

Minästä toiseen. Lacanilaisen subjektin syntymä Anaïs Ninin *House of Incest*issä ja Hélène Cixous'n *Dedans*'issa.

Pro gradu -tutkielma
Yleisen kirjallisuustieteen laitos
9.11.2007
Heta Rundgren

Johdanto.....	3
<i>Teokset osana kirjallista perinnettä.....</i>	4
<i>Anaïs Nin ja inestinin talo</i>	9
<i>Hélène Cixous ja sisäpuoli.....</i>	12
<i>Minä, toinen, subjekti – peruskäsitteistä.....</i>	14
<i>Freudista Lacaniin – hysteriasta puhuvaan olentoon</i>	17
<i>Työn rakenteesta ja käsittelyjärjestyksestä</i>	20
1. Minä syntyy.....	22
<i>Lacanalainen subjekti: kahden diskurssin välissä</i>	22
<i>Minäkertoja ja kerrottu minä – johdanto romaanien analyysiin</i>	23
1.1 House of Incest	24
<i>Anonyymi minä</i>	24
<i>”Hulluus” ja neuroottisuus modernin taiteilijan hahmossa.....</i>	26
<i>Insesti-metafora</i>	28
<i>Taiteilijan ja psykoanalyytikon roolit minäkertojan hahmossa</i>	30
<i>Epävarma minä.....</i>	35
<i>Minän syntymän kuvaus</i>	37
<i>Toinen jouissance ja symbolinen.....</i>	40
1.2 Dedans	42
<i>Minäkertoja ja nimien puute</i>	42
<i>Minän synty: paratiisin menetys ja helvetti.....</i>	42
<i>Maternaalisen menettäminen</i>	45
<i>Maternaalisesta paternaaliseen</i>	47
<i>Minän suunnitelma: itse itsensä synnyttäminen</i>	49
2. Peilivaihe ja imaginaarinen tila.....	52
<i>Peilivaiheen dialektiikka</i>	52
<i>Imaginaarinen ja peilivaihe romaaneissa.....</i>	53
2.1 House of Incest	54
<i>Kuvat kerronnassa ja minän todellisuudessa</i>	54
<i>Minän keskeneräinen ruumiinkuva</i>	56
<i>Jeanne ja ”hajaantunut ruumis”</i>	58
<i>Sabinan ruumiillisuus</i>	60
<i>Minä valitsee ruumiin</i>	62
<i>Hysterinen minä ja feminiinisen mysteeri</i>	63
<i>Naisten välinen suhde</i>	66
2.2 Dedans	68
<i>Lapsuuden todellisuus.....</i>	68
<i>Peilivaiheen väärintunnistus</i>	70
<i>Imaginaarinen ruumis ja symbolinen ruumis.....</i>	73
<i>Maahan köytetty ruumis.....</i>	76
<i>Yhtyminen isän ruumiiseen.....</i>	78
3. Vieraantuminen symbolisessa	82
<i>Oidipaalinen prosessi ja sukupuoli-identiteetin omaksuminen.....</i>	82
<i>Puute ja symbolisen perustamat erot romaaneissa</i>	86
3.1 House of Incest	87
<i>Sabinan katse.....</i>	87
<i>Valheiden luolassa: minän kirja ja sanojen painolasti.....</i>	90
<i>Sukupuoli-identiteetti ja liike.....</i>	93
3.2 Dedans	95
<i>Todellisesta isästä imaginaariseen.....</i>	95

<i>Äitisuhte ja symbolinen</i>	98
<i>Sukupuolieron kirjoittautuminen</i>	100
<i>Minä nimeämässä</i>	102
<i>Symbolisen luonne: isän vanhemmat ja kuva patriarkaatista</i>	104
<i>Syntymä sieltä, mistä sanat tulevat</i>	107
<i>Isään identifioituminen ja kuoleman hahmottaminen</i>	109
4. Subjektin liike, kirjoituksen liike	113
<i>Lacan ja romaanit: vieraantumisen ylittäminen ja liikkuva kirjoitus</i>	113
4.1 House of Incest	114
<i>Kirjoituksen synty ruumiillisena tapahtumana</i>	114
<i>Sanojen sinfonia – proosan runollisuus</i>	116
<i>Feminiininen diskurssi?</i>	119
<i>Tanssijan kuva – uusi subjekti</i>	121
4.2 Dedans	123
<i>Minän rakkaus</i>	123
<i>Moni-nainen ruumis</i>	126
<i>Isän ruumis ja nautinto kielessä</i>	128
<i>Paluu haudalle: ahdistuksesta sanoihin</i>	130
<i>Kuolema ja elävä</i>	132
<i>Menneen tuleva</i>	134
Lähteet	138
<i>Tutkittu kaunokirjallisuus</i>	138
<i>Tutkimuskirjallisuus</i>	138

Johdanto

Sigmund Freud kirjoitti runoilijoiden ennakoineen psykoanalyttisiä ajatuksia ihmismielestä. Hänen teoriansa synnyttyä vaikutteet voivat kulkea myös toisin päin, kuten tutkielmani kohteena olevat romaanit Anaïs Ninin (1903—1977) *House of Incest* (1936) ja Hélène Cixous'n (s. 1937) *Dedans* (1969) osoittavat. Niitä voi molempia kuvata psykoanalyysin kertomuksesta¹ innoituksensa saaneiksi teoksiksi. Molemmat ovat myös esikoisromaaneja² ja ”sisäiseen” tai psyykkiseen maailmaan keskittyviä minäkertojan kasvutarinoita, joissa kerrotuista ulkomaailman tapahtumista tulee usein vertauskuvia sisäisille muutoksille. Psykoanalyysin vaikutuksen voi nähdä myös teosten rakenteessa, psykoanalyysiä läpikäyvän ”vapaata” puhetta muistuttavassa fragmentaarisessa minäkerronnassa. Romaaneissa ei päästä minäkertojan tarinan ulkopuolelle vaan kaikki kerronta on ”subjektiivista”. Tämä ilmentää teosten keskeistä aihetta: yksilön vieraantumista maailmasta ja lukkiutumista omaan minään, jota Ninin romaanin inestin talo ja Cixous'n sisässä olon tila tai sisäpuoli (*dedans*) ilmentävät.

Romaaneissa tulee vahvasti esille ihmisyksilön sisäinen jakautuminen, monien eri tahojen olemassaolo saman yksilön sisällä. Freudin ajatus yksilön jakautumisesta tietoisesta ja tiedostamattomasta välillä onkin välttämätön lähtökohta teosten kuvaamien psyykkisten prosessien ymmärtämiselle. Romaanien minäkertojat kuvaavat vähittäistä syntymistä erilaisten roolien ja myyttien määrittämään todellisuuteen, ruumiinkuvansa ja seksuaalisuutensa rakentumista kohtaamisissa toisten henkilöhahmojen kanssa. Ranskalainen psykiatri ja psykoanalytikko Jacques Lacan (1901—1981) kehitti Freudin teoriaa 1930—70-luvuilla liittäen siihen ”lingvistisen käänteen”, ajatuksen todellisuuden kielellisestä luonteesta. Lacanilainen käsitys kielen määrittämästä ruumiista ja seksuaalisuudesta yhteydessä identiteetin luomisen prosessiin luo tutkielmani viitekehyksen teosten maailman analysointiin. Peter Brooks toteaa, että psykoanalyysin ymmärrys psyykestä lähtee ruumiin keskeisyydestä: ruumis on sekä paikka, missä psyykkinen konflikti ”kirjoittautuu” eli tulee näkyväksi (Freudin mukaan neurootikon fyysiset

¹ Psykoanalyysin narratiivisuudesta ks. Brooks 1994.

² Teokset eivät ole tekijöidensä ensimmäisiä julkaisuja, vaan niitä edeltää Ninillä esseekirja *D. H. Lawrence: un unprofessional study* ja Cixous'lla novellikokoelma *Le prénom de Dieu*. *House of Incest* on muodoltaan romaanin ja runouden välimaastossa. Benstock (1986) ja Richard-Allerdyce (1998) kutsuvat sitä proosarunoksi, mutta tutkielmassani nimitän sitä romaaniksi kuten itse kirjailija ja useimmat tutkijat. Kumpaakaan teosta ei ole suomennettu. *Dedans* on käännetty englanniksi nimellä *Inside* (1986).

oireet symboloivat psyykkistä kärsimystä) että kaiken inhimillisen symbolismin lähde. Ruumis on seksuaalinen ruumis ja minä seksuaalinen olento. Seksuaalisuutta ei kuitenkaan ymmärretä vain fyysisenä ilmiönä vaan osana identiteetin määrittävää fantasioiden ja symbolisaatioiden kokonaisuutta. (Brooks 1993, xii—xiii)

Yksilön jakautuminen on Lacanille olemassaolevaan kielen järjestelmään eli *symboliseen (le symbolique)* tulemisen yhteydessä tapahtuva ”toinen syntymä”. Lacanilaisesta näkökulmasta tutkimuskohteena olevia romaaneja voikin lähestyä kuvauksina yksilön vähittäisestä syntymisestä symboliseen, kielen määrittämään todellisuuteen. Lähestyn tätä syntymää prosessina, joka sisältää erilaisia vieraantumisen vaiheita. Romaanien kuvaama eristäytyminen minään näyttäytyy aluksi Lacanin peilivaiheena, aikakautena, jolloin ihminen vieraantuu minän *imaginaariseen* maailmaan. Symbolinen vieraantuminen taas liittyy vieraantumiseen kielen järjestelmässä, symbolisessa kielen yksiköt edustavat yksilöä, joka ”häviää” (yksinkertaistetusti ajateltuna) vaikkapa nimensä taakse. Lacanin teoria avaa mahdollisuuden tutkia romaaneja sekä imaginaarisen minään lukkiutumisen että symbolisessa koetun vieraantumisen aikakausina. Lisäksi lacanilainen subjektikäsite antaa mallin romaanien minäkertojien matkalle ahdistavasta minään eristäytymisestä yksilön sisäisen moneuden tunnistamisen kautta kohti muuttuvaista ja hetkellistä subjektiutta.

Teokset osana kirjallista perinnettä

Tutkittavat teokset saivat ilmestyessään kovin erilaisen vastaanoton. Cixous'n romaani palkittiin Ranskassa vuonna 1969 Prix Médicis -kirjallisuuspalkinnolla, kun 1936 samassa maassa ilmestynyt Anaïs Ninin teos jäi lähes kokonaan vaille huomiota.³ Molempien romaanien kirjoitustyyli pyrkii uudistamaan proosamuotoista kerrontaa: *House of Incestiä* voisi kutsua paitsi romaaniksi myös kokoelmaksi proosarunoja ja *Dedans'*ia voisi luonnehtia romaanin muodostaviksi runollisiksi kohtauksiksi. Romaanit ovat ilmestyneet erilaisina aikakausina ja niitä erottaa toinen maailmansota. Molempia voi kuitenkin kutsua moderneiksi teksteiksi Susan Robin Suleimanin määrittelyn mukaan:

³ *House of Incestin* ensimmäinen painos julkaistiin Siana Pressin toimesta, toinen painos Yhdysvalloissa vuonna 1947 (Gemor Press) ja kolmas 1958 (Swallow Press). Kolmas kustantamo oli ensimmäinen, jota Nin ei ollut mukana perustamassa ja rahoittamassa. *House of Incest*, kuten suurin osa Ninin kaunokirjallisesta tuotannosta, saavutti suuren yleisön vasta, kun hänen läpi elämänsä kirjoittamiaan päiväkirjoja alettiin julkaista vuodesta 1966 lähtien.

They privilege the fragment, the gap, incompleteness, postponement, they are written in language that perturbs (...) these texts self-consciously contest and subvert traditional narrative authority and coherence... (1990, 100)

Romaanien kirjoitus tavoittelee runollista, musiikillista rytmiä ja monimerkityksisyyttä vastustaen realismin estetiikkaa myös epäselvästi rajattujen henkilöhahmojen ja moniselitteisten tapahtumien kautta.

Romaanien aihe, yksilön kehityksen kuvaus, sijoittaa teokset *Bildungsromanin* genreen.⁴ Naispäähenkilön omaavan kehitysromaanin perinnettä on tutkittu 70-luvun alusta lähtien *female novel of development* tai *female Bildungsroman* -nimitysten alla. Alkuun monet tutkijat lähestyivät genreä naisen itsensä löytämisen ja vapautumisen kuvauksena. Susan J. Rosowski edustaa pessimistisempää ajattelua käyttäessään termiä *the novel of awakening* naispäähenkilön kehitystä kuvaavasta romaanista:

...movement is inward, toward greater self-knowledge that leads in turn to a revelation of the disparity between that self-knowledge and the nature of the world. The protagonist's growth results typically not with "an art of living", as for her male counterpart, but instead with a realization that for a woman such an art of living is difficult or impossible: it is an awakening to limitations. (Rosowski 1983, 49)

Tutkimieni teosten voi sanoa edustavan Rosowskin luonnehtimaa perinnettä⁵ osittain: ne keskittyvät toki päähenkilön sisäiseen "kehitykseen". Romaanit eroavat kuitenkin radikaalisti Rosowskin määrittelemästä genrestä keskittyessään päähenkilön psykologiseen todellisuuteen siinä määrin, että ulkomaailmaa kuvataan lähes pelkästään sisäisen maailman heijasteena. Teoksien päähenkilönä on minä, kertojana minäkertoja ja miljöönä lapsuuden maisemasta (*Dedans*'issa) tai unien todellisuudesta (*House of Incest*issä) koostuva psyyken näyttämö.

Romaanien teksteissä ulkoinen ja sisäinen maailma yhteenkietoutuvat. Rosowskin "maailman luonne" (*the nature of the world*) tarkentuu niissä kielen todellisuudeksi. "Maailman" kohdatessaan minäkertoja ei kohtaa mitään "ulkoisia rajoituksia" vaan dialektiikassa kielen kanssa konstruoituvan itsensä ja tästä rakentumisesta juontuvan oman toiseutensa. "Objektiivisen" ulkomaailman kuvaus

⁴ Abel, Hirsch ja Langland määrittelevät *Bildungsromanin* seuraavasti: "Since it's origin in Goethe's *Wilhelm Meister's Apprenticeship*, the *Bildungsroman* has emphasized the interplay of psychological and social forces. (...) The genre embodies the Goethean model of organic growth: cumulative, gradual, total. Originating in the Idealist tradition of the Enlightenment, with its belief in human perfectibility and historical progress, this understanding of human growth assumes the possibility of individual achievement and social integration." (1983, 4—5)

⁵ Rosowski ottaa artikkelissaan esimerkkeiksi viisi romaania: Gustave Flaubertin *Madame Bovary*, Kate Chopinin *The Awakening*, Willa Catherin *My Mortal Enemy*, Agnes Smedleyn *Daughter of Earth* ja George Eliotin *Middlemarch*.

puuttuu romaaneista paitsi siksi, että ne kuvaavat minäkertojan psyykkistä kehitystä myös siksi, että ne dekonstruoivat⁶ sisäisestä lähtien sisä- ja ulkotilan välistä erottelua. Romaanit avautuvat tulkinnassani teksteinä, jotka kuvatessaan vähittäistä syntymisen prosessia dekonstruoivat kirjoituksessaan käsityksen yhtenäisestä minästä (sisäinen) ja minän kohtaamasta ulkomaailmasta (ulkoinen) ja tätä kautta selkeän rajan minän ja toisen välillä.

Ninin ja Cixous'n ensimmäisiltä tunnustetuilta kirjallisilta esikuviltaan, kahdelta mieskirjailijalta, ottamissaan vaikutteissa on havaittavissa samankaltaisuutta. Ninin kirjailijanuran alkuun on varmasti eniten vaikuttanut D. H. Lawrence, jota hänen ensimmäinen julkaistu kirjoituksensa ”The Mystic of Sex – A first look at D. H. Lawrence” (*The Canadian Forum*, lokakuu 1930) ja ensimmäinen teoksensa *D. H. Lawrence: An Unprofessional Study* (1932) käsittelee. Cixous'n esikuvana voi nähdä erityisesti James Joycen, josta hän kirjoitti väitöskirjansa *L'Exil de James Joyce ou l'art du remplacement* (1969). Sekä Nin että Cixous lukivat esikuviaan omasta näkökulmastaan erästä samankaltaista teemaa painottaen. Nin lainaa ja kehittää Lawrence'n *elämänvirran* ajatuksen:

Livingness was the first law. Livingness physically and imaginatively. Livingness in Lawrence included the power to resuscitate by feeling –(a miracle!) the power of renewal, always by feeling. (Nin 1995, 19)

L. W. Markertin mukaan Lawrence'n ”elävyys” tarkoitti Ninille kirjoituksen ja elämän pyrkimystä jatkuvaan liikkeeseen ja kasvuun, joka vastustaa kuolemaan vertautuvaa pysähtynyttä tilaa (1997, 229).⁷ Cixous taas kirjoittaa Joycen *Odyssseuksessa* esiintyvistä Mollyn henkilöistä ja feminiinisestä, joka sanoo elämälle ’kyllä’:

Nous n'avons aucune raison de *femme* de faire allégeance au négatif. Le féminin, (les poètes le soupçonnèrent) affirme : “...and yes I said yes I will Yes”. Et oui, dit Molly en emportant *Ulysse* au-delà de tout livre vers la nouvelle écriture, j'ai dit oui, je veux Oui. (1975, 47)

Kirjailijoiden esikoisteokset ovat myös yrityksiä sijoittautua kirjallisuushistoriaan, eittämättömän maskuliiniseen perinteeseen. Lawrencea ja Joycea tutkiessaan Nin ja Cixous painottavat omia mielenkiinnonkohteitaan ja muodostavat jatkumon, jonka seuraava looginen askel on heidän oma tuotantonsa. Kirjailijoiden ensimmäiset romaanit osoittavat suuntaa: kuolemasta ja pysähtyneisyydestä kohti elämää ja

⁶ Dekonstruoida, ts. rakentaa ja purkaa. Erottelu ulkoiseen ja sisäiseen tuodaan esille, jotta niiden välinen raja voitaisiin purkaa yhteenkietoutumisen kautta.

⁷ Markertin lisäksi myös Helen Tookey painottaa, että Nin tulkitsee Lawrencea selittäen ja oikeuttaen jo omia mielenkiinnonkohteitaan (2003, 140).

liikettä. Elämänmyönteisyys yhdistyy kirjailijoilla feminiinisen käsitteeseen, mutta vasta esikoisteoksen kirjoittamisen jälkeen – Cixous’lla 1970-luvun feministisissä kirjoituksissa ja Ninillä samoihin aikoihin pidetyissä luennoissa.⁸

Tookeyn mukaan Nin löysi Lawrencelta yrityksen tuoda aistien, ruumiin alue kieleen:

Her admiration for Lawrence’s radical attempt to ‘see with the soul and the body’ was also a starting-point for her own attempts to define and practice a poetic prose that ‘writes the body’—that brings into language the bodily forces of rhythm, movement, and desire, what Julia Kristeva theorizes as the *semiotic* modality.” (Tookey 2003, 135)

Tookey puhuu Ninin päämäärästä, uudenlaisen, feminiinisen kirjoituspraktiikan löytämisestä ruumiin kirjoittamisena ja mainitsee Kristevan semioottisen modaliteetin tällaisen kirjoituksen lähteenä. Ilmaistessaan päiväkirjoissaan tarpeen ”kirjoittaa nainen” jo vuonna 1937 Nin on Sharon Spencerin mukaan (Dorothy Richardsonin ja Virginia Woolfin jälkeen) kolmas englanniksi kirjoittava nainen, joka ilmaisee ajatuksen feminiinisestä kirjallisuuden teoriasta ja käytännöstä (1996, 58). Spencer yhdistää Ninin edelläkävijänä linjaan, jossa ranskalaiset kirjailijat (Spencerin esimerkkeinä ovat Annie Leclerc ja Hélène Cixous) pohtivat tarvetta ”naisen ruumiin kirjoittamiseen” 40 vuotta myöhemmin (1996, 64). Samoin tekevät myös Diane Richard-Allerdyce tutkimuksessaan Ninin tuotannosta (1998) sekä naisten kirjallisia päiväkirjoja ja moderniutta tutkinut Elizabeth Podnieks (2000). Useimmat tutkijat siis mieltävät Ninin ajatusten ennakoivan ranskalaisten naisteoreetikkojen 1970-luvun ajatuksia, lähinnä juuri Hélène Cixous’n *écriture féminine* -teoriaa.

Susan Rubin Suleimanin mukaan ”feminiinisen kirjoituksen” kehittäjät samastavat modernin tekstin ”naisen ruumiiseen”. Ranskalaisen ”avant-garden” sukupuolikäsityksiä tutkiva Suleiman kirjoittaa Cixous’sta pohtiessaan naistaiteilijan mahdollisuuksia toisen maailmansodan jälkeisessä historiallisessa tilanteessa, jolloin marginaalisesta taiteesta tuli positiivista ja ”vallankumouksellista”:

In a system in which the marginal, the avant-garde, the subversive, all that disturbs and ”undoes the whole” is endowed with positive value, a woman artist who can identify those concepts with her own practice and metaphorically with her own femininity can find in them a source of strength and self-legitimation. Perhaps no one has done this more successfully than Hélène Cixous. Her famous essay, “Le

⁸ Ninin ajatuksia feminiinisestä löytyy hänen 1970-luvulla Yhdysvalloissa pitämistään suosituista luennoista, joita on koottu mm. teokseen *A Woman Speaks* (1975).

Rire de la Méduse”, is the closest thing to an avant-garde manifesto written from an explicitly feminist perspective. (Suleiman 1990, 17)

Suleiman huomauttaa, että feminiinisyys yhdistetään klassisessa estetiikassa ylenmääräisiä yksityiskohtia, koristelua ja dekadenssia sisältävään dekadenttiin tyyliin, joka arvotetaan yleensä negatiivisesti.⁹ *Écriture féminine* -teorian piirissä ”feminiininen” yhdistetään moninaiseen, eroottiseen, kokeelliseen, moderniin kirjoitukseen kun taas yhtenäisyyttä etsivä realistinen romaani nähdään maskuliinisen perinteen huipentumana. (Suleiman 1990, 38—40) Cixous puhuu ”runollisen” puolesta assosioiden sen feminiiniseen rakenteeseen, joka on hänen mukaansa usein piilotettuna maskuliinisen ja proosallisen sekaan (sellaisilla kirjailijoilla kuin Joyce, Proust tai Genet). Kuten Cixous, myös Nin yhdistää naisen ruumiin ja siihen liittyvän ”sensuaalisuuden” uudenlaiseen kirjoitukseen, joka eroaa maskuliinisestä perinteestä.

Kysymys feminiinisestä ja naisen ruumiin kirjoittamisesta ei välttämättä liity feministiseen positioon. Margaret Homans näkee vaarallisena joidenkin feministien 1970-luvulla esittämän vaatimuksen siitä, että naisten itseilmaisun pitäisi perustua ”totuudenmukaiseen kokemukseen naiseudesta”. Vaatimus kirjallisesta ”naamioiden pudottamisesta”, joka lopettaisi dualistisen tradition ja ratkaisisi naisten ongelmallisen aseman maskuliinisessä perinteessä on hänen mukaansa mahdoton, koska kieli kantaa välttämättä mukanaan naamioita. (1980, 216) Homans myös painottaa, että sukupuolen lisäksi runoilijan ilmaisuun vaikuttaa luonnollisesti kirjallinen kokemus. Täten (myös) naisrunoilijoiden ja -kirjailijoiden tuotantoa tulisi lähestyä ennen kaikkea kirjallisina tuotteina kirjallisessa kontekstissa eikä naiskirjailijan naiseutta pohtivina teksteinä:

...it should be possible to read the poetical works of women writers primarily as literary texts and in a literary context, while at the same time finding a language for evaluating the literary effects of the author’s femininity... (Homans 1980, 8)

Anaïs Ninin ja Hélène Cixous’n teoksia tutkittaessa on erittäin tärkeää pitää mielessä Homansin muistutus. Molempien tuotannon tulkinnan määrittelee usein kirjailijan sukupuoli: Ninin kohdalla keskitytään tämän kannanottoihin naisen

⁹ Roland Barthes luonnehtii kuitenkin tällaisen tekstin päinvastoin maskuliiniseksi ja arvottaa sen positiivisesti kutsuen sitä ”kirjoittuvaksi” tai *jouissance* tekstiksi 1970-luvun kirjoituksissaan. Samalla hän tulee Suleimanin mukaan yhdistäneeksi feminiinisuuden klassiseen ”luettavaan” tekstiin, jota luonnehtii yhtenäisyys ja systemaattisuus, jotka ”kirjoittuvasta” tekstistä puuttuvat. Näyttää siis siltä, että Barthesille feminiinisyttä on erityisen vaikea yhdistää positiiviseen kirjoituspraktiikkaan. Barthes on kehittänyt ”kirjoittuvan” ja ”luettavan” tekstin käsitteitään mm. kirjoissa *S/Z* (1970) ja *Le plaisir du texte* (1973, suom. *Tekstin hurma*, 1993).

seksuaalisen vapautumisen puolesta ja Cixous'n kohdalla feminiinisen kirjoituksen teoriaan selventämättä sen tarkemmin, mitä naiseudella tai feminiinisyydellä tarkoitetaan tai minkälaiseen kirjalliseen traditioon teokset ovat yhteydessä. Tutkielmassani ”naissubjektiuden” aihe on mukana uudenlaisen subjektiuden tavoittelun kautta: vakiintuneen (maskuliinisen) subjektikäsityksen murtamista lähestytään romaaneissa feminiinisestä käsin. Esittelen seuraavaksi tarkemmin sekä tutkielman kohteena olevien teosten kirjoittajat että itse teokset siirtyäkseni sen jälkeen esittelemään tutkielmani peruskäsitteistön ja kysymyksenasettelut sekä rakenteen ja käsittelyjärjestyksen.

Anaïs Nin ja inestinin talo

Ranskan- ja espanjankielisistä vanhemmista 21.2.1903 Ranskan Neuillyssä syntynyt Anaïs Nin eli lapsuutensa Ranskassa ja Espanjassa sekä nuoruutensa Yhdysvalloissa ja Kuubassa.¹⁰ Hän muutti 1924 takaisin Ranskaan palatakseen lopullisesti Yhdysvaltoihin toisen maailmansodan kynnyksellä. Nin nousi kulttihahmoksi päiväkirjansa kautta, jonka hän aloitti 11-vuotiaana laivamatkalla muuttaessaan veljiensä ja äitinsä kanssa Yhdysvaltoihin. Nuoruuden päiväkirjaa hän kirjoitti ranskaksi kirjoituskielen vakiintuessa myöhemmin englanniksi. Nin sanoi aloittaneensa päiväkirjan kirjeenä Eurooppaan jääneelle isälleen. Yksi sen pääjuonteista onkin traumaattinen isä-tytär-suhte: tosin vasta 1990-luvulla ”sensuroimattomina” julkaistut 1930-luvun alun päiväkirjat sisältävät traumaattisimman aineksen, kuvauksen isän ja aikuisen tyttären seksuaalisuhteesta.¹¹ Nin kirjoitti kymmeniä tuhansia sivuja sisältävää päiväkirjaansa aina kuolemaansa saakka. Hänen fiktionsa nousee usein päiväkirjan henkilöistä ja aiheista.

Nin kirjoitti ensimmäistä fiktiivistä teostaan *House of Incestiä* Pariisissa 1930-luvun alussa, samoihin aikoihin kun hän tapasi uudelleen isänsä tunnetuin seurauksin. Tällöin hän tutustui myös Freudin ajatuksiin, jotka levisivät Ranskaan kirjallisuuspiirien, erityisesti surrealistien kautta (Freud *SE XX*, 62). Vuonna 1932 Nin aloitti itse psykoanalyysin aluksi René Allendyn johdolla. Hänen käsitykseensä psykoanalyysistä vaikutti vahvimmin hänen toinen psykoanalyytikkonsa Otto Rank,

¹⁰ Tämän luvun tiedot Anaïs Ninin elämästä ovat peräisin Deirdre Bairin kirjoittamasta elämäkerrasta (Bair, 1995).

¹¹ Vuonna 1992 julkaistussa osassa *Incest: From “A Journal of Love” The Unexpurgated Diary of Anaïs Nin 1932-1934* kerrotaan nimensä mukaisesti Ninin ja hänen isänsä suhteesta.

Freudin rakas ja sittemmin syrjäytetty oppilas, jonka ajatukset neurootikosta epäonnistuneena taiteilijana sekä inesti-teeman keskeisyydestä kirjallisuudessa ja taiteilijan hengenelämässä vetosivat Niniin erityisesti (Tookey 2003, 65).¹² Romaanin perusidea, psyykkisen todellisuuden kuvaaminen, on ominaista muillekin Anaïs Ninin kaunokirjallisille teksteille. Nin ajattelee, että varsinaista todellisuutta on etsittävä psyyken todellisuudesta ja vastustaa realismin estetiikkaa: ”My main theme was that one could only find reality by discarding realism. I was speaking of psychological reality.” (1968/86, 3)¹³ Useat tutkijat pitävät Ninin esikoisromaanina hänen haastavimpana teoksenaan, joka sisältää tiiviissä muodossa monia myöhempien romaanien teemoja ja motiiveja (esim. Franklin & Schneider 1979, 4).

House of Incestin materiaalina ovat unet, surrealismin ja psykoanalyysin erityinen kosketuspinta.¹⁴ Tookey mainitsee, että Nin jakoi André Bretonin ajatuksen unen ja valveillaolon todellisuuksien yhdistämisestä ”todellisuuden ylittäväksi” (*surréalité*) (2003, 132). Niniin vaikuttivat myös symbolistien kuten Mallarmén, Rimbaud’n ja Baudelaire’in ajatukset mm. synestesiasta sekä Rimbaud’n julistus taiteilijasta ”näkijänä”. Jälkimmäisen teos *Une saison en enfer* on *House of Incestin* esikuvia – Nin nimitti romaaniaan omaksi kaudekseen helvetissä. (Knapp 1978, 26—27) Ninin ”kirjallinen yhteisö” Pariisissa oli kuitenkin englanninkielisten *transition*-lehti. Vuodesta 1930 lähtien Nin luki ahkerasti tätä julkaisua, jossa kirjoittivat mm. James Joyce, Gertrude Stein, Samuel Beckett, H. D. sekä Carl Jung. Samoihin aikoihin Nin tutustui Henry Milleriin, jonka tekstejä hän luki ja kommentoi Millerin puolestaan lukiessa sekä Ninin päiväkirjaa että fiktiota, *House of Incestin* ensimmäiset versiot mukaan luettuina.¹⁵ Kunnianhimoinen Nin yhdisti pian oman (tulevan!) tuotantonsa modernismiin ja kokeelliseen kirjallisuuteen – *House of Incest* sai alkunsa 15:stä proosarunosta, jotka Nin ajatteli julkaista juuri *transitionissa*. Lopulta lehdessä julkaistiin viiden sivun ote jo

¹² Ninin ensimmäiset ”psykoanalyysit” muuttuivat pian rakkaussuhteiksi. Vuonna 1934 Nin jopa seurasi Rankia puoleksi vuodeksi New Yorkiin, jossa tämä järjesti hänelle töitä psykoanalytikkona lähettämällä hänelle joitakin omista potilaistaan. (Bair 1995, 204—210)

¹³ 1960-luvulla psyykkisen todellisuuden kuvauksen tärkeydestä tuli Ninin teesi, jota hän julisti Yhdysvalloissa, missä hän koki kirjallisen maailman olevan pitkälti realistien (*social realists*) käsissä.

¹⁴ Teoksen ”materiaalina” on käytetty sekä Ninin että hänen ystäviensä ”oikeita” unia (Knapp 1978, 39).

¹⁵ Miller oli paitsi Ninin ”kirjallinen sparraaja” myös hänen rakastajansa. Eräs *House of Incestin* varhainen versio oli nimeltään *Alraune*. Käsikirjoituksesta on olemassa versioita, joiden marginaaleissa on Millerin suorasukaisia huomautuksia lähinnä kieliopista ja turhasta kielellistä koristelusta. Pääsin käsikirjoitusten kopioihin käsiksi Pariisin Marguerite Durand -kirjastossa.

ilmestyneestä romaanista (n:o 27, 1938). *House of Incest*issä on yhtymäkohtia myös samana vuonna ilmestyneeseen Ninin kovasti arvostamaan Djuna Barnesin teokseen *Nightwood*.¹⁶ (Benstock 1986, 431—2)

Ninin *House of Incest*issä kuvataan päähenkilön, runon minäkertojan unenomaisia näkyjä ja kohtaamisia toisten henkilöhahmojen kanssa. 'Insestin talo' on metafora neuroottiselle tilalle, jossa minäkertoja ja kaikki hänen kohtaamansa henkilöhahmot ovat. Freudin psykoanalyttisen teorian kulmakiviä on varhainen narsistinen kausi ihmisen kehityksessä. Tälle pohjautuu vaikeus kohdistaa rakkaus ensin oman itsen ja sitten perheyksikön ulkopuoliseen kohteeseen. (esim. Freud 1993) *House of Incestin* minäkertoja ”kausi helvetissä” on kohderakkauden kieltävä narsismin kausi: insestin talon asukkaat rakastavat toisissa vain itseään (H, 70). 'Insestin talo' voisi laajemmin ajateltuna viitata psykoanalyysin kuvaamaan patriarkaaliseen kulttuuriin, jossa yksilö on ”pakotettu inestiin”: tyttö rakastaa voimakkaita isähahmoja ja poika äidillistä äitiä (Felman 1975/1997, 117—8, lainatessaan Phyllis Cheslerin teosta *Women and madness*, New York, 1973).

House of Incest jakautuu seitsemään lukuun, joista ensimmäisessä minäkertoja muistelee kohdun yhteyttä äitiin ja toisessa suhdettaan viettelevän *femme fatale*n Sabinan kanssa. Toisen luvun lopussa minän tajunnan valtaavat muistot, unet ja hallusinaatiot, joiden luonnetta minäkertoja yrittää analysoida kolmannessa luvussa. Tämän jälkeen esittäytyy veljeensä rakastunut Jeanne, joka johdattaa minän *House of Incestin* sisältämään konkreettiseen rakennukseen nimeltä ”insestin talo”. Jeannen ja hänen tästä talosta löytämänsä veljen suhde on romaanin ainoa viittaus varsinaiseen inestiin lukuunottamatta minäkertojan talossa näkemää eroottista maalausta Lootista ja hänen tyttärestään. Viimeisessä luvussa minäkertoja on edelleen insestin talossa, jossa hän kohtaa moderniksi Kristukseksi esittäytyvän miestaiteilijan. Loppukohtauksessa minäkertoja, Sabina, Jeanne ja moderni Kristus jäävät kaikki katsomaan naista, joka tanssii insestin talosta ulos päivänvaloon.¹⁷

¹⁶ *House of Incest* ja *Nightwood* ovat ilmestyneet hyvin samoihin aikoihin keväällä 1936. Nin arvosti suuresti *Nightwoodia* ja saatuaan tietää Barnesin asuvan Pariisissa hän kirjoitti tälle useita kirjeitä. Tarjoutuen lähettämään kappaleen *House of Incestiä* ja jopa parhaillaan tekeillä olevia tekstejä Nin pyysi ”ammattillista” tapaamista. Barnes ei koskaan vastannut Ninille, joka loukkaantui syvästi. Barnes myös suuttui kuultuaan Ninin myöhemmissä kirjoissa seikkailevasta Djuna-nimisestä naishahmosta. (Bair 1995, 240)

¹⁷ Lähes kaikille *House of Incestin* hahmoille voidaan osoittaa ”esikuvia” Anaïs Ninin lähiympäristöstä. Sabina saa inspiraationsa Henry Millerin vaimosta Junesta; Jeannen esikuvana on Ninin ystäväkirjailija Louise de Vilmorin ja moderni Kristus viitanee Ninin tuntemaan Antonin Artaud'hon.

Hélène Cixous ja sisäpuoli

Toinen tutkimani kirjailija, Hélène Cixous, syntyi vuonna 1937 juutalaisista vanhemmista, saksankielisestä äidistä ja algerialaisesta isästä Algerian Oranissa. 18-vuotiaana Cixous muutti Pariisiin opiskelemaan ja tutustui pian filosofi Jacques Derridan (1930—2004) varhaisiin kirjoituksiin vaikuttuen niistä syvästi. Hän tutustui itsensä tavoin algerialais- ja juutalaissyntyiseen Derridaan henkilökohtaisesti vuonna 1963 ja siitä lähtien kirjailijoiden välillä käytiin kirjallista dialogia ja vilkasta ajatusten vaihtoa. Derrida myös kutsui Cixous’ta suurimmaksi ranskankieliseksi nykykirjailijaksi. Opiskeluaikanaan Cixous tutustui muutenkin laajasti Pariisin älykköpiireihin. Englanninkieliseen kirjallisuuteen erikoistuneena hän esimerkiksi esitteli muutaman vuoden yhteistyön aikana (n. 1963—65) James Joycen tuotantoa Lacanille. Tällöin Cixous mitä ilmeisimmin myös tutustui Lacanin ajatteluun, jota hänen omansa sekä myötäilee että vastustaa – onhan Lacanin vaikutus koko ranskalaiseen nykyfilosofiaan ja varsinkin psykoanalyysistä vaikutteita ottaneisiin ajattelijoihin valtava (Conley 1984, 8). Väitöskirjallaan *L’exil du James Joyce ou l’art du remplacement* Cixous’sta tuli vuonna 1968 Ranskan nuorin tohtori. Saman vuoden poliittisten myllerrysten aikoihin Cixous oli mukana perustamassa ”vasemmistoyliopistoa” Paris VIII:tta, josta hän sai englanninkielisen kirjallisuuden professorin paikan. Cixous toimi samalla tiiviisti Pariisin kirjallisissa piireissä ollen mukana mm. *Dedans*’in ilmestymisvuonna (1969) perustamassa *Poétique*-lehteä Tzvetan Todorovin ja Gérard Genette’in kanssa.

1970-luku oli myös feministisen herätyksen aikaa. Cixous oli mukana Psych & Po -feministiliikkeessä, perusti Paris VIII:een ”Feminiinisten opintojen” ohjelman (*Doctorat de 3ème cycle en Etudes Féminines*) ja alkoi julkaista kirjojaan *des femmes* -kustantamon kautta.¹⁸ Häneltä myös ilmestyi muutamia feministisiä pamfletinomaisia artikkeleita, joihin voidaan lukea ”Le sexe ou la tête?” ja ”Rire de la Méduse”. Edellisessä hän kritisoi derridalaisin äänenpainoin maskuliinista ”taloutta” (*économie masculine*) sekä psykoanalyysin, Freudin ja ”grand-papa” Lacanin, suhtautumista naiseen. Jälkimmäisessä artikkelissa feminiininen kirjoitus liitetään ”naisen ruumiiseen”, positiiviseen ja elämänmyönteiseen ”talouteen”, joka

¹⁸ Feministiliikkeen nimessä ovat sanat *psychanalyse* ja *politique*. Perustaessaan oman laitoksensa Paris VIII:een Cixous olisi Conleyn mukaan nimittänyt sen ”sukupuolierojen tutkimuksen laitokseksi”, jos olisi saanut läpi haluamansa nimen. Cixous’n yhteistyö *des femmes* -kustantamon kanssa jatkui vuoteen 1982. (Conley 1984, 2)

irtisanoutuu maskuliinisesta perinteestä. Cixous'ta syytetään usein essentialismista mutta ”puolustajat” eivät ole vähissä.¹⁹ Cixous'n käsitys ihmisen kielellisruumiillisesta olemassaolosta on vahvasti lacanilainen. ”Naisen ruumista” hänen kirjoituksissaan on vaikea palauttaa biologiaan sen kuvatessa tietynlaista tapaa ”kirjoittautua” symboliseen. Cixous'ta pidetään myös feminiinisen kirjoituksen (*écriture féminine*) ”teoreetikkona” – nimitys, josta hän itse ei ole erityisen mielissään. Cixous nimittäin myös vastustaa ”teoreettisen” ylivoimaa: hänen työnsä kulmakiviä on pyrkimys ylittää teorian ja fiktion raja-aitoja, tunnustaa teorian ”fiktiivisyys” ja fiktion ”teoreettisuus”.

Cixous on hyvin tuottelias kirjailija, jolta on tähän mennessä ilmestynyt lähes 40 romaania, yli kymmenen näytelmää sekä lukuisia em. periaatteen mukaisia fiktiivis-teoreettisia kirjoituksia. Hänen omintakeisessa kirjoitustyyllissään sanojen etymologinen ja mytologinen tausta, kirjoitusasu ja ranskankielen tarjoama homonymia käytetään hyväksi viimeistä piirtoa myöten. Hänen ensimmäinen julkaistu teoksensa oli vuonna 1967 ilmestynyt novellikokoelma *le Prénom de Dieu*. Cixous'n esikoisromaanin, *Dedans*'in, perusnäyttämö tulee hänen oman elämänsä tarinasta, lapsuuden perheestä ja varsinkin isän kuolemasta vuonna 1948, Cixous'n ollessa 11-vuotias. *Dedans* jakautuu kahteen osaan, joista ensimmäisessä minäkertoja on lapsuuden talossa ja toisessa kuvaa paluutaan lapsuuden kaupunkiin aikuisena. Minäkertojana aikuinen nainen käy läpi menneisyyttään, suhdettaan äitiinsä, veljeensä ja isän kuolemaan. Kertomuksen lapsuuden talo on myös minän oidipaalista draamaa käsittelevän psyyken näyttämö. Minäkertoja käy läpi prosessia, jossa hän etäännyy toisiin sulautumisen vaiheesta etsiessään omaa yksilöllisyyttään ja rakkaudenkohdettaan.

Dedans'issa isähahmo on keskeinen: romaanin ensimmäinen osa keskittyy kuolleen isän muistelemiseen ja korvaamiseen mielikuvituksellisella kaikkitietävällä isähahmolla, toinen osa yritykseen korvata isä rakastajalla. Poissaoleva isä, johon minä identifioituu, ja jota hän lopulta ”kantaa sisällään” mahdollistaa minälle ”toisen syntymän”. Cixous kirjoittaa toisaalla lapsuuden menetyksestään seuraavasti: ”Celui qui m'abandonne est ma mère. Mon père meurt : ainsi père tu es ma mère.” (1977, 27) Minäkertoja pyrkiikin romaanissa myös ”äidillistämään” isän,

¹⁹ Barbara Freemanin artikkeli ”Plus corps donc plus écriture: Hélène Cixous and the mind-body problem” (1988) avaa cixous'laisen ruumiskäsityksen problematiikkaa ja osoittaa, missä puhe essentialismista menee vikaan.

jotta kuvitelma ”isästä syntymisestä” konkretisoituisi. Kertomuksessa käydään toisaalta läpi isän suhdetta omaan äitiinsä ja isäänsä, jolloin oidipaalisissa kohtauksissa ei aina ole kyse tytön ja isän vaan myös pojan ja äidin suhteesta sekä jonkinlaisesta esihistoriallisesta oidipaalisesta prosessista, jonka kautta kuvataan kriittisesti myös psykoanalyttisen kertomuksen syntyä.

Minä, toinen, subjekti – peruskäsitteistä

Tutkimieni romaanien kuvaama eristäytyminen omaan ”minään”, jota kuvaa ranskan sana *enfermement* (suom. sulkeutuminen, eristäytyminen), voidaan nähdä tarpeellisena aikakautena yksilön kehityksessä. Hélène Cixous kirjoittaa artikkelissaan *De la scène de l’Inconscient à la scène de l’Histoire: Chemin d’une écriture* introspektiivisesta aikakaudesta, jota hän kutsuu minän tai *dedans*’in vaiheeksi.²⁰

Il me semble qu’il y a tout un temps, qui est le temps du moi, par lequel il faut passer. Il faut faire connaissance avec ce moi, il faut faire descente dans le secret agité de ce moi, dans ses tempêtes, jusqu’aux chambres de l’inconscient, pour pouvoir ensuite sortir de moi vers l’autre.²¹ (Cixous 1990, 24)

Cixous’n mukaan minän vaiheessa ihmisen on tutustuttava alun perin vieraaseen minuuteensa, sen ”levottomaan salaisuuteen” unohtamatta ”tiedostamattoman huoneita”. Vasta tämän tutustumisretken päätteeksi käy mahdolliseksi ”tulla ulos” minästä kohti toista. *Minä* on tässä Cixous’n artikkelissa taho, joka edustaa koko ihmistä, sekä egoa että tiedostamatonta. *Toisella* Cixous taas tarkoittaa jotakin, joka ei palaudu minään.

Dedans ja *House of Incest* kuvaavat minän aikakautta ”toisen” tulemista valmistelevana aikana – minään eristäytyminen kuvaa romaaneissa toisaalta koko patriarkaalisesta kulttuurin tilaa. Minään tutustuminen on identiteetin muodostamisen aikakausi. Sana identiteetti viittaa samankaltaisuuteen juontaen juurensa latinan sanasta *idem* (suom. sama). Identiteetin rakentaminen perustuu samastumiseen, toisessa nähtyyn samaan identifioitumiseen. Samastumisprosessin jälkeinen

²⁰ Psykoanalyttisessä kielenkäytössä minä vastaa egoa, ihmisyksilön ”tietoista” tasoa, joka luulee hallitsevansa oman toimintansa – Cixous’lle minä, *moi*, sisältää sekä egon että tiedostamattoman, kuten sitaateista huomaamme. ’Dedans’ taas tarkoittaa paitsi sisäpuolta tai sisällä olemista myös ”ruumiin sisäpuolta” vastakohtana ulkoiselle – sillä voidaan tarkoittaa esim. ”sielua” tai ”mieltä”. (Petit Robert) ’Dedans’ ja minä rinnastuvat Cixous’n tekstissä toisiinsa. Romaanissa *Dedans* sana ’dedans’ esiintyy lukuisia kertoja saaden myös lukuisia erivivahteisia merkityksiä.

²¹ ”Mielestäni on olemassa aikakausi, minän aikakausi, jonka kautta on kuljettava. Minään täytyy tutustua, on laskeuduttava sen levottomaan salaisuuteen, sen myrskyihin aina tiedostamattoman huoneisiin saakka voidakseen sitten tulla ulos minästä kohti toista.” (suom. minun)

mahdollisuus kulkea kohti toista tarkoittaa Cixous'lla siirtymistä saman logiikasta *erilaiseen* (1990, 25). Toinen, *autre*, saa Cixous'n kirjoituksissa kaukupohjansa kahden Jacques'in, Lacanin ja Derridan tavoista käyttää kyseistä sanaa. Derridan mukaan länsimaisen filosofian logosentrisessä ajattelussa erilaisuus palautuu aina samaan, identtiseen. Länsimaisen metafysiikan toisilleen vastakkaisten käsiteparien logiikka (läsnäolo/poissaolo, oleminen/tyhjiys, sama/toinen, identtinen/erilainen jne.) on hierarkkinen mekanismi, jossa vastakohtaparin toinen, negatiiviseksi koettu osapuoli palautuu aina ensimmäiseen, positiiviseen käsitteeseen – näin erilaisuus palautetaan samaan. (Felman 1975/1997, 118—119) Lacanin kirjoituksissa *autre* voidaan aloittaa joko pienellä tai suurella kirjaimella. Pienellä kirjoitettuna se liittyy imaginaariseen aikakauteen ja toisiin, joihin minä peilaa itseään. Suurella kirjoitettuna *Autre* taas viittaa ensinnäkin kieleen, ihmisen ainoaan varsinaiseen ”suureen toiseen” sekä lisäksi erilaisiin auktoriteettihahmoihin.

Alice A. Jardine puhuu moderneissa teksteissä havaittavissa olevasta pyrkimyksestä tuhota varmuuden lähteenä toimiva ego ja tätä kautta länsimaisen kehitysuskon ja filosofian pohjalla oleva subjektikäsitys (1985, 106). Varmalla pohjalla oleva subjekti saa länsimaisessa ajattelussa alkunsa Descartes'n ”ajattelen, siis olen” -teesistä, jota tukee lopulta oletus Jumalan olemassaolosta. ”Varma subjekti” on sen Derridan kuvaaman identiteetinmuodostuksen tavan pohjalla, jossa erilaisuus/toinen palautetaan samaan/minään. *Dedans* ja *House of Incest* ovat minän aikakauden romaaneja – kuuluuhan tekstien kertova äänikin minäkertojalle. Romaanit osallistuvat subjektikäsitteksen muuttamiseen minän diskurssista lähtien. Ninin *House of Incest* purkaa Freudin jalanjälkiä kulkien kaikkivaltiaan minän itsenäisyyttä etsien toista toimijaa tiedostamattomasta. Ninin romaanissa tiedostamattoman vaikutus ilmenee paradoksaalisessa minäkerronnassa: jokin toinen diskurssi häiritsee jatkuvasti minän kerrontaa vieden sen (itse)varmuuden, hallinnan tunteen. Jos tiedostamaton voitiin Freudin jäljiltä kuvitella ihmisen ”mielen kellarina”, Lacanille tiedostamaton ei ole paikka vaan rakenne. Hänen kuuluisan teesinsä mukaan tiedostamaton on rakentunut kielen tavoin.²² Lacanin mukaan ihmisen suuri Toinen on kieli, joka muokkaa olemassoloa tyhjiydestä. Kielen ulkopuolelle ei päästä, vaan subjekti on olemassa vain kielessä.

²² ”L'inconscient est structuré comme un langage.” (Toistuu lukuisia kertoja Lacanin kirjoituksissa ja seminaareissa, esim. Sém XI, 28)

Dedans'issa toinen diskurssi selkenee kielen olemassaolevan rakenteen vaikutukseksi: minän halut ja tunteet määrittävät kielen kautta ja vain kielessä.

Cixous käyttää romaanissa eksplisiittisesti hyväkseen Lacanin ajatuksia subjektiudesta. Nin taas ei tuntenut lainkaan Lacanin ajattelua, mutta hänen romaanistaan löytyvät keskeiset Freudin vastaamatta jääneet kysymykset, joihin Lacan vastaa psykoanalyysin ”kielellisellä käännteellä”. Romaanien tarinoissa symboliseen syntyminen on oman ruumiin ja identiteetin löytymistä kielessä. Lacanin mukaan ihmisen suuri Toinen on olemassaoloa tyhjyydestä muokkaava kieli. Lacanin käsitys kielestä pohjaa Ferdinand de Saussuren (1857—1913) ajatuksille. Saussuren mukaan merkki jakautuu merkittyyneen (idea) ja merkitsijään (äännekuva); kolmantena terminä on referentti eli viittauskohde. Merkityn ja merkitsijän suhde on satunnainen ja merkitsijät saavat merkityksensä ainoastaan erosta toisiin merkitsijöihin. Lacanille merkitsijöiden ketjusta rakentuvaan symboliseen syntyminen on puhuvalle olennolle välttämätön vieraantumisen prosessi, jossa ihminen merkittynä alistuu merkitsijälle (esim. nimelleen) ja ”häviää” sen taakse.²³ Merkitylle alistuminen on yksilön normaalissa kehityksessä välttämätön valinta, jonka väistäminen johtaa psykoosiin.²⁴ Syntyessään symboliseen yksilö jakautuu tiedostamattoman (kielen automaattisen toiminnan) ja tietoisien (minän valheellisen hallinnan) välillä löytämättä ”itseään” kummastakaan.

Lacanin symbolinen on kielen rakentama diskursiivinen todellisuus, jossa minän identiteetti ja subjektiivisuus ovat kaksi eri asiaa. Lacan erottaa diskurssissa lausumisen aktin (*énonciation*) ja lausutun (*énoncé*) puhuen lauseen subjektista tämän eron yhteydessä. ’Minä’ lauseen subjektina on persoonapronomini, jota Lacan kutsuu Roman Jakobsonin työstä lainatulla nimellä *shifter*. *Shifter* on liikkuva merkitsijä, joka nimeää tai osoittaa puhujasta ja tilanteesta riippuen. Lacanin mukaan *shifterillä* ’minä’ ei ole symbolista funktiota:

’Je’ comme signifiant (...) n’est rien que le shifter ou indicatif qui dans le sujet de l’*énoncé* désigne le sujet en tant qu’il parle actuellement. C’est dire qu’il désigne le sujet de l’*énonciation*, mais qu’il ne le signifie pas.” (*Ecrits II*, 280)

²³ Lacan käyttää englanninkielistä termiä *fading* (*du sujet*), joka vastaa siis hänellä subjektin vieraantumista symbolisessa (ranskaksi *le refente du sujet*). (Dor 1985, 137)

²⁴ Ihmiset jakautuvat psykoanalyttisessä terminologiassa neurootikkoihin (eli ”normaaleihin”), perversitikkoihin ja psykoottikkoihin.

'Minä' osoittaa (*désigner*²⁵) subjektin, mutta ei Lacanin mukaan merkitse (*signifier*) sitä. Fages painottaa, että Lacan muuttaa tietoisesti lingvististä käsitystä *shiftereistä* erottaakseen selkeämmin *minän* ja *subjektin* tasot. Minä jää Lacanin teoriassa aina imaginaarisen tasolle subjektuuden edustaessa pääsyä symboliseen.²⁶ Fages huomauttaa, että pronomini "minä" on perustavanlaatuisesti kaksimerkityksinen: sen tehtävänä on esittää, "representoida" subjektia, mutta usein se toimii subjektin naamiona. Fagesin tulkinnan mukaan puhuva subjekti voikin käyttäytyä kielessä imaginaarisen rekisterin mukaisesti sekoittamalla minän ja subjektin tasot, ottamalla naamion todesta. (2005, 68)

Turvautuessaan minän rekisteriin subjekti vieraantuu imaginaarisen alueelle, joka kuitenkin on symbolisen määrittämä. Tutkimissani romaaneissa minän taso edustaa jähmettymistä. Minäkertojen haaveilema uudenlainen subjektipositio tulisi mahdolliseksi liikkeelle pääsyn kautta. Lacanille symbolisen perustava merkitsijäketju on jatkuvassa liikkeessä ja subjektius, joka voi esiintyä vain tuon ketjun yhteydessä, on näin myös liikkuvaa lajia.

Freudista Lacaniin – hysteriaa puhuvaan olentoon

Psykoanalyttinen metodi syntyi Freudilla hänen hoitaessaan hysteerikkopotilaita yhdessä Josef Breuerin kanssa. Tutkijat julkaisivat teoksen *Studien Über Hysterie* (1895), jossa he esittelivät hypoteesinsa psyykkisen toiminnan *jakautumisesta* kahteen alueeseen, joista ensimmäinen on toiselta suljettu ja toinen lisäksi puolustautuu ensimmäistä vastaan (Verhaeghe 1999, 11). Hysteriassa psyyken jakautuminen oli erityisen selkeästi nähtävissä, koska "hypnoottisten" tilojen aikana hysteerikot muistivat asioita, jotka eivät "normaalitilassa" olleet heidän ulottuvillaan. Näin Freud ja Breuer "löysivät" tiedostamattoman ja tietoisenn rinnakkaiselon. He tarkensivatkin neuroosimääritelmän koskemaan hermoperäisiä sairauksia, joiden oireet *symbolisoivat* tietoisuudesta tukahdutettuaa psyykkistä traumaa. Tällä tavoin he saattoivat lisätä hysterian neuroottisten sairauksien listalle, kun sitä aiemmin oli käsitelty lähinnä psykoosina. (Freud SE II, 5—13) Hysteeriset

²⁵ Verbi 'désigner' tarkoittaa myös 'nimetä', mutta Fagesin (ja oman tulkintani) mukaan tässä yhteydessä se viittaa osoittamiseen. Nimeäminen viittaisi jo symbolisen rekisteriin.

