

Lasse Ahva

SIITÄ ON PUHUTTAVA, MISTÄ EI VOI PUHUA

Samuel Beckettin *The Unnamables* subjektikäsitys ja suhde romaanin lajiin

Maisterintutkielma
Jyväskylän yliopisto
Musiikin, taiteen ja kulttuurin
tutkimuksen laitos
Kirjallisuus
Kesä 2020

JYVÄSKYLÄN YLIOPISTO

Tiedekunta – Faculty Humanistis-yhteiskuntatieteellinen tiedekunta	Laitos – Department Musiikin, taiteen ja kulttuurin tutkimuksen laitos
Tekijä – Author Lasse Ahva	
Työn nimi – Title Siitä on puhuttava, mistä ei voi puhua: Samuel Beckettin <i>The Unnamablen</i> subjektikäsitys ja suhde romaanin lajiin	
Oppiaine – Subject Kirjallisuus	Työn laji – Level Maisterintutkielma
Aika – Month and year Kesäkuu 2020	Sivumäärä – Number of pages 71
<p>Tiivistelmä – Abstract</p> <p>Tämä tutkimus tarkastelee, millainen irlantilaisen kirjailijan Samuel Beckettin (1906–1989) teoksen <i>The Unnamable</i> (1958) subjektikäsitys on. Tähän kysymykseen saadun vastauksen perusteella vastataan toiseen tutkimuskysymykseen, joka on: miten teos suhteutuu romaanin lajiin? Tutkimuksen ensisijaisena tavoitteena on tuottaa tietoa <i>The Unnamablesta</i> yksittäisenä teoksena. Tämän lisäksi tutkimuksessa käsitellään lyhyesti myös Beckettin tuotantoa kirjailijana, romaania kirjallisuuden lajina ja subjektia kirjallisuudentutkimuksen käsitteenä. <i>The Unnamablen</i> subjektikäsitystä tarkastellaan neljästä näkökulmasta, jotka ovat (i) ajallisuus, (ii) paikka, (iii) subjektin filosofia ja (iv) teoksen suhde romaanin lajiin. Ajallisuuden tutkimisen yhteydessä hyödynnetään Paul Ricœurin (1913–2005) ja Mihail Bahtinin (1895–1975) kertomuksen ja kirjallisuuden ajallisuudesta esittämiä teorioita. Bahtinin kronotoopin käsitettä hyödynnetään myös <i>The Unnamablen</i> paikan tarkastelussa. Subjektin filosofian ja teoksen subjektikäsitteen tarkastelussa teoksen subjektikäsitystä suhteutetaan esimerkiksi Anselm Canterburylaisen (1033–1109) ja Ludwig Wittgensteinin (1889–1951) kirjoituksiin. Romaanin lajiin teosta suhteutetaan ranskalaisen uuden romaanin (<i>nouveau roman</i>), sekä modernistisen ja postmodernistisen romaanin näkökulmista. Tutkimuksen lähestymistapaan on vaikuttanut niin sanottu jälkiklassinen narratologia sekä Hans-Georg Gadamerin (1900–2002) hermeneuttinen filosofia. Tutkimuksen keskeinen tulos on, että <i>The Unnamablen</i> subjekti ei ole vakaa. Tämä ilmenee subjektin kokeman ajallisuuden, paikan ja kielen epävakautena. Koska teoksen subjektilla ei ole vakaata kokemusta ajasta, paikasta tai kielestä, ei tämä itsekään voi olla vakaa. <i>The Unnamablea</i> ei tutkimuksen perusteella voi sijoittaa yksiselitteisesti mihinkään tiettyyn romaanin kategoriaan.</p>	
<p>Asiasanat – Keywords</p> <p>aikarakenne (kerronta), fiktiiviset paikat, Samuel Beckett, englanninkielinen kirjallisuus, hermeneutiikka, identiteetti, itse, kirjallisuus, kokeelliset romaanit, minä, modernismi, narratologia, postmodernismi, romaani, subjekti, <i>The Unnamable</i>, uusi romaani</p>	
Säilytyspaikka – Depository Jyväskylän yliopiston digitaalinen julkaisuarkisto (JYX)	
Muita tietoja – Additional information	

SISÄLLYS

1 JOHDANTO	1
2 ROMAANIN HISTORIAA JA TEORIAA	5
3 SUBJEKTI TUTKIMUSVÄLINEENÄ JA -KOHTEENA	12
4 TUTKIMUKSEN TEORIATAUSTA	17
5 ”WHEN NOW?” – <i>THE UNNAMABLEN</i> AJALLISUUS	23
6 ”WHERE NOW?” – PAIKKA <i>THE UNNAMABLESSA</i>	34
7 ”WHO NOW?” – <i>THE UNNAMABLEN</i> SUBJEKTIKÄSITYS JA SUBJEKTIN FILOSOFIA	42
8 <i>THE UNNAMABLEN</i> SUHDE ROMAANIN LAJIIN	51
9 PÄÄTÄNTÖ	61
LÄHTEET	65

1 JOHDANTO

Tässä tutkimuksessa tutkitaan irlantilaisen kirjailijan Samuel Beckettin (1906–1989) teosta *The Unnamable* (1958). H. Porter Abbott (1973, 124) esittää, ettei *The Unnamable* ole kahta kertomakirjallisuudelle tyypillistä piirrettä: jonkinlaista vaikutelmaa alusta ja lopusta sekä visuaalista kuvastoa (*visual imagery*). Kuitenkin *The Unnamable*en viitataan yleensä käsitteellä romaani (McHale 1987, 12; Vartiainen 2013, 133; Moorjani 2015, 19). Mikä tekee teoksesta romaanin? Millä perusteella sen voitaisiin sanoa olevan, tai olevan olematta, romaani? Tämä tutkimus lähestyy näitä kysymyksiä tarkastelemalla teoksen subjektikäsitystä. Subjekti ei ole merkitykseltään yksiselitteinen käsite, ja tässä tutkimuksessa subjekti käsitetäänkin yhtäältä ”tiedon ja havainnon kysymysten” fokuksena ja toisaalta tekstin äänenä, kertojana tai fiktiivisenä henkilönä (Lyytikäinen 1995, 7).

Termi ”tekstin ’ääni’” (mp.) voidaan ymmärtää *The Unnamable*en yhteydessä kahdella tavalla. Sen voidaan ymmärtää viittaavan tekstin taustalle oletettuun puhujaan, implisiittiseen tekijään (implisiittisen tekijän käsitteestä ja sen ongelmallisuudesta ks. Herman & Vervaeck 2005, 17). Tässä tutkimuksessa tekstin ääntä ei ymmärretä implisiittisenä tekijänä. Kun tässä tutkimuksessa käytetään *The Unnamable*esta puhuttaessa nimityksiä *ääni* tai *pelkkä ääni*, niillä viitataan siihen teoksen kertojaan, jolla ei ole nimeä. Kuten teoksen nimestä, *The Unnamable*, käy ilmi, nimettömän kertojan asema on keskeinen.

Tutkimuksen tavoitteena on tarkastella sitä, millainen *The Unnamable*en subjektikäsitys on ja millainen teoksen suhde romaanin lajiin on. Tutkimus antaa oman panoksensa myös laajempien kirjallisuudentutkimuksellisten kysymysten pohtimiseen, joita ovat esimerkiksi se, miten romaani käsitetään lajina, ja se, miten subjektikäsitukset vaikuttavat ja ilmenevät kirjallisuudessa.

Ei ole ilmeistä, mitä käsitteellä romaani tarkoitetaan. Onko määrittävä piirre kenties pituus, rakenne, tyyli vaiko sisältö? Liisa Saariluoma (nyk. Steinby) (1989, 11) toteaa seuraavaa:

Yleisenä romaanin määritelmänä esitetään ainoastaan formaalinen määritelmä, että romaani on tietyn pituusvaatimuksen täyttävä proosamuotoinen, fiktiivinen kertomus. Tällainen määritelmä ei pysty tai pyrikään vastaamaan kysymykseen, mistä romaanissa on kysymys, millaisia asioita siinä käsitellään ja millä tavoin – miksi romaaneja on olemassa.

The Unnamablen voidaan sanoa täyttävän edellä mainitut romaanin formaalisen määritelmän piirteet: se on 146 sivua pitkä, proosamuotoinen ja fiktionaalinen. Tämä tutkimus rajaa romaanin formaaliset piirteet käsittelyn ulkopuolelle, ja tutkii romaanin subjektikäsitteilyn näkökulmasta sitä, mistä romaanissa on kysymys. Entä mitä on kaunokirjallisen teoksen subjekti? Subjektia ei voi palauttaa mihinkään yhteen teoksen muodostavista tekijöistä, kuten henkilöihhmoihin, tyyliin, juoneen, kertojaan tai tekijään, vaan teos luo subjektinsa kokonaisuutena. Tämän tutkimuksen tutkimusongelma on yhtäältä teoreettinen, sillä se pyrkii selventämään romaanin ja subjektin käsitteiden merkityksiä, ja toisaalta tutkimusongelma on aineistokeskeinen, sillä tutkimus keskittyy tutkimaan *The Unnamablea*. Tutkimus painottuu enemmän kohdetekstin kuin teoreettisen käsitteistön tutkimiseen. Tutkimuskysymykset ovat: (i) millainen *The Unnamablen* subjektikäsitteily on, ja (ii) miten teos suhteutuu romaanin lajiin subjektikäsitteilynsä perusteella?

Beckettia on tutkittu paljon ja tutkitaan edelleen. Miksi tutkia hänen teostaan vuonna 2020? Onko yhä mahdollista tuoda esille sellaista relevanttia tietoa, jota aiemmassa tutkimuksessa ei ole käsitelty? Taustatutkimuksen perusteella on niin, ettei *The Unnamablea* ole tutkittu suhteessa romaanin lajiin sen subjektikäsitteilyn näkökulmasta. Tämä tutkimus pyrkii täyttämään tämän tutkimusaukon. Suomessa Beckettia on tutkittu muun muassa useissa maisterintutkielmissa ja väitöskirjoissa. Tämän tutkimuksen tutkimusasetelmaa lähinnä ovat Jarmo Teinilän yleisen kirjallisuustieteen maisterintutkielma ”*Kartesiolaisuuden kritiikki Samuel Beckettin romaanissa Molloy (2015)*” ja Raili Elovaaran väitöskirja *The Problem of Identity in Samuel Beckett's Prose: An Approach from Philosophies of Existence (1976)*. Kuten näiden tutkimusten otsikoista voidaan huomata, Beckettin teokset vetävät puoleensa filosofisesti asennoituneita tutkijoita ja tulkintoja. Beckettin teoksia onkin pidetty merkittävänä erityisesti niin kutsutulle mannermaiselle filosofialle (Mikkonen & Salminen 2012, 10). Toisaalta on myös esitetty, että Beckettin teokset ovat erityisen vastustuskykyisiä filosofisesta näkökulmasta tehtävälle tulkinnalle (Critchley 2004, 165; ks. Adorno 2006, 75).

Tämän tutkimuksen kohdeteksti on *The Unnamablen* englanninkielinen versio. Teos kuuluu Beckettin sodan jälkeen kirjoittamiin keskeisiin teoksiin. Beckettin romaanit *Molloy*, *Malone Dies* ja *The Unnamable* muodostavat yhdessä niin sanotun Beckett-trilogian tai vain lyhyesti trilogian (Graham 1995). Kun tässä tutkimuksessa mainitaan trilogia, sillä viitataan näihin kolmeen teokseen. Beckett kirjoitti trilogiansa alun perin ranskaksi vuosien 1947–1950 välillä, ja *The Unnamable* ilmestyi nimellä *L'Innommable* vuonna 1953. (Moorjani 2015, 19; Verhulst 2015, xxix.) Vuonna 2018 teos ilmestyi nimellä *Sanoinkuvaamaton* Caj Westerbergin suomentamana.

Kuten edellä todetaan, *The Unnamableen* viitataan yleensä romaanina. Kuitenkin esimerkiksi saksalaisfilosofi Theodor W. Adorno (2006, 81) on todennut, että Beckett ”kutsuu [tarinoitaan] ironisesti romaaneiksi” (ks. Weller 2010, 181). Abbottin (1973, 124) näkemyksen mukaan *The Unnamablesta* puuttuu kaksi kertomakirjallisuudelle tyypillistä piirrettä: vaikutelma alusta ja lopusta sekä visuaalinen kuvasto (*visual imagery*). Se, että teokseen kuitenkin viitataan kertomakirjallisuutena (*fiction*) – tarkemmin sanottuna romaanina –, tekee teoksesta mielenkiintoisen tutkimuksen kohteen romaanin näkökulmasta (McHale 1987, 12; Vartiainen 2013, 133; Moorjani 2015, 19). Englannin kielen sana *fiction* voi tarkoittaa kertoma- tai kaunokirjallisuutta yleisesti, mutta tyypillisesti sanaa käytetään proosan, kuten romaanien ja novellien, yhteydessä (Sinclair 1999, 525). Kun tässä tutkimuksessa puhutaan kertoma- tai kaunokirjallisuudesta, viitataan tällöin juuri kaunokirjalliseen proosaan, erityisesti romaaniin.

Abbott (1973, 110) esittää, että Beckettin lukijoilla on yleensä tapana nähdä trilogia jatkumona, joka alkaa tietystä pisteestä, ikään kuin laskeutuu alas, ja päättyy toiseen pisteeseen. Tässä metaforisessa hahmotustavassa *Molloy* nähdään alkupisteenä, *Malone Dies* keskivaiheena, ja *The Unnamable* päätepisteenä. Laskeutumisen metaforaa selventää ja perustelee *The Unnamablen* alkusivuilla oleva tekstijakso, jossa kertoja pohtii, missä paikassa on: ”Are there other pits, deeper down? To which one accedes by mine? Stupid obsession with depth.” (Beckett 2015, 333 [jatkossa *TU*]). Se, että Beckett itse ei pitänyt trilogian teoksia toisiinsa liittyvinä, perustelee kunkin teoksen tulkitsemista ja tutkimista myös itsenäisinä teoksena (Vartiainen 2013, 133).

The Unnamablessa ei ole ketään tai mitään selkeästi henkilöahmoksi tunnistettavaa yksilöä, yksikköä tai hahmoa, jonka näkökulmasta kerronta tapahtuisi. Pohjimmiltaan

jäljellä on ääni tai kieli – tai teoksen suomennoksen otsikkoa seuraten: jäljellä on se, mikä on sanoin kuvaamaton. Vaikka todellisuus vaikuttaa typistyneen ääneksi, tämä ei ole hävittänyt äänen lähteenä olevan subjektin itsetietoisuutta. *The Unnamable* alkaa täydellisen hämmennyksen tilasta: ”Where now? Who now? When now? [--] I seem to speak, it is not I, about me, it is not about me. These few general marks to begin with.” (TU, 331). Abbottin (1973, 124) mukaan teos on tavallaan (*in a sense*) yritys jatkaa kertomista kertomakirjallisuuden kuoleman (*death of fiction*) jälkeen. Syy sille, että teos on yritys jatkaa kertomakirjallisuuden kuoleman jälkeen vain tavallaan on se, että teoksesta puuttuvat edellä mainitut kaksi kertomakirjallisuudelle tyypillisenä pidettyä piirrettä: vaikutelma alusta ja lopusta sekä visuaalinen kuvasto. Jäljellä ovat erilaiset sanojen ja syntaksin muunnelmät (mp.).

Tämän tutkimuksen kaksi keskeistä käsitettä ja näkökulmaa ovat subjekti ja romaani. Molemmat käsitteet ovat merkityksiltään laajoja, eikä pyrkimyksenä ole käyttää niitä tyhjentävästi. Pikemminkin käsitteitä pyritään soveltamaan kohdetekstiin joustavasti, kysymyksinä (ks. Saariluoma 2000a, 21). Tutkimuksessa keskeiseen asemaan nousee kysymys siitä, kenen tai minkä teoksessa ajatellaan puhuvan (ks. Critchley 1998). Tutkimus rakentuu siten, että johdannon jälkeen sekä romaanin että subjektin teoriaa käsitellään omissa luvuissaan. Näiden lukujen jälkeen käsitellään tutkimuksen teoriataustaa, jonka jälkeen vuorossa on neljä analyysilukua. Analyysiluvuissa *The Unnamablen* subjektikäsitystä tarkastellaan kolmesta eri näkökulmasta, jotka ovat ajallisuus, paikka ja subjektin filosofia. Tämän jälkeen teosta suhteutetaan romaanin laji-
piirteisiin. Analyysilukujen jälkeen on tutkimuksen päätäntö, jossa esitellään tutkimuksen johtopäätökset, sekä pohditaan, millaiselle jatkotutkimukselle tämä tutkimus on löytänyt perustelua.

Sekä seuraavassa romaanin historiaa ja teoriaa käsittelevässä luvussa että sitä seuraavassa subjektin teoriaa käsittelevässä luvussa käsitteiden taustaa tarkastellaan suhteellisen laajasti. Tämän lähestymistavan tarkoituksena on hahmottaa, että se, miten romaani ja subjekti käsitetään nykyään ei ole itsestään selvää, vaan historiallisen prosessin tulosta. Tulemalla tietoiseksi ”merkitysjärjestelmien, instituutioiden ja käytäntöjen historiallisuudesta” tämä tutkimus pyrkii suhtautumaan *The Unnamableen*, romaaniin ja subjektiin kriittisesti ja samalla avoimesti (Meretoja 2004, 5).

2 ROMAANIN HISTORIAA JA TEORIAA

Siitä, miten teokset voitaisiin jakaa lajeihin, on keskusteltu jo antiikista saakka. Laji on nähty hyödyllisenä käsitteenä muun muassa ”kirjallisen teoksen kuvailun [--] ja luokittelun” sekä ”kirjallisuuden lukemisen, tulkinnan ja kirjoittamisen [--] väli-
neenä.” (Brax 2008, 120.) Voidaan jopa ajatella teoksen syntyvän vasta siinä vaiheessa, kun lukija kohtaa tekstin jonakin: romaanina, novellina, runona, tai jonain muuna (ks. Hallila 2007, 75). Liisa Steinby (2013c, 50–51), jota Hanna Meretoja ja Aino Mäkikalli (2013a, 9) ovat kutsuneet suomalaisen romaanitutkimuksen uranuurtajaksi, jaottelee länsimaisen kirjallisuuskäsityksen kolmeen eri vaiheeseen sen perusteella, kuinka teoksen ja lajin välinen suhde on eri aikoina käsitetty.

Ensimmäinen teoksen ja lajin välisen suhteen hahmottamisen tapa on klassisen kirjallisuusparadigman tapa, joka juontaa juurensa antiikista (Steinby 2013c, 50). Tälle teoksen ja lajin välisen suhteen hahmottamisen tavalle on olennaista se, että siinä teoksia tarkastellaan niiden lajeista käsin (mts. 51). Keskeinen auktoriteetti klassiselle kirjallisuusparadigmalle on Aristoteles (384–322 eaa.) *Runousoppinsa* välityksellä. Aristoteleen näkemyksessä kirjallisuuden lajeista on olennaista se, että ”Aristoteles ajattelee kirjallisuuden jakaantuvan eri lajeihin yhtä itsestään selvästi kuin esimerkiksi elävän luonnon.” (Mp.). Aristoteles ei mainitse *Runousopissaan* romaania lajina lainkaan. Tämä johtuu siitä, että romaania ei vielä Aristoteleen aikana ollut olemassa siten, että se olisi käsitetty omaksi lajikseen (mts. 52; Meretoja & Mäkikalli 2013b, 19).

Toinen teoksen ja lajin välisen suhteen käsittämisen tapa on ominainen modernille kirjallisuuskäsitykselle, jonka on nähty alkavan 1700-luvun lopulla, romantiikan aikakaudella (Steinby 2013c, 50). Koska Aristoteles klassisen kirjallisuusparadigman tärkeimpänä auktoriteettina ei tuntenut romaania lajina, johti tämä siihen, että romaanin teoretisointi alkoi toden teolla vasta 1700-luvun lopulla. Romaaneja kirjoitettiin ja luettiin jo ennen romantiikan aikaa, mutta laji ei vielä noussut nauttimaan arvostetuimpien kirjallisuudenlajien, tragedian ja eepin runouden, veroista arvostusta. (Mp.; Saariluoma 1989, 14–15.) Siinä missä teoksia tarkasteltiin aikaisemmin niiden lajeista käsin, muuttuu asetelma romantiikan aikakaudella päinvastaiseksi, ja sekä tekijän että teoksen yksilöllisyyden, ainutlaatuisuuden ja omaperäisyyden, korostaminen nousee merkittävään asemaan (Kaarto 2008, 163–164; Steinby 2013c, 51 vrt. Bennett 2005,

71). Kirjallisuuden lajien merkitys ei häviä romantiikan mukanaan tuoman muutoksen myötä, vaan nykyään kirjallisuuden hahmottamiseen vaikuttava jako epiikkaan, lyriikkaan ja draamaan juontaa juurensa tältä aikakaudelta. Jo antiikissa tunnettiin toki epiikka ja draama, mutta, kuten Steinby (2013c, 53) toteaa, ”Aristoteleella sen paremmin kuin koko antiikin maailmassa ylipäänsä ei ollut olemassa kokoavaa käsitettä sille, mitä nykyään tarkoitamme lyyrisellä runoudella” (ks. Brax 2008, 120n3).

Kolmas tapa, jolla teoksen ja lajin välistä suhdetta on hahmotettu, on ominainen noin 1960-luvulta alkaneelle aikakaudelle, jota on kutsuttu myöhäismoderniksi aikakaudeksi (Steinby 2013c, 50–51). Tälle lajin ja teoksen välisen suhteen käsittämisen tavalle on ominaista nähdä kirjallisuuden lajit diskurssimuotoina, jotka ovat suhteellisen pysyviä ja määrittävät yksittäistä teosta (mts. 55). Kunkin kirjoittajan tekstit ovat suhteessa niitä edeltäviin diskurssimuotoihin, ja kirjoittaja voi pyrkiä muuttamaan lajien konventioita, mutta voidakseen tehdä tämän, tekstin tulee olla tunnistettavassa suhteessa sen lajin konventioihin, jota pyrkii muuttamaan (mp.). Romaanin lajikonventioita ei tämän näkemyksen mukaan voi muuttaa, ellei niitä muuttamaan pyrkivä teos tule yhdistetyksi sitä edeltävään romaanin traditioon. Tämän käsityksen kanssa samansuuntaisesti Mika Hallila (2004, 209) näkee romaanin olevan refleksiivinen kirjallisuuden laji siinä mielessä, että jokainen romaani yhtäältä reflektoi suhdettaan sitä edeltävään romaanin traditioon ja toisaalta suhdetta itseensä (vrt. Kundera 1987, 25–26).

Steinby ja Mäkikalli (2013, 139) toteavat, että ”romaanin ei ole yksi, lukkoon lyöty laji vaan voi ottaa mitä erilaisimpia muotoja”. Eräs tapa lähestyä romaanin määrittelyä, on kysyä, missä vaiheessa romaani muotoutuu sellaiseksi kirjallisuuden lajiksi, jollaiseksi nykyajan niin sanottu tavallinen lukija romaanin ymmärtää. Romaanin moderni muotoutuminen ajoitetaan kirjallisuushistorioissa yleensä joko 1600- tai 1700-luvulle (Meretoja & Mäkikalli 2013b, 17). Modernilla romaanilla on nähty olevan sisällöllinen yhteys 1700-luvulla Euroopassa tapahtuneisiin suuriin yhteiskunnallisiin murroksiin, jotka näkyvät esimerkiksi Ranskan vuoden 1789 suuressa vallankumouksessa ja siirtymisessä sääty-yhteiskunnasta kohti porvarillista tai kansalaisyhteiskuntaa (Steinby & Mäkikalli 2013, 142). Yhteiskunnan porvarillistumisella ja sosiaalisen alueen muotoutumisella on tärkeä merkitys modernin romaanin synnylle. Steinby ja Mäkikalli (2013, 142) toteavatkin, että ”[e]i ole sattuma, että moderni romaani syntyi ensimmäiseksi Englannissa, missä yhteiskunnan porvarillistuminen oli tapahtunut

eurooppalaisista maista pisimmälle ennen Ranskan vallankumousta.” (Ks. Saariluoma 1989, 15).

Saariluoma (1999, 31–32) näkee modernin romaanin muotoutumisen 1700-luvulla vastaavan siirtymää klassisesta kirjallisuusparadigmasta moderniin kirjallisuuskäsitykseen. Tämä siirtymä ilmentää ”ajattelutavan muuttumista kollektiivisesta individualiseksi” (mp.). Eräs keskeinen ominaisuus edellä käsitellylle 1700-luvulla Euroopassa tapahtuneelle murrokselle, niin yhteiskunnan, yksilön kuin kirjallisuudenkin saralla, on historiallisen ajattelutavan tuleminen keskeiseksi (Meretoja & Mäkikalli 2013b, 26; Steinby & Mäkikalli 2013, 144). Moderni aika vaati romantikkojen näkemyksessä uudenlaista kirjallisuutta kuvaamaan itseään, ja tähän tehtävään he katsoivat romaanin sopivan parhaiten (Steinby & Mäkikalli 2013, 144). Kun ihmiset alkavat ymmärtää itsensä ja tilanteensa historiallisesti muodostuneiksi, nousee esille ajatus siitä, että ihminen voi itse vaikuttaa oman tilanteensa, historian ja yhteiskunnan muokkaamiseen (Meretoja & Mäkikalli 2013b, 26). Se, että oman elämän, sekä yhteiskunnallisen ja historiallisen tilanteen, ei enää ajatella olevan jossakin valmiina odottamassa löydetyksi tulemista, näkyy modernissa romaanissa siinä, että sitä ”määrittääkin olennaisesti elämän merkityksen ja maailmankuvan etsinnän prosessi” (mp.). On kuitenkin syytä pitää mielessä, että vaikka edellä on kuvailtu näkemyksiä, jotka sijoittavat modernin romaanin synnyin 1700-luvulle, eivät kaikki jaa tätä näkemystä. Esimerkiksi kirjailija Milan Kundera (1987, 12) pitää modernin ajan yhtenä keskeisenä perustajana *Don Quijoten* (1605–1615) kirjoittajaa Miguel de Cervantesia (1547–1616), jolloin modernin ajan, ja ehkäpä myös modernin romaanin, alku sijoittuisi jo 1600-luvulle.

Tämän tutkimuksen kannalta keskeisiä ovat romaanin teoretisoinnit, jotka ottavat huomioon romaanin subjektikäsitteet. Siirtyminen kohti modernia romaania 1700-luvun aikana liittyy käsitteisiin romaanin subjektista siten, että tämän muutoksen taustavaikeutena on nähty laajempi muutos koko länsimaisessa ajattelussa. Muutoksen seurauksena on nähty olevan romaanin muotoutuminen individualistiseksi kirjallisuuden lajiksi (Saariluoma 1999, 32–33). Romaanin individualismi voidaan ymmärtää ainakin kahdella tavalla. Yhtäältä se voidaan ymmärtää siten, että romaani alkaa jäsentää todellisuutta yksilön näkökulmasta, ja toisaalta siten, että romaani on muuntuva kirjallisuuden laji, jolloin kukin teos on yksilöllinen muihin nähden (Saariluoma 1989, 17).

