



Hiljaisuuden kieli, (ei-)tieto ja naistekijyys Marguerite Durasin romaanissa *Emily L.*

AURA SEVÓN

ABSTRAKTI Tutkin tässä teoreettisessa esseessä ranskalaisen kirjailijan ja elokuvaohjaajan Marguerite Durasin (1914–1996) romaania *Emily L.* (1989/1987) siitä kulumasta, kuinka taiteen tekeminen, hiljaisuus ja sukupuoli kiertyvät siinä toisiinsa ja minkälaisia sukupuolittuneita merkityksiä hiljaisuus siinä saa. Kyseessä on iäkkään kirjailijanaisten elämänsä illassa sepittämä, itseään peilaava tai moninaistava ”antitarina”, joka sisältää kertomuksen myös toisesta, elämänsä viimeiselle matkalle valmistautuvasta kirjailijanaisesta. Luen romaania keskeisen modernistisen uudistajan autofiktiivisenä tutkielmana länsimaisen kirjallisuuden historiasta poispyyhitystä naistekijyydestä. Tällaisessa kehystyksessä teoksesta kasvaa vaikuttava, feministisesti kantaottava poeettis-poliittinen metafora. Käyn vuoropuhelua feministisen filosofian, ranskalaisen kirjallisuudentutkimuksen sekä mustan ja postkoloniaalisen teorian kanssa osoittaakseni radikaalin moninaisen teoreettisen ajattelun avulla, että Durasin esteettisessä ilmaisussa tyylielty hiljaisuus luo paradoksaalisesti aivan omanlaistaan kieltä. Lopuksi tarkastelen transkielisyiden käsitteen avulla, kuinka durasilainen hiljaisuuden kieli nivoutuu hänen kulttuurisesti hybridiin ja monikieliseen taustaansa.

ASIASANAT *Marguerite Duras, hiljaisuus, feministinen kirjallisuudentutkimus, feministinen teoria, transkielisyys, monikielisyys*

Meidän tarinamme ei toteudu missään, sitä ei saa koskaan kirjoitetuksi kokonaan.

Marguerite Duras, *Emily L.* (1989/1987, 35.)

Ryhdyin tutkimaan ilmaisun ja sukupuolen suhdetta ranskalaisen kirjailijan ja elokuvaohjaajan Marguerite Durasin (1914–1996) teoksissa 2000-luvun alussa. Kirjoitin aiheesta kandidaatintyön, gradun ja sitten toisen gradun, myöhemmin ensimmäisen tutkimusartikkelini.

Niiden välissä suomensin häneltä haastattelu-teoksen. Kunkin työn jälkeen tuntui aina siltä, että jotakin oli jäänyt vielä sanomatta: sanat kieltäytyivät asettumasta aloilleen. Tätä teoreettista esseetä edeltää *Avain*-lehdessä vuonna 2017 julkaistu tutkimusartikkelini, jossa tarkastelen hiljaisuuden voimaa Durasin kirjoituksessa, erityisesti hänen nuoruusvuosiaan valaisevassa autofiktiivisessä romaanissa *Rakastaja* (1985/1984).

Nyt lähestyn kirjoittamisen, hiljaisuuden ja sukupuolen suhdetta Durasin romaanissa *Emily L.* (1989/1987; jatkossa *E*). Ajatuksenani on, että merkityksenanto tapahtuu teoksessa paradoksaalisesti *negaation* kautta: poispyyhkiytymällä. Kyseessä on iäkkään kirjailijanaisen elämänsä illassa sepittämä, itseään peilaava tai moninaistava ”antitarina”, joka sisältää kertomuksen myös toisesta, elämänsä viimeiselle matkalle valmistautuvasta kirjailijanaisesta. Tutkin kuinka taitteen tekeminen, hiljaisuus ja sukupuoli kiertyvät romaanissa toisiinsa ja millaisia sukupuolittuneita merkityksiä hiljaisuus siinä saa. Luen *Emily L.*:ää keskeisen modernistisen uudistajan autofiktiivisenä tutkielmana länsimaisen kirjallisuuden historiasta poispyyhitystä naistekijyydestä. Tällaisessa kehystyksessä teoksesta kasvaa vaikuttava, feministisesti kantaottava poeettis-poliittinen metafora.

En usko, että monimuotoisia taideteoksia voi tutkia vain yhden teoreettisen ajattelumallin tai yksiulotteisen tarkastelutavan kautta tekemättä vääryyttä niiden lukuisille eri sävyille ja ulottuvuuksille. Siksi lähestyn *Emily L.*:ää suomenkielisessä tieteellisessä kirjoittamisessa vallitsevan, lineaarisuutta ja homogeenisyyttä suosivan lukutavan sijaan esseistisen muodon ja *radikaalin moninaisen* teoreettisen ajattelun avulla: käyn moniäänistä vuoropuhelua feministisen filosofian (Cixous, Irigaray, Le Dœuff, Plumwood), ranskalaisen kirjallisuudentutkimuksen (Lasserre, Planté, Reid) sekä mustan ja postkoloniaalisen teorian (Lorde, Minh-Ha, Salami) kanssa osoittaakseni, että tyylitelty hiljaisuus luo Durasin esteettisessä ilmaisussa paradoksaalisesti aivan omanlaistaan *kieltä*. Valitsemani lukutapa myös auttaa minua tarkastelemaan, kuinka hänen teoksensa haastavat länsimaista dualistista ajatteluperinnettä.

Tutkimuksissa, jotka käsittelevät kieltä ja sukupuolta Durasin tuotannossa, on usein viitattu Hélène Cixous’n luomaan, niin kutsuttuun naiskirjoituksen käsitteeseen (*écriture féminine*), kirjoittamisen praksikseen, jossa kirjoitukseen tuodaan mukaan länsimaisissa kulttuureissa torjuttua naiseutta ja naishalua. Toisaalta osa tutkijoista on myös kritisoinut sen

väitettyä essentialismia (esim. Cohen 1993, 8). Luentani täydentää ranskalaista psykoanalyttis-painotteista tutkimustraditiota *sosiohistoriallisella* otteella, jonka avulla välttyään asennoitumasta sukupuoleen essentialisoivasti tai historiatto-masti. Esseeni loppupuolella tarkastelen myös, kuinka durasilainen hiljaisuuden kieli nivoutuu hänen monikieliseen ja kulttuurisesti hybridiin taustaansa, ja otan avukseni *kielitietoisessa* postkoloniaalisessa tutkimuksessa viime vuosikymmeninä kehitellyn *transkielisyiden* käsitteen (Dutton 2016; Gilsean Nordin, Hansen & Zamorano Llena 2013; Kellman 2000). Näin luentani luo siltaa psykoanalyttisen ja postkoloniaalisen tulkintatradition välille, mikä on mielestäni tärkeää Durasin monimuotoisten teosten ymmärtämisessä.

Ranskalaisessa sotien jälkeisessä kirjallisuudessa ja filosofiassa niin sanotun positiivisen merkityksenannon kriisi ilmeni kiinnostuksena ”negatiivisen estetiikkaan”: aihe oli suosittu maailmansotien ja holokaustin jälkeisessä ajassa, jolloin usko aiempiin ”positiivisiin” arvoihin, kuten ihmisten väliseen solidaarisuuteen ja yhteisymmärrykseen, oli murskaantunut sotien kauhussa. ”Negatiivisen estetiikkaa” loi omalla tavallaan esimerkiksi kirjailija-filosofi Maurice Blanchot, mutta sen vaikutuksia voi nähdä myös Jacques Derridan ajattelussa. Ranskalaisessa Duras-tutkimuksessa on oltu kiinnostuneita hänen teoksissaan toistuvasta sanomattoman tai ”kielentämättömän” (*l’indicible*) ongelmasta. Sitä on lähestytty psykoanalyttisesti (Kristeva 1998/1987; Lacan 1995/1965), feministis-psykoanalyttisesti (Gauthier & Duras 1974; Marini 1977) ja tyylintutkimuksellisesti (de la Motte 2004; Noguez 2001), mutta myös yhteydessä postkoloniaaliseen ajatteluun ja traumateoriaan (esim. Knuutila 2011). Hänen teoksistaan huokuvaa hiljaisuutta on tulkittu muun muassa ”passiivisena feminiinisenä melankoliana” (Kristeva), ”naisellisena mykkyytinä” tai hysteriana (Makward 1978), kommunikaation mahdolluutena naisen ja miehen välisessä heteroseksuaalisessa suhteessa (Killeen 2004), tukahduttuna huutona (Borgomano 2010), tyhjyytenä tai poissaolona (Noguez 2001) sekä feminiinisen

puuttuvaa paikkaa merkitysjärjestelmässä ilmentävinä kirjoituksen aukkoina (Gauthier & Duras 1974). Näissä tulkinnoissa hiljaisuus on yhdistetty mahdottomaan, olemattomaan tai mykkään, eli se on ymmärretty negatiivisesti. Itse pyrin lähestymään hiljaisuutta avarammin: myös dynaamisena ja aktiivisena, moniselitteisenä osana merkityksenantoa. Duras totesi eräissä haastattelussaan (Pallotta della Torre & Duras 2014, 59), että 1960-luvun lopun kulttuurisen mullistuksen jälkeen hänen kirjansa syntyivät aina pitkien hiljaisuuksien jälkeen. Lähdenkin tässä tutkimuksessani liikkeelle siitä ajatuksesta, että hiljaisuus on välttämätön apulainen kirjoittamisen luovassa prosessissa: hiljaisuus ja kirjoittaminen, jonka tärkein materiaali on kieli, kiertyvät toisiinsa kuin Möbiuksen nauhassa, niin erottamattomasti, ettei yhtä voi ajatella ilman toista.

Dualistista ajattelua haastamassa

Emily L. sijoittuu pieneen pysähtyneeseen Quillebeufin satamakaupunkiin Normandian rannikolla. Teoksen aloitusvirke, ”Se oli alkanut pelosta”, kiehtoo arvoituksellisuudellaan, sillä lukijalle ei kerrota, mikä oli käynnistynyt tästä alkukantaisesta tunteesta. *In medias res*-aloitukseen upotettu enigmaattinen lause luokin vaikutelmaa, että tarinan alkupiste on pyyhitty pois. Lähtöpisteen häivyttäminen aktivoi lukijaa kysymään: ”mikä siis oli alkanut?” Vastaus kysymykseen saadaan hiukan myöhemmin: käy ilmi, että romaanin minäkertoja pelkää satamakaupungissa vierailevia, hymyileviä aasialaisturisteja, koska näiden näkeminen herättää hänessä traumaattisen lapsuusmuiston! Kaakkois-Aasiasta:

Juuri se hymy pelotti, se ilmoitti verilöylystä jonka uhriksi minä odotin joutuvani. (*E*, 10.)

Hakatessaan Kampotin tasangolla koiria kepillä kuoliaksi he [aasialaiset] hymyilivät [...]. He katselevat koirien kuolemaa kylmästi hymyillen, katselivat huvittuneina luurangonlaihjojen koirien kuolinkamppailua, irvettä ja sätkintää. (Mt. 33.)

Romaanin minäkertoja rinnastuu teoksessa Durasiin itseensä, sillä Ranskan siirtomaassa, Etelä-Vietnamissa syntynyt kirjailija eli lapsuutensa ja nuoruutensa Kaakkois-Aasiassa. Heti ensimmäisestä, näennäisen yksinkertaisesta aloituslauseesta lähtien *Emily L.* haastaa lukijan sekä älyllisesti että emotionaalisesti. Älyllisesti, koska lukija pannaan pohtimaan tarinankerronnan perinteisiä osatekijöitä purkavaa ja häivyttävää ”antitarinaa”, ja samaan aikaan emotionaalisesti, koska hänet viedään keskelle vaikeaa tunnetilaa, pelkoa, sekä kertojan absurdia ja irrationaalista muukalaiskammoa (ks. käsitteestä enemmän Ryytänen 2020, 334). Ehdotankin, että haastetaan lukijan yhtä aikaa emotionaalisesti ja älyllisesti kerronnallinen ratkaisu purkaa perinteistä, dualistista käsitystä ihmisestä joko älyllisesti tai emotionaalisesti suuntautuneena olentona ja osoittaa hänen olevan sekä—että. Ehdotan myös, että ylittäessään perinteisen, dualistisen jaon kerronta aktivoi ja vahvistaa lukijassa näitä molempia puolia.

