

HÄMÄRÄN KIRJOITUS DJUNA BARNESIN ROMAANISSA *NIGHTWOOD*

Marika Tuohimaa

*Itse iltahämärän olemus on suurenmoinen pelon muunnelma, ylösalaisin ja nurinkäännettyä pelkoa. Jokaista päivää harkitaan ja suunnitellaan, mutta yö on arvaamaton. (YM, 89.)*¹

Tarkoituksenani on tutkia yhdysvaltalaisen kirjailijan Djuna Barnesin (1892–1982) romaanin *Yö metsä* (*Nightwood*, 1937) avulla hämäryyden luonnetta sekä representaatiota kielessä. Barnesin romaani tarjoaa oivallisen lähtökohdan, koska hämäre ilmenee siinä sekä teeman että kerronnan tasolla. Romaanin keskeisimpänä teemana voidaan pitää tulemistä tietoiseksi minän ja toisen ihmisen toiseudesta, joka näyttäytyy rationaaliselle ajattelulle varjona ja yönä. Kerronnan tasolla puolestaan hämäryys näkyy perinteistä representaatio- ja referenttijärjestelmää sekä kielioppia rikkovassa ilmaisussa. Kerronta tähtää toisen toiseuden ja nimettömän kuvaamiseen. Voidaankin sanoa, että Djuna Barnesin runomuotoinen kirjoitustyyli ei ole ainoastaan tyylillinen ja muodollinen kokeilu, vaan romaanin keskeinen aihe ja kohde, eli *hämärän elämä* määrittää kerrontaa ja kerronnan rakentumista.

¹ "The very constitution of twilight is a fabulous reconstruction of fear, fear bottomout and wrong side up. Every day is thought upon and calculated, but the night is not premediated." (NW, 118.)

Kirkkauden kritiikkiä

Sana *hämärä* viittaa epäselvään hahmotukseen, ei kuitenkaan täydelliseen hahmottomuuteen kuten pimeys. Hämäryys on pimeän ja valon välimaastossa oleva tila – ei siis olemuksellinen, läsnäoleva tai staattinen tila, vaan paremminkin valon ja sen puutteen asteittaisuutta ja yhtäaikaaisuutta. Hämärässä on erotettavissa muotoja, mutta niiden selkeä identiteetti ja rajat eivät ole hahmotettavissa. Hyvänä esimerkkinä voidaan ajatella Rembrandtin tauluja, joissa henkilöitä ja figuureja ei ole ääriviivoin erotettu taustastaan, vaan muodot syntyvät valon ja pimeyden leikkauskohdissa hämärän rajamailla. Rembrandtin tauluissa ihaillaan niiden synnyttämää syvyysvaikutelmaa. Pimeyden syvyydestä figuuri nousee esiin valaistuna. Samalla tavalla hämäryydessä epäselvä hahmotus ja muoto syntyvät syvyyden taustaa vasten.

Hämäryys purkaa visuaalisen hallittavuuden ja näkemyksen objektien erillisyydestä ja kappalemaisuudesta, kun taas päivänvalossa maailma näyttäytyy selkeästi hahmotettavina, visuaalisina, erillisinä ja tunnistettavissa olevina objekteina. Hämäryys lävistää, yhdistää, kietoo yhteen ja tekee samanarvoiseksi. Se tekee kaikesta ”sen valossa” olevasta samaa materiaalisuutta, joka vaikuttaa immateriaalisuudelta, koska se on hahmotonta, leijuvaa ja rajatonta. Siten se paljastaa olemisen ja materian värittömyyden, jossa on kätkeytyneenä kaikki värit, ja ”olemisen kohinan”, joka anonyymisti vain *on*. Ranskalainen filosofi Emmanuel Levinas käyttää tästä persoonattomasta olemisesta nimitystä *il y a*. Levinasin pohdinnat juontavat juurensa lapsuuden kokemukseen siitä, että lapsi tuntee makuuhuoneensa hiljaisuuden yllään ikään kuin kohisevan, ”[a]ivan kuin tyhjiys olisi täynnä, aivan kuin hiljaisuus olisi ääntä” (Levinas 1996, 52).

Ranskalainen filosofi Jacques Derrida on esittänyt artikkelissaan ”La mythologie blanche” (Valkoinen mytologia, 1972), kuinka länsimaista filosofista ajattelua on jäsentänyt valon ja pi-

meyden metaforiikka. Hän ehdottaakin humoristisesti, että länsimaista metaforan lajia, joka perustuu valon ja pimeyden analogiaan, tulisi kutsua *heliotroopiksi* (Derrida 1972, 272–273). Kreikankielinen termi on alunperin tarkoittanut aurinkokelloa ja kolmiomittauksessa käytettävää peilikojetta, jonka avulla auringonvalo voidaan heijastaa haluttuun suuntaan. Myös kasvien yhteydessä puhutaan heliotrooppisuudesta, jolloin viitataan siihen, että kasvit suuntautuvat ja kasvavat kohti aurinkoa. Derridan termi kantaa näitä sanaan *heliotrooppi* liittyviä konnotaatioita, mutta ennen kaikkea se viittaa metaforan lajiin, joka siirtää valon positiivisuuden ja pimeyden negatiivisuuden analogisen periaatteen mukaisesti abstrakteihin käsitteisiin, kuten totuus ja tieto. Totuus ja tieto on liitetty platonilaisittain aurinkoon, valoon ja paljastumiseen (*aletheia*) (Derrida 1972, 272–273). Vastaavasti puhutaan tiedon pimeydestä, totuuden kärkeytyneisyydestä tai ilmaisun hämäryydestä. Länsimaaisessa filosofian perinteessä on arvostettu valoa, selkeyttä, kirkkautta, selkeärajaisesti erotettavissa olevia identiteettejä ja objekteja, kun taas hämära ja pimeä on nähty negatiivisina. Eriytyisesti tämä näkyy 1600-luvulla eläneen ranskalaisen filosofin René Descartesin esittämässä ajatuksessa, että käsitteiden tulee olla kirkkaita (*clair*) ja selkeitä (*distinct*).

Jos pohditaan sitä, mihin tällainen hierarkkinen ja binaarinen asetelma perustuu, on yksi mahdollinen selitys se, että visuaalista todellisuuden hahmottamista pidetään esikuvana tiedolle ja totuudelle. Visuaalisen hahmotuksen kannalta päivä ja auringonvalo paljastavat objektit selkeimmin. Yhteiskunnan kehityksen kannalta on ymmärrettävää, että tietämisen ja käsitteellisen ajattelun malli perustuu visuaaliseen havainnoimisen muotoon, koska se on selkeämmin intersubjektiiivista ja siitä voidaan päästä paremmin yhteisymmärrykseen, kuin muiden aistien kautta välittyvästä tiedosta. Ongelmana visuaaliseen analogiaan perustuvassa käsitteellistämisen mallissa on se, että sen ulkopuolelle jäävät monet muut tuntemiseen, kosketukseen, liikkeeseen,

kuuloaistiin tai hajuaistiin perustuvat tietämisen tavat. Käsitteellinen ja kielellinen ajattelu ei kuitenkaan aina noudata visuaalisen analogian mukaista rakennetta. Voidaankin väittää, että ”käsitteellinen kirkkaus” on ihanne, joka käsitteelliselle ajattelulle usein esitetään, koska kielelliset ymmärtämisen tavat ovat usein hämäämpiä ja monimuotoisempia kuin visuaalinen hahmotusmalli edellyttäisi. Käsitteellisen selkeyden vaatimus on ymmärrettävissä, jos käsitteellisen ajattelun katsotaan olevan empiirisen todellisuuden representaatiota, eli todellisuuden uudelleen esittämistä, mutta miten silloin representoidaan, jos kohde ei ole visuaalisesti olemassa?

Tämän vuosisadan teoreettiset kehittämät ovat eri suunnista alkaneet kyseenalaistaa visuaalista, selkeisiin identiteetteihin ja objekteihin perustuvaa hahmotustapaa. Suhteellisuusteoria on murtanut käsitystä erillisistä ja pysyvistä fyysisistä objekteista. Psykoanalyysi on kyseenalaistanut näkemyksen psyykkisestä läpinäkyvyydestä. Jälkistrukturalistit ovat kritisoineet näkemystä, että merkitys olisi olemassa eräänlaisena ideana mielessä. Esimerkiksi Derridan mukaan me emme representoi kielellä jotakin olemassa olevaa valmista merkitystä (*transsendentaalista signifioitua*), vaan kielellinen representaatio synnyttää sen, mitä se alunperin lähti kuvaamaan (Derrida 1972, 28). Jälkistrukturalistit ovat kehittäneet eteenpäin sveitsiläisen lingvistin Ferdinand de Saussuren intuitiota, jonka mukaan merkitys ennen kielellistä ilmaisua on kuin hahmoton pilvi, jolle kielellinen ilmaisu vasta tarjoaa muodon (Saussure 1972, 110). Emmanuel Levinasin mukaan kieli, joka on kaiken merkityksen lähde, on syntynyt huimauksesta äärettömän äärellä (Levinas 1988, 240). Puhuminen ja kirjoittaminen ovat siten ilmaisun antamista nimettömälle. Tarkastelenkin seuraavassa, miten myös Djuna Barnesin *Yö metsän* avantgardistista kerrontaa on mahdollista ymmärtää kirjoituksena, jonka pyrkimyksenä on ilmaista nimen sen hämärässä luonteessa.

