kennedy 1989, 121). Kaiken kaikkiaan ironia voi siis toimia voimakkaana torjunnan elementtinä.

Hollandin mukaan defenssit pitävät kurissa alitajuista häiritsevää materiaalia. Beckettin tekstissä häiritsevää materiaalia on runsaasti, merkitysten ylikäymättömät vuoret estävät lukijaa löytämästä tekstistä suoranaista järkeä ja tämä kokemus on se, jonka kanssa lukijan on edettävä, jotta hän pääsee teoksen loppuun. Lukija, samoin kuin lukemattomat kriitikot ennen häntä, huomaa etsivänsä yhä uudelleen ja uudelleen jotakin uutta selitystä, joka nivoisi tekstin irralliset tapahtumat yhteen. Teksti on rakennettu siten, että juonenkäänteitä sitovia langanpäitä löytyy pitkin matkaa ja lukija joutuu palaamaan aikaisempiin tapahtumiin etsien vastausta siihen, oliko tämä koiranruokakuppi nyt täynnä vai ei. Teosten loppuun kaivattaisiin viiteluettelo, joka helpottaisi sen tarkastamista, missä kaikissa yhteyksissä ja minkä rotuisia koiria tekstissä esiintyikään. Ei niin, että se tulisi auttamaan lopullista tulkintaa, mutta tämä matka lukijan on tehtävä. Teksti pakottaa käyttämään mainittuja defenssejä, vain fanaattisen pikkutarkka lukija – usein kirjallisuudentutkija – kykenee tällaiseen pakkotoistoon.

Torjunnan ja kieltämisen Holland liittää huomiotta jättämiseen. Torjuntahan on defenssien joukossa poikkeus sisältäen myös laajemman merkityksen. Lukijan täytyy jättää huomiotta esimerkiksi se, että äidin kanssa tapahtuvan seksuaalisen kontaktin voidaan ajatella tapahtuvan myös anaalisesti. Aihe on niin kummallinen, että sitä on vaikea mieltää mitenkään. Molloy on tosin mies, joten ehkä tämä on sukupuolikysymys, mutta epäilen kuitenkin, että tämän tyyppiset omituisuudet toimivat tekstissä useimmille lukijoille siten, että ne on vain siirrettävä syrjään ja luettava eteenpäin. Nämä ovat myös kohtia, joihin siveellisen lukijan lukeminen voi keskeytyä kun inho ja oksennusrefleksi estävät jatkamisen. Niinpä itsellänikin *Molloy*n lukeminen kesti yli vuoden ja lähestulkoon esti tutkielman teon jatkamisen. Huomiotta jätettävien asioiden joukkoon kuuluvat paitsi kummalliset sisällölliset seikat, jotka voivat herättää voimakkaitakin tunteita, niin myös kerronnan omituisuudet. Moniko lukija on lukenut joka sanan *Watt*in aukeaman mittaisesta sammakoidenkurnutus kohtauksesta? Krak! Krek! ja Krik! kurnutukset toistuvat iskulla yksi, yhdeksän, seitsemäntoista, kaksikymmentäviisi, jne., iskulla yksi, kuusi, yksitoista, kuusitoista...kukin omaan tahtiinsa. Mieli tekisi tarkistaa nämä laskelmat, mutta

onneksi minun ei tarvitse näin tehdä, koska kirjan ääreen päätyneet soittajapoika naputteli minulle saman tien tekstin rytmin. Se, mitä kyseinen kohta tekee, on sen tunnelman luominen, joka on (pitkän päivän jälkeen yksin kodalla lammen rannassa tihkusateessa, jossa lähteestä solisee vettä, kunhan lohet on syöty ja oikaistu) kullekin lukijalle yksilöllinen, eikä välttämättä liity sammakoihin. Se on enemmän teko kuin luenta, tunnelmapala, joka tuo luentaan uuden elementin. Kurnutusten jälkeen Watt saa syliinsä kalamuija Gormanin – tai kalamuija Gorman Wattin, jolloin (huomiotta jätettävien asioiden joukko kasvaa, yksinäisyys kodalla on tiedostettava tai hypättävä kalamuijan yli) seksuaalinen sisältö tuo uuden sävyn kurnutuksille. Ehkäpä ne olivatkin esileikkiä luonnossa? Lukija voi myös hypätä asiasta toiseen ilman mitään aasinsiltaa, mutta mieli ei yleensä toimi niin, vaan ajallinen jatkumo on lukijassa läsnä, vaikka teksti sen hylkää. Tätä kronologisen järjestyksen puutetta Beckettin teksteissä on paljon tutkittu, mutta tässä yhteydessä totean vain, että se on. Kuten Brooks on lukijan tietämisen halua analysoidessaan esittänyt, lukija elää kuitenkin luonnonlakien alaisuudessa psyykkisten toimintamekanismiensa rajoittamana. Vaikka Molloy ja Moran voivat toki olla olemassa samanaikaisesti ja silti täysin riippumatta toisistaan, joutuu lukija kohtaamaan sen viritteen, joka syntyy kyseisten hahmojen haahuillessa tahoillaan (simultaani)maailmoissaan.

Myös kieltäminen liitetään huomiotta jättämiseen, ja tätähän yhtenäistulkintaa etsivä lukija joutuu koko ajan tekemään. Mikäli Moranin käskynantajana oleva Youdi on Jumala, mikä on silloin Jumalan tarkoitus? Onko Moran Jumalan lähettiläs? Tätä on vaikea kuvitella ottaen huomioon kyseisen lähettilään pikkusieluisuuden ja Isä Ambrosen huijaamisen. Beckettin tekstit herättävät loputtoman tarpeen tuottaa yhä uusia selityksiä jopa siinä määrin, että sitä pidetään hänen tuotantonsa tyyppipiirteenä (Esslin 1965, 1). Kattavat tulkinnat pysähtyvät kuvioon sopimattomiin seikkoihin, eikä raamatullista tai muutakaan tulkintaa voida tehdä jättämättä huomiotta iso joukko sen kanssa liian suuressa ristiriidassa olevia asioita. Sama koskee tietysti myös sodan pakenemistulkintaa, joka toimiikin esimerkkinä yksilöllisestä tulkinnasta, jota ilman tunnekokemusta ei voida ilmaista. Tulkinta ”Beckettin teksti kertoo nihilismistä, ei-minkään kaikenkattavasta ei-kertovuudesta” voi olla totta, mutta mielestäni tekstin tuottama olotila ei tue tätä tulkintaa. ”Ei voida sanoa tai jakaa” ei ole kommunikoidavissa, vaan tähänkin lopputulokseen päädytään sen kautta, että on eletty teksti läpi, eikä siinä ollut mitään. Tulkinta toimii välineenä kuvata sitä, mitä teksti lukijalle teki.