Sen lisäksi, että tarinan alkupiste häivytetään, myös subjekti pyyhittään pois heti ensilehdillä käyttämällä kerronnassa aktiivilauseiden sijaan passiivia: ”katsellaan”, ”mennään”, ”perille oli tultu”, ”oli seurailtu” (*E*, 7). Kenties klassisimmat kerronnan lähtökohdat, tarinan alkupiste ja kerronnan subjekti, puretaan jo ennen kuin tarina on edes kunnolla päässyt alkamaan. Kirjan mitaan tämä ”häivyttämisen gestiikka” kasvaa metaforaksi ensin elämän katoavaisuudesta ja sitten luovan naistekijyyden poispyyhkimisestä länsimaisen kirjallisuuden historiassa.

Iäkäs kirjailijanainen miesseuralaisineen tarkkailee satamakaupungin rantakahvilan terassilla notkuvaa alkoholisoitunutta englantilaista senioripariskuntaa. Englantilaisten kerrotaan saapuneen viimeisen matkansa päähän. Kuoleman tuntu leijailee kaikkialla, jopa pikkukaupungin nimi assosioituu kuolemaan, sillä äänteellisesti Quillebeuf [kil (le) böf] luo mielleyhtymän englannin verbiin *kill*, ”tappaa”. Englanninkielinen piilomerkitys hybridisoi ja moninaistaa ranskankielisen tekstin tasoja.

Kertoja on oikeissa kirjoittaa hänen omansa ja seuralaisensa tarinan, mutta englantilaisparia

tarkkaillessaan ryhtyykin sepittämään näiden tarinaa. Hänen fantasiassaan englantilaisnaisesta tulee kerran palvottu, sittemmin unohdettu runoilija, *the Lady*. Naisten tarinat peilautuvat toisiinsa: sormukset sormissaan fyysisesti pieni *the Lady* voisi olla Durasin fiktiivinen kaksoisisar. Missään vaiheessa kertojan ja englantilaisen välille ei kuitenkaan synny sanallista vuorovaikutusta, vaan fantasian ainekset saadaan sanattomasti, katsomalla: ensin ”ulospäin” ja sitten ”sisäänpäin”, kuvittelemalla.

Durasin katseessa hänen kaksi taiteellista kieltään, kirjallisuuden ja elokuvan kieli, kiertyvät toisiinsa, kuten Hélène Cixous toteaa:

[Duras] on aina elokuvakirjoittanut (*filmécrire*) teoksensa. [...] Hän on kirjoittanut kaiken kamerasukkukynällä (*plume de la caméra*), alistanut kaiken tuolle ihmeelliselle katseelle, joka suo taiteilijalle satumais-ta simuloivaa valtaa, jota kirjoituksen ilman kameraa on vaikea tavoittaa: tiedostamattoman *ulkoistetut* voimavarat. (Cixous 2013b, 33, suom. AS.)

Katseen merkityksiä ja funktioita Durasin teoksissa tutkinut Martine L. Jacquot (2009, 16) taas esittää, että näkeminen, ranskaksi *voir*, yhdistyi Durasilla tietoon *savoir*, ja saamiseen, *avoir*. Durasilainen katse ei kuitenkaan ole vain halua omistaa ja määritellä katseen kohde, vaan myös halua kuvitella ja keksiä, etäännyä ja ylittää (mt.). Näin voikin luonnehtia kertojan katsetta myös *Emily L.*:ssä: kertoja saa tietoa *the Lady*stä katsomalla ja kuvittelemalla, ja sen pohjalta hän aikoo kirjoittaa tulevan kirjansa.

Ensisilmäyksellä minäkertoja näyttää aktiiviselta subjektilta, kun taas katseen kohteena oleva englantilaisnainen vaikuttaa passiiviselta, sillä hän puhuu ani harvoin ja kääntää usein katseensa maahan. Kuvio ei kuitenkaan ole näin yksiulotteinen, sillä fantasiassaan kertoja luo naisesta merkittävän runoilijan. Kun ensi alkuun passiiviselta vaikuttavalle katseen kohteelle annetaan tekijä-subjektin rooli, dikotominen subjekti–objekti-jako katsojan ja katsotun välillä purkautuu. Äänteellisesti ranskan nähdä-verbi *voir* sisältyykin sanojen ”tieto” (*savoir*) ja ”saada” (*avoir*) lisäksi sanaan ”valta” (*pouvoir*): elämänsä

illassa taiteilijanainen käyttää valtaansa synnyttää vielä yksi, moninaistuva versio itsestään. Hän purkaa perinteisiä valta-asetelmia katseellaan, joka muodostuu useamman eri taiteenlajin, elokuvan ja kirjallisuuden, kielten kiertyessä toisiinsa. Tämäkin kerronnallinen ratkaisu haastaa vastakohtien varaan rakentuvaa perinteistä kaksijakoista ajattelua moninaistamalla merkityksiä sekä kertojan minuutta, mikä samalla vahvistaa teoksessa naiseutta.

Romaanin puolivälissä sisäistarinaassa siirrytään englantilaisparin nuoruuteen, heidän rakautensa ensivuosiin. Runoilijaa ja kapteenia on kohdannut onnettomuus, heidän ainoan lapsensa kuolema. Syntymässä kuolleen tyttären tragedia on johtanut toiseenkin onnettomuuteen: sen seurauksena runoilija on lakannut kirjoittamasta. Kun runoilija kykenee jälleen tarttumaan kynään, hän alkaa laatia runoa talvisesta valosta. Mutta ennen kuin hän on saanut runonsa valmiiksi, kapteeni on löytänyt sen ja heittänyt tuleen.

Kapteeni [...] ei uskonut naisen kirjoittavan runoihin sitä mitä sanoi kirjoittavansa. Sitä mitä nainen niihin todella kirjoitti ei kapteeni tiennyt. [...] Kapteeni oli kärsinyt. Todellisen piinan. Aivan kuin nainen olisi pettänyt hänet, kuin naisella olisi ollut toinen rinnakkaiselämä [...]. Salainen, kätkeyty, käsittämätön elämä, ehkä häpeällinenkin, kapteenille vielä tuskallisempi kuin se että nainen olisi ollut ruumiillaan uskonon. [...] Kapteenista tuntui kuin totuus olisi pistänyt häntä tikarilla. Kuin hän olisi erehtynyt henkilöstä, elänyt tuntemattoman naisen kanssa. Runossa ei puhuttu mitään kuolleesta pikkutyöstä eikä kapteenista [...] [S]itten hän oli tajunnut mielestään kammottavan totuuden että häntä ei ollut koskaan ollut olemassa naisen maailmassa eikä tulisi koskaan olemaankaan. (E, 48–49, 52–53.)

Runon löytäminen suistaa miehen tunnekuuhuun, joka saa hänet epäilemään merkitystään, jopa olemassaoloaan puolisonsa maailmassa. Kärsimystään hän ei osaa käsitellä muuten kuin tuhoamalla puolisonsa työtä. Miehen suistaa kriisiin naisen kirjoittamista ympäröivä vapaus, joka ei kuulu hänelle. Ekofeministifilosofi Val

Plumwoodin teoria länsimaisesta dualistisesta ajattelumallista auttaa tulkitsemaan kapteenin reaktiota. Plumwood (1993, 19, 42–44, 48) esittää, että läntisen ajatteluperinteen läpäisevät toisiaan vahvistavat vastaparit: kulttuuri–luonto, vapaus–pakko, herra–orja, rationaalinen–eläimellinen, sivistynyt–primitiivinen, mies–nainen. Nämä parit juontavat juurensa ylemmän tason järki–luonto–käsitepariin, joka heijastelee vallitsevan valkoisen, miehisen ja Eurooppa-keskeisen luokan tapaa katsoa ja jäsentää maailmaa. Tunteet, irrationaalisuus ja ruumiillisuus on yhdistetty luontoon, jonka järki sulkee ulkopuolelleen. Dualismi on erottamisen ja hallinnan suhde, josta on tehty kulttuurissa luonnollista. Sille ominaista on vastakohtaisuus korkeampana ja matalampana, parempana ja huonompana pidetyn välillä.

Ajan saatossa vastaparien arvostetummat osapuolet, vapaus, herruus, sivistys, rationaalisuus ja maskuliinisuus, ovat yhdistyneet toisiinsa, samalla kun vähemmän arvostetut puolet, pakko, orjuus, primitiivisyys, naiseus ja luonto, on liitetty toisiinsa. Duras käsittelee teoksissaan länsimaisia, sukupuolittuneita arvohierarkioita kärjistäen ja dramatisoiden mutta myös ravistellen perinteisiä jakoja, ironisestikin. Naisen vapauden aikaansaama vallan uusjako suistaa kapteenin järjen herruudesta tunteiden valtaan ja saa hänet irrationaalisuuden puuskassa polttamaan runon. Mies ei voi hyväksyä tiedon piiriin kuuluvan kirjoittamisen vaimolle tuomaa älyllistä autonomiaa ja vapauden glorioaa, koska ei itse pääse niistä nauttimaan, sillä hän ei ole kirjoittaja. Kapteeni ei myöskään hyväksy sitä, että vaimon työ on noussut perheenjäsenistä huolehtimista tärkeämmäksi. Lopulta runon polttaminen kertoo patriarkaalisesta perinteestä mitätöidä naisten taiteellista tekijyyttä ja alentaa nainen epätietoisuuteen – kapteeni ei nimittäin tunnusta tekoaan vaan siitä kysyttäessä valehtelee, ettei tiedä syytä runon katoamiseen.

Sukupuolittuneisuutta tiedon tuotannon mekanismeissa Platonista 1990-luvulle tutkinut filosofi Michèle Le Dœuff (1998, 56–60) osoittaa, että naisten pääsy älyllisen elämän piiriin on toistuvasti katkennut autonomian puutteeseen. Esimerkiksi 1600-luvulla vaikuttaneet naisasian

edistäjät ja oman aikansa radikaalit, Anna Maria van Schurman ja François Poullain de la Barre ajattelivat, että naisten kutsumus tiedon piiriin oli hyväksyttävää vain, jos se jäi elämässä toisarvoiselle sijalle eikä siten estänyt heitä toteuttamasta ensi sijassa perinteistä naisen roolia. Le Dœuff esittääkin, että oppilaan tai assistentin roolin on katsottu soveltuvan naisille paremmin kuin itsenäisen tietoa hallinnoivan subjektin. Lopulta naisten sulkemista tiedon instituutioiden ulkopuolelle on perusteltu sillä, että tietoa ei ole tarkoitettu naisia varten.

Kapteenin tuska ajaa hänet epätoivon partaalle, ja hän hakeutuu appiukkonsa puheille. Miesten kerrotaan aina arvostaneen toisiaan. Appi pyytää vävyään kopioimaan tyttärensä runot, minkä jälkeen hän julkaisee ne, täydessä hiljaisuudessa, runoilijan tyttönimellä. Runovihkon julkaisuun johtava isän ja aviomiehen välinen yhteistyö tapahtuu homososiaalisessa luottamussuhteessa siten, ettei tekijä itse saa koskaan tietää isän julkaiseen hänen työnsä hedelmän.