Rakastetun hämäryys

Djuna Barnesin *Yö metsän* on usein tulkittu kuvaukseksi kirjoittajan ja kuvanveistäjä Thelma Woodin välisestä suhteesta. Barnes asui vuosina 1919–1931 Pariisissa ja kuului siellä avantgardistiseen kirjailijaryhmään. Hänen tuttavapiiriinsä kuuluivat muun muassa Natalia Barney, Janet Flanner, Gertrude Stein, Alice B. Toklas, James Joyce sekä Samuel Beckett. *Yö metsässä* onkin nähtävissä vaikutteita Gertrude Steinin ja James Joycen kirjoitustyyleistä. Romaanin tajunnanvirtamaista kerrontaa on verrattu muun muassa James Joycen kirjoitustyyliin (Benstock 1987, 236). *Yö metsä* kuvaa kahden naisen, Nora Floodin ja Robin Voten välistä suhdetta lähinnä Noran näkökulmasta. Romaanissa ei ole selkeää juonta, vaan sitä jäsentää pikemminkin aihe: Robinin mysteeri. Robinin välityksellä henkilöt pohtivat rakkauden, pahan, tiedostamattoman ja kuoleman luonnetta. Robin on arvoituksellinen henkilö; kukaan ei tiedä, mitä hän todella ajattelee. Hän esiintyy teoksessa ainoastaan eri henkilöiden esittämien kertomusten välityksellä. Esimerkiksi Robinin aviopuoliso Felix Volkbeiten toteaa hänestä seuraavasti:

Jos pukisin sen sanoiksi, siis sen, millaisena hänet näin, en pystyisi ilmaisemaan siitä yksinkertaisesta syystä, että huomaa nyt, ettei minulla koskaan ole ollut hänestä kovin selvää käsitystä. Mielikuva minulla on ollut, mutta se ei ole sama asia. Mielikuva on juuttumista kahden epävarman välille [...]. Mitä enemmän saamme ihmisestä tietää, sitä vähemmän häntä tunnemme. (YM, 119.)²

² "If I should try to put it into words, I mean how I did see her, it would be incomprehensible, for the simple reason that I find that I never did have a really clear idea of her at any time. I had an image of her, but that is a stop the mind makes between uncertainties. [...] The more we learn of a person, the less we know." (NW, 160.)

Robin näyttäytyy arvoituksena, joka muistuttaa jatkuvasti siitä, kuinka vähän hän on tiedettävissä. Hän ilmenee selitystä pakenevana. *Yömetssä* esitetyillä näkemyksillä toisen toiseudesta ja rakkauden luonteesta on yhtymäkohtia Emmanuel Levinasin näkemysten kanssa. Levinasin mukaan rakkaus on eettisin suhde toiseen, koska se tekee subjektin tietoiseksi toisen saavuttamattomasta toiseudesta ja haavoittuvuudesta (Levinas 1988, 233). Erilaiset kognitiiviset lähestymistavat, kuten ymmärtäminen ja tietäminen, ovat omaksumista ja omaksi tekemistä, josta Levinas käyttää nimitystä *sama* (*le Même*). Samaksi tekemisen logiikka häilyttää toisen toiseus-luonteen. Levinasin kritiikin kohteena on kognitiivinen lähestymistapa, jolle on ominaista se, että se tekee kaikesta tuttua ja tiedettyä ja siten hallittavissa olevaa. Kognitiivinen lähestymistapa tuottaa totaliteetteja, äärellisiä ja hallittavia kokonaisuuksia, jolloin maailman ja toisen ihmisen salaisuus, toiseus ja erilaisuus unohtuvat. (Mt. 13–15.)

Levinasin mukaan rakkaudelle on ominaista, että se ei käsitä mitään. Sen pyrkimyksenä eivät ole käsitteet tai subjekti-objektirakenteet, vaan se menee mahdollisen yli. Levinas puhuuakin eroottisen alastomuuden ilmaisemattomuudesta, mikä ei tarkoita tyhjyyttä, vaan pikemminkin semanttista ylitsevuotavuutta. Se on ylenmääräistä kielelliseen nähden, eikä se ole tyhjentävästi tai analyyttisesti esitettävissä kielessä. Rakkaudessa paljastuva eroottinen alastomuus näyttäytyy käänteisenä merkityksenä, pimeytenä tai yönä. Niinpä se voi ilmetä kognitiivisen ja representatiivisen piirissä joko hiljaisuutena tai nauruna. (Levinas 1988, 238–241.) Toisin sanoen sitä ei voi ilmaista kielessä tai se täytyy kuvata kielessä rakenteilla, jotka ovat sille vieraita ja synnyttävät siten koomisen vaikutelman. *Yömetсэн* kerronta ja erityisesti Noran ja Felixin rakkaus Robiniin ilmaisevat avautumista rakkaudessa paljastuvalle eroottiselle alastomuudelle. Rakastetun kehollinen materiaalisuus, iho, kasvot ja liikkeet paljastavat jonkin merkityksellisemmän tason kuin mitä voidaan ilmaista kielen tasolla. Tästä ovat hyviä esimerkkejä lukuisat

Robinin kuvaukset. Seuraavan katkelman voidaan tulkita ilmaisevan kertojan rakastavaa tietoisuutta:

Hänestä huokuva tuoksu toi mieleen lihaisan maan, sienenhajun, joka on kuin kahlehdittua kosteutta, mutta kuitenkin kuiva, ja siihen sekoittui ambraöljyn tuoksua, joka taas on meren syvyyksien sairautta, ja tämä loi vaikutelman, että hän oli antautunut unen valtaan varauksetta ja kokonaan. (YM, 46.)³

Kieli ei tässä pyri esittämään mitään selkeää mielikuvaa, vaan pikemminkin ilmaisemaan kohteensa moniselitteisyyttä. Levinasin mukaan aistillinen rakkaus on erityinen tietämisen muoto, koska se ymmärtää toisen sen kätkeytyssä ja piilossa olevassa muodossa salaisuutena. Rakastetun toiseus ilmenee monimielisyytenä, joka ei paljasta salaisuuttaan. Tämä monimielisyys voi esimerkiksi näyttäytyä kokemuksena toisen eläimenkaltaisuudesta. Toinen näyttäytyy mykkänä eläimenä, joka ei puhu sanoja. (Levinas 1988, 237, 241.) Näin rakkaus purkaa näkemyksen ihmisestä tietoisena tietoisuutena tai jumalankaltaisen rationaalisuuden määrittämänä olentona. Samoin *Yö metsässä* Robinilla on salaperäinen yhteys eläimiin, koska hän on lähellä niiden sanattomuutta:

Samaan tapaan Robin kuljeksi maalla, sipaisten kukkia ja puhuen hiljaa eläimille. Lähelle tullessiin eläimiin hän tarttui ja silitti niitä vastakarvaan kunnes niiden silmät menivät vii-

³ "The perfume that her body exhaled was of the quality of that earth-flesh, fungi, which smells of captured dampness and yet is so dry, overcast with the odour of oil of amber, which is an inner malady of the sea, making her seem as if she had invaded a sleep incautious and entire." (NW, 55.)

ruiksi ja hampaat paljastuivat irstisykseen, kuten hänellä itselläänkin, kuin hän olisi pitänyt kättään omassa niskassaan. (YM, 174.)⁴

Levinasin näkemysten kautta Robinin eläimellisyyttä voidaan tulkita yhtenä toiseuden ilmentymisen muotona. Näin se ei tarkoita sitä, että hän olisi alkeellisempi aste Norasta, kuten esimerkiksi Shari Benstock (1987) ja Joseph Frank (1963) väittävät. Eläimellisyys onkin tulkittavissa myös niin, että se ilmentää jotakin *enemmän* kuin inhimillinen ja kognitiivinen. Teos johdattelee itsekin tällaiseen tulkintaan: Robinin eläimenkaltaisuus vertautuu usein mystiikkaan ja viisauteen. ”Robin oli tekemisissä jonkin näkymättömän kanssa; koska hänen puheessaan ja eleissään oli kiihkeä pyrkimys nimettömyyteen [...]” (YM, 174.)⁵