Syy-seuraussuhteiden epätodennäköisyys on osa tekstin epäluonnollisuuden kirjoa ja suhteessa defenseseihin vertautuu Hollandin mukaan projektiioon. Tässä suhteessa teksti on onnistunut loistavasti paitsi henkilöhahmojen niin myös kriitikoiden toiminnan tasolla. Samoin kuin Moran tappaa kyselemään tulleen Molloy'n näköistä miestä etsivän miehen niin myös paradigmaattisen ei-mitään tulkinnan vastustajat saavat helposti hieman yksinkertaisen leiman. Lanki kuvaa Iserin tarkastelua Beckettin negatiivisten kerrontastrategioiden näkökulmasta, jotka tekevät lukijalle mahdottomaksi löytää tekstin kokonaisuutena hahmottavaa näkökulmaa. Kerronta kumoaa jatkuvasti itsensä. Tästä on päädytty nihilistisiin tulkintoihin, koska mitään yhtä merkitystä ei löydy. Beckett -tutkimukselle tyypilliseen tapaan myös täysin vastakkainen näkemys on esitetty: Beckett ei esitä nihilisimiä, vaan kyvyttömyyden siihen jopa tilanteessa, jossa toivoa ei ole (Anders 1965, 144). Vaikka mainittu nihilistinen tulkinta on hyvin yleinen, Lanki päätyy tekstin ristiriitaisuuden ja negatiivisuuden säilyttävään näkemykseen, jonka mukaan tekstin ja ironian epävakaas ei pelkisty edes nihilismiin (Lanki 2010, 25, 27). Koska tekstit sisältävät niin paljon viittauksia epistemologisiin ja eksistentiaalisiin kysymyksiin, ne herättävät luonnollisesti myös näihin teorioihin perehtyneiden tutkijoiden mielenkiinnon. Keskustelu käy välillä niin korkealentoiseksi, että sitä on vaikea seurata. Mikäli kaikki tulkinnat kiertyvät samaan ongelmaan siitä, että sanomattomia asioita ei voida ilmaista kuin ei-sanomalla, menetetään tekstin rikkaus – ja turpiin tulee. Beckettin tekstejä on ehditty tutkia jo neljässä aallossa, joiden kehityskaari on suljetummista tulkinnoista ei-minkään kautta ei-mihinkään. Psykoanalyttisen kirjallisuuskritiikin kannalta tämä tarkoittaa siirtymistä oidipaaliteemojen etsimisestä eriytymisen ongelmiin. Tekstistä löydetään psykologisen yksilönkehityksen varhaisvaiheiden ilmaisumuotoja, subjektin jakautumista eri objektirepresentaatioiksi. Kriitikot toteuttavat tekstin projektiivisuutta suhtautuessaan epäluuloisen vihamielisesti ns. vääriin tulkintoihin. Teksti on onnistunut luomaan laajan, epäyhtenäisen ja keskenään ristiriitaisen tulkinnan kentän. Tekstin sisällä on vaikea päättää, kuka lopulta on paha. Moran selvästikin tappaa kyselijän ilman mitään ulkoista syytä.

Älyllistäminen eli rationalisaatio on liitetty moraalisuuden osoittamiseen tekstissä. Pouillonin (1979, 67) mukaan *Molloyssa* on kyse moraliteetista. Beckett vahvistaa negaation kautta sen, että kulttuurissa on kyse aktista, päähenkilö kieltäytyy näyttelemästä kaavan mukaan ja nauraa muiden näyttelijöiden vakavuudelle. Molloy'n kannalta yksilön pitäisi ennemminkin tehdä kuin katsoa, vaikkakin

kuvittelematta, että sinänsä näkisi mitään. On turha antaa merkitystä sellaiselle, mikä ei sitä tarvitse. Kysymyksiin ei vastata, on vain valintoja.

Aiemmin pohdin torjunnan merkitystä tekstissä päätyen siihen näkemykseen, ettei se yksittäisenä fantasiaa vartioivana elementtinä juurikaan tuota tulkinnalliseen prosessiin mitään uutta. Ironia torjuntana voidaan nähdä sekä yllä kuvattuna liian vaikeasti yhteen sovitettavien palasten huomiotta jättämisenä että keinona päästä eteenpäin. Ensin mainittu sovellus tuottaa tulkinnan, johon kaikki tekstin puolet eivät yhtä aikaa sovi, jolloin tulkinnan johdonmukaisuus kärsii. Toisaalta keinona päästä eteenpäin torjunta laajemmin tulkittuna eli ei pelkästään defenssinä auttaa lukijaa pääsemään tekstin loppuun. Näin lukija saa mahdollisuuden kokea koko tekstin kaikkine ristiriitaisine elementteineen ja tämän ristiriidan aiheuttaman hämmennyksen ja turhautumisen. Lukija, joka ”torjutaan” käsittämättömältä tuntuvan tekstin ulkopuolelle, löytää juuri tuolta ulkopuolisuudesta mahdollisuuden elää tekstin läpi. Tämä ei ole mahdollista vain tekstin tarjoamien välineiden avulla, vaan kyseessä on vuorovaikutus, jossa lukijan omat defenssit ja muut minän rakenteet heijastelevat tekstistä löydettävissä olevien vihjeiden kanssa. Teksti ohjaa lukukokemusta.

Olen käsitellyt ironiaa puolustuskeinona, jonka avulla lukija pystyy lukemaan tekstiä, joka herättää hänessä alitajuisia yllykkeitä, tai keinona, jolla teksti piilottaa alitajuisia sisältöjä. Lopuksi täytyy tätäkin kuvaa hämmentää todeten, että alitajuisten ilmiöiden katsotaan tekstissä tulevan esiin juuri poikkeamakohdissa, jotka rikkovat tekstin yhtenäisyyden. Koska ironia on tällainen ratkeama tai ristiriita esitystavan ja esitetyn sisällön välillä, voidaan sen katsoa myös tuovan esiin alitajuisia elementtejä, jolloin se toimisi merkinä tällaisesta kohdasta. Siten systemaattinen puolustuskeinojen analyysi käy yhä hankalammaksi.

5.2. Transferenssirakenne ja sen polkupyöränavain

”Some twenty paces from my wicket-gate the lane skirts the graveyard wall. The lane descends, the wall rises, higher and higher. Soon you are faring below the dead. It is there I have my plot in perpetuity. As long as the earth endures that spot is mine, in theory. Sometimes I went and looked at my grave. The stone was up already. It was a simple Latin cross, white. I wanted to

have my name put on it, with the here lies and the date of my birth. They would not let me. Sometimes I smiled, as if I were dead already.”

(*M*, 135)

Tällaisen maiseman Moran luo lukijalle matkalle lähtiessään.

Psykoanalyysin peruskäsitteistä lainattu transferenssi saa tukea yllättävältä taholta. ”Affektiivisen kritiikin” kannattajaksi tunnustautuva tekstin muotoa tutkiva H. Porter Abbott on jo 1973 nimennyt Beckettin tekstin imitatiiviseksi. Beckettin tekstejä oli tuohon mennessä tutkittu pääasiassa allegorioina tai symbolisina. Porterin mukaan hän ei ollut pelkästään kiinnostunut tekstin muodosta, vaan ”elämän imitaatiosta”, jolloin elämä määrittää sen, minkälaiseksi teksti muodostuu. Niinpä kyse ei ole vain esteettisestä kokemuksesta, vaan myös kaiken kokemuksen luonteesta. Ihmisten tarve turvallisuuteen ja tuttuuteen tuottaa myyttejä, joita Beckett puolestaan purkaa. Hänen tekstinsä on asioiden ja ajan kokemista sellaisenaan kaikessa välittömydessään, erityisyydessään ja kyvyssään herättää tunteita, ja tämä on kirjailijan taholta täysin tietoinen ratkaisu (Abbott 1973, 1–4, 15).

Jo *Wattin* kirjoittamisen aikaan Beckett oli kehittynyt loistavaksi strategistiksi, joka oli täysin tietoinen fiktionsa vaikutuksesta lukijaan. Teksti on rakennettu sellaiseksi, että se saa lukijan tuntemaan paitsi voimakkaita tunteita niin välillä myös tunteettomuutta, johon ehkä Pouillon viittaa moraliteetti tulkinnassaan. Tekstin sisältöä ei voida loppumattomiin häivyttää ja käsitellä pelkästään muotoa, vaan täytyy olla jotakin mitä käsitellä, eli tulkinnat ovat sallittuja. Kirjailija kykenee jossain määrin kontrolloimaan tekstin ja lukijan suhdetta siten, että ”through the author’s straining and convoluted rhetoric we *experience* something of the expressive disaster that is his occasion” (kursivointi minun, Abbott 1973, 6). Teksti ikään kuin ennakoii lukijan tulkintayrityksiä pinoten vastuksia niiden eteen. Tästä huolimatta lukija tekee jonkinasteista tulkintaa henkilöhahmojen tunnetiloista ja pyrkimyksistä. On esitetty, että Beckettin tekstien lukijan tulisi pystyä luopumaan pyrkimyksistään tehdä tulkintoja, ja että sisäislukijalta vaadittu kompetenssi syntyy lukuhetkellä lukijan huomattessa ne keinot, joilla teksti välttää merkityksen muodostumista (Lehtinen 2010, 116).