Tekijän epätietoisuudesta huolimatta hänen runonsa alkavat niittää mainetta maailmalla. Täysin tietämättään, ja paradoksaalisesti, hänestä tulee maailmankuulu, palvottu kirjailija. Salaamalla tekonsa tyttäreltään ja tuomalla tämän runot maailmaan omalla nimellään isä ryhtyy nimensä voimalla itse teoksen tekijäksi. Cixous kirjoittaa isyydestä ”Fallosentrismin sarastus”-pienoisessään näin:

Isyys on fiktiota, totuudeksi tekeytyvää fiktiota. Isyydessä olemisen puute (*manque à être*) nimeää itsensä Jumalaksi. Miesten konsti oli siis tekeytyä isiksi ja varmistaa näin, että naisten luovuuden hedelmät kukoistavat *isän*maalla. Siinä nimityksen viekkaus, poissaolon taika. (Cixous 2013a, 140.)

Duras ja Cixous tuovat kumpikin ironisesti esiin, kuinka taiteellisesta tekijyydestä ja isyydestä on muotoutunut miltei synonyymisiä käsitteitä, vaikka miesten taiteellinen tekijyys on usein imenyt ravinteensa heitä inspiroineiden, nimettömiksi jääneiden naisten työstä.

Naisen nimettömyyttä korostavaan tulkintaan ohjaa kerronnallinen ratkaisu, jossa samalle

aukeamalle on sijoitettu sekä tieto siitä, että isä on tuonut maailmaan tyttärensä runot, että kohta, jossa nuori rakastaja kuiskaa ääneti *the Lady* nimen, jota ei kuitenkaan missään vaiheessa kerrota lukijalle. Runovihkon tekijän nimi jää tiety-mättömiin, ja Emily L. on runoilijaan rakastuneen talonmiehen mielitetylleen antama lempinimi. Tässä nimeämisleikissä kaikuu patrilineaarinen traditio, jossa sukunimi periytyy isältä eikä äidiltä, mistä syystä kaikkien, myös naisten, identiteetti määrittyy nimen osalta miehisesti. Tämän perin-teen vuoksi miehen sukunimi säilyy siirtyessään sukupolvelta toiselle, kun taas naisen sukunimi avioliiton myötä perinteisesti pyyhkiytyy pois. Ei olekaan sattumaa, että Emily L. -henkilöhahmon nimen ”vaillinainen” osa on juuri sukunimi ja että jäljelle jäänyt ”typistetty” osa, L-kirjain, merkitsee ranskaksi naista, *elle*.² Lisäksi *the Lady* on lähtöisin Wight-saarelta ja yhdistyy näin saaren nimen kautta valkoiseen. Euroopan sydäimestä, valkoiselta saarelta tulevan, nimettömän naisen hahmo symboloi naisten taiteellisen tekijyyden ja luomistöiden poispyyhkiytymistä länsimaisessa kulttuurihistoriassa. Tarkastelen nyt lähemmin, minkälaiset sosiokulttuuriset esteet todella rajoit-tivat naisten taiteellista tekijyyttä 1900-luvun Ranskassa.

Poispyyhkiytyvä naistekijyys

Kirjallisuudentutkija Martine Reidin (2010, 5–21) mukaan Ranskan kirjallisuushistoria sai nykyisen muotonsa 1800-luvulla ja rakentui alusta alkaen systemaattiselle, asteittain kasvaneelle naisten poispyyhkimiselle sekä muutamien mieskirjaili-joiden kohottamiselle erityisasemaan vetoamalla yksilölliseen nerouteen. Näin kaanon muovattiin määrätietoisesti maskuliiniseksi.

Ranskan kirjallisuushistorioita 1940-luvulta 2000-luvulle tutkineen Audrey Lasserren (2009, 43–44) mukaan mieskirjailijat ovat teoksissa edus-tettuina keskimäärin noin 95 prosentin osuudella, kun taas naisten osuus on vastaavasti vaatimatto-mat viitisen prosenttia. Lasserren tutkimuksessa ei ole huomioitu muunsukupuolisia kirjailijoita. Osassa hänen tutkimistaan kirjallisuushistorioista naisten prosentuaalinen osuus oli pyöreä nolla.

Naiset loistavat poissaolollaan siitakin huolimatta, että jo 1940-luvulla heidän osuutensa kaikista kir-jailijoista oli kolmisenkymmentä prosenttia – ja nykyään jo yli viisikymmentä prosenttia. Luvut eivät toki kerro kaikkea, mutta ne antavat kuiten-kin vahvasti osviittaa siitä, että miesten kirjoitta-maa kirjallisuutta ja mieskirjailijoita arvostetaan Ranskassa huomattavasti enemmän kuin muita.

Tästä huolimatta naiset ovat olleet keskei-ässä asemassa ranskalaisen kirjallisuuden teki-jöinä sydänkeskiajalta lähtien – siis jo liki vuosi-tuhannen. Näin pitkä katkeamaton traditio tekee-kin Reidin (2010) mukaan Ranskan kirjallisuus-historiasta poikkeuksellisen. Ongelma ei siis ole se, että naiset puuttuisivat kirjallisuuden kentältä sinänsä, vaan se, että heidän asemansa kollektiivi-ssä muistissa on yleisesti ottaen väheksytty, mitätöity tai unohdettu.

Christine Planté (2015) on selvittänyt sosio-kulttuurisia syitä siihen, miksi naiset jätettiin pois Ranskan kirjallisuushistorioista 1800-luvulla. Plantén mukaan naisten pois jättäminen selit-tyy ennen kaikkea uhalla, jota naisten kirjoit-taminen edusti perinteiselle maailmankuvalle, ydinperheelle ja sukupuolittuneelle työnjaolle. Naiset eivät vielä tuolloin kyseenalaistaneet patriarkaalista yhteiskuntasopimusta tuomalla julki kumouksellisia vaatimuksia tai ilmaisemalla eksplisiittisen feminististä ajattelua – se oli vielä 1800-luvulla harvinaista – vaan yksinkertaisesti tarttumalla kynään.

1800-luvulla oli tavanomaista, että kirjailija-naiset ottivat käyttöönsä maskuliinisia pseudo-nyymeja, jotta ylipäättään saivat teoksiaan julki, ja niin teki myös 1800-luvun arvostetuin ranska-lainen kirjailijana George Sand (1804–1876), oikealta nimeltään Amantine Aurore Lucile Dupin. Julkisesti toimiville naisille oli vain vähän esikuvia. Arkisin ja tunnetuin naisten julkisesti harjoittama ammatti oli prostituutio, eikä ollut-kaan harvinaista vertailla naispuolisia kirjailijoita prostituoituihin. Tosin olihan kirjailija toki prosti-tuoitua paljon pelottavampi hahmo, sillä sanan haltuunotto tarkoitti myös vallan siirtymistä nai-sille. Plantén mukaan ajatus kirjailijanaisesta, *femme auteur*, oli vielä 1800-luvun Ranskassa niin uusi ja käsittämätön, ettei tällaista hahmoa voi

1800-luvun kontekstissa edes pitää historiallisena tosiseikkana, vaan kyseessä oli pikemminkin tuolloin vallinneiden ideologioiden ja fantasioiden muovaama hahmo. Tutkimuksissaan Planté löysi arkistoista myös naisten elämänpiiriä käsitteleviä, nimettömiä teoksia, joiden kirjoittajista ei enää ole tietoa. Nimettömät kirjailijanaiset ovat siis jättäneet jälkeensä ”kummituskirjoja”, jotka eivät enää ole helposti saatavilla, esimerkiksi kirjastojen luokittelusääntöjen vuoksi. Suuri joukko kirjailijanaisia ja heidän teoksiaan on näin pyyhkiytynyt historiankirjoista pois.

Tällainen kulttuurinen ilmapiiiri vallitsi Ranskassa vielä muutamia vuosikymmeniä ennen Marguerite Durasin syntymää. Ranskalaisnaisilla ei myöskään ollut äänioikeutta vielä hänen esikoisteoksensa *Les Impudents* ilmestyessä vuonna 1943. Naisten institutionaalinen vaieneminen viemällä heiltä oikeus kaikkein perustavimpaan yhteisöllis-poliittiseen toimijuuteen oli siis legitiimi käytäntö vielä hänen elinaikanaan. Tämä syvästi paradoksaalinen asema – mitä onkaan kirjoittaa työkseen kulttuurissa, jossa ei sukupuolensa vuoksi ole oikeutettu käyttämään ääntään – heijastuu hänen sanoistaan: ”Nainen joka kirjoittaa naamioituu mieheksi” (Gauthier & Duras 1974, 42).

Emily L. ilmestyi yhdeksän vuotta ennen Durasin kuolemaa. Luen sitä modernistisen uudistajan kirjallisena testamenttina. Elämän lähenevän lopun käsittely rinnastuu siinä taiteilijanaisten sosiokulttuuriseen häivyttämiseen, symboliseen kuolemaan. Duras (2014, 67) kertoi inspiroituneensa kirjoittamaan *Emily L.*:n luettuuan Emily Dickinsonin, aikanaan tunnustamattomaksi jääneen amerikkalaisrunoilijan säkeitä. Tästä syystä tulkitsen teoksen yhteiskuntakritiikin ulottuvan ranskalaista kirjallisuusinstituutiota kauemmas: naisten asemaan maailmankirjallisuuden historiassa. Toisaalta Duras koki pitkään jääneensä vaille ansaitsemaansa arvostusta juuri Ranskassa:

Liki kymmenen vuoden ajan sain elantoni tekijänpalkkioista, jotka tulivat Saksasta. Sen jälkeen ne tulivat Englannista. Ranskassa olin vaiettu, jonkinlaisessa pimennossa. (Duras 2014, 78.)

Kansalliseen ja kansainväliseen suursuosioon hän nousikin vasta 70-vuotiaana *Rakastaja*-romaanin (1985/1984) saatua Ranskan arvostetuimman kirjallisuuspalkinnon Goncourtin.

Emily L.:ssä runoilijan isä menehtyy, mutta ehtii ennen kuolemaansa palkata töihin talonmiehen, josta tulee runoilijan rakastettu. Kerran isän ollessa poissa talonmies näyttää runoilijalle tämän kirjoittaman teoksen. Nainen kysyy, onko teoksessa mukana talvista valoa kuvaava runo, mihin mies vastaa, että sitä ei ole mukana. Toisin sanoen: nimetön nainen on kirjoittanut nimettömäksi jääneen runon, jota ei ole mukana teoksessa, jota hän ei ole julkaissut ja jonka olemassaolosta hän ei ole tiennyt mutta joka kaikesta huolimatta kasvattaa mainetta maailmalla keräten uskollista ihailijakuntaa, jota saapuu vuosittain pyhiinvaellukselle hänen kotiseudulleen. Loputon negatioiden sarja, metafora naisten asemasta länsimaisessa kirjallisuudenhistoriassa, kääntyy lopulta uskoksi elinvoimaisen kirjallisuuden kykyyn selvittää tukahduttavissakin olosuhteissa; negatiivinen kääntyy positiiviseksi. Teos päättyy leijuvaan kuvaukseen kirjoittamisesta: ”Ei saa silotella mitään, ei nopeutta eikä hitautta, pitää jättää kaikki ilmestyksen tilaan” (E, 96). Ilmestys (*apparition*) merkitsee aaveen tai muun yliluonnollisen olennon ilmaantumista. Kirjoitus jatkaa elämää kirjan muodossa tekijän kuoleman jälkeenkkin kumoten poissaolon ja tyhjyyden, vapautuu kuoleman painolastilta alituisen tulemisen tilaan.

Pimeydestä käännetty naisellisuus

Kapteeni perustelee itselleen runon polttamista ajatuksella, että hänen on suojeltava vaimoa tältä itseltään, koska tämä ei ymmärrä omaa parastaan: ”Sitä tyttölästä piti suojella itseään vastaan, varjella käsittämättömyydeltä [tai ”pimeydeltä”, ransk. *obscurité*] joka hänen omista silmissään oli niin luettavaa että hän piti sitä omana luontonaan” (E, 54). Plumwood (1993, 19) esittää, että länsimaisessa dualistisessa ajattelussa järki on sulkenut ulkopuolelleen luonnon, joka käsittää aikojen saatossa toisiinsa yhdistetyt naisellisuuden, primitiivisyyden ja irrationaalisuuden. Kapteeni suhtautuukin vaimoonsa kuin lapseen,

jota pitää holhota, koska tragedian vaimossa laukaisema pimeä mielenmaisena tuntuu hänestä uhkaavalta.