Levinasin mukaan toisen ihmisen toiseus ilmenee ennen kaikkea kasvoissa (*visage*), jotka ilmaisevat toiseuden absoluutista paljautta ja alastomuutta. Toisen kasvot ovat jälki, joka paljastaa saman tuolla puolen olevaa, joka voi rikkoa äärellisen ja kognitiivisen hahmotustavan. Siten kasvot ovat jälki toiseudesta ja äärettömästä (Levinas 1988, 239). *Yömetssä* Robinin kasvoja kuvataan lukemattomia kertoja juuri Levinasin kuvaamassa jäljen ja arvoituksen muodossa. Robinin kasvot ilmaisevat vain jäljen muodossa sitä toiseuden liikettä, joka niiden taakse kätkeytyy:

[...] ihon alta kuin nestemäisen sininen, niin kuin ajan kelmu olisi kuorittu pois ja sen mukana kaikki tiedon tuomat muu-

⁴”Robin walked the open country in the same manner, pulling at the flowers, speaking in a low voice to the animals. Those who came near, she grasped, straining their fur back until their eyes were narrowed and their teeth bare, her own teeth showing as if her hand were upon her own neck.” (NW, 235.)

⁵”Because Robin’s engagements were with something unseen; because in her speech and in her gestures there was a desperate anonymity [...]” (NW, 235.)

tokset. Eräänlainen huomiokyvyn alkuaste; sellaiset kasvot, jotka ikääntyvät vain ikuisen lapsuuden töytäisyistä. Ohimot kuin puhkeamaisillaan olevat sarvet, kuin nukkuvat silmät. Ja kasvopiiirteet, joita seuraamme kuin virvatulta. (YM, 141.)⁶

Levinasin mukaan aistillisessa rakkaudessa subjekti löytää itsensä toisen itsenä. Aistillisuus merkitsee *transsubstantioitumista*, sekaannusta ja samalla eroa toisesta (Levinas 1988, 244). Noran rakkaus on eräänlaista rajojen sekaannusta, jossa hän ei kykene tekemään eroa itsensä ja Robinin välillä. Tämä näkyy useissa lauseissa, kuten "[h]än on minä itse" (YM, 135)⁷ tai "kun suutelet häntä, hänen suunsa on omasi; jos hänet otetaan itket itsesi menettämistä" (YM, 149).⁸ Tämä transsubstantioituminen tulkitaan psykoanalyttisessä teoriassa usein taantumisena imaginaariseen vaiheeseen, jolloin lapsi on kyvytön tekemään eroa subjektin ja objektin välillä. Levinasin näkemyksen mukaan transsubstantioituminen ei ole kielteinen taantuma, vaan jotakin, joka perimmäisesti kuuluu aistillisen rakkauden kokemukseen. Aistillinen rakkaus palauttaa esikielelliseen ja keholliseen yhteyteen, joka merkitsee selkeiden rajojen ja identiteettien häviämistä. Nora transsubstantioituu Robinin kehoon ja Robinin poissaolo tuntuu Noran kehon poissaolona ja amputaationa:

⁶ "[...] sort of fluid blue under her skin, as if the hide of time had been stripped from her, and with it, all transactions with knowledge. A sort of first position in attention; a face that will age only under the blows of perpetual childhood. The temples like those of young beasts cutting horns, as if they were sleeping eyes. And that look on a face we follow like a witch-fire." (NW, 191.)

⁷ "She is myself [...]." (NW, 182.)

⁸ "[...] on her mouth you kiss your own. If she is taken you cry that you have been robbed of yourself." (NW, 202–203.)

Yön pitkittyessä Robinin poissaolo oli ruumiinjäsenen irtoamista, sietämätöntä ja korvaamatonta. Kuten amputaation uhri ei voi kieltää irtileikattua kättään, koska käsi tuonpuoleisessa elämässä kuuluu kantajalleen, niin Robin oli Norasta irtileikattu osa, jonka olemassaoloa hän ei voinut kiistää. (YM, 69.)⁹

Levinasille esipredikatiivinen aistillinen yhteys avaa eettisen suhteen äärettömään ja rikkoo käsityksen minästä äärellisenä kokonaisuutena. Ranskalainen filosofi Jean-Luc Nancy on kehittänyt edelleen Levinasin analyysia rakkaudesta teoksessa *La communauté désouvrée* (Toimimaton yhteisö, 1986). Nancyn mukaan rakkaus kirjaimellisesti särkee aina sydämen eli käsityksen subjektin eheydestä. Minä paljastuu särkyneenä ja jakautuneena. Minä ei enää omista itseään, vaan se on eksyksissä ja erotettu rakkaudessa (Nancy 1991, 96–98). Voidaan sanoa, että Barnesin romaani kuvaa juuri keskeisesti tätä eksyksissä oloa. Rakkaudessaan Robiniin Nora on menettänyt itsensä, eikä hän voi olla enää ehyt minäkeskeinen kokonaisuus. Nancyn mukaan kokemus minän rikkoutumisesta perustuu siihen, että minä ei enää hallitse ja omista itseään. Minä ei kykene enää liittämään itseensä varsinaisen ja ehyen subjektin ominaisuuksia (mt. 96). Olennaista Levinasin ja Nancyn kuvaamassa rakkauskäsityksessä on se, että se ei ole minän tunnetta toista kohtaan, vaan pikemminkin vastaanottavuutta ja avoimuutta toista kohti, jolloin toisen toiseus vasta voi näyttäytyä.

Esimerkkinä rakkauden kokemuksesta, joka merkitsee avoimuutta kohti toisen salaisuutta, voidaan ottaa Noran lause: "*Jumala nauraa minulle, mutta hänen naurunsa on minun rakkaute-*

⁹ "Robin's absence, as the night drew on, became a physical removal, insupportable and irreparable. As an amputated hand cannot be disowned, because it is experiencing a futurity, of which the victim is its forebear, so Robin was an amputation that Nora could not renounce." (NW, 90.)

ni” (YM, 149; kurssiivi M. T.).¹⁰ Jumala, äärimmäisen toiseuden metaforana, asettaa naurullaan Noran minuuden eheyden kyseenalaiseksi. Jumalan nauru on toiseudesta käsin suuntautuva aktiviteetti, jossa Nora on passiivinen kohde ja samalla se on Noran aktiviteettia (rakkautta) kohti toiseutta. Jumalan nauru, joka on äärettömän suhdetta äärelliseen onkin samanaikaisesti äärellisen suhdetta äärettömään. Tämä *Yö metsän* lause muistuttaa 1600-luvulla eläneen hollantilaisen filosofin Benedictus de Spinozan esittämää näkemystä Jumalan intellektuaalisesta rakastamisesta (*amor intellectualis Dei*). Spinozan mukaan ”[t]ajunnan intellektuaalinen rakkaus Jumalaa kohtaan on Jumalan itsensä rakkautta, jolla Jumala rakastaa itseään” (Spinoza 1994, 295). Spinozalla Jumalan intellektuaaliseen rakastamiseen liittyvä paradoksi perustuu siihen, että kaikki oleva on samaa ykseyttä, joka on Jumala. *Yö metsässä* esitetään samankaltainen mystikoille ominainen näkemys siitä, että kaikki on yhtä ja erotettua. *Yö metsän* versio Spinozan ajatuksesta yhdistää mielenkiintoisella tavalla levinasilaisen tietoisuuden näiden suhteiden välisestä epäsymmetrisyydestä. Lause kuvaa Noran itsekriittistä tietoisuutta oman rakkautensa pienuudesta ja naurettavuudesta Jumalan näkökulmasta katsottaessa, mutta tämä naurettava on hänen rakkauttaan ääretöntä kohtaan. Lause yhdistää naurettavan ja ylevän kokemuksen, koomisen ja pateettisen. Noran rakkaus (pateettinen) on naurettavaa (koomista) Jumalan näkökulmasta, mutta samalla pateettinen näyttäytyy raikkaana ilona (nauruna). Olennaista Barnesin *Yö metsän* ja Levinasin teoksen *Totalité et infini* (Totaliteetti ja äärettömyys, 1961) kuvaamassa rakkaudessa on se, että se paljastaa visuaalisen maailman selkeyden taakse kätkeytyvän hämäryyden, toiseuden ja identiteettiä purkavan transsubstantiaalisen yhteyden. Kielen ja ajattelun tuolla puolella on yhteinen perusta, joka näyttäytyy tiedolliseen, visuaaliseen ja kielelliseen hahmotukseen nähden toiseutena ja hämäryytenä.

¹⁰ ”God laughs at me; but his laughter is my love.” (NW, 203.)

Hämärän elämä

Nyt olen varma siitä, että on oltava hieman hullu, jotta näkisi menneisyyteen ja tulevaisuuteen, hieman elämästä vajaa, jotta tuntisi elämää, hämärän elämää – sitä vaikeasti erottuvaa tilaa, jossa poikani elää; sillä asialla paronitarkin saattaa olla. (YM, 129.)¹¹

Yksi *Yö metsän* keskeinen aihe ja teema on yön ja varjon kohtaaminen, eräänlainen hämärän elämä. Romaanin henkilöitä kiinnostavat nimettömyys, todellisuus ilman sanoja ja vastakohtajattelua. Erityisesti Robinia kiehtoo yö, jossa ääriviivat ja määrittelyt hämärtyvät ja katoavat. Robinista todetaan, että hän ”sulautui ympäristöön, nimettömäksi, kuin lampeen putoava vesipisara” (YM, 174).¹² Lause muistuttaa hindulaista metaforaa veden putoavasta vesipisarasta, joka symboloi yksilösielun (*Atmanin*) yhtymistä maailmansieluun (*Brahmaniin*). Samoin romaanin loppu tuo esiin mielikuvia mystikoiden ajattelutavasta. Lopukohtauksen taistelu Noran koiran ja Robinin välillä voidaan tulkita vastakohtien eläin ja ihminen, valo ja pimeys, tietoinen ja tiedostamaton välisenä taistelun symbolina. Romaanin lukuisat suorat kannanotot protestanttisuuteen ja katolilaisuuteen sekä epäsuorat viittaukset hindulaisuuteen, buddhalaisuuteen ja taolaisuuteen eivät sitoudu mihinkään uskontoon, uskonnolliseen opinkappaleeseen tai symboliikkaan, vaan pikemminkin uskonnollisuus ilmenee tietoisuutena jostakin transsendentista ja nimeämättömästä perimmäisestä todellisuudesta. Romaanissa

¹¹ ”One has, I am now certain, to be a little mad to see into the past or the future, to be little abridged of life to know life, the obscure life – darkly seen, the condition my son lives in; it may also be the errand on which the Baronin is going.” (NW, 174.)

¹² ”[...] obliterating her as a drop of water is made anonymous by the pond into which it has fallen.” (NW, 236.)

ironisoidaan useissa yhteyksissä uskonnollista symboliikkaa: tohtori O'Connor sanoo: "Rukoile Rouvaa, sinun Jumalaasi, eikä sinulta mitään puutu" (YM, 156); tai nietzscheläisittäin Nora toteaa: "Ihminen [...] loi Jumalan, jotta voisi elää pelkonsa kanssa" (YM, 143); Jumala myös vertautuu kehitysvammaisen Guidon kanssa: "Guidon varjo on Jumalan varjo" (YM, 127).¹³

Rakastetun hämäryys paljastaa Noran oman sisäisen hämähäryyden ja olemisen arvaamattomuuden. Nora toteaa: "Jokaista päivää harkitaan ja suunnitellaan, mutta yö on arvaamaton" (YM, 89).¹⁴ Yö viittaa metaforisesti tietoisuuden kuolemaan, jolloin subjekti ei enää hallitse itseään. Tohtori O'Connor toteaa laajassa, neljätoista sivua pitkässä puheessaan yöstä:

Kun ihminen vain oikaisee Suurelle vuoteelle, hänen "olemuksensa" lakkaa olemasta hänen, hänen "velvoitteensa" eivät häntä enää sido ja hänen "tahtonsa" alistetaan muuhun käyttöön. Hänen häränsä on villi ja nimetön. (YM, 89.)¹⁵

Yö vertautuu itsensä menettämisen kokemukseen, tiedostamattomaan ja kuolemaan, kun ihmisen olemus "lakkaa olemasta hänen" ja hänen tietoisuutensa hallittavissa. Romaanissa kuvataan sitä kauhun tunnetta, mitä tiedostamattoman kohtaaminen merkitsee:

¹³ "[...] pray to the good God, she will keep you." (NW, 212.) "Man [...] conditioning himself to fear, made God." (Mt. 194.) "Guido's shadow is God's." (Mt. 171.)

¹⁴ "Every day is thought upon and calculated, but the night is not premeditated." (NW, 118.)

¹⁵ "Let a man lay himself down in the Great Bed and his 'identity' is no longer his own, his 'trust' is not with him, and his 'willingness' is turned over and is of another permission. His distress is wild and anonymous." (NW, 119.)

Minä ajattelin, Nora sanoi, – että ihmiset vain nukahtavat, tai jos eivät nukahda, ovat vain omana itsenään, mutta nyt, – hän sytytti savukkeen vapisevin käsin –, nyt ymmärrän, että yö tekee ihmisen olemukselle jotain, vaikka hän nukkuisikin. (YM, 89.)¹⁶

Yö viittaa ”hämärän elämään”, tiedostamattomaan ja tunteisiin, joita ei voi ymmärtää tai hallita. Tiedostamattoman kohtaamisesta käytetään usein yö-metaforan rinnalla varjon metaforaa. Erityisesti sveitsiläinen psykoanalyytikko C. G. Jung on tuonut kirjoituksissaan esiin ajatuksen tiedostamattoman kohtaamisesta varjon kohtaamisena. Jungin mukaan ihminen eheytyy vasta kun hän kohtaa oman varjonsa, eli kaiken sen kielteisen, jonka hän on pyrkinyt torjumaan. Varjo on Jungin mukaan kaikkien niiden psyykkisten ainesten summa, jotka eivät sovi tietoisesti valittuun elämänmuotoon. Kaikki nämä ainekset yhtyvät piilotaajunnassa itsenäiseksi osapersoonallisuudeksi vastakohtaisine pyrkimyksineen. Jungin mukaan varjon jatkuva huomioon ottaminen ja tiedostaminen on välttämätöntä, koska se on lähellä vaistojen maailmaa. (Jung 1985, 446.) Vastaava ajatus löytyy *Yömetstästä*: ”[i]hminen eheytyy vasta kun hän huomioi itsensä lisäksi oman varjonsakin” (YM, 127).¹⁷ Robin on Noran varjo, kaikki se mitä Nora on tietoisuuden piiristä työntänyt sivuun ja torjunut. Nora toteaaakin Robinista: ”Hän oli kuin toinen varjo, joka liikkuu liian lähellä ulointa verhoa, ja minä olin tulla hulluksi, koska minä olin hereillä” (YM, 151). Lause tuo esiin ro-

¹⁶ ”I used to think’, Nora said, ’that people just went to sleep, or if they did not go to sleep, that they were themselves, but now’, she lit a cigarette and her hands trembled, ’now I see that the night does something to a person’s identity, even when asleep.’” (NW, 119.)

¹⁷ ”A man is whole only when he takes into account his shadow as well as himself [...]” (NW, 171.)

maanin keskeisen jännitteen tietoisesta ja tiedostamattoman välillä. Se kuvaa sitä kauhua ja huimausta, jota Nora tunsi kohdatessaan varjonsa Robinissa ja se oli tehdä Noran hulluksi, koska hän oli hereillä eli tietoinen. Samalla lause tuo esiin varjoon



Giorgio de Chiricon öljymaalauk, ”Kadun mysteeri ja melankolia”, 1914 (Yksityiskokoelma). Lähde: Victor I. Stoichita, *A Short History of the Shadow*. London: Reaktion Books 1997, 146.

liittyvän kuoleman kohtaamisen. Robin oli *lähellä ulointa verhoa*: kuolemaa, nimettömyyttä ja sanattomuutta.