²⁶ Joël Dor määrittelee minän jäämisen imaginaariselle tasolle seuraavasti: "...si la phase du miroir symbolise la "préformation" du "Je", elle présuppose dans son principe constitutif son destin d'aliénation dans l'imaginaire. La re-connaissance de soi à partir de l'image du miroir s'effectue (...) à partir d'indices extérieurs et symétriquement inversés. Du même coup, c'est donc l'unité du corps elle-même qui s'ébauche comme extérieure à soi et inversée." (1985, 101)

”konversio-oireet” (esim. tiettyjen ruumiinosien halvaantuminen/yliherkkyys, yskä, hallitsemattomat liikkeet) symboloivat siis traumasta johtuvia psyykkisiä oireita.

Breuer ja Freud ajautuivat työssään erilleen – Freudin mukaan suurin erimielisyys Breuerin kanssa oli jälkimmäisen epäusko seksuaalisuuden olennaiseen osaan neuroosien alkuperän selittäjänä. Freud nimittäin uskoi vankasti seksuaalisuuteen liittyvään traumaan hysterian ja useiden muiden neuroosien alkuperänä. (Roudinesco & Plon, 1997, 713—714) Erimielisyyttä oli myös hysterian hoitotavoista. Freud pyrki aluksi hoitamaan sitä Breuerin tavoin ”hypnoottisten” tilojen avulla. Näiden tilojen aikana hysteeriset oireet tulivat esiin, ja potilaiden oli myös mahdollista puhua taudistaan. Huomattuaan olevansa huono hypnoosiin vaivuttaja Freud päätti aloittaa hoidon oletuksesta, että potilas tiesi jollakin tasolla kaiken tautiinsa liittyvän myös valvetilassa – hänet oli vain saatava kommunikoidaan tietonsa (SE II, 110).

Hysteria ja muut neuroosit aiheuttava traumaattinen tapahtuma on Verhaeghen mukaan lopulta jotakin, mitä ei voida ilmaista kielessä. Lacanille traumaattisen alue on symbolisen ilmaisun ulottumattomissa oleva reaalinen (Verhaeghe 1999, 22). Reaalinen on traumaattista itsessään, jotakin, jota vastaan ihmisen on puolustauduttava. Psykoanalyttisessä teoriassa ihmiset voidaan jakaa kolmeen kategoriaan: neuroosi, perversio ja psykoosi määrittelevät ihmispsykyen erilaisia muodostumistapoja ja samalla myös erilaisia puolustautumiskeinoja reaalista vastaan. Neurootikon tie yksilöksi on Lacanilla ns. normaalin ihmisen tapa tulla kieleen. Hysterikkaa voi ajatella ”superneurootikkona”, joka kärsii erityisen vahvasti kielen aiheuttamasta jakautumisesta. Lacanilaisesta näkökulmasta ihminen puhuvana olentona (*le parlêtre*) on aina jakautunut ja tässä mielessä myös ”hysteerinen”. (Verhaeghe 1997/1999, 16)

Lacanille subjekti ja subjektin todellisuus on lopulta kutoutunut paitsi symbolisen ja imaginaarisen myös reaalisen ”langoista”. Romaanianalyseissäni käytän hyväkseni paitsi hysteerikkaa jakautuneen subjektin ”perikuvana” myös lacanilaista *Toisen jouissance* käsitettä, jonka esittelen vielä lyhyesti. Paul Verhaeghe liittää nämä käsitteet yhteen tutkiessaan naiseutta ja hysteriaa suhteessa psykoanalyysin kehitykseen teoksessaan *Does the woman exist?*. Hänen mukaansa hysteerikko palaa fantasman avulla kieltä edeltävään jakautumattomaan, kokonaiseen tilaan, johon liittyy erityinen ”nautinta”, *Autre jouissance*. *Jouissance* tarkoittaa normaalissa kielenkäytössä ensinnäkin seksuaalista nautintoa, mutta

Lacan käyttää hyväkseen sanan laajempaa merkitystä, joka ulottuu aina lakitermistön sanaan 'nautintaoikeus'. *Toinen jouissance* eroaa *fallisesta*, kielen välittämästä *jouissancesta* ja viittaa kielen ulkopuoliseen pisteeseen ja täten myös reaaliseen (*le réel*), symbolisen merkitsijäketjun "ulkopuolelle" jäävään alueeseen. Koska kieli on Lacanin olemassoloa synnyttävä tekijä, reaalista ei oikeastaan ole olemassa. Sillä ei tarkoiteta todellisuutta "ilman" tai "ennen" kieltä vaan jotakin, jonka voi päätellä vain symbolisesta käsin. Symbolisen merkitsijäketju muodostaa nimittäin toimiessaan rakenteellisia mahdottomuuksia: tietty merkitsijä ei esimerkiksi voi ilmaantua kuin tietyn toisen merkitsijän jälkeen. Juuri tällaiset mahdottomuudet kuuluvat reaalisen rekisteriin.

Lacanalaisittain poissaolo tai "menetys" käsitetään lähtökohtaiseksi tilanteeksi symbolisessa. Kielen ainutlaatuinen ominaisuus on, että sillä voidaan "esittää" todellisuuden läsnäoloa sen poissaolon hyväksi:

Le langage est donc investi d'une propriété singulière qui consiste à représenter *la présence d'un réel au bénéfice de l'absence de ce réel comme tel*; à savoir, comme le dit Lacan, que "par le mot qui est déjà un présence faite d'absence, l'absence même vient à se nommer". (Dor 1985, 136)

Kielen piirissä on olemassa juuri kieli – sen ulkopuolelle mihinkään sen "todempaan todellisuuteen" ei päästä, ei ole olemassa metakieltä.²⁷ Syntyminen symboliseen, jossa "kaikki on menetetty, kaikki paitsi sanat" (Cixous 1990, 19) on täten subjektin varsinainen "olemassaolo" – ei mikään välitila, mistä kuroteltaisiin jonnekin välittömän kokemuksen maailmaan. Tarkalleen ottaen ei siis ole kyse menetyksestä, sillä "menetetty paratiisi" on jotakin, mitä ei ole olemassa. Kieli luo todellisuuden ja puhuvan olennon (*parlêtre*) todellisuus on läpikotaisin kielellinen. (esim. Lacan 2004, 25)

On tärkeää mainita vielä, että kun lacanalaisittain on olemassa kielen todellisuus, josta ei päästä yli eikä ympäri, niin tässä todellisuudessa voidaan elää eli puhua neljän eri diskurssin suomista näkökulmista. Hysterikon diskurssin lisäksi mahdollisia ovat herradiskurssi, yliopistodiskurssi ja analyytikon diskurssi.²⁸ Kaikkea diskurssia, puhetta, kannattelee tietty suhde *jouissanceen*. Lacanalainen subjekti syntyykin Finkin mukaan "puolustautumisena" *Toisen jouissancen* kokemusta vastaan. (Fink 1995, xii) *Toinen jouissance* liittyy äitiin, yksilön

²⁷ Lacanin ilmaus "il n'y a pas de métalangage" on jälleen yksi hänen kuuluisimmista teeseistään.

²⁸ Lacanin neljä diskurssia ovat ranskaksi: Discours du Maître, Discours de l'Hystérique, Discours de l'Université, Discours de l'Analyste (Esim. *Sém XX*, 26).

ensimmäiseen Toiseen ja kieltä edeltävään yhteyteen äidin kanssa. Se on vaarallinen subjektille, jota ei sen aikana ole (vielä) olemassa ja sen vuoksi voidaan puhua myös *Toisen jouissancesta*; subjektilla ei ole tuohon kokemukseen osaa eikä arpa. Symboliseen synnyttäessä ”menetetyn” voi näin toisaalta ymmärtää reaalisen rekisteriin sijoittuvaksi *Toiseksi/Toisen jouissanceksi*, jonka sijaan on olemassa neljä diskurssia, neljä tapaa pitää *Toinen jouissance* loitolla ja kiinni subjektiudesta.

Työn rakenteesta ja käsittelyjärjestyksestä

Tutkielmani jakautuu neljään lukuun. Jokainen luku alkaa johdannolla Lacanin teoriaan ja tärkeimpiin käsitteisiin, jota tarvitaan kyseisen luvun varsinaisessa analyysiosassa. Lacanin teorian olennainen ”vaikeus” liittyy hänen ajatustensa kehittymiseen vuosien saatossa ja lacanilaiseen pyrkimykseen olla muodostamatta kokonaista ja suljettua teoreettista järjestelmää. Lacanin ajatuksia ja käsitteitä käytetään ja tulkitaan tämän vuoksi monin toisistaan eriävin tavoin. Omalle näkemykselleni Lacanista suunnan antavat lähinnä Bruce Finkin, Joël Dorin ja Paul Verhaeghen tulkinnat, mutta käytän lähdeaineistona myös Lacanin seminaareja ja kirjoituksia pyrkien ongelmallisissa kohdissa tulkitsemaan Lacania omin voimin.²⁹ Lacanin käsitteet ja tutkimuksen kohteena olevat romaanit käyvät työssäni dialogia. Sen sijaan että käsitteet pelkästään johdattelisivat teosanalyysijäni tai että teosanalyysini puolestaan määrittäisi tulkintani Lacanin käsitteistä pyrin siihen, että tutkielmani puitteissa tapahtuisivat nämä molemmat prosessit toisiaan tukien.

Ensimmäisen luvun aluksi esittelen tarkemmin lacanilaisen jakautuneen subjektin olemusta, minän ja tiedostamattoman diskurssien luonnetta. Analyysiosassa käytän esittelemiäni lacanilaisia käsitteitä hyväksi paneutuessani romaanien minäkertojien rooliin sekä ”syntymässä olevan minän” aiheeseen. Erotan myös toisistaan romaanien minän kertojana ja toisaalta minän henkilöahmona.

Toisessa luvussa keskityn romaanien minähahmojen kehityksen keskeiseen prosessiin: minän ruumiinkuvan hahmottumiseen. Symboliseen syntyminen

²⁹ Finkin ”The lacanian subject – between language and jouissance” johdattaa nimensä mukaisesti lacanilaiseen subjektikäsitteeseen, mutta sisältää joitakin yksinkertaistuksia varsinkin suhteessa reaalisen käsitteeseen. Joël Dor (Introduction...) on varsin seikkaperäinen ja Lacanin kirjoituksille uskollinen ja antaa johdannossaan usein tilaa Lacanin omille muotoiluille jopa välttämättä tulkintaa. Olen lukenut tarkasti Lacanin seminaarin osia XI (*Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*) ja XX (*Encore*). Edellisessä Lacan keskittyi seminaarin nimen mukaisesti peruskäsitteisiin ja jälkimmäinen painottuu ”rakkauteen” ja ”naiseen”; siinä esimerkiksi selkeytetään Lacanin feminiinisen ja maskuliinisen rakenteen eroja. Lisäksi käytän hyväkseni joitakin tekstejä Lacanin puhe- ja kirjoituskokoelmasta *Ecrits*.

tarkoittaa syntymistä omaan, erilliseen ruumiiseen. Eroa oman ja toisen ruumiin välillä käsitellään ja kuvitellaan Lacanin peilivaiheessa tai imaginaarisessa, jossa liikutaan kuvallisen rekisterissä. Tässä luvussa keskitynkin analysoimaan romaaneja imaginaarisen aikakauden kuvauksina.

Kolmannessa osiossa käsittelen romaanien minän vieraantumista symbolisessa, kielen konstruoimassa todellisuudessa. Esittelen lacanilaisen oidipaalisien prosessien, jossa yksilö tulee kieleen ja häviää merkitsijänsä taakse. Oidipaalisissa prosesseissa on kyse myös sukupuolen kohtaamisesta ja sukupuoli-identiteetin omaksumisesta. Tutustutan lukijan tarkemmin analyysiosassa varsin tärkeään Lacanin käsitteeseen, objekti a:han, jonka välityksellä ihminen voi olla suhteessa rakkautensa kohteeseen. Keskityn romaanien minäkertojien symbolisen vieraantumisen erityisiin luonteesiin ja mahdollisuuteen ”ylittää” vieraantuminen prosessissa, jossa minä muodostaa uudenlaisen suhteen objekti a:han.

Neljännessä osiossa keskityn romaanien esittämään uudenlaisen subjektiivisuuden kuvaan: sellaiseksi nousee liikkuva subjekti. Esittelen Lacanin käsityksen subjektista merkitsijän vaikutuksena ja vertaan subjektiivutta ja kirjoitusta toisiinsa prosesseina, jotka muodostavat yhteyksiä merkitsijöiden välille analysoidessani romaaneihin sisältyviä uudenlaisen subjektiivisuuden kuvia.

1. Minä syntyy

Lacanilainen subjekti: kahden diskurssin välissä

Lacanin kirjoituksissa sanalla subjekti (*sujet*) voidaan erottaa ainakin kolme päämerkitystä. Ensinnäkin subjekti tarkoittaa yksinkertaisesti psykoanalysoitavaa ihmistä. Toiseksi subjekti viittaa ihmiseen, jonka määrittelee kyky puhua ja joka kehittyy yksilöksi äidin, isän ja lapsen muodostamassa kolmikantaisessa perheyksikössä. Jokainen ihmisyksilö käy läpi Freudin havaitseman ja nimeämän oidipaalisien prosessien, johon kuuluu seksuaalisen olemassaolon eli sukupuolieron kohtaaminen. Lacanille tuo kohtaaminen on alistettu kielen järjestyksen kohtaamiselle, puhumaan oppimiselle. Yksilön tullessa osaksi kielen järjestystä eli symbolista (*le symbolique*), syntyy subjekti, joka on jakautunut kahtia: tietoiseen/egon ja tiedostamattomaan/Toisen puheeseen. Kolmantena merkityksenä voidaan erottaa hetkellinen subjekti tai subjekti ”merkitsijöiden välisenä kipinä” – tähän subjektiuden aspektiin paneudun työssäni neljännessä luvussa.

Esittelen aluksi jakautuneen subjektin puolet: tietoisien ja tiedostamattoman puheen. Tietoisien diskurssin kristallisoitumana on ihmisen ego eli minä (*moi*), jonka kehittyminen alkaa lapsen tunnistessa oman kuvansa peilissä. Lapsi elää syntymän jälkeen ”hajanaisen ruumiin” (*corps morcelé*) tilassa, jossa hänellä ei ole käsitystä omasta ruumiistaan, rajoista itsensä ja äidin välillä. Minä alkaa kehittyä jatkuvassa dialektiikassa toisten³⁰ kanssa. Minä syntyy peilikuvaan eli ruumiin kuvaan, toisiin lapsiin ja äitiin samastumisen kautta. Samastumista auttavat esim. vanhempien kommentit – ennen kuin lapsi alkaa ymmärtää ja oppia puhetta lapsen minäkään ei ala kehittyä. Ruumiinkuvan kehittyminen sallii ihmisen paikallistaa oman ruumiinsa, mutta määrittää toisaalta ”alistumisen” toisten kuville: tämä on osa kieleen syntymisen prosessissa koettua vieraantumista imaginaariseen (*l'imaginaire*), minän alueelle.³¹ Peilivaiheen tunnistus, oman ruumiin erottaminen itsenäisenä kokonaisuutena, on perimmältään ”väärä”, koska jokainen ”peilikuva”

³⁰ Lacanin 'toinen' (pienellä alkukirjaimella) tarkoittaa yleensä jotakuta, jonka kanssa ollaan imaginaarisessa suhteessa (subjektille vertainen, samanlainen). 'Toinen' (isolla alkukirjaimella) taas tarkoittaa ennen kaikkea kieltä – ihmisen ”suurta Toista”, mutta myös ihmistä tai instituutiota, jolla on symbolinen funktio (lain asettaminen, kielto...). (Fink 1997, 232n8)

³¹ Ranskan sana *imaginaire* tarkoittaa adjektiivina kuviteltua tai mielikuvituksellista, matemaattisten termien yhteydessä etuliitettä imaginaari- ja substantiivina mielikuvitusmaailmaa.

on vain osittainen ja käännteinen kuva ruumiista. Lacanille ihmisen minä/ego on vieras, toinen. Tämän Lacan ilmaisee myös Rimbaud'n sanoin: ”*Je est un autre*”.³²

Minän diskurssi pyrkii antamaan subjektille valheellisen tunteen itsestään kokonaisena ja itsenäisenä toimijana. Subjektin toisella puolella taas on tiedostamaton diskurssi, jota minä ei lainkaan hallitse. Freudin tutkimat lapsukset ja virhesanonnat ovat lacanilaisenkin tiedostamattoman ydintä. Myös tiedostamaton syntyy ihmisen tullessa kielen piiriin. Lacanin kuuluisan teesin mukaan tiedostamaton on rakentunut kielen mukaan: sitä ohjaa tietty ”kielioppi”, ja se koostuu ketjusta merkitseviä elementtejä, sanoja, foneemeja ja kirjaimia. Tiedostamattoman diskurssi ei kuitenkaan ole sen ”aidompaa” tai ”todempaa” kuin minän puhe. Se on Toisen puhetta, joka koostuu esim. vanhempien keskustelun pätkistä, toiveista ja päämääristä. Freudin mukaan tiedostamattoman elementit ovat tuhoutumattomia – Lacan selittää miksi. Kieli muodostuu merkitsijöiden ketjusta, jossa jokainen merkitsijä viittaa seuraavaan. Kaikki merkitsijät pysyvät ketjussa omalla paikallaan ja ketjun jälkimmäiset elementit riippuvat aikaisemmista. Riippuvuudesta johtuva mahdollisuus päätellä ketjun ”aikaisemmat” merkitsijät takaa elementtien tuhoutumattomuuden – näin ketju ”muistaa subjektin puolesta”. (Fink 1995, 20)

Minäkertoja ja kerrottu minä – johdanto romaanien analyysiin

Tutkimani romaanit ovat molemmat minäkertojien tarinoita. Perehdyinkin tutkielmani aluksi romaanien minäkertojien rooliin mutta myös kerrottujen minähahmojen olemukseen. Analysoidessani romaaneja pyrin tekemään erotuksen minäkertojan eli kertovan äänen ja kerrotun henkilöhahmon eli minän välillä. Kertomalla oman minuutensa syntymisen tarinan romaanien minäkertojat luovat samalla minäkertojasta erottuvan minähahmon. *House of Incestissä* minä on henkilöhahmona hysteerinen kun taas minäkertoja puhuu itsestään kirjailijana. *Dedans'*in minähahmo on ensimmäisen osan aikana lapsi ja toisessa osassa ahdistunut, neuroottinen aikuinen. Minäkertoja kertoo lapsuudestaan eläytyen välillä täysin lapsen osaan mutta on kuitenkin lähempänä toisen osan aikuista minää.

Romaanien minäkertojien tarinoita voi verrata psykoanalyttiseen itseanalyysiin, Freudin introspektiiviseen metodiin. Minäkertojat kuvailevat ja

³² ”...la vérité du ”*Je est un autre*”, moins fulgurante à l’intuition du poète qu’évidente au regard du psychanalyste” (*Ecrits I*, 117)

analysoivat unissa ja hallusinaatioissa ilmeneviä (*House of Incest*) tai lapsuuden aikaisia (*Dedans*) tiedostamattomia haluja ja toiveita. *House of Incestin* minäkertoja viittaa metafiktiivisesti ”tähän kirjaan”, jonka sivut lisääntyvät (H, 62) ja *Dedans*’in minäkertoja mainitsee päättäneensä kertoa itselleen oman menneisyytensä (D, 21). Minäkertojat ovat siis myös jonkinlaisessa jumalan asemassa tarinaan nähden luodessaan oman menneisyytensä tarinassa ja viitatessaan myös omaan rooliinsa kertojana.

Esittelen vielä lyhyesti työni ensimmäisen luvun tekstianalyysissä esille tulevia asioita. Analyysissä käy ilmi, että *House of Incestin* kerronnassa minä (*I*) toistuu lauseen subjektina, mutta kerrotun minän olemus on kuitenkin epävarma. Prologissa väitetään kirjan sisältävän kaiken, minkä minä tietää – minä osoittautuu kuitenkin kykenemättömäksi hallitsemaan toimintaansa, johon vaikuttaa jokin tuntematon ”toinen” (*OTHER*). *House of Incestin* minä lähestyy näin lacanilaista minän diskurssin tasoa *OTHERin* vastatessa tiedostamatonta diskurssia. Käsittelemkin romaanin minäkerrontaa minän itsenäisen aseman kumoavana kerrontatekniikkana. Selkiytän tässä luvussa myös minän ja muiden henkilöihahmojen tilannetta neurootikkoina ja inestien talon asukkaina. *Dedans*’ia koskevassa osassa käsittelem minän syntyä minäkertojan kerronnassa tapahtuvan menetyksen imaginaarisen työstämisen kautta. *Dedans*’in minäkertojan tarina työstää ”lapsuuden paratiisin” ja isän menetystä. Kertojana on paitsi minäkertoja (*je*) myös me-kertoja (*nous, on*). Me-kerronta ilmentää subjektiuden moneutta ja hajottaa kuvatun minähahmon yhtenäisyyttä jo alusta alkaen. Pronomini ’me’ saa kuitenkin aina myös tarkemman viittauskohteen: romaanin ensimmäisessä osassa me viittaa minään ja veljeen ja toisessa minään ja tämän ”sisäistämään isään”.

1.1 *House of Incest*

Anonyymi minä

All that I know is contained in this book, written without witness, an edifice without dimension, a city hanging in the sky. (H, 1. prologi)

The morning I got up to begin this book I coughed. Something was coming out of my throat: it was strangling me. I broke the thread which held it and yanked it out. I went back to bed and said: I have just spat out my heart. (H, 2. prologin alku)

My first vision of earth was water veiled. (H, 15, romaanin alku)

House of Incest rakentuu ensimmäisen persoonan kerronnalle. Romaanin tarinaa edeltää kaksi minäkertojan ”varoitusta” tai prologia. Lukija ei voi olla varma siitä, edustavatko prologien ’minät’ samaa henkilöä, saati siitä, jatkaako tuo henkilö myös

romaanin minäkertojana. Ainoa tarinan ”kertojana” tai ”kirjan tekijänä” esiintyvä taho on kuitenkin aina *minä, I*, lukuun ottamatta kirjan tekijän nimeä kannessa – ja koska kyseessä on fiktio, en ryhdy samastamaan Anaïs Ninin kertomuksen minään.³³ Prologien minät ja kertomuksen minäkertoja eivät välttämättä ole ’sama minä’. Niiden tehtävänä on luoda romaania kehystävä minä-ketju, joka kiistää minkään ’minän’ *ulkopuolisen* tahon osallisuuden kirjan syntyyn.

Ensimmäisen prologin minä väittää, että kaikki hänen tietämänsä sisältyy *House of Incestiin*. Prologilauseen muoto on erityisen tärkeä. Se ei suinkaan kuulu: ”Minä kirjoitin tähän kirjaan kaiken minkä tiedän”, vaan: ”Kaikki mitä tiedän sisältyy tähän kirjaan, joka on kirjoitettu ilman todistajaa.” Minä väistää sanomasta ”kirjoitin” ja käyttää passiivimuotoa. Hän ei ota aktiivista asemaa kirjan synnyn suhteen eikä anna itselleen edes ”todistajan” roolia; kirja on ”kirjoittautunut” itsekseen ilman todistajaa! Toisessa prologissa minä sanoo heränneensä aloittamaan kirjaansa, mutta rupeaakin sitten *yskimään* – taaskin hän väistää ilmaisua ”kirjoitin”. Yskeminen liittyy minähahmon hysteerisyyteen, jota analysoin ja perustelen pian tarkemmin.

Minää ei nimetä *House of Incestissä* erisnimellä. Erisnimen puuttuminen on lacanilaisessa mielessä isän-nimen puuttumista. Romaanissahan ollaan inestintalossa, symbolista edeltävässä tilassa, jossa isän-nimi tai isän-kielto ei ole (vielä) toteutunut. Isän-nimen kieltäminen erisnimen kieltämisen muodossa ei kuitenkaan ulotu koko romaaniin: minähahmon kohtaamat tärkeimmät toiset, Sabina ja Jeanne, saavat nimen.³⁴ Päähenkilön erisnimen tilalla on persoonapronomini ’minä’, jonka kaksiselitteistä asemaa Lacanin teoriassa jo käsittelemme. ’Minä’ voi lopulta tarkoittaa ketä tahansa – jokainen käyttää sitä itsestään ja sen merkitys riippuu tilanteesta ja ”puhujasta”. *House of Incestin* minäkertoja on anonyymi maailmansa katsoja: ”I looked with (...) anonymous vision” (H, 15). Katsomista korostetaan tekstissä, jossa minähahmo osoittautuu ”näköajaksi”: minän aikakausi onkin visuaalisuuden, minän kuvien aikaa. Lacanilaisittain ’minä’-pronominin käyttö viittaa imaginaarisen rekisteriin, jossa *House of Incestin* minähahmo on. Romaanin minäkertoja taas pyrkii imaginaarisesta symboliseen, ja hänen kohdallaan tulee ilmi Lacanin

³³ Tästä huolimatta useat tutkijat etsivät *House of Incestistä* kuitenkin Anaïs Ninin elämän avaimia: sitä luetaan esim. Ninin mahdollisesti kokemaa inestintä traumaa läpikäyvänä kertomuksena (Richard-Allerdyce 1998).

³⁴ Sekä Sabinan että Jeannen henkilöhahmot esiintyvät *House of Incestin* lisäksi myös muissa Ninin romaaneissa. Nämä naisten etunimet merkitsevät Ninin tuotannossa lopulta yksilöiden sijaan eräänlaisia jungilaisia arkkityyppejä hahmoja. Jungin teorioilla oli Niniin suuri vaikutus.

teorian 'minä'-shifterille antama kaksiselitteinen asema subjektin "representoijana" ja naamiona.

"Hulluus" ja neuroottisuus modernin taiteilijan hahmossa

House of Incestin minäkertoja viittaa tilaansa hulluutena, joka viittaisi psykoanalyttisessä sanastossa psykoosiin: "I am an insane woman for whom houses wink and open their bellies. Significance stares at me from everywhere..." (H, 39) Merkityksen näkeminen kaikkialla voisi tosiaankiin viitata psykoottiseen tilaan. *House of Incestin* minä myös hukuttaa todellisuuden fantasioihin – tämäkin voisi viitata psykoottikkoon, jonka sanotaan menettäneen otteensa todellisuudesta. Catherine Clément kirjoittaa kuitenkin lacanilaisesta tavasta käsittää psykoottisuus pikemmin liiallisena avoimuutena todellisuudelle kuin sen menettämisenä: "le fou n'est pas 'coupé du réel'; mais au contraire, envahi par trop de réel, trop stimulé, trop accueillant, poreaux au monde" (1981, 94). Romaanin "psykoottisuus" kääntyykin taiteilijuudeksi: houreiden innoittamien kirjoitusten ja runoilijan säkeiden inspiraation lähteenä ovat Clémentin mukaan samat myyttiset teemat. *House of Incestin* minäkertojan "hulluus", liallinen avoimuus todellisuuden merkityksille, viittaaakin täten psykoosin sijasta taiteilijuuteen.

Romaanin viittauskohteena on erityisesti Ninin aikalaisten surrealistien näkemys taiteesta ja taiteilijasta, joka sai innoituksensa psykoanalyysistä ja unista.³⁵ Surrealistinen metodi oli tuoda ilmi ajatukset ja niiden toiminta "automaattisesti", ilman järjen välitystä tai esteettisten ja moraalisten huolten vaikutusta (Bréton 1924/85, 36). Timo Kaitaro muistuttaa kuitenkin, että surrealistit eivät "etsineet surreaalista niinkään ihmismielen sisäisestä unimaailmasta tai fantasioista, vaan uusin silmin nähdystä ulkoisen todellisuuden esineistä tai arkielämän oudoista yhteensattumista" (Kaitaro 2001, 148). *House of Incestissä* surreaalisuus liittyy sekä sisäiseen että ulkoiseen todellisuuteen sikäli kuin teos perustuu näiden todellisuuksien peilisuhteeseen. Romaanin minäkertoja, joka näkee merkityksiä

³⁵ *House of Incestissä* voisi olla eräs viittaus André Bretonin teokseen *Nadja*. Huone, jossa *House of Incestin* minäkertoja hulluutensa kohtauksen aikana lepää, on hotellihuone numero 35 (H, 32). *Nadjan* minäkertoja kertoo tarinan, jossa mies kirjoittautuu hotelliin ja saa huoneen numero 35. Hän pyytää vastaanottovirkailijaa kertomaan numeron hänelle aina uudelleen hänen palatessaan ja sanoessaan virkailijalle nimensä, koska väittää unohtavansa sen heti. Pian mies tulee taas sisälle hotelliin, haavoittuneena ja risaisin vaattein – hän on hypännyt huoneensa ikkunasta. Lannistumatta hän toistaa virkailijalle nimensä. Kertomuksen voi tulkita pohtivan identiteetin omaksumisen väkivaltaistakin prosessia.

kaikkiolla, onkin surrealistisesti määrittyvä taiteilija, jonka luomistapa on jonkinlaista ”hulluuteen” heittäytymistä.

House of Incestin loppukohtauksen ”moderni Kristus”, hulluuden rajoilla taiteileva kirjailija, on syntynyt ilman ihoa. Hän kuvaa kohtaamistaan todellisuuden kanssa:

All the pores open and breathing the softness, the warmth, and the smells. The whole body invaded, penetrated, responding, every tiny cell and pore active and breathing and trembling and enjoying. I shrieked with pain. I ran. (H, 69)³⁶

Ihottomuus on metafora avoimuuden tilalle, jossa minästä tulee todellisuuden läpäisemä seula (vrt. Clément’in psykoottikosta käyttämään ilmaukseen *poreaux au monde*). Liian suuri avoimuus todellisuudelle ei johda sen hyväksymiseen vaan hetkellisen nautinnon kautta kipuun ja viimein pakenemiseen. ”Modernista Kristuksesta” tulee kuitenkin taiteilija, jonka kirjoituksiin minäkertoja identifioituu (H, 68). Taiteilijuuteen tarvitaan paitsi avoimuutta myös iho, kuva omasta ruumiista ja sen rajoista, identiteetti, jota minähahmo etsii identifioitumisten kautta.

Useat tutkijat lähestyvät *House of Incestiä* neuroottisen psyyken todellisuuden kuvauksena (esim. Sayre 1986, 46). Teoksen kaikki henkilöhahmot (minäkertoja, Sabina, Jeanne, halvautunut mies, moderni Kristus) ovat neurootikkoja.³⁷ *House of Incestin* henkilöhahmojen neuroottisuuteen viitataan merkitsijöiden tasolla toistamalla sanaa *nerve* (hermo): “Desire which had stretched the nerve broke” (H, 32), “my nerves were twisting and curling inside me” (H, 45), “I carry white sponges of knowledge on strings of nerves” (H, 62). Romaanin loppukohtauksen Kristushahmoa kuvataan omien hermojensa ristiinnaulitsemaksi: ”meet the modern Christ, who is crucified by his own nerves, for all our neurotic sins!” (H, 68) *House of Incestin* minä on erityisen neuroottinen yksilö. Minäkertoja mainitsee jopa hysteerisen kohtauksen: ”Laughter precedes hysteria” (H, 31). Richard-Allerdyce käyttää lacanilaista teoriaa tulkinnassaan *House of Incestistä* (2001). Hän kirjoittaa runon minästä hysteerikkona, joka yrittää toipua lapsuudenaikaisesta traumasta – insestistä. Lacanilaisessa mielessä *House of*

³⁶ Modernin Kristuksen hahmon esikuvana voi nähdä Antonin Artaudin, jonka Nin tunsii henkilökohtaisesti.

³⁷ Viimeisen kappaleen ”moderni Kristus” ja halvautunut mies sekoittuvat välillä toisiinsa, koska he esiintyvät tarinassa vuorotellen ja heistä käytetään toisinaan vain pronominia hän (*he*). Jotkin tutkijat jopa käsittelevät heitä samana hahmona. Persoonaronomien epämääräinen käyttö aiheuttaa muuallakin romaanissa hahmojen sekaantumista. Esim. Jeannen minä-muotoisen monologin aikana ’minä’ saattaa välillä viitata teoksen päähenkilönä olevaan minään. Osittain tällä tekniikalla saadaan luotua teoksen unimaisema, muuntunut todellisuus, johon lukijan todellisuuden säännöt eivät välttämättä päde.

Incestin maailman ja minän jakautuneisuus on tärkein merkki minän hysteerisestä tilasta. *House of Incestin* minä käsittää maailman ja itsensä perustaltaan kaksijakoiseksi. Hysteerikko tuntee kielen aiheuttaman vieraantumisen, jakautuneen subjektiuden, erityisen kipeästi pyrkiessään rakentamaan kokonaisen Toisen. Hänen fantasmansa koskee reaalisen jakautumatonta, kokonaista tilaa, *Toisen jouissancen* tilaa. Hysteria on neuroosin alalaji – minä ja kaikki *House of Incestin* henkilöahmot ovat todellakin neuroosin kourissa.

Moderni Kristus on ristiinnaulittu neuroottisten syntien vuoksi. Tämä henkilöahmo antaa viitteitä siitä, että neuroottista tilaa käsitellään teoksessa erityisesti modernin länsimaalaisen ihmisen olotilana. Minäkertojan kertomuksessa ilmenevä havaintojen rajallisuuden ja kerronnan ristiriitojen tunnustaminen ovat kirjallisuudessa modernin estetiikan piirteitä. Nin kirjoitti toisen maailmansodan kynnyksellä, kirjallisen modernismin aikana. *House of Incestin* ”modernia” voi ajatella hetkenä, jolloin ”isän arvovalta” on laskenut yhteiskunnassa. Lacanin mukaan psykoanalyysin syntymä on yksi seuraus ”paternaalisen kuvan” heikentymisestä länsimaissa (Roudinesco & Plon 1997, 724). Psykoanalyysi ei olisi syntynyt ilman tutkimuskohdettaan: neurootikkoja. *House of Incestissä* moderni taiteilija ottaa ”Kristuksen” roolin kärsien neuroottisista synneistä. Romaanin ”moderni Kristus” ei kuitenkaan lunasta neurootikkojen syntejä vaan jää kärsimään yhdessä näiden kanssa. Kärsimysnäytelmä sijoittuu inestien taloon. Analysoinkin seuraavaksi, mitä merkityksiä ”inesti” saa romaanissa.

Inesti-metafora

House of Incestin prologissa mainittu todistajan puuttuminen viittaa paitsi minän yksinäisyyteen myös tapahtuneeseen rikokseen. Kirjan nimi nimeääkin rikoksen inestiksi. Freud päätteli aluksi hysteerikon sairauden syyksi todellisen inestisen tapahtuman. Pian hän alkoi kuitenkin käsitellä inestistä fantasiaa. Freudin kehitystä seuraten totean, että inesti ei *House of Incestissä* tarkoita ainoastaan todellista elettyä seksuaalisuhdetta lähisukulaisen kanssa – tällä mittarilla mitattuna veljeensä rakastunut Jeanne on ainoa, jonka huolena on inestinen suhde. ”Inestin talo” on sen sijaan metafora romaanin henkilöahmojen tietoisuudelle. Se viittaa psykoanalyysin kuvaamaan yksilön varhaiseen aikakauteen, jota määrittävät inestiset fantasiat – aikaan, jolloin lapsi ei vielä ole irrottautunut vanhemmista. Inestien voi lacanilaisittain käsittää symbolista edeltävänä tilana, jolloin isän-kielto

ei ole vielä perustanut paternaalista järjestystä. Romaanin minäkertoja etsii tietoa tuosta aikakaudesta, joka on myös minän muodostumisen ja seksuaalisuuden kohtaamisen aikaa.

Mainitsin jo romaanin käsittelevän erityisesti modernin länsimaisen ihmisen neuroottista psyykeä. Alice A. Jardine puhuu ranskalaisten ajattelijoiden³⁸ modernista (*modernity*) inestisenä tutkimusretkenä ”äidilliseen ruumiiseen”. Jardinen ”moderni” luonnehtii laajasti maailmansotien, ”historian lopun” tai ”Jumalan kuoleman” jälkeistä länsimaista ajattelua, johon liittyy utopia uudenlaisesta pääsystä feminiiniseen. Moderni taiteilija viihtyy Jardinen mukaan ”inestin talossa” tutkiessaan inestisiä, neuroottisia, hysteerisiä tai feminiinisiä tiloja. (1985, 24—26) *House of Incestin* minän valvetodellisuutta kuvataan jäykkänä uutena maailmana: ”The rigid new city, the rigidity of the new world” (H, 16). Minä pakenee ahdistavaa ja kovaa todellisuutta paitsi uniin myös fantastiseen kuvitelmaan ekstaattisesta ”toisen ruumiiseen hukkumisen” tilasta. Tuo tila ei kuitenkaan ole psykoottinen tila vaan hysteerikon fantasma kokonaisesta tilasta (Verhaeghe 1997/1999). Se voidaan määritellä myös paluiksi ”äidin ruumiiseen”.

House of Incestin inestisen tilan tunnusmerkkinä on mahdottomuus kohdata toinen, rakastaa toista, ja tärkeimpänä seurauksena on hedelmättömyys – vain kahden elementin tai ihmisen yhtyminen johtaisi teoksen filosofian mukaan uuden luomiseen. Friedman käsittelee esseessään inesti-metaforaa Ninillä ja toteaa seuraavaa:

Incest is a form of self-love, a narcissistic desire for one's double (...). The incestuous relationship also blocks creativity, allows no seams through which the new can emerge. The incestuous desire is suffocating and destructive (2001, 80)

Inesti on Friedmanin mukaan eräänlaista itserakkautta. Inestin talon asukkaat rakastavat toki vain itseään – tätä kautta inestissä on kyse myös yksilön narsistisesta kehitysvaiheesta. Esseessä ”Johdatus narsismiin” () Freud tutkii kysymystä siitä, mikä tekee välttämättömäksi sielunelämän siirtymisen narsismin rajojen yli. Hän toteaa, että vahva egoismi tai narsismi suojelee ihmistä tiettyyn pisteeseen saakka, mutta lopulta ihmisen on alettava rakastaa eli kohdistettava halunsa itsensä ulkopuoliseen kohteeseen. Ihminen sairastuu ellei hän pysty rakastamaan. Freud puhuu myös luomisesta samassa yhteydessä lainatessaan

³⁸ Jardinen ranskalaisten filosofien ja ajattelijoiden joukossa ovat tärkeimpinä Lacan ja Derrida. Ajatus uuden feminiinisiä tiloja tutkivan kulttuurin tulemisesta utopiana liittyy Jean-Joseph Goux'n teorioihin.

Heinrich Heinen maailman luomisen psykogeneesistä kirjoittamia säkeitä, joissa Jumala tunnustaa: ”Sairaus oli perimmäinen syy koko luomisen haluun. Luomalla minä saatoin parantua; luomalla tulin terveeksi.” (Freud 1993, 42) Heinen säkeet kuvaavat myös *House of Incestin* kerrotun minän tilannetta neurootikkona. Ninin teoksen inestin talon asukkaiden ongelmana voi nähdä narsismin hedelmättömään tilaan jäämisen. Inesti on täten metafora narsismin vaiheeseen jumittuneelle neuroottisen psyyken tilalle.

Kaikilla *House of Incestin* henkilöhahmoilla on taiteellisia lahjoja tai ainakin kunnianhimoja. Jeanne soittaa kitaraa “with nerve-stained fingers” (H, 43) ja laulaa – kunnes katkaisee kitarankielen ja pelästyy. Jeanne jää neuroosin ja inestisen tilan vangiksi valitessaan rakkauden veljeensä. Tämä rakkaus on hedelmätön tila, ”varjojen suudelma” vailla toivoa todellisuuteen astumisesta (H, 48). Myös *House of Incestin* loppukohtauksessa tavatun halvaantuneen miehen halvaantuneisuus on luomiskyvyttömyyttä:

He had collected a box of paint which he never painted with, a thousand books with pages uncut, and they were covered with dust. His Spanish cape hung on the shoulders of a mannequin, his guitar lay with strings snapped like long disordered hair. He sat before a note book of blank pages, saying: I swallow my own words. I chew and chew everything until it deteriorates. (H, 67)

Halvaantuneella miehellä on kaikki luomisen välineet ympärillään, mutta hän ei saa mitään aikaan. Neuroosin tila on *House of Incestissä* yhteydessä luomiskyvyttömyyteen. Psykoanalyttisen metodin alkuaikoina oli vallalla käsitys, jonka mukaan neurootikko on itse asiassa epäonnistunut taiteilija. Freud kirjoittaa, että taiteilija on neurootikon tavoin vetäytynyt epätydyttävästä todellisuudesta mielikuvituksen maailmaan, mutta toisin kuin neurootikko, hän tietää kuinka löytää tie takaisin ja saada taas kerran vankka jalansija todellisuudesta (*SE XX*, 64). *House of Incestissä* neuroosin valtaan, yksinäisyyden ja eristyneisyyden tilaan jäämisen pelko on minäkertojan kirjan kirjoittamisen motiivina. Kirjan kirjoittaminen pelastaa minäkertojan hedelmättömästä tilasta, tekee neurootikosta taiteilijan. Romaanissa kuvattu minähahmo on selkeästi neurootikko, kun taas minäkertoja lähestyy neuroottisen luomiskyvyttömyytensä ylittänyttä taiteilijahahmoa.

Taiteilijan ja psykoanalyttikon roolit minäkertojan hahmossa

In *House of Incest* I describe what it is to be trapped in the dream, unable to relate it to life, unable to reach ‘daylight.’ It was never my intention to remain within those realms but to explore them. (Nin 1968/86, 18)

House of Incestin ensimmäisen luvun lopussa kuvataan minän valvetilan todellisuutta: ”I awoke at dawn, thrown up on a rock, the skeleton of a ship choked in its own sails” (H, 17). Minän herääminen vertautuu syntymiseen, metaforassa minästä tulee ”omiin purjeisiinsa tukehtunut laivan luuranko”. *House of Incestin* kuvaamat unet ovat minän pakopaikka, jonne minä suunnistaa välttääkseen todellisuudessa kokemaansa ”tukehtumisen tunnetta”. Kirjailija Nin nimittää esseessään *House of Incestiä* kaudeksi helvetissä (1968/86, 34).³⁹ Omiin purjeisiin tukehtumisen metafora viittaa minän ahdistavaan olotilaan psyykkisenä kärsimyksenä, hänestä itsestään johtuvana seikkana.

Prologissa sanottiin kirjan sisältävän kaiken, minkä minä tietää. Kirjassa minäkertoja matkaa omaan itseensä, tutustuu omaan rakenteeseensa kuvatessaan minän ”kautta helvetissä”. Minäkertoja sanoo usein muistelevansa: ”I remember my first birth” (H, 15), ”the resonance of my memory” (H, 22), ”I remember the cold on Jupiter” (H, 40). Muisteleminen viittaa menneiden tapahtumien läpikäymiseen. Freud sanoi hysteerikon kärsivän traumaattisista ”muistumista” (engl. *reminiscences*) (SE II, 7) ennen kuin alkoi puhua niiden sijasta fantasiaista. Lacanilla kaikki psyykkinen kärsimys johtuu ”muistumista”, jotka liittyvät aikaan ennen minän syntyä, kielen piiriin tulemistä (1981, 142). *House of Incestin* minäkertoja makaa tekstissä usein vuoteella. Tämä tuo mieleen paitsi unet myös Freudin legendaarisen sohvan, jolla potilaat makaavat ”puheterapian” aikana. Se viittaa toki myös seksuaalisuuteen, jolle Freud antaa alusta lähtien suuren roolin neuroosien selittäjänä. Minäkertoja kuvaa uniaan ja hallusinaatioitaan etsiäkseen jakautuneen minuutensa toista puolta – toista naista, jota hän ”kuuntelee”, ja jota hän kuvaa puheensa ”pohjavirtana” (H, 29—30). Minä voi löytää unista tiedostamatonta edustavan ”toisen” haluja, mutta itseanalyysin prosessi ei tapahdu nukkuessa. Lacanin mukaan on tarpeen muistaa, että Freudinkin kirjoituksissa uni palvelee ennen kaikkea nukkumisen halua: “Et le rêve (...) sert avant tout le désir de dormir. Il est repli narcissique de la *libido* et désinvestissement de la réalité.” (*Ecrits II*, 101) Uni on pakoa omaan itseän, narsistinen pakopaikka todellisuudelta.⁴⁰

³⁹ Nin haluaa viitata tällä nimityksellä selkeästi Rimbaudin *Une saison en enfer* -kokoelmaan. Kuvaus kalliolle jääneestä laivan luurangosta voisi viitata myös matkaan kuoleman virralle. Antiikin kertomuksessa helvettiin matkataan kuoleman virtaa Styksiä pitkin Kharonin sauvoissa venettä.

⁴⁰ Cixous etsii artikkelissaan “Le sexe ou la tête?” naisen paikkaa ja toteaa, että myyteissä nainen on usein vuoteella, unessa. Hän käyttää esimerkkinä Prinsessa Ruususen tarinaa. (1976a, 6)

House of Incestin minäkertoja analysoi tilannettaan näin: ”Collision with reality blurs my vision and submerges me into the dream” (H, 38). Minä sulautuu uneen halussaan paeta todellisuutta ja symbolista järjestystä. Uni on toisaalta inspiraation lähde ja minän kirjan materiaalia. Voidaan perustellusti sanoa, että koko *House of Incest* on yhtä unennäköä. Nukkumiseen viittaavat toistuvat kohtaukset, joissa minä on vuoteessa ja alun prologi, jossa minä kertoo heränneensä aamuna, jolloin aloitti kirjoittamaan kirjaansa, sylkäisseensä sydämensä ulos ja *menneensä takaisin vuoteeseen*. Mitä *House of Incestin unet* oikeastaan ovat? Kirjailija Ninille sanalla *dream* on laaja merkitys, josta hän muistuttaa esseessään ”Proceed from the Dream Outward”:

The definition of a dream is: ideas and images in the mind *not under the command of reason*. (...) So that dream may include reverie, imagination, daydreaming, the visions and hallucinations under the influence of drugs—any experience which emerges from the realm of the subconscious. (1968/86, 5)

House of Incestin yhteydessä unen voi parhaiten käsittää juuri Ninin tavoin. Kaikki kokemukset, jotka kumpuavat ”tiedostamattoman alueelta” ja joita minä käsittelee mielikuvituksensa kautta, ovat romaanissa eräänlaisia unia. Näin unella voidaan tarkoittaa myös minän ahdistavaa neuroottista tilaa. Psykkinen kärsimys on painajainen, jolla ei ole välttämättä jalansijaa ulkoisessa todellisuudessa, mutta joka muodostaa minän sisäisen maiseman.

Minäkertojan tarina on prologin mukaan kirjoitettu yksin, mutta minä kutsuu jotakuta kumartumaan puoleensa: “Lean over me, at the bedside of my madness, and let me stand without crutches.” (H, 39) Kenelle minä osoittaa sanansa? Minäkertoja puhuttelee kirjailijan ominaisuudessa neuroottista minäänsä. Minäkertojan kirjoitus saa lähteensä minän ahdistavasta tilasta: ”I writhed within my own life, seeking a free avenue to carry the molten cries, to melt the pain into a cauldron of words for everyone to dip into, everyone who sought words for their own pain. What an enormous cauldron I stir now...” (H, 32) Minäkertojan kirja on sanojen kattila, joka on osoitettu kenelle tahansa, joka etsii lääkettä kipua vastaan. Minäkertoja yrittää parantaa itsensä ”tiedostamattomaansa” tutustumalla ja tämä itseanalyysi tapahtuu kirjoittamalla, sanoiksi muuntamisen kautta.

Minäkertojan unista kirjoittama kirja muistuttaa Freudin harrastamaa introspektiota. Roudinesco ja Plon muistuttavat, että Freudin itseanalyysi (vuosina 1895—1899) ei tapahtunut puhumalla vaan *kirjoittamalla*. Freud ei myöskään ollut yksin tehdessään itse-analyysia: hänen kirjeenvaihtonsa lääkärikollega Wilhelm

Fliessin kanssa edisti nimittäin sekä itseanalyysiä että psykoanalyttisen metodin kehittymistä. (1997, 81) *House of Incestin* minäkertoja ottaakin itselleen Freudille kuuluvan oikeuden⁴¹ kirjoittaa itseanalyysi, toki varsin runollisella tavalla. *House of Incestin* minäkertojan intuitio sanoo, että hänen fantasioissaan, unissaan ja hallusinaatioissaan tulee esiin tietty rakenne tai malli, jonka pelkkä muistiinkirjoittaminen voisi johtaa ”parantumiseen” tai ulospääsyyn neuroosista tai inestien talosta.

Psykoanalyttikon ja kirjailijan tehtävien yhteyttä valottavat Anaïs Ninin 60-luvulla kirjoittamat ajatukset kirjailijan roolista tiedostamattoman ja tietoisien alueiden välittäjänä. Symbolisteilta, erityisesti Rimbaud’lta saadut ideat vaikuttivat osittain Ninin käsitykseen runoilijasta ”näkijänä”, joka johdattaa lukijan tavalliselta kuolevaiselta ”kätkeytyyn” tietoon.⁴² Kirjailijan ja psykoanalyttikon metodit muistuttavat hänen mukaansa suuresti toisiaan. Kirjailijalla on vieläpä erityinen intuitio, josta psykoanalyttikko voi oppia:

”What the psychoanalyst does is what the novelist also has to do – probe deep enough until he finds where the chain broke. Traumatic experiences cause such breaks. The psychoanalyst repairs the broken links and allows the unconscious, which has its inception in the personal experience, to merge into a life beyond the personal. The important thing is to learn from the writer the ways and byways of such passageways between conscious and unconscious.” (1968/86, 7–8)

Ninin vaikutteet Freudilta, joka pitää runoilijoita edelläkävijöinä, ovat lainauksessa selkeästi nähtävissä. *House of Incestin* minäkertoja vertautuu kirjailijaan ja psykoanalyttikkoon siinä mielessä kun molemmat selvittävät tiedostamattoman toimintaa.⁴³

House of Incestin minäkertojan kadotetun mallin etsimisellä on yhteys Lacanin merkitsijöiden ketjuun. Tämä yhteys liittyy sanaan *tieto*. Sekä kielen tavoin rakentunut tiedostamaton että symbolinen rakentuvat merkitsijöiden ketjuille. Lacanilaisittain tieto on ketjun välittämää informaatiota. Puhuvan subjektin rakenteessa tieto on paradoksaalisesti tiedostamattomassa, joka on rakentunut kielen

⁴¹ Psykoanalyttisen metodin kehittyessä freudilaisuuden piirissä vahvistui ajatus, että vain Freud oli käynyt läpi todellisen itseanalyysin (*Selbstanalyse*) kehittäessään psykoanalyysin perusteita tutkimalla oman minuutensa koostumusta. Itseanalyysistä tuli täten psykoanalyysin syntymää ja alkuperää koskeva historiallinen kysymys. (Roudinesco & Plon 1997, 81)

⁴² Rimbaud kirjoittaa todellisesta luovasta ihmisestä eli runoilijasta ”Näkijän kirjeessä”. (viite)

⁴³ Ninin maininta katkenneista ketjuista (*broken links*) osoittaa juuri siihen suuntaan, mihin Lacan etenee yhdistäessään Saussuren Freudiin: ketjusta tulee merkitsijöiden ketju ja tiedostamattomasta kielen tavoin muodostunut. Lacanin käsitys psykoanalyttikon tehtävästä ei kuitenkaan liity niinkään ”katkenneiden ketjujen korjaamiseen” kuin itse ketjun olemassaolon esille tuomiseen.

tavoin merkitsijöiden ketjuista. Lacanin mukaan Freudia kiinnosti unissa nimenomaan niiden muodostuminen (*élaboration*), niiden kielen mukainen rakenne:

...dans le rêve ne l'intéresse que son élaboration. Qu'est-ce à dire? Exactement ce que nous traduisons par *sa structure de langage*. (...) Mais où l'a-t-il découverte? Dans un flux signifiant dont le mystère consiste en ce que le sujet ne sait pas même où feindre d'en être l'organisateur. (*Ecrits II*, 100, kursiivi minun)

Lacan kääntää Freudin löydön, unen rakenteen, merkitsijöiden virraksi, jonka mysteeri on siinä, että ihminen ei tiedä kuinka edes teeskentelisi olevansa siitä vastuussa. Merkitsijöiden ketju mahdollistaa *tiedon* välittymisen. *House of Incestin* ensimmäisessä prologissa kirjoitetaan: ”All that *I know* is contained in this book...” (kursiivi minun). *Minän tieto* on tämän lauseen mukaan kaikki, mitä teos sisältää – kyseessä on siis nimenomaan tieto, eivät kokemukset tai ajatukset. Minäkertoja etsiikin tietoa tiedostamattomasta.

Minäkertoja etsii lakkaamatta todellisuuden ”merkitystä”, sen rakennetta:

I am an insane woman for whom houses wink and open their bellies. Significance stares at me from everywhere, like a gigantic underlying ghostliness. Significance emerges out of dank alleys and sombre faces, leans out of the windows of strange houses. I am constantly reconstructing a pattern of something forever lost and which I cannot forget. (H, 39)

Tässä kohtaa ilmenevässä minäkertojan ”hulluudessa” on kyse merkitysten näkemisestä kaikkialla katukuvassa, joka viittaa romaanissa psykoosin sijasta minäkertojan taiteilijuuteen. Kohtaamansa merkityksen minä yrittää saada sopimaan ”ikuisesti kadotettuun” malliin, jonka rakentamisesta käytetään verbiä *reconstruct*. Tämä on yksi *House of Incestiin* sisältyvistä viittauksista psykoanalyttiseen metodiin. Freud kirjoittaa konstruoinnista artikkelissaan ”Constructions in Analysis” (1937). Analyytikon tehtävä on Freudin mukaan rakentaa (*construct*) se, mitä potilas on jättänyt kertomatta tai unohtanut (jotakin koettua ja tukahdutettua) niiden jälkien avulla, joita tämä tukahdutettu on tajuntaan jättänyt, ja jotka analyttikko saa käyttöönsä potilaan unikertomuksista ja assosiaatioketjuista – narratiivin fragmenteista. (SE 23, 258—9) *House of Incestin* minäkertoja sanoo siis rekonstruoivansa kadonnutta mallia, jota ei kuitenkaan voi unohtaa. Myös Freudin mukaan kaikki analyytikon konstruointityölle tarpeellinen on psyydessä säilytettynä – hän painottaa, että on epäilyksenalaista voiko mikään psyykkisen rakenteen osanen olla totaalisen tuhon uhri. Lacanin tulkinta tiedostamattoman kielen tavoin rakentuneesta luonteesta auttaa ymmärtämään, kuinka unohtaminen on mahdotonta: kielen tavoin, merkitsijöiden ketjuna, rakentunut tiedostamaton muistaa subjektin

puolesta säilyttäen ja välittäen tietoa. *House of Incest*issä minäkertoja pyrkii analyysin kautta, käymällä läpi minän unia ja minää vaivaavia muistoja, pääsemään selville minän tiedostamattoman rakenteesta.

