

Martti-Tapio Kuuskoski

**Aika toistaa –
Alain Robbe-Grillet’n romaanista *La reprise* Richard
Wagnerin *Parsifalin* kautta Michel Houellebecqin romaaniin
Mahdollinen saari – ja takaisin**

”Täällä aika avartuu tilaksi.”

Richard Wagner: *Parsifal*

Voiko kirjallisuus tavoittaa sanojensa jatkumoon ajan *immanenssia*, ajallisuutta tai kestoa, jossa ei ole kyse pelkästä menneisyyden, nykyisyyden ja tulevaisuuden tapahtumien raportoinnista, esimerkiksi muistojen, toiveiden ja odotusten representaatiosta, vaan ajallisuudesta kantilaisten ajan, tilan ja kausaliteetin kategorioiden tuolla puolen – ehkä ajasta, joka avartuu tilaksi?

Tarkastelen artikkelissani kahta uutta ranskalaista romaania, Alain Robbe-Grillet’n teosta *La reprise* (2001, Toisinto), joka on *nouveau romanin* isän ensimmäinen romaani kahteenkymmeneen vuoteen, sekä Michel Houellebecqin romaania *La possibilité d’une île* (2005), joka on suomennettu nimellä *Mahdollinen saari* (2006). Näkemykseni mukaan teoksissa tulee esiin kaksi toisilleen vastakkaista ajallisuuden ilmaisua. Tämä ei yllätä sikäli, että Robbe-Grillet on pitkän linjan antihumanisti ja ultramodernisti, joka on käynyt kirjallisen uransa alusta alkaen balzacilaista realismia – sen psykologisuutta ja sen jatkuvuuskerronnan oletettua luonnollisuutta – vastaan (vrt. Robbe-Grillet 1963). Houellebecqiä taas voidaan luonnehtia teknologisoituneen kulutuskapitalismin ajan Balzaciksi.

Robbe-Grillet’n teos sijoittuu sodanjälkeisen, jaetun Berliinin raunioille. Siellä Robbe-Grillet’n koko aikaisemman – niin kirjallisen kuin elokuvallisenkin – tuotannon teemat alkavat elää kummallista uuselämää. Kirjan päähenkilö, Berliiniin saapuva minäkertoja, pyrkii kirjoittamaan mahdollisimman tarkkaa raporttia kokemuksistaan. Tuloksena ajallisesti ja paikallisesti yhä epämääräisemmiksi käyvät tapahtumakulut moninkertaistuvat ajan ”suunnattomuudessa”. Raportoiva kertojakin jakautuu kah-tia: toisaalta ”leipätekstin” ja toisaalta ylenmääräisten alaviitteiden kertojaksi. Robbe-Grillet luo ”uusintavan toiston” avulla hämmästyttävän kuvan ajasta, jota kutsun ”sä-rkyneen kristallin ajaksi”.

Houellebecqin romaani puolestaan kertoo lähitulevaisuuteen sijoittuvan tarinan Danielista, joka elättää itsensä sovinnistisilla ja rasistisilla vitseillä. Daniel kirjoittaa elä-

seksi. Juuri tämä on ollut aina Robbe-Grillet'n ultramodernistisen asenteen taustalla. Houellebecq puolestaan on antanut romaaneissaan painoa suoraviivaiselle teknologiselle järjelle ja äärimmäisen kitkattomalle kirjoitukselle, jossa koko inhimillinen maailma redusoituu yksiulotteiseksi merkitysjatkumoksi.³ Tämä näkyy erityisesti kulutuskapitalismista ja seksiturismista kertovan romaanin *Plateforme* (2001; *Oikeus nautintoon*, 2002) ”latteassa muodossa”, jolla Houellebecq vie halukapitalistisen nihilismin äärimmäisyyteensä.

Teknologisen järjen korostus näkyy myös kloonausta käsittelevässä romaanissa *Mahdollinen saari*, jossa kloonien henkistä elämää pidetään yllä niin sanotulla ”Piercen lakeja” noudattavalla, täydelliseen ”kognitiivisen muistin välittämiseen” soveltuvalle ”vääristymättömällä kielellä” (MS 22, PdI 27).⁴

Filosofi Bernard Stieglerin (1998, 276) mukaan huipputeknologisoitunut kulutuskapitalismi on mullistanut yhteiskunnallisen ajan ja synnyttänyt pakottavan tarpeen tekniikkaa pohtivalle muistin politiikalle. Stiegler on filosofissaan korostanut sitä, kuinka erilaiset tekniikat kiinnittävät eri tavoin itseensä aikaa ja muistia, joskus muistia säilyttäen, joskus unohtuen tuoden.

Erilaiset instituutiot tuottavat aina jonkinlaista ajallisuutta, oli kyse sitten vankilalaitoksesta, yleisestä asevelvollisuudesta, sosiaaliturvajärjestelmästä, matemaattisesta teoriasta, uskonnollisista systeemeistä, taideteoksista ja -instituutioista – tai vaikkapa myyttisestä ajattelusta, jota voidaan biologisen perustansa takia⁵ pitää ihmisen vahvimpana sisäisenä muistijärjestelmänä. Kloonaamisen avulla toisintoja tuottavan (yhteiskunnallisen) järjestelmän voisi katsoa haastavan *ihmisyksilön* olemisen biologis-myyttistä perustaa.

Robbe-Grillet'n romaanissa syntyvällä aikatila-konstituutiolla on läheinen suhde myyttiseen ajallisuuteen, ja teoksen ytimeistä löytyykin myytti elämää uusintavasta pyhästä Graalista. Houellebecqin romaanin aikatila-konstituutiota määrittää taas ajatus kloonyhteiskunnan tuottamasta, ajan lopullisesti tuhoavasta ikuisesta elämästä. Nämä ovat siis perustat, joille Robbe-Grillet ja Houellebecq rakentavat omat kirjalliset sotatekoneensa.⁶

Toiston ja uusintamisen teemat kuuluvat olennaisesti paitsi Graalin ihmeeseen, jossa arkinen ajallisuuden kokemus ylittyy, myös ikuisen elämän bioteknologiseen ratkaisuun. Artikkelini aikaa koskeva perushypoteesi onkin seuraava: Toisto on edellytys ajan kokemukselle, toisin sanoen toisto on keston perusta. Samalla se on perusta myös muistille. Toisaalta toisto edellyttää kuitenkin eron, jotta se tulisi havaituksi tai koetuksi. Äärimmäisyyteen menevässä saman toistossa aika katoaa.

