



UNIVERSITY OF HELSINKI



<https://helda.helsinki.fi>

Helda

André Bretonin Nadjan kuvitus

Kaitaro, Timo

Tutkijaliitto

2023-11-22

Kaitaro, T 2023, 'André Bretonin Nadjan kuvitus', Tiede & edistys, Vuosikerta. 48, Nro 3, Sivut 52–61. <https://doi.org/10.51809/te.137912>

<http://hdl.handle.net/10138/571379>

10.51809/te.137912

cc_by_nc_nd

publishedVersion

Downloaded from Helda, University of Helsinki institutional repository.

This is an electronic reprint of the original article.

This reprint may differ from the original in pagination and typographic detail.

Please cite the original version.

TIMO KAITARO

André Bretonin *Nadjan* kuvitus

DOI:10.51809/TE.137912

CC BY-NC-ND 4.0

André Bretonin *Nadja* (1928/1963) on ensimmäinen kirjailijan kolmesta elämäkerrallisesta esseestä, jotka muodostavat eräänlaisen trilogian (Crastré 1971). Kaksi muuta teosta ovat *Les vases communicants* (1932) ja *L'amour fou* (1937). Teoksia yhdistävät yhteiset teemat, kuten satunnaiset mutta merkitykselliset kohtaamiset, joita Breton kutsuu ”objektiivisiksi sattumiksi”, sekä hänen käsityksensä intohimoisesta, yhteen henkilöön kohdistuvasta ainutlaatuisesta ”hullusta” rakkaudesta. Niillä on myös yksi yhteinen ulkoinen piirre: ne on kaikki kuvitettu valokuvin. Mainittuja Bretonin teoksia on vaikea luokitella perinteisten kirjallisten lajityyppien mukaan: omaelämäkerralliset ainekset (päiväkirjanomaiset merkinnät ja vapaammat muistelut) sekoittuvat esseistisiin jaksoihin. Etenkin joissakin *L'amour fou* jaksoissa tekstin maisemakuvaukset lähestyvät proosarunoutta. Vaikka *Nadja* saattaa päällisin puolin vaikuttaakin romaanilta, se ei sitä ole, sikäli kuin romaani on kuvitteellinen proosakertomus.¹ *Nadja* ei ole fiktiota sanan varsinaisessa merkityksessä. Teos mielletään toisinaan romaaniksi, mikä johtuu uskoakseni siitä, että faktan ja fiktion ero on viime kädessä semanttinen: kyse on tekstin suhteesta todennettavissa oleviin faktoihin. Kuvitteellisuus ei ole tekstin itsensä ominaisuus, joka olisi havaittavissa tekstuaalisen analyysin avulla. Vaikka erilaiset paratekstit saattavat tehdä selväksi pitääkö tekstiä lukea faktana vai fiktiona, jälkimmäiset yleensä kuitenkin *teeskentelevät* kuvaavansa tositahtumia.

Nadjan romaaninkaltaisuutta pitäisikin ehkä tarkastella perinteisen ”romaanin” ja ”romanssin” eron valossa. Ensin mainitussa henkilöt ja heidän toimintansa ”esittävät todellista elämää” tai

heillä on ainakin enemmän tekemistä todellisen elämän kanssa kuin jälkimmäisessä (ks. Baldick 2015, s.v. ’novel’ ja ’romance’; Ikonen 2010, s.v. ’romaani’ ja ’romanssi’). Tässä mielessä *Nadjan* suhdetta romaaniin voisi pitää samana kuin surrealismin – kirjaimellisesti käännettynä ”yli-realismiin” – suhdetta realismiin (Kaitaro 2008). Suhteen todellisuuteen ollessa romaniakin läheisempi, *Nadjaa* voisi pitää eräänlaisena ”yli-romaanina”. Vaikka Bretonin narratiivin totuudenmukaisuutta on toisinaan kyseenalaistettu, se ei tee teoksesta fiktiivistä. Faktojen kyseenalaistaminen ei nimittäin ole lainkaan asiaankuuluvaa fiktion kohdalla.

Breton ei pelkästään teeskennellyt kertovansa tositarinaa. Toisin kuin fiktiossa, jossa tekijän version kyseenalaistamien olisi absurdia ja uusien päähenkilöä koskevien tosiasioiden löytäminen mahdotonta, *Nadjan* kohdalla on todella mahdollista tarkistaa Bretonin antamat tapahtumien päivämäärät, moittia häntä joidenkin faktojen mainitsematta jättämisestä, löytää dokumentteja siitä, mitä *Nadja*ksi itseään kutsuvalle naiselle tapahtui sen lisäksi mitä Bretonin kirjassa kerrotaan, tai löytää valokuvia hänestä. Nämä kaikki ovat seikkoja, joita ei voi tehdä Madame Bovaryn tai Julien Sorelin kohdalla. Koska valokuvien ajatellaan esittävän todellisuutta suoremmin, luotettavammin tai realistisemmin kuin romaaneja perinteisesti kuvittavat kiviipiirroset, tuntuu luontevalta, että *Nadja* on kuvitettu valokuvilla. Valokuvat antavat ymmärtää, että tekstillä on samankaltainen dokumentaarinen suhde todellisuuteen kuin valokuvilla. Mutta siitä huolimatta, että ne ovat valokuvia eikä grafiikkaa, *Nadjan* kuvien esillepano tuo mieleen