Epävarma minä

House of Incestin prologin minä väittää tietävänsä, mutta asettaa myös rajat kirjan sisältämälle tiedolle: siihen sisältyy vain kaikki se, minkä minä tietää. Lacanilaisittain minä lauseen subjektina edustaa tietoista minää, sitä subjektin tahoaa, joka luulee hallitsevansa puheensa ja näyttäytyy ”objektiivisen” tiedon lähteenä. *House of Incestin* prologi määrittää minän kirjan sisältävän nimenomaan subjektiivista, minän tietoa. Näin minäkertoja tuntuu ennakoivan, että on olemassa myös muuta tietoa, johon minä ei pääse käsiksi. Minäkertoja kertoo kohtaamastaan unenomaisesta todellisuudesta. Minän tiedosta muodostuvaa kirjaa kuvataankin prologissa unenomaisena tilana: se on ”taivaalla riippuva kaupunki” tai ”julkisivu ilman ulottuvuutta”. Täten se ei saa ”materiaalista olemassaoloa”, eikä sen väitetä kuvaavan olemassaolevaa ulkomaailmaa. Gary Sayre huomauttaa, että ulkoinen ja sisäinen maailma ovat *House of Incestin* tarinassa erottamattomasti toisissaan kiinni (1986, 45). Minäkertojan kohtaama maailma heijastaa minän ”sisäistä” olotilaa, se on minän psyykkisen mielentilan vastine: tämä onkin loogista, jos minän ajatellaan olevan itse asiassa unessa.

House of Incest purkaa Freudin jalanjälkiä kulkien minän/egon itsenäisyyttä etsien toista toimijaa tiedostamattomasta. Tämä tapahtuu paradoksaalisen minäkerronnan kautta: jokin toinen diskurssi häiritsee jatkuvasti minän kerrontaa vieden sen (itse)varmuuden. Romaanin minäkertojan minuus ja maailma ovat jatkuvan epävarmuuden ja väärinkäsitysten lähde. Alice A. Jardine puhuu modernien kirjailijoiden tekstien pyrkimyksestä tuhota varmuuden lähteenä toimiva ego ja tätä kautta länsimaisen kehitysuskon ja filosofian pohjalla oleva subjektikäsite (1985, 106). Varmalla pohjalla oleva subjekti saa alkunsa Descartes'n ”ajattelen, siis olen” -teesistä. *House of Incestin* minäkertoja tunnustaa kohtaamansa todellisuuden epävarmuuden: ”I cannot be certain of any event or place, only of my solitude” (H, 39). Minäkertoja voi olla varma vain yksinäisyydestään. Minällä ei ole suoraa kosketusta ympäristöön tai toisiin ihmisiin: ”Distance. I never walked over the carpet into the ceremonies. Into the fullness of the crowd life...” (H, 38). Minäkertojan yksinäisyys on omaan

”mielikuvitusmaailmaan”, unien todellisuuteen jäämistä: minä on lopulta uniensa vanki.⁴⁴ Minäkertojan epävarman kerronnan ja ”solipsismin” tuloksena on myös kaikkitietävän ”Jumalan” näkökulman puuttuminen kerronnasta. Lacanilaisittain ”jumala” on subjekti, jonka oletetaan tietävän (*sujet-supposé-savoir*). *House of Incestin* minäkertoja edustaa kyllä minän/egon tasoa, mutta ottaa myös huomioon tiedostamattoman vaikutuksen minän toimintaan.

House of Incestin ’minä’, jota prologissa väitetään tiedon lähteeksi, osoittautuu epävarmaksi omasta rakenteestaan todellisuuden kahtiajakautumisen takia. *House of Incestin* minän maailma eli ympäröivä todellisuus on jakautunut: on maa ja vesi, yö ja päivä, unessa havaittu ja valveilla olon maailma. Todellisuudessa on halkeama, joka jakaa sen kahtia: ”THE FISSURE IN REALITY” (H, 37). Teoksen minä ja maailma ovat kietoutuneet yhteen perustavalla tavalla, maailma on minän havaitsema maailma ja halkeama todellisuudessa on myös halkeama minän havaintokyvyssä: ”There is a fissure in my vision” (H, 39). Minä on myös ”sisäisesti” jakautunut kahtia, minä tuntee, että hänen diskurssiinsa vaikuttaa toinen taho.

I smile because I listen to the OTHER and I believe the OTHER. (...) I laugh, not when it fits into my talk, but when it fits into the undercurrents of my talk. I want to know what is running underneath thus punctuated by bitter upheavals. The two currents do not meet. (H, 29—30)

Minä haluaakin tietää, mikä on tuo ”virta”, joka vaikuttaa minän puheeseen. *OTHER* edustaa minäkertojan kuvauksessa klassista tiedostamattoman vaikutusta minän tietoiseen toimintaan lapsusten ja virhetoimintojen muodossa. Minän ja tiedostamattoman tasoja kutsutaan tekstissä nimityksillä *my talk*, *OTHER* tai *undercurrents of my talk*. Minä osoittautuu tahoksi, joka haluaa tietää, mitä minän puheen pohjavirta on, ei siis tiedon lähteeksi, vaan tiedon etsijäksi.

House of Incestin minäkertojan diskurssi keskittyy lopulta siihen, mikä hajottaa minää, toiseen/toisen puheeseen. Minän haluama tieto liittyy siis läheisesti toiseen. Lacanille todellinen tieto (*savoir*) on subjektin rakenteessa tiedostamattomassa, kun minän/egon puhe perustuu vain illuusioon tiedosta. Tieto onkin tiedostamattoman kuljettamaa informaatiota. Lacanin mukaan illuusio minän objektiivisesta tiedosta on subjektin vastustusta kielen mukanaan kantamaa totuutta

⁴⁴ Freudin mukaan neuroottisen ihmisen taipumus kääntää selkensä todellisuudelle liittyy yritykseen paeta epätydyttävästä todellisuudesta nautinnollisempaan fantasian maailmaan, mikä tarkoittaa myös ihmisyyhteisöstä vetäytymistä (Verhaeghe 1999, 202).

kohtaan: sitä totuutta, joka koskee subjektin jakautumista kielessä ja tiedon sijoittumista tiedostamattomaan. *House of Incestin* lukija on minäkertojan kerronnan välittämän informaation varassa. Minäkertojan minä näyttäytyy aluksi tiedon lähteenä, mutta tuon tiedon luonne on subjektiivista ja minän todellisuus on unien todellisuus, jossa minä ei voi olla mistään varma – lopulta minä näyttäytyy tahona, joka ”haluaa tietää”, ja haluttu tieto sijoittuukin jonnekin muualle kuin minään. Seuraavassa alaluvussa analysoinkin *House of Incestin* minäkerrontaa varman tiedon aseman ”kiistävänä” kerrontatekniikkana ja pohdin myös tarkemmin minän suhdetta reaaliseseen ja *Toiseen jouissanceen*.

Minän syntymän kuvaus

House of Incest alkaa kuvauksella maailman ja minän syntymästä. Muuttuva maailma ja keskeneräinen minuus ovat alusta lähtien minäkertojan katseen kohteina. Minäkertojan todellisuuden visuaalisuus korostuu näin alusta lähtien: toistuvat sanat *vision* ja *eyes* viittaavat minään ensisijaisesti ”näkijänä”. ”Näkijänä” minäkertoja on taiteilija, joka luo oman minänsä henkilöahmona: kyseessä on siis eräänlainen itsensä synnyttäminen. Myös ”itsensä synnyttämisen” fantasman vuoksi minän ”ulkopuoliset” tahot rajataan prologeissa pois kirjan syntyprosessista. Analysoin *House of Incestin* aloittavaa minän ensimmäisen syntymän kuvausta lause lauseelta päästäkseni käsiksi lukijan lineaarisessa lukukokemuksessa kohtaamaan kerronnan liikkeeseen. Osoitan, kuinka *House of Incestin* kerronta etenee luoden paradokseja ja ristiriitoja suhteessa aikaisemmin kerrottuun. Tätä kautta kerronta rakentaa minää koko ajan uudelleen ja pyrkii välttämään pysyvien merkitysten synnyttämistä.

Jo *House of Incestin* ensimmäinen lause on paradoksaalinen: ”My first vision of earth was water veiled” (H, 15).⁴⁵ Nähdessään maan ensimmäisen kerran minä *ei* näe maata vaan vettä. Maailma on heti jakautunut kahteen elementtiin, joista toinen peittää minän näkymän. Tämä viittaa jo minän vieraantuneisuuden, eristyneisyyden tilaan: minällä ei ole suoraa kosketusta maailmaan vaan usein peitteet ja hunnut ovat minän näkökyvyn ja havaintojen tiellä. Seuraava lause sysää kaksijakoisen ja ”välillisen” vision maailmasta osittain minän harteille: ”I am of the

⁴⁵ Visio veden peittämästä maailmasta vertautuu Raamatun luomiskertomuksen alkuun, jossa Jumalan henki liikkuu vetten päällä. *House of Incestin* on myös seitsemän lukua vastaamassa luomiskertomuksen seitsemää luomisen päivää. Niin kuin Jumala luo maailman ja käyskentelee siellä katsoen tuloksia, minäkertoja luo kirjansa tilana tai maailmana, jonka sisään hän voi kävellä, mutta johon hän tuntee itsensä myös vangituksi: ”More pages added to the book but pages like a prisoner’s walking back and forth over the space allotted him.” (H, 62)

race of men and women who see all things through this curtain of sea, and my eyes are the color of water” (H, 15). Ensimmäisen lauseen ilmaisu kiistetään eikä olekaan enää selkeää, onko maa todella veden peitossa vai onko ”peite” erityiseen rotuun kuuluvan minän aistien aikaansaama harha. Kolmas lause korjaa jälleen edellisen lauseen ilmaisu: ”I looked with chameleon eyes upon the changing face of the world, looked with anonymous vision upon my uncompleted self” (H, 15). Minän silmät eivät siis olekaan veden väriset vaan muuttuvat ympäristön mukaan kuin kameleontin nahka, ja hänen katseensa on anonyymi.

Kerrottuaan ensimmäisen näkymänsä maasta minäkertoja alkaa muistella omaa syntymäänsä. Kyseessä on ”ensimmäinen syntymä”, eli keskeneräinen minä tulee siis luultavasti kohtaamaan vielä muitakin syntymiä:

I remember my first birth in water. All round me a sulphurous transparency and my bones move as if made of rubber. I sway and float, stand on boneless toes listening for distant sounds, sounds beyond the reach of human ears, see things beyond the reach of human eyes. (H, 15)

Ensimmäisen syntymän olotilassa minä on vielä veden peitossa ja keskeneräisessä, kohtumaisessa tilassa, jossa kiinteitä rakenteita ei ole – luut ovat kuin kumia, minä ”leijuu ja kelluu”. Keskeneräisyys tarkoittaa myös paradoksaalisesti yli-inhimillisyyttä: minä voi kurottua seisomaan luuttomilla varpaillaan ja kuunnella ääniä ja nähdä asioita, jotka ovat ihmisen ulottumattomissa. Täten ensimmäisen syntymän tilassa oleva minä ei vielä ole ihmisyyksilö.

Minäkertoja muistelee yli-inhimillisen tilan mahdollisuuksia, koska juuri muistot tuosta menetetyistä paratiisista ovat vielä jäljellä: ”Born full of memories of the bells of the Atlantide” (H, 15).⁴⁶ Erityinen rotu, johon minäkertoja on maininnut kuuluvansa, on juuri ”atlantislaisen” heimo. Atlantis on tarinassa nimi menetetyille paratiisille. Minäkertoja muistelee maailman alkuun ja minän ihmisyyden alkuhämärään vertautuvaa Atlantiksen vedenalaista valtakuntaa äänettömyyden paratiisina, jossa vesi kuljettaa minää välittäen ”elämät ja rakkaudet, sanat ja ajatukset” (H, 16—17).⁴⁷ Minäkertojan kuvaus herättää ajatuksen täydellisestä kommunikaatiosta äänettömydessä. Atlantiksen tilassa ei ole ääneen lausuttuja

⁴⁶ Atlantiksen merenalainen valtakunta on antiikin myytti, jonka mainitsee ensimmäisen kerran Platon *Timaios*- ja *Kritias* -dialogeissaan. Sen mukaan muinoin oli olemassa kehittynyt yhteisö, joka jäi veden alle maanjäristyksessä. Myytti on sittemmin ollut mukana erilaisten mystisten liikkeiden teorioissa, sitä kehittivät mm. teosofit, joiden mukaan nykyiset ihmiset ovat atlantislaisen rodun perillisiä. Runossa käytetään Atlantiksesta ranskalaista kirjoitusasua *Atlantide*, jonka loppuosasta *tide* (engl. vuorovesi) saadaan vielä eräs viittaus veteen, joka sanaan tietysti jo sinänsä liittyy.

⁴⁷ Ajatus kadotetusta paratiisista viittaa taas Raamatun kertomukseen paratiisista karkottamisesta; menetetty paratiisi psykoanalyttisesta näkökulmasta taas voisi viitata jonkinlaiseen esikielelliseen.

ajatuksia ja sanoja – siinä vallitsee hiljaisuus. Tila ”edeltää” kielen kautta tapahtuvaa kommunikaatiota tai sijoittuu sen kentän ulkopuolelle. Lacanin mukaan kaikki symbolisessa tapahtuva eli kielellisen olemassaolon piirissä oleva kommunikaatio ja ymmärtäminen on epäonnistunutta – juuri se takaa puheen jatkumisen. Täydellinen kommunikaatio, täydellinen ymmärtäminen olisi *hiljaisuutta* ja sijoittuu täten symbolisen ulkopuolelle (Verhaeghe 1997/1999, 100). *House of Incestin* paratiisin äänettömyys on juuri täydellisen kommunikaation merkki ja kuvaa täten Atlantista reaalisena tilana.⁴⁸ Paratiisin ”menetettyään”, synnyttyään erilliseksi yksilöksi minä jää kuuntelemaan kadotettuja ääniä ja etsimään kadotettuja värejä.

Muistellessaan ”ensimmäistä syntymäänsä” minäkertoja muistelee tilaa tai aikaa ilman sanoja: esim. varhaislapsuuden aikaa aina kohdun sisäisestä elämästä siihen hetkeen saakka, kun minä alkaa puhua. Tämä ”aika” sijoittuu symbolisesta käsin reaaliseseen – sitä ei ole olemassa kielen piirissä. *House of Incestin* Atlantiksessa on olemassa vain ”liikkeen ja halun hyväilevä kosketus”. Se on selkeästi tila, jossa minä ei ole yksilö vaan osa toisen ruumista:

I felt only the caress of moving – moving into the body of another - absorbed and lost within the flesh of another, lulled by the rhythm of water, the slow palpitation of the senses, the movement of silk. Loving without knowingness, moving without effort, in the soft current of water and desire, breathing in an ecstasy of dissolution. (H, 17)

Minä ei ole siis tietoinen tunteistaan eikä vastuussa liikkeistään, häntä ei ole olemassa erillisenä yksilönä vaan hän on hukunut toisen lihaan. Lacanin reaalisien tärkeimmät piirteet ovat ykseys ja eriytymättömyys – poissaoloa tai ”halkeamia” ei tuossa tilassa ole, vaan ne ovat osa kielen piirissä olevaa todellisuutta (Fink 1995, 24). *House of Incestin*issä muisteltavassa Atlantiksessa koettu täydellinen, puutteeton oleminen lähenee lacanilaista *Toista/Toisen jouissancea*, ekstaattista ja vaarallista tilaa, joka sijoittuu symbolisen, kielen järjestyksen, ulkopuolelle.⁴⁹ Käsittelenkin seuraavassa alaluvussa *Toista jouissancea* suhteessa symboliseen.

⁴⁸ Lacanin reaalista osittain vastaava Julia Kristevan semioottinen sopii myös kuvaamaan *House of Incestin* ”kohdun ykseyden” tilaa. Tutkiessaan merkityksenmuodostumisen prosessia Kristeva käyttää termejä symbolinen ja semioottinen, joita hän kutsuu kahdeksi ”modaliteetiksi”, jotka toimivat yhdessä, mutta joista toinen voi olla hallitseva. Kristevan *chora sémiotique* on (kielen) subjektin syntymän ja samalla sen negaation paikka. Kristeva määrittelee sen myös esim. modaliteettina, jossa lingvististä merkkiä ei vielä artikuloita, objektin/esineen poissaolona, ja erotuksena todellisen ja symbolisen välillä. (Kristeva 1974, 22, 25)

⁴⁹ Emma Wilson on ottanut yo. lainauksen *House of Incestin*istä alkulauseeksi artikkelilleen, jossa hän tutkii Cixous’n *Le Livre de Promethea* -kirjaa tekstinä, jossa luodaan lesboeroottisen kokemuksen kirjoittamisesta riippuvainen feminiinisen poetiikka (1996, 121). Tämä ei tietenkään ole sattumaa:

Toinen jouissance ja symbolinen

Toinen jouissance ei ole pelkästään positiivinen kokemus, kuten ilmauksesta ”absorbed and lost within the flesh of another” voi päätellä – siinä subjekti kadottaa itsensä. Symbolisen näkökulmasta Toiseen hukkuminen on subjektin kuolema, sillä Toisesta/äidistä erillistä yksilöä ei ole siinä olemassa. Kyseessä on *Toisen jouissance*, koska minää ei ole olemassa – ja *Toinen jouissance* erotuksena symbolisen tarjoamasta (*fallisesta*) *jouissancesta*. *House of Incestin* kohdun olotilasta käytetty ilmaus ”hajaantumisen ekstaasi” (”ecstasy of dissolution”) tuntuu aluksi sotivan lacanilaisen reaalisen eriytymätöntä olemusta vastaan. Tässä ”hajaantumisella” (’dissolution’) tarkoitetaan kuitenkin pikemmin sulautumista – minä on ”hajaantunut” siinä mielessä, että minällä ei ole rajoja vaan hän on sulautunut toisen ruumiiseen, eroa minän ja toisen välillä ei ole.⁵⁰ Myös minän ruumis on ”hajaantunut” – tämä viittaa psykoottiseen tilaan, jossa subjekti ei ole alistunut isän-nimelle.

Syntymän jälkeen, paratiisin menetettyään minän on mahdollista paeta reaalisen kokemusta muistuttavaan todellisuuteen unien kautta: ”This Atlantide could be found again only at night, by the route of the dream” (H, 16). Lacan muistuttaa, että Freudin mukaan uni on tiedostamattoman pääväylä, *la voie royale*, mutta ei itse tiedostamaton (*Ecrits II*, 99). Unet kuitenkin johdattavat minän halun jäljille, *House of Incestissä* minän fantasmaan, joka koskee reaalista kokonaista tilaa. Unet vievät minän takaisin Atlantikseen, jossa kauhu ja riemu kohtaavat: ”The terror and joy of murders accomplished in silence” (H, 16). Unen kautta saavutettu Atlantis muistuttaa reaalisen *jouissancesta*. Ilmaus *terror and joy* viittaa ambivalentteihin tunteisiin, jotka koskevat reaalista, *Toise(e)n jouissanceen*, joka koetaan symbolisesta käsin subjektin rajat ylittävänä kokemuksena ja täten sekä kauhun (hukkunut minä) että nautinnon (ekstaasi) lähteenä. Unissa uudelleenlöydetty Atlantis ei ole enää pelkästään ekstaattisen riemun paikka, koska *Toinen/Toisen jouissance* näyttäytyy uhkaavana symboliselle olemassaololle.

House of Incestissä *Toinen jouissance* on mahdollista paitsi kohdun tilassa myös kahden naisen, minäkertojan ja Sabinan, hetkellisen yhtymisen tilassa. Minäkertojan identiteetinmuodostus kuitenkin toisaalta etenee aimo harppauksen minän tavatessa Sabinan ja ”valitessa” samalla oman ruumiinsa. Käsittelen Sabinan ja minän suhdetta pian tarkemmin (alaluvussa *Minä valitsee ruumiin*).⁵⁰ Termi ’ekstaasi’ löytyy reaalisen yhteydessä myös Lacanilta ’ex-sistence’-sanana muodossa (Fink 1995, 122). Hajaantumisen ekstaasi on siis ex-sistencen ilmaisemaa *olemista*, joka eroaa symbolisen järjestyksen tarjoamasta *olemassaolosta*.

Unissa esimerkiksi reaalisen äänettömyys koetaan ristiriitaisesti: ”The blanket of water lying over all things stifling the voice” (H, 16) – ei olla äänettömän kommunikaation paratiisillisessä tilassa vaan on kyse äänen tukahduttamisesta, kun minä olisi kykenevä puhumaan.

Ilmaus *terror and joy* esiintyy teoksessa toisenkin kerran. *House of Incestin* sisällä on inestin talo, jonne Jeanne johdattaa minäkertojan. Tästä talosta minä löytää huoneen, jonka seinällä on eroottinen maalaus Raamatun Lootista ja tämän tyttärestä.⁵¹ Raamatun tarinassa Loot jää kahden tyttärensä kanssa hänen vaimonsa muututtua suolapatsaaksi. Äidin kuoltua tyttäret makaavat isänsä kanssa jatkaakseen sukua. *House of Incestin* maalauksessa Loot istuu yhden tyttärensä kanssa käsi tämän rinnalla. Maalauksessa parin takana kuvataan tuhoutuva maailma: ”all cracking with the joy and terror of their love” (H, 55). Ilmauksella ”riemu ja kauhu” viitataan *Toiseen jouissanceen*, inestikieltoa ja symbolista sekä subjektiutta edeltävään *jouissanceen*. Maalauksessa Loot ja tytär ovat jähmettyneessä tilassa symbolisen ulkopuolella: ”There where he sat with his daughter the Oriental rug was red and stiff...” (H, 52).

Maalauksen nähtyään minä yrittää saada kiinni symbolisesta katsomalla kelloa, orientoitumalla liikkeeseen, aikaan: ”I looked upon the clock to find the truth” (H, 55). Ajan mukanaan tuoma totuus liittyisi minän tulemiseen symboliseen – hänen olemassaoloonsa erillisenä kuolevaisena yksilönä. Tämä edellyttää kuitenkin symbolista kastaatiota, *Toisen jouissancen* mahdollisuuden menettämistä ja syntymistä symbolisen subjektiksi. *House of Incestin* minälle oidipaalin prosessi on imaginaarisen tasolla, hän ei ole käynyt läpi symbolista kastaatiota. Tästä muistuttavat kellon naiset: ”Hours like tall ebony women with gongs between their legs, tolling continuously so that I could not count them.” (H, 55) Minä kuuleekin uniensa lähestyvän: ”I heard the footsteps of my dreams, and the beat of time was lost among them like the face of truth” (H, 55). Totuuden kasvot, ajan juoksun mukanaan tuova ”kuolevaisen todellisuus” jäävät löytämättä ja minä uppoaa hysteriseen olotilaansa.

⁵¹ Raamatun tarinassa (1. Mooseksen kirja 19:12–38) Lootilla on kaksi tytärtä, jotka onnistuvat pakenemaan tämän kanssa Sodomasta. Jatkaakseen sukua tyttäret juottavat isänsä humalaan, makaavat hänen kanssaan (Lootin mitään huomaamatta) ja synnyttävät kaksi poikaa, kahden uuden suvun kantaisät. *House of Incestin* maalauksessa on vain yksi tytär.

1.2 *Dedans*

Minäkertoja ja nimien puute

”*Dedans* je l’ai écrit avant d’écrire, dans un premier état de rapport à l’inconscient.”
(Hélène Cixous dans l’Entretien avec H. C., Cremonese 1997, 135)

Dedans’issa ei esiinny yhtään erisnimeä. Kertojana on minä tai me, ja henkilöhahmojen ”nimet” kuten veli, äiti, isä, isoäiti, isoisä, ystävä ja rakastaja ovat eräänlaisia roolinimiä. Nimien puuttuminen viittaa isän-nimen kieltämiseen, josta jo mainitsin *House of Incestin* yhteydessä. Usein *Dedans*’in tekstissä lauseiden subjektit ovat yksinkertaisesti persoonapronomineja: minän (*je*) ja meidän (*nous, on*) ohella erityisesti *il* ja *elle*, maskuliininen ja feminiininen ’hän’ valtaavat ”tekijän paikan”. *Dedans*’issa nimettömyys ulottuu siis pidemmälle kuin *House of Incestissä*, minän kohtaamiin henkilöhahmoihin asti. Henkilöhahmot nimetään kuitenkin sen suhteen kautta, joka heillä on minäkertojaan.

Minäkertojan kertomuksessa on isän-nimen poissaolon lisäksi kyse myös todellisen isän poissaolosta minän lapsuudessa tapahtuvan isän kuoleman kautta. Fyysinen isän poissaolo yhdistyy isän-nimen poissaoloon, joita molempia käsitellään imaginaarisessa, Lacanin minän/egon alueella. Minä kuvittelee yhtymisen kuolleen isän ruumiiseen ja käy näin läpi lapsuusajan inestisiä fantasioita. Inestisen fantasian toteutuma imaginaarisessa, mielikuvituksen tasolla, näyttäytyy poissaolevaan isään identifioitumisena. Poissaoleva isä on kuitenkin jo vahvassa yhteydessä lacanilaiseen symboliseen isäfunktioon, isän-nimeen. Yhteensulautumisessa isään minästä tulee hänen oma isänsä: merkitsijästä ’minä’ tuleekin isän-nimi, subjektin merkitsijä symbolisessa. Minä esiintyy romaanin kuvaaman tilan ”kaikkivaltiaana” nimeäjänä, koska kuten jo mainitsin, kaikki henkilöhahmot saavat nimensä sen suhteen mukaan, joka heillä on minään.

Minän synty: paratiisin menetys ja helvetti

Le soleil se couchait à notre commencement et se lève à notre fin. Je suis née en orient je suis morte à l’occident. Le monde est petit est le temps est court. Je suis dedans. (D, 9, prologin alku)
MA MAISON EST ENCERCLÉE. ELLE EST ENTOURÉE PAR LE GRILLAGE.
DEDANS, nous vivons. (...) Dedans je suis quand même chez nous... (D, 13, romaanin alku)

Dedans’in prologissa puhutaan meistä: ”Aurinko laskee meidän alussamme ja nousee lopussamme.” ”Meidän” aika on auringon laskun ja nousun välissä ts. yöllä. *Dedans* alkaa ”minun taloni” kuvauksella. Konkreettisesti talo tarkoittaa minän

lapsuudenkotia, jossa minä asuu perheensä kanssa. Talo on myös perinteinen metafora minuudelle, ja *Dedans*'issa minän talossa asuu "me". *Dedans*'in minäkertoja muistelee lapsuuden aikaa, suhdettaan vanhempiinsa ja veljeensä. 'Me' korvaa toisinaan *Dedans*'in kerronnassa 'minän', ja se tarkoittaa romaanissa yleensä minää ja minän veljeä: "Si mon frère mourait, je serais morte car plus personne ne voudrait que je vive ou ne me parlerait. Mon frère et moi nous vivons. Nous nous vérifions..." (D, 15) Minä ja veli "varmistavat" toisensa, ja minää ei ole olemassa ilman veljeä. Veli on minän kanssa samalla tasolla käydessään myös läpi oidipaalista prosessia.

Minä esittäytyy prologissa heti "meidän" jälkeen: "Synnyin idässä ja kuolin lännessä. Maailma on pieni ja aika on lyhyt. Minä olen sisässä." Minä on 'sisässä', ja prologissa 'sisäpuoli' tuntuu tarkoittavan maailmaa: koska minä onkin "kuollut", tämä 'dedans' vertautuu myös kuolemanjälkeiseen tilaan. Jos minän väitetään kuolleen, prologissa puhutaankin "minän helvetin puutarhasta", jossa sanat ovat "minän hulluja": "Dans mon jardin d'enfer les mots sont mes fous" (D, 9). Tämä helvetin puutarha on metafora romaanille. *Dedans*in sisältö on ainoa, mikä on jäljellä/olemassa tai ainoa, mikä seuraa prologin sanoja: "Il ne reste que mon jardin d'enfer; dedans lequel mes trois morts mélangent leurs mots et leurs images pour me distraire." (D, 9—10) Minän helvetissä "kolme kuolluttani sekoittavat sanojaan ja kuviaan viihdyttääkseen minua". "Kolme kuollutta" ovat minän kaksi isää ja minän lapsuus (D, 39), joiden kuolemasta *Dedans*'in tarina kertoo. Minäkertoja viittaa myös "helvetin puutarhaan" tilana, jossa hän muistaa: "Il m'arrive de rire, il m'arrive de pleurer ; il m'arrive aussi oublier ; le plus souvent je me souviens." (D, 10) Muistaminen liittyy kuolleiden muistamiseen, kuoleman ja menetyksen läpikäymiseen. Romaanin "me"-pronomini viittaaakin toisaalta "minän ja veljen" lisäksi myös minäkertojaan ja tämän muistelemaan minään. Kerrottu minähahmo on lapsuuden minä kun taas minäkertojan ääni on lähellä "aikuista minää".

Artikkelissaan "De la scène de l'Inconscient à la scène de l'Histoire: Chemin d'une écriture" Cixous käsittelee ihmisyyksilön kehitystä ja kirjoituksen syntyä puhuen alussa olevasta menetyksestä, kuolemasta:

On commence donc par vouloir conquérir, gagner l'amour. Entre la mort. Le dehors. Tout est perdu. Tout est à regagner. Je crois que l'on ne peut commencer à avancer dans le chemin de la découverte, de la découverte d'écriture ou d'autre chose, qu'à partir du deuil et dans la réparation d'un deuil. A l'origine le geste d'écrire est lié à l'expérience de la disparition, au sentiment d'avoir perdu la clé du monde, d'avoir été jeté dehors. D'avoir acquis du coup le sens précieux du rare, du

mortel. D'avoir à retrouver, d'urgence, l'entrée, le souffle, à garder la trace. Nous devons faire l'apprentissage de la Mortalité. (...) Tout est perdu sauf les mots. (1990, 19)

Cixous'n menetys, ensimmäinen kuolema on tulkittavissa varsin lacanilaisessa mielessä. Kuolema tarkoittaa samalla toista syntymää, syntymistä symboliseen, jossa kaikki on menetetty *paitsi sanat*. Tämän vuoksi kaikki on myös uudelleen löydettävissä. Kirjoitus ja ”minuus” ovat molemmat löydettävissä sanoissa. *Dedans'*in prologin mukaan subjekti tulee olemaan vain kielen kautta, koska elämä ja kuolema ovat kielen armoilla: ”On dit que la vie et la mort sont au pouvoir de la langue” (D, 9). Cixous kirjoittaa em. artikkelissa myös *Dedans'*in kirjoittamisesta ”isän haudassa” ja sieltä palaten, kirjoittamisesta menetystä vastaan (1990, 19).

*Dedans'*in tarina näyttäytyy siis *House of Incestin* tavoin minän ”kautena helvetissä”, josta minän kirjoitus ja ruumis saavat alkunsa. Cixous'n ”teoreettisen” artikkelin mukaan elämä alkaa minän helvetistä, tietämättömyydestä, jossa ihminen kamppailee nuorena ja jossa hän myös rakentaa itsensä. Kyse on helvetistä myös siksi, että eletään paratiisin menettämisen jälkeistä aikaa, josta Cixous kirjoittaa edelleen:

Au commencement, il y avait pour moi et il y a pour moi le **Paradis Perdu**. Ce paradis avait un nom, l'Algérie, que je vivais au présent et dont je sentais par prophétie enfantine, par anticipation de tous mes sens, qu'elle était déjà le pays de mémoire. Je craignais, sans le savoir, la disparition du corps maternel. (Cixous 1990, 16)

Paratiisin menettämisenä näyttäytyy ”maternaalisen ruumiin” katoaminen, joka Cixous'n henkilökohtaisessa ”mytologiassa” tarkoittaa myös Algeriaa, lapsuuden maata. *Dedans* käsittelee lapsuutta ja paratiisin menettämistä. Kuten *House of Incestin*, myös *Dedansin* minäkertojan voi sanoa etsivän ”tietoa” omasta rakenteestaan, tekvän itseanalyysiä. Cixous määrittelee ”sisässä” olemisen tilan⁵² artikkelissaan seuraavasti:

D'abord **dedans**, là où l'on fait connaissance avec les mythologies, là où l'on apprend les secrets des recits en passant d'ailleurs par les rêves, là où l'on se heurte aux pulsions, dont Freud disait qu'elles sont nos Titans. Il faut aller voir ce qui se passe au fond, ce qui est refoulé, ce qui nous empêche de vivre ou de penser et qui est toujours de l'ordre de l'épopée, mais ce sont des épopées informes et dangereuses. (1990, 24)

⁵² *Dedans* tarkoittaa sanakirjamäärittelyn mukaan paitsi sisäpuolta, sisustaa, sisällä olemista myös ”ruumiin sisäpuolta” vastakohtana ulkoiselle – täten sillä voidaan tarkoittaa esim. ”sielua” tai ”mieltä”. (Le Nouveau Petit Robert) *Dedans*-romaanissa sana *dedans* esiintyy lukuisia kertoja saaden myös lukuisia merkityksiä tarinassa.

Myös Cixous puhuu unista väylänä ”sisään” – sisässä olon tila on Cixous’n artikkelissa osa ”tiedostamattoman näyttämöä”, paikka, jossa tietoisuudesta ”tukahdutetut totuudet” ts. halut voivat ilmetä. Mutta kuten Cixous mainitsee, ne ilmenevät ”muotoon saattamattomina ja vaarallisina” eepoksina. Tarvitaan tulkintaa, rakenteen uudelleen konstruointia, jotta niiden päivänvaloon saattaminen olisi hyödyllistä.

’Dedans’ eli ”sisässä” on nimitys minän kaaokselle, helvetille, joka seuraa paratiisin menetystä ja edeltää subjektin syntyä, ja on täten myös paikka, jonka kautta minä ”rakentaa” itsensä (1990, 21). Siksi Cixous kirjoittaa tilasta myös minän/egon vaiheena: ”Il me semble qu’il y a tout un temps, qui est le temps du moi, par lequel il faut passer. Il faut faire connaissance avec ce moi, il faut faire descente dans le secret agité de ce moi, dans ses tempêtes, jusqu’aux chambres de l’inconscient...” (Cixous 1990, 24). Cixous’n sanoin egon vaiheessa on laskeuduttava minän ”levottomaan salaisuuteen”, aina tiedostamattoman huoneisiin saakka. Tämä kuulostaa psykoanalyttiseltä matkalta. Cixous’n romaanissa minäkertoja muistelee lapsuuttaan, jonka kautta hän yrittää analysoida itseään ja rakentaa samalla uudelleen lapsuutensa ”minän” kertomuksen henkilöhahmona.

Maternaalisen menettäminen

Dedans’in minäkertoja kuvaa lapsuuden taloa paikkana, jonka sisälle hän olisi voinut jäädä ainaaksi: ”Je pourrais, la maison s’y prêter, ne jamais ouvrir le portail. Je pourrais grandir, vieillir, aller jusqu’à la fin sans sortir : il y a tout ce qu’il nous faut pour nous entretenir, dans l’enclos que cerne le grillage.” (D, 15—16) Kuten jo aiemmin mainitsin, lapsuuden talo on romaanissa aina myös metafora minuudelle. Psykoanalyttiseltä kannalta lapsuuden taloon lukkiutumisen tila on narsistinen kausi. Minä ja veli muodostavat lapsuuden kodin ’me’-yksikön, jonka avulla ei kuitenkaan päästä narsistisen vaiheen ylitse – onhan veli osittain minään sulautunut hahmo, jota voidaan pitää myös minän alter egona (Cremonese 1997, 94).

Isän kuoleman jälkeen lapsuuden kodissa on jäljellä minän ja veljen lisäksi myös nuori ja kaunis äiti (D, 16). Minän ”matka” ulos lapsuuden kodista eli narsismin tilasta alkaakin äidin vaikutuksesta. Minä päättää käydä ulkona, koska hän ymmärtää eräänä päivänä, että hänen äitinsä mieltä askarruttaa jokin muu hänen isänsä: ”Mais je décidai de sortir chaque jour, même si nul décret ne m’y obligerait, le jour où je m’aperçus que ce n’était pas mon père qui occupait l’esprit de ma

mère” (D, 17). Aluksi minä ja veli ajattelevat, että katsoessaan lapsiaan äiti näkee isän heidän välissään: ”Au début nous avons pris sa distraction pour une recherche du passé. Elle nous souriait toujours, mais ses regards tombaient dans le vide entre mon frère et moi : nous croyions qu’elle voyait mon père entre nous” (D, 16). Minäkertoja kuvaa, kuinka lapset ajattelivat, että äiti suuntautuu menneeseen, ajattelee kuollutta isää. Minän ja veljen luulo osoittautuu kuitenkin vääräksi: ”Sa tête est pleine de chiffres, d’objets et de projets. Le futur nous l’a distraite.” (D, 16) Äiti tekeekin jo täyttä päätä tulevaisuudensuunnitelmia. Äidin käytännöllinen suuntautuminen liittyy perheen toimeentuloon ja tietysti myös lasten tulevaisuuteen.

Dedans’issa äidin mielenkiinnon kohdistuminen lasten ulkopuolelle on myös isän unohtamista – kuolleesta isästä kun muistuttavat enää vain lapset. Minälle äidin käytös tulee yllätyksellisenä hyppynä: ”Puis ma mère bondissait, toutes les pensées rangées, les yeux nets et sans images, c’était l’heure où nous nous séparions les uns des autres” (D, 17). Psykoanalyttisessä mielessä lasten ja äidin eroamisen hetki on ”äidin/Toisen halun” huomaamisen hetki. Tällöin lapsi huomaa, että äidin mielenkiinto kohdistuu kolmanteen osapuoleen, joka Lacanilla edustaa paternaalista järjestystä. *Dedans*’issa lapset ymmärtävät, että äidin mielenkiinto ei kohdistu yksinomaan heihin. Todellista, ”fyysistä” isää ei enää ole, ja ”äidin halu” kohdistuukin myös isän ulkopuolelle, tulevaisuuteen. Lacanin mukaan paternaalisen järjestyksen perustuminen ei riipukaan äidin suhtautumisesta todelliseen isään vaan on ymmärrettävä laajemmin:

Ce sur quoi nous voulons insister, c’est que ce n’est pas uniquement de la façon dont la mère s’accommode de la personne du père, qu’il conviendrait de s’occuper, mais du cas qu’elle fait de sa parole, disons le mot, de son autorité, autrement dit de la place qu’elle réserve au Nom-du-Père dans la promotion de la loi. (*Ecrits II*, 57)

Lacanille olennaista on, että äiti tekee ”isän puheesta” auktoriteetin. *Dedans*’issa ”tulevaisuudesta” tulee isän-nimi. Tulevaan suuntaava äiti irrottautuu yhteydestä lapsiansa kanssa antaen heille vapauden: ”Nous étions libres” (D, 17). Tämän äidin halun huomaamisen seurauksena minä päättää ”käydä ulkona” lapsuudenkodista, narsistisesta tilasta.

Äidin ruumis on minälle vielä hetkittäin läsnä muistuttaen tilasta, jolloin minäkertoja oli yhteydessä äidin kehoon. Salesne korostaa tytön ja äidin ruumiin suhdetta *esioidipaalisen jouissance* tilana, jossa muodostuu perusta kahden naisen ruumiin *jouissance*. (1989, 13) Salesnen *esioidipaalinen jouissance* on selkeästi lacanilaisen *Toisen jouissance* ilmentymä. *Dedans*’issa minä makaa isän paikalla

äidin vuoteessa äidin tutkiessa anatomian oppikirjan ihmistä. Peiton alla äidin vierellä muodostuu eräs 'dedans':

Dans les draps monte l'odeur de ma mère, de ses orteils jusqu'à ses bras. La tête est dehors, à plat. Dedans il fait brun, et chaud, nous sommes seuls, le corps et moi. 'L'homme' est dehors avec la tête de ma mère (...) Ici tout se passe sans paroles... (D, 64)

Yksi sanan *dedans* merkityksistä *Dedans*'in tarinassa on maternaalisen ruumiin alue. Tässä 'dedansissa' minä haistaa lakanoissa äidin tuoksun ja on lämpimässä tilassa, missä ei tarvita sanoja. Minä väittää olevansa yksin ruumiin kanssa (*seuls, le corps et moi*). On kyseessä äidin ruumis, joka toisaalta vertautuu minän ruumiiseen: tytöllä ja äidillä on "sama ruumis". Lauseessa käytetään kuitenkin monikkoa: "me olemme yksin, ruumis ja minä". Näin ruumis ja minä samalla erottuvat toisistaan.

Peiton alainen 'dedans' on myös eräänlainen syntymän tila. Sen ulkopuolella on äidin pää ja 'L'homme', 'Ihminen/Mies', äidin tutkima anatomian oppikirja. *L'homme*, kirjan otsikko, on myös *sana*, joka on äidille auktoriteetin asemassa – isän-nimen asemassa. Minä on kuitenkin jo päätelty, ettei tuota anatomian oppikirjan "Ihmistä" ole olemassa (D, 56). Jäädessään yksin ruumiin kanssa minä erottautuu maternaalisesta ruumiista. Äidin vierellä sängyllä maatesaan minä kierii "kuoppaan", jonka reunalla äidin ruumis kääntää hänelle selkensä: "je roule dans le trou chaud au bord duquel le corps de ma mère me tourne le dos" (D, 64). Äidin, maternaalisen ruumiin poissaolo tulee pikku hiljaa pysyväksi olotilaksi. Minä erottautuu äidistä lopullisesti alkamalla vihata tätä: "PARCE QUE JE LA HAIS, MA MÈRE N'EST PLUS." (D, 66) Äidin sijasta minä pohtii isän kuolemaa ja kaipaa isää: "On n'aurait pas dû le laisser pourrir et s'éloigner" (D, 65). Minä kääntyy isän puoleen, ja sängyn kuopassa, jonka reunalla äiti on minän jättänyt, tapahtuu pian ensimmäinen yhtyminen isän ruumiiseen (D, 69). Etualalle nousee poissaoleva isä ja paternaalisen ruumiin löytäminen sekä isään kohdistuvien insestisten fantasioiden läpikäynti.

Maternaalisesta paternaaliseen

Dedans'in minäkertoja kutsuu maternaalisen 'dedansin' ja kuolleen isän tilalle "salaisen isän", kuvitellun hahmon, johon hän identifioituu mielessään, ja joka korvaa *menetety*n yhteyden äidin kanssa. *Dedans*-romaanissa kerrottua lapsuuden aikaa hallitsee isän kuolema. Kuten *House of Incestissä* myös *Dedans*'issa minäkertoja muistelee menetettyä paratiisia, maternaalista ruumista, jota muistellaan

paitsi lapsuuden kaupunkina myös yhteensulautumisen hetkissä. Psykoanalyysin kuvaamassa kehityksessä lapsen täytyy lähes symbioottisen äitisuhteen jälkeen sopeutua äidin menetykseen. Maternaalisen ruumiin menetys kääntyy kuitenkin *Dedans'*issa isän menetykseksi.

*Dedans'*in kuvaamassa minän kehityksessä minäkertoja kuvittelee itselleen ”uuden syntyperän”: syntymisen isästä. Minä korvaa äidin isällä siten, että isästä tulee myös äidin korvaava maternaalinen ruumis. Äidin korvaaminen isällä on myös Lacanin ”paternaalisen metaforan” kuvaus, sen prosessin kuvaus, jossa subjekti syntyy symboliseen. Samalla symboliseen syntyminen käsitetään kuitenkin maternaalisen kautta: isälle annetaan äidillinen ruumis. Symboliseen syntymisen prosessi nähdään täten uudella tavalla, kun Lacanin mukaan symbolista funktiota edustavalle isälle annetaan ruumiillinen olemassaolo.

*Dedans'*in minäkertoja päätyy ajattelemaan, että hänen tulonsa maailmaan ei ollut sattumaa. Sattuman olemassaolo mitätöityy, koska lapsuuden talo ei ole olemassa sattumalta:

La maison n'était pas un accident. J'étais dedans parce que mon père l'avait voulu, il m'avait mise dans la chambre en sachant bien ce qu'il faisait, il ne se trompait pas, c'était bien lui, c'était bien moi, et nous étions tous deux consentants : nous avions visité le ventre de pierre ensemble, avant de nous y installer... (D, 71—72)

Minä on talon sisällä, koska hänen isänsä on halunnut niin, ja sekä isä että minä ovat olleet suostuvaisia: he ovat vierailleet ”kiven vatsassa” yhdessä, ennen kuin ovat asettuneet sinne. Isä on valmistanut ”meille”, minälle ja veljelle, paitsi talon myös puutarhan, jonka hän on sitten aidannut, ”jotta me olisimme suojassa hänen poissaolojensa aikana” (D, 72). Tätä tekoa seuraakin pisin mahdollinen poissaolo: ”Il avait labouré la terre (...) Tout avait germé, poussé, mûri. Alors il était mort.” (D, 72) Kaikki alkaa kukoistaa, ja *niinpä* isä kuolee. Minä ja veli, joiden kasvun turvaamaan koti oli rakennettu, jäävät talon sisään.

Isän kuolema näyttäytyy kuin loogisena seurauksena hänen kylvötyöstään. Kun kaikki alkaa itää, kasvaa ja kypsyy, mukaan luettuna minä ja minän veli, isä kuolee. *Dedans'*in käsitys isän kuolemasta lähestyy lacanilaista käsitystä paternaalisen tehtävästä. Isän tehtävä ei ole Lacanilla eletyssä suhteessa vaan lakia merkitsevässä puheessa. Symbolista järjestystä edustaa minän äidin mielenkiinnon suuntautuminen ’tulevaan’ tai anatomian oppikirjan ’ihmiseen’. Näin tulee ilmi isän-nimen symbolisuus; minä ei synny symboliseen todellisen isän vaan ”kuolleen isän”, ”pelkän” sanan avulla. Tätä symbolisuutta vahvistaa minän oikean isän

kuolema. Romaanissa käsitelläänkin minän suhdetta kuviteltuun isähahmoon, johon minä identifioituu fantastisissa kohtauksissa – ja joka siis on ”minän sisällä”, minän mielikuvituksessa. Tuo minän sisällä oleva isä on myös ”pelkkä sana” ja edustaa täten isän-nimeä, jonka minä pyrkii sisäistämään.

Minän suunnitelma: itse itsensä synnyttäminen

*Dedans'*in minäkertoja hahmottelee romaanin ensimmäisessä luvussa omaan syntymiseensä liittyvää ainutlaatuista projektia. Kun minän isä kuolee, naapurin vanha nainen tulee kylään esittämään suruvalittelunsa: ”Les lamentations de la vieille me chantaient une prophétie : 'Plus jamais vous n'ouvrirez le portail pour lui', scandait-elle, et : 'Vous ne fermerez plus jamais le portail sur lui.'” Naisen valitukset ”laulavat” minälle ennustuksen, jonka mukaan isälle ei enää avata talon ulko-ovea eikä sitä liioin suljeta hänen jälkeensä. Minäkertoja kertoo fantastisen kohtauksen, jossa hän on lukemassa isän tai 'Hänen', (*Il, mon père*) lähestyessä ulko-ovea. Kirjan lukemiseen uppoutuneena minä matkaa mielessään jonnekin kauas, josta ei minäkertojan mukaan kykene avaamaan ovea: ”Dans les mots je vais loin, plus loin qu'aucun humain n'est jamais allé. Comment pourrais-je ouvrir le portail d'où je suis? (D, 19) Sekä minä että veli ovat paikalla isän lähestyessä ja viimein veljen on mentävä tätä vastaan. Kun minä ”havahtuu” näystään hän huomaa seisovansa ovella, vaikka hänen ruumiinsa on kippurassa isän huoneessa. Minäkertoja sanoo nähneensä itsensä sekä ovella että kaukana siitä, hänen kaksi paikkaansa trianguloituvat vielä minäkertojan näkökulmassa. Tämä kohtaus näyttäytyy minälle profetiana, joka saa alkunsa vanhan naisen ”itkuvirrestä”.

Minä ei enää mene avaamaan ovea isälleen vaan uppoutuu sanoihin, lukemaansa kirjaan. Näin todellinen isä jää sivuun ja minä ryhtyy etsimään ”symbolista isää”. Kohtauksen seurauksena minäkertoja sanoo löytäneensä ”sielunsa ominaisuudet ja sen kielen”: ”je découvrais les propriétés de mon âme et son langage” (D, 20). Minäkertoja kuvaa näin tuloaan ”sanoihin”, jonka seurauksena hän erottautuu ensimmäisen kerran kaikista ”toisista”:

Pour la première fois je me séparai de tout autre, et décidai de tout changer. (...) Il fallait viser bien au-dessus de moi si je voulais ne pas être que moi. Je n'aurais ni modèle, ni but. Je tenterais seulement de n'être jamais arrêtée, retenue ou dépassée par homme, ni chose, ni bête. Le mur ne serait pas trop haut, le temps ne serait pas trop court, ma peau ne serait pas trop mince. (D, 20)

Erottautuessaan muista minä päättää muuttaa kaiken. Minän suunnitelma on perinteinen retki ”omaan itseän”, jokaisen yksilön ainutlaatuisuutta korostavan ajattelun vieminen väistämättömään päätepisteeseen: minästä on tulossa jotakin, jolle ei ole valmista mallia tai päämäärää. Kaiken muuttaminen tarkoittaa minälle pyrkimystä rajoittamattomaan liikkeeseen, kaikkien rajojen ylitykseen. Minän on nimittäin tähdättävä pitkälle ”itsensä yläpuolelle” ollakseen ”vain minä”. Minä aikoo tehdä juuri sitä mitä haluaa eikä odota apua keneltäkään: ”je ferais ce que je veux, et je n’attendrais d’aide de personne” (D, 20). Minän julistus on narsismin ja itsekeskeisyyden huipentuma.

Minäkertoja muistelee näin lapsuutensa tapahtumia, narsismin ja imaginaarisen aikakautta, jolloin kaikki tuntui hänelle mahdolliselta. Imaginaarisessa minä on jakautunut ”sieluun” ja ruumiiseen. Sieluaan minä määrittelee tarkemmin: ”Mon âme était un solide transparent et irruptible. Elle était immobile dans le temps et l’espace : elle procédait par défis à elle-même, briguant toujours ce qui paraîtrait impossible à ma raison et inaccessible à mon corps.” (D, 20) Minän osista juuri sielu tavoittelee kaikkien rajojen ylitystä. Sen lisäksi on olemassa ruumis sekä tietyt asiat mahdottomiksi kokeva järki – ”minä” jakautuu ainakin näihin kolmeen tahoon. Minän lapsuudensuunnitelma heijastaa kaikkivoipuuden tunnetta, joka liittyy imaginaarisen tilaan. Freud kirjoittaa alkuperäisestä kaikkivoipuuden tunteesta, jonka jokainen jääne auttaa myöhemmin vahvistamaan itsetuntoa, joka vaikuttaa aluksi olevan ilmaus ”minän koosta” (1993, 54). Äiti on alkuperäinen ”kaikkivoipa”, kaikkivaltias lapsen suhteen. Minä samastuu äidin asemaan, kun kaikki tuntuu hänelle mahdolliselta. Hän onkin maailman keskuksessa: ”Au centre je pouvais tout. Je peux tout.” (D, 30) Jos minä on keskellä, minän ”ympäriällä” on ruumis, joka on osa luontoa. Imaginaarisessa minä ei vielä hyväksy ruumiillisen olemassaolon rajoittavuutta eikä toisaalta ”järjen ohjeita”. Näin minä voi tuntea olevansa kykenevä kaikkeen, kaikkien rajojen ylitykseen. Minä samastuu sieluun, joka tavoittelee kaikkea ruumiille ja järjelle mahdotonta.

Dedans’issa kerrotaan tarkasti, mitä minä päättää lapsena tehdä. Suunnitelmassa on kolme osaa: (1) Jumalan ”erottaminen” tehtävästään ja tämän korvaaminen isällä, (2) sukupuolieron tuhoaminen ja (3) ajan käsitteen laajentaminen:

Je commençai par révoquer Dieu, dont l'inutilité n'était que trop manifeste, et je le remplaçai par mon père. Ensuite j'abolis la distinction entre l'homme et la femme, qui me semblait être l'excuse de toutes les paresse. Enfin je repoussai la limite de la vie de part et d'autre du présent : le passé n'étant qu'une histoire, je me raconterais un passé à la place de celui que ma mère n'avait pas conservé ; puis j'inviterais quelqu'un à y participer. (D, 21)

Etapit viittaavat siihen, että luodakseen itsensä minän on luotava myös oma maailmansa. Suunnitelman kolmannessa osassa puhutaan minästä kertojana. Siinä viitataan juuri *Dedans*'in sisältämään tarinaan: minäkertoja väittää lapsena päättäneensä keksiä oman menneisyytensä. Koska mennyt on vain tarina hän päättää, että kertoisi itselleen oman menneisyytensä: ”je *me* raconterais un passé”. Tämä menneisyyden tarina korvaa sen tarinan, jota hänen äitinsä ei ole säilyttänyt – minä suunnittelee siis korvaavansa äidin tarinan omallaan. *Dedans*'in tarina onkin juuri minän lapsuudenprojektin toteutuma: minäkertojan yritys kertoa oma menneisyytensä. Minäkertojan mukaan hän on myös aikonut kutsua jonkun ”osallistumaan” menneisyyden tarinaan: ”*puis j'inviterais* quelqu'un à y participer”. Menneisyytensä kerrottuaan, jälkeinpäin, minä ”kutsuisi” (konditionaalissa) jonkun osallistumaan menneeseen, tai pikemmin menneisyyden tarinaan. Osallistuja olisi ”toinen”, jota kohti minä voi kuitenkin kurkottaa vasta työstettyään oman ”sisässä” olonsa, kerrottuaan oman menneisyytensä itselleen. Oman menneisyyden ”keksiminen” ja työstäminen viittaa psykoanalyttiseen prosessiin. Minäkertoja painottaa kuitenkin lapsena suunnittelemansa projektin itseanalyttistä luonnetta – minä ”kertoisi menneisyytensä” itse itselleen. Analyytikon asemassa olevalle toiselle ei ole tilaa minän suunnitelmissa, koska toinen ”kutsuttaisiin” tarinaan vasta jälkeinpäin.⁵³ *Dedans*'issa, lapsuuden suunnitelman kolmannen osion toteutumassa, tulevat ilmi minän lapsuudensuunnitelman kaksi ensimmäistä osaa: romaanin tarinassa minäkertoja ”erottaa Jumalan” korvatakseen tämän isällään sekä kumooa sukupuolieron. Seuraavissa tutkielmani luvuissa tutkin, kuinka suunnitelmat toteutuvat *Dedans*'in kirjoituksessa.

⁵³ Vuonna 1976 antamassaan haastattelussa Cixous puhuu kirjoittamisesta ja ”toisesta”. Suunnaten sanasta naisille hän kehottaa jokaista tekemään itsestään ”toisen”, jota rakastaa: ”...les femmes sont bien plus que les hommes asservies à l'autre, et il n'y en a pas, tu comprends, alors elles sont asservies à un autre qui n'existe pas” (1976b, 18). Hieman myöhemmin Cixous puhuu psykoanalyysistä: ”Je n'aime pas l'établissement analytique et je n'aime pas cette pratique-là. Quelque part, ça rejoint si tu veux la fabrication d'un autre. Mais ce que je dis c'est : fais-le toi-même, fais-le toi-même ton autre.” (1976b, 18—19)

2. Peilivaihe ja imaginaarinen tila

Peilivaiheen dialektiikka

Joël Dor kirjoittaa ”hajaantuneesta ruumiista” (*corps morcelé*) ihmislapsen tuntemuksena, joka kestää aina peilivaiheeseen saakka. Lacanin peilivaiheella on perustava merkitys yksilön tiellä: identifioituminen omaan minään perustuu peilikuvan näkemiseen, imaginaariseen tunnistamiseen. Peilivaiheen tunnistus tapahtuu Lacanin mukaan puhumaan oppimisen prosessissa. Toiset ihmiset auttavat tunnistamisessa kertoessaan lapselle, että peilissä on juuri hän. Tunnistus peilissä on välttämättä väärintunnistus: peilikuvan kokonaiselta näyttävä kuva on käänteinen ja osittainen kuva minästä. Peilivaiheen tunnistus oman ruumiin ensimmäisenä valloittamisena on kuitenkin välttämätön vaihe ihmisen kehityksessä. Identifioituessaan peilikuvaan lapsi alkaa rakentaa aiemman hajaantuneen ruumiin tuntemuksen tilalle ruumiin kokonaista kuvaa, jolle perustuu lapsen ”minä”. (Dor 1985, 99—100)

Lacan kirjoittaa peilivaiheen kehityksestä dialektisena liikkeenä hajaantuneen ruumiin ja ruumiin kokonaisen kuvan välillä. Dialektiikan tehtävänä on neutralisoida ahdistava ruumiin hajautuminen, josta on nähtävissä jälkiä esim. psykoottisessa tilassa.

Ce développement est vécu comme une dialectique temporelle qui décisivement projette en histoire la formation de l'individu: le stade du miroir est un drame dont la poussée interne se précipite de l'insuffisance à l'anticipation et qui pour le sujet, pris au leurre de l'identification spatiale, machine les fantasmes qui se succèdent d'une image morcelée du corps à une forme que nous appellerons orthopédique de sa totalité—et à l'armure enfin assumée d'une identité aliénante, qui va marquer de sa structure rigide tout son développement mental.” (*Ecrits I*, 96)

Lacan käyttää peilivaiheesta sanaa *drame*, joka Clément'in mukaan tarkoittaa tässä yhteydessä toimintaa: peilivaiheessa lapsi katsoo itseään, kääntyy, ja katsoo uudelleen ennakoiden samalla intuitiivisesti oman ”aikuisen” muotonsa, erillisyytensä ja itsenäisyytensä. (Clément 1981, 91) Peilivaiheen tuloksena on välttämättömän ja vieraannuttavan identiteetin, identiteetin ”panssarin” kehittyminen. Minän, egon tasolla koetut suhteet ovat Lacanille imaginaarisia suhteita, joissa toinen kohdataan joko samanlaisena eli rakastettavana tai erilaisena eli vihattavana. Täten imaginaarinen on samastumisen ja rakkauden, kateuden ja kilpailun aluetta. Imaginaarisen rekisterissä ”toinen” on aina heijastus minän omasta minästä eikä siinä päästä eroon kiinnittäytymisestä minään.

Imaginaarinen ja peilivaihe romaaneissa

Molemmassa tutkimissani romaaneissa imaginaarinen tila on hallitseva. Ranskan sana *l'imaginaire* tarkoittaa substantiivina alun perin mielikuvitusmaailmaa. Molempien romaanien kuvaama maailma on varsin fantastinen ”mielikuvitusmaailma”. *House of Incestin* minäkertoja kirjoittaa kirjaa, jonka todellisuus koostuu unista ja hysteerisistä hallusinaatioista. *Dedans'*in minäkertojan keksiessä uudelleen oman menneisyytensä tarinaa realistisetkin tapahtumat muuttuvat runollisen kerronnan kautta mielikuvituksellisiksi näyttämöiksi. Perehdyn työni toisessa luvussa minäkertoihin myös niiden tilojen kautta, joissa heidän minuutensa häviää. *House of Incestin* alussa minäkertoja muistelee syntymää edeltävää tilaa haikaillen kohdun yhtenäiseen tilaan, jossa minää ei (vielä) ole. *Dedans'*in ensimmäisessä osassa minäkertoja kuvaa lapsuuden aikakautta, jolloin hän ei erota selkeästi itseään toisista. Minä identifioituu vahvasti veljeensä, jolla on sama ruumis kuin hänellä tai pakenee oman ruumiinsa rajoituksia yhteensulautumiseen kuolleen isän kanssa. Hysteerikon fantasiaa kokonaisesta tilasta, symbolisen ulkopuolelle jäävää Toiseen hukkumisen tai *Toisen jouissancen* tilaa, käsitellään juuri imaginaarisessa.

House of Incestissä viitataan imaginaariseen peilivaiheen, identifikaatioiden ja kuvien aikakautena visuaalisuuden korostumisen sekä peilien ja heijastumien kautta: ”I am ill with the obstinacy of images, reflections in cracked mirrors” (H, 29). Peilien sirpaloituminen viittaa minän identifikaatioiden haurauteen sekä toisaalta minän jakautumiseen. Kohdatut henkilöahmot ovat minän toisia, imaginaarisessa tilassa kohdattuja ”minän kuvia”, joita vasten minä peilaa itseään ja kehittää ruumiinkuvaansa. Tärkein näistä kohdatuista peilikuvista on Sabina, jonka kautta minän ruumiinkuva muodostuu. *Dedans'*in minäkertojan maailman imaginaarisuus näyttäytyy paitsi viha-rakkaussuhteena tärkeimpään toiseen eli veljeen, jonka kautta myös peilivaiheen draama kerrotaan, myös kerrotun minän kaikkivoipuuden tunteena. *Dedans'*in minä tuntee itsensä kykeneväksi kaikkeen. Verhaeghen mukaan lapsen ja neurootikon kaikkivoipuuden tunne on psykoanalyttisessä mielessä heijastus minän samastumisesta äitiin, jota minä käsittelee juuri peilivaiheessa (1997/1999, 210, 234).

Käsittelen romaanien maailmojen imaginaarisuutta myös sellaisenaan viittauksena hysteriaan (*House of Incestissä*) tai yleisemmin puhuvan olennon jakautuneisuuteen. Verhaeghen mukaan hysteerikon todellisuudessa imaginaarinen

hallitsee symbolista. Hänen tulkintansa mukaan imaginaarisesta on kaksi tietä. Ensimmäinen johtaa ”kokonaan” symboliseen, sanan löytämiseen ja kuvan katoamiseen ja toinen puolestaan reaaliseen antaessaan tilaa ”realisaatioille”, Freudin hysteerisille ”konversio-oireille” (mm. hallusinaatiot ja ruumiilliset oireet, esim. halvaukset) (1997/1999, 42). *House of Incestin* kerrottu minä etsii tietä reaaliseen ja hänen todellisuutensa täyttävätkin hysteeriset oireet. *House of Incestin* minäkertoja puolestaan on ”löytännyt sanan” kirjoittaessaan kirjaa imaginaarisen näyistä. Myös *Dedans*'in minäkertoja on vahvasti symbolisessa tarinaa kertoessaan kun taas kerrottu minä hapuaa kohti reaalista, isään yhtymisen tilaan. Imaginaarisen isähahmon avulla myös *Dedans*'in kerrottu minä alkaa kuitenkin liikkua kohti symbolista.

2.1 *House of Incest*

Kuvat kerronnassa ja minän todellisuudessa

House of Incestin minä seisoo ensimmäisen syntymän jälkeen reaalisen ja symbolisen välisellä kynnyksellä ja haikailee kohdun nestemäiseen olomuotoon: ”standing forever on the threshold like one troubled with memories, and walking with a swimming stride” (H, 15). Kynnys, jolle minä on juuttunut, voidaan nähdä imaginaarisena, joka hallitsee kerrotun minän hysteeristä, unien ja hallusinaatioiden täyttämää olotilaa. Imaginaarinen tila tulee *House of Incestissä* esiin kuvien valtana sekä kerrotun minän todellisuudessa että kerronnan visuaalisuutena runokuvissa. Analysoin ensin lyhyesti jälkimmäistä seikkaa yhdistämällä Ninin runokuvien käytön surrealismista saatuihin vaikutteisiin edetäkseni sitten analysoimaan kerrotun minän maailman visuaalisuuden merkitystä.

House of Incestin unet ja hallusinaatiot muistuttavat kirjoitettuna ”surrealistisia kuvia”, joita André Breton määrittelee vuoden 1924 *Surrealismen manifestissa* käyttäen hyväkseen Baudelairin kuvausta oopiumin vaikutuksesta ilmaantuvista harhanäyistä:

Il en va des images surréalistes comme de ces images de l’opium que l’homme n’évoque plus, mais qui ”s’offrent à lui, spontanément, despotiquement. Il ne peut pas les congédier; car la volonté n’a plus de force et ne gouverne plus les facultés”. Reste à savoir si l’on a jamais “évoqué” les images.” (1988, 337)

Surrealistiset kuvat ”tarjoutuvat” tietoisuudelle, ne pulpahtavat esiin tiedostamattomasta kuin unet. Välttämättä ei ole edes kyse kuvista vaan esiin voivat

pulpahtaa myös lauseet.⁵⁴ *House of Incestin* ”todellisuuden hukuttavat fantasiat” muistuttavat surrealistisia kuvia, jotka toisaalta liittyvät hallusinaatioihin ja huumeiden aiheuttamiin kokemuksiin. Kuten jo mainitsin, Ninille kaikki nämä kokemukset ovat ”unia” ja *House of Incest* koostuu juuri unista. Kerrontaan sisältyvät erityiset runollisten kuvien jaksot, joissa arkipäivän esineet ja tapahtumat joutuvat liioittelun ja muutosten kohteeksi, vertautuvatkin unissa ja painajaisissa tapahtuvaan todellisuuden muutokseen.

Shari Benstock katsoo toisaalta *House of Incestin* painajaismaisen tunnelman ilmaisevan yleistä 1930-luvun ahdistusta, toisen maailmansodan odotusta. Näin Benstock liittyy romaanin modernin aikakauden ympäristöön ja tulee samalla puolustaneeksi sitä Niniä vastaan usein esitettyä syytöstä vastaan, jonka mukaan kirjailija ei tuotannossaan ole lainkaan kiinnostunut ”maailman ongelmista”. ”Rather than turning its back on external reality, Nin’s poem registers the subliminal effects of that reality on the individual psyche”, Benstock kirjoittaa. (1986, 435) Moderni todellisuus tiikuu toki romaanin unenomaiselle näyttämölle ja esiintyy epäilemättä uhkaavana. Uhkaava modernius tulee esiin esimerkiksi Sabinan henkilöahhossa, jota analysoin tässä luvussa hieman myöhemmin (alaluvussa *Sabinan ruumiillisuus*). Moderni todellisuus liittyy romaanissa aina välittömästi neuroottisuuteen ja ”inestin tilaan”. Kerrotun minän kohdalla neuroottisuus kärjistyy hysteriaksi ja Verhaeghe kuvaa hysterikon mestarilliseksi tulkitsijaksi sekä unien ja fantasioiden tuottajaksi, joka rientää usein myös psykoanalyysissä analyytikon edelle. Visuaalisen alueella esiintyvät unet ja fantasiat ovat siis erityisesti hysterikon ongelma. Verhaeghen mukaan imaginaarisen tehtävänä on suojella hysterikkaa reaaliselta (1997/1999). Näin ajateltuna ”unet” olisivat *House of Incestin* minälle tuiki tarpeellinen pakopaikka. Ne vaikuttavat kuitenkin pikemmin johtavan reaaliseen kuin suojelevan siltä.

Imaginaarisen kautta rakentuu nimittäin *House of Incestin* minäkertojan hysterinen fantasma kokonaisesta tilasta, niin kuin seuraavaa katkelmaa analysoimalla voi todeta:

Images—bringing a dissolution of the soul within the body like the rupture of sweet-acid of the orgasm. Images made the blood run back and forth, and the watchfulness of the mind watching against dangerous ecstasies was now useless. Reality was drowned and fantasies choked each hour of the day. (H, 34)

⁵⁴ Bretonin esimerkkinä tästä on hänelle ”ilmestynyt” lause: ”Il y a un homme coupé en deux par la fenêtre.” (1924/1988, 324—325)

Kuvilla on valta yli ”mielen”, jonka tehtävänä olisi suojella minää vaarallisilta ekstaaseilta. Niiden vaikutuksesta minä menettää otteensa ajasta, päivän tunteista, jotka edustavat minän yksilöllistä ja rajallista, toisin sanoen kuolevaista olemassaoloa. Minäkertoja kuvaa, kuinka kuvien vaikutuksesta minän *sielu* ”suli” *ruumiin sisälle* ja veri alkoi liikkua nopeammin – minäkertojalla on käsitys minästä sielun/mielen ja ruumiin muodostamana kokonaisuutena ja kuvilla on vaikutus sekä minän ruumiiseen että sieluun, jotka molemmat joutuvat kummallisten metamorfoosien kohteiksi. Kuvat tuovat selvästi myös nautintoa, kun ”sielun sulamista” verrataan orgasmiin.

Minän todellisuus siis hukkuu nautintoa tuovien fantasioiden vallatessa päivän jokaisen tunnin ja ”tukehduttaessa” kuolevaisen minän todellisuuden. Tekstissä esiintyy sana *choked*, jolla ilmaistaan myös ensimmäisen luvun lopussa minän ahdistunut tilanne symbolisen ja reaalisen kynnyksellä: ”I awoke at dawn, thrown up on a rock, the skeleton of a ship choked in its own sails” (H, 17). Minän tukehtuminen on siis tukehtumista fantasioihin, jotka vievät päivän joka tunnin. Tukehtuminen on kuitenkin samalla nautintoa – kyseessä onkin kuvaus symbolisen rajat ylittävästä *Toisesta/Toisen jouissancesta*, johon myös sanat *dissolution* ja *ecstasies* viittaavat.

Minän keskeneräinen ruumiinkuva

Imaginaarinen on tietysti myös peilivaiheen ja täten oman ruumiinkuvan hahmottumisen tila. *House of Incestin* minäkertojalla on ruumis, mutta sen liikkeet heijastavat menetetyin vedenalaisen Atlantiksen olotilaa:

...walking with a swimming stride. I cut the air with wide-slicing fins, and swim through wall-less rooms. Ejected from a paradise of soundlessness, cathedrals wavering at the passage of a body, like soundless music. (H, 15—16)

Minä ei ole vielä oppinut kävelemään maalla, vaan ruumiinsa evien avulla hän pikemmin ui ilmassa kuin kala (!) kulki kuin ”äänetön musiikki”. Näin viitataan jälleen ”menetettyyn paratiisiin”, Atlantikseen, mistä ilmestynyt minä ei käsitä huoneita seinällisiksi ja katedraaleja liikkumattomiksi. Ei pidä myöskään unohtaa, että tällainen todellisuus on aina mahdollista unissa. Minän ruumiiseen viitataan omistusliitteen sijaan epämääräisellä artikkelilla: ”the passage of *a body*” (H, 16). Ruumis näyttäytyy tässä vaiheessa vielä minälle ulkopuolisena tai vieraana tahona.

Se on osa kohdattua todellisuutta ja tilaa pikemmin kuin ”minä itse”, mikä viittaa meneillään olevaan peilivaiheen draamaan.

Minä tiedostaa myös unelle vastakkaisen valveilla olon todellisuuden: ”As soon as sleep covered the rigid new city, the rigidity of the new world, the heaviest portals slid open on smooth-oiled gongs and one entered the voicelessness of the dream” (H, 16). Todellisuuden määräävin ominaisuus on *rigidity*, jäykkyys tai taipumattomuus, jonka vain uni voi peittää. Minän käsitys todellisuudesta muodostuu dialektiikassa jäykän ”uuden maailman” ja nestemäisen kohdun olotilan välillä. Samoin on minän ruumiinkuvan laita. Minällä ei ole käsitystä omasta ruumiistaan pysyvästi rajattuna ja yhtenäisenä kokonaisuutena. Tämä tulee ilmi hysteeristen hallusinaatioiden hetkillä, jolloin minä tuntee ruumiinosiensa erkanevan toisistaan:

The smoke sent my head to the ceiling: there it hung, looking down upon frog eyes, straw hair, mouth of soiled leather, mirrors of bald heads, furred monkey hands with ham colored palms. (H, 29)

Minän pää (*my head*) irtoaa hallusinaatiossa muusta ruumiista ja kohoaa kattoon katsellen sieltä minän ruumista, joka näyttäytyy hirviömäisenä eläimellisten ja kasvikunnan piirteiden sekoituksena. Minän pää näkee kaljujen päiden heijastavat pinnat peileinä – läsnä on siis ehkä useampiakin ihmistä muistuttavia hahmoja. Toisen hysteerisen kohtauksen aikana minä kohoaa aina pilviin saakka:

Oh, the weight, the tremendous weight of my head pulled up by the clouds and swinging in space, the body like a wisp of straw, the clouds dragging my hair like a scarf caught in a chariot wheel, the body dangling, colliding with the lantern stars, the clouds dragging me over the world. (H, 38)

Tässä kuvauksessa minän pää nousee pilviin ja ruumis (*the body*) on kuin pilvien kuljettama oljenkorsi. Taas minä tunnistaa pään omakseen, *my head*, mutta muu ruumis näyttäytyy minälle vieraana. Ruumis vertautuu tässäkin kasviin. Vastaavien runollisia vapauksia ottavien kuvausten lisäksi *House of Incestissä* ei oikeastaan kuvailta minän ulkonäköä. ”Realistinen” kuvaus puuttuu kokonaan, kaikki minän tunteet ruumiista heijastavat psyykkistä kaaosta tai unen tilaa, jossa minä on. Minän ulkonäön kuvauksen puuttuminen liittyy myös minän asemaan tarkkailijana ja näkijänä, ei katseen kohteena – vain minän kameleonttimaisia silmiä kuvataan kyllä useampaan kertaan.

Hysteerisellä hetkellä minä tuntee oudon ruumiin hajoavan. Prosessi vertautuu Lacanin ”hajaantuneeseen ruumiiseen”. Ruumiinkuvan hajoaminen *House of Incestissä* tapahtuu ”hulluuden hetkillä”, silloin kun minän todellisuus täyttyy

hallusinaatioista. Aikaisemmin mainitsemani minäkertojan todellisuuden jäykkyys liittyy myös minän kokonaisen kuvan jäykkyyteen. Sen hyväksyminen olisi alku tiellä, joka johtaa identiteetin vieraannuttavan panssarin hyväksymiseen. Minäkertoja ”onnistuu” oman minän ja ruumiinkuvan muodostamisessa, minkä huomaa selkeästi vertaamalla hänen kehitystään *House of Incest*issä kuvattuun epäonnistuneeseen prosessiin, Jeannen kohtaloon.

Jeanne ja ”hajaantunut ruumis”

*House of Incest*in neljännessä luvussa minäkertoja tapaa Jeannen: ”Dilated eyes, noble-raced profile, wilful mouth” (H, 43). Jeanne on varsinainen ”rotunainen”, mutta hänen kauneutensa vastakohtana on halvaantunut jalka: ”Her eyes higher than the human level, her leg limping behind the tall body, inert, like the chained ball of a prisoner.” (H, 43) Jeanne katsoo korkeammalle kuin ihmiset; hän on siis yli-inhimillinen hahmo. Jalka pysyttää hänet kuitenkin maassa, viallisena ruumiinosana se edustaa juuri inhimillisyyttä. Jeanne on neuroottinen: ”nerve-stained fingers tortured the guitar, tormenting and twisting the strings (...) the string snapped” (H, 43—44). Jeannen soittaman kitaran kielet vertautuvat Jeannen pingoittuneisiin hermoihin, jotka ovat valmiita napsahtamaan hetkenä millä hyvänsä. Hänen halvaantunut jalkansa viittaa myös toiseen neuroottiseen oireeseen: hysteeriseen halvaukseen.

Jeannen kohdalla ”insestin tila” on todellisuutta: hän laulaa rakastavansa veljeään. Hän on myös narsisti: ”She picked up a mirror and looked at herself with love. / Narcisse gazing at himself in Lanvin mirrors. The Four Horsemen of the Apocalypse riding through the Bois.” (H, 44) Jeanne Narkissoksena liitetään tekstissä maailmanloppua ennakoivaan tuhoon.⁵⁵ Jeanne saa minäkertojalta puheenvuoron, ja alkaa kertoa tarinaansa:

The world is too small. I get tired of playing the guitar, of knitting, and walking, and bearing children. Men are small, and passions are short-lived. I get furious at stairways, furious at doors, at walls, furious at everyday life which interferes with the continuity of ecstasy. (H, 44)

Jeanne ei voi sietää jokapäiväistä elämää, joka häiritsee ”ekstaasin jatkuvuutta”. Ekstaasilla viitataan taas tämän todellisuuden ”ylittävään” todellisuuteen, reaaliseen, jonka Jeanne on menettänyt – ”arkipäivä” on tullut sen tilalle. Jeanne on toki elänyt,

⁵⁵ Sitaatissa viitataan Uuden Testamentin (Ilm. 6:1-8) kertomukseen maailmanlopun neljästä ratsumiehestä.

mutta toteaa intohimon olevan lyhytaikaista ja miesten ”pieniä”. Jeanne kertoo myös menneensä naimisiin, ja kuvaa häpäivänä tapahtunutta hermoromahdusta. Hän ei voinut mennä naimisiin ”miehen kanssa”: ”Could not bear to attend my own wedding, could not bear to be married to man, because, because, because... / I LOVE MY BROTHER!” (H, 46) Veli ei siis ole Jeannelle ”mies” vaan jotakin muuta. Sana *man* voisi tarkoittaa myös ihmistä. Jeannelle rakkaus veljeen on incestis-narsistisen tilan täyttymys; tila, jossa ei tarvitse kohdata toista ihmistä – jossa siis myöskään oma minä ei ole vielä kehittynyt.

Jeannen oma ruumiinkuva on kehittymättä, ”paloitellun ruumiin” tila on vielä pysyvämpi kuin minäkertojalla. Jeanne kertoo:

When I sit before my mirror I laugh at myself. (...) Here are a pair of eyes, two long braids, two feet. I look at them like dice in a box, wondering if I should shake them, would they still come out and be ME. I cannot tell how all these separate pieces can be ME. I do not exist. I am not a body. (H, 48)

Peiliinkään katsoessaan Jeanne ei ymmärrä ruumistaan kokonaiseksi, vaan sen erilliset osat on sattumanvaraisesti yhdistetty, ne ovat arpanoppia laatikossa, *dice in a box*. Erillisistä osasista ei muodostu ruumista. Jeanne ei tunne itseään olemassaolevaksi, koska hän ei ole ruumis. Minän tulisi rakentua peilikuvien ”toiselle”, käänteiselle ja valheellisen kokonaiselle käsitykselle omasta minästä – ilman identifioitumista tuohon ensimmäiseen toiseen minä jää vaillinaiseksi. Paloitellun ja kokonaisen ruumiin dialektisen liikkeen kautta olisi mahdollista löytää ruumiinkuvaan läheisesti liittyvä identiteetti. Lacanin mukaan se on kuin panssari, jäykkä kehys, joka määrittelee ihmisen ja mahdollistaa kommunikaation. (Clément 1981, 91) Jeanne ei tunnusta ollenkaan mahdollisuutta muodostaa ”ortopedinen” kuva kokonaisesta ruumiista. Jeanne pysähtyy hajanaisen ruumiinkuvan vaiheeseen, kieltäytyy omaksumasta identiteettiä.

Jeannen kohtalo tarinassa on palata veljen luokse, incestiseen/narsistiseen äitisymbioosia heijastavaan suhteeseen, joka edeltää minän muodostumista:

Standing still for many years, between the moment she had lost her brother and the moment she had looked at the facade of the house of incest, moving in endless circles round the corners of the dreams, never reaching the end of her voyage... (H, 61)

Jeannen koko olemassaolo on jäänyt imaginaariseen, menetettyään veljensä eli lapsuuden paratiisin tai incestisten haaveiden vaiheen, hän on jäänyt kiertämään uniensa kulmia loputtomiin. Jeanne ei ole käynyt loppuun asti toisen syntymän prosessia: hän ei ole omaksunut ruumiinkuvaa, ei käynyt läpi peilivaihetta, joka johtaisi oidipaaliseen prosessiin ja symbolisen subjektiksi syntymiseen. Jeannen

matka keskeytyy tähän vaiheeseen. Kohdatakseen reaalisen, löytääkseen veljensä Jeanne kuolee: ”she apprehended all wonder through the rock-agedness of her pain, by dying. And she found her brother...” (H, 61) Veljen löytäminen inestin talosta on Jeannen fantasman toteutuma. Inestisen fantasman toteuttaminen ei kuitenkaan osoittaudu ratkaisuksi tiellä subjektiuteen. Lacan puhuu reaalista epäonnistuneena kohtaamisena: ”[le] réel comme rencontre – la rencontre en tant qu’elle peut être manquée, qu’essentiellement elle est la rencontre manquée” (*Sém XI*, 65). Tällaisena reaalinen osoittautuu subjektille, joka on symbolisessa.

Myös veli, joka asuu inestin talon maalauksia täynnä olevassa huoneessa saa minäkertojan tarinassa puheenvuoron. Hän kertoo rakkaudestaan Jeannen kuvaan:

I fell in love with your portrait, Jeanne, because it will never change. I have such a fear of seeing you grow old, Jeanne; I fell in love with an unchanging you that will never be taken away from me. I was wishing you would die, so that no one could take you away from me, and I would love the painting of you as you would look eternally. (H, 61)

Veljen rakkaus Jeannea kohtaan kohdistuukin Jeannen muotokuvaan, joka ei ikinä menetä kauneuttaan. Tämä rakkaus pakenee symbolista, kuolevaisen olemassaolon todellisuutta. Veli ja Jeanne pakenevat symbolisesta narsistiseen suhteeseen, jossa toista ei kohdata erilaisena: ”They bowed to one part of themselves only—their likeness” (H, 61).

Sabinan ruumiillisuus

Minä löytää oman ruumiinsa varsinaisesti kohtaamisessa peilikuvansa Sabinan kanssa: ”When I saw you, Sabina, I chose my body” (H, 27). Sabina on minän tärkein ”toinen”, ”sinä”, jonka kohtaamisen kautta myös kirjan kirjoittaminen, jäljen jättäminen maailmaan mahdollistuu: ”it was through you I made my imprint on the world” (H, 28). Täten Sabinan kohtaaminen on sekä minän ruumiin että kirjoituksen löytämisen tarina. *House of Incestin* minän ruumiinkuva selkenee hänen identifioituessaan Sabinan varsin sensuaaliseen olemukseen ja ruumiiseen. Minä kohtaa Sabinan, tarkemmin sanottuna hänen kasvonsa, pimeässä puutarhassa: ”Sabina’s face was suspended in the darkness of the garden” (H, 18). Ensin minä näkee kasvot, sitten silmät, ja pian kaikki alkaa pyöriä HÄNEN kasvojensa ympärillä: ”all things which had run a vertical course now turned in circles, round the face, around HER face” (H, 18). Minän kuvatessa Sabinaa nimi Sabina esiintyy

itse asiassa alun jälkeen vain harvoin, yleensä Sabinaan viitataan kolmannella persoonapronominilla she/her. Analysoinkin seuraavaksi, kuinka Sabinasta tulee tekstissä myyttisen feminiinisuuden edustaja.

Sabinan olemus on äärimmäisen seksuaalinen. Hänen hohtavasta ihostaan huokuvat parfyymit, hänen eleensä kiihdyttävät verenjuoksua, musta viitta hulmuu kätketyn ruumiin ympärillä. Musta kaapu viittaa myös noitaan, vaaralliseen naiseen. Useat ilmaukset tekstissä viittaavat ikiaikaiseen feminiiniseen seksuaalisuuteen:

...she stared with such an ancient stare, heavy luxuriant centuries flickering... (H, 21) ...a beat chant like the beat of the heart of the desert... (H, 20—21)
A voice that had traversed the centuries (...), so heavy I feared it would ring in me with eternal resonance; a voice rusty with the sound of curses and the hoarse cries that issue from the delta in the last paroxysm of orgasm. (H, 21)

Sabinalla on "muinainen katse" ja hän muistuttaa menneiden vuosisatojen loistosta. Sabinan eroottinen olemus tuo jännitteen minäkertojan ja Sabinan kohtaamiseen: minä pelkää, että Sabinan ääni löytää hänessä "ikuisen vastakaiun" (*eternal resonance*). Sana *delta* voidaan tulkita viittauksena naisen sukupuolielimeen.⁵⁶ Teksti viittaa myös Sabinan impulsiivisuuteen ("her impulses" H, 21), irrationaalisuuteen. Sabina on viettelevä *femme fatale*, noita tai "alkunainen", joka edustaa alkukantaista feminiinistä seksuaalisuutta. Sabinasta puhutaan myös Bysantin naisena: "She was an idol in Byzance, an idol dancing with legs parted... (H, 22). Tämä voisi viitata Bysantin keisarinna Theodoraan, joka oli ennen keisarinnaksi nousuaan tanssija ja prostituoitu.⁵⁷ Viittaus Bysantin muinaiseen kehittyneeseen kulttuuriin tuntuu myös kertovan Sabinan feminiinisuuden kuulumisesta aikakauteen, jolloin feminiiniseen seksuaalisuuteen suhtauduttiin kenties eri tavoin kuin modernina aikana.

Sabinan feminiinisyys on kotoisin muinaisten kulttuurien ajoilta. Se ei sovi *House of Incestin* kuvaamaan moderniin aikakauteen. Modernissa ympäristössä Sabinan feminiininen seksuaalisuus peitetään "metallisella" panssarilla ja siitä tulee "luonnollisuuden" irvikuva: "The steel neclace on her throat (...) Le pas d'acier... The steel of New York's skeleton buried in granite, buried standing up." (H, 21) Sabinan viettelevä seksuaalisuus, joka näyttäytyy tämän muinaisena ja myös

⁵⁶ Ninin 1930-luvulla kirjoittamista eroottisista tarinoista julkaistu kokoelma on nimeltään *Delta of Venus* (1977).

⁵⁷ Theodora syntyi Hippodromin karhunhoitajan tyttärenä ja eli ennen Justinus I:sen tapaamista tanssijattarena ja prostituoituna. Hän hallitsi Bysantissa puolisonsa rinnalla 527—548. Hänen aikanaan ja hänen ansiostaan naista, avioliittoa ja prostituoitujen asemaa koskevaa lainsäädäntöä kehitettiin. (Le Petit Robert des noms propres 1974/1996)

inhimillisenä puolena, yhdistyy moderniin maailmanvalloittajaan: "Her necklace thrown around the world's neck, unmeltable. She carried it like a trophy wrung of groaning machinery, to match the inhuman rhythm of her march." (H, 21) Sabinan tuhoava puoli tulee siis ilmi modernin kehityksen tematiikassa: teräs, koneet ja epäinhimillinen marssi tuovat lopulta mieleen modernin sotakoneiston, joka marssii eteenpäin tuhoten kaiken. Minäkertoja näkee Sabinan ongelmana jatkuvan kuumeisen liikkeen: "the sensational course of your body", "your violent deviations", "the furious indomitable strain" (H, 27). Sabinan levottomuus johtaa neurootikon yksinäisyyteen, maailmasta eristäytymiseen, eikä hän voi toteuttaa seksuaalisuuttaan tai luomisvoimaansa hedelmällisellä tavalla.

Minä valitsee ruumiin

Tuhoaminen liittyy kuitenkin minäkertojalle myös uuden synnyttämiseen, hedelmällisyyteen. Minäkertoja sanoo Sabinalle antavansa tämän johdattaa itsensä tuhoon ja uuden minän syntymään. "I will let you carry me into the fecundity of destruction. I choose a body then, a face, a voice. I become you." (H, 27) Minäkertoja kuvaa minän "valitsemassa" oman ruumiinsa Sabinan kautta. Tämä onkin minäkertojan kuvaama minän "toinen syntymä", jonka kautta minä omaksuu muista ja maailmasta erillisen ruumiin olemassaolon. Minäkertojan biologinen sukupuoli selviää, kun Sabinan ja minän suhteeseen viitataan naisten välisenä suhteena: "The eyes, the hands, the senses that only women have. There is no mockery between women. One lies down at peace as on one's own breast." (24) Minäkertoja puhuu kahden naisen välisestä suhteesta, ja täten myös itsestään naisena. Minä identifioituu Sabinaan täysin, ja "lainaa" Sabinan olemusta. Sabinan nähdessään minä löytää kuitenkin oman ruumiinsa: "When I saw you Sabina, I chose my body" (H, 27). Minä sanoo "valinneensa" ruumiinsa – valinta tapahtuu identifioitumalla Sabinaan, mutta sen kautta minä löytää oman naisen ruumiinsa.

Ennen Sabinan kohtaamista minä ei ole tuntenut ruumista omakseen, hän ei ole ollut "ruumiillisesti läsnä maailmassa". Minäkertoja muistelee menneisyyttään ja mainitsee olleensa oman salaisen maailmansa vanki: "Even my voice came from other worlds. I was embalmed in my own secret vertigoes. I was suspended over the world, seeing what road I could tread without treading down even clay or grass." (H, 26). Minä on välttänyt kosketusta maailman kanssa, paennut uniinsa tai hallusinaatioihinsa. Minän näkijän tehtäväkin näyttäytyy tässä kohdin asemana

maailman ulkopuolella tai yläpuolella – siellä, minne minän pää hallusinaatioissa aina hilautuu – ja täten pakona maailmasta. Minä on ollut olemassa vain säälinensä, ymmärtäväisyytensä ja heijastavien silmien kautta. Näine piirteinen minän voi ajatella myös toteuttaneen toista puolta ”naisen myytistä”: jos Sabinassa kiteytyy tuhoava primitiivinen seksuaalisuus niin minä on hoivaava äitihahmo. Minä kysyinkin, onko kukaan huomannut häntä: ”Does anyone notice (...) the eyes which reflect like water and drink like blotting paper (...)?” ja seuraavaksi: ”DOES ANYONE KNOW WHO I AM?” (H, 26). Minäkertoja etsii tietoa minästä joltakulta toiselta, keneltä tahansa (*anyone*) tunnustaen samalla olevansa tietämätön omasta minuudestaan.

Sekä minäkertoja että Sabina eristäytyvät omaan mailmaansa. Minäkertoja pohtiikin, että he voisivat molemmat oppia jotakin toisiltaan. Minä voi saada Sabinalta ruumiin, seksuaalisuuden ja intohimon, jotka ovat puuttuneet hänen olemassaolostaan. ”I will let you carry me into the fecundity of destruction. I choose a body then, a face, a voice. I become you.” “...I will see the passions excluded from love.” (H, 27) Sabinalta taas puuttuvat tunteet: ”And you become me. (...) you will see in me, intact, your own fears, your own pities. You will see love which was excluded from the passions given you...” (H, 27), jotka hän voi nähdä minässä. Minäkertoja kuvaa minän näkymätöntä olemusta haamuna ja vertaa sitä Sabinan vaikuttavaan olemukseen: ”Sabina, you made your impression upon the world. I passed through it like a ghost.” (H, 26) Ruumis näyttäytyy sinä ”minän” osana, jonka kautta maailmaan voi ”tehdä vaikutuksen”. Minän ruumis on siis nähtävä, siitä on tehtävä katseen kohde, jotta minä voi tulla olemassaolevaksi.

Hysterinen minä ja feminiinisen mysteeri

Yhtymisessä Sabinaan minäkertoja pääsee eroon ”halkeamasta” peilissä, jakautuneesta minuudesta – joskin vain pieneksi hetkeksi. Minä muodostaa Sabinaan yhtymisen avulla suhteen *Toise(e)n jouissanceen*. Suhteella tarkoitan tässä sitä, että minä alkaa kokemuksen jälkeen pitää yllä etäisyyttä *Toiseen jouissanceen*, eikä hän enää ole vaarassa hukkoa siihen. Verhaeghen mukaan kohtaaminen reaalisena kanssa epäonnistuu välttämättä, tai jos se on onnistumaisillaan, vastauksena on hysterinen psykoosi ja hysterinen hallusinaatio (1999, 145). Yhdyttyään Sabinaan hetkeksi minä joutuukin pian hysteeristen hallusinaatioiden

valtaan, joita kuvataan toisen luvun lopusta aina kolmannen luvun loppuun asti (H, 30—40).

House of Incestin toisessa luvussa kuvattu Sabinan kohtaaminen tuo esille useita tärkeitä seikkoja minän todellisuudesta. Se alkaa minän yöllisellä näyllä: ”The night surrounded me, a photograph unglued from its frame.” (H, 18) Yöllisen näyn, yön kehyksestä irtoavan valokuvan, voi ymmärtää paitsi unena myös minän muistona. Sana *photograph* korostaa minän havainnon visuaalisuutta. Sabinasta kertova luku on pääosin kirjoitettu menneessä aikamuodossa, ja siinä käytetään muistelemiseen viittaavia sanoja: ”all washing against the resonance of my memory” (H, 22). Kerrottuaan Sabinan kohtaamisesta minäkertoja pelkää, että Sabina onkin vain muisto: ”If Sabina were now a memory; if I should sit here and she should never come again! If I only imagined her one night...” (H, 29) Minäkertoja kuvaa Sabinan kohtaamisen ”muiston” ensin menneessä aikamuodossa (H, 18—25), jonka jälkeen minä puhuttelee Sabinaa suoraan (H, 25—29). Luvun loppupuolella minä vaipuu kokonaan nykyhetken valtaaviin hallusinaatioihin ja kerronta vaihtelee preesensin ja menneen aikamuodon välillä (H, 29—34).

Muisto Sabinasta valtaa minän tajunnan, kun minä sanoo tipahtaneensa jonnekin päivän ja yön väliin tietämättä enää kummalla puoliskolla lepää: ”The day and night unglued, and I falling in between not knowing on which layer I was resting...” (H, 18) Benstockin mukaan *House of Incestin* minäkertoja havaitsee sisäisen/psykologisen jakautumisensa unimaailman ja päivän maailman välillä olevassa erossa (1986, 431). Päivän ja yön välinen ero edustaa romaanissa myös toisenlaista eroa. Aurinkoon ja päivänvaloon vertautuvan maskuliinisen kääntöpuolena yö yhdistetään perinteisesti feminiiniseen. Freud, jonka vaikeutena on Paul Verhaeghen mukaan juuri naiseuden määrittäminen, puhuu feminiinisestä yöhön ja tuntemattomuuteen liittyen myös ”mustana maanosana” (Verhaeghe 1997/1999, 251n17). *House of Incestissäkin* feminiinisyys ja yö liittyvät yhteen. Teoksen ”kaiken feminiinisen inkarnaatio” on ”yön valokuvassa” ja pimeydessä kohdattu Sabinan henkilöahamo. Sabinan kuvauksessa tulee ilmi minäkertojan näkemys maailman kaksijakoisuudesta: ”She was spreading herself like the night over the universe and found no god to lie with. The other half belonged to the sun, and she was at war with the sun and light.” (H, 25) Sabina vertautuu yöhön, joka kieltää auringon, jolle toinen puoli maailmankaikkeudesta kuuluu –Sabinakin on

lopulta neurootikko, joka käpertyy omaan minäänsä ja yksinäisyydessään menettää mahdollisuuden luoda, synnyttää uutta.

Millainen Sabinan ja minän suhde on? Sabinalla ja minäkertojalla suhteessa eri ”roolit”: ”She was an idol in Byzance, an idol dancing with legs parted; and I wrote with pollen and honey.” (H, 22) Kuten jo analysoin, Sabina edustaa Bysantin tanssivaa keisarinnaa, modernille ajalle tuntematonta positiota, jossa naisellisuus ja valta yhdistyvät. Minäkertoja taas sanoo kirjoittavansa ”siitepölyllä ja hunajalla”. Kappaleessa miehet esiintyvät minän kirjoituksen yleisönä. Minäkertoja kaivertaa miesten aivoihin naisen ”pehmeän salaisen antautumisen” ja tatuoi heidän silmiinsä Sabinan kuvan: ”The soft secret yielding of woman I carved into men’s brains with copper words; her image I tattooed in their eyes.” (H, 22) Kirjoituksessaan minä korottaa Sabinan idoliaksi, miesten halun kohteeksi. Minän kirjoitus jahtaa miesten muistia: ”I haunted their memory with the tale they wished to forget.” (H, 22) Minäkertoja yrittää siis kirjoittaa jotakin ”salaista” naisesta, muistuttaa tarinasta, jonka miehet haluavat unohtaa. Mikä tuo tarina sitten on? Hunajalla ja siitepölyllä kirjoittavan naisen roolissa minäkertoja kirjoittaa naisen salaisesta antautumisesta. Minäkertoja jatkaa: ”All that was swift and malevolent in woman might be ruthlessly destroyed...” (H, 22—23) Salakavala ja pahantahtoinen naisessa voidaan huoletta tuhota – minäkertoja kirjoittaa vain ”pehmeästä” naisesta. Minä tuntee olevansa vastuussa illuusiosta, johon ”nukuttaa Sabinan joka yö” ja jota kukaan ei tuhoa: ”...but who would destroy the illusion on which I laid her to sleep each night?” (H, 23)

Minä ja Sabina muodostavat yhdessä vuosisataisen parin: ”when we had passed into other centuries they enclosed us in copper frames” (H, 23). ”He” tarkoittaa edelleen ”miehiä”, jotka sulkevat naiset ”kuparikehyksiin”. Aiemmin minäkertoja käyttää ilmausta ”kuparisanat” – Sabinan ja minän muodostama pari jääkin kuparisanojen kehyksiin. Kuparisanat ja kehykset ovat sanojen muodostelmia, joita ei voi muuttaa, jotka kulkeutuvat kielessä vuosisadasta toiseen – niitä voisi sanoa myyteiksi. Sabina tunnistaa minän ”legendan” ja minä Sabinan kasvot: ”we recognized each other; I her face and she my legend” (H, 23). *Legend* tarkoittaa paitsi myyttiä tai kertomusten kokoelmaa myös pyhimystarua. Minä ja Sabina edustavatkin kahta naisille varattua vastakkaista roolia: pyhimystä ja viettelijätärtä. Heidän myyttinsä muodostuu ja säilyy sanoissa halki vuosisatojen.

Legendojen ja tarinoiden myrkky, ”the indissoluble poison of legends” (H, 22), ei häviä.

Pyhimys-äidin roolin lisäksi minäkertoja puhuu kuitenkin itsestään myös kirjailijana, joka välittää tarinan, jonka miehet haluavat unohtaa. Sabinan rooli on saavuttamattoman naisen, *objektin* rooli: Sabinaa katsotaan ja tavoitellaan, mutta Sabina pakenee jokaisen otteesta, myös minältä. Koko Sabinan hahmo vertautuu psykoanalyysin saavuttamattomaan objektiin, lacanilaisittain objekti a:han. Minä välittää kirjoituksissaan kuitenkin Sabinan kuvan ”antautuvan” naisellisuuden kuvana, kun Sabinan rooli on perinteisesti saavuttamattoman objektin rooli. Minä kehottaa Sabinaa lepäämään itsessään: “Step out of your role and rest yourself on the core of your true desires. (...) find again your core which I am.” (H, 27) Minäkertoja puhuu Sabinan olemuksesta roolin omaksumisena ja vieraantumisena “todellisista haluista”. Myös minällä on kuitenkin Sabinan kohdatessaan tietty rooli.

Naisten välinen suhde

Benstock kirjoittaa *House of Incestin* minäkertojan ja Sabinan kohtaamisesta lesborakkauden kuvauksena ja vertaa naisten tapaamista kahden naisen kohtaamiseen Djuna Barnesin romaanissa *Nightwood* (1986, 431). Minän ja Sabinan suhde onkin myös seksuaalinen: ”on beds of down the worship we inspired turned to lust” (H, 23). Kuvaus Sabinan ja minän kävelyretkestä ja yhteisestä yöstä (H, 23—24) on täynnä Freudin naisen seksuaalisuuteen ja myös oraaliseen viittaavaa sanastoa. Yöllisen tapaamisen kuvauksessa romaanin teksti muuttuu yhteensointuvien sanojen luetteloksi, jonka merkityksellä ei ole niinkään väliä:

...Sabina’s labyrinthian smile on the keyhole. The door moaning, opening. Her smile closed. A nightingale disleafing melliferous honeysuckle. Honey-suckled. Fluted fingers. The house opened its green gate and swallowed us. The bed was floating. (H, 23—24)

Sanojen sointi on tärkeämpää kuin niiden merkitys. Pidemmässä kappaleessa voi huomata oraaliseen viittaavaa sanastoa: *swallowed* toistuu neljä kertaa, *mouth* kolme kertaa. Lisäksi sana *keyhole* esiintyy kahdesti. Aamulla minäkertoja herää yksin: ”It was dawn and she was lost. (...) The keyhole had an ironic curve, like a question mark. The woman’s mouth.” (H, 24). Minäkertoja esittää kysymyksen feminiinisen mysteeristä – avaimenreikä on kuin kysymysmerkki.⁵⁸ Minäkertojan ja

⁵⁸ Freud kertoo kuuluisan Dora-potilaan tapauskertomuksessa yrittäneensä ”tuputtaa” Doralle varsin selkeää tulkintaa unen avaimenrei’ästä ja siihen löytyvästä avaimesta (1997/1999, 63).

Sabinan suhde on seksuaalinen eikä siihen liity yhtäkään miestä. Tekstin kuvasto viittaa feminiiniseen *jouissanceen*. Sabinan ”labyrinttimainen” hymy on avaimenreiällä, joka muodostaa ironisen kaarteensa avulla kysymysmerkin. Lopulta teksti päättyy taas naisen suuhun, joka on tulkittavissa kaksiselitteisesti. Naisen suussa *jouissance* ja sanat yhdistyvät. Suu viittaa sanojen paikkana *jouissancen* kielellisyyteen. Feminiinistä *jouissancea* edustava naisen suu on ironinen kaarre tai kysymysmerkki. Ironisuus viittaa vähintään kahden tason olemassaoloon, yksiselitteisyyden puuttumiseen. Kysymysmerkki tuo esiin feminiinisen *jouissancen* jäämisen mysteeriksi, vaille vastausta.

Minälle Sabinan kohtaamisessa on kysymys ”yhtymisestä toiseen”, jota minä kutsuu kuitenkin syylliseksi tai pettäväksi liitoksi (*perfidious union*). Suhde Sabinaan on erilainen kuin minän aikaisemmat suhteet miesten kanssa. Minä kertoo hukuvansa Sabinan kauneuteen: ”Your beauty drowns me, drowns the core of me. When your beauty burns me I dissolve like I never dissolved before man. From all men I was different, and myself, but I see in you that part of me which is you.” (H, 25—26) Sabinan kauneus hukuttaa, polttaa, hajottaa minän – sana *dissolve* tuo kaikuja reaalisen *ecstasy of dissolution* -tilasta. Minä suhtautuu Sabinaan eri tavalla kuin miehiin. Sana *men* suomentuu lauseen yhteydessä miehiksi, kun minä vertaa suhdetta Sabinan kanssa muihin suhteisiinsa.

Minä menettää Sabinan, joka kuumeisessa liikkeessään ryntää aina eteenpäin. Sabina menettää yhteyden toisen ruumiiseen: ”She was losing the human power to fit body to body in human completeness” (H, 24). Minäkertojan mukaan inhimillinen ”kokonaisuus” on kahden ruumiin yhtyminen: tämä onkin hysteerisen minän fantasma kohdun kokonaisuudesta. Minä yrittää tarrautua Sabinaan yhteensulautumisen toivossa: ”would she die before we had joined in perfidious union?” (H, 24) minäkertoja kysyy. Sulautuminen Sabinaan näyttäytyykin minän kuvitelmana. Minä sulautuu naiseen, koska näkee tässä osan itsestään, oman naiseutensa. Yhteensulautuminen on kuitenkin samalla minän moninaisuuden tunnustamista: ”I see in you that part of me which is you” (H, 26), kirjaimellisesti: ”näen sinussa sen osan itsestäni, joka on sinä”. Lacanilaisittain tulkittuna kyseessä on oman vieraantumisen kuvaus. Minäkertojan ”minuus” paljastuu ensinnäkin moninaiseksi; se on koostunut osista. Yksi näistä osista on ”sinä”. Peilivaiheen prosessissa minäkertojalle selkenee, että hänen minuutensa on myös sinuutta. Kohdattuna toisena Sabina heijastaa minäkertojalle kuvan minästä toisena.

Benstockin tulkinnassa minän ja Sabinan suhde eroaa ”esikuvastaan”, Barnesin *Nightwood*issa kuvatusta Nora Floodin ja Robin Voten suhteesta, minäkertojan ja Sabinan yhtymisen vuoksi:

Rather than serving as a symbol of woman’s alienation from her own physical and psychic selves – as Robin Vote served to divide Nora Flood against herself, the two women eventually divided against themselves and each other – Sabina offers the opposite, but equally deadly, temptation. One desires to merge with her... (1986, 431)

Sabinan kohtaamisesta ei tule *House of Incestin* tarinassa symboli naisen vieraantumisellemme omasta fyysisestä ja psyykkisestä minuudestaan – vieraantumisen sijaan minä löytää Sabinan kohdatessaan ruumiinsa. Sabinaan sulautuminen ei saavuta vaarallista päätepistettään, kohtaamista reaalisen kanssa. Minä ja Sabina ovat kuitenkin hetkeksi sulautuneet toisiinsa: ”So we are now inextricably woven” (H, 28). Sabinan ja minän kohtaamisessa minä identifioituu täysin Sabinaan, jolloin raja näiden kahden välillä häviää: ”one no longer detects the fissure” (26), ”we are inextricably woven” (28). Kuitenkin tämä eriytymättömyyden tila on illuusio, sillä kaksijakoisuus säilyy: ”Only our faces must shine twofold – like day and night – always separated by space and the evolutions of time” (29). Sabinan ja minän välillä on kysymys jostain muustakin kuin imaginaarisesta identifikaatiosta. Minä valitsee sen ruumiin, jonka heijastusta hänen silmissään Sabina on tuijottanut ensi hetkestä, Sabinan ruumiin. Minä valitsee Sabinan kasvot, äänen – hän identifioituu Sabinaan täysin, niin että ”todellisuuden halkeama” (*fissure*) katoaa hetkeksi. Tässä yhtymisessä on kyse myös Toisesta nautinnosta, minä kokee Sabinan kanssa jotakin, mitä hän ei ole aikaisemmin (miesten kanssa) kokenut. Minä muodostaa suhteen feminiiniseen ja *Toiseen jouissanceen* määritellesään itsensä Sabinan kautta.

2.2 Dedans

Lapsuuden todellisuus

Dedans sisältää monia melko selkeitä viittauksia Lacanin teoriaan, jotka kuitenkin muokkaavat Lacanin käsitteitä omiin suuntiinsa hyvin vapaasti. Romanin alkupuolella minäkertoja ilmoittaa, että ”eilen” hänen maailmassaan oli vallalla kolme voimaa, kolme ainetta ja kolme tilaa, jotka muodostivat kolme tapaa olla, mutta joista hän tunsi vain kaksi ja pakeni kolmatta (D, 29). Lacanille on olemassa kolme eri rekisteriä, reaallinen, imaginaarinen ja symbolinen, joiden valossa lähestyn

Dedans'in kolminaista todellisuutta. *Dedans*'in ”eilisen maailma” viittaa minän lapsuuden maailmaan, jossa hän ei vielä ymmärrä maailman tapahtumia:

La guerre, l'argent, les journaux, les informations roulaient au-dessus de ma tête, sans m'atteindre plus que le tonnerre : j'entendais les grondements du monde auquel j'accèderais plus tard et je jouissais avec passion des mystères de mon âge. J'adorais mon enfance avec tristesse, j'étais à la fois périssable et toute-puissante. J'avais le droit de régner dans un monde créé pour mon plaisir, et qui me suffisait. (D, 29)

Sota, raha ja lehdet kuuluvat maailmaan, johon minä astuu vasta myöhemmin. Minäkertoja kuvaa lapsuuttaan paitsi viattomuuden kulta-aikana myös ajanjaksona, jolloin hän on sekä kaikkivaltias että katoavainen. Katoavaisuus tarkoittaa ensinnäkin lapsuuden maailman jatkuvaa häviämisen vaaraa: minä ihailee lapsuuttaan jo valmiiksi surunsekaisin tuntein. Toisaalta katoavainen on konkreettista minän ja minän ruumiin häilyvyyttä: minä ei ole vielä täysin kehittynyt eikä hänen ruumiinsa täysin erillinen vaan hän voi vielä yhdistyä ”toisen ruumiiseen” ja hävitä. Kaikkivaltiuuden aspekti luo lapsuuden maailman nautinnollisuuden: itseriittoinen minä luo ja hallitsee omaa maailmaansa. Samankaltainen tilanne on kertojaminällä, joka luo kertomuksessa uudelleen lapsuuden maailman omaksi huvikseen ja nautinnokseen piittaamatta ”aikuistodellisuuden” muille elämänalueille langettaneista säännöistä.

Minäkertoja kuvaa imaginaarista muistuttavaa tilaa: ”Au centre il y avait moi et mes images, j'étais seule” (D, 30). ”Minän kuvilla” tarkoitetaan yhtä hyvin minän ruumista kuin ympäröiviä toisia – samaiset kuvat ovat myös Lacanin imaginaarisen käsitteen ytimessä. *Dedans*'in minä ajattelee olevansa yksin, seuranaan vain kuvia. Seuraavaksi minä kertoo ympäröivästä todellisuudesta: ”Autour de moi la nature exerçait mes sens. Elle était limitée, répétitive et bête.” (D, 30) Minän ympärillä rajallinen, itseään toistava ja typerä (!) luonto on olemassa vain harjaannuttaakseen minän aisteja. Minä on ikään kuin ainoa subjekti luonnon ollessa kokonaan vailla subjektiuden mahdollisuutta. Teksti toistaa tässä myös perinteistä käsitystä naisen yhteydestä luontoon: ranskan kieli kun tuo yhteyden tekstiin ”automaattisesti” luontoon viittaavan feminiinisen pronominin *elle* kautta. Ruumis kuuluu tarinan tässä vaiheessa *Dedans*'in minän ympäristöön, mutta koska myös minä on ”feminiininen” eli selkeästi naispuolinen, ei feminiininen missään nimessä assosioidu pelkästään objekti-luontoon.

Imaginaarisessa tilassa minä on kykenemätön kuvittelemaan, että hänen ympärillään olisi toisia ajattelevia ja eläviä olioita: ”...je n'imaginerais même pas,

qu'il puisse y avoir derrière les murs des maisons et derrière les visages des gens, des choses vivantes : personne ne parlait sauf moi, personne ne pensait sauf moi..." (D, 30—31) Minä pakenee sellaista tila tai "tapaa olla", jossa on olemassa myös toisia ajattelevia ja puhuvia yksilöitä eli symbolista rekisteriä, missä toisiin ollaan yhteydessä juuri kielen kautta. Minä on lukkiutunut itseensä, omaan mielikuvitusmaailmaansa, jossa hän ei voi kuvitella toisia samanlaisina kuin hän itse on: "...je me promenais dans une vraie ville, mais toute la réalité, l'avenir, la pensée, vivaient enfermés dans moi" (D, 30). Minä sanoo kävelleensä lapsuudessa oikeassa kaupungissa, mutta koko todellisuus, tulevaisuus ja ajattelu elivät suljettuina minään – minä ei siis näe tietoisuutta saati luonnossa myöskään toisissa, joita hän itse asiassa ei itseriittoisessa todellisuudessaan kohtaa.