Abbottin käsitys on, että Beckettin aihe ei ole mikään eksistentiaalinen ongelma tai perinteinen kertomus, vaan hän mimeettisenä kirjailijana käsittelee kokemusta. Imitaatio tässä yhteydessä ei tarkoita representaatiota tai todellisuuden reflektointia, vaan tekstin rakenteen avulla sellaisen

kokemuksen tuottamista lukijassa, joka on samalla tekstin aihe. Lukija tulee tahtomattaankin vuorovaikutukseen tekstin kanssa ja Abbottin mukaan tämä vuorovaikutus on samankaltainen (sama tai sitä lähenevä) kuin päähenkilön suhde maailmaansa (Abbott 1973, 7, 61). Tässä vaiheessa poikkean Abbottin näkemyksistä sen verran, että lukijan suhde omaan maailmaansa tuo tähän vuorovaikutukseen myös merkittävän panoksen. Välttämättä heijastevaikutus ei ole niin suoraviivainen, että päähenkilön suhde maailmaansa tuottaisi lukuvaikutuksen, vaan tätä vaikutusta tuottaa koko tekstin rakenne, siis myös siinä ilmenevät poikkeavuudet ja epäjohdonmukaisuudet. Ennen kaikkea heräävä tunne on lukijan oma tunne, eikä kenenkään yksilöllinen tunnereaktio ole redusoitavissa pelkästään tekstin sisällön tai rakenteen muodostamaksi.

Abbott vertaa teoksen tapahtumien vastaavuutta lukijan kokemukseen. Hänen mukaansa vastaavuus tulee esiin jopa pienissä yksityiskohdissa kuten *Wattissa* Erskinen huoneessa mahdollisesti olevan soittokellon sointi, jonka salapoliisijuonen tyyppinen tilanne ratkeaa siihen, että huoneessa on soittokello, mutta se on rikki. Näin lukija palaa jälleen on-ei tilanteeseen. Järjestyksen tunnetta seuraa vääjäämättä sen puute ja päinvastoin. Tässäkin siis teksti ohjaa lukijaa tuntemaan jännityksen ratkaisun etsintävaiheessa ja hämmennyksen ratkaisun vajavaisuuden edessä. Tilanteesta aukeaa tosin monta uutta mysteeriä. Edellä kuvatun ”organisoidun sekasotkun” päälle on vielä ladattu joukko tunnettuja symboleja ja teemoja kuten uskonnollinen opas, mikä on omiaan tuomaan lukijalle tunteen siitä, että tekstistä löytyy kuitenkin jokin syvempi merkitys. Lukijan lähtiessä seuraamaan näitä allegorisia viitteitä joutuu hän taasen eksyksiin ja teksti saa lukijan kokemaan älyllisen ponnistelun hukkaan valumisen (Abbott 1973, 66, 68–70). Tämä lukijan ”eläminen” tekstin läpi poikkeaa puhtaasta metafiktiosta tuoden voimakkaammin mukaan elämyksellisen komponentin, joka ei ole mahdollinen, ellei lukija ensin lähde etsimään tekstistä merkitystä. Tätä vaikutelmaa lisää ajallinen ulottuvuus, joka Beckettin teksteissä on moninkertaisesti sekoitettu. Merkityksen muuttuessa ajallinen ulottuvuus tulee mukaan uuden merkityksen pinoutuessa vanhan päälle. Lukukokemuksen kronologiaa hämmennetään, mutta kokemuksellisesti tuoreemmat ilmiöt on jo pohjustettu.

Tällaisista aineksista rakentuu aiemmin esiin tuomani Daltonin tekstin emotionaalinen transferenssirakenne. Mercierin ja Camierin kulahtanut sadetakki edustaa hylättyä, pois potkaistavaa ja arvonsa menettänyttä osaa itsestä. Mercier itse kaikessa groteskiudessaan on kuitenkin empatiaa herättävä hahmo, hän tahtoo yrittää ymmärtää ja kaikin keinoin auttaa ystäväänsä, vaikkei omaa juuri

siihen kykyjä. Toisessa yhteydessä taas hän on raivopäinen mies, joka hakkaa yövahtia silmittömän raivon vallassa – pelottavako? Kyse ei ole siitä, että lukija eheyttäisi mielessään esimerkiksi sääliä ja vihaa herättäviä objekteja, vaan hän voi toisena hetkenä tuntea sääliä ja hetken kuluttua vihaa. Nämä eivät tekstissä nivoudu yhteen, mainittujen tekstin herättämien tunteiden välillä ei ole mitään loogista sen enempää kuin satunnaistakaan siltaa, vaan silta rakentuu lukijan mielessä jos on rakentuakseen. Imitatiivinen kritiikki etsii tekstistä sen luomaa ”välitöntä kokemusta”.

Tämä on proosan keinoin vaikeampi saavuttaa kuin näyttämöllä, mutta Abbottin (1973, 8) mukaan juuri käsillä olevien teosten aikaan se oli Beckettin fiktion keskeinen sisältö. Samoin Abbott (1973, 64) tuo esiin sen vaikutuksen, mikä tekstillä on lukijaan. Se on ikään kuin ilman kirjailijaa tuotettu, mekanistinen kaikessa rytmisessä poljennossaan (komputaatiot, musiikki, automaatio), sanat ilmaantuvat itsestään ilman sitovia välikohtia. Näin lukija joutuu jakamaan Wattin vaikean tilanteen tämän pohtiessa, mitä kaikki ilmiöt ovat nimeltään ja tarkasti määriteltynä. Kennedyn (1989, 110) mukaan tekstin ”alla” oleva emotionaalinen kuvio tulee esiin hiljalleen, eikä sitä tarvitse erikseen psykoanalyttisesti tulkita. Tässä hän viittaa *Molloy*n alkukohtaukseen, jossa Molloy lähtee äitinsä huoneesta äidin etsintämatkalleen, joka etsintä säilyy hänen pakkomielleensä loppuun saakka ja jossa käyttövoimana on Molloy'n emotionaalinen ambivalenssi äitiä kohtaan. Molloy häilyy seuran (A tai C) kaipaamisen ja kaikennielevän yksinäisyyden välillä. Ymmärtääkseni Kennedy viittaa äitisuhteeseen kehotuksessaan unohtaa psykoanalyttinen tulkinta henkilöhahmon tuomien tunteiden tulkkina.

*Mercier et Camier*issa Beckett tuo mukaan kaksikon etsintämatkalle. Abbottin mukaan tämä toimii lähinnä kirjallisena kokeena sen lisäksi, että Beckett siirtyy kirjoittamaan ranskaksi. Yksilön mielen maailmasta siirrytään kaksikon kokeman pysyvemmän ulkoisen maailman kuvaamiseen. *Mercier et Camier* näyttäytyy itse asiassa koherenssin kuvauksena verrattuna *Watti*in. Toki siinä on hajottavia elementtejä, jotka turhauttavat lukijaa tulkinnan etsinnässä, mutta se sisältää kuvauksen epä-matkasta. Kaksikko lähtee ensin kertaalleen, mutta joutuu palaamaan unohdettuja tavaroita hakemaan, ja toisella kertaa he pääsevät hieman pidemmälle. Tämäkin matka kuitenkin päättyy lähtöpisteeseen. Matkakuvaus maisemineen on yksityiskohtaista ja tarkkaa, maaseutu tulee tutuksi raunioineen ja kylieen. Asetelma, hahmot ja tapahtumat vaihtelevat monimuotoisesti, mitä Abbott kuvaa tekijän yritykseksi löytää helpotusta jatkuvaan elementtien manipuloimiseen. Kuvaus alkaa antaen ikään kuin tarpeellisia vihjeitä, jotka osoittautuvat myöhemmin turhiksi, ja paisuu paisumistaan yhä uusien yksityiskohtien myötä kunnes henkilöhahmot tuodaan kuvaan mukaan. Päähenkilöt tai tapahtumat eivät

luo kertomusta, joten uusia henkilöitä hahmoja vyöryy näyttämölle, Madden ja Monsieur Conaire käyvät juonen kannalta hämäräksi jäävän keskustelun majatalossa, jonne Mercier ja Camier ovat majoittuneet. Monsieur Conaire näyttäisi olevan tärkeä henkilö, koska hän ilmaisee Camierin olleen yksityisetsivän, mutta jälleen tämäkin juonenkäänte jää roikkumaan ilmaan täysin vapaana tulkinnoille. *Mercier et Camierin* myötä Beckettin kerrontaan ilmaantuu myös vanhojen henkilöiden ja paikkojen kierrätys, mm. Watt tulee mainittua. Niinpä kaiken kaikkiaan Abbott näkee *Mercier et Camierin* eräänlaisena välityönä, jossa Beckett kokeilee erilaisia kirjoittamisen metodeja siirtymättä kuitenkaan imitatiivisen tekstin suhteen pidemmälle. Esimerkiksi väkivaltainen kuvaus yövartijan hakkaamisesta on tavallaan motivoitu järkevästi tai ainakin ymmärrettävästi, aloittaahan yövartija itse Camierin pamputtamisen. Samoin kertoja on *Wattiin* ja *Molloyhin* verrattuna huomattavasti pysyvämpi, eikä sekaannu henkilöiden ajatteluun kuin kertaalleen ystäväysten miettiessä sisäistä ääntä, joka kertoo menneistä olemassaolon muodoista tuoden mukanaan johtopäätöksen ”I am not yet dead” (Abbott 1973, 75–88). Lukijan kokemus on muihin proosateoksiin verrattuna kevyempi ja selkeämpi.