Sekä Robbe-Grillet'n että Houellebecqin teosten aikatilan rakennusaineena on tietynlainen liikkumattomuus ja jatkuva toisto. Lopputulokset ovat silti vastakkaiset: Robbe-Grillet'illä immanentti aika keriytyy näillä keinoin auki synnyttäen äärimmilleen

La reprise -romaani kertoo jakautuneeseen Berliiniin vuonna 1949 saapuvasta salaisesta agentista, jonka tehtävä on niin salainen, ettei hän tiedä sitä itseään. Raunioitunut Berliini tarjoaa päähenkilölle, minäkertojalle, vihjeiksi Robbe-Grillet'n aikaisemman tuotannon palasia, "toisintoja". Samalla kaikki tuntuu kahdentuvan, ja lopulta moninkertaistuvan. Romaani alkaa sanoilla: "Näin siis aloitan, tässä, uudelleen ja teen yhteenvettoa" (R 9).

Kirjan synnyn taustalla vaikuttaa Robbe-Grillet'n omakohtainen nuoruuden kokemus Berliinistä ja Saksasta. Robbe-Grillet'n (2005, 39) mukaan Berliinin sodanjälkeisissä raunioissa ei ollut kysymys vain raunioituneista kaduista, vaan "raunioina oli myös itse Goethe". Robbe-Grillet asettaa nyt itsensä tähän samaan tilanteeseen.

Viisikymmentä vuotta myöhemmin päätän rekonstruoida tähän hävitettyyn Berliiniin koko aikaisemman kirjallisen tuotantoni, ikään kuin se olisi raunioina. [–] Se, mikä toistetaan, on identtinen sille, mikä on ollut – kyse on siis taaksepäin suuntautuneesta liikkeestä, kun taas toisinto [*reprise*] on suuntautunut eteenpäin: menneisyyden raunioista tulen konstruoidaan uuden maailman, eikä se ole toisto [*répétition*], vaan toisinto. (Robbe-Grillet 2005, 39–40.)

Robbe-Grillet (2005, 41) toteaa, että tästä uusintavasta, raunioiden keskellä tapahtuvasta toistosta kasvaa lopulta myös lukijan mielessä "ajattelun katedraali". Eräänlainen virtuaalinen Graalin temppeli.⁹

La reprise -romaanissa on erityyppisiä – niin temaattisia, rakenteellisia kuin strategisiakin – toisintoja kaikista Robbe-Grillet'n aikaisemmista teoksista. Robbe-Grillet'n ensimmäisestä julkaistusta romaanista *Les gommés* (1953, Kumit) on peräisin muun muassa salapoliisitarinan teema, johon deterministinen Oidipus-myytti on peruuttamattomasti sekoittunut, sekä tähän liittyvä pilailu psykoanalyysin oidipalisoivan merkityksenannon kustannuksella. Myös toiston idea löytyy jo tästä romaanista, kuten myös tärkeä *kumittamisen*, (osittaisen) poispyyhkimisen teema.

Rakenteellisella tasolla tämä omaelämäkerrallinen "rauniokaupungin topologia" on vahva toisinto teoksesta *Topologie d'une cité fantôme* (1976, Aavekaupungin topologia). Uudessa teoksessaan Robbe-Grillet rakentaa raunio-Berliinistä, muun muassa erilaisia *trompe l'oeil*-efektejä hyödyntäen, eräänlaisen Kleinin pulloa muistuttavan topologisen tila-avaruuden, joka ei enää tottele arkimaailman topografiaa, vaan jossa jokin tietty tila voi täysin yllättäen muuntua joksikin toiseksi. Jatkuvan toiston myötä *La reprise* -romaanin topologisista muunnoksista tulee lopulta enemmänkin kestollisia kuin pelkkiä avaruudellisia tiloja.¹⁰

Djinn-romaani (1981), jonka topologia on enemmänkin pintojen topologiaa (vrt. Möbiuksen rengas), on tässä mielessä vaikuttanut vähemmän. *Djinn* on uudessa teoksessa pikemminkin läsnä motiivien kautta, jollaisia ovat esimerkiksi sokean miehen

valkoinen keppi tai hylätyt mallinuket (R 181) – tai *Djinnin* alaotsikossakin mainittu ”epätasainen katukiveys”: muunlaisia katukiveyksiä ei raunio-Berliinissä itse asiassa tunnu olevankaan.

Djinnin tarinan rajaavana kehiksenä toimi ranskan kielioppi: teos eteni kielioppi-kirjan sääntöjen mukaan yksinkertaisemmista kielellisistä muodoista monimutkaisempiin. *Djinnissä* Robbe-Grillet kehitti aivan erityisen tavan käyttää kielen aikamuotoja, ja näin esimerkiksi menneet tapahtumat ja henkilöt saattoivat törmätä tai sekaantua tulevaisuuden tapahtumiin tai henkilöihin. Tätä keinoa Robbe-Grillet on jalostanut edelleen *La reprise* -teoksessa, kuten myös *Djinnistä* tuttua persoonamuotojen ja erityisesti minä- ja hän-kerronnan ovelien vaihtelujen tekniikkaa sekä alaviitteiden käyttöä fiktiivisen maailman luomisessa.¹¹

Lentävän hollantilaisen rapistunut laiva on peräisin paitsi Wagnerin oopperasta myös Robbe-Grillet’n sitä toisintaneesta elokuvasta *Un bruit qui rend fou* (1995, Ääni joka tekee hulluksi). *La reprise* -romaanin Wagner-viittaukset ovat huomattavia. Edellisen lisäksi niitä on musiikkidraamoista *Tristan ja Isolde* (lemmenjuoman teema) ja *Nibelungin sormus* (valkyyria-teema), sekä erityisesti näyttämönyhytyksistä *Parsifal* (Gaal-teema, Klingsor ja kukkaistytöt).

