

Rendre compte du monde

Maailman ja Jed Martinin taiteen välisen suhteen erityispiirteitä  
Michel Houellebecqin romaanissa *La Carte et le Territoire*

Lauri Holma  
Tampereen yliopisto  
Kieli-, käännös- ja kirjallisuustieteiden yksikkö  
Kertomus- ja tekstiteorian maisteriopinnot  
Pro gradu -tutkielma  
Toukokuu 2016

Tampereen yliopisto

Kieli-, käännös- ja kirjallisuustieteiden yksikkö

HOLMA, Lauri: *Rendre compte du monde*. Maailman ja Jed Martinin taiteen välisen suhteen erityispiirteitä Michel Houellebecqin romaanissa *La Carte et le Territoire*.

Pro gradu -tutkielma: 79 s. & kaksi (2) liitettä.

Kertomus- ja tekstiteorian maisteriopinnot

Toukokuu 2016

---

Tutkielmani lähtökohta on *maailma*, maailman ajatus ja käsite, johon kohdeteoksessani ladattuja merkityksiä tulkitsen. Teoksen sisäisessä maailmassa *maailma* toistuu paitsi sanan tavanomaisissa merkityksissä myös korostetun taiteellisissa ja taiteelliseen työhön liittyvissä yhteyksissä. Koska *maailman* merkityksien tulkinta ei sanan tavanomaisten konnotaatioiden vuoksi ole taivutettavissa selkeäksi käsitteelliseksi analyysiksi, ajatuksen ja käsitteen tulkitseminen on hypoteeseihin perustuvaa kokeilevaa selvitystyötä.

Tutkielmassani tulkitsen teoksen sisäistä dynamiikkaa suhteessa niihin hypoteeseihin, joita tulkintani edessä esitän eri näkökulmiin liittyen. Analyysini nojaa metodin osalta pitkälti tekstin selittämiseen (*explication de texte*). Tukeudun erilaisiin maailmaa tai kirjallisuutta eri näkökulmista selventäviin teorioihin tarpeen mukaan, mutta lähtökohtaisesti en kuljeta tiettyä teoreettista runkoa analyysin taustalla. Analyysini avaa tulkintalinjoja paitsi Flaubertin ja Perecin teosten myös intertekstuaalisuutta korostavien postmodernien teorioiden suuntaan.

Postmodernille teokselle tyypillisesti ja ranskalaista autofiktion perinnettä sivuten *Maasto ja kartta* hämärtää tekijän ja hahmon sekä teoksen ja metafiktiivisen kommentin rajoja. *Maailman* merkitykset sivuavat niin ollen myös kirjailija Houellebecqin taiteellisia lähestymistapoja, jotka ovat tulkittavissa *maailman* viitekehyksessä. Kirjailijan on väitetty plagioineen teokseensa tekstiä internet-lähteistä; analysoin ja perustelen kirjailijan intertekstuaalisiksi tulkitsemieni keinoja suhteessa *maailmaan*, joka kirjailijan omien sanojen mukaan on myös tekstien kokoelma.

Tutkimusaiheen luonteen vuoksi käsittelytapani on hermeettinen. Koska *maailma* on hypoteettisesti se alue, jossa taiteelliset pyrkimykset, maailmaa käsittelevät tekstit ja muut teoksessa kuvatut piirteet olennaisesti risteävät, *maailman* selittäminen muistuttaa olennaisesti päähenkilön itsensä lausumaa toivetta maailman esittämisestä tai selittämisestä: ”Haluan esittää maailmaa... Haluan vain esittää maailmaa.” *Maailman* hahmottaminen tutkimuksen piirissä on siis jossain määrin samankaltainen tehtävä kuin se, jonka taiteilija-päähenkilö on itselleen asettanut.

---

Tutkielman avainsanoja: Kuvataide, nykytaide, totaliteetti, plagiaatti, pastissi, postmoderni, realismi

# SISÄLLYSLUETTELO

I JOHDANTO .....	1
1. TUTKIELMAN LÄHTÖKOHTA .....	1
2. TUTKIELMAN KULKU .....	7
3. EDELTÄVÄ TUTKIMUS .....	10
II TEOKSEN SISÄISTÄ DYNAMIIKKA .....	13
1. JED MARTIN JA MICHEL HOUELLEBECQ IRONISESTI SÄVYTTYNEESSÄ MAAILMASSA .....	13
2. PINTA JA SYVYYS .....	20
3. KIRJOITETTU TEKSTI JA KIRJOITTAJA <i>MAASTON JA KARTAN</i> TOPOKSENA .....	25
4. POSTMODERNIT PIIRTEET JA IMITATIIVINEN INTERTEKSTUAALISUUS .....	33
III TAITEEN JA HISTORIAN KESKINÄISSUHTEITA .....	40
1. REALISMI JA TOISTAMINEN – MAAILMA TILANA .....	40
2. PEREC JA HOUELLEBECQ .....	50
3. TAULUT JA VALOKUVAT .....	55
4. MEKANIikka JA HILJAISSUUS .....	62
IV PÄÄTELMÄT – RENDRE COMPTE DU MONDE .....	69
KIRJALLISUUS .....	74
LIITTEET .....	80

# I JOHDANTO

## 1. Tutkielman lähtökohta

Tekstit syntyvät teksteistä. Jokaisen tekstin luomista ja lukemista edeltää pitkä kirjoittamisen ja tulkinnan traditio, jota mikään kirjoitettu tai muuten olemassa oleva teksti ei voi väistää. Kirjallisuus, jolla tarkoitan käsitettä sen modernissa, institutionaalisessa mielessä, on yksi alakategoria tekstien joukossa, ja se yhdistää funktioltaan ja tyyliältään hyvin erilaisia tekstikokonaisuuksia yhteisen otsikon alle. Kirjallisuudella on erikoisasema kulttuurissamme, mutta sillä on se myös itselleen: kirjallisten teosten suhteet hahmottuvat selkeämmin kahden samaan kategoriaan tunnistettavan teoksen välillä kuin kahden eri kategorian, esimerkiksi runon ja lehtiutisen, välillä. Kuten mikä tahansa muukin tekstikategoria, myös kirjallisuus tuo oman lajinsa tulkintatradition etualalle.<sup>1</sup>

Taiteidenvälisissä suhteissa vakiintumisella on suuri merkitys. Maalaustaide ja runous ovat erityisesti 1800-luvulta lähtien uusien taidesuuntausten synnyttäjä olleet läheisissä suhteissa. Kirjallisuudessa tai runoudessa kuvattu kuvataiteilija on vakiintunut motiivi, merkityksellinen ja itsessään epädramaattinen ilmaisuväline, jota esimerkiksi Honoré de Balzac, Charles Baudelaire, Émile Zola, Edgar Allan Poe ja Georges Perec ovat soveltaneet teoksissaan. Kirjallisuuden ja kuvataiteiden suhteissa on tiettyjä vakiintuneita aiheita käsittelytapoja, joita kirjallisuudentutkimuksessa nimitetään topoksiksi ja motiiveiksi (ks. Mikkonen 2005, 18–20). Kahden käsitteen rajat ovat liukuvat ja sekoittuvat helposti toisiinsa. Susanna Suomelan (2001, 145) mukaan ”topokset ovat eräänlaista kirjallista varastotavaraa; kokoelma vuosisatojen kuluessa osittain jo kliseiksi muuttuneita retorisia formuloita, kuvia, metaforia ja allegorisia sanontoja”.

---

<sup>1</sup> Barthes 1964, 14–15: ”L’écrivain n’a donc nullement à « arracher » un verbe au silence, comme il est dit dans de pieuses hagiographies littéraires, mais `s` l’inverse, et combien plus difficilement, plus cruellement et moins glorieusement, à détacher une parole seconde de l’engluement des paroles premières que lui fournissent le monde, l’histoire, son existence, bref un intelligible qui lui préexiste, car il vient dans un monde plein de langage, et il n’est aucun réel qui ne soit déjà classé par les hommes : naître n’est rien d’autre que trouver ce code tout fait et devoir s’en accommoder.” (“The writer does not ‘wrest’ speech from silence, as we are told in pious literary hagiographies, but inversely, and how much more arduously, from the slime of primary languages afforded to him by the world, history, his existence, in short by an intelligibility which pre-exists him, for he comes unto a world full of language, and there is no reality not already classified by men : to be born is nothing but to find this code ready-made and to be obliged to accommodate oneself to it.”)

Romaanista tai novellista, jonka päähenkilö on kuvataiteilija, voi sanoa soveltavan kliseitä; ironinen käsittelytapa on mahdollinen.

1800-luvun kirjallisuudessa sovellettiin useita taiteidenvälisiä topoksia, joista kuvataiteilijan lisäksi muun muassa Zolan *Nanassakin* (1880) käyttämä näyttelijä oli yleinen. Tässä mainittujen taiteiden lisäksi eri suhteet voivat luontevasti syntyä myös yllättävien motiivien, toposten tai taiteenlajien välille. Sellaisen tunnistaminen ei välttämättä ole yksinkertaista, ja uudenlainen viittaus saattaa yllättää lukijan, jolla ei ole kokemusta vastaavista rinnastuksista. Monimutkaiset viittaukset tai viittauksissaan itsetietoiset modernit ja postmodernit teokset tuovat kontekstin lisäksi uuden tulkinnallisen kerroksen, joka saattaa kyseenalaistaa viittauksen, suhteen tai perinteen mielen. Lukija saattaa jäädä vaille varmistusta merkityksestä; lukija voi jäädä, erästä modernia motiivia lainatakseni, odottamaan.

Tämän tutkielman kohde, Michel Houellebecqin vuonna 2010 ilmestynyt *La carte et le territoire* (2010, suom. *Maasto ja kartta*<sup>2</sup>) soveltaa kirjallisuusperinteessä toistuvaa kuvataiteilijan hahmoa, ja teoksessa esiintyvä motiivi kuvataiteilijan mallin kuolemasta teoksen valmistuttua on niin ikään toistuva motiivi useissa 1800-luvun teoksissa. Yhteyttä edellisten vuosisatojen kerrontaan korostaa *Maaston ja kartan* päähenkilön, kuvataiteilija Jed Martinin paluu esittävään, realistiseen maalaustaiteeseen. Toiselta puolen tämä kaksijuoninen, taiteen välityksellä taiteilijan tarinan ja murhan kautta salapoliisiromaanin yhdistävä teos on tarina kuvataiteilijan pettymyksestä ja asteittaisesta resignaatiosta, jonka päätteeksi hän rakentaa aidan oman kotinsa, entisen isovanhempiansa kodin ympärille, ja elää siellä elämänsä viimeiset vuosikymmenet. Epäonnistuneen taiteilijan (*artiste raté*<sup>3</sup>) toposta kuitenkin käännellään ironisesti: Martin on sukupolvensa menestyneimpiä nykytaiteilijoita, joka tekee taiteellaan paljon rahaa. Suhteessa Balzacin *Le Chef-d'œuvre inconnu* -novellin (1831) tapahtumiin tai Georges Perecin *La Vie mode d'emploi* -romaanin (1978) keskushenkilöön Jed Martinin ura on sarja onnistumisia ja

---

<sup>2</sup> Ransk. *La Carte et le territoire*. Sujuvoittaakseni tekstiä käytän alkukielisestä suomenkielistä nimeä *Maasto ja kartta*. Kaikki viittaukset ja siteeraukset perustuvat alkukieliseen Flammarionin vuonna 2010 ilmestyneeseen painokseen. Kaikki suomennokset ovat peräisin Ville Keynäkseen käännöksestä *Maasto ja kartta* (WSOY 2010).

<sup>3</sup> *COM*, 67: ”À titre personnelle, je préfère les personnages « entre deux âges » ; je ne me suis jamais intéressé – et je ne m’intéresse toujours pas – aux riches, ni aux pauvres, ni aux hommes politiques, ni aux délinquants, ni aux artistes (mis à part le cas particulier de l’*artiste raté*, qui me paraît emblématique : on est tous un peu ratés, on est tous un peu artistes).” Suom. LH. Kursiivi alkuperäinen.

suurmenestyksiä, ja osa Martinin teoksista päätyy esille kuvitteelliseen modernin taiteen museoon MOMA Philadelphiaan.<sup>4</sup>

Tutkielmani keskipiste on eräs romaanin avainkäsitteistä, maailma (*le monde*), jolla on oma roolinsa myös kirjailijan muussa tuotannossa. Sana on sellaisenaan Houellebecqin yhden teoksen nimessä – *H. P. Lovecraft. Contre le monde, contre la vie*<sup>5</sup> (1991) – ja *Plateforme*-romaanin (2001) sekä *Lanzarote*-kokoelman (2000) yläotsikossa muodossa ”au milieu du monde”. Epigrafi ”maailma on keskikokoinen”<sup>6</sup> avaa ”Lanzarote”-novellin (2000), ja epigrafiksi nostettu Orleansin herttuan Kaarlen säepari ”Maailma on kyllästynyt minuun / ja minä olen kyllästynyt maailmaan”<sup>7</sup> avaa *Maaston ja kartan*. Alustavan hypoteesini mukaan Houellebecqin proosassaan suorasanaisesti ja *Maastossa ja kartassa* temaattisesti esille nostama maailma on muiden merkitysten ohella intertekstuaalinen piste, jossa romaania edeltäneiden tekstien merkitykset ja teoksen itsensä aiemmin luomat merkitykset risteävät romaanin kanssa. Romaanin intertekstuaalisen tason ymmärrän montaasi-ajatuksen kautta; Houellebecq kierrättää teoksessaan runsaasti tekstiainesta, joka on peräisin eri lähteistä: internetistä, ajan sanantavoista tai lehdistön kielestä. Kososen (2000, 159) mukaan ”montaasissa on kyse eri tasossa olevien elementtien nostamisesta samaan tasoon, niiden rinnastamisesta (*juxtaposition*)”. Montaasi-ajattelun kautta tulkitsen Houellebecqin suosimia lakonisia ja näennäisen mielikuvituksettomia elementtejä: tyyliin väitettyä kieltä, stereotyyppisiä henkilöitä sekä yleisestä kielenkäytöstä poimittuja fraaseja, joilla on oma vaikutuksensa proosan hyperboliseen latteuteen.

Käsittelen intertekstuaalisuutta myös yläkäsitteenä kaikille imitatiivisille ja tiettyyn tekstiin tai tekstityyliin viitaville teksteille. Intertekstuaalisuuden käsitteellä haluan koota *Maastossa ja kartassa* toistuvat lainat, parodiset alluusiot ja mahdolliset pastissit ja väitetyt plagiaatit yhden käsitteen alle. Periaatteessa yläkäsitteen käyttö ei tee oikeutta keskenään erilaisten tekstuaalisen muotojen perusluonteelle, sillä kukin niistä käyttäytyy omalla tavallaan, mutta sovellan käsitettä sen mukaisesti kuin puhun ilmiöstä yleisellä tasolla.

---

<sup>4</sup> Antti Kasper on tutkinut Perecin taiteilijakäsityksiä pro gradu -tutkielmassaan. *La Vie mode d'emploi* -romaanin päähenkilön kohtalon Kasper (2004, 14) tiivistää: ”Kuten arvata saattaa, Valènen projektin kohtalona on jäädä ikuisesti toteutumattomaksi. *La vie mode d'emploi* lopussa vanha taidemaalari löydetään kuolleen taululuonnoksensa vierestä.”

<sup>5</sup> *H. P. Lovecraft. Maailmaa ja elämää vastaan*. Suom. LH.

<sup>6</sup> ”Le monde est de taille moyenne.” Suom. LH.

<sup>7</sup> ”Le monde est ennuyé de moy / et moy pareillement de luy.” Suom. Ville Keynäs.

Houellebecqin teoksessa on useita erikokoisia lainauksia muista teksteistä, millä keinolla hän toisinaan tehostaa romaaniensa tahdottua sävyä. Sisällöllisenä tehokeinona tämä toimii vain sillä ehdolla, että lukija tunnistaa viittauksen. Yksinkertaisimmillaan lainaukset ovat sanoja, joilla on tunnistettava asema yleisessä kielenkäytössä kirjallisuuden ulkopuolella. Ne lähestyvät Flaubertin tunnettua näkemystä *valmiista ajatuksista (idées reçues)*, joita Houellebecq toisinaan Flaubertin lailla käyttää kursivoituina – mutta ei aina. Nämä lauseet ovat usein ehdottamassa ironista suhtautumista lauseen esittävään henkilöön: ”We are a team” ja ”Tämä suhde oli win-win, ehdottomasti win-win” (CAR, 109)<sup>8</sup>, sanoo ranskalainen bisnesmies, minkä voi tulkita kuvitukseksi yritysjohtajan edustaman maailman kielellisestä ja kenties syvemmästäkin maailmankuvasta. Vakiintuneiden lauseuden ironia koskettaa myös tätä laajempia kielenkäytön kokonaisuuksia: ”Tuntui että isoäiti voisi levätä rauhassa, kuten sanonta kuului” (CAR, 60–61).<sup>9</sup> Kursivoituja virkkeitä on kertojan puheessa ja ne ovat usein suoria sitaatteja tai muita lauseita, joiden ympärillä on tiivis merkityksien kudus. Erään kappaleen päätteeksi kertoja kiteyttää kerrotun kursivoidulla lauseella, jota ei ole erotettu sitaattimerkein: ”*Ja katso, minä olen teidän kanssanne joka päivä maailman loppuun asti*”; ”*It’s a game, it’s a million dollar game*” (CAR, 58, 194).<sup>10</sup> Romaanin temaatteisesti keskeistä ainesta ovat myös viittaukset muihin kirjailijoihin, lehdistön kielestä poimitut maneerit, kuten toistuva ”auteur de”-epiteetti kirjailijoista puhuttaessa, mise-en-abyme -rakenteet sekä itseparodinen ulottuvuus, jonka polttopisteessä on teoksen Michel Houellebecq -hahmo: ””Kuulostaa siltä kuin esittäisitte itseänne...’ ’Olette oikeassa”” (CAR, 146).<sup>11</sup> Lyhytkin esittely teoksen intertekstuaalisesta aineksesta antaa riittävän kuvan teemasta, jota lainausten ja viittausten leikki paikoittain korostaa triviaalisuuteen asti.

Lainaaminen yltyä myös tutkielmani kannalta hedelmällisiin kokonaisuuksiin, jotka kulkevat tekijänoikeuksien näkökulmasta plagioinnin rajalla: *Maastossa ja kartassa* on useita pitkiä eri internet-lähteistä poimittuja tekstijaksoja, joiden olemassaololle on nähdäkseni myös kirjalliset perusteet, vaikka kirjailija onkin ollut plagiaattisyytösten keskiössä (ks. Glad 2010). Plagiaateiksi väitettyjen lainausten mieli on monimutkainen, sillä niiden luonteessa mikään ei viittaa lainaukseen, joten kysymys laajenee koskettamaan tulkinnan prosessia, lainauksen mieltä. teoksen vihjattua tietoisuutta omista keinoistaan sekä tekstien määrää ja roolia nykyisessä maailmassa. Tekstuaalisen

<sup>8</sup> ”C’était win-win entre nous, win-win absolument.”

<sup>9</sup> ”Ils avaient le sentiment que leur mère et grand-mère pouvait *reposer en paix*, comme on dit.”

<sup>10</sup> ”*Et maintenant je suis avec vous, tous les jours, jusqu’à la fin du monde.*”

<sup>11</sup> ” — Là, j’ai l’impression que vous jouez un peu votre propre rôle... — Oui, c’est vrai.”

kierrättämisen keino tekee kielestä myös objektin, jonka analyysia pidän intertekstuaalisen maailman kannalta olennaisena. *Lainaus* tuskin on oikea sana kuvaamaan käsitteellisesti monitahoisen tekstikierrätyksen luonnetta. Wikipedian kohdalla lainaus voi lakata olemasta lainaus sanan täsmällisessä mielessä, jos lähteen tekstiä muutetaan, kuten sitä voi kuka tahansa muuttaa. Tosin tekstilähteen muuttaminen plagiaatin välttämiseksi on intuitiivisesti vastoin lainaamis- tai plagioimisprosessin mieltä, mikä vaikeuttaa ongelmaa entisestään. Muutama otteeseen Houellebecq lisäksi jäljittelee Georges Perecin kirjoitustyyliä, mikä on lähestyvä pastissin kirjoittamisen ajatusta. Tämän jäljittelyn kirjailija on myöntänyt itse (Kaprièlian 2010).

*Maaston ja kartan* tekstuaalinen ja temaattinen mieli rakentuu olennaisesti modernissa taiteessa yleiselle ei-taiteellisessa tarkoituksessa tuotetun objektin ajatukselle: ei- tai epätaiteellisessa tarkoituksessa valmistettuja objekteja voi asettaa esille taiteena, jos kyse on taideinstituution tilasta tai muuten taiteelliseksi ymmärretystä prosessista. Näiden eksakteihin määritelmiin en aio tutkielmassani syventyä, vaan tyydyn pitämään institutionalisoituneen taiteen piiriin tuotuja objekteja ja prosesseja taiteena. *Maaston ja kartan* kohdalla valmistetut objektit ovat lauseita, joiden esille asettaminen kirjaan problematisoi sekä kirjailijan että kirjan käsitteet. Olemassa olevat ja fiktiiviset näyttelytilat toistuvat teoksessa useaan kertaan. Romaanikirjailijaan, joka Houellebecq on jo teosten kansilehtien perusteella, liittyy attributteja, jotka korostavat kirjailijaa luovana yksilönä: kirjailija kirjoittaa romaanin omaa kieltään ja mielikuvitustaan käyttäen, jos yksinkertaistus sallitaan. Suorien siteerausten upottaminen teokseen ja niiden kollaasimainen kokoaminen on yleinen keino modernissa kirjallisuudessa ja ironiseksi tulkittava ilmaisutapa (ks. Hamon 1992, 132). Useiden lauseiden tai kappaleiden mittaiset järjestelmälliset lainaukset teksteistä on modernin romaanin kannalta myös juridinen kysymys.

Kuten kenen tahansa kirjailijan myös Houellebecqin tuotanto koostuu keskenään hyvin samanhenkisistä teoksista. Teoksien sarjallisuudesta ei kuitenkaan ole kyse, sillä kaikki teokset on tulkittavissa omaksi ”maailmakseen”, ja henkilöhahmot eivät ilmesty ”oman” teoksensa lisäksi muissa kirjailijan teoksissa. Sen sijaan tietyt motiivit, kuten päähenkilön isän kuolema, päähenkilön äidittömyys tai eri teoksissa ilmestyvä Michel-niminen hahmo, toistuvat huomattavan vähin muutoksin Houellebecqin tuotannossa. Lisäksi *Maaston ja kartan* ohella kirjailijan *Soumission*-romaanissa (2015) on romaanin sisällä tehtyjä hyppyjä tulevaisuuteen, jossa kerrataan kuvatun tapahtuman historiallista merkitystä ja tulkitaan teoksessa olennaisessa osassa olevan ranskalaiskirjailija Joris-Karl Huysmansin kokonaistuotannon kehitysvaiheita. Näiden perusteella

tulkitsen satunnaiset poikkeamat tekijän muuhun tuotantoon oikeutetuiksi; Houellebecqin teoksien merkityksiä on paitsi helppoa myös perusteltua suhteuttaa toisinaan häneen itseensä. Vihjaus teoksia yhdistävistä osista on olemassa.

Maailman ja tekstien suhde on tutkielmani kohdeteoksen keskeinen teema, joka on tulkittavissa konkreettisten tekstitasen ilmiöiden lisäksi myös teoksen metatekstuaalisen tason kautta. Tulkinnassani käsittelen maailmaa erityisesti tekstuaalisena ilmiönä, joka konstituoii teoksen maailman erityispiirteiden merkityksiä. Maailmalla on myös niitä merkityksiä, joita sanalle intuitiivisesti annetaan: maailma paikka, jossa elämme ja joka on näyttää olevan yksi ja yhteinen. *Maastossa ja kartassa* mainitaan, kuinka Houellebecq on tunnettu koko maailmassa: ”[H]än oli sentään kuuluisa kirjailija, jopa maailmankuulu” (*CAR*, 24).<sup>12</sup> Tutkielmassani en aio venyttää maailmaa koskettamaan maapallon tilallisia topoksia, sillä tämä käsittely vaatisi syvällistä perehtymistä globaaleiden markkinoiden muovaamiin merkityksiin, jotka sivuavat sekä tilallisia että ajallisia ulottuvuuksia (ks. Osborne 2013). Tässä tutkielmassa käsittelen ainoastaan maailman tekstuaalisiksi ja kielellisiksi tulkittavia ilmiöitä. Kirjallisuus on, globaaleista markkinoista huolimatta, täysin sidoksissa kieleen.

*Maastoa ja karttaa* ei voi kuitenkaan pitää yksinomaan tekstien kokoelmana, sillä teos on juonellinen romaani, paikoitellen jopa realistisia keinoja soveltava romaani, jota voi tulkita ilman tietoa teoksen tekstuaalisesta kierrätyksestä. Teoksen koheesio on peräisin palapelin kokoamiseen verrattavasta prosessista, jossa tekijä koostaa kokonaisuuden yksittäisten tekstinosien merkityksistä riippumatta. *Maasto ja kartta* sopii rinnastaa Perecin *W ou le souvenir d'enfance* -omaelämäkertaan (1975), josta Kosonen (2000, 158) kirjoittaa: ”Lukijan tehtävänä on (...) löytää irrallisten muistikuvien, anekdoottien, tapausten, luetteloiden ja noottien muodostama kuvio, hahmottaa epäjatkuvuudesta jatkuvuus: rakentaa muotokuva.” *Maaston ja kartan* tekstuaalinen rakenne on paikoittain fragmentaarinen ja montaasimainen, ja eri tekijä-identiteettien risteäminen hämärtävät muutoin varsin suoraviivaista kerrontaa.

---

<sup>12</sup> ”[C]’était un auteur célèbre, mondialement célèbre même.”

## 2. Tutkielman kulku

Tutkielmani avainkysymys perustuu päähenkilö Jed Martinin teoksen lopussa haastattelijalle lausumaan taiteellisen työnsä lähtökohtaan ja päämäärään:

Je veux rendre compte du monde... Je veux simplement *rendre compte du monde*... (CAR, 420)<sup>13</sup>

Tärkeimpänä tehtävänäni pidän sen selvittämistä, mikä on maailman ja Jed Martinin taiteen suhde. Tähän monitahoiseen eikä millään muotoa yksinkertaiseen suhteeseen teen ekskursioita eri näkökulmista. Maailma ei välttämättä osoittaudu koherentiksi kokonaisuudeksi, vaan erilaiset lähestymistavat voivat osoittautua keskenään yhteensopimattomiksi. Maailman potentiaalisesta empiirisyydestä huolimatta maailman osalla on merkittävä rooli maailman kokonaisuuden tai totaliteetin tulkinnassa. Jed Martinin käsitys lienee samansuuntainen, sillä maailman esittäminen tai kuvaaminen ei useinkaan perustu empiiriselle toteamiselle vaan enemmän tai vähemmän intuitiivisesti ymmärretylle merkitykselle. Martinin taiteen ja maailman välillä on eräs taiteilijan mielialheista, *työ*, jonka monimerkityksisen ja varsin käsitteellisen luonteen voi ymmärtää globaalien talouden ohjailemassa maailmassa. Taiteilijakin tekee työtä maailmassa – vaikka Jed Martinin uralle mahtuu vuosia tai vuosikymmeniä taiteellisesti ”tuottamatonta” työtä. En halua tyytyä siihen huomioon, että maailma on olemassa olevien tekstien montaasi, minkä ajatuksen Lorandini (2013) on perustellusti esittänyt Houellebecqin teoksista ja erityisesti *Maastosta ja kartasta*.

Teoksen sisäkkäisrakenne hämärtää eronteon päähenkilö Jed Martinin, Houellebecq-hahmon ja todellisen Houellebecq-kirjailijan välillä. En pyri paikantamaan teoksessa esitettyjen ajatusten ”todellista” lausujaa, vaan kokonaisuutta on tulkittava suhteessa Jed Martinin, Houellebecq-hahmon ja Houellebecq-kirjailijan samankaltaisuuteen. Satunnaisuudella on oma merkityksensä maailman fragmenttien analyysissä.

Luvussa II esittelen teoksen sisäistä dynamiikkaa: Maailman tulkitsemiseen ja maailmassa taiteen tekemiseen vaikuttaa teoksessa eksplisiittisestikin korostettu ironia, johon liittyviä ilmiöitä on nähtävissä läpi teoksen. Tutkielman edetessä en sitoudu tiettyyn teoreettiseen lähtökohtaan, vaan

---

<sup>13</sup> ”Haluan esittää maailmaa... Haluan vain *esittää maailmaa*...” Kursiivit alkuperäiset. Lauseen suomennos kääntää ranskalaisen ilmaisen *rendre compte de qc* muotoon *esittää*, mikä on suoremassa suhteessa representaatioon, mimesikseen ja imitaatioon kuin alkukielinen ilmaus. Yliopiston MOT-sanakirja antaa sanaparille *rendre compte de qc* useita merkityksiä: *tilittää, kertoa, selostaa, antaa selostus*. Näiden suhde representaatioon on toinen kuin suomennoksen *esittää*-verbillä.

etsin teoksesta kohtia, jotka voivat tarjota hyvän näkökulman siihen, mitä maailma voi tarkoittaa. Tämän vuoksi sovellan erilaisia teoreettisia viitekehyksien tilanteen mukaan. Luvussa esittelen Houellebecqin tuotannosta kumpuavia taiteelliseen luomiseen tai ”jäljen jättämiseen” liittyviä ajatuksia, joiden näen olevan tärkeässä suhteessa Martinin *rendre compte du monde* -pyrkimykseen. Teen myös lyhyen ekskursion teoksen postmoderneihin piirteisiin; postmoderniin teoriaan nojaavat näkemykset korostavat sopivasti sitä ontologista epävarmuutta, joka korostetun itsereflektiivisessä mutta liki realistisessa romaanissa on.

Luvussa III käyn läpi *Maaston ja kartan* intertekstuaalisen ilmaisukeinon historiallista taustaa, jota käsittelen Gustave Flaubertin ja Georges Perecin teosten kautta. Molemmat kirjailijat sovelsivat omalla tavallaan totaalisuuden ajatusta, jonka näen jatkuvan Houellebecqin kirjallisuudessa. Tulkiten Martinin *rendre compte de qc* -verbin tarkoittavan esittämisen lisäksi kertomista tai selostamista oman tulkinnan mukaan mutta myös listaamista, pienten rakenneosasten kokoamista, mikä helposti rinnastuu ironiseen tai parodiseen ensyklopediseen kerrontaan. *Maasto ja kartta* on läheisessä suhteessa Perecin osan ja kokonaisuuden jännitteellä leikkivän proosan kanssa, kuten pyrin osoittamaan. Tässä luvussa intertekstuaalisen viitekehyksen analyysi on olennaisessa osassa, ja analyysissäni heijastelen myös päähenkilö Jed Martinin suhteellisen yksityiskohtaisesti esiteltyjä ilmaisukeinoja teoksen itsensä ilmaisukeinoihin. Martinin avoimeksi tulkittava pyrkimys vanhentuneisiin ilmaisukeinoihin saa kiinnostavan vastinparin Houellebecqin teoksissa käyttämistä keinoista, joista tässä luvussa esittämäni tulkinta viittaa internetin tekstuaalisten tilojen problematisointiin.

*Maaston ja kartan* intertekstuaalisilla suhteilla on joitakin erityispiirteitä, jotka kannattaa huomioida heti alussa: viittaukset ovat usein vajaita; ne on katkaistu ennen kuin niiden virittämällä tulkinnalla olisi varmoja merkityksiä.<sup>14</sup> Viittausten kyseenalaisuus, jos se on teoksessa itsessään, kyseenalaistaa nähdäkseni myös analysoimani maailman olemassaolon varmana ja määriteltävänä käsitteenä. Ainakin maailman olemassaolo jonakin kirjallisen ja Houellebecqin suosiman todellisuuden perustana kyseenalaistetaan hienovaraisesti, mitä maailman ja tekstien keskinäinen epätasapaino jo implikoi. Henkilöhahmon tai koko teoksen tulkinnassa löytynyt varmuus merkityksistä saattaa olla viime kädessä olla elementti, joka olemassa ollessaan todistaa maailman olemassaolosta ja puuttuessaan tekee siitä sattumanvaraisen ja ylitulkinnoille herkän. Maailma voi myös vaieta ja

---

<sup>14</sup> Noguez (2003, 102) kirjoittaa Houellebecqin intertekstuaalisista suhteista: ”Pertinent ou pas, ces rapprochements sont de la responsabilité du lecteur et ont quelque chose de facultatif, voire d’arbitraire.” Ks. myös Clément 2007.

karata määrittelyä, mutta kokemus – mahdollisesti mikä tahansa kokemus – vahvistaa maailman olemassaolon paikkana, joka tekee kokemuksen mahdolliseksi.

Alustava hypoteesini on, että *Maaston ja kartan* esittelemällä maailmalla on Jed Martinin taiteellista työtä ja sisäkkäisrakenteensa kautta myös *Maaston ja kartan* teemaa konstituoiva vaikutus. Tämä tarkoittaa että Houellebecq-kirjailijan taiteellinen työ täytyy asettaa suhteeseen Martinin taiteellisen työn kanssa. Se ei ole kuitenkaan täysin ilmeistä teoksen sisäkkäisrakenteen vuoksi: puhtaimmillaan *mise-en-abyme* -muodon itsereflektiivinen rakenne muodostaisi symmetrisen suhteen, jossa toisella puolen olisi Houellebecq-kirjailija kirjoittamassa *Maastoa ja karttaa*, toisella puolen Jed Martin maalaamassa Houellebecq-hahmon muotokuvaa. Tätä ankaraa ja nähdäkseni liian suoraviivaista tulkintaa en tahdo jatkaa siitä yksinkertaisesta syystä, että teoksessa Jed Martin ja Michel Houellebecq ovat eksplisiittisesti eri henkilöt. Tämän vuoksi maailman käsite, jolla on asemansa sekä Houellebecqin tuotannossa että Martinin elämäntyössä, on riittävä keino välttää sisäkkäisrakenteen peilimäisen luonteen loputtomantuntuinen analyysi. Lisäksi *Maasto ja kartta* on tarina siitä, miten Jed Martin taiteen ja maailman ymmärtää; romaani on kuvaus paitsi Jed Martinin pyrkimyksestä esittää maailmaa taiteellisesti myös kertojan kuvaus maailmasta Jed Martinin ympärillä. On siis mahdollista, että kertojan maailma ja Jed Martinin maailma eivät ole täysin yhtäpitävät, mutta ne sivuavat toisiaan niin läheltä, että tulkinnassani teoksen maailma ja päähenkilön kokemukset sekoittuvat.

Tutkielman liitteenä on kattava kokoelma alkukielisen teoksen *le monde*-sanana (ransk. *maailma*) ja sen johdannaiset sisältävistä virkkeistä. Vaikka maailma ei ole pääteltävissä käytettyjen sanojen perusteella, liitteeseen kootut lauseet avaavat oven siihen maailmaan, jossa lainaukset, yleistyksiset, vitsit, markkinat, triviaalit huomiot ja taide yhdessä vaikuttavat lukiessa syntyvään tulkintaamme siitä, mitä teoksen maailma voi tarkoittaa. Liitteenä on myös teoksen väitetyt plagiaatit, joista voi halutessaan etsiä yhteyksiä Houellebecqin kirjoituksen ja julkisten käyttötekstien välillä.

### 3. Edeltävä tutkimus

Houellebecqin tuotannosta tehtyjen tutkimusten määrä kasvaa hiljalleen. Koska kirjailija on aikalaisemme, ymmärrettävästi hänen provokatiiviset lausuntonsa hänen poleemisten teostensa ohella ovat varsinkin Ranskassa synnyttäneet tutkimuksen kannalta toisarvoista kirjallista keskustelua. Inhimilliseen temperamenttiin, arkisiin suhteisiin ja elävään kirjallisuuskeskusteluun liittyvistä syistä Houellebecq-tutkimukseen täytyy Ranskassa suhtautua varauksella, sillä Houellebecqia käsiteltäessä on olemassa vaara, ettei kirjailijan tuotannon tutkiminen tarkoita yksinomaan neutraalia ja tutkimuksen arvolle sopivaa puhtaasti kirjallisuuteen keskittynyttä selvitystä. Kirjailijan poleemisten positioiden vuoksi Houellebecqin teosten tutkiminen voi alkaa vastoin tutkimuksen hyviä käytäntöjä kantaa mukanaan akateemisen tutkimuksen kannalta epärelevantteja luokitteluja ajan poliittisen tai kulttuuripoliittisen käsitteistön mukaan.