Moranin matkalle lähtöä pohjustetaan paitsi mukaan otettavien tavaroiden luetteloinnilla niin myös matkakuvauksella retkioppaiden tapaan. Muussakin Beckettin proosassa samalta ajalta ympäristön tarkka kuvaus on runsasta. Maisema luo tietyn tunnelman omaavan taustan, jossa henkilöitä hahmot tai ”more properly, the figures that cross the landscape of the journey” kulkevat, kuten Kennedy (1989, 122) asian ilmaisee. Maisema muodostaa kerronnan pysyvimmän elementin, teoksesta toiseen on tunnistettavissa samoja paikkoja ja samantyyppinen maaseutumiljö. Vaikka Moran alun itsevarmuuden hälvetessä ei olekaan enää täysin varma Molloyin asuinpaikan Ballyn luonteesta (”That then is a part of what I thought I knew about Ballyba when I left home. I wonder if I was not confusing it with some other place.” *M*, 135), on tämä paikkakunta kuvattu niin tarkasti, että sen pystyy kuvittelemaan silmiensä eteen, ja itse asiassa Beckettin kuvaamia seutuja on myös kuviteltu ja valokuvattu Irlantiin sijoittuvina. Vaikka Beckett tuskin tähtää maantieteelliseen realismiin hyödyntäessään itselleen tuttuja seutuja, luo yksityiskohtaisen tarkka kuvaus lukijalle vaikutelman luonnollisesta tilasta, jonka palaset muokkautuvat osaksi henkilöiden sisäistä mielen maailmaa (Kennedy 1989, 5–6). Moran tarkoittaa Molloyin alueella oman alueensa pohjoispuolella sijaitsevaa kapeaa aluetta, jonka ulkopuolella Molloy ei koskaan ole käynyt. Käytyään läpi keskustan, taajaman ja lähialueen määritelmiä hän pääsee kuvaamaan itse seutua:

”Ballybaba, in spite of its limited range, could boast of a certain diversity. Pastures so-called, a little bogland, a few copses and, as you neared its confines, undulating and almost smiling aspects, as if Ballybaba was glad to go no further. But the principal beauty of this region was a kind of strangled creek which the slow grey tides emptied and filled, emptied and filled...Some said, There is nothing more beautiful than these wet sands. Others, High tide is the best time...The land did not lend itself to cultivation. No sooner did a tilth, or a meadow, begin to be sizeable than it fell foul of a sacred grove or a stretch of marsh from which nothing could be obtained beyond a little inferior turf or scraps or bogoak used for making amulets, paper-knives...”

(M, 134–135).

Samoin kuin Moranin matkalle lähtiessään kuvaama hautausmaan reunaa kävely *kuolleiden alla*, niin myös Ballybaban kuvaus sisältää realistisen tarkasti luodun kuvan ohessa maiseman inhimillistävää kuvaustapaa, tai mielen sisäisen maailman kuvausta luonnon avulla. Ballybaban hymyilevät puolet huokaisevat helpotuksesta, kun taajaman ei tarvitse mennä kauemmas. Tyypillisen äänimaisemaa luovan toiston (”tides emptied and filled, emptied and filled”) jälkeen luotu kuva yhtäkkisesti tekee tyhjäksi aiemman ylistyksen maiseman kauneudesta. Defenssien kannalta tämä tarkoittaisi aiemman haaveiluun unohtumisen havaitsemista turhaksi ja lapselliseksi, kaiken maailman matkamuistoesineiden näpräämisen tahrिमaksi. Joka tapauksessa maiseman avulla luodaan voimakasta tunneilmastoa, johon henkilöahmot sitten lukijan johdattavat. Vaikka henkilöt eivät kerro tunteistaan, niiden ulkoistettuja ilmaisuja vilisee tekstin raunioissa, ojissa ja soissa. Tekstille on tyypillistä maisemakuvauksen yksityiskohtaisuus ja konkreettisuus, Moran ei kulje kuolleiden maailmassa dantemaiseen tapaan, vaan nimenomaan kuolleiden alapuolella. Tekstin välittämä kokemuksellinen totuus puristuu esiin näissä kohdissa, joissa pintarakenteessa olevan pohdiskelun ja toinen toisensa kumoavan väittämän väliin jää jaettavissa olevan tunteen menevä aukko.

Molloyn matkatessa paikat pysyvät tuttuina, mutta Molloyn vaikeus tunnistaa niitä kulminoituu ensimmäisen osan lopussa Molloyn päätyessä ojaan.

”...it was in the ditch that I became aware of what had happened to me. I suppose it was the fall into the ditch that opened my eyes, for why would they have opened otherwise? I looked at the plain rolling away as far as the eye could see. No, not quite so far as that. For my eyes having

got used to the light fancied I saw, faintly outlined against the horizon... It is true the plain seemed familiar, but in my region all the plain look alike, when you knew one you knew them all. In any case, whether it was my town or not... were ludicrously idle questions for a man in my position, though of undeniable interest on the plane of pure knowledge. For how could I drag myself over that vast moor, where my crutches would fumble in vain. Rolling perhaps?

(*M*, 90–91).

Miten puhua fiktiosta imitaationa tuomatta keskusteluun merkitysrakenteita? Miten kokea teksti tai vastata siihen etsimättä avaimia sen merkityksen purkamiseen? ”No symbols were nonen intended” oli Beckettin ohje, Abbott ottaa lievemmän kannan todetessaan, että symboleita voidaan kyllä hyödyntää kunhan ei jäädä niiden vangiksi. Mahdollisten tulkintojen määrä on niin valtava, että tämä laajuus sinällään on huomionarvoista. Lukija joutuu henkilöhahmon kanssa analogiseen tilanteeseen, hän ei voi tietää, mikä vaihtoehto olisi oikea tai onko oikeaa ratkaisua ylipäättään olemassa. Jotkin selitykset tuntuvat sopivammilta kuin toiset, mutta selitystä ei loppujen lopuksi kuitenkaan ole. Luonnollisesti psykoanalyttisesti orientoitunut kriitikko löytää psykoanalyttisen selityksen ja filosofi filosofisen, mutta tämä ei tee tyhjäksi kokemusta, jonka kautta kukin on tulkintaansa päätenyt. Se rajoitus on kuitenkin nähtävä, että tulkinta ei saa olla ristiriidassa tekstin herättämän vaikutuksen kanssa (Abbott 1973, 9–11). Mielestäni tämä onkin se polkupyöränava, jolla matkaan päästään.