Plumwoodin ekofeminististä filosofiaa ei ole usein verrattu Cixous'n psykoanalyttiseen ajatteluun. Se kuitenkin rinnastuu vahvasti Cixous'n (2013a, 71) ”Purkauksia”-esseen alussa kuvaamiin, länsimaista ajattelua strukturoiviin binäärisiin oppositiopareihin. Näitä ovat Cixous'n mukaan kulttuuri-luonto, järki-tunteet, älyllinen-aistimellinen, *logos-pathos* ja aktiivinen-passiivinen. Missä nainen on näiden parien jatkumossa, kysyy Cixous. Hän esittää, että naisellinen on ymmärretty läntisessä kulttuurissa vain negatiivisesti suhteessa miehiseen: naisellinen on yhdistetty pimeään ja eksootiseen, kun taas miehinen valoon ja transsendenssiin. Sekä Plumwood että Cixous nostavat esiin sukupuolittuneita hierarkioita pönkittäviä oppositiopareja purkaakseen niitä ja lisätäkseen perinteisesti vähemmän arvostetun osapuolen arvoa.³

Myös Duras totesi eräässä haastattelussa yhdistävänsä naisten kirjoittamisen kuvaannollisesti pimeyteen:

Mielestäni 'naisellinen kirjallisuus' on orgaanista, käännettyä kirjoitusta... käännetty pimeydestä. Naiset ovat olleet pimeydessä vuosisatoja. He eivät tunne itseään. Tai tuntevat vain heikosti. Kun naiset kirjoittavat, he kääntävät tätä pimeyttä. (Husserl-Kapit & Duras 1975, 425.)

”Järjen voittoon pimeydestä” uskonutta valistuksen aikakautta kutsutaan myös valon vuosisadaksi, mikä kertoo siitä, kuinka valo, äly ja järki on perinteisesti johdettu toisiinsa. Yhdistämällä naisten kirjallisen luovuuden pimeyteen, miehisen kulttuurin kääntöpuoleen, Duras keikauttaa Cixous'n ja Plumwoodin tapaan ylösalaisin perinteiset oppositioparit ja mieltää pimeyden naiselliseksi voimavaraksi.

Kielikuva resonoi myös Audre Lorden ”Runous ei ole ylellisyyttä”-esseen kanssa, jossa Lorde näkee pimeyden metaforana naisten kirjalliselle luovuudelle sekä tuntemattomalle ”eitiedon” vyöhykkeelle, jonne naisten luomistyö on sysätty maskuliinisissa kulttuureissa:

Näissä sisäisissä mahdollisuuksien paikoissa on pimeää, sillä ne ovat ikiaikaisia ja kätkeytyä; ne ovat pysyneet elossa ja kasvaneet vahvoiksi pimeydessä. Meillä kaikilla on syvällä sisimmässämme valtavat määrät luovuutta ja voimaa, tutkimattomia ja tallentamattomia tunteita ja elämyksiä. Naisellisen voiman paikka meissä ei ole valkoinen eikä se ole pinnassa – se on tumma, se on ikivanha ja se on syvällä. (Lorde 2022, 54.)

Sitaatti tuo mieleen *the Lady*n runon, jonka selkeissä kohdissa hän sanoo, että talvi-iltapäivinä katedraalin laivoihin tunkeutuvat auringonsäteet ahdistavat ja että aurinkomiekköjen aiheuttamat haavat lähetti meille taivas. Ne eivät haavoittaneet eivätkä lohduttaneet meitä, vaan se oli jotain muuta. Se oli muualla. Haavat eivät ilmoittaneet mitään, eivät vahvistaneet mitään. Ei, kyseessä oli äärimmäisen erilaisuuden tajuaminen: sisäisen erilaisuuden, merkitysten joukossa. (E, 53).

Runossa valoon, taivaaseen ja kirkkauteen yhdistyy vaikea tunne, ahdistus, kun taas sisäiseen ”pimeään” todellisuuteen jonkinlainen syvempi ymmärrys. Runo kytkeytyy traumaattiseen, ruumiilliseen kokemukseen: synnytyksessä tapahtuneeseen lapsen kuolemaan. Traumaa kuuluvat tunnetusti vaikeasti kielennettävän tai kielentämättömän piiriin, ja merkityksenanto tapahtuu tässäkin negaation kautta: ”eivät jättäneet... eivät haavoittaneet... eivät ilmoittaneet” (E, 53). Vaikeudesta huolimatta runoilija onnistuu silti transformoimaan kokemuksensa kirjoittamalla, sillä kuten Lorde (2022, 53) sanoo:

[R]unoissa annetaan nimi ajatuksille, jotka – ennen runoa – ovat nimettömiä ja muodottomia, jo olemassa tunteen tasolla mutta odottavat syntymäänsä.

Pimeät, sisäiset mahdollisuuksien paikat yhdistyvät tuntemattomaan, kulttuurissa torjuttuun naiselliseen ja kielentämättömään, jonka voi kuitenkin onnistua transformoimaan luovuuden avulla ja kirjoittamalla. Tragedian jälkeen nuori talonmies astelee kuvaan toiveikkuutta uhkuen. Hän on ensimmäinen henkilö, jonka kanssa nainen on keskustellut työstään, mikä luo heidän

välilleen erityisen yhteyden. Kun mies puhaltaa naisen kädet lämpimiksi, pelko ja palelu menevät ohi (E, 71–72). Vain tunnin kestävä, eroottista voimaa hehkuva kohtaaminen talvisalongissa sytyttää rakkauden molemmissa, mutta kumpikaan ei tiedä toisensa tunteista, ja seuraavana päivänä nainen lähtee vuosiksi merille kapteenin kanssa. Ohikiitävyydestään huolimatta kohtaaminen on käänteentekevä sen eroottisen voiman sisältämän tiedon vuoksi. Lorde kirjoittaa eroottisen voimasta näin:

Voimaa on monentyyppistä, käytössä olevaa ja käytämätöntä, tunnistettua tai muunlaista. Eroottinen on voimavara, joka elää sisällämme syvästi feminiinisellä ja henkisellä tasolla, lujasti juurtuneena ilmaiseuttomiin tai tunnistamattomiin tunteisiin. Kaikenlaisen sorron on itseään vahvistaakseen turmeltava tai vääristettävä ne sorrettujen kulttuurin voimallähde, joista voi kummata muutokseen tarvittavaa energiaa. Naisille tämä on merkinnyt sitä, että heidän on tukahdutettava eroottinen punnittuna voima ja tiedon lähteenä elämässään. (Lorde 2022, 78.)

Vaikka rakastavaisten lempi ei pääse kukoistamaan tukahduttavissa olosuhteissa⁴, kohtaaminen talvisalongissa on ratkaiseva, sillä eroottinen yhteys palauttaa runoilijalle väkevän, sanattoman, ruumiillisen muiston runon kirjoittamisesta: kiistatonta tietoa siitä, että hän on todella laatinut sen. Vaikka isä ja aviomies väittävät hänen muistavan väärin, hän tietää nyt vastaan-sanomattomasti kirjoittaneensa, sillä sulkiessaan silmät hän tuntee pimeässä edelleen, kuinka käsi ponnisteli kirjoittaakseen nopeasti, ettei ajatus unohtuisi, kuinka paperi liukui, ja hän yritti toisella kädellä pitää sitä aloillaan. (E, 71–72.)

Perinteiseen tietoon ja ymmärrykseen yhdistyvistä valosta ja kirkkaudesta luopuminen, silmien sulkeminen ja eroottinen kohtaaminen luovat yhteyden syvään paikkaan sisimmässä, josta Lorde puhuu. Pimeä luo väylän toisenlaiseen ymmärrykseen ja tiedolliseen prosessiin, joka mahdollistuu sanattoman, ruumiillisen muistin välityksellä.

Suomalais-nigerialainen kirjailija Minna Salami (2021, 58–61) on luonut europatriarkaliselle tietokäsitykselle vaihtoehtoista, aisti-voimaista tiedon tuottamisen tapaa. Tällaisen tiedon tuottaminen on aktiivinen, ruumiillinen prosessi. Salami kritisoi europatriarkaattia dualistisesta joko–tai-ajattelusta tavalla, joka muistuttaa sekä Cixous'n, Plumwoodin että Durasin hierarkisia oppositiopareja kohtaan esittämää kritiikkiä. Salamin mukaan europatriarkaatti väheksyy sisäistä, eroottista, feminiinistä ja lyyristä myös siksi, että ne liittyvät alkuvoimaiseen luontoon. Hänen mukaansa häpeämättömästi valkoisuuden ja miehuuden ympärille kiertyvä europatriarkaalinen tieto palautuu siirtomaavaltakausia edeltävään löytöretkien aikaan. Europatriarkaalinen tieto on hallinnan väline, jolle on ominaista mittaaminen sekä rationaalisen ja älyllisen arvostaminen tunneperäisen ja aistivoimaisen kustannuksella. Jonkin tapahtuman tai asian herättämät tunteet ovat Salamin mukaan kuitenkin aivan yhtä tärkeitä kuin se, mitä tietoa ne sisältävät. Hän muistuttaa, että se, miten ihminen reagoi tiettyyn tilanteeseen emotionaalisesti, on usein myös perusta järjen valinnoille. Näin tunnetta ja järkeä ei tulisikaan ajatella toisistaan erillisinä vaan toisiinsa kiertyneinä. (Mt.) *The Lady* ruumiillinen kokemus ja tunne välittävät hänelle vastaan-sanomatonta tietoa, eikä niitä siksi voi erottaa toisistaan tietämisen prosessissa.

Salamin (mt. 41–43) käsitys tiedosta perustuu mustaan feminismiin, jossa luovaa ilmaisua pidetään elintärkeänä tiedon tuottamisen muotona. Taiteen ajatellaan kehittävän tunneälyä. Lisäksi naisten luova ilmaisu on hänen mukaansa erityinen tietämisen tapa: koska mustilta naisilta on evätty mahdollisuus koulutukseen kautta historian, he ovat oppineet selviytymään luottamalla luovasta ilmaisusta kumpuavaan vaistonvaraiseen ja lyyriseen viisauteen. *Emily L.* kuvaakin Salamin luonnehtiman aistivoimaisen tiedon tavoin luovan ilmaisun yhteyttä tiedollisiin prosesseihin ja sitä, kuinka ruumiillinen muisto kykenee palauttamaan kokijalleen olennaista, hiljaista tietoa. Ennen kuin siirryn artikkelin viimeiseen osioon, tarkastelen kriittisesti ja lyhyesti tunnetuimpia ranskalaisia Duras-tulkintoja.

Kun ”ranskalainen teoria” ei riitä

Postkoloniaalinen teoreetikko Gayatri Spivak tarkastelee esseessään ”Can the Subaltern speak?” naisia alistettuna postkoloniaalisessa kontekstissa. Spivak esittää, että tässä yhteydessä erilaiset tukahduttamisen mekanismit toimivat määräyksenä hiljaisuuteen, ”ei-olemassaolon affirmointina”. Ne väittävät, ettei ole mitään sanottavaa, nähtävää tai tiedettävää (Spivak 1994, 102). Spivakin huomiot tukahduttavista mekanismeista postkoloniaalisessa kontekstissa muistuttavat Durasin teoksissaan tekemiä vallan analyyseja. Hänen tuotannostaan onkin tehty 2000-luvun puolella yhä enemmän postkoloniaalista tutkimusta (esim. Barnes 2014; Knuuttila 2011). Esseessään Spivak (mt. 70) arvostelee ranskalaisia ”aktivistifilosofoja” Michel Foucault’ta ja Gilles Deleuzea itsensä esittämisestä ”läpinäkyvinä” (*transparent*) ja siitä, etteivät he valtaa ja halua analysoidessaan kykene kuvittelemaan sellaista valtaa ja halua, joka voisi kuulua Euroopan toiseuttamalle, nimettömälle subjektille. Spivak (mt. 75, 94) kritisoi ranskalaisfilosofoja siitä, etteivät nämä huomioi imperialismin mukana tulevaa epistemiä väkivaltaa ja muistuttaa, että alistettujen huomiotta jättäminen on imperialistisen projektin jatkamista.