Itse asiassa *La reprise* on Robbe-Grillet’n henkilökohtainen toisinto Wagnerin *Parsifalin* tematiikasta. Samalla se on kirjallinen vastine Wagnerin *Nibelungin sormuksessa* huippuunsa kehittämästä lukemattomien motiivien ja niiden variaatioiden järjestelmästä, jonka tuloksena draamaan syntyy lakkaamattomassa liikkeessä oleva virtuaalinen, musiikillis-rihmastollinen merkitysuniversumi. Robbe-Grillet (2005, 88, 91) onkin todennut, että *La reprise* -romaanin kertomusta organisoivana periaatteena on Wagnerin teoksille olennainen eron ja toiston järjestelmä, jonka avulla Robbe-Grillet tavoittelee kirjoitukseensa musikaalista struktuuria.

Eroavuudet, vastakkaisuudet, sovittamattomat erot erilaisten mahdollisten narratiivien (tai narratiivisten törmäysten) välillä tuovat välittömästi mieleen tuon kirjallista rakennetta koskevan suuren kysymyksen: kysymyksen erosta ja toistosta. Itse asiassa tällä hetkellä kirjallisuus lähentyy huomattavasti sitä, mikä voisi olla musikaalinen rakenne. Ero ja toisto ovat todellakin perustavat käsitteet, joilla ymmärtää sitä, miten Beethovenin sinfonia tai, *a fortiori*, Wagnerin ooppera toimii.

Toisto siis, muttei välttämättä yhdenmukaisuuteen asti. Asiat toistuvat, mutta erojen kanssa. (Robbe-Grillet 2005, 88.)

Eron ja toiston järjestelmän avulla Robbe-Grillet (2005, 91) on vahvistanut kaksois-olennon teemaa *La reprise* -romaanissa niin, että itse kertoja kahdentuu teoksessa. Kahteen maailmaan jakautuneesta kertojasta tulee *La reprise* -romaanissa vastaavanlainen merkitysten generoija kuin *Parsifalissa* kahteen maailmaan jakautuneesta Kundryn hahmosta (vrt. Kuuskoski 2005, 53).

Ajan kiinnittäminen *La reprise* -romaanin alaviiteapparaatin avulla

Robbe-Grillet'n *La reprise* -romaanin ilmestyy kirjan alkupuolella toinen kertojaääni, joka alkaa alaviitteiden kautta vallata yhä enemmän ja enemmän tekstuaalista tilaa. Tämä(kin) ääni on identiteetiltään epämääräinen ja vaikuttaa epäluotettavalta. Ensimmäiset merkit epäluotettavuudesta ”alaviitteiden ääni” antaa oikeastaan jo ensimmäisessä alaviitteessään, joka alkaa seuraavasti:

Viite 1 – Kertoja, joka on itsekin epäilyttävä ja joka esittäytyy fiktiivisellä nimellä Henri Robin, tekee tässä pienen virheen. (R 29.)

Tämä tekstuaalinen väliintulo sivulla 29 yllättää lukijan täysin. Se ilmentää päähenkilöstä ja hänen (minä)kerronnastaan radikaalisti eroavaa ”ulkoista taho”, ja herättää ylipedantissa syytelyssään heti tiettyjä epäilyksiä.

Aikaisemmin minäkertoja ”Henri Robin” on kertonut, että häntä varjostetaan. Itse asiassa varjostaja oli muistuttanut kertojaa enemmän kuin tämä itse, sillä kertoja oli laittanut itselleen tekoviikset matkustaessaan junalla salaisen tehtävän suorituspaikalle Berliiniin. Kummallista tässä matkassa on ollut myös se, että kyseinen varjostaja on koko ajan kulkenut kertojan edellä. Vakoilevan-vakoiltavan kaksoisolennon kanssa kulkeminen on itse asiassa ihmismielelle tyypillisen *déjà vu* -ilmiön yksi mahdollinen kirjallinen purku ja samalla, taideteokseen kiinnitettynä, myös sen laajennus ja vahvistus.

Kun tässä tilanteessa romaanin ilmestyy aivan uudessa tekstuaalisessa ulottuvuudessa uusi ääni, joka syyttää aikaisempaa ääntä epäluotettavuudesta, leviää epäluotettavuus samaan aikaan kahtaalle – sekä ”ylätekstiin” että ”alatekstiin”. Näin siis jo romaanin ”Prologissa” olemme tilanteessa, jossa varsinaisen tekstin totuus ja alaviitetekstien totuus *kumittavat* toisiaan pois. Mikään ei kuitenkaan katoa täysin, sillä merkityksen synnyn tapahtumat ovat peruuttamattomia. Näin uusi kertojaääni on alaviitteillään avartanut tekstuaalista tilaa kahtaalle, ja luonut samalla tekstuaalisten merkitysten kestoa, joka sitten ilmenee kokemuksellisena kestonä lukijan mielessä.

La reprise -romaanissa Robbe-Grillet on siis vienyt teoksilleen tyypillisen tekniikan alaviitteiden avulla hyvin pitkälle. Esimerkki vastaavasta ilmiöstä yksittäisten sanamerkitysten tasolla on vaikkapa itseään pyyhkivä ilmaus ”antinatsilainen pseudovastarintaorganisaatio”, jossa alaviitteiden ääni kertoo toimineensa (R 130).

Alaviitteiden taitossa on periaatteena ollut se, että alaviite alkaa aina varsin normaaliin tapaan sivun alalaidasta. (Lyhyet alaviitteet 2, 10 ja 12 sivuilla 32, 119 ja 173 tekevät tässä poikkeuksen, ne sijoittuvat tekstin lomaan, sivun keskivaiheille.) Silloin kun alaviiteteksti ei mahdu tähän tilaan, se jatkuu seuraavalla sivulla suoraan ylälaidasta. Näin se tunkee muun tekstin väliin, ja samalla sen alku ja loppu hämärtyvät. Mikäli alaviitettä on lähtenyt lukemaan heti, kun se on tekstissä numerolla ilmoitettu,

ydin. Tässä alaviitteessä kirjan sadoerotiikka huipentuu alaikäisen tytön kidutukseen ja raiskaukseen, ja loppujen lopuksi myös imaginaarisen alueen subversiiviseen vapauttamiseen. Tästä alaviitteestä alkaa teoksen skitsoidinen ”Parsifal-jakso”, jonka avulla alaviitteissä esiin nousseen oidipaalisin triadin jähmettävä merkitystuotanto pyritään pyyhkimään pois.¹³

Pirstoutuneen kristallin aika

La reprise -romaanissa esiintyy kolme sadoeroottista lyijykynäpiirrosta, joissa alaikäinen mutta rietas ja valehtelemaan taipuvainen Gigi (*hardcore*-versio *Djinn*-romaanin pienestä Maria-tytöstä) poseeraa alasti kidutettavana. Kirjassa kuvailtujen piirrosten nimet ovat ”Pénitence” (Katumus), ”Le bûcher” (Polttorovio) ja ”Rédemption” (Vapahdus). Näistä nimistä viimeinen on kirjan kertojan mukaan ”symbolinen otsikko” (R 179).