*Watt*in alussa päähenkilöä ei ole paikalla ja hän ilmaantuu näyttämölle ikään kuin vahingossa, häntä on vaikea erottaa paketista. Koska kuitenkin kyseessä on inhimillinen olento eikä tummaan paperiin kääritty ja keskeltä sidottu telttakangas, niin kohtauksessa korostuu ulkopuolisuuden tunne. Jostakin paikalle tipahtanut Watt herättää kanssaihminen mielenkiinnon ja he alkavat kilpaa kehittää erilaisia selityksiä Wattin ilmaantumiselle tai hänen mahdollisille suunnitelmilleen. Henkilöä itseään ei ole, mutta hän täyttää kadunkulman kiivaalla hyörinällä. Watt esitellään hieman kielteisessä valossa, hänen näkö- ja puhekykyään epäillä, mutta itse hän on resistentti kaikille kommentteille ja töytäisille, joita hän osakseen saa. Päähenkilön tehtävä näyttää olevan uteliaisuuden kiihotus ja olemattomuuden kokemuksen kokeminen. Lukija saa osansa tästä kokemuksesta, kun Watt kerrasta toiseen etsii selityksiä kokemuksilleen löytäen vain yhä uusia hypoteeseja. Watt tarvitsee oletuksiaan padan olemuksesta tai ruokkimisjärjestyksestä pitääkseen itsensä koossa silloin, kun hän ei pysty ympäristön perusteella päättelemään, mikä hänen kokemuksensa on (Levy 1980, 35). Esimerkiksi hymyileminen

onnistuu häneltä, koska hän on tarkkaillut hymyileviä ihmisiä. Hän kykenee esittämään ilmeen, joka on enemmän hymy kuin irvistys tai haukotus. Silti hymy jää vajaaksi ja ulkopuoliset voivat sekoittaa sen hampaiden imeskelyyn. Tässä tilanteessa Watt ei tarvitse luettelointia. Jo teoksen alku sulkee lukijan ulkopuolisuuteen, eikä tunneside päähenkilöön ole todennäköinen. Vaikka mieleen ei juolahtaisikaan 70 - luvulla Suomen televisiossa esitetty työttömän henkilön kuorma-auton lastina perunasäkkiin sullottuna saama työ ja kaatopaikalle joutuminen, jotakin samankaltaista tilanteessa on. Yhteinen kiintopiste, ”coming and being and going in purposelessness”, auttaa lukijaa luomaan mielikuvia, jotka eivät voi kiinnittyä puhtaaseen tekstuaaliseen kudokseen. Pouillon (1979, 66) on *Molloy*n osalta huomauttanut, että Molloyta itseä ei kosketa se, mitä hän tekee tai miten äidin etsinnässään onnistuu. Malttamattomuus ja tarve löytää tyhjentävä vastaus on lukijan ominaisuus. Tietoisuuden kokemuksen kuvaus *sen kokemuksen läpikäymällä* on keskeinen teema Beckettin teksteissä, jota Esslin kuvaa ääripäiden hakemiseksi; tietoisuus, joka ei vielä voi tiedostaa olemassaoloaan ja tietoisuus, joka ei tiedosta ei-olemassaoloaan (Esslin 1965, 9). Tämä näkemys on hyvin lähellä Daltonin esittämää transferenssirakennetta, jonka kautta lukija kokee tekstin eri komponenttien herättämiä tunteita.

Molloy tarjoaa lukijalle kokemuksen kahden teoksen yhtäaikaisesta lukemisesta. Hän voi vuoronperään tai lomittain samaistua kumpaan tahansa päähenkilöön ja siirtyä toisen osan tunnelmista toisen osan tuottamiin kokemuksiin. Molemmat osat toimivat ristiin toistensa kanssa sisältäen vihjeitä ja samankaltaisuuksia, jotka tuovat mieleen toisen osan vastinkappaleet. Paikkojen ja nimien vaihdettavuus korostuu lisäten vaikutelmaa vain sattumanvaraisesti juuri tähän koostetusta kokonaisuudesta. Lukijan kannalta tämä merkitsee yhä vapaampaa mahdollisuutta yhdistellä tekstin herättämiä mielikuvia ja toisaalta lisääntyvää epätietoisuutta. Ainoat vihjeet, joita lukija saa yhtenäisyyden tarpeensa tyydyttämiseksi, muodostuvat siitä, että asiat esitetään samassa kokonaisuudessa, samassa teoksessa. Luettelin toistoa käsittelevässä kappaleessa pakonomaisesti osien välisiä samankaltaisuuksia, mutta niitä ei nivota yhteen. Syy tulkintaan on lukijassa, kyseessä on tuotettu artefakta, tekstin pakottama konstellaatio, joka elää kuitenkin tekstin yli. Tätä korostaa vielä entisestään se, että teksti sisältää toisteisuutta, joka ei kuitenkaan pysy samana, vaan muuttuu hiljalleen, niin että lukija ehtii luoda jälleen uusia mielikuvia. Vaikka *Molloy*ssa eriskummallisuudet painottuvat henkilöiden välisiin muuttuviin suhteisiin, on siinä myös ajallinen ulottuvuus. Moranin ja Molloy'n matkojen keskinäinen ajallinen suhde jää selvittämättä. Lukijalle ei selviä paralleelien kertomusten keskinäinen suhde ja tämä aiheuttaa hämmentävän tunteen, vastakohtat eivät asetu päällekkäin, vaan

samantapaiset kertomukset erkanevat toisistaan. *Molloyssa* käsitellään raporttien teon myötä myös kysymystä, kuka määrää tekemisen. Kuka on määräysten takana ja miten raportit tulee tulkita? Perinteisesti raportti käsitetään tosiasioita sisältäväksi dokumentiksi, joten raporttimuoto edelleen lisää lukijan eksymisen kokemusta sen suhteen, mikä on totta siinä mielessä, että se muodostaisi vertailukohdan normin (Abbott 1973, 99–105).

6 LOPUKSI

How much longer are we to hang about waiting for the antechrist?

– Molloy (*M*, 167)

Tekstiin rajoittuva psykoanalyttinen tulkinta on mahdottomuus ottaen huomioon, että siinä on kyseessä kahden osapuolen yhteistyön tulos. Lukiessani *Wattia* en voi olla kuvittelematta olosuhteita, joissa Beckett on sen kirjoittanut. Sotaan liittyvä pelko ja kauhu tulee eläväksi tekstissä, jossa sotaa ei käsitellä juuri lainkaan. Pelko jäsentää tekstin rakennetta, sillisalaatista tulee ymmärrettävää traumaattisen toiston kautta ymmärrettynä. Tämän pidemmälle Beckettin elämän tapahtumiin ei ole tarpeen mennä, jo näistä lähtökohdista voidaan nähdä, kuinka teksti ei liiku tyhjiössä, vaikka Beckett kuinka pyrkii luomaan tyhjän tilan henkilöhahmoilleen. Mitä tyhjempi taulu, sitä enemmän siihen voidaan piirtää. Näin usein psykoanalyttisessa ajattelussa perustellaan esimerkiksi analyyttistä abstinenssia eli pitäytymistä henkilökohtaisten merkitysten välittämisestä potilaalle. Kuitenkin tyhjiys sinänsä on hyvin voimakas määrittäjä. Hollandin mukaan turvallinen romanssikonteksti ei anna tiedostamattomalle niin paljon tilaa kuin monitahoisempi tekstiympäristö.

Felmanin ja Laubin mukaan empiirinen konteksti pitää paitsi tietää niin myös lukea, jotta saadaan näkemystä kontekstin merkityksestä ja tärkeydestä tekstiin. Empiirinen konteksti täytyy lukea yhteydessä tekstiin ja osana tekstiä. Tekstin kontekstualisoimisen lisäksi konteksti pitää tekstualisoida (Felman & Laub 1992, xv). Toki myös Julia Kristeva on keskeisesti tuonut esiin ympäröivän todellisuuden merkityksen tekstin tulkinnalle.

Psykoanalyttisen tiedon luonne on sellainen, että se syntyy ja kehittyy vuorovaikutuksessa rakentuen kerroksellisesti yhä uudelleen. Tämä prosessi ei ole determinoitu ja se sisältää arki ajattelulle vieraita elementtejä, mutta se ei mahdollista kaikkia tulkintoja (Skura 1993, 379). Tekstin muotoon liittyen perspektiivin vaihdoksia ja prosessimaisuutta on tarkasteltu terapiatilanteen vuorovaikutuksellisuudesta käsin. Psykoanalyysi voi opettaa korvaamaan tarkoituksen hakemisen kuuntelemisen taiteella. Teksti, kuten potilaskin, tarjoaa tulkintansa välineet ja lukijan on opittava olemaan tämän asian kanssa, eikä korvaamaan sitä etukäteisteorioilla (Ellman 1994, 11).

Omatessani jonkin verran tietämystä psykoanalyysin teoriasta saan siis Beckettin tekstistä esiin kiinnostavia puolia, joita en siitä todennäköisesti muutoin löytäisi. Tämä on henkilökohtaisella tasolla avartavaa, mutta ei välttämättä laajemmin merkityksellistä. On mahdollista, että psykoanalyysin keinoin löydettävissä olevat tekstin ulottuvuudet jäävät välttämättä yksilökohtaisiksi, vaikka toki ovat kulttuurisesti jaettavissa. Osin tutkimuskohde lienee sama kuin strukturalistisemmassa tutkimussuunnassa esimerkiksi toistoa tutkittaessa. Psykoanalyysi antaa kuitenkin ilmiöille jaetun merkityksen, eikä niitä voida typistää pelkästään tekstuaalisiksi. Transferenssin tarkastelu tulkinnallisena työkaluna ja tekstuaalisena elementtinä vertautuu jossain määrin reseptioestetiikan kysymyksiin ja yhtenä jatkotutkimuksen aiheena näiden menetelmien vertailu voisikin avartaa näkemystä fiktion referentiaalisuudesta suhteessa psyyken toimintamekanismeihin. Tähän liittyen kysymys referentiaalisuudesta ja sen muodostumisesta lukemien ja tulkinnan kontekstissa on myös relevantti (Brooks 1983, 75).

Tietoiset fantasiat sekä elämässä että kirjallisuudessa eivät tule suoraan alitajunnasta, vaan unien lailla ovat omituisia ja johtavat alitajuiseen. On myös alitajuisia fantasioita, jotka eivät koskaan tule tietoisuuteen, koska ne ovat liian syvään torjuttu. Daltonin (1979, 22) mukaan sellaisen materiaalin vaikutus näkyy kirjallisuudessa henkilöiden, tapahtumien ja ideoiden fragmentteina, jotka näyttävät olevan erikoisia. Mitään näistä fragmenteista ei voi tulkita yksinään, vaan yhdessä ne voivat muodostaa alitajuiseen fantasiaan viittaavan kuvion. Näin hän korostaa kokonaisuuden kautta tulkintaa, mutta toisaalta tekijän tietoisien työn tulos jää huomiotta. Beckettin tapaa fragmentoida kieltä on tarkasteltu myös suhteessa patologiseen, psykoottiseen kielenkäyttöön ja tietoisena pyrkimyksenä kohti ei-olemassaolon kuvaamista (Keatinge 2008, 86). Tämän lähempi tarkastelu jäi työni ulkopuolelle. Käsiteltyjen Beckettin tekstien transferenssirakenne herättää irrallisia tunteita, ehkä jopa fyysisiä

affekteja, jotka pakotetusti jäävät jäsentymättömiksi ja sen kautta puristavat lukijankin rautalanka-aidan ympäröimään puutarhaan. Eri komponentit tekstissä edustavat vuoroin helpotusta, toivoa tai toivottomuutta siten, että kiinteitä maamerkkejä ei juuri ole. Näistä palasista lukija rakentaa oman mielensä mukaisen matkan.

Historia ja sosiaalinen tausta, biografinen tieto, teoria ja metodologia ovat hyödyllisiä ennen kaikkea siten, että ne auttavat kriitikkoa lukemaan tekstiä tarkemmin, ymmärtämään paremmin sen sisäisen rakenteen. Kaikkein tärkeimmät assosiaatiot mihin tahansa tekstin osaan eivät tule kirjailijan elämästä, vaan muista tekstin osista, joka on relevanttien assosiaatioiden suljettu systeemi. Eri lukijoilla herää erilaisia muistoja tai fantasioita, oleellista ei ole tarkka saman muistuttaminen, vaan dynaaminen vaikuttavuus – voima stimuloida intrapsyykkistä aktiivisuutta ja primaariprosessiajattelua (Dalton 1979, 27, 36). Teksti kuitenkin ohjaa lukemista siten, että lukija toteuttaa tekstin toistamalla sen (Felman 1985, 148). Beckettin tekstissä fyysinen ulottuvuus on vahvasti läsnä paitsi temaattisella tasolla mielen ja ruumiin välisen sidoksen pohdinnoissa niin myös itse kielessä, joka poljennollaan ja pakottavalla toistollaan tuo mukanaan ”fyysisen tuntemuksen” siinä määrin kuin se kielen avulla on välitettävissä.

Tiedostamaton ilmenee Beckettin tekstissä pääsääntöisesti kielen rakenteissa. Vaikka nämä rakenteet ovat kirjailijan vakaasti harkitsemia ja tietoisesti luotuja, ne onnistuvat herättämään lukijan alitajunnan toimimaan. Myös kerrottu sisältö stimuloi kokemusta, mutta kerronnan muoto luo vahvemman vaikutelman. Vaikka *Molloy*ssa käydään tarkkaan läpi oidipaalikonflikti, ei se nouse tekstin merkityksesi, vaan pikemminkin ilkkuu ilmeisyydellään ja turhuudellaan. Vastavuoroisuuden torjuminen ja lukijan tyly ulkopuolelle jättäminen tulevat puhuneeksi kokemuksista, joita ei ole voitu jakaa. Oletin torjunnan ja toiston toimivan alitajuista materiaalia esiin tuovina keinoina. Torjunnan osalta näin ei nähdäkseni ole, ainakaan siinä merkityksessä kuin sitä psykoanalyttisessa kirjallisuudentutkimuksessa on yleensä ymmärretty. Kuitenkin huomioitaessa traumaattisen toiston mekanismit voidaan ajatella toiston toimivan sekä alitajuisen sisällön esiintuojana että osaltaan sen peittäjänä eli torjunnan palveluksessa. Jälkimmäisessä tapauksessa toisto on symbolifunktion korosteisuutta. Torjunta on Beckettin tekstissä huomattavasti kokonaisvaltaisempi ilmiö kuin jokin yksittäinen tekstuaalinen keino. Se on lamaannuttava ulkopuolisuuden tunne, jonka seurauksena

lukemisen jättäisi mielellään kesken tekstin jäädessä tuolloin vääjäämättä lukematta ja transferenssissa muodostumatta. Tässä merkityksessä ”torjuntaa” ei kuitenkaan yleensä käytetä.

Olen esittänyt omia miellelyhtymiäni Beckettin teksteistä huomioiden hänen sodanaikaisen toimintansa, joka minulle on ollut puhuttelevaa ja johdattanut osin ajatuksenkulkua teoksia lukiessani. Tämän tarkoitus on ollut ennen kaikkea kuvata niitä tunteita, joita tekstit minussa herättävät, koska ajatukseni on, että psykoanalyttisen kritiikin kohdalla oleellista on se emotionaalinen vaste, jonka kirjallisuus herättää. Tekstin transferenssirakenne ohjaa lukijaa kokemaan tietyn elämyksellisen matkan, joka ilmenee henkilökohtaisena lukukokemuksena. Osatulkintoja lukija joutuu välttämättä lukiessaan tekemään, vaikka en väitäkään, että Beckettin teksti sisältäisi esimerkiksi sodan kuvauksen tai muutoin yhtenäisenä hahmotettavan juonenkulun. Työni varrella olen esittänyt huomioita, jotka tukevat tekemääni sotatrauma tulkintaa, vaikka toisenlainenkin tulkinta olisi mahdollinen. Felmanin mukaan lukeminen on ”sokeaa toistamista”, jossa tekstin retoriikka aktualisoituu lukemisen aktissa. Näin olen siis tehnyt tekstin ja tässä prosessissa teksti on paljastanut jotakin minusta ja minä puolestani esittänyt tässä työssäni intuitiiviset löydökseni tekstistä. Alitajuista tekstissä on se kokemus, jonka se lukijassa herättää ilman, että teksti välttämättä suoraan viittaisi kyseiseen asiaan. Mielestäni Beckett ohjaa lukijaa kokemaan mitä elävimmällä tavalla erilaisia tunnetiloja luoden sitä kautta merkityksiä. Tekstin monipuolisuus ja sulkeutumattomuus luovat mahdollisuuksia ymmärtää ja tulkita tekstiä eri tavoin. Iserin mukaan ei edes ole vältettävissä pyrkimys muodostaa koko ajan uutta tulkintaa vaikka tietäisimmekin sen mahdottomuuden (Wolosky 1995, 67). Torjunta pyrkii hävittämään tekstistä sisäislukijan, vaikka ei olekaan onnistunut hävittämään sankkaa lukijoiden joukkoa. Päinvastoin inhimillinen pyrkimys selittää ja ymmärtää takaa Beckettin suosion tulevaisuudessakin, vaikka esimerkiksi käsitys historiallisista tapahtumista muuttuu. Kontekstisidonnainen lukutapa tarjoaa sellaisia näkökulmia tekstiin, jota ei voida saavuttaa pelkästään tekstin sisään jäämällä.