vanhojen romaanien kivipiirroksiset. Näiden piirrosten tapaan kuvat on sijoitettu narratiiviin lainaamalla kuvatekstiksi asianmukaista kohtaa tekstistä. Mutta kuten tulemme huomaamaan, kuvat myös poikkeavat jossain suhteessa tällaisista romaanikuvituksista. *Nadjan* valokuvat eivät nimittäin aina tunnu niinkään *kuvittavan* tekstiä vaan pikemminkin täydentävän, lisäävän, korvaavan, dokumentoivan sitä tai ”kummittelevan” siinä.

Outoja yhteensattumia ja levottomuutta herättäviä kuvia

Nadja alkaa kysymyksellä ”kuka minä olen?” (*qui suis-je?*). Breton viittaa tässä yhteydessä sanontaan ”kerro minulle millaisia ystäväsi ovat, niin kerron millainen sinä olet”. Ranskankielisessä versiossa esiintyy kummittelua tarkoittava verbi ”*hanter*”, joka viittaa myös toistuvaan, joidenkin seurassa tai jossain paikassa olemiseen. Breton toteaa sanonnan siirtävän kysymyksen subjektiivisesta perspektiivistä toisten näkökulmaan ja muuttavan hänet kummitukseksi, johon sisältyy ajatus palaamisesta ”kummittelemaan” samoissa paikoissa. Se tekee myös omasta henkilökohtaisesta identiteetistä häilyvän ilmestyksen, joka vaatii muiden läsnäoloa ollakseen olemassa. Breton viittaa siis siihen, että vastaus hänen kysymykseensä ei löydy niinkään kääntämällä katse sisäänpäin kohti omia ajatuksia, vaan tutkimalla ihmisiä tai paikkoja, joihin hän palaa elässään ”kummittelemaan”, ja jotka vastavuoroisesti ”kummittelevat” hänen mielessään.

Kuvattuaan ensin, eräänlaisena prologina kirjan varsinaiselle narratiiville, joitakin hänen elämäänsä liittyneitä merkityksellisiä satunnaisia kohtaamisia, Breton aloittaa varsinaisen tarinansa. Hän kertoo, kuinka tapasi kadulla satunnaisesti ohikulkevan naisen, jonka erikoisella tavalla meikatut silmät kiinnittivät hänen huomionsa. Breton puhuttelee naista ja he alkavat tavata säännöllisesti – tosin ei aina tarkoitukSELLISESTI – vaellellen päämäärättömästi Pariisin kaduilla. Nadjaksi itseään kutsuva nainen näyttää houkuttelevan esiin outoja yhteensattumia

– siinä määrin outoja, että jotkut kommentaattorit ovat jopa olettaneet niihin liittyvän jotain paranormaaleja elementtejä (Cardinal 1986, 31–34), mutta jotka Breton kuvaa pelkistetyn objektiivisesti pohtimatta niiden metafyyysisiä tai metapsyykkisiä implikaatioita. Nadja näyttää elävän välillä jalat tukevasti irti jokapäiväisistä tervejärkisistä realiteeteista kultivoiden mielikuvitustaan surrealismin ihanteiden mukaisesti. Tämä tosin valitettavasti tapahtuu vailla surrealistien itsesäilytysvaistoa, joka suojeli heitä siltä, mitä kutsutaan hulluudeksi.² Lopulta Nadja alkaa käyttäytyä oudosti hotellissaan ja hänet viedään psykiatriseen sairaalaan. Hän vietti loppuelämänsä psykiatrisessa laitoshoidossa.³ Emme tiedä, saiko hän koskaan tietää Bretonin heidän harhailuistaan kirjoittamasta kirjasta, vaikka hän oli sen ennustanutkin (Breton, *Œuvres complètes*, I, 707–708; tästä eteenpäin OC). Bretonin kertomus ei ole mikään rakkaustarina, vaikka Nadja selvästi olikin rakastunut runoilijaan. Huolimatta kiinnostuksestaan Nadjaa kohtaan ihmisenä, Breton ei voinut vastata tämän tunteisiin.⁴ Kirjan viimeinen osa tekee kuitenkin Nadjasta eräänlaisen todellisen ja molemminpuolisen rakkauden airuen.