Muutamia huomattavia Houellebecqin tuotantoa käsitteleviä artikkelikokoelmia on ilmestynyt 2000-luvun alusta lähtien. Tutkielmani hyötyy suuresti viimeisen viiden vuoden aikana ilmestyneistä artikkelikokoelmista ja tutkimuksista. Erityisesti Houellebecqin tuotannon yhtenäisyyteen keskittynyt *L'Unité de l'œuvre de Michel Houellebecq* (2013) on kohdeteokseni kannalta keskeinen. Artikkelissaan Martina Stemberger käsittelee Houellebecqin tuotannon metakirjallista tasoa, ja teksti sivuaa *Maaston ja kartan* keskeisteemaa:

Erityisesti viimeisintä romaania [*Maastoa ja karttaa*] leimaa läpi teoksen jatkuva 'toisen asteen' kirjoittaminen [*mise au second degré*], joka ei pelkästään kosketa tavanomaisia lauseita vaan kaikkea 'todellisuutta'; kielen parodinen metataso on merkki myös ontologisesta epävarmuudesta. *Maastossa ja kartassa* käytetyn kielen jatkuvan metatason läpi virittyy myös kysymys representaatioista ja todellisuuden luonteesta. (Stemberger 2013, 313.)<sup>15</sup>

Artikkelin johtopäätöksissä Stemberger nostaa esiin Houellebecqin pyrkimyksen luoda kuva ”maailmasta, joka on perusteellisesti (inter)tekstualisoitunut”, ja hän nostaa esiin vertauskuvan *maailmakirjasta* (*monde-livre*) ja *kirjamaailmasta* (*livre-monde*), jotka korostavat maailman ja tekstien erityissuhdetta (emt., 322). Tämän lisäksi on olemassa Houellebecqin omat haastattelussa

---

<sup>15</sup> ”Le dernier roman en date [*La Carte et le territoire*], surtout, est tout entier caractérisé par la persistante mise au second degré non seulement de phrases stéréotypées, mais de toute « réalité » la parodie metalinguistique traduisant aussi une inquiétude ontologique. À travers la métaïsation du discours se joue aussi la question philosophique de représentation et réalité, de *La Carte et le territoire*.” Suom. LH.

esittämät näkemyksensä siitä, mitä maailma on ja miten siitä voi tehdä havaintoja: ”maailmaa on myös kaikki se, mitä maailmasta on kirjoitettu” (De Haan 2003)<sup>16</sup> ja ”ihmiset elävät maailmassa, joka on suurelta osin koostunut maailmaa käsittelevistä teksteistä”. Paitsi kohdeteoksessani myös tekijän intention mukaan maailmalla ja teksteillä on perustavanlaatuinen ja erityinen suhde.

Samassa artikkelikokoelmassa on Francesca Lorandinin Perecin ja Houellebecqin yhteyksiä taustoittava artikkeli, jonka analyysia tulen hyödyntämään tutkielmani edetessä. Lorandinin artikkelin johtava ajatus on, että *Maasto ja kartta* koostuu eri diskursseista koostetuista montaaseista, ja että tämän kirjallisen keinon Houellebecq on perinyt suoraan Percilta. Montasikeinon systemaattinen soveltaminen 400-sivuisen romaanin kohdalla johtaa Lorandinin (2013, 302–303) myös kirjallisuuden varsinaisen substanssin äärelle: hän muotoilee ajatuksen, jonka mukaan teoksen kolmannen osan dekkarimuoto – mahdollisesti pastissi sekin, kuten Viviant (2010) on epäillyt – on teemaan sopivasti olennaisesti voimaton. Rikosromaanista on riisuttu jännityksen ja draaman elementit, ja kertomuksen keskus, lopultakin banaaliksi osoittautuva rikos, selviää lopulta vahingossa sattumien ketjun johtaessa poliisit päämäärään. Lorandini (2013, 303) näkee tyhjön, eräänlaisen yhtäpitämättömyyden sarjan lopulta muodostavan teoksen teeman kannalta olennaisen perustattomuuden, jonka päälle on kuitenkin koottu kirjallisia konventioita soveltava rakenne.

Analyysissaan Lorandini yhdistää Houellebecqin ja Perecin metodologisen ja kirjallisen johtoajatuksen myös Jed Martinin taiteelliseen päämäärään: Percille, Houellebecqille ja Martinille *rendre compte du monde* tarkoittaa *maailmasta kirjoitettujen tekstien kertomista* (”relater l’ensemble de ce qui a été écrit sur le monde”). Tämä tarjoaa osittaisen vastauksen tutkimaani kysymykseen, mutta en pidä tekstimontaasin kokoamisen metodia vielä riittävänä ratkaisuna maailman ja taiteen välisen problematiikan kannalta.

Daniel Laforest on sivunnut Houellebecqin maailmaa globalisaation (ransk. *mondialisation*) näkökulmasta. Analyysin pääpaino on spatiaalisissa ilmiöissä: ”Houellebecqilla ei ole muuta tilaa kuin ’maailma’”, Laforest (2007, 266) kirjoittaa maailman tilallisesta luonteesta. Artikkelissaan

---

<sup>16</sup> ”Le monde, c’est aussi l’ensemble de ce qui a été écrit sur le monde”; ”Les humains vivent dans un monde qui est en grande partie composé de textes, de textes sur le monde. On vit dans un univers qui est entièrement culturellement façonné, au sens large du terme.” Suom. LH.

Laforest (emt., 266) käyttää maailmasta vaikeasti käännettävää käsitettä *notion-limite*.<sup>17</sup>

Erottamisen (*séparation*) ajatus nousee mainitussa analyysissä keskeiselle sijalle, ja käsitteen avulla Laforest korostaa maailmaa ennen kaikkea konkreettisenä tilana, mutta toisaalta ero maailman kokonaisuudesta konstituoii henkilöhahmojen ja kertojien peruskokemusta.

Koska tutkielmani käsittelee ensisijaisesti maailmaa ja siihen liittyviä ongelmia eri näkökulmista, joudun edeltävän tutkimuksen avulla kehittämään oman välineistön ja analyysitavan jo mainittujen näkemysten pohjalta. Lorandinin ja Stembergerin artikkeleiden lisäksi sovellan muita Houellebecqin teosten teemojen analyyssejä, joista monet aukaisevat oman näkökulmansa tiettyyn problematiikkaan.

---

<sup>17</sup> Käsitteen suomennos on vaikea, enkä halua ehdottaa pysyvää käännettä. Ajateltakoon viitteellisesti, että *notion-limite* vastaa *rajakäsitettä*.

## II Teoksen sisäistä dynamiikkaa

### 1. Jed Martin ja Michel Houellebecq ironisesti sävyttyneessä maailmassa

Michel Houellebecqin *Maasto ja kartta* on kirja taiteilijasta, realistisen taiteilijaromaanin tapaan kertomus taiteilijan elämästä, urasta ja taiteellisista näkemyksistä.<sup>18</sup> Kertoja kuvaa Jed Martinin elämää, sen alkuvaiheitakin, ja teoksen lopussa kertoja jättää ilmoille retrospektiivisen hengen, jonka pyörteissä kertoja kertoo vanhentuneen Jed Martinin viimeisten vuosien taiteellista kehitystä, hänen mainettaan ja eksentrisyyttään. *Maasto ja kartta* on periaatteessa juonensa puolesta konventionaalinen realistinen elämätkuvaus, tavanomainen kertomus taiteilijasta ja hänen vastoinkäymisistään.

Teoksessa on myös ripaus epätavallista: Jed Martin on maailmanlaajuisesti menestynyt nykyaikainen taiteilija (*artiste contemporain*), jonka merkittävän ”Michel Houellebecq, kirjailija” -taulun malli ja Martinin eräänlainen ystävä Michel Houellebecq murhataan epätavallisesti, sensaatiomaisesti, mutta toisaalta realistisen romaanin henkilöt ja tapahtumat ovat usein ”epätavallisia” hahmoja, joiden oma asema on antanut hyvän näkymän kulloinkin käsiteltyyn aiheeseen (Mitterand 1994, 7). Keskinäisyys tai tavallisuus ei välttämättä ole realistisen romaanin pyrkimys, vaikka modernin realistisen romaanin kuvaamat sivuhenkilöt ja ympäristö juuri tavanomaisuutensa kautta tuovat todenkaltaisen vaikutelman. Lyhyessä tekstissä ”Compte rendu du mission : viser en plein centre” Houellebecq suorasanaisesti tunnustaa tavallisen ja epätavallisen väliin jäävän poeettisesti kiinnostavan alueen:

Henkilökohtaisesti pidän hahmoista, jotka ovat ’kahden iän välissä’. En ole koskaan ollut kiinnostunut – enkä kiinnostu vielääkään – rikkaista tai köyhistä, poliitikoista tai rikollisista, tai taiteilijoista (poislukien *epäonnistuneen taiteilijan* erikoistapaus, joka on mielestäni kuvaava: kaikki me olemme vähän epäonnistuneita, kaikki vähän taiteilijoita). (COM, 67)<sup>19</sup>

<sup>18</sup> van Wesemael (2013) on tulkinnut Houellebecqin proosan yhdistävän sekä realistisen että postmodernin kerronnan.

<sup>19</sup> ”À titre personnelle, je préfère les personnages « entre deux âges » ; je ne me suis jamais intéressé – et je ne m’intéresse toujours pas – aux riches, ni aux pauvres, ni aux hommes politiques, ni aux délinquants, ni aux artistes (mis à part le cas particulier de l’*artiste raté*, qui me paraît emblématique : on est tous un peu ratés, on est tous un peu artistes).” Suom. LH.

Myös aiheiden vapauden periaate on ollut tärkeä realistisen romaanin lähtökohta: realistiseen romaanin vapaa ja ankaria moraalisia järjestelmiä lähtökohtaisesti välttelevä muoto. Vapaus, jonka ymmärrän kantavan painavaa ideologista sivumerkitystä, tarkoittaa kirjallisen muodon yhteydessä avoimuutta, joka sallii uusien aiheiden kuvaamisen kirjallisuuden piirissä (Lyytikäinen 2015, 14. [Hamon 2009, 205]). Philippe Hamon (1992) näkee tilallisissa tai konkreettista tiloja hyväkseen käytävissä ilmaisuissa piirteen, joka on tyypillinen 1800-luvun kirjallisessa ilmaisussa ja laajemmin ajattelussa. Konkreettisista tiloista esimerkiksi bulevardit ja luonteeltaan vaihtelevat kadut nousivat monitahoisen sosiaalisen ja taiteellisen kehityksen myötä tärkeiksi aiheiksi. Goncourtin veljien *Germinie Lacerteux* -romaanin (1865) esipuhe tarjoaa esimerkin: ”Tämä kirja tulee kaduilta.”<sup>20</sup> (Hamon 1992, 47). Katu on paitsi avoimuuden myös moraalisten erityispiirteiden vertauskuva. Peter Brooks (2005, 3–7; 16) ymmärtää realismin olennaisesti visuaalisena ja kuvattujen esineiden (*things*) ilmaisuvoimaa soveltavana ilmaisumuotona. Aiheiden vapaudella viitataan siis taideteoksen suhteellisen vapauden ajatukseen, jonka 1800-luvulla syntynyt moderni romaani sisällytti itseensä.

*Maasto ja kartta* kulkee paikoitellen realismin viitoittamaa tietä ja muodostaa koherentteja kokonaisuuksia: romaani ei käänny kommentoimaan itsetietoisesti itseään, henkilöt on useimmiten olennaisilta osin paikannettavissa, heidän mielenliikkeensä on tunnistettavissa, heidän ympäristönsä on niin ikään tunnistettavissa, ja kerronta etenee ilman sanomatta jätettyjä motiiveja. Tapahtumat ja henkilöt sijoitetaan useimmiten yhteiskunnalliseen kontekstiin, ja teoksen metafiktiivinen taso liittyy teoksen postmoderniin kirjallisuuteen (van Wesemael 2013, 327). Paikkoja ja tiloja kuvataan usein täsmällisesti mainitsemalla katujen nimet; tyhjän tilan tai epävarman merkityksen alueet ovat *Maastossa ja kartassa* vähäisiä vaikkakaan ei täysin merkityksettömiä, kuten myöhemmin tulen osoittamaan. Yksinkertaistava sävy leimaa koko teosta.

Tästä huolimatta realismin ja korostetun itsetietoisien ilmaisun ristiveto käy teoksen läpi. 1900-luvun jälkipuoliskon Ranskassa suositussa autobiografian lajityypissä kirjailija kirjoittaa itsestään tai omasta hahmostaan enemmän tai vähemmän fabuloituja asioita. *Maasto ja kartta* asettuu väistämättä ainakin osittain samaan tulkinnalliseen pyörteeseen, sillä Houellebecq kirjoittaa itsestään, toki kirjallisen ja osaltaan ”tavallisen” henkilöahmon muodossa, eli autofiktiivisesti. *Maaston ja kartan* Houellebecq-hahmo on eksplikoidusti hän ”itse”, toisin kuin niissä muissa romaaneissa, joihin Houellebecq on sisällyttänyt Michel-nimisiä hahmoja. Arvoituksellisuus tai

---

<sup>20</sup> ”[C]e livre vient de la rue.” Suom. LH.

tahallinen tulkinnallisten luiden heittäminen tutkivalle koiralle on Houellebecqin romaaneiden piirre, josta Michel-hahmojen toistuva ilmestyminen on yksi merkki. Heitoilla Houellebecq sekä hämärtää teosten tulkintaa että luo taiteensa piirissä jonkinlaista kuvaa yleisesti taiteilijasta ja erityisesti hänestä itsestään. Tämä tulkintaan jos ei hämärtävästi niin ainakin jollain tapaa olennaisesti vaikuttava Michel-hahmon kierrättäminen on *Maastossa ja kartassa* suoraa ja yksinkertaista, sillä Michel Houellebecq on yksi romaanin henkilöahmoista.

Houellebecq-hahmoon liittyy tulkinnallinen tulkinnallinen epäselvyys, joka Houellebecqin tuotannossa aistii helposti hänen edellisissä romaaneissaan viljelemän autobiografisen aineiston vuoksi. Koiravertaus ei jää kauaksi: *Maastossa ja kartassa* on koira nimeltä Michel, ja myös Jed Martin muistuttaa huomattavan paljon Houellebecqin romaaneissaan esittelemiä *alter egoja*, jotka asuvat Pariisin kolmannessatoista kaupunginosassa ja ovat kukin toisiaan muistuttavilla tavoilla masentuneen kyllästyneitä elämään.

Ironia, mahdollisesti perustavanlaatuinen ironia tuo teokselle epärealistisen sävyn. Ironian merkityksiä ei pidä tyytyä hakemaan pelkästään teoksesta itsestään vaan tätä laajemmista rakenteista. Tunnettu kirjailija – ”jopa maailmankuulu”, kuten *Maastossa ja kartassa* huomautetaan – kirjoittaa kirjan, jossa merkittävässä osassa on hänen itsensä muotokuva; jossa henkilöahmot sanovat Houellebecqista lauseita, kuten ”Luulen että hän on hyvä kirjailija. Häntä on mukava lukea ja hänellä on jokseenkin paikkansapitävä kuva yhteiskunnasta” (*CAR*, 23); ”[A]vioero on pumpannut hänet kuiviin” (*CAR*, 131); ”Hän ei sittenkään katsonut olevansa ihan kuka tahansa” ja ”Hän ei ollut mikään huono kirjailija” (*CAR*, 319); jossa romaanin kolmas osa ja tätä myöten koko teos kehittyy kokonaan hänen itsensä ympärille; jossa merkittävän tulkinnallisen apuvälineen tarjoavat Houellebecq-hahmon dialogeissaan sanomat lauseet.<sup>21</sup> Listaa voisi jatkaa, mutta ironian mahdollisuus käy ilmi riittävän hyvin. Ironia on voimakkaasti alleviivattu pikemminkin kuin hienovaraisesti käytetty ilmaisukeino. Peittelemätön itsekorostus jättää ilmaan ajatuksen siitä, että Houellebecq, ilman että lausetta puetaan suoranaiseksi itsereflektioksi tai teoksen tai kertojen omien keinojen kommentoinniksi, operoi kahdella puolella teosta: sen henkilöahmona ja kirjoittajana. Houellebecq kuljettaa läpi teoksen vääristävää peiliä, jossa tärkeänä hahmona vilahtaa hänen itsensä fiktiivinen versio.

---

<sup>21</sup> ”C’est un bon auteur, il me semble. C’est agréable à lire, et il a une vision assez juste de la société”; ”[S]on divorce l’a complètement séché”; ”[I]l ne se prenait pas pour de la merde (...) Ce n’était pas un mauvais écrivain, tu sais”.

Jos Jed Martinin tulkitsee Houellebecq-kirjailijan alter egoksi, teosta voi tulkita jakautuneen mielen representaationa: ”’Kuulostaa siltä kuin esittäisitte itseänne...’ ’Olette oikeassa’.” (CAR, 146.)<sup>22</sup> Lyhyt sananvaihto tuo mukaan uuden ulottuvuuden, jossa Houellebecq-hahmon nopea luopuminen roolistaan antaa vaikutelman, että dialogin tarkoitus ei ole niinkään saada kahta ihmistä vaihtamaan mielipiteitä, vaan keskustelu palautuu pikemminkin Houellebecq-kirjailijaan itseensä, hänen luomiensa hahmojen koherenssiin, kuin teoksen hahmoihin. Kysymyksessä on siis yksinkertainen psyykkinen kahtiajako, jossa kokonaisuuden idea on vallitsevampi kuin kahden erillisen puolen itsenäinen olemassaolo. Houellebecq-kirjailijaa voi tulkita kokoavana mielenä, johon Jed Martinin ja Houellebecq-hahmon keskustelut osittain palautuvat.

Ironian tarkoitusta tai merkitystä sopii kysyä. Vaikka ironian täsmälliseen määritelmään en tässä tukeudu, ironian mahdollisuus palautuu riittävässä määrin teokseen itseensä ja *Maaston ja kartan* maailmaan, jossa ironialla on jokin merkitys. Jed Martin, Houellebecqin kaltainen taiteilija, omistaa elämänsä taiteelle maailman *ironisoitumisesta* huolimatta:

Jed omisti elämänsä (ainakin ammatillisen elämänsä, joka tosin melko pian sekoittui hänen *kokonaiselämänsä*) taiteelle, maailman representaatioille, joissa ihmiset eivät kuitenkaan voisi elää. Hän saattoi kuitenkin tehdä kriittisiä representaatioita – tietysti määrin kriittisiä, sillä taiteen yleinen liike, aivan kuten koko yhteiskunta, liikkui Jedin nuoruusvuosina kohti maailman hyväksymistä, joka oli joskus intomielistä mutta useimmiten ironialla ryyditettyä. (CAR, 39.)<sup>23</sup>

Lyhyt katkelma antaa huomionarvoisen määrän tietoa kertojan, Martinin tai sisäkkäisrakenteensa myötä Houellebecq-kirjailijan taiteellisista näkemyksistä. Elämän eri osista koostuva kokonaisuus (*l'ensemble*) sekoittuu Martinin taiteilijan-elämään ja hänen itsekäsitykseensä. Martin omistaa elämänsä taiteelle, johon ihmiselämä ei kuitenkaan koskaan pääse sisään. Taidetta hän haluaa tehdä maailmasta, jossa ihmiset elävät – kuten Martinin ja Houellebecq -hahmon keskustelustakin käy ilmi. Tästä taiteen ja elämän epäsymmetriasta Jed voi tehdä kriittisiä esityksiä (*représentations critiques*), mutta tätä kriittisyyttä rajoittaa ironia tai maailman hyväksyminen, ”joka oli (...) useimmiten ironialla ryyditettyä”.<sup>24</sup> Ymmärrän ironian käyttöyhteytensä perusteella pääasiassa

<sup>22</sup> ”— Là, j'ai l'impression que vous jouez un peu votre propre rôle... — Oui, c'est vrai.”

<sup>23</sup> ”Jed consacra sa vie (du moins sa vie professionnelle, qui devait assez vite se confondre avec *l'ensemble de sa vie*) à l'art, à la production de représentations du monde, dans lesquelles cependant les gens ne devaient nullement vivre. Il pouvait de ce fait produire des représentations critiques – critiques dans une certaine mesure car le mouvement général de l'art comme de la société tout entière portait en ces années de la jeunesse de Jed vers une acceptation du monde, parfois enthousiaste, le plus souvent nuancée d'ironie.” Kursiivit alkuperäiset.

<sup>24</sup> Ks. Jurga (2013) Houellebecqin radikaalista maailman kieltämisestä (*refus radical du monde*).

neutraaliksi ilmiöksi, joka vaikuttaa maailman hyväksymiseen (*acceptation du monde*). Ironian hyväksyminen on osa maailman hyväksymistä.<sup>25</sup>

Rakenteellinen, asenteisiin ja odotuksiin liittyvä ironia on olennainen osa Houellebecqin realismia. Ironia on edellisen sitaatin perusteella yhteiskunnan ja taiteen olennainen ja yhä välttämättömämpi ulottuvuus. Ironian vaikutus on periaatteessa rannattoman laajaa, koskettaahan se totaliteetin hyväksyntää – totaliteetin, jonka maailma muodostaa tai joka maailma on. Vaikka *Maasto ja kartta* on keinoiltaan perinteinen realistinen teos, teoksen mukana tulee Houellebecqin arvoituksellisuus, joka ilmenee tiettyinä jännitteisinä vastinpareina: alkuperäisyys ja kloonaaminen, totuus ja fiktiivisyys, dokumentaarisuus ja mielikuvitus ovat muutamia niistä vastinpareista, joiden vuoksi *Maasto ja kartta* tarjoaa lukutavan osalta omat haasteensa.<sup>26</sup> Teoksen esittämät ironiaa sivuavat viittaukset kääntyvät usein kohti omaa esitystään, eikä *Maasto ja kartta* realistisen romaanin lailla tulkittuna välttämättä voisi tarjota sitä Houellebecqin romaaneiden ja romaanikäsitteiden kannalta olennaista tietoa tai kokemusta.

*Maasto ja kartta* ei välttämättä jätä kuvataiteelle mahdollisuuksia. Kirjallisuus on visuaalisuuden suhteen väistämättä sokeaa, ellei kirjailija kuvaa miljöötä valokuvien avulla, kuten André Breton *Nadjassa* (1928/1963), kuten W. G. Sebald esimerkiksi *Austerlitzissa* (2001) tai kuten Houellebecq itse on tehnyt ”Lanzarote” -novellissaan (2000).<sup>27</sup> Jed Martinin teoksista, vaikka joidenkin maalausten henkeä kuvataan yksityiskohtaisesti, saamme lopulta tietää vain niiden aiheet, toteutustavan ja teosten käsitteellisen yhtenäisyyden, josta *Maastossa ja kartassa* kenties ironisesti kirjoitetaan: ”Houellebecq näkee ensimmäisenä taiteilijan tuotannon sisäisen ykseyden”.<sup>28</sup> Houellebecq-kirjailijan kuvallisuudesta kirjoittanut Antoine Jurga vihjaa, että Jed Martinin taiteellinen läpimurto, Michelinin kartoista kevyellä kallistuksella ja erilaisilla tarkennuksilla otetut valokuvat, saattavat olla taiteellisesta menestyksestään huolimatta huonoa tai kyseenalaista taidetta.

---

<sup>25</sup> Linda Hutcheon 1994, 44: ”[T]he ’habit of irony’ is even seen as a ’corrosive and paralysing disease of the spirit’. But a *caveat* is offered too. (...) In fact this sort of flipping to negative from positive is to be found everywhere in the evaluative rhetoric of discourse about irony, and I suspect the reasons have more to do with the nature of the beast itself than with any critical vacillation.” Kohtauksessa kuvatus ironian täsmällisestä ja paikallisesta sävystä on vaikea päästä selvyyteen. Ironia on kuitenkin neutraalia, sikäli kuin se Houellebecqilla liittyy taiteeseen liittyvän aiheen kautta globaaleihin markkinoihin ja toisen maailmansodan jälkeiseen kehitykseen – johon ”Jedin nuoruusvuodet” puolestaan viittaa. Tässä Houellebecq seuraisi siis Georges Perecia. *Maaston ja kartan* Houellebecq-hahmo sanoo toisesta ranskalaiskirjailijasta: ”Perec accepte la société de consommation, il la considère à juste titre comme le seul horizon possible, ses considérations sur le bonheur d’Orly sont à mes yeux absolument convaincants.” (*CAR*, 169.) En epäile näitä sanoja ironisiksi. Ironialla on kuitenkin pahamainen puolensa, jonka voi myös nähdä *Maaston ja kartan* katkelmassa;

<sup>26</sup> Jamesonin (1991) teoriaa mukaillen koko lukutapa voi olla postmodernin, eklektisyyttä ja eksessiivistä itsetietoisuutta suosivat lukutavan edeltä kadonnut. *Kulttuurisen dominantin* muoto resonoi Houellebecqin sanojen ”une acceptatiun du monde (...) le plus souvent nuancée d’ironie” kanssa.

<sup>27</sup> Ks. Mikkonen (2005, 62–63) kuvan ja sanan suhteesta *Nadjassa*.

<sup>28</sup> ”[I] affirme pour la première fois l’unité de travail de l’artiste.” (*CAR*, 188)

Jurga ehdottaa ajatusta, että teosten ”taiteellisuuden aste lähestyy nollaa”<sup>29</sup> (2013, 272). Kysymys on täysin spekulatiivinen, sillä tekstin ulkopuolella Jed Martinin visuaalista ilmaisua on mahdoton havaita, ja enemmän kuin teosten taiteellinen laatu lukijalle idean antaa teosten hyvä menestys.

Tämä ajatus liittyy läheisesti Houellebecqin ironiaan. Edellä mainitsin Houellebecqin kiinnostuksen epäonnistuneeseen taiteilijaan. Houellebecqin kommentti on peräisin 2000-luvun alusta, eli se on kirjoitettu useita vuosia ennen *Maaston ja kartan* julkaisua. Vaikka ajallinen etäisyys on miltei 10 vuotta, Houellebecq kuitenkin ottaa vuosia myöhemmin teoksensa päähenkilöksi ihmisen, joka tietystä suhteesta muistuttaa epäonnistuneen taiteilijan aiheesta.

Jed Martinin ulkoisesti varsin menestyksestä uraa on vaikea nähdä epäonnistuneena tai varsinkaan taiteellisesti epäonnistuneena. Kuitenkin jos Martinin taiteesta voi mielekkäästi keskustella onnistuneena tai epäonnistuneena, meidän tulee kiinnittää huomiota epäonnistumisen laatuun. Martinin teoksista voimme puhua vain Houellebecqin tai kertojan kautta, joten se mitä ylipäänsä tiedämme Martinin teoksista, perustuu valikointiin. Mielekkäitä arvostelmia Martinin teoksista on mahdoton tehdä, sillä ne ovat fiktiota. Teosten aiheet – sikäli kuin ne ovat realistisia representaatioita – toteutus ja vastaanotto sen sijaan ovat ymmärrettävästi keskeisellä sijalla *Maastossa ja kartassa*. Nykytaideteoksista puhuttaessa nämä taiteen ja taideteosten puolet ovat suhteellisen helposti käsitteellistettävissä, toisin kuin teosten sisäinen dynamiikka ja analyttinen ulottuvuus.<sup>30</sup> Mutta teosten laadusta *Maaston ja kartan* lukijoilla ei ole muuta tietoa kuin se, että ranskalainen media pitää Jed Martinin taideteoksista ja että angloamerikkalainen maailma yhtä lailla hyväksyi varsin angloamerikkalaisittain nimetyn Jed Martinin taiteen kuvitteelliseen Philadelphian MOMA-museoon.<sup>31</sup>

---

<sup>29</sup> ”[U]n degré artistique proche de zéro.” Suom. LH.

<sup>30</sup> Tekstuaalisten viitekehysten rooli on olennainen osa nykytaideteoksia tai nykytaiteen kokemuksia; nykytaiteessa se tarkoittaa erityisesti teorian ja teoksen, laajemmin *filosofian* ja teoksen suhdetta. Peter Osborne (2013, 6) kirjoittaa nykytaiteen filosofia-suhteesta: ”No doubt, recourse to the cultural authority of philosophy has played a role here, in association with its relative self-legitimizing ‘difficulty’. But philosophy’s intellectual contribution has been more than ideological. (...) The ‘artistic act’ may indeed be ‘irreducible to the way it legitimates itself’, but this means neither that it is non-discursive, not that the discourses from which it draws its resources are necessarily non-philosophical.” Koska *Maasto ja kartta* kurottaa useasti 1800-luvulle, huomattakoon, että tekstin ja teoksen suhde oli puheenaihe myös 1850-luvun Pariisissa, jossa Manet’n ja Baudelairen keskustelu Baudelairen runon liittämistä osaksi Manet’n ”Lola de Valence” -teosta aiheutti pienen erimielisyyden taiteilijoiden välille. Myös Baudelairen runojen diskursiivinen voima suhteessa Manet’n taulujen tulkintaan antoi ajattelemisen aihetta paitsi aikalaisille myös myöhemmille tutkijoille. (Lethbridge 1994, 144–149)

<sup>31</sup> Modernin taiteen ja nykytaiteen välinen eroavaisuus ei ole *Maastossa ja kartassa* täysin selvää. Jos Philadelphian museo olisi eksplisiittisesti nykytaiteen museo, sen nimi voisi olla Museum of Contemporary Art (MoCA).

Vaikka *Maaston ja kartan* taideinstituutiot median myötäavustuksella hyväksyvät Martinin maailman parhaimpien nykyaiteilijoiden joukkoon, Martinin taiteellisen työn laatu jää silti alttiiksi ironiselle epäilylle, josta Jurgan huomautus on esimerkki. Jos epäily osoittautuisi oikeaksi – puhumme jälleen pelkästään spekulatiivisella tasolla, jolla varmuuksiin ei voi olettaa päätyvänsä – ironian seuraava uhri olisi taideinstituutio, joka yhdessä median kanssa saa tuntea tämän kontingentin ironian nahassaan; kontingentin siksi, että instituutioiden uskottavuus riippuu siitä, ovatko Martinin teokset todella ”hyviä”. Kysymys voi kuitenkin osoittautua täysin turhaksi, sillä teosten laadulliset ominaisuudet eivät voi asettua tarkasteltavaksi. Toisaalta kysymys teosten laadusta ole välttämättä ekfrasiksen välityksellä havaittujen nykyaiteiteosten kannalta millään muotoa olennainen.

Jos Jed Martinin taiteessa kuitenkin on ironisiksi tulkittavia sävyjä, tämän ironian vaikutusten ymmärtäminen vaatii huomiota. Kertojan lakonisesti kuvaama Jed Martinin taiteellinen ”shokki” tämän oivaltaessa karttojen kauneuden on jossain määrin ironinen.

Kartta oli uskomattoman hieno; hän alkoi vapista järkyttyneenä myyntitelineen vieressä. Hän ei ollut koskaan nähnyt mitään niin hienoa, mitään mikä olisi yhtä täynnä tunnetta ja merkitystä kuin tuo Creusea ja Haute Vienneä esittävä kartta, mittakaavassa 1/150 000. (*CAR*, 54.)<sup>32</sup>

Koska nykyaiteen keinoin voi potentiaalisesti muuttaa miltei kaiken taiteellisen ilmaisun muotoon, taideteosten laatuun tai vakavuuteen liittyvä ironinen epäily on helppoa. ”Ironialla ryyditetty maailman hyväksyminen” viittaa nähdäkseni juuri kaksisuuntaisen ironisen tulkinnan mahdollisuuteen kaikessa taiteessa. Koska ei ole mitään keinoa osoittaa, onko Houellebecqin kuvaama Jed Martinin taiteellinen suhde karttoihin ironista vai ei – ainakin Jed Martinin elämys on todellinen. voimme tässä kohtaa tyytyä osoittamaan, että ensin yritysmaailma (Michelin), sitten media (*Le Monde*), sitten ostajat (anonyymit tai kuuluisat) ja lopulta taideinstituutiot (MOMA Philadelphia) kukin hyväksyvät Jed Martinin taiteen, olivat taiteeseen sisäänkoodatut merkitykset mitä tahansa.

---

<sup>32</sup> ”Cette carte était sublime : bouleversé, il se mit à trembler devant le présentoir. Jamais il n’avait contemplé d’objet aussi magnifique, aussi riche que cette carte Michelin au 1/150 000 de la Creuse, Haute-Vienne.”

## 2. Pinta ja syvyys

Jed Martinin karttojen äärellä kokeman taiteellisen kokemuksen todellisen arvon kiistäminen on tarpeetonta ja mahdotonta. Kaikkiin aiheisiin ja tilanteisiin yltävä taiteellisen kokemuksen mahdollisuus on suuri aihe, ja se sivuaa useita keskeisiä taiteenfilosofian aiheita. Modernissa kirjallisuudessa Baudelairen runo ”A une passante” edustaa Martinin kokemukseen verrattavaa taiteellisen shokin kategoriaa, mutta Baudelairen modernisuuden kokemus ja rakkauteen ja suurkaupungin sattumaan liittyvä tematiikka on Martinin taiteellisessa ”shokissa” korvattu tieteen ja tekniikan modernisuudella: ”Siitä löytyi nykyajan syvin olemus; maailman tieteellinen ja tekninen tallentaminen sekoittuneena animaalisena elämän olennaisimpaan osaan” (CAR, 54).<sup>33</sup> Jed Martinin taiteellinen kokemus on perusteltu käsittein, jotka sivuavat läheltä keinotekoisuuden, luonnollisuuden ja modernisuuden (*modernité*) ajatuksia.

Edellä kerrotun myötä voimme havaita tematiikan jakautuvat kahtia pintaan ja syvyyteen. Ymmärrän jaon keinotekoisuuden luonteen, mutta nähdäkseni analyttinen käsittely hyötyy erottelusta. On toistaiseksi epäselvää, koskeeko ironia enemmän pintaa vai syvyyttä. *Maaston ja kartan* päähenkilö on kuvataiteilija, joten myönnytys pinnan tärkeyttä korostavaan tulkintaan on aiheellista ottaa huomioon. Myös Houellebecq-hahmon Jed Martinille esittämä varsin suora toteamus visuaalisen taiteen erityisasemasta muistuttaa eronteon merkityksestä: ”En ole enää kiinnostunut kuin *maailmasta rinnastuksina* – runouden tai maalaustaiteen maailmasta.”<sup>34</sup> Houellebecq-hahmo väittää siirtyneensä täysin jälkimmäisiin, mikä nähdäkseni antaa painoarvoa erityisesti pintaan keskittyvälle tulkinnalle. Houellebecq-hahmon suulla esitetty maalaustaiteen ja runouden etualaistaminen on toki kyseenalainen ja moniselitteinen lause siinä mielessä, että Houellebecq-hahmon, Jed Martinin ja Houellebecq-kirjailijan pyrkimykset ja lauseet risteävät sisäkkäisrakenteen vuoksi pahoin. Lauseen artikulointi ole yksiselitteisesti osoitettavissa kenenkään yksittäisen henkilön teoksi; eksplisiittisesti lauseen sanoo fikionalisoitu Houellebecq-hahmo. Pinnan merkitystä korostetaan myös Houellebecqin muotokuvan esittelyn yhteydessä, jossa taidehistorioisijat kertaavat taulun historiallista merkitystä. Esiin nousee Jed Martinin mieltymys pintaan: ”Epäilemättä hän vain yksinkertaisesti viehättyi puhtaan plastisessa mielessä kuvasta, jossa

---

<sup>33</sup> ”L’essence de la modernité, de l’appréhension scientifique et technique du monde, s’y trouvait mêlée avec l’essence de la vie animale.”

<sup>34</sup> Oma suomennokseni Ville Keynäkseen suomennoksen perusteella. Alkuperäinen suomennos sisältää virheen, joka ei vastaa alkukielistä tekstiä: ”En ole enää kiinnostunut maailmasta rinnastuksina [sic] – runouden ja maalaustaiteen maailmasta.” Ransk. ”Je ne m’intéresse plus qu’au monde comme juxtaposition – celui de la poésie, de la peinture.” (CAR, 258–259.) Kursiivit alkuperäiset.

tekstimassat haarautuvat, liittyvät toisiinsa”.<sup>35</sup> Koska visuaalista pintatasolla toisiinsa vaikuttavia yksityiskohtia korostetaan uskoakseni vakavassa tarkoituksessa, pidän puhtaan visuaalisen ja kaksiulotteisella pinnalla tapahtuvan dynamiikan roolia teoksessa merkittävänä.

*Maastossa ja kartassa* kuvataide ja kirjallisuus rinnastetaan toisiinsa useaan kertaan. Olemme jo edellä sivunneet kirjallisuuden ja kuvataiteiden suhteita, jotka olivat erityisesti 1800-luvun Ranskassa (vain Houellebecqin kannalta paikallisimman esimerkin tarjotakseni) yleisiä taidekriitikistä taideteoksiin asti. Visuaalisuuden ja kirjallisuuden suhteessa on piirteitä, jotka tekevät kahden taiteen vuorovaikutuksesta huomattavan epäsymmetrisen ilmiön: kirjallisuus on väistämättä visuaalista, tosin rajoitetusti ja ainoastaan tekstien muodostamana objektina – tosin kirja (tai *kirja-instituutio*) voi helposti sisällyttää itseensä kuvia tai muita staattisia visuaalisia elementtejä. Myös kirjoitettu teksti itsessään on väistämättä visuaalinen. Jed Martin kokee kirjallisuuden visuaalisuuden konkreettisesti:

Hän oli keskellä valkoista, kaikesta päätellen ääretöntä, tilaa. Taivaanrantaa ei näkynyt, himmeänvalkoinen maa sulautui jossain kaikana samanväriseen taivaaseen. Maassa oli sinne tänne epämääräisesti siroteltuna mustia tekstinpätkiä, jotka muodostivat hienoisia kohokuvioita, kussakin oli noin viisikymmentä sanaa. Silloin Jed käsitti olevansa kirjassa ja mietti, kertoiko kirja hänen elämänsä tarinan.<sup>36</sup>

Kirjan rinnastaminen valkoiseen tilaan (*un espace blanc*) on huomionarvoinen rinnastus kirjailijan käyttämien keinojen ja kuvataiteilijalla tärkeän näyttelytilan välillä. Lisäksi Jedin unessa näkemän kirja on hänen oma elämäntarinansa, mikä tuo uuden itsereflektiivisen tason mukaan teoksen tulkintaan: olemme jo todenneet Houellebecq-kirjailijan kirjoittavan taiteilijasta, joka maalaa Houellebecqin kuvan. Jed Martin siis on ikään kuin tietoinen itseään käsittelevästä taiteellisesta prosessista, joka luontevasti samastuu *Maasto ja kartta* -romaaniksi. Visuaalisilla taiteilla on kyky nähdä kirjoituksen ja kirjoituksen käyttämien ”valkoisten tilojen” formaalit puolet. Kirjallisuuden kyky sitä vastoin ”nähdä” mitään on rajallinen.<sup>37</sup>

---

<sup>35</sup> ”[U]ne pure fascination plastique devant l’image de ces blocs de texte ramifiés, reliés.” (CAR, 185.)

<sup>36</sup> ”Il était au milieu d’un espace blanc, apparemment illimité. On ne distinguait pas de ligne d’horizon, le sol d’un blanc mat se confondant, très loin, avec le ciel d’un blanc identique. À la surface du sol se distinguaient, irrégulièrement disposés, de place en place, des blocs de texte, chacun des blocs pouvait comporter une cinquantaine de mots. Jed comprit alors qu’il se trouvait dans un livre, et se demanda si ce livre racontait l’histoire de sa vie.” (CAR, 153.)

<sup>37</sup> Peter Brooks (2005) näkee kirjallisuudessa ja maalaustaiteissa 1800-luvun alkupuolella syntyneen modernin realismin olevan erityisesti *visuaalinen* ja visuaalisen esittämisen piiriä kasvattamaan pyrkivä taidemuoto. Erääksi ”näyttämisen” malliksi Brooks nostaa Alain-René Le Sagen romaanin *Ontuva paholainen* (*Diable boîteaux*, 1707), jossa paholainen nostaa katot talojen päältä pois

Visuaalisen taiteen edessä kirjallisuus on sokeaa. Jed Martinin teosten taiteellisesta arvosta lukijan on vaikea sanoa mitään. On ironista myös lukijan suuntaan, että lukijan ei välttämättä tarvitse edes kiinnittää huomiota teosten laatuun, sillä teosten tarinansisäinen olemassaolo taiteena, vieläpä menestyneenä taiteena takaa niille riittävän merkityksen.

Kuten luvun alussa mainitsin, Michel Houellebecq käyttää hyväkseen tavanomaisia realistisen kerronnan keinoja (ks. esim. van Wesemael 2013), joihin hän tuo keskimääräiselle modernille realismille vieraan merkityksellisen ulottuvuuden: Houellebecqin teoksissa on runsaasti teoreettisia jaksoja ja runsaasti siirtymiä ”uudenlaiseen” tulevaisuuteen. Jed Martinin mimeettisiä representaatioita puolestaan voisi halutessaan tulkita suoraan vasten 1800-luvun realistista maalaustaideperinnettä. Kuitenkin Jed Martinin taide käy läpi käsitteellisen pyöräytyksen, minkä vuoksi luen Jed Martinin taidetta ennen kaikkea nykytaiteen lävitse. Pelkän ekfrasiksen sijasta kysymys koskee kuvataiteen *käsitteellisyyttä*, Jed Martinin yksinomaan kirjallisena fiktiona olemassaolevan taiteen ensisijaisesti kirjallista substanssia.<sup>38</sup> Jed Martinin teokset ovat kuitenkin tavanomaisia, usein työ-aiheisia valokuvia, myöhemmin realistisesti toteutettuja maalauksia olemassa olevista ihmisistä ja konkreettisista aiheista. Tämä tekee Martinin taiteesta ajatonta siinä mielessä, että ilman yhteiskunnallista tai taiteellista kontekstia teosten voi nähdä olevan kiinni omassa ajassaan tekniikoidensa ja aiheidensa puolesta vain vähän, jos tällainen teorettinen irtiotto sallitaan.

Martinin selittämätön muutos olennaisesti moderniksi taiteilijaksi tai nykytaiteilijaksi tapahtuu vasta hänen elämänsä viimeisinä vuosikymmeninä, jolloin hän toteuttaa videoteoksia, joissa uuden teknologian rooli on merkittävä.<sup>39</sup> Teoksessa muutos on selitetty henkilökohtaisena ”katkoksenä”: ”Jed Martin ’oli unohtanut’, tai niin hän ainakin väitti, mikä sai hänet kasvien tallentamiselle omistettujen kymmenen vuoden jälkeen palaamaan teollisten esineiden kuvaamiseen”. (*CAR*, 423)<sup>40</sup> Muutoksen myötä ja MOMA Philadelphia -museon maininnasta päätellen Martinin kuolemaa

---

paljastaen näin talojen elämän katsojalle. Vastaava idea toistuu Georges Perecin romaanissa *La vie mode d'emploi* ja saman romaanin päähenkilön maalauksessa, joka esittää rakennusta, josta puuttuu julkisivu.

<sup>38</sup> Houellebecq nähdäkseni seuraa osittain Georges Perecin jälkiä. Ks. luku 3.2.

<sup>39</sup> Calinescu (1987, 49–50) mukaan *moderni taide* on olennaisesti *erilaista* ja *uutta* suhteessa edeltävään taiteeseen, ja sitä määrittää tietty vihamielisyys edeltävää taidetta kohtaan. Tietoinen ero edeltäviin tyyliin ja ilmaisutapoihin on tyypillistä modernille taiteelle. Calinescun teoriassa aika, ei metafyyminen eikä historiallinen vaan moderni havaintoon ja sen ohimenevyyteen liittyvä aikakäsitys, on täysin keskeinen osa modernia taidetta. Taiteen tekeminen jossakin edeltävien aikojen mielessä on mahdotonta, ja niin ollen kaikki uusi taide on olennaisesti modernia.

<sup>40</sup> ”Jed Martin « avait oublié », c'est en tout cas ce qu'il affirme, ce qui l'avait poussé, après une dizaine d'années uniquement consacrées à la prise de vue de végétaux à revenir à la représentation d'objets industriels.”

edeltävän ajan teokset tulevat tulkituiksi instituution hyväksymänä taiteena vasta hänen elämänsä loppupuolella. Vaikka *Maaston ja kartan* kertoja huomauttaa, että Martinin myöhempi taide ”ei missään suhteessa muistuta Martinin aiempia töitä”, väitän että teoksen suorasanaisesti erottelusta huolimatta yhtenäinen tulkintalinja on olemassa sen lisäksi, että hänen taiteensa on nykytaidetta. Martinin taide perustuu ensisijaisesti käsitteellistyksille, joiden yhtenäisyys johtuu siitä, että Martinin kaikki teokset ovat olemassa puhtaina käsitteellisinä abstraktioina, ekfrasiksina. Teosten muuttaminen ei-tekstuaaliseksi todellisuudeksi rikkoisi hienovaraisen ironian, joka menestyneen taitelijan teosten luonteella *Maastossa ja kartassa* on.

Martinin viimeisen taiteellisen kauden työt ovat myös altistettavissa ironiselle epäilylle, sikäli kuin pelkästään ekfrasiksena esitettyä nykytaideteosta voi uskottavasti analysoida. Martinin viimeinen teos, toistensa päälle kerrostetuista videoista koostuva työ soveltaa tavallisia nykytaiteen keinoja – videokuvaa ja kuvaruutua sejä osittain teknologista aihetta, ja lisäksi teos herättää mielikuvan korealaistaiteilija Nam June Paikin teoksesta *TV Garden* (1974), jossa kasvillisuuden sekaan on istutettu televisioita. Koska *Maasto ja kartta* on kevyt tulevaisuuskuvitelma, joka sijoittuu 2010-luvun loppupuolelle, Houellebecqin teoksella on myös jonkinasteinen pyrkimys kuvata *tulevaisuuden taiteilijaa*.<sup>41</sup> Jännite pakottaa Martinin taiteen tulkinnan yhteyteen aikalaisfilosofian kanssa, ja näin mimeettisiä representaatioita voi käsitellä aikalaiskäsitysten valossa. Taiteellisesti valveutunut lukija voi ”nähdä” Martinin teokset aikamme taidekäsitysten läpi.

*Maastossa ja kartassa* Houellebecq-hahmo esittää oman tulkintansa Martinin taiteilijanlaadusta. Houellebecqin fiktiivinen teksti on kirjoitettu Martinin mimeettisen representaation kaudella, joten hän ei voi ottaa huomioon Martinin myöhemmin ilmenevää suunnanmuutosta. Houellebecq-hahmo oli ensimmäinen, joka näkee Martinin ”tuotannon sisäisen ykseyden ja löytää syvällistä logiikkaa” Martinin töistä (*CAR*, 188).<sup>42</sup> Luen yhtenäisyyden ajatusta Houellebecqin ja Martinin jonkinasteisen keskinäisen samastumisen vuoksi myönnytyksenä *Maastossa ja kartassa* tavattavan Jed Martinin taiteen sisäisestä koheesiosta. Vaikka teoksessa huomautetaan Martinin myöhemmän taiteen omalaatuisesta ja uudesta suunnasta, tulkitseen Martinin taidetta kokonaisuudessaan nykytaiteena. Yhtenäisyys on peräisin Houellebecq-hahmon kuvitteellisessa tekstissään esittämästä vihjauksesta,

---

<sup>41</sup> Topos on tunnistettavissa esimerkiksi Baudelairen ”Peintre de la vie moderne” -esseessään, jossa Baudelaire kuvittaa omaa käsitystään modernin ajan taiteesta ja elämästä olemassaolevan Constantin Gyus -nimisen taiteilijan teoksilla.

<sup>42</sup> ”Il affirme pour la première fois l’unité du travail de l’artiste, et découvre une profonde logique [...]”

Jed Martinin suosiosta taideinstituutioiden piirissä ja ennen kaikkea taiteen jo mainittu käsitteellinen luonne.

Martinin taide ei kuitenkaan kehity yksinomaan kuvataiteen tai taiteen konseptien sisäisen logiikan mukaisesti, vaan se syntyy vuorovaikutuksessa elämän tapahtumien kanssa. Sattumalla on tässä olennainen roolinsa. Martinin keskimääräinen tahdottomuus ja neljä kertaa hänen elämänsä aikana toistuva luova taiteellinen sykli on nähtävissä alisteisena materiaaliselle ja apaattiselle sattumalle, jonka olennainen tekijä on eksymisen topos:

Kahvilasta lähdettyään hän eksyi taas, harhaili jonkin aikaa puolitiedottomassa horroksessa kunnes huomasi olevansa Sennelier frèresin myymälän edessä, rue de la Grande Chaumièrella. Näyteikkunassa oli siveltimiä, pohjustettuja kankaita, pastelleja, väriputkiloita. Hän meni sisään ja osti epäröimättä »Öljymaalauksen perustarvikkeet» sisältävän rasian. Se oli suorakulmainen ja pyökkipuinen, jaettu sisäpuolelta lokeroihin ja siinä oli kaksitoista korkealaatuista Sennelier-öljyväriputkiloa, valikoima siveltimiä sekä tärpättipullo.

Niin tapahtui hänen »paluunsa maalaustaiteeseen», josta on myöhemmin kirjoitettu paljon. (CAR, 118.)<sup>43</sup>

Ironia ei niinkään osu Jed Martinin taiteilijakäsitykseen, joka ei muutoinkaan olennaisesti sivua romanttisesta taiteilijakäsityksestä periytyvää luovan yksilön tai jumalallisen inspiraation valtaan joutuneen taiteilijan mallia. Houellebecqin esittelemässä kohtauksessa silmiinpistävää on sen latteus ja sen kirjallinen vähäeleisyys, joka näkyy sekä kohtauksen tasapaksussa luonteessa että Jed Martinin taiteellisessa tahdottomuudessa. Kertojan kuvauksessa taiteilija toimii pikemminkin koneen kuin ihmisen tavoin – ”puolitiedottomassa tilassa” – ja kohtauksen materiaalisia olosuhteita korostetaan erittäin paljon.

Vaikka taide ja elämä nivoutuvatkin tiiviisti Houellebecqin ja Jed Martinin ajattelussa – muistakaamme edellä siteeratut sanat ” Jed omisti elämänsä (ainakin ammatillisen elämänsä, joka tosin melko pian sekoittui hänen kokonaiselämäänsä) taiteelle” – elämä ja taide näyttävät olevan tiiviissä yhteydessä ironiseen sattumaan, jossa sattuma on peräisin yksityiskohdista ja ironia siitä suuremmasta mittakaavasta, johon sattuma liittyy. Jonkinasteinen romanttinen taiteilijakäsitys

---

<sup>43</sup> ”Une fois sorti, il se trompa de chemin, erra quelques minutes dans un état de semi-conscience hébétée et se retrouva devant le magasin Sennelier Frères, rue de la Grande-Chaumière. En vitrine étaient exposés des pinceaux, des toiles de format courant, des pastels et des tubes de couleur. Il entra et, sans réfléchir, acheta un coffret « peinture à l’huile » de base. De forme rectangulaire, en hêtre, intérieurement divisé en compartiments, il contenait douze tubes d’huile extra-fine Sennelier, un assortiment de pinceaux et un flacon de diluant.

C’est en ces circonstances que se produisit dans sa vie ce « retour à la peinture » qui devait faire l’objet de tant de commentaires.”

tai jumalan kaltainen, yksilöllisiä tunteita tulkitseva luova yksilö on Houellebecqin leikittelevän vasaran alla tässä kohtauksessa, jossa Jed Martin eksyy pikemminkin kaupankäynnin kuin taiteellisen ajattelun tai muiden ”sisäisten havaintojen” maailmaan.

Koska kertoja kuvailee tapahtumia lähitulevaisuudesta kuvatun juonen ulkopuolelta, kuvauksen näkökulma tarjoaa mahdollisuuden lempeästi ironisoida tapahtumia ja näyttää ne koomisessa valossa. Jed Martin vaikuttaa olevan tyhjennetty psyykkisistä tuntemuksista (joita edeltävän kohtauksen kyynelistä päätellen hän oli täynnä). Visuaaliset elementit ovat tärkeässä osassa, ja esineiden esilläoloa, niiden muotoja, niiden kevyesti tuoteselostemaista luonnetta korostetaan. Kohtauksessa kuvattu Jed Martinin elämän merkittävä käänne ja taiteellisen kohtalon sinetöityminen asetetaan kokonaisuudessaan ironiseen valoon vielä historiallisestikin, sillä siitä taidehistorioitsijoiden roolia tapahtuman tulkinnassa korostetaan. Martinin triviaalina tapahtumana esitetty maalaustaiteeseen palaaminen saa historioitsijoiden kirjoitusten (*commentaire*) myötä arvon, jota kohtauksen kuvauksen perusteella olisi vaikea tapahtumassa nähdä.

### **3. Kirjoitettu teksti ja kirjoittaja *Maaston ja kartan* topoksena**

Kirjoitetulla tekstillä ja kirjoittajilla on oma merkityksellinen ja korostettu roolinsa romaanissa, ja sama koskee Houellebecqin poeettista maailmaa ylipäänsä. Teoksen sisällä kuvatulla kirjoittamisella on oma merkityksensä. Kirjoittamisesta kirjoittaminen tuo väistämättä sisäkkäisrakenteensa kautta metafiktiivisen ulottuvuuden teokseen, eli kertoessaan kirjoittamisesta kertoja saattaa kertoa *Maaston ja kartan* kirjoittamisesta. Houellebecq-hahmon ”maailma rinnastuksina” on yksi näistä viittauksista, joka saattaa olla tarkoitettu kommentiksi teoksen päähenkilön ammattiin. Varmuuteen itsereflektiivisten merkitysten tulkinnassa ei kuitenkaan kannata olettaa päätyvänsä.

Houellebecqin romaanien maailmassa kirjoittajat sementoivat merkityksiä aikaan, joka väistämättä ajaa kirjoittajan ohitse. Kysymys voi olla yksinkertaisesta ikuistamisesta, jonka on tarkoitus välttää tapahtumia ja tunteita vaipumasta unohdukseen ja niin ollen siirtää tietoa eteenpäin – sykleissä, kuten *La possibilité d'un Île* -romaanin kloonatut keskushenkilöt tekevät, tai suoremmin ja ilman

ennalta määrättyä tarkoitusta tai vastaanottajaa. Kirjoittaminen on myös eristyksen murtamista<sup>44</sup>, kuten voi nähdä *Plateforme*-romaanin päähenkilön teoksen lopussa tekemän päätöksen perusteella. Päätöksen syiden epäselvyys on korvautunut heikolla mutta kuitenkin aidolla päättäväisyydellä kirjoittaa:

On kummallista ajatella kaikkia niitä, jotka elävät kokonaisen elämän laatimatta minkäänlaista kommenttia, vastalauseita tai huomautusta. Ei niin, että noilla kommentteilla, vastalauseilla tai huomautuksilla olisi vastaanottajaa tai ylipäänsä merkitystä, mutta minusta tuntuu silti paremmalta, että se tulee tehdyksi. (*PLA*, 345.)<sup>45</sup>

Houellebecqin sana *commentaire*, jonka edellä näimme Jed Martinia koskevassa jaksossa ja tässä *Plateforme*-romaanin päähenkilön ajatuksissa, sisältää painokkaita merkityksiä. *Commentaire* on reaktiivinen sana tai käsite, jonka yksi olennainen viittauskohde vaikuttaa olevan elämä (*la vie*) mutta toisinaan toisinaan myös maailma. Huomattakoon, että maailma ja elämä vaikuttavat olevan osittain päällekkäisiä.<sup>46</sup>

Niin tapahtui hänen »paluunsa maalaustaiteeseen», josta on myöhemmin kirjoitettu paljon. (*CAR*, 118)

On kummallista ajatella kaikkia niitä, jotka elävät kokonaisen elämän laatimatta minkäänlaista kommenttia, vastalauseita tai huomautusta. (*PLA*, 345)

Kuten itse maalaamisessa, Jed Martin on myös maalaustensa nimissä suora ja konstailematon; hän kuvaa maailmaa ja sallii itselleen vain äärimmäisen harvoin poettisia tai kommentoivia alaotsikoita. (*CAR*, 189.)<sup>47</sup>

Houellebecqin kommentti (*commentaire*) on olennaisesti asiateksti, ei fiktiota. Kaikki *Maastossa ja kartassa* mainitut tekstit ovat asiatekstejä, poislukien kaksi kolme laulua, joita teoksen henkilöt laulavat. Nuo asiatekstit eivät kuitenkaan välttämättä ole olemassa, eli toden ja fiktion välille viritetään dynamiikka, jossa voi nähdä piirteitä, jotka ovat tavanomaisia realismille: tekstejä referoivat jaksot luovat todellisuusvaikutelman, jota ilman romaanimuodon viitoittamaa tulkintaa

---

<sup>44</sup> Laforest (2007) on käsitellyt Houellebecqin teoksissa toistuvaa saaren vertauskuvaa. *La possibilité d'un Île* ja "Lanzarote" liittyvät otsikoidensa kautta aiheeseen.

<sup>45</sup> "Il est curieux de penser à tous ces êtres humains qui vivent une vie entière sans avoir à faire le moindre commentaire, la moindre objection, la moindre remarque. Non que ces commentaires, ces objections, ces remarques puissent avoir un destinataire, ou un sens quelconque ; mais il me semble quand même préférable, au bout du compte, qu'ils soient faits." Suom. Ville Keynäs.

<sup>46</sup> Houellebecqin varhaisen esseen *H. P. Lovecraft. Contre le monde, contre la vie* otsikossa asetettiin rinnakkain juuri nämä kaksi käsitettä.

<sup>47</sup> "C'est en ces circonstances que se produisit dans *sa vie* ce « retour à la peinture » qui devait faire l'objet de tant de *commentaires*."; "Il est curieux de penser à tous ces êtres humains qui vivent *une vie entière* sans avoir à faire le moindre *commentaire*, la moindre objection, la moindre remarque."; "Dans ses titres comme dans sa peinture elle-même, Martin est toujours simple et direct : il décrit *le monde*, ne s'autorisant que rarement une notation poétique, un sous-titre servant de *commentaire*."

olisi vaikea erottaa todellisuudesta. Keino muistuttaa todellisuuden kopioimisesta, jolla yksinomaan tekstuaalisessa piirissä on plagioinnin moraalinen ja juridinen sivujuonteensa. Palaan realismin ja kopioimisen aiheisiin luvuissa 2.4 sekä 3.1.

Kuvataiteissa kommentti on verbaalista esitystä moniselitteisempi ilmiö: kommentti voi tarkoittaa taideteoksen visuaalisesta muodosta tulkittavaa merkitystä tai se voi tarkoittaa teoksen nimen ja teoksen visuaalisen muodon välistä dynamiikkaa. Kibèdi Vargan [1989] mukaan esimerkiksi muotokuvat ja pyhimys- ja alttarikuvat ovat visuaalisia kommentteja (Mikkonen 2005, 33). Kasimir Malevitsin *Punaisen neliön* (1915) tulkintaan puolestaan vaikuttaa visuaalisen ja tekstuaalisen viestin välinen jännite. Mikkonen (emt., 33) ehdottaa, että teoksen alaotsikko ”realistinen maalaus maalaisnaisesta kahdessa ulottuvuudessa” voidaan tulkita ironisena kommenttina maalaustaiteen tuolloin tavanomaisiin ilmaisutapoihin. Tekstin ja kuvan jännitteestä ei kuitenkaan käy ilmi, perustuuko ironia enemmän tekstiin, kuvaan vai laajempaan taiteelliseen tai yhteiskunnalliseen kontekstiin.

*Maastossa ja kartassa* Jed Martinin isä pohtii taiteen merkitystä ”jäljen jättämisenä” maailmaan: ”Se on kumma juttu, tarve ilmaisuun, halu jättää jälkensä maailmaan, voi olla hyvinkin väkevä, mutta se ei sittenkään yleensä riitä” (*CAR*, 45).<sup>48</sup> Houellebecq muotoilee *itseilmaisusta* (sanasta ”s’exprimer”) tärkeää johtoaajatusta, johon taiteellisen työn rönsyt palautuvat.<sup>49</sup> Houellebecqin käsityksessä voi mielestäni nähdä *apofaattisen* ilmaisun piirteitä, tosin sillä erotuksella, että apofaattisuuden käsite liittyy olennaisesti negatiivisen teologian, saavuttamattoman, ei-minkään tai liian suuren kokonaisuuden kuvaamiseen tai siitä kertomiseen. Jed Martinin maailmankuvassa ei ole nähtävissä kuitenkaan yksiselitteistä suuruutta, jonka ilmaisemisen mahdottomuuden edessä hiljaisuus näyttäisi olevan vaihtoehto. Vaikka yksilöllinen itseilmaisuus saattaakin olla merkityksetöntä, ontologisesti perustatonta, itseilmaisuus kuitenkin palautuu johonkin merkitykseen. Itseilmaisusta kieltäytyminen tai hiljaisuus näyttävät paradoksaalisesti olevan huomionarvoisia itseilmaisun mahdollisuuksia.

Vaikenemisen raja ja sen vaivihkainen ylittäminen toistuu edellä mainituissa sitaateissa: ”[M]inusta tuntuu silti paremmalta, että se [kommenttien laatiminen] tulee tehdyksi”; ”Hän kuvaa maailmaa ja

---

<sup>48</sup> ”C’est curieux, on pourrait croire que le besoin de s’exprimer, de laisser une trace dans le monde, est une force puissante : et pourtant en général ça ne suffit pas.”

<sup>49</sup> Ks. luku 3.3.

sallii itselleen vain äärimmäisen harvoin poeettisia tai kommentoivia alaotsikoita.” Jed Martinin elämään liittyy samankaltainen rakenne, jonka mukaisesti Martin ylittää hiljaisuuden ja taiteellisen itseilmaisun rajan harvoin ja harkitusti, kaikkiaan neljä kertaa elämänsä aikana. Tulkitsen Martinin pitkät hiljaiset tai ei-taiteelliset jaksot taiteellisen vastuuntunnon ilmaukseksi: *rendre compte du monde* ei välttämättä ole aktiivista esittämistä (kuten suomennoksesta voisi päätellä) vaan se voi olla myös empiirisessä, heideggerilaisittain ”käsillä” olevassa maailmassa koetun muotoutumista ajatukseksi, joka vaikuttaa kokonaisuuden ymmärtämiseen (Osborne 2013, 89).<sup>50</sup>

*Maastossa ja kartassa* rikostutkija Jasselin muotoilee tekstuaalisten huomioiden tekemisestä tutkijan työn erään johtoajatuksen. Jasselinin näkemys yhdistetään Houellebecq-hahmon omiin ajatuksiin kirjoittamisesta ja huomioiden tekemisestä:

Hän korosti, että jokaisena tutkimuspäivänä pitäisi tehdä vähintään yksi muistiinpano, tuntui se miten turhalta tahansa, sillä tärkeintä oli aktiivisena pysyminen, vähimmäistason älyllisen toiminnan ylläpitäminen, koska täysin passiivinen poliisi taantui eikä pystynyt enää reagoimaan siinä vaiheessa, kun tärkeitä asioita alkoi nousta esiin.

Omituista kyllä, Jasselin oli tuolloin lausunut lähes sanasta sanaan saman ohjeen, jonka Houellebecq antoi kirjailijanammattista sinä ainoana kertana, jolloin suostui vetämään *creative writing* -kursssia Louvain la Neuven yliopistossa huhtikuussa 2011. (*CAR*, 282)<sup>51</sup>

Katkelmassa on kirjoittamisen ajallisesti merkityksellisten ja ”valmiudessa pysymisen” ajatuksien lisäksi myös muita tutkielmani kannalta huomionarvoisia piirteitä. Edellä olen jo sivunnut tulevaisuuden taiteilijan ja kevyen tulevaisuuskuvielmien roolia teoksessa; olennaisempi huomio kuitenkin liittyy luovaan kirjoittamiseen (*creative writing*), joka asettuu vastakkain luvussa 3.3 käsittelemäni mielikuvituksettoman taiteen ajatuksen kanssa.

*Maastossa ja kartassa* kirjoitettu teksti ja tekstien kirjoittajat ovat läpi teoksen toistuva topos: romaanissa siteeratut, referoidut tai muuten mainitut tekstit ovat sekä draamaa kuljettavia että kuvatun tapahtuman taustalle jääviä vain kevyesti merkityksellisiä elementtejä. Teoksen edetessä

---

<sup>50</sup> Miten tämä prosessi tapahtuu ajassa, tilassa tai muuten, rajaan käsittelyni ulkopuolelle.

<sup>51</sup> ”On ne devrait laisser passer aucune journée d’une enquête sans avoir pris au moins une note, insistait-il, même si le fait noté vous apparaissait d’une totale absence d’importance. La suite de l’enquête devait, presque toujours, confirmer cette absence d’importance, mais l’essentiel n’était pas là : l’essentiel était de rester actif, de maintenir une activité intellectuelle minimale, car un policier complètement inactif se décourage, et devient de ce fait incapable de réagir lorsque les faits importants commencent à se manifester.

Curieusement, Jasselin formulait ainsi sans le savoir des recommandations presque identiques à celles que devait donner Houellebecq au sujet de son métier d’écrivain, l’unique fois où il accepta d’animer un atelier de *creative writing*, à l’université de Louvain-la-Neuve, en avril 2011.”

Houellebecq-hahmo kirjoittaa Jed Martinin näyttelykatalogiin tekstin ja Jean-Louis Curtisin teokseen esipuheen, joista jälkimmäinen mainitaan ohimennen ja edellistä referoidaan – referaatti muodostaa yhden kokonaisen vaikkakin lyhyen luvun teoksessa. Toisinaan kertoja toistaa ja paikoitellen siteeraa muiden kuvitteellisten kirjoittajien, useimmiten historioitsijoiden, asiatekstejä. Lisäksi romaanissa on kohta, jossa Houellebecq-hahmo esittää ajatuksiaan Alain Robbe-Grillet'n ja William Morrisin kirjallisesta filosofiasta. Houellebecq-hahmo siteeraa Alexis de Tocquevillen *Souvenirs*-teoksen kohtia, jossa yhteiskuntafilosofi kirjoittaa Alphonse de Lamartinesta. En pidä tarpeellisena koostaa täydellistä listaa kohdista, joissa kirjoittamisen ja kirjoitetun teksti teemaa korostetaan. Ilmeisin on kuitenkin hyvä muistaa. Teoksen keskeinen temaattinen hahmo on niin ikään kirjailija, Michel Houellebecq – hahmona, kuvitteellisen taideteoksen aiheena, sekä kuvitteellisen, taulusta johtuneen murhan uhrina. Teoksen kaikki kolme osaa motivoidaan Houellebecq-hahmon avulla. Tässä riittää, että huomaamme kirjoittamisen, kirjoittajien ja kirjoitettujen tekstien keskeisen aseman *Maastossa ja kartassa*.

Kirjoittamiseen liittyvä ja metatekstuaalinen tematiikka korostuu romaanin teknisessä toteutuksessa: Houellebecq on kopioinut tai hänen on epäilty kopioineen tekstiä vain vähin muutoksin muista lähteistä, kuten Wikipediasta, poliisin ammattia kuvailevilta verkkosivulta ja matkailuyrityksen internet-sivulta (Glad 2010; ks. liite 2). Teoksen eräitä kohtia on epäilty Georges Perec- ja Thierry Jonquet -pastisseiksi tai ainakin kunnianosoituksiksi näitä kirjoittajia kohtaan (Viviant 2010). Tätä aihetta käsittelemielikuvituksettoman taiteen näkökulmasta luvussa 3.3.

*Maaston ja kartan* kielessä käytetään myös hyväksi muualta, usein lehdistöstä tai yleisestä kielenkäytöstä peräisin olevia kirjoittamisen manereita, jotka romaanissa ovat lyhyitä, usein vain muutaman sanan mittaisia. Postmodernit käsitteet *pastissi* ja *parodia* tarjoutuvat itsestäänselviksi apuvälineiksi itsereflektiivisyydellä leikkivien ja postmoderniin aikaan vihjaavien teosten tulkinnassa, mutta ennen intertekstuaalista ja postmodernia tulkintaa haluan nähdä selvien intertekstuaalisten kohtien mielen kirjoitetun tekstin topoksen näkökulmasta.

Kiinnitän ensin huomion tekstin pintaan. Läpi *Maaston ja kartan* Houellebecq käyttää aina identtistä ”auteur de” -ilmaisua kirjailijahahmon epiteettinä. Maneeri tulee nähdäkseni ranskalaisen lehdistön kielestä. Identtinen sekä mielikuvitukseton, eleganttia ilmaisua ironisoiva ja lehdistön asiapitoista kieltä korostava ”auteur de” -epiteetti kiinnittää huomion asiatekstin näkökulmasta

siihen, mitä epiteetin kantaja ensisijaisesti edustaa. Houellebecq-hahmon lisäksi ranskalaiskirjailija Frédéric Beigbeder kantaa samaa ”auteur de” -määrettä. *Maasto ja kartta* korostaa nimetyn asian ja nimen alla olevan todellisuuden epäsymmetriaa: kummankaan epiteetinkantajan teoksista ei puhuta mitään, vaikka henkilöt on olennaisesti merkitty näiden teosten tekijöiksi. Pidän ilmiötä huomattavana, ja verratessamme sitä Barthesin (1993, 111–117) ajatukseen *tekijän kuolemasta* voimme huomata, että tekijän sijasta teokset ovat kuolleita: *Maastossa ja kartassa* ”auteur de” -epiteetillä kutsuttujen kirjailijoiden teoksia ei mainita millään tavalla, ja fiktion piirissä niitä ei ole olennaisesti olemassa. Vaikka teoksessa kuvattu Houellebecq-hahmon kuolema on tekijän ”itsensä” kuolema, ymmärrän ironisen vihjauksen viittavan ennen kaikkea tekijän kohtuuttoman korostettuun tärkeyteen. Tulkitsen tämä niin, että taiteilijan teosten merkittävämpi piirre vaikuttaa kertojan ironisesta näkökulmasta olevan tekijäisyys, ei niinkään teos tai sen laadulliset ominaisuudet.

*Maastossa ja kartassa* mainittujen kirjoitusten, kirjojen ja tekstien temaattisesti merkittävien kohtien täydellinen lista olisi pitkä ja pieteettisesti valmisteltunakin epätäydellinen. Romaanin otsikon on ehdotettu saaneen voimakkaita vaikutteita Michel Levyn *La carte et le territoire* -nimisestä, siis nimeltään identtisestä teoksesta, jonka nimen Houellebecq olisi kopioinut tai plagioinut (Journet 2011). Perusteet epäilylle eivät ole huonot, sillä Houellebecqin väitetään tunteneen Levyn siskon. Romaanin nimeä on myös ehdotettu tulkittavaksi ranskalaiskirjailija Philippe Murayn esseen pohjalta (Liger 2010).<sup>52</sup> Myös Alfred Korzybskin esittämää vertauskuvaa ”kartta ei ole maasto” on ehdotettu *Maaston ja kartan* intertekstiksi (Journet 2011). Teoksen nimi nousee korostetun luonteensa vuoksi luonnollisesti tulkinnallisen huomion kohteeksi. Näen tämän kuitenkin muodostavan teoksen teeman kannalta täysin keskeisen ristivedon teoksen pinnan ja sen takaa avautuvien enemmän tai vähemmän ironisoitujen intertekstien välille. Ironian ”uhri” ei välttämättä ole se, jolta tekstiä on lainattu tai johon viitataan, vaan ironia on tätä huomattavasti moniselitteisempi ilmiö (Hutcheon 1995, 15).

Teosta, jonka olemme huomanneet viittaavan pintapuolisesti useisiin kirjoitettuihin lähteisiin ja joka soveltaa kirjoitettua tekstiä toistuvana topoksena, voi epäillä loputtomasta tekstien kerrostamisesta. Voimme puhua myös epäluotettavista intertekstuaalisen tulkintalinjan avauksista.

---

<sup>52</sup> Liger 2010: ”En effet, dans un article daté de 1998 - année des *Particules élémentaires* - intitulé *Martine Aubry fait concurrence à l'état civil*, il est difficile de ne pas être alerté par cette phrase : 'Si Martine Aubry substituée avec brio la carte au territoire, c'est-à-dire le domaine de l'innovation à la société dite jusque-là concrète, et si ce Domaine de l'innovation remplace réellement la réalité, alors la littérature se retrouve affrontée à la tâche surhumaine d'explorer quelque chose qui, par définition, n'existe pas encore.' Une carte, un territoire, et une définition de la mission de la littérature : une clé de lecture du dernier Houellebecq?”

*Maaston ja kartan* useat viittaukset liittyvät erityisesti 1800-luvun kirjailijoihin, joista Nervalin, Chateaubriandin, Balzacin ja Vignyn teoksia mainitaan osana tavallista realistista ympäristökuvausta; palaan aiheeseen luvussa 3.1. Vihjeiden loputtomuus tarkoittaa, ettei tekstien vaikutussuhteen selvittäminen ole mahdollisesti loputtoman luonteensa vuoksi analyyttisesti yhtä kiinnostavaa kuin viittauksen mielen tematisoituminen itse romaanissa (ks. Genette 1997, 9).

Tekstejä kerrostavassa teoksessa eräs tärkeimpiä kohtauksia on Martinin maalaaman Houellebecq-teoksen kuvaus, jossa kertoja kuvaa taulua taidehistoriallisessa viitekehyksessä, eli tulevaisuudesta käsin. Kohtauksessa, jota lainaan sen merkityksen vuoksi pitkälti, käsitellään tekstin ja tekstien puhtaan formaalien puolien mahdollisia yhteyksiä Jed Martiniin ja hänen taiteeseensa. Viittaukset laajenevat sisäkkäisrakenteen myötä hypoteettisesti koskettamaan myös sekä Houellebecq-kirjailijaa että *Maastoon ja karttaan* – itsereflektiivinen tematiikka on kohtauksessa tiheää. Kuten *Maastossa ja kartassa* usein, kohtauksessa merkitys tiivistetään muiden tekstien lävitse. Kertoja kuvaa taulua abstraktin ryhmän, taidehistorioitsijoiden enemmistön mielipiteiden mukaisesti:

Useimmat taidehistorioitsijat korostavat, että maalauksessaan »Michel Houellebecq, kirjailija» Jed Martin irtautuu siitä realistisesta perustasta, joka oli leimannut hänen töitään läpi koko »ammatteja» -kauden. Muutos ei tapahdu helposti, ja voi aistia, että hän sai nähdä paljon vaivaa pyrkiessään monin eri keinoin säilyttämään realistisen illuusion mahdollisuuden. Maalauksessa Houellebecq seisoo pöydän ääressä. Pöytä on kokonaan tai osittain täyteen kirjoitettujen paperiliuskojen peitossa. Hänen takanaan, noin viiden metrin päässä, valkoinen seinä on peitetty käsinkirjoitetuilla paperiliuskoilla, jotka on liimattu kiinni toisiinsa, vierä vierä. Taidehistorioitsijat korostavat, että Jed Martin näyttää ironisesti antavan valtavan suuren merkityksen tekstile, hän tuntuu keskittyvän tekstiin joka on irrotettu kaikista todellisista viittaussuhteistaan. (...) Esittäessään kirjailija paperisen universuminsa keskellä Jed Martin ei todennäköisesti halunnut kuitenkaan ilmaista kantaansa kysymykseen realismista kirjallisuudessa ; eikä hän sen enempää halunnut liittää Houellebecqia formalismiin, jonka tämä oli sitä paitsi avoimesti torjunut. Epäilemättä hän vain yksinkertaisesti viehättyi puhtaan plastisessa mielessä kuvasta, jossa tekstimassat haarautuvat, liittyvät toisiinsa ja synnyttävät toisiaan kuin valtava mustekala. (CAR, 184–185.)<sup>53</sup>

---

<sup>53</sup> ”Dans « Michel Houellebecq, écrivain », soulignent la plupart des historiens d’art, Jed Martin rompt avec cette pratique des fonds réalistes qui avait caractérisé l’ensemble de son œuvre tout au long de la période des « métiers ». Il rompt difficilement, et on sent que cette rupture lui coûte beaucoup d’efforts, qu’il s’efforce par différents artifices de maintenir autant que faire se peut l’illusion d’un fond réaliste possible. Dans le tableau, Houellebecq est debout face à un bureau recouvert de feuilles écrites ou demi-écrites. Derrière lui, à une distance qu’on peut évaluer à cinq mètres, le mur blanc est *entièrement tapissé de feuilles manuscrites collées les unes contre les autres*, sans le moindre interstice. Ironiquement, soulignent les historiens d’art, Jed Martin semble dans son travail accorder *une énorme importance au texte, se polariser sur le texte détaché de toute référence réelle*. [...] En représentant [Michel Houellebecq] au milieu d’un univers de papier, Jed Martin n’a pourtant probablement pas souhaité prendre position sur la question du réalisme en littérature ; il n’a pas davantage cherché à rapprocher Houellebecq d’une position formaliste que celui-ci avait du reste explicitement rejetée. Sans doute a-t-il été, plus simplement, entraîné par une *pure fascination plastique devant l’image de ces blocs de texte ramifiés, reliés*, s’engendrant les uns les autres comme un gigantesque polype.”

Jos vertaamme intertekstuaalisen tulkinnan mieltä kirjoitetun tekstin topokseksi nostavaan tulkintaan, huomaamme, että ilmaukset kuten ”hän vain yksinkertaisesti viehättyi puhtaan plastisessa mielessä kuvasta, jossa tekstimassat haarautuvat, liittyvät toisiinsa” tai ”peitetty käsikirjoitetuilla paperiliuskoilla, jotka on liimattu kiinni toisiinsa, vieri viereen” korostavat pintakerrosta, ilman että tekstin takaa aukeavalle intertekstuaaliselle syvyydelle annetaan tekstissä vastaavaa huomiota. Taideteos on oikeastaan ainoastaan käsitteellinen ainakin sikäli kuin tekstuaalisuus muodostaa teoksen käsitteellisen ulottuvuuden (aiheesta enemmän luvussa 3.3). Kohtaus, joka on *Maaston ja kartan* laajin kuvaus itse taulusta, keskittyy olennaisilta osin tekstiin. Tekstille annetaan merkitys, joka on irrotettu sen informatiivisesta merkityksestä, ”kaikista todellisista viittaussuhteistaan”. Myös taulun kuvaus on tuotettu yhtä lailla kuvitteellisen tekstuaalisen kierrätyksen kautta. Lisäksi taulun päähenkilö on kirjoittamisen ammattilainen, taulun tausta on kuvauksen perusteella olennaisesti tekstiorientoitunut ja itse kuvaus perustuu yksilöimättömiin asiantuntijoiden mielipiteisiin – voimme ainoastaan arvailla, ovatko tarinansisäiset asiantuntijat myös kirjoittaneet ajatuksiaan, joita kertoja referoi.

Tekstien keskinäiset rönsyt ovat huomattavia teoksen mise-en-abyme -rakenteen vuoksi: *Maasto ja kartta* on mahdollisesti tuo teos, jonka ympärillä tekstit synnyttävät toisiaan tai ovat ainakin mielivaltaisessa suhteessa toisiinsa. On mahdollista, että pieninkin tekstin yksityiskohta on jonkinlaisessa, lukijan havaitsemattomassa intertekstuaalisessa suhteessa edeltäjäänsä – kysymyksen voisi unohtaa pseudo-ongelmana, sillä intuitiivisesti kopioinnin tai intertekstuaalisuuden mahdollisuus pienenee, mitä mittakaavaltaan pienempiin yksiköihin tulkinta kohdistuu (Genette 1997, 9). Muotokuva nostaa tekstin formaalisen ja merkityksestä irtautuneen puolen temaattisesti keskeiseen asemaan. Metafiktiiivista tulkintaa seuraten *Maasto ja kartta* suorasanaisesti vihjaa kasvattavansa teoksen taustalla monistautuvia soluja. Ymmärrän vertauskuvan viittaavan teksteihin ja niiden keskinäissuhteiden runsauteen, jonka idea on jossain määrin yhtäpitävä edellä esittämäni tulkinnan kanssa.<sup>54</sup>

Tulkintani voi sortua seuraamaan Houellebecqin ironiseksi tarkoittamaa vihjettä siitä, mistä Houellebecq-muotokuvassa tai *Maastossa ja kartassa* voi olla kysymys. Ironia on eksplisiittisesti mukana Houellebecq-aulun kuvauksessa: ”Taidehistorioitsijat korostavat, että Jed Martin näyttää ironisesti antavan valtavan suuren merkityksen tekstille, hän tuntuu keskittyvän tekstiin joka on

---

<sup>54</sup> Identtisen toistamisen ja kloonaamisen ajatus toistuu useassa Houellebecqin romaanissa. *La possibilité d'un île* -romaanin rakenne ja juoni on rakennettu kloonaamisen ympärille.

irrotettu kaikista todellisista viittaussuhteistaan.” Etäännytyksen voi nähdä myös sanavalinnassa ”näyttää antavan” (*semble accorder*) – useat epävarmuuden kerrostumat tekevät merkitysten täsmällisestä hahmottamisen episteemisestä projektista tarpeetonta. Etäännytysten perusteella itse teoksen varmoihin tulkittuihin merkityksiin ei ole syytä puuttua, ja siksi analysoin teosta seuraavassa luvussa postmoderniksi tulkittavan, leikillisesti omaa kirjallista erikoislaatuaan kysyvän kirjallisuuden näkökulmasta. Käsittelen vastedes Houellebecq-muotokuvaa yksinomaan käsitteellistettynä taideteoksena, objektin vaativasta referentiaalisesta näkökulmasta katsottuna tärkeänä vähän tai vajaasti kuvattuna kohtana teoksessa.

#### 4. Postmodernit piirteet ja imitatiivinen intertekstuaalisuus

Postmodernin teorioissa intertekstuaalisuudella on merkittävä rooli. *Maasto ja kartta* ei uskoakseni taivu yksinomaan postmodernin muottiin, mutta teoksessa on runsaasti piirteitä, joita voi olla hyödyllistä tulkita postmodernin näkökulmasta. Teoksen esitystapa tasapainottelee monessa kohtaa miltei realistisen estetiikan ja toisaalta nykyaikaisen ilmaisun välillä. Vältän käyttämästä postmoderni-käsitettä muuten kuin postmodernia soveltavien teorioiden yhteydessä.

Fredric Jamesonin esittelee *Cultural Logic of Late Capitalism* -teoksessaan postmodernin kulttuurin kokonaisanalyysissä keskeisen *pastissin* (*pastiche*) käsitteen. Jameson muotoilee pastissista – jota ei tule tulkita yksinomaan tyyllilliseksi jäljittelyksi – postmodernin taiteen perustekijää ja -käsitettä, jonka merkitys perustuu sen tarkoitukseen ensisijaisesti kulttuurisena dominanttina ja vasta toissijaisesti merkityksiä sisältönsä välityksellä rakentavana tekstuaalisena keinona.<sup>55</sup> Jamesonin pastissi muodostaa merkityksiä pikemminkin teknisen funktion ja kulttuurikäsitteen laajenemisen avulla kuin yksilöllisten tyylien tai tunnusomaisten piirteiden jäljittelyn avulla. Jamesonin tekstikokoelmassa esittämänsä pastissin käsitettä on kritisoiu historiattomuudesta, sillä Jameson (1991, 16) paikantaa (modernin) pastissin synnyn Thomas Mannin *Doktor Faustus* -teokseen. Jamesonin pastissin historiallista syntyä ja sen olettavasti leimallisesti postmodernia erityispiirrettä on kuitenkin vaikea ymmärtää, sillä kirjallisuuteen liittyvä pastissi käsitteenäkin on

---

<sup>55</sup> Jameson 1991, 17. Vrt. Nyqvist 2010, 133: ”[I]t would make more sense, at least on some occasions, to understand Jameson’s ‘pastiche’ as a designation for the reader’s uneasy feeling of not quite being able to grasp the tone and direction of a contemporary text.”

vuosisatoja vanha (Nyqvist 2010, 48–56).<sup>56</sup> Kuten Nyqvist esittää, pastissin rooli on esimerkiksi ranskalaisessa kirjallisuudessa on ollut ajallisesti huomattavasti pidempi ja yleisesti merkittävämpi kuin angloamerikkalaisessa maailmassa ja kuin Jamesonin suhteellisen historiaton esitys antaa ymmärtää. Yleisenä taideteoreettisena käsitteenä pastissi on vielä kirjallista pastissiakin vanhempi. Postmodernilla jamesonilaisella pastissilla on kuitenkin analyttisiä etuja, joita ei tule sivuuttaa. Pastissi, jonka merkitysala liukuu *parodian* ja monen muun intertekstuaalisen ulottuvuuden päälle, usein korostaa ylläkytävien kaltaisia rönsyviä keskinäissuhteita, ja lisäksi se tavoittaa kulttuurissa vallitsevan merkitysdynamiikan nyanssin varsin uskottavasti. Nyqvist kuvaa Jamesonin postmoderniin kulttuuriteoriaan liittyvää intertekstuaalista dynamiikkaa ”eklektiseksi imitaatioksi ja hybridisaatioksi”.<sup>57</sup>

Viart ja Vercier (2005, 17) ovat esittäneet, ettei angloamerikkalaiseen maailmaan verrattavaa postmodernin vaikutusta tai ”parodista uudelleenkirjoittamista” (*les réécritures parodiques*) ole ollut ranskalaisessa kirjallisuudessa. Lauseen keskimääräistä totuutta ei ole syytä epäillä, mutta yksilöllisten teosten jaottelemisen keskimääräisen ohjenuoran mukaan ei ole perusteltua, ja lisäksi Jamesonin kulttuuriteoria lukee kirjallisuuden vain yhdeksi postmodernin taiteen ja pastissi-käsitteen osa-alueeksi.<sup>58</sup> *Maasto ja kartta* tietoisesti sijoittaa itsensä globaalin talouden maailmaan, ja kulutushyödykkeistä, taiteilijoista ja taiteen markkinoista puhutaan ensisijaisesti globaalissa kontekstissa. Globaalin kapitalismin taiteelliseen kontekstiin liittyvää merkitystaloutta voimakkaasti korostavan teoksen yhteydessä ranskalaisen ja angloamerikkalaisen ajattelun merkitysnyanssien ero ei ole olennainen. Lisäksi Jameson käsittelee postmodernia ennen muuta *kulttuuridominanttina*,<sup>59</sup> jonka paikallinen tai muista muuttujista riippuva valta ei ole absoluuttista vaan suhteellista merkityksenmuodostukseen liittyvää valtaa (Jameson 1991, 6). *Maaston ja kartan* päähenkilön Jed

---

<sup>56</sup> Nyqvist (2010, 178) huomauttaa, että Thomas Mannin *Doktor Faustukseen* on kirjallisuudentutkimuksessa toisinaan liitetty määre ”montage novel”, joka puolestaan heijastelee käsitteen yhteyttä modernistiseen estetiikkaan, vaikka käsitettä voi käyttää neutraalistikin.

<sup>57</sup> Nyqvist 2010, 103. Myös Jameson 1996, 16–17: ”[T]he explosion of modern literature into a host of distinct private styles and mannerisms has been followed by a linguistic fragmentation of social life itself to the point where the norm itself is eclipsed: reduced to a neutral and reified media speech, which itself then becomes but one more idiolect among many.”

<sup>58</sup> Nyqvist pyrkii sovittamaan yhteen perinteisesti yhteensopimattomina pidettyjä ranskalaista, 1950-luvulta lähtien erityisesti strukturalistisessa viitekehyksessä ymmärrettyä pastissia ja jamesonilaista postmodernin teorioissa keskeistä kulttuurikonseptia, jossa pastissin merkitys on keskeinen.

<sup>59</sup> Ymmärrän pastissin etualaistumisen tarkoittavan imitatiivisen intertekstuaalisuuden tulkintaan ja taiteelliseen luomiseen liittyvää asemaa. Laajemmin tämä kehitys liittyy periodikäsitteiden vaihdoksissa havaittuihin muutoksiin. McHale, joka Jamesonin lailla korostaa kulttuurista dominanttia, huomauttaa modernismin ja postmodernismin välisestä *katkoksesta* (”rupture” – lainausmerkit McHalen). Modern(ism)in ja postmodern(ism)in välillä hän näkee kategorisen muutoksen, joka McHalen postmodernin kertomuksessa on puettu kategoriamuutokseksi: moderni, enimmäkseen epistemologiseen kategoriaan huomionsa keskittänyt dominantti kääntyy postmodernin puolelle, jolloin ontologiasta tulee postmodernin maailman ensisijainen huolenaihe. Huomattakoon, että kirjallista realismia pidetään epistemologisena projektina; Sabine van Wesemael on nähnyt Houellebecqin romaaneissa postrealistisia piirteitä, mikä osaltaan antaa idean siitä ristivedosta, jota karkeasti esitettyä realistisen ja modernin epistemologisen ja postmodernin ontologisten projektien välille on pyritty hahmottamaan.

Martinin erityispiirteiksi voi tulkita myös hänen suhteellisen epäranskalaisen nimensä, joka vihjaa globaalin (tai angloamerikkalaisen) kontekstin suuntaan. Myös toistuvat referenssihahmot yhdysvaltalainen Jeff Koons ja englantilainen Damien Hirst vahvistavat teoksen globaalia teemaa, jonka kulminoituu museoihin, joista yhtäkään ranskalaista tai muunmaalaista olemassa olevaa ei mainita; Jed Martinin teoksia mainitaan olevan esillä kuvitteellisessa MOMA Philadelphiassa. On tietenkin mahdollista, että leimallisesti ranskalaiset taideteokset eivät ole yhtä taipuvaisia istumaan postmodernin ylikansallisen kulttuuridynamiikan merkitysyhteyksiin kuin esimerkiksi leimallisesti angloamerikkalaiset taideteokset.

En väitä, että *Maasto ja kartta* olisi olennaisesti postmoderni teos. Teoksessa kuitenkin käytetään useita tekstuaalisia keinoja, jotka postmodernissa kirjallisuudessa ovat tyypillisiä, kuten itsereflektiivisyys tai teoksen sisäisen maailman ontologinen kyseenalaistaminen, joka voi olla konventionaalinen ja vakiintunutkin taiteellinen aihe ja toteutustapa. Calinescu (1987, 303) tiivistää ongelman käyttämieni pinnan ja pinnanalaisen maailman rajapintaa pitkin: postmodernissa taiteessa kyseenalaistetaan ”ei vain kuvantakainen ’todellisuus’ vaan myös myös itse kuvan ’todellisuus’, oli se esteettistä tai jotakin muuta”.<sup>60</sup> Jed Martinin Houellebecq-muotokuvassa voi nähdä jälkiä myös konemaisesta ontologisesta mekanismista, jonka mukaisesti teos omaehtoisesti ottaa katsojan mukaansa omaan taiteelliseen olemassaoloonsa. Calinescun (emt., 303) ajallisesti varhainen esimerkki samasta ilmiöstä on Magritten teos ”La Trahison des images” (1929), jossa on tunnettu ”Ceci n’est pas une pipe” -lause. Taulu sinänsä on malliesimerkki kuvan ja tekstin välisestä dynamiikasta, jossa teksti asettuu jännitteeseen kuvan kanssa, mikä puolestaan luo teoksen olennaisen dynamiikan. Magritten lauseen – tai jos lukija halutaan mukaan: teoksen ”lukuohjeen” – merkitys realisoituu vasta katsomisprosessissa, jossa kuva ja sen kommentaari ovat suorassa ristiriidassa. Osittain samanlainen jännite vallitsee myös Houellebecq-muotokuvassa, jossa ”itseään synnyttävä” dynamiikka on helposti ymmärrettävissä konventionaaliseksi itseensäviittaavaksi mekanismiksi ja teemaksi.

Taidehistorioitsijat korostavat, että Jed Martin näyttää ironisesti antavan valtavan suuren merkityksen tekstille, hän tuntuu keskittyvän tekstiin joka on irrotettu kaikista todellisista viittaussuhteistaan. (...) Epäilemättä hän vain yksinkertaisesti viehättyi puhtaasti plastisessa mielessä kuvasta, jossa tekstimassat haarautuvat, liittyvät toisiinsa ja synnyttävät toisiaan kuin valtava mustekala. (CAR, 184–185.)<sup>61</sup>

<sup>60</sup> ”[Q]uestioning not only of the ’reality’ behind the image but also of the ’reality,’ aesthetic or otherwise, of the image itself.”  
Suom. LH.

<sup>61</sup> ”Ironiquement, soulignant les historiens d’art, Jed Martin semble dans son travail accorder une énorme importance au texte, se polariser sur le texte détaché de toute référence réelle. [...] En représentant [Michel Houellebecq] au milieu d’un univers de papier,

Nyqvist huomauttaa, kuinka olennainen automaation ajatus on paitsi jamesonilaisen postmodernin myös pastissin kannalta – vaikka eronteko postmodernin ja pastissin Jamesonin teoriassa on jossain määrin kyseenalainen, kuten edeltä muistamme. Tekstuaalinen jäljittely implikoi aina mallin olemassaoloa mutta myös hierarkkista suhdetta. Nyqvist tiivistää Jamesonin kulttuuripastissin käsitteen mekaanisen luonteen: ”a kind of automatic practice for which there are no alternatives” (Nyqvist 2010, 221; ks. Jameson 1991, 65–66). Houellebecq muotokuvan tematiikka liittyy yhteen tekstien kanssa, jotka itse synnyttävät itsensä jotka niin ollen problematisoivat tekstien alkuperän. Hienostuneemmin sanottuna tekstien identiteetti ja ontologia limittyvät tiiviisti yhteen *samuuden* ajatuksen kanssa. Houellebecq-muotokuvan automaatio on postmodernin näkökulmasta ymmärrettävissä ontologisen problematiikan tekstuaaliseksi sovellutukseksi. Luvuissa 3.3 ja 3.4 käsittelen tarkemmin tämän tekstuaalisen itsesyntytyksen dynamiikkaa suhteessa teoksen taiteellisiin teemoihin ja mekaaniseen produktioon.

Palatakseni postmodernin tematiikkaan, Nyqvistin mainitsema eklektinen imitaatio tarkoittaa pinnan ilmiönä erityisesti Houellebecq-muotokuvassa kiteytyvää tekstin ylikorostumista, jopa niin, että muotokuvan taustalla näkyvä teksti on menettänyt kaiken informatiivisen tai referentiaalisen tehtävänsä. Teksti – pelkkä teksti myös silloin, kun kyse on olennaisesti teoksen sisäisistä ei-tekstuaalisista referenssipisteistä, kuten Houellebecq-muotokuvasta – asettaa itsensä jollain tapaa kyseenalaiseksi irroittaessaan itsensä kaikesta todellisuussuhteesta. Jamesonin postmoderni teoria tarjoaa tässä mielessä pääsyn tekstin itsensä dynamiikkaan, sillä jamesonilaiselle pastissille on tyypillistä historiattomuus sekä ”todellisuuden”, ainakin realismiin ja myös jossain määrin modernismiin liittyvän episteemisen ”todellisuuden”, irtautuminen esityksistä. Houellebecq-*taulua* kuvaavassa kohtauksen taustalla voi nähdä monitasoisen tekstuaalisen dynamiikan: se paitsi metatekstuaalisesti kommentoi itseään myös nostaa esille räikeän postmodernin ontologisen teeman, jossa tekstien synty ja niiden alkuperä vaikuttaa olevan omalakinen ja itseriittoinen.

Postmoderni ontologia ja kyseenalainen tai monisyinen todellisuussuhde asettuvat hienovaraisesti kyseenalaiseksi saadessaan poikkeuksellisen vahvistuksen kirjallisuuden näkökulmasta erikoiselta taholta. Juridinen näkökulma, joka teoksessa korostuu vertauskuvallisella referentiaalisuuden takaa-

---

Jed Martin n'a pourtant probablement pas souhaité prendre position sur la question du réalisme en littérature ; il n'a pas davantage cherché à rapprocher Houellebecq d'une position formaliste que celui-ci avait du reste explicitement rejetée. Sans doute a-t-il été, plus simplement, entraîné par une *pure fascination plastique devant l'image de ces blocs de texte ramifiés, reliés*, s'engendrant les uns les autres comme un gigantesque polype.”

ajolla, siis romaanin kolmannen osan poliisikertomuksella<sup>62</sup>, nousee esiin myös plagiattiväitteissä, joita Houellebecqia kohtaan on esitetty *Maaston ja kartan* perusteella. Teoksessa on epäilty olevan useita kätkeytyjä intertekstuaalisia viittauksia – näistä esimerkkinä olkoon kuvaus poliisin ammatista, jota on epäilty teoksen plagiatioksi (Glad 2010, ks. liite 2). Tämänkaltaisten intertekstuaalisten suhteiden mieli ei uskoakseni perustu lainatun tai viitatuun tekstin *poettiseen* ominaislaatuun tai aina edes proseduraaliselle tematiikalle, vaan realistisen eetoksen mukaiseen *triviaalin* todellisuuden kuvaamiseen, jonka mukaisesti epäolennainen tai yksinomaan kuvausta palveleva elementti on mukana sen todellisuusvaikutelman vuoksi.<sup>63</sup> Pyrkimykseni tulkita näitä kohtia postmodernin sijasta konventionaalisessa realismin kontekstissa palauttaa *Maaston ja kartan* postmoderniin liittyvästä ontologisesta ja intertekstuaalisuuden mekanismeja korostavasta todellisuudesta analyttisesti täsmällisempään kehykseen. Tämä myös luo uuden yhteyden referentiaaliseen todellisuuteen – tosin varsin epäkirjallista kautta. Triviaalilta vaikuttavaa intertekstuaalisuutta käsittelem tarkemmin luvussa 3.1.

Käsitys toisensa kanssa äärettömän monimutkaisissa ja intertekstuaalisissa suhteissa olevista teksteistä on totaalisuudessaan puuduttava. *Maasto ja kartta* saattaa periaatteessa olla täynnä merkittämättömiä tai jopa analyttisesti toisarvoisia viittauksia toisiin teksteihin tai lainoja paikantamattomista teksteistä – analyttisesti toisarvoisen viittauksen ajatus on kiinnostava, sillä sen voi tulkita implikoivan ajatusta epäinhimillisen tietomäärän käsittävistä koneista, joka osaisi tunnistaa pienimmäkin viittauksen. Vaikka tämä on jossain määrin ainoastaan näennäinen ongelma – on vaikea kuvitella mielekästä inhimillistä kokonaisuutta, joka pystyisi hallitsemaan määrättömät viittaukset – edellä esittämäni teoksen intertekstuaalisen tiiviyn perusteella tämä voisi olla mahdollista. Houellebecq-muotokuvassa mainittua ei-inhimillistä tekstinsynnytystään ei mielestäni voi unohtaa.

Genette (1997, 9) spekuloi vastaavalla totaalisesta tai inhimillisestä näkökulmasta hallitsemattoman runsaan intertekstuaalisuus mahdollisuudella *Palimpsestes*-teoksessaan. Ongelman edessä hän

---

<sup>62</sup> Antti Kasper (2004, 49–52) on käsittelee Georges Perecin salapoliisiromaanin *53 jours*, jossa referentiaalisuuden monet kerrokset lopulta sekoittuvat niin tiiviisti toisiinsa, että kertomuksen ja sen tapahtumien syy-seuraus-suhteet muuttuvat kyseenalaisiksi ja korostetun problemaattisiksi.

<sup>63</sup> De Haan 2011: ”MH: Luulen, että olen aina pitänyt lukemisesta riippumatta siitä, mitä luen. Esimerkiksi autonosto-oppaista olen hyvin innostunut. Tai FNACin tuotevertailut. Pidän sellaisesta lukemisesta. MdH: Näet niissä jonkin poeettisen mielen. MH: Varmasti. Materiaalini ei niinkään ole maailma, siitä emme voi puhua (niin ei voi sanoa?). Maailmaa on myös kaikki se, mitä maailmasta on kirjoitettu.” Suom. LH. (”MH: Je crois que j’ai toujours aimé lire indépendamment du contenu. Les guides techniques pour acheter des autos, par exemple, ça me passionne. Ou les tests comparatifs de la FNAC, j’adore ce genre de lectures. MdH: Ils ont un sens poétique pour toi. MH: Sûrement, oui. Donc en fait, mon matériau, ce n’est pas vraiment le monde. On ne peut en parler. Le monde, c’est aussi l’ensemble de ce qui a été écrit sur le monde.”)

jaottelee tekstit enemmän ja vähemmän hypertekstuaalisiin (Genetten käsite), ja lisäksi lukijan tulkinnallekin jätetään liikkumavaraa. Genetten merkittävä ja yksityiskohtainen hypertekstuaalisuuden teoria on tiiviissä yhteydessä ranskalaiseen kirjallisuusperinteeseen, jossa pastissilla, parodialla ja muilla olennaisesti intertekstuaalisilla teksteillä on oma vahva tulkintakehyksensä, joka ei sellaisenaan helposti liu’u kielialueelta toiselle. Nyqvist näkee ranskalaisen kirjallisen pastissiperinteen yltävän yhtenäisenä historiallisena juonteena 1700-luvulle ja Diderot’hon saakka (Nyqvist 2010, 52). Genetten erottelussa kaikki hypertekstuaalisuuden muodot saavat osakseen niin perusteellisen erottelun, etten koe sitä hyödylliseksi. Erottelu kuitenkin korostaa pienimminkin intertekstuaalisen elementin mukanaan tuoman sävyeron merkitystä. Tämä nostaa esiin ne intertekstuaalisen toiminnan tasot, jotka laajassa intertekstuaalisuuteen liittyvässä kulttuuripiirteen analyysissä saattavat jäädä vähälle huomiolle.<sup>64</sup> Postmoderni näkökulma kuitenkin tarjoaa yksinomaan kirjallisuuteen keskittyneen sijasta laavamman kulttuuriorientoituneen näkökulman, joka kykenee mielekkäästi merkityksellistämään teosten piirteitä yli kieli- ja kulttuurirajojen. Nähdäkseni Houellebecqin maailman tematiikka nimenomaan nojaa globaalissa viitekehysessä ymmärrettäviin kansallisiin ja taloudellisiin ilmiöihin, joista Jed Martinin satiirisesti kuvattu taide on yksi kansalliset ja taloudelliset rajat sekä merkitykset ylittävä esimerkki.

On nähdäkseni riittävää, että huomaamme *Maaston ja kartan* postmodernin kontekstissa mahdollisesti analysoitavat piirteet. En kuitenkaan näe, että postmodernismin käsitteet Houellebecqin asettamat ongelmat ovat analysoitavissa. Pitääkseni analyysin riittävän yksinkertaisena pyrin analyysissani palauttamaan *Maaston ja kartan* ”puheen metaisoitumisen” tai ”toisen asteen” lievän epämääräisyyden mielestäni täsmällisempiin ja kannaltani sopivampiin käsitteisiin, olivatpa yksittäiset tekstikohdat sitten tulkittavissa parodiaksi, pastissiksi tai joksikin muuksi.<sup>65</sup>

*Maasto ja kartta* soveltaa osaltaan kumpaakin edellä esitellyistä pastissia ja intertekstuaalisuutta käsittelevistä teoreettisista malleista. Romaanin analyysissä voi helposti tasapainotella totalisoivan, Jamesonilta peräisin olevan postmodernin ”kaikkien tyylien satunnaisen kannibalisaation” ja

---

<sup>64</sup> Ks. Nyqvist 2010, 139–140: ”Whether apparently eclectic or not, compilation pastiche nevertheless uses elements from other texts or refers to them, which draws attention to its status as an intertextual practice. Since quoting, alluding and borrowing procedures are considered basic features of intertextuality, it is worth asking what the particular characteristics of compilation pastiche that set it aside as a specific form are.”

<sup>65</sup> Ks. Nyqvist (2010, 139–140): ”Whether apparently eclectic or not, compilation pastiche nevertheless uses elements from other texts or refers to them, which draws attention to its status as an intertextual practice. Since quoting, alluding and borrowing procedures are considered basic features of intertextuality, it is worth asking what the particular characteristics of compilation pastiche that set it aside as a specific form are.”

punnittuun intertekstuaalista referentiaalisuutta hyväkseen käyttävän tulkinnan välillä. Intertekstuaalisuus itsenäisenä metodina jää *Maaston ja kartan* kohdalla mielestäni turhan abstraktiksi analyysin aiheeksi, eikä postmodernissa käsittekontekstissa oman olemassaolonsa oikeuttava intertekstuaalisuus ole välttämättä tyydyttävä näkökulma paikoittain realistisen romaanin näennäisellä yksioikoisuudella asioita kuvaavaan teokseen. Kielelliset jännitteet, joita rakennetaan ei-diskursiivisen nykytaiteen ympärille, jättävät katveeseen alueita, joihin intertekstuaalinen tulkinta ei helposti pääse.

### III Taiteen ja historian keskinäissuhteita

#### 1. Realismi ja toistaminen – Maailma tilana

*Maastoa ja karttaa* voi kerrontatekniikkansa puolesta pitää realistisena romaanina, vaikka (van Wesemael 2013, 326). Romaani myös viittaa olemassaolevaan tosielämään suorasanaisesti: teoksessa puhutaan olemassaolevista henkilöistä, näiden luonteenpiirteistä ja asemasta Ranskan sosiaalisessa maailmassa. Lisäksi teos käyttää hyväkseen kuvitteellisen dokumentaarisen aineiston luomaa todellisuusvaikutelmaa. Teosta on myös helppo tulkita yhteiskunnallisena satiirina, sillä teoksen merkittävät tapahtumat motivoidaan yhteiskunnallisesti painavien markkinavoimien avulla, ja markkinoilla tapahtuviin muutoksiin keskitytään paikoitellen yksityiskohtaisestikin.

Houellebecqin romaani viittaa kerrontatekniikkansa lisäksi teemansa kautta realismiin ja 1800-lukuun.<sup>66</sup> Jed Martin suorittaa paluun realistiseen maalaustaiteeseen, jossa teoksen aiheella ( *sujet*) on yleisesti ollut keskeinen merkitys.<sup>67</sup> Esittävän maalaustaiteen lajeilla on taiteen historiassa ollut hierarkia, jossa aikakaudesta tai tyyliuunnista riippuen tietyillä lajeilla on ollut merkittävämpi asema kuin toisilla: 1800-luvun alkupuolen yleisesti korkeana lajeilla pidettiin historiallista maalausta, minkä jälkeen maalaustaiteen yleinen painopiste siirtyi realistiseen ulkoilmamaalaukseen ja sosiaalisiin aiheisiin. Martinin taide on tulkittavissa vasten 1800-luvun realistista maalausperinnettä, sillä Martin kuvaa useassa teoksessaan työtä ja yhteiskunnallisia voimia, joiden voi nähdä heijastelevan 1800-luvun sosiaalisesti tai yhteiskunnallisesti orientoitunutta realismia: maalauksissa kuvataan muun muassa Bugatti-autotehdasta, Bill Gatesia ja Steve Jobsia, pörssilistautumista sekä yritysjohtajan jäämistä eläkkeelle. Näen Martinin työtä ja yritysmaailmaa kuvaavien teosten olevan nykyaikaan sijoitettuja historiallisia maalauksia, joissa

---

<sup>66</sup> Realismi kirjallisuudessa ja realismi maalaustaiteessa eivät ole täysin rinnastettavia taiteita, vaikka molemmissa on nähtävissä taiteen pyrkimyksen kohti uudenlaista ilmaisu.

<sup>67</sup> Michael Moriarty (1994, 15) kirjoittaa 1800-luvun maalaustaiteesta erityisesti kulttuurin instituutioiden näkökulmasta. 1800-luvulla ja erityisesti sen alkupuolella akateeminen maalausperinne oli vielä arvossaan, mutta erityisesti 1830-luvulta alkaen uudistuvat taideinstituutiot vaikuttivat myös taiteellisten hierarkioiden asemaan. Moriarty listaa Ranskan taideakatemian (Académie Royale de Peinture et Sculpture) maalausten teosgenrejen hierarkian, jossa korkeimmalla sijalla on historiallinen aihe, toisena muotokuvat, kolmantena maisemamaalaukset, neljäntenä muut lajit (*genre*). 1850-luvulla syntyi käsite ”realismi”, jonka lajin ensimmäisenä maalaustaiteen edustajana voi pitää Gustave Courbetia. Hänen maalauksensa ”Un Enterrement à Ornans” rikkoi useita konservatiivisia ja hierarkkisia sääntöjä esimerkiksi maalauksen koon, aiheen ja komposition osalta.

yhteiskunnallisesti merkittäviä tapahtumia kuvataan 1800-luvun realistiseen maalaustaiteeseen viittaavin elementein.

Rinnastus Martinin taiteen ja 1800-luvun realistisen maalausperinteen välillä on vajaa, sillä lukijan tiedot Martinin taideteosten kompositiosta, väreistä ja muusta teosten tulkintaan liittyvistä elementeistä ovat teosten käsitteellisen luonteen vuoksi puutteelliset. Tämän vuoksi jatkuvaa perinnettä edeltävien taidesuuntien ja Martinin edustaman nykytaiteen välille ei voi hahmottaa. Rinnastus perustuukin ennen muuta teoksen tulkintaan ja suorasanaisiin 1800-luvun taiteita käsitteleviin keskusteluihin, joita päähenkilöt Martin ja Houellebecq-hahmon teoksen edetessä käyvän. van Wesemael (2013) on analysoinut *Maaston ja kartan* kerronnan yhteyksiä 1800-lukuun. Hän näkee teoksen liittyvän *narratiivin paluuseen (retour au narratif)*, ja kokonaisuudessaan *Maastoa ja karttaa* leimaa realististen ja postmodernien keinojen välinen ristiveto (emt., 326). Houellebecq-hahmon ja Martinin keskustelut puolestaan vahvistavat 1800-lukuun liittyvää tulkintaa viittauskohtiensa kautta. Päähenkilöiden kohdatessa ”1800-luku” tulee puheenaiheeksi. Myöhemmin 1800-luvun kirjailijat William Morris ja Alexis de Toqueville nousevat niin ikään keskusteluissa esille. 1800-lukuun viitataan useiden nimien tai teosten myötä toistuvasti, mikä vahvistaa ehdotusta, että teoksen tulkinnassa on otettava huomioon päähenkilöiden taiteellinen suhde joihinkin 1800-luvun taiteellisiin ilmiöihin.

Jos Jed Martinin figuratiiviset maalaukset ovat tulkittavissa 1800-luvun maalausperinteen jatkajiksi, tämä tapahtuu *historiallisen* tulkinnan kautta. Martinin teosten voi nähdä jatkavan edeltävää ja kenties unohtunuttakin perinnettä. Modernin ja nykytaiteen vapaus normeista luo Martinin teosten ja figuraation aikakauden teosten välille suhteen, joka ei perustu niinkään perinteeseen kuin edellisessä luvussa käsittelemääni mahdollisuuteen viitata miltei rajattomasti moniaalle. Käsitteellisesti Martinin taide on väistämättä nykytaidetta, vaikka teoksien temaattinen taso on tulkittavissa vasten historiallista taustaa.