Piirroksat on numeroitu tähän järjestykseen, ja ne voidaan ymmärtää Robbe-Grillet’n leikilliseksi tableau-vastineeksi Wagnerin *Parsifalin* kolmelle näytökselle, joista ensimmäinen on kärsimyksen täyttämää katumusta, toinen eroottisen halun täyttämää hekumaa ja kolmas lempeän resignaation täyttämää vapahdusta. Lyijykynäpiirroksat itsessään ovat *hardcore*-toisintoja Robbe-Grillet’n aikaisemmista teoksista, kuten esimerkiksi elokuvista *Glissements progressifs du plaisir* (1974, Nautinnon asteittaiset liukumukset) ja *Le jeu avec le feu* (1975, Leikkiä tulella).

Kolmannessa piirroksessa (”Rédemption”) villiruuksilla kruunattu Gigi-tyttö on ristiinnaulittu. Roomalainen kenturio on painamassa keihäänkärkensä tytön sukupuolielimiin ja sen ympärillä olevaan pehmeään lihaan.

Näistä monista haavoista vatsanpohjassa, vulvassa, nivusissa ja reisien yläosissa pulppuaa vuolaasti purppuranpunaista verta, jonka Joosef Arimatialainen on kerännyt täpötäyteen samppanjalasiin. (R 180.)

Toisin kuin *Parsifal*-eepokset kirjoittaneilla Wolfram von Eschenbachilla ja Chrétien de Troyesilla Wagnerin *Parsifalissa* Graal on kristallimalja – ja näin on siis myös Robbe-Grillet’n romaanissa, vaikka malja onkin kaventunut samppanjalasin muotoiseksi. Joosef Arimatialainen taas on Wagnerin teokseensa omaksuman legendan mukaan se, joka talletti ristiinnaulitun Jeesuksen haavoista vuotaneen veren Graalin maljaan. Samasta maljasta Jeesus oli nauttinut viimeisen ehtoollisensa.

Toinen Graalin ritarien vaalima pyhäinjäännös Wagnerin *Parsifalissa* on niin sanottu Longinuksen keihäs. Sillä Longinus-niminen roomalainen sotamies puhkaisi Kristuksen kylkeen haavan, mutta samalla keihästä pitkin vuotava veri paransi hänen huonon näkönsä. Wagnerin myyttitulkinnan mukaan tämä ”haavoittava ja parantava ihmekeihäs” (maskuliininen prinssiippi) ja kristallinen Graalin malja (feminiininen prinssiippi) ovat täydentävässä suhteessa toisiinsa.

Kuitenkin vasta *La reprise* -romaanin toistosta voi sanoa, että Robbe-Grillet on koostanut vanhasta materiaalistaan uuden sadoeroottisesti väritetyn myytin, josta kasvaa – viittauksenomaisten merkitysten ja yksittäisten generatiivisten Wagner-teemojen sijaan – kokonainen Wagnerin *Parsifalin* ”aika avartuu tilaksi” -mysteerin toisto kirjallisin keinoin. Wagnerilainen Graalin temppeli, jonne ei ole kulkutietä kausaliteettiin sidotun ajan ja paikan avulla, saa nyt toisinnokseen Robbe-Grillet’n ”ajattelun katedraalin”.

Robbe-Grillet’n tuotannon ytimessä on pyrkimys tavoittaa sellainen virtuaalisten kuvien omaehtoinen maailma, *virtuaalinen fantasmagoria*, joka arkinäkemyksemme mukaan vaikuttaa haamujen, harhojen tai vastaavien maailmalta, vaikka itse asiassa se on todellisempi, alkuperäisempi kuin *a posteriori* järjestynyt aktuaalinen maailma – puhumattakaan tällaisen maailman representaatiosta.

Tällaisen virtuaalisen ”puolimaailman”, ”nykyisyyden muistojen”, objektiivisesta tavoittamisesta on kysymys myös Robbe-Grillet’n kumittamisen strategiassa. Samoin juuri tässä on Robbe-Grillet’n tukahduttamista vastustavan sadoerotiikan subversiivisuus. Robbe-Grillet’n tuotannossa esiintyy usein edestakaisia liukumia todellisista ruumiista ja verestä mallinukkeihin ja kirkkaanpunaiseen maaliin – näitä on siis myös *La reprise* -romaanissa. Ne ovat virtuaalisten, mutta täysin todellisten kuvien luomisen yksi ilmaisu. Toisaalta mitään ei tukahduteta, mutta toisaalta virtuaaliset kuvat eivät kuitenkaan kykene tekemään mitään sellaista kuin oikeat esineet (vrt. Bergson 1923, 143). Kuitenkin ne ovat yhtä todellisia ja vahvoja. Ne vain tekevät toisia asioita – esimerkiksi luovat kestoja.

Houellebecqin kloonattu aika

”Tervetuloa ikuiseen elämään, ystävät.” (MS 7, PdI 9) Näin Michel Houellebecqin sulkeutunut tulevaisuusromaanin *Mahdollinen saari* toivottaa lukijansa tervetulleeksi. Romanin aikatila-kompositio koostuu kolmesta tulevaisuuden ajasta. Danielin, ”viimeisen ihmisen”, tarina sijoittuu lähitulevaisuuteen, ja päättyy hänen itsemurhaansa. Tätä ennen Daniel I on kirjoittanut tulevaa kloonielämää varten tarkasti muistiin oman ”elämäkertomuksensa”.

Uusihmisten, muun muassa Daniel-kloonien 24 ja 25, maailma sijoittuu muutama tuhat vuotta tästä eteenpäin. He tekevät kommentaareja ensimmäisen Danielin elämäkertomukseen. Romanissa vuorotellaan näiden kahden ajan, lähitulevaisuuden ja kaukaisen tulevaisuuden, välillä. Lukua Danielin elämästä seuraa aina Daniel-kloonin kommenttiluku. Kun Danielin 24. inkarnaatio rapistuu ja menehtyy, kommentaarien tekemistä jatkaa Danielin 25. inkarnaatio.