Vuonna 1963 julkaistun *Nadjan* lopullisen laitoksen 48 kuvaa voidaan jakaa karkeasti kolmeen eri ryhmään: a) kuvat tekstissä mainituista paikoista tai esineistä, mukaan lukien taideteokset (paikkoja 18 ja esineitä 8 kpl), b) muotokuvat tekstissä mainituista henkilöistä (7 kpl) ja c) kopiot erilaisista dokumenteista (15 kpl), joista suuri osa Nadjan piirroksia (10 kpl). Joukossa on myös yksi valokuvamontaasi: kuvat Nadjan silmistä monistettuna päällekkäin. Suuren osan paikoista, valtaosaltaan Pariisista, on kuvannut Jacques-André Boiffard, maalari ja valokuvaaja, joka oli alkuperäisen surrealistiryhmän jäsen. Man Ray, toinen surrealistiryhmän jäsen Nadjan kirjoittamisen ajoilta, on ottanut muotokuvat Bretonin surrealistitovereista Paul Éluardista, Benjamin Péret’stä and Robert Desnos’sta.

Bretonin kirjeenvaihdosta selviää, että hän oli suunnitellut kuvituksen huolellisesti ja otattanut tarvitsemiaan kuvia paikoista ja esineistä. Eräissä kirjeessään Breton mainitsee suunnittelevansa

kertomuksensa julkaisemista ”noin viidenkymmenen sen elementtejä kuvaavan valokuvan kanssa”. Hän myös mainitsee 21 valokuvan kohteet. Vuoden 1928 ensipainos sisältää melkein kaikki nämä ja lisäksi muutamia listassa mainitsemattomia kuvia, yhteensä 44 kuvaa. Vuonna 1963 ilmestynyt *Nadjan* uusittu laitos sisältää kuvia, joita ei ensipainoksessa ollut, muun muassa kuvia, jotka oli mainittu alkuperäisessä listassa, mutta jotka jostain syystä puuttuivat ensipainoksesta. Lisäksi Breton muutti joidenkin kuvien rajausta.⁵ Richard Howardin englanninkielinen käännös perustuu ensimmäisen painoksen tekstiin vastavine kuvituksineen. Janne Salon suomennos sen sijaan on tehty vuoden 1963 laitoksesta.⁶

Bretonin osoittama perusteellisuus ja huolellisuus kuvituksen suunnittelussa ja toteutuksessa osoittaa selvästi, että Nadjan kuvitus ei ole kokonaisuudessaan mikään avantgardistinen kikka tai kokeilu. Valokuvat ovat olennainen osa teosta. Ne ei eivät ole kuvitusta sanan perinteisessä mielessä sikäli, että kuvitettu teksti voisi ilmestyä hyvin myös ilman kuvitusta tai toisenlaisin kuvituksin. Mutta Nadjan kohdalla teoksen luoma vaikutelma perustuu merkittävästi kuvitukseen – siinä määrin, että kukaan tervejärkinen kustantaja ei voisi edes harkita julkaista siitä painosta ilman kuvitusta.⁷

Koska Breton oli *Surrealismen ensimmäisessä manifestissa* (*Manifeste du surréalisme*, 1924) kritisoinut triviaaleja ja merkityksettömiä kuvauksia romaaneissa (Breton OC, I, 314–315), voisi ajatella, että Nadjan kuvituksen tarkoituksena on yksinkertaisesti välttää tällaisia kuvauksia.⁸ Tätä tulkintaa tukee tekijän huomautus teoksen esipuheessa, *Dépeche retardée*, vuoden 1963 laitokseen, että valokuvien tarkoitus on eliminoida kaikki kuvaukset (Breton OC, I, 645). Mutta jos valokuvien tarkoitus olisi ollut korvata kuvaukset, miksi ihmeessä ne olisivat yhtään parempia kuin triviaalit kielelliset kuvaukset, jotka ne korvaavat?

Bretonin huomautus kuitenkin viittaa epäsuorasti yhteen kuvitusten piirteeseen. Ne eivät ole vain kuvittamassa sitä, mitä tekstissä on sanottu (esittämällä visuaalisesti sitä, mikä tekstissä on kerrottu sanoin). Ne täydentävät kirjoitusta tuomalla esiin asioita, jotka eivät välttämättä ole läsnä tekstissä tai jotka eivät yksinkertaisesti ole

välitettävissä sanoin. Tekstin ja kuvan komplekmentaarisuus on itse asiassa tyypillistä sellaisille surrealistisille julkaisuille, jotka on tehty kirjailijan ja kuvataiteilijan yhteistyönä.⁹ Näissä teoksissa kuvat eivät kuvita tekstiä eikä teksti selitä kuvia. Kuvien tarkoituksena ei ole lisätä informaatioita periaatteella ”yksi kuva kertoo enemmän kuin tuhat sanaa”. *Nadjassa* kuvien merkitys on useimmiten enemmän affektiivinen kuin informatiivinen. Kirjeessään Lise Meyerille syyskuun 16 päivänä 1927 Breton (OC, I, 1506) pyytää tältä valokuvia ja perustelee, että eräs kuva tekisi kirjasta enemmän levottomuutta herättävän (*plus troublant*). Kuvien levottomuutta herättävä vaