

TYTTI RANTANEN

# Kirjallisuus ja oikeus raunioihin

## Mietteitä Edmond de Rothschildin puistosta

**Jälkistrukturalistisessa kirjallisuusfilosofiassa kirjallisuudelle annetaan ”oikeus kuolemaan”, lupa olla ei-mitään: ei-esittävää, ei-informoivaa kieltä, joka antaa sanallisen muodon sanomattomalle kokemukselle. Samalla tavoin rauniot ja muut rakennustaiteelliset fragmentit ovat sammaloituneiden portaiden, ruostuneiden porttien ja luhistuneiden pylväiden sanomatonta kieltä, ei-enää-mitään. Vaikka raunioilla olikin itseisarvo jo romantiikan aikaan, nykyisessä funktionalismin jälkeisessä maailmassa ne edustavat entistä radikaalimmin kaunista turhuutta ja ovat esteettinen *memento* menneiltä ajoilta.**

”Meaulnes ja Yvonne kyllä juttelivat, mutta valitettavasti Meaulnes palasi koko ajan itsepintaisesti, itse sitä tuskin tiedostamatta, menneen ajan ihmeellisiin kokemuksiin. Ja piinatun neiti de Galaisin piti toistella tavan takaa, että kaikki oli kadonnut: vanha, outo sokkeloinen asuinrakennus oli purettu, iso lampi kuivattu ja täytetty, ja viehättäviin pukuihin pukeutuneet lapsetkin olivat kaikonneet omille teilleen... [...]

Sitten Meaulnes muisteli huoneensa esineitä: kynttelikköjä, isoa peiliä, vanhaa särkynyttä luuttua... Hän kyseli kaikesta oudon kiihkeästi kuin olisi halunnut vakuuttua siitä, ettei hänen hienosta seikkailustaan ollut jäljellä mitään ja ettei neiti de Galais voinut tuoda hänelle – niin kuin sukeltaja tuo meren pohjalta kiven ja leviä – ainuttakaan hylkyä joka todistaisi, etteivät he molemmat olleet nähneet unta.”<sup>1</sup>

Alain-Fournierin katkeransuloisessa romaanissa *Ensimmäinen rakkaus* (Le Grand Meaulnes, 1913) raisu koulupoika eksyy merkillisiin juhliin rappeutuvaan kartanoon keskellä metsää ja omistaa elämänsä tämän kartanon sekä siellä asuneen salaperäisen neidon jälleenlöytämiseen. Kun Meaulnes vihdoinkin löytää kaivatun Yvonne de Galais’n ja alkuvaikeuksien jälkeen menee jopa tämän kanssa naimisiin, asettuuko hän tyytyväisenä aloilleen ja ryhtyy kunnostamaan tuhoutunutta kartanoa entiseen loistoonsa? Vielä mitä – kuin noiduttuna hän syöksyy jatkamaan rauhatonta seikkailuaan ja jättää vastaviihityn vaimonsa riutumaan vähin erin pois tästä maailmasta. Vai onko lähes raunioitunut kartano surumielisine asukkaineen alun perinkään tästä maailmasta?

Melankolisen tasapainon nimissä ja tietenkin kaikkien romantiikan myrskyisten sääntöjen mukaan autiotalojen ja raunioiden on pysyttävä lohduttomina – suorastaan vainottuina, täynnä aaveita, häilyviä aavistuksia jostain, mitä ei enää ole. Alain-Fournierin kai-

hoisa teos sijoittuu romantiikalle ominaisen rauniokultin jatkumoon. Raunioita oli toki ihannoitu aiemminkin, mutta viimeistään Auguste Rodinin (1840–1917) julistus, jonka mukaan kaunista kohdetta kauniimpaa on kauniin kohteen jäännökset, vahvisti, että niille oli muodostunut esteettinen itseisarvo, joka teki niistä paitsi pittoreskeja myös suorastaan subliimeja näkyjä. Hans Holländer toteaa fragmenttien, keskeneräisten tai osittain tuhoutuneiden teosten, olevan mysteerien tavoin hermeettisesti suljettuja: ne ovat haaste niitä kokoavalle mielikuvitukselle, mutta päinvastoin kuin mysteerit, fragmentit eivät palaudu mihinkään yhteen oikeaan ratkaisuun, mikä tekee niistä myös paradoksaalisesti avoimia<sup>2</sup>. Keskeneräinen rakennus tai teos ei ole vielä saavuttanut lopullista muotoaan, raunioituva taas lopullista tuhoaan. Fragmentti on kuin – ainakin potentiaalisesti – elävä organismi. Tämä organismi voi olla vaikkapa puolustusasemiin piikkipalloksi käpertynyt siili, kuten varhaisromantiikan keskeisen teoreetikon, Friedrich Schlegelin, usein siteerattu määritelmä kuuluu.<sup>3</sup>

### Durasin Intia-syklin loputtomat tanssaiset

Hermeettisesti suljetut monimieliset fragmentit eivät kuulu ainoastaan rakennus- ja maalaustaiteeseen. Ke-väällä 2010 kirjoitan opinnäytetyötä Marguerite Durasin vangitsevasta<sup>4</sup> Intia-syklistä, joka koostuu kolmesta romaanista ja kolmesta elokuvasta. Sykli ei tarjoa vastaanottajalleen mitään lopullista sulkeumaa, sillä sen osat pikemminkin purkavat toisiaan kuin antavat yhteen sommiteltuina jonkin lineaarisesti rakentuvan loppuratkaisun. Innostun, kun luen Laure Adlerin kirjoittamasta elämäkerrasta, että Durasin elokuvissa *India Song* (1974) ja *Son Nom de Venise dans Calcutta désert* (1976) käytetty rapistunut ja hylätty huvila, joka esittää britti-

läisen Intian Ranskan suurlähetystä, sijaitsee Bois de Boulognen metsässä. Olen aiemmin asunut Pariisissa puoli vuotta vaivautumatta koskaan kunnolla selvittämään, miten asian laita on. Proosallisesti minä, tämän päivän tutkimusmatkailija, turvaudun Googleen, joka kertoo, että metsän eteläosan Edmond de Rothschildin puistossa tosiaan on varsin huonoon kuntoon päässyt vanha huvila. Tietenkin olen tiennyt, ettei Duras astunut jalallaankaan Intian maaperälle kuvatessaan *India Songia*. Mutta että Kalkutan Ranskan suurlähetystöön pääsee Pariisiin metron linjalla 10<sup>5</sup>! Se tuntuu sentään liialliselta.

Pariisin lähettyvillä yli 35 vuotta sitten Marguerite Duras kursii kasaan unenomaista *India Songia*, jossa ääni- ja kuvanauha elävät omaa, toisistaan riippumatonta elämäänsä. Kamera poimii lammen rannalla heinikossa käyskentelevän Lahoren varakonsulin (Michael Lonsdale), kiertää hitaasti huvilaa metsässä, viipyilee kiviportaisissa ja julkisivuissa. Ja julkisivuun se pysähtyykin, sillä Duras ei uskalla astua sisään huvilaan. Sisällä kuvataan muun muassa Versailles'ssa, mikä sekini sopii hyvin: elokuvan keskushenkilö, suurlähettilään rouva Anne-Marie Stretter (Delphine Seyrig) on Kalkuttan valkoisen siirtomaaseurapiirin keskellä yhtä paheellinen ja mielikuvitusta kiihottava kuin Marie Antoinette aikanaan omassa hovissaan.

Duras pelkää mennä sisälle, eikä syytä tarvitse etsiä kaukaa historiasta. Rikas ja maineikas juutalainen pankkiirisuku oli saksalaismiehityksen aikaan saanut väistyä natsien tieltä: Rothschildien palatsia asutti itse Hermann Göring. Natsimiehitäjät pois karkottaneet amerikkalaiset eivät kohdelleet huvilaa juurikaan helläkätisemmin, ja toisen maailmansodan jälkeen se jäi asumattomaksi. Duras ei tietenkään valinnut kuvauspaikkaansa sattumalta. Yksi Intia-syklin kantavista teemoista on kolonialismin kuolemaa ja hulluutta kylvävä rappio, josta kasvaa irvokas näytelmä. Maailmanloppua henkivään elokuvaan on haluttu jo yhdestä apokalyptisista läpipusertunut rakennus sen sijaan, että palatsi olisi oikeasti loistelas. Duras sanookin, että olisi ennemmin luopunut koko elokuvasta kuin juuri tästä kuvauspaikasta<sup>6</sup>. Mahtava palatsi on jo itsessään kuin muistomerkki menneelle maailmalle, joka mahdollisti kolonialismin.

Huvila alkaa kuitenkin piinata Durasia yhtä paljon kuin hänen henkilöihhahmonsa Anne-Marie Stretter, joka tuntuu vaativan aina vain uusia teoksia eikä tyydytymistään. On tehtävä vielä yksi elokuva. Kirjailija-ohjaaja astuu vihdoinkin huvilaan, muttei yksin. Kuvaaja Bruno Nuytten tulee mukaan kameransa kanssa, Duras soittaa kannettavasta nauhurista *India Songin* ääninauhaa ja kaksikko kiertää taskulampun valossa rakennuksen läpikotaisin kellarista ullakolle. Kirjailijan kalmainen ja kuumainen mielikuvitusmaailma sekoittuu toisen maailmansodan kauhuihin, eikä koko hanke ole kaukana haudanryöstöstä, kuten elämäkerturi Laure Adler kuvaa:

”Vaellellessaan he kompastuvat luukkuun, jota Marguerite ei koskaan halua avata vakuuttuneena siitä, että saksalaiset edelleen kiduttavat kellarissa juutalaisia. Hän kuulee huu-

toja. [...] Hän pyytää Nuyttenia kuvaamaan ääneti siinä hullussa toivossa, etteivät he herätä ikinestään Anne-Marie Stretterä, joka lepää siellä.”

Tuloksena on eriskummallinen elokuva, *Son nom de Venise dans Calcutta désert*, jossa todella on sama ääninauha kuin *India Songissa* – paria viimeistä minuuttia lukuun ottamatta. Kuvissa ei vain tällä kertaa näy ristin sielua, vaan kamera kiertää hylätyn rakennuksen saleissa ja majesteettillisissa portaikoissa samalla kun ääninauhalla suurlähetystön tanssiaishumu herää uudelleen henkiin. Aution huvilan aavemaisuus on käsinkosketeltavaa. Duras tavoittaa paitsi romaaneissaan myös elokuvissaan kauhun, joka hänen tuotantonsa vaikuttaneen Maurice Blanchot'n mukaan on lopulta kirjallisuuden ainoa varsinainen aihe. Tämä kauhu on prosessi, jossa ”se, mikä lakkaa olemasta, jatkaa olemistaan; se, mikä unohdetaan, tekee yhä tiliä muistolle; se, mikä kuolee, kohtaa vain kuolemisen mahdottomuuden; se, mikä haluaa kurottua tuonpuoleiseen, jää yhä tälle puolen”.<sup>8</sup> Kuvaus sopii hätkähdyttävän tarkasti Intia-syklin teoksiin, joista useimpia kansoittavat aineettomat, eksyneet äänet ja kuin omassa unimaailmassaan hajamielisesti liukuvat henkilöihhahmot.

## Huviretki hirttopaikalle

Juhannus 2010. Matkaan kahden ystäväni kanssa helteisestä Pariisista naapurikuntaan Boulogne-Billancourtiin, Edmond de Rothschildin puiston viileään siimekseen. Kaupunkilomaani leimaa sentimentaalinen ja hieman korni menneen metsästyksen: olen vienyt päiväkkaroita Durasin haudalle, etsinyt Ranskan elokuva-arkiston kevään 1968 aikaista sisäänkäyntiä ja nyt vakaa aikeeni on löytää *India Song* -huvila. Syömme piknik-eväitä saman lammen rannalla, joka näkyy elokuvassa. Toinen ystävästäni kysyy, onko etsimämme huvila mahdollisesti tuo, joka on selkämme takana. Käännyin ja hätkähdän. Vaikka en ole elämäni tähän omistanut, kuten Alain-Fournierin Meaulnes, olin silti varautunut tuntien epätoivoiseen etsintään. Romanttisen *questini* määränpää löytyy lopulta lapsellisen helposti, kuin olisi nököttänyt siinä kaikki nämä vuosikymmenet vain meitä odottamassa.

Huvilaa ei tosiaan ole purettu muttei liioin kunnostettukaan sitten 1970-luvun. Jo kaukaa voi todeta sen olevan huonossa kunnossa: ikkunat ja ovet on muurattu umpeen, katto on sortumispisteessä ja koko rakennus täynnä graffiteja – kuten Pariisin metron tunnelit ja haamuasemat, jotka poistettiin käytöstä syksyllä 1939, kun toinen maailmansota aiheutti liikekannallepanon. Pyrimme lähemmäs, mutta kovin liki emme pääse: matkan pysäyttää vihreä aita ja sen takana vielä toinen. Niin innoissani kuin olenkin, käyttäydyn ärsyttävän lainkuuliaisesti enkä edes yritä kiivetä aitojen yli. Päivä on liian kirkas ja puistossa liikaa ihmisiä.