Modernin romaanin individualismia kuvaa, että se keskittyi – toisin kuin eepos – kuvaamaan ”yksityisen ihmisen yksityistä elämää.” (Saariluoma 1989, 17; ks. Saariluoma 1999, 31–32). Ranskalaisen matemaatikon, tieteilijän ja filosofin René Descartesin (1596–1650) filosofia vaikutti keskeisesti muutokseen länsimaisessa ajattelussa, ja modernin romaanin muotoutumista on tarkasteltu rinnakkaisena ilmiönä uuden ajan filosofian synnylle, jonka lasketaan usein alkaneen Descartesista, ja erityisesti hänen *cogito, ergo sum* -pääelmästä (Saariluoma 1989, 17; Saariluoma 1992, 30). Filosofisessa pääteoksessaan, *Mietiskelyjä ensimmäisestä filosofiasta* (1641), Descartes argumentoi sen puolesta, että kaikkea muuta voi epäillä paitsi sitä, että epäilee (Descartes 2002, 38; ks. Steinby 2011, 107). Descartesin päätelmän on nähty merkinneen sitä, että perustavimmaksi tai ensimmäiseksi filosofiaksi tuli metafysiikan tilalle tietoteoria (Saariluoma 1989, 17; Steinby 2011, 107).

Descartesin filosofian vaikutus yleisiin ajattelutapoihin on tyypillisesti esitetty siten, että maailmasta saatavan tiedon havaitaan riippuvan maailmaa havaitsevasta subjektista. Tämän havainnon myötä yksityisen tiedostavan ihmisen asema tulee keskeiseksi. (Saariluoma 1989, 18.) Kirkon aiemmin vankka asema tiedon auktoriteettina heikkeni, ja 1700-luvun aikana yleistyi käsitys siitä, että yksityisen ihmisen on itse etsittävä vastaukset moraaliin ja elämän mieltä koskeviin kysymyksiin. Tämä muutos heijastui moderniin romaaniin individualismina. (Mp.; Saariluoma 1992, 30–31.) Niin sanottu kartesiolainen epäily johtaa individualistisen subjektin tulemiseen tietämisen ja maailman hahmottamisen keskuksiksi, Arkhimedeeseen pisteeksi (Saariluoma 1992, 31). Kartesiolainen subjektin on nähty ajautuvan kriisiin 1900-luvun alkupuolen modernismissa (Saariluoma 1989, 18). 1900-luvun alkuvuosikymmenten modernistisen romaanin on nähty kyseenalaistaneen sitä edeltäneiden realistisen ja naturalistisen romaanin pyrkimykset kuvata todellisuutta tieteellisen objektiivisesti (Steinby & Mäkikalli 2013, 147). Modernistisessa romaanissa havahdutaan siihen, ettei yksilön maailmakoemus ole verrattavissa tieteelliseen objektiivisuuden pyrkimykseen, vaan se koetaan pikemminkin hajanaiseksi ja monitulkintaiseksi (mp.). Tämän kriisin tai havahtumisen myötä on nähty siirryttävän individualistisesta romaanista postindividualistiseen romaaniin.

Individualistinen romaani ja moderni (yhteiskuntatieteellisessä kontekstissaan ymmärrettynä) sijoittuvat Saariluoman (1992, 43) mukaan ajanjaksolle, joka ulottuu 1700-

luvun lopusta 1900-luvun alkuvuosikymmeniin. Käsitteen postmoderni Saariluoma (mp.) näkee vain rajallisesti käyttökelpoisena, koska se on hänen mukaansa ”jokseenkin sisällyksetön”. Postindividualistisen romaanin käsitteeseen sisältyvä keskeinen väite on se, että ”oleellista postmoderniksi kutsutussa kirjallisuudessa on individualistisesta ajattelutavasta, tarkemmin sanoen cartesiolaisesta subjektikäsitteestä, luopuminen” (mp.).

Postindividualistista romaania kuvailee se, että siinä on hylätty tai kyseenalaistettu individualistista romaania määrittäneet piirteet (Saariluoma 1992, 42–43). Mitä tämä käytännössä tarkoittaa? Saariluoman mukaan

postindividualistiseksi kutsuttua romaania [ei] luonnehdi yksinkertaisesti subjektista luopuminen [--] on kyseenalaista, olisiko ylipäänsä mahdollista, että romaani eliminoisi kokonaan yksityisen ihmisen todellisuuden kokemisen ja toiminnan subjektina [--] kysymys [on] tietyn perinteisen kannan, cartesiolaisen subjektikäsitteeseen, kyseenalaistamisesta ja uudenlaisen subjektikäsitteeseen määrittely-yrityksistä kuin koko subjektia koskevan kysymyksen jättämisestä syrjään. (Mts. 44.)

Kaksi aluetta, jotka liittyvät keskeisesti edellä mainittuun postindividualistisessä romaanissa tapahtuvaan subjektin kyseenalaistumiseen ovat ”ajan ja historian problematiikka” sekä todellisuuden jäsentäminen (mp.). Nämä subjektin kyseenalaistumisen alueet ovat likellä Abbottin (1973, 127) näkemystä siitä, että *The Unnamable* etsii itseä, joka olisi ajasta ja paikasta riippumaton. Näin ollen on syytä tarkastella sitä, mitä ajan ja historian problematiikka sekä todellisuuden jäsentäminen merkitsevät postindividualistisen romaanin kontekstissa.

Individualistisessa romaanissa minän keskeisenä funktiona on pidetty todellisuuden järjestyksen löytämistä. Modernismin niin sanotusti kriisiytynyt romaani puolestaan kyseenalaistaa objektiivisen tai rationaalisen järjestyksen löytämisen ja yhteiskunnallisen kehitysprosessin (Saariluoma 1989, 18 ja 26; Meretoja & Mäkikalli 2012, 9). Postindividualistinen romaani menee askeleen pidemmälle kyseenalaistaessaan subjektiivisen merkityksen löytämisen tai konstruoimisen mahdollisuuden. (Saariluoma 1992, 44–45.) Subjekti kuitenkin säilyy: todellisuuden jäsentäminen tapahtuu edelleen kokevan minän kautta (mp.).

Postindividualistisessa romaanissa otetaan lähtökohdaksi se, että todellisuudessa näytettyvä järjestys on luonteeltaan konstruoitua. Se, että kirjailija järjestyksen konstruoijana nähdään riippuvaisena erilaisista konventioista, diskursseista ja traditioista, ilmenee siinä, että lukijalle paljastetaan, ”miten romaani rakentuu romaanin perinteen ja aineiden tarjoaman mallin varaan.” (Saariluoma 1992, 48.) Tätä postindividualistisen romaanin piirrettä, joka on liitetty myös postmoderniin romaaniin, voidaan kuvata metafiktion käsitteen avulla (Hallila 2004, 211). Metafiktion keskeisenä ominaisuutena on pidetty sitä, että se paljastaa teoksen kielellisyyden ja keinotekoisuuden lukijalle (mts. 213). Metafiksiivisinä pidettyjen romaanien on nähty pohtivan omia teoreettisia ja filosofisia lähtökohtiaan, sekä sitä, mitä ne ovat romaaneina ja kirjallisuutena (mts. 215). Postindividualistisessa romaanissa subjekti, kokeva minä, on tullut tietoiseksi siitä, että todellisuus ja tämä itse ovat historiallisten käytänteiden, diskurssien ja perinteiden kautta rakentuneita. On kuitenkin syytä todeta, että romaanin itserefleksiivisyys tai metafiksiivisyys ei ole yksinomaan postmodernin tai postindividualistisen romaanin piirre, vaan sitä on nähty esiintyneen kirjallisuudessa esimerkiksi William Shakespearen (1564–1616) draamoista ja Cervantesin *Don Quijotesta* lähtien (Salin 2003, 193).

Siinä missä aika on individualistisessa romaanissa ulottuvuus, joka luo teokseen mielekkyyden romaanin lopun ollessa lukijalle piste, joka selittää sitä edeltävät epäselvyydet ja arvoituksellisuudet, ei tämä enää päde postindividualistisessa romaanissa (Saariluoma 1992, 50–52). Individualistisen romaanin rakenteen on nähty olleen lineaarinen ja muuttuvan postindividualistisessa romaanissa spatiaaliseksi eli tilaa, sijaintia tai välimatkaa koskevaksi. Siirryttäessä individualistisesta postindividualistiseen romaaniin siirrytään ”tapahtumisen mukaisesta jäsentymisestä tekstuaaliseen jäsentymiseen.” (Mts. 52.) Tekstuaalinen jäsentymisen tarkoittaa tekstiin perustuvaa jäsentymistä. Mutta eivätkö kaikki romaanit ole aina enemmän tai vähemmän (ja yleensä enemmän) perustuneet tekstiin? Tässä siirtymässä on kysymys romaanin logiikan muutoksesta. Saariluoman mukaan on nähty, että ”postmoderni romaani rakentuu spatiaalisesti, eri tekstinkohtien rinnakkaisuutena pikemmin kuin niitten peräkkäisyytenä.” (Mp). Postindividualistisessa romaanissa merkityksen, todellisuuden tai tapahtumien jäsentymisen tapahtuu tekstin ehdoilla eikä sen ehdoilla, mitä tapahtumia teksti representoi. On hyvä huomata, että käsitteenä *teksti* voidaan ymmärtää useilla eri tavoilla. Eräille teoreetikoille teksti on aineellistunut toisinto teoksesta, ja toisille, kuten

Roland Barthesille (1993, 160–161), ”teos on pala ainetta” ja ”Teksti taas on metodologinen kenttä.” (Ks. Keskinen 2008, 92–93).

Olellainen seikka postindividualistisen romaanin siirtymisessä tapahtumien mukaisesta ajan jäsentymisestä ajan tekstuaaliseen jäsentymiseen on se, että kun ajan jatkuvuutta ei enää jäsennetä lineaarisesti, on tämän nähty vaikuttavan romaanin subjektin identiteettiin sitä horjuttavasti tai hajottavasti (Saariluoma 1992, 52). Yhteenvedona voidaan todeta, että postindividualistisessa romaanissa subjektin eheyden, sekä ajan ja historian lineaarisen luonteen, on nähty kyseenalaistuvan. Kyseenalaistuneiden käsitysten tilalle ovat tulleet käsitykset huojuvasta subjektin identiteetistä sekä todellisuuden tekstuaalisesta jäsentymisestä. Seuraavassa luvussa käsitellään sitä, miten subjekti voidaan käsittää tutkimusvälineenä ja -kohteena kirjallisuudentutkimuksen yhteydessä.

3 SUBJEKTI TUTKIMUSVÄLINEENÄ JA -KOHTEENA

Käsitteen subjekti on nähty saavan nykyään eri merkityksiä eri yhteyksissä, sillä se on siirtynyt alun perin filosofisesta kontekstista myös esimerkiksi erilaisten sosiaali- ja kulttuuritieteiden käyttöön (Steinby 2011, 103). Steinby (mts. 104) esittää, että subjektiä tulisi tarkastella sen kulloisessakin historiallisessa kehyksessä. Tämän tutkimuksen näkökulmasta keskeisimpiä subjektin käsittämisen kehyksiä ovat moderni ja jälkimoderni kehys. Tätä näkemystä perustelee se, että Beckett on nähty modernin ja postmodernin kirjallisuuden taitekohdassa olevana kirjailijana. Yhtäältä häntä on pidetty ”viimeisenä modernistina” ja toisaalta ”ensimmäisenä postmodernina kirjailijana.” (Vartiainen 2013, 129.) Brian McHale (1987, 12) näkee Beckettin siirtyneen modernismista postmodernismiin nimenomaan trilogian myötä, jonka viimeisenä osana *The Unnamable* pidetään. Beckett on yhdistetty myös ranskalaiseen uuteen romaaniin (*nouveau roman*), mutta hän itse torjui kyseisen yhteyden (Meretoja 2007, 184). Seuraavaksi tarkastellaan sitä, miten subjekti voidaan käsittää modernissa ja jälkimodernissa kehyksessä.

Descartesin on nähty tuoneen rationaalisesti ajattelevan subjektin modernin ajan filosofian keskiöön (Steinby 2011, 107–108). Subjektia ja romaania käsittelevän tutkimuskirjallisuuden perusteella vaikuttaa siltä, että modernin romaanin ja modernin subjektin muotoutuminen ovat yhteydessä toisiinsa. Esimerkiksi Mikko Lehtonen (1994, 17) toteaa, että yksi modernia määrittelevä piirre on ”[t]raditionaalisille yhteiskunnille tyypillisen uskonnollisen maailmankuvan hajoaminen ja uuden maallisen – individualistisen, rationalistisen ja välineellisen – kulttuurin synty.” Kuten Lehtonen (mts. 17n4) toteaa, tämä näkemys muistuttaa sosiologi Max Weberin (1864–1920) ajatusta siitä, että ”kulttuurit ja niiden uskonnot voidaan erottaa toisistaan sen mukaan, kuinka ne suhtautuvat luonnonmaailmaan, toisiin ihmisiin ja ihmisruumiiseen.” Tämän ajatuksen myötä on syytä todeta, että kun tässä tutkimuksessa puhutaan modernista ja jälkimodernista subjektista, puhutaan länsimaalaisten tutkijoiden teoksiin perustuvista käsitteistä – aivan kuten *The Unnamable*ssa ilmenevä subjektikäsite on syntynyt länsimaalaisessa kontekstissa. Tosin Beckettin kirjoituksissa on nähty yhtymäkohtia myös zenbuddhalaisuuden kanssa (Graham 2002, 20).

On esitetty, että vasta 1700-luvun lopun romantiikassa tapahtuvan subjektin individualisoinnin myötä voidaan alkaa puhumaan modernista subjektikäsitteestä (Steinby 2011, 109). Vaikka romantiikan ajan on nähty korostaneen ihmisen yksilöllisyyttä, Steinby (2011, 109–110) toteaa, että olisi harhaanjohtavaa esittää romantiikan ajan kirjailijat yksinäisinä neroina, joiden tuotanto palautuu heidän nerouteensa (vrt. Bennett 2005, 71; Kaarto 2008, 163–164; Steinby 2013c, 50). Steinby (2011, 112) esittää, että ”romantiikan ajattelijat olivat ensimmäisiä, jotka korostivat ihmisen muotoutumista kulttuurinsa osana.” Paitsi että romantiikan ajattelijat nostivat esille ihmisen muotoutumisen kulttuurinsa osana, heidän kauttaan tulee esille subjektin individualisoinnin mukanaan tuoma oman itsen määrittely itsereflektiivisesti. Kulttuuri määrittelee ihmistä, mutta myös ihminen määrittelee itse itsensä. (Mts. 113.)

Näiden tapahtumien kautta eurooppalaisessa kirjallisuudessa on nähty päädyttävän ilmiöön, jota voidaan kutsua identiteetin tulemiseksi narratiiviseksi eli kerronnalliseksi tai kertomukselliseksi. Tämä tarkoittaa sitä, että identiteettiä ei enää voida määrittellä yleisin luokkakäsittein, vaan se aletaan nähdä individuaalisena. (Steinby 2011, 117.) Vaikka moderni subjekti ymmärrettynä kartesiolaiseksi subjektiksi voidaan nähdä eheänä ja yhtenäisenä, ei tämä Steinbyn (mts. 119) mukaan pidä paikkaansa enää 1700-luvun lopulla ja 1800-luvun alussa. 1800-luvun romaaneissa ihminen näyttäytyy ”usein biologisten, sosiaalisten ja psykologisten tekijöiden määrittämänä ja toiveidensa, pyrkimystensä ja häntä alistavien pakkojen takia ristiriitaisena” (mp.). Ajatus siitä, että moderni kartesiolainen subjekti kokisi jonkinlaisen kriisin vasta modernin taittuessa postmoderniksi, vaikuttaa ristiriitaiselta tämän näkökulman valossa (ks. Saariluoma 2000b, 32; Steinby 2011, 119). Seuraavaksi tarkastellaan käsityksiä jälkimodernista subjektista.

Jälkimoderni tai -strukturalistinen subjekti sijoitetaan ajallisesti yleensä 1900-luvun viimeiselle puoliskolle ja 2000-luvun alkuun (Steinby 2011, 128). Eräs seikka, jonka on nähty luonnehtivan jälkimodernia subjektia, on epävapaus (mp.). Steinby ymmärtää epävapauden subjektin sosiaalisena aspektina, joka voidaan nähdä välttämättömänä ehtona ihmisyyksilönä ymmärretyin subjektin vapaudelle, sillä yksilön on nähty voivan toteuttaa ihmisyyttään vain yhdessä muiden ihmisten kanssa (mp.). Epävapaus on jokseenkin ilmeinen ominaisuus ainakin nykynäkökulmasta katsoen: se tarkoittaa yksinkertaisesti sitä, että subjekti ei ole absoluuttisen vapaa. Subjektin epävapaus ei ole

kuitenkaan pelkästään jälkimodernille ajalle ominainen uusi ilmiö, sillä esimerkiksi Karl Marx, Sigmund Freud ja Ferdinand de Saussure kehittivät 1800- ja 1900-lukujen taitteessa teorioita, joiden nähtiin paljastavan ihmisestä tämän toimintaa tiedostamattomasti ohjaavia mekanismeja (mts. 129–130). Jos jälkimodernin subjektin epävapaus on paikannettavissa jo edellä mainitun kaltaisiin ajattelijoihin, millä perusteella siitä voidaan puhua jonakin, joka poikkeaa 1800- ja 1900-lukujen taitteen subjektikäsitteestä? Mikä erottaa jälkimodernin subjektin sitä edeltäneistä subjektin käsittämisen tavoista?

Jälkimodernin on nähty tarkoittavan yleisellä tasolla kartesiolaisen subjektin kyseenalaistamista (Steinby 2011, 137). On kuitenkin ristiriitaista käsittää moderni subjekti samaksi asiaksi kuin kartesiolainen subjekti, sillä jo esimerkiksi romantiikan subjektikäsitteys vaikuttaa poikkeavan kartesiolaisesta tai valistuksen ajan subjektikäsitteestä. Näin ollen ei ole mielekasta ymmärtää jälkimodernia subjektia yksin omaan kartesiolaisen subjektin kyseenalaistamisena (ks. mp.). Voidaan todeta, että jälkimodernius tai -strukturalismi ei hävitä subjektia, vaikka se problematisoikin subjektin ongelmattomuutta. Jälkimodernia subjektia leimaa sen tuleminen tietoisiksi sitä rakentavista prosesseista tai sitä sosiaalisesti konstituovista käytänteistä, kuten kielestä ja kulttuurista (mp.).

Edellä on käsitelty subjektia siinä merkityksessä, jossa se on filosofian kontekstissa ymmärretty: toimivana, tajuavana tai ajattelevana olentona (Kosonen 1996, 180). On perusteltua kysyä, onko kirjallisuuden subjekti olento tässä merkityksessä. Eikö kirjallisuus ole viime kädessä merkkejä, tekstejä ja näiden välisiä suhteita, joita lukija tulkitsee? Kuinka näistä aineksista voisi rakentua jokin tajuava olento? Hallila (2012b, 42) esittää, että kun kirjallisuudentutkimuksen kohteena ovat fiktionaaliset kaunokirjalliset teokset, tutkimuksen tulisi vastaavasti keskittyä fiktiivisten subjektien representaatioihin. Kirjallisuuden subjekti ei näin ollen ole toimiva, tajuava tai ajatteleva olento vaan fiktionaalinen representaatio tällaisesta olennosta. Vai onko? Ehkä se on pikemminkin jotakin faktan ja fiktion väliltä. Entä miten kirjallinen subjekti on sidoksissa teoksen ulkopuoliseen maailmaan?

Jotta voitaisiin puhua kirjallisuuden subjektista, tulisi olla käsitys siitä, mitä kirjallisuus on. Tämän kysymyksen pohtiminen on, hieman paradoksaalisesti, yksi

kirjallisuuden ominaispiirre. Edellä todetaan, että postindividualistiselle romaanille tyypillisenä piirteenä on nähty sen omien rakennusehtojen paljastaminen lukijalle (Saariluoma 1992, 48). Onko näiden rakennusehtojen lisäksi olemassa jotakin muuta? Terry Eagleton esittää, että sillä, mitä ihmiset kutsuvat kirjallisuudeksi, on yhteys heidän perustaviin uskomuksiinsa maailman olemuksesta, sekä siihen, miten erilaiset sosiaaliset ryhmät harjoittavat vallankäyttöä toisia ryhmiä kohtaan. Kirjallisuudelle ei hänen mukaansa ole olemassa objektiivista määritelmää. Tähän voidaan vastata kysymällä: mitä sitten? Objektiivisen määritelmän puuttuminen ei hänen mukaansa tarkoita, että olisi merkityksetöntä, mikä määritellään kirjallisuudeksi. (Eagleton 2008, 14.) Sittemmin Eagleton (2012, 19) on todennut, että vaikka niillä asioilla, joita nimitetään kirjallisuudeksi, ei ole mitään yhteistä ominaisuutta tai edes ominaisuuksien joukkoa, ei tästä seuraa, etteikö kirjallisuuden kategorian olemassaolo olisi perusteltua. Kirjallisuuden käsitteen määrittelyä monimutkaistaa romanttisesta kirjailijakäsityksestä periytyvä ajatus, jonka mukaan hyvä kirjailija uudistaa kirjallisuutta perinteesen nähden. Koska kirjallisuus on elävä perinne, on sen lopullinen määrittely tästäkin syystä mahdotonta. (Steinby 2013c, 28.) Mitä sitten voidaan sanoa kirjallisuuden subjektista? Pirjo Lyytikäinen (1995, 7) toteaa, että ”[f]iktiivinen, kirjallisuudessa esitetty subjekti voi olla tekstin ’ääni’, kertoja tai kerrottu subjekti, fiktiivinen henkilö.” Kysymys siitä, mitä subjekti on, näyttää kietoutuvan sen ympärille, mitä on olla ihminen. Lyytikäisen mukaan onkin niin, että ”laajimmillaan, kaikki ihmisen pohtiminen on subjektin määrittystä” (mp.).

Jos käsitteet minuuks ja subjekti ovat merkityksiltään miltei identtiset, miksi tässä tutkimuksessa on valittu käytettäväksi nimenomaan subjektin käsite? Eikö sen voisi korvata identiteetin tai minuuden käsitteellä? Identiteetin näkökulmasta Beckettin proosa-tuotantoa on tutkinut Elovaara (1976). Väitöskirjassaan Elovaara tutkii identiteetin ongelmaa Beckettin vuoteen 1975 mennessä ilmestyneessä proosassa eksistentiaalisten filosofioiden näkökulmasta. *The Unnamable* Elovaara (mts. 196 ja 224) tarkastelee pääasiassa Martin Heideggerin ja Jean-Paul Sartren filosofioiden valossa. Elovaara (mts. 7) määrittelee identiteetin laveasti tarkoittamaan työnsä kontekstissa samuutta. Syy sille, että tässä tutkimuksessa käytetään identiteetin sijaan käsitettä subjekti, on se, että siinä yhdistyvät sekä *The Unnamable* keskeiset aiheet teoksena että romaania lajina määrittävät piirteet. Subjektin valintaa puoltaa myös se, että identiteetin rakentamisen voidaan nähdä edellyttävän sosiaalista ja kulttuurista kontekstia. Identiteetin

muodostuminen edellyttää minuutta, jolla identiteetti on, ja minus edellyttää puolestaan subjektipositiota, josta käsin minus koetaan (ks. Käkelä-Puumala 2008, 242). Vaikuttaa siltä, että siihen, mitä kirjallisuuden subjekti on, on vastattava teos kerrallaan. Ennen kuin tämä tutkimus vastaa kysymykseen *The Unnamablen* kohdalla, on vuorossa tutkimuksen teoriataustaa käsittelevä luku.

4 TUTKIMUKSEN TEORIATAUSTA

Romaanin ja subjektin käsitteisiin liittyvän teorian lisäksi tämä tutkimus on ottanut vaikutteita hermeneutiikan traditiosta sekä kerronnan tutkimuksesta eli narratologiasta. Tässä luvussa käsitellään narratologiaa ja hermeneutiikkaa, ja nostetaan esille kolme tämän tutkimuksen kannalta keskeistä teoreetikkoa: Paul Ricœur (1913–2005), Mihail Bahtin (1895–1975) ja Hans-Georg Gadamer (1900–2002).

Ricœuria pidetään yhtenä keskeisenä kertomuksen ja kirjallisuuden ajallisuuden teoreetikoista. Hänen on myös nähty pyrkineen yhdistämään strukturalistisen narratologian ja hermeneutiikan lähestymistapoja tekstiin. (Pettersson 2009, 14.) Ricœur on vaikuttanut merkittävästi myös niin kutsuttuun jälkiklassiseen narratologiaan, erityisesti teossarjallaan *Temps et récit* (1983–1985) (Hallila 2008, 23). Ricœur (2005, 164) toteaa esittävänsä edellä mainitussa teossarjassaan kaksiosaisen hypoteesin, jonka mukaan ”kertomuksen funktio on artikuloida kokemustamme ajasta. Vastavuoroisesti kertomus tuo ajan kieleen.” Ricœurin (mp.) hypoteesissa on olennaista se, että hän puhuu inhimillisestä ajan kokemuksesta. Kertomuksen funktio ei ole hänen hypoteesinsa mukaan selvittää ajan objektiivista olemusta, vaan se, miten aika koetaan subjektiivisesti. Ajan kokemus ei ole tekstissä eikä tekstin ulkopuolella vaan niiden välissä. Ricœur (mts. 168) toteaa:

[O]n olennaista, että teksti simuloi kokemusta, joka voisi olla omamme. Tällaista matkittua kokemusta ei voi palauttaa puhtaasti tekstin sisäiseen leikkiin [--]. Se ei jää enempää sisä- kuin ulkopuolellekaan vaan, jos niin voi sanoa, niiden väliin.

Ricœurin ajattelussa keskeisessä asemassa olevaa ajan kokemuksellisuutta voi avata hänen kielifilosofiansa kautta. Ricœur (2005, 165) toteaa, että ”kieli *kohdistuu* lopulta aina johonkin, siihen mikä on olemassa. Näin on silloinkin, kun kieli ottaa leikin hahmon ja iloitsee vain itsestään.” Tämän näkemyksen perusteella kaunokirjallinen teos on aina representaatiota jostakin. On kuitenkin tärkeää ottaa huomioon, että kieltä on sekä puhuttua että kirjoitettua, ja näiden kahden välillä Ricœur näkee eron. Ricœurille (2000, 61–62) teksti eroaa puheesta diskurssina siinä, että tekstin merkitys ei lukkiudu siihen merkitykseen, joka sillä on kirjoitushetkellä ollut, vaan se kerryttää lisää merkityksiä kirjoitushetken jälkeen. Hän toteaa, että

kirjoitetussa diskurssissa tekijän intentio ja tekstin merkitys eivät enää yhtene. [--] Tekstin elinkaari pakenee tekijänsä elämän äärellisestä horisontista. Se, mitä teksti tarkoittaa, merkitsee nyt enemmän kuin se, mitä tekijä tarkoitti kirjoittaessaan sen. (Mts. 62.)

Puhuttu diskurssi puolestaan katoaa pian olevaksi tulemisensa jälkeen, sillä se ei kiinnity mihinkään, paitsi muistiin, jossa sen säilyminen on epävarmaa (ks. Hallila 2007, 73–74).

Toinen kirjallisuuden ajan teoretisointiin keskeisesti vaikuttanut henkilö on venäläinen kirjallisuudentutkija Mihail Bahtin (1895–1975). *The Unnamablen* ajan ja paikan tutkimisen kannalta olennainen on Bahtinin kronotoopin käsite. Bahtin (1979, 243) kuvaa käsitteen merkitystä seuraavasti: ”Kirjallisuudessa taiteellisesti haltuunotettujen ajallisten ja paikallisten suhteiden olennaista keskinäistä sidonnaisuutta nimitämme *kronotoopiksi* (joka on kirjaimellisesti käännettynä ’aikapaikallisuus’).” Bahtin näkee kronotoopin käsitteen kuvaavan ajan ja paikan välistä erottamattomuutta. Hän toteaa, että käsite ”on otettu käyttöön ja perusteltu [Albert] Einsteinin suhteellisuusteorian pohjalta.” (Mp.). Kirjallisuudentutkimuksen tarpeisiin käsitettä sovelletaan ”miltei vertauskuvana (miltei muttei aivan).” (Mp.). Mitä Bahtin tarkoittaa sillä, että kronotooppia sovelletaan kirjallisuudentutkimuksessa miltei vertauskuvana, muttei kuitenkaan aivan? Onko kronotooppi tulkittava kirjallisuudentutkimuksen yhteydessä jonakin, joka on enemmän kuin vertauskuva, vai jonakin, joka on vähemmän?

Bahtin (mp.) toteaa, että kronotooppi on kirjallisuudentutkimukselle kiinnostava ”ajan ja paikallisuuden erottamattomuuden ilmauksena”. Hän lisää, että kronotooppi ymmärretään kirjallisuudentutkimuksen kontekstissa ”kirjallisuuden muodollis-sisällölliseksi kategoriaksi” (mp.). Näiden kuvailujen perusteella voidaan sanoa, että Bahtinille kronotooppi on kirjallisuudentutkimuksen kontekstissa jotakin enemmän kuin pelkkä vertauskuva kronotoopin fysikaalisesta merkityksestä ajan ja paikan yhdistävänä käsitteenä. Nähdäkseni Bahtinin näkemys ei ole, että kirjallisuudessa aika ja paikka olisivat vain ikään kuin toisistaan erottamattomat, vaan aika ja paikka todella ovat erottamattomissa toisistaan kirjallisuudessa, kuten ne ovat fysikaalisessa todellisuudessaakin.

Tämän näkemyksen kanssa samansuuntaisesti Hallila (2012a, 100) esittää, että Bahtinilla kronotoopin käsitteessä on ”pohjimmiltaan kysymys romaanin yhteydestä

maailmaan ja maailmallisuuteen”, ja jatkaa toteamalla, että ”kysymys ei ole pelkästään kirjallisuuden esittämästä ajasta vaan suhteesta historialliseen reaaliseen aikaan ja paikkaan”. Michael Holquist (1981, 425) esittää, että kronotoopin käsitteen mukaan kirjallisuudessa aikaa tai paikkaa ei voi asettaa toista merkittävämmäksi tai perustavammaksi kategoriaksi. Bahtin (1979, 244) kuitenkin toteaa, että ”kirjallisuudessa aika on kronotoopin ratkaiseva momentti.” Bahtinin kronotooppia koskevat näkemykset herättävät kysymyksen siitä, onko kirjallisuuden pakko noudattaa samoja lainalaisuuksia, joita todellisuus fyysikaalisesta näkökulmasta katsottuna noudattaa. Miksi ajan ja paikan pitäisi olla kiinteässä yhteydessä toisiinsa kaunokirjallisuudessa? Tutkimuksen seuraavissa kahdessa luvussa pohditaan sitä, ovatko ajallisuus ja paikka kiinteässä yhteydessä toisiinsa *The Unnamablessa*. Kuten tämän luvun alussa todetaan, tämä tutkimus on saanut vaikutteita sekä narratologiasta että hermeneutiikasta. Olisiko näitä tutkimussuuntauksia mahdollista yhdistää? Jos olisi, niin miten?

Bo Pettersson (2009) pyrkii artikkelissaan löytämään puuttuvan linkin hermeneutiikan ja narratologian välille. Tämä pyrkimys on perusteltu, sillä vaikka narratologiaa ja hermeneutiikka on pidetty toisistaan erillisinä tutkimuksen alueina, ovat ne osittain limityneet toistensa päälle (mts. 11). Jotta narratologit voivat tutkia kerrontaa, täytyy ensin tehdä tulkinta siitä, millaista kerronta on. Hermeneutiikka puolestaan tutkii tulkintaa ja sen ehtoja. Seuraavaksi luodaan katsaus siihen, mitä narratologia ja hermeneutiikka ovat, ja miten ne tässä tutkimuksessa vaikuttavat.

Jan Christoph Meister (2009, 329) esittää, että narratologia on joukko teorioita, jotka tutkivat kertovan esittämisen (*narrative representation*) logiikkaa, periaatteita ja käytäntöjä. Kyseessä ei ole yksinomaan kirjallista kerrontaa tutkiva opinala, vaan narratologiaa voidaan soveltaa myös muiden kuin kirjallisten välineiden kautta tapahtuvaan kerrontaan. Narratologia ei myöskään ole ainoa kerronnan tutkimuksen muoto. (Mts. 329–330.) Tässä tutkimuksessa hyödynnetään narratologian käsitteistöä siitä syystä, että se tekee teoksen tulkinnasta tehokkaampaa. Voidaan huomauttaa, että kirjallisuudentutkimuksessa käytetään usein narratologian käsitteitä, vaikkei sitä erikseen tiedostettaisi tai ilmoitettaisi. Saariluoma (1999, 36–37) toteaa, että narratologian käsitteet, vaikka niitä joskus pidettäisiinkin ylihistoriallisina, on tosiasiasa johdettu 1900-luvun modernistisista ilmiöistä. Hänen mukaansa esimerkiksi narratologinen yleispäteväksi käsitetty erottelu kertojan ja kirjailijan välillä ei päde ylihistoriallisesti. 1700-luvun

lukija ei hänen mukaansa tehnyt eroa romaanin kertojan ja tekijän välillä. (Saariluoma 1989, 30.)

Tämän tutkimuksen näkökanta on, että kirjallinen teos on ”tekstin ja lukijan yhteinen tuotos” (Ricœur 2005, 174). Tässä tutkimuksessa narratologiaa hyödynnetään muodossa, joka on likempänä jälkiklassista narratologiaa kuin klassista narratologiaa, jonka lähtökohdat ovat strukturalismissa (Meister 2009, 329 ja 337–338). Siinä missä noin 1960-luvun puolivälistä 1980-luvun alkuun saakka keskeisessä asemassa ollut klassinen narratologia pyrki strukturalismin hengessä löytämään kerronnan universaaleja ehtoja, pyrkii noin 1990-luvulta alkaen vaikuttanut jälkiklassinen narratologia asennoitumaan tutkimukseen käytännöllisemmin (mts. 329 ja 339–340). On syytä huomata, ettei jälkiklassinen narratologia ole yksi selkeärajainen tutkimussuuntaus vaan pikemminkin joukko ”erilaisia ajatussuuntia, joita kohtalaisen väljästi kokoaa yhteen kertomus tutkimuskohteena ja se, että ne eivät edusta perinteistä strukturalistista narratologiaa” (Hallila 2008, 29). Tämän tutkimuksen tavoitteena ei ole tutkia yksinomaan sitä, miten *The Unnamablen* kerronta rakentuu tai millaista se on. Tavoitteena on pikemminkin kerronnan piirteitä tutkimalla päästä paremmin käsiksi siihen, mikä teoksessa on olennaista – ”mistä [tässä] romaanissa on kysymys” (Saariluoma 1989, 11). Entä mitä hermeneutiikka on?

Antiikin aikoihin saakka juontava hermeneutiikan traditio keskittyi alkujaan lähinnä tekstien tulkinnan metodologiaan. Hermeneutiikan traditio kietoutuu pitkälti yhteen oikean tulkinnan kysymyksen kanssa. Uskonpuhdistuksen aikaan 1500-luvun Euroopassa katolisen kirkon auktoriteetti Raamatun tulkitsijana kyseenalaistettiin, ja pyrittiin selvittämään oikea tulkinta palaamalla alkukielisiin teksteihin. Raamatun lisäksi hermeneutiikkaa sovellettiin myöhemmin myös esimerkiksi antiikin filosofien teksteihin. (Nikander 2004, vii; Raatikainen 2004, 88; Eagleton 2008, 57.) On melko ilmeistä, ettei hermeneutiikalla tässä sen alkuperäisessä merkityksessä, oppina tekstien oikeaoppisesta tulkinnasta, ole tälle tutkimukselle paljoakaan annettavaa. Mitä annettavaa hermeneutiikalla sitten on?

Hermeneutiikan historiaa 1900-luvulla kuvataan usein siinä tapahtuneen niin sanotun ontologisen käänteen kautta (Meretoja 2003, 59; Tontti 2005, 50). Tätä käännettä on kuvattu siirtymiseksi klassisesta hermeneutiikasta filosofiseen hermeneutiikkaan

Martin Heideggerin ja Hans-Georg Gadamerin myötä (Nikander 2004, viii; Raatikainen 2004, 94; Meretoja 2018, 5). Jarkko Tontin (2005, 52) mukaan klassisen hermeneutiikan tavoitteena oli ”selvittää, miten subjekti voi ymmärtää tekstin merkityksen”, kun puolestaan Heideggerin myötä keskeiseksi nousee kysymys siitä, ”[m]iten olento, jonka oleminen muodostuu ymmärtämisestä on maailmassa?” Ymmärtämistä ei enää nähdä metodina, jonka avulla subjekti pyrkii saamaan tietoa objektista, vaan ymmärtämisestä tulee ihmisen maailmassa olemisen tapa (Meretoja 2004, 3). Tietoa koskevia kysymyksiä ei enää voida mielekkäästi käsitellä erillään ihmisen olemiseen liittyvistä kysymyksistä (mp.; Meretoja 2003, 59). Tässä tutkimuksessa hermeneutiikan tradition vaikutus näkyy pääasiassa Gadamerilta peräisin olevien ajatusten hyödyntämisessä.

Gadamerin hermeneutiikassa tarkastellaan yleisellä- tai metatasolla ”tulkinnan, ymmärtämisen ja merkityksenannon” perusteita (Nikander 2004, viii). Tontin (2005, 59) tulkinnan mukaan ”Gadamerin hermeneutiikka voidaan lukea kolmen keskeisen ymmärtämisen mahdollisuusehdon, *kielellisyyden*, *historiallisuuden* ja *konfliktuaalisuuden* eksplikointina.” Kielellisyys on näistä ehdoista tämän tutkimuksen kannalta olennaisin. Ymmärtämisen mahdollisuusehtona kielellisyys merkitsee kielellisyyden universaaliutta. Tontin (mts. 59–60) mukaan tämä merkitsee sitä, että ”ei ole olemassa neutraalia, puolueettoman tarkkailijan asemaa kielen ulkopuolella”, ja Gadamerin (2004, 470) itsensä mukaan sitä, että sellainen oleminen, joka voidaan ymmärtää, on kieli.

Saariluoma (2000a, 18) toteaa, että hermeneutiikka on Gadamerille ”sen tulkintaprosessin itsereflektiota, joka on aina käynnissä inhimillisessä kommunikaatiossa”. Vastaavasti Meretoja (2018, 44) toteaa, että 1900-luvun fenomenologiselle hermeneutiikalle on keskeistä nähdä kaikki inhimillinen kokemus tulkintana tai tulkitsevana. Itse-reflektio ei kuitenkaan voi hermeneuttisen ajattelun mukaan olla tekstin tulkitsemista tiukasti ennalta määritellyn menetelmän tai teorian kautta. Saariluoma (2000a, 21) ehdottaa, että hermeneuttisesta näkökulmasta kirjallisuudentutkimusta lähestyvä tutkija voisi soveltaa teoreettisia käsitteitä tutkimuksessaan kysymyksinä. Sekä tutkija että tutkimuskohde ymmärretään toisiinsa vaikuttaviksi tekijöiksi. Tämä hahmottamisen tapa on analoginen hermeneuttisen kehän käsitteelle, jossa ajatuksena on se, että kokonaisuus tulee ymmärrettäväksi osistaan käsin ja osat tulevat ymmärrettäviksi siitä kokonaisuudesta käsin, jonka osia ne ovat (Tontti 2005, 60; Ollitervo 2012, 207).

Saariluoma (2000a, 21) toteaa, että ”[k]ysymykseksi käsitetty teoreettinen käsite [--] sisältää kyvyn kohteen jäsentämiseen, mutta samalla se sisältää valmiuden tuon jäsen-nyksen jatkuvaan uudistamiseen sen valossa, mitä kohde ’vastaa’”. Mutta mitä konkreettisesti tarkoittaa se, kun tässä tutkimuksessa kysytään *The Unnamablelta*: ”Subjekti?” tai ”Romaani?”

Se tarkoittaa sitä, että tutkimuksessa käytettävät käsitteet pidetään ”avoimina muutoksille, jotka seuraavat siitä, mitä teksti [--] ’sanoo’” (Saariluoma 2000a, 22). Meretoja (2004, 5) nostaa esille hermeneutiikan ja kriittisen kysymisen välisen yhteyden toteamalla, että ”[h]ermeneutiikan kriittinen potentiaali perustuukin [--] kaikenlaisten merkitysjärjestelmien, instituutioiden ja käytäntöjen historiallisuudesta muistuttamiseen.” Narratologiaan yhdistettynä tämä voi merkitä kriittistä suhtautumista käytettäviin käsitteisiin, josta esimerkki on Saariluoman (1989, 30) kritiikki sitä kohtaan, että kertoja ja tekijä siten kuin ne nykyään käsitetään, olisivat ylihistoriallisia käsitteitä (ks. Saariluoma 1999, 36–37). Kriittinen asenne tulee ulottaa edellä mainittujen niin sanoakseni teknisten käsitteiden lisäksi myös niihin avainkäsitteisiin, jotka määrittelevät tämän tutkimuksen tutkimusasetelmaa: subjektiin ja romaaniin.

Oleennaista on tiedostaa myös se, ettei hermeneuttisella kritiikillä ole mahdollisuutta tulla itselleen täysin läpinäkyväksi (Meretoja 2004, 8). Vaikka hermeneuttisessa kehässä kuljettaisiin kuinka kauan, ei ole mahdollista nähdä kehää kokonaisuudessaan sen ulkopuolelta. Sen lisäksi että tietyn kirjallisen teoksen syntykontekstiin ovat vaikuttaneet äärettömän monet asiat, niin myös sen tulkintakontekstiin vaikuttavat yhtä lailla äärettömän monet asiat (Saariluoma 2000a, 20–21). Tutkija tekee tulkintansa tietyssä historiallisessa kontekstissa eikä todennäköisesti kykene täysin ymmärtämään tätä kontekstia ollessaan osa sitä (ks. Gadamer 2004, 217; Meretoja 2013, 77). Keskeiseksi tulee tämän myötä se, että tutkija osaa kysyä aitoja kysymyksiä. Jotta tutkija osaisi kysyä aitoja kysymyksiä, tulee hänen ymmärtää, mistä kontekstista hän kysymyksensä esittää (ks. Meretoja 2004, 8). Näin ollen itse kysymykset muodostuvat olennaiseksi osaksi tutkimusta. Seuraavaksi tässä tutkimuksessa on vuorossa kysymysten esittäminen. *The Unnameablea* tarkastellaan seuraavissa neljässä luvussa ajallisuuden, paikan, subjektin filosofian ja romaanin näkökulmista.

5 ”WHEN NOW?” – *THE UNNAMABLEN* AJALLISUUS

Kieli ja sen suhde maailmaan, toisin sanottuna kielen referentiaalisuus, ovat olleet Beckettin tuotannossa esillä myös ennen trilogiaa. Erkki Vainikkala (2002, 4) toteaa, että Beckettin oli jo ennen trilogiaa ”vaikea[–] säilyttää uskoa kirjallisuuden kielen kykyyn vastustaa edustamisen painetta.” Edustamisen paine on osuva kuvaus sille tunteelle, joka lukijalle *The Unnamablesta* välittyy. Edustamisen paineen voi tulkita viittaavan siihen, että kieleen kohdistuu painetta edustaa jotakin, olla referentiaalisessa suhteessa maailmaan. Koskeeko edustamisen paine myös aikaa? Jotta tähän kysymykseen voidaan vastata, on syytä tarkastella sellaisia *The Unnamablen* jaksoja, joissa edustamisen paine on päässyt voitolle. Seuraavassa sitaatissa *The Unnamablesta* kerrotaan Mahoodista. Mahood on yksi *The Unnamablessa* puhuvan äänen niin sanotuista delegaateista, henkilöistä, jotka ääni on irrottanut tai luonut itsestään edustamaan itseään ulkopuoliseen ihmisten maailmaan. Äänellä tai pelkällä äänellä viitataan tässä yhteydessä, ja myös jatkossa, siihen teoksen kertojaan, jolla ei ole nimeä. On merkillepantavaa, että juuri ennen kuin Mahoodin nimi esiintyy teoksessa ensimmäisen kerran, ääni miettii aikaa:

Would it not be better if I were simply to keep on saying babababa, for example, while waiting to ascertain the true function of this venerable organ? Enough questions, enough reasoning, I resume, years later, meaning I suppose that I went silent, that I can go silent. And now this noise again. That is all rather obscure. I say years, though here there are no years. What matter how long? Years is one of Basil’s ideas. A short time, a long time, it’s all the same. (*TU*, 351.)

Ääni toteaa vuosien olevan Basil-nimisen henkilön keksintö. Basil on nimi, joka esiintyy *The Unnamablessa* ensimmäisen kerran kohdassa, jossa ääni pohtii delegaattiansa henkilöllisyyttä:

There were four or five of them at me, they called that presenting their report. One in particular, Basil I think he was called, filled me with hatred. (*TU*, 339.)

Hieman edempänä ääni kuitenkin päättää kutsua Basilia Mahoodiksi:

Decidedly Basil is becoming important, I’ll call him Mahood instead, I prefer that, I’m queer. It was he who told me stories about me, entered back into me, heaped stories on my head. (*TU*, 351.)

Ääni pitää vuosia Basilin keksintönä, ja alkaa kutsumaan Basilia Mahoodiksi. Mahood puolestaan on äänen mukaan se, joka kertoi äänelle tarinoita äänestä itsestään. Kuitenkaan ei ole selvää, onko Mahood äänessä silloinkin, kun ääni puhuu: ”Yes, I don’t know if he’s here now or far away, but I don’t think I am far wrong in saying that he has ceased to plague me.” (TU, 352). Edellä siteerattu jakso on esimerkki siitä, mihin Abbott (2009, 137) viittaa puhuessaan *The Unnamablen* täyteen ahdetusta subjektiivisesta keskuksesta. *The Unnamablen* subjekti ei ole yksilö, individi, vaan moneus yksilössä tai yksilönä. Subjekti on yhdellä kertaa ääni, Mahood ja Basil. Elovaaran (1976, 191) tulkinta on samansuuntainen, sillä hän toteaa, että teoksessa esiintyvät Beckettin aiempien teosten henkilöhenkilöiden nimet, kuten Molloy ja Malone, ja *The Unnamablessa* ensimmäisen kerran mainittavat nimet, kuten Mahood ja Worm, edustavat yhdessä aspekteja kertojan kokonaisidentiteetistä (*total identity of the narrator*). Entä miten ajan representaatiolle käy tässä nimien ja persoonien kasaantumisessa yhdelle subjektille?

Kun tätä kysymystä lähestytään Ricœurin (2005, 164) kertomuksen ajallisuuden teoretisoinnin näkökulmasta, on hyvä huomioda, että hänen esittämänsä hypoteesi koskee ajan kokemista. Objektiivinen ja subjektiivinen aika on syytä erottaa toisistaan käsitteinä. Tontti (2005, 72) esittää, että Ricœur erottaa narratiivisessa hermeneutiikassaan objektiivisen eli universaalisen ja subjektiivisen eli kokemuksellisen ajan toisistaan. Narratiivisena olentona oleminen, jollaisena Ricœur ihmisen käsittää, on kulkemista näiden kahden välissä, mikä tapahtuu kertomisena (mp.). Käsitellessään tietoa historiasta Ricœur (1984, 98) toteaa, että ymmärtäminen ei ole subjektiivinen ja selitys objektiivinen puoli historiallisesta tiedosta. Sen sijaan nämä kaksi puolta vahvistavat toisiaan. Tämä kuvaa Ricœurin näkemystä ymmärtää aika jonakin sellaisena, jota

ei voida käsitteellistää eksaktilla teoreettisella tavalla. Siitä voi vain kertoa ja tätä kertomista puolestaan on mahdollista teoretisoida vain vaatimattomalla käsitteellisellä tarkkuudella. (Tontin 2005, 72n38 mukaan Grondin 1990, 126).

Vaikka edellä todetaan, että on syytä erottaa subjektiivisen ja objektiivisen ajan käsitteet toisistaan, ei tätä eroa tosiasiaissa pysty inhimillisestä perspektiivistä kokemaan, se jää puhtaasti teoreettiseksi. Ricœurin aikakäsitystä voidaan tulkita siten, että aika on ihmiselle aina jossain määrin subjektiivista, ja, mikä oleellista, tulee ihmiselle käsitettäväksi siten, että se artikuloidaan kerronnan kautta (Ricœur 1984, 52).

The Unnamableness ilmenevä vuorottelu pelkän äänen ja sellaisen äänen välillä, jolla on jokin nimi, ilmentää kertomisen välttämättömyyttä ajallisuuden tulemiseksi inhimillisesti käsitettäväksi. Jaksoissa, joiden aikana kertojalla on jokin nimi, kertojalle myös tapahtuu jotakin. Nämä tapahtumat puolestaan yleensä sisältävät, ainakin hetken verran, subjektiivisen ajallisen perspektiivin. Seuraavassa tekstijaksossa ääni pohtii, tai kertoo, siitä, mitä tapahtuu tai tapahtuisi, kun hän pyörittäen jatkuvasti suppenevassa kehässä alkaisikin pyöriä päinvastaiseen suuntaan:

[I]f by dint of winding myself up I must inevitably find myself stuck in the end, once launched in the opposite direction should I not normally unfold ad infinitum, with no possibility of ever stopping, the space in which I was marooned being globular, or is it earth, no matter, I know what I mean. But where is the difficulty? There was one moment ago, I could swear to it. Not to mention that I could quite easily at any moment, literally any, run foul of a wall, a tree or similar obstacle, which of course it would be prohibited to circumvent, and thereby have an end put to my gyrations as effectively as by the kind of cramp just mentioned. But obstacles, it appears, can be removed in the fullness of time, but not by me, me they would stop dead forever, if I lived among them. (*TU*, 361.)

Jos pyörimällä suppenevassa kehässä joutuu välttämättä löytämään itsensä lopulta jumissa lopusta, eikä tekemällä päinvastoin joudu pyörimään loputtomiin, *ad infinitum*, ilman mahdollisuutta pysähtymisestä? Tämänkaltaiset ajatusrakennelmat ovat tyypillinen huumorinlähde *The Unnamableness*. Kuvitellessaan itsensä pyörimässä jatkuvasti laajenevassa kehässä ääni toteaa, että saattaisi kirjaimellisesti millä tahansa hetkellä törmätä seinään, puuhun tai johonkin muuhun vastaavaan esteeseen. Se, että ääni mainitsee voivansa törmätä esteeseen kirjaimellisesti millä tahansa hetkellä, on merkittävä seikka ajallisuuden näkökulmasta. Se voidaan tulkita siten, että hetki, jolloin ääni saattaisi törmätä esteeseen ei ole vain mikä tahansa hetki, joka on tulossa, vaan tämä hetki voisi olla myös yhtä hyvin jokin hetki menneisyydestä. Missään tietyissä hetkessä oleminen ei rajoita ääntä, koska tämä ei varsinaisesti ole siellä, missä kuvittelee pyöriänsä. Kuten ääni sitaatin viimeisessä virkkeessä toteaaakin, tämä ei elä esteiden keskuudessa. Ääni toteaa myös, että esteet voidaan kyllä poistaa, jos aikaa on runsaasti, (*in the fullness of time*), mutta ei äänen toimesta, koska tämä ei elä esteiden ja ajan maailmassa (mp.). Ääni jatkaa edellisen sitaatin jälkeen seuraavasti:

But even without such aids it seems to me that once beyond the equator you would start turning inwards again, out of sheer necessity, I somehow have that feeling. At the particular moment I am referring to, I mean when I took myself for Mahood, I must have been coming to the end of a world tour, perhaps not more than two or three centuries to go. (Mp.)

Tästä jaksosta ilmenee, että se, jonka pyörimistä on kuvailtu, on Mahood, tai ainakin ääni luuli itseään tuolloin Mahoodiksi. Sitaatin viimeinen virke asettaa ajallisen kontekstin hahmottamisen haastavaksi: ääni toteaa, että tämä pyörimisepisodi, tai maailmankiertue, (*a world tour*), jonka aikana ääni luuli itseään Mahoodiksi, oli varmaankin tulossa päätökseensä parin kolmen vuosisadan päästä (mp.). Tämä merkitsee sitä, että ääni muistelee tapahtumia, jotka tapahtuivat useita satoja vuosia sitten kertomisajankohtaan nähden. Mutta vielä hetki sitten, edellisessä siteeratussa jaksossa, kerronta tapahtui nykyhetkestä käsin. Yksi piste tekstissä merkitsee siirtymää useiden vuosisatojen yli objektiivisessa ajassa. Tämä seikka on selkeässä ristiriidassa sen kanssa, että subjektiivisessa ajassa ei näytä tapahtuneen vastaavaa siirtymää. Objektiivisen ja subjektiivisen ajan välisen yhteyden hajoamisen voidaan tulkita olevan yhteydessä subjektin hajoamiseen. Saariluoma (1992, 52) toteaa, että ”[a]jan jatkuvuuden menetys on kiinteässä yhteydessä subjektin identiteetin tulemiseen horjuvaksi tai subjektin hajoamiseen.” Näin ollen edellä tarkastellun episodin voidaan tulkita ilmentävän subjektin hajoamista. Mutta eikö toisaalta ole niin, että kaunokirjallinen teos voi luoda omat logiikkansa? Miksi *The Unnamablen* tulisi noudattaa sitä ajan kokemuksen tapaa, jonka olemme tottuneet näkemään välttämättömäksi ihmisyyksilön eheyden kannalta? Ei liene mitään syytä, miksi *The Unnamablen* pitäisi tehdä niin, mutta koska lukija hahmottaa teoksen logiikkaa ihmisyyksilön näkökulmasta, suhteutuu teoksessa ilmevä ajan kokemisen tapa ihmiselle tyypilliseen ajan kokemisen tapaan.

Ruben Borg (2010, 194) kuvaa *The Unnamablen* arvaamattomuutta, josta edellä käsitelty satojen vuosien harppaus ajassa on esimerkki, toteamalla, että teoksen arvaamattomuus ilmentää yhtä aikaa sekä epämääräytyneisyyttä (*indeterminacy*) että puhdasta potentiaalisuutta. Se, että mitä tahansa voi tapahtua, on yhtä aikaa sekä epämääräistä että kaiken mahdollistavaa. Tietoisuus siitä, että ajattelu on kohdannut päätepisteen, tuo Borgin (mp.) mukaan kertomakirjallisuuden (*fiction*) periaatteen (*principle*) ja voiman mukaan teokseen. Kertomakirjallisuuden voima piilee siinä, että se, mikä vaikuttaa mahdottomalta ylitetään saman mahdottomuuden avulla. Tämä on havaittavissa *The Unnamablen* kohdalla esimerkiksi teoksen lopussa: ”I can’t go on, I’ll go on.” (TU, 476).

Mahoodia käsittelevä noin 40 sivua pitkä tekstijakso saa uuden käänteen, kun ääni ilmoittaa Mahoodin olevan holtittomasti pyörivän hahmon sijaan purkissa oleva

pallonmuotoinen olento. Miten aika suhteutuu tähän ainakin näennäisesti erilaiseen olemisen muotoon? Ääni päättää kertoa jälleen yhden Mahoodin tarinan:

I might as well tell another of Mahood's stories and no more about it, to be understood in the way I was given to understand it, namely as being about me. [--] But at the period I refer to now this active life is at an end, I do not move and never shall again, unless it be under the impulsion of a third party. For of the great traveller I had been, on my hands and knees in the later stages, then crawling on my belly or rolling on the ground, only the trunk remains (in sorry trim), surmounted by the head with which we are already familiar, this is the part of myself the description of which I have best assimilated and retained. Stuck like a sheaf of flowers in a deep jar, its neck flush with my mouth, on the side of a quiet street near the shambles, I am at rest at last. (TU, 372–373.)

Vaikuttaa siltä, että kun kertoja alkaa käsitellä jotakin tiettyä aikaa (*at the period I refer to now*), mukaan tulee Bahtinin (1979, 243) kronotoopin käsitteen perusideaa noudattaen myös paikan aspekti. Mahood on muuttunut suuresta matkailijasta, joka kulki maailmassa ensin käsillään ja polvillaan, sitten ryömien mahallaan tai kierien maassa, pelkäksi torsoksi ja pääksi, joka nyt sijaitsee syvässä purkissa hiljaisen kadun varrella. Ajallisen tapahtumaympäristön vakaus on kuitenkin häilyvää. Tämä käy ilmi seuraavasta Mahoodin toteamuksesta:

For my face reflects nothing but the satisfaction of one savouring a well-earned rest. It is true my mouth was hidden, most of the time, and my eyes closed. Ah yes, sometimes it's in the past, sometimes in the present. (TU, 373–374).

Siteeratun jakson ensimmäinen virke on preesensissä, mutta toisessa virkkeessä on myös imperfektimuotoisia verbejä. Kolmannessa virkkeessä ääni kommentoi tätä toteamalla, että välillä asiat ovat hänelle menneisydessä, välillä nykyhetkessä. Se, että objektiivisen ajan näkökulmasta katsottuna Mahoodin kertomus ei vaikuta koherenttilta, ei näytä kuitenkaan häiritsevän tämän subjektiivista kokemusta ajasta. Sitaatin viimeisen virkkeen aloittaa lieventävä tokaisu, ”Ah yes”, mikä korostaa sitä, että se, tapahtuiko jokin asia menneisydessä vai nykyisyydessä, on pikkujuttu. Sen, että Mahood tai ääni Mahoodina, lipsahtaa puhumaan itsestään menneessä aikamuodossa, voi tulkita liittyvän subjektille osoitettujen henkilöahmojen tai persoonallisuuksien väliinseen hierarkiaan. Puhuessaan preesensissä ääni on Mahood, mutta puhuessaan menneessä aikamuodossa ääni melkein vahingossa havahtuu siihen, ettei ole sitä, mistä puhuu, vaan kertoo tarinaa Mahoodista. Tällainen ajan kokemus on likellä sitä ajan tekstuaalisen jäsentymisen tapaa, jonka Saariluoma (1992, 52) nostaa esille tyypillisenä postindividualistisen romaanin piirteenä. Ajallisuuden kokemuksen häilymisen

perusteella *The Unnamablen* subjekti ei ole staattinen, mihinkään yhteen tiettyyn persoonaan kiinnittynyt vakaa merkityksen muodostamisen piste. Kuten Abbott (2009, 137) toteaa, teoksen subjekti on pikemminkin täyteen ahdettu subjekti, joka on piste kokemuksen muodostamiselle, muttei merkityksen muodostamiselle.

Tässä tutkimuksessa *The Unnamablen* siihen kertojaan, jolla ei ole nimeä, on viitattu pelkkänä äänenä tai äänenä. Tämä ääni on *The Unnamablen* täyteen ahdetun subjektin perustavin taso, jonka päälle tai jälkeen tulevat eri erisnimiä omaavat muut subjektin puolet, kuten Mahood. Teoksessa ilmenevä suhde ajallisuuteen vaikuttaa olevan kytköksissä siihen, minkä nimen kautta kerronta tapahtuu. Mutta miten teoksen subjektin perustavin taso, pelkkä ääni, suhtautuu aikaan? Onko sen olemassaolo ajassa suhteessa inhimilliseen elämään? Seuraavassa tekstijaksossa puhuu pelkkä ääni:

To saddle me with a lifetime is probably not enough for them, I have to be given a taste of two or three generations. But it's not certain. Perhaps all they have told me has reference to a single existence, the confusion of identities being merely apparent and due to my inaptitude to assume any. If I ever succeed in dying under my own steam, then they will be in a better position to decide if I am worthy to adorn another age, or try the same one again, with the benefit of my experience. I may therefore perhaps legitimately suppose that the one-armed one-legged wayfarer of a moment ago and the wedge-headed trunk in which I am now marooned are simply two phases of the same carnal envelope, the soul being notoriously immune from deterioration and dismemberment. (*TU*, 376–377.)

Ääni pohtii, ettei niille (*them*) ole varmaankaan tarpeeksi sitoa häntä yhteen ihmiselämään, vaan hänelle luultavasti annetaan maistiaisia elämästä parin kolmen sukupolven ajan. Ei ole selvää, mihin ääni tässä jaksossa viittaa niillä. Tätä ilmiötä voi lähestyä termin *deiksis* kautta, kuten Abbott (2009, 137) tekee. Deiksis ”viittaa sellaisten kielipiirien ja leksikaalisten elementtien tehtävään, jotka liittävät ilmauksen kontekstiinsa, laajemmin katsoen aikapaikkaisiin kehyksiinsä.” (VISK § 1423). Edellä olevassa sitaatissa ääni erottaa itsensä siitä kadun varrella olevassa purkissa sijaitsevasta Mahoodista, josta on kertonut, mutta alkaa epäillä, että tämä Mahood on itse asiassa sama Mahood kuin kieppuva Mahood. Äänen voi tulkita olevan jotakin sielun kaltaista, sillä ääni toteaa olevansa eristyksissä tässä purkissa olevassa Mahoodissa, ja sielun olevan tunnetusti immuuni osiin hajottamiselle. Ruumis–sielu-kahtiajaon ruumiillisen osapuolen voidaan sanoa olevan miltei kokonaan hävinnyt. Toisaalta se, että ruumis on miltei hävinnyt, korostaa niitä kohtauksia, joissa ruumis on havaittavissa. Näin ollen ruumis ja ruumiillisuus asettuvat keskeiseen asemaan teoksessa. Ulrika Maude (2015, 170) toteaa, että Beckettin teoksia yleisesti ottaen voidaan kuvailla

ruumiin tai kehon (*body*) kirjallisuudeksi. Ääni on kuitenkin likempänä sielua kuin ruumista, tai sen voisi sanoa olevan ruumiiton subjekti: ne ruumiillisen olemisen muodot, joita ääni teoksessa saa, osoittautuvat jollain tapaa epätosiksi teoksen sisäisessä todellisuudessa. Voiko *The Unnamablen* ääni olla ajassa, vaikka se ei olisikaan ruumiissa?

Steinbyn (2013a, 122) mukaan Bahtinin kronotoopin käsite merkitsee sitä, että kussakin teoksessa vallitseva kronotooppi avaa teoksen henkilöhahmoille tietynlaisen toiminnan mahdollistavan aika-avaruuden (tai kuten Bahtin [1979, 243] toteaa: aikapailisuuden). Kronotoopit eivät Steinbyn mukaan ole kognition kategorioita vaan inhimillisen toiminnan mahdollisuuksia (mp.). *The Unnamablessa* vallitseva kronotooppi vaikuttaa olevan sekä ajan että paikan suhteen hyvin radikaali. Yhtäältä voi tapahtua mitä hyvänsä ja toisaalta juuri mikään ei ole mahdollista. Mahood kiertää planeettaa alati laajenevissa kehissä, mutta onkin seuraavassa hetkessä liikkumaton pallo purkissa kadunvarressa. Saattaa olla, että se, mistä kerrotaan, tapahtuu nyt, tai se tapahtui jo menneisyydessä: ”Ah yes, sometimes it’s in the past, sometimes in the present.” (*TU*, 374). Kaikki vaikuttaa kovin epävarmalta – lukuun ottamatta sitä, että kaiken epävarmuuden taustalla puhuu ääni, joka ei kykene vaikenemaan. Mitä ääni yrittää sanoa? *The Unnamablen* viimeisellä sivulla on jakso, joka sisältää vihjeen tähän vastaamiseksi:

I’ll go on, you must say words, as long as there are any, until they find me, until they say me, strange pain, strange sin, you must go on, perhaps it’s done already, perhaps they have said me already[–]. (*TU*, 476).

Ääni toteaa, että niin kauan on sanottava sanoja kuin sanoja on, ja että niitä on sanottava, kunnes ne (*they*) sanovat hänet. Mitä merkitsisi se, että ne sanoisivat hänet? Simon Critchleyn (1998, 122) tulkinta on, että se, mistä ääni ei voi puhua, vaikka haluaisi, on kuoleman esittämisen mahdottomuus. Miksei ääni pysty sanomaan omaa kuolemaansa? Ehkä siksi, että kieli loppuu kuolemassa, ja ääni on kieltä:

It’s a lot to expect of one creature, it’s a lot to ask, that he should first behave as if he were not, then as if he were, before being admitted to that peace where he neither is, nor is not, and where the language dies that permits of such expressions. (*TU*, 382).

Olla olemassa ja *olla olematta* ovat kielen ilmauksia. Siinä rauhassa, josta ääni puhuu, ei ole kieltä, eikä myöskään näitä ilmauksia. Mitä siellä on? Sitä ääni ei tiedä, mutta pyrkii sanomaan sen, jotta saisi olla sanomatta mitään. Entä onko tämä rauha paikkaan tai aikaan suhteessa oleva (mielen)tila? Rauha, josta ääni puhuu, näyttäytyy yksinomaan sellaisena asiana, joka on ei-kielellinen. Sen suhteesta aikaan tai paikkaan ääni ei sano mitään. Niin kauan kuin ääni on kielessä ja omaksuu itselleen silloin tällöin jonkin erisnimen tai persoonallisuuden, on tämä myös sidoksissa aikaan. Seuraavassa tekstijaksossa nimi Worm mainitaan ensimmäisen kerran:

But it's time I gave this solitary a name, nothing to do without proper names. I therefore baptize him Worm. It was high time. Worm. I don't like it, but I haven't much choice. It will be my name too, when the time comes, when I needn't be called Mahood any more, if that happy time ever comes. [--] For if I am Mahood, I am Worm too, plop. Or if I am not yet Worm, I shall be when I cease to be Mahood, plop. [--] What a joy to know where one is, and where one will stay, without being there. Nothing to do but stretch out comfortably on the rack, in the blissful knowledge you are nobody for all eternity. (*TU*, 385–386.)

Yhtäältä vaikuttaa siltä, että se, minkä persoonallisuuden tai nimen ääni saa, on riippuvaista ajallisesta kontekstista: ”It [Worm] will be my name too, when the time comes” (mp.). Toisaalta tämänkaltainen suora riippuvuussuhde ajan ja nimen välillä kumoutuu pian, äänen todetessa, että mikäli tämä on Mahood, on tämä myös Worm. Tämänkin väite kumotaan heti seuraavassa virkkeessä toteamalla, että mikäli ääni ei vielä ole Worm, on tämä sitä heti lakattuaan olemasta Mahood. Ajalla ja nimellä (ja sen myötä persoonalla) ei vaikuta olevan minkäänlaista kiinteää suhdetta. Mutta ääni on siitä huolimatta ääni, jokin itsestään tietoinen olio, joka on autuaan tietoinen siitä, että on ei-kukaan koko ikuisuuden ajan. Se, että nimen ja ajallisen kontekstin välinen suhde ei vakiinnu, johtaa tilanteeseen, jossa ääni päätyy toteamaan olevansa ei-kukaan koko ikuisuuden ajan, ja astuu täten ajallisen kontekstin ulkopuolelle, sillä ikuisuus on ainakin inhimillisen ajan ulkopuolella oleva seikka.

Koska teoksen subjekti ei identifioitu pysyvästi mihinkään niistä nimistä tai henkilö- hahmoista, joita teoksessa esiintyy, ei subjekti myöskään kiinnity aikaan. Kertojan äänen ja kertojan subjektiviteetin välinen vakiintumaton suhde on analoginen subjektin ja ajan välisen suhteen vakiintumattomuudelle. Teoksen ajan esittäminen on loogista suhteutettuna Ricœurin erotteluun subjektiivisen ja objektiivisen ajan välillä, sillä voidakseen olla kokemuksellisesti koherenttia, aika vaatisi subjektin, joka ajan kokisi (Tontti 2005, 72). Koska teoksessa ei ole persoonaltaan vakaata subjektia, ei myöskään

ajan kokemus voi olla vakaata. Voidaan sanoa, että mikäli subjektin käsitetään olevan perustavalla tasolla kielen varaan rakentuva, on kieli tällöin se sfääri, joka mahdollistaa ajan kokemuksen:

Mahood I couldn't die. Worm will I ever get born? It's the same problem. But perhaps not the same personage after all. The scytheman will tell, it's all one to him. But let us go back as planned, afterwards we'll fall forward as projected. The reverse would be more like it. But not by much. Upstream, downstream, what matter, I begin by the ear, that's the way to talk. Before that it was the night of time. Whereas ever since, what radiance! (TU, 402.)

Ääni toteaa, että Mahoodina tämä ei kyennyt kuolemaan ja Wormina ei kenties kykene koskaan syntymään, mutta lopulta on kyse samasta ongelmasta. Kuoleminen ja syntyminen ovat molemmat tapahtumia, joissa astutaan sekä kielen että ajan rajan yli. Kun ihminen syntyy, tämä astuu ajan maailmaan ja vähitellen myös kielen maailmaan. Kuollessaan ihminen astuu kielen ja ajan maailmasta pois. Tämä rajan ylittäminen – kumpaan hyvänsä suuntaan – on se, mikä *The Unnamablen* ääntä vaivaa: ”Upstream, downstream, what matter” (mp.). Ääni toteaa, että ennen puhetta oli ajan yö, mutta sen jälkeen, mikä säteily! Ajan yön voi tulkita viittaavan objektiiviseen aikaan, jota kukaan ei koe. Kun puhe tai kieli alkaa – myyttisessä merkityksessä – korvautuu ajan yö säteilyllä, joka voidaan tulkita ajan kokemuksen, eli subjektiivisen ajan, alkamisena. Tämä luomisen kuvaus metaforisesti yön, päivän ja sanan käsitteitä käyttäen on löydettävissä muun muassa antiikin Kreikan myyteistä ja Raamatusta. Jyrki Korpua (2016, 21) kuvaakin Raamattua kirjallisuuden suureksi metanarratiiviksi, jossa kuvataan aluksi maailman luominen ja lopuksi sen tuhoutuminen. Suhteuttaen tätä *The Unnamableen* voidaan sanoa, että näiden kahden ääripään välissä on kieli. *The Unnamablen* subjekti on ajassa, koska on kielessä, mutta koska tämän persoonallisuus on epäselvä, ei subjekti kykene olemaan missään tiettyssä ajassa – aika ei ole kalibroitu suhteessa subjektiin. Välittömästi edellisen sitaatin jälkeen ääni jatkaa:

Now at least I know where I am, as far as my origins go, I mean my origins considered as a subject of conversation, that's what counts. The moment one can say, Someone is on his way, all is well. Perhaps I have still a thousand years to go. No matter. He's on his way. (TU, 402–403.)

Ääni toteaa kaiken olevan hyvin, nyt kun tämä on mielestään löytänyt jonkin vakaan perustan itselleen keskustelun aiheena, nimittäin kielen. Kun subjektin perusta on löytynyt, on vain odotettava.

Toisaalta voidaan kysyä, voiko kieli olla vakaa perusta subjektille ja sen kokemukselle ajasta? Julia Kristeva (1993, 97–98) toteaa poeettisen kielen luonteesta seuraavaa:

Poeettinen kieli on tuonut esiin kaikille luonnollisiksi kutsutuille kielille ominaisen ratkeamatomuuden, jonka yksiselitteinen, rationaalinen ja tieteellinen diskurssi yrittää peittää näkyvistä, ja tällä on kauaskantoisia seurauksia poeettisen kielen subjektille. [--] Merkitsevän kokonaisuuden olemassaolo edellyttää välttämättä puhuvaa *subjektia*, mutta yhtä selvää on, että vastatakseen sen heterogeenistä luonnetta tämän subjektin on oltava, sanotaan vaikka *prosessin alainen subjekti*.

Poeettisen kielen voidaan tulkita tarkoittavan kaunokirjallisuuden kieltä, sikäli kun poeettinen ymmärretään ”esteettisyyden erityisenä sanataiteeseen liittyvänä muotona” (Steinby 2013c, 25). Koska poeettinen kieli on Kristevan mukaan ratkeamatonta, ei myöskään poeettisen kielen subjekti sen puhujana voi olla staattinen, ratkaistu subjekti. Niinpä Kristeva (1993, 97–98) kuvaa poeettisen kielen subjektia prosessin alaiseksi subjektiksi. Jos oletetaan Kristevan (mts. 97) olevan oikeassa tämän sanoessa, että poeettinen kieli on ratkeamatonta, siitä tulisi päätellä, ettei kieli voi toimia myöskään *The Unnamablen* subjektin ajan kokemuksen perustana. Tai ainakin on niin, että mikäli kieli toimii subjektin ajan kokemuksen perustana, myös ajan kokemus on pohjimmiltaan ratkeamatonta. Puhuva subjekti, ääni *The Unnamablessa*, on jatkuvan prosessin alainen, se muuttuu puheensa myötä, jolloin myös ajan kokemisen perusta muuttuu. Vai muuttuuko?

Eikö pelkkä ääni, joka saa välillä Mahoodin tai Wormin persoonallisuuden osakseen, ole pohjimmiltaan muuttumaton, joskin myös persoonaton? Pelkkä ääni ei ole sitä, mitä Kristeva tarkoittaa prosessin alaisella subjektilla, vaan pelkkä ääni ynnä Mahoodit ja Wormit kokonaisuutena on prosessin alainen subjekti. Kun prosessin alainen subjekti, eli *The Unnamablen* tapauksessa se kokonaisuus, joka muodostuu pelkästä äänestä, Mahoodeista ja muista erisnimen omaavista henkilöihahmoista, ilmenee sellaisena hahmona, jolla on nimi, astuu prosessin alainen subjekti aikaan. Pohjimmiltaan, tai kokonaisuutena, prosessin alainen subjekti pysyy kuitenkin ajan ulkopuolella, sillä kokonaisuutena subjekti ei saa mitään selvärajaista persoonallisuutta tai identiteettiä omakseen. *The Unnamablen* loppupuolella, jossa syntaksi on hajonnut siten, että virkkeitä ja lauseita eivät enää erota toisistaan muut merkit kuin pilkut, ääni toteaa seuraavaa:

[I]t's his turn now, he who neither speaks nor listens, who has neither body nor soul, it's something else he has, he must have something, he must be somewhere, he is made of silence, there's a pretty analysis, he's in the silence he's the one to be sought, the one to be, the one to be spoken of, the one to speak, but he can't speak, then I could stop, I'd be he, I'd be the silence [--] (*TU*, 474).

Ääni ei saa sanotuksi sitä, minkä sanomalla voisi vaieta: hiljaisuutta. Hiljaisuutta ei määritelmällisesti voi sanoa, mutta juuri hiljaisuudesta nousevat sanat ja kieli. Miten tämä on mahdollista, ja mitä hiljaisuus on? Nämä kysymykset ajavat *The Unnamablen* subjektin perustavinta puolta, pelkkää ääntä, kohti sen sanomista, mikä on sanoin kuvaamatonta. Tiivistäen voidaan todeta, että aika ilmenee teoksessa subjektiivisena eli kokemuksellisena aikana silloin, kun ääni kuvittelee olevansa jokin, jolla on nimi. Pelkkä ääni puolestaan on jossakin ajan ja ajattomuuden välisessä tilassa, sillä se kykenee olemaan ajassa olemalla jokin persoona, kuten Mahood, mutta säilyy perimmäiseltä olemukseltaan kuitenkin tämän persoonan ja täten myös ajan ulkopuolella. Seuraavaksi siirrytään tarkastelemaan *The Unnamablen* paikkaa.

6 ”WHERE NOW?” – PAIKKA *THE UNNAMABLESSA*

Tässä luvussa *The Unnamablen* paikkaa lähestytään teoksen subjektin näkökulmasta. Ulla Salmen (2003, 253) artikkelin perusteella paikkaa voitaisiin tarkastella myös ainakin ”kuvauksen figuurina”, ”teoksen punomana tekstuurina” tai ”luennan käsitteenä”. Paikka ymmärretään tässä tutkimuksessa ensisijaisesti ”subjektin maailmassaolon rakenteena”, mikä ei kuitenkaan sulje pois muiden edellä mainittujen näkökulmien hyödyntämistä (mp.).

Salmi (2003, 216) ottaa kaunokirjallisen paikan käsittelyn lähtökohdaksi sen arkisen olettamuksen, ”että se mikä on, on jossakin”. Tätä oletusta Salmi (mts. 222) kutsuu ”tilanteisuuden tai jossain olemisen vaateeksi”. *The Unnamablessa* on jaksoja, joissa kertoja ei ole missään. Kertojalla ei näissä jaksoissa ole nimeä, tai ruumista, josta käsin tämän paikka voitaisiin määritellä. Kuitenkin teoksessa on myös jaksoja, joissa kertojalla on ruumis ja nimi. Näin ollen on syytä suhtautua teoksen paikkaan olettamatta sen olevan jotakin selvärajaista ja pysyvää. Salmi (mts. 224) toteaa kirjallisuudesta yleisesti, että ”teoksen esittämä paikka on henkilöhahmojen tavoin sirottunut tekstiin, josta lukija sen koostaa”. Hän jatkaa toteamalla, että yksittäisen subjektin tasolla kyse on vuorovaikutussuhteesta paikan ja sitä havainnoivan subjektin tai henkilöhahmon välillä (mts. 228). Tätä ajatusta pidemmälle kehitellessään hän toteaa, että paikka on tapahtumankaltainen (mts. 241). Paikka vaatii tapahtuakseen sekä ympäristön että sitä havainnoivan subjektin.

The Unnamablen alussa ääni havaitsee jonkun, jonka tämä olettaa olevan Malone (kenties trilogian edellisestä osasta), kulkevan edestään säännöllisin väliajoin. Ääni pohtii, onko joskus itsekkin kiertänyt kehää vastaavalla tavalla:

Was there a time when I revolved thus? No, I have always been sitting here, at this selfsame spot, my hands on my knees, gazing before me like a great horn-owl in an aviary. (*TU*, 333.)

Ääni toteaa istuneensa aina siinä, missä nyt istuu, kädet polvillaan, tuijottamassa eteensä kuin suuri sarvipöllö. On huomionarvoista, että sekä paikka, jossa ääni on, että äänen ruumis, noudattavat suunnilleen saman asteista epäselvyyttä. Ääni ei tiedä paikastaan juuri mitään, kuten ei omasta ruumiistaankaan. Se, mitä ääni tässä vaiheessa

vaikuttaa tietävän, on, että tämä istuu tyhjässä tilassa, jossa Mahood, Malone tai Molloy kiertää häntä säännöllisesti:

But, as I have said, the place may well be vast, as it may well measure twelve feet in diameter. It comes to the same thing, as far as discerning its limits is concerned. I like to think I occupy the centre, but nothing is less certain. In a sense I would be better off at the circumference, since my eyes are always fixed in the same direction. But I am certainly not at the circumference. For if I were it would follow that Molloy, wheeling about me as he does, would issue from the enceinte at every revolution, which is manifestly impossible. But does he in fact wheel, does he not perhaps simply pass before me in a straight line? No, he wheels, I feel it, and about me, like a planet about its sun. (*TU*, 335.)

Vaikuttaa siltä, että Salmen (2003, 222) ”tilanteisuuden tai jossain olemisen vaateeksi” kutsuma oletus pätee myös *The Unnamableness*. Ääni on ainakin näissä teoksen alkupuolen tekstikatkelmissa jossakin. Tosin on epäselvää, missä tämä jossakin on, tai mitä se on. Edellä todetaan, että teoksen paikkaa tarkastellaan Salmen (2003, 253) johdattelemana ”subjektin maailmassaolon rakenteena”. Teoksen paikan tarkastelemista kirjallisen, fiktiivisen, subjektin maailmassaolon rakenteen näkökulmasta ei voi kuitenkaan täysin erottaa muista paikan tarkastelun näkökulmista. Käsitellessään paikkaa teoksen tekstuurina Salmi (mts. 226) nostaa esille toisen mielekkään tavan hahmottaa paikkaa. Hän toteaa J. Hillis Milleriin viitaten, että paikka ymmärrettynä tekstuurina voidaan käsittää ”horisontaalisesti” siten, että ”oleminen tarvitsee toteutuakseen paikan ja paikka syntyy tuon olemisen myötä” (mp.; ks. Miller 1995). Tätä ajatusta eteenpäin kehitellen voidaan todeta, ettei sitä paikkaa, jossa *The Unnamableness* ääni edellä siteeratuissa jaksoissa on, voida erottaa siitä, miten näistä paikoista kerrotaan ja miten subjekti havaitsee ne. Paikka luodaan samalla, kun siitä kerrotaan ja luetaan – se ei ole missään valmiina odottamassa. Tämä paikan hahmottamisen tapa on analoginen Ricœurin (2005, 174) näkemykselle siitä, että kirjallinen teos on ”tekstin ja lukijan yhteinen tuotos”. Myös teoksen paikka on tekstin ja lukijan yhteistyön tulosta.

Paikkaa ja subjektia yhdistää *The Unnamableness* se, että molemmat luodaan ”teoksen punomana tekstuurina” (Salmi 2003, 253). Niiden ontologinen status – se, mitä ne ylipäänsä ovat – on kertojan ja kerronnan armoilla. Subjektilla tai paikalla ei ole autonomiaa, joka takaisi niiden pysyvyyden kertojan, paikoin mielivaltaisilta ja paradoksaalisilta vaikuttavien, päätösten takana. Seuraavassa tekstijaksossa ääni pohtii, onko paikka, jossa tämä on, ollut olemassa ennen tätä, vai toisin päin:

Did I wait somewhere for this place to be ready to receive me? Or did it wait for me to come and people it? By far the better of these hypotheses, from the point of view of usefulness, is the former, and I shall often have occasion to fall back on it. But both are distasteful. I shall say therefore that our beginnings coincide, that this place was made for me, and I for it, at the same instant. (*TU*, 337.)

Se, mitä ääni sanoo, muistuttaa Gadamerin (2000, 51) toteamusta siitä, että ”[t]aideteoksen olemistapa on toteutumisessa.” *The Unnamableness* puhuva ääni suhtautuu paikkaan edellä siteeratusta jaksossa samalla tavalla kuin Gadamer suhtautuu taideteoksen olemistapaan: ne ovat prosesseja, jotakin, joka tapahtuu tai toteutuu. Entä miten se, että paikka näyttäytyy tapahtumana, vaikuttaa sitä havainnoivaan ja siinä olevaan subjektiin? Tätä aspektia voidaan tarkastella jaksossa, jossa Worm-nimi mainitaan ensimmäisen kerran ja jota käsiteltiin edellä ajallisuuden näkökulmasta:

But it's time I gave this solitary a name, nothing doing without proper names. I therefore baptize him Worm. [--] At no moment do I know what I'm talking about, nor whom, nor where, nor how, nor why, but I could employ fifty wretches for this sinister operation and still be short of a fifty-first, to close the circuit, that I know without knowing what it means. The essential is never to arrive anywhere, never to be anywhere, neither where Mahood is, nor where Worm is, nor where I am, it little matters thanks to what dispensation. [--] What a joy to know where one is, and where one will stay, without being there. (*TU*, 385–386.)

Tämän sitaatin myötä esiin nousee kysymys, mitä ääni tarkoittaa pahaenteisellä operaatiolla (*sinister operation*)? Ääni saattaa viitata operaatiolla pyrkimyksensä identifioidua johonkin kehittelemistään nimistä, kuten Mahood tai Worm. Tämä ei kuitenkaan onnistu, sillä vaikka ääni olisi palkannut viisikymmentä räpälettä (*wretches*) täyttämään tämän tehtävän, tältä puuttuisi aina viideskymmenesensimmäinen. Ääni jatkaa, että on keskeistä olla koskaan saapumatta mihinkään ja olla olematta missään. Hieman tämän jälkeen ääni toteaa kuitenkin, että on ilo tietää missä on ja missä pysyy, kuitenkaan olematta siellä. Onko ääni jossakin paikassa vai ei? Ääni on jossakin paikassa, mutta tämä paikka ei ole samantyyppinen kuin arkinen ymmärrys paikan olemuksesta on. Jos paikka muodostuu subjektin ja objektin kohtaamisessa, niin tällöin epätavallisen subjektin ja objektin kohtaamisessa muodostuu epätavallinen paikka. *The Unnamablen* subjekti puolestaan on sangen epätavallinen, myös kaunokirjallisuuden mittapuulla. Ääni sekä on paikassa että ei ole.

Tätä näkemystä voi selventää vertaamalla sitä Saariluoman (1992, 52) esiin tuomaan ajatukseen siitä, että postindividualistisessa romaanissa siirrytään ”tapahtumisen mukaisesta jäsentymisestä tekstuaaliseen jäsentymiseen.” Sen lisäksi, että *The*

Unnamablessa problematisoidaan lineaarinen käsitys ajasta, siinä problematisoidaan myös arkinen käsitys paikasta, jota Salmi (2003, 222) kutsuu ”tilanteisuuden tai jossain olemisen vaateeksi”. *The Unnamablessa* puhuva ääni on olemassa, mutta se ei ole olemassa jossain. Ääni on epäpaikassa, joka ei ole missään. Ääni ei ole kuitenkaan ainut teoksen subjektin osa. Paikka ilmenee erilaisena kerronnan tapahtuessa Mahoodin näkökulmasta verrattuna pelkän äänen näkökulmasta tapahtuvaan kerrontaan. Kaikeksi lisäksi Mahoodeja vaikuttaa olevan kaksi. Seuraavaksi tarkastellaan näiden kahden Mahoodin kautta sitä, millaisena teoksen käsitys paikasta ilmenee. Siinä missä viimeksi siteeratuissa jaksoissa puhuva pelkkä ääni on eräänlaisessa epäpaikassa, ovat Mahoodit paikantuneet selvärajaisemmin johonkin tiettyyn paikkaan. Mahoodeihin liittyy paikan ja paikassa olemisen kaksi ääripäätä: yhtäältä paikan äärimmäinen vapauden rajoittavuus ilmenee purkissa istuvan Mahoodin kautta, ja toisaalta Maan ympäri holtittomasti pyörivä Mahood vaikuttaa olevan täysin vapaa jossain tietyssä paikassa olemisen vaateen rajoittavuudesta, mutta on samalla joutunut liikkumisen orjaksi.

The Unnamablessa paikassa oleminen ja liikkuminen vaikuttavat olevan yhteydessä toisiinsa. Maude (2001, 146) kiinnittää huomiota tähän toteamalla, että ulkoiselle maailmalle annettu tilallinen (*spatial*) laajuus pienenee trilogian edetessä: ensimmäisessä teoksessa Molloy päättyy äitinsä huoneeseen, toisessa Malone sänkyynsä ja kolmannessa, *The Unnamablessa*, Mahood päättyy purkkiin. Se, miten rajoitettua henkilöahmon liike on, näkyy kääntäen verrannollisesti siinä, miten rajoittamatonta kyseisen hahmon ajattelu on. Samalla kun liikkumiskyky ulkoisessa maailmassa vähenee, sisäisen maailman mahdollisuudet laajenevat. Mutta onko mielekästä erottaa sisäinen ja ulkoinen maailma toisistaan? Kenties teoksessa onkin vain yksi subjekti, joka huojuu tai on hajoamassa osiin. Seuraava katkelma puoltaa tätä tulkintaa:

What if we were one and the same after all, as he affirms, and I deny? And I been in the places where he says I have been, instead of having stayed on here, trying to take advantage of his absence to unravel my tangle? Here, in my domain, what is Mahood doing in my domain, and how does he get here? (*TU*, 358–359.)

Ei ole olemassa mitään lopullista vastausta siihen, onko Mahood erillinen pelkästä äänestä vai ei, eikä se ole olennaista. Olennaista on se, että subjekti ei tiedä, onko tämä Mahood, Worm, vai mikä tai kuka, vaiko kenties kaikki yhdellä kertaa. Se alue

(*domain*), josta ääni edellä siteeratusta jaksossa puhuu, on se epäpaikka, johon edellä on viitattu pelkän äänen sijaintina. Samalla kun Mahood tunkeutuu äänen alueelle, tunkeutuu tähän epäpaikkaan myös ”tilanteisuuden tai jossain olemisen” vaade (Salmi 2003, 222). Subjektin huojuuntaa, samoin kuin paikan epävakauden tuntua, lisää se, että kerronnan näkökulmien muutosten välillä ei ole selkeää eroa, vaan siirtymä pelkän äänen kertomasta Mahoodin kertomaan tapahtuu liukumana:

Mahood himself nearly coddled me more than once. I've been he an instant, hobbling through a nature which, it is only fair to say, was on the barren side and, what is more, it is only just to add, tolerably deserted to begin with. After each thrust of my crutches I stopped, to devour a narcotic and measure the distance gone, the distance yet to go. (*TU*, 360.)

Deiktisten elementtien, eli tässä tapauksessa persoonapronominien ja erisnimien, käyttö edellä siteeratusta jaksossa ilmentää sitä, mitä Abbott (2009, 137) kutsuu täyteen ahdetuksi subjektiksi. Kohdan ”I've been he an instant” jälkeen äänen voidaan olettaa puhuvan Mahoodista, mutta tämä ei ole varmaa. Voidaankin sanoa kertojan olevan sekä pelkkä ääni että Mahood, mutta viimeisessä virkkeessä kertoja on pelkästään Mahood. Onko subjekti, joka on sekä pelkkä ääni että Mahood, paikassa? Tämänkaltainen täyteen ahdettu subjekti on sekä pelkän äänen epäpaikassa että Mahoodin kulloisessakin paikassa. Pian edellä siteeratun jakson jälkeen kerronta siirtyy kuvailemaan Mahoodia Maata holtittomasti ympäri kiertävänä hahmona. Tämä kieppuva Mahood kertoo siitä, kuinka pyrkii palaamaan perheensä luokse ja lopettamaan holtittoman pyörimisensä:

[P]erhaps I had left my leg behind in the Pacific, yes, no perhaps about it, I had, somewhere off the coast of Java and its jungles red with rafflesia stinking of carrion, no, that's the Indian Ocean, what a gazetteer I am, no matter, somewhere round there. In a word I was returning to the fold, admittedly reduced, and doubtless fated to be even more so, before I could be restored to my wife and parents, you know, my loved ones, and clasp in my arms, both of which I had succeeded in preserving, my little ones born in my absence. (*TU*, 361.)

Kieppuvan Mahoodin reitti on kulkenut kirjaimellisesti Maan ympäri, mutta samalla havaintojen ja paikan tarkkuus on vähentynyt. Mahood ei edes muista, mihin on hukkannut jalkansa. Huomionarvoista on se, että tämä maailmanympärysmatka on muisteltua. Mahood ei ole Jaavalla tai Intian valtamerellä vaan jossakin muualla. Mikä on se paikka, jossa tämä muistelu tapahtuu? Lopulta tämä paikka on sama kuin pelkän äänen asuttama epäpaikka. Muisteltuaan pyrkimystään palata perheensä luokse kieppuvana Mahoodina ääni toteaa:

According to Mahood I never reached them, that is to say they all died first, the whole ten or eleven of them, carried off by sausage-poisoning, in great agony. Incommoded first by their shrieks, then by the stench of decomposition, I turned sadly away. But not so fast, otherwise we'll never arrive. It's no longer I in any case. He'll never reach us if he doesn't get a move on. (TU, 362–363.)

Jotta voitaisiin tietää, missä paikassa tämä tapahtuu, tulisi tietää, kuka puhuu. Mutta sen tietäminen on hankalaa, ellei mahdotonta. ”Mahood”, ”I”, ”we” ja ”he” viittaavat kaikki samaan subjektiin. Koska subjekti on tällä tavoin ylimääritynyt, on myös subjektin paikka ylimääritynyt. *The Unnamablen* subjektin analysointi paikan näkökulmasta tuo esiin kysymyksen siitä, mikä on ”se”, joka on läsnä Salmen (2003, 216) esiin tuomassa arkisessa olettamuksessa siitä, ”että se mikä on, on jossakin”. Jos ei voida sanoa, mikä se olisi, joka olisi jossakin, voidaanko tämän oletuksen nähdä pätevän silloinkin? On perusteltua olettaa, että vaaditaan jokin se, jotta tämän voidaan vaatia olevan jossakin. Kuten edellä on tuotu esille, Mahood saa teoksessa kieppuvan olomuotonsa lisäksi toisenlaisen hahmon, nimittäin hahmon, joka on purkissa olevasta torsosta ja päästä muodostuva pallo. Purkissa oleva pallo-Mahood kuvailee paikkaa, jossa on, seuraavasti:

Once a week I was taken out of my receptacle, so that it might be emptied. This duty fell to the proprietress of the chop-house across the street and she performed it punctually and without complaint, beyond an occasional good-natured reflection to the effect that I was a nasty old pig, for she had a kitchen garden. [...] And when snow fell she covered me with a tarpaulin still watertight in places. It was under its shelter, snug and dry, that I became acquainted with the boon of tears, while wondering to what I was indebted for it, not feeling moved. (TU, 374.)

Purkissa oleva Mahood (jatkossa Mahood₂) suhteutuu paikassa olemiseen sangen eritavalla kuin pelkkä ääni tai kieppuva Mahood. Erotuksena toiseen Mahoodiin ja pelkkään ääneen, Mahood₂ kykenee kuvailemaan paikkaa, jossa on, tarkasti ja ongelmattomasti. Edellä siteeratussa jaksossa kertoja vaikuttaa päässeensä, ainakin hetkeksi, eroon siitä ongelmasta, että kaikki mitä tämä yrittää kertoa, on jollain tapaa epätotta tai väärin. Kieleen kohdistuva edustamisen paine on päässyt voitolle, ja kertojan kieli on alkanut edustaa tai jäljitellä jotakin kielen ulkopuolista maailmaa (ks. Vainikkala 2002, 4). Se on voitolla kuitenkin vain lyhyen hetken, sillä pian edellä siteeratun Mahood₂:n näkökulmasta kerrotun jakson jälkeen kertoja alkaa epäillä tarinansa oikeellisuutta:

This story is no good, I'm beginning almost to believe it. But let us see how it is supposed to end, that will sober me. The trouble is I forget how it goes on. But did I ever know? Perhaps it

stops there, perhaps they stopped it there, saying, who knows, There you are now, you don't need us any more. (TU, 376.)

Kertoja toteaa, ettei Mahood₂:n tarina ole hyvä, sillä tämä alkaa itse miltei uskoa siihen. Mutta keitä ovat ne (*they*), jotka tarinan lopettivat? Elovaara (1976, 211) esittää, että kyseessä ovat juuri ne, jotka kohdistavat painetta pelkkään ääneen. Elovaara (mp.) ei kuitenkaan puhu edustamisen paineesta, kuten Vainikkala (2002, 4), vaan viittaa identiteetin muodostamisen paineeseen. Ne (*they*) kertovat pelkälle äänelle tarinoita, joissa tämä on jotakin, jolla on identiteetti. Yrittäessään jatkaa tarinan kertomista, kertoja, joka on tässä kohden pelkkä ääni, huomaa, ettei muista miten se jatkuu eikä ole välttämättä sitä koskaan tiennytäkään. Mahood₂:n kuvaileman paikan olemassaolo kyseenalaistuu sen myötä, kun kertoja edellä siteeratussa jaksossa toteaa, että tarina on liian hyvä ja uskottava eikä kertoja edes muista, miten paikan aikaan saanut tarina jatkuu. Siitä, että subjektin olemus näyttäytyy epävakaana, seuraa, että subjektin paikka näyttäytyy epävakaana. Vaikuttaa siltä, että *The Unnamablessa* subjektin, ajallisuuden ja paikan problematiikat ovat yhteydessä toisiinsa.

Edellä käsitelty Ricœurin (2005, 164) hypoteesi kertomuksen ja ajan suhteesta koskee ajan kokemista. Tontti (2005, 72) esittää, että Ricœurille kokemuksellinen aika merkitsee subjektiivista aikaa. Tämän tutkimuksen perusteella voidaan todeta, että subjektin horjuminen *The Unnamablessa* vaikuttaa suoraan subjektin kokemukseen ajasta. Objektiivista eli universaalia aikaa on puolestaan vaikeampi tulkita esiin teoksesta. Myös kirjallista paikkaa voitaisiin lähestyä erottelemalla subjektiivisen ja objektiivisen paikan käsitteet toisistaan, jolloin edellinen viittaisi paikkaan, joka muodostuu kokemuksessa, ja jälkimmäinen paikkaan, joka on olemassa, vaikka sitä ei kukaan kokisi tai havaitsisikaan. Tässä tutkimuksessa on painotettu kirjallisen paikan ymmärtämistä subjektiivisena ilmiönä. Toisaalta voidaan kysyä, kertovatko tutkimuksessa tehdyt tulkinnat enemmän teoksessa ilmenevistä käsityksistä ajasta ja paikasta vai siitä ajasta ja paikasta, josta käsin *The Unnamablea* tulkitaan. Tehdyt tulkinnat kertovat varmaankin jotakin molemmista. Entäpä jos teosta suhteutetaan sen kirjoitus- ja ilmestymisajan kohtaan? Meretoja ja Mäkikalli (2012, 11) toteavat, että

toisen maailmansodan myötä kyseenalaistui perustavalla tavalla subjektin kyky tuottaa merkittävää järjestystä ajassa. Ajan tuottavan, rakentavan funktion sijaan alkoi korostua ajan tuhoava, hajottava voima.

Tässä näkemyksessä korostuu subjektin merkitys aikaan järjestyksen tuovana tekijänä. *The Unnamablessa* on kyseenalaistunut ajan ja paikan lisäksi se, mitä subjekti on.

Intuitiivisesti vaikuttaa perustellulta ajatella, ettei subjektia voi erottaa niistä olemisen kategorioista, joissa se on – nimittäin ajasta ja paikasta. Tämä koskee sekä ihmisiä reaalina subjekteina että kirjallisuuden fiktiivisiä subjekteja. Seuraavassa luvussa *The Unnamablea* käsitellään eksplisiittisemmin subjektin filosofian näkökulmasta. Luvussa myös kootaan tässä tutkimuksessa esille nousseita seikkoja yhteen, sillä subjekti on se yläkäsite, jonka kautta koko tutkimus pääasiassa rakentuu. Seuraavan luvun jälkeen on vuorossa luku, jossa käsitellään subjektin ja romaanin välistä suhdetta *The Unnamablessa*. Teoksen subjektikäsitteen ja romaanin välisen suhteen käsittelyn jälkeen on tutkimuksen päätäntö.

7 ”WHO NOW?” – *THE UNNAMABLEN* SUBJEKTIKÄSITYS JA SUBJEKTIN FILOSOFIA

Kuten edellä todetaan, kysymys siitä, mitä subjekti on, näyttää laajimmillaan kietoutuvan sen kysymyksen ympärille, mitä on olla ihminen (ks. Lyytikäinen 1995, 7). Tässä luvussa *The Unnamablen* subjektia lähestytään hermeneuttisen kehän ajatusta hyödyntäen siitä näkökulmasta, että voidakseen tulkita teosta perustellusti, tulee ymmärtää minkä kokonaisuuden osa se on. Subjektia tarkastellaan suhteuttaen sitä Beckettin proosatuotantoon sekä tuotannosta tehtyihin tulkintoihin. Lähestymistapa poikkeaa hieman edellisistä luvuista. Ratkaisua perustelee se, että vaikka *The Unnamable* onkin itsenäinen teos, se on sen lisäksi osa Beckettin tuotantoa, ja sen tulkitseminen osana tätä kokonaisuutta pikemmin avaa kuin sulkee pois tulkintamahdollisuuksia. Teoksen tulkitseminen yksinomaan sen itsensä perusteella – mikäli tämä on ylipäänsä mahdollista – voisi merkitä sitä, mihin Gadamer (2000, 51) viittaa todetessaan, että ”[t]ieteellinen metodi ei anna taideteoksen ilmetä sen omassa valossaan. Se pyrkii valaisemaan liikaa.” Critchley (2004, 165–166) on todennut samansuuntaisesti, että Beckettin kirjoituksista ja kielestä menetetään jotakin olennaista, jos niistä pyritään sanomaan liian paljon. Koska tämän tutkimuksen tarkoitus ei ole ylivalottaa teoksen tulkintaa, tai sanoa liikaa, otetaan tässä luvussa askel kohti teoksen kontekstista käsin tapahtuvaa tulkintaa. Tulkinnat perustellaan kuitenkin aina teoksesta peräisin olevilla esimerkeillä.

Eräs näkökulma *The Unnamablen* subjektin tarkastelulle on suhteuttaa sitä teologisiin tai uskonnollisiin kysymyksiin. McHale (1987, 13) näkee *The Unnamablen* olevan groteski parodia keskiajalla eläneen filosofin ja teologin Anselm Canterburylaisen (1033–1109) niin sanotusta ontologisesta argumentista Jumalan olemassaolon todistamiseksi. Anselmin (2019, 170) argumentin keskeinen ajatus on, että

se, mitä suurempaa ei voi ajatella, ei voi olla pelkästään ymmärryksessä. Jos se nimittäin on edes pelkästään ymmärryksessä, sen voidaan ajatella olevan olemassa myös todellisuudessa, mikä on suurempaa. Siis jos se, mitä suurempaa ei voi ajatella, on pelkästään ymmärryksessä, niin se, mitä suurempaa ei voi ajatella, on jokin, mitä suuremman voi ajatella. Mutta näin ei tietenkään voi olla. Jokin, mitä suurempaa ei voi ajatella, on siis epäilemättä olemassa sekä ymmärryksessä että todellisuudessa.

McHalen (1987, 13) mukaan *The Unnamable* parodioi tätä ajatusta näyttämällä, että vaikka teoksen kertoja kuvittelisi itsensä yläpuolelle (ontologisessa merkityksessä)

kuinka monta kerronnan tai olemisen tasoa hyvänsä, tämä ei kuitenkaan kykenisi koskaan pääsemään eroon siitä seikasta, että kuvitteli on kertoja itse. Elovaara (1976, 223) viittaa näihin olemisen tasoihin mestareina, joiden alaisuudessa ääni ajattelee olevansa. Mestarit ja kielellisyys näyttävät samankaltaisessa hallitsevassa suhteessa subjettiin nähden. Seuraavassa jaksossa ääni pohtii sitä, kuinka olisi siunattua olla kielen ja ajattelun ulkopuolella:

But how can you think and speak at the same time, how can you think about what you have said, may say, are saying, and at the same time go on with the last-mentioned, you think about any old thing, you say any old thing, more or less, more or less, in a daze of baseless unanswerable self-reproach, that's why they always repeat the same thing, [--] always the same wrong thing said always wrong, [--] your thoughts wander, your words too, [--] between them would be the place to be, where you suffer, rejoice, at being bereft of speech, bereft of thought, and feel nothing, hear nothing, know nothing, say nothing, are nothing, that would be a blessed place to be, where you are. (TU, 428.)

Pian tämän jälkeen ääni havahtuu siihen, etteivät ne, joita tämä on kuvitellut itsensä yläpuolelle ontologisessa merkityksessä, mestareikseen, ole tälle riittävän todellisia:

Yes, I'm a lucky man to have them, these voluble shades, I'll be sorry when they go, for I won't have them always, not at this rate [--]. The master in any case, we don't intend, unless absolutely driven to it, to make the mistake of inquiring into him, he'd turn out to be a mere high official, we'd end up by needing a God, we have lost all sense of decency admittedly, but there are still certain depths we prefer not to sink to. Let us keep the family circle, it's more intimate, we all know one another now, no surprises to be feared, the will has been opened, nothing for anybody. (TU, 429.)

Siitä, mikä *The Unnamablen* suhde uskonnollisuuteen tai uskontoon on, on esitetty useita erilaisia tulkintoja. Elovaaran (1976, 223) mukaan uskonto näyttäytyy *The Unnamablessa* kriittisessä valossa, sillä mestarit ja Jumala, vaikka tarjoaisivatkin hetkelistä helpotusta, ovat hänen näkemyksensä mukaan lopulta esteitä sille, että ääni näkisi tilanteensa siten kuin se todella on. Martha Nussbaum (1990, 309–310) puolestaan esittää, että *The Unnamablen* subjekti ilmentää inhoa, joka aiheutuu subjektin sosiaalisen rakentuneisuuden ajatuksesta, mikä on Nussbaumin mukaan ominaista Beckettin muillekin teksteille. Nussbaum (mts. 310) tulkitsee teoksen subjektin olevan lopulta kuitenkin syvästi uskonnollinen sen kaivatessa jotakin varmaa, ihmisistä ja kielestä riippumatonta, perustaa itsensä ilmaisemiselle. Se, millaisena *The Unnamablen* suhteen uskonnollisuuteen tulkitsee, riippuu pitkälti siitä, mitä uskonnollisuudella tarkoitetaan. Vaikka Beckett onkin nähty ateistina, ei vastaus kysymykseen ole yksioikoinen (Sevänen 2011, 264). Tässä yhteydessä ateismilla voidaan tulkita viitattavan sekä niin

sanottuun positiiviseen ateismiin että negatiiviseen ateismiin. Positiivinen ateisti ”uskoo siihen, ettei Jumalaa tai jumalia ole”, ja negatiivinen ateisti puolestaan ”on henkilö, jolla ei ole uskomusta Jumalaan”, mutta ”hänen ei välttämättä tarvitse olla henkilö, joka uskoo, ettei Jumalaa ole olemassa.” (Martin 2010, 20). *The Unnamablen* voi tulkita suhtautuvan uskonnollisiin kysymyksiin avoimesti, jos uskonnon määritelmää lähestytään esimerkiksi tämän Friedrich Nietzschen (1995, 70) toteamuksen kautta: ”Pyrkimys lujaan uskoon *ei* ole todiste lujasta uskosta, pikemminkin päinvastoin. *Jos ihmisellä sellainen on*, hän saa suoda itselleen epäilyksen kauniin ylellisyyden”.

Ontologinen katto, joka erottaa kertojan kerrotusta, mallintaa McHalen (1987, 13) mukaan eroa fiktionaalisen ja reaalisen todellisuuden välillä, samoin kuin inhimillisen olemisen eroa siitä jumaluudesta, jonka kenties toivoisimme olevan olemassa. Se, mitä tässä tutkimuksessa on nimitetty pelkäksi ääneksi, vaikuttaa olevan jollakin tapaa ontologisesti perustavammalla tasolla kuin muut teoksen henkilöhahmot tai kertojat. Tämä ontologinen perustavuus ilmenee seuraavassa sitaatissa, jossa kertoja pohtii, josko viimeinkin kiinnittäisi hieman huomiota itseensä:

Perhaps it is time I paid a little attention to myself, for a change. I shall be reduced to it sooner or later. At first sight it seems impossible. Me, utter me, in the same foul breath as my creatures? Say of me that I see this, feel that, fear, hope, know and do not know? Yes, I will say it, and of me alone. Impassive, still and mute, Malone revolves, a stranger forever to my infirmities, one who is not as I can never not be. I am motionless in vain, he is the god. [--] I alone am man and all the rest divine. (*TU*, 341.)

Se, joka (tai mikä) pohtii, josko olisi vihdoin aika kiinnittää hieman huomiota itseensä, on pelkkä ääni. Vincent P. Pecora (2015, 53) esittää, että tässä kohdassa teosta kertoja asettaa tavoitteekseen kertoa Beckettin aiemmista teoksista poiketen jotakin siitä nimeämättömästä olemisen tai kerronnan tasosta, joka edeltää nimettyjä henkilöhahmoja tai kertojia. Tämän pyrkimyksen voi tulkita ilmenevän kertojan todetessa: ”All these Murphys, Molloys and Malones do not fool me.” (*TU*, 345). Nimi Murphy viittaa Beckettin ensimmäiseen julkaistuun romaaniin *Murphy* (1938), jota on kuvailtu Beckettin teoksista eksplisiittisimmin filosofisena ja Descartesin ajatteluun kytkeytyvänä (Fifield 2015, 150). Entä kuka tai mikä on se, jota nämä Murphyt, Molloyt ja Malonet eivät huijaa? Juuri se on pelkkä ääni. Tämä ääni on olemukseltaan negatiivinen siinä mielessä, että siitä voidaan sanoa, mitä se ei ole, mutta ei sitä, mitä se on. Kerronnan tapahtuessa edelleen pelkän äänen perspektiivistä, tämä toteaa seuraavaa:

It is I who write, who cannot raise my hand from my knee. It is I who think, just enough to write, whose head is far. I am Matthew and I am the angel, I who came before the cross, before the sinning, came into the world, came here. (TU, 342.)

Pecora (2015, 53) esittää, että rinnastaessaan itsensä enkeliin kertoja näkee ristinkuoleman syynä synnille sen sijaan, että näkisi sen synnin seurauksena tai sovittamisena, jollaisena se tyypillisesti käsitetään. Evankeliumien välillä on tosin eroja siinä, millaisena kyseinen tapahtuma kuvataan (ks. Korpua 2016, 122–125). Kertoja toteaa tulleensa ennen ristiä ja syntiä, mutta samalla myös tulleensa maailmaan, tänne. Kertoja on kuitenkin tullut maailmaan, tai tänne, ja puhuu siksi pelkkänä äänenä, koska edeltää maailmaa ja syntiä. Mitä tämä kertoo teoksen subjektista? Entä sen suhteesta romaanin traditioon?