Spivakin essee saa pohtimaan, millaisia ihonväriin, luokkaan ja sukupuoleen kytkeytyviä ominaisuuksia vaaditaan, jotta teoretisoiva subjekti voisi asettua niin sanottuun läpinäkyvään asemaan – ja toisaalta sitä, millaiset subjektit eivät yhtä helposti voi vastaavaan asemaan asettua. Pohdin kysymystä lukiessani Maurice Blanchot’n kirjoituksia ystävänsä Durasin taiteesta. Duras (2014, 54) itse piti siitä, miten Blanchot kirjoitti hänen *Kuolemantauti*-näytelmästäan ja intohimosta sinä.⁵ Pääteoksessaan *Kirjallinen avaruus* (2003/1955) sekä myöhemmässä teoksessaan *L’entretien infini* (1969) Blanchot kuitenkin esittää huomioita, jotka hiertävät feminististä nykylukijaa.⁶ *Kirjallisessa avaruudessa* hän muun muassa liittyy hiljaisuuden valtaan sekä miehekkääseen voimaan.⁷ Ranskan kirjallisuushistorian sosiokulttuurinen tarkastelu osoittaa näiden huomioiden ongelmallisuuden: Blanchot jättää tyystin

huomioimatta kirjallisen ja filosofisen tekijyyden historialliset ja sosiokulttuuriset realiteetit, eli sen, että nämä etuoikeudet ovat aina kuuluneet ensi sijassa hänen itsensä kaltaisille subjekteille.

Duras-tutkimusta merkittävästi ohjailut ja määritellyt tulkinta on Jacques Lacanin (1995/1965) julkinen kunnianosoitus kirjailijalle *Lol V. Steinin elämä* -romaanin ilmestyttyä. Hänen luentaansa on yleisesti ottaen pidetty loisteliaana, mutta se ansaitsee myös kritiikkiä. Kun Lacan julistaa ihailevaan sävyyn Durasin ymmärtäneen ilman hänen apuaan sen, mitä hän opettaa, ihailu ei kuulosta aivan pyyteettömältä vaan tuntuu kohdistuvan pikemminkin hänen omaan työhönsä, jonka jatkeeksi hän Durasin romaani-teoksen asettaa. Blanchot’n ohella siis myös Lacanin luenta on mieskeskeinen. Ranskalaisen psykoanalyttisen teorian isähahmon itseihailua merkittävämpi ongelma oman tulkintani kanalta on kuitenkin lacanilaisen teorian yleinen historiattomuus ja sen universalisoiva sävy.⁸

Kahta edellistä Duras-tulkintaa vielä tunnetumpi on Julia Kristevan essee ”Tuskan tauti” (1998/1987), jossa hän tulkitsee Durasin teoksia naisellista passiivisuutta huokuvana melankoliana. Kristevan mielestä saavuttamattoman naisuuden myyttiä reunustaa Durasilla tietty naiskokemuksen totuus, kärsimyksen hekuma, jonka vuoksi naisen nautinto voi olla vain mahdoton unelma. Naisen tuska ilmaisee Kristevalle mahdotonta mielihyvää, ja surematon suru vakiinnuttaa naisen frigidyyden. Kristeva menee jopa niin pitkälle, että kysyy, voisiko kätkeyty epäeroottinen hurmio, kääntymisen oman ontton ruumiin puoleen, joka riistää itseltään oikeuden nautintoon ja sortuu kuolettavaan itserakkauteen, kenties olla naisen nautinnon ominaisuus.

Monissa Durasin teoksissa, kuten *Rakastajassa*, naisen nautintoa on kuitenkin kuvattu monipuolisesti ja myös hyvin myönteisessä valossa. Niin ikään *Emily L.*:ssä kirjailijan ja talonmiehen välillä orastaa rakkauden mahdollisuus. Molemmissa teoksissa tukahduttava ja hierarkkinen ympäristö kuitenkin torjuu rakkauden mahdollisuuden. Kristeva arvostelee durasilaista ”ei-kathartista avuttomuuden estetiikkaa” kirjailijan sairauden partaalta kumpuavaksi, toisin

sanoen tulkitsee taideteoksia taiteilijan henkilöön vetoamalla. Psykobiografismi ja sosiohistoriallisen analyysin puute syövätkin Kristevan luennan uskottavuutta.

Myös Cixous on tulkinut Durasin teoksia useissa eri yhteyksissä. Erityisen riemastuttava on hänen kielellä ilotulitteleva, kääntämistä uhmaava esseensä (2013b) *Lol V. Steinista*.⁹ Tunnetuimmassa Durasin ilmaisua kommentoivassa teoksessaan ”Medusan naurussa” (2013a/1975, 41) Cixous kirjoittaa, ettei ole löytänyt ranskalaisesta kirjallisuudesta naisellisuutta kuin Coletten, Jean Genet’n ja Marguerite Durasin teksteistä. 1970- ja 80-luvun kokeilevissa, feministisissä teoksissaan Cixous pyrki luomaan tekstuaalisesti tilaa naisille ja naisellisuuksille, mutta myös moninaisille ja muuntuville minuuksille ja sukupuolille sekä queereille seksuaalisuuksille. Tästä huolimatta hänen ”Medusan naurussa” luomaansa niin kutsuttua naiskirjoitusta on usein kritisoitu sen väitetystä essentialismista. Itse korostan siinä enemmän avoimuutta vieraudelle ja eroille sekä pyrkimystä historialliseen muutokseen, jota hän peräänkuuluttaa teoksen ensimmäisistä lauseista lähtien: ”Menneisyys ei enää saa määrätä tulevaisuutta. En kiellä etteikö historia yhä vaikuttaisi nykyajassa, mutta kieltäydyn vahvistamasta sen asemaa toistamalla sitä.” (Mt. 35.) Niin kutsuttu naiskirjoitus on tulevaan ja muutokseen tähtäävää, sukupuolittuneita eroja kirjaavaa kirjoitusta, joka hämmentää ja dekonstruoi fallosentristä järjestelmää. Viimeisessä alaluvussa tutkimani durasilainen hiljaisuuden kieli nivoutuu cixous’laiseen naiskirjoitukseen sikäli kuin se yhdistyy myös edellä tekemääni Ranskan kirjallisuushistorian feministiseen sosiokulttuuriseen analyysiin, ekofeministiseen dualismikritiikkiin sekä aistivoimaiseen viisauteen. Tässä kehystyksessä Durasin teosten ilmaisun feminiinisyyden ei näyttäytyä essentialistisena tai historiattomana vaan oman aikansa yhteiskunnallisesta todellisuudesta kumpuavana. Minimalistisen monimerkityksisellä poetiikallaan se ilmentää naisten institutionaalista vaijennusta, mutta samalla se transformoi kulttuurissa feminiiniseksi kodifioitua hiljaisuuden, paradoksaalisesti, aivan omanlaisekseen kieleksi. Tarkastelen ensin aihetta

käsittelyä aiempaa tutkimusta, minkä jälkeen ehdotan sitä eteenpäin vievää, uudenlaista luentaa postkoloniaalisen teoreetikon Trinh T. Minh-ha’n ajattelun siivittämänä.

Hiljaisuuden kieli

Filosofi Luce Irigaray (1974, 176) on esittänyt, että naisten ilmaisussa diskurssin aukot ilmaisivat symbolisesti niitä paikkoja, joista naiset on suljettu ulos patriarkaalisisia kulttuureissa. Kirjailija Xavière Gauthier (1974, 12, 18) ehdotti samana vuonna Durasin kanssa käymässään keskustelussa, että tämän kirjoituksessa aukot ilmentäisivät naisten tyhjää paikkaa merkityksen muodostumisen ketjussa. Marcelle Marinin (1977, 53) mielestä hiljaisuuden luomisessa olisi Durasin teoksissa kysymys vallitsevan diskurssin lakkauttamisesta.

Durasin *Nathalie Granger* -elokuva (1972) analysoinut E. Ann Kaplan (1988) ehdotti puolestaan hiljaisuuden ilmentävän elokuvassa naisten vastarintaa maskuliiniselle kielelle ja kulttuurille, jossa heille ei suoda subjektiutta. Näissä feministis-psykoanalyttisissä tulkinnoissa ilmaisun aukkojen nähdään yhtäältä symboloivan naisten alisteista asemaa maskuliinisissa kulttuureissa ja toisaalta niihin myös yhdistetään kumouksellista potentiaalia. *Emily L.*:ssä tämänkaltaisen tyylin näkyy esimerkiksi epärointina ja toistona, kolmen pisteen aukkoina niin kerronnan kuin dialogin syntaksissa sekä sekä negatioiden sarjoina, jotka kielivät epäuskosta merkityksenantoon valitsevassa diskurssissa:

En tiedä enää, niin se on... Mutta en usko kirjoittavani meidän tarinaamme. Neljän vuoden jälkeen se ei voi enää olla sama... Se ei ole enää sama nytkään. Ja myöhemmin se on vielä erilaisempi. Ei... tällä hetkellä kirjoitan jotakin muuta mihin se sisältyy, hukkuu, jotakin laajempaa ehkä. Mutta sitä suoraan, ei, se on loppu... en pysty enää... (E, 15.)

Duras nostaa myös esiin sukupuolittuneita rooleja keskustelutilanteissa. Minäkertojan miesseuralainen puhuu usein hänen päälleen, ja kapteenin kerrotaan joka ilta puhuvan pikkuisen vaimonsa puolesta. Keskustelujen sukupuoliroolit

Emily L.:ssä myötäilevät Corinne Monnet'n (1998) laajan raportin tuloksia, jotka osoittavat vastaan-sanomattomasti, että ihmiset eivät osallistu keskustelutilanteisiin tasaveroisista lähtökohdista. Miesten sukupuolittuneisiin keskustelutapoihin kuuluu muun muassa naisten puheen keskeyttäminen ja keskustelukumppanin päälle puhuminen, mikä toimii keinona hallita keskustelua.¹⁰

Ranskalainen feministinen kielen analyysi on usein keskittynyt paljastamaan yhteiskunnallisen ja symbolisen vaientamisen valtarakenteita. Vietnamilais-yhdysvaltalainen postkoloniaalinen teoreetikko ja kokeellinen elokuvantekijä Trinh T. Minh-ha (1988, 2011) esittää sen sijaan, että tukahduttamisen ja vaientamisen ohella hiljaisuutta voi lähestyä myös erityisenä kielenä. Minh-ha ehdotti jo 1980-luvun lopulla, että meidän tulisi vapautua siitä maskuliinisesta teoreettisesta kontekstista, jossa pelko, poissaolo ja puute ovat määrittäneet feminiinisiksi alueiksi.

Minh-ha'n mukaan hiljaisuus on yleensä asetettu puheen vastakohtaksi ja hiljaisuutta tahdona jättää sanomatta – *will not to say or will to unsay* – ei juuri ole tutkittu. Hän kuvaa, kuinka vuosia Yhdysvalloissa asuttuaan oli miltei unohtanut hiljaisuuden tärkeän roolin aasialaisissa kommunikaatiokonteksteissa ja kuinka hän havahtui miettimään ja ymmärtämään asiaa syvemmin vasta muutettuaan Senegaliin, joka jakaa Vietnamin kanssa samankaltaisen historian Ranskan entisenä siirtomaana. Matkustettuaan Senegaliin kuvaamaan elokuvaa Minh-ha havaitsi ilokseen, että paikalliset tiesivät, kuinka kuunnella hänen hiljaisuuksiensa moninaisia merkityksiä, ja näin hän oppi jakamaan muiden kanssa ”mykän kielen”. Minh-ha ei tulkitsekaan hiljaisuutta kielen vastakohtana vaan valintana jättää jotakin kielentämättä esimerkiksi pitämällä merkityksellisiä taukoja vuorovaikutustilanteessa. (Minh-ha 2011, 12.)