Mainitsin lyhyesti työni alussa Beckettin teksteistä tehdyn psykoanalyttisen tutkimuksen yhteydessä Esslinin näkemyksestä, jonka mukaan Beckettin teoksia tutkivien kriitikoiden on varottava pelottelemasta lukijoita pois mutkikkaiden tekstien ääreltä. Esslin pitää Beckett -kritiikin tehtävänä paitsi lukuisten alluusioiden osoittamista ja tekstin rakenteen selvittämistä niin ennen kaikkea lukukokemuksen kuvaamista. Tämä kokemus on erotettavissa puhtaasti kuvaavasta, ideologisesta tai poleemisesta sisällöstä herättämänsä suoran, kokemuksellisen vaikutuksen kautta. Esslin nostaa tämän

merkityksen kritiikin osista keskeisimmäksi, koska juuri tutkijoissa herännyt voimakas emotionaalinen vaste on se syy, joka selittää tutkimuksen suurta määrää ja laajuutta riippumatta käytetystä taustateoriasta. Beckettin teksti välittää lukijalle ennen kaikkea *kokemuksen laadun* enemmän kuin *sen, mitä sanotaan* (Esslin 1965, 13–14). Olen työssäni kuvannut niitä keinoja, jolla tämä emotionaalinen vaste lukukokemuksessa tekstistä välittyy herättäen lukijassa tunteisiin pohjautuvia mielikuvia, vaikka lähtökohtana olisikin tiedollinen pyrkimys löytää jokin yhtenäinen selitysmalli tekstin keskenään ristiriitaisille osille. Teksti luo odotuksen löytää jokin selitys esimerkiksi herra Knottin ruuantähteiden hävittämiselle, mutta tämä odotus on lukijan, ei Wattin, päämäärä. Watt on kiinnostunut laskemaan erilaisten vaihtoehtojen määrää keskittyen siihen, *miten* jokin asia tulisi hoitaa, ei *miksi* se tulisi hoitaa (Esslin 1965, 67).

Psykoanalyttinen kirjallisuudentutkimus tutkii paljossa samoja ilmiöitä kuin muutkin kirjallisuudentutkimuksen haarat, vaikka käytetyt käsitteet ja selitysmallit eroavat. Tämä helpottaa eri lähtökohdista selittävien tutkijoiden toistensa ymmärtämistä, mikäli koulukuntaeroja ei nosteta liian hallitsevaan asemaan. Psykoanalyttisen kritiikin vaarana on aivan oikeutetusti nähty selittämisen voiman ehtyminen laaja-alaisuuteen ja yksilöllisiin tulkintoihin, eikä tämä työ tuo siinä suhteessa tuo asiaan uutta valaistusta. Daltonin esittämä ajatus siitä, että psykoanalyysi tarjoaa kirjallisen rakenteen ja merkityksen alitajuisten ulottuvuuden ymmärryksen jää jossain määrin hataraksi, koska hän ei omassa teoriankehittelyssään tarjoa esimerkkiä, miten tällainen alitajuinen ulottuvuus on löydettävissä. Niinpä en ole juurikaan löytänyt konkreettisia välineitä tekstianalyysin tekoon, vaan olen joutunut rajoittumaan niihin teoreettisiin lähtökohtiin, joita lukuisat psykoanalyttisesti orientoituneet tutkijat ovat esittäneet ja soveltamaan niitä tutkiemiini Beckettin teksteihin, jolloin henkilökohtainen kokemus entisestään korostuu.

Torjunta, muut mielen puolustuskeinot ja toisto voidaan nähdä myös tekstissä elementteinä, jotka muokkaavat sen rakennetta. Näin tulkiten päädytään hyvin samankaltaisiin johtopäätöksiin kuin muillakin tekstilähtöisemmällä menetelmällä verraten niitä esimerkiksi ironiaan ja huumoriin. Psykoanalyttinen tutkimus ei tällöin tuo tutkimukseen mitään uutta. Mielestäni sen anti kirjallisuudentutkimukselle on sen erityisyydessä eli niiden prosessien ymmärtämisessä, miten lukija reagoi lukemaansa ja miten vuorovaikutus tekstin ja lukijan kesken muodostuu tutkimuksen sijoituessa tällöin lähimmäksi reseptioestetiikkaa.

Tiedostamattoman, torjunnan ja toiston voidaan nähdä ilmenevän Beckettin tekstissä. Ne uutetaan ulos transferenssissa, joka on henkilökohtainen, mutta myös tarpeeksi yhtenäinen yhteisesti ymmärrettäväksi. Psykoanalyttisen kirjallisuudentutkimuksen kenttä on hajanainen ja siten tämäkin tutkimus jää yksittäisten ilmiöiden tarkasteluksi. Dalton (1979, 29) erottaa psykoanalyttisessä kritiikissä symbolien ja tekstin herättämien mielikuvien tulkinnan. Olen tuonut esiin mainituista ilmiöistä muodostettuja teorioita ja sovelluksia kirjallisuudentutkimukseen sekä lukenut Beckettin proosaa näiden käsitteiden kautta. Klassiset symbolit ja omat mielikuvani tekstistä ovat himpun verran erilaiset, ja koenkin sadetakin ja polkupyörän koskettavampina kuin seksuaaliset symbolit. Onnistumistani arvioidessani voin vain todeta matkanneeni Mercierin ja Camierin tapaan sateenvarjolta (tai mahdollisesti päivänvarjolta) saaman ohjeen mukaisesti viistoon jossakin Norman Hollandin äärimmäisen tarkasti jäsennellyn lukukaavan ja Meredith Skuran transferenssiin liukenemisen väliin.

LÄHTEET

Kohdetekstit

[MC=] BECKETT, SAMUEL 1946/2003: *Mercier ja Camier*. Käänt. Tarja Roinila. Helsinki: Basam Books. (Ranskankielinen alkuteos *Mercier et Camier*. Les Editions de Minuit.)

[M=] BECKETT, SAMUEL 1950/1994: *Molloy, Malone Dies, The Unnameable*. Lontoo: Calder Publications. (Ranskankielinen alkuteos *Molloy*. Les Editions de Minuit.)

[W=] BECKETT, SAMUEL 1953/1988: *Watt*. Lontoo: Picador.

[Ws=] BECKETT, SAMUEL 1953/2006: *Watt*. Alkusanat ja käänt. Caj Westerberg. Helsinki: Basam Books.

Tutkimus ja muu kirjallisuus

ABBOTT, H. PORTER 1973. *The Fiction of Samuel Beckett*. Berkeley, Los Angeles, Lontoo: University of California Press.

ALANEN, YRJÖ 2003: *Aallosta Shakespeareen ja Simenoniin, Psykiatrin esseitä klassikoista*. Helsinki: Therapie -säätiö.

ANDERS, GUNTHER 1965: "Being without Time: On Beckett's Play *Waiting for Godot*". Teoksessa *Samuel Beckett, A Collection of Critical Essays*. Toim. Martin Esslin. New Jersey: Prentice-Hall. 140–151. (Julkaistu alunperin lehdessä *Neue Schweizer Rundschau* Jan 1954.)