Sekä Daniel I että uus-Danielit ”toistavat taaksepäin”. Ensimmäinen Daniel muistele perinteisemmin, kun taas klooni-Danielien retrospektiivinen toisto on moder-

nimpaa laatua. Toistojen vallitseva passio on onnettomuus – aivan kuten Kierkegaard esitti.

Mutta niinpä elävät vielä uusihmisetkin siirtymävaiheessa! Itse asiassa he odottavat aikaa, jolloin Tulevat (*Futurs*) tulevat. Tämä kolmas, supertulevaisuuteen sijoittuva messiaaninen aika merkitsisi siirtymävaiheen loppua. Paljon muuta Tulevien tulosta ei voida tietää: ”Emme voi mistään saada tarkkaa kuvaa Tulevien luonteesta. Valo on yksi, mutta sen säteet ovat lukemattomat.” (MS 381, PdI 473.)

Jos asetamme romaanin tapahtuma-ajat aikajanelle ja vertaamme kuviota maailmanhistoriaan, huomaamme heti Houellebecqin ”raamatussa” analogian kristinuskon 2000-vuotiseen historiaan. Romaanin kolmea aikaa voitaisiin myös verrata Kierkegaardin filosofian kolmeen hengen kehityksen tasoon: Daniel1:n nautintoa hamuava elämä sijoittuisi esteettiselle tasolle, Daniel24:n ja Daniel25:n henkistynyt kloonielämä eettiselle tasolle ja uskon hyppyä vaativa uskonnollinen taso merkitsisi astumista Tulevien valtakuntaan – joka on kuitenkin absoluuttisesti poissa.

Vielä osuvampi analogia romaanin rakenteelle löytyy Wagnerin *Parsifalin* kolmesta näytöksestä tai kolmesta tapahtumapaikasta. Tulevia odottavien uusihmisten elämä vastaa askeesissa elävien Graalin ritarien tuskallista Vapahtajan odotusta *Parsifalin* ensimmäisessä näytöksessä. Uusihmisten elämän jatkuvuuden turvaa kloonus, Graalin ritarien elämän uusintaa taas Graal. Seksiä ja rakkautta kaipaava Daniel1 elää puolestaan kuin olisi joutunut Klingsorin taikapuutarhan lumoihin *Parsifalin* toisessa näytöksessä.

Houellebecqin romaanin kolmas ja viimeinen osa vastaa *Parsifalin* kolmatta näytöstä, jossa vapahdus ikuisista kärsimyksistä tulee luonnon kiertokulun ja ihmisen kuolevaisuuden ymmärtämisen myötä. Kirjan toinen osa loppuu runosäkeisiin ”aikojen keskellä on olemassa / mahdollinen saari”, joka saa Daniel25:n tekemään radikaalin ratkaisun. Kun elämänkertomus-kommenttaari on keritty kasaan, hän päättää irtautua reinkarnaatioiden ketjusta – ja samalla Tulevien odottamisen halustaan. Hän lähtee ulos, villiin luontoon, jossa kokee pian ensimmäisen todellisen menetyksen: Fox-koiran kuoleman, joka tällä kertaa on lopullinen.

Mahdollisen saaren klooni maailmassa olikin ollut vain yksi onnellinen olento: klooneista se, jota ei ollut yksilöity järjestysnumerolla, se, joka ei tiennyt saman toistamisesta mitään. Jokainen klooni-Fox oli aina sama vanha Fox ”toisinnettuna vielä yhden kerran, ja aina uutena”, kuten Robbe-Grillet kirjoitti romaanissaan (R 227).

Toisin kuin Wagnerilla tai Robbe-Grilletillä Houellebecqin teoksessa ”näytösten” teemat esiintyvät hyvässä järjestyksessä kronologiseen jatkumoon asettuneina. Kun kirjan lopussa irrottaudutaan tältä aikajakumolta ja lähdetään tavoittamaan ”aikojen keskellä olevaa mahdollista saarta”, jääkin jäljelle vain ajallinen tyhjiys, pelkkä tyhjä nyt-hetki. Daniel25 huomaa tämän itsekkin: ”Tajusin eliminoivani vähitellen kaikki

mahdollisuuteni ja saattoi olla, ettei maailmassa ollut paikkaa, joka sopisi minulle” (MS 374, PdI 464). Kirjan viimeisen luvun mottona on kuitenkin ”*Se oli kätetty paikka, ja tunnussana oli Éléntherine*” (MS 377, PdI 468). Maailmasta kadonnut paikka on siis Vapaus, kreikaksi ελευθερία. Jos Houellebecqin pessimistisessä maailmassa on jokin vapahdus, se on nimenomaan tyhjiys. Kirja päättyy sanoihin: ”Tulevaisuus oli tyhjä, se oli vuori. [–] Olin, en ollut enää. Elämä oli todellinen.” (MS 390, PdI 485.)

Tieteellisen humanismi ottaa niskalenkin vapaudesta

Houellebecq korostaa jatkuvasti kirjoittamisensa yhteyttä tieteeseen, erityisesti sen positivistisessä, comtelaisessa merkityksessä. Houellebecqin linja liittyy suoraan länsimaiseen humanistiseen perinteeseen. Hän on sulattanut tieteellisen ajattelun ainekset omaan kirjoitukseensa hieman samoin kuin tapahtui 1900-luvun alkupuoliskolla, jolloin sosiaalidarwinismi ja eugeniikka liittyivät humanistisiin pohdintoihin ihmiskunnan paremmasta tulevaisuudesta.

Houellebecqin teemojen ydin löytyykin Comten ohella Huxleyn veljesten tuotannosta, ehkä myös Aldous Huxleyn kirjasta *Uljäs uusi maailma*, mutta erityisesti humanisti-biologi Julian Huxleyn tutkimuksesta *What Dare I Think?* (1933), jonka alkuperäinen nimi oli *Scientific Humanism*. Mikäli Robbe-Grillet’n *La reprise* oli toisinto Kierkegaardin teoksessaan *Toisto* esittämistä ideoista, Houellebecqin *Mahdollinen saari* ja sen edeltäjä *Les particules élémentaires* (1998; *Alkeishiukkaset*, 2000) ovat toisintoja Julian Huxleyn teoksen teemoista.