Yö metsässä varjon kohtaamisessa on kyse torjutun kohtaamisesta, joka edellyttää rajatilaa elämän ja kuoleman välillä, eräänlaista kuolematietoisuutta, joka muuntaa elämän arvot. Se, mikä näyttäytyy elämässä arvona, näyttäytyy tässä kuolematietoisuuden avaamassa rajatilassa toisessa valossa. Hyvän ja pahan ehdoton erillisyys katoaa ”hämärän” totuuden elämässä. Noralle Robin merkitsee tällaista peiliä, joka avaa kuoleman näkökulman elämään, ja hänen on kohdattava kaikki elämän näkökulmasta torjutut asiat kuten kuolema, pahuus, heikkous ja rajallisuus:

Vasta kun todella hyvä kohtaa todella pahan (voi Pyhä Armon Äiti, onko sellaisia edes olemassa?) hän oppii olemaan hyväksymättä kumpaakaan; toinen toistensa kasvoista he lukevat sen puolen tarinasta, jonka olivat unohtaneet. (YM, 145.)¹⁸

Romaanin loppua kohti alkaa ilmetä, että Robin pitää Noraa pahana ja kielteisenä (YM, 150; NW, 203). Noran hyveellisyys ja ylipäänsä hyvän mahdollisuus asetetaan kyseenalaiseksi esimerkiksi toteamuksella: ”jos on tyystin viaton on tyystin tuntematon, varsinkin itselleen” (YM, 145).¹⁹ Tässä suhteessa romaanin henkilöiden kuvaus saa piirteitä, joita ranskalainen filosofi ja psykoanalyytikko Julia Kristeva on analysoinut *abjektia ja abjektiota* koskevien teoreettisten kehitelmiensä yhteydessä teoksessa *Pouvoirs de l'horreur* (Kauhun voima, 1980). Kristevan mukaan subjekti tuottaa itsensä työntämällä ulos (*ab-jectere*) itsestään

¹⁸ ”The true good who meets the true evil (Holy Mother of Mercy! are there any such?) learns for the first time how to accept neither; the face of the one tells the face of the other the half of the story that both forgot.” (NW, 197.)

¹⁹ ”’To be utterly innocent’, he went on, ’would be to be utterly unknown, particularly to oneself.’” (NW, 197.)

sen, minkä hän haluaa kieltää. Subjekti tuottaa rajansa tämän ulostyöntämisen ja torjunnan prosessin kautta. Kristeva näkee kuvotuksen (*l'abjection*) lapsen pyrkimyksenä löytää rajapinta ja sylkeä itsensä ulkopuolelle se paha, jota ei voi itseensä sisällyttää. Näin syntyy alkeellinen esiobjekti eli abjekti, joka ei ole vielä selvästi erillinen objekti, vaan sisältää myös osan lasta itseään. (Kristeva 1980, 9–10.) Noran suhdetta Robiniin voidaan tulkit-
ta abjektiiviseksi. Robin edustaa sitä negatiivista, jonka Nora pyrkii torjumaan ja työntämään itsensä ulkopuolelle, mutta samalla se on häntä itseään. Nora toteaaakin:

Ihminen voi inhota ja välttää pahaa itsensä tasolla, mutta kun se on hänen unelmiensa tehtävänä ja särmänä, hän kätkee sen sydämeensä, – jos toinen olisi kuolemaisillaan ruttoon, toinenkin tahtois kuolla siihen, kauhun ja ilon sulautuessa jos-
sain uudelleen yhdeksi rannattomaksi järveksi. (YM, 144.)²⁰

Noran suhde Robiniin on kaksinainen: toisaalta hän haluaa yhtyä Robiniin ja toisaalta hän haluaa sylkeä Robinin ulos. Kristevan mukaan kuvotus syntyy kyvyttömyydestä sulkea riittävän lujasti pois luotaantyöntäviä asioita – siis kyvyttömyydestä ”ulosulkemisen pakkoon”, jolle yhteisöllinen oleminen ja symbolinen järjestys perustuu (Kristeva 1993, 187). Abjektiivinen esiobjekti sekoittaa identiteetin, järjestelmän ja järjestyksen. Se ei kunnioita rajoja, paikkoja eikä sääntöjä. Se ilmenee Kristevan mukaan esimerkiksi petturissa, valehtelijassa tai rikollisessa, jolla on hyvä omatunto, tai raiskaajassa, joka ei häpeä, tai tappajassa,

²⁰ “[...] a man can recent and avoid evil on his own plane, but when it is the thin blown edge of his reverie, he takes it to his heart, as one takes to one’s heart the dark misery of the close nightmare, born and slain of the particular mind; so that if one of them were dying in the pox, one would will to die of it too, with two feelings, terror and joy, welded somewhere back again into a formless sea where a swan (would it be ourselves, or her or him, or a mystery of all) sinks crying.” (NW, 195.)

joka väittää pelastavansa. Abjektille on siten ominaista eräänlainen välitila, sekoitus ja kahtalaisuus. Se ilmenee kauhussa, joka kätkeytyy, tai vihassa, joka hymyilee, tai intohimossa ruumista kohtaan silloin kun abjektiota synnyttävä henkilö syleilyn asemasta myy kehonsa. (Kristeva 1980, 12.) Vastaavaa kokemusta kuvaa Nora *Yömetssä*:

Jonain päivänä me kohtaamme toisessa ihmisessä kaiken sen, mitä itse emme voi elämässä kestää ja siinä hetkessä rakastamme sitä kaikkea. [...] Minussa on jotain pahaa, joka rakastaa pahuutta ja alhaisuutta – puhtauden mustaa kääntöpuolta. Se rakastaa kammottavalla tavalla rehellisyyttä; miksi muuten olisin etsinyt sitä valehtelijoilta? (YM, 142.)²¹

Kristevan analyysissä abjektista on nähtävissä joitakin yhtymäkohtia Itävaltalaisen psykoanalyytikon Sigmund Freudin esittämän *kammottavan* (*das Unheimliche*) kokemuksen kanssa. Kammottavaa kohtaamme tahtomattamme, se kiehtoo ja houkuttelee luokseen, vaikka samalla työnnämme sen pois. Robin on tulkittavissa eräänlaisena Noran abjektina, oudon tuttuna ja samana, joka houkuttelee luokseen, mutta samalla vieraana ja toisena se saa Noran toimimaan Robinin poissaoloa. Freudin mukaan kammottavan kokemus syntyy, kun jokin on tuttua ja kodikasta (*heimlich*) ja samanaikaisesti vierasta ja outoa; saksan sana ”*heimlich*” viittaa myös kätkeytyyn ja piilossa olevaan salaisuuteen. Freudin mukaan kaksoisolennon kohtaaminen tai oudot yhteensattumat synnyttävät kauhun kokemuksen. Hän analysoi omaa kokemustaan, jossa hän kohtasi oman kaksoisolen-

²¹ ”Everything we can’t bear in this world, some day we find in in one person, and love it all at once. [...] There is something evil in me, that loves evil and degradation – purity’s black backside! That loves honesty with a horrid love; or why have I always gone seeking it at liar’s door?” (NW, 192.)

tonsa junassa ja koki outoa epätodellisuuden tunnetta, tunsi kuolevaisuutensa ja tarpeettomuutensa. (Freud 1985, 341–347.) Vastaavasti *Yömetssä* Noran ja Robinin suhde ilmentää kammottavan kaksoisolennon kohtaamista. Nora toteaa Robinista ”Hän on minä itse. Mitä minä teen?” (YM, 135.)²² Vielä selvemmin kauhu ilmenee seuraavasta katkelmasta:

Mies on eri henkilö – mutta naisessa olet sinä itse kahlehdittuna, kun pakokauhu alkaa nousta; kun suutelet häntä, hänen suunsa on omasi, jos hänet otetaan, itket itsesi menettämistä. (YM, 149.)²³

Noran lause kuvastaa kaksoisolentoon liittyvää kiasmaattista kauhua saman (itsen) kohtaamisesta toisessa, itsen ulkopuolella. Kiasmaattiseen kauhuun liittyy samanaikaisesti kahden toisilleen vastakkaisen ilmiön kokeminen: toisaalta voimakas samastuminen, jossa ei ole tehty eroa itsen ja toisen välillä sekä toisaalta eron ja erillisyyden kokemus. Kauhu syntyy juuri erillisyydestä, katkoksesta ja kuilusta itsen ja toisen välillä, kuoleman ja epäjätkuvuuden kohtaamisesta. Kammottavan kokemus osoittaa, että samuuden järjestys (itsen alue) ei ole loputon, vaan se on rajallinen.

Vaikka Noran rakkaudelle Robinia kohtaan on ominaista kammottavan ja abjektiivisen kaksoisolennon kohtaaminen, johon liittyy pyrkimyksiä toisaalta sulautua toiseen narsistisen ja egologisen toisen representaationa ja toisaalta halu työntää pois vieras ja outo, joutuu Nora kuitenkin taipumaan Robinin toiseuden edessä ja myöntämään Robinin perimmäinen tavoittamattomuus. Romaanissa todetaankin: ”Elämää ei voi käskää, ei vaikka kuinka huutaisi, se ei suostu edes käskemään itseään”

²² ”She is myself. What am I to do?” (NW, 182.)