Saariluoma (1992, 50) toteaa, että individualistisen romaanin kontekstissa ”loppu oli se piste, josta käsin kokonaisuus jäsentyy” lukijalle. Postindividualistisessa romaanissa tämä ei enää päde, vaan lineaarisesta teoksen jäsentymisestä on siirrytty rinnakkaiseen, spatiaaliseen, jäsentymisen tapaan (mts. 51–52). Tässä tutkimuksessa ei ole tähän mennessä kiinnitetty paljoakaan huomiota *The Unnamablen* loppuun tai edes sen loppupuoliskoon. Yhtenä syynä on se, että teksti muuttuu teoksen loppua kohden yhä vaikeammin seurattavaksi, yhä vähemmän mitään representoivaksi. Elovaara (1976, 195) viittaa teoksen loppuosaan pronomnivaiheena (*the pronoun phase*), sillä erisnimien tilalle ovat tulleet pelkät pronominit, kuten ”he”, ”they” ja ”I”. Vaikka ajateltaisiin, että teoksen loppu ei määritä postmodernia tai postindividualistista romaania yhtä vahvasti kuin individualistista romaania, voidaan lopun kuitenkin ajatella usein olevan se osa teoksesta, joka jää parhaiten mieleen ja hallitsemaan kokonaiskuva.

The Unnamablen kohdalla vaikuttaa olevan niin, että loppu antaa merkityksen teokselle kokonaisuutena. Tätä tulkintaa perustelee näkemys, jossa teos ymmärretään kokemuksena tai tapahtumana – ei pelkästään objektina ja artefaktina, tai jonakin valmiiksi olemassa olevana informaatioisisältönä. Tyypillisesti kirjan lukeminen aloitetaan ensimmäiseltä sivulta ja lopetetaan viimeiselle sivulle. Tämä lukemisen tapa tuo lukemiseen ajallisen elementin. Gadamer (2000, 51–52) kiteyttää ajatuksen seuraavasti: ”Lukemisen virta, jossa teksti jäsentyy, kuva näyttäytyy ja sävellys fraseerataan, on toteutumista eikä esineellistettyä tiedonsisältöä.” Vaikka teoksen sisäisen maailman käsitys ajasta olisikin problemaattinen, niin lukijalle teoksen eri kohdat ovat kuitenkin

ajallisesti ennen–jälkeen-suhteessa toisiinsa. Seuraavaksi tarkastellaan *The Unnamablen* loppupuolen tekstuaalisempaa osiota, ja sitä, minkälaisen sävyn se teoksen subjektille antaa.

Abbott (2009, 137) lähestyy *The Unnamablen* subjektin kuvausta käsitteen *deiksis* kautta. Hän hahmottaa *The Unnamablen* subjektin vastakohtana tyhjälle deiktiselle keskukselle, subjektiiviselle keskukselle ilman subjektia. Tyhjä deiktinen keskus on Abbottin mukaan tyypillistä modernistisille teksteille, kuten Virginia Woolfin (1882–1941) ja Katherine Mansfieldin (1888–1923) teoksille, mutta tämänkaltaisten tekstien lukijat ovat hänen mukaansa tottuneet täyttämään eli luonnollistamaan (*naturalize*) tyhjän keskuksen (mp.). Beckett ei päästä lukijaa näin helpolla. Subjekti on *The Unnamablessa* Abbottin (mp.) mukaan ahdettu täyteen persoonaan viittaavia deiktisiä elementtejä, kuten persoonapronomineja ja erisnimiä. Olennaista tässä näkemyksessä on se, että deiktisten elementtien käyttö tapahtuu siten, että subjektin ja objektin välinen raja hämärtyy (mts. 136–137). Esimerkiksi voidaan ottaa jakso, jossa ääni kyllästyy yksikön ensimmäiseen persoonapronominiin, ”I”:

I shall not say I again, ever again, it’s too farcical. I shall put in its place, whenever I hear it, the third person, if I think of it. Anything to please them. It will make no difference. Where I am there is no one but me, who am not. (*TU*, 405–406.)

Jakso ilmentää teokselle tyypillistä huumoria. Heti todettuaan, ettei enää koskaan sano ”I”, ääni sanoo ”I”. Entä keitä ovat ne, joihin ääni viittaa persoonapronominilla ”them”? Se ei käy täysin selväksi missään vaiheessa teosta, mikä ilmentää subjektin ja objektin välisen rajan hämärtymistä: ne voivat yhtä hyvin olla sama asia kuin se, johon minä teoksessa viittaa. Rajaa hämärtää myös englannin kielen yksikön ensimmäisen persoonapronominin kahden muodon ”I” ja ”me” käyttö siten kuin ne viittaisivat eri kohteisiin, vaikka niiden sanoja on sama: ”Where I am there is no one but me, who am not.” (Mp.). Tätä subjektin ja objektin välistä rajaa horjuttavaa deiktisten elementtien käyttöä voi lähestyä tekemällä eron ilmaisuaktin subjektin ja lausuman subjektin välille.

Tiina Käkelä-Puumalan (2008, 243) mukaan ilmaisuaktin subjekti on se, joka sanoo minä, ja lausuman subjekti on puolestaan se, johon minä viittaa. Yleisesti ottaen on luontevaa tulkita tekstejä siten, että niiden taustalla olisi jokin tai joku, joka ne sanoo.

The Unnamable tätä taipumusta käytetään hyödyksi siten, että lukijalle tehdään mahdottomaksi saada selville, onko kyseessä ilmaisuaktin subjekti vai lausuman subjekti. Välillä ääni sanoo minä, mutta tämä minä ei viittaa siihen, joka sanoo minä: ”I say I. Unbelieving. [--] I seem to speak, it is not I, about me, it is not about me.” (TU, 331). Edellä siteeratun jakson, tai ylimalkaan suurimman osan teoksesta, tulkitseminen lausuman subjektin näkökulmasta on hyvin vaikeaa siksi, ettei ole mitään tekstin ulkopuolista seikkaa, johon deiktisten elementtien voitaisiin tulkita viittaavan. Ääni pyrkii löytämään minän, joka olisi kielen referentiaalisuudesta riippumaton.

Seuraavassa sitaatissa ääni spekuloi deiktisten elementtien viittausten kohteilla ja niiden mahdollisilla ristiriitaisuuksilla. Ilmi tulee myös teoksessa usein toistuva ajatus siitä, että ääni kykenisi vaikenemaan, jos vain osaisi sanoa oikeat sanat. Ensimmäinen virke on siteerattu kokonaisuudessaan, jotta voidaan havainnollistaa virkkeiden pituutta teoksen loppupuolella:

When all goes silent, and comes to an end, it will be because the words have been said, those it behoved to say, no need to know which, no means of knowing which, they’ll be there somewhere, in the heap, in the torrent, not necessarily the last, they have to be ratified by the proper authority, that takes time, he’s far from here, they bring him the verbatim report of the proceedings, once in a way, he knows the words that count, it’s he who chose them, in the meantime the voice continues, while the messenger goes towards the master, and while the master examines the report, and while the messenger comes back with the verdict, the words continue, the wrong words, until the order arrives, to stop everything or to continue everything, no, superfluous, everything will continue automatically, until the order arrives, to stop everything. [-] They say they, speaking of them, to make me think it is I who am speaking. Or I say they, speaking of God knows what, to make me think it is not I who am speaking. Or rather there is silence, from the moment the messenger departs until he returns with his orders, namely, Continue. (TU, 423.)

Samalla kun subjektin itsensä hahmottamisen vaikeus kasvaa tämän alkaessa horjua yhä enemmän, vaikeutuu lukijan työ tapahtumien (jos niitä voi sellaisiksi kutsua) kulun seuraamisessa. Syntaksin tai kielen rakenteiden huojuminen on samanlaisessa suhteessa subjektin huojumiseen kuin edellä käsitellyt ajallisuus ja paikka ovat. Ääni toteaa sitaatin alussa, että kaikki hiljenee ja päättyy, sitten kun oikeat sanat sanotaan. Sitä, mitkä nämä sanat ovat, ei kuitenkaan voi tietää, eikä sen tietämiseksi ole mitään keinoa. Mestarin tai kunnollisen auktoriteetin tulee vahvistaa sanojen oikeellisuus. Sillä välin ääni voi vain jatkaa sanomista.

Edellä on viitattu McHalen (1987, 13) luentaan *The Unnamablesta* groteskina parodia Anselmin (2019, 170) ontologisesta argumentista. Toinen tapa asettaa *The Unnamablea* filosofiseen kontekstiin on Andre Furlanin (2015) luenta teoksen kytkök-sistä Ludwig Wittgensteinin (1889–1951) varhaiseen filosofiaan. Furlanilla on hyvät perusteet tulkita teosta Wittgensteinin filosofian näkökulmasta, sillä Beckettin henkilökohtaisessa kirjastossa tiedetään olleen kuusi Wittgensteinin teosta ja kuusi häntä käsittelevää teosta (mts. 64). Edellä *The Unnamablesta* siteeratussa tekstijaksossa esille tuleva oikeiden sanojen merkitys asettuu uuteen valoon, kun niiden merkitystä tulkitaan Wittgensteinin varhaisen filosofian kautta. Teoksessaan *Tractatus Logico-Philosophicus* (1921) Wittgenstein (1984, 10–11) toteaa seuraavaa:

2.17 Kuvan kuvaamismuoto on se, mikä kuvalla täytyy olla yhteisenä todellisuuden kanssa, jotta se voisi kuvata todellisuutta juuri niin kuin se sitä kuvaa – oikein tai väärin.

2.171 Kuva voi kuvata kaikkea todellisuutta, jolla on sama muoto kuin sillä. Avaruudellinen kuva kaikkea avaruudellista, värillinen kuva kaikkea värillistä jne.

2.172 Mutta kuvaamismuotoaan kuva ei voi kuvata – sen kuva näyttää.

The Unnamablen yhteydessä kuvan tilalle voidaan ajatella kirjoitettu kieli. Aivan kuten kuva ei Wittgensteinin (1984, 11) näkemyksessä kykene kuvaamaan kuvaamismuotoaan, ei *The Unnamablen* subjekti kykene sanomaan itseään. Se, mitä *The Unnamablen* kertoja on asettanut tehtäväkseen, on sanoa sanomismuotonsa, itsensä. Wittgenstein (1984, 88) toteaa, että ”[o]n todella jotakin, mitä ei voi ilmaista. Se ilmenee, se on mystistä.” Se, mikä erottaa ilmaistavissa olevan, ja sen, mikä ilmenee, mutta on ilmaisemattomissa, on likellä ajatusta, josta McHale (1987, 13) käyttää nimitystä ontologinen katto Anselmin yhteydessä. Katon läpi ei kuitenkaan voi mennä. Kuten *Tractatuksen* viimeinen lause kuuluu: ”Mistä ei voi puhua, siitä on vaiettava.” (Wittgenstein 1984, 88). *The Unnamablen* subjekti on kuitenkin kykenemätön vaikenemaan, sillä tämä ei osaa sanoa sanoja, jotka oikeuttaisivat vaikenemaan: ”When all goes silent, and comes to an end, it will be because the words have been said, those it behoved to say, [--] in the meantime the voice continues” (*TU*, 423).

Kohti *The Unnamablen* loppua lauserakenne hämärtyy rajoiltaan siten, että pisteitä tai muita loppumerkkejä ei käytetä lainkaan. Tämä tekee lukukokemuksesta omanlaisensa. *The Unnamablessa* onkin enemmän kyse nimenomaan teoksen lukemisen aiheuttamasta kokemuksesta kuin teoksen sisällöstä – tai toisin sanoen: teoksen sisältöä

on sen lukemisen aiheuttama kokemus. Kuten McHale (1987, 13) toteaa, *The Unnamable* ei kerro fiktionaalisen ja reaalisen välillä vallitsevasta ontologisesta epäjatkuvuudesta, vaan mallintaa sitä. Maude (2001, 133) nostaa esille tulkinnan, jonka mukaan trilogian teosten lukeminen vaikeutuu analogisesti sen kanssa, kun henkilöhahmojen liikkumiskyky vaikeutuu trilogian edetessä. Tämä rinnakkaisuus pätee myös lukemisen vaikeuden ja subjektin horjunnan välillä. Koska teoksen loppu on tämän tutkimuksen näkökulmasta merkityksellinen, ja jäsentää sitä, miten teosta kokonaisuutena tulkitaan, siteerataan seuraavaksi jakso, johon teos päättyy:

[P]erhaps I'm at the door, that would surprise me, perhaps it's I, perhaps somewhere or other it was I, I can depart, all this time I've journeyed without knowing it, it's I now at the door, what door, what's a door doing here, it's the last words, the true last, or it's the murmurs, the murmurs are coming, I know that well, no, not even that, you talk of them before and you talk of them after, more lies, it will be the silence, the one that doesn't last, spent listening, spent waiting, for it to be broken, for the voice to break it, perhaps there's no other, I don't know, it's not worth having, that's all I know, it's not I, that's all I know, it's not mine, it's the only one I ever had, that's a lie, I must have had the other, the one that lasts, but it didn't last, I don't understand, that is to say it did, it still lasts, I'm still in it, I left myself behind in it, I'm waiting for me there, no, there you don't wait, you don't listen, I don't know, perhaps it's a dream, all a dream, that would surprise me, I'll wake, in the silence, and never sleep again, it will be I, or dream, dream again, dream of a silence, full of murmurs, I don't know, that's all words, never wake, all words, there's nothing else, you must go on, that's all I know, they're going to stop, I know that well, I can feel it, they're going to abandon me, it will be the silence, for a moment, a good few moments, or it will be mine, the lasting one, that didn't last, that still lasts, it will be I, you must go on, I can't go on, you must go on, I'll go on, you must say words, as long as there are any, until they find me, until they say me, strange pain, strange sin, you must go on, perhaps it's done already, perhaps they have carried me to the threshold of my story, before the door that opens on my story, that would surprise me, if it opens, it will be I, it will be the silence, where I am, I don't know, I'll never know, in the silence you don't know, you must go on, I can't go on, I'll go on. (*TU*, 475–476.)

Siinä missä Wittgensteinin (1984, 88) *Tractatus* päättyy sanoihin: ”Mistä ei voi puhua, siitä on vaiettava”, päättyy *The Unnamable* päinvastaiseen näkemykseen. Siitä on puhuttava, mistä ei voi puhua. Millaiseen tulkintaan teoksen subjektista tämä loppu antaa perusteluja? Yksi näkökulma on suhteuttaa teosta maailman- tai elämänkatsomukselliseen kontekstiin. Erkki Sevänen (2011, 264) lukee Beckettin pessimistisen ateismin edustajien joukkoon. Sevänen (mp.) toteaa, että Beckett ja muut pessimistisiksi ateisteiksi luetut henkilöt, kuten Sartre ja Albert Camus, näkevät, ”että elämän objektiivisen merkityksettömyyden ja absurdiuden edessä ihmisen on myös mahdollista tunnustaa sankarillisesti tämä tosiasia ja elää samalla siitä tietoisena.” *The Unnamable* loppu vaikuttaa ilmentävän hyvin tätä luonnehdintaa. Ääni toteaa teoksen lopussa: “I'll never know, in the silence you don't know” (*TU*, 476). Tulkittuna sen valossa, kuinka Sevänen (2011, 264) luonnehtii pessimististä ateismia, tämä voidaan nähdä viittauksena

elämän objektiiviseen merkityksettömyyteen. Objektiivisesti katsottuna elämä saattaa olla merkityksetöntä, pelkkää hiljaisuutta, jossa ei voida tietää mitään varmaa, sillä kaikki mitä voidaan inhimillisestä näkökulmasta tehdä ja sanoa on erottamattomasti kieleen sidottua. Mitä kielen tuolla puolen sitten voisi olla? Kenties ei mitään inhimillisesti ymmärrettävää, kuten Gadamerin (2004, 470) kiteytys ehdottaa: ”*Being that can be understood is language.*” Koska *The Unnamable* subjektin kuvaama inhimillinen tila on kieleen sidottu – huolimatta pyrkimyksestä vapautua kielestä –, ainoa tapa toimia mielekkäästi on etsiä merkitystä kielen kautta.

Entä onko *The Unnamable* loppu ”se piste, josta käsin kokonaisuus jäsentyy”, kuten Saariluoma (1992, 50) individualistisen romaanin lopun tehtävää kuvailee, vai onko pikemminkin niin, että teos noudattelee postindividualistiselle romaanille tyypillistä minän hajoamista, jolloin ”hajoaa myös yhtenäinen ajan kokemus” (mts. 52)? Onko mielekästä puhua teoksen lopusta, jos sen sisäinen aika ei ole yhtenäistä? Voidaanko tämän tutkimuksen perusteella sanoa, millainen teoksen subjektikäsite on? Onko *The Unnamable* ylimalkaan romaani? Näihin kysymyksiin vastataan seuraavassa luvussa, jossa suhteutetaan *The Unnamable* subjektia romaanin lajiin. Sen jälkeen on vuorossa tutkimuksen päätäntö, jossa kootaan tutkimuksen tulokset yhteen, ja pohditaan aiheita jatkotutkimukselle.

8 *THE UNNAMABLEN* SUHDE ROMAANIN LAJIIN

Edellä on käsitelty pääasiassa kysymystä siitä, millainen *The Unnamablen* subjektikäsitely on. Tässä luvussa käsitellään puolestaan kysymystä siitä, miten *The Unnamable* suhteutuu romaanin lajiin teoksen subjektikäsitelyn perusteella. Ei kuitenkaan ole tarkoituksenmukaista suhteuttaa *The Unnamablea* koko romaanin traditioon. Tämän tutkimuksen perusteella vaikuttaa siltä, että teos eroaa merkittävästi ja monilla eri tavoin esimerkiksi individualistisesta romaanista, sillä *The Unnamablessa* ei ylipäänsä ole mitään selvärajaista individuaalia. Mihin romaanin tradition alueeseen teosta on mielekästä suhteuttaa?

Teoksen voi nähdä sijoittuvan modernistisen romaanin kontekstiin, sikäli kuin seurataan Pekka Vartiaisen (2013, 129) esiin tuomaa käsitystä siitä, että Beckettä pidetään ”viimeisenä modernistina tai ensimmäisenä postmodernina kirjailijana”. McHale (1987, 12) puolestaan näkee Beckettin siirtyvän trilogian myötä modernistisesta postmodernistiseen poetiikkaan. Tämä tutkimus on pääosin rajannut modernismin ja postmodernismin käsitteiden kautta tapahtuvan lähestymistavan pois. Tässä luvussa näitä käsitteitä tuodaan mukaan keskusteluun aiempaa enemmän.

Modernismin ja postmodernismin lisäksi ranskalainen uusi romaani (*nouveau roman*) on käsite, jonka yhteydessä Beckett joskus mainitaan, vaikka hän itse torjui tämän yhteyden olemassaolon (Meretoja 2007, 184). On kuitenkin hyvä pohtia, onko kirjailija itse se, joka määrittelee minkä kirjallisuuskäsityksen tai aikakauden osana hänen teoksiaan tulee tulkita. Tämän tutkimuksen näkökanta on, ettei näin ole, vaan tulkinta jostakin tietystä romaanista, kuten *The Unnamablesta*, ”elää ja muuttuu osana sitä ympäröivää historiallista maailmaa, samoin [kuin] romaania koskeva teoretisointi” (Meretoja & Mäkikalli 2013a, 9). Ranskalaisen uuden romaanin ja Beckettin trilogian välisen yhteyden näkeminen on perusteltua sikäli, että trilogia ilmestyi alun perin ranskaksi ja suunnilleen samaan aikaan kuin esimerkiksi Nathalie Sarrauten *L'ère du soupçon* (1956, *Epäilyksen aikakausi*) ja Alain Robbe-Grillet'n *Pour un nouveau roman* (1963, *Kohti uutta romaania*), joita on pidetty uuden romaanin kannalta keskeisinä teoksina (Meretoja 2007, 183). Hilka Peltonen (2008, 69) toteaa puolestaan, että ”*Les Éditions de Minuit* -kustannusyhtiön ympärille ryhmittynyt kirjailijajoukko”, johon myös Beckett kuului, tunnettiin nimellä keskiyön kirjailijat. (Ranskan *minuit*

merkitsee 'keskiyötä'.) Peltonen (mp.) jatkaa toteamalla, että ryhmän kirjailijat ”vastustivat perinteistä, realistista romaania”, ja että ”[u]usi romaani oli leimallisesti koko romaanilajin kritiikkiä”. Vaikka Beckett itse ei olisi katsonut kuuluvansa uuden romaanin kirjoittajiin, niin voidaanko *The Unnamable* silti tulkita romaanilajin kritiikkinä? Vai onko kritiikin sijaan kyseessä lajin uudistaminen, vaiko sekä uudistaminen että kritiikki? Sen puolesta, että teosta tulkitaan romaanin uudistajana, puhuu Beckettille vuonna 1969 myönnetty Nobelin kirjallisuuspalkinto, jonka yhteydessä Beckett nähtiin Vartiaisen (2013, 130) mukaan ”nimenomaisesti proosan ja draaman uudistajana.”

On mielekkäämpää lähestyä *The Unnamablen* ja romaanin lajin välistä suhdetta kuvailemalla teoksen subjektikäsitystä kuin pyrkiä sijoittamaan teos johonkin tiettyyn kategoriaan tai historialliseen aikakauteen. Tätä näkemystä voidaan perustella Kunderan toteamuksella historian ja romaanin välisestä suhteesta, jonka Saariluoma (2005, 312–313:n mukaan Kundera 1996, 40) on suomentanut seuraavasti:

Romaanin historia on vastaisku itse historialle [--] Se ei ole ennalta määrättyä eikä noudata mitään edistyksen ajatusta; se on kauttaaltaan inhimillistä, ihmisten tekemää, *joidenkin* ihmisten tekemää.

Voidaan kysyä, mitä Kundera (1996, 40) tarkoittaa sanoessaan, ettei romaanin historia noudata mitään edistyksen ajatusta. Eikö myös sen voida ajatella olevan edistystä, että romaanille ”on ominaista [--] aiempien romaanikäsitysten haastaminen, romaanin idean keksiminen yhä uudelleen” (Meretoja & Mäkikalli 2013a, 9)? Vaikka romaanin edistys ei olisikaan edistystä siinä merkityksessä, että romaani lajina etenisi kohti jotakin ennalta määriteltä päämäärää, niin tämä ”romaanin idean keksiminen yhä uudelleen”, johon Meretoja ja Mäkikalli (mp.) viittaavat, on kuitenkin tämän tutkimuksen näkemyksen mukaan jonkinlaista edistystä.

The Unnamablen loppu on merkittävä, ja se määrittelee pitkälti tämän tutkimuksen kokonaistulkintaa teoksesta ja sen subjektikäsituksesta. Teoksen loppu ei tarjoa samanlaista lukemisen aikana epäselviksi jääneiden asioiden paikalleen asettumista, jollaiseen Saariluoman (1992, 50) voidaan tulkita viittaavan hänen todetessaan, että ”[a]jka oli individualistisessa romaanissa se ulottuvuus, jolla mielekkyys luodaan” ja että ”loppu oli se piste, josta käsin kokonaisuus jäsentyy.” Sen sijaan, että *The*

Unnamablen loppu sulkisi teoksen maailman ja tarjoaisi lukijalle selvärajaisen ja valmiin tulkinnan siitä, mitä teoksessa on tapahtunut ja mistä siinä on kyse, teoksen loppu päinvastoin osoittaa, että kaikki on yhä avoinna tulkinnalle – mihinkään varmaan tietoon ei olla saavuttu, sanojen sanomista ja kysymysten kysymistä pitää jatkaa.

Vaikka *The Unnamablen* kertojalla ei ole mitään selvärajaista ruumista tai kehoa, voidaan silti tehdä tulkinta, että teos tuo ruumiillisuuden subjektina olemisen ja tietämisen keskiöön (ks. Tubridy 2006, 24). Se, mikä teoksessa kysyy ja sanoo, ei ole ruumiista erillinen mieli, muttei myöskään pelkkä ruumis tai keho. Maude (2015, 182) toteaa, että Beckettin proosa ja draama kehittävät ruumiillistuneen tai kehollistuneen (*embodied*) subjektin kirjallisuutta, jossa mieli on keskeinen osa ruumista, ja ruumis itsessään on sekoittunut muistin ja älyn kanssa. Maude (mts. 183) jatkaa toteamalla, että Beckettin teokset merkitsevät paradigman muutosta ymmärryksessämme subjektiviteetista. Siinä missä 1800-luvun kirjallisuudelle on keskeistä kysymys siitä, kuka minä olen, kysyvät modernistit puolestaan, että mitä ylimalkaan tarkoittaa *olla* minä? Mitä tarkoittaa *omata* minuus? (Mp.). Tämän tutkimuksen näkemys on, että *The Unnamable* problematisoi minänä olemista ja minuuden omaamista tavalla, joka asettaa kyseenalaiseksi jopa sen, onko mitään sellaista minää olemassa, jonka voisi omata tai jona voisi olla.

Subjektin rakentuneisuus kielellisten ja ruumiillisten ehtojen kautta, johon voidaan viitata myös subjektin epävapautena, ei kuitenkaan saa *The Unnamablessa* pessimististä sävyä. Näennäisesti teoksen kuva subjektin tilanteesta voi vaikuttaa hyvinkin pessimistiseltä. Lopulta toiminta, sanominen, tekeminen tai liike jatkuu. On paljon puhuvaa, että teoksen viimeinen lause on ”I’ll go on.” (*TU*, 476). Mitä kohti menemiseen tämä lause viittaa? Sillä ei ole merkitystä, sillä kysymys on ennen kaikkea juuri jatkamisesta, vaikkei määränpäästä ole tietoa. Steinby (2011, 128) näkee epävapaan subjektin olevan tyypillinen subjektin käsittämisen tapa 1900-luvun lopulle ja 2000-luvun alulle. Epävapaus on voimakas sana, mutta tosiasiasa käsityksessä epävapaasta subjektista saattaa olla pikemmin kyse subjektin vapauttamisesta kuin sen vapauden rajoittamisesta. Tämä käsitys ei myöskään välttämättä ole niin tuore kuin millaisena se usein käsitetään. Steinby (mp.) toteaa, että

Herderistä ja Hegelistä Bergeriin ja Luckmanniin subjekti käsitettiin sosiaalisesti konstituoituneeksi, ilman että tätä olisi käsitetty subjektin vapauden kieltämiseksi: koska ihminen ei pysty yksinään toteuttamaan ihmisyyttään, on sosiaalinen konstituoituminen ihmisyyden ehto ja mahdollistaja.

The Unnamablen voidaan tämän subjektikäsitteen valossa tulkita pyrkivän subjektin itseymmärryksen ja toimintamahdollisuuksien kasvattamiseen sen sijaan, että teos esittäisi pessimistisen kuvan subjektin tilanteesta. Se, että teos pyrkii tutkimaan niitä ehtoja, joiden kautta subjekti on rakentunut, ei tarkoita sitä, että teos toisi nämä ehdot inhimillisen olemassaolon osatekijöiksi, vaan sitä, että niihin on mahdollista vaikuttaa niistä tietoisesti tulemisen kautta.