Kirjassaan Julian Huxley ottaa esille muun muassa (veljensä nimiin myöhemmin pannun) ajatuksen uusien ovien aukaisemisesta, jonka huumausaineiden oikeinkäyttö mahdollistaisi. Hän esittää tavoitteen ”mielen tieteellisestä kultivaatiosta”, ”rationaalisuuden ja vapauden laajentamisesta” ja nuorentumisesta sekä puhuu eugeniikan taloudellisesta ja humanisesta tärkeydestä. Hän haaveilee eugenisen yhteiskunnan organisaatiosta ja pitää tieteelliselle pohjalle rakennettua ei-teististä uskonnollista järjestelmää välttämättömänä, jotta ihmisen taipumukset löytäisivät oikean suunnan. (Huxley 1933, 67, 71–72, 120, 251–2.)

Nämä teemat ovat Houellebecqin teosten ”alkeishiukkasia”. Myös analyysi mono-teististen uskontojen, lähinnä islamin tyrannimaisuudesta löytyy jo Huxleyltä (1933, 254). Toki myös Auguste Comte oli sata vuotta aikaisemmin hyvin samantyyppisillä tieteellisen humanismin linjoilla suunnitellensa esimerkiksi nerojen palvontaan pohjaavaa ihmisyyden uskontoa. Vastaavanlaisen tieteellishumanistisen uskonnon pohjalta syntyy myös *Mahdollisen saaren* klooniyhteiskunta.

Houellebecqin teoksissa ei näytä olevan jälkeäkään modernistisista tai antihumanistisista minän dekonstruktioista, jotka taas Robbe-Grillet’n kirjoituksessa ovat aivan olennaisia.¹⁷ Tästä näkökulmasta Houellebecqin kirjoitus on taantumuksellista – itse asiassa nykyisen ajan heijastumaa.

la, kuinka eri uskontokunnista vain buddhalaiset jättivät tuomitsematta ”Djerzinskin teoriat”, jotka mahdollistivat kuolemattomuuden.

[He] huomauttavat, että Buddhan ajattelu lähti liikkeelle kolmen esteen tiedostamisesta, jotka olivat vanhuus, sairaus ja kuolema, ja vaikka Maaailman kunnioittama keskittyikin enemmän mietiskelyyn, hän ei välttämättä olisi suin päin tyrmännyt teknistäkään ratkaisua (Houellebecq 2000, 326–7).

Houellebecqin tulkinnassa onkin siis kyse ”positivistis-teknologisesta buddhalaisuudesta”, joka poikkeaa oikeasta naturalistisperustaisesta buddhalaisuudesta, jota lähellä myös Schopenhauerin filosofia on.

Samalla kun Houellebecq on ottanut Schopenhauerin pessimismin vakavasti (”Olen militantti schopenhauerilainen”, Savigneau 2005), hän on pohjannut comte-laiseen positivismiin, ja todennut vielä, että kaikki minkä tiede sallii, toteutetaan, sillä vain tiede sanoo totuuden, ja totuus pakottaa.²⁰ Niinpä saa Schopenhauerkin jäädä: ”Olen pahoillani ihailemani Schopenhauerin puolesta, mutta tiede on se, joka sanoo totuuden. Piste.” (Savigneau 2005.) Onko Houellebecqin pessimismi siis vieläkin syvempää kuin filosofien pessimistikuninkaan?

Mahdollisen saaren lohdutus – fabulointia jo?

Houellebecq on kertonut, että *Mahdollista saarta* kirjoittaessaan hän ei kirjoittanut mitään muuta paitsi kaksi artikkelia. Toisen aiheena oli positivistifilosofi Auguste Comte ja toisen aiheena Richard Wagner. *Die Zeit* -lehteen kirjoittamassaan esseessä ”Rock am Ring” Houellebecq (2004) kertoo Bayreuthin-kokemuksestaan ja taiteen merkityksestä. Hän toteaa, että edes Wagnerin musiikki ei enää kykene tarjoamaan sitä helpotusta, jota Schopenhauer piti taiteen oleellisena tehtävänä. Se ei kyennyt tuomaan hänelle lohdutusta (taiteen Quietiv-funktio) – vain hänen oma koiransa pystyi sitä hänelle enää antamaan.

Kuitenkin Houellebecq kirjoittaa ”saaren mahdollisuudesta”. ”Mahdollinen saari” on epäilemättä *ironinen* viittaus Aldous Huxleyn viimeiseen teokseen *Island* (1962), josta myös Michel ja Bruno *Alkeishiukkasissa* puhuvat (Houellebecq 2000, 169). Mutta jo pelkkä unelma saaresta merkitsee, kuten Deleuze (2002, 12) on todennut, unelmaa *uudelleen aloituksesta*. Eräässä keskustelussa vuonna 1877 Wagner kommentoi Schopenhauerin filosofian oletettua lohduttomuutta seuraavasti:

Mitä sen suurempaa lohdutusta voi olla kuin kertoa toiselle, että tämä olemassaolo on turhanpäiväistä? Näin me tunnemme itsessämme toivon toisesta olemassaolosta, joka ei ole meille lainkaan kuviteltavissa oleva ja josta ei siten ole mahdollista sanoa mitään, mutta jo meissä itsessämme oleva tunne antaa meille mahdollisuuden nauttia siitä. (C. Wagner 1976–77, 1, 1097.)

Siten ”mahdollisuus saaren” on jo välttämättä avaus imaginaariseen, vaikka saaren mahdollisuutta epäiliskin. Myös mielen, merkityksen paikan, synty on peruuttamaton. Tyhjiys on fabuloivalle mielelle mahdottomuus – se merkitsisi kuolemaa. Houellebecqin ”aikojen keskellä” voi avautua vain uusi aika. Se, jonka kommunikaation eks- taasi ja halukapitalismi sulki näkyvistä.