Muut ihmiset, tosiaan. On hieman kiusallista heilua kameran<sup>9</sup> kanssa ja hihkua löytämisen riemua, kun pariisilaiset ja boulognebillancourttilaiset ympärillä ottavat

tyynesti aurinkoa, syövät eväitään, pelaavat jalkapalloa ja lapset leikkivät vesisotaa. Normaalin kesäelämän ja kuolemaa sekä maailmanloppua huokuvan raunion välille syntyy makaaberi ristivalotus. Aivan kuin huvila olisi ilmestynyt puiston reunaan pahaenteisenä jostain toisesta todellisuudesta. Varmemmaksi vakuudeksi aidan juurella kasvaa vielä nokkosia, joissa poltan jalkani, kun yritän saada kaipaamastani kohteesta kuvaa niin läheltä kuin mahdollista. Jos rauniot ovat itseensä käpertyneitä siilejä, tämän yksilön suojamuuri on erityisen ärhäkkä.

Myöhemmin selvitän, että tässä todellisuudessa huvilan omistaa eräs rikas saudi ja että sen kunnostaminen vaatisi 20 miljoonaa euroa. Pariisilainen ystäväni ihmettelee, miten asuntopulan aikana voidaan edes pitää tällaisia lukaaleja asumattomina. Mutta Hans Holländerin mukaan juuri raunioiden monimielisyys tekee niistä alkuperäisiä, kokonaisia rakennuksia kiehtovampia; ne eivät siis ole vain menettäneet entistä muotoaan ja loistoaan vaan ovat myös saaneet olemukseensa jotain olennaisesti muuta<sup>10</sup>. Paikallislehdessä surraan huvilan ”alennustilaa”, mutta eikö jotain menisi pikemminkin korvaamattomasti rikki, jos se kunnostettaisiin jälleen eliitin asumiskäyttöön tai ravintolaksi tai kauneushoito-

laksi? En osaa edes kuvitella, miten natsien haamujen tai itsetuhoisen Anne-Marie Stretterin seuraksi voisi tuoda elämää ja maksavia asiakkaita?

Ei, graffitimaalarit sopivat paremmin jatkumoon. Tietämättään nuo jalot villit vain jatkavat 70 vuotta sitten aloitettua tuhoa, jossa Duraskin apokalypsiä maanaavine elokuvallisine tihutöineen on vain yksi osanen. Ja vaikka huvila remontoitaisiinkin, sitä ei silti voi palauttaa ennalleen. Raunioiden kohdalla ei voi tehdä samaa silmäkääntötemppeä, jonka Dziga Vertovin Kino-Glaz toteutti 1920-luvulla: kuvaa taaksepäin ke-laamalla lehmä palautetaan teurastamon verisestä lihakasasta laiturille käyskentelemään. Raunio ei pääse menneisyydestään ja raunioisuudestaan eroon, vaikka sen restauroimiseen käytettäisiin ne 20 miljoonaa euroa tai enemmänkin. Sitä ei voi pyyhkiä pois, se olisi keino-tekoista ja valheellista. Saman tien voisi rakentaa vaikka pienoismallin tai rekonstruktion. Nykyään myös historialla on sen verran itseisarvoa, että rakennuksen purkamisen ja maan hyötykäyttö ei – onneksi – tule kyseeseen.

### Raunioiden poetiikka: ei-enää-mikään

Rauniot ovat siis hyödytöntä välitilaa, eräänlainen eiminkään alalaji. Ne ovat ei-enää-mitään, mutta kuitenkin enemmän kuin osiensa summa tai historia. Niillä ei ole muuta virkaa kuin olla oman aikansa rappion ja kuoleman monumentteja. Ne ovat läheistä sukua negatiiviselle poetiikalle: jos kirjallisuus sisältää oikeuden kuolemaan, on rakennustaiteellamme oikeus raunioihin. Alain Resnais’n mykät kuvat ruohottuneesta, autiosta Auschwitzista tavoittavat holokaustin kauhut tehokkaammin kuin yksikään makaaberein detaljein mässäilevä epookkidraama. Siinä missä romantiikan ajan raunioikulti ehkä olikin haltioitunutta eskapismia, kasvaa uudemmista raunioista Theodor Adornon mukaan varsinainen *memento*, jossa soi ”sielukas, sittemmin mykistynyt valitus”<sup>11</sup>.