Minän ympärillä ovat perheenjäsenet: "Autour de moi il y avait mon père, ma mère, mon frère et moi, et autour de nous il y avait la famille" (D, 31). Perheenjäsenet, minä mukaan lukien, ovat olemassa minän ympärillä kohdattuina ruumiina, joiden tietoisuuttaan minä ei voi kuvitella. On siis olemassa minä ja minän ympäristö, edelliseen sijoittuu tietoisuus ja jälkimmäinen, johon kuuluu myös minän ruumis, on vain "olemassa". Minäkertoja kertoo todellisuuden elävän minän sisään lukittuna: "*toute la réalité, l'avenir, la pensée, vivaient enfermés dans moi*" (D, 30, kurssiivi minun). Minäkertojalle minä on lapsuuden tärkein "tekijä" ja kaikenlainen subjekti kohdataan vain minän sisällä. Minän ruumis ja muu ympäröivä "luonto" muotoutuu minän aistien kautta: "la nature exerçait mes sens" (D, 30) – se on olemassa vain minää varten ilman tietoisuutta.

Minäkertoja käyttää maailmaansa kuvatessaan myös ilmausta *le réel*, joka on Lacanin nimitys reaalille tilalle. "Le réel ne m'intéressait pas car il pesait pas sur moi" (D, 29), minäkertoja toteaa. Reaalinen on siis olemassa, mutta sillä ei ole mitään vaikutusta minään, joka elää vain imaginaarisessa. Täten minäkertojan lapsuuden maailman kaksi tilaa tai voimaa ovat imaginaarinen ja reaalinen, joista kuitenkin vain imaginaarisella on merkitystä, koska se on varsinainen minän alue. Symbolista todellisuutta minä sen sijaan pyrkii välttämään.

Peilivaiheen väärintunnistus

Dedans'iin sisältyy varsin lacanilainen peilivaiheen kuvaus. Minäkertoja kertoo, miten häntä "kasvatetaan" lapsena: "Quand on est mou et jeune, on croit tout ce qui est vieux et dur. J'ai cru. On m'a dit : murs, porte, ouvrir, arbres, posés? non, pas

posés enracinés sans qu'on les voie, sous le ciment, les racines, j'ai touché, j'ai cru." (D, 24). Minälle kirjaimellisesti "sanottiin" substantiiveja ja verbejä ja minä "uskoi"; minän kasvatus on juuri sanallista, kielen piiriin ohjastamista. Toistuva ilmaus *on m'a dit* on passiivissa ("minulle sanottiin") ja sen voisikin ajatella viittaavan yleiseen "auktoriteettidiskurssiin" ja tätä kautta itse kieleen, johon minä kasvaa. Saman diskurssin ansiosta tapahtuu myös varsin konkreettinen peilivaiheen väärintunnistus:

On m'a dit : tu es, tu as, tu seras, regarde comme il est beau ce petit garçon dans la glace, qui c'est? Je le connaissais, je le voyais tous les jours. Il était là. On me dit : coucou, c'est toi. Je l'ai cru, non sans regret et surtout non sans honte. (Plus tard j'ai su que celui-là c'était mon frère : car mon frère est mon seul toi.) (D, 24)

Peilissä näkyy pieni poika, jonka minä näkee joka päivä, ja minälle sanotaan: "Se on sinä." Minä uskoo, vaikka "ei ilman kaipausta ja häpeää" ja samastuu pienen pojan ruumiiseen. Minän sukupuoli on kuitenkin tullut esille romaanin kerronnassa jo aiemmin minäkertojan käyttäessä minästä feminiinimuotoisia adjektiiveja: "J'étais trop petite et trop sèche..." (D, 18). Minäkertoja huomauttaakin sulkeissa saaneensa myöhemmin tietää, että tämä "sinä", joksi häntä "sanottiin", on minän veli, minän "ainoa sinä" (D, 24). "Ainoa sinä" lähestyy Julia Kristevan ilmaisemaa ajatusta siitä, että tekstissä ero minän ja sinän välillä vastaa sukupuolieroa (Kristeva 1974, 326). Minäkertoja kuvaa siis kerrotun minän omasta ruumiista vieraantumisen tunteen 'sinään', veljeen, "väärään sukupuoleen" samastumisen kautta. Peilivaiheen tunnistuksessa tulee toisaalta ilmi psykoanalyttisen kertomuksen käsitys naisen kehityksestä. Freudin mukaanhan tyttö ei eroakaan pojasta, vaan naisen ensimmäinen kehityksen vaihe on maskuliininen ja hän "kääntyy" feminiinisyyteen vasta myöhemmin (*SE XXI*, 228).

*Dedans'*issa minä ja veli ovat tiivis pari. Minä kertookin, että jos hänen veljensä kuolisi, hänkin olisi kuollut (D, 15). Sisarukset ovat samanlaisessa suhteessa auktoriteettihahmoihin ja samassa suhteessa isän kuolemaan: "la mort nous remet dans la même cage. (...) Nous sommes deux rats tristes dans le grand cube gris." (D, 52). Minä ja veli ovat samassa "häkissä", tai samassa "suuressa harmaassa kuutiossa". Veli on selkeästi minäkertojan *imaginaarinen toinen*, johon minuus peilaa itseään muodostuessaan. Kuten jo mainitsin, romaanin ensimmäisen osan kerronnassa "me" viittaa yleensä minän ja veljen muodostamaan yksikköön. Rajat minän ja veljen välillä ovat häilyviä ja useaan otteeseen väitetään, ettei niillä oikeastaan ole väliä: "Mon frère ou moi (...) qu'importe" (D, 40), "Mon frère rit, ou

peut-être avais-je ri, qu'importe, l'un de nous rit pour l'autre" (D, 42). Kuitenkin veli ja minä säilyvät myös erillisinä hahmoina – juuri sen vuoksi he muodostavat monikon 'me'. Veli muistuttaa isästä tiettyjen piirteiden kautta. Hänellä on isän vihreät silmät ja hoikat kyljet. Myös veljen valkoiset hampaat muistuttavat isästä, mutta veli ei kuitenkaan ole jumalallinen vaan samanlainen "rotta" kuin minäkin. Minä kadehtii veljen isästä muistuttavia piirteitä, ja sanookin vihaavansa veljeään huomattessaan nämä erot veljensä ja itsensä välillä: "Le pelage de mon frère est brun, ses dents blanches luisent, il a les yeux verts de mon père et ses flancs maigres. Je le hais." (D, 52) Minän suhde veljeen on imaginaarinen suhde: se vaihtelee samastumisesta eojen huomaamiseen, rakkaudesta vihaan. Viha on minäkertojan mukaan kuitenkin vain väliaikaista, koska minä tarvitsee veljen rinnalleen (D, 66).

Peilivaiheen väärintunnistuksen johdosta veli alkaa edustaa minälle ruumista: "Le regret me colle à ce toi-là qui est lui, qui a le même corps que moi ; en fait mon corps ou le sien c'est le même, mais c'est lui qui est, c'est moi qui sens." (D, 25) Minän mukaan kaipaus tai mielipaha (*le regret*) yhdistää minän "tuohon sinään, joka on hän (*lui*, mask. pron.)". "Itse asiassa", minä jatkaa, "minun ruumiini tai hänen, se on sama (ruumis)". Tunnistaessaan veljensä peilissä minä samastaa tämän ruumiiseensa, joka ranskassa on maskuliinimuotoinen sana (*le corps*). Mikä kaipaus tai mielipaha minää jää vaivaamaan? Minä on tyttö ja veli poika. Minän peilivaiheen väärintunnistus liittyy täten hänen omaan sukupuoleensa. Minä jää kaipaamaan omaa sukupuoltaan, kun vanhemmat tunnistavat peilissä näkyvän pojan, eivät tyttöä. Lacanin peilivaiheen väärintunnistus esitetään *Dedans*'issa sukupuolen väärintunnistamisena. Tulkitsen tämän lacanilaisen väärintunnistamisen kääntämisen sukupuolikysymykseksi, *Dedans*'in sisältämänä ironiana länsimaisen kulttuurin maskuliinisuutta kohtaan. Ihmistä tarkoittava sana on ranskan kielessä *homme*, joka tarkoittaa miestä. *Dedans*'in kuvaama peilivaihe myös edeltää vaihetta, jossa minä ymmärtää sukupuolieron merkityksen – minä toki tietää, että miehiä ja naisia on olemassa, mutta he ovat vain erilaisia, siinä kaikki. (D, 23).

Minäkertojan mukaan "ruumis on" (*c'est lui qui est*) ja "minä tuntee" (*c'est moi qui sens*). Ranskan verbi 'sentir' tarkoittaa tunteen tai havainnon kokemista. Minä alkaa pohtia, että ehkä 'hän'/veli (il, mask. pron. viittaa sanaan *le corps*,

ruumis) ei olekaan ruumis vaan vain ruumiin pinta, iho (elle, fem. pron. viittaa sanaan *la peau*, iho):

A moins qu'il ne soit que la peau de mon corps, ce que je pense avec de plus en plus de certitude ; je dis "à moins", car la peau n'est qu'un sac à chair, et si je n'étais pas dedans avec toutes mes pensées et mes soupçons et tout ce que je dirai pendant des années, qu'est-ce qu'elle serait, sauf sac souple insensible et mou. (D, 25)

Maskuliinisukuisen ruumiin kääntäminen feminiinisukuiseksi ihoksi liittyy *Dedans'*in jatkuvaan leikittelyyn sukupuolittuneella kielellä. Minä on kuvauksessa kuitenkin jotakin muuta kuin ruumis (il) tai iho (elle), jonka sisällä minä ajattelee. *Dedans'*in kuvaus ruumiin sisällä ajattelevasta ja epäilevästä minästä vaikuttaa lacanilaiselta tulkinnalta Descartes'n cogito-subjektista. Lacanin mukaan Descartes'in ajatus pelkistyy kuvaan ihmisen sisällä asuvasta "pienestä miehestä", joka "ajattelee, ja siis on" – ts. luulee ajattelevansa (koska ajatukset ovat tiedostamattoman hallinnassa) ja luulee olevansa (koska ei ole silloin kun ei ajattele) (viite).

Descartes'in teesi perustaa myös länsimaisen filosofian ajatuksen ruumiin ja mielen välillä olevasta jaosta. *Dedans'*in peilivaiheen kuvauksessa esille tuleva ajatus minästä ja ruumiista perustuu kahtiajakoon ruumiin ja ajatusten välillä. *Dedans'*in tarinassa minäkertoja ei väitä minän *olevan* vaan *tuntevan*. Edellisestä lainauksesta tulee ilmi, että minän toiminta, tunteminen/havainnoiminen on lopulta erottamattomasti kiinni ajattelemisessa, epäilemisessä ja puheessa (*avec toutes mes pensées et mes soupçons et tout ce que je dirai*). Minäkertoja osoittaa Lacanin tavoin, että oleminen ja ajatteleminen ovat kaksi eri toimintoa ja liittyvät eri lauseen subjekteihin: 'hän' on ja 'minä' ajattelee. Harha minän ajattelusta, egon hallinnasta, säilyy, mutta Descartes'in oleminen on *Dedans'*in minäkertojalle ruumiin ominaisuus, ei minän, joka havainnoi tai tuntee ihon *sisällä*. Samalla minä liitetään tyttönä havainnointiin ja ajattelemiseen, aktiiviseen toimintaan, ja ruumis poikana passiiviseen olemiseen. Täten freudilaisen psykoanalyttisen perinteen perustava ongelma, feminiinisen yhdistäminen passiivisuuteen, kääntyy ylösalaisin.

Imaginaarinen ruumis ja symbolinen ruumis

*Dedans'*in minäkertoja jakautuu minään ja ruumiiseen, ja minä on "turvassa" ruumiin sisällä tai lapsuuden talon sisällä. Tila on vallalla sellaisessa lapsuuden vaiheessa, missä minän todellisuutta hallitsee imaginaarinen. Kun minä alkaa oppia

sanoja, hänen ruumiinsa on vaarassa menettää yhtenäisyytensä: kieli luo uudelleen minän ruumiin nimeämällä sen erilaisiksi ruuminosiksi ja tuomalla mukaan ajan liikkeen, joka johtaisi lopulta ruumiin kuolevaisuuden tunnustamiseen. *Dedans*'in kerrottu minä pyrkii vastustamaan kielen nimeävää tehtävää imaginaarisen voimalla, tarttumalla kuvaan kokonaisuudesta minästä toisen kuvan, veljen ruumiinkuvan kautta sekä kuolemattomuuden kokemusta tavoittelemalla.

Aluksi minä omaa vain vähän sanoja, koska ”isä, jolla oli ne kaikki”, on lähtenyt niin aikaisin, ettei hänellä ollut aikaa opettaa niitä minälle (D, 53). Sanojen oppiminen isältä on minälle prosessi, jossa hän sisäistää hitaasti oppimansa: ottaessaan vastaan sanoja minä on tuntenut, kuinka jotkut niistä ovat hänelle ”ennalta määrättyjä”, hän on jo odottanut niitä ja ne sopivat paikalleen. Toiset sanat kuitenkin jakavat asioita, jotka ovat tuntuneet minälle yhtenäisiltä: ”D’autres surgissaient où je n’attendais rien, ils crevaient la surface des choses simples comme des abcès. Ils divisaient ce qui m’avait toujours paru fait d’une seule pièce.” (D, 53) Lauseen subjektina on *D’autres*, siinä ei enää toisteta edellisen lauseen subjektia *sanat*. (täydennettynä lause alkaisi: *D’autres mots...*). Partitiivimuodossa oleva ’toiset’ tulee ’sanojen’ tilalle lauseen subjektiksi, josta puhutaan kuin luontokappaleista: lauseessa olevaa *surgir* -verbiä käytetään ihmisistä/eläimistä/kasveista tai esim. kivistä, joka pistää esiin merestä. Sanat ovatkin minälle toisia, jotka ilmestyvät ennalta varoittamatta ja halkeuttavat jonkin yhtenäiseltä vaikuttavan.

Minän ruumis hajoaa siihen liitettyjen sanojen myötä:

Mes doigts étaient hachés en phalanges, ma main, que je trouvais belle et vive, était découpée, articulée, lointaine. Ainsi j’appris que je ne connaissais pas plus les cinquante mille parties de mon corps que les cinquante mille autres choses. (D, 53—54)

Kuvauksessa minän käsi, jota minä pitää ”kauniina ja elävänä” katkaistaan sanojen vaikutuksesta, artikuloidaan ja siitä tulee ”kaukainen”. *Dedans*'in kuvaus sanojen vaikutuksesta on muistuttaa Lacanin ajatuksia siitä, kuinka sanojen kautta ihmisen eläimellinen luonto kuolee ja ”kieli tulee elämään ihmistä” (Fink 1995, 12). Minäkertoja viittaa kuitenkin myös subjektiiviseen toimintaan ”ruumiin uudelleennimeämisen” prosessissa: ”Seulement je pouvais nommer ces fragments de moi-même, ce qui avait des avantages et des inconvénients” (D, 54). Minä kertoo, että hän pystyi nimeämään oman itsensä fragmentit. Nimeämisen mahdollisuus ei kuitenkaan riitä, sillä minä tunteeikin kuoleman lähenevän:

Les cinquante mille morceaux m'éparpillaient. Dans ma peau j'étais déjà prête à pourrir, mon épiderme s'effritait, chaque sortie hors de la maison se soldait par la perte d'un morceau plus ou moins important. A ce train-là, le temps me mettrait vite en pièces, je mourais lentement vers la mort. (D, 54)

Sanojen oppiminen vertautuu tässä lapsuuden kodista ulkona käymiseen. Puhumaan oppiminen irrottaa minän lapsuuden tilasta ja johtuu äidin halun huomaamisesta, kuten analysoin aikaisemmin (alaluvussa *Maternaalisen menettäminen*). Minä on jo valmis ”mätänemään”, ja menettää palasia ruumiistaan aina kun uskaltautuu ulos lapsuuden talosta. Minä toteaa, että tällä vauhdilla hän ”kuolisi hitaasti kohti kuolemaa”. Minä ei kuitenkaan antaudu tälle kuolemalle, joka johtuu ”lihan vaarallisesta moninaisuudesta”: ”Mais je fis de cette multiplicité dangereuse de ma chair une ville imprenable où je vivais sans crainte. (D, 54) Minä tekee lihastaan kaupungin, jota on mahdoton valloittaa, ja jossa minä asuu ilman pelkoa. Kaupunki tarkoittaa peilivaiheen kautta saavutettua minän kokonaista kuvaa ruumiistaan, johon minä tarttuu, ja jonka minä nimeää kokonaisuutena: ruumis, veli, sinä – jota minä ei anna sanojen jakaa.

*Dedans'*in käsittelemä ruumiin ”jakautuminen” kielen vaikutuksesta tuntuu viittaavan myös Lacanin ajatukseen ”paloitellusta ruumiista”. Lacanin käsite viittaa minän muodostumista edeltävään tunteeseen hajautuneesta ruumiista, jonka identifikaatioiden kautta muodostuva ”ortopedinen” ruumiinkuva korvaa. *Dedans'*in kertomuksessa ruumiin paloitleminen tapahtuu nimenomaan puhumaan oppimisen yhteydessä: kielen nimeävä funktio, jonka kautta symbolinen perustaa subjektin, on siitä vastuussa. Minä tuntee ruumiinsa elävänä kokonaisuutena, jonka sanat jakavat osiin. Imaginaarinen, minäkertojan omaan minään linnoittautuminen, antaa mahdollisuuden vastustaa sanojen vaikutusta ruumiiseen ja symboliseen tulemista, jonka kautta minä tulee ajan vangiksi, symbolisen hajottavan vaikutuksen alaiseksi (*le temps me mettrait vite en pièces*).

Minä on vielä tilassa, jossa hän ei ole ymmärtänyt eroa kuoleman ja elämän välillä:

A l'époque, j'avais acquis déjà les modes infinis du temps et de l'espace, disponibles dedans, mais il me manquait la matière, les lieux, les maisons, les climats, et surtout la nécessaire différence entre la vie et la mort ; tout cela je le trouvais dans la division de mon corps. La vie n'existe pas, la mort n'existe pas, c'est ce qui reste, et ce qui disparaît. Ce qui vit c'est ce qui n'est pas mort. Dans mon corps je pouvais installer toutes les différences et tant qu'il y aurait une différence, une seule, j'aurais la vie. (D, 54)

Tiettyinä lapsuuden aikakautena minäkertoja väittää löytäneensä kuoleman ja elämän välisen eron ”ruumiinsa jakautumisessa”. Elämä ja kuolema eivät ole hänelle olemassa abstrakteina käsitteinä. Kaikki ”ulkopuolen” käsitteet liittyvät ”sisäpuoleen”; kuolema liittyy siihen, mikä katoaa minän ruumiin ulottuvilta ja elämää on se, mikä jää. Minäkertojan mukaan hän kykenee perustamaan kaikki erot/erotukset ruumiissaan. Koska erotukset on perustettu minän ruumiiseen, niin kauan kuin yksikin niistä on olemassa, minällä on elämä. Minä on vielä lapsuuden talon ”sisällä”: ”Je n’étais pas encore pressée de sortir. J’avais encore à faire avec les mots.” (D, 55) Symboliseen syntymisen prosessi on kesken, minä on imaginaarisessa ja linnoittautuu omaan minäänsä, valloittamattomaan kaupunkiin.

Maahan köytetty ruumis

Kuten jo mainitsin, sana ’dedans’ saa *Dedans*’issa useita ilmentymiä ja merkityksiä. Peilivaiheen tunnistuksen kuvauksessa ’dedans’ tarkoittaa ihon sisäpuolta minän paikkana. Minä on ruumiin sisällä, ja *Dedans*’in tarinassa ruumis on aluksi minälle vieras, ja sitten väärintunnistettu: minä tunnistaa siinä veljensä. Ruumiin tunnistettuaan minäkertoja kuvaa minän pyrkimystä koetella ruumiin rajoja. Tämä tapahtuu minän ja veljen yhteisessä leikissä. Romaanin kuudennessa luvussa, joka alkaa suurin kirjaimin kirjoitetulla sanalla *EXERCICE* (harjoitus/koulutus), minä ja veli leikkivät koiraa. Minä vakuuttaa olevansa vapaa koira ja veli taas väittää, että ei ole olemassa koira ilman narua tai köyttä, eikä köyttä ilman isäntää – tosin koira ei voi nähdä isäntää, joka on aina takapuolella. Minä väittää edelleen, että hänellä ei moista ”talutushihnaa” ole ja yrittää todistaa tämän juoksemalla niin nopeasti, että voi nousta lentoon:

Je cours, je cours, je cours, je cours vite, si bien, mes quatre pattes brûlantes, dures, parcourues d’un liquide en effervescence, la droite devant à peine un peu raidie par l’appréhension, mais les autres si fines, si nerveuses que le petit défaut est une élégance qui me distingue du commun, sans diminuer ma vitesse, je cours, je cours, je cours si vite que je n’entends plus les bruits des poules et des gens, flp, flp, flpp, henham, henhan, henhan. (D, 41)

Lainauksesta huomaa, kuinka minäkertoja kuvaa juoksun aikaisia ajatuksiaan pitkin lausein, toistuva ”je cours” ja onomatopoeettiset ilmaukset kuvaavat juoksun rytmiä. Juostessaan minä kuvittelee itsensä neljällä tassulla juoksevaksi koiraksi, ja vaikka oikea ”tassu” onkin vähän jäykkä pelosta, toiset toimivat niin hyvin, että tämän pienen vian ansiosta minä vain eroaa tavallisesta. ”Näin minä ajattelin”, minäkertoja toteaa, ”päivänä, jolloin löysin köyden, ensimmäisen lennon hetkenä.” (D, 42)

Mielikuvituksessaan minä jo näkee kaiken alapuolellaan, kunnes hän tuntee ”köyden” painovoimana, ja kaatuu maahan.

Edelleen minä väittää kuitenkin veljelleen todistaneensa, että talutushihnaa ei ole eikä isäntäkään ei ole olemassa: ”Seul le corps nous retient”, minä sanoo. Vain ruumis pidättelee minän maassa, vain fysiikan lait ovat olemassa. Minälle ainoat lait ovat maan ja ruumiin lakeja, niitä säätelevää isäntää ei siis ole. Isäntä liittyy isän lakiin, joka perustaa lacanilaisittain ”kulttuurin” ja edustaa jokaisen ihmislapsen yhteydessä kielen järjestystä. *Dedans*’in minä ei tunnusta isäntää eli isän lakia tai kielen järjestyksen määräävyyttä vaan ruumiin ja maan luonnollisen ”liitoksen”: ”La terre m’attendait, nos retrouvailles se passèrent de mots, c’était si naturel.” (D, 42) Maan ja minän kohtaaminen ei kaipaa sanoja – minä ei siis vielä ole tullut täysin sanojen piiriin, ei tunnusta niiden tarvetta. Minä kertookin veljelleen palanneensa taivaalta, koska mitäpä hän tekisi siellä ilman ruumistaan ja veljeään (”que faire si loin sans toi et sans mon corps?”). Ilmauksesta huomaa, että minän ruumis ja veli ovat myös erillisiä toisistaan. Luvun lopussa minä ja veli jäävät makaamaan maahan: ”Posés côte à côte sur la terre insondable (...) nous laissons nos corps nous attacher. Pour l’instant.” (D, 43)

Useiden henkilöhahmojen ruumiillisuus korostuu *Dedans*’issa eläinvertausten kautta. *Dedans*’issa minä ja veli ovat rottia (D, 52) ja isoäiti on härkä/lehmä (D, 70). Symboliseen syntymisessä tapahtuva menetys on tietyssä mielessä ihmisen ”eläimellisen luonnon” menetys. Lacan kirjoittaa, että myyttinen isä on eläin: ”Mythiquement – et c’est ce que veut dire *mythique ment* – le père ne peut être qu’un animal” (2005, 86–87). Freudin myyttinen heimon isä muuttuu toteemieläimeksi, joka edustaa heimon alkuperää. *Dedans*’issa isää verrataan lintuun: ”sa tête d’oiseau” (D, 47).⁵⁹ Isän ruumis ei ole raskas, hänet maassa kiinni pitävä massa vaan ylöspäin kurottautuva jäntevä ruumis. Minä ja veli antavat ruumiinsa kiinnittää itsensä maahan – mutta vain toistaiseksi – kaikki ei ole vielä loppu: ”Tout n’est pas fini, dit l’un de nous deux” (D, 43). Minäkertojalle yritys lentää tulee myöhemmin esille hänen pyrkiessään identifioitumaan isään, jonka ruumis on erilainen kuin toisten henkilöhahmojen – myös sen vuoksi, että sitä ei ole enää olemassa isän kuoleman jälkeen muualla kuin minän mielikuvituksessa. Isän

⁵⁹ Cremonese (1997) ja Salesne (1993), joiden tutkimukset käsittelevät Cixous’ n kolmea ensimmäistä romaania, puhuvat isästä usein lintuna. Varsinaisesti isä lentävänä ja lintuna tulee esiin vasta seuraavissa teoksissa, vaikka myös *Dedans* viittaa tähän suuntaan. *Troisième corps* -romaanin isä on kattohaikara, saduissa lapsia tuova lintu, ja liittyy vielä tätä kautta minän syntymään.

ruumis on poissaoleva ja liittyy ainoastaan sanoihin. Opettelemalla isän sanoja minä myös luo uudelleen isän ruumiin, johon identifioituu ja pyrkii lopulta lentoon sanojen avulla. Lentäminen liittyy romaanin maailmassa tämän jälkeen isään ja kieleen, puhumiseen – sanojen avulla tapahtuvat pisimmät matkat. Käsittelen minän ruumiin suhdetta sanoihin, isään ja lentämiseen kolmannessa luvussa, jossa liikutaan imaginaarisesta symboliseen.

Yhtyminen isän ruumiiseen

Suhteessaan isään minäkertoja etsii tilaa, jossa ei ole olemassa ruumiin rajoituksia. Tekstiä tutkimalla voi huomata, kuinka yhteensulautumisissa on kyse toisen ruumiiseen sulautumisesta: tällöin minä ei myöskään tunne kahtiajakoa ruumiin ja sen sisällä olevan minän välillä. Yhteensulautumiset sijoittuvat symbolisen ”ulkopuoliseen” tilaan, ikuisuuteen, jossa kuolevaista ruumista ei ole. Ruumiillinen sulautuminen isään on myös inestisen fantasian toteutuma ja siinä palataankin inestikieltoa edeltävään tilaan, jossa symbolisen luomia rajoja ei ole vielä olemassa. Imaginaarisessa tilassa minäkertoja kuvittelee isän ruumiiseen sulautumisen hetkiä. Romaanissa kerrottua lapsuuden aikaa hallitsee isän kuolema, jonka ympärillä kertomus kiertää. Kuten *House of Incestissä* myös *Dedansissa* minäkertoja muistelee reaalisen ykseyden ja rajattomuuden, toiseen sulautumisen, kokemusta. Menetettyään isänsä minä kuvittelee itselleen ”uuden syntyperän”: syntymisen isästä. Kohtaukset jotka muistuttavat reaalisen ykseydestä tapahtuvat isän läheisyydessä. Toiseen sulautumisen kokemukset sijoittuvat selkeästi symboliseen tulon jälkeiseen aikaan, jossa minä on vieraantunut ruumiistaan kielen, Toisen, vaikutuksesta (D, 53). Minä kuitenkin työstää reaalista imaginaarisessa, jonka mahdollistamassa yhteensulautumisen fantasmassa tulee mahdolliseksi kokonainen Toinen ja symbolisen sisältämä puute kumotaan.

*Dedans'*in minäkertojan ensimmäinen isään yhtyminen, ”la première fois que je couchais avec mon père mort” (D, 69), on minälle yllätys, hän ei odota, toivo, ei edes halua yhtymistä, vaan se tapahtuu sattumalta. Isään yhtyminen on samalla myös inestisen toiveen toteutuma. Minä mainitsee, että isä on hänen ainoa rakkautensa (D, 80), ja minän ja isän yhdessä makaamista kuvaava sana *coucher* tarkoittaa myös seksuaalista kanssakäymistä. Inestin aika viittaa symbolisen ulkopuolelle, aikaan ennen isän lakia eli inestikieltoa. Isään yhtymisessä minä kaivautuu nukkumaan vanhalle patjalle, jossa hänen isänsä kuoli, ja jonka keskelle

on painautunut kuoppa. Kuoppa on ainoa jälki, mikä isästä on jäänyt äkillisen kuoleman jälkeen. Salesne muistuttaa, että vuode on sekä maternaalinen tila että paikka, jossa isä on kuollut (1989, 218). Isän kuoleman jälkeen vuode on ”äidin vuode”, jolla minä nukkuu yhdessä äitinsä kanssa. Patjan kolo vertautuu myös äidin sukupuolielimiin. Koloon painautumalla minä löytää tien isän yhteyteen. Patjan koloa kutsutaan myös nimellä ’dedans’: ” Je ne saurai jamais qui est tombé dedans le premier” (D, 69). Patjan kuoppa on kaiken alku, joka on aina ollut, mutta joka häviää, kun äiti antaa karstata patjan. Minän äiti kääntyy aina minästä pois päin, ja hävittää tälläkin kertaa minän mahdollisuuden palata ”maternaaliseen” koloon.

Kuten *House of Incestin* minä myös *Dedansin* minäkertoja selvittää olemassaolon mysteerejä yöaikaan: “Cette nuit-là je mesurai tous les mystères” (D, 82). Minä nukkuu äidin sängyssä, mutta äiti on unissaan kaukana: ”elle était très loin, sans doute rêvait-elle” (D, 81). Minän kuvitteleva isä, jonka olemassaoloa ei minän veljen lisäksi epäile kukaan, on minän vierellä (D, 82). Minä esittää toiveen yhtyä isään, koska sitä kautta he voisivat ylittää kuoleman ja Jumalan, jotka kiistelevät heidän välissään: ”Si j’étais lui, s’il était moi, s’il était moi, si j’étais lui, qui aurait pu nous interrompre?” (D, 82) Minä yhtyykin uudelleen isään ja kuvaa ruumiinsa ja isän ruumiin erottamattomuutta:

Notre chair est la même (...) Mon coeur se détache et tombe dans la poitrine de mon père. Je ne suis plus qu’une bouche attachée à son sein. Il est tout et moi rien. Enfin je n’ai plus peur de Dieu ; je n’entends plus les mots. (D, 83)

Tekstissä isä saa rinnan, johon minän suu on liitetty – isästä tulee selkeästi äiti. Isän ja tyttären toisiinsa sulautumisen hetkellä minä palaa yksilöllisyyttään edeltävään tilaan, jossa hän on vain rintaan kiinnittynyt suu. Äidin rinnasta on tullut isän rinta, kaikkivoivasta äidistä isä, joka on kaikki – ja minä ei ole mitään. Hetkessä vallitsee hiljaisuus, sanojen poissaolo: lacanilaisittain ollaan siis symbolisen ulkopuolella, reaalisessa. Feminisoidun isän rinnoilla minä ei enää kuule (isän) sanoja eikä pelkää Jumalaa. Minän imaginaarinen isähahmo on äidillinen synnyttäjä, eikä auktoriteettihahmo, lain perustaja, johon Jumala yleensä vertautuu.

Salesne puhuu *Dedans*-romaanin taipumuksesta feminisoida isä kuolemattomuuden kaipuuna: ”Il y a d’abord le désir de retrouver avec le père l’éternité et l’immortalité, de transformer celui-ci en mère. C’est au coeur de la maison ou du “ventre de pierre” que pourraient s’effectuer les retrouvailles d’éternité...” (1989, 237) Kuolemattomuuden kaipuu on toinen nimi haaveelle

rajattomuudesta, reaalisen ykseydestä, jossa symbolisen rajat ylitettäisiin. Kuolemattomuus on olemassa ”talon sisimmässä” tai ”kiven vatsassa” – sisäpuolella tai hiljaisuudessa, jota sanat eivät hallitse.

L'enfermement n'est plus simplement vécu comme emprisonnement mais au contraire comme possibilité d'imaginaire infini en laissant dehors le monde désincarné. L'acme de la relation au père se situe au-delà du langage et le dialogue du père et de la fille à proximité de la scène sublime d'un silence. (Salesne 1989, 237)

”Hiljaisuuden subliimeja kohtauksia” on romaanissa useampia. Ne ovat juuri niitä hetkiä, jolloin minä sulautuu isään. Salesne viittaa ”hiljaisuuden subliimilla kohtauksella” tekstikatkelmaan, jossa perhe on isän hautajaisissa. Minä kaipaa ensin huutoa, joka tuhoaisi tilaisuudessa vallitsevan hiljaisuuden. Sitten hän sanoo huutaneensa *loputtomaan vastaukseen asti*. Kun hänen veljensä kysyy, mitä Hän [isä/Jumala] sanoi, minä vastaa veljelleen: ”Hän puhuu ilman sanoja. Huudon päässä. Kuuntele : täällä mitään ei tapahdu, on mentävä sinne, missä sanat eivät enää sulje sisään. Seuraa minua ilman sanoja, tiedän, mihin hän on pannut ikuisuuden.” (D, 88) Hiljaisuus on ensin minälle ahdistavaa, mutta pian hiljaisuudesta tulee osa minän fantasmaa. Symbolisen sisältämä puute esiintyy juuri hiljaisuudessa: esimerkiksi analyysin aikaisissa tauoissa, jotka ovat merkkejä siitä, että kaikelle ei ole sanoja. Minän fantasmassa hiljaisuudesta tulee juuri kokonaisen toisen merkki – se ei muistuta symbolisen puutteesta vaan palauttaa minän kokonaiseen, puutteettomaan tilaan. Tässä tilassa on olemassa kokonainen Toinen, joka materialisoituu kaikkietävän isän hahmossa.

Yhtyminen isään tapahtuu ajan ulkopuolella: tilassa, jossa kuolemalla ja ikuisella elämällä ei ole eroa. Tämän tilan kuvaus on kuvaus kohdun ykseyden tilasta, jossa mitään menetystä tai uhkaa ei ole koettu, mutta tila kääntyy kuitenkin minän kuolemaksi. Minän ja isän ruumiit säilyvät erillisinä mutta yhteenkietoutuneina:

...je retrouvais mon père du côté de notre silence, à l'intérieur de notre immortalité sans mots. Corps à corps, tout danger, toute perte étaient abolis ; dans l'instant où il m'encerclait et je l'embrassais, je ne désirais plus rien sauf la mort. Si nous étions morts ainsi, nous ne serions jamais plus séparés. (D, 83)

Minän yhtyminen isään, jossa kaikki erot häviävät, lähestyy yhtä hyvin kuolemaa kuin kuolemattomuutta. Tila on jonkinlainen transgression tila, jossa symbolisen asettamat rajat kyetään ylittämään: ”Et tant que nous étions enfermés dans l'anneau, nous étions immortels, ou bien morts, ce qui ne faisait pas de différence, puisque

ainsi nous étions hors d'atteinte, nous dormions au-dessus du sommeil, tout-puissants et paisibles” (D, 84) Olemassaolo, joka on aina symbolista, on kuitenkin kiinnitettävä hereillä olon todellisuuteen, jossa on olemassa minän ruumis, isästä erillinen, ja jossa todellinen subjektiuus muodostuu.

...mais sans nous égarer ; jamais je n'oubliai la fin ; c'est ainsi que je dois à ma mémoire l'expérience de mon éternité : sans l'imminence du jour, j'aurais dormi sans être, sans mémoire, sans avenir, d'un sommeil d'os et de terre. Mais je me souvenais des fins de nuits, et je découvris la profondeur et l'extensibilité de la seconde vécue pour qui veut la remplir. (D, 83—84)

Minä ja isä eivät kuitenkaan ole eksyneet/tulleet hulluiksi – minä muistaa aina ikuisuuden hetken lopun. Ilman päivän koittamista minä olisi jäänyt kuolemankaltaiseen tilaan, mutta yhteensulautumisen hetki on ohi yön loppuessa, ja minä löytää taas ajan juoksun. Minän aikakäsitys ei kuitenkaan ole jäykkä, vaan muistaessaan öiden loput hän myös löytää erityisen suhtautumisen aikaan: sille, joka haluaa täyttää eletyn sekunnin, tuo sekunti venyy ja syvenee.

3. Vieraantuminen symbolisessa

Oidipaalinen prosessi ja sukupuoli-identiteetin omaksuminen

Subjektin synnyn ensi hetkiä voi yksinkertaistaen kuvata käyttäen aluksi perinteistä ”ydinperheen” sanastoa – puhumalla äidistä, lapsesta ja isästä. Lacanin peilivaiheen lopussa lapsi huomaa oman erillisyytensä ja toisen olemassaolon identifioitumalla äitiin. Tämä ensimmäinen samastuminen on myös oidipaalisen prosessin alku. Lapsen ja äidin välinen suhde voi olla tuhoisa lapselle, ellei äidin huomio kohdistu myös muualle kuin lapseen, lapsen on totuttava äidin poissaoloon, huomattava ”äidin halu” (*désir de la mère*).⁶⁰ Oidipaalisen prosessin toinen vaihe onkin isän väliintulo: isä kieltää lapselta äidin ja äidiltä lapsen, trianguloi dualisuhteen. Ranskaksi isän-ei ja isän-nimi (*non/nom-du-père*) lausutaan samoin ja ne vastaavatkin Lacanin sanastossa toisiaan. Subjekti syntyy symboliseen hyväksyessään isän-nimen ja isän-kiellon, joka on kulttuurin perustava inestikielto.

Lacan puhuu isä-merkitsijään identifioitumisen prosessista myös paternaalisena metaforana. Saussurella merkki jakautuu merkitsijään (sana/symboli) ja merkittyy (idea). Todelliset esineet, ”viittaushohtot” ulkomaailmassa, jäävät kokonaan kielitieteellisen tarkastelun ulkopuolelle. Lacanin mukaan merkitsijä (S) ”yliviivaa” merkityn (s), tulee tämän paikalle edustaessaan tätä symbolisessa: S/s. Metafora tarkoittaa Lacanille prosessia, jossa jokin merkitsijä tulee toisen merkitsijän tilalle merkitsijöiden ketjussa viitaten kuitenkin edelleen sekä edelliseen merkitsijään että tämän merkittyy. Ihmisen ensimmäisellä merkityllä (s) on Lacanin terminologiassa nimi *fallos*⁶¹. Falloksen nimeä/yliviivaa aluksi ensimmäinen merkitsijä, äidin halu (S → S/s). Paternaalisen metaforan prosessissa isän-nimi/isän-kielto (S') kieltää äidin halun (S → \$), jolloin ensimmäisestä

⁶⁰ Ilmaus *désir de la mère*, äidin halu, on kaksimerkityksinen tarkoittaessaan sekä lapsen äitiin kohdistamaa halua että äidin muualle kohdistamaa halua.

⁶¹ Miksi juuri fallos? Lacan ei lähtenyt muuttamaan psykoanalyttistä sanastoa perin juurin – pitihän hän työtään suurella määrällä Freudin uudelleenluentana. Lacan kieltää kuitenkin falloksen olevan imaginaarinen fantasma tai vielä vähemmän penis – fallos sijoittuu Lacanilla symboliseen, se on merkitsijä, jonka merkittynä ovat ”kaikkien merkitsijän ehdollistamien merkittyyjen efektit”: ”Le phallus dans la doctrine freudienne n'est pas un fantasme, s'il faut entendre par là un effet imaginaire. Il n'est pas non plus comme tel un objet (partiel, interne, bon, mauvais etc.) pour autant que ce terme tend à apprécier la réalité intéressée dans une relation. *Il est encore bien moins l'organe, pénis ou clitoris, qu'il symbolise. (...) Car le phallus est un signifiant, un signifiant dont la fonction, dans l'économie intrasubjective de l'analyse, soulève peut-être le voile de celle qu'il tenait dans les mystères. Car c'est le signifiant destiné à désigner dans leur ensemble les effets de signifié, en tant que le signifiant les conditionne par sa présence de signifiant.*” (La signification du phallus, 167, kurssiivi minun) Fallos ”suurena merkitsijänä” kertoo joka tapauksessa psykoanalyttisen diskurssin maskuliinisuudesta, sen kuulumisesta patriarkaalisesta traditioon.

merkitystä (s) tulee tiedostamaton ja isän-nimestä (S') subjektin merkitsijä. Lacan kirjoittaa isän roolin tunnustamisesta suvunjatkamisessa *merkitsijän* vaikutuksena, sen ehdollistamana. Todellinen isä on poissa, ja Lacanin mukaan Freudkin liitti isän kuolemaan ja jopa isänmurhaan (*Toteemi ja tabu* -teoksessa) juuri tämän poissaolon vuoksi. (*Ecrits II*, 35) Lacan puhuu myös (olemisen) puutteesta (*la manque, la manque à être*), ja hänen mukaansa totuuden voi sanoa vain puoliksi (*mi-dire de la vérité*). Symbolisen ulkopuolella on jotakin, esimerkiksi reaalin tai *Toinen jouissance*, koska Toisessa (*Autre*) on puute. Isän-nimi (jonka yhteydessä Lacan puhuu myös ihmisen erisnimestä) on merkitsijä, johon subjekti identifioituu ja joka edustaa subjektia, tarkemmin sanoen *subjektin poissaoloa*, symbolisen merkitsijöiden ketjussa.

Paternaalisen metaforan toteutuminen on myös symbolinen kastratio, jonka seurauksena subjektin halu syntyy. Jakaantuneen subjektin halu syntyy Toisen halun mukaan eikä sillä ole varsinaista kohdetta vaan se on kiinni merkitsijöiden liikkeessä. Halu viittaa aina eteenpäin, se on aina jonkun muun halua ja täten jatkuvaa muutosta. Halulla ei täten ole oikeastaan kohdetta, vaan halun ainoa ”objekti” onkin sen aiheuttaja: Toisen halu ”puhtaana haluamisena”, josta muistuttavat esim. katse tai ääni. Nämä ovat esimerkkejä objekti a:sta, joka vastustaa symbolisaatiota muistuttaen reaalin rekisteristä. (Fink 1995, 90—92) Objekti a vertautuu Lacanilla Freudin iäksi kadotettuun objektiin ja varhaisissa kirjoituksissa myös ihmisen omaan ruumiiseen, jonka symbolinen ylikirjoittaa. Rakkaussuhteessa ihminen tavoittelee aina halunsa syytä objekti a:ta, ei suinkaan toista ihmistä.

Identiteetin omaksuminen ja symboliseen tuleminen näyttäytyy tutkimissani romaaneissa tiettyjen pysyvien erojen hyväksymisenä. Kieli/symbolinen nähdään erojen perustajana, ja yksi tärkeimmistä eroista on sukupuoli. Sukupuoli-identiteetin omaksuminen on tärkeä osa minuuden kehitystä. Psykoanalyttinen teoria lähtee hysteerikkojen tutkimuksesta, joka johdattaa Freudin etsimään vastausta kysymyksiin: ”Mikä/kuka on nainen? Mitä nainen haluaa?” *Dedansin* minäkertoja ilmaisee alusta lähtien olevansa biologisesti nainen, mutta samastuu

vahvasti isäänsä. *House Of Incestin* minäkertoja samastuu biologisessa mielessä naiseen, mutta identifioituu myös miehiin.⁶²

Kielen määrittelemässä todellisuudessa myös sukupuoli määrittyy symbolisesti. Nainen ja mies ovat vain merkitysijöitä: ”L’homme, une femme, ai-je dit la dernière fois, ce ne sont rien que signifiants” (*Encore*, 52) Lacanin mukaan ”sukupuolinen käyttäytyminen” määrytyy kielen kentällä tapahtuvassa oidipaalisessa draamassa: “[L]es voies de ce qu’il faut faire comme homme ou comme femme sont entièrement abandonnées au drame, au scénario, qui se place au champ de l’Autre – ce qui est proprement l’Oedipe.” (*Sém. XI*, 228) Sukupuoli-identiteetti muodostuu ”kielen tasolla”, jolla mies ja nainen voivat molemmat määrittyä feminiinisen tai maskuliinisen rakenteen mukaan.⁶³ Maskuliiniselle subjektille symbolisen perustava isän laki on ehdoton raja, ja hän on sidottu paternaalisen funktion määrittämään symboliseen, jossa *jouissance* on kielen välittämää *fallista jouissancea*. Feminiinisen rakenteen omaavalla subjektilla on mahdollisuus ylimääräiseen *Toiseen jouissanceen*.

Seminaarissaan *Encore (Sém. XX)* Lacan puhuu naisesta ei-kokonaisena, universaaliuden väistävänä olentona. Naista, *la femme*, ei ole olemassa määräisen artikkelin *la* kera. Patriarkaattiin perustuva symbolinen on tehnyt naisesta miehen, yhden keskustassa olevan subjektin, puolikkaan ja täydentäjän. Kiistämällä Naisen olemassaolon Lacan kiistää tuon myytin totuuden. Lacanille feminiininen subjekti on moninaisuuden alueella: se ei ole koko-nainen tai yksi vaan *pas-tout*. Feminiinisen näkeminen symbolisen suhteen rajattomana liittyy Lacanin teoriaan olennaisesta. Mies voidaan määrittää universaalisti, kokonaisena, määrätyn artikkelin kera (*l’homme*) kun taas universaalia naiseutta ei ole olemassa (*une femme*). Psykoanalyysissä puhutaan rakkauselämän vaikeuksista, vaikeudesta muodostaa suhde toiseen⁶⁴ – Lacanin mukaan tämä ei olekaan mahdollista. Mies

⁶² *House of Incestin* minäkertojaa pidetään kaikissa siitä lukemissani tulkinnoissa melko itsestään selvästi naisena, vaikka minä identifioituu sekä naisiin että miehiin. Tässä lienee taustalla Anaïs Ninin persoonan vahva vaikutus; *House of Incestiä* pidetään hyvin omaelämäkerrallisena teoksena. *Dedans*’in minäkertoja ilmaisee selkeästi biologisen naiseutensa, mutta sukupuolten välinen ero rakentuu minän käsityksen mukaan muille kuin biologisille erotuksille.

⁶³ Lacan painottaa, että biologinen sukupuoli ei ole jakava tekijä. Nainen voi valita maskuliinisen subjektin: ”côté où se range l’homme. On s’y range, en somme, par choix – libre aux femmes de s’y placer si ça leur fait plaisir” (*Encore*, 92) ja mies feminiinisen: ”on n’est pas forcé quand on est mâle, de se mettre du côté du [fonction phallique]. On peut aussi se mettre du côté du pas-tout. Il y a des hommes qui sont aussi bien que les femmes. Ça arrive.” (*Encore*, 97)

⁶⁴ Lacan ilmaisee psykoanalyysin sisällön kauniisti: ”On y parle de foutre – verbe en anglais *to fuck* – en on y dit que ça ne va pas.” (*Encore*, 44)

muodostaa suhteen oman halunsa syyhyn (objekti *a*:han) eikä suinkaan toiseen ihmiseen. Hänen kuuluisa päätelmänsä kuuluu: ”*Il n’y a pas de rapport sexuel.*” Ei ole olemassa sukupuolten välistä suhdetta, koska ei ole mahdollista muodostaa suhdetta toiseen, erilaiseen. Toinen on nimittäin Lacanille myös Toinen sukupuoli: ”*L’autre, dans mon langage, cela ne peut donc être que l’Autre sexe.*” (*Encore*, 52).

Myös Julia Kristeva esittää ajatuksen siitä, että Toiseus palaa aina lopulta toiseen sukupuoleen. Länsimaisen ajattelun historiassa toinen sukupuoli on naiseus. Kristevan mukaan tutkimusretket tietoisien subjektin alueen ulkopuolelle johtavatkin aina feminiinisen alueen tutkimiseen: täten myös moderni kartesiolaisen subjektin purkamisen projekti on johtanut puheeseen naisesta/feminiinisestä. Jardine antaa tälle naista koskevalle diskurssille nimen *gynesis*: “the putting into discourse of “woman” as that *process* diagnosed in France as intrinsic to the condition of modernity” (1985, 25). Psykoanalyttisen teorian suhdetta naiseen ja feminiiniseen tutkinut Paul Verhaeghe osoittaa, että kysymys naiseuden olemuksesta on psykoanalyysin perustava kysymys, johon Freud ei loppujen lopuksi osaa vastata. Mieheys ja naiseus määrittyvät Freudilla ainoastaan oppositioparin aktiivinen/passiivinen kautta. Verhaeghen mukaan Lacanille naiseus olisi subjektipositio, joka on samanaikaisesti sekä lain sisä- että ulkopuolella ja josta käsin on mahdollista relativisoida laki (1997/1999, 246). Tämä kuulostaa jo utooppiselta asemalta, josta voidaan toistaiseksi vain haaveilla: Naista (*la femme*) ei olekaan olemassa.

Psykoanalyysi johtaa Lacanin mukaan vain yhteen päätelmään: sukupuolten välistä suhdetta ei ole, se on mahdoton ja täten reaalisen rekisterissä. Maskuliininen subjekti muodostaa suhteen Toiseen objekti *a*:n kautta ja feminiinisen subjektin ”enigmaattinen” suhde Toiseen ei ole ilmaistavissa (patriarkalisessa) symbolisessa.

Il n’y a pas de rapport sexuel parce que la jouissance de l’Autre prise comme corps est toujours inadéquate – perverse d’un côté, en tant que l’Autre se réduit à l’objet a et de l’autre, je dirai folle, énigmatique. (*Encore*, 182)

Lacanin lausumat ovat myös enigmaattisia: Toisesta sinänsä ei voi nauttia, Toisen ruumiseen ei voi päästä käsiksi. Toinen viittaa useammalle taholle: toiseen sukupuoleen, minään palautumattomaan toiseen ja lopulta aina kieleen. Symbolisessa koettava *jouissance* on *fallista jouissancea* eikä sillä ole yhteyttä Toiseen sinänsä: *fallinen jouissance* on kielen välittämää *jouissancea*. Feminiinisen

subjektin ylimääräinen, *Toinen jouissance*, taas liittyy johonkin symbolisen ulkopuoliseen eikä sitä tarkalleen sanottuna ole olemassa – sitä ei voi sanoa.

Puute ja symbolisen perustamat erot romaaneissa

Tutkimieni romaanien minäkertojat ovat maailmassa, jota hallitsee patriarkalisesti rakentunut symbolinen – myös imaginaarinen tila on lopulta symboliselle alisteinen. Romaanien minäkertojien maailmassa tapahtuu käänne kohti symbolista, kun minäkertojat kohtaavat symbolisen rajoitukset ja Toisen puutteen. Kun työni edellisessä luvussa analysoin romaanien minähahmojen vieraantumista imaginaarisen suhteen, niin tässä luvussa keskityn vieraantumiseen symbolisessa.

House of Incestin minä muodostaa suhteen Sabinaan objekti a:n, katseen, kautta. Kuten edellisessä luvussa analysoin, Sabina edustaa minälle kuitenkin myös *Toista jouissancea*: hetkeksi minä ja Sabina yhtyvät toisiinsa muodostaen kokonaisen Toisen. Tutkin tässä luvussa, millaista kokemusta minän ja Sabinan kohtaaminen edustaa minän ”symbolista kohti etenemisen” kannalta. Sen seurauksena syntyy tekstissä ”toinen” minän sisällä. Sabinan avulla minä nimittäin syntyy symboliseen jakautuneena ja haluavana subjektina, käy läpi symbolisen kastration ja kohtaa symbolisen perustavan puutteen. Kohtaamisesta seurauksena oleva *House of Incestin* sisältämä minän kirja symboloi minän tuloa symboliseen. Samalla kirjasta tulee minäkertojan naamio, joka peittää ”totuuden” yhtä hyvin kuin ”naisen”. Minäkertoja käsitteleekin näin myös patriarkalisesti muotoutuneen symbolisen puutetta – totuus ja naiseus jäävät siinä saavuttamattomiin.

Dedans'in minäkertoja käsittelee imaginaarisessa eroa sisä- ja ulkopuolen, mielensä ja ruumiinsa, äidin ja isän, elämän ja kuoleman välillä. Minäkertojan kerronta leikkii ranskan kielen feminiini- ja maskuliinisukuisilla sanoilla saattaen kielessä olevat erot ja vastakkaisuudet liikkeeseen. Imaginaarinen ”kaikkivaltius”, joka mahdollistaisi kielen asettamien rajojen ylittämisen, kyseenalaistuu kuitenkin symbolisen kautta. Analysoin minäkertojan ”unta”, jossa kaikki minän maailman perustavat erotukset nähdään kielen perustamina eroina. Patriarkalisesti määrittyvä symbolinen perustaa nuo erot, ja minäkertoja käsitteleekin kielen järjestelmän kehittymistä isän isovanhempien kautta: hän kuvaa näin ”kuolleiden isien ketjua”, jolle patriarkaalinen järjestelmä perustuu. Kertomus isän suhteesta vanhempiinsa kertoo ja nostaa ”historialliselle tasolle” oidipaalisen prosessin, jota minäkin käy läpi. *Dedans*'issa minä kokee syntymän symboliseen menettämättä suhdetta ruumiin

Toiseen: minä syntyy sanoihin konkreettisesti isän suusta. Identifioitumalla ”isän ruumiiseen” minä pyrkii edelleen ylittämään symbolisen asettamia rajoja. Isän ruumiista sanoihin syntynyt minä samastuu isään tekstissä: *Dedans*’in ensimmäisen osan lopussa merkitsijä ”minä” edustaa selvästi sekä minää että isää, jolloin näillä kahdella on tekstissä vain yksi ”ruumis”: minä.

3.1 *House of Incest*

Sabinan katse

Hysterikko selvittää kysymystä naiseuden olemuksesta. House of Incestin minäkertoja ilmaisee sukupuolensa, naiseutensa, suhteessaan Sabinaan, mutta sanoo ”valitsevansa” ruumiinsa. Sabina edustaa minälle feminiinisen mysteeria inkarnoidessaan hänen naiseuden kohdalle piirtämänsä kysymysmerkkiä. Minä identifioituu Sabinaan ja nimittää Sabinan yhteydessä itseään naiseksi. Myöhemmin kirjassa minä identifioituu myös miehiin ja viittaa tällöin itseensäkin miespuolisena – hänen seksuaali-identiteettinsä ei ole ”pysähtynyt” naiseuteen vaan hän kykenee identifioitumaan sekä naisiin että miehiin. Naiseuden ja mieheyden olemassaolo esitetään romaanissa sanoista ja myyteistä juontuvana pikemmin kuin luonnollisena asiana. Romaanin modernissa neuroottisessa maailmassa kaikenlainen ”luonnollisuus” kun tuntuu olevan menetetty. Tämän voi tulkita symbolisen oireena: todellisuus esiintyy vain sanoissa, jotka ovat minälle loppujen lopuksi valheellisia, peräisin minän diskurssista ja joka tapauksessa olemassa vain naamioina, peittämässä todellisuutta, johon minä ei pääse käsiksi.