Houellebecqin kirjallinen ”taantumus” tuli ehdottomasti liian myöhään, mikäli sitä tarkastelee Robbe-Grillet’lle ominaisen merkityksen virtuaalista kestoa tavoittavan kriittisen modernismin näkökulmasta. Liian myöhään ei ole kuitenkaan aina vain pahasta, kuten Deleuze on todennut päättäessään elokuvahistoriateoksensa Hans Jürgen Syberbergin *Parsifal*-elokuvan²¹ käsittelyyn:

Vapahdus, taide tietämisen tuolla puolen, on yhtä lailla myös luomista informaation tuolla puolen. Vapahdus tulee liian myöhään [– –]. Mutta liian myöhään ei ole vain negatiivinen asia, se on merkki aikakuvasta siellä, missä aika saattaa nähtäväksi tilan stratigrafian ja kuultavaksi puheaktin fabuloinnin. Elokuvan [tai ylipäänsä taiteen] elämä tai eloon jääminen riippuu sisäisestä taistelusta tietojenkäsittelyä vastaan. (Deleuze 1985, 354.)

Fabulaatiossa ja sen lakkauttamisessa on siis kysymys elämästä ja kuolemasta. Deleuzen mukaan fabulointi, joka on ominaista myös Robbe-Grillet’n taiteelle, on lisäksi poliittinen välttämättömyys taistelussa ”tulevan kansan” puolesta (Deleuze 1985, 316–317; Deleuze 2005, 131–132).

Robbe-Grillet’n raunioilla ”liian myöhään” syntyvä lakkaamaton fabulointi konstitui oman sokean pisteensä ympärille *avoimen tulevaisuuden horisontin*. Tämä sokea piste on kuolema, joka on teoksen keskeinen mutta ”näkymätön” teema. Houellebecqin ”ikuisen elämän” romaanissa kuolemasta tulee päinvastoin näkyvä teema, kun sen puolesta tehdään lopulta aito valinta.

Robbe-Grillet’n fabulaatio saa vastaanansa Houellebecqin ekstrapolaation,²² jossa jo tiedetty kloonaataan aikajanalle kaukaiseen tulevaisuuteen saakka. Näin Houellebecqin liian myöhään saapuva vapahdus on tyhjiys, joka saapuu, kun kloonien kronologisen toiston aika on kiertynyt nollaan, kirjallinen kesto köyhtynyt *tietojenkäsittelystä* – Piercen lakeja noudattavilla elämäkertomusten kommentaareilla – kyllääntymispisteeseen ja kun aika on sulkeutunut itseensä *ilman tulevaisuuden horisonttia*.²³

Samalla *Mahdollinen saari* päättyy kuitenkin uuteen aloitukseen. Kun Houellebecq vielä toivoo, ”että romaani olisi enemmän kuin pelkkä kertomus, enemmän kuin pelkkä suljettu narratiivi” (Savigneau 2005), voidaan väittää Houellebecqin *Mahdollisen saaren* olevan jo kuolemantajun valaisema etappi matkalla kohti Robbe-Grillet’n edistyksellistä modernismia.

Viitteet

1 Tällainen tekstuaalinen kesto, jossa on kysymys merkityksen tulemisesta, poikkeaa täysin klassisen, genetteläisen narratologian keston käsitteestä. Jälkimmäisen pohjana on erottelu kahden, kuten Rimmon-Kenan (1991, 59) aivan oikein epäilee, ”pseudotemporaalisen” konstruktion välillä, tarinan ajan (*temps de l'histoire*) ja kerronnan (tai tekstin) ajan (*temps du récit*) välillä (vrt. Genette 1972, 77). Gérard Genetten narratologian näkymättömänä taustaoletuksena on abstrakti newtonilainen aikakäsitys. Mikäli sen avulla tarkastellaan esimerkiksi Robbe-Grillet'n teosten aikaa ja siihen liittyvää toistoa, päädytään välittömästi umpikujaan: jo Robbe-Grillet'n varhaisen romaanin *La jalousie* (1957; Mustasukkaisuus) varsin yksinkertaiset toistot ovat tämän teorian puitteissa niin ongelmallisia, että ne on tulkittava ajan järjestyksen ”mystifikaatioksi” (Genette 1972, 79; Chatman 1978, 66, 79).

Artikkelissa käyttämäni keston käsite tuleekin ymmärtää Henri Bergsonin filosofian näkökulmasta, joka vaikuttaa myös Gilles Deleuzen aikaa koskevan ajattelun taustalla. Yleensä aika on filosofiassa ja luonnontieteessä ymmärretty pelkästään tilallistetusta näkökulmasta, kun taas Bergsonin mukaan aikaa olisi pyrittävä tarkastelemaan ilman tätä avaruudellista välitystä (Deleuzen varhaisesta Bergson-tulkinnasta ks. Deleuze 1966). Deleuzelaisittain onkin ymmärrettävä, että ”ei ole olemassa maailmaa, joka sisältää ajan; on ajan virta, joka tuottaa ’maailmoja’ tai kestoja. Aika on toisistaan poikkeavien kestojen virtuaalinen kokonaisuus.” (Colebrook 2002, 42.)

2 Natsirikollinen Adolf Eichmann totesi oikeudenkäynnissään olevansa syytön, koska oli ainoastaan totellut käskyjä ja noudattanut lakia. Hannah Arendt esitti tapauksesta kirjoittamassaan teoksessa *Eichmann in Jerusalem: A Report on the Banality of Evil* (1963), että pahan banaaliudessa on lopultakin kyse kyvyttömyydestä moraaliseen mielikuvitukseen (Arendt 1994, 287). Toisin sanoen byrokraatti ja fatalisti ovat kyvyttömiä fabuloivaan reflektioon, joka on mielen sisäistä aikaa, pohjimmiltaan eron ja toiston synnyttämää kestoja.

3 Vrt. filosofi Herbert Marcusen ”yksiulotteisen ihmisen” käsite modernia teollista yhteiskuntaa analysoivassa teoksessa *Yksiulotteinen ihminen* (1969).

4 Käytän tässä artikkelissa Ville Keynäsän tekemää käännöstä Houellebecqin romaanista (MS = *Mahdollinen saari*), mutta liitän ohien aina myös viitteen alkukielisen teoksen sivuille (PdI = *La Possibilité d'une île*). Käännökset Robbe-Grillet'n romaanista *La reprise* (viitteissä R) ovat omiani, kuten myös muut käännökset, ellei toisin mainita.

5 Muun muassa myyttitutkijat Susanne K. Langer (1988) ja Walter Burkert (1996) ovat painottaneet, että myyttisellä ajattelulla on vahva biologinen perusta.