Nykytaiteessa suuri mahdollisuus soveltaa taiteellista vapautta, ja historiallinen aihevalinta on yksi mahdollinen taiteellinen valinta. Martinin taide lankeaa väistämättä moderniksi taiteeksi, sillä nykytaiteen on käsitteellisesti mahdotonta olla jotakin muuta kuin modernia. Koska voimakas tulkinnallinen yhteys Martinin taiteen ja 1800-luvun taiteellisen ajattelun välillä on mielestäni olemassa, Martinin taidetta on helppo tulkita myös puhtaasti konservatiivisena tai epä- tai antimodernina *paluuna* vanhaan estetiikkaan. Esittävän maalaustaiteen ja Houellebecqin

romaanitekniisten valintojen kautta teoksessa toistuva paluun ajatus alleviivaa nostalgiaa, joka pyrkii jonkinlaiseen jo kadonneeseen merkityksenmuodostamisen tapaan. Ajatus, jos kohta banaali, kirvoittaa myös Houellebecq-hahmon ja Jed Martinin välisissä keskusteluissa joitakin kommentteja:

[M]iksi lopetitte valokuvaamisen? Miksi palasitte maalaustaiteeseen? (CAR, 141.)<sup>68</sup>

»Onko nyt vallalla paluu maalaustaiteeseen?»

»Kyllä, se on yksi suuntauksista. Paluu maalaukseen, tai kuvanveistoon, mutta ennen kaikkea paluu objektiin.[>] (CAR, 149.)<sup>69</sup>

Paluu maalaustaiteeseen ei tarkoita yksinomaan vanhan estetiikan tai esittämisen tavan kierrättämistä; paluu implikoi maalaustaiteen kohdalla myös paluuta *tekniikkaan*:

Hän sotkeutui sanoissaan, tajusi puhuvansa sekavasti ja mahdollisesti kömpelösti, hän ei tiennyt, pitikö Houellebecq Robbe-Grilletistä, mutta ennen kaikkea hän pohti ankarasti ja ahdistuneena, miksi oli siirtynyt maalaustaiteeseen, joka aiheutti hänelle vielä vuosienkin perästä ylitsepääsemättömiä teknisiä ongelmia, kun taas valokuvauksen tekniikan ja periaatteet hän oli hallinnut täydellisesti. (CAR, 141.)<sup>70</sup>

Vaikka taiteelliset konseptit hämärtyvät Martinin yksinomaan käsitteellisinä Paluulla, jos sellaisesta todella voi puhua, on Houellebecqilla ironinen pohjavireensä.<sup>71</sup> Martinin taiteen uutuus näyttäytyy suorassa perinteikkyydessään miltei tasapaksuna modernin uutuudenviehätyksen antiteesinä – vaikka siinäkin voi olla oma uutuutensa. Jos jokin todellinen paluu tapahtuisi tai jos paluu olisi ylipäänsä mahdollinen, sen olisi tapahduttava modernin aikaan sidotun taiteellisen ajattelun ja filosofian muutoksen myötä: historian esteettinen arvo pitäisi pystyä ymmärtämään edes jossakin mielessä samalla tapaa kuin se on ymmärretty figuraation, siis esittävän maalaustaiteen,

<sup>68</sup> »[P]ourquoi avoir abandonné la photographie. Pourquoi être revenu à la peinture?»

<sup>69</sup> »— Il y a un retour à la peinture, en ce moment?

— Plus ou moins, enfin c'est une des tendances. Retour à la peinture, ou à la sculpture, enfin *retour* à l'objet.»

<sup>70</sup> »Il s'enlisait, avait conscience d'être confus et peut-être maladroit, Houellebecq aimait-il Robbe-Grillet ou non il n'en savait rien, mais surtout il se demandait lui-même, avec une sorte d'angoisse, pourquoi il avait bifurqué vers la peinture, qui posait encore, plusieurs années après, des problèmes techniques insurmontables, alors qu'il maîtrisait parfaitement les principes et l'appareillage de la photographie.»

<sup>71</sup> Katsauksessaan Ranskan nykykirjallisuuden Dominique Viart ja Bruno Vercier kirjoittavat: »Il n'y a en effet aucun retour à la tradition, aucun repli formel, dans la littérature de notre temps. Et si, pour présenter les caractéristiques de la période, on recourt parfois à des formules telles que « retour du sujet » ou « retour à récit », ces expressions n'offrent qu'une vision tronquée de ce qui véritablement en question. Certes, l'on parle à nouveau du « sujet » : le succès de « l'autofiction » en est la preuve, et le goût du « récit » connaît un regain manifeste. Mais les écrivains n'en reviennent pas aux formes traditionnelles. Plus juste est de considérer qu'effectivement *sujet* et *récit* (mais aussi *réel*, *Histoire*, *engagement critique*, *lyrisme*...) font retour sur la scène culturelle, mais sous la forme de questions insistantes, de problèmes irrésolus, de nécessités impérieuses.» (Viart & Vercier 2005, 17–18.)

hallitsevalla aikakaudella. Muuten kyseessä on paluun sijasta jonkinlainen uusi historiallisuudesta aiheensa ottanut figuratiivinen maalaus.

Tämä ajatus on kuitenkin uhkaavasti uuden taiteen legitimoivien taideinstituutioiden ulkopuolella, sillä kysymys on kuvitteellisesta taiteesta, joka, jos seuraamme Calinescun (1987, 54–55) käsitystä baudelairelaisesta modernista, on perustavalla tavalla jopa epä- tai antirealistista. *Maaston ja kartan* kohdalla kysymys kuvitteellisten taideteosten välittämistä merkityksistä on toissijainen, ja Jed Martinin teoksista emme voi aihevalintojen ja tiettyjen vaikutteiden lisäksi tietää kovinkaan paljoa. Ekfrasiksen muodossa havaittuja taideteoksia voi toki tulkita lisäämällä ketjuun yksi ”mitä jos” - ajatus: voimme kuvitella taideteoksen olemassaoleviksi ja sen jälkeen arvottaa ja tulkita teoksia. Ajatus on kuitenkin epäolennainen eikä se tee oikeutta Jed Martinin taiteen olennaisesti kuvitteelliselle substanssille. Martinin taiteen olennaisin attribuutti on menestys, ja teosten merkittävin piirre niiden fiktiivinen ja verbaalinen luonne.<sup>72</sup>

Jed Martinin henkilöhaamossa on piirteitä, jotka antavat ymmärtää Martinin ja Houellebecq-kirjailijan metafiktiivisesta suhteesta. Näistä olennaisin on Martinin Houellebecq-teoksen ja Houellebecq-kirjailijan Martin-henkilöhaamon välinen jännite. *Maastoa ja karttaa* on tässä mielessä mahdollista lukea metafiktiivisenä romaanina, jonka dramaattisessa polttopisteessä on juonen tasolla Houellebecq-muotokuva. Jos teosta lukee metafiktiivisenä kommentaarina, itsereflektiivinen ulottuvuus perustuu taiteellisen luomistyön korostettuun asemaan kummallakin taiteilijalla, Martinilla ja Houellebecq-kirjailijalla: *Maasto ja kartta* on taiteilijaromaani, jossa päähenkilö käy taiteenfilosofiaan ja kirjallisuuteen liittyviä keskusteluja fiktiivisen Houellebecqin-hahmon kanssa. *Maastoa ja karttaa* on lukea teoksena, joka käsittelee suorapuheisesti itseään. Tämän vuoksi päähenkilöiden taiteellisia lähtökohtia ja näkemyksiä esitteleviä kohtauksia voi tulkita niin, että ne käsittelevät teoksen omia lähtökohtia.

Koska Jed Martin ja Houellebecq-hahmo ovat osittain päällekkäisiä ja tuntuvat viittaavan, kuten edellä olen huomauttanut, kirjailija Houellebecqiin, Jed Martinin taiteelliset näkemykset ovat myös huomionarvoisia. Formalismin ja Martinin edustaman muodon ja aiheen välisestä yhteydestä olennaisen ilmaisukeinonsa tekevän taiteen välille hahmotellaan oppositioasetelmaa:

»[Jed Martin:] Siinä [kertomuksessa] tarvittaisiin varmaan jonkinlaisia henkilöahmoja... »  
»[Houellebecq:]Totta kai. Vaikka varsinainen aihe olisivatkin teolliset prosessit, en voisi tehdä mitään ilman henkilöitä.»

»Perustava ero saattaa olla juuri siinä. Niin kauan kuin tyydyin tallentamaan esineitä, valokuvaus sopi minulle täydellisesti. Mutta kun valitsin kohteekseni ihmiset, tunsin että minun oli ruvettava maalaamaan, en osaa sanoa tarkkaan, miksi.[»] (CAR, 143.)<sup>73</sup>

Jos Houellebecq-kirjailijan ajatus on lähellä Houellebecq-hahmon mielipiteitä, Houellebecq-hahmon vastauksessa voi aistia hienovaraisen ja mielikuvitusta ironisoivan huumorin: kirjailija on ratkaissut realistiselle romaanikirjallisuudelle tyypillisen ongelman – psykologisesti uskottavien henkilöahmojen luomisen – *fiktionalisoimalla*<sup>74</sup> itsensä henkilöahmoksi. Myös kysymys realismista nousee esille Jed Martinin Houellebecq-muotokuvan tulkinnassa:

Esittäessään kirjailija paperisen universuminsa keskellä Jed Martin ei todennäköisesti halunnut kuitenkaan ilmaista kantaansa kysymykseen realismista kirjallisuudessa ; eikä hän sen enempää halunnut liittää Houellebecqia formalismiin, jonka tämä oli sitä paitsi avoimesti torjunut. (CAR, 185.)<sup>75</sup>

Spekulaatiot voivat tarjota hyvän alun taiteenfilosofisille analyyseille, mutta suorasanaiseen itsereflektiiviseen kommentointiin on suhtauduttava kuitenkin fiktiivisenä tai fikcionalisoituna kommentaarina. Näillä itsereflektiivisillä jaksoilla on osittain samanlainen asema kuin edellä käsitellyillä fiktiivisillä asiateksteillä: kuten Houellebecq-hahmokin, jaksot näyttäytyvät fikcionalisoituna mutta potentiaalisesti todellisina keskusteluina. Täyden fiktion tai realistisessa mielessä ymmärretyn ”toden” merkityksiä näille tekstijaksoille ei voi antaa, erikoista kyllä ontologisista syistä, sillä Houellebecq-hahmo ja hänen kevyt alter-egonsa saattavat myös puhua totta. Fiktio kuitenkin etäännyttää totuuden kysymyksen niin kauas, että kysymykseen on vaikea esittää uskottavaa vastausta.

*Maasto ja kartta* ei rajoitu ainoastaan rikkomaan faktan ja fiktion välistä rajaa, minkä seurauksena molemmat puolet valuvat toisiinsa. Käsitteet sekoittuvat keskenään, mikä puolestaan antaa kaikelle

<sup>73</sup> — [Jed Martin:] Dans tout les cas, il me semble que vous avez besoin de personnages...

— [Houellebecq:] Oui, c'est vrai. Même si mon vrai sujet était les processus industriels, sans personnages je pourrais rien faire.

— Je crois que c'est la différence fondamentale. Tant que je me suis contenté de représenter des objets, la photographie me convenait parfaitement. Mais, quand j'ai décidé de prendre pour sujet des êtres humains, j'ai senti qu'il fallait que je me remette à la peinture; je ne pourrais pas vous dire exactement pourquoi.

<sup>74</sup> Hyväksyn *kuvitteellisen* ja *fiktionalisoidun* osaltaan synonyymeiksi. Romaanin lajityyppiin liittyvien konventioiden vuoksi teksti tulee tulkituksi todellisista henkilöistä, tapahtumista ja paikoista riippumatta fiktiona (ks. Nielsen et al 2016).

<sup>75</sup> En représentant [Michel Houellebecq] au milieu d'un univers de papier, Jed Martin n'a pourtant probablement pas souhaité prendre position sur *la question du réalisme en littérature* ; il n'a pas davantage cherché à rapprocher Houellebecq d'une position formaliste que celui-ci avait du reste explicitement rejetée.

osatotuuden leiman. Näin on käynytkin, sillä ranskalainen media on ollut halukas löytämään muun muassa fiktiivisen Jed Martinin tai hänen referenssihenkilönsä myös todellisesta maailmasta (Couturier 2011). Vaikka *Maasto ja kartta* on paljon muutakin kuin vain realistista romaania jäljittelevä teos, teoksen eräs merkittävä piirre on kyky tuoda yhteen erilaisia kirjallisia tyyllilajeja, jotka sekoittuvat realistisen eetoksen mukaiseen kuvailuun. Esimerkiksi toistuva dokumentaarisen ja muun teoksen ulkopuolella olemassa olevan materiaalin käyttö koettelevat romaanimuodon rajoja, vaikka romaani on konventionaalisesti fiktiivinen lajityyppi (Nielsen et al 2015, 67). Nojaan käsityksessäni Roland Barthesin (1964, 164) esittämään ajatukseen ”realismista tietoisuutena (*connaissance*) kielestä”. Barthesin mukaan

realismi ei voi siis olla asioiden kopiointia vaan kielen tuntemusta. ”Realistisin” teos ei ole sellainen, joka ”maalaa” todellisuutta, vaan sellainen, joka käyttää maailmaa aiheenaan (*contenu*) (tämä aihe on erillinen teoksen rakenteesta, eli olemuksesta) ja näin syvimmällä mahdollisella tavalla tutkii kielen epätodellisuuden todellisuutta.<sup>76</sup>

Barthes liittää realismiin tiedollisen ulottuvuuden, vaikka tiedon kohde on kääntynyt niin sanoakseni itseensä tai konstruktivistisesti rakentaa itseään. Tässä olen ensisijaisesti kiinnostunut realismin ja *kopioinnin* suhteesta. Barthesin ajatuksessa maailma ja siitä tehty realistinen representaatio eivät muistuta jäljentämistä, jota Barthes erikoisesti vertaa maalaamiseen. Täysin looginen tai ainakin ristiriidaton realismi on määritelmän mukaan mahdotonta, sillä realistisin teos (*l'œuvre la plus réaliste*) on riippuvainen kielen epätodesta todellisuudesta (*la réalité irréelle du langage*).

Pintatason puolesta ”oman kielensä tunteva” realismi muistuttaa paljon taideinstituutioita, jotka kykenevät tekemään jostakin taidetta mm. asettamalla teoksia esille taiteena. Houellebecq soveltaa Perecin ja myös Lovecraftin jäljissä identtistä metodia: jokin asiatekstinä esitelty saa todellisuutta käsittelevän tekstin auran, koska se on esitelty todellisuutta käsittelevänä tekstinä (De Haan 2003). Taidemuseon ja kirjallisen teoksen rinnastuminen toisiinsa ei ole täysin sattumaa, ja tässä mielessä kuvitteellisen Philadelphian MOMA -museon nostaminen esiin teoksen lopussa näyttäytyy loogisena lopputulemana. Näin *esillepano* olisi yksi todellisuuden lähde. Ennen tätä askelta on huomattava myös ne varaukset, joita Barthesin jättää maailman – jonka ymmärrän tarkoittavan kielestä jossakin määrin riippumatonta todellisuutta – ja teoksen välille. Maailma ja teksti kaikessa ontologisessa syvyydessään eivät sovellu yhteen, ainakaan näin yksinkertaisesti.

---

<sup>76</sup> ”[L]e réalisme ne peut donc être la copie des choses, mais la connaissance du langage; l'œuvre la plus « réaliste » ne sera pas celle qui « peint » la réalité, mais qui, se servant du monde comme contenu (ce contenu est d'ailleurs étranger à sa structure, c'est-à-dire à son être), explorera le plus profondément possible la *réalité irréelle* du langage.” Suom LH.

*Expositions*-teoksessaan Philippe Hamon luo esittää mielestäni rinnakkaisen vaikkakin pääasiassa esillepanon pintaa käsittelevän analyysin Barthesin esittämälle teorialle. Hamonin kehittää teoriansa johtoajatuksen 1800-luvulla muotoaan muuttaneen näytteillä olemisen (*exposition*) ajatuksen ympärille, ja hän rakentaa teoriaansa suhteessa vuosisadan kirjallisuuden arkkitehtoniseen tematiikkaan. Muutokset 1800-luvun sosiaalisessa, taiteellisessa ja taloudellisessa merkityksenmuodostuksessa eivät jääneet ajan kirjailijoilta huomaamatta. Hamonin mukaan tilan merkitys muuttui tultaessa modernin ja modernin kapitalismin ajan alkuun, sillä tilasta tuli erityisesti suurissa kaupungeissa merkittävä osa näytteilläolon kuvastoa, joka liittyi myös kiihtyvään taloudelliseen toimintaan. Hamon esittää, että yleisen mainoskielen lisääntyessä ja yleisissä tiloissa havaittavan tekstivolyymien ja julistemäärän kasvaessa kirjailijoiden on mahdollista käyttää visuaaliseen havaintoon verrattavaa nähdystä ja kuulluista asioista sekä mainoskielestä koostettuja kokoelmia tai kollaaseja ironisen ilmaisun keinona (Hamon 1992, 132).

Kaupunkitilan muokkaaminen muuttuvien markkinoiden tarkoituksiin on Hamonin mukaan eräs modernia kirjallista asennetta leimaava erityispiirre (emt., 133). Tässä haluan kiinnittää huomion nimenomaan yhteen erityiseen kirjalliseen keinoon, toistamiseen, joka näyttäytyy ironisena jäljittelynä. Suhteessa 1800-luvun merkittäviin sosiaalisiin ilmiöihin, kaupungistumiseen ja teollistumiseen, kirjallinen tematiikka heijasteli teollista kehitystä, jonka erityistehtävistä yksi oli toistaa tiettyjä prosesseja. Tekstuaalinen kollaasi teki jo olemassaolevan toistamisesta olennaisen intertekstuaalisen rakenteen, joka yhdistyi näiden esitysmahdollisuuksien myötä modernin asenteen kirjallisiksi erityismuodoiksi, ironiaksi, pastissiksi ja parodiaksi. Toistamista ei tule ymmärtää mimeettisessä tai yksinomaan imitatiivisessa merkityksessä, sillä toiston mekaaninen ulottuvuus ei ole aina taivutettavissa luovaa yksilöä vaativaan mimeettiseen tai imitatiiviseen kirjoittamiseen.

In reaction to the hypertrophy of what Benjamin called "exhibition value" that tends to supplant all other values (notably aesthetic ones), in the production of artworks, architecture turned to the practice of eclecticism, to the "neo-," and to the picturesque while literature turned to the practice of irony, Flaubert's "higher joke" (*blague supérieure*), intertextual montage, and *écriture artiste*. Whether by parody or by pastiche, all these practices reflected an effort to recover style, meaning and memory. (Hamon 1992, 11.)

Flaubertin *Bouvard et Pécuchet*<sup>77</sup> (1881) on malliesimerkki tekstien synnyttämien merkitysten yliannostuksesta, joka purkautuu paisuttelevana ironiana. Kirjailijan kuoltua viimeistelyä vaille jäänyt romaani on ”ensyklopedinen farssi”, jossa kaksi kopioijaa tutustuvat miltei kaikkiin inhimillisen tiedon aloihin. Teoksen lopussa päähenkilöt tavataan kumartuneina pöytänsä ylle jäljentämässä jo kirjoitettuja ja enemmän tai vähemmän kanonisoituja tekstejä.<sup>78</sup> *Bouvardin ja Pécuchetin* ”toinen osa” koostuu muutamasta itsenäisestä kokonaisuuksista, jotka kukin tavallaan perustuvat kollaasimaiselle kokoelman ajatukselle. Parhaiten näistä tunnetaan *Dictionnaire des Idées reçues* (suom. *Valmiiden ajatusten sanakirja*), joka on ironiasävytteinen sanakirja Flaubertin aikana suosituista ajatuksista tai sanonnoista. Teoksen toisessa osassa on myös alan historioitsijoita hämmästyttänyt ”sottisier”, joka koostuu valtavasta, oikeastaan painokelvottomasta määrästä muista teoksista kopioituja sitaatteja tai katkelmia, joita Flaubert suunniteli *Bouvardin ja Pécuchetin* kopioivan. Flaubertin koskaan toteutumattoman suunnitelman mukaan *Bouvard ja Pécuchet* kokoaisivat ”sottisierin” sitaatit omaksi kirjakseen.

*Bouvard ja Pécuchet*, teoksen ”toinen osa” mukaan lukien, on valtava kollaasiteos, joka on jaettu karkeasti dramaattiseen osaan ja sitä seuraavaan intertekstuaaliseen osaan. Dramaattinen osa, *Bouvardin ja Pécuchetin* kertomus, on kuvaus jäljentäjistä, jotka haluavat perehtyä kaikkiin inhimillisen tiedon aloihin, ja kertomus kerrotaan paikoin farssimaisessa ja parodisessa sävyssä. Näen Flaubertin viimeisen teoksen edustavan kollaasiajatusta ja intertekstuaalista ylenpalttisuutta. Teoksessa tiivistyy ironinen sekä parodian ja vakavan välillä tasapainoileva henki.<sup>79</sup>

Flaubert nosti teoksensa päähenkilöiden elämät ja ajatukset viitepisteeksi, jossa hän antoi vaihtuvien vaikutteiden näkyä. *Bouvardin ja Pécuchetin* henkilöt lopulta muuttuvat miltei mekaanisiksi toiston välineiksi, joiden avulla vaihtuvia ajatuksia ilmaistaan. Perec esittelee *La vie mode d'emploi* -romaanissa analogisen kertomusten tai esineiden repertuaarin käyttämällä epäpersoonallista taloa teoksen juonellisena ja kirjallisen kehittelyn runkona. Toiston kaava perustuu yksi kerrallaan kuvattuihin huoneisiin. Lisäksi Perecin teoksessa on suora alluusio *Bouvardiin ja Pécuchetiin*.<sup>80</sup>

<sup>77</sup> Suom. *Bouvard ja Pécuchet*, jota nimeä käytän jatkossa.

<sup>78</sup> Ks. Nyqvist 2010, 221. Pastissi on läheisessä suhteessa automaattisen tekstintuottamisen ja mekaanisen toiston ajatusten kanssa.

<sup>79</sup> Flaubert on huomauttanut teoksen päähenkilöiden olevan imbesillejä, mutta toisaalta on hän on muistuttanut heidän älykkyydestään. Tulkitsen tämän olevan tasapainoilua ironisen ja vakavan merkityksen välillä. (Ks. Gothot-Merschlin esipuhe teoksessa *Bouvard et Pécuchet*, 22–24.)

<sup>80</sup> *La vie mode d'emploi*: ”Il n’y a personne au troisième droite. Le propriétaire est un certain Monsieur Foureau qui vivrait à Chavignolles, entre Caen et Falaise dans une manière de château et une ferme de trente-huit hectares. Il y a quelques années une

Houellebecq seuraa *Maastossa ja kartassa* puolestaan Perecin tiettyä metodologiaa (ks. luku 3.2). *Maasto ja kartta* soveltaa esitystilaa metaforaa – esitystilaa, joka on abstraktisti avoin eikä hierarkkisesti määräytynyt. Teoksen tulkitseminen esitystilaksi tuo väistämättä mukanaan kysymykset itsetietoisuudesta ja siitä, miten ”ei-itsetietoisien” tekstin kirjoittaminen olisi ylipäänsä mahdollista. Tulkintani mukaan Houellebecqin itsetietoinen tekstisävy syntyy tästä korostetun esilläolon ja tilallisuuden tematiikasta, joka liittyy kuvataiteen kykyyn olla julkista vasta ollakseen esillä tilassa ja saadakseen näin yleisöä. Vuosia yksin työskennellyt Jed Martin kohtaa teosten *esittämisen* ongelman, joka kuvataiteelle luonteenomaisen esitystilaa tarpeen vuoksi kytkeytyy myös kysymyksiin taiteilijalle merkityksellisestä tunnustuksesta ja jopa olemassaolosta:

Ihminen voi työskennellä yksinään vuosikautia, se on oikeastaan ainoa tapa tehdä työtä, mutta jossakin vaiheessa tulee aina hetki, jolloin tuntee tarvetta esitellä työnsä toisille, ei niinkään arvostelujen toivossa kuin vakuuttuakseen itse työnsä olemassaolosta tai jopa omasta olemassaolostaan; yksilöllisyys sosiaaliseen lajiin sisällä on silkkaa haihatusta. (CAR, 127.)<sup>81</sup>

Suomennoksen sanavalinta viittaa ”toisilla” ihmisiin tai yleisöön. Ranskan *monde*-sanan monimerkityksisyyden vuoksi on perusteltua nähdä yhteys myös ihmisten ja maailman välillä. Ymmärrän ”oman työnsä olemassaolosta” vakuuttumisen tarkoittavan itseaffirmaatiota: maailma on taho, joka vahvistaa taiteellisen työn tai henkilön olemassaolon. Maailma ei tee tätä vahvistusta aktiivisesti tai aktiivisena subjektina, vaan maailma on pikemminkin yksilön omaan työhön ja olemassaoloon liittyvä abstraktio, jonka tämä tarvitsee oman olemisensa vahvistukseksi.

Suhtaudun *Maaston ja kartan* näyttelytilamaisuuteen hypoteettisesti. Ajatusta vasten on mielestäni mahdollista huomata Houellebecqin sovellettujen plagiaattien (ks. liite 2) eräs taiteellinen ulottuvuus, joka vahvasti perustuu niiden käyttöesine-estetiikkaan, tässä tapauksessa käyttöteksti-estetiikkaan. Wikipedia-tekstin ottaminen intertekstuaaliseksi viitepisteeksi ei mielestäni ole

---

dramatique intitulée *La seizième lame de ce cube* y fut tournée par la télévision ; Rémi Rorschach assista au tournage mais n’y rencontra pas ce propriétaire.

Personne ne semble l’avoir jamais vu. Aucun nom n’est écrit sur la porte palière, ni sur la liste affichée sur la porte vitrée de la loge. Les volets sont toujours fermés.” (VIE, 31.)

*Bouvard et Pécuchet*: ”Il connaissait leur rêve, et un beau jour vint leur dire qu’on lui avait parlé d’un domaine à Chavignolles, entre Caen et Falaise. Cela consistait en une ferme de trente-huit hectares, avec une manière de château et un jardin en plein rapport.” (BOU, 68.) Myös Perecin henkilöahmo M. Foureau viittaa *Bouvardin ja Pécuchetin* pormestariin, jolla on sama nimi.

<sup>81</sup> ”On peut travailler en solitaire pendant des années, c’est même la seule manière de travailler à vrai dire ; vient toujours un moment où l’on éprouve le besoin de montrer son travail au monde, moins pour recueillir son jugement que pour se rassurer soi-même sur l’existence propre, au sein d’une espèce sociale l’individualité n’est guère qu’une fiction brève.”

mielivaltaisuutta tai plagiointia, kuten on vihjattu (Glad 2010). Wikipedia-tekstin intertekstuaalinen soveltaminen korostaa lähtökohtaisesti anonyymin, faktapohjaisen ja ensyklopedisen tekstin suhdetta romaanin fiktiivisyyttä korostavaan muotoon.<sup>82</sup> Lainattujen tekstien luonnetta määrittää pääasiassa niiden funktio: Houellebecq lainaa mainostekstiä, poliisiammatin kuvausta sekä triviaalisuuteen saakka informatiivisia Wikipedia-tekstejä. Plagioiduilla teksteillä ei sellaisenaan, ilman teoksen piirissä tapahtuvaa ”kehystystä”, ole erityisiä esteettisiä tai poeettisia ominaisuuksia – sikäli kuin tällaiset käsitteet on ylipäänsä mielekkäästi määriteltävissä 1900-luvun jälkeen. Esteettisten ja poeettisten ominaisuuksien hämärtyminen, yhdistettynä Houellebecqin vähäeleiseen kielenkäyttöön, korostaa tekstien käyttöyhteyksien merkityksiä. *Maasto ja kartta* muistuttaa tämän esteettisesti avoimen mekanismin osalta näyttelytilaa, jonne sinne tänne on otettu esille valmiita tekstikappaleita ranskankielisestä maailmasta.

*Maastoon ja karttaan* upotetut viittaukset ovat metodiltaan Flaubertin *Bouvard ja Pécuchet*- ja Perecin *La vie mode d'emploi* -romaaneissa sovellettujen kaltaisia. Funktioltaan ja merkityksiltään nämä viittaukset kuitenkin eroavat toisistaan, sillä siinä missä Flaubert käsittelee typeryyden ja tekstien suhdetta ja Péric todellisuuden ohitettuja piirteitä, Houellebecq käsittelee moniaalta poimimiaan tekstejä teoksen ”luonnollisina” ja merkityksellisinä osana. Näitä katkelmia ja niiden suhdetta kokonaisuuteen on mielekäästä analysoida käsitteellisyyden kautta. Houellebecq laittaa esille asiatekstejä, joiden merkityksiä ei tarvitse suhteuttaa loputtoman intertekstuaalisuuden ontologista rajapintaa vasten, ei myöskään vasten teoksen alkuperäisyyden merkityksen katoamista. Valmiiksi olemassaolevien tekstien soveltaminen viittaa nähdäkseni hyväksyntään, jota teoksessa osoitetaan epäpoeettisten tekstien sisäisiä merkityksiä sekä niiden sosiaalisia merkityksiä kohtaan. Ironia ei tässä mielessä ole lainkaan selvää.

---

<sup>82</sup> Ks. Nielsen et al. 2015. Lukutapojen konventionaalisuus sääntelee pitkälti sitä, ymmärtääkö viestin vastaanottaja kerrotun faktaksi vai fiktioksi.

## 2. Perec ja Houellebecq

Georges Perec kehitti realismista oman versionsa, jossa *infra-ordinaire* ("ali-tavallinen") käsitteellä oli huomattava merkitys. Perecillä realistinen tai "sosiologinen" tematiikka on vain yksi hänen käsittelemistään lukuisista aihepiireistä.<sup>83</sup> Infra-ordinaire-ajatuksen mukaan Perec sisällytti teoksiensa kuvaukseen arkielämän tavanomaisten piirteiden lisäksi sitä "huomaamatonta" ulottuvuutta, joka usein jäi kirjallisen huomiokynnyksen alapuolelle. Perecilla tätä tasoa edustaa esimerkiksi arkiset työkalut, joiden kuvauksessa hän saattaa viipyä pitkäänkin.

Erityisesti romaanissa *La vie mode d'emploi* Perec pyrkii purkamaan erityisesti keskushenkilöille perustuvaa hierarkkista kertomusrakennetta. Tässä teoksessa Perec paikoitellen rakentaa sisäkkäisiä kertomuksia, joiden sisäkkäisyyden lähtökohtana on jokin yksittäinen detalji, joka avaa tarinaan uuden kerronnallisen tason; samanlainen sisäkkäisten kertomusten muoto on myös Perecin teoksessa *Un cabinet d'amateur*, jonka rakennetta Kasper (2004, 42–48) on analysoinut. Vaikka Perecin sisäkkäisten tasojen välille on mahdollista hahmottaa hierarkia, hän kuitenkin pyrkii purkamaan yhteen tai muutamaaan päähenkilöön perustuvaa vertikaalista syvyyttä ja sen sijaan ulottamaan kuvauksensa pelkän vertikaalisen suunnan ohella myös horisontaaliseksi. *La vie mode d'emploi* on esimerkki hajautetusta hierarkiasta: talon jokainen huone henkilöineen ja yksityiskohtineen aukaisee kerrontaan uuden ulottuvuuden, mutta kokonaisuus palautuu koherentiksi kokonaisuudeksi, jonka kuva asuinrakennus on.

*La vie mode d'emploi* intertekstuaaliset jaksot ja lauseet liittävätkin sen ironisten ja intertekstuaalisten teosten jatkumoon, jolle edellä sijoitin myös *Bouvardin ja Pécuchetin*. Perecin teoksessa on suora alluusio Flaubertin viimeiseen romaaniin. Perecin pääteos yhdistelee Flaubertin erityisesti edellä mainitun romaaninsa "toisessa osassa" käyttämäänsä ylenpalttista intertekstuaalista montaasia. Romaani perustuu paitsi sisäkkäisillä tasoilla myös intertekstuaalisesti monihaariselle verkolle, jossa erilaisista taiteellisista ja ei-taiteellisista teksteistä koostuva montaasi on keskeinen osa

---

<sup>83</sup> "La première de ces interrogations peut être qualifiée de 'sociologique': comme de regarder le quotidien; elle est au départ de textes comme *Les Choses*, *Espèces d'espaces*, *Tentative de description de quelques lieux parisiens*, et du travail accompli avec l'équipe de *Cause commune* autour de Jean Duvignaud et de Paul Virilio; la seconde est d'ordre autobiographique: *W ou le souvenir d'enfance*, *La Boutique obscure*, *le me souviens*, *Lieux où j'ai dormi*, etc.; la troisième, ludique, renvoie à mon goût pour les contraintes, les prouesses, les 'gammes', à tous les travaux dont les recherches de l'OuLiPo m'ont donné l'idée et les moyens: palindromes, lipogrammes, pangrammes, anagrammes, isogrammes, acrostiches, mots croisés, etc.; la quatrième, enfin, concerne le romanesque, le goût des histoires et des péripéties, l'envie d'écrire des livres qui se dévorent à plat ventre sur son lit; *La Vie mode d'emploi* en est l'exemple type." Perec (1985): "Notes sur ce que je cherche" teoksessa *Penser/classer*. Hachette, Paris.

teoksen palapeli-tematiikkaa. *La vie mode d'emploi* Bartlebooth törmää paradoksiin, jonka keskiössä on tulkintani mukaan referentiaalisuus ja referentiaalisuuden prosessin kumoaminen: Bartlebooth maalaa satoja maalauksia maailman satamista ja teettää maalauksista puupohjaisia palapelejä. Ratkaistuaan palapelit hän toistaa prosessin toiseen suuntaan: palapelin palat yhdistetään saumattomasti, maalaus irrotetaan palapelipohjasta, ja kemiallisen prosessin avulla jäljelle jää vain valkoinen paperi. Imitaation näkökulmasta kyseessä on yksinkertainen jäljittely, jota seuraa referentiaalisuuden kumoaminen. Tämä tulkinta kuitenkin jättää huomiotta prosessin, joka itsessään on niin latautunut – se on muodostanut Bartleboothin elämänsisällön vuosikymmenien ajan – että prosessin merkityksen kumoaminen muuttuu mahdottomaksi, vaikka referentiaalista yhteyttä ja taiteellista prosessia merkitsevät taideteokset mitätöidään tässä miltei performanssia muistuttavassa teossa.

Francesca Lorandini (2013) on analysoinut Perecin ja Houellebecqin yhteyksiä. Selkein yhteys Houellebecqin ja Perecin välillä on ulkokirjallinen: Houellebecq on haastatteluissaan korostanut Perecin roolia hänen kirjallisena esikuvanaan erityisesti *Maaston ja kartan* kohdalla (Kaprielian 2010).<sup>84</sup> Romaanissa Perecin *Les Choses* -romaanista (1965) keskustellaan myös suorasanaisesti. Lorandini ottaa näkökulmakseen metodologisen yhteyden, joka Houellebecqin intertekstuaalisten sovellutusten ja Perecin intertekstuaalisten montaasien välillä on. Lorandini tulkitsee Houellebecqin maailmaa kirjailijan haastattelussa antaman kommentin valossa: ”Maailma on myös maailmaa käsittelevien tekstien kokonaisuus.”<sup>85</sup> Lauseesta saa johdettua vastauksen Jed Martinin ”Je veux rendre compte du monde” -kommenttiin, kuten Lorandini tekee: hän esittää Houellebecqin jossain määrin hylänneet todellisuuden esittämisen tai ”uudelleenkirjoittamisen” sellaisenaan (”la transcription du réel tel quel”) ja sen sijaan seuranneen Pereciä tämän kiinnostuksessa soveltaa jo kirjoitettujen tai jo olemassaolevien tekstien merkityksiä. Lorandinin analyysissä väite palautuu olennaisilta osin Houellebecqin haastattelussa ilmaisemaan kiinnostukseen *ei* pelkkään kokemuksesta tuttuun maailmaan vaan maailmasta kirjoitettuja tekstejä kohtaan.

Jo olemassaolevien tekstien eksessiivinen kierrättäminen sellaisenaan on 1800-lukulainen kirjallinen strategia, johon, kuten edellä käsitelimme, Hamon (1991, 11) liittää ironian sekä parodian ja (ranskalaisen) pastissin. Lorandini (2013, 302–303) laajentaa analyysiaan ja yhdistää

---

<sup>84</sup>”J’ai pris quelque trucs à Péric. J’ai quelques emprunts. Le fait de mimer des discours, des discours venus d’ailleurs. L’extrême jouissance que j’ai à reproduire ou à réinventer des notices d’appareil photo. Le fait de reprendre des morceaux de langage venus de la vie : c’est en partie Péric qui m’a appris ça.”

<sup>85</sup> De Haan 2003: ”Le monde, c’est aussi l’ensemble de ce qui a été écrit sur le monde.” Suom LH.