²³ ”A man is another person – a woman is yourself, caught as you turn in panic; on her mouth you kiss your own. If she is taken you cry that you have been robbed of yourself.” (NW, 202–203.)

(YM, 136).²⁴ Lopussa oleva koiran ja Robinin paini voidaan nähdä Noran halun ja toiseuden välisenä kamppailuna, jossa Nora haluaa syödä toisen ja hävittää Toisen eron. Noran halu on ollut kuin kettua metsästävä vainukoiria, joka on jahdannut Robinia. Robin alistuu, itkee ja käy pitkälleen lattialle ja samoin koirakin väsyä ja asettuu makaamaan Robinin syliin.

Hämärän kirjoitus

Yömetseen kerronnan tasolla ja kirjoitustyyliä näkyy myös pyrkimys kuvata nimetöntä ja etsiä sille tuoretta ilmaisua. Avantgardistisessa kirjallisuudessa tai – kuten ranskalainen kirjallisuudentutkija ja filosofi Roland Barthes sanoisi ”riemun sekaista hämminkiä” (*jouissance*) tuottavassa kirjallisuudessa – luovutaan perinteisistä representaatiota luovista malleista, kuten kieliopillisesta lauseiden muodostamisesta ja koherentin mielikuva maailman luomisesta. Sen sijaan siinä etsitään ilmaisua nimettömälle ilman valmista mallia siitä, miten se tulisi ilmaista. *Yömetseen* kerronta ei rakenna ehyttä maailmankuvaa. Sen referenssi ei ole olemassa reaalisella ja jatkuvalla tavalla, vaan teksti tuottaa varjokuvamaisen referentin. Henkilöt ovat siluetteja ja samoin miljöö on varjokuvamainen ja epäjatkuva. Teksti ei luo elävää tai realistista kuvaa henkilöistä ja tapahtumista, vaan ne ovat irrallisia ja toissijaisia. Sen sijaan teksti välittää erilaisia tunteita ja tunnelmia vaihdellen kaipauksesta nauruun, intohimoon, ikävään ja surumielisyyteen.

Teksti ei kerro niinkään maailmasta ja tapahtumista, vaan kuvaa erilaisia psykofyysisiä tunnetiloja. *Yömetseen* kerronta rikoo kausaalista, kronologista ja narratiivista jatkuvuutta. Realis-

²⁴ ”Life is not to be told, call it as loud as you like, it will not tell itself.” (NW, 184.)

tisessa romaanissa tavoitteena on luoda mahdollisimman yhtenäinen olemassa olevan maailman mukainen referentti. Kirjan miljöö ja henkilöt pyritään kuvaamaan mahdollisimman ehyinä ja kokonaisina. Samoin tarinan juoni tähtää elämänkaltaisen olemisen jatkuvuuden illuusion luomiseen. Sen sijaan Barnesin *Yömetssä* ei synny yhtenäistä ja ehyttä miljöötä tai henkilöitä, vaan se synnyttää pikemminkin monimielisiä, moniselitteisiä ja hajaantuvia objekteja. Yhdysvaltalaisen kirjallisuudentutkijan Joseph Frankin mukaan Barnesin kirjoitustyylin poeettisessa muodossa voidaan nähdä yhtäläisyyksiä ranskalaisen runoilijan Stéphane Mallarmén pyrkimykseen luoda poissaolon kieli. Toisin kuin läsnäolon kielessä siinä sanat kiistävät objektinsa sen sijaan, että ne viittaisivat niihin. (Frank 1963, 13.) *Yömetсэн* kerronta ei kuitenkaan täysin pura skemaattisia ajattelu- ja representaatorakenteita, kuten esimerkiksi sitä, että lause muodostuu subjektista ja predikaatista. *Yömetсэн* lauseet ovat mielekkäitä, eli uusi representatio ei ole täysin vieras tai uudelle logiikalle perustuva. Pikemminkin kyse on epäkonventionaalisista yhdistelmistä, uusista ja tuoreista metaforista, jotka sisältävät analogisia piirteitä tavanomaisempien lauseiden kanssa, mikä mahdollistaa niiden ymmärrettävyyden. Tyypillistä on, että tunneilmaisut korvataan konkreettisemmilla visuaalisilla mielikuvilla. Esimerkiksi rakastetun saavuttamattomuuteen, toiseuteen ja vierauteen liittyvä tuska ja nöyryytys on ilmaistu seuraavan visuaalisen mielikuvan avulla: ”Rakastajan sydämen murskaa se yö, johon hänen rakastettunsa menee; hän herättää rakastettunsa yllättäen vain nähdäkseen hyeenankasvot siinä hymyssä, jonka tämä suo erotessaan kumppanistaan” (YM, 95).²⁵

Julia Kristevan mukaan poeettinen kielenkäyttötapa syntyy, kun kieleen tulee mukaan merkityksen ja merkityksenmuodos-

²⁵ ”For the lover, it is the night into which his beloved goes [...] that destroys his heart; he wakes her suddenly, only to look the hyena in the face that is her smile, as she leaves that company.” (NW, 127–128.)

tumisen kannalta heterogeenistä ainesta.²⁶ Heterogeeninen on kielen ulkopuolista ainesta, joka on yhteydessä tunteisiin, keholliseen ja vietilliseen olemiseen. Se näyttäytyy suhteessa kieleen hämäränä, kielellisen ilmaisun selkeyttä ja lineaarisuutta sekoittavana. Heterogeeninen ilmenee muun muassa lasten ensimmäisissä sanojen matkimisissa, ääntelyn rytmiikassa ja intonaatioissa, jotka edeltävät foneemeja, morfeemeja, lekseemejä ja lauseita. Myös psykoottisen puheen intonaatioissa ja rytmeissä sekä ”kielillä puhumisessa” on Kristevan mukaan nähtävissä

²⁶ Julia Kristeva esittää väitöskirjassaan *La révolution du langage poétique* (1974) sekä artikkelissaan ”Identiteetistä toiseen” psykoanalyttiseen ja fenomenologiseen teoriaan perustuvan näkemyksen poeettisesta kielestä. Kristevan mukaan poeettinen kieli seuraa merkityksen, subjektin ja rakenteen kriisejä ja prosesseja. Poeettiselle kielelle on ominaista, että se horjuttaa pysyviä merkityksiä ja subjektin identiteettiä. (Kristeva 1993, 86, 94.) Kristevan mukaan poeettinen kieli ja kielen käyttäminen ylipäänsä edellyttää aina symbolista ja semioottista ulottuvuutta, mutta ne voivat yhdistyä eri tavoin ja luoda siten erilaisia diskurssityyppejä; esimerkiksi tieteellisessä kirjoituksessa pyritään minimoimaan semioottinen ulottuvuus. Semioottinen on Kristevan mukaan jotain erottuvaa, joka mahdollistaa epävarman ja epätasallisen jäsennyksen. Se on yhteydessä vietillisiin, kehollisiin lihassupistuksiin ja sublimoituihin latauksiin. (Mt. 96.) Siten semioottinen ulottuvuus tuo kieleen puhtaan symbolisen järjestyksen ulkopuolista heterogeenista ainesta. Symbolinen ulottuvuus puolestaan tarkoittaa Kristevalla Husserlin kuvaamaa *teettistä operaatiota*. Teettinen operaatio asettaa samanaikaisesti merkityksen (tiedon kohteen) ja subjektin polariteetin, ”[s]iten jokaista merkittyä transsendentaalista kohdetta vastaa transsendentaalinen ego” (mt. 91). Symbolisessa voidaan tehdä erottelu subjektin ja objektin välillä. Symbolinen järjestys on erojen järjestelmä, subjekti ja objekti ovat erotettavissa toisistaan, eivätkä ne sulaudu toisikseen. Subjektin kehityksen vaiheina semioottiset prosessit ovat viettitoimintojen tunnuksia ja siten ne ilmaisevat peilivaihetta edeltävää riippuvuutta äidistä. Ne valmentavat tulevaa puhujaa astumaan merkityksen muodostumisen piiriin eli symboliseen järjestykseen. Kielen symbolisen funktion muodostuminen edellyttää vietin torjuntaa ja äitisuhteen katkaisemista. Poeettisen kielen subjekti tuotetaan aktivoimalla uudelleen torjuttu vietillinen ja maternaalinen aines. (Mt. 98.)