Teos vastaa ainakin osittain Saariluoman (1992, 49) esittämää kuvausta siitä, että ”[p]ostmodernille romaanille on ominaista, että teokseen jätetään tahallaan ristiriitaisia elementtejä ja aukkoja, joita ei voida ja joita ei ole tarkoitukseen päättelemällä täyttää.” *The Unnamable* vastaa tätä postmodernin romaanin ominaispiirrettä siltä osin, että siinä on ristiriitaisia elementtejä ja aukkoja. Toisaalta niin tämän teoksen kuin koko trilogian lukemisen kokemusta kuvaa tunne siitä, että kaikki on kuitenkin, näennäisesti kaaoksesta huolimatta, äärimmäisen tarkasti kontrolloitua. Saariluoma (mts. 50) jatkaakin toteamalla postmodernista romaanista, että

epäjohdonmukaisuudet ja aukot on valittu tarkoituksenmukaisesti luomaan tietty kokonaisvaikutelma: ilmentämään tiettyä käsitystä subjektista, todellisuudesta ja havaitsemisen ja puhumisen konventioista.

Kuten Abbott (1973, 136–137) asian ilmaisee, Beckettin lukemiseen sisältyy ironia, joka syntyy siitä, että tämän teoksista välittyvät kykenemättömyyden ja epäonnistumisen kuvaukset osoittavat mestarillisuutta ja kontrollia. Ehkä se, että *The Unnamable* yhtäältä sisältää aukkoja, joita ei voi periaatteessakaan täyttää, ja toisaalta kuitenkin vaikuttaa kehottavan tai ohjaavan lukijaa muodostamaan kokonaiskuvan teoksesta, on se, mikä paljastaa teoksen olevan osittain modernismin puolella ja osittain postmodernismin puolella. Entä millaisissa kohdissa tämä rajankäynti näkyy teoksessa? Seuraavaksi tarkastellaan esimerkkejä molemmista tapauksista.

Kun *The Unnamablea* ajatellaan kokonaisuutena, on aiemmista trilogian osista tuttu-
jen erisnimien esiintyminen teoksessa eräs seikka, joka puolustaa *The Unnamablen*
näkemistä teoksena, josta on mahdollista ja kenties jopa suotavaa muodostaa

kokonaistulkinta. Erisnimien kautta tehdyt viittaukset trilogian aiempiin osiin (*Molloy* [ra. 1951, eng. 1955], *Malone meurt* [1951] / *Malone Dies* [1956]) tulevat selkeimmin esille teoksen alussa. Seuraavassa tekstijaksossa *The Unnamablen* alkusivuilta ääni pohtii sitä, kenet näkee kiertämässä itseään:

Malone is there. Of his mortal liveliness little trace remains. He passes before me at doubtless intervals, unless it is I who pass before him. No, once and for all, I do not move. He passes, motionless. [...] Sometimes I wonder if it is not Molloy. Perhaps it is Molloy, wearing Malone's hat. But it is more reasonable to suppose it is Malone, wearing his own hat. I see no other clothes. Perhaps Molloy is not here at all. Could he be, without my knowledge? The place is no doubt vast. Dim intermittent lights suggest a kind of distance. To tell the truth I believe they are all here, at least from Murphy on, I believe we are all here, but so far I have seen only Malone. (*TU*, 332–333.)

Trilogian kahdessa edellisessä osassa esiintyvien nimien Malone ja Molloy lisäksi mainitaan nimi Murphy, joka on myös Beckettin ensimmäisen julkaistun romaanin, *Murphy* (1938), nimi. Kertoja toteaa, että rehellisesti sanottuna uskoo heidän kaikkien olevan siellä, ainakin Murphystä alkaen. Kertojan viittaukset Beckettin aiemmissä teoksissa esiintyviin henkilöhahmojen nimiin ohjaavat tulkitsemaan kertojan Beckettinä itsenään tai vähintään jonakin, joka on läsnä kaikissa Beckettin siihenastisissa teoksissa. Toisaalta toteamus, ”I believe we are all here” (*TU*, 333), asettaa kertojan samalle ontologiselle tasolle mainitsemiensa henkilöhahmojen kanssa. Kertoja muodostaa yhdessä Malonen, Molloyn, Murphyn ja muiden Beckettin teosten henkilöhahmojen kanssa joukon, josta tämä katsoo voivansa käyttää persoonapronominia *me*.

Edellä siteerattu tekstijakso johtaa siihen olennaiseen kysymykseen, joka Beckett-tutkimuksessa nousee usein esille: kuka puhuu? (Ks. Critchley 1998). Olisi yksinkertaistavaa tulkita puhujan olevan Samuel Beckett. Kuten Critchley (mts. 125) toteaa, tällainen tulkinta epäonnistuu teoksen outouden tiedostamisessa. Kysymys siitä, kuka *The Unnamablessa* puhuu, jää aukoksi. Onko tämä aukko sellainen, johon lukijan oletetaan pyrkivän löytämään ratkaisu, vai onko aukko periaatteessakin mahdotonta täyttää? Ratkaisu, jota kohti teos pyrkii lukijaa ohjaamaan, on, ettei tätä aukkoa voi täyttää mitenkään muuten kuin hyväksymällä sen, ettei sitä voi täyttää, ja jatkamalla siitä huolimatta eteenpäin. Siihen, kuka puhuu, ei ole olemassa vastausta. Hedelmällisempää olisi kysyä, mikä teoksessa puhuu tai mistä positiosta käsin puhutaan.

Saariluoman (1992, 49) mukaan modernismin kontekstissa ”[l]ukijalta oletetaan [--], että hän pyrkii aktiivisesti mahdollisimman koherenttiin ja aukottomaan kokonaiskuvan kerrotusta.” *The Unnamable* ei ole modernistinen romaani siinä mielessä, että se olettaisi lukijalta pyrkimystä mahdollisimman koherentin kokonaiskuvan muodostamiseksi. On pikemminkin niin, että pyrkimällä mahdollisimman koherenttiin tulkintaan, käy teoksen tulkinta ylimalkaan mahdottomaksi. Kuten Vainikkala (2002, 3) toteaa: ”Beckettistä saa kiinni, jos laskee irti.” Erona postmoderniin romaanin, jossa on Saariluoman (1992, 49) mukaan tyypillisesti ”ristiriitaisia elementtejä ja aukkoja, joita ei voida ja joita ei ole tarkoituskaan päättelemällä täyttää”, on se, että *The Unnamablesta* voi kuitenkin saada kiinni, jos vain ymmärtää ensin laskea irti. Seuraavaksi tarkastellaan sellaista kohtaa teoksesta, jossa ilmenee aukko, jonka voidaan tulkita olevan tarkoitus jäädä aukoksi.

Tarkoituksellisesti aukoksi jätettyjen aukkojen etsiminen *The Unnamablesta* on eräässä mielessä vähintään epävarmalla pohjalla. On nimittäin niin, että luettaessa teosta uudelleen, ja varsinkin luettaessa Beckettiiä käsittelevää tutkimuskirjallisuutta, paljastuu jatkuvasti uusia yhteyksiä ja piilomerkityksiä, jotka ovat jääneet aiemmilla lukukerroilla huomiotta. Esimerkki tällaisesta kohdasta on seuraava:

But enough of this cursed first person, it is really too red a herring, I'll get out of my depth if I'm not careful. But what then is the subject? Mahood? No, not yet. Worm? Even less. Bah, any old pronoun will do, provided one sees through it. Matter of habit. To be adjusted later. Where was I? Ah yes, the bliss of what is clear and simple. The next thing is somehow to connect this with the unhappy Madeleine and her great goodness. (*TU*, 391.)

Nimi Madeleine viittaa naiseen, joka pitää kauppaa lähellä purkissa asuvaa Mahoodia. Naisen nimi saattaa tuntua merkityksettömältä, ja lukija saattaa ajatella, että se on vain yksi m-kirjaimella alkava nimi lisää Mahoodin, Molloy'n ja Murphyn jatkoksi. Nimi ei kuitenkaan vaikuta merkityksettömältä, jos lukija tietää, että vuonna 1931 Beckettiltä julkaistiin *Proust*-niminen essee (Verhulst 2015, xxvii). Ranskalaiskirjailija Marcel Proustin (1871–1922) (1968, 55) romaanisarjan *Kadonnutta aikaa etsimässä* (1913–1927, *À la recherche du temps perdu*) ensimmäisessä osassa on kohta, jossa kertoja kuvailee madeleine-leivoksen maistamisen itsessään aiheuttamia kokemuksia seuraavasti:

Ja kohta minä konemaisesti, synkän tämän päivän ja ikävän huomispäivän lannistamana vein huulilleni lusikallisen teetä, jossa olin pehmittänyt 'madeleine' palasta. Mutta heti kun kakunmurut ja tee koskettivat kitalakeani, minä hätkähdin, jännityin ja tarkkasin mitä eriskummallista minussa tapahtui. Minut oli vallannut, eristänyt suloinen nautinnon tunne, ja ilman mitään näkyvää syytä. Ja tämä nautinto sai elämän käänteet heti tuntumaan samantekeviltä, elämän tappiot vähäpätöisiltä, elämän lyhyden pelkältä kuvitelmalta; se vaikutti kuin rakkaus, ja minuun tulvahti jokin kallisarvoinen elinaine, tai oikeammin: tämä aine ei ollut minussa, se olin minä.

Mikäli *The Unnamable* esiintyvä Madeleine-niminen nainen on nimetty Proustin romaanin kertojan kuvaileman madeleine-leivoksen mukaan, osoittaa tämä sen, että lopullisesti aukoksi jäävän kohdan löytäminen *The Unnamable*sta on haastavaa. Vaikuttaa pikemminkin olevan niin, että teos on täynnä pieniä ja – enemmän tai vähemmän – hienovaraisia johtolankoja sen selvittämiseksi, mistä teoksen näennäisesti sekava ja kaoottinen todellisuus koostuu. Madeleine-nimen lisäksi toinen johtolanka, joka edellä siteerattuun *The Unnamable*n jaksoon sisältyy, piilee lauseissa: ”Where was I? Ah yes, the bliss of what is clear and simple.” (TU, 391). Mikä on tämä selvään ja yksinkertaiseen liittyvä siunaus? Tämä saattaa olla viittaus Descartesiin, joka asettaa selvät ja tarkat ideat totuuden kriteereiksi. Descartes (2002, 28–29) nimittäin toteaa, että ”meidän täytyy myös tietää, että kaikki minkä ymmärrämme selvästi ja tarkasti on totta samalla tavalla kuin sen ymmärrämme”. *The Unnamable*n subjektille selkeys ja tarkkuus, tai yksinkertaisuus, eivät kuitenkaan ole totuuden takeita – tai ainakin ne ovat vähintään tälle saavuttamattomissa. Niinpä näiden ominaisuuksien kuvaileminen siunauksena asettuu sarkastiseen valoon.

Miten sitten voitaisiin tietää, onko jokin kohta teoksessa todella aukko, vaiko vain lukijan perehtyneisyyden puutetta? Eräs tapa lähestyä tätä kysymystä on tarkastella sellaisia kohtia teoksesta, joissa lauserakenne on itsensä kumoavaa. Critchley (1998, 124) kutsuu tätä Beckettin heikkouden syntaksiksi (*Beckett's syntax of weakness*). Nämä lauseiden sisäiset ristiriitaisuudet voitaisiin nähdä aukkoina, joita ei olekaan tarkoitettu ymmärrettäviksi, mutta nämäkin aukot vaikuttavat niin tarkasti kontrolloiduilta, että lukija ymmärtää jättää ne aukoiksi. Heikkouden syntaksin teokseen luomat aukot eivät aiheuta lukijassa halua täyttää niitä millään tulkinnalla, sillä ainoa tulkinta, jolla ne voisi täyttää, on ymmärtää se, että ne on tarkoitettu aukoiksi. Lukijan on laskettava irti kaiken lukemansa ymmärtämisen vaatimuksesta, jotta saisi kiinni kokonaisuudesta (ks. Vainikkala 2002, 3). Seuraava jakso teoksen loppupuolelta on esimerkki tästä heikkouden syntaksin käytöstä aukon luomisessa:

I must be ageing all the same, bah, I was always aged, always ageing, and ageing makes no difference, not to mention that all this is not about me, hell, I've contradicted myself, no matter. So long as one does not know what one is saying and can't stop to inquire, in tranquility, fortunately, fortunately, one would like to stop, but unconditionally, I resume, so long as, so long as, let me see, so long as one, so long as he, ah fuck all that, so long as this, then that, agreed, that's good enough, I nearly got stuck. (TU, 457–458.)

Jos edellä olevan esimerkin kaltaista tekstijaksoa pyrkii tulkitsemaan jonkin tapahtumisenä jossakin, jää kohtaaus aukoksi. Mikäli lukija sen sijaan hyväksyy sen, ettei Salmen (2003, 222) esiintuoma oletus siitä, että ”se mikä on, on aina jossain”, päde *The Unnamable*ssa, ei aukkoa muodostu, vaan esimerkin kaltaiset heikkouden syntaksin esiintymät pikemminkin auttavat hahmottamaan kokonaiskuvaa siitä, mistä teoksessa voisi olla kyse. Edellä siteeratun jakson lopussa kertoja toteaa ”I nearly got stuck” (TU, 458). Tämä lause kiteyttää hyvin erään *The Unnamable*lle keskeisen aiheen: subjektin kielellisen rakentuneisuuden. Ääni jää melkein kiinni kieleen, mutta toisaalta kielestä ei voikaan päästä eroon. Se, joka (tai mikä) on päässyt kielen tuolle puolen, on aina jossain muualla kuin puhuvan subjektin ulottuvilla:

[I]t's his turn again now, he who neither speaks nor listens, who has neither body nor soul, it's something else he has, he must have something, he must be somewhere, he is made of silence, there's a pretty analysis, he's in the silence, he's the one to be sought, the one to be, the one to be spoken of, the one to speak, but he can't speak (TU, 474).

The Unnamable ei täysin asetu modernistisen romaanin puitteisiin sen perusteella, että se ei oletta, että lukija ”pyrkii aktiivisesti mahdollisimman koherenttiin ja aukottomaan kokonaiskuvaan kerrotusta” (Saariluoma 1992, 49). Toisaalta teos ei täysin ole postmoderninkaan romaanin piirteitä vastaava, sillä postmodernille romaanille ominaiset ristiriitaiset elementit ja aukot, joita teoksessa toki on, vaikuttavat kuitenkin saavan teoksen kokonaistulkinnan tasolla vastauksen (mp.). Näin ollen McHalen (1987, 12) toteamus siitä, että Beckett siirtyy modernistisesta poetiikasta postmodernistiseen poetiikkaan trilogian myötä, on perusteltu. Mutta miksi käyttää teoksesta nimitystä romaani? Onko tämä nimitys käytössä vain siksi, että muuta nimitystä ei ole keksitty? Jos jokin muu nimitys keksittäisiin, ymmärtäisikö kukaan, mitä sillä tarkoitetaan?

Yhtäältä käsitteen romaani käyttöä perustelee sen tehokkuus: käsitteellä voidaan viitata suureen joukkoon teoksia siten, että tarkoitettu merkitys ymmärretään todennäköisesti melko hyvin. Toisaalta on niin, että koska romaani-käsitteellä voidaan viitata keskenään hyvinkin erilaisiin teoksiin, ei kovin tarkkaan kuvailuun päästä, ellei *romaanin-*

sanan eteen aseteta tarkentavia määreitä. Teoretisoitaessa romaanin lajia on hyvä tiedostaa myös se, että lopullista, totalisoivaa, määritelmää romaanista lajina lienee mahdotonta saavuttaa eikä tämänkaltainen määritelmä olisi edes toivottava. Romaanista tekee kiinnostavan nimenomaan se, että ”sille on ominaista eräänlainen lajittomuus, aiempien romaanikäsitteiden haastaminen, romaanin idean keksiminen yhä uudelleen” (Meretoja & Mäkikalli 2013a, 9). Tähän näkökulmaan suhteutettuna *The Unnamablen* voidaan nähdä jatkavan romaanin traditiota, sillä teos nimenomaan saa lukijan pohtimaan: onko tämä romaani? Kun lukija vastaa tähän kysymykseen, hän tulee samalla määrittäneeksi romaania lajina uudelleen, vähintään itselleen. Toisaalta mitään kaunokirjallista tekstiä harvoin kohdataan suunnitellusti ilman jonkinlaista ennakkokäsitystä siitä, millainen teksti on, tai mihin lajiin se kuuluu. Se, miten lukija ymmärtää käsitteen romaani, voi vaikuttaa suoraan siihen, miten hän romaaniksi käsittämänsä teoksen kohtaa. Romaanin lajin uudistaminen ja uudistuminen voidaan täten nähdä lukijan ajattelun horisontin laajentamisena (ks. Gadamer 2004, 301). Kuten Eagleton (2008, 14) toteaa, niillä arvoarvostelmilla, joiden perusteella määritellään, mikä on kirjallisuutta, on läheinen suhde sosiaalisiin ideologioihin. Ei ole pelkästään kirjallisuudentutkimuksen ja kirjallisuusinstituution kannalta merkittävää, mikä määritellään (hyväksi) kirjallisuudeksi, tai mikä määritellään romaanikirjallisuudeksi.

Yhteiskunnan ja taiteen välisen suhteen näkökulmasta Beckettä on käsitellyt esimerkiksi Adorno. Peter Uwe Hohendahl (2013, 121) toteaa, että romaani on Adornolle modernin lajin malliesimerkki siitä syystä, että romaani on likellä sekä kapitalistista markkinataloutta että modernia massayhteiskuntaa. Adorno (1991, 241) ei kuitenkaan näe Beckettä mukavuudenhaluisena kirjailijana, vaan päinvastoin toteaa, että Beckett hylkää mukavuudenhaluisen eksistentiaalisen ajatuksen itseään toteuttavasta olemisen tavasta. Tämän myötä Adorno (mp.) näkee Beckettin hylkäävän myös esittävän muodon helppotajuisuuden (*easy comprehensibility of presentation*). Adornon *The Unnamable*-tulkinnan ytimessä on nähty olevan ajatuksen siitä, että teos on solipsismin kritiikkiä (Weller 2010, 183). Solipsisimi merkitsee äärimmäistä skeptisismiä, joka kieltää kaiken muun tiedon mahdollisuuden kuin sen, että subjekti itse on olemassa (Sinclair 1999, 1413). Vaikka maailma *The Unnamablen* subjektin ympäriltä onkin hävitetty, ei tämä merkitse sitä, että subjekti itse olisi se, joka on aiheuttanut tämän hävityksen. Subjekti pyrkii päinvastoin tilanteestaan huolimatta löytämään oikeat sanat, jotka yhdistäisivät hänet itseensä ja sitä kautta maailmaan:

[H]e's in his own story, unimaginable, unspeakable, that doesn't matter, the attempt must be made, in the old stories incomprehensibly mine, to find his, it must be there somewhere, it must have been mine, before being his, I'll recognize it, in the end I'll recognize it, the story of the silence that he never left, that I should never have left, that I may never find again, that I may find again, then it will be he, it will be I, it will be the place, the silence, the end, the beginning, the beginning again, how can I say it, that's all words, they're all I have, and not many of them, the words fail, the voice fails, so be it[--] (TU, 474–475).

Ääni jatkaa sanomista siitä huolimatta, että sanat loppuvat kesken, ja muodostavat maailman rajat. Tämä ei ole solipsismin puolesta puhumista, vaan pyrkimys vapautua siitä. Nussbaum (1990, 309) esittää teoksesta hieman toisenlaisen tulkinnan. Hän näkee *The Unnamablen* teoksena, jolle on keskeistä minuuden tai subjektiviteetin sosiaalisen rakentuneisuuden ymmärtämisen kertojanäänissä aiheuttama inho (mp.). Nussbaum (mts. 310) toteaa, että trilogian kertojien epätoivo johtuu lopulta kertojanäänien kristillisestä tai ylipäänsä uskonnollisesta asennoitumisesta:

Their very despair gives evidence of their deep religiosity. They have not been able to go far enough outside the Christian picture to see how to pose the problem of self-expression in a way that is not shaped by that picture. If they could get that far outside, they might discover that it is no disgrace to be a political animal, that the fact that human language is not available either to beasts or to gods is no point against it.

Edellä käsiteltyjen tulkintojen ero on siinä, että Nussbaum tulkitsee trilogian, ja sen myötä *The Unnamablen*, pyrkimyksenä olevan äärimmäisen individualismin puolesta puhuminen, ja Adorno puolestaan tulkitsee teoksen kuvauksena pyrkimyksestä ylittää tämän individualismin asettamat rajat. *The Unnamable* ei tarjoa lukijalleen helppoa ratkaisua jommankumman – tai minkään muunkaan – tulkinnan valitsemiseksi. Juuri pyrkimys saada lukija ajattelemaan kriittisesti on teoksen ytimessä.

9 PÄÄTÄNTÖ

Tämä tutkimus on jatkoa suurelle määrälle *The Unnamablesta* ja Beckettistä aiemmin tehtyjä tulkintoja, ja on selvää, etteivät tulkinnat ja tutkimus lopu. Tutkimus on vastannut kysymyksiin siitä, millainen *The Unnamablen* subjektikäsite on, ja miten teos suhteutuu romaanin lajiin subjektikäsitteensä perusteella.

Siihen, millainen teoksen subjektikäsite on, on vastattu tarkastelemalla sitä, millainen teoksen käsite ajallisuudesta, paikasta ja subjektin filosofiasta on. Tarkastelemalla teoksen ajallisuutta Ricœurin ja Bahtinin teoretisointeja hyödyntäen on tehty tulkinta, jonka mukaan kokemuksellinen aika ilmenee teoksessa niissä jaksoissa, joissa kerronta tapahtuu sellaisen henkilöihahmon kautta, jolla on erisnimi. Kerronnan tapahtuessa teoksen subjektin perustavimman tason, pelkän äänen, näkökulmasta, ei ajan kokemus saa mitään vakaata kiintopistettä, johon suhteessa sitä voisi tulkita. Pelkkä ääni on ajan merkityksellisen kokemuksen ulkopuolella. Mitä johtopäätöksiä *The Unnamablen* ajallisuudesta voidaan näiden tulosten perusteella tehdä?

Bahtinin (1979, 244) mukaan ”kirjallisuudessa aika on kronotoopin ratkaiseva momentti.” Tämän perusteella voidaan ajatella *The Unnamablen* subjektin ajallisuuden kokemuksen epävakauden olevan kiinteässä yhteydessä siihen, ettei subjektilla ole vakaata kokemusta myöskään paikasta. Tätä tulkintaa voidaan suhteuttaa Hallilan (2012a, 100) näkemykseen siitä, että Bahtinilla kronotoopin käsitteessä ”kysymys ei ole pelkästään kirjallisuuden esittämästä ajasta vaan suhteesta historialliseen reaaliin aikaan ja paikkaan”. Millainen suhde *The Unnamablen* esittämän epävakauden ajan ja historiallisen reaalin ajan ja paikan välillä on? Vastausta voi etsiä teoksen ilmentymis- ja kirjoitusajankohdan perusteella. Beckett kirjoitti trilogian pian toisen maailmansodan päättymisen jälkeen, vuosina 1947–1950 (Moorjani 2015, 19). Täten on perusteltua olettaa, että Beckettin kokemukset toisesta maailmansodasta vaikuttivat *The Unnamableen*. Meretojan ja Mäkikallin (2012, 11) mukaan

toisen maailmansodan myötä kyseenalaistui perustavalla tavalla subjektin kyky tuottaa merkittävää järjestystä ajassa. Ajan tuottavan, rakentavan funktion sijaan alkoi korostua ajan tuhoava, hajottava voima.

The Unnamablen epävakaa ajallisuus sopii Meretojan ja Mäkikallin (mp.) kuvaukseen toisen maailmansodan vaikutuksesta ajallisuuden esittämiseen kirjallisuudessa.

Kuitenkaan *The Unnamablesta* välittyvä käsitys ajallisuudesta ei ole tämän tutkimuksen tulkinnan mukaan pessimistinen, vaan se pyrkii ylittämään ajan tuhoavan ja hajottavan voiman.

The Unnamablen paikka on tämän tutkimuksen näkemyksen mukaan kiinteässä yhteydessä teoksen käsitykseen ajallisuudesta. Kuten edellä todetaan, tämä tulkinta on yhdenmukainen Bahtinin (1979, 244) kronotoopin käsitteen ehdottaman kirjallisuudessa vallitsevan ajan ja paikan välisen erottamattomuuden kanssa. Koska *The Unnamablen* subjektin kokemus ajasta on epävakaa, ilmenee myös subjektin paikan kokemus epävakana. Kuitenkaan teoksessa ilmenevä aika ei ole sama asia kuin teoksen paikka.

Tämän tutkimuksen perusteella *The Unnamablen* paikka on jotakin, joka ei ole selvärajaista ja staattista. Kertojan nimellä on keskeinen merkitys sille, millainen teoksen paikka kulloisessakin kohdassa on. Kertojan, tai kerronnan kohteena olevan henkilöahmon, nimen merkitystä paikalle on tässä tutkimuksessa tarkasteltu Salmen (2003, 216) esiin tuoman arkisen oletuksen kautta, jonka mukaan ”se mikä on, on jossakin”. *The Unnamablessa* ei usein voida sanoa, mikä se olisi, joka olisi jossakin. Koska subjektin epävakaus tekee subjektin identiteetin tai olemuksen pysyvän määrittelyn vaikeaksi, ellei mahdottomaksi, on myös subjektin havaitseman paikan määrittely vastaavasti vaikeaa tai jopa mahdotonta. Se, että *The Unnamablen* paikka on epävakaa ja vaikeasti määriteltävä, ei kuitenkaan tarkoita sitä, etteivätkö teoksen tapahtumat tapahtuisi jossakin paikassa. Tämä paikka on vastaavalla tavalla paradoksaalinen ja aporeettinen kuin *The Unnamable* kokonaisuutena.

The Unnamablen subjektikäsitteen ja subjektin filosofian voi luonnehtia olevan kiinteässä suhteessa ajallisuuden ja paikan kokemuksiin. Tämä tulos on intuitiivisesti ymmärrettävä: jos subjektin kokemus ajasta ja paikasta ei ole vakaa, kuinka subjekti itse voisi olla vakaa? Yhteyden ajan ja subjektin välillä on nostanut esille esimerkiksi Saari luoma (1992, 52): ”Ajan jatkuvuuden menetys on kiinteässä yhteydessä subjektin identiteetin tulemiseen horjuvaksi tai subjektin hajoamiseen.” Tämä tutkimus esittää, että ajallisuus ja paikka ilmenevät teoksessa silloin, kun subjekti on saamaisillaan itselleen identiteetin ja nimen. Koska mikään identiteetti tai nimi ei kuitenkaan vaikiinnu, eivät myöskään vakaat ajallisuuden ja paikan ilmenemismuodot vakiinnu. Subjektin perimmäisin taso, pelkkä ääni, on kuitenkin omalla tavallaan vakaa läpi teoksen,

sillä se puhuu ajan, paikan ja identiteetin ulkopuolelta. Kieli on kuitenkin alue, jonka ulkopuolelta ääni ei pysty puhumaan. Siinä, ettei *The Unnamablen* subjekti tämän tutkimuksen tulkinnan mukaan pysty irrottautumaan kielestä – vaikka miltei irrottautuu-kin ajasta, paikasta ja identiteetistä –, voi nähdä yhteyden Gadamerin hermeneuttiseen filosofiaan. Tontti (2005, 59) esittää, että kielellisyys on yksi niistä ymmärtämisen mahdollisuusehdoista, joita Gadamerin hermeneuttinen filosofia eksplikoi. Kielellisyyden olemassaolo ymmärryksen mahdollisuusehtona on hieman beckettmäisellä tavalla samalla sekä ilmeistä että ei-ilmeistä. Yhtäältä vaikuttaa siltä, että havaintomme maailmasta ovat myös ei-kielellisiä: värit, äänet, tuoksut ja niin edelleen. Mutta voimmeko ymmärtää näitä havaintoja, elleivät ne kohtaa kieltä? Gadamerin (2004, 470) kanta on, että sellainen oleminen, joka voidaan ymmärtää, on kieli. Se, että *The Unnamablen* subjekti ei irrottaudu kielestä, ei tarkoita, että tässä seikassa välttämättä piilisi teoksen sanoma. Teoksen viimeiset sanat, ”you must go on, I can’t go on, I’ll go on” (TU, 476), eivät merkitse sitä, että teoksen sanoma olisi, että sanomista tulee jatkaa riippumatta siitä, mitä sanoo. Pikemminkin sanoman pohtimista tulee jatkaa huolimatta siitä, ettei sanomaa välttämättä ole (ks. Adorno 2006, 75).