Emily L.:ssä vaikeneminen saa toistuvasti enemmän painoarvoa kuin puhe. On kuin puheen lakkaaminen olisi, paradoksaalisesti, itse puhetta merkittävämpää toimintaa: ”Lakkaan ainiaaksi puhumasta teille ja samalla hetkellä puhun teille ensimmäisen kerran” (E, 16). ”Te annoitte minun vaieta pitkään, vaikka halusittekin tietää miksi

vaikenin” (mt. 30). Näissä virkkeissä sanomaton ei ole passiivista toimintaa vaan siitä tulee, perinteisen logiikan vastaisesti, aktiivinen teko. Lyyrisessä lauseessa *les silences se faisaient jour*, ”hiljaisuudet kumpusivat näkyviin”, äänetön saa, rationaalisen ajattelun rajoja koetellen, jopa näkyvän tekijä-subjektin aseman. Hätkähdyttävällä tavalla Durasin kirjoitus loihtii näkyviin ja kuuluviin perinteisesti äänetöntä ja marginalisoitua.

Stilistisissä tutkimuksissa on usein kiinnitetty huomiota Durasin paradoksaaliseen, oksymoroniseen tyyliin, jossa kaksi päinvastaista merkitystä muodostaa ristiriitaisen jännitteen, kuten lauseissa ”te katsotte näkemättä” (mt. 7), ”Luulen, että puhun päästäkseni sanomasta mitään” (mt. 86) ja ”Te ette kirjoita siksi, että olette kirjailija” (mt. 35). Tällaisen tyylin on ehdotettu ilmaisevan tyhjyyttä ja poissaoloa (Noguez 2001, 43). Itse ajattelen päinvastoin, että lauseiden loogisemanttinen ristiriita aktivoi lukijaa, sillä yhtä aikaa kahteen eri suuntaan viety ajatus sysää ajattelun liikkeelle: ristiriita hämmentää, pysäyttää ja hiljentää lukijan pohtimaan lauseiden sisältämää paradoksia. Näin lukijan hiljentäminen, paradoksaalisesti, aktivoi hänen ajatteluaan. Ehdotankin, että Durasin oksymoroninen tyyli ravistelee ja keikauttaa ylösalaisin perinteisen, rationaalisen ja binäärisen ajattelun periaatteita.

Hiljaisuus puhuu omaa, tunnistettavaa kieltään myös teosten visuaalisen ja typografisen ilmeen kautta. Hiljaisuutta voi lukea sivut valtaavasta valkoisuudesta, jota tuottavat tekstin fragmentaarinen rakenne, poikkeuksellisen lyhyet kappaleet ja leveät marginaalit (ks. Borgomano 2010; Cohen 1993; de la Motte 2004; Gauthier & Duras 1974; Makward 1978; Marini 1977; Noguez 2001). Hiljaisuuden kieltä puhuu myös kirjaesineen vaatimattoman pieni koko. Näin visuaalisytytögrafinen ilme antaa hiljaisuudelle tilaa ja performoi sitä.

Ranskalaiskustantaja Minuit'n laitoksissa tähän tyylin performatiiviseen puoleen on panostettu asianmukaisesti, mutta valitettavasti kaikki Durasin suomalaiskustantajat eivät ole sitä huomioineet. Sivut valtaava valkoinen väri ei jää aineettomaksi, tyhjäksi ja epäolennaiseksi, vaan se tuodaan näkyviin ja merkityksellistetään (vrt.

Knuutila 2002). Voi myös sanoa, että siten valkoisuus materialisoidaan. Tyhjällä tilalla vedotaan lukijan aisteista ensi sijassa katseeseen, ja näin katsoja asetetaan ruumiillisesti valkoisuutta vasten. ”Valkoinen kirjallisuus”, *littérature blanche*, merkitsee ranskalaisessa kirjallisuuskielessä ”laatukirjallisuutta”, kun taas ”musta kirjallisuus” vähemmän arvostettua genrekirjallisuutta, kuten tieteiskirjallisuutta tai salapoliisiromaaneja. Ehdotankin, että Durasilla tämä ranskalaisen kirjallisuusinstituution hierarkisoiva värien kooditus on otettu käyttöön performatiivisesti hiljaisuutta kuvatessa: valkoista väriä korostamalla luodaan allusio myös (kirjallisuus)historian hierarkisoiviin hiljentämisen, syrjinnän, poispyyhkimisen ja etuoikeuttamisen mekanismeihin.

Painotan myös, että poikkeuksellisen värien käytön aistihavainnointi tapahtuu lukijassa ruumiillisena kokemuksena. Flore Chevallier (2013, 88) näkee, että tekstin ja lukijan välisen yhteyden vahvistaminen materiaalisesti tekee luku-kokemuksesta ruumiillisen, jopa eroottisen kokemuksen, joka muokkaa lukutapojamme. Lukijan kytkeminen tekstin visuaalis-kielelliseen materiaalisuuteen kutsuukin Chevallierin mukaan ajattelemaan materiaalisuutta uusiksi osana feministisiä lukutapoja.

Durasilainen hiljaisuuden kieli toimii siis lukijaa aktivoiden, rationaalisen ja binäärisen ajattelun periaatteita ravistellen, performatiivis-visuaalisesti ja ruumiillisesti sekä vahvistaen lukijan ja tekstin yhteyttä tekstin materiaalisuuden avulla. Hiljaisuutta ei tulekaan tulkita vain kielteisesti, vaientamisena tai tukahduttamisena, vaan Möbiuksen nauhan tavoin siihen kiertyy myös monimerkityksisiä myönteisiä vaikutuksia. Tämä pätee myös ei-tietoon, joka on kertojan mukaan kirjoittamisessa olennaista: ”Kirjoittaminen on myös sitä, ettei tiedä mitä tekee” (E, 36). Ei-tieto on merkittävä kirjoittamisen katalyytti, sillä jos kirjoittamaan ryhtyessään tietäisi jo tarkalleen, mitä tulee tekemään, ei olisi syytä kirjoittaa lainkaan, kun kaikki olisi jo valmiiksi ajateltu. Kirjoittaminen on myös tiedollinen tutkimusprosessi, ja ei-tieto toimii sen muusana.

Vaihtoehtoisen, aistivoimaisen ja ruumiillisen tietämisen ohella teoksesta välittyvä vahva

epäusko perinteiseen tietoon, jopa sen kieltäminen. Duras kritisoikin jyrkästi ranskalaisen koulutusjärjestelmän institutionalisoimaa tietoa *Détruire, dit-elle* -elokuvansa (1969) kuvauksissa tehdyssä haastattelussa:

Olen sen puolesta, että kaikki yliopistot, koulut suljetaan. Perinpohjaisesti. Aloitetaan kaikki alusta. Lähdetään nollasta. Olen sen puolesta, että unohdetaan historia. Ranskan historia, maailman historia. Kokonaan. Ettei jäisi yhtään muistoa siitä, mitä on koettu. Toisin sanoen sietämätön. Kaikilla rintamalla, kaikilla tasoilla. Kaikki pirstaksi. Rikotaan kaikki ja aloitetaan alusta. (Duras 1969.)

Hanna Meretoja (2020, 29) kirjoittaa monien jälkistrukturalististen ajattelijoiden – joiden vaikutus Durasiin oli ilmeinen – pyrkivän kielen ja tiedon väkivaltaisuutta vastustaessaan kehittämään ajattelumalleja, joissa käsittämättömän kokemusta arvostetaan, koska se mahdollistaa avautumisen tuntemattomalle. Durasin ehdotuksesta huokuukin vahva eriarvoistavasta historiasta luopumisen eetos sekä ajatus, että oikeudenmukaisempaan tulevaan voidaan päästä vain pyyhkimällä aiempi pois. Vain siten voi avautua väylä vielä tuntematonta, toisenlaista ymmärrystä ja tulevaa kohti.

Päivi Kosonen (2000) esittää *Rakastaja*-romaanin rakentuvan vastavoimille, ja myös *Emily L.* tutkii monenlaisia vastapareja. Ne eivät kuitenkaan vahvista europatriarkaalisia arvohierarkioita vaan ravistelevat niitä tai keikkauttavat ne ylösalaisin. Ehdotankin, että vastavoimien yhteistyö Durasilla ei muistuta niinkään länsimaista logiikkaa vaan ennemmin aasialaisessa, tarkemmin sanottuna kiinalaisessa Wuji-filosofiassa keskeistä *ei-polaarisuuden* periaatetta, jossa aktiivinen *jang* ja pysähtynyt *jin* vuorottelevat siten, että kumpikin luo toisensa perustan toinen toistaan tukien. Ensimmäinen tavu *wu* (”tyhjä”, ”ei-mikään”, ”olematon”) ja jälkimmäinen *ji* (”napa”, ”pylväs”, ”äärimmäinen”) muodostavat yhdessä ”äärettömyyden”, ”äärimmäisen tyhjyyden” ja ”ei-polaarisuuden”. Aktiivinen ja passiivinen, positiivinen ja negatiivinen toimivat tiiviissä yhteistyössä, eikä niitä voi asettaa hierarkiseen

suhteeseen keskenään. Näin Wuji muodostaakin vaihtoehdon binääriselle länsimaiselle logiikalle.

Ehdotan myös, että Durasin ajattelussa ja ilmaisussa kaksijakoisuus, jonka eri ulottuvuudet kiertyvät erottamattomasti toisiinsa, liittyy olennaisesti hänen kaksikieliseen taustaansa, kasvatukseensa ja identiteettiinsä. Hän puhui lapsena ranskan ohella vietnamia äidinkielen veroisesti ja altistui kielen oppimisen kannalta tärkeässä iässä affektiivisesti ja auditiivisesti enemmän vietnamin kuin ranskan kielen soinnille (Bouthors-Paillart 2002b, 124–125). Työn perässä siirtomaahan muuttaneet virkamiesvanhemmat matkustivat edestakaisin Vietnamin ja Ranskan väliä, ja tyttären ollessa vain puoli-vuotias äiti lähti terveyssyistä emämaahan ja viipyi siellä kahdeksan kuukautta, minkä ajan lapsia hoiti vietnamilainen kotiapulainen. Myöhemmin Durasia ja hänen veljiään hoitivat koti-apulaisina työskennelleet paikalliset. Catherine Bouthors-Paillartin mukaan tulisikin palata kirjailijan lapsuuteen Mekongin suistolla, jossa tämä eli elämänsä ensimmäiset kahdeksantoista vuotta, jotta pääsisi hänen kirjoituksensa sisimpään. Lapsuutta luonnehti raju kahtiajako valkoisen yhteisön, johon Duras itse kuului, ja valkoisten kolonisoiman ja alistaman alkuperäisväestön yhteisön välillä. Siirtomaassa rodullinen segregatio koski myös ”valkoista” ranskan kieltä ja ”keltaista” vietnamin kieltä, ja alkuperäisväestön kouluissa, joissa Durasin vanhemmat opettivat, vietnamin puhuminen oli ehdottoman kiellettyä. Jokapäiväisessä elämässä kielet kuitenkin sekoittuivat ja yhteisöt elivät lähekkäin ja heterogeenisesti. (Mt.)¹¹

Leslie Barnes (2014, 112) toteaa Durasin eläneen lapsuutensa eri luokkien, rotujen, kielten ja tapojen risteämässä, kulttuurien ja kielten moninaisuudessa, jossa kaksi hallitsevinta kieltä olivat ranska ja vietnam. Kielellistä sekoittumista Durasin ilmaisussa tutkinut Bouthors-Paillart (2002a, 163–166, 190) väittää hänen tahtoneen

päästä eroon valkoisen ranskan kielen määräävästä kartesiolaisuudesta, joka teeskentelee kykenevänsä sanomaan kaiken ja hallitsevansa kaiken formaalissa yksimerkityksisyyden diktatuurin vaatimuksessaan,

joka ilmenee oikeinkirjoituksen sekä kieliopin ankarien lakien muodossa.