*Maaston ja kartan* tapahtumien mielivallan romaanin rakenteellisiin ratkaisuihin. Hänen analyysissaan sattuma tai ”todellisen välttämättömyyden puute” sitoo romaanin ”satunnaiset” tapahtumat, internetistä otetut ja sovelletut tekstit ja romaanien juonet toisiinsa. Lorandinin mukaan tästä syntyy ontologinen tyhjiys, jonka hän näkee Houellebecqin romaanien keskiössä.<sup>86</sup>

Barthesin analyysin ja Lorandinin tiivistelmän välillä huomaamme tiettyjä yhtäläisyyksiä. Houellebecq suhtautuu Lorandinin mukaan toissijaisesti todellisuuden ”kirjoittamiseen” sellaisenaan (”la transcription du réel tel quel”).<sup>87</sup> Lorandinin käyttämä Houellebecq-sitaatti ”maailmaa on myös kaikki se, mitä maailmasta on kirjoitettu” antaa mahdollisuuden siirtyä maailman ja esityksen suorasta vastakohtaisuudesta Barthesin hienovaraisesti häivyttämään eroon näiden kahden välillä. Barthesin ilmaus ”la réalite irreelle du langage” sallii venyttää niitä mahdollisuuksia, joita yksinkertaisella intertekstuaalisella kierrätyksellä on esittää maailmaa myös ontologisesti ”kestävässä” muodossa ja ilman tekstin ytimeen pesiytynyttä tyhjiyttä. Tämä tarkoittaa, että Houellebecqin intertekstuaalisin keinoin ja plagiaattimaisilla sovellutuksilla kuvailema maailma on tekstuaalista maailmaa jo ennen, kuin tekstejä tuodaan romaanin ja kirjallisen poetiikan piiriin. Selvännän ongelmaa näyttelytila-analogian avulla: Nykyaikaisen oikeutus perustuu jossain määrin radikaaliin kaiken tai jopa totaaliseen hyväksymiseen sen suhteen, mitä voi esittää taiteena. Esitys, joka ei perustu imitaatioon eikä aikaan samassa mielessä kuin kertomakirjallisuus, asettuu merkityksiltään päällekkäin todellisuuden kanssa. Tämän päällekkäisyyden vuoksi – päällekkäisyys, joka taideinstituutioilla on muotoutunut taiteen käsitettä muodostavaksi voimaksi – esityksen ja viittauskohteen välille ei ole tarpeen määrittää tyhjiötä. Se, mitä Barthes tarkoittaa ”kielen epätodella todellisuudella”, asettuu analogisesti riittävään suhteeseen tämän ajatuksen kanssa.

Antoine Jurga (2013) kääntää kysymyksen Houellebecqin realismista kiintoisasti ympäri. Jurga pitää Houellebecqin proosan perusrakennetta olemukseltaan todellisuutta *vastustavana* taidemuotona. Jurga muotoilee Houellebecqin taiteellisen representaation ongelman kysymällä, kuinka tarinan (*fabula*) ja mimesiksen avulla voisi vastustaa todellisuuden vahvistuvaa voimaa (”la puissance du réel qui s’amplifie”). Tällä hieman epäselvällä ilmauksella Jurga viittaa todellisuuden *poettiseen* tai *symboliseen* voimaan, joka saa esimerkiksi kirjallisen ja etenkin modernin realismin

---

<sup>86</sup> Lorandini 2013, 301–302.

<sup>87</sup> Emt., 300.

tapaan ymmäretyn mimeettisen representaation vaikuttamaan voimattomalta.<sup>88</sup> Todellisuus ja sen representaatiot eivät ole täysin tasapainossa. Jurgan analyysissa aiemmin kyseenalaistamamme poetiikka, siis esteettiseen dynamiikkaan perustuva ilmaisutaso, on merkityksellinen käsite ja samalla maailman rakenneosana. Houellebecq pyrkii Jurgan mukaan saavuttamaan kohteeseensa sellaisen etäisyyden, että todellisuuden symbolinen ymmärtäminen, ”tarvittava symbolisaatio, jotta todellisuus (*réel*) pidettäisiin etäisyyden päässä”<sup>89</sup>, säilyisi mahdollisena. Etäisyys kohteeseen on Jurgan analyysissa taiteen ja olennaisesti symbolis-poeettiseksi ymmäretyn realismin edellytys. (Jurga 2013, 270–271)

Jurgan näkemys tavoittaa Houellebecqin soveltaman ironisen, halvalla, kitschillä ja epätaiteellisessa leikittelevän puolen. Ymmärrän analyysin niin, että Houellebecqin ilmaisun tarkoituksenmukainen latteus on dynaamisessa suhteessa maailmaan, jossa esteettis-poeettisilla merkityksillä on olennaista ilmaisuvoimaa.<sup>90</sup> Koska kirjallisuus on visuaalisessa mielessä ”sokeaa” kuvataiteiden edessä, Jurga (2013, 272) muistutus Jed Martinin kartoista ottamien valokuvien taiteellisesti laadusta – ”nollaa lähestyvä taiteellinen aste” – on paikallaan, koska se asettaa kyseenalaiseksi lukijan uskon fiktion piirissä kuvattuun todellisuuteen. Jurgan huomautus on metakirjallinen, koska se liittyy romaanimuotoon ja fiktion liittyviin odotuksiin. Muistutus myös sopii Houellebecqin ilmaisun yleiseen ironiseen latteuteen.

Jurga muistuttaa myös eräästä visuaalisen taiteen motiivista, joka yhdistää Houellebecqin suoraan Pereciin. *La vie mode d’emploi* -teoksen alussa kertoja kuvittelee palapelin (ransk. *puzzle*; myös *arvoitus*), joka olisi tehty Pollockin teoksesta.<sup>91</sup> Vastaava mutta huomattavasti makaaberimpi vertaus on myös *Maastossa ja kartassa*:

Jed tutki suurennoksia, jotka Jasselinin mielestä muistuttivat kaikki toisiaan: verinorot ja viillot olivat kuin jostakin sekavasta palapelistä. »Omistaista...», Jed sanoi lopulta. »Aivan kuin Pollockia, mutta lähes yksivärisenä. Pollockillakin esiintyi sitä joskus, muttei usein.»  
»Kuka on Pollock? Anteeksi sivistymättömyteni.»

---

<sup>88</sup> Jurga 2013, 270: ”En effet, comment s’opposer par la *fabula* ou par la *mimesis* à la puissance du réel qui s’amplifie, comment résister au monde à hauteur du territoire lorsque la transcendance qui s’appuie sur la contingence symbolique est fortement réduite ? Quelle part poétique peut encore exercer une résistance inventive ?”

<sup>89</sup> ”[L]a symbolisation nécessaire pour tenir à distance le réel.” Suom. LH.

<sup>90</sup> Emt., 267: ”Paradoxalement, l’auteur permet d’élaborer une conception de la littérature « impuissante », parce que coupée des référents, dessaisie de sa capacité de transcendance et de résonances, mais l’affirmant par l’acte même de l’écriture. Son œuvre pourrait s’appréhender comme une matière de dernière résistance dans un territoire occupé par le réel, de littérature ultime qui dit sa faillite tout en faisant écho au malaise social, de possibilité pour l’œuvre afin de conserver un espace proprement littéraire.”

»Jackson Pollock oli amerikkalainen taidemaalari, joka nousi maineeseen sotien jälkeen. Abstrakti ekspressionisti, vieläpä yksi liikkeen johtohahmoista. Sai paljon vaikutteita samanismista. Kuoli 1956.»

Jasselin katsoi häntä kiinnostuneena.

»Entä nämä kuvat?» Jed kysyi. »Mitä nämä oikeasti esittävät?» (CAR, 350.)<sup>92</sup>

*Maaston ja kartan* kohtauksessa on kyse valokuvista koostetusta montaasista, joka esittää Houellebecqin tunnistamatonta ruumiista, mutta Martin ei tiedä tätä. Kuvat ovat todellisuudessa *todisteita*, joiden ottamisella poliisilla on informatiivinen syy, mutta vertaus taiteeseen hallitsee kohtausta, jota seuraa Jed Martinin kuvaamatta jätetty järkytys totuuden paljastuessa. Palapeli- tai montaasivertaus sopii oikeastaan liiankin selvästi myös *Maaston ja kartan* rakenteellisiin ratkaisuihin. Tärkeämpää on kuitenkin huomata Pollockin modernin taiteen estetiikan vertautuminen Houellebecq-kirjailijan soveltamiin intertekstuaalisiin keinoihin. Pollockin teosten satunnaisuudessa voidaan viitata paitsi Houellebecq-hahmon murhaan, se viittaa toiselta puolen myös metodologiseen satunnaisuuteen, joka Houellebecq-kirjailija on voinut soveltaa poimiessaan tekstejä sekalaisista internet-lähteistä.

Kosonen on esittänyt Perecin *W ou le souvenir d'enfance* -romaanin (1975) edustavan kollaasimuotoa, joskin lukijalähtöisesti: hänen mukaansa lukijan on koostettava irrallisista paloista kootuista osista kokonaisuus, ”hahmottaa epäjatkuvuudesta jatkuvuus” (Kosonen 2000, 158). Perecin teoksen muoto ei ole verrattavissa *Maastoon ja karttaan*, sillä *W ou le souvenir d'enfance* on kahden rinnakkaiskertomuksensa vuoksi selvemmin jakautunut kuin Houellebecqin teos. Perecin teoksen kahta juonetta yhdistävien elementtien kautta fragmenttien tai yhdistävien osien tulkinnallinen tarve on korostetumpaa kuin *Maastossa ja kartassa*, jossa eri osista koostettu rakenne on paikoitellen kätkeyty. Kosonen kirjoittaa Perecistä, että lukijalle *W ou le souvenir d'enfance* -teoksen rakenne voi vaikuttaa palapeliltä. Houellebecqin teos sen sijaan pyrki peittämään palapelimäisen taustarakenteensa.

---

<sup>92</sup> »Jed examina plusieurs des agrandissements, qui pour Jasselin se ressemblaient à peu près tous : des coulures, des lacérations, un puzzle informe. 'C'est curieux...' dit-il finalement. 'On dirait un Pollock ; mais un Pollock qui aurait travaillé presque en monochrome. Ça lui est arrivé d'ailleurs, mais pas souvent.

— C'est qui, Pollock ? Excusez mon inculture.

— Jackson Pollock était un peintre américain de l'après-guerre. Un expressionniste abstrait, un des chefs de file du mouvement, même. Il était très influencé par le chamanisme. Il est mort en 1956.

Jasselin le considéra attentivement, avec un intérêt soudain.

'Et c'est quoi, ces photos ?' demanda Jed. 'Je veux dire : qu'est-ce que ça représente en réalité?'

Perecin ja Houellebecqin keinoja ei ole syytä rinnastaa suoraan toisiinsa, sillä nämä kaksi kirjailijaa käsittelevät teoksissaan hyvin erilaisia aiheita. Houellebecq kuitenkin soveltaa Perecin palapelimotiivia ja siihen liittyvää Pollock-aihetta huomattavan yhtäläisellä tavalla. Jed Martinin yllätys valokuvien edessä rinnastuu nähdäkseni siihen vaikeuteen, joka lukijalla on havaita *Maaston ja kartan* palapelimäistä taustarakennetta. Martin ei tiedä olevansa valokuvista koostetun palapelin äärellä.

### 3. Taulut ja valokuvat

*Maasto ja kartta* nojaa realistiseen kirjallisuuden ja esittävän maalaustaiteen lisäksi myös kolmanteen 1800-lukulaiseen teemaan: valokuvaukseen ja siihen liittyvään epäluuloon. Vaikka valokuvan tematiikka ja sen analyysi on leimallista koko modernille ajalle 1800-luvun alkupuolelta lähtien, valokuvauksen ja maalauksen välinen rajankäynti tuo mukanaan sarjan ongelmia, jotka olivat ajankohtaisia myös ja jo 1800-luvun puolivälissä. Valokuvan ja maalauksen rajankäyntiin liittyvät kysymykset nousevat monin tavoin esille Jed Martinin elämässä ja taiteellisella uralla. Olemme jo maininneet Martinin puutteellisen maalaustaidon, joka hänen mielestään aiheuttaa ongelmia erityisesti realististen ja figuratiivisten teosten kohdalla. Martinin teknisen taidon puutteista huolimatta hän jättää valokuvaamisen ja ottaa maalauksen ensisijaiseksi taiteelliseksi ilmaisukainokseen. Jos taiteen kehitystä tarkastelee aikajanelle asetettuina ilmaisutekniikkaan liittyvinä muutoksina, Martinin realistinen maalaustaide vaikuttaa ”paluulta”.

*Maaston ja kartan* teema liittyy taiteilijoiden identiteetteihin. Koska teoksen päähenkilöt mielestäni käyvät metafiktiivistä keskustelua, joka koskettaa *Maaston ja kartan* luomistyötä, Jed Martinin taiteellisten ilmaisutapojen historiallista ulottuvuutta on mahdollista lukea kommentaarina teoksen itsensä edellä kuvattuun historialliseen ulottuvuuteen. Tällä tarkoitan teoksen realistisia keinoja soveltavaa kerrontaa, jonka van Wesemael (2013) näkee muodostavat merkittävän osan *Maaston ja kartan* realismia ja postmodernia yhdistelevästä kokonaisuudesta. Sekä Martin että *Maasto ja kartta* nojaavat ilmaisuissaan taiteen historiallisiin merkityksiin.

Näiden huomioiden tarkoitus on osoittaa *Maaston ja kartan* taiteidenvälinen dynamiikka, joka kirjallisuuden ja maalaustaiteen välillä on usein ollut tiivis. Houellebecq-hahmo esittää

historiallisen tulkinnan taiteidenvälisestä suhteesta: ”Kun asiaa tutkii, huomaa että kirjailijat ovat vuosisatojen ajan kirjoittaneet taiteilijoista”.<sup>93</sup>

Valokuvan ja siihen liittyvien epäilysten ottaminen teoksen lähtökohdaksi vahvistaa historiallista tulkintaa, joka mukaisesti maalaustaiteeseen palaaminen näyttäytyy olennaisesti ”paluuna” taiteelliseen menneisyyteen. *Maasto ja kartta* alkaa kohtauksella, jossa Jed Martin maalaa lopulta epäonnistuvaa teosta, jossa eräät maailman tunnetuimmat taiteilijat Jeff Koons ja Damien Hirst keskustelevat luksusluokan hotellissa. Kohtaus jatkuu kertojan puheella, joka käsittelee valokuvaajia varsin halveksuvassa hengessä. Yhdellä aggressiivisella virkeellä on kuvattu päähenkilön halveksunta valokuvaajia kohtaan; siteeraan tässä puolikkaan virkkeestä:

[H]e eivät paljastaneet yhtikäs mitään, tyytyivät vain asettumaan kohteensa eteen ja painamaan hykerrellen nappia antaen kameran raksuttaa perätysten satoja kuvia, joista he myöhemmin valitsivat vähiten huonot, niin he menettelivät, poikkeuksetta, kaikki nuo niin kutsutut suuret valokuvaajat. Jed tunsi heistä muutamia henkilökohtaisesti, ja hänen ainoa tunteensa heitä kohtaan oli halveksunta, hänen silmissään he olivat yhtä luovia kuin passikuva-automaatti. (*CAR*, 11.)<sup>94</sup>

Ensimmäisen kohtauksen dramaattinen sisältö rakentuu olennaisesti taiteellisen *taidon* ja sen vastakohtaan, mekaanisen mutta taiteelliseksi mielletyn toiston väliselle dynamiikalle. Esittävän maalaustaiteen epäluulo valokuvausta kohtaan ei ole uusi ilmiö vaan pikemminkin varsin perinteinen 1800-lukulainen huoli ja nykytaiteen konseptien äärettömän moninaisuuden edessä miltei banaali murhe, joka heijastuu kuvataiteilijaan yhdistettyyn taidon attribuuttiin. Jed Martin ja kertoja selvästi epäävät valokuvaajilta pääsyn taiteellisen taidon piiriin vertaamalla näitä, kahteen kertaan, mekaanisesti kuvia tuottavaan koneeseen. Myös ranskan *cliché*-sanankaksoismerkitys tuo mukanaan halveksuvan sivumerkityksen, joka viittaa paitsi tavanomaisuuksiin myös alkuperäisyyden puutteeseen (*certains des clichés*).

---

<sup>93</sup> ”Beaucoup d’écrivains, si vous y regardez de pres, ont écrit sur des peintres ; et cela depuis des siècles.” (*CAR*, 140–141).

Todellisuudessa Houellebecq-kirjailija kirjoitti vuonna 2010 Jeff Koonsin Versaillesin-näyttelykatalogiin. Houellebecq ei siis ole rajannut omaa taiteellista kiinnostustaan maalareihin (*peintre*) vaan yleisemmin modernien museoinstituutioiden piirissä nähtyyn ja koettuun taiteeseen. Kategorisointi ei myöskään välttämättä ole tarpeen, vaikka Houellebecq-hahmo puhuu yksinomaan maalareista.

<sup>94</sup> [I]ls ne révélaient rien du tout, ils se contentaient de se placer devant vous et de déclencher le moteur de leur appareil pour prendre des centaines de clichés au petit bonheur en poussant des gloussements, et plus tard ils choisissaient les moins mauvais de la série, voilà comment ils procédaient, sans exception, tous ces soi-disant *grands photographes*, Jed en connaissait quelques-uns personnellement et n’avait pour eux que mépris, il les considérait tous autant qu’ils étaient comme à peu près aussi créatifs qu’un Photomaton.

Jed Martin suhtautuu aggressiivisesti valokuvaajiin, jotka välttävät ”epäonnistumiset” pelkän teknisen toteutuksen vuoksi tai kameran tehokkaan toistokyvyn vuoksi. Suhteessa valokuvaajiin Martin näyttää maalaustaiteessaan olevan sidottu kädentaitoa tai teoksen alkuperäisyyttä korostavaan ajatteluun, jolla on ymmärrettävästi sijansa esittävässä maalaustaiteessa. Maalaustaiteen asema mekaanisen reproduktion ulkopuolelle jäävänä taiteena ja tekijään sidotun alkuperäisyyden vuoksi tekee Martinin taiteesta toteutustapansa vuoksi historiallista, koska se ei liity mekaaniseen reproduktioon vaan jopa määrätietoisesti kamppailee edellä mainituista syistä sitä vastaan. Tätä mielestäni korostaa Martinin päätös hylätä valokuvaus ja palata maalaustaiteeseen.

Martinin taiteelliset metodit ja taiteelliset aiheet ansaitsevat huomiota, sillä ne liittyvät tutkielmani lähtöasetelmaan. Päähenkilön taiteellinen pyrkimys ”esittää maailmaa” on tiiviisti sidoksissa niihin keinoihin, joita Martin käyttää esittääkseen maailmaa. Martinin valitsemasta alkuperäisyyttä ja kädentaitoa korostavista metodeista voi aavistella maailman – tai ainakin ihmisten, joiden kuvaamisen vuoksi Martin palasi maalaustaiteeseen – olevan sidoksissa tuohon alkuperäisyyden ajatukseen, jota Martinin taide kädentaitoa korostavalla ja mekaanista uusintamista vastustavalla muodollaan ilmaisee.

Ensimmäisessä kohtauksessa Martinin maalaustaide, hänen aggressionsa valokuvaajia kohtaan ja teoksen taiteellinen tematiikka risteävät. Martin, joka epäonnistuu maalaamaan kahta menestynyttä taiteilijaa Jeff Koonsia ja Damien Hirstiä, on esittävään maalaustaiteeseen palatessaan sitonut taiteellisiin konsepteihin, joiden noudattamisessa epäonnistuminen on toisenlaista kuin eri tavoin mekaanisen toiston mahdollisuuksia soveltavassa valokuvataiteessa. Jed Martinin taide suhteessa nykytaiteilijoihin Koonsiin ja Hirstiin on tässä mielessä moniselitteisempi ja vaikeammin analysoitava, sillä toistettavuus tai monistettavuus ei valokuvaukseen verrattavalla tavalla ole Koonsin tai Hirstin kaltaisten taiteilijoiden taiteellisen työn merkityksellisimpiä piirteitä.

Jeff Koonsin ja Damien Hirstin suuruudelle esitetään suorasanaiset perusteet, jotka ansaitsevat tulle mainituiksi kokonaisuudessaan. Lyhyt jakso myös esittää taiteen merkitysalueen olevan globaaleiden taidemarkkinoiden ja kapitalistisen maailman jossain määrin yhtenevä. Taide on taidetta *koko maailmassa*. Taiteen, kapitalismin ja konkreettisen tilan merkitykset lankeavat huomattavalla tavalla päällekkäin.

*ArtPricen* maailman rikkaimpien taiteilijoiden listalla Koons oli kakkosena; kymmenen vuotta nuorempi Hirst oli jo pari vuotta sitten riistänyt häneltä johtopaikan. Jed taas oli kymmenisen vuotta aiemmin yltänyt sijalle viisisataakahdeksankymmentäkolme – mutta seitsemänneksitoista ranskalaisista. (*CAR*, 30.)<sup>95</sup>

Vaikka ”koko maailman” määritteleminen vaatisi yksityiskohtaista globaaleiden markkinoiden merkityksenmuodostukseen liittyvää analyysia – tämä siksi, koska maailma ja markkinat ovat olennaisessa suhteessa – tässä yhteydessä riittää, että huomaamme Houellebecqin-hahmon maineen olevan suuri ”koko maailmassa”, siis maailmanlaajuisilla markkinoilla.

Keväällä olisivat *Art Basel* ja *Frieze Art Fair*, joten näyttely piti järjestää huhtikuussa tai viimeistään toukokuussa, ja Houellebecqilta voisi olla vaikea saada luettelotekstiä kahdessa viikossa, hän oli sentään kuuluisa kirjailija, jopa maailmankuulu, ainakin Franzin mukaan. (*CAR*, 24.)<sup>96</sup>

Taiteilijoita tai kaikkia taiteen aloja ei voi ryhmittää yhdeksi kategoriaksi. Houellebecq-hahmon vertautuminen Koonsiin ja Hirstiin on kuitenkin dramaattisesti korostettua heti teoksen alusta alkaen: Martinin Koons–Hirst -teoksen kuvaus muodostaa teoksen alun ja Houellebecq-työnsä vaiheet muodostavat yhden juonteista. Lisäksi näyttely toimii motiivina, jonka avulla Houellebecq-hahmo pyydetään kirjoittamaan katalogiteksti ja jonka monivaiheisena seurauksena Houellebecq-hahmo lopulta kuolee. Koons–Hirst -teoksen epäonnistuminen on lopulta myös syy järjestää näyttely: ”Juuri se sai minut päättämään näyttelyn järjestämisestä. Olen muuten tyytyväinen, ettet saanut sitä taulua valmiiksi.” (*CAR*, 208.)<sup>97</sup> Myös Martin rinnastaa Houellebecqin ja Jeff Koonsin suoraan:

Epäonnistuin vain, kun yritin maalata taiteilijan – tarkemmin sanottuna Jeff Koonsin, enkä tiedä miksi. No, epäonnistuin myös papin kanssa, en tiennyt miten lähestyisin aihetta, mutta Jeff Koonsin kohdalla tilanne oli pahempi, olin aloittanut maalauksen ja minun oli tuhottava se. En halua jäädä märehtimään epäonnistumia – mutta teidän kohdallanne luulen onnistuvani. (*CAR*, 174.)<sup>98</sup>

<sup>95</sup> Au classement *ArtPrice* des plus grosses fortunes artistiques, Koons était numéro 2 mondial ; depuis quelques années Hirst, de dix ans son cadet, lui avait ravi la place de numéro 1. Jed, quant à lui, avait atteint une dizaine d’années auparavant la cinq cent quatre-vingt troisième place – mais dix-septième Français.

<sup>96</sup> ”Compte tenu des dates d’*Art Basel* et de la *Frieze Art Fair* il fallait organiser l’exposition en avril, en mai au plus tard, et on pouvait difficilement demander à Houellebecq d’écrire un texte de catalogue en quinze jours, c’était un auteur célèbre, mondialement célèbre même, d’après Franz tout du moins.”

<sup>97</sup> ”[C]’est même ce qui m’a décidé à organiser l’exposition. Je suis content, d’ailleurs, que tu n’aies pas terminé ce tableau.”

<sup>98</sup> ”Mon seul échec, ça a été quand j’ai tenté de représenter un artiste – plus précisément Jeff Koons, je ne sais pas pourquoi. Enfin j’ai aussi échoué dans le cas d’un prêtre, je n’ai pas su comment aborder le sujet, mais dans le cas de Jeff Koons c’est pire, j’avais commencé le tableau, j’ai été obligé de le détruire. Je ne veux pas rester sur cet échec – et, avec vous, je crois que j’y parviendrai.”

Jed Martinin historian näkökulmasta katsoen takaperoista taiteellista kehitystä on syytä heijastella Houellebecq-kirjailijan tiettyihin positioihin. Maalaustaiteen tekniikat näyttävät tuottavan Martinille runsaasti ongelmia, toisin kuin hänen hallitsemansa valokuvaus. Maalaustaiteen tekniikat liittyvät likeisesti taidon käsitteeseen, jolla etenkin esittävän kuvataiteen piirissä huomattava rooli. En pyri käsittelemään realistisen esittämisen ideologisia ominaisuuksia. Tässä riittää, että henkilöhahmojen psykologisen syvyyden esittäminen lankesi sekä kuvataiteessa ja kirjallisuudessa ajallisesti päällekkäin ja molemmat liittyivät merkittävästi realistiseen virtaukseen. Martinin pyrkimys esittää kohteensa psykologisesti uskottavasti – kuten Gatesin ja Jobsin välisen shakkikohtauksen tulkinnasta voi päätellä – ei saa minkäänlaista vastakaikua Houellebecqin omasta ilmaisusta. Houellebecqin hahmoja yhdistää psykologinen tasaisuus, joka antaa kaikille henkilöhahmoille karikatyyrimäisen luonteen. Myöskään Houellebecqin teoksissa toistuvat Michel-hahmot ja kirjailijan alter egoa muistuttavat henkilöt eivät vahvista kuvaa psykologiseen uskottavuuteen pyrkivästä, siis realistisesta, kirjailijasta.

Mielikuvituksettomuuden teemaa korostetaan voimakkaasti teoksen väitettyjen plagiaattijaksojen kohdalla – uskoakseni sen vuoksi, että Martinin sitoutuminen alkuperäisyyteen ja kädentaitoihin asettuisi ironiseen valoon. Ymmärrän *Maaston ja kartan* väitetyt plagiaatit antiteesiksi taiteelliselle taidolle; plagiointi vaatii ainoastaan taidon kierrättää tekstejä ja ”asettaa esille” niitä sopivissa yhteyksissä. Tämä on nähdäkseni Houellebecqin temaattisesti varsin merkittävä keino. Jed Martinin taiteen vanhanaikaisuus on keino korostaa Houellebecqin ja *Maaston ja kartan* varsin epäkonventionaalisia ilmaisutapoja.

Teoksen sisäiset ja myös tosielämään yltävät viittaussuhteet alkavat todella haarautua vasta Houellebecq-muotokuvan yhteydessä, sillä Houellebecq-kirjailijan luoma narratiivinen omakuva ja ekfrasiksena kuvattu fiktiivinen muotokuva tuovat väistämättä mukaan itsereflektiivisen ulottuvuuden. Suhteessa Jed Martiniin Houellebecqin läsnäolo teoksessa on huomattavan tehostettua, jopa niin, että Jed Martinin ulkonäöstä ei mainita ennen teoksen viimeisiä sivuja juurikaan mitään. Lisäksi Jedin käsitys omakuvasta tai taiteellisin keinoin ilmaistusta itsekäsityksestä ei ole – sikäli kuin kertojaan ja Martinin muistiin on luottaminen – koskaan käynyt hänen mielessään:

[J]ed tajusi tilanteen omituisuuden: vaikka hän oli taiteilijanuransa aikana ottanut tuhansia valokuvia, hänellä ei ollut yhtää kuvaa itsestään. Hän ei ollut koskaan ajatellut tekevänsä omakuvaa tai edes pitänyt itseään soveliaana taideteoksen aiheena. (CAR, 412.)<sup>99</sup>

Houellebecq-hahmon, hänen muotokuvansa, ja faktan ja fiktion rajankäynnin voi nähdä muodostavan vastakohtan sille kuvaukseen liitetulle vajavuudelle, joka Jed Martinin kohdalla on läpi *Maaston ja kartan* jopa kohtuuttoman korostettua. Jed Martinin ulkonäköä ei mainita kuin vasta yllä siteeratun katkelman yhteydessä teoksen viimeisillä sivuilla. Silloinkin vain todetaan Jedin hiusten harmaantuneen. Teoksessa ei ole yhtään peiliä, josta näkisimme henkilöahmojen heijastuksia – kukaan hahmoista ei tässä mielessä kohtaa itseään visuaalisesti millään tavoin. Sen sijaan ikkunat ja muita visuaaliset elementit on kuvattu tavallisesti, etteivät nämä ilmaisutavat kiinnitä huomiota vastaavilla erityispiirteillään. Erityisesti ikkunoiden, valokuvien ja maalausten rooli visuaalisena ”pakopisteenä” tai väylänä visuaalisesti runsaammin kuvattuun maailmaan on huomionarvoinen ilmaisukeino. Esimerkkinä olkoon teoksen prologi, joka alkaa varsin visuaalisessa ja staattisella kuvauksella Damien Hirstin ja Jeff Koonsin välisestä kohtauksesta. Hotellihuone, samoin pöydällä oleva pullo ja ikkunasta avautuva näkymä on kuvattu tarkoin, mutta visuaalisille elementeille osoitettu huomio osoitettu huomio katkeaa, kun ekfrasis loppuu.

Edellä kuvattu ilmiö ei ole satunnainen, vaan vastaavia kohtauksia on läpi teoksen. Alttius kuvien kautta välittyneille viesteille lienee ainakin ammatin osalta Jed Martinin varsin perusteltu ominaisuus. Myös Martinin psyykkisessä elämässä on huomattavissa vastaavuus kuvien roolissa. Lisäksi muistot rinnastetaan suoraan valokuviin ja tauluihin.

Jedillä ei ollut minkäänlaista muistikuvaa äidistään, valokuvia hän oli tietenkin nähnyt. Äiti oli kaunis vaaleaihoinen nainen, jolla oli pitkät mustat hiukset, joissakin kuvissa häntä saattoi pitää jopa vilpittömästi kauniina; hän muistutti vähän Agathe von Astighweltin muotokuvaa Dijonin taidemuseossa. Hän hymyili valokuvissa harvoin [...H]änessä oli yhä jotakin epätodellista tai joka tapauksessa ajatonta, hänet oli helppo kuvitella johonkin keskiaikaiseen tai varhaisrenessanssin maalaukseen. (CAR, 47)<sup>100</sup>

---

<sup>99</sup> ”Jed fût alors frappé par cette incongruité : lui qui avait réalisé, au cours de sa vie d’artiste, des milliers de clichés, ne possédait pas une seule photographie de lui-même. Jamais non plus il n’avait envisagé de réaliser, d’autoportrait, jamais il ne s’était considéré, si peu que ce soit, comme un sujet artistique valable.”

<sup>100</sup> ”La mémoire de Jed conservait presque aucune image de sa mère ; mais, bien sûr, il avait vu des photos. C’était une jolie femme au teint pâle, aux longs cheveux noirs, sur certains clichés on pouvait même la dire franchement belle ; elle ressemblait un peu eu portrait d’Agathe von Astighwelt conservé au musée de Dijon. Elle souriait rarement sur ces images[... I]l y a avait en elle quelque chose d’un peu irréel, ou en tout cas intemporel ; on l’imaginait facilement dans un tableau du Moyen âge, ou de la Renaissance primitive.”

Jed Martinin visuaalinen hengenlaatu ja kertojan pidättäytyminen Martinin itsensä ulkomuotoa koskevista kommentteista on syytä asettaa vastakkain Houellebecqin käsitysten kanssa. Tässä Houellebecqista on syytä puhua kaikissa niissä merkityksissä, jotka teoksen perusteella yhdistyvät häneen. Verrattuna Jed Martinin täydelliseen piittaamattomuuteen omakuvien suhteen Houellebecq kirjoittaa omakuvia, voisiko sanoa, jopa moninkertaisen määrän. Houellebecq-hahmo saa oman muotokuvansa oman kotinsa seinälle muistutukseksi omasta elämästään – ”Katselen sitä joskus, se muistuttaa että minulla oli jossakin vaiheessa kiihkeämpi elämä.” (CAR, 259).<sup>101</sup>

Taiteilijaidentiteettejä käsittelevän teoksen piirissä ymmärrän kohtausten juonen huippukohtaksi: Houellebecq-hahmon, Houellebecq-muotokuva ja Houellebecq-kirjailijan taiteellisia näkemyksien metafiktiivisenä kommenttina kohtaus muodostaa kolmen Houellebecqin jännitteen.

Myös Houellebecq-kirjailijan tapa kirjoittaa teoksiin hänen itsensä karikatyyrejä muistuttavia hahmoja on huomionarvoista. *Maasto ja kartta* on poikkeus Houellebecqin romaanituotannossa, sillä teoksessa ei ole yhtäkään ihmishahmoa, jonka nimi olisi Michel ja jonka voisi tulkita kirjailijan karikatyyriksi. Jed Martin tyhjyydessään olisi tulkittavissa Houellebecq-karikatyyriksi, esimerkiksi kotikaupunginosansa puolesta, mutta Houellebecq-hahmon rooli teoksessa tyhjentää karikatyyrin tietyistä jännitteistä.

Houellebecqin teoksissa hän itse tai hänen maineensa on olennainen motiivi. *Maastossa ja kartassa* motiivi on korotettu yhdeksi teoksen johtoihteista, ja sen dynamiikkaa kehitetään kahden taiteilijan suhteen avulla. Martinin taiteelliset näkemykset ovat kuitenkin, kuten edellä olen esittänyt, täysin vastakkaisia Houellebecq-kirjailijan näkemyksille ja niille metodeille, joita kirjailija on *Maastoa ja karttaa* toteuttaessaan soveltanut. Tämän taiteellisen eroavaisuuden yksi viimeisistä viitepisteistä on taiteilijan omakuvan merkitys, johon liittyvät käsitykset Jed Martinilla ja Houellebecq-kirjailijalla ovat täydellisen vastakkaiset. Martinin galleristi Franz kiteyttää ongelman: ”Olemme joka tapauksessa tilanteessa, jossa kaupallinen menestys oikeuttaa kaiken, korvaa kaikki teorit, eikä kukaan pysty näkemään kauemmas, ei kukaan” (CAR, 208).<sup>102</sup> Menestys taiteen markkinoilla yhdistää Martinia ja Houellebecqia, mutta vain Houellebecq ottaa sen taiteelliseksi aiheekseen.

---

<sup>101</sup> ”Je le regarderai quelque fois, il me rappellera que j’ai eu une vie intense, par moments.”

<sup>102</sup> ”[O]n est à un point de toute façon où le succès en termes de marché justifie et valide n’importe quoi, remplace toutes les théories, personne n’est capable de voir plus loin, absolument personne.”

#### 4. Mekaniikka ja hiljaisuus

Jed Martinin kauna valokuvaajia kohtaan kumpuaa heidän mekaanisesta tavastaan työskennellä, sillä nämä painavat Martinin mielestä vain nappia ja ovat yhtä luovia kuin passikuva-automaatti. Kuten edellä näimme, Jed Martin itse on sitoutunut suoranaista kädentaitoa vaativiin luoviin konsepteihin, joissa automaatiolla ei sellaisenaan ole sijaa. Jed Martinin varhaisten valokuvien aiheena ovat mekaaniset työkalut, joita hän kuvasi välittääkseen työn muutokseen liittyviä merkityksiä. Kun otamme huomioon teoksen huomionarvoiset maininnat valokuvista – Jedin vastenmielisyyden valokuvaajien mekaanista taidetta kohtaan, valokuvan Jedin äidistä, Jedin karttakuvat, hänen teoksissaan käyttämät mallivalokuvat, Houellebecq-hahmon tavan laittaa teostensa kohtauspaikkojen valokuvia seinälle, Martinin viimeiset taideteosvideo, jossa ystävien valokuvat hajoavat – on huomionarvoista, ettei Jed Martinin mainita ottavan kuvaa kamerasta tai valokuvaajasta; Jed oli kuitenkin pitkään keskittynyt

maailman valmistettujen esineiden järjestelmälliseen valokuvaukseen. Hän työskenteli omassa huoneessaan, enimmäkseen luonnonvalossa. Riippukansiot, käsiaseet, kalenterit, mustepatruunat, haarukat: mikään ei säästynyt hänen ensyklopediselta projektiltaan luoda täydellinen luettelo kaikista esineistä, mitä ihminen oli teollisella ajalla valmistanut. (CAR, 40–41.)<sup>103</sup>

Samanlaista järjestelmällisyyttä ja tuotannollista tarkkuutta hipovat pyrkimykset voi lukea myös lauseesta, jossa suomenkielinen käännös menettää hieman taiteen tuotantoon (*la production de représentations du monde*) liittyviä merkityksiä:

Jed omisti elämänsä (ainakin ammatillisen elämänsä, joka tosin melko pian sekoittui hänen *kokonaiselämänsä*) taiteelle, maailman representaatioille, joissa ihmiset eivät kuitenkaan voisi elää. (CAR, 39.)<sup>104</sup>

Vaikka Jed Martin satirisoikin valokuvaajia halventavassa monologissaan, hänen varhaisen taiteellisen työskentelynsä järjestelmällisyys ja mekaaninen metodi muistuttavat niitä epäluoviksi väitetyjä ratkaisuita, joista Jed Martin syyttää valokuvaajia. Siksi on huomionarvoista, että Jed Martinin ei mainita kuvaavan kameraa missään vaiheessa. Tämä olisi ilmeinen ammatillisen

<sup>103</sup> ”[L]a photographie systématique des objets manufacturés du monde. Il procédait dans sa chambre, généralement avec un éclairage naturel. Les dossiers suspendus, les armes de poing, les agendas, les cartouches d’imprimante, les fourchettes : rien n’échappait à son ambition encyclopédique, qui était de constituer un catalogue exhaustif des objets de fabrication humaine à l’âge industriel.”