Sabinan nähdessään minä valitsee ruumiinsa ja päättää tulla osaksi maailmaa. Tämä tapahtuu prosessissa, jossa Sabinan näkeminen kääntyy Sabinan katseen näkemiseksi ja minästä tulee katseen kohde. Täten minäkertojalle aukenee mahdollisuus ”tehdä vaikutus” maailmaan. Sabinan tapaamisen hetkellä minän, näkijän, huomion kiinnittävät ensin Sabinan silmät, sitten kasvot: ”From the eyes a simoun wind shrivelled the leaves and turned the earth over; all things which had run a vertical course now turned in circles, round the face, around HER face. She stared with such an ancient stare...” (H, 18) Sabinan silmistä tuleva tuuli ja muinainen katse viittaavat katseen tärkeään osaan kohtaamisessa. Sana *ancient* tuo tapaamiseen ikaikaisen tapahtuman kaiun. Kun minän näkijänsilmät kohtaavat Sabinan katseen, minän maailma kääntyy ympäri: yhtäkkiä se, joka näkee, ei olekaan minä vaan Sabina. Minästä tulee Sabinan katseen kohde, ja samalla hän

menettää asemansa maailman ulkopuolisena näkijänä, tarkkailijana. Sabinan savukkeidentuoksuinen henki sumentaakin minän ”vision” kuin ihmisen henkäys, joka ”sokeuttaa” peilin: ”...her breath on my vision like human breath blinding a mirror” (H, 22). Sabina on inhimillinen henkäys minän ”yli-inhimilliseen” todellisuuteen, hänet tavatessaan minän visio sumenee ja minä laskeutuu hetkeksi imaginaarisista korkeuksistaan.

Katse on eräs esimerkki lacanilaisesta objekti *a*:sta. *House of Incest*issä katse muistuttaa minää reaalisesta kadotetuista ”äänistä ja näyistä”. Katseella on Lacanin mukaan erityinen merkitys, koska se pakenee tehokkaasti kastroatiota eli tuloa symboliseen: ”[La pulsion scopique] est celle qui élude le plus complètement le terme de la castration” (Lacan 1973, 91). Kastration kieltäminen on Lacanille symbolisen kieltämistä. Kuten jo mainitsin, *House of Incest* sisältää kastration kieltämisestä kertovia kuvauksia. Ne liittyvät freudilaisittain käsitettyyn kastroatiosymboliikkaan, jossa fallos samastetaan miehen sukuelimeen. Katsoessaan kelloa minäkertoja näkee naisia, joilla on jalkojen välissä heilurit, ja toisaalla minäkertoja kuvaa ahdistusta tilana, jossa kävellään miekka jalkojen välissä. Kastration välttäminen liittyy lacanilaisittain symbolisen kentän välttämiseen. Täten *House of Incest*iin sisältyvät viittaukset kastroatiota edeltävään tai sen kieltävään tilaan voi tulkita heijastumina reaalisesta tilasta, jota kohti minä pyrkii myös objekti *a*:n kautta. Objekti *a*:n kautta minälle mahdollistuu kuitenkin suhteen luominen reaaliseseen. Sabinan tapaamisen tärkein anti minälle on oman ruumiin löytäminen. Lacanin teorian alkuaikoina (50-luvulla) ihmisyksilön ensimmäinen ”objekti *a*” oli minän oma ruumis.

Lacanin mukaan kielessä ei ole merkitsijää naiselle (Fink 1995, 115). Symbolisessa Nainen asetetaan saavuttamattomaksi objektiksi. Sabinan esittäessä tätä naisen objektiroolia parhaimmillaan kirjoittava minä ottaa tehtäväkseen salaisen naisen antautumisen kirjoittamisen. Minä tajuaa, ettei Sabinan ”todellisesta” minuudesta voi päästä perille: ”One woman within another eternally, [...], shattering my mind into fragments” (22). Sabinan olemus objektina on todella saavuttamaton. Hän ei suostu antautumaan kenellekään, vaikka minä yrittääkin näin uskotella (kaivertaessaan naisellisen antautumisen kuvaa). Toisaalta minä siis asettuu suhteessa miehen asemaan, vaikka puhuukin itsestään naisena (mikä on selvästi hysteerikon toimintaa). Halussa päästä selville Sabinan ”todellisesta minästä” minä uskottelee itselleen, että Sabina ”antautuu” hänelle. Sabinan hektinen liike

takaa sen, ettei hänen minuuttaan voi vangita, eikä edes Sabinalla itsellään ole siihen kosketusta: ”Within the fever of her restlessness the world was losing its human shape” (24). Sabina liikkuu ja sepittyä uudelleen koko ajan, vain hänen ruumiiseensa voi saada kosketuksen, mutta sekin on hetkellinen ja haihtuu aamun saavuttua: ”It was dawn and she was lost” (24).

Minäkertojan kerronnassa Sabinasta ja minästä käytetään pronominia ”me”, monikkoa. Kun minä ja Sabina sulautuvat hetkeksi toisiinsa, sulautuneella olennolla onkin kaksi profiilia: ”Our faces are soldered together by soft hair, soldered together, showing two profiles of the same soul” (H, 28). ”Meidän kasvomme” muodostuvat kahdesta kasvosta (*our faces*), ”minä” ja ”sinä” ovat koko ajan olemassa ja Sabinan ja minän yhtymisessä on kyseessä yhteenkietoutuminen pikemmin kuin yhdeksi sulautuminen. Kuvaus eroaa näin minäkertojan romaanin alussa kuvaamasta kohdan yhteensulautumisen hetkestä, jossa minän ruumis liikkui sisälle toisen ruumiiseen: ”moving into the body of another” (H, 17). Minällä ja Sabinalla on ”sama sielu” mutta kaksi ruumista. Sabinan nimi tipahtaa tekstistä lähes kokonaan sen jälkeen, kun minä valitsee ruumiinsa: ”When I saw you, Sabina, I chose my body.” (H, 27) – tämän maininnan jälkeen Sabinan nimi ”unohtuu” kertomuksesta ja ilmestyy uudelleen vain kerran kirjan loppukohtauksessa (H, 68). Sabinasta tulee tekstin ”sinä”: ”I AM THE OTHER FACE OF YOU / Our faces are soldered together...” (H, 28). Minästä ja sinästä tulee me, meidän kasvomme, ja kasvoista maailmankaikkeuden kaksi puolta: ”Only our faces must shine twofold—like day and night—always separated by space and the evolutions of time.” (H, 29). Minästä ja sinästä, jotka alun perin ovat minä ja Sabina, kaksi naista, tulee kaksi yhteenkiedottua, mutta erotettua: ”kuin päivä ja yö”, joita tila ja aika erottavat.

Kuten jo mainitsin, Sabinan kohdatessaan kerrottu minä muodostaa suhteen ”reaalisen jäämään”, Atlantikseen, objekti a:na toimivan katseen kautta. ”Näkijänä” minäkertojalla on erityinen suhde katseeseen. Sabinan kuvauksen kohdalla minäkertoja korostaa naisten kohtaamista jonkinlaisena myyttiset mittasuhteet saavuttavana ”historiallisena” tapahtumana – minän psyyken kehityksessä kohtaaminen saakin myytin arvon. Sabinan kohtaaminen kulminoit minän oidipaalisin prosessin: minä tunnistaa ruumiinkuvan ensin toisen ruumiina ja sitten omana ruumiinaan, muodostaa suhteen objekti a:han, katseeseen, ja syntyy subjektiksi: jakautuneena minään ja ”toiseen”. Sabinan kautta minä kokee ”toisen syntymän”, syntymän symboliseen, jossa myös tiedostamaton Lacanin mukaan

syntyy. Vasta Sabinan kohdattuaan minä tunnistaa ”toisen”, ”sinän”, itsessään: ”...I see in you that part of me which is you” (H, 26), ja alkaa kuunnella tiedostamatonta: ”I listen to the OTHER” (H, 29).

Valheiden luolassa: minän kirja ja sanojen painolasti

Sabinan tavatessaan *House of Incestin* minäkertoja löytää ”sinän” itsestään. Jos minä on ensimmäisen syntymän jälkeen ”laivan luuranko kalliolla”, niin sulautuessaan Sabinaan minäkertojasta tulee marionettinukke: ”I am a marionette pulled by unskilled fingers, pulled apart, inharmoniously dislocated; one arm dead, the other rhapsodizing in mid-air.” (H, 29—30) Tai sitten minäkertoja näkee itsessään kaksi yhteenkietoutunutta naista: ”I see two women in me freakishly bound together, like circus twins.” (H, 30) Minä ei kadota ”minäänsä” sulautuessaan Sabinaan, mutta tuo minä muuttuu, minäkertoja kuvaa maailmankaikkeutensa eli itsensä yhä uudelleen. Minä lainaa Sabinan ”näkyvyyttä”, eli Sabinan ruumista, ja tällä on seurauksensa: ”I borrowed your visibility and it was through you I made my imprint on the world” (H, 28). Sabinan kautta/läpi minä jättää ’jälkensä’ maailmaan.

Jälki tarkoittaa paitsi minän ruumista myös muunlaista ”painotuotetta” (*imprint*). Sabina, ”sinä”, on jollain tapaa vastuussa minäkertojan kirjan kirjoittamisesta: ”THIS IS THE BOOK YOU WROTE / AND YOU ARE THE WOMAN / I AM” (H, 28). Kolmelle riville sijoittuva isoin kirjaimin kirjoitettu ”teesi” ilmaisee tiivistetysti useamman ajatuksen. Minäkertojan mukaan ”tämä kirja” on ”sinän” kirjoittama – minäkertoja haluaa ehkä kertoa, ettei olisi kirjoittanut kirjaansa ilman Sabinan kohtaamista. ”Minä” ja ”sinä” ovat myös ne kaksi poolia, jotka muodostavat minäkertojan subjektiuden, minä ja toinen, joiden olemassaolo on välttämätöntä symbolisen subjektille, kielen järjestyksen piiriin tullee yksilölle. Minäkertojan mukaan Sabinan kohtaaminen – symboliseen tuleminen, minän ja tiedostamattoman synty – on välttämätöntä kirjan kirjoittamiselle. Kyseessä on kuitenkin koko ajan minäkertojan kirja eli tämä kirja (*this book*, josta puhutaan prologeista lähtien), ja minä on koko ajan se taho, joka kirjoittaa. Olennaista on näiden kahden, minän ja sinän, olemassaolo – ilman molempia ei olisi olemassa minän kirjaa. Entä minän naiseus? Minäkertojan mukaan: ”Sinä olet nainen / (joka) minä olen.” Lause avautuu paradoksaalisen minäkerronnan näkökulmasta: naiseus annetaan ensin ”sinälle” – ja seuraavaksi minälle. Tämä ”merkityksen liukuminen” on olennaista *House of Incestin* kirjoitukselle.

House of Incestissä toistuvat naamioitumiseen viittaavat merkitsijät *veil, curtain, disguise, costume, mask* korostavat ajatusta peitteistä, joiden takana maailma ja minä välttämättä ovat minän kerronnassa. Minäkertojalle koko maailma näyttäytyy naamiona, joka peittää totuuden. Minän ”maailma” on minän kirja ja naamiot ovat viime kädessä sanoja, jotka ovat muuttuneet valheiksi. Minäkertoja kuvaakin sotkeutuneensa valheiden verkkoon tai astuneensa valheiden luolaan. Peitteet ja naamiot ovat perinteisesti naisen kohdalla peittämässä ”puutetta”. *House of Incestissä* ”puute” liittyy naiseuden ja totuuden saavuttamattomuuteen minän diskurssissa, jossa naamiona ovat sanat. Analysoin ensimmäiseksi kuvausta kolmannen luvun lopussa:

I am enmeshed in my lies, and I want absolution. I cannot tell the truth because I have felt the heads of men in my womb. The truth would be death-dealing and I prefer fairytales. *I am wrapped in lies which do not penetrate my soul. As if the lies I tell were like costumes.* The shell of mystery can break and grow again over night. *But the moment I step into the cavern of my lies I drop into darkness.* I see a face *which stares at me like the glance of a cross-eyed man.* (40, kursivoidut kohdat myös 67)

Minä kaipaa synninpäästöä – hän haluaisi siis tehdä tunnustuksen? Mutta hän ei voi kertoa totuutta, koska on tuntenut miesten päät kohdussaan. Kohtu viittaa minäkertojan naiseuteen, hänen kykyynsä synnyttää ihmisiä. Totuus olisi kuolemaa tuottava, ja minäkertoja pitääkin parempana ”satuja”. Minä on kietoutunut valheisiin, jotka eivät läpäise hänen sieluaan. Ne vertautuvat pukuihin, jotka ympäröivät minän ruumista samalla naamioiden sen. Sana *costumes* tarkoittaa 1) tietyn alueen tai aikakauden pukua tai 2) esiintymispukua (teatterissa) – tätä kautta se viittaa näyttelemiseen ja rooleihin. Minäkertoja mainitsee myös salaisuuden kuoren, joka voi ”rikkoutua ja kasvaa uudelleen yön aikana”. Salaisuus viittaa feminiinisen mysteeriin, jota minä on selvittänyt tapaamisessa Sabinan kanssa, illuusion, johon minä on Sabinan nukuttanut. Kun minä astuu valheidensa luolaan – ts. sanojen muodostamaan tilaan, symboliseen, minän kirjaan – hän tipahtaa pimeyteen. Minä näkee kasvot, jotka tuijottavat häntä kuin kiersilmäisen miehen silmäys. Kiersilmäisen miehen ”katse” on kuin minän Sabinassa kohtaaman katseen vastakohta. Se ei ole oikeastaan katse vaan silmäys (*glance*), joka kuitenkin tuijottaa minää (*stares at me*). Tulkitsen hieman tuonnempana kiersilmäisen miehen katseen tarkemmin pohtiessani romaanin seitsemännessä luvussa esiintyvää lähes identtistä katkelmaa.

Sayren mukaan minän ongelmana on jakautuminen rationaalisen älyn ja unen maailman kesken. Näistä edellinen tuottaa valheita ja jälkimmäinen kummituksia. (1986, 56) Olen tutkielmassani käsitellyt minäkertojan kuvaamaa jakautumista jakona tiedostamattomaan ja egoon. Sayre ei kiinnitä huomiota valheiden olemukseen sen tarkemmin. Valheet ovat sanoja, satuja (*fairytale*s), jotka muodostavat minän kirjan, ja joihin on minäkertojan mukaan turvauduttava, ellei halua tuottaa kuolemaa totuudella. Suhteessaan Sabinaan minäkertoja kuvaa prosessia, jossa ihmiset astuvat tiettyihin kielen mukanaan kantamiin rooleihin ”valitessaan” ruumiinsa, ruumiinkuvansa, jolle perustuu minä ja minän identiteetti. Valheet ovat kielen mukanaan kantamia institutionaalistuneita ”totuuksia”, kielen myyttejä ja rooleja, joiden vankeina myös minä ja Sabina ovat. Minäkertojan kirja on sanojen varassa – se ei pääse kielen kuvaaman todellisuuden, symbolisen ulkopuolelle.

Minäkertojan kirja osoittautuu valheiden luolaksi. Kirja rakentuu sanoista, ja sanat ovat naamioita, symboliselle todellisuudelle välttämätöntä naamiroleikkia. Seitsemännessä luvussa minäkertoja päättää paeta kirjaansa: ”I WALKED into my own book, seeking peace.” (H, 62). Minän hysteerinen tila on muuttunut vaaralliseksi, kun minä haavoittaa unessa itseään: ”I made a careless movement inside the dream; (...) I bruised myself against my madness.” (H, 62) Minäkertojan mukaan ”näkijän” tila on minälle liikaa: “It was this seeing too much...” (H, 62) Kirjan sisällä minä kohtaa ulkomaailman todellisuuden: ”As I move within my book I am cut by pointed glass and broken bottles in which there is still the odor of sperm and perfume.” (H, 62) – rikkoutuneet pullot, sperman ja parfyymien tuoksut kertovat seksuaalisuuden määrittelemästä dekadentista todellisuudesta. Minä pysyttelee kirjan sisällä, mutta kirjan tila on kuin vankila, jossa minä voi vain kävellä edestakaisin: ”More pages added to the book but pages like a prisoner’s walking back and forth over the space allotted him. What is it allotted me to say?” (H, 62) Ensimmäisen lauseen sana *allotted* viittaa vangille sallittuun tilaan, ja sitä seuraa maskuliininen persoonapronomini *him*. Seuraavassa lauseessa toistuu sama verbi identtisessä muodossa *allotted*. Lauseessa minäkertoja kysyy, mitä kirja on antanut hänen sanoa, määrännyt hänet sanomaan tai sallinut hänen sanoa. Merkitsijää *allotted* seuraa sana *me*, ensimmäinen persoonapronomini. Näin *allotted him* = *sallittu/annettu hänelle/miehelle* muuttuu muotoon *allotted me* = *sallittu/annettu minulle*. Minä ottaa maskuliinisen, (ihmistä merkitsevän) pronominin paikan.

Englannissa harvemmin käytetty *allot* yleisemmän verbin *allow* tilalla tuo myös pienen eron tai uutuuden lauseeseen – *allot*-verbin merkityskenttään kuuluu myös suomen verbi *määrätä*. Kyseessä on yhtä hyvin vangille määrätty selli, ja minälle määrätty sanottava.

Minän sallitaan sanoa totuus vain naamioituna satuun:

Only the truth disguised in a fairytale, and this is the fairytale behind which all the truths are staring as behind grilled mosque windows. With veils. The moment I step into the cavern of my lies I drop into darkness, and see a mask which stares at me like the glance of a cross-eyed man; yet I am wrapped in lies which do not penetrate my soul, as if the lies I tell were like costumes. / LIES CREATE SOLITUDE (H, 67)

Minän kirjaa kuvataan siis saduksi, jonka takana kaikki totuudet tuijottavat kuin moskeijan ristikkoikkunoiden takana. Seuraavaksi minäkertoja vielä lisää: ”With veils”, huntujen kanssa. Moskeijan ikkunasta tuijottava totuus vertautuu hunnutettuun naiseen, joka puolestaan vertautuu minän tarinaan. Minä ei kykene kertomaan totuutta kirjassa, jossa kiersilmäisen miehen tuijotus on läsnä. Totuus ja nainen vertautuvat toisiinsa tavoittamattomina. Teksti jatkuu toistaen hieman muunneltuna kolmannen luvun kohdan valheiden luolasta. Aikaisemman kohdan tuijottavat kasvot: ”a face which stares at me” (H, 40), ovat yo. katkelmassa muuttuneet naamioksi ”a mask which stares at me”. Minän vieraantuminen on kirjan kirjoittamisessa vain syventynyt, minän valheet ovat luoneet lisää yksinäisyyttä. Kirjansa avulla minä ei kykene astumaan ulos ”insestin talosta” vaan hänestä tulee entistä lujemmin sen vanki. Sanat kantavat mukanaan tiettyä perinnettä, ja totuus ja nainen ovat molemmat hunnun takana, saavuttamattomissa kirjoituksessa. Minä samastuu kirjoituksessaan mieheen, ”moderniin Kristukseen”: ”In our writings we are brothers” (H, 68). Kirjoittaminen kantaa mukanaan patriarkaalisen symbolisen rakennetta, jossa nainen ja totuus ovat saavuttamattomissa.

Sukupuoli-identiteetti ja liike

Sabinan kohtaamisessa on kyse sukupuoli-identiteetin omaksumisesta. *House of Incest*issä käsitys sukupuolista on ”psykoanalyttinen”: sukupuoli-identiteetti rakentuu minän ruumiinkuvan kautta osana symbolisaatioiden ja fantasioiden kokonaisuutta – se ei missään tapauksessa pelkisty biologiseen sukupuoleen.

Symbolisen vaikutusta välittävät kielelliset rakennelmat, myytit.⁶⁵ Myytit kantavat mukanaan sukupuolittuneita käsityksiä ihmisyksilöiden ominaisuuksista. *House of Incestin* minäkertojan feminiinisyyttä löytyy samastumisessa Sabinan katseeseen, jota analysoin jo tarkemmin omassa alaluvussaan (*Sabinan katse*). Minäkertoja tuntee kuitenkin itsessään myös maskuliinisia piirteitä. Psykoanalyttisessä kielenkäytössä minäkertoja on hysteerinen. Hysterisyys liittyy aina mahdollisuuteen samastua molempiin sukupuoliin. Hysterian käsitteen voikin laajentaa sellaiseksi suhtautumiseksi sukupuoli-identiteettiin, joka pyrkii vastustamaan myyteissä ilmenevää vahvaa jakoa kahteen selkeästi toisistaan eriyvään sukupuoli-identiteettiin. *House of Incestin* minäkertoja samastuu myös miehiin, ja puhuu itsestään ”veljenä”: ”In our writings we are brothers” (H, 68). Suhteissaan toisiin ihmisiin minäkertoja liittää itsensä sekä naiseuden että mieheyden attribuutteihin. Täten *House of Incestin* minäkertojan sukupuoli-identiteetti ei ole vakaa ja yhtenäinen.

Karen Brennan on tutkinut Ninin eroottisia tekstejä naisen ruumiin ja sukupuoli-identiteetin kysymystä analysoiden. Hänen mukaansa Nin yhdistää liikkeen tai virtaamisen, jota kuvaa usein verbi *flow*, feminiinisyyteen ja toisaalta kykenemättömyyden liikkeeseen maskuliinisuuteen. Feminiininen liikkuvuus tarkoittaa Brennanin tulkinnassa liikkumista erilaisiin ”subjektipositioihin”, kykyä olla samanaikaisesti kahdessa asemassa, valita molemmat yhden sijasta. Brennan lainaa feminististä tutkijaa Mary Jacobusta, joka kirjallisuutta tutkiessaan on todennut, että tekstin varsinainen ”hirviö” ei ole nainen vaan tukahdutettu ”genderin”⁶⁶ liike, sukupuoli-identiteetin epävakaus. Brennanin mukaan sukupuoli-identiteetin liikkuvuuden esiintuomisen voi käsittää tekstin feminiinisenä positiona. (73—75, 1992) Tutkielmani neljännen luvun analyysissä pohdinkin, kuinka *House of Incestin* minäkertojan pyrkimys ulos inestien talosta on pyrkimystä liikkeeseen, uudenlaiseen subjektipositioon, joka sallii moninaisuuden eikä jähmety yhteen ja pysyvään minuuteen, identiteetin kokonaisuuden ja yhtenäisyyden illuusion.

⁶⁵ Myyttien kielellisyyttä pohtii esim. Barthes *Mythologies*-teokseen (195?) sisältyvässä esseessä (*esseen nimi?*).

⁶⁶ Jacobus käyttää analyysissään sukupuolesta anglo-amerikkalaisessa diskurssissa suosittua käsitettä gender, joka painottaa sukupuolen rakentumista sosiaalisesti.

3.2 *Dedans*

Todellisesta isästä imaginaariseen

Dedans'in minäkertojan vielä elävä isä on siis aluksi osa lapsuuden imaginaarista tilaa. Jo mainitsemani minän lapsuuden suunnitelma, kaikkien rajojen ylittäminen, alkoi minäkertojan mukaan ”Jumalan erottamisella” ja korvaamisella isällä: ”Je commençai par révoquer Dieu, dont l’inutilité n’était que trop manifeste, et je le remplaçai par mon père.” D, 20—21) Minän ajatuksissa lapsuudessa eläneen isän olemus lähestyy jumalallista. Isä erottuu romaanin naishahmoista, isoäidistä ja äidistä, sekä lapsista, minästä ja veljestä, joiden yhteydessä tulee heti esille näiden ruumiillinen, jopa eläimellinen, olemus.

Cremonesen mukaan *Dedansin* maailma liikkuu kahdella akselilla. Ensinnäkin on sisä- ja ulkopuoli ja toiseksi vertikaalinen linja (1997, 84). Naishahmot sijoittuvat tällä asteikolla lähelle maata ja isä sen sijaan ylös taivaisiin. Isän jumalallinen, immateriaalinen olemus tulee esille kalpeuden ja valkoisuuden kautta. Isä pukeutuu vaaleisiin vaatteisiin ja vaikka hän on pitkä, hän on myös hoikka ja kevyt. Kukaan ei muista, että isä olisi eläessään tuoksunut millekään – toisin on äidin laita: ”Mon père n’avait pas d’odeur, quand il vivait. Dans les draps monte l’odeur de ma mère” (D, 65). Minälle isän jumalallisuus ilmenee myös siinä, että isällä on kaikki tieto: ”Mon père était un jeune homme élégant et grave, en costume clair, et tandis que je lui posais les questions essentielles il grandissait, jusqu’à ce que son chapeau touche le ciel, mais sans que je me sente dépassée” (D, 31). Isä kohoo taivaisiin asti, mutta minä ei silti tunne isän ylittäneen itseään, eikä minä etsi selvitystä tälle tunteelle, koska isä on olemassa, ja minä ja isä ovat yhdessä (D, 31).

Sairas isä makaa kuoleman lähestyessä vuoteella hiljaisena ja liikkumatta. Tällöin minä kutsuu salaa mielessään häntä paikalle. Minälle ilmestyykin isä, mutta kyseessä ei ole sama isä, joka makaa kuolemaisillaan: ”Alors je le convoquai en secret, et quand il apparut, dans son costume clair, j’eus le sentiment poignant que je trahissais celui qui se reposait en silence sur le lit” (D, 32). Minä tuntee pettävänsä sairassuoteella makaavan isän toisen isän ilmestyessä hänelle. Salainen isä on minän keksintöä, mielikuvituksen tuotetta ja heijastaa täten lacanilaista ajatusta imaginaarisesta isästä. Imaginaarinen isä on lacanilaisittain minän kuvitteleva kaikkietävä hahmo, joka vastaa Freudin ”ensimmäistä isää”. Se on fantasmaattinen rakennelma, jonka neuroottinen subjekti tarvitsee edustamaan ”kokonaista toista”.

*Dedans'*in minän salainen isä vie minän matkalle toiseen maailmaan, jonne minä pääsee ”onnellisen dialogin” kautta: ”Mon père secret et moi, nous eûmes pourtant un dialogue heureux, mais nous chuchotions pour ne pas aller contre la nécessité du réel.” (D, 32) Minä ja isä kuiskivat, jotta eivät joutuisi toimimaan todellisuuden välttämättömyyttä vastaan. Todellisuudesta käytetään lauseessa sanaa *réel*, joka viittaa Lacanin reaaliseseen. Reaalisen ”välttämättömyyshän” on Lacanille sanattomuus – niinpä minä ja isä vain kuiskuttelevat, ja lopulta minä ei ymmärrä isän sanoja: ”Je tendais l’oreille, je n’arrivais pas à comprendre le sens des mots ; ils étaient tous nouveaux. (...) Tout ce que je pus saisir du murmure c’était les sons les plus caressants que j’aie jamais entendus” (D, 32). Minä erottaa vain hyväileviä ääniä, jotka sytyttävät minän ruumiiseen palon. Polttavaa tunnetta minä luulee ”siksi iloksi, joka antaa ihmisille luvan lentää” (D, 32). Minä päättää heittäytyä sanat muokanneen oudon tuulen mukaan: ”Les mots de mon père étaient donc faits avec le vent qui transporte et dont je ne connaissais pas le nom? Je m’élancéi” (D 32)

Salesne tulkitseekin isän tuulesta tehdyt sanat sellaisen isäsuhteen yhteydessä, joka ei pelkisty Lacanin isälle antamaan symboliseen funktioon:

Du père émane le premier souffle qui permet l’envol, la sortie hors de l’enfermement. (...) Ainsi la langue du père (...) n’est pas simplement langage. Elle dessine dans l’espace le mouvement mystique de l’amour de la fille vers le père. La langue conjoint le désir de nomination avec celui de l’élan vers le corps du père. (1989, 185—186)

Salesnen mukaan isä antaa tuulesta tehtyjen sanojen muodossa ensimmäisen henkäyksen, jonka kautta minä pääsee ulos ”eristäytymisestä” (*l’enfermement*). Imaginaarisessa minä on sulkeutunut itseensä, hän ei näe ulkopuolellaan tietoisuutta. Isä on kuitenkin poikkeus, isälle minä esittää kysymyksiä ja odottaa tältä vastauksia (D, 31). Minän salainen isä ei kuitenkaan anna vastauksia vaan outoja sanoja, joita minä ei ymmärrä. Salesne kirjoittaa edelleen, että lentoon vievässä ”isänkielessä” (*la langue du père*), joka ei pelkisty ”kielenkäyttöön” (*langage*), yhtyvät kaksi halua. Toisaalta isän kieleen liittyy asioiden ja esineiden nimeäminen, joka Lacanille on symbolisen paternaalisen funktion perustana. *Dedans'*in minä tekeekin isähahmosta kaikkietävän, jumalallisen isän, jolla on kaikki sanat. Salaisen isän tuulesta tehdyissä sanoissa ilmenee Salesnen mainitsema toinen halu: halu muodostaa side isän ruumiiseen. Minä alkaa tehdä isästä maternaalista hahmoa, jonka kautta minä voi menettää lapsuuden, tulla imaginaarisesta symboliseen menettämättä maternaalista.

Conley kirjoittaa *Dedans*'issa esiintyvän isän ”feminisoivia” jälkiä: ”Dedans semble être écrit au nom du père. Mais il y a des traces de féminisation [sic] de ce père imaginaire.” (1990, 38) Minän salaisen isän sanat eivät ole ”isän lain” perustavaa puhetta vaan ne muistuttavat äidistä. *Dedans*'in tarinassa minä ja veli menettävät äidin ruumiin, jonka pois kääntynyt sisaruksille jää vain hänen askeltensa kaiku: ”comme elle oubliait de parler, il ne nous restait, en son absence, que l'écho de ses pas” (D, 17). Minäkertojan mukaan äiti unohtaa myös puhumisen. Myöhemmin sana, jota minä odottaa äidin suusta on *rien*: ’ei mitään’, jonka äidin ääni hyräilee tai sanoo ”kurkkuäänellä” (D, 49). Minän äiti ”tuskin puhuu”, ja hänen kielensä on eri kuin isän (D, 55), äidin ruumiin muistumaksi jäävät erilaiset äänet: askelten kaiku, hyräily, kurkkuääni. Nämä äänet muistuttavat Kristevan semioottisesta. Niiden voisi myös ajatella ilmentävän kohdussa olevan lapsen äänimaisemaa. Lähdettyään isän tuulesta tehtyjen sanojen mukaan, minä seuraa isää kaikkialle: ”JE LE SUIVIS PARTOUT. Je parcourus la terre sans faiblir jusqu'aux mers immobiles.” (D, 33) Minä sanoo kulkeneensa maata pitkin aina liikkumattomiin meriin asti. Sana meri/meret (*mer/mers*) lausutaan ranskassa samalla tavoin kuin sana äiti/äidit (*mère/mères*) – täten ”äiti” ilmenee myös tekstissä salaisen isän kohdalla.⁶⁷ Imaginaarisen isän avulla minä yrittääkin säilyttää tiettyjä kielen aspekteja, jotka viittaavat minän äitiin. Hyminä ja vielä artikuloimattomat sanat ovat tekstissä lähellä maternaalisen aluetta, ne jäävät jäljelle äidin ruumiin menettämisen jälkeen. *Dedans*'in imaginaarista isää voikin ajatella paitsi siltana todellisen isän ja symbolisen isän välillä myös minän kuvittelemana siltana äidin ja isän välillä. Myöskään sukupuoliset rajoitukset eivät koske kaikkitietävää ja jumalallista isää.

Salaisen isän ruumista seuratakseen minä panee sivuun pelkonsa uneksumista kohtaan – isää siis seurataan unissa: ”je me délestai sans effort de ma peur de rêver, je le suivis des yeux, des lèvres, de mes mains” (D, 33). Minä seuraa isää silmillään, huulillaan, käsillään, ja kun isä alkaa karata hänen ulottuviltaan, minä kutsuu häntä, yrittäen kaikkia nimiä: ”Toi!”, ”L'homme!”, ”Papa!” – ja viimein minä kutsuu Jumalaa, jolloin hahmo kääntyy ja minä voi todeta: ”la face de Dieu était une main” (D, 36). Jumalan kasvot osoittautuvat kädeksi – sekä kasvot

⁶⁷ Ranskankielisessä kirjallisuudessa meren ja äidin merkitsijän homonymiaa käytetään usein hyväksi. Cixous kirjoittaa tästä ”teoreettisessa” artikkelissaan: ”Et la mère? Elle est musique, elle est là, elle est derrière, qui souffle, la mère qui évidemment pour toute écriture française est la mer.” (1990, 19)

että käsi ovat tekstissä feminiinisukuisia sanoja. Jumalan kaltainen elävä isä muuttuu *Dedans*'in minähahmon imaginaarisessa tilassa ”salaiseksi” maternaaliseksi isäksi ja isä-Jumalasta tulee (feminiiniset) kasvot tai kämmen.

Äitisuhte ja symbolinen

Dedans'issa Lacanin paternaalinen metafora hakee konkreettista toteutumistaan: äidin on korvauduttava isällä, jotta subjekti voi syntyä. Salesne puhuu *Dedansin* äidin ja isän hahmon sekoittumisesta sukupuolieron kannalta seuraavasti:

Est mère, pas seulement la mère au sens anatomique du mot, mais toute personne régie par une certaine économie d'amour dans la relation à l'autre. (...) il y a non seulement glissement du père à la mère mais coexistence entre des fonctions différentes ; cette reconnaissance d'une pluralité à l'intérieur d'un même sujet, cette mobilité des genres est récurrente dans les textes d'Hélène Cixous. (1989, 179—180)

Dedans'in kirjoituksessa kuka tahansa, jonka suhde toiseen on tietyn äidillisen ”talouden” mukainen, on äiti – myös äitiys on symbolinen funktio. Kun isästä tulee äiti, hänessä yhdistyvät kaksi erilaista ”tehtävää”, jotka voivat näin olla olemassa samassa ihmisessä. Näin sukupuolet voivat tekstissä liikkua ja subjektin sisäinen ”moneus” hyväksytään. *Dedans*'in tarinassa isä liukuu äitiyteen, mutta ei kuitenkaan menetä symbolista asemaansa ”sanojen antajana”. Näin samassa henkilöahhossa tulevat ilmi sekä äidilliset että isälliset tehtävät. Tarkastelen tässä kappaleessa, kuinka äidin liukuminen symboliseen tulee esille *Dedans*'in tekstissä. Minän ja äidin yhteydessä ”ruumiillisuus”, joka viittaa aluksi elettyyn äitisuhteeseen, alkaakin tarkoittaa äidin ja minän kesken anatomian oppikirjassa kuvattujen ruumiinosien nimeämistä.

Kuten jo aikaisemmin totesin, *Dedans*'in minäkertojan matkat ulos (*dehors*) lapsuuden talosta rinnastuvat puhumaan opettamiseen. Lapsuuden talo on aluksi ruumiin ja sanattoman kommunikaation aluetta. Sanojen opettaminen on ollut isän tehtävä, ja isän ”hiljennyttä” (ennen kuolemaansa isä makaa puhumatta sairavuoteellaan) minä kertoo elävänsä ”laihalla isänperinnöllään”. Minä jatkaa sanojen opettelua eli päättää käydä ulkona talosta huomattuaan, että äidin mielenkiinto kohdistuu muualle kuin kuolleeseen isään. Sanojen tuntemiseksi minällä on käytettävissään vain ”mustan kirjaston” kirjat: ”Pour connaître les mots, je ne dispose que des livres qui sont dans la bibliothèque noire.” (D, 55) Minän äidin kieli on eri kuin isän, ja siksi äiti ei osaa sen enempää ”isän sanoja” kuin minäkään: ”Ma mère ne parle guère, de plus son langage n'est pas le même que

celui de mon père ; autrefois ils ont dû échanger des quantités de mots, et elle a deux cahiers de vocabulaire remplis de mots de mon père, mais je les ai tous lus, et je les connaissais déjà.” (D, 55) Minä tuntee siis jo kaikki sanat, jotka äiti tietää isän sanastosta.

Ainoat ”isän kielen” sanat, joita äiti tietää enemmän kuin minä, ovat anatomian ja fysiologian sanoja (D, 55). Äiti opiskelee ruumiinosien nimiä anatomian oppikirjasta ja minä opettelee niitä äidin kanssa:

Bien que cela ne me serve à rien ici, je retiens ces mots par dizaines, pour lui faire plaisir ; quand elle énumère et dénombre, je la suis, et nous nous rencontrons ainsi aux articulations secrètes du Corps Humain. (D, 55—56)

Minä väittää, ettei anatomian sanojen opettelu hyödytä häntä ”täällä”, mutta kuitenkin hän oppii kymmenittäin sanoja miellyttääkseen äitiä. Minä kohtaa äidin ”ihmisruumiin salaisten artikulaatioiden” äärellä – voitaisiin tulkita, että maternaalisen alue on jälleen ruumiin ja ”ääntämisen” aluetta. Ihmisruumiista on kuitenkin tullut anatomian oppikirjan kuva, ja äidin suhtautuminen ruumiiseen on ennen kaikkea tieteellistä – äiti on mestari nimeämään anatomian oppikirjassa kuvatus ruumiin joka osan. Minän äiti pyrkii tietoon ja äidin diskurssi on lähellä Lacanin yliopistodiskurssia, jossa pyritään lähestymään tiedon asemasta toista. Kyseinen diskurssi tuottaa jakautuneen subjektin, joka ei kykene lähestymään ensimmäistä merkitsijää (*signifiant maître*), joka edustaa subjektia symbolisessa.

Anatomian ja fysiologian tieto on minälle pettymys, koska minä ei haluaisi oppia kirjassa kuvattujen ruumiinosien nimiä vaan tuntea isänsä. Toisin sanoen minä haluaisi lähestyä isän-nimeä, merkitsijää, jolle hän on alistunut. Kuten sanottua, äidin yliopistodiskurssi ei vie minää lähemmäksi tätä tavoitetta. Minän suruksi isän ruumiin sijasta abstrakti oppikirjan ”Ruumis” tuo minän lähemmäksi äitiä. Minä ja äiti tuntevat paremmin kuvan ”jumalan ilman ihoa” kuin minän isän:

L'écorché nous rapproche, à mon regret inexprimé : ce dieu sans peau, qui n'est personne, nous le connaissons mieux que mon père. Le gros livre (...) s'intitule 'L'homme'. En le feuilletant, on se rend compte qu'on ne peut se fier aux directions indiquées par les mots ; ainsi, l'Homme ne ressemble à aucun homme réel (D, 56)

Kirja nimeltä ”Ihminen/Mies” osoittaa sanojen osoittamien suuntien epäluotettavuuden, kun nuo sanat nimeävät sellaisen olion osasia, jota ei ole olemassa. Kuva ”Ihmisestä/Miehestä” on minän mukaan epäluotettava kolmesta syystä. Ensinnäkin se näyttää jokaisen sisällä olevan lihaksen ja elimen, koska ruumiilla ei ole ihoa: ”Cent fines flèches détaillent les fibres de l'Apollon sans peau” (D, 49). Toisekseen kuva jakautuu kahteen puoleen, naiseen ja mieheen: ”il a

deux faces, l'une mâle, et l'autre femelle" (D, 56). Kolmanneksi kuvan muodot ja mittasuhteet ovat jumalpatsaat luoneen matemaattisen mielikuvituksen tulosta (D, 56). Tämän 'Ihmisen/Miehen' epätodellisuuden minä toteaa muitta mutkitta: "A mon avis l'Homme n'existe pas en réalité" (D, 56). Minä ei halua oppia tuntemaan tieteen kuvaa Ihmisestä/Miehestä vaan häntä kiinnostaa menetetty isä, ja nimenomaan isän ruumiilliset ominaisuudet, joista minä pyrkii ottamaan selvää

Sukupuolieron kirjoittautuminen

Edeltävässä kappaleessa analysoin *Dedans*'in lukua, jossa minäkertoja tutkii äidin kanssa kirjaa nimeltä "L'Homme" – "Ihminen" tai "Mies". Anatomian oppikirjan ihmistä edustavasta miehestä siirrytään romaanissa täysin toisenlaiseen kuvaukseen naisesta. Luvun ensimmäisessä lauseessa siirtymä tulee esiin varsin selkeästi: "IL ME VIENT A L'IDÉE QUE PEUT-ÊTRE ELLE..." (D, 57). Tästä lauseesta, jonka epäselväksi jäävä merkitys ("Minulle tulee mieleen, että ehkä hän...") viittaa minän sanaa *elle* koskevaan ajatukseen, siirrytään *merkitsijöiden* tasolla erityisen selkeästi maskuliinisesta feminiiniseen, alun pronominiasta 'il' lopun pronominiin 'elle'. 'Il' on osa lauseen subjektiivirakennetta, kun taas 'elle' on lauseen objektin asemassa.⁶⁸ Koko lausetta seuraavan luvun voi parhaiten tulkita minän unena: outo tapahtumapaikka, itse tapahtumat, henkilöt ja asiayhteydestä irrotetut lauseet viittaavat unen tunnelmaan, ja lähestyvät Freudin kuvausta unien muodostumisesta. Tulkintaa vahvistaa vielä se, että luku sijoittuu kahden sellaisen luvun väliin, joissa minä on äidin sängyssä.

Luvun kuvaamassa unessa minä on hotellissa: "C'est dans un hôtel." Ranskan sana *hôtel* lausutaan samoin kuin *autel*, 'alttari'. Unen logiikan mukaista onkin, että "hotellin aula", sen korkeus, kapeus ja seinien koristelistat muistuttavat minää kappelista (D, 57). Minä kuvaa hotellin aulan kuin maalauksena nojatuolineen ja liikkumattomine nojatuoleilla istuvine hahmoineen: "On apercevait des assis qui ne bougaient pas" (D, 57). Aulan kuvauksen keskeyttää repliikki: "Nous ne sommes pas des enfants" (D, 58), jonka sanoo vastaanottotiskillä minän äidin kanssa puhuva mies. Miehen kommentti toistuu myöhemmin hieman muuntuneena: "Nous ne sommes plus des enfants" (D, 59). Miehen asiayhteydestä irrallinen lause nimeää unen teeman, lapsuuden menettämisen. Hotellin

⁶⁸ 'Elle' sanasta voisi tulla lauseen subjekti, jos lause jatkuisi, mutta se päättyy kolmeen pisteeseen.

vastaanottotiskin vieressä minän huomio kiinnittyy mainosjulisteeseen, jonka otsikko on: ”Pièces—Messieurs : Dames” (D, 58). Julisteessa on kahteen sarakkeeseen jakautunut luettelo miesten ja naisten vaatekappaleista aina rintaliiveistä ja kalsareista jakkupukuun, flanellihousuihin ja pesukintaaseen. Unen juliste ”perustaa sukupuolieron” kielessä: *miehet ja naiset on kirjoitettu eri sarakkeisiin*. *Dedans*’iin sisältyvä unen kuvaus käsittelee minän lapsuuden päättymistä sukupuolieron kohtaamisen kautta. Minä ei kohtaa sitä omassa ruumiissaan, jonka hän on identifioinut veljeensä. Minän, imaginaarisen alueella sukupuoli ei vielä näyttäydy kaikissa vaikutuksissaan. Sukupuoliero tulee näkyviin vasta symboliseen, kielen järjestykseen astuttaessa, se kirjoittautuu todellisuuteen.

Vaateluettelo loppuu sanoihin: ”Total Nombreuses pensées” (D, 59). Mainoksessa mainittujen vaatekappaleiden loppusummana on siis lukemattomia ajatuksia. Minäkertoja kuvaakin minän ajatuksia julisteen perusteella heräävien kysymysten muodossa. Minä miettii, mikä on ero paidan ja yöpaidan välillä, miksi luettelo alkaa paidasta tai miksi pesukinnas on miehen sarakkeessa. Vaatteet näyttäytyvät ”naamioina”, jotka on kirjoituksessa määrätty naisille tai miehille. Jotkut vaatekappaleista ovat saman nimisiä, ja niiden erilaisuuden määrittelee vain niiden sijoittuminen joko naisen tai miehen sarakkeeseen. Toisten kappaleiden, kuten pesukintaan, sijoittuminen miehen sarakkeeseen vaikuttaa minästä perusteettomalta. Naamiroleikki onkin toinen uniluvun teemoista: koko unen kuvaus on maalausmaista, henkilöhahmojen eleet ja sanat ovat teatraalisia. Naamiot ovat ”symbolisia merkkejä”, jotka perustuvat symbolisen järjestyksen ”kirjoittamaan” roolijakoon. Minä kohtaa unessa sukupuolieron lisäksi siis myös muita eroja: kansallisuuksien välinen ero kirjoittautuu sukupuolieron lailla minän lukemissa mainoskylteissä, joissa sama asia lukee hieman eri tavalla eri kielillä. Eron lasten ja aikuisten välillä luo unessa ”bassoäänisen” miehen toistuva huomautus. Kaikki eroavuudet ihmisten välillä perustetaan kielessä, ja minän ”lapsuuden” kuolema tarkoittaa juuri kielen perustamien erojen piiriin astumista ja symbolisen perustaman sukupuolieron hahmottamista. Tärkein noista erotuksista on sukupuoli. Minäkertojan kertoma uni käsittelee naiseutta perinteisen naishahmon kautta: minä kohtaa unessa hysteerikon.

Minä nimeämässä

*Dedans'*in sisältämässä unessa minä joutuu yhtäkkiä todistamaan tapahtumaa, johon kukaan muu ei tunnu kiinnittävän huomiota: ”A ce moment la jeune femme ouvre les yeux, se lève, pivote, court vers nous, tombe sur le dos et agite les jambes.” (D, 60) Nuori nainen saa jonkinlaisen kaatumatautikohtauksen. Minä kyyristyy naisen viereen ja tutkii tätä tarkkaan:

...je contemple le corps d'un être absorbé par la recherche d'une issue et de temps à autre, je vois un tranche de chair frippée large comme une main frémir entre les jarretelles et les bas. Bien qu'elle paraisse être plus âgée que ma mère, elle remue et se plaint d'une voix tendre comme si elle était plus jeune que moi. (D, 61)

Minä tutkii ”olion” (un être) ruumista, olion, joka on ”uppoutunut etsimään ulospääsyä/ratkaisua”, ja näkee viipaleen rypistynyttä lihaa. Naisen näyttää minän omaa äitiä vanhemmalta, mutta liikahtelee ja valittaa kuin lapsi. Naista tutkiessaan minä ymmärtää, että naisen aikuinen ruumis kätkee sisäänsä lapsuuden:

Je pénètre la dame avec mes milliers d'yeux fouilleurs et fins comme des aiguilles ; elle est porteuse et accueillante, prête à une liquéfaction ; il suffirait qu'on fende la peau sur une longueur de trente centimètres pour que tout sorte, douleur, chaleur, peurs et mauvais sang ; alors je pourrais apercevoir la figure de sa première enfance réfugiée dans quelque cavité. (D, 61—62)

”Lapsuus” on sisällä naisen ruumiissa, ja pyrkii sieltä ulos: ”Dans cette chair (...) quelqu'un se débat et désire la terre” (D, 61). *Dedans'*in sisältämä minän uni käsittelee siirtymistä lapsuudesta aikuisuuteen: kohtauksen saava nainen ei ole suorittanut tuota siirtymää onnistuneesti. Naisen lapsuus on nimittäin yhä elossa ruumiin sisällä, nainen kantaa sitä ja on valmis liukenemaan: jos hänen ihonsa halkaistaisiin, minä voisi nähdä hänen ensimmäisen lapsuutensa hahmon jossakin ruumiin sopukassa. Lapsuuden ”kuolema”, jota minä käy parhaillaan läpi, ei ole naisen kohdalla tapahtunut.

*Dedans'*in minäkertoja tutkii naisen sisältämiä ”hirviömäisiä labyrinthtejä”:

...je laisse mes esprits pénétrer le corps de la dame de toutes parts, afin qu'ils aillent explorer les labyrinthes monstrueux de celle que je nomme alors ma “petite maman la mort”. La mort vit déjà dans les arbres et les buissons nerveux enveloppés de tissus sensibles, que je devinais à travers l'opacité de l'épiderme. (D, 61)

Hermostuneet puut ja pensaat, jotka minä näkee naisen vaatteiden ja orvaskeden läpi, ovat jo kuoleman asuttamia. Kohtauksen saava nainen vertautuu psykoanalyysin tutkimisiin hysteerikkoihin, joiden ruumiilliset oireet symboloivat Freudin mukaan lapsuuden traumoja. Naisen sisällä erottuvat: ”nerveux enveloppés de tissus sensibles” – hermoilla viitataan neuroosiin. Minäkertoja *nimeää* naisen nimellä ”pieni äiti kuolema” – unessa minä ottaa siis omaan käyttöönsä kielen

nimeävän funktion. Minä myös omistaa naisen; nimeä edeltää possessiivipronomini *ma* ('minun'). Nainen on "kuolema"; ei kuollut, vaan "pieni äiti kuolema". Minä menee naisen ruumiin sisään ja tekstin ilmaus, "pénétrer le corps de la dame", viittaa myös seksuaaliseen kanssakäymiseen. Unen naishahmon kautta *Dedans*'in minä käy läpi suhdetta äitiin.

Hysterikon olemus muistuttaa myös uskonnolliseen ekstaasiin vaipunutta naista: "La dame murmure et pleure, l'oeil violet tourne, les yeux de la dame s'enfoncent dans l'invisible." (D, 63) Naisen hahmo on sellainen, johon psykoanalyysi on kiinnittänyt huomiota: Freudin hysteerikko ja Lacanin mystikko. *House of Incest* kuvaa hysteerisen minän maailmaa. *Dedans*'in minä kohtaa hysteerikon – mutta minä myös *on* hysteerinen siinä mielessä kuin psykoanalyttinen diskurssi puhuu hysteerikosta mieheen uskovana ja identifioituvana naisena: kaikkietävän isän etsiminen on hysteeristä toimintaa. Cixous kirjoittaa, että psykoanalyysin luoma hysteerikon hahmokin on miehen tiettyyn tarpeeseen luoma nainen, joka ei "esitä" itseään ts. ei löydä tai ilmaise itseään vaan on aina tekeillä ja tekeytymässä toiseksi:

L'homme fait donc, il fait/il fabrique sa femme, non sans être pris lui-même et entraîné dans le mouvement dialectique que ce genre de chose met en jeu. (...) L'hystérique, c'est un merveilleux démon qui est toujours dans la division, dans la ruse du faire. Elle est quelqu'un qui ne se fait pas... elle ne se fait pas mais elle fait l'autre. On dit que l'hystérique "fait" le père, elle fait le père, elle "fait" le maître. (...) D'ailleurs sans hystérique, pas de père... et sans hystérique pas de maître, pas d'analyste, pas d'analyse! (1976a, 9)

Ilman hysteerikkoa ei ole isää tai analyttikkoa. Cixous kutsuu hysteerikkoa Absoluuttiseksi Naiseksi tai "luokittelemattomaksi feminiiniseksi rakenteeksi", joka on tarpeen psykoanalyttiselle diskurssille, ja jonka vastapoolina on järjestäytynyt maskuliininen rakenne. *Dedans*'in tarinassa minäkertoja nimeää hysteerikosta muistuttavan naisen nimellä "pieni äiti kuolema". Täten *Dedans*'in minä symbolisesti tappaa Absoluuttisen Naisen, psykoanalyttiselle diskurssille välttämättömän rakenteen: nimeämällä sen äidikseen (siitä hänkin on syntynyt) ja kuolemaksi (sitä ei enää ole). Kun *Dedans*'in minä jättää taakseen tämän "äidin" hän syntyy samalla symbolisen subjektiksi. Tietty symbolisen perinne määrää häntä kuten kaikkia subjekteja symbolisen "sisällä" mutta samalla hän voi itse nimetä, pyrkiä käyttämään symbolisen suomaan valtaa.

Dedans'in minäkertojan ruumiinkuvan kehittyminen, anatomian hylkääminen ja hysteerikon kohtaaminen, tuo esille lacanilaisen psykoanalyysin

ruumiskäsityksen. Lacan tuo länsimaisen filosofian historiassa ”henkiseen” yhdistyvän *ajattelun* käsitteen lähelle ruumista. Lacanin mukaan ihminen ajattelee, koska tietty rakenne ”katkaisee” ihmisen ruumiin, eikä tällä rakenteella ole mitään tekemistä anatomian kanssa. Kyseessä on ruumiin ”leikkaava” kielen rakenne, jonka olemassaolosta juuri hysteerikko todistaa. Ihminen ei siis ajattele, kuten Aristoteles sanoisi, ”sielullaan”. Päinvastoin: puhuva eli tiedostamattoman omaava ihminen ei tiedostamattoman vaikutuksen vuoksi pääse käsiksi ”sieluunsa” kuin ruumiin kautta:

En fait le sujet de l'inconscient ne touche à l'âme que par le corps, d'y introduire la pensée: cette fois de contredire Aristote. L'homme ne pense pas avec son âme, comme l'imagine le Philosophe. Il pense de ce qu'une structure, celle du langage – le mot le comporte – de ce qu'une structure découpe son corps, et qui n'a rien à faire avec l'anatomie. Témoin hystérique. (Télévision 1974, 16—17)⁶⁹

Petyttyään anatomiaan *Dedans'*in minäkertoja kumartuukin hysteerikon ruumiin puoleen selvittääkseen kielen ja ruumiin yhteenkietoutumisen saloja. Hysteerikon ruumis heijastaa takaisin ajattelun, jonka ”mieli” tai ”sielu” kieltää. Hänen ruumiinsa oireet eivät noudata anatomiaa vaan kielen mukaan rakentuneita myyttejä – tämän ”hysteerikon todistuksen” vuoksi Lacan voi todeta, että ruumis on kielen ”ylikirjoittama”. (Fink 1995, 12) *Dedans'*in minäkertoja nimeää hysteerikon ja jättää hysteerikon hahmon taakseen. Arkkityyppisenä naishahmona ja Absoluuttisen Naisen välttämättömän rakenteen edustajana hysteerikko täytyy tappaa. *Dedans'*in minä jättääkin kertomuksessa naisen toistaiseksi taakseen alkaen identifioitua isäänsä ja myös pohtia kuolemaa isän kannalta.

Symbolisen luonne: isän vanhemmat ja kuva patriarkaatista

*Dedans'*in kertomuksessa minäkertoja samastuu myös isänsä vanhempiin. Luvussa ”NOUS.” (D, 75—78) minä asuu suljetussa talossa, ”Jumalan kämmenellä”, minän isän ja tämän vanhempien kanssa. Isoäiti, vanha peto (*la vieille Bête*), on lähellä maata ja eläimellisyyttä. Surrestaan poikansa kuolemaa hän muistuttaa eläintä: ”elle se penche vers la terre (...) A quatre pattes, ma grand-mère rugit” (D, 68). De Beauvoir muistuttaa, että länsimaisissa myyteissä on usein nähtävissä miehen naiseen heijastama ruumiillisuus, joka muistuttaa myös olemassaolon

⁶⁹ Oikeastaan tiedostamattoman omaava ei kosketa sieluun kuin ruumiin kautta, istuttaakseen siihen ajattelun: tällä kertaa vastustaakseen Aristotelesta. Ihminen ei ajattele sielullaan, niin kuin Filosofi kuvittelee. Hän ajattelee, koska rakenne – kielen rakenne, jonka sana tuo mukanaan – eräs rakenne leikkaa hänen ruumiinsa, eikä sillä ole mitään tekemistä anatomian kanssa. Hysteerikon todistus.

satunnaisuudesta ja kuolemasta (1949/76, 245—246). *Dedansin* isoäiti on myös ruumiillisesti vahva: “La vieille Bête est forte comme trois hommes, plus forte que mon père qui n’aimait pas soulever mon frère et moi à la fois” (D, 70). Minä tekee mielessään isoäidistä härän, jolla on isästä muistuttavia, ts. maskuliinisen vallan piirteitä, erityisesti valkoiset sarvet⁷⁰: ”...je lui vois des cornes blanches et brillantes comme les dents de mon père. ’Mère de mon père, aujourd’hui tu es un taureau’.” (D, 70) Isoäidin ruumiillisuus korostuu groteskiuteen saakka. Tämä tulee esille esimerkiksi kohtauksessa, jossa isoäiti kylpee kuun valossa aamuyöllä, ts. ”maailman alkuhämärän” aikaan, ja minäkertoja katselee suunnatonta ruumista ja pitkulaisia napaan asti ulottuvia rintoja isoäidin mutistessa ja hangatessa itseään (D, 70).