Hänen mielestään apuna tässä toimii kirjailijan kaksikielisyyden myötä tuleva kielellinen hybridisaatio: tietyt morfologiset, syntaktiset ja rytmiset erityispiirteet Durasin ranskassa näytävät lainautuneen vietnamista ja ”aiheuttavan oikosulkuja kanonisen ranskankielisen lauseen kulkuun”. Durasin kielellisesti sekoittunut ilmaisu mitätöi hänen mukaansa kartesiolaisen ontologian periaatteisiin perustuvat tietoteorit ja avaavat väylän hybridille ajattelulle. Bouthors-Paillart käyttää vuonna 2002 ilmestyneessä tutkimuksessaan ranskan kielen monimerkityksistä ilmaisua *métisse*, joka on ollut tapana suomentaa ”mestitsiksi”. Käsite on kuitenkin suomen kielessä vanhentunut ja rasistinen, joten puhun sen sijaan ”hybridi(yde)stä”.¹²

Duras (1990) itse kuvaili vietnamia yksitavuiseksi kieleksi, jossa ei ole rinnastuskonjunktioita, saati aikamuotoja. Tämä näkyy hänen ranskan kielisen ilmaisunsa koruttomuudessa, lyhyiden sanojen suosimisessa sekä parataktisissa virkkeissä, joista kaikki ylimääräinen on pyyhitty pois. Mielestäni ranskan ja vietnamin sekoittuminen on siinä hyvin ilmeistä, ja ehdotan että juuri se luo keskeisesti tyylin ”minimalistisen hiljaisuuden”. Olipa tämä kirjailijalta tiedostettua tai tiedostamatonta, sitä voi pitää kartesiolaisen, ja kolonialistisen, valkoisen ranskan kielen dekolonisointina. Tämä ranskan kielen vaivihkainen, ”näkyvätön” dekolonisointi on mielestäni yksi niistä monista tavoista, joilla hiljaisuuden kieli puhuu hänen teoksissaan.

Esitän myös, että Durasilla ranskan ja vietnamin sekoittuminen ilmentää *transkielisyttä* (Dutton 2016; Gilsean Nordin, Hansen & Zamorano Llena 2013; Kellman 2000). Transkielisyden tutkimus on syntynyt 2000-luvun ensimmäisinä vuosikymmeninä aiemman, tärkeän ja arvokkaan postkoloniaalisen, frankofonisen ja ylirajaisen kirjallisuuden- ja kulttuurintutkimuksen myötävaikutuksesta viimeaikaiseen, aiempaa kielikeskeisempään tutkimusparadigmaan. Transkielisyden käsite eroaa kuitenkin sille läheisestä monikielisyden käsitteestä:

transkielinen näkökulma erkaantuu ajatuksesta, jossa monikielisen puhujan osaamat kielet olisivat toisistaan erillisiä kokonaisuuksia. Sen sijaan siinä keskitytään kielten väliseen dynaamiseen tilaan, jossa eri kielten ainekset sekoittuvat ja vaikuttavat toisiinsa, kuten vietnam ja ranska Durasilla.

Emily L.:ssä monikielisyys näkyy myös silloin, kun kiel(t)en rajat tulevat vastaan. Kertoja toteaa, että pelko elää paradoksaalista elämää hengessä ja soluissa vailla kieltä, jolla ilmaista itseään. Se asuu hänen päässään, hengen vankilassa, jossa on aukkoja järkeä, uskottavuutta ja kirkkautta kohti. Puhuessaan pelosta, jota ei voi kielellä ilmaista, kertoja kääntyy yllättäen vieraan kielen, italian puoleen tarkentaessaan, että kyseessä on *una cosa mentale*. (E, 32.) Kun yhden kielen rajat tulevat vastaan, hän siirtyy sujuvasti kielestä toiseen, mikä kuvastaa monikieliselle ihmiselle luontaista kielenkäyttöä.

Monikielisyys näkyy *Emily L.*:ssä myös englantilaisparin kielellis-kulttuurisen toiseuden kuvauksessa. Heidän ulkopuolisuuttaan ranskalaisessa pikkukaupungissa korostetaan esittämällä heidän dialoginsa läpi teoksen englanniksi ja kursiiivilla, jolloin se eroaa muusta tekstistä performatiivisesti ja tekstikudosta hybridisoiden. Runoilija ja kapteeni ovat kulttuurisesti toisia: kapteeni tuntee olonsa ranskalaisten parissa ulkopuoliseksi, ”köytetyksi”, ”vartalo pingotettu kuin makkaraksi ranskalaisten sekaan”. Vaimoaan vaientamalla toiseuttava kapteeni on siis itsekkin toiseutettu. Hänen kursivoitu englanninkielinen puheensa yhtä aikaa korostaa hänen kulttuurista toiseuttaan ja hänen käyttämänsä englannin imperialistista ja eurosentristä valta-asemaa.

Durasin kirjallisessa ilmaisussa mikään ei olekaan yksilotteisen homogeenista vaan minimalistisessa monimerkityksisyydessään äärettömän moninaista. Hänen lumovoimansa piilee siinä taissa, jolla hän loihtii näkyviin etenkin naisten kirjoittamiseen yhdistetyn ”valkoisen musteen” ja taikoo kuuluviin hiljaisuuden kielen, jolla on paitsi esteettis-visuaalisia, performatiivisia, materiaalisia ja ruumiillisia, myös poliittisia ulottuvuuksia. *Emily L.*:ssä poispyyhkiytymisen on feminiinistä merkityksenmuodostusta sikäli, että se ilmentää naisten sosiohistoriallista

poispyyhkiytymistä pois länsimaisen kirjallisuuden historiasta luovuna taiteellisina tekijöinä. Toisaalta poispyyhkiminen viittaa myös vanhasta, eriarvoistavasta kulttuurista luopumiseen ja toisenlaisen tulevaisuuden mahdollisuuteen. Tämän lisäksi ”hiljaisen” tyylin luovaa vietnamin ja ranskan sekoittumista voi pitää valkoisen, kartesiolaisen ja kolonialistisen ranskan kielen vaihkeaisena dekolonisointina.

Patriarkaalisissa kulttuureissa naisten pääsyä perinteisiin tiedon tuottamisen instituutioihin on rajoitettu. Duras olikin kiinnostunut vaihtoehtoisen tiedon etsimisestä. Ruumiillinen mieli kykenee kääntämään pimeydestä esiin tuntematonta, vaihtoehtoista ymmärrystä, joka ravistelee ja kääntää ylösalaisin vallitsevia totuuksia ja arvohierarkioita. Katse kääntyy järjen valosta pimeään sisimpään: sulkemalla silmät ja muodostamalla affektiivis-eroottisen yhteyden toiseen palautuu muistiin unohdettua tietoa. Tämä ”ei-tieto” muuntuu uudelleenlaiseksi ymmärrykseksi aktiivisessa, ruumiillisessa tiedon tuottamisen prosessissa.

Psykoanalyttista ja ekofeminististä ajattelua europatriarkaalisesta tiedon kritiikkiin yhdistävä analyysini edistää lukutapoja, jotka suuntaavat katseen valtakurssin marginalisoimiin, vaihtoehtoihin ymmärryksiin. Niitä on mahdollista tuoda esiin risteyttämällä eri tietotraditioita radikaalin moninaisesti. Ranskan ja vietnamin sekoittumisen lisäksi Durasin ”kamerasulkakynässä” kiertyvät toisiinsa kahden eri taiteenlajin, kirjallisuuden ja elokuvan kieli. Tämä ”monikielisyys” näkyy minäkertojan moninaistavassa, yhdenmukaisuutta ja hierarkioita purkavassa katseessa: ”Joskus luulen, että rakastaminen on näkemistä” (E, 87), hän sanoo, katsoo toista kirjailijanaista ja luo tälle uuden elämän. Kirjoittamisesta tulee rakkauden ele, jolla kumotaan kuolemantyötä. ■

FM AURA SEVÓN on väitöskirjatutkija Université Paris 8:ssa sekä Turun yliopistossa

VIITTEET

- 1 Durasin tuotantoon sovelletusta traumatutkimuksesta ks. etenkin Caruth 1996; Hoel 2018; Knuuttila 2011.