BATAILLE, GEORGES 1979: "Georges Bataille in 'Critique'". Teoksessa *Samuel Beckett, The Critical Heritage*. Toim. Lawrence Graver ja Raymond Federman. Lontoo: Routledge & Kegan Paul. 55–64. (Julkaistu alunperin lehdessä *Critique* 15.5.1951. 387–396.)

BECKETT, SAMUEL 1946/2000: *Piiritetyn huoneen novelleja*. Helsinki: Like.

BROOKS, PETER 1983: "Fiction and Its Referents: A Reappraisal Foreword". *Poetics Today* 4:1. 73–75.

BROOKS, PETER 1998: *Reading for the Plot: Design and Intention in Narrative*. Cambridge: Harvard University Press.

CHRISTENSEN, INGER 1981: *The Meaning of Metafiction: A Critical Study of Selected Novels by Sterne, Nabokov, Barth and Beckett*. Bergen: Universitetsforlaget.

CRITCHLEY, SIMON 2006: *On Humour*. Lontoo, New York: Routledge.

- DALTON, ELIZABETH 1979: *Unconscious Structure in the Idiot, A Study in Literature and Psychoanalysis*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press.
- ELLMAN, MAUD 1994: *Psychoanalytic Literary Criticism*. Toim. Maud Ellman. New York: Longman Publishing.
- ESSLIN, MARTIN 1965: *Samuel Beckett, A Collection of Critical Essays*. New Jersey: Prentice-Hall.
- FELMAN, SOSHANA 1985: *Writing and Madness (Literature / Philosophy / Psychoanalysis)*. Ithaca, New York: Cornell University Press.
- FELMAN, SOSHANA & LAUB, DORI 1992: *Testimony, Crises in Witnessing in Literature, Psychoanalysis and History*. New York: Routledge.
- FINNEY, BRIAN 1998: "Samuel Beckett 1906–1989". Teoksessa *Encyclopedia of the Novel, vol I*. Toim. Paul Schellinger. Chicago: Fitzroy Dearborn Publishers.
- FREUD, SIGMUND 1920/2003: *Beyond the Pleasure Principle*. Käänt. John Reddick. Lontoo: Penguin Books. (saksankielinen alkuteos *Jenseits des Lustprinzips*. Internationaler Psychoanalytischer Verlag.)
- HOLLAND, NORMAN 1989: *The Dynamics of Literary Response*. New York: Columbia University Press.
- IKONEN, TEEMU & MAKKONEN, ANNA 1995: *Karnevaali ja autioma*. Helsinki: Helsingin yliopisto.
- KEATINGE, BENJAMIN 2008: "Beckett and Language Pathology". *Journal of Modern Literature*. 31: 4. 86–101.
- KENNEDY, ANDREW K. 1989. *Samuel Beckett*. Cambridge: Cambridge University Press.
- KENNER, HUGH 1965: "The Cartesian Centaur". Teoksessa *Samuel Beckett, a Collection of Critical Essays*. Toim. Martin Esslin. New Jersey: Prentice-Hall Inc. 52–61. (Julkaistu alunperin 1961 New York: Grove Press.)
- KESÄVUORI, SAARA 2003: *OIDIPUS OLI MIES. Psykohistoriallinen elämäkerta Eila Pennasesta vuoteen 1952 saakka*. Akateeminen väitöskirja. Tampereen yliopisto, taideaineiden laitos. Tampere: Tampereen yliopistopaino.
- KORSISAARI, EEVA 2003: "Keskeisiä kirjallisuudentutkimuksen suuntauksia". Teoksessa *Kirjallisuudentutkimuksen peruskäsitteitä*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. 290–309.
- KURKI, JANNE 2004: *Lacan ja kirjallisuus*. Helsinki: Apeiron.

- LAJUNEN, HANNA 2010: "NOTHING IS MORE REAL THAN NOTHING." *Kielen ja mielen paradoksit Samuel Beckettin trilogiassa Molloy, Malone Dies ja The Unnameable*. Pro gradu -tutkielma. Tampereen yliopisto, taideaineiden laitos, yleinen kirjallisuustiede (<http://tutkielmat.uta.fi/pdf/gradu04252.pdf>).
- LANKI, JONI 2010: "OH I DID NOT SAY IT IN SUCH LIMPID LANGUAGE" *Ironian epävakaas ja apofaattisuus Samuel Beckettin teoksissa Molloy, Malone Dies ja The Unnameable*. Pro gradu -tutkielma. Tampereen Yliopisto, yleinen kirjallisuustiede (<http://tutkielmat.uta.fi/pdf/gradu04642.pdf>).
- LAUB, DORI 1992: "Bearing Witness of the Vicissitudes of Listening". Teoksessa *Testimony, Crises in Witnessing in Literature, Psychoanalysis and History*. New York: Routledge.
- LEHTINEN, MIRJAMI 2010: *Huumori Samuel Beckettin näytelmäteksteissä Waiting for Godot ja Endgame*. Pro gradu -tutkielma. Tampereen Yliopisto, yleinen kirjallisuustiede (<http://tutkielmat.uta.fi/pdf/gradu04400.pdf>).
- LEVY, ERIC P. 1980: *Beckett and the Voice of Species, A Study of the Prose Fiction*. Totowa, New Jersey: Gill and Macmillan.
- LUCAS, ROSE 2004: "Anxiety and Its Antidotes: Patricia Cornwell and the Forensic Body". *Literature, Interpretation, Theory*. Lontoo: Gordon and Breach. 207–222.
- MOORJANI, ANGELA 2004: "Beckett and Psychoanalysis". Teoksessa *Palgrave Advances in Samuel Beckett Studies*. Toim. Lois Oppenheim. New York: Palgrave Macmillan. 172–193.
- POUILLON, JEAN 1979: "Jean Pouillon in 'Temps Modernes'". Teoksessa *Samuel Beckett, The Critical Heritage*. Toim. Lawrence Graver ja Raymond Federman. Lontoo: Routledge & Kegan Paul. 64–67. (Julkaistu alunperin lehdessä *Temps Modernes* 7/1951. 184–186.)
- RIMMON-KENAN, SHLOMITH 1987: "Narration as Repetition: the Case of Gunter Grass's *Cat and Mouse*". Teoksessa *Discourse in Psychoanalysis and Literature*. Toim. Shlomith Rimmon-Kenan. New York: Methuen & Co. 176–187.
- ROGERS, ROBERT 1991: *Self and Other: Object Relations in Psychoanalysis and Literature*. New York: New York University Press.
- SIMON, BENNETT 1987: "Tragic Drama and the Family: The Killing of Children and the Killing of Story-Telling". Teoksessa *Discourse in Psychoanalysis and Literature*. New York: Methuen & Co. 152–173.
- SKURA, MEREDITH 1993: "Literature and Psychoanalytic Process: Surprise and Self-Consciousness". Teoksessa *Essential Papers on Literature and Psychoanalysis*. Toim. Emanuel Berman. Lontoo, New York: New York University Press. 374–402.
- SOKOLSKY, ANITA 1994. "The Melancholy Persuasion". Teoksessa *Psychoanalytic Literary Criticism*. New York: Longman Publishing. 129–143.

STEINBOCK, DAN 1984a: ”Taiteen tutkimuksesta ja taiteen tekstuaalisista ulottuvuuksista”. *Synteesi* 3:4. 41–55.

STEINBOCK, DAN 1984b: ”Kertomus, tekstuaalianalyysi ja psykoanalyysi – silmän historia, silmän metafora, silmän elämäkerta”. *Synteesi* 3. 45–73.

TORSTI, MARITA 2003: *Vapaan assosiaation paluu*. Helsinki: Yliopistopaino.

TÄHKÄ, VEIKKO 1993: *Psykoteraapian perusteet*. Porvoo, Helsinki, Juva: Werner Söderström Oy.

WOLOSKY, SHIRA 1995: *Language Mysticism, the Negative Way of Language in Eliot, Beckett, and Celan*. Stanford, California: Stanford University Press.

ŽIŽEK, SLAVOJ 1994: ”Two Ways to Avoid the Real of Desire”. Teoksessa *Psychoanalytic Literary Criticism*. Toim. Maud Ellman. New York: Longman Publishing. 105–128.