Isoäidin ruumiin valtavuutta ja muodottomuutta korostetaan. Samalla minäkertoja tulee kuvanneeksi jotakin muuta, kuolemaa: ”’La mort’ était l’ogre de ma grand-mère” (21). Ilmauksen *l’ogre de ma grand-mère* kaksimerkityksisyys tulee ilmi myös käänöksessä ’isoäidin hirviö’: kuolema on sekä ”isoäiti-hirviö” että ”hirviö isoäidille”. De Beauvoir huomauttaa itämisen (hedelmällisyyden) ja kuoleman kulttien liittyvän myyteissä yhteen, ja kuoleman assosioituvan yleisimmin naiseen (1949/76, esim. 247—248). Isoäiti, isän synnyttävä, vertautuu itse (feminiinisukuiseen) kuolemaan, josta minä mielikuvitusmaailmassaan tekee kaupungin sydämessä asustavan muodottoman, jättiläismäisen olion. Kuolemaa kutsutaan, kuten isoäitiä, nimityksellä ’vieille Bête’, ja sen ”ruumiin” kuvaus muistuttaa isoäidistä: ”Le bas de son corps ressemble à celui d’une immense vache aux mamelles desséchées” (D, 77). Kuolema muistuttaa suunnatonta lehmää, jolla on ”kuivuneet nännit”. Isoäiti on isän äiti – kaikki alkaa hänestä, tarkemmin sanottuna hänen vatsastaan. Isoäiti edustaa ”äiti maata”, jonka ruumis on kaikkialla läsnä: ”on ne sait pas où elle commence et où elle finit” (D, 70). Kaikki alkaa ja myös päättyy isoäitiin, syntymä (hedelmällinen ja vahva ”alkuäiti”) ja kuolema (kuoleman hirviö kuihtunein rinnoin) kietoutuvat toisiinsa hänen ruumiissaan.

Dedansin minäkertojan isän isän, lempeän patriarkan, olemassaolo on ”todiste siitä, ettei suuri Pan ollut kuollut” (D, 115). Tuota todistetta ei kuitenkaan enää ole, sillä isoisä on kuollut, vieläpä isoäidin käden kautta – ainakin näin isoäiti

⁷⁰ Cremonese muistuttaa, että Jung näkee sarven sekä maskuliinisena että feminiinisena, kaksoismerkityksisenä esineenä: “à la fois instrument perçant (mâle) et par inversion symbolique réceptacle (femelle)”. (1997, 106)

väittää useampaan otteeseen minäkertojalle (D, 74, 102). Pan viittaa kreikkalaiseen hedelmällisyyden jumalaan, jossa sekoittuivat feminiininen ja maskuliininen, jumaluus ja eläimellisyys. Minäkertoja sukeltaa kertomuksessa isän puoleisen suvun esihistoriaan (matka ”muistin korvaan”: D, 103 alkaen) ja kertoo tarinan, jonka mukaan muinainen Pan on pannut alulle suvun, jonka miehet ovat menneet naimisiin pienten, sitkeiden ja tummien naisten kanssa, jotka eivät osaa lukea ja astelevat avojaloin. He ovat asettuneet aloilleen suuriin taloihin, vaimot ovat syöttäneet puolisonsa lihaviksi ja rakastuneet sitten poikiinsa. (D, 115—116) Tällainen avioliitto kuvaa *Dedans*’in minäkertojan isovanhempien suhdetta. Isoisän hahmo on kuin satujen oikeudenmukaisen kuninkaan: minän mukaan kukaan ei anna sellaista vaikutelmaa komeudesta ja ystävällisyydestä kuin hän (D, 114). Patriarkassa korostuvat sivistyneisyys ja puhtaus. ”Mon grand-père était un bel homme très propre”, ”Il aimait lire les bons livres” (D, 113). Isoisä uskoo Jumalaan ja suorittaa uskonnollisia riittejä: ”Il faisait la prière sur le pain, sur le vin” (D, 114). Isoisä on hyväntahtoinen ”profeetta”, jota kaikki tulevat kuuntelemaan: ”Il parlait bien. On venait l’entendre partout.” (D, 114).

Isoisän hengellisyiden ja sivistyneisyyden kanssa on liitossa isoäidin käytännöllisyys – hän ei ihmettele ”jumalan luomaa elämää” niin kuin isoisä (D, 116), vaan suorittaa jokapäiväisiä tehtäviään ruoan ja siivouksen parissa rauhallisena ja hitaana, pohdiskellen hedelmiä ja vihanneksia elämän arvoituksen sijaan. Tässä isoäidin rooli on patriarkaatin perinteinen vaimon osa. Askareiden toistuminen ja vuoden kierto tyynnyttävät hänet ”elämään”, jossa hän oikeastaan vain odottaa, koska elämä alkaa: ”il n’y avait rien à faire, il fallait seulement attendre, un jour il mourrait, alors elle pourrait vivre et s’étonner” (D, 117). Vain patriarkan, isoisän kuolema vapauttaisi isoäidin roolistaan ”elämään ja ihmettelemään”. Isoäidin inhimillisyys korostuu hänen tuskassaan poikansa vuoksi, jonka katoamista hän pelkää aina siitä lähtien, kun ymmärtää, että poika tulee jäämään eloon. Isoisällä tätä pelkoa ei ole (D, 74), hän ei myöskään näe unia (D, 105) eikä huomaa vaimonsa vanhenemista (D, 112). Isoisä näyttäytyy narsistina, joka on kiinnittäytynyt omaan rooliinsa ”herrana”, profeettana ja patriarkkana siinä määrin, että hänelle maailma näyttäytyy Jumalan suunnittelemaa noudattavana prosessina, joka kulkee kohti täydellistymistä.

Syntymä sieltä, mistä sanat tulevat

Kun *Dedans*'in minä sulautuu isäänsä, tästä tulee maternaalinen hahmo. *Dedans*'in keskeisessä syntymäkuvauksessa minä joutuu ulos isän suusta, joka tässä toimii ”kohtuna”.⁷¹ Kuvausta edeltää minän toive, että hän olisi halunnut syntyä isästään: ”J’aurais voulu être née de toi” (D, 95), joka ”toteutuu” saman tien, kun ko. luku loppuu sanoihin: ”Un jour, il me dépose ; ainsi ;”(D, 96) ja seuraavassa kappaleessa kuvataan isän puhuvasta suusta syntyminen (D, 97—101). Suu on juuri se ruumiinosa, jolla on elintärkeä yhteys puheeseen. *Dedans*'in kuvaama isän suusta syntymisen kuvaus on metafora Lacanin toiselle syntymälle: minä syntyy sieltä, mistä sanat tulevat, sanojen oppiminen synnyttää minän symboliseen. Samalla kyseessä on kuitenkin myös menetyksen kuvaus, vaikka ei olekaan täysin selkeää onko menetyksen kohteena maternaalinen vai kenties paternaalinen.

Vaikka kyseessä on isän suu, ”synnyttäjän” feminiinisyyttä korostaa se, että kuvauksessa esiintyvät ranskan sanat suu ja huuli ovat molemmat feminiinisukuisia⁷² (*la bouche, la lèvre*):

UNE BOUCHE au dessin ferme parle au bol de nuit sans contour. La bouche me parle, dans moi pourtant, je vois ses lèvres fermes dessiner un discours. Je vois *une* bouche parler dans moi, je ne me vois pas, je suis noire, pleine d’une substance souple illimitée, silencieuse, vibrante. (D, 97)

Minä on ”mustaa ainesta” tai ajattelevaa taikinaa: ”ma pâte noire pétrie d’attention” (D, 97). Minä identifioituu tuohon taikinaan, ei erota tietoisuuttaan ja ruumistaan, koska on vielä tietämätön ruumiinsa rajoista. Suu puhuu minulle ja minussa: tämä kuvaus vastaa lapsen kehitysvaihetta, jossa lapsella ei ole vielä kuvaa itsestään vaan hän kuvittelee itsensä osaksi toista (äitiä). Huulet, suu ja puhe kuuluvat maskuliiniselle subjektille *il*, isälle, josta minä halusi syntyä: ”Il veut me persuader ; ses lèvres sont proches” (D, 97) Maskuliininen artikkeli unohtuu kuitenkin tekstissä, jossa aletaan käyttää feminiinisukuisia sanoja. Tätä kautta minän ”synnyttäjään”

⁷¹ Länsimaisen kulttuurin alkulähteillä, kreikkalaisessa mytologiassa on eräs isän päästä maailmaan tullut jumalatar: Pallas Athene on syntynyt Zeuksen päästä. Athenen henkinen ylivoima korostuu hänen syntymisessään yksinomaan miespuolisesta olennosta, kaikkien jumalien johtajasta ja vieläpä tämän päästä. (Simonsuuri 1996, 83) *Dedans*'in minäkertoja vertautuu siis kreikkalaisen mytologian Athene-jumalattareen; hänkin on jumalaisen isän tytär.

⁷² Tätä huulien feminiinisyyttä ja huulten liittymistä nimenomaan naisen seksuaalisuuteen käyttää hyväkseen myös Luce Irigaray, ranskalainen psykoanalyytikko, joka alkaa kritisoida Lacanin poleemisia (mm. seminaarissa XX lausuttuja) heittoja mahdottomuudesta ilmaista feminiinistä *jouissancea* ja psykoanalyttisen opin maskuliinisuutta 60-luvun lopulta lähtien. Vuonna 1977 ilmestyneessä artikkelikokoelmassa *Ce sexe qui n’en est pas un* Irigaray kirjoittaa naisen seksuaalisuuden määrittämisestä huulien, häpyhuulien, kautta moninaisena nautintona. Kokoelmaan sisältyy mm. artikkeli nimeltä *Quand nos lèvres se parlent*, joka keskittyy feminiinisen *jouissance*en kuvaukseen.

aletaan viitata pelkästään sanalla *elle*: ”*La fermeté* du discours frotte, frotte, pivote plus vite, vire, je me ramasse vers les commissures, *elle* m’aspire (...) fermons, resserrons, je préfère le chaud...” (D, 98) Kuvauksessa minä imaistaan sisälle suuhun, ja minä on kohtumaisessa tilassa, kunnes menettää sen: ”*La bouche* s’assure (...) *elle* ne dit pas un mot de plus (...) sa disparition me laisse si seule et noire. Je suis là, je n’en doute pas, mais *elle* me manque.” (D, 98) Lauseen *elle* viittaa suuhun. Minä jää kaipaamaan ”naispuolista häntä”.

Dedans’in syntymäkuvaus jatkuu kuvauksella kädestä, jonka minä näkee ollessaan vielä ”mustaa ainesta”: ”*Une main bleue* s’allonge (...) *Par l’étroitesse* *elle* est féminine ; plus petite aussi que la bouche” (D, 99). Käsikin on ranskassa feminiinisukuinen sana. Käsi on minälle suuta pienempi ja kapeudessaan feminiininen, mutta kuitenkin minä on kädessä: ”je suis bien dans la main” (D, 100). Minän syntymä on vähittäinen ja siinä on erotettavissa kehitystä: ”Il y a un progrès : je me souviens, je suis extensible, et sans doute préhensible, je distingue grand et petit, noir et bleue, forme et moi.” (D, 100) Suun, huulien ja käden tunnistamisen jälkeen minällä on tiettyjä valmiuksia, hän tuntee jo joitakin erotuksia maailmassa. Lopulta minä tunnistaa itsensä rakennusaineeksi ”pienen orgaanisen olennon”: ”Je suis fait d’un petit être organique, vivant, prolongé, entouré d’un matière sans volonté sans force, sans fin, ou, si elle a une fin, sans intelligence de sa fin.” (D, 100—101). Minän orgaaninen rakennusaine kääntyy kuitenkin minää ympäröiväksi aineeksi, jolla ei ole tietoisuutta. Tämä heijastaa minän imaginaarista ruumiskäsitystä, jossa ruumis ja minän tietoisuus ovat olemassa toisistaan erotettavina tahoina.

Toisen syntymän kuvaus ei kuitenkaan pääty tällaiseen käsitykseen minästä ja ruumiista. Françoise Defromont kirjoittaa artikkelissaan, kuinka minä *Dedans*issa onnistuu valloittamaan ruumiin: ”*Peau* je suis dedans cette peau-là, tendue entre ses lèvres et ses doigts” (D,100). Tekstissä sanan ’iho’ (*peau*) toisto luo lauseelle kaksoismerkityksen: ”olen iho” (*peau je suis*) ja ”olen tämän ihon sisällä” (*je suis dedans cette peau-là*). (Defromont 1990, 95) Täten iho ei enää ole minän ulkopuoli vaan myös minän samastumisen kohde. Minä siis tunnistaa ”itseään ympäröivän aineksen” laadun ihona ja samalla minän ja ”ympäröivän” aineksen ero toisistaan mitätöityy. Täten minän imaginaarinen ruumiskäsitys, joka perustui jaolle sisäpuolella ajattelevan minän ja sitä ympäröivän ruumiin välillä, tuhoutuu. *Dedans*’in minän toisen syntymän kuvaus synnyttää minän symboliseen, jossa sanat

muodostavat minän ruumiin ja ruumis muodostaa sanat. Minä on samanaikaisesti oma ihonsa ja ihonsa sisällä.

Mireille Calle-Gruberin mukaan *Dedans*'in etsitty ikuisuus löytyy ruumiin aukoista:

Chaque mot, intériorisé, est fait chair et sang. L'union qui se scelle ainsi entre l'énonciateur et la langue, donne longue vie aux mots logés au creux du corps, là où on a mis l'éternité. Cela permet d'écrire de l'intérieur avec les mots qui 'n'enferment plus.' (2002, 17.)

Calle-Gruber puhuu tässä eräänlaisesta sanojen lihaksi tekemisestä, josta Cixous'n 'écriture féminine' saa alkunsa. Sanat täytyy ottaa omakseen, istuttaa ne ruumiin aukkoihin, jonne myös iäisyys on kätkeyty. *Dedans*-romaanissa isä, sanojen antaja, ruumiillistetaan tekemällä hänestä äiti, johon minä voi sulautua – täten minä pääsee istuttamaan myös sanat ruumiinsa onkaloihin, ja tämä prosessi takaa minän kuolemattomuuden sikäli kuin sen tuloksena on ”ruumiillistava” kirjoitus. Paradoksaalisesti juuri kuolevaisesta ruumiista tulee iäisyyden tyyssija, koska kirjoitus saa siitä alkunsa.

Isään identifioituminen ja kuoleman hahmottaminen

Isän kuolema tulee ilmi heti ensimmäisessä luvussa, ja samassa luvussa minä toteaa, että kuolema on hänelle ”vain sana”: ”Quant à la mort je savais bien qu'elle n'était qu'un mot” (D, 21). Minän elämässä, sisällä ('dedans'), kuolemalle ei ole tilaa: ”...ma vie avait l'immensité de l'imaginable. La mort mourait dans son propre nom, comme 'rien', comme 'Dieu', comme 'certain', et tout ce qui était imaginable.” (D, 21—22) Cremonese huomauttaa, että jos kuolema on vain sana, sen voi hävittää olemalla sanomatta sitä (1997, 89). Sana kuolema hallitsee kuitenkin kertomusta. Isän kuolema panee minän pohtimaan elämän ja kuoleman eroa. ”Sisällä” ('dedans') minä on oppinut ajan ja tilan äärettömät muodot, mutta häneltä puuttuu taju siitä, miten ne ilmenevät ulkopuolella (D, 54). Ensin minä käsittelee kuolemaa isoäidin hahmon kautta, ja isään identifioituessaan minä alkaa hahmottaa kuoleman merkitystä symbolisessa.

Isään identifioitumisen prosessi etenee tekstissä sekä tarinan että kirjoituksen tasolla. Tarinassa minä eläytyy isän sukuun. Hänestä tulee ensin ”korva” tai ”avoin muisti” patriarkaatin sukupolvien ketjussa välittyvälle isien tiedolle ja kokemukselle: ”...je ne suis que moi-même, oreille de la dernière génération, au savoir de mes pères, accolé à la tête obscure de ma race, mémoire

ouverte à ce qu'ils ont vécu" (D, 121). Minästä tulee poika, tytär, oma isänsä ja oma poikansa ilman että hän kuitenkaan unohtaa itseään:

...le temps en déroulement rapide efface les âges extérieurs, tout est mêlé je vacille, je suis le fils, la fille, mon père, son père et mon propre fils, sans cesser de me souvenir de moi-même, je me succède sans m'oublier, ils me disent: "Sache", et "Souviens-toi" et je sais, ils me disent : "Deviens" et "Reviens". Alors la voix m'invite à venir : "Viens voir, viens voir." (D, 121)

Minä ei siis identifioitu äitiinsä tai isoäitiinsä vaan nimenomaan isien ketjuun, sekä aikaisempiin että tuleviin sukupolviin. Romanin kirjoituksessa myös isoisästä ja isästä tulee tämän jälkeen minäkertojia. Tärkein kohta on isän dialogi isoäidin kanssa. Tekstissä minäksi osoittautuu isä pienenä poikana oman äitinsä sängyssä. Dialogi kuvaa "oidipuskohtauksen", jossa poika ja äiti (minä ja sinä) identifioituvat toisiinsa. Tämä tapahtuu katseen kautta äidin nähdessä itsensä poikansa silmissä:

- Dedans les yeux je vois une femme en robe blanche qui me regarde, on dirait moi autrefois.
- Qui? Dis-le.
- C'est moi.
- Oui, toi de qui, dis-le, dis-le.
- Moi de toi.
- Ça y est enfin. Maintenant je suis heureux. (D, 125)

Kohtauksessa äiti (minä) löytää lapsensa (sinän) silmistä itsensä ja poika löytää äidin varsinaisena rakkaudenkohteenaan: "je t'avais toujours aimée pour toutes les femmes à la fois" (D, 127). Myös isoäidistä tulee kertomuksen minä hänen puhuessaan pojalleen ja lopulta "dialogista" tulee kahden minän monologi, jossa pojan ja äidin "ääneenlausutut" ajatukset vuorottelevat vastaamatta enää toisilleen (D, 127—8). Lopuksi pari kohtaa "isän kiellon": "Mon père dit non" (D, 129); lacanilaisittain isän-ei kieltää pojan ja äidin inestisen suhteen. Isän kieltä jättä kuitenkin tekstissä varsin avoimeksi: se tulee nimittäin vastauksena pojan kysymykseen: "C'est mal dis-je?" (D, 129) Niinpä se ei kykene rikkomaan äidin ja pojan suhdetta, ja tästä on pojan elämässä tiettyjä seurauksia.

Minän muistin korvassa kuulemista tarinoista viimeinen on kertomus isän itsemurhayrityksestä ja sitä seuraava isän monologi, joka päättää romanin ensimmäisen osan. Tarinassa isä esiintyy keikailevana nuorukaisena, äidin poikana, jolle elämä on liian helppoa. "MON PÈRE AU MIROIR : N'est-ce pas que je suis beau? La vie passait avec la vanité d'une femme et le Fils était coquet, il se trouvait beau, il plaisait à la vie..." (D, 130). Tämä naismaisen turhamainen äidin poika yrittää eräänä päivänä kuolla – minäkertojan mukaan joko ollakseen varma siitä,

ettei ole jo kuollut, tai ollakseen varma siitä, että haluaa elää. Itsemurhan epäonnistumisen jälkeen isä kertoo nähneensä unta: ”J’ai rêvé que la mort était la plus belle des femmes froides, et qu’elle avait promis de vivre si je consentais à l’épouser” (D, 132). Kuolema esiintyy taas naisena, tällä kertaa kauniina ja kylmänä. Salesne huomauttaa, että isän monologissa esitetty kuolemantoive tuntuu kuuluvan enemmän minäkertojalle kuin isälle (1989, 233). Kuolemantoive oikeastaan muuttaa muotoaan, kun sana ’kuolla’ on lauseen alussa, mutta lopulta toistuu vain virke: ”je veux”, ”minä haluan”:

- La vérité c’est que je veux mourir, je veux, je veux, je veux, je veux. Je veux.
Et il ne veut pas.
- Qui ne veut pas quoi ?
- Lui, moi, lui là, couché sur le côté... (D, 133)

Teksti muuttuu minän ja isän taistelulentäksi. Samalla tavoin kuin minän isä on ollut kiinni äidissään myös minä on kiinni isässään: *minä* haluaa (kuolla) ja *hän* (mask. pronomini) ei halua. Halu kuolla osoittautuu haluiksi syrjäyttää inestinen rakkaus, ensimmäinen rakkaudenkohde, joka haraa minän halua vastaan. Oman halun löytäminen näyttäytyy tekstissä välittömästi puhtaana haluamisena ilman kohdetta: ”Je veux”. Halu alkaa kuolemasta (*je veux mourir, je veux*) eli symboliseen syntymisestä, kuolevaisen todellisuuden kohtaamisesta.

Dedans’in seuraavassa luvussa muistutetaan, että isän kuolemantoive on toteutunut: ”ET POURTANT JE L’AI EUE, m’a dit mon père secret” (D, 134). Minä kuvittelee siis isän ”saaneen” kuoleman, saavuttamattoman naisen ja täten voittaneen kuoleman, saavuttaneen kuolemattomuuden, jota minä imaginaarisessa tilassaan tavoittelee. Lauseessa ”JE L’AI EUE”; ”sain hänet”, hän on feminiinisessä muodossa. Niinpä ”hän” voi viitata kuolemaan mutta myös äitiin. Isä ei ole kyennyt erottamaan poikaansa äidistä, johon poika yhtyy kuoleman naishahmossa. Kuten jo aikaisemmin analysoin, isän kuolema ei minäkertojan mukaan tapahdu sattumalta – se viittaa aina myös kuolleeseen isään subjektin ensimmäisenä merkitsijänä symbolisessa. Minäkertoja on sulautunut isään, kun isän ääni on sulautunut minän ääneen. (Salesne 1989, 234) Seuraavaksi seuraakin isän monologi. Kerronta on minämuotoista – se antaa viitteitä siitä, että minä ja isä ovat sulautuneet toisiinsa. Kertova minä (joka on isä, mutta joka voisi kertomuksen perusteella yhtä hyvin olla minä) sanoo tulleensa elämässään vaiheeseen, jossa ei enää osaa olla uskollinen. Se on mahdotonta, sillä hän on jakautunut kahden rakkauden välillä, oletettavasti elämän ja kuoleman: ”j’aimais deux êtres : comment être dans la couche de l’un et

l'autre ? j'avais deux maisons, comment être dans l'une et dans l'autre ? Il me fut facile de répondre que nul ne saurait être à la fois ici et là.” (D, 136) Tähän lauseeseen päättyy romaanin ensimmäinen, lapsuutta käsittelevä, osa. Isän ja tämän äidin ”inestisen kohtauksen” kuvaus on kuvaus isän identifioitumisesta äitiin. Äidin poikana minän isä kääntyy kohti kuolemaa – mutta kuolleeseen isäänsä identifioituneena tyttönä myös minäkertoja on kääntynyt kohti kuolemaa.

4. Subjektin liike, kirjoituksen liike

Lacan ja romaanit: vieraantumisen ylittäminen ja liikkuva kirjoitus

Ensimmäisessä luvussa esittelemäni lacanilaisen subjektin kolmas merkitys, subjektius hetkellisenä yhteytenä merkitsijöiden välissä, on jo tullut analyyseissäni esiin epäsuorasti subjektiuden ja merkityksen liikkeenä. Mahdollisuus liikkeeseen ja hetkellisyyteen väistäisi minään liittyvän jähmettyneen inestien tai sisässä olon tilan. Fages puhuu Lacanin symbolisesta ”kielen kudoksena”, joka ”kutoo” subjektin (2005, 23). ”Kudoksena” symbolinen vertautuu ruumiiseen; siitä voitaisiin puhua subjektin ruumiina. Symbolisen kudoksen, kielen, rakentuu merkitsijöiden ketjulle, jossa ei koskaan päästä lopulliseen, paikallaan pysyvään merkitykseen – yksi merkitsijä viittaa aina seuraavaan ja sen erityisyys muodostuu vain erosta toisiin merkitsijöihin. Merkitsijöiden liikkeeseen sidottu subjektius on täten liikkuvaa subjektiutta.

Finkin mukaan lacanilainen subjekti on lopulta vain aukko/rako kahden merkitsijän välillä, yhteyden kehittyminen (*forging*) niiden välille. (1995, 42) Merkitsijä merkitsee, tarkoittaa jotakin sopiessaan olemassaolevaan ketjuun. Jokainen uusi metafora, merkitsijän korvautuminen toisella, tuo mukanaan uutta, luo uuden yhdistelmän ja uuden järjestyksen merkitsijöiden ketjussa ja voi samalla muuttaa subjektin asemaa. Subjektius nimittäin määrittyy merkitsijän asemana suhteessa toiseen merkitsijään. Lacanin kuuluisan määritelmän mukaan merkitsijä edustaa subjektia toiselle merkitsijälle: ”Le signifiant, ai-je dit, se caractérise de représenter un sujet pour un autre signifiant.” (*Sém XX*, 64) Subjekti on merkitsijän seuraus tai vaikutus (*l’effet*), se jokin, joka liikkuu merkitsijöiden ketjussa: ”Le sujet, ce n’est rien d’autre – qu’il ait ou non conscience de quel signifiant il est l’effet – que ce qui glisse dans une chaîne de signifiants.” (*Sém XX*, 65)⁷³

Metaforisoituminen ja uuden merkityksen syntyminen on analyysin tavoitteena, sen kautta analysoitava kykenee ”muuttumaan”. (Fink 1995, 69–71) *Dedans’in* ja *House of Incestin* ”itseanalysoivat” minäkertojat pohtivat mahdollisuutta vieraantumisen ylittämiseen. Romaaneissa minäkertojien luomien minähahmojen maailma ja ainoa ruumis on teksti, joka pyrkii antamaan ruumiille ja kirjoitukselle uusia merkityksiä. Teosten kysymykseksi nousee, miten omaksua minuus ja identiteetti ilman, että jähmettyy minään. Olen puhunut myös sukupuoli-

⁷³ ”Subjekti ei ole mitään muuta – oli se sitten tietoinen tai ei siitä, minkä merkitsijän seuraus se on – kuin se, mikä liikkuu merkitsijöiden ketjussa.” (oma suom.)

identiteetin liikkeestä. Romaaneissa hahmottuva minäkertojen haave liikkuvasta subjektiudesta liittyy läheisesti jähmeän sukupuoli-identiteetin kokemiseen kahlitsevana. Liikkuva subjektiuus ja myös liikkuva sukupuoli perustuvat uudenaikaiselle kirjoitukselle, joka vastaa uudenaikaisesta subjektiopositiota: uutta tapaa rakastaa ja luoda eli merkitsijöiden välisen ketjun uudenaikaisesta järjestystä.

Uudenaikaisen subjektiivisuuden syntyminen edellyttäisi pääsyä liikkeeseen, minän jähmettyneen identiteetin ja sitä seuraavan toisen kohtaamisen mahdottomuuden ylittämistä. *Dedans* päättyy kuvaukseen 'dedansista' tilana, jossa ”me olisimme lakanneet kuolemasta”. *House of Incestin* loppukohtauksessa minä jää inestintaloon katsellen naista, joka tanssii sieltä ulos, kohti elämää. Elämää kohti kääntyminen liittyy tekstien uudenaikaiseen kirjoitukseen. Lacanilaista subjektiivutta merkitsijöiden välille muotoutuvan hetkellisen yhteyden merkityksessä, subjektiivutta, joka väistää jähmettymisen, ei romaaneissa edusta minä eikä kukaan muukaan teosten henkilöahho vaan tekstin kudelman, merkitsijöiden väliset suhteet.

4.1 *House of Incest*

Kirjoituksen synty ruumiillisena tapahtumana

House of Incestin prologissa esiintyy useampia metaforia kirjoitusprosessille ja kirjan luomiselle. Ensinnäkin minä kertoo, että kirjaa aloittaessaan hän sylkäisi ulos itseään kuristavan sisäelimen – joka osoittautuu sydämeksi – ja meni takaisin nukkumaan. Tekstin luomisprosessin ”tuskaisuus” saa uuden ulottuvuuden tällaisesta kielikuvasta. Älyllisenä ja ”henkisenä” toimintona tunnetusta kirjoittamisesta tulee ruumiillista:

The morning I got up to begin this book I coughed. Something was coming out of my throat: it was strangling me. I broke the thread which held it and yanked it out. I went back to bed and said: I have just spat out my heart. (H, prologi)

Kuvattu syntyminen vertautuu selkeästi lapsen synnyttämiseen, perinteiseen feminiiniseen ”luomistyöhön”. Syntymisen paikka on kuitenkin suu: minäkertojan ”sydän” vedetään ulos ruumiista suun kautta ja sen ”napanuora” katkaistaan. Suu on tietenkin paikka, josta sanat tulevat – analysoin jo *Dedansin* syntymän kuvauksen kohdalla (luku 2) suusta syntymisen tematiikkaa. *House of Incestissä* minä synnyttää suustaan minän *sydämen*, oman (narsistisen) rakkautensa ja kirjansa.

Prologi käsittelee luomistyötä myös suruprosessin tuloksena pienen tarinan kautta. Tarinassa on huilu, *quena*, jonka intialainen mies tekee kuolleen rakastajattarensa luista:

There is an instrument called the quena made of human bones. It owes its origin to the worship of an Indian for his mistress. When she died he made a flute out of her bones. The quena has a more penetrating, more haunting sound than the ordinary flute. (H, prologi)

Kertomuksessa instrumentin tekeminen ja musiikin luominen on surutyötä. Mies korvaa menetetyn rakastajattarensa hänen luistaan tehdyllä soittimella. Menetyksen korvaaminen on tapa surra ja ”ylittää” suru. *House of Incestin* minäkertoja haluaa erottaa oman luomisensa huilumiehen mallista. Niinpä minäkertoja lisää kertomuksen perään: “Those who write know the process. I thought of it as I was spitting out my heart.” Minäkertojan mukaan kirjoittaville huiluntekijämiehen ”prosessi” on tuttu, ja hän ajatteli tätä sylkiessään sydäntään ulos. Minä ei identifioitu ”niihin, jotka kirjoittavat”, mutta suo heille ja heidän luomisprosessilleen ajatuksen.

Anaïs Nin kirjoitti *House of Incestiä* 1920—30-luvun Pariisissa, ympäristössä, jossa kirjailija oli ennen kaikkea mies ja taiteellinen luomistyö maskuliininen prosessi, jonka inspiraation lähteenä, muusana saattoi olla nainen. Naisen oli hankala päästä asemaan, jossa itsenäinen taiteellinen työ tuli hänelle mahdolliseksi puhumattakaan työn julkaisemisesta. *House of Incestin* prologin minäkertoja erottaa oman kirjansa syntymän tavan muiden – yleensä miestaiteilijoiden – luomistavasta. Lopuksi minä vielä mainitsee: ”Only I do not wait for my love to die”. Minäkertoja ei määrittele rakkauden kohdetta vaan puhuu vain omasta rakkaudestaan. Näin hän sulkee toiset ihmiset pois kirjan syntyprosessista. Samalla minäkertoja viittaa psykoanalyysin löytöön, rakkauden narsistiseen olemukseen. *House of Incestin* minän kirjan ”rakennusaineena” eivät ole kuolleen rakastetun luut vaan elävä liha, hengissä oleva rakkaus. Kyseessä ei ole miehen rakastajattarensa jäännöksistä tekemä instrumentti – maskuliininen surutyö – vaan minäkertoja kirjoittaa omasta rakkaudestaan, jolla on yhä verta ja lihaa luiden ympärillä. Täten kirjan kirjoittaminen ei ole menetetyn objektin korvaamista toisella vaan synnyttämistä omasta ruumiista. Ne asiat, jotka minä sylkee sisimmästään ulos, ovat yhä hänen ympärillään – hän kirjoittaa siitä paikasta, missä on, narsistisesta rakkaudesta, jonka ”vankina” yhä on. Minäkertoja ei pääse oman

ruumiinsa ulkopuolelle ja myös kirja on syntynyt minän ruumiista, minän suusta, fyysisen prosessin tuloksena.

House of Incestin viidennessä luvussa minäkertoja kohtaa perinteisen taiteilijan naisobjekteineen löytäessään metsän, jonka puut on veistetty naishahmoiksi:

I came upon a forest of decapitated trees, women carved out of bamboo, flesh slatted like that of slaves in joyless slavery, faces cut in two by the sculptor's knife, showing two sides forever separate, eternally two-faced, and it was I who had to shift about to behold the entire woman. (...) The forest must weep and bend like the shoulders of men, dead figures inside of live trees. (H, 55—56)

Kappaleessa tulee esiin elävän luonnon ja kuolleen kulttuurin vastakkaisuuden teema. Myös taide on kohtauksessa ”kuoleman puolella”, onhan elävien puiden sisään veistetty kuolleita hahmoja. Veistäjä on luonut kaksikasvoisia naisia, joiden kaksi puolta on iäksi erotettu toisistaan. Minäkertojan täytyy liikkua, muuttaa paikkaa voidakseen käsittää kokonaisen (naisen). Veistäjä synnyttää kuolleita hahmoja, mutta luonto on kykeneväinen toisenlaiseen luomiseen: ”the cut-down tree lying there produced a green live branch that laughed at the sculptor” (H, 56). Modernia taiteilijaa edustavan veistäjän keinotekoinen, steriili luominen asetetaan vastakkain luonnon, orgaanisen kasvun kanssa: maahan hakattu puu kykenee vielä synnyttämään vihreän oksan, joka ”nauraa veistäjälle”. Prologissa kuvattu minäkertojan luomisprosessi vertautuu tuskaisuudessaan ja fyysisyydessään jälkimmäiseen, orgaaniseen luomisprosessiin, jonka teksti asettaa maskuliinisen luomisprosessin vaihtoehdoksi.

Sanojen sinfonia – proosan runollisuus

Kuten johdannossa mainitsin, *House of Incestin* kirjoitus on modernia, se pyrkii rikkomaan perinteisen romaanin muodon ja lähestyy ilmaisussaan runoutta. Annan esimerkiksi seuraavan lauseen, jossa minäkertoja kehottaa Sabinaa seuraamaan itseään:

Come to my island of red peppers sizzling over slow braseros, Moorish earthen jars catching the gold water, palm trees, wild cats fighting, at dawn a donkey sobbing, feet on coral reefs and sea-anemones, the body covered with long seaweeds, Melisande's hair hanging over the balcony at the Opera Comique, inexorable diamond sunlight, heavy nerveless hours in the violaceous shadows, ash-colored rocks and olive trees, lemon trees with lemons hung like lanterns at a garden party, bamboo shoots forever trembling, soft-sounding espadrilles, pomegranate spurting blood, a flute-like Moorish chant, long and insistent, of the ploughmen, trilling, swearing, trilling and cursing, dropping perspiration on the earth with the seeds. (H, 25)

Lauseesta huomaa, kuinka kirjoituksen runollisuus, jolla tarkoitan ensinnäkin rytmillisyyttä ja sanojen sointia menee merkityksen tai ”esittävän” kirjoituksen edelle. Runollisuus tarkoittaa toisaalta myös sitä, että teksti aiheuttaa lukijan vieraannuttavan efektin erotessaan jokapäiväisestä kielestä aina merkitsijöiden tasolle asti: siinä toistuvat harvinaiset tai muista kielistä lainatut sanat. Useat *House of Incest*issä esiintyvät erisnimet tulevat ranskan kielestä, esimerkiksi paikannimet Atlantide ja Byzance sekä etunimet Jeanne ja Sabina.⁷⁴ Edellisestä tekstilainauksesta löytyy edelleen ranskaksi *Opera Comique* sekä espanjalaisperäiset sanat *braseros* ja *espadrilles*. Näiden vieraskielisten ja harvinaisten nimien vaikutus on siinä, että ne kiinnittävät lukijan huomion sanojen materiaan, niiden koostumukseen ja sointiin pikemmin kuin niiden välittömästi avautuvaan merkitykseen. Englanninkielisten erisnimien puute viittaa minäkertojan nimen puuttumisen ohella hienovaraiseen taisteluun äidinkielen nimeävää funktiota vastaan.

*House of Incest*in runollinen tyyli on saanut vaikutteita erityisesti Rimbaud’lta. Proosarunomainen tyyli viittaa juuri Rimbaud’hon, yhteen ensimmäisistä proosarunoilijoista. Kirja sisältää myös viittauksia symbolistien ajatukseen synestesiasta. Rimbaud’n mukaan todellisen runoilijan, luovan ihmisen, täytyy olla näkijä – ja näkijäksi tuleminen edellyttää elämän kokemista uudella tavalla, synesteettisesti. Synestesia tarkoittaa aistien yhteyttä, kokemusta, jossa esimerkiksi visuaalinen voidaan kuulla, nähdä, haistaa ja tuntea. (Knapp 1978, 27) Olen jo käsitellyt, miten ”näkiyys” tulee ilmi *House of Incest*in minäkertojan maailmassa. *House of Incest*in minäkertoja kertoo myös synesteettisestä kokemuksesta, joka on olemassa hänen muistoissaan ”toisilla planeetoilla”: ”I remember the cold on Jupiter (...) I remember on Mars (...) Light there had a sound and sunlight was an orchestra.” (H, 40) Minäkertojan ”muistot” koskevat tiedostamattoman totuutta: fantasiaa kokonaisesta eli synesteettisestä tilasta kielen ulkopuolella. Synesteettistä kokemusta minäkertoja jäljittää nimenomaan reaalisen mahdottomasta tilasta. Reaalinen, Toisen *jouissance*en kokemus tekee minäkertojasta hysteerisen näkijän, ja näkiyys viittaa tekstissä aina myös taiteilijaan.

⁷⁴ Sabina on vielä tunnetumpi saksalaisena etunimenä, mutta myös Ranskassa sitä esiintyy enemmän kuin Englannissa.

*House of Incest*issä minäkertojan ongelmana on lopulta jähmettyminen inestinin tilaan: ”I could not bear the passing of things. All flowing, all passing, all movement choked me with anguish.” (H, 72) Kaikki liike pelottaa minää, mutta vain liikkeen avulla minä pääsisi ulos inestinin talosta. Minäkertoja etsii identiteettiä, joka sallisi muutoksen eikä jähmettäisi minuutta kuolemankaltaiseen tilaan elämän liikkeen keskellä. Analysoin jo, kuinka teoksessa elämästä muistuttavat luonnossa esiintyvät luomisprosessit, joihin vertautuu myös minäkertojan kirjan ”synnyttämisen” tuskaisa tapahtuma. Kuolemasta muistuttaa puolestaan minäkertojan tukehtuminen ja liikkeen pelko sekä maskuliininen luomisprosessi. L. W. Markertin mukaan Nin etsii ensimmäisessä teoksessaan muotoa, joka välttäisi kuolemasta muistuttavaa pysähtyneisyyttä: ”Her concerns stem from her distaste for fixed forms. Fiction writing that results in fixity becomes a dead form.” (1997, 233.) Teoksen aiheena on minäkertojan jähmettyminen inestinin tilaan, mutta kirjoitus edustaa kasvua ja liikettä pyrkien Sharon Spencerin mukaan ”orgaaniseen muotoon”, jossa hylätään realistiset konventiot muodosta, rakenteesta, juonesta ja henkilöahmoista.

Nin käyttää kirjoituksestaan päiväkirjassaan ja esseissään monia eri nimiä: *symphonic writing, the language of the emotions, the language of the womb*. Spencer yhdistelee näistä käyttämänsä ilmauksen *music of the womb*, jossa tulee ilmi hänen mukaansa tärkeimmät päämäärät: lyyrinen ja rytminen järjestys sekä lauseen että lukujen tasolla ja naisen kokemuksen artikuloiminen ja tutkiminen. (Spencer 1996, 55—56) Spencerin nimitys ilmentää Ninin kirjoitustyylin vertautumista musiikkiin.⁷⁵ Musiikki kuuluu Julia Kristevan mukaan niihin ilmaisumuotoihin, jotka saavat lähteensä ainoastaan semioottisesta modaliteetista (1974, 24). Semioottinen taas lähestyy osittain Lacanin reaalisen rekisteriä, jolle kuuluu se, mitä kielessä ei voida ilmaista. *House of Incest*in teksti on täynnä sanoja, jotka viittaavat musiikkiin. Ekstaattisten tai hallusinatoristen hetkien aikana musiikki tuo *House of Incest*in minäkertojalle mukanaan menneisyyden ahdistavat muistot, reaalisen ”trauman”: ”The music whipped the past out of its tomb” (H, 29). Tai sitten musiikki voi hetkeksi pysäyttää minäkertojan tuntemuksen jakautumisestaan: ”It requires only a bar of music to still the dislocation for a

⁷⁵ Ninin äiti oli laulaja, isä tunnettu pianisti ja myös veli oli muusikko. Nin kertoo olleensa lapsuudessaan kaikenlaisen taiteen ympäröimä, erityisesti kuitenkin musiikin. Kirjoituksessaan Nin viljelee tietoisesti musiikillisia metaforia, erityisesti tyttären ja isän suhdetta kuvaavassa romaanissa *Winter of Artifice* (1939), joka perustuu Ninin ja hänen pianisti-isänsä suhteeseen.

moment” (H, 30). Musiikki on läsnä prologin huiluntekijämieheessä, Sabinan kuumeisten askelien vertautumisessa sähkökitaran sointuihin (H, 21), Sabinan ja minän seksuaalisen kokemuksen ”huilusormissa” (H, 23), Jeannen kitaransoitossa (H, 43), Atlantiksesta muistuttavassa kellonsoitossa (H, 15, 37, 45) ja inestin talosta ulos tanssivan naisen tanssissa (H, 71—72).

Feminiininen diskurssi?

Erityisesti *House of Incestin* toisessa luvussa, Sabinan kohtaamisessa, viittaukset musiikkiin ovat tiheässä. Tässä kappaleessa tulee ilmi kielen soinnillisuuden liittäminen feminiiniseen. Tekstissä esiintyy useamman kerran sana *resonance*⁷⁶ Sabinan äänen herättämien tuntemuksien yhteydessä. Monitulkintaisen *resonancen* merkitys ei tule ilmi lauseyhteydestä vaan se jää hämäräksi: äänen sointuvuus, merkitys tai tunnepitoisuus ovat kaikki sanan viittauskohteina. *Resonance*-sana viittaa tekstissä sanan tai kielen materiaalisuuteen yhdistäessään viittaukset ’sointuvuuteen’ ja ’merkitykseen’. Ensimmäiseksi sana ilmaantuu seuraavassa lauseessa: ”A voice that had traversed the centuries, so heavy it broke what it touched, so heavy I feared it would ring in me with eternal resonance” (H, 21), ”Ikuinen resonanssi”, jonka minäkertoja pelkää Sabinan äänen herättävän itsessään voisi tässä suomentua sanalla ikuinen vastakaiku. Toisaalla sana esiintyy hieman erilaisessa yhteydessä: ”The muffled, close, half-talk of soft-fleshed women. The men she had embraced, and the women, all washing against the resonance of my memory.” (H, 22) Tässä sana ilmenee viittaamassa muistin tai muiston toimintaan, jonka Sabinan puhe herättää. *Resonance*-sanalla viitataan *House of Incestin* aina Sabinan äänen aiheuttamaan vaikutukseen, tai pikemmin siihen kohtaan minässä, johon Sabinan ääni tai puhe vaikuttaa.

Sabinan ”puoli-puhe” on ”sensuellien” naisten viettelevää puhetta, jossa asiat sanotaan vain mumisten, suljetusti tai puolittain. Sitä voisi kutsua flirtiksi, jossa äänen ”sointi” pikemmin kuin sanottujen sanojen ”merkitys” määrittävät puheen efektin. Sabinan äänen vaikutus liittyy myös äänen toimintaan lacanilaisena objekti a:na, symbolista pakenevana subjektin halun syynä. Sabinan puhe ei johda yhteen merkitykseen vaan pakenee ”viimeistelyä” ja konkretiaa:

⁷⁶ Suomeksi sanalla on useita merkityksiä: 1) äänen sointuvuus, täyteläisyys tai syvyys, 2) (kuvainnollisesti) merkitys, täyteys, tunnepitoisuus tai 3) (fysiikan) resonanssi, kaje.

Talk—half-talk, phrases that had no need to be finished, abstractions, Chinese bells played on with cotton-tipped sticks, mock orange blossoms painted on porcelain. The muffled, close, half-talk of soft-fleshed women. The men she had embraced, and the women, all washing against the resonance of my memory. Sound within sound, scene within scene, woman within woman—like acid revealing an invisible script. One woman within another eternally, in a far-reaching procession, shattering my mind into fragments, into quarter tones which no orchestral baton can ever make whole again. (H, 22)

Sabinan puhe paljastaa aina uusia tasoja, uusia sisäkkäisyyksiä, joiden vaikutuksesta minän mielen ykseys hajoaa fragmenteiksi. Kuvaus Sabinan puheesta on myös vertaus minäkertojan kirjalle. Molemmat sijoittuvat ”puolittaisen puheen” syvyyteen, jossa ”ääni äänen, kohtaaus kohtauksen, nainen naisen sisällä” kiistää lopputulokseen pääsemisen tai yhteen merkitykseen pysähtymisen arvon. Yhden tarinan sijasta Sabinan puhe muodostaa elämäntarinan fragmentteja. Samalla tavoin on rakentunut minäkertojan kirja, jonka kohtaamiset ja kohtaukset ovat minän elämän fragmentteja. Sisäkkäisyyksien paljastuminen vertautuu näkymättömän kirjoituksen paljastumiseen: Sabinan diskurssissa paljastuu jotakin, joka normaalisti jää näkymättömiin.

Minäkertojan mukaan Sabina pakenee totuutta valheisiin, mutta hän ei itsekään kykene ilmaisemaan totuutta satujen tai valheiden täyttämällä kirjallaan. Puolittain puhuminen yhdistyy lacanilaiseen käsitteeseen totuuden saavuttamattomuudesta sanoissa: *mi-dire de la vérité* viittaa siihen, että totuuden voi sanoa vain puoliksi. ”Puoli-puheinen” Sabina ei lopulta siedä lainkaan ”päivänvaloa” eli järjestäytyneitä, loogisia ajatuskulkuja: “She would tolerate no bars of light on open books, no orchestration of ideas knitted by a single theme...” (H, 25) Sabinan itseilmaus on metonymian voittokulkua, halun liikettä, joka ei pysähdy muodostamaan kokonaisuutta vaan jatkaa liikettä loputtomiin. Minäkertojan todellisuudessa Sabinan ”puoli-puhe” kääntyy valheiksi, jotka on kiistettävä jonkin tärkeämmän – ”illuusion” ruokkimisen – nimissä:

Your lies are not lies, Sabina. They are arrows flung out of your orbit by the strength of your fantasy. To nourish illusion. To destroy reality. I will help you: it is I who will invent lies for you and with them we will traverse the world. But behind our lies I am dropping Ariadne’s golden thread... (H, 26)

Minäkertoja sanoo keksivänsä valheita Sabinalle, koska näiden valheiden avulla he voivat ylittää maailman, mutta sanoo myös jättävänsä heidän jälkeensä Ariadnen langan, joka estää valheisiin hukkumisen. Tuo Ariadnen lanka viittaa tiettyyn rakenteeseen, tiettyyn teemaan, joka kutoo yhteen minän orkesteriteoksen. Maailman ylittäminen tapahtuu kuitenkin Sabinan valheiden avulla. Kuten

analysoin kolmannessa luvussa, minä ei pääse ulos ”valheiden luolasta” vaan jää myös tarinansa, kirjansa vangiksi. Kaikesta huolimatta tuo kirja tulee kuitenkin kirjoitetuksi, ja siihen sisältyy ”kaikki mitä minä tiedän” (prologin mukaan), mukaanluettuna minäkertojan tieto totuuden puuttumisesta. Kirjasta tulee Sabinalle mahdoton temaattinen kokonaisuus, mutta sen kirjoitus pitäytyy sanojen materiassa, kirjoitettujen sanojen soinnissa jättäen moneuden ja fragmentoitumisen painotuksessaan yhden merkityksen ja yhden tarinan muodostumisen vaille arvoa. Nämä ominaisuudet muistuttavat Sabinan puoli-puheesta, joka on metafora *House of Incestin* kirjoitukselle, jossa totuus voidaan sanoa vain puoliksi.

Tanssijan kuva – uusi subjekti

House of Incestistä löytyy toive uudenlaisesta subjektiudesta erityisesti loppukohtauksen tanssija-hahmosta. Viimeisessä luvussa kaikki kirjan henkilöahmot kohtaavat toisensa halvaantuneen miehen huoneessa. Moderni Kristus ei kykene pelastamaan neuroottisia toisia ”kärsimystyöllään” eikä kukaan hahmoista pääse ulos inestin talosta. He kaikki kääntyvätkin katsomaan tanssijaa, joka ilmestyy huoneen keskelle: ”We all looked now at the dancer who stood at the center of the room dancing the dance of the woman without arms. She danced as if she were deaf and could not follow the rhythm of the music.” (H, 70) Tanssija tanssii itselleen, *all for herself* (H, 71), ilman tietoisuutta häntä katsovista toisista. Minäkertojan mukaan nainen tanssii omat pelkonsa. Lopulta tanssija alkaa laulaa ”tunnustusta” siitä, miten hän takertui elämään ja menetti kätensä tämän takertumisen vuoksi: ”My arms were taken away from me, she sang. I was punished for clinging.” (H, 71). Käsien menettämisen seurauksena nainen on tuomittu olemaan ”tarttumatta” elämään ja kaikki virtaa hänen ulottuviltaan, hänen hallinnastaan. Tanssijan laulettua tarinansa tapahtuu ”ihme”: hän saa kätensä takaisin. Ihmeen kautta tanssijanaisestä tulee uusi Kristus-hahmo:

She looked at her hands tightly closed and opened them slowly, opened them completely like Christ; she opened them in a gesture of abandon and giving; she relinquished and forgave, opening her arms and her hands, permitting all things to flow away and beyond her. (H, 71)

Tanssija avautuu elämälle: hallinnan ja ”tarttumisen” sijaan hän hyväksyy kaikkien asioiden virtaamisen. Hän sallii elämän liikkeen ylittää hänet.

Miten uuden subjektin kuva ja uudenlainen kirjoitus liittyvät yhteen? Tanssi ja kirjoitus eroavat toisistaan, toinen perustuu ruumiin liikkeille, toinen sanoille.

Tanssi on lähellä maternaaliseen ja esikielelliseen liittyvää Lacanin reaalista tai Kristevan semioottista perustuessaan musiikille ja ruumiin liikkeille. *House of Incestin* kirjoitus saa inspiraationsa reaalista perustuessaan kielen ruumiille, sen materiaalisuudelle tai soinnille ja nostaessaan kirjoituksen esikuvaksi musiikin. Inestien talosta ulos pääsemisessä on kyse liikkeen hyväksymisestä ja tanssijan liikkuva ruumis kohoaa metaforaksi sekä uudelle subjektille että uudelle kirjoitukselle. Lopulta tanssija tanssii musiikin ja maan ”piirien” rytmiin kohti päivänvaloa:

And she danced; she danced with the music and with the rhythm of earth's circles; she turned with the earth turning, like a disk, turning all faces to light and to darkness evenly, dancing towards daylight. (H, 72) ⁷⁷

Naisen taide, tanssi, yhdistyy maan liikkeeseen avaruudessa ja tätä kautta myös ”luonnolliseen” tai ”orgaaniseen” tapaan luoda. Monine kasvoineen tanssija on myös ”moninaisen” subjektin kuva. Minäkertoja on tuntenut itsessään kaksi naista ja nähnyt taiteilijan veistämän kuolleen naisen, jonka kahdet kasvot olivat eri puolilla taideteosta. Kaksijakoisuus liittyy subjektin jakautuneisuuteen. Minäkertoja tuntee minän ja ”toisen”, ja on kiinni näin syntyvässä ”kaksinaisessa” naisen kuvassa. Tanssija taas hyväksyy liikkeen ja sen mukana subjektin moninaisuuden ja ylittää jakautuneen subjektiuden päästen ulos inestien talosta. Kaikki kasvot, kaikki subjektin puolet ovat liikkeessä, jolloin jähmettyminen myös kahteen erilliseen puoleen ylitetään. Tanssija vertautuu myös pyörivään kiekkoon. Lacanin topologiassa subjektin olemusta metaforisoidaan geometrinen muotojen kautta. Subjekti on Lacanille aluksi jonkinlainen kiekko, jonka eri puolet ovat yhteydessä toisiinsa. Lopulta subjektin metaforaksi täsmentyy kolmesta ”narusta” muodostunut borromealainen solmu, jonka eri langat (symbolinen, imaginaarinen ja reaalinen) on yhdistetty yhdellä ainoalla solmulla.

Kielen tuoma subjektin jakautuneisuus on myös jakautumista kahteen eri sukupuoleen. *House of Incestissä* ei käsitellä toisen sukupuolen kohtaamista vaan oman jakautuneisuuden kohtaamista. Minäkertoja kohtaa oman ”sinuutensa” Sabinan kautta ja kirjoittaa kohtaamisen tuloksena tarinansa inestien talosta, minän narsistisesta rakkaudesta, jossa toisen sukupuolen kohtaamisesta ei vielä edes haaveilla. Inestien tila nousee metaforaksi patriarkaalille kulttuurille ja maskuliiniselle identiteetin muodostamisen prosessille, jossa toista sukupuolta ei

⁷⁷ *House of Incestin* ”loppuratkaisu” heijastelee sarastukseen ja yön hylkäämiseen päättyvää Rimbaud'n *Une saison en enfer* -kokoelmaa. (Balakian 1996, 18)

kohdata. Myös minäkertoja on symbolisen määrittelemän kehyksen sisällä, jähmettynyt omaan minuuteensa. *House of Incest*issä liikkuvaan subjektiuteen päästäänkin vain kirjoituksen kautta: liikkuvasta kirjoituksesta tulee tanssivan subjektiuden metafora.

4.2 *Dedans*

Minän rakkaus

Dedans'in toisessa osassa (D, 139—209) kirjoitus muuttuu fantastisemmaksi. Minäkertoja ei enää muistele lapsuuden vaan aikuisuuden tapahtumia. Kerronnan näkökulman ollessa lähempänä kerrottua aikaa tarinan aikamuotona on useammin preesens. Minäkertoja kirjoittaa rakkauden etsinnästään, jonka useimmat tutkijat tulkitsevat aikuisen naisen yrityksenä korvata isähahmo rakastajalla. Esimerkiksi Salesne kirjoittaa romaanin toisesta osasta seuraavasti: ”la deuxième partie s’ordonne autour d’un déplacement et d’une substitution de la figure du Père à la ’figure de l’ami” (1989, 177). Tutkin pian, kuinka minän rakkaudenkohteen korvautuminen tapahtuu *Dedans*'in kirjoituksessa. Isän ja minän rakkauden takana häämöttää myös muuta: äidinmurha sekä oman kuoleman ”kohtaaminen”, joihin paneudun tämän minän rakkaudesta kertovan alaluvun jälkeen.