The Unnamablen suhde romaanin lajiin on sen subjektikäsitteen perusteella kriittinen, mutta samalla lajia uudistamaan pyrkivä. Tämän tutkimuksen perusteella *The Unnamablenessa* on sekä modernistisen että postmodernistisen romaanin piirteitä. Modernistisena romaanina teos voidaan nähdä sillä perusteella, että se vaikuttaa ohjaavan lukijaa kohti kokonaistulkintaa, mikä kuitenkin tapahtuu hyväksymällä se, että moni asia teoksessa jää aukoksi. Lukijalle ei käy selväksi, kuka puhuu, missä puhutaan ja milloin puhutaan. McHalen (1987, 26) mukaan kriitikot ovat tyypillisesti kuvailleet postmodernia (romaanin) kirjallisuutta ontologisesti epämäärittäneeksi (*ontological indeterminacy*). Ontologinen epämäärittynisyys merkitsee sitä, että on epävarmaa, minäkalainen teoksen todellisuus on – siltä puuttuu vakaa pohja (ks. Steinby 2013b, 80). Vakaan pohjan puuttuminen kuvaa hyvin *The Unnamablea*, mutta toisaalta epävarmuus ja epävakaus, joiden avulla teos etenee, vaikuttavat itsessään hyvin vakailta ja hallituilta (ks. Abbott 1973, 136–137). Ranskalaisen uuden romaanin (*nouveau roman*) ja *The Unnamablen* välillä voidaan nähdä olevan yhtäläisyyksiä, vaikka Beckett Meretojan (2007, 184) mukaan itse torjuikin tämän yhteyden. Yhteyttä *The Unnamablen* ja *nouveau romanin* välillä voidaan perustella sillä, että *The Unnamablen* ja *nouveau romanin* käsitys ajallisuudesta vaikuttaa olevan samankaltainen. Meretoja ja

Mäkikalli (2012, 11) toteavat *nouveau romanin* ajallisuudesta sellaista, joka sopii hyvin kuvailemaan myös *The Unnamablea*:

[R]anskalaisessa ”uudessa romaanissa” (*nouveau roman*) hetket jäävät usein toisiinsa nähden irrallisiksi, eivätkä tuota merkitsevää jatkuvuutta. [--] [A]ika ei ole enää merkityksellisen toiminnan aikaa, vaan havaitsevan subjektin irrallisten aistihavaintojen aikaa.

The Unnamablen sijoittaminen johonkin tiettyyn romaanin kategoriaan ei ole tämän tutkimuksen perusteella yksiselitteistä eikä välttämättä edes toivottavaa. Beckett-tutkimuksessa on 2000-luvulla tietystä mielestä siirrytty sangen perinteisten menetelmien käyttöön. Peter Fifield (2015, 147–148) tuo esille, että James Knowlsonin kirjoittaman Beckettin virallisen elämäkerran, *Damned to Fame* (1996), on nähty merkinneen siirtymää arkistolliseen lähestymistapaan. Beckettin teosten pyrkimys vastustaa representaatiota (tai edustamisen painetta) yhdistettynä siihen, että Beckettiin liittyvää arkistomateriaalia on saatavilla runsaasti, on johtanut osan tutkijoista omaksumaan lähestymistavan, jossa tekijähahmo on palannut tutkimuksen kannalta keskeiselle paikalle (mts. 148). Tämä tutkimus on seurannut tätä taipumusta, sillä *The Unnamablen* suhteuttaminen Beckettin tuotantoon ja sen vastaanottoon avaa teoksen tulkintamahdollisuuksia huomattavasti.

Tämän tutkimuksen perusteella aihetta jatkotutkimukselle niin *The Unnamablen*, Beckettin, subjektin kuin romaaninkin saroilla riittää. Mainittakoon tässä eräänä mielenkiintoisena piirteenä teoksen käsitys huumorista. Critchley (2002, 49) toteaa, että Beckettin huumorin nerokkuus on sen kyvyssä saada meidät ensin nauramaan, ja sitten kyseenalaistamaan itsemme tämän naurun kautta. Paikoitellen *The Unnamablea* lukiessa on yhtä lailla perusteltua olettaa, että kertoja on haudanvakavissaan kuin että tämä on naurusta kippuralla. Meretoja (2018, 49) esittää, että juuri silloin, kun kertomus ei ole helposti omaksuttavissa kognitiivisesti ja affektiivisesti, on mahdollista, että jotakin moraalisesti arvokasta tapahtuu. Tätä näkemystä voisi jatkotutkimuksessa suhteuttaa myös romaanin lajiin. Miten huumorin ja representaation vastustamisen suhde kietoutuu yhteen romaanissa? Entä Beckettin tuotannossa? Millaisena käsitykset subjektista näyttäytyvät eri käsityksissä siitä, mikä on hyvää huumoria romaanikirjallisuudessa? Mitä tämä puolestaan paljastaa siitä, millaisen subjektin teoksia ajatellaan lukevan? Kuten jo nämä tutkimuksen herättämät kysymykset osoittavat, on Beckettin, romaanin ja subjektin tutkimista perusteltua jatkaa.

LÄHTEET

Abbott, H. Porter 1973. *The Fiction of Samuel Beckett: Form and Effect*. Berkeley et al.: University of California Press.

Abbott, H. Porter 2009. Immersions in the Cognitive Sublime: The Textual Experience of the Extratextual Unknown in García Márquez and Beckett. *Narrative* 17(2), 131–142.

Adorno, Theodor W. 1991. Trying to Understand *Endgame*. (Versuch, das Endspiel zu verstehen, 1958.) Theodor W. Adorno, *Notes to Literature. Volume 1*. Translated from the German by Shierry Weber Nicholsen. Edited by Rolf Tiedemann. New York: Columbia University Press, 241–275.

Adorno, Theodor W. 2006. *Esteettinen teoria. (Ästhetische Theorie, 1970.)* Toim. Gretel Adorno & Rolf Tiedemann. Suom. Arto Kuorikoski. Tampere: Vastapaino.

Anselm, Canterburylainen 2019. *Kaksi kirjoitusta Jumalan olemassaolosta: Monologion & Proslogion*. Suom. Toivo J. Holopainen. Helsinki: Gaudeamus.

Bahtin, Mihail 1979. Ajanilmaisujen ja kronotoopin muodot romaanissa: Esseitä historiallisen kirjallisuustieteen alalta. (Formy vremeni i khronotopa v romane: Ocherki po istoricheskoi poetike, 1937–1938.) Suom. Kerttu Kyhälä-Juntunen. Mihail Bahtin, *Kirjallisuuden ja estetiikan ongelmia*. Suom. Kerttu Kyhälä-Juntunen & Veikko Airola. Moskova: Progress, 243–423.

Barthes, Roland 1993. Teoksesta tekstiin. (Révue d’Esthétique, 1971.) Roland Barthes, *Tekijän kuolema, tekstin syntymä*. Suom. Lea Rojola & Pirjo Thorel. Tampere: Vastapaino, 159–168.

Beckett, Samuel 2015. The Unnamable (1958). (L’Innommable, 1953.) Samuel Beckett, *Molloy; Malone Dies; The Unnamable*. New York et al.: Alfred A. Knopf, 331–476.

Bennett, Andrew 2005. *The Author*. London: Routledge.

Borg, Ruben 2010. Between Fact and Fiction: The Nature of Events in Joyce and Beckett. *Narrative* 18(2), 179–198.

Brax, Klaus 2008. Imitaatiosta kommunikaatioon – laji kirjallisuudentutkimuksessa. Outi Alanko-Kahiluoto & Tiina Käkelä-Puumala (toim.), *Kirjallisuudentutkimuksen peruskäsitteitä*. 3. tark. p. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 117–139.

Critchley, Simon 1998. Who Speaks in the Work of Samuel Beckett? *Yale French Studies* (93), 114–130.

Critchley, Simon 2002. *On Humour*. London; New York: Routledge.

Critchley, Simon 2004. *Very Little... Almost Nothing: Death, Philosophy, Literature*. 2nd ed. London; New York: Routledge.

Descartes, René 2002. Mietiskelyjä ensimmäisestä filosofiasta. (Renati Descartes Meditationes de Prima Philosophia in qua Dei existentia et animae immortalitas demonstratur, 1641.) René Descartes, *Teokset. 2, Mietiskelyjä ensimmäisestä filosofiasta; Kirjeitä 1640-1641*. Suom. Tuomo Aho & Mikko Yrjönsuuri. Johdanto Lilli Alanen. Helsinki: Gaudeamus, 19–316.

Eagleton, Terry 2008. *Literary Theory: An Introduction*. Anniversary ed., 2nd ed. Malden, Mass.: Blackwell Pub.

Eagleton, Terry 2012. *The Event of Literature*. New Haven: Yale University Press.

Elovaara, Raili 1976. *The Problem of Identity in Samuel Beckett's Prose: An Approach from Philosophies of Existence*. Hki: Suomalainen tiedeakatemia.

Fifield, Peter 2015. Beckett with, in, and around Philosophy. Dirk van Hulle (ed.), *The New Cambridge Companion to Samuel Beckett*. New York, NY: Cambridge University Press, 145–157.

Furlani, Andre 2015. Earlier Wittgenstein, Later Beckett. *Philosophy and Literature* 39(1), 64–86.

Gadamer, Hans-Georg 2000. Kuvataide ja sanataide. (Tekstin alkuperäistä nimeä tai ilmestymisajankohtaa ei ilmoitettu.) Suom. Anna-Kaisa Pitkänen. Arto Haapala & Markku Lehtinen (toim.), *Elämys, taide, totuus: Kirjoituksia fenomenologisesta estetiikasta*. Helsinki: Yliopistopaino, 39–54.

Gadamer, Hans-Georg 2004. *Truth and Method. (Wahrheit und Methode, 1960.)* 2., rev. ed. London: Continuum.

Graham, Archie 2002. Art with Nothing to Express: Samuel Beckett and Zen. *Journal of Beckett Studies* 11(2), 20–55.

Graham, Colin 1995. Molloy, Malone Dies, the Unnamable: Overview. Lesley Henderson (ed.), *Reference Guide to World Literature*, 2nd ed. New York, NY: St. James Press. *Gale Literature Resource Center*. <https://link.gale.com/apps/doc/H1420000654/LitRC?u=jyva&sid=LitRC&xid=0728cb87>. (26.5.2020).

Grondin, Jean 1990. L'herméneutique positive du Paul Ricœur. Christian Bouchindhomme & Rainer Rochlitz (toim.), *Temps et récit de Paul Ricœur en débat*. Paris: Les Éditions du Cerf, 121–137.

Hallila, Mika 2004. Mitä metafiktio reflektoi? Metafiktio ja sen suhde romaanin traditioon. Katriina Kajannes, Leena Kirstinä & Annika Waenerberg (toim.), *Katkos ja kytkös: Modernismin ja postmodernismin suhde traditioon*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 207–219.

Hallila, Mika 2007. Kirjallisuudentutkimuksen teoreettiset käsitteet ja kohteen ”toiseus”. *Avain* 2/2007, 70–76.

Hallila, Mika 2008. Kertomus, aika ja ihminen: Paul Ricœurin *Temps et récit* ja jälki-klassinen narratologia. *Avain* 3/2008, 22–37.

Hallila, Mika 2012a. Romaani ajassa – Lukács, Bahtin, Ricoeur ja nykyromaanin aika. Hanna Meretoja & Aino Mäkikalli (toim.), *Tulkintojen aika: Kirjoituksia ajallisuudesta kirjallisuudessa*. Turku: UTU, 93–111.

Hallila, Mika 2012b. The Unbearable Darkness of Being: Subject in Asko Sahlberg's Fiction. Leena Kirstinä (ed.), *Nodes of Contemporary Finnish Literature*. Helsinki: Finnish Literature Society, 41–54.

Herman, Luc & Bart Vervaeck 2005. *Handbook of Narrative Analysis*. Lincoln: University of Nebraska Press.

Hohendahl, Peter Uwe 2013. *The Fleeting Promise of Art: Adorno's Aesthetic Theory Revisited*. Ithaca, New York; New York: Cornell University Press.

Holquist, Michael 1981. Glossary. M. M. Bakhtin, *The Dialogic Imagination: Four Essays*. Michael Holquist (ed.). Translated by Caryl Emerson and Michael Holquist. Austin: University of Texas Press, 423–434.

Kaarto, Tomi 2008. Romanttinen tekijäkäsitys, tekijän kuolema ja kirjailijafunktio. Outi Alanko-Kahiluoto & Tiina Käkelä-Puumala (toim.), *Kirjallisuudentutkimuksen peruskäsitteitä*. 3. tark. p. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 162–182.

Keskinen, Mikko 2008. Teksti ja konteksti. Outi Alanko-Kahiluoto & Tiina Käkelä-Puumala (toim.), *Kirjallisuudentutkimuksen peruskäsitteitä*. 3. tark. p. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 91–116.

Korpua, Jyrki 2016. *Alussa oli sana: Raamattu ja kirjallisuus*. Helsinki: Avain.

Kosonen, Päivi 1996. Subjekti. Anu Koivunen & Marianne Liljeström (toim.), *Avain-sanat: 10 askelta feministiseen tutkimukseen*. Tampere: Vastapaino, 179–206.

Kristeva, Julia 1993. Identiteetistä toiseen. (D'une identité l'autre, 1975.) Suom. Pia Sivenius. Julia Kristeva, *Puhuva subjekti – tekstejä 1967–1993*. Suom. Pia Sivenius, Tiina Arppe, Kirsi Saarikangas, Helena Sinervo & Riikka Stewen. Helsinki: Gaudeamus, 85–110.

Kundera, Milan 1987. *Romaanin taide*. (*L'art du roman*, 1986.) Suom. Jan Blomstedt & Riikka Stewen. Porvoo et al.: WSOY.

Kundera, Milan 1996. The Day Panurge no Longer Makes People Laugh. *Critical Quarterly* 38(2), 33–50.

Käkelä-Puumala, Tiina 2008. Persoona, funktio, teksti – henkilöhahmojen tutkimuksesta. Outi Alanko-Kahiluoto & Tiina Käkelä-Puumala (toim.), *Kirjallisuudentutkimuksen peruskäsitteitä*. 3. tark. p. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 240–270.

Lehtonen, Mikko 1994. *Kyklooppi ja kojootti: Subjekti 1600–1900 -lukujen kulttuuri- ja kirjallisuusteorioissa*. Tampere: Vastapaino.

Lyytikäinen, Pirjo 1995. Johdatus subjektiin. Pirjo Lyytikäinen (toim.), *Subjekti. Minä. Itse. Kirjoituksia kielestä, kirjallisuudesta, filosofiasta*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 7–11.

Martin, Michael 2010. Johdanto. Michael Martin (toim.), *Ateismi. (The Cambridge Companion to Atheism, 2007.)* Suom. Tapani Hietaniemi, Jussi K. Niemelä & Tiina Raevaara. Tampere: Vastapaino, 19–27.

Maude, Ulrika 2001. *Beckett's Landscapes: Topography, Body and Subject*. Thesis (Ph.D.). The University of York, Department of English and Related Literature. <https://ethos.bl.uk/OrderDetails.do?uin=uk.bl.ethos.247022> (18.5.2020).

Maude, Ulrika 2015. Beckett, Body and Mind. Dirk van Hulle (ed.), *The New Cambridge Companion to Samuel Beckett*. New York, NY: Cambridge University Press, 170–184.

McHale, Brian 1987. *Postmodernist Fiction*. New York: Methuen.

Meister, Jan Christoph 2009. Narratology. Peter Hühn (ed.), *Handbook of Narratology*. Berlin; New York: W. de Gruyter, 329–350.

Meretoja, Hanna 2003. Itseymmärryksen kulttuuris-historiallinen välittyneisyys Gadamerin ja Ricoeurin hermeneutiikassa. Sakari Ollitervo, Jussi Parikka, Timo Väntsi & Eva Johanna Holmberg (toim.), *Kohtaamisia ajassa: Kulttuurihistoria ja tulkinnan teoria*. Turku: k&h, Turun yliopisto, kulttuurihistoria, 58–86.

Meretoja, Hanna 2004. Kysymisen taito: Hermeneutiikka kriittisen kulttuurintutkimuksen lähtökohtana. *Kulttuurintutkimus* 3/2004, 3–9.

Meretoja, Hanna 2007. Ranskalainen uusi romaani avantgardekirjallisuuden suuntauksena. Sakari Katajamäki & Harri Veivo (toim.), *Kirjallisuuden avantgarde ja kokeellisuus*. Helsinki: Gaudeamus, 183–205.

Meretoja, Hanna 2013. Mitä on filosofinen kirjallisuudentutkimus? Hanna Meretoja & Aino Mäkikalli (toim.), *Romaanin historian ja teorian kytköksiä*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 51–82.

Meretoja, Hanna 2018. *The Ethics of Storytelling: Narrative Hermeneutics, History, and the Possible*. New York, NY: Oxford University Press.

Meretoja, Hanna & Aino Mäkikalli 2012. Ajallisuus kirjallisuudessa kulttuurisena, historiallisena ja filosofisena kysymyksenä. Hanna Meretoja & Aino Mäkikalli (toim.), *Tulkintojen aika: Kirjoituksia ajallisuudesta kirjallisuudessa*. Turku: UTU, 1–22.

Meretoja, Hanna & Aino Mäkikalli 2013a. Esipuhe. Hanna Meretoja & Aino Mäkikalli (toim.), *Romaanin historian ja teorian kytköksiä*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 9–12.

Meretoja, Hanna & Aino Mäkikalli 2013b. Romaanin historian ja teorian monimutkainen vuorovaikutussuhde antiikista nykypäivään. Hanna Meretoja & Aino Mäkikalli (toim.), *Romaanin historian ja teorian kytköksiä*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 15–48.

Mikkonen, Jukka & Antti Salminen 2012. Johdanto. Kirjallisuuden ja filosofian katkoksia ja kytköksiä. Antti Salminen, Jukka Mikkonen & Joose Järvenkylä (toim.), *Kirjallisuus ja filosofia: Rinnakkaisuuksia, risteyksiä, ristiriitoja*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 7–15.

Miller, J. Hillis 1995. *Topographies*. Stanford (Calif.): Stanford U.P.

Moorjani, Angela 2015. *Molloy, Malone Dies, The Unnamable: The Novel Reshaped*. Dirk van Hulle (ed.), *The New Cambridge Companion to Samuel Beckett*. New York, NY: Cambridge University Press, 19–32.

Nietzsche, Friedrich 1995. *Epäjumalten hämärä, eli, miten vasaralla filosofoidaan. (Götzen-Dämmerung, 1888.)* Suom. Markku Saarinen. Helsinki: Unio Mystica.

Nikander, Ismo 2004. Filosofisesta hermeneutiikasta: suomentajan esipuhe. Hans-Georg Gadamer, *Hermeneutiikka: Ymmärtäminen tieteissä ja filosofiassa*. Suom. ja suomentajan esipuhe Ismo Nikander. Tampere: Vastapaino, vii–xiii.

Nussbaum, Martha C. 1990. *Love's Knowledge: Essays on Philosophy and Literature*. New York: Oxford University Press.

Ollitervo, Sakari 2012. Filosofinen hermeneutiikka ja kulttuurihistoria. Asko Nivala & Rami Mähkä (toim.), *Tulkinnan polkuja: Kulttuurihistorian tutkimusmenetelmiä*. Turku: k&h, Turun yliopisto, kulttuurihistoria, 193–221.

Pecora, Vincent P. 2015. *Secularization without End: Beckett, Mann, Coetzee*. Notre Dame, Indiana: University of Notre Dame Press.

Peltonen, Hilikka 2008. Michel Butorin avoimuuden estetiikka. Päivi Kosonen, Hanna Meretoja & Päivi Mäkirinta (toim.), *Tarinoiden paluu: Esseitä ranskalaisesta nykykirjallisuudesta*. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Avain, 69–77.

Pettersson, Bo 2009. Narratology and Hermeneutics: Forging the Missing Link. Sandra Heinen & Roy Sommer (eds.), *Narratology in the Age of Cross-Disciplinary Narrative Research*. Berlin; New York: W. de Gruyter, 11–34.

Proust, Marcel 1968. *Kadonnutta aikaa etsimässä: I, Swannin tie: Combray. (À la recherche du temps perdu: Du côté de chez Swann, 1919.)* Suom. Pirkko Peltonen & Helvi Nurminen. Helsingissä: Kustannusosakeyhtiö Otava.

Raatikainen, Panu 2004. *Ihmistieteet ja filosofia*. Helsinki: Gaudeamus.

Ricœur, Paul 1984. *Time and Narrative / Volume 1. (Temps et récit, 1983.)* Translated by Kathleen McLaughlin & David Pellauer. Chicago: University of Chicago Press.

Ricœur, Paul. 2000. *Tulkinnan teoria: Diskurssi ja merkityksen lisä. (Interpretation Theory: Discourse and the Surplus of Meaning, 1976.)* Suom. Heikki Kujansivu. Helsinki: Tutkijaliitto.

Ricœur, Paul 2005. Mimesis, viittaus ja uudelleenahmottuminen. (Mimèsis, référence et refiguration, 1990.) Suom. Antti Kauppinen. Jarkko Tontti (toim.), *Tulkinnasta toiseen: Esseitä hermeneutiikasta*. Tampere: Vastapaino, 164–174.

Saariluoma, Liisa 1989. *Muuttuva romaani: Johdatus individualistisen lajin historiaan*. Hämeenlinna: Karisto.

Saariluoma, Liisa 1992. *Postindividualistinen romaani*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Saariluoma, Liisa 1999. *Modernin minän synty 1700-luvun romaanissa: Valistuksesta Wilhelm Meisteriin*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Saariluoma, Liisa 2000a. Hermeneutiikka, teoria ja ”toisen” kohtaamisen ongelma. Mika Hallila & Tellervo Krogerus (toim.), *Rajatapauksia*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 11–26.

Saariluoma, Liisa 2000b. Minä ja sosiaaliset normit 1700-luvun romaaneissa: Esimodernista moderniin. Tomi Kaarto & Lasse Kekki (toim.), *Subjektia rakentamassa: Tutkielmia minuudesta tekstissä*. Turku: Turun yliopisto, 9–36.

Saariluoma, Liisa 2005. *Milan Kundera: Viimeinen modernisti*. Turku: Faros.

Salin, Sari 2003. Vaarallinen trooppi. Ironian kaksijakoinen historia. Vesa Haapala (toim.), *Kuvien kehässä: Tutkielma kirjallisuudesta, poetiikasta ja retoriikasta*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 183–215.

Salmi, Ulla 2003. Vuohihirven laidunmailla. Kaunokirjallisesta paikasta ja paikan kuvauksesta. Vesa Haapala (toim.), *Kuvien kehässä: Tutkielma kirjallisuudesta, poetiikasta ja retoriikasta*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 216–263.

Sevänen, Erkki 2011. Kirjallisuus maailman merkityksellistäjänä. Voitto Ruohonen, Erkki Sevänen & Risto Turunen (toim.), *Paluu maailmaan: Kirjallisten tekstien sosiologiaa*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 247–297.

Sinclair, J. M. 1999. *Collins Concise Dictionary*. 4th ed. Glasgow: Collins.

Steinby, Liisa 2011. Subjektin ja sitä koskevien käsitysten historiaa. Voitto Ruohonen, Erkki Sevänen & Risto Turunen (toim.), *Paluu maailmaan: Kirjallisten tekstien sosiologiaa*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 103–154.

Steinby, Liisa 2013a. Bakhtin's Concept of the Chronotope: The Viewpoint of an Acting Subject. Liisa Steinby & Tintti Klapuri (eds.), *Bakhtin and His Others: (Inter)Subjectivity, Chronotope, Dialogism*. New York: Anthem Press, 105–125.

Steinby, Liisa 2013b. Kertomakirjallisuus. Aino Mäkikalli & Liisa Steinby (toim.), *Johdatus kirjallisuusanalyysiin*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 59–95.

Steinby, Liisa 2013c. Kirjallisuus ja kirjallisuudentutkimus. Aino Mäkikalli & Liisa Steinby (toim.), *Johdatus kirjallisuusanalyysiin*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 13–56.

Steinby, Liisa & Aino Mäkikalli 2013. Kertomakirjallisuuden lajeja. Aino Mäkikalli & Liisa Steinby (toim.), *Johdatus kirjallisuusanalyysiin*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 135–154.

Teinilä, Jarmo 2015. *Kartesiolaisuuden kritiikki Samuel Beckettin romaanissa Molloy*. Yleisen kirjallisuustieteen pro gradu -tutkielma. Turun yliopisto.

Tontti, Jarkko 2005. Olemisen haaste – 1900-luvun hermeneutiikan päälinjat. Jarkko Tontti (toim.), *Tulkinnasta toiseen: Esseitä hermeneutiikasta*. Tampere: Vastapaino, 50–81.

Tubridy, Derval 2006. 'The Absence of Origin': Beckett and Contemporary French Philosophy. David Rudrum (ed.), *Literature and Philosophy: A Guide to Contemporary Debates*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 24–36.

Vainikkala, Erkki 2002. Beckett – epäonnistumisen kirjailija. *Nuori Voima* 6/2002, 3–7.

Vartiainen, Pekka 2013. *Postmoderni kirjallisuus: Länsimaisen kirjallisuuden historia 1945–2000*. Helsinki: Avain.

Verhulst, Pim 2015. Chronology of Beckett's Writings. Dirk van Hulle (ed.), *The New Cambridge Companion to Samuel Beckett*. New York, NY: Cambridge University Press, xxvii–xxxii.

VISK = Auli Hakulinen, Maria Vilkuna, Riitta Korhonen, Vesa Koivisto, Tarja Riitta Heinonen ja Irja Alho 2004: Iso suomen kielioppi. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. Verkkooversio, viitattu 29.4.2020. Saatavissa: <http://scripta.kotus.fi/visk>.

Weller, Shane 2010. Adorno's Notes on *The Unnamable*. *Journal of Beckett Studies* 19(2), 179–195.

Wittgenstein, Ludwig 1984. *Tractatus Logico-Philosophicus eli Loogis-filosofinen tutkielma*. (Logisch-philosophische Abhandlung, 1921.) Suom. Heikki Nyman. 3. tark. p. Porvoo et al.: WSOY.