Raunioiden poetiikka kumpuaa samasta ”haudan tyhjyydestä”, josta Blanchot puhuu perustellessaan manifestomaansa kirjallisuuden oikeutta kuolemaan:

”Jos halutaan palauttaa kirjallisuus liikkeeseen, joka tekee kaiken epäselvän ymmärrettäväksi, nähdään: kirjallisuus, kuten yleiskielikin, *alkaa lopun* kautta, mikä yksin mahdollistaa ymmärtämisen. [...] Kun puhumme, lepäämme haudassa, ja tämä haudan tyhjyys on se, josta kielen totuus syntyy, mutta samaan aikaan tyhjyys on todellisuutta ja kuolema tulee konkreettiseksi. [...] Tämän vuoksi voidaan sanoa, että kiellon kautta on myös olemassaoloa: kuolema on ihmisen mahdollisuus, hänen tilaisuutensa, sen kautta meillä on saavutetun maailman tulevaisuus; kuolema on ihmisten suurin toivo, heidän ainoa toivonsa olla ihmisiä.”<sup>12</sup>

Paradoksaalisesti juuri kuoleman häivähdys tekee taiteesta elävää. Se myös kohottaa alun perin asumis-



Valokuva: Tytti Rantanen



käyttöön luodun rakennuksen taideteokseksi, ikään kuin raunio olisi jo itsessään teksti tai kuva. Rothschildin suvun autio huvila ei ole Pariisin ykkösnähtävyys. Sitä ei ole siivottu paraatikuntoon. En näe muita Duras- tai raunioturisteja nenä kiinni aidassa. Siitä on tullut muistomerkki vahingossa: sukupolvi toisensa jälkeen on lisännyt siihen oman tuhon kerroksensa. Se puhuttelee eri tavalla kuin vaikkapa Troijan rauniot, joiden oletetuille porteille on nikkaroitu 1970-luvulla

valtaisa puuhevonen historiallista vaikutelmaa tehostamaan.

Asetun valokuvaan, jälkeinpäin poseeraukseni näyttää varsin kiusaantuneelta. En ikinä tiedä, miten olla valokuvissa kelmeiden muistomerkkien kuten hautojen tai raunioiden vieressä. Minä ja Marcel Proustin hauta. Minä ja Kalkutan Ranskan suurlähetystö. Puistossa ei ole koiria ja spitaalisia, ei hullua kerjäläisnaista. Vain aurinonottajia.

## Viitteet

- 1 Alain-Fournier 2003, 223–224.
- 2 Holländer 1989, 90.
- 3 Ks. esim. Holländer 1989, 88. Schlegelin siilimetaforasta varhaisromantiikan ajan keskeisten taideteemojen tiivistymänä puhuu myös Lukkarinen (2008, 17).
- 4 Myös Julia Kristeva (1987, 235) varoittaa antamasta Durasin teoksia – etenkin romaaneja – hauraille lukijoille, sillä niiden ”tuskan tauti” imee mukaansa eikä tarjoa edes mitään *katharsista*.
- 5 Tulee jäädä pois pääteese-  
maa edeltävällä asemalla,

joka on Boulogne – Jean Jaurès.

- 6 Duras & Porte 1987, 77.
- 7 Adler 1998, 452–453, suom. TR.
- 8 Blanchot 1972, 322, suom. TR.
- 9 Tasokkaita kuvia myös huvilan sisältä löytää osoitteesta <http://derelicta.pagesperso-orange.fr/rothschild.htm>. Lisäksi sivuilla on kiehtovia kuvasarjoja muista autoista kartanoista sekä tehdasympäristöistä.
- 10 Holländer 1989, 92.
- 11 Adorno 2006, 142.
- 12 Blanchot 1972, 324, suom. TR. Kursivointi alkuperäisen.

## Kirjallisuus

- Adler, Laure, *Marguerite Duras*. Gallimard, Paris 1998.
- Adorno, Theodor W., *Esteettinen teoria* (Ästhetische Theorie, 1970). Toim. Gretel Adorno ja Rolf Tiedemann. Suom. Arto Kuorikoski. Vastapaino, Tampere 2006.
- Alain-Fournier, *Ensirakkaus* (Le Grand Meaulnes, 1913). Suom. Marja Haapio. Basam Books, Helsinki 2003.
- Blanchot, Maurice, *La littérature et le droit à la mort*. Teoksessa *La Part du Feu* (1949). Gallimard, Paris 1972, 293–331.
- Duras, Marguerite & Porte, Michelle, *Les lieux de*

*Marguerite Duras* (1977). Minuit, Paris 1987.

- Holländer, Hans, *Fragmente anlässlich des Schlegelschen Igels*. Fragments on the Occasion of the Schlegelian Hedgehog. *Daidalos*. Vol. 31, 1989, 88–101.
- Kristeva, Julia, *La Maladie de la Douleur: Duras*. Teoksessa *Soleil noir. Dépression et mélancolie*. Gallimard, Paris 1987, 227–265.
- Lukkarinen, Ville, Werner Holmberg ja fragmentin taide. Teoksessa *Hommage à Lauri Anttila*. Toim. Hanna Johansson. Kuvataideakatemia, Helsinki 2008, 13–39.



Valokuva: Heini Hietikko