Dedans'in toisen osan alussa minä on uudelleen synnyinkaupungissaan, josta hän on lähtenyt 20 vuotta sitten isän kuoltua:

je suis de nouveau dans ma première ville. C’est là que je suis née, c’est là que mon père est mort. / je suis assise dans un fauteil ; après vingt février. (D, 139)
...il a cessé de pourrir pour mourir. Alors je suis partie, sans hâte, sans lui, sans nous et ses os attendait les miens, nous le savions. Les os de mon amour sont blancs comme des cous de colombes. (D, 140)

Minäkertoja sanoo jättäneensä isänsä vasta, kun hän on ”lakannut mädäntymästä kuollakseen”, ja jäljellä ovat vain luut. Minän rakkaus yhdistyy kuolemaan tekstin ”rakkaan luissa” (*les os de mon amour*). Kirjoitus muistuttaa jälleen kuinka minä on ”isän tyttönä” kääntynyt kohti kuolemaa lähtiessään lapsuuden kaupungista ”ilman häntä, ilman meitä”. Myös *Dedans*'in toisessa osassa käytetään ’me’-pronominia toisinaan minän sijasta. Romaanin ensimmäisen osan ’me’ viittasi minään ja veljeen; toisessa osassa se alkaa viitata minään ja tämän sisäistettyyn rakkaudenkohteeseen.

Lentokoneessa paluumatkalla lapsuuden kaupunkiin minä samastaa kaikki kohtaamansa miehet toisiinsa:

Un homme dans chaque aéroport, non un homme toujours le même. Champs de lions aux ailes rigides. Qui? Un homme, toujours le même. Mon amour ma colombe. Non toi, Mon amour est à moi. (D, 144)

Matkaavan minän jokaisella lentokentällä, ”jäykkäsiipisten leijonien kentällä”, on mies. Minäkertoja epäröi ilmaisuissaan ja esittää jopa kysymyksen, kuka tuo mies on. Ensin kyseessä on ”ei aina sama mies” mutta kysymyksen jälkeen minä tarkentaa: ”Mies, aina sama”.⁷⁸ Kirjoituksessa viitataan vaivihkaa Lacanin maskuliinisen subjektin määritelmään: mies on universaali, yksinkertainen olento, joka on aina sama määrittyessään universaalien logiikan mukaan. *Dedans*’in miehestä tulee pian tekstissä minän rakas/rakkaus ja kyyhky (jonka kaulan valkeus vertautui aiemmin isän luihin). Samasta miehestä päästään ”Minän rakkauteen” kieltämällä ”sinä” (*Non toi, Mon amour est à moi*). Veli, aikaisemman määritelmän mukaan ”minän ainoa sinä” (D, 24), loistaakin romaanin toisessa osassa poissaolollaan – minän rakkaudessa on tilaa vain minälle. Mainitsin aikaisemmin, että ero minän ja sinän välillä vastaa tekstissä sukupuolieroa. Kieltämällä sinän minä kieltää Toisen, erilaisen kohtaamisen. *Dedans*’in minä onkin kiinni narsistisessa rakkaudessa ja identiteetissä, jossa Toista sukupuolierona ei kohdata.

Mitä minä sitten tavoittelee rakkaudenkohteidensa kautta? ”Kadonneen osan” eli objekti *a*:n etsintä tulee ilmi minän kuvatessa suhdettaan rakastettuunsa. Minän viimeinen ystävä tuo *House of Incestin* Sabinan lailla tuulehduksen menneestä: ”un temps ancien pesait sur les jours nouveaux, et sa voix venait du fond de la mémoire” (D, 145). Tämän vuoksi minä ei tunne häntä vaan *tunnistaa* hänet: ”...il me semblait parfois que je ne le connaissais pas mais le reconnaissais et que je ne le connaîtrais jamais dans le présent. (D, 145) Minän on vaikea tuntea ystävää nykyhetkessä, läsnäolona. Viimeisessä ystävässä yhdistyvät tärkeimmät lacanilaiset objekti *a*:t: katse ja ääni. Minäkertoja kuvaa erityisesti rakastetun silmiä. Hänen mukaansa katsoja ei voinut nähdä niissä itseään, mutta jos odotti kärsivällisesti hän saattoi nähdä jotakin muuta:

Une grande force claire lourde et immobile occupait ses yeux clairs sans fond : on ne se voyait pas dans leurs eaux, mais on pouvait voir, si l’on attendait, se mélanger les regards d’amour et de colère de tous ceux que l’on avait aimés, oubliés, et gardés. (D, 146)

⁷⁸ Kirjaimellisesti ensimmäisen lauseen voi suomentaa: ”Yksi mies jokaisella lentokentällä, ei aina sama mies/ei mies aina sama.” Lauseen merkitys ei ole yksiselitteinen, koska kieltosanaa käytetään poikkeavalla tavalla. Toisaalta ylimääräisen pilkun lisäämällä siitä saisi merkitykseltään vastakkaisen: ”(Yksi/eräs) mies jokaisella lentokentällä, ei, aina sama mies.”

Minäkertoja muistelee rakastetun silmiä virkkein, joissa subjektin paikalla on ranskan passiivirakenteen tekijä *on*. Hänen mukaansa rakastetun silmät eivät heijasta kuvaa katsojasta, hän ei toimi peilinä, johon kurkistava näkee itsensä. Sen sijaan silmissä voi nähdä entisten rakkauden kohteiden ”rakkauden ja vihan katseet”. *Dedans*’in ystävän silmissä katsoja voi nähdä oman rakkaushistoriansa, ”kaikki ne, joita on rakastettu”, ja paradoksaalisesti ”unohdettu ja säilytetty”. Rakkauden tai halun ”kohteet” säilyvät nimittäin ”unohdettuinkin” subjektin rakenteessa. Minäkertoja puhuu rakastajastaan yleisesti ikään kuin kuka tahansa kohtaisi hänen silmissään omat objekti *a*:nsa. Minän ja rakastetun suhde ei ole henkilökohtainen rakkaussuhde vaan minä etäännyttää rakastetun jonkinlaiseksi yleiseksi objekti *a*:n tarjoajaksi.

Lacanin mukaan (maskuliininen ja universaali) subjekti etsii objekti *a*:ta ainoana tienä muodostaa suhde Toiseen – tämän vuoksi suhde ei onnistu vaan mahdollista on vain suhde objekti *a*:han. Rakkaudenkohteen etsinnästä tulee oman kadonneen palasen etsintää ja rakkaudesta perimmältään narsistista (*Sém. XX*, 14). Lacanin mukaan ihminen ei suinkaan rakasta toista sukupuolisena olentona, jota hän etsii täydentäjäkseen kuten Aristofaneen myytti kaksineuvoisen palloihmisen halkaisusta ja sitä seuraavasta alkutilan tavoittelusta viestii:

La poursuite du complément, le mythe d’Aristophane noue l’image de façon pathétique, et leurrante, en articulant que c’est l’autre, que c’est sa moitié sexuelle, que le vivant cherche dans l’amour. A cette représentation mythique du mystère de l’amour, l’expérience analytique substitue la recherche par le sujet, non du complément sexuel, mais de la part à jamais perdue de lui-même, qui est constituée du fait qu’il n’est qu’un vivant sexué, et qu’il n’est plus immortel. (*Sém. XI*, 229)

Rakkaudessa ei ole kysymys sukupuolesta vaan se on ei-seksuaalista: siinä tavoitellaan omaa iäksi kadonnutta osaa. (*Sém. XX*, 35 & 160) Tuo osa, objekti *a*, syntyy subjektin tullessa symboliseen sukupuolisena olentona, joka ei enää ole kuolematon vaan sidottu kuolevaisen osaansa. Subjekti etsii tunnetta kuolemattomuudesta objekti *a*:n kautta ja sitoutuessaan tämän osan etsintään hän ei kohtaa sukupuoleltaan erilaista toista.

Lacanin käsityksen mukaan rakkaus ei auta ihmisyksilöä ”tulemaan ulos itsestään” vaan pitää hänet kiinni (valheellisessa) minässä ja ”yhden kokonaisen” etsinnässä: ”...l’amour s’il est vrai qu’il a rapport avec l’Un, ne fait jamais sortir quiconque de soi-même” (*Sém. XX*, 46). Symbolisessa kokonaisen subjektiuden etsintä liittyy merkitsijään ”Yksi”. Lacanille ruumis ei koskaan palaudu yhteen: ”Le savoir de l’un se révèle ne pas venir du corps” (*Sém. XX*, 181). Tieto ”yhdestä” on

lähtöisin ensimmäisestä merkitsijästä, johon subjekti symbolisesti identifioituu. Minä tavoittelee rakkauden etsinässään myös isää sisäistettynä isän-nimenä. Minän rakkautta edustavat viimeinen ystävä ja isä sekoittuvat tekstissä pian toisiinsa: minän ohella lauseissa esiintyy ainoastaan maskuliininen ”hän”, *il*, joka sisäistettynä isän-nimenä, isän korvanneena Jumalana edustaa ”yhtä”. Rakkaus perustuu isän-nimelle, ensimmäiselle merkitsijälle, johon myös minän yksinäisyys perustuu: minä on ”yksin ja tyhjä” (D, 156) ja etsii rakkautta tyhjiön täyttäjäksi. Olemukseltaan narsistisena rakkaus muistuttaa aina kuolemasta: ”Lui. / Moi autour et dedans lui. / Nous. / La mort autour et dedans nous.” (D, 150) Tekstin *lui* on minän narsistinen rakkaudenkohde. Minä ja hän yhteenkietoutuvat ja heitä ympäröivä kuolema on myös heidän sisässään. Rakkaus, kuolema ja minä kietoutuvat ”Yhteen” eivätkä auta minää kohtaamaan Toista. Hän kohtaa vain objekti *a:n*, oman kadonneen osansa, rakastajansa muinaisia katseita sisältävissä silmissä.

Moni-nainen ruumis

Miksi minä palaa lapsuuden kaupunkiinsa? Häneltä kysellään vierailun syytä kohtauksessa, joka muistuttaa lentoaseman turvatarkastusta. Minä pohtii vastauksia mielessään: ”Je me suis sauvée, j’aurais peur de mourir ; ou de naître ; j’ai pensé : là-bas il n’y a plus rien ni personne, on peut arriver ; on peut trouver ; moi ? non pas moi, mais qui sait, une trace.” (D, 149) Minäkertoja sanoo pelastautuneensa hetkellä, jolloin hän on pelännyt kuolemista tai syntymistä – kuolema ja syntymä ovat niin lähellä toisiaan, ettei minä tee eroa niiden välillä. Hän sanoo ajatelleensa, että tyhjiin kaupunkiin voisi ”saapua” ja siellä voisi ”löytää”. Löytää mitä? Ei suinkaan ”minää” eli itseään vaan ehkä ”jäljen”. Mikä tuo jälki on? Itsensä sijasta minä löytää ruumiinsa, ”toisen kyljellä”: ”...je ne trouve que mon corps qu’il m’a donné jadis. Au flanc d’un autre. / Nous sommes là-bas où il nous a laissés...” (D, 161) Ruumis, jonka isä/rakastaja on antanut minälle on minän oma ruumis ja isän ruumis: Toisen ruumis, kielen materia. Ruumis, jonka ”hän” on antanut, on nimetty ruumis, jonka jokaisen osan nimet minä on saanut isältä. Minä löytää ruumiinsa ”toisen kyljellä” (toisen kyljen kanssa tai toisen kyljessä) – kuka sitten on toinen? Toinen on läsnä minän ruumiissa, sen kylkenä ja sen kyljellä. Minä on olemassa toisen kyljellä; tiedostamattoman ja minän välissä. Kylki, *flanc*, voi tarkoittaa kirjallisessa kielessä myös kohtua. Kun minä ”juo itsensä”, hänestä jääkin jäljelle

kaksi: sydän ja kohtu (D, 201). Kohtu on ”toisen kylki”, tiedostamattoman paikka sydämen vertautuessa minän rakkauteen.

Dedans'in minälle subjektin ruumis on moninaisuuden paikka. Minän ”sisässä” on ”me”; minä ei tunne ”kaikkea sitä mitä hän on”, mutta tietää, ettei hän ole kaikki/kokonainen, koska hän tuntee paljon toisia olentoja, jotka eivät ole kuin hän sisässä: ”A commencer par dedans, je ne sais pas qui nous sommes, mais je sais tout ce que je suis, et je ne suis pas tout, car je connais beaucoup d'autres êtres qui ne sont pas comme moi dedans.” (D, 171—172) Teksti on kaksimerkityksinen: se voidaan ymmärtää myös niin, että minä tuntee toisia sisässään – hän on ”me”, ei vain ”minä”. *Dedans*'issa ”me” viittaa aina ruumiilliseen olemassaoloon. Tarkalleen ottaen teksti sanoo: ”minä tiedän kaiken sen, mikä olen, enkä minä ole kaikki”. Tekstin ”je ne suis pas tout” tuo kaikuja Lacanin lausumasta: ”elle n'est pas toute” (*Sém. XX*, 93). *Dedans*'in minä sanoo tietävänsä kaiken mitä on; kokonaisuuden kieltäminen liittyy tietämisen rajojen tunnustamiseen: minä ei voi olla kaikki/kokonainen, koska universaaliuden sijaan hän on oma erityinen subjektiutensa, joka eroaa monista muista. Hänen tietonsa perustuu ruumiiseen, joka ei ole kokonainen ja yhtenäinen vaan ”toisen kyljellä” varustettu.

Dedans'in ensimmäisessä osassa minäkertoja sanoi erottautuneensa kaikista muista: ”je me séparai de tout autre” (D, 20) ja alkaneensa tämän prosessin syrjäyttämällä Jumalan isällään. Samalla hän sulkeutui imaginaariseen, kaikkivaltiaan minän maailmaan, jossa minän varmuus periytyi ”jumalallisen subjektin”, isän olemassaolosta. Toisessa osassa minäkertoja sanookin alkaneensa alusta toisella tavalla, erottautumalla ”kaikesta”: ”Je commençai par me séparer de tout” (D, 205). Lauseen *tout* voitaisiin käsittää maskuliinisen subjektiuden ominaisuudessa. Erottautumalla kokonaisesta subjektista minä myös luopuu isästä ”jumalana”. Sitten minä palaa (lapsuuden) taloon: ”Ensuite je rentrai dans la maison. C'était notre maison.” (D, 206) Talosta on tullut ”meidän talomme” – sitä vastoin *Dedans* alkoi minän omasta talosta: ”MA MAISON EST ENCERCLÉE.” (D, 13). ”Meidän talo” muistuttaa kuitenkin edelleen kuolemasta: onhan kuolema kiertynyt koko ajan juuri ”meidän” ympärille.

Isän ruumis ja nautinto kielessä

Dedans'in ensimmäiseen osaan sisältyy isän hautajaisissa tapahtuva kohta, jonka minäkertoja kertoo preesensissä. Haudalla minän veli alkaa ”huutaa tuntemattomia sanoja”⁷⁹ ja minä pohtii itsekseen kolmea asiaa:

Itgadal veit kadash, – u u – u u.⁸⁰

La voix flûtée du rat gris, mon frère, scande les mots inconnus. Je me pose trois questions d'une voix à la flûte inaudible : premièrement : à qui parle-t-on? deuxièmement : si c'est à Dieu que mon frère parle avec des mots qu'il entend couler et se cogner au silence et qu'il ne comprend pas, et si Dieu par hasard l'écoutait, qu'arriverait-il? troisièmement : si notre père l'entend, cela est possible nul ne soutient le contraire, qu'en pense-t-il? (D, 91)

Veljen huutamien vieraskieliset sanat kuuluvat juutalaiseen hautajaisriittiin ja tarkoittavat ”ylistetty ja pyhitetty” (...olkoon Jumala). Ne herättävät minän mielessä kysymyksiä. Ensimmäisessä kysymyksessä käytetään passiivia, (*à qui parle-t-on?*), jolloin minän kysymys ”nousee” yleiselle tasolle: ”kenelle puhutaan?”. Puhemielessä ranskan *on* vastaa myös monikon ensimmäistä persoonaa ja tarkoittaa tekstissä toisaalta minää ja veljeä. Veljen huutaessa outoja sanoja myös minä osallistuu ”riittiin”. Sekä veljen että minän äänet ovat ”huilumaisia”, minän ääni vain on kuulumaton (*inaudible*) hänen esittäessä kysymyksiä itselleen. Toinen kysymys liittyy puheen vastaanottajaan. Jumala ja isä vertautuvat toisiinsa näkymättöminä hahmoina, joille oudot sanat voisivat olla osoitettuja.

Millaisia ”tuntemattomia sanoja” veli sitten huutaa? Veli kuulee niiden ”virtaavan ja kolhaisevan itsensä hiljaisuuteen” ymmärtämättä niitä. Sanat ovat kurkkuäänteitä, jotka muodostavat säännöllisen rytmin:

Seul vit en ce moment l'air sarclé de mots gutturaux. Les sons éclatent à intervalles réguliers, contre l'air tendu comme une peau de chameau entre les tombes Timbales de Deborah. Une longue deux brèves, une longue deux brèves. Pam ta ta Pam ta ta, je scande du talon droit, – u u – u u. (D, 92)

”Gutturaalet” sanat, äänteet, jotka räjähtävät tai pamahtavat ilmaan säännöllisin väliajoin saavat aikaan musikaalisen elämyksen, johon minä osallistuu lyömällä kantapäällään rytmiä. Tekstissä vilahtaa myös Deboran ”patarumpuhaudat”. Raamatusta (Tuom. 4—5) löytyy tuomarina toiminut naisprofeetta Debora ja Deboran laulu, joka kuvaa Israelin kahden naisen, Deboran ja Jaelin, johdolla voittamaa taistelua. Näin hautalaulusta tulee voitokkaiden naisten laulu.

⁷⁹ Kohdassa käytetään verbiä *scander*, joka tarkoittaa ’skandeerata’ (runousopin termi) ja saa tätä kautta merkitykset: ’huutaa rytmikkäästi’, ’painottaa voimakkaasti’.

⁸⁰ Nämä ovat ensimmäiset sanat Kaddishista. Kyseessä on juutalainen, arameankielinen rukous kuolleille.

Hautajaisrukouksen rytmikkäästi huudetut tai laulettu vieraat sanat tuntuvat hyvältä – hautajaiskohtauksessa onkin kyseessä erään *jouissance* kuvaus:

C'est bon, c'est peut-être dangereux ou terrible, mais c'est bon, c'est peut-être une malédiction ou quelque prophétie, ou l'encouragement donné à celui qui faiblit et s'égaré dans les forêts souterraines, mais c'est fort, c'est peut-être la voix d'un ancien qui cherche à calmer Dieu, les mots cascaded bronze, bondissent, chevraux, lézardent, une outre-en-peau de bouc vide son eau tiède à jets brutaux sur le granit. (D, 92)

Veljen rytmikkäästi huutamat sanat ovat olentoja, jotka isän graniittihaudalla herätetään eloon monin luontoon viittaavin kielikuvin. Sanat ovat hypähteleviä kilejä tai pukin virtsaa, auringossa lekotteleva sisilisko, tulviva vesiputous. Sanat, joita tekstissä käytetään, ovat monimerkityksisiä siten, että ne säilyttävät kosketuksen luontoon ja eläimiin kuvainnollisen merkityksen ohella. Esimerkiksi *lézarder* voi merkitä sekä sisiliskoa ja auringossa lekottelemista että halkeamaa. Tekstissä puhutaan myös virtaamisesta, elämän nesteiden liikkeestä: veden (johon viittaa sana *cascader*) ja virtsan (*eau tiède à jets brutaux*).⁸¹ Hautajaisrukouksen sanat ovat ”ehkä jonkin muinaisen ääni, joka yrittää rauhoittaa Jumalan”, mutta minä ei tiedä onko kyseessä kirous vai profetia. Muinaisen äänen voima viittaa sanojen materiaalisuuteen: sanat ovat äänneitä, joilla kuoleman aiheuttaman tuskan voi laulaa tai huutaa ilmoille.

Tekstissä esiintyy myös pukki: *une outre-en-peau de bouc*, tarkemmin sanottuna pukin nahkaleili. ’Une outre’ tarkoittaa jo sinällään nahkaleiliä. Täten ’en peau’ on ilmauksessa ”ylimääräisenä”. Toisaalta ’outre’ liittyessään toisiin sanoihin saa merkityksen ’tuolla/toisella puolen’ tai ’takana’. ’Peau’ (nahka/iho) taas tulee usein esiin kertomuksessa dedansin rajat piirtävänä ihona. Täten ilmaus viittaa ihon tuolla puolen olemiseen, rajojen ylittämiseen. Ylitys tapahtuu ilmoille huudetuissa sanoissa. Lacan puhuu isästä, jumalasta, pojasta ja pässistä (*bélier*) keskenjääneessä isän-nimiä käsittelevässä seminaarissaan (*Introduction aux noms-du-père*). Tässä luennoissa Lacan keskittyy juutalaisen perinteen käsitykseen isästä ja Jumalasta. Hän viittaa Vanhan Testamentin tarinaan Aabrahamista, jonka Jumala käskee uhrata poikansa. Lacan mainitsee, että pässi on aina mukana kohtauksessa ja nostaa tarinan teemaksi ihmisen eläimellisen, ruumiillisen luonnon menettämisen. Enkeli kieltää Aabrahamia viime hetkellä surmaamasta poikaansa, jonka sijasta polttouhriksi joutuu oinas. *Dedans*’sin hautajaiskohtaus viittaa tarinaan Aabrahamista: poika, isä,

⁸¹ Luce Irigaraylle feminiininen oleminen ja nautinto metaforisoituu usein nesteiden virtaamiseen. (ks. esim. *Ce sexe qui n'en est pas un*)

Jumala ja pukki ovat kuitenkin saaneet erilaiset tehtävät. Poika ja pukki ovat elossa, kun taas isä ja Jumala ovat poissa. Poika saa aktiivisen osan tuntemattomia sanoja huutaessaan.

Veljen huuto tulee isän kuoleman tilalle ja muistuttaa elämästä, nesteiden liikkeistä. Tekstissä ihmisen eläimellinen luonto, jonka kuolemasta sana Lacanilla muistuttaa, valtaa sanan paikan, eläimet ja luonto valtaavat kirjoitetun lauseen. Tällä hetkellä minällä on olemassa selkeästi vain tunne ”c’est bon”, ”c’est fort” (D, 92). Tunne, ”kurkkuaänteet” ja niiden rytmi viittaavat sanojen materiaalisuuteen. Sanat tehdään ruumiissa, ne ovat suusta tiettyssä rytmisissä tulevia äänteitä. Sanojen sanotaan ehkä rohkaisevan maanalaisiin metsiin eksynyttä. Kenties tällä tarkoitetaan ’dedansin’ tilassa harhailevaa minää, joka toivoo, että sanat voisivat muistuttaa muusta kuin kuolemasta, että symboliseen voisi päästä kaikuja esikielellisestä tai semioottisesta. Lacanin mukaan ”sana tappaa asian”: ”le symbole se manifeste d’abord comme meurtre de la chose” (*Ecrits I*, 317). *Dedans*’in minä kohtaa kuoleman isän kuolemasta, mutta löytää ”isän ruumiin” outojen sanojen materiaalisuudessa, kurkkuaänteissä, rytmisissä, musikaalisuudessa, kielen reaalisuuteen tai semioottiseen viittaavissa aineksissa. *Dedans*’in kohtauksessa ei painoteta sanojen merkitystä – vieraskieliset sanat jäävät ymmärtämättä. Merkitykseen liittyvä puheen tuoma *jouissance* on Lacanilla *fallista jouissancea*. Merkitys (*signification*) liittyy merkittyyneen, halun jatkuvuuteen ja objekti a:n tavoitteluun, *falliseen jouissanceen*. Femiinisen rakenteen yhteydessä Lacan puhuu Finkin tulkinnan mukaan merkitsijän materiaalisuudesta, sen ”äännekuvallisuudesta”, jolle hänellä on oma sanansa *signifiance*. *Dedans*’in isän haudalla tapahtuvassa nautinnollisessa kokemuksessa on kyse merkitsijän materiaalisuuden tuomasta nautinnosta. Kohtauksessa kieli ja ruumis myös kietoutuvat yhteen sen sijaan, että sana tappaisi asian.

Paluu haudalle: ahdistuksesta sanoihin

Dedans’issa 20 vuotta sitten menetetty isä, 10 vuotta sitten menetetty rakastettu ja minän rakkaus ovat yhtä: ”Car mon amour et mon père sont un, et ils m’ont tenue dans leur bras, il y a vingt ans, il y a dix ans” (D, 161). Minäkertojan kertoessa tarinaansa hän on yksin menetettyään ystävänsä niin kuin on menettänyt isänsä: ”Et un autre jour semblable à celui-ci je le perdais comme j’aurais perdu mon père et mon seul et seul et seul et même amant.” (D, 146) Minäkertojalla on yksi ainoa, aina

sama rakastaja. Salesne kirjoittaa ystävän menetyksen aktualisoivan uudelleen isän kuoleman, jonka seurauksena minä aloittaa uudenlaisen surutyön:

L'événement de la mort du père réactualisé par la mort/disparition de l'ami (deuxième partie de *Dedans*) ouvre l'espace à un trajet (tourment, élaboration, création) avec le deuil "travaillé au corps". A partir de "l'absence" il va s'agir de ne pas faire son deuil mais d'inventer et de donner lieu à une nouvelle genèse fantasmatique de l'amour avec le père/époux/amant. (1989, 181—182)

Salesnen mukaan *Dedans*'in kuolemasta avautuva matka ei ole surutyö vaan yritys keksiä ja antaa tila uudelle fantasmaattiselle rakkauden alulle.

Salesnen idea erilaisesta suruprosessista tulee Cixous'ltä itseltään, joka puhuu esimerkiksi "Le sexe ou la tête?" -artikkelin yhteydessä toimitetussa haastattelussa maskuliinisen ja feminiinisen luomisen eroista. Luomisprosessi vertautuu Cixous'lla aina suruprosessiin, koska molemmat käsittelevät menetystä. Tekijää ja subjektiutta pohtivan Françoise Collinin mukaan kirjoitus on aina syntymä, joka luo tekijän subjektissa (*fait advenir un auteur dans un sujet*). Kirjoittaakseen täytyy hyväksyä, ettei kirjoittamalla voi sanoa sitä, mikä "on" vaan kaikki teokset ovat tarinoita miehestä tai naisesta, joka ei ole olemassa. (Collin 1988, 38) Collin puhuu elämäkerrasta, mutta sama prosessi liittyy myös fiktion kirjoittamiseen. Suruprosessi kirjoittamisen yhteydessä liittyy tietynlaisen subjektiuden menettämiseen. Kirjoitus avaa maiseman, jonka rakenteesta kieli, ihmisen suuri Toinen on vastuussa. Lacanin mukaan tiedostamattoman olemassaolo kiistää sen, että puhuva olento ajattelee – ajattelemisen sijasta hän puhuessaan nauttii eikä halua tietää siitä mitään. Puhuva olento nauttii "siellä missä objekti a puhuu"; *jouissance* sijoittuu reaalisesta muistuman, objekti a:n tasolle.

Dedans'in aikuinen minä on ahdistunut. Hän elää "tuskansa perinnöllä" suuntautuessaan kohti menetystä: "Car je vis sur mon héritage de douleur, et je dors sous les toits depuis longtemps quittés, et c'est la perte qui fait battre mon coeur." (D, 152) Minän sydämen lyönnit, minän elämä, kumpuaa menetyksestä, kuolemasta. Ahdistuksen taustalta löytyy paitsi isän myös äidin kuolema. Sydämensä mustalla ulapalla minä nimittäin näkee joka päivä "pienen äidinmurhan hirviön" (*petit monstre matricide*) soutavan äitiään kohti:

...chaque jour naît de mon coeur, petit monstre matricide qui me déchire, m'éclaire un instant et noie ma vie quotidienne dans la baie noire où je l'ai vu ramer pour elle, la femme aux bras blancs, quelques jours à peine avant sa mort et cette femme aux bras blancs était ma mère. (D, 141)

”Äidinmurhan” tematiikka muistuttaa minäkertojan lapsuudenmuistosta (tai unesta), jossa hän nimesi kohtauksen saaneen naisen ”pikku äiti kuolemaksi” (alaluvussa *Minä nimeämässä*). Isän kuolema peittääkin *Dedans*’issa taustalla hämöttävän äidinmurhan. Lacanilaisessa kehyksessä äidin murhaaminen on subjektin yritystä tulla tie *Toiseen jouissanceen* ja siihen liittyvään Toisen haluun, josta neurootikon halu riippuu. Oman halun, oman subjektiuden syntyminen edellyttäisi Toisen halun paikalle astumista: minän objekti *a* muistuttaa *Toisesta jouissanceesta*, mutta suhteen muodostaminen siihen muodostaa tietyn etäisyyden minän ja reaalisen välille. Tästä etäisyydestä lähtee subjektiuden syntyminen.

Dedans’in viimeinen luku kuvaa minän paluun meidän taloon, jossa hän pukeutuu oman kuolemansa mekkoon. Kuoleman mekko on sininen kuin meri/äiti: ”Ma robe est bleue comme la mer où mon corps a grandi, dormi, vielli ; c’est une robe de jeunesse. Dedans je ris.” (D, 206) Talosta tulee kaupunki, jossa äiti-tytär juoksee kohti isä-puolisoa: ”Je cours à travers la ville brûlante vers les eaux tendres de mon père-époux” (D, 207) Isä-puolisoakin kuvataan ”lempeinä vesinä” – äitiin liittyvä meri on siirtynyt viittaamaan myös äidilliseen isään. Isän ovella minä kuitenkin törmää johonkuhun toiseen – tulevaan itseensä tai omaan haamuunsa. Näkymä pysäyttää minän ja hän ymmärtää muodostavansa ikuisen parin isä-puolison kanssa: ”Moi dans ma robe bleue d’autrefois, lui dans son costume de granit, nous formons le couple éternel. Or j’en ai marre des bords de mort et j’en ai marre des remplaçants.” (D, 208) Saman tien minä kapinoi osaansa vastaan: hän on kyllästynyt kuoleman reunoilla viipymiseen. Ainoa tapa kapinoida on kuitenkin nauttia puhumisesta ja näin haistattaa kuolemalla pitkät: ”et je me réjouis de pouvoir parler (...) et de pouvoir dire merde merde merde à la mort” (D, 208). *Dedans*’in minä löytää siis puhumisen nautinnon ja kykenee puhumalla jättämään hyvästit kuolemalle.

Kuolema ja elävä

Dedansissa minän isä ja isoisa ovat molemmat kuolleita. Isän kuoleman draama tuntuu toistuvan romaanissa sukupolvesta toiseen (Cremonese 1997, 108, Salesne 1989, 221). Isän isä on osa tätä kuollutta traditiota, jonka ”muistiin” minä sukeltaa: ”La vieille tête de ma race est pleine des histoires de nos morts” (D, 104). Isän ja isoisan edustama ”kuolema” on katoaminen: ”la mort, c’est la disparition provisoire d’un être bien connu” (D, 66), se eroaa isoäidin edustamasta eläimellisestä

kuolemasta. Tutkittuaan periytymistään isän suvusta minäkertoja päätyy kertomuksessaan näkemykseen, jossa ainoa varsinainen ”ero” ei ole sukupuolten vaan elävien ja kuolleiden välillä: ”La seule différence incontestable n’est pas celle des sexes ou des âges ou des forces, mais celles des vifs et des morts : les premiers ont toute la puissance, dont ils ne savent pas toujours user, les autres n’ont qu’un savoir impuissant” (D, 122). Elävistä käytetään sanaa ’vifs’, joka tarkoittaa myös eloisaa ja voimakasta, ei sanaa ’vivants’, joka tarkoittaa yksinkertaisesti elossa olevaa. Salesne huomauttaa, että tuo ero ei ole vastakohtien välinen ero:

La différence entre le vif et le mort n’est pas une opposition mais une différence de la nature. Les vifs ont la puissance, c’est-à-dire le pouvoir d’engendrer, de créer, de faire et défaire. Mais ce pouvoir leur échappe, car il les dépasse en même temps qu’il les définit. Les seconds disposeraient enfin du savoir mais un savoir impossible à communiquer. (Salesne 1989, 232)

Romaanissa isä ja isoisa kuuluvat selkeästi kuolleiden puolelle, heillä on myös tietämys, jota he kuitenkin ovat kyvyttömiä käyttämään ja kommunikoimaan.

Minän isällä on kaikki tieto, hän vain kuolee ennen kuin ehtii siirtää tietonsa minälle: ”...mon père était mort brusquement avant de m’avoir tout appris” (D, 38). Isän jumalainen olemus sekä hänen liittymisensä kuolleen tiedon tulee selväksi perheen yhteisellä retkellä: ”Il était vêtu de blanc et chaussé de sandales. (...) A travers le musée si blanc (...) que rien n’y vit (...) dans le blanc des formes mortes.” (D, 47) Isä on pukeutunut valkoiseen, ja myös kuolleiden muotojen museo on valkoinen, kuollut paikka.

Dans le musée, il n’y a de joie que dans la coupe de fruits : la pêche est plus grosse que ma tête, et veloutée. J’entends le jus couler sous sa peau, elle est assise dans un petit cercle d’ombre brune, elle est ronde et mystérieuse, et il se peut que de l’autre côté, elle soit plus douce encore. Mon père dit que c’est vulgaire. Ma mère dit que c’est une nature morte puis elle le dit en anglais, pour m’apprendre un mot. C’est une still life. (D, 47—48)

Maalausten hahmoja kuvataan myös kuolleiksi. Minälle ainoa elämästä ja ilosta muistuttava asia on erään maalauksen (feminiinisukuinen) persikka, jonka isä heti torjuu rahvaanomaisena. Tällä kertaa äiti on se, joka opettaa minälle sanoja nimetessään maalauksen: on kyseessä ”nature morte”, ”still life”. Äiti kykenee tässä nimeämään miehisen tradition ”kuolemakeskeisyyden”, jota isä ei näe.

Ovatko elossa olevat äiti ja isoäiti sitten ”elävien” puolella? Kun minä haluaa tietää, kuinka hänen isänsä on ”itänyt” saadakseen selville, mihin ihmiset menevät kuoltuaan, hän esittää kysymyksen isoäidille, jonka vatsasta isä on tullut: ”J’étais sûre que le ventre de la Bête n’avait pas oublié” (D, 71). Isoäiti ei kuitenkaan muista poikansa syntymää, hän ei enää erota sitä muiden poikien

syntymistä: ”...il y avait eu tant de petits, avant et après, ils vivaient un jour, une semaine, parfois un an, si Dieu voulait, puis Il les reprenait, nul n’avait jamais su pourquoi” (D, 71). Isän syntymästä tulee täten ikään kuin vahinko, sattumanvarainen tapahtuma – isoäiti on yllättynyt, kun poika jää henkiin monien veljiensä kuoleman jälkeen. Hänelle ei erityisesti mietitä nimeä, vaan hänet nimetään Georgesiksi – niin kuin kolme tai neljä aikaisempaakin lasta. Isoäidin tietämättömyys syntymän salaisuudesta paljastaa hänen tietämättömyytensä myös kuoleman suhteen. Niinpä Salesnen yo. huomautus pitää hänen kohdallaan paikkaansa: isoäidin kyky synnyttää elämää on kyky, joka ylittää hänet. Isoäiti, voimakas peto, on elävien joukossa. Hän ei ”ihmettele elämää”, vaan on pikemmin välinpitämätön: ”elle pesait sur le temps de toute son indifférence” (D, 117). Isoäidin kuoleman peto on myös voimakkaana ja suurena massana lähellä elävää, lisäksi jatkuvassa liikkeessä: ”Elle bouge sans arrêt sur place en tressaillant” (D, 78).

Salesne huomauttaa, että elossa oleminen (*vivre*) ei riitä ”elävyyteen” (*vivant*). Todellista ”elävää” olisi sellainen subjektius, joka ei unohda elävien ja kuolleiden välistä eroa vaan tutkii lakkaamatta sen rajoja ja mahdollisuuksia. Salesnen mukaan *Dedans* sijoittuu tämän rajankäynnin ”reunalle”. (1989, 232) Elävä subjektius liikkuu, se ei jähmety yhteen merkitykseen – se on mahdotonta, koska subjektius on olemassa vain merkitsijöiden välisessä hetkellisessä suhteessa. Elävyydestä todistaa *Dedans*’in kirjoitus, joka on jatkuvassa liikkeessä, aina jo seuraavassa merkitsijässä, ja pakenee täten tehokkaasti yhtä, määrättyä ja pysyvää merkitystä.

Menneen tuleva

Dedans’in lopussa ’häneksi’ muuttunut isä kutsuu minää mukaansa vankilaan. Minä pohtii pitäisikö hänen totella kutsua, ja kuten edellisessä alaluvussa näimme, hän juoksee viimeisessä luvussa kohti isä-puolisoa. *Dedans* päättyy toteamaan ”...et dedans nous aurons cessé de mourir” (D, 209). Lauseessa käytetään ranskan *futur antérieur* -aikamuotoa, joka yhdistää futuurin ja menneen ajan ehdottaessaan, että jotakin tapahtuu pian menneessä tai että jotakin olisi pian tapahtunut. Suomen kielessä vastaavaa muotoa ei ole. Clément tutkii aikamuotoa psykoanalyysin aikana pohtiessaan ilmaisun *j’aurai été* merkitystä:

On n'y prête pas attention; mais c'est vrai que la formule "j'aurai été" suppose, dans sa drôle de torsion, des germes de futur que l'on trouve rétroactivement. Une mémoire fouineuse sur son propre avenir. Mine de rien, le futur antérieur infléchit l'histoire: c'est le temps du miracle. Celui de la guérison. Vous voyez bien que rien, pas même la grammaire, n'échappe à la psychanalyse. (1981, 123)

Futur antérieurin käyttö olettaa Clément'in mukaan "tulevaisuuden ituja, jotka löydetään taannehtivasti", jonkinlaisen "tulevaisuutta nuuskivan muistin" olemassaoloa. Juuri tämän vuoksi kyseessä on psykoanalyysin aikamuoto: se on parantumisen, ihmeen aika. Sanoessaan *j'aurai été* ihminen löytää menneestä tulevan. *Dedans'*in loppu nuuskii näin tulevaa, sillä "hän" pyytää minää seuraamaan itseään ja kuvailee heidän tulevaisuuttaan viimein *futur antérieurin* avulla:

Viens, dit-il, allons en prison, nous deux ensemble, sans elle sans eux, moi tout seul je te ferai seul toi, seule tu feras la nuit de tes lèvres sur mes yeux et je te verrai par-delà les murs et les temps. Si tu veux de moi je t'étrairai et nous créerons les nouvelles histoires, si tu ne veux pas je te demanderai pardon. Tu seras en haut et en bas et je serai dedans. Dehors le mystère des choses s'asséchera, les générations reflueront morts sur mots sous le soleil, mais dedans nous aurons cessé de mourir. (D, 209)⁸²

'Hän' pyytää jälleen minää vankilaan ja saa *Dedans'*in päättävän puheenvuoron. Puheessa "hänestä" tulee kuitenkin minä, onhan kyseessä hänen oma puheensa. Conley kirjoittaa *Dedans'*in loppuratkaisun muistuttavan enemmän alistumista kuolemalle kuin elämän vakuutusta (1990, 38). Romanin loppu kiteyttää kuitenkin kuvan erilaisesta rakastavasta parista. Lacan puhuu "meidän" pyrkimyksestä "ykseyteen" rakkauden teesinä: "*Nous ne sommes qu'un*. Chacun sait bien sûr que ce n'est jamais arrivé entre deux qu'ils ne fassent qu'un, mais enfin *nous ne sommes qu'un*. C'est de là que part l'idée de l'amour." (*Sém. XX*, 61) *Dedans'*in viimeisessä lauseessa pyritään kieltämään rakastavan parin "ykseys": tekstin *nous deux ensemble* palauttaa meidät kahteen.⁸³ Meidän sisässä *moi tout seul* ja *seul toi* ilman feminiinistä häntä (*sans elle*) palauttavat tekstiin kaksi subjektia samalla kun sukupuoli jätetään taakse siinä määrin kuin on kyse feminiinisestä. "Ulos" ei pyritä, sillä kuolemasta lakkaaminen on mahdollista sisässä "meille kahdelle".

⁸² "Tule, hän sanoo, mennään vankilaan, me kaksi yhdessä, ilman häntä ilman heitä, minä yksin teen sinusta vain sinut, sinä yksin lasket huuliesi yön silmilleni ja näen sinut muurien ja aikojen tuolla puolen. Jos välität minusta syleilen sinua ja me luomme uudet tarinat, jos et halua minä pyydän sinulta anteeksi. Sinä olet ylhäällä ja alhaalla ja minä olen sisässä. Ulkona asioiden salaisuus kuivuu, sukupolvet virtaavat sanoista kuolleina auringon alla, mutta sisässä me olemme lakanneet kuolemasta." (oma suom.)

⁸³ Suomenkielinen ilmaus: "me kaksi yhdessä" tosin päinvastoin palauttaa *meidät* kätevästi *yhteen* ja toimii täten narsistisen rakkauden teesinä!

Loppusanat

Tutkimissani Anaïs Ninin ja Hélène Cixous'n teoksissa on vahvoja vaikutteita psykoanalyttisesta ihmiskuvasta. Minäkertojien romaaneissa kuvaama ”ulkomaailma” näyttäytyy päähenkilön, minä-hahmon, psyyken näyttämönä. Olen tutkinut romaaneissa esitettyä minän kasvukertomusta lacanilaisen psykoanalyttisen käsitteistön avulla syntymisenä symbolisen subjektiksi. Olen osoittanut, kuinka subjekti syntyy romaanien kirjoituksessa minän ja lacanilaisen Toisen, kielen järjestelmän, dialektiikassa. Lacanilaisen psykoanalyysin suomasta näkökulmasta olen tutkinut romaanien esittämää kuvaa tiedostamattomasta kielen rakenteen vaikutuksena minään.

Romaaneissa kuvatut ”sisässä olon” tai ”insestin talon” asuttamisen tilan ovat symboleja takertumiselle minään. Lacanilaisittain minään identifioituminen on välttämätön prosessi, joka johtaa ”identiteetin panssarin” omaksumiseen. Minään jähmettyminen, takertuminen sen luomaan illuusioon oman diskurssin hallinnasta johtaa kuitenkin neuroottiseen ahdistukseen. *House of Incestin* minä pyrkii pakenemaan minän rajoittavuutta symbolisen ulkopuolelle *Toisen jouissanceen* kokemukseen, kohtumaiseen olotilaan, missä minä hukkuisi toisen ruumiiseen. Pysyvä paluu kohtuun ei kuitenkaan onnistu ilman subjektin kuolemaa niin kuin minän kohtaaman Jeannen kohtalo osoittaa. Subjekti on olemassa vain symbolisessa, ja sieltä *House of Incestin* minä ei loppujen lopuksi halua eikä pääse ulos muuten kuin hetkellisessä *Toista jouissancea* muistuttavassa Sabinaan sulautumisen kokemuksessa. *Dedans'*in minäkertoja pyrkii toisaalta muuttamaan symbolisen ”isänruumiin” eli poissaolevan isän antamat sanat konkreettiseksi ruumiiksi, josta syntyä symboliseen.

Analyysini romaanien kirjoituksesta tuovat esille, kuinka minän hallinta puretaan ja kerronnassa annetaan tilaa toisille: *House of Incestin* minästä tulee myös sinä ja *Dedans'*in minässä sekoittuvat sekä minä että minän isä. Lacanin mukaan subjekti katoaa ”isän-nimen”, sen merkitsijän taakse, joka on subjektin tilalla symbolisessa. *House of Incestin* minä on hysteerikko, joka turhaan etsii ”todellista” naiseutta ja varsinaista ”totuutta”. Kielen todellisuudessa, jonka eräs symboli romaanissa on minän kirjoittama kirja, nuo molemmat jäävät saavuttamatta. Minä tuntee olevansa valheiden ja naamioiden takana, mutta juuri ”minä” on naamio tai valhe, jonka ottaminen ”todesta” vie ikuiseen ”kadotukseen” eli kuolemaa

symboloivaan jähmettymiseen. *House of Incestin* minä haikailee liikkeen ja muutoksen perään, mutta on itse kykenemätön näihin molempiin.

Lacanin kuvaileman subjektin vieraantumisen tai ”häviämisen” ja poissaolon sijasta on kuitenkin mahdollista ”löytää” uudenlainen subjektius merkitysijöiden välisenä kipinä. Ninin romaanin kirjoitus toteuttaakin sen, mihin minä tarinan tasolla ei kykene. Kirjoituksessa imitoidaan mm. musiikkia kiinnittämällä huomiota pikemmin sanojen sointiin kuin merkitykseen, jolloin syntyvät merkitykset ovat vain hetkellisiä. Lisäksi teoksen ristiriitainen minäkerronta osoittaa merkitykset myös kerronnan tasolla liikkuviksi. Niinpä itse teoksen kirjoitus edustaa uudenlaista, liikkuvaa subjektiutta, jonka kautta ”elämä”, johon minä inestin talosta haikailee on mahdollista. *House of Incestin* minä näkee elämän jossain (inestin talon) ulkopuolella, jonne hän ei pääse. *Dedans*’in minä kuulee romaanin lopussa ”isän” kutsun ”vankilaan”. Minä ei ole kuitenkaan koskaan pyrkinytkään elämään ulkopuolella vaan sisäpuolesta on tarinassakin rakennettu ainoaa mahdollista ”kuolemasta lakkaamisen” paikkaa. Sisä- ja ulkopuolen sekä maskuliinisen ja feminiinisen käsitteille lukuisia merkityksiä antanut kerronta on kuitenkin keskittynyt dekonstruoimaan nämä käsitteet ja niiden vastakkaisuuden, jolloin ne asettautuvat toinen toisensa yhteyteen uudella tavalla. Naispuolinen minä ja miespuolinen ”hän” muuttuvat minäksi ja sinäksi tai meiksi kahdeksi, jotka kykenevät lakkaamaan kuolemasta vain ”yhdessä”. Molempien teosten kirjoitus tietää tarinaa paremmin miten uudenlainen elämä on mahdollista: toivottu liikkuva subjektius löytyy sieltä, missä merkitys on jatkuvassa liikkeessä.

Lähteet

Tutkittu kaunokirjallisuus

- CIXOUS, HELENE 1969 *Dedans*. Paris: Grasset.
NIN, ANAÏS 1936/79 *House of Incest*. Ohio: Swallow Press.

Tutkimuskirjallisuus

- Anaïs Nin and her critics* 1996 Toim. Philip K. Jason. Columbia: Camden House.
Anaïs Nin: Literary Perspectives 1997 Toim. Suzanne Nalbantian. London: Macmillan Press.
BALAKIAN, ANNA 1996 "Introduction: The Poetic Reality of Anaïs Nin" Teoksessa *Anaïs Nin and her critics*.
BENSTOCK, SHARI 1986 *The Women of the Left Bank: Paris, 1900—1940*. Austin: University of Texas Press.
BRENNAN, KAREN "Anaïs Nin: Author(iz)ing the Erotic Body. *Genders* 14, Fall 1992, 66—86.
BRETON, ANDRE 1988 *Oeuvres complètes I*. Paris: Gallimard.
BROOKS, PETER 1993 *Body work: Objects of Desire in Modern Narrative*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
--- 1994 *Psychoanalysis and Storytelling*. Cambridge, Massachusetts: Blackwell Publishers.
CALLE-GRUBER, MIREILLE 2002 *Du café à l'éternité – Hélène Cixous à l'oeuvre*. Paris: Galilée.
CIXOUS, HELENE 1975 "Le rire de la Méduse" *L'arc* 61, 39—54.
--- 1976a "Le sexe ou la tête?" *Les Cahiers du GRIF* 13, 3—15.
--- 1976b "Quelques questions à Hélène Cixous" *Les Cahiers du GRIF* 13, 16—20.
--- 1990 "De la scène de l'Inconscient à la scène de l'Histoire : Chemin d'une écriture." Teoksessa *Hélène Cixous: Chemins d'une écriture*.
CIXOUS, HELENE, MADELEINE GAGNON & ANNIE LECLERC 1977 *La venue à l'écriture*. Série "féminin futur" dirigée par Catherine B. Clément et Hélène Cixous. Paris: Union générale d'éditions.
CLÉMENT, CATHERINE 1981 *Vies et légendes de Jacques Lacan*. Édition revue et corrigée. Paris: Éditions Grasset & Fasquelle.
CONLEY, VERENA ANDERMATT 1984 *Hélène Cixous: Writing the Feminine*. Lincoln: University of Nebraska Press.
--- 1990 "Délivrance." Teoksessa *Hélène Cixous: Chemins d'une écriture*.
CREMONESE, LAURA 1997 *Dialectique du masculin et du féminin dans l'oeuvre d'Hélène Cixous*. Paris: Didier Érudition.
DE BEAUVOIR, SIMONE 1949/79 *Le deuxième sexe I. Les faites et les mythes*. Paris: Gallimard (coll. Folio Essais).
DEFROMONT, FRANÇOISE 1990 "L'épopée du corps" Teoksessa *Hélène Cixous: Chemins d'une écriture*.
DOR, JOËL 1985 *Introduction à la lecture de Lacan: I. L'inconscient structuré comme un langage*. Paris: Éditions Denoël.
FAGES, JEAN-BAPTISTE 2005 *Comprendre Jacques Lacan*. Paris: Dunod.
FINK, BRUCE 1995 *The Lacanian Subject - Between Language and Jouissance*. New Jersey: Princeton University Press.
FRANKLIN, BENJAMIN & DUANE SCHNEIDER 1979 *Anaïs Nin: An Introduction*. Ohio: University Press.

- FREEMAN, BARBARA 1988 "Plus corps donc plus écriture: Hélène Cixous and the mind-body problem." *Paragraph* 11/1, 58—70.
- FREUD, SIGMUND *SE = Standard Edition of the Complete Psychological Works*.
 --- 1925 "Selbstdarstellung" engl. "An Autobiographical Study" *SE vol. XX*, 7—70.
 --- 1931 "Über die Weibliche Sexualität" engl. "Female Sexuality" *SE vol. XXI*, 225—243.
 --- 1993 *Johdatus narsismiin ja muita esseitä*. Helsinki: Love kirjat.
- FUDERER, LAURA SUE 1990 *The Female Bildungsroman in English: An Annotated Bibliography of Criticism*. New York: The Modern Language Association of America.
- GUEGAN FISHER, CLAUDINE 1988 *La cosmogonie d'Hélène Cixous*. Amsterdam: Rodopi.
Hélène Cixous: Chemins d'une écriture 1990 Toim. Françoise van Rossum-Guyon & Myriam Díaz-Diocaretz. Rodopi: Presses Universitaires de Vincennes.
- HOMANS, MARGARET 1980 *Women Writers and Poetic Identity: Dorothy Wordsworth, Emily Brontë, and Emily Dickinson*. New Jersey: Princeton University Press.
- JARDINE, ALICE A. 1985 *Gynesis: Configurations of Woman and Modernity*. New York: Cornell University Press.
- KAITARO, TIMO 2001 *Runous, raivo, rakkaus: johdatus surrealismiin*. Helsinki: Gaudeamus.
- KOSONEN PÄIVI 1992 "Hélène Cixous ja écriture féminine – kosketuskohtia naistekstin eroon." *Kirjallisuudentutkijain Seuran vuosikirja* 46, 9—24.
- KRISTEVA, JULIA 1974 *La révolution du langage poétique*. Paris: Éditions du seuil.
- LACAN, JACQUES 1966/99 *Ecrits 1 & 2*. Paris: Éditions du seuil.
 --- 1973 *Le séminaire livre XI: Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse 1964*. Paris: Editions du Seuil.
 --- 1975 *Le séminaire livre XX: Encore 1972—73*. Paris: Editions du Seuil.
 --- 2004 "Entretien en 1974": Jacques Lacan & Emilio Granzotto. *Magazine Littéraire* Févr. 2004, 24—29. (Alkup. ilm. *Panorama*-lehdessä Italiassa 1974)
 --- 1974 *Télévision*. Paris: Éditions du Seuil.
 --- 2005 *Des Noms-du-père*. Paris: Éditions du Seuil.
- MARKERT, L. W. 1997 "Speaking with Your Skeleton: D. H. Lawrence's Influence on Anaïs Nin" Teoksessa *Anaïs Nin: Literary Perspectives*. 223—235.
- NIN, ANAÏS 1968/86 *The Novel of the Future*. Ohio: Swallow Press.
 --- 1995 *The Mystic of Sex and Other Writings*. Santa Barbara: Capra Press.
- PODNIIEKS, ELIZABETH 2000 *Daily Modernism: The Literary Diaries of Virginia Woolf, Antonia White, Elizabeth Smart, and Anaïs Nin*. Montreal: McGill-Queen's University Press.
- RICHARD-ALLERDYCE, DIANA 1998 *Anaïs Nin and the Remaking of Self: Gender, Modernism, and Narrative Identity*. Illinois: Northern Illinois University Press.
- ROSOWSKI, SUSAN J. 1983 "The Novel of Awakening." Teoksessa *The Voyage In: Fictions of Female Development*. 49—68.
- ROUDINESCO, ELISABETH & MICHEL PLON 1997 *Dictionnaire de la psychanalyse*. Paris: Librairie Arthème Fayard.
- SALESNE, PIERRE 1989 *Hélène Cixous: l'émoi en langues d'autres. Lectures du Prénom de dieu, Dedans, Le troisième corps, Les commencements, Ou l'art de l'innocence*. (Thèse de 3e cycle.) Paris: Université VIII.

- SANTELLANI, VIOLETTE 1990 "Femmes sans figure et figures de femmes." Teoksessa *Hélène Cixous: Chemins d'une écriture*.
- SAYRE, GARY 1986 "House of Incest: Two Interpretations." Teoksessa *Anaïs, Art and Artists, a Collection of Essays*. 45—58.
- SPENCER, SHARON 1996 "The Music of the Womb: Anais Nin's 'Feminine Writing.'" Teoksessa *The Critical Response to Anais Nin*. 55—66.
- STEVENS, CHRISTA 1999 *L'écriture solaire d'Hélène Cixous. Travail du texte et histoires du sujet dans Portrait du soleil*. Amsterdam – Atlanta: Editions Rodolpi.
- SULEIMAN, SUSAN 1990 *Subversive Intent: gender, politics, and the avant-garde*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- The Body and the Text: Hélène Cixous, Reading and Teaching* 1990 Toim. Helen Wilcox, Keith McWatters, Ann Thompson and Linda R. Williams. London: Harvester Wheatsheaf.
- The Critical Response to Anais Nin* 1996 Toim. Philip K. Jason. Westport/London: Greenwood Press.
- The Voyage In: Fictions of Female Development* 1983 Toim. Elizabeth Abel, Marianne Hirsch and Elizabeth Langland. Hanover: University Press of New England.
- TOOKEY, HELEN 2003 *Anaïs Nin, Fictionality and Femininity: Playing a Thousand Roles*. Oxford: Clarendon Press.
- VERHAEGHE, PAUL 1997/1999 *Does The Woman Exist? From Freud's Hysterical to Lacan's Feminine*. Revised edition. New York: Other Press.