- 2 *Emily L.* ei ole ainoa Durasin henkilögallerian naisista, jolla on vaillinainen nimi. Hiljaisten naisten galleriaan kuuluu myös toteutumattoman rakkauden vangiksi jäänyt äänenön tarkkailija Lol V. Stein.
- 3 Kummankin ajattelijan diskursiivisessa työssä on kuitenkin se riski, että binääristen oppositioparien esiin tuominen ja korostaminen voi pönkittää niitä entisestään.
- 4 Duras on varioinut patriarkaalisen kulttuurin tukahduttamaa, mahdollonta rakkautta muissakin teoksissaan, kuten kolme vuotta ennen *Emily L.*:ää ilmestyneessä *Rakastajassa*.
- 5 Blanchot'n mukaan mitä tavoittamattomammalta Toinen meistä näyttää, sitä enemmän hän vetää meitä puoleensa, jopa siinä määrin, että hän on kaiken sen tuolla puolen, mikä on meille tärkeää.
- 6 *L'entretien infinin* "Moninaiseksi puheeksi" nimetyn aloitusosan ensimmäisessä luvussa Blanchot viittaa noin kahteenkymmeneen filosofiin, jotka kaikki ovat valkoisia eurooppalaisia miehiä. Yli 600-sivuisessa teoksessa viitataan vain muutamaa naisfilosofia tai -kirjailijaan, ja Durasin *Lol V. Steinin elämä* -romaania käsitellään lopussa lyhyesti. Sen analysointiin johdattavassa osiossa Blanchot puhuu "kerronnan maskuliinisen persoonapronominin välittämästä neutrisesta äänestä", mikä särähtää feministisen nykylukijan korvaan. Esimerkiksi Luce Irigaray (1990) ja Deborah Cameron (1996) ovat kielenkäytön sukupuolittuneisuutta ruotivissa tutkimuksissaan osoittaneet, kuinka muun muassa englannin ja ranskan kaltaisissa kielissä neutriseksi tekeytyvä maskuliinisuku ei toimi kielessä neutrisesti vaan maskuliinisesti.
- 7 Blanchot kysyy: "Mihin itse asiassa viittaamme, kun ihailimme teoksen sävyä ja herkistymme sille kuin teoksen ominaisimmalle piirteelle? Emme viittaa tyyliin emmekä kielen kiinnostavuuteen ja laatuun, vaan nimenomaan hiljaisuuteen, miehekkääseen voimaan, jonka ansiosta kirjoittava henkilö luovuttuaan itsestään ja hylättyään itsensä on kuitenkin pystynyt pitämään kiinni vallastaan, vaikenemispäätöksestään."
- 8 Lacanilaisessa ajattelussa kielen käsittävä symbolinen rakenne perustuu maskuliinista valtaa symboloivaan falliseen merkitsijään sekä fallista halua noudattavaan merkityksenmuodostukseen, minkä vuoksi feminiinisyyden/maisellisuus voi saada ilmenemismuotonsa vain suhteessa falliseen. Lacanilaisessa ajattelussa feminiinisyyden jääkin aina jossain määrin symbolisen rekisterin, ja siten myös kielen, ulkopuolelle. Falloksen perustuvassa merkitysjärjestelmässä naiselliselle ei jää juuri muuta paikkaa kuin poissaolo ja puute. Ihmisten sukupuolittumista tutkivassa *Encore*-teoksessaan Lacan (1975, 86) väittää esimerkiksi, että nainen on asioiden luonnon/luonteen eli sanojen luonnon/luonteen ulkopuolella: "*Il n'y a de femme qu'exclue par la nature des choses qui est la nature des mots.*" Lauseen historian ja universalisoiva sävy herättää kuitenkin kysymyksen, mistä naisesta tässä oikeastaan puhutaan, ja mistä sanoista, mistä kielestä. Voidaan hyvin kysyä, nojaako symbolinen rakenne falliseen merkitsijään yhtä vahvasti vielä esimerkiksi 2020-luvun pohjoismaisissa kulttuureissa kuin teoreetikon tuntemassa 1950- ja 60-lukulaisessa ranskalaisessa katolisessa kulttuurissa. Sävyllään universalisoivassa teoriassa symbolinen muistuttaa helposti monoliittista konstruktia, josta käsin väylää feministiseen muutokseen on hankala hahmottaa. Jääkin avoimeksi kysymykseksi, missä määrin lacanilaista näkemystä ihmisten sukupuolittumisesta voi soveltaa eri aikakausiin ja kulttuureihin, muuttuviin ajallispäikkällisiin konteksteihin.
- 9 Cixous leikittelee Lolin nimen äänneillä näin: "*Elle l'appelle l, l, zéro; elle, elle, 0. Encore un coup de génie: la trouvaille du nom-trou. Un vrai miroir aux alouëtres. Tous nous y jetons. LOL !! Un trou avec deux l l à ses côtés, deux bâtonnets, deux phallus en miroir deux ailes deux elles deux traits de zèle.*"
- 10 Sukupuolirooleja englannin- ja ranskankielisissä keskusteluissa 1970-, 80- ja 90-luvuilla selvittänyt Monnet'n raportti osoittaa muun muassa, että naisten puheenvuorot kestivät keskimäärin 3–10 sekuntia, kun taas miesten puheenvuorot 10–17 sekuntia. Raportin mukaan keskusteluroolit sukupuolittuivat jo varhaisella iällä, ja pojat puhuivat koulussa enemmän kuin tytöt. Muita pidempään puhumien on Monnet'n mukaan tapa lisätä omaa vaikutusvaltaa dialogissa, sillä sukupuoleen katsomatta ihmiset antavat enemmän painoarvoa puheelle kuin hiljaisuudelle. Naisten puheen keskeyttämällä miehet saivat sanan haltuunsa, minkä seurauksena naiset vetäytyivät keskustelusta. Naisten tultua rajusti keskeytetyksi he antoivat yleensä periksi ja luovuttivat puheenvuoronsa miehelle. Näiden "sanallisten tunkeutumisten" ansiosta miesten onnistui saada keskustelussa enemmän sananvaltaa ja hallita puhetilannetta.
- 11 Durasin isän kuoltua perhe menetti asemansa valkoisessa porvaristossa, mutta ihonväriinsä vuoksi Marguerite jäi myös alkuperäisväestön yhteisön ulkopuolelle. Tämä rasistisesti rakennettujen luokkien väliin putoaminen ja ei-mihinkään kuuluminen tuo oman merkityskerrostumansa tuotannon valkoisuuden, pois pyyhkimisen ja ei-mikyyden teemojen tarkasteluun.
- 12 Bouthours-Paillartin mukaan kyseessä ei ole Édouard Glissantin määritelmän mukainen kreolikieli, jossa yhteensulautumista tapahtuu myös sanaston tasolla, vaan Durasin ilmaisussa kielellinen sekoittuminen toteutuu syvemmällä, arkaaisemmallalla ja kenties vaikeammin tavoitettavalla tasolla.

KIRJALLISUUS

- Barnes, Leslie (2014) *Vietnam and the Colonial Condition of French Literature*. University of Nebraska Press, Lincoln, Nebraska.
- Blanchot, Maurice (2003/1955) *Kirjallinen avaruus*. Suom. Susanna Lindberg. Ai-ai, Helsinki.
- Blanchot, Maurice (1969) *L'entretien infini*. Gallimard, Paris.
- Borgomano, Madeleine (2000/2010) "Marguerite Duras: écriture du silence ou vertige de l'indicible?". Teoksessa Claude Borgomano & Bernard Alazet (toim.) *Marguerite Duras. De la forme au sens*. L'Harmattan, Paris, 133–142.
- Bouthors-Paillart, Catherine (2002a) *Duras la métisse: Métissage fantasmatique et linguistique dans l'écriture de Marguerite Duras*. Droz, Genève.
- Bouthors-Paillart, Catherine (2002b) "Susciter l'orient pernicieux des mots! Métissage fantasmatique et linguistique dans l'écriture de Marguerite Duras". Teoksessa *La tentation du poétique*. Presses Sorbonne Nouvelle, Paris, 123–135.
- Cameron, Deborah (1996/1992) *Sukupuoli ja kieli: feminismi ja kielentutkimus*. Suom. Riitta Oittinen ja työryhmä. Vastapaino, Tampere.
- Caruth, Cathy (1996) "Literature and the Enactment of Memory (Duras, Resnais, Hiroshima mon amour)". Teoksessa *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History*. Johns Hopkins University Press, Baltimore, 25–56.
- Chevallier, Flore (2013) *The Body of Writing: An Erotics of American Contemporary Fiction*. Ohio State University Press, Columbus, Ohio.
- Cixous, Hélène (2013a/1975) *Medusan nauru ja muita ironisia kirjoituksia*. Suom. Heta Rundgren & Aura Sevón. Tutkijaliitto, Helsinki.
- Cixous, Hélène (2013b) "Édits de Duras". Teoksessa *Marguerite Duras*. Le Magazine littéraire, Collection Nouveaux regards, Paris, 31–37.
- Cohen, Susan D. (1993) *Women and Discourse in the Fiction of Marguerite Duras*. Macmillan, London.
- de la Motte, Annette (2004) *Au-delà du mot. Une « écriture du silence » dans la littérature française du vingtième siècle*. Lit Verlag, Münster.
- Duras, Marguerite (1989/1987) *Emily L. [= E]*. Suom. Annikki Suni. Otava, Helsinki.
- Duras, Marguerite (1990) Haastattelu lehdessä *Le Nouvel Observateur*. 24.–30. toukokuuta 1990.
- Dutton, Jacqueline (2016) "État présent. World Literature in French, *Littérature-monde*, and the Translingual Turn." *French Studies*, Vol. LXX:3, 404–418.
- Gauthier, Xavière & Duras, Marguerite (1974) *Les Parleuses*. Éditions de Minuit, Paris.
- Gilsenan Nordin, Irene, Hansen, Julie, and Zamorano Llena, Carmen (2013) *Transcultural Identities in Contemporary Literature*. Rodopi, Amsterdam.
- Hoel, Kaisa (2018) "Å fortelle gjennom traumer: Traumefremstilling i Marguerite Duras' *Emily L.*". *Norsk Litteraturvittenskapelig tidskrift* 1/2018, 49–65.
- Husserl-Kapit, Susan & Duras, Marguerite (1975) "An Interview with Marguerite Duras". *Signs*. vol 1:n° 2. The University of Chicago Press, 422–434.
- Irigaray, Luce (1974) *Speculum de l'autre femme*. Éditions de Minuit, Paris.
- Irigaray, Luce (1990) *Sexes et genres à travers les langues*. Grasset, Paris.
- Jacquot, Martine L. (2009) *Duras, ou le regard absolu*. Les Presses du Midi, Toulon.
- Kellman, Steven G. (2000) *The Translingual Imagination*. University of Nebraska Press, Lincoln.
- Killeen, Marie-Chantal (2004) *Essai sur l'indicible – Jabès, Duras, Blanchot*. Presses Universitaires de Vincennes, Saint-Denis.
- Knuuttila, Sirkka (2002) "Valkoinen merkitsee". Teoksessa Sanna Karkulehto & Ilmari Leppihalme (toim.) *Ruumillisuus. Merkillisiä ruumiita kirjallisuudessa*. SKS, Helsinki. 61–96.
- Knuuttila, Sirkka (2011) *Fictionalising Trauma: The Aesthetics of Marguerite Duras's India Cycle*. Peter Lang, Frankfurt am Main.
- Kosonen, Päivi (2000) *Elämät sanoissa*. Tutkijaliitto, Helsinki.
- Kristeva, Julia (1998/1987) "Marguerite Duras: tuskan tauti". Suom. Mika Siimes. Teoksessa *Musta aurinko. Masennus ja melankolia*. Nemo, Helsinki, 245–286.
- Lacan, Jacques (1975) *Encore*. Éditions du Seuil. Paris.
- Lacan, Jacques (1995/1965) "Kunnianosoitus Marguerite Durasille". Suom. Pia Sivenius. *Nuori Voima* 6/1995, 23–26.
- Lasserre, Audrey (2009) "Les femmes du XXe siècle ont-elles une Histoire littéraire?" *Cahiers C.E.R.A.C.C.*, 3–54.
- Le Doeuff, Michèle (1998) *Le sexe du savoir*. Flammarion, Paris.
- Lorde, Audre (2022/1984) *Sister Outsider: esseitä ja puheita*. Suomentanut Kaijamari Sivill. Kosmos, Helsinki.
- Makward, Christiane (1978) "Structures du silence/du délire. Marguerite Duras/Hélène Cixous". *Poétique* nro 35, 314–324.
- Marini, Marcelle (1977) *Territoires du féminin*. Éditions de Minuit, Paris.

- Meretoja, Hanna (2020) "Philosophies of Trauma".
Teoksessa Colin Davis & Hanna Meretoja (toim.)
The Routledge Companion to Literature and Trauma.
Routledge, London & New York, 23–35.
- Minh-ha, Trinh T. (1988) "Not You/Like You: Post-Colonial
Women and the Interlocking Questions of Identity and
Difference". *Inscriptions*: 3/4, 71–77.
- Minh-ha, Trinh T. (2011). *Elsewhere, Within Here:
Immigration, Refugeeism and the Boundary Event*.
Routledge, London.
- Monnet, Corinne (1998) "La répartition des tâches
entre les femmes et les hommes dans le travail de la
conversation". *Nouvelles Questions Féministes* vol. 19:
1, 9–34.
- INA (1969) "Marguerite Duras: On casse tout et on
recommence". Haastattelu *Détruire dit-elle* -elokuvan
kuvauksissa. [https://www.ina.fr/ina-eclair-actu/1969-
marguerite-duras-on-casse-tout-et-on-recommence](https://www.ina.fr/ina-eclair-actu/1969-marguerite-duras-on-casse-tout-et-on-recommence).
(Viitattu 11.11.2022)
- Noguez, Dominique (2001/1990) "La gloire des mots".
Teoksessa Dominique Noguez (toim.) *Duras,
Marguerite*. Flammarion, Paris. 17–56.
- Pallotta della Torre, Leopoldina & Duras, Marguerite
(2014/1989). *Nimetön intohimo*. Suom. Aura Sevón.
Poesia, Helsinki.
- Planté, Christine (2015/1989) *La petite sœur de Balzac*.
Presses Universitaires de Lyon, Lyon.
- Plumwood, Val (1993) *Feminism and the Mastery of Nature*.
Routledge, London.
- Reid, Martine (2010) *Des femmes en littérature*. Belin, Paris.
- Ryynänen, Sanna (2020) "Puhummeko nyt rasismista?"
Media & viestintä 43: 4, 326–344.
- Salami, Minna (2021/2020) *Aistien viisaus*. Suom. Sini
Linteri. S&S, Helsinki.
- Spivak, Gayatri (1994) "Can the Subaltern Speak?"
Teoksessa Patrick Williams & Laura Chisman (toim.)
Colonial Discourse and Post-Colonial Theory. Columbia
University Press, New York, 66–111.