<sup>104</sup> ”Jed consacra sa vie (du moins sa vie professionnelle, qui devait assez vite se confondre avec *l’ensemble de sa vie*) à l’art, à la production de représentations du monde, dans lesquelles cependant les gens ne devaient nullement vivre.” Kursiivit alkuperäiset.

itsereflektion muoto – etenkin, jos Martin pyrki *täydelliseen* luetteloon – ja välitön, kuvien kautta näkyvää maailmaa käsittelevä kommentti. Se, että Martinin taiteelliseksi kohteeksi valikoituu kirjailija, on monin tavoin yllättävä valinta, ja perustelut tälle valinnalle ovat uskoakseni juuri kirjallisuuden ja kuvataiteen konseptien suhteessa, jota kävin läpi edellisessä luvussa. *Maaston ja kartan* ja Jed Martinin taiteen välillä syntyy nähdäkseni syvä temaattinen ja tekninen suhde, kun otamme huomioon teoksessa käytetyt tekniset keinot (plagiaatit, jäljittelyt, viittaukset) ja yhdistämme nämä Houellebecq-muotokuvan puhtaan formaalein, informatiivisesta yhteyksistä irrotettujen tekstien mekaanisen syntyyn. Kuten edellä mainitut riippukansio, käsiase tai kalenteri ovat yksilöimättömiä yksilöitä, niin myös *Maastossa ja kartassa* sovelletut plagiaatit, kielenkäytön maneerit ja pastissitkin ovat ymmärrettävissä teksteiksi, joille ei ole tarpeen hahmottaa yksilöllistä, tekstien tapauksessa tekijyyteen perustuvaa identiteettiä. *Maaston ja kartan* tekstuaalinen maailma voi siis olla yksi (ranskankielisten) tekstien totaliteetti, tekstien tekijyydestä tai aiheesta riippumatta. Tuon maailman piirissä teksti voi synnyttää minkä tahansa muun triviaalin tai kirjallisen tekstin.

Edellä mainittu Jed Martinin ensyklopedinen projekti ”luoda täydellinen luettelo kaikista esineistä, mitä ihminen oli teollisella ajalla valmistanut” sopii yhteen Houellebecqin huomautuksen kanssa: maailma on myös maailmasta kirjoitettujen tekstien kokoelma. Mielestäni ei voi jättää huomiotta Houellebecqin väitettyjä plagiaatteja, joiden lähde on internet-ajan merkittävin ensyklopedinen projekti, Wikipedia, jonka synnyssä yksilöimättömät tekijät<sup>105</sup> ovat merkittävässä roolissa. Tästä seuraa myös, että Martinin varhainen taiteellinen projekti sivuaa läheltä wikipediamaista erittäin kattavaa ellei jopa totaalisen multimediaalista (mutta ainakin toistaiseksi olennaisesti teksuaalista) esitystä, jossa tunnettuja ilmiöitä ja asioita pyritään selvittämään riittävän täsmällisesti. Maailma (myös) maailmasta kirjoitettujen tekstien kokoelmana on tästä näkökulmasta lähellä paitsi Jed Martinin ensyklopedista projektia myös Houellebecqin käyttämiä triviaaleja Wikipediasta poimittuja tekstikatkelmia (ks. liite 2). Jos Jed Martin ja Houellebecq-kirjailija kommentoivat, sivuavat tai muistuttavat taiteellisissa pyrkimyksissään jossain määrin toisiaan, Martinin maailman esittämisen ajatus (”je veux rendre compte du monde”) on lähellä Houellebecqin plagiaateiksi väitettyjä taiteellisia keinoja, jotka puolestaan sivuavat varhaista Martinin ensyklopedista kiinnostusta ja ”kaikkien esineiden” esittämisen pyrkimystä. Martinin esineiden ja Houellebecqin tekstien välillä on olennainen jännite.

---

<sup>105</sup> Viime kädessä myös Wikipedia palautuu yksilöihin, mutta prosessin keskeinen anonyymi ja täydentävä mekaniikka on olennaisesti ei-yksilöllinen. Sisällön kirjoittajalla on huomattavasti vähemmän merkitystä kuin sisällön paikkansapitävyydellä.

Edellä kuvattu ei kuitenkaan ole yksiselitteisesti näin, sillä tulkinnan varmistaminen vaatisi teoreettista tilkitsemistä, johon tarvittavaa aineistoa *Maastosta ja kartasta* ei ole yksinkertaista ammentaa. Tulkintaan jää siksi paljon hypoteettisia ominaisuuksia, joiden poeettinen voima perustuu eräänlaiseen tulkinnalliseen peliin tai yksinkertaisemmin sanottuna arvuutteluun. Näiden teoksen piirteiden analyysi jää tässä mielessä fragmentaariseksi, ja siksi muutamien viitepisteiden välityksellä luotu tulkinnallinen kokonaisuus on herkkä hajoamaan tai jopa taipumaan hyvin toisenlaisiin tulkintoihin riippuen siitä, millaisiin kohtauksiin tulkinnassa liitetään nähdäkseni olennaiset ja suuria kokonaisuuksia sisältävät ilmaukset ”ensyklopedinen projekti luoda täydellinen luettelo kaikista esineistä”, ”haluan esittää maailmaa [”je veux rendre compte du monde”] ja ”maailma on myös maailmasta kirjoitettujen tekstien kokonaisuus”. Koska epäilemättä kaikki on taivutettavissa maailman osaksi, maailman kokonaisuus ei koskaan voi irtautua edes pienimmän tai triviaaleimman tekstin, esineen tai kuvan sivumerkityksistä. Kokonaisuuden tilkitseminen tai jopa systeeminen näkeminen yksinomaan osien kautta on hypoteettista päättelyä, jonka ketjusta puuttuu useita merkittäviä kappaleita.

*Maastossa ja kartassa* päättelyketjujen puutteellisuudella on huomattava asema. Teoksen juonessa päättelyn puutteen analoginen vastinpari on rikoksen ratkaisussa epäonnistunut rikostutkija Jasselin, joka ei itse koskaan onnistu ratkaisemaan tutkimaansa rikosta. Tapaus selviää puolittain sattumalta, puolittain nuorempien tutkijoiden toimesta. Kun syyllinen oli selvitetty, kertoja toteaa: ”[T]asapaino [oli] palautettu. (...) Nyt haava voisi umpeutua.” (*CAR*, 393.)<sup>106</sup> Hiljaisuudessa voi siis olla kontekstin tai mielekkyyden puutteesta. Loikka kahden tulkinnallisen viitepisteen välillä on merkittävää juuri kokonaisuuden, siis maailman totaliteetin, tulkinnan kannalta.

Mekaanisuutta ja tulkinnallisesti hämärää tyhjyyttä sovitetaan romaanin aikana yhteen useita kertoja. Ensimmäisen kerran Jed Martin kohtaa täydellisen hiljaisuuden (*silence total*) vieraillessaan Houellebecq-hahmon luona, jonne Martin on mennyt esitelläkseen teoksiaan:

Käytyään nopeasti läpi valokuvat pulteista ja muttereista hän [Houellebecq] pysähtyi tarkastelemaan tiekarttoja esittäviä kuvia loputtoman pitkältä tuntuvaksi ajaksi kääntäen toisinaan, täysin ennakoimatta, lehteä. Jed vilkaisi vaivihkaa kelloaan; hän oli ollut siellä jo yli tunnin. *Hiljaisuus oli*

---

<sup>106</sup> ”[L]’équilibre avait été rétabli. La coupure pouvait se refermer.”

*täydellinen*, sitten jostakin kaukaa, kuin luoman uumenista, kantautui jääkaapin kompressorin hyrinä. (CAR, 140)<sup>107</sup>

Toinen äänettömyys koittaa, kun Martin herää entisen naisystävänsä luota ja katsoo ulos ikkunasta:

Hän meni yhteen salongeista ja raotti verhoa; avenue Foch jatkui loppumattomiin epänormaalin leveänä, hienon kuurakerroksen peitossa. Ainoa elonmerkki oli sivukujalla tyhjäkäynnillä odottavan mustan Jaguar XJ:n pakokaasupilvi. Sitten eräästä talosta horjahteli ulos iltapukuinen nainen, joka istui kuljettajan viereen, auto lähti liikkelle ja kääntyi kohti Riemukaarta. *Täydellinen hiljaisuus* laskeutui taas kaupunkimaiseman ylle. (CAR, 250.)<sup>108</sup>

Kolmannen kerran Jed Martin kuulee hiljaisuuden poistuessaan entisen lapsuudenkotinsa pihalta:

Hän sulki lähtiessään portin huolellisesti. Musta mies oli hävinnyt. Yhtäkkiä tuuli tyyntyi, poppelien oksat jäähmettyivät liikkumattomiksi, ja hetken ajan oli *täysin hiljaista*. Hän kääntyi ympäri, lähti kohti rue de l'Égalité ja löysi helposti moottoritielle. (CAR, 403–404.)<sup>109</sup>

Kaikissa kolmessa kohtauksessa hiljaisuus liittyy toisaalta ihmisten, toisaalta koneiden läsnäoloon. Hiljaisuus vaikuttaa erottavan Jed Martinin ympäröivästä maailmasta. Ensimmäisessä ja kolmannessa kohtauksessa koneiden ääni tai aktiivinen rooli rikkoo hiljaisuuden ja katkaisee merkityksellisen tyhjyyden. Ymmärrän hiljaisuuden merkitsevän sitä yhteensopimattomuutta, joka vallitsee tulkinnallisesti merkityksellisen mutta vaikeasti kokonaisuuteen sopivien kohtausten välillä. Tekstuaalinen hiljaisuus sellaisenaan on ymmärrettävästi mahdoton ilmiö, sillä sen selvä merkki olisi tyhjä tai pelkkä valkoinen, sivua kuvastava tila (jonka Jed Martin on kohdannut lennolla, ks. luku 2.2). Hiljaisuuden voi mielestäni nähdä inhimillisen tietoisuuden raja-pinnan ilmiönä, jossa automaatio tai ei-inhimillinen toiminta kohtaa inhimillisen kielen rajan. Martinin ollessa Houellebecq-hahmon luona täydellinen hiljaisuus koittaa hetkellä, jolloin Martinin ja Houellebecqin keskusteluyhteys on katkennut. Mekaanisen laitteen, tässä tapauksessa jääkaapin automaattinen ja ei-tiedostamaton prosessi kuitenkin katkaisee inhimillisen merkitystyhjien ja särkee hiljaisuuden. Vastaava ilmiö toistuu Jed Martinin ihmetellessä häntä tarkkailleen miehen

<sup>107</sup> ”Après avoir rapidement observé les photos de boulons et d’écrous, [Houellebecq] demeura, pendant un temps qui parut à Jed infini, devant les représentations de cartes routières ; de temps à autre, de manière imprévisible, il tournait une page. Jed jeta un coup d’œil discret à sa montre : il s’était écoulé un peu plus d’une heure depuis son arrivée. *Le silence était total* ; puis dans le lointain, se détacha le ronronnement cavernieux d’un compresseur frigidaire.” Kursiivi LH.

<sup>108</sup> ”Il traversa un des salons, entrouvrit un rideau : l’avenue Foch s’étendait à l’infini, d’une largeur anormale, recouverte d’une légère couche de givre. Le seul signe de vie était l’échappement d’une Jaguar XJ noire dont le moteur tournait au ralenti dans la contre-allée. Puis une femme en robe de soirée sortit en titubant légèrement d’un immeuble, s’installa aux côtés du conducteur ; la voiture démarra, s’engagea vers l’Arc de Triomphe. *Un silence total* retomba sur le paysage urbain.” Kursiivi LH.

<sup>109</sup> ”En sortant, [Jed] referma soigneusement le portail. Le Noir était parti. D’un seul coup le vent retomba, les branches des peupliers étaient immobiles, il y eut un moment de silence total. Il fit demi-tour, s’engagea dans la rue de l’Égalité, retrouva facilement l’entrée de l’autoroute.” Kursiivi LH.

katoamista, mutta tässä kohtauksessa Martinin ajaman auton toiminta ja ääni katkaisevat hiljaisuuden.

Hiljaisuus enteilee myös ei-inhimillistä läsnäoloa, joka ikkunasta avautuvaa näkymää kuvaavassa kohtauksessa ei kiteydy koneiden mekaniikkaan. Keskimmaisessa kohtauksessa koneen äänen myötä katoavat ihmiset jättävät taakseen tyhjyyden, jonka hiljaisuus täyttää. On huomionarvoista, että Martinin yhtä katua koskeva havainto kasvaa koskemaan koko kaupunkia: ”Täydellinen hiljaisuus laskeutui taas kaupunkimaiseman ylle.” Ymmärrän hiljaisuudella olevan henkilökohtaista merkitystä suurempi sosiaalinen merkitys, joka viittaa ihmisten ja mekaniikan väliseen merkitykseen. Jed Martin on hiljaisuuden kokija, mutta hiljaisuus koetaan aina sosiaalisessa kontekstissa. Siksi hiljaisuus on ymmärrettävissä vasten laajaa sosiaalista kehystä.

Jed Martinin viimeistä taideteosta vasten tulkittuna hiljaisuus viittaa koko ihmislajiin. Kohtaus on romaanin viimeinen ja se kuvaa Jed Martinin viimeistä taideteosta, jossa valokuvat tuhoutuvat:

[K]uvat ihmisistä, jotka saattoivat Jed Martinia hänen maallisen elämänsä varrella, hajoavat säiden armoilla ja repeytyvät hänen videoissaan lopulta riekaleiksi kuin symboloiden koko ihmisrodun tuhoutumista. Ne luhistuvat, näyttävät hetken ajan pyristelevän vastaan kunnes hautautuvat kasvikerrosten alle. Sitten kaikki hiljenee eikä jäljellä ole kuin tuulen huojuuttamia ruohoja. Kasvillisuuden voitto on täydellinen. (*CAR*, 428)<sup>110</sup>

Jännite hiljaisuuden ja mekaniikan välillä on tässä kohtauksessa hienostuneempi kuin edellisissä. Teoksen päättävä kohtaus on kuvaus videotaideteoksesta, jota kerronnan ulkopuolisessa maailmassa on mahdollista toistaa niin kauan kuin sitä halutaan esittää. Ihmislajin symbolinen tuho on esitetty toisteisen mekaniikan kautta, eikä tässä mekaniikassa ihmisillä ole muuta roolia kuin olla teoksen katsojana tai olla yksi hajoavien valokuvien henkilöahmoista.

Intertekstuaalinen näkökulma tarjoaa huomattavan tulkintavaihtoehdon Martinin taiteellisen uran viimeisiin teoksiin ja teoksen päätökseen. Ennen tulkintaa meidän on hyvä huomata Martinin haastattelussaan lausuma ajatus, jossa intertekstuaaliset merkityksen yhdistyvät hiljaisuuden ja

---

<sup>110</sup> ”[L]es représentations des êtres humains qui avaient accompagné Jed Martin au cours de sa vie terrestre se délitent et partent en lambeaux, semblant dans les dernières vidéos se faire le symbole de l’anéantissement généralisé de l’espèce humaine. Elles s’enfoncent, semblent un instant se débattre avant d’être étouffées par les couches superposées de plantes. Puis tout se calme, il n’y a plus que des herbes agitées par le vent. Le triomphe de la végétation est total.”

toisiinsa liittyvien tekstien teemaan. Hiljaisuus siis voi intertekstuaalisuuden ontologista merkitystä korostavan tulkinnan näkökulmasta olla yksinkertainen viittausketjun katkos. Martinin Houellebecq-muotokuvan vertauskuvaa soveltaakseni kyse olisi siis teksteistä, jotka eivät enää jakaudu, haaraudu eivätkä synnytä toisiaan. Kertoja kuvaa Martinin lehtihaastattelussaan tekemää huomiota. Martin sanoo:

»On turha etsiä merkitystä sieltä missä sitä ei ole», päätyen huomaamattaan Wittgensteinin *Tractatuksen* loppulausemaan: »Siitä mistä ei voi puhua on vaiettava.» (CAR, 395.)<sup>111</sup>

Tulkitsen kohtauksen niin, että teos on kudoksensa puolesta paikoittain ohut ja kenties lähellä tyhjyyttä tai ”kirjallista tyhjyyttä”, siis intertekstuaalisen perustan puutetta. Tätä postmodernia tekstuaalista viittausverkkoa korostava tulkinta on luvussa 2.4 kuvatun mukaisesti tekstin viittauskykyä korostava näkemys. Jos otamme huomioon Jed Martinin keskimääräisen piittaamattomuuden filosofiasta, lause on helppo nähdä ironisessa merkityksessä. Pitäydyn kuitenkin vakavassa tulkinnassa. Intertekstuaalisen viittauksen, vieläpä todella olemassaolevan asiatekstin löytyminen viitepisteeksi sopii nähdäkseni hyvin tekstien välisiä keskinäissuhteita korostavan teoksen ilmaisuun. Jed Martinin ajatus suhteessa kertojan ajatukseen on jonkinasteinen paradoksi, jonka vasta teoksen kertojan Wittgenstein-huomio muuttaa teoksen tekstuaaliseen tematiikkaan sopivaksi huomioksi. Martinin esittämä merkityksen poissaolo on kytkeytynyt tekstuaaliseen tematiikkaan ja kielen viimeiseen rajaan, joka on *Maastossa ja kartassa* on hiljaisuus. Tosin täydellinen hiljaisuus (*silence total*) ja vaikeneminen eivät itsestään selvästi viittaa samaan asiaan, mutta tulkitsen molempien viittaavaan sellaiseen ymmärryksen rajapintaan, jossa kielen merkitys on tavalla tai toisella muuttunut.

Teokselta ei ole tarpeen odottaa täydellistä tulkinnallista yhtäpitävyyttä liittyen käytettyihin sanoihin, kuten esimerkiksi täydelliseen hiljaisuuteen (*silence total*). Kohtauksessa, jossa Jed Martin näkee nuoren miehen katsovan häntä etäältä ja voi vain arvailla, miksi häntä katsotaan, hiljaisuus on seurausta ymmärryksen rajapinnan kohtaamisesta. Toisin sanoen tässä kohtauksessa hiljaisuudessa on kyse episteemisestä epävarmuudesta.

---

<sup>111</sup> ”Il ne faut pas chercher de sens à ce qui n’en a aucun”, retrouvant ainsi sans en être pleinement conscient la conclusion du *Tractatus* de Wittgenstein. ’Sur ce dont je ne peux parler, j’ai obligation de me taire.’”

Vaikka hiljaisuus toistuu useassa kohtaa väliaikaisena ilmiönä, joka voi olla seurausta usean asian päällekkäisyydestä, teoksen lopussa hiljaisuuden raja ylitetään selvästi.

Sitten kaikki hiljenee eikä jäljellä ole kuin tuulen huojuttamia ruohoja. Kasvillisuuden voitto on täydellinen. (CAR, 428.)<sup>112</sup>

Hiljaisuuden puhtaisiin merkityksiin on vaikea päästä käsiksi. Hiljeneminen ja jopa teoksen loppu (yllä kuvatut lauseet ovat teoksen viimeiset) ovat etäällä maailman hiljenemisestä, sillä lauseissa kuvataan Jed Martinin teosta, joka *Maaston ja kartan* maailmassa on sellaisenaan teknisesti toistettavissa aina uusille yleisöille. Lopun tematiikka on kuitenkin korostettua Martinin vanhuuden ja viimeisen teoksen välityksellä, Martinin taideteoksen temaattisen lopun kautta sekä itse teoksen lopun kautta. ”Kaiken hiljeneminen” on alistettu tekniselle toistettavuudelle. Martinin taideteoksen jännitteinen ja kokonaisvaltaisen symbolinen ihmiskunnan loppu – teos kuvaavasti ja hämäävästi päättyy sanaan ”total” – on lopulta teknisesti hyvin vähin muutoksin toistettavan prosessin seurausta. Hiljeneminen on tässä mielessä ristiriitaista ja olennaisessa suhteessa edellä kuvattuihin täydellisiin hiljaisuuksiin (*silence total*): vaikka hiljaisuus olisikin tulkittavissa jonkun päättymiseksi tai rajaksi, mekaaninen prosessi toistuu täydellisestä hiljaisuudesta (*silence total*) ja kaiken hiljenemisestä huolimatta.

---

<sup>112</sup> ”Ce sentiment de désolation, aussi, qui s’empare de nous à mesure que les représentations des êtres humains qui avaient accompagné Jed Martin au cours de sa vie terrestre se délitent et partent en lambeaux, semblant dans les dernières vidéos se faire le symbole de l’anéantissement généralisé de l’espèce humaine. Elles s’enfoncent, semblent un instant se débattre avant d’être étouffées par les couches superposées de plantes. Puis tout se calme, il n’y a plus que des herbes agitées par le vent. Le triomphe de la végétation est total.”

## IV Päätelmät – *Rendre compte du monde*

*Maaston ja kartan* moniselitteisen maailman analyttinen esittely on rinnakkainen tehtävä Jed Martinin taiteelliselle pyrkimykselle. Houellebecqin maailman selittäminen on juuri sitä, mitä Jed Martin tekee: *rendre compte du monde* – selittää, listata tai listamaisesti esittää niitä merkittävimpiä asioita, joista maailma koostuu. Puhtaana selvityksenä tämä on mahdotonta, sillä jos Jed Martinin taiteellinen johtoajatus on selvittää ja esittää maailmaa ikään kuin sellaisenaan, Jed Martinin maailman selvittäminen on rinnastettavissa Platonin varjoihin, joista näemme vain sen, mitä se voimme nähdä. Todellisuus voi silti jäädä kauas. Romanttisen ironian mahdollisuus on myös otettava huomioon, sillä maailman esittäminen ja jopa maailman esittämisen *haluaminen* – ”*Je veux rendre compte du monde*” – ovat suurieleisiä tekoja ja toiveita, jotka Jed Martinin taiteessa huipentuvat monessa mielessä talouden ja työn ja taiteen maailmaa esittäviin teoksiin. Maailman esittäminen työn kautta ei uskoakseni tee oikeutta *koko* maailmalle. Martinin maailma ei kuitenkaan välttämättä ole yksi ja kokonainen vaan tärkeistä osista koostuva abstrakti kokonaisuus ja ohittamaton viittauskohde.

*Maaston ja kartan* maailmaa on mahdoton erottaa Jed Martinin ja kertojan maailmasta. Martinin kuvaama ei välity lukijalle kuin kertojan kautta. Koska romaanissa sisäkkäisrakenteilla on merkittävä asema, teoksessa on metafiktiivisiä ulottuvuuksia, ja Houellebecq-hahmon välityksellä metafiktiivinen keskustelu ulottuu myös *Maaston ja kartan* merkityksiin. Houellebecq-hahmon taiteelliset näkemykset muuttuvat tulkinnassani tärkeiksi teosta itseään koskettaviksi huomioiksi.

Tulkinnassani maailma avautuu juuri taiteen eikä esimerkiksi kokemuksen tai havainnon kautta. Yhden olennaisen näkökulman Houellebecqin maailmaan tarjoaa intertekstuaalinen ulottuvuus. Houellebecq on ilmaissut kiinnostuksesta tekstien ja maailman välistä suhdetta kohtaan (De Haan 2003), ja tuo suhde on erittäin dynaaminen juuri *Maaston ja kartan* kohdalla. En usko, että romaanin intertekstuaaliset viittaukset, sikäli kuin ne ovat maailman rakenneosia, ovat altistettavissa puhtaan intertekstuaaliselle analyysille, jos analyysillä pyritään pääsemään maailman merkityksiin kiinni. Tässä mielessä yksinomaan pastissien tai viittausten sisäiseen dynamiikkaan keskittyminen uskoakseni ei voisi paljastaa maailmasta niitä ominaisuuksia, jotka siinä ovat

olennaisia. Siksi olen analysoinut viittauksia ja muita lainoja lähinnä tekstiobjektien tematiikan näkökulmasta.

Tutkielmani näkökulma on paikannettavissa kirjallisuustieteen, filosofian ja taidehistorian välimaastoon. Koska kohdeteoksessani taiteellinen tematiikka on vahvaa, on mielestäni perusteltua pyrkiä vertailemaan Jed Martinin ja *Maaston ja kartan* taiteellisia ratkaisuja. Tutkielmassani olen tarjonnut tulkinnan Martinin ilmaisukeinojen ja *Maastossa ja kartassa* ilmenevien romaanimuotoon liittyvien ratkaisujen välisestä suhteesta. Olen sitonut analyysini paitsi ajalliseen viitekehukseen, jossa Martinin taide näkyy ensisijaisesti historiallisesti orientoituneena realismina. Näen Houellebecqin romaanitaiteen joidenkin pyrkimysten näkyvän selvästi vasten Martinin taidetta ja historiallista viitekehystä, joka *Maastossa ja kartassa* on nähdäkseni korostettu. Väitettyjen plagiaattien soveltamista olen tulkinnut nykytaiteen ja näyttelytilan tilallisten ulottuvuuksien kautta. Ajan ja tilan merkitykset on mielestäni varsin voimakkaita Houellebecqin proosassa, ja *Maastossa ja kartassa* nämä merkitykset risteävät kuvataiteilijan teosten kanssa. Tulkintani mukaan taiteellisessa ilmaisussa ja merkityksenmuodostuksessa tiivistyy useita maailmaan ja sen selittämiseen liittyviä pyrkimyksiä. Maailman nostaminen *Maaston ja kartan* keskeiseksi teemaksi on tutkielmani tärkein ansio. Maailman yhdistäminen taiteeseen ja taiteen mukanaan tuomiin näkökulmiin aukaiseen mahdollisia tulkintalinjoja paitsi houellebecqilaiseen maailmaan myös taiteen asemaan tuossa maailmassa. Kirjallisuudentutkimuksessa Houellebecqin maailmasuhdetta on toistaiseksi käsitelty pintapuolisesti ja usein tilaan tai globalisaatioon liittyvistä näkökulmista.

Intertekstuaalinen merkityksenmuodostus ja olemassa olevien tekstien soveltaminen ovat *Maaston ja kartan* olennaisia piirteitä, jotka erilaisin sovellutuksin löytyvät useista kirjallisuushistorian tärkeistä teoksista. Tutkielmani kestäväenä löytönä pidän Houellebecqin maailman liittämistä yhteen Flaubertin ja Perecin teosten keinoihin. Houellebecqin maailman analyysini jatkaa Lorandinin (2013) Houellebecqin ja Perecin yhteyksiä kartoittavaa tutkimusta mutta syventää sitä suuntaan, joka toistaiseksi on ollut kartoittamaton. Intertekstuaalisen maailman yksityiskohtainen ja perehtynyt analyysi voisi hyötyä montaasi- tai kollaasitekniikan selventävästä analyysistä. Tässä hyödyksi olisi Kososen (2000) Perecin omaelämäkerrallisia teoksia käsittelevä analyysi: näin olisi mahdollista päästä kiinni identiteetti-aiheeseen, joka on korostettu alter egoa ja omakuvaa hyödyntävässä *Maastossa ja kartassa*.

Soveltamani metodi on väljyydessään käyttökelpoinen, sillä maailmaan liittyvät merkityksen ovat fragmentaarisia ja vapaasti yhdisteltävissä. Tutkielmassani olen liittänyt maailmaan aihealueita se mukaan kuin olen katsonut niiden voivan liittää hajanaisia maailman merkityksiä yhteen.

Olellaisia alueita ja aiheita on jäänyt käsittelemättä. Tulevan tutkimuksen olisi hyvän selvittää esimerkiksi kertojan, fokalisaation ja näkökulmien välistä suhdetta. Maailmaa käsittelevän tutkimuksen uskon tarvitsevan myös tarkkoja maailman merkityksiin liittyviä käsitteitä: maailmaa on kaikki, mutta kaikki ei ole maailman kannalta tärkeää. Maailma-tutkimuksen voisi olla hyvä lähteä liikkeelle totaliteetin ajatuksesta, ja maailmassa havaittavia merkityksiä voisi kenties tulkita fragmenttien kaltaisina ilmiöinä.

Olen useassa kohtaa palannut Martinin Houellebecq-muotokuvaan, jossa nähdäkseni kiteytyy monia taiteeseen ja maailmaan liittyviä merkityksiä. Jonkilaista teoreettista determinismistä ja talouselämän kritiikkiä kehitetään Martinin taiteellisen uran ympärille, ja tämä kritiikki puolestaan tiivistyy Houellebecq-hahmoon: ”Halutessaan luoda tyhjentävän vision aikansa tuotannollisesta yhteiskunnallisista Jed Martinin oli jossakin uransa vaiheessa pakostakin otettava aiheekseen taiteilija.”<sup>113</sup> Jed Martin puolestaan antaa inhimillisen näkökulman toteamalla yksinkertaisesti: ”Haluan, että siitä tulee paras maalaukseni.”<sup>114</sup> Ajatusten mieltä vielä korostaa varsin lauseiden varsin teatraalinen asema, sillä ensimmäinen niistä päättää teoksen ensimmäinen osan ja toinen päättää yhden luvun. Houellebecq-muotokuvan lausetason tekstuaalinen rooli on huomattavan korostettu.

Tutkielmassani tekemä Houellebecqin ja Jed Martinin taiteellisten konseptien vertailu osaltaan toi mukaan ajallisia ulottuvuuksia, jotka ovat mielestäni huomionarvoisia. Jed Martinin kokema varsin toisteinen aika – toistuva aamuherätys, toistuva joulunvietto – on jäänyt tutkielmassani sivuun, mutta uskon, että näiden perehtynyt analyysi voisi avata hyvän näkymän Houellebecqin fragmentaariseen maailmaan. Sama koskee myös yksioikoisia tulevaisuuskuvitelmia, joista mainittakoon Houellebecq-hahmon vuonna 2011 pitämä luovan kirjoittamisen luento eräässä katolisessa yliopistossa. *Maasto ja kartta* julkaistiin vuotta aiemmin 2010, joten triviaaleilta vaikuttavien tulevaisuuskuvitelmien analyysi auttaisi uskoakseni paremmin ymmärtämään sitä,

---

<sup>113</sup> ”[D]ésireux de donner une vision exhaustive du secteur productif de la société de son temps, Jed Martin devait nécessairement, à un moment ou à un autre de sa carrière, représenter un artiste.” (CAR, 123)

<sup>114</sup> ”Je veux que ce soit mon meilleur tableau.” (CAR, 183.)

mikä maailma on ajassa ja ennen kaikkea *nyt*. Teoksen ajallista kudosta vahvistavat runsaat historialliset viittaukset, jotka usein limittyvät kirjallisuus- ja taidehistoriaan.

Maailma on myös paikkojen kokoelma. Martinin Jeff Koonsia ja Damien Hirstia sekä Bill Gatesia ja Steve Jobsia esittävät taulut avaavat osaltaan näkymiä globaalin talouden ja taloudellisesti globaalin taiteen merkityksiin. Molemmissa tauluissa on ikkuna, josta avautuu maisema, toisessa Dubaihin, toisessa kalifornialaiseen auringonlaskuun. Maailma konkreettisina paikkoina ja paikkojen kokoelmana voisi tarjota hyvän näkökulman niihin ongelmiin, joita olen tutkielmassani käsitellyt.

Ranskankielen sana *le monde* ei täysin vastaa sanan suomennosta, sillä ranskalainen substantiivi sopii kuvaamaan myös tilanteita, joissa suomennoksessa olisi vaikea käyttää sanaa maailma. En usko, että tämä on olennaisesti vaikeuttanut analyysia maailman ontologisesta tai merkitsevästä asemasta teoksessa. Lähtökohtani on ollut, että maailman, todellisuuden ja taiteen välillä on yhteys, jossa imitaatiolla tai representaatiolla on merkittävä rooli. Tiedostan abstraktin käsitteen tutkimisen vaikeudet, sillä on mahdollista että maailma on lopulta myös ontologisesti tyhjä sana, joka ei pelasta *Maastoa ja karttaa* siltä postmodernilta ja pessimistiseltä näkemykseltä, että maailman ja siinä sivussa kirjallisuuden ontologinen perusta – kulttuurinen dominantti, sanoisi Jameson – on olennaisesti intertekstuaalinen. Maailman kokemus on kuitenkin täysin olennaista Jed Martinin taidekäsityksen kannalta.

Filosofisen realismin mukainen maailma tai itsessään ja ilman ihmiskokemusta välittyvä maailmaksi korotettu kokemus voivat muodostaa Houellebecqin maailmalle rungon, mutta tähän runkoon ei lukijalla lukuisten etäännytysten ja sisäkkäisyyksien vuoksi vaikuta olevan pääsyä. Toistuvat buddhalaiseen filosofiaan viittaavat kohtaukset saattavat avata tulkintalinjoja *Maaston ja kartan* maailman ei-kapitalistisen logiikan mukaan avautuviin piirteisiin; työn, talouden ja globaalin tilan teemat ovat *Maastossa ja kartassa* kuitenkin niin korosteisia, että taiteen, erityisesti nykytaiteen tietyt aikaan ja tilaan liittyvät merkitykset ovat ohittamattoman tärkeitä. Ristiriita kuitenkin hahmottuu tietyissä varsin sisäisesti ymmärretyissä kohtauksissa, kuten buddhalaisuuteen viittaavissa kohtauksissa. Näitä ovat rikostutkija Jasselinin Asubha-harjoitus (*CAR*, 290–291) ja Jed Martinin kokema tyhjiys (*CAR*, 400).

Houellebecqin kirjallisuus resonoi mielestäni vahvasti tiettyjen nyky maailmassa aistittavien merkitysten kanssa. Proosan ironista latteutta on vaikea analysoida, sillä paikottain miltei hyperbolinen monotonisuus tuo mukanaan ulottuvuuden, joka ei taivu modernin realistisen romaanin eikä toisaalta puhtaan postmodernin ja leikittelevän teoksen muottiin. *Maasto ja kartta* liittää kirjallisuuden monisyisellä tavalla osaksi globaalia nykytaidetta ja koko maailmaa.

## KIRJALLISUUS

### LYHENTEET

<i>Ciel, terre, soleil</i> .....	<i>CIE</i>
<i>Compte rendu de mission: viser en plein centre</i> .....	<i>COM</i>
<i>La Carte et le territoire</i> .....	<i>CAR</i>
<i>La Possibilité d'un Île</i> .....	<i>POS</i>
<i>Plateforme</i> .....	<i>PL</i>
<i>Sortir du XXe siècle</i> .....	<i>SOR</i>

### PRIMÄÄRIKIRJALLISUUS

HOUELLEBECQ, MICHEL (2010): *La Carte et le territoire*. Flammarion, Paris.

— — (2011): *Maasto ja kartta*. Suom. Ville Keynäs. WSOY, Helsinki.

### HOUELLEBECQIN TUOTANTOA

*H. P. Lovecraft. Contre le monde, contre la vie*. J'ai lu, Paris 1999.

”Lanzarote”. Teoksessa *Lanzarote et autres textes*. J'ai lu, Paris 2015.

*Oikeus nautintoon*. Suom. Ville Keynäs. WSOY, Helsinki 2002.

*Plateforme*. J'ai lu, Paris 2001.

”Sortir du XXe siècle”. Teoksessa *Lanzarote et autres textes*. J'ai lu, Paris 2015

## MUU KAUNOKIRJALLISUUS

FLAUBERT, GUSTAVE (1971/1881): *Bouvard et Pécuchet*. Édition de Claudine Gothot-Mersch. Folio classique, Paris.

PEREC, GEORGES (1965): *Les Choses*. Julliard, Paris.

— — (1978): *La Vie mode d'emploi*. Hachette, Paris.

## TUTKIMUSKIRJALLISUUS

AGERUP, KARL (2013): La Place de William Morris dans *La Carte*, teoksessa *L'Unité de l'œuvre de Michel Houellebecq*. Toim. Sabine van Wesemael ja Bruno Viard. Paris, Classiques Garnier 2013, 353–360.

AUERBACH, ERICH (2000/1946): *Mimesis. Todellisuudenkuvaus länsimaisessa kirjallisuudessa*. [*Mimesis – Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*.] Suom. Oili Suominen. SKS, Helsinki.

BARTHES, ROLAND (1964): *Essais critiques*. Éditions du Seuil, Paris.

— — (1993): *Tekijän kuolema. Tekstin syntymä*. Suom. Lea Rojola ja Pirjo Thorel. Vastapaino, Tampere.