merkityksenmuodostumiseen nähden heterogeenistä ainesta. Se ilmenee kielen rytmeissä ja musikaalisuudessa. Kristeva puhuu heterogeenisen yhteydessä usein myös semioottisesta luolasta tai säiliöstä, *chorasta*. Se on merkitykseen tähtäävää, mutta samalla siihen nähden ylimääräistä ja negatiivista. (Kristeva 1993, 94–95.) *Yö metsän* kielen runomuotoinen vaihteleva rytmiikka ja musikaalisuus voidaan nähdä heterogeenisen ja kielen ulkopuolisen elementin ilmaukseksi. Barnesille ominaista musikaalisuutta kuvaa seuraava esimerkki, joka muistuttaa lastenlorua. Sen yhteyteen voi kuvitella jonkinlaisen melodian ja intonaation:

Kadonnut tyttöhan on aina prinssi, joka löytyy. Se prinssi valkoisen ratsun selässä, jota aina olemme etsineet. Ja se soma poika, joka onkin tyttö, sehän on pitseihin puettu prinsessa-prinssi – ei kumpikaan ja puoliksi kumpaakin, viuhkan eri puolille piirretty kuva! (YM, 143.)²⁷

Vietillisen heterogeenisen aineksen ilmeneminen tekstissä ilmenee transsinomaisissa assosiaatioryöpyissä. Näissä kohdissa teksti kulkee eteenpäin kiihtyvällä vauhdilla, lauseet venyvät pitkiksi. Ilmiöön liittyvä vietillinen ja kehollinen intensiteetti ei salli pysähdystä, vaan sanat kuljettavat toisiin metaforiin ja assosiaatioihin. Voidaankin sanoa, että Barnesin tekstissä kehollinen ja vietillinen intensiteetti rikkoo symbolisen järjestyksen lineaarisuutta ja selkeyttä. Teksti muuntaa esimerkiksi aikaa pitkäkestoisiksi intensiteettiryöpsähdyksiksi ja välillä aforisminomaisiksi lyhyiksi leikkauksiksi ajassa. Barnesin teksti kuvaa suurimmaksi osaksi, joko suoraan tai metaforien välityksellä, kehon kokemuksia ja tunnetiloja. Hänen kirjoituksessaan säilyy semiootti-

²⁷ "The Prince on the white horse that we have always been seeking. And the pretty lad who is a girl, what but the prince of princess in point lace – neither one and half of the other, the painting on the fan!" (NW, 194.)

nen jälki kuvatuista tunnetiloista siten, että tekstin rytmissä näkyvät tunteisiin liittyvät rytmit, jotka vaihtelevat kiihkeästä epätoivosta levollisuuteen. Teksti ilmentää näihin erilaisiin tunteisiin liittyviä kehollisia tuntemuksia ja hengitystä.

Yö metsälle on myös ominaista, että tekstissä ei tuoteta subjektin ja objektin vastakkainasettelua, vaan ne yhtyvät ja sulautuvat toisiinsa. Esimerkiksi seuraavassa lauseessa näkyy semioottinen subjekti- ja objektiasetelman ratkeamattomuus: "Sinun, jonka olisi pitänyt saada tuhat lasta ja Robinin, jonka olisi pitänyt olla ne kaikki" (YM, 108). Selvimmin kyvyttömyys erottaa subjektia ja objektia näkyy Noran suhtautumisessa Robiniin.²⁸ Semioottinen epävarma ja epätäsmällinen jäsenitys näkyy yleisemmin jatkuvana metaforisuutena tekstissä. Ilmiöitä kierretään ja kaarretaan eri puolilta metaforallisen ilmaisun avulla.

Yö metsän teksti rakentuu pitkälti kätkemisen ja torjunnan välityksellä. Teksti jättää sanomatta sen, mistä se puhuu. Näkyvä kirjoitus on piilokirjoitusta, joka jatkuvasti peittää ja kätkee kohteensa. Samalla tämä kätkemisprosessi tekee kätketystä elävää, joka ei ole pysäytettävissä tai objektivoitavissa sanoihin. Näin se luo lukijallekin mielikuvan siitä, että tekstin takana on jokin elävä, mahdollisesti omaelämäkerrallinen lähtökohta, vaikka siihen tekstissä ei mitenkään viitata. Torjunnasta syntyvä kätkeytyvä kirjoittaminen katkaisee tekstin lineaarisuuden ja tuottaa valepukuja, vääristymiä, tiivistymiä ja siirtymiä. Esimerkiksi sopii kohta, jossa Nora tapaa tohtori O'Connorin kullankeltaisessa peruukissa:

Hänen kasvonsa olivat voimakkaasti ehostetut ja silmäripset värjäyty. Noran mielessä välähti: "Hyvä luoja, lapset tietävät sellaista, josta eivät uskalla puhua, Pikku Punahilkka ja sängyssä makaava susi kiehtoo heitä!" (YM, 88.)²⁹

²⁸ "Robinin poissaolo oli ruumiinjäsenen irtoamista." (YM, 69.) "Kun suutelet häntä, hänen suunsa on omasi." (YM, 149.)

Tekstikohdassa näkyy torjunnalle ominainen katkos, joka vie pois kertomuksen reaalisesta ja referentiaalisesta todellisuudesta. Pinnalta katsoen tohtorin ulkonäön ja Noran väitteen välillä ei ole mitään yhteyttä, torjunta katkaisee tilallisen ja kronologisen kausaliteetin tekstissä. Tekstin tasolla tapahtuu tavallaan hyppy tyhjään, äänetön välilyönti, Tohtorin ulkonäön ja Noran toteamuksen välissä. Torjunta ilmenee juuri tässä irrationaalisessa hyppäyksessä, joka siirtää lukijan pois referentiaalisesta tulkintajärjestelmästä. Nora torjuu välittömästi hämärän oivalluksensa ja kätkee sen toiseen salaisuuteen. Tohtorin peruukki ja naiseksi pukeutuminen tuo Noran mieleen toisen analogisen salaisuuden, joka on kätkeytynyt Punahilkkan satuun. Tämä salaisuus on luonteeltaan nimetön, mutta lukija voi aavistaa sen analogian välityksellä. Tässä on juuri Barnesin tekstin erityinen kiinnostavuus, tekstiin sisältyvä hämärä tai nimetön sana, jonka lukija aavistaa, vaikka sitä ei koskaan sanota. Hyvä esimerkki torjunnasta johtuvasta kätkeytyvästä kirjoituksesta on tohtori O'Connorin puhepätkä, jonka metaforien takaa lukija lukee toista nimetöntä kirjoitusta:

[...] puhelin itsekseni parasta *comédie-française*-ranskaani ja yritin pysytellä erilläni siitä, minkä tiesin johtavan ihmisiän mittaiseen sotkuun ja toivoin samalla kuulevani Schumannin laulusarjan, ja silloin sisään pyyhältää se tanskalaisen kreivin emakko. Sydäntäni särkee, kun ajattelen kaikkia niitä surkeita otuksia, jotka heittäytyvät koppaviksi, vaikka heillä ei ole pottaa, mihin kusta, eikä ikkunaa, mistä tyhjentää sitä. Ja mieleeni tulivat jostakin syystä maailman suljetut puutarhat, joiden ahtaudessa ja kauneudessa ihmisen mieli kohoaa korkeuksiin, tai avarat vainiot, jotka sallivat sydämen sivisty-

²⁹ "He was heavily rouged and his lashes painted. It flashed into Nora's head: 'God, children know something they can't tell, the like Red Riding Hood and the wolf in the bed!'" (NW, 117.)

mättömyyden ohentua (sen tähden syön salaattia), ja tulin ajatelleeksi, että kaikilla pitäisi olla paikka, mihin kukkansa heittää, niin kuin minulla, kun kerran nuorena sain korillisen orkideoita – joita en suinkaan pitänyt itselläni. (YM, 107.)³⁰

Tohtorin puheenvuoro sisältää jatkuvasti hyppäyksiä tyhjään ja irrationaaliseen. Seuraava assosiaatio tai metafora ei näytä liittyvän edelliseen. Torjunta katkaisee reaalisen todellisuuden representoimisen ja sitä kautta paljastaa nimettömän ei-representatiivisen luonteensa. Erilaisten valepukujen ja metaforien kautta saadaan aavistus tekstin tiedostamattomasta ja nimettömästä kohteesta. Tekstinäytteessä näkyy, myös selvästi nimettömän tyhjentyvättyyksiä tekstiin. Se tuottaa tekstiä, mutta teksti voi vain sanoa puolittain totuuden siitä valepukujen ja irrationaalisten hyppäysten avulla. Tämä johtaa loputtomaan signifioijien ja metaforien ketjuuntumiseen, jota tajunnanvirtakirjoitus ilmaisee. Tällöin kirjoituksessa näkyy merkityksen muodostumisen liike, jossa toinen kielellinen ilmaisu johtaa seuraavaan muodostaen loputonta ketjua, joka vie aina uuteen kielelliseen ilmaisuun ja metaforaan.

Esitän yhden tulkinnan siitä, miten lukija voi täydentää ja tehdä itselleen ymmärrettäväksi tohtorin puhetta luomalla tekstin pintatason takaisen toisen kertomuksen tekstistä. Tekstikatkelma voidaan tulkita siten, että tohtori halusi paeta tilannetta,

³⁰ "[...] talking to myself in the best *Comédie-Française* French, trying to keep off what I knew was going to be trouble for a generation, and wishing I was hearing the Schumann cycle – when in swishes the old sow of Danish count. My heart aches for all poor creatures putting on dog and not a pot to piss in or a window to throw it from. And I began to think, and I don't know why, of the closed gardens of the world where all people can make their thoughts go up high because of the narrowness and beauty, or of the wide fields where the heart can spread out and thin its vulgarity (it's why I eat salad), and I thought, we should all have place to throw our flowers in, like me who, once in my youth, rated a *corbeille* of moth-orchids – and did I keep them?" (NW, 144.)

jossa joutuisi selvittämään Noran, Robinin ja Jenny Petherbridgen välistä suhdetta. Hän olisi mieluummin kuunnellut vaikka Schumannin laulusarjan. Tohtorin assosiaatiot kertovat hänen näkemyksestään Jenny Petherbridgestä, jota hän kutsuu tanskalaisen kreivin emakoksi. Petherbridge kuuluu niihin ihmisiin, jotka puhuvat negatiivisia asioita muille ihmisille, ”vaikka heillä ei ole pottaa, mihin kusta”, eli oikeutta tai mahdollisuutta siihen. Hän on eräällä tavalla suljettu, ikkunaton, joka tuo mieleen tohtorille sulkeutuneet henkilöt, joiden maailma on kaunis kuin ”suljetut puutarhat”, joissa ”mieli kohoaa korkeuksiin”. Tästä tohtorille tulee mieleen, että kaikilla, myös sulkeutuneilla ihmisillä pitäisi olla tie ilmaista itseään, ”heittää kukkansa”; sana ”kukka” puolestaan johtaa hänet muistelemaan, kuinka hän oli saanut aikoinaan kukkia, jotka hän oli antanut pois. Tekstikatkelma voidaan tulkita myös toisin, jos tarkastellaan tekstin kuvastoa. Esimerkiksi ilmaisu ”suljetut puutarhat” assosioituvat helposti haaremiin tai ”heittää kukkansa” morsiuskimppuun. Barnesin tekstiä luetaankin alitajuisesti tai tiedostetusti tulkiten metaforia ja lisäten lisäsanvoja aukkokohtiin, kuitenkin sen metaforallinen ilmaisu voi paljastaa nimettömän elävän, merkitystä tuottavana ja kätkeytyvänä. Voidaankin sanoa, että nimettömän hämäryys takaa sen elävyyden ja säilymisen.

Lopuksi

Olen tässä artikkelissa pyrkinyt osoittamaan, että Djuna Barnesin *Yö metsän* kerronta ei ole ainoastaan puhtaan tyyllinen ja muodollinen kokeilu, vaan hänen avantgardistinen kirjoitus-tyylinsä on elimellisessä yhteydessä romaanin teeman ja sisällön kanssa. Romaanin keskeisenä teemana voidaan pitää rakastetun toisen, toiseuden, yön, varjopuolen, hämärän elämän, tiedostamattoman ja torjutun kohtaamista. Hämärän kohtaaminen itsessä ja toisessa ihmisessä synnyttää sen erityisen poeettisen ja

avantgardistisen kirjoitustyylin, joka on tyypillinen *Yömetälle*. Barnes esittää sellaisia ajatuksia tiedostamattoman ja toisen ihmisen luonteesta, joita vasta myöhemmin 1900-luvulla ryhdytään pohtimaan psykoanalyttisen ja filosofisen teorian puitteissa. Romaanissa pohditaan identiteetin rajoja, hajoamista ja toisen toiseutta hämmästyttävän samalla tavalla kuin esimerkiksi Jacques Lacanin, Julia Kristevan, Emmanuel Levinasin ja Mikkel-Borch Jacobsenin kirjoituksissa. *Yömetässä* "hämärän elämä" liitetään mystiseen viisauteen ja olemisen perimmäiseen luonteeseen, jossa vastakohdat yhdistyvät ja jossa ei ole eroa minän ja sinän välillä.

Djuna Barnesin *Yömetän* outo suggestiivisuus tai "riemun sekainen hämminki" (*jouissance*) perustuu siihen, että se pyrkii antamaan ilmaisun nimettömälle ja hämärälle. Se ei tyydy valmiiseen kieliopin tai skemaattisten representaatiomallien tarjoamaan muottiin ilmaista nimitöntä ja kielelle toista kokemusta, vaan se etsii uusia ilmaisutapoja. Yhtäältä kerrontaa muovaa merkityksenmuodostumiseen tähtäävä kielelle ulkopuolinen heterogeeninen, kehollinen ja vietillinen aines, joka tuottaa tekstiin sille ominaisen musikaalisuuden. Toisaalta kerronnan jatkuvuutta rikkoo torjunta, joka kätkee kohteensa ja tuottaa tekstiin valepukuja uusien ja arvaamattomien metaforien muodossa. Teksti synnyttää heterokosmoksen, liikkuvan ja hahmotoman maailman, jossa subjektina ja objektina oleminen ajoittain yhdistyvät. Tapahtumat, identiteetit ja objektit eivät ole olennaisia, vaan kokemus. Kerronta tähtääkin kokemuksen, tunteen ja toisen ihmisen sisäisyyden kuvaamiseen niiden hämärässä ja hahmottomassa luonteessa, joka tunnetaan ja aavistetaan visuaalisen hahmottamisen tuolla puolen. Siten tekstin pintataso kätkee ja antaa aavistuksen tekstin takana olevasta salaisuudesta, jonka lukija näin lukee sen hämäryydessä.

Kirjallisuus

- Barnes, Djuna, *Nightwood* (NW). London: Faber and Faber 1990. (1937)
–*Yömetsä* (YM). Suom. Lauri Perkki. Helsinki: Kirjayhtymä 1989.
- Barthes, Roland, *Le Plaisir du texte*. Paris: Seuil 1973.
- Benstock, Shari, *Women of the Left Bank, Paris 1900–1940*. London: Virago Press 1987.
- Derrida, Jacques, "La mythologie blanche – la métaphore dans le texte philosophique". *Marges – de la philosophie*. Paris: Minuit 1972, 247–308.
- Frank, Joseph, *The Widening Gyre. Crisis and Mastery in Modern Literature*. Bloomington: Indiana University Press 1963.
- Freud, Sigmund, "The Uncanny". Käänt. Alix (ja James) Strachey. *Art and Literature*. Pelican Freud Library 14. Toim. Albert Dickson. Harmondsworth: Penguin Books 1985, 339–376. (Das Unheimliche 1919)
- Jung, Carl Gustav, *Unia, ajatuksia, muistikuvia*. Toim. Aniella Jaffé. Suom. Mirja Rutanen. Juva: WSOY 1985. (*Erinnerungen, Träume, Gedanken*; suom. 12. painoksesta 1982)
- Kristeva, Julia, *Pouvoirs de l'horreur. Essay sur l'abjection*. Paris: Éditions du Seuil 1980.
–*Puhuva subjekti. Tekstejä 1967–1993*. Suom. Pia Sivenius, Tiina Arppe, Kirsi Saarikangas, Helena Sinervo, Riikka Stewen. Helsinki: Gaudeamus 1993.
–*Revolution in Poetic Language*. Käänt. Leon S. Roudiez. New York: Columbia University Press 1984. (*La révolution du langage poétique* 1974)
- Levinas, Emmanuel, *Totalité et Infini. Essai sur l'extériorité*. 4. ed. Dordrecht: Kluwer Academic Publishers 1988. (1971)
–*Etiikka ja Äärettömyys – keskusteluja Philippe Nemon kanssa*. Suom. Antti Pönni ja Outi Pasanen. Helsinki: Gaudeamus 1996. (*Ethique et infini* 1982)

- Nancy, Jean-Luc, *Inoperative Community*. Toim. ja käänt. Peter Connor. Minneapolis: University of Minnesota Press 1991. (*La Communauté désouvrée* 1986)
- Saussure, Ferdinand de, *Cours de linguistique générale*. Paris: Payot 1972. (1916)
- Spinoza, Benedictus de, *Etiikka*. Suom. Vesa Oittinen. Helsinki: Gaudemus 1994. (*Ethica ordine geometrico demonstrata* 1677)