6 Gilles Deleuzen (2005, 129) mukaan taideteokset ja taiteelliset liikkeet voivat olla tehokkaita sotakoneita kapitalisminvastaisessa taistelussa. Taiteellisessa sotakoneessa on kysymys sellaisten aikatila-konstituutioiden keksimisestä, joiden tapa miehittää on sellainen, että kapitalismi ei voi ottaa niitä haltuunsa.

7 Deleuzen (1985) mukaan liikkumattomuus ja toisto, jotka ovat olleet olennaisia liikkeen ylivoimallisen syrjäyttäjiä elokuvakerronnan historiassa toisen maailmansodan jälkeen, toivat elokuvaan aitoa ajallisuutta. Syntyi syvällisiä kuvia ajan immanenssista, syntyi niin sanottu aikakuva, jossa – toisin kuin aikaisemmin vallalla olleessa liikekuvassa – aikaa kyettiin ilmaisemaan välittömällä tavalla, ilman liikkeen välitystä.

Robbe-Grillet'n Deleuze (1985, 62–64) näkee ainutlaatuisena elokuvaohjaajana sikäli, että tämä on kyennyt luomaan elokuvissaan *nykyisyyden* aikakuvia. Lisäksi Deleuze

19 Friedrich Nietzsche, pyrkiessään tekemään eroa Schopenhauerin ja Wagnerin ajatteluun, vahvasti oleellisesti tätä länsimaista tulkintaperinnettä.

20 Robbe-Grillet ei ole yhtä yksioikoinen tieteen totuuden suhteen. Modernin tieteen aikana Einsteinin jälkeen esimerkiksi Newtonin kaava on menettänyt jumalallisen totuutensa, joka sillä oli vielä Balzacin aikoihin. Objektivistesta totuudesta onkin tullut subjektiivista. (Robbe-Grillet 2005, 45.)

21 Syberbergin mukaan ”Hitleriä vastaan ei taistella tilastoilla Auschwitzista, vaan Richard Wagnerilla” (Syberberg 1982, 224). Niinpä hänen *Parsifalinsa* ajoittuu länsimaisten kulttuurin sotien jälkeisille raunioille – näyttämöksi on jäänyt vain valtava Wagnerin pää, joka on rakennettu hänen kuolinnaamionsa mukaan, ja joka lopulta myös viheriöi silmälähteen kasteessa.

22 Ekstrapolaatio on matemaattinen operaatio, joka voidaan tässä määritellä yleistäväksi laajennukseksi tiedetyn ulkopuolelle jo tiedetyn alueen ja erityisesti sen äärireunalla saamien arvojen pohjalta.

23 Vrt. romaanin viimeisen sivun lauseet: ”Onni ei ollut mahdollinen horisontti.

[– –]Tulevaisuus oli tyhjä. (MS 390, PdI 485)

Lähteet

Lyhenteet

MS = *Mahdollinen saari*

PdI = *La possibilité d'une île*

R = *La reprise*

Kaunokirjallisuus

AMIS, MARTIN 1992/1991: *Ajan suunta*. Alkuteos *Time's Arrow*. Suom. Seppo Loponen. Helsinki: Otava.

HOUELLEBECQ, MICHEL 2000 / 1998: *Alkeishiukkaset*. Alkuteos *Les particules élémentaires*. Suom. Ville Keynäs. Helsinki: WSOY.

HOUELLEBECQ, MICHEL 2005: *La possibilité d'une île*. Paris: Fayard.

HOUELLEBECQ, MICHEL 2006: *Mahdollinen saari*. Suom. Ville Keynäs. Helsinki: WSOY.

ROBBE-GRILLET, ALAIN 1953: *Les gommés*. Paris: Minuit.

ROBBE-GRILLET, ALAIN 1957: *La jalousie*. Paris: Minuit.

ROBBE-GRILLET, ALAIN 1976: *Topologie d'une cité fantôme*. Paris: Minuit.

ROBBE-GRILLET, ALAIN 1981: *Djinn. Un trou rouge entre les pavés disjoints*. Paris: Minuit.

ROBBE-GRILLET, ALAIN 2001: *La reprise*. Paris: Minuit.

- hennetty versio: Gary Van Den Heuvel. Ilmestynyt alun perin kolmessa osassa. Baltimore: John Hopkins University Press.
- LIVINGSTON, BEVERLY 1979: An Interview with Alain Robbe-Grillet. *Yale French Studies*, No. 57, Locus: Space, Landscape, Décor in Modern French Fiction. 228–237.
- MARCUSE, HERBERT 1969/1964: *Yksiulotteinen ihminen*. Alkuteos *One dimensional Man*. Suom. Markku Lahtela. Helsinki: Weilin+Göös.
- RAMSAY, RAYLENE L. 1992: *Robbe-Grillet and Modernity. Science, Sexuality & Subversion*. Gainesville: University Press of Florida.
- ROBBE-GRILLET, ALAIN 1963: *Pour un nouveau roman*. Paris: Minuit.
- RIMMON-KENAN, SHLOMITH 1991/1983: *Kertomuksen poetiikka*. Alkuteos *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*. Suom. Auli Viikari. Helsinki: SKS.
- ROBBE-GRILLET, ALAIN 2001B: *Le voyageur. Textes, causeries et entretiens (1947–2001)*. Tekstit valinnut Olivier Corpet yhteistyössä Emmanuelle Lambertin kanssa. Paris: Christian Bourgois éditeur.
- ROBBE-GRILLET, ALAIN 2005: *Préface à une vie d'écrivain*. Paris: Seuil.
- SAVIGNEAU, JOSYANE 2005: Michel Houellebecq: "Tout ce que la science permet sera réalisé". *Le Monde* 21.8.2005.
- STIEGLER, BERNARD 1998/1994: *Technics and Time, 1: The fault of Epimetheus*. Alkuteos *La technique et le temps, 1: La faute d'Épiméthée*. Kääntäneet Richard Beardsworth & George Collins. Stanford, California: Stanford University Press.
- SYBERBERG, HANS JÜRGEN 1982: *Parsifal. Ein Filmessay*. München: Wilhelm Heyne Verlag.
- WAGNER, COSIMA 1976–77: *Die Tagebücher. Zwei Bände*. Toimittanut ja kommentoinut Martin Gregor-Dellin ja Dietrich Mack. München: Piper Verlag.