BROOKS, PETER (2005): *Realist Vision*. Yale University Press, New Haven & London.

CALINESCU, MATEI (1987): *Five Faces of Modernity: Modernism, Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism*. Duke University Press, Durham.

CLEMENT, MURIELLE LUCIE (2007): Michel Houellebecq. Ascendances littéraires et intertextualités. Teoksessa *Michel Houellebecq sous la loupe*. Toim. Murielle Lucie Clément ja Sabine van Wesemael. Rodopi, Amsterdam & New York, 93–107.

GENETTE, GERARD (1997/1982): *Palimpsests: literature in the second degree* [*Palimpsestes : La littérature au second degré.*] Transl. Channa Newman & Claude Doubinsky. University of Nebraska Press, Lincoln and London.

HAMON, PHILIPPE (1992): *Expositions. Literature and Architecture in the Nineteenth-Century France*. Translated by Katia Sainson-Frank & Lisa Maguire. University of California Press, Berkeley, Los Angeles & Oxford.

HUTCHEON, LINDA (1995): *Irony's edge. The Theory and Politics of Irony*. Routledge, London & New York.

JACQUES, ANDRE G. (2011): Le sujet haïssable chez Michel Houellebecq. Teoksessa *Michel Houellebecq à la Une*. Toim. Murielle Lucie Clément ja Sabine van Wesemael. Rodopi, Amsterdam & New York, 345–358,

JAMESON, FREDRIC (1991): *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism*. Verso, London.

JURGA, ANTOINE (2011): L'entreprise de l'art dans le romanesque houellebecqien. Teoksessa *Michel Houellebecq à la Une*. Toim. Murielle Lucie Clément ja Sabine van Wesemael. Rodopi, Amsterdam & New York, 151–164.

KASPER, ANTTI (2004): *Minä, maailma ja peili. Taiteilijahahmosta Georges Perecin tuotannossa*. Yleisen kirjallisuustieteen pro-gradu -tutkielma. Helsingin yliopisto.

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

LAFOREST, DANIEL (2007): Mondialisation, espace et séparation chez Michel Houellebecq. Teoksessa *Michel Houellebecq sous la loupe*. Toim. Murielle Lucie Clément ja Sabine van Wesemael. Rodopi, Amsterdam & New York, 265–276.

LETHBRIDGE, ROBERT (1994): Manet's textual frames. Teoksessa *Artistic relations. Literature and the Visual Arts in the Nineteenth-Century France*. Toim. Peter Collier ja Robert Lethbridge. Yale University Press, New Have & London, 144–158.

LERAY, MORGANE (2013): Un autre dix-neuvième siècle : Michel Houellebecq décadent? Teoksessa *L'Unité de l'œuvre de Michel Houellebecq*. Toim. Sabine van Wesemael ja Bruno Viard. Paris, Classiques Garnier, 281–292.

- LORANDINI, FRANCESCA (2013): "Une pièce isolée n'a pas de sens en soi." Les stratégies de montage du Perec d'aujourd'hui. Teoksessa *L'Unité de l'œuvre de Michel Houellebecq*. Toim. Sabine van Wesemael ja Bruno Viard. Paris, Classiques Garnier, 293–304.
- LUKACS, GEORG (1978): *Balzac ja ranskalainen realismi*. Suom. Hannu Launonen. Love Kirjat, Helsinki 1978.
- LYYTIKÄINEN, PIRJO (2015): Realismi fantasian ja allegorian maisemissa. Erich Auerbach, 'Helvetin' realismi ja Johanna Sinisalon *Linnunaivot*. Avain 1/2015, 11–28.
- MCHALE BRIAN (1992): *Constructing Postmodernism*. Routledge, London and New York 1992.
- MCCANN, JOHN (2010): *Michel Houellebecq. The Author of our Times*. Peter Lang, Bern.
- MIKKONEN, KAI (2005): *Kuva ja sana. Kuvan ja sanan vuorovaikutus kirjallisuudessa, kuvataiteessa ja ikonoteksteissä*. Gaudeamus, Helsinki.
- MITTERAND, HENRI (1994): *L'Illusion réaliste de Balzac à Aragon*. PUF, Paris.
- MORIARTY, MICHAEL (1994): Structures of cultural production in nineteenth-century France. Teoksessa *Artistic relations. Literature and the Visual Arts in the Nineteenth-Century France*. Toim. Peter Collier ja Robert Lethbridge. Yale University Press, New Have & London, 15–29.
- MORREY, DOUGLAS (2013): *Michel Houellebecq: Humanity and its aftermath*. Liverpool University Press, Liverpool.
- NIELSEN, HENRIK SKOV; JAMES PHELAN & RICHARD WALSH: Ten Theses about fictionality. *Narrative* 1/2015, 61–73.
- NYQVIST, SANNA (2010): *Double-edged Imitation. Theories and Practices of Pastiche in Literature*. University of Helsinki.
- OSBORNE, PETER (2013): *Anywhere or not at all. Philosophy of Contemporary Art*. Verso, London 2013.
- REMY, MATTHIEU (2011): Michel Houellebecq et le décor de la société de consommation. Teoksessa *Michel Houellebecq à la Une*. Toim. Murielle Lucie Clément ja Sabine van Wesemael. Rodopi, Amsterdam & New York, 141–150.
- STEMBERGER, MARTINA (2013): "Et quelle fascinante saloperie quand même, que la littérature..." Le discours métalittéraire dans l'œuvre de Michel Houellebecq. Teoksessa *L'Unité de*

*l'œuvre de Michel Houellebecq*. Toim. Sabine van Wesemael ja Bruno Viard. Paris, Classiques Garnier, 305–324.

SUOMELA, SUSANNA (2001): Teemasta ja sen tutkimuksesta. Teoksessa *Kirjallisuudentutkimuksen peruskäsitteitä*. Toim: Outi Alanko ja Tiina Käkälä-Puumala. SKS, Helsinki.

WAGNER, WALTER (2007): Le bonheur du néant : une lecture schopenhauerienne de Houellebecq. Teoksessa *Michel Houellebecq sous la loupe*. Toim. Murielle Lucie Clément ja Sabine van Wesemael. Rodopi, Amsterdam & New York, 109–122.

VAN WESEMAEL SABINE (2013): Michel Houellebecq. Un auteur postréaliste. Teoksessa *L'Unité de l'œuvre de Michel Houellebecq*. Toim. Sabine van Wesemael ja Bruno Viard. Paris, Classiques Garnier, 325–336.

## MUUT LÄHTEET

COUTURIER, ELISABETH (2011): Jed Martin existe, nous l'avons rencontré. *Paris Match* 4.2.2011. <http://www.parismatch.com/Culture/Art/Jed-Martin-existe-nous-l-avons-rencontre-146739>

Luettu 13.5.2016

DE HAAN, MARTIN (2003): "Mon matériau, ce n'est pas vraiment le monde" : entretien avec Michel Houellebecq. 10.10.2003. <http://www.hofhaan.nl/2003/martin-de-haan/entretien-avec-michel-houellebecq/> Luettu 13.5.2016.

GEVAUDAN, CAMILLE (2010): Houellebecq est-il libre? *Liberation* 2.12.2010. [http://www.liberation.fr/ecrans/2010/12/02/houellebecq-est-il-libre\\_960932](http://www.liberation.fr/ecrans/2010/12/02/houellebecq-est-il-libre_960932)

Luettu 13.5.2016.

GLAD, VINCENT (2010): Houellebecq, la possibilité d'un plagiat. *Slate* 2.9.2010. <http://www.slate.fr/story/26745/wikipedia-plagiat-michel-houellebecq-carte-territoire>

Luettu 13.5.2016.

JOURNET, ADELIN (2011): La carte et le territoire, un titre inspiré. *L'Express* 21.2.2011.  
[http://www.lexpress.fr/culture/livre/la-carte-et-le-territoire-un-titre-inspire\\_964066.html](http://www.lexpress.fr/culture/livre/la-carte-et-le-territoire-un-titre-inspire_964066.html)  
Luettu 13.5.2016.

KAPRIELIAN, NELLY (2010): Michel Houellebecq et les emprunts. *Lesinrocks.com* 9.9.2010.  
<http://www.lesinrocks.com/inrocks.tv/michel-houellebecq-et-les-emprunts/>  
Luettu 13.5.2016.

LIGER, BAPTISTE (2010): "La Carte et le territoire" : Houellebecq inspiré par Muray? *L'Express*  
8.10.2010.  
[http://www.lexpress.fr/culture/livre/la-carte-et-le-territoire-houellebecq-inspire-par-muray\\_926215.html](http://www.lexpress.fr/culture/livre/la-carte-et-le-territoire-houellebecq-inspire-par-muray_926215.html) Luettu 13.5.2016.

NOGUEZ, DOMINIQUE (2003): *Houellebecq, en fait*. Fayard, Paris 2003.

— — (2000): Le livre sans nom. *La Nouvelle revue française*, Octobre 2000, n:o 555, s. 75–100.

VIVIAN, ARNAUD (2010): Houellebecq: Le monde mode d'emploi. *Nouvelobs.com* 31.8.2010.  
<http://bibliobs.nouvelobs.com/romans/20100831.BIB5564/houellebecq-le-monde-mode-d-039-emploi.html> Luettu 13.5.2016.

# LIITTEET

## LIITE 1

*La Carte et la Territoire* -romaanissa esiintyvät maininnat sanasta *le monde* tai sen johdannaisista. Sivunumerot on merkitty vuonna 2010 ilmestyneen Flammarion-painoksen mukaan.

1. « Le **monde** est ennuyé de moy,  
Et moy pareillement de luy. » (s. 7)
2. Compte tenu des dates d'*Art Basel* et de la *Frieze Art Fair* il fallait organiser l'exposition en avril, en mai au plus tard, et on pouvait difficilement demander à Houellebecq d'écrire un texte de catalogue en quinze jours, c'était un auteur célèbre, **mondialement** célèbre même, d'après Franz tout du moins. (s. 24)
3. Parfois, il a des visites : c'est alors le bonheur, il peut découvrir le **monde**, manger des Pépito et rencontrer le clown Ronald McDonald. (s. 25)
4. Jed l'ignorait alors, et Vanessa tout autant, mais les fleurs ne sont que des organes sexuels, des vagins bariolés ornant la superficie du **monde**, livrés à la lubricité des insectes. (s. 36)
5. La question de la beauté est secondaire en peinture, les grands peintres du passé étaient considérés comme tels lorsqu'ils avaient développé du **monde** une vision à la fois cohérente et innovante ; ce qui signifie qu'ils peignaient toujours de la même manière, qu'ils utilisaient toujours la même méthode, les mêmes modes opératoires pour transformer les objets du **monde** en objets picturaux ; et que cette manière, qui leur était propre, n'avait jamais été employée auparavant. Ils étaient encore davantage estimés en tant que peintres lorsque leur vision du **monde** paraissait exhaustive, semblait pouvoir s'appliquer à tous les objets et toutes les situations existants ou imaginables. (s. 38)
6. Jed consacra sa vie (du moins sa vie professionnelle, qui devait assez vite se confondre avec *l'ensemble de sa vie*) à l'art, à la production de représentations du **monde**, dans lesquelles cependant les gens ne devaient nullement vivre. Il pouvait de ce fait produire des représentations critiques – critiques dans une certaine mesure car le mouvement général de l'art comme de la société tout entière portait en ces années de la jeunesse de Jed vers une acceptation du **monde**, parfois enthousiaste, le plus souvent nuancée d'ironie. (s. 39)
7. Tâtonnant un peu, il avait appris à maîtriser le décentrement, la bascule, le Scheimpflug avant de se lancer dans ce qui devait occuper la quasi-totalité de ses études artistiques : la photographie systématique des objets manufacturés du **monde**. (s. 40)

8. C'est curieux, on pourrait croire que le besoin de s'exprimer, de laisser une trace dans le **monde**, est une force puissante : et pourtant en général ça ne suffit pas. (s. 45)
9. Ainsi, Jed se lança dans une carrière artistique sans autre projet que celui – dont il n'appréhendait que rarement le caractère illusoire – de donner une description objective du **monde**. (s. 51)
10. *Et maintenant je suis avec vous, tous les jours, jusqu'à la fin du monde*. (s. 58)
11. On a souvent présenté le travail de Jed Martin comme étant issu d'une réflexion froide, détachée, sur l'état du **monde**, on en a fait une sorte d'héritier des grands artistes conceptuels du siècle précédent. (s. 62)
12. J'aurais voulu être un artiistte  
Pour avoir le **monde** à refaire  
Pour pouvoir être un anarchiistte  
Et vivre comme un millionnaire !... (s. 77)
13. — La critique d'art du *Monde*. »  
Il faillit répéter stupidement : « du **monde** ? » avant de se souvenir qu'il s'agissait d'un journal du soir, et résolut de se taire, autant que possible, pour le restant de la soirée. (s. 82)
14. « Avec cette profonde tranquillité des grands révolutionnaires », écrivait-il, « l'artiste – un tout jeune homme – s'écarte, dès la pièce inaugurale par laquelle il nous donne à entrer dans son **monde**, de cette vision naturaliste et néopaienne par où nos contemporains s'épuisent à retrouver l'image de l'Absent. Non sans une crâne audace, il adopte le point de vue d'un Dieu coparticipant, aux côtés de l'homme, à la (re)construction du **monde**. » (s. 83–84)
15. « Entre l'union mystique au **monde** et la théologie rationnelle, Jed Martin a choisi. [»] (s. 84)
16. On a tout le **monde**. (s. 88)
17. *Cette clientèle, en réalite, n'existe pas : les touristes américains n'ont jamais été nombreux en France, et les Anglais sont en diminution constante : le monde anglo-saxon pris dans son ensemble ne représente plus que 4,3 % de notre chiffre d'affaires*. (s. 97)
18. C'est en cela aussi, et en cela seulement, qu'elle se différenciait de ces professions ou métiers auxquels il allait rendre hommage dans la seconde partie de sa carrière, celle qui devait lui valoir une renommée **mondiale**. (s. 107)
19. Durant ces années il ne vit pas grand **monde**, ne noua aucune nouvelle relation – qu'elle soit sentimentale ou simplement amicale. (s. 121)
20. On peut travailler en solitaire pendant des années, c'est même la seule manière de travailler à vrai dire ; vient toujours un moment où l'on éprouve le besoin de montrer son travail au **monde**,

moins pour recueillir son jugement que pour se rassurer soi-même sur l'existence propre, au sein d'une espèce sociale l'individualité n'est guère qu'une fiction brève. (s. 127)

21. Encore réservé aux ingénieurs et aux *cadres*, aux constructeurs du **monde** de demain, il était appelé, nul n'en doutait dans le contexte d'une social-démocratie triomphante, à devenir de plus en plus accessible aux couches populaires à mesure que se développeraient leur *pouvoir d'achat* et leur *temps libre* (ce qui s'était d'ailleurs finalement produit, mais à la suite d'un détour par l'ultra-libéralisme adéquatement symbolisé par les compagnies *low cost*, et au prix d'une totale perte prestige antérieurement associé au transport aérien). (s. 135)
22. Ainsi, le libéralisme redessina la géographie du **monde** en fonction des attentes de la clientèle, que celle-ci se déplace pour se livrer au tourisme ou pour gagner sa vie. À la surface plane, isométrique de la carte du **monde** se substituait une topographie anormale où Shannon était plus proche de Katowice que de Bruxelles, de Fuerteventura que de Madrid. [...] Méditant sur le pouvoir et la topologie du monde, Jed sombra dans un assoupissement léger. (s. 152)
23. Il y avait en réalité à peu près tout le **monde** à l'exception des membres actifs, productifs de la société. (s. 160)
24. Il s'était peu à peu, aux yeux du **monde** et même dans une certaine mesure sès propres yeux, transformé en *peintre du dimanche*. (s. 161)
25. [ « ] Il y a une vraie nostalgie, une sensation de perte dans le passage de la France traditionnelle au **monde** moderne, on peut parfaitement revivre ce moment en le lisant ; il est rarement caricatural, à part dans certains personnages de prêtres de gauche parfois. [ » ] (s. 168)
26. [ « ] Un amoureux de l'Italie, pleinement conscient de la cruauté du regard latin sur le monde. Enfin je ne sais pas pourquoi je vous raconte tout ça, vous vous en foutez de Jean-Louis Curtis, vous avez tort d'ailleurs, ça devrait vous intéresser, chez vous aussi je sens une sorte de nostalgie, mais cette fois c'est une nostalgie du **monde** moderne, de l'époque où la France était un pays industriel, je me trompe? [ » ] (s. 169)
27. De toute façon Picasso c'est laid, il peint un **monde** hideusement déformé parce que son âme est hideuse, et ce tout ce qu'on peut trouver à dire de Picasso, il n'y a aucune raison de favoriser davantage l'exhibition de ses toiles, il n'a rien à apporter, il n'y a chez lui aucune lumière, aucun innovation dans l'organisation des couleurs ou des formes, enfin il n'y a chez Picasso absolument rien qui mérite d'être signalé, juste une stupidité extrême et un barbouillage priapique qui peut séduire certaines sexagénaires au comptre en banque élevé. (s. 176–177)
28. [ « ] J'ai des mycoses, des infections bactériennes, un eczéma atopique généralisé. c'est une véritable infection, je suis en train de pourrir sur place et tout le **monde** s'en fout, personne ne peut rien pour moi, j'ai été honteusement abandonné par la médecine, qu'est-ce qu'il me reste à faire? [ » ] (s. 177)
29. Au-delà des variations de thèmes et de techniques, il affirme pour la première fois l'unité du travail de l'artiste, et découvre une profonde logique au fait qu'après avoir consacré ses années de

formation à traquer l'essence des produits manufacturés du **monde**, il s'intéresse, dans une deuxième partie de sa vie, à leurs producteurs. (s. 188)

30. Dans ses titres comme dans sa peinture elle-même, Martin est toujours simple et direct : il décrit le **monde**, ne s'autorisant que rarement une notation poétique, un sous-titre servant de commentaire. (s. 189)
31. Ce n'était plus le Bill Gates en costume bleu marine de l'époque où Microsoft affermissait sa domination sur le **monde**, et où lui-même, détrônant le sultan de Brunei, s'élevait au rang de première fortune **mondiale**. (s. 189)
32. Le soir tombait, magnifiquement, dans l'explosion d'un soleil couchant que Martin avait voulu presque improbable dans sa magnificence orangée, sur la Californie du Nord, et le soir tombait sur la partie la plus avancée du **monde** ; c'était cela aussi, cette tristesse indéfinie des adieux, que l'on pouvait lire dans le regard de Jobs. (s. 193)
33. Mais ce tableau avait libéré, c'est aussitôt après qu'il s'était lancé dans « L'architecte Jean-Pierre Martin quittant la direction de son entreprise », et en réalité dans toutes ses grandes compositions ayant pour cadre le **monde** du travail. (s. 198)
34. [ « ] C'est un petit **monde**, ils se connaissent, ils vont commencer à supputer, à imaginer des prix. [ » ] (s. 199)
35. Ce que Marylin désignait sous le nom de *tableau Bugatti* était en réalité « L'ingénieur Ferdinand Piëch visitant les ateliers de production de Molsheim », où était en effet produite la Bugatti Veyron 16.4, voiture la plus rapide – et la plus chère – du **monde**. (s. 199)
36. Cette simple remarque, dans laquelle Houellebecq, esprit rationnel voire étroit, ne voyait certainement pas davantage que la relation d'un fait intéressant mais anecdotique, devait conduire Patrick Kéchichian à la rédaction d'un article enflammé, plus mystique que jamais : après nous avoir montré un Dieu coparticipant, avec l'homme, à la création du **monde**, écrivait-il, l'artiste, achevant son mouvement vers l'incarnation, nous montrait maintenant Dieu descendu parmi les hommes. (s. 201)
37. J'ai reçu une cinquantaine d'appels d'hommes qui comptent parmi les plus grosses fortunes **mondiales**. (s. 207)
38. Dans ma jeunesse, tout le **monde** fumait. (s. 217)
39. Paris était gai à l'époque, on avait l'impression qu'on pouvait reconstruire le **monde**. (s. 222)
40. Je ne comprends pas pourquoi tout le **monde** a renoncé à fumer, d'un seul coup. (s. 226)
41. Il appela le lendemain en fin de matinée, s'attendant à ce que tout le **monde** soit en vacances, mais pas du tout : après cinq minutes d'attente, une secrétaire stressée lui répondit qu'Olga était en réunion, et qu'elle lui ferait part de son appel.

42. Ils avançaient souplement, en formation triangulaire, passèrent sans un mot devant les paysans vendéens, conscients de représenter le pouvoir et la réalité du **monde**. (s. 246)
43. Un chien porte déjà en soi un destin individuel et une représentation du **monde**, mais son drame a quelque chose d'indifférencié, il n'est ni historique ni même véritablement narratif, et je crois que j'en ai à peu près fini avec le *monde comme narration* – le **monde** des romans et des films, le **monde** de la musique aussi. Je ne m'intéresse plus qu'au *monde comme juxtaposition* – celui de la poésie, de la peinture. (s. 259)
44. Je ne sais si j'ai rencontré, dans ce **monde** d'ambitions égoïstes, au milieu duquel j'ai vécu, un esprit plus vide de la pensée du bien public que le sien. J'y ai vu une foule d'hommes troubler le pays pour se grandir : c'est la perversité courante ; mais il est le seul, je crois, qui m'ait semblé toujours prêt à bouleverser le **monde** pour se distraire. (s. 260)
45. Il part du point de vue de l'artiste lorsqu'il produit une œuvre, et il essaie de le généraliser à l'ensemble du **monde** de la production – industrielle et agricole. (s. 263)
46. Il n'avait jamais aimé la musique, et apparemment l'aimait moins que jamais, il se demanda fugitivement ce qui l'avait conduit à se lancer dans une représentation artistique du **monde**, ou même à penser qu'une représentation artistique du **monde** était possible, le **monde** était tout sauf un sujet d'émotion artistique, le **monde** se présentait absolument comme un dispositif rationnel, dénué de magie comme d'intérêt particulier. (s. 268)
47. Lui-même avait été distingué, moins d'un mois auparavant, par la loi *de l'offre et de la demande*, la richesse l'avait soudain enveloppé comme une pluie d'étincelles, délivré de tout joug financier, et il se rendit compte qu'il allait maintenant quitter ce **monde** dont il n'avait jamais véritablement fait partie, ses rapports humains déjà peu nombreux allaient un par un s'assécher et se tarir, il serait dans la vie comme il l'était à présent dans l'habitacle à la finition parfaite de son Audi Allroad A6, paisible et sans joie, définitivement neutre. (s. 269)
48. Bien entendu il l'ignorait, mais cet endroit du **monde** où il se tenait assis, fatigué, victime de douleurs lombaires et d'une digestion qui devenait difficile avec les années, était l'endroit précis qui avait servi de théâtre aux jeux de Houellebecq enfant, jeux solitaires le plus souvent. (s. 283)
49. Il avait conscience de vivre dans un îlot improbable de félicité et de paix, il avait conscience qu'ils étaient aménagés une sorte de niche paisible, éloignée des bruits du **monde**, d'une bénignité presque enfantine, en opposition absolue avec la barbarie et la violence auxquelles il était confronté chaque jour dans son travail. (s. 299)
50. Il souffre énormément d'être seul, et ceci doit être pris en compte lors de l'achat d'un bichon : toute absence de ses maîtres sera considéré par lui comme un abandon, et ce sera son **monde** entier, la structure et l'essence de son **monde**, qui s'effondreront en un instant, il sera sujet à des accès de dépression sévère, refusera fréquemment de s'alimenter, en réalité il est fortement déconseillé de laisser un bichon seul, ne serait-ce que quelques heures.

51. « Ça nous met sur la piste d'un meurtrier appartenant au **monde** médical ? » suggéra Lartigue. (s. 310)
52. [ « ] Un seul pour le **monde** entier. [ » ] (s. 310)
53. Jasselin était tout à fait en faveur des seins siliconés, qui témoignent chez la femme d'une certaine *bonne volonté érotique* qui est en vérité la chose la plus importante au **monde** sur le plan érotique, qui retarde parfois de dix, voire vingt ans la disparition de la vie sexuelle du couple. (s. 329)
54. Jasselin se souvint alors qu'il avait affaire à un auteur traduit dans le **monde** entier. (s. 335)
55. « *Détruire en sa propre personne le sujet de la moralité, c'est chasser du **monde**, autant qu'il dépend de soi, la moralité* » se répétait-il machinalement sans vraiment comprendre la phrase, séduit par son élégance plastique, tout en alignant des arguments de portée générale : la régression de civilisation que représentait le recours généralisé à l'euthanasie, l'hypocrisie et le caractère au fond nettement *mauvais* de ses partisans les plus illustres, la supériorité morale des soins palliatifs, etc. (s. 344)
56. Il était impossible, ce soir-là, de nier une certaine beauté au **monde**. (s. 344)
57. Elle avait l'air non seulement épuisée, découragée, mais pleine d'animosité à l'égard du **monde** dans son ensemble, elle tordait la serpillière dans son seau exactement comme si c'était à cela que se résumait, pour elle, le **monde** : une surface douteuse recouverte de salissures variées.
58. « Le **monde** est médiocre », dit-il finalement Jed. « Et celui qui a commis ce meurtre a augmenté la médiocrité dans le **monde**. » (s. 359)
59. Sa voix ne trahissait pas d'inquiétude particulière, et Jed prit soudain conscience que Zurich n'était pas seulement la base d'opération d'une association qui euthanasiait les vieillards, mais aussi le lieu de résidence de personnes riches, et même très riches, parmi les plus riches du **monde**. (s. 367)
60. [ « ] Au niveau de prix que tu as atteint, il n'y a plus grand **monde**... » (s. 397)
61. Sauf que pour l'instant le néant n'engendrait que le néant, et c'était surtout pour cela qu'il changeait de résidence, dans l'espoir de retrouver cette impulsion bizarre qui l'avait poussé par le passé à ajouter de nouveaux objets, qualifiés d'*artistiques*, aux innombrables objets naturels où artificiels déjà présents dans le **monde**. (s. 400)
62. Ça n'avait l'air de rien comme activité, c'était plutôt simpliste, mais il en était devenu, en l'espace de quelques années, le numéro 1 **mondial**. (s. 400)
63. Ainsi, une fois rentrés chez eux, les habitants de la cité n'auraient plus aucun contact visuel avec le monde extérieur – à l'exception du ciel. (s. 405)

64. Je veux rendre compte du **monde**... Je veux simplement *rendre compte du monde*... (s. 420)
65. Il traitait ensuite les images obtenues selon une méthode relevant essentiellement du montage, même s'il s'agit d'un montage très particulier, où il ne retient parfois que quelques photogrammes sur une prise de vue de trois heures ; mais c'est bel et bien un montage qui lui permet d'obtenir ces trames végétales mouvantes, à la souplesse carnassière, paisibles et impitoyables en même temps, qui constituent sans nul doute la tentative la plus aboutie, dans l'art occidental, pour représenter le point de vue végétal sur le **monde**. (s. 423)

## LIITE 2

*Maaston ja kartan plagiaateiksi epäillyt tekstikatkelmat:*

### **Kuvaus hotellista**

*CAR*, 100:

On pouvait se laisser entraîner par la prose poétique du gérant du *Carpe Diem* lorsqu'il présentait le séjour dans son établissement en ces termes : « Un sourire vous entraînera du jardin (espèces méditerranéennes) à votre suite, un lieu qui bousculera tous vos sens. Il vous suffira alors de fermer les yeux pour garder en mémoire les senteurs paradis, les jets d'eau bruissant dans le hammam de marbre blanc pour ne laisser filtrer qu'une évidence: " Ici, la vie est belle. " »

Châteaux et Hotels Collection -lomaketjun verkkosivu. Verkkosivu on sittemmin poistettu. Alla oleva teksti on peräisin artikkelista "Houellebecq, la possibilité d'un plagiat" (Glad 2010).

A la Roquette, un des plus anciens quartier d'Arles, vous découvrirez dissimulé au milieu d'arbres centenaires, l'Hôtel Particulier. Un sourire vous entraînera du jardin à votre suite où tous vos sens seront en émoi: senteurs du paradis, rêverie bleue au bord de la piscine, bruissement des jets d'eau du hammam pavé du marbre blanc. Un berceau d'harmonie pour ne retenir qu'une évidence: "ici la vie est belle".

### **Kuvaus Beauvais'n kaupungista**

*CAR*, 180–181:

Les premières traces de fréquentation du site de Beauvais pouvaient être datées de 65 000 avant notre ère. Camp fortifié par les Romains, la ville prit le nom de Caesaromagus, puis de Bellovacum, avant d'être détruite en 275 par les invasions barbares.

Située à un carrefour de routes commerciales, entourée de terres à blé d'une grande richesse, Beauvais connut dès le XI<sup>e</sup> siècle une prospérité considérable, et un artisanat textile s'y développa – les draps de Beauvais étaient exportés jusqu'à Byzance. C'est en 1225 que le comte-évêque Milon de Nanteuil lança le projet de la cathédrale Saint Pierre (trois étoiles Michelin, *vaut le voyage*) qui, inachevée, n'en possède pas moins les voûtes gothiques les plus élevées d'Europe.

Wikipedia: "Beauvais." Luettu 31.3.2016. Alleviivatut sanat ovat linkkejä toisiin artikkeleihin.  
<https://fr.wikipedia.org/wiki/Beauvais>

Les premières traces de fréquentation du site de Beauvais datent de 65 000 avant notre ère. Camp fortifié par les Romains, Beauvais prend, au I<sup>er</sup> siècle, le nom de Caesaromagus : le Marché de César. Devenue Bellovacum, la ville gallo-romaine fut détruite à nouveau par les invasions barbares vers 275. (...)

La commune se crée très tôt, au XI<sup>e</sup> siècle. Elle devient prospère et acquiert progressivement des droits pour promouvoir son industrie. Pragmatique, elle prend régulièrement le parti du roi de France contre l'évêque et s'appuie sur le textile pour asseoir sa puissance financière. À cette époque, le drap de Beauvais est exporté jusqu'en Orient et les ateliers se multiplient. (...)

En 1225, l'évêque-comte Milon de Nanteuil lance le projet de ce qui deviendra le monument emblématique de Beauvais : la cathédrale Saint-Pierre. Cette œuvre gigantesque doit surpasser en hauteur les cathédrales de toutes les villes voisines.

## **Kuvaus Frédéric Nihousista**

*CAR*, 236:

Né en 1967 à Valenciennes, Frédéric Nihous avait reçu à l'âge de quatorze ans son premier fusil, offert par son père pour son BEPC. Titulaire d'un DEA de droit économique international et communautaire, ainsi que d'un DEA de défense nationale et sécurité européenne, il avait enseigné le droit administratif à la faculté de Cambrai ; il était en outre le président de l'Association des chasseurs de pigeons et d'oiseaux de passage du Nord. En 1988, il avait terminé premier du tournoi de pêche organisé dans l'Hérault en pêchant une carpe nakun de 7,256 kilogrammes.

Wikipedia: "Frédéric Nihous." Wikipedian arkistoitu versio, 30.8.2009. Luettu 31.3.2016.  
[https://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=Fr%C3%A9d%C3%A9ric\\_Nihous&oldid=44366401](https://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=Fr%C3%A9d%C3%A9ric_Nihous&oldid=44366401)

Le père de Frédéric Nihous était dentiste, son grand-père paternel, pharmacien, était gaulliste et son grand-père maternel, mineur d'origine polonaise, était communiste. En 1981, il obtient son premier fusil offert par son père pour son BEPC. Il est président de l'Association des chasseurs de pigeons et d'oiseaux de passage du Nord. En 1988, il termine 1<sup>er</sup> du tournoi de pêche de l'Hérault en pêchant une carpe nakin de 7,256 kg.

Il est titulaire d'un DEA en droit économique international et communautaire et d'un DEA en défense nationale et sécurité européenne. Il enseigne en travaux dirigés le droit administratif à la fac de droit à Cambrai puis est nommé agent de développement dans plusieurs collectivités territoriales du Nord.

## **Kuvas Musca domestica**

CAR, 275–276

Chaque femelle de *Musca domestica* peut pondre jusqu'à cinq cents et parfois mille œufs. Ces œufs sont blancs et mesurent environ 1,2 mm de longueur. Au bout d'une seule journée, les larves (*asticots*) en sortent ; elles vivent et se nourrissent sur de la matière organique (généralement morte et en voie de décomposition avancée, telle qu'un cadavre, des débris ou des excréments). Les asticots sont blanc pâle, d'une longueur de 3 à 9 mm. Ils sont plus fins dans la région buccale et n'ont pas de pattes. À la fin de leur troisième mue, les asticots rampent vers un endroit frais et sec et se transforment en *pupes*, de couleur rougeâtre.

Les mouches adultes vivent de deux semaines à un mois dans la nature, ou plus longtemps dans les conditions du laboratoire. Après avoir émergé de la puppe, les mouches cessent de grandir. De petites mouches ne sont pas des mouches jeunes, mais des mouches n'ayant pas eu suffisamment de nourriture durant leur stade larvaire.

À peu près trente-six heures après son émergence de la puppe, la femelle est réceptive pour l'accouplement. Le mâle la monte sur le dos pour lui injecter du sperme. Normalement la femelle ne s'accouple qu'une seule fois, stockant le sperme afin de l'utiliser pour plusieurs pontes d'œufs. Les mâles sont territoriaux : ils défendent un certain territoire contre l'intrusion d'autres mâles et cherchent à monter toute femelle qui entre sur ce territoire.

Wikipedia: "Mouche domestique". Luettu 31.3.2016.

[https://fr.wikipedia.org/wiki/Mouche\\_domestique](https://fr.wikipedia.org/wiki/Mouche_domestique)

Chaque femelle peut pondre jusqu'à 500 et même jusqu'à 1 000 œufs, généralement en 5 fois avec chaque fois une centaine d'œufs déposés. Les œufs sont blancs et mesurent environ 1,2 mm de longueur. Au bout d'une seule journée, les larves (*asticots*) en sortent. Elles vivent et se nourrissent sur les matières organiques (généralement mortes et en voie de décomposition avancée, telles qu'un cadavre, des débris ou des excréments) sur lesquelles elles ont été déposées. Les asticots sont blanc pâle, d'une longueur de 3 à 9 mm. Ils sont plus fins dans la région buccale et n'ont pas de pattes. À la fin de leur troisième mue, les asticots rampent vers un endroit frais et sec et se transforment en pupes, de couleur rougeâtre ou brune et mesurant environ 8 mm de long.

Les mouches adultes émergent grâce à leur ptiline. Les adultes vivent de deux semaines à un mois dans la nature ou plus longtemps dans les conditions plus confortables d'un laboratoire. Après avoir émergé de la puppe, les mouches cessent de grandir. De petites mouches ne sont pas des mouches jeunes, mais ce sont des mouches qui n'ont pas eu suffisamment de nourriture durant leur stade larvaire.

À peu près trente-six heures après son émergence de la puppe, la femelle est réceptive pour l'accouplement. Le mâle la monte sur le dos pour lui injecter du sperme. Normalement la femelle ne s'accouple qu'une seule fois, stockant le sperme afin de l'utiliser pour plusieurs pontes d'œufs. Les

mâles sont territoriaux : ils défendent un certain territoire contre l'intrusion d'autres mâles et cherchent à monter toute femelle qui entre sur ce territoire.

## **Kuvaus poliisin ammatista**

*CAR, 279:*

Les commissaires de police constituent le corps de conception et de direction de la Police nationale, laquelle est un corps technique supérieur à vocation interministérielle relevant du ministre de l'Intérieur. Ils sont chargés de l'élaboration et de la mise en œuvre des doctrines d'emploi et de la direction des services, dont ils assument la responsabilité opérationnelle et organique. Ils ont autorité sur les personnels affectés dans ces services. Ils participent à la conception, à la réalisation et à l'évaluation des programmes et des projets relatifs à la prévention de l'insécurité et à la lutte contre la délinquance. Ils exercent les attributions de magistrat qui leur sont conférées par la loi. Ils sont dotés d'un uniforme.

La rémunération en début de carrière est de l'ordre de 2898 euros.

Poliisiammatin määritelmä Institut d'Etudes Judiciaires de Lyon -oppilaitoksen verkkosivulla:  
<http://www.iej-lyon3.fr/index.php/commissaire-de-police.html> (Luettu 31.3.2016.)

Les commissaires de police constituent le corps de conception et de direction de la police nationale qui est un corps technique supérieur à vocation interministérielle relevant du ministre de l'intérieur. Ils sont chargés de l'élaboration et de la mise en oeuvre des doctrines d'emploi et de la direction des services dont ils assument la responsabilité opérationnelle et organique. Ils ont autorité sur les personnels affectés dans ces services. Ils participent à la conception, à la réalisation et à l'évaluation des programmes et des projets relatifs à la prévention de l'insécurité et à la lutte contre la délinquance. Ils exercent les attributions de magistrat qui leur sont conférées par la loi. Ils sont dotés d'un uniforme.

La rémunération en début de carrière est de l'ordre de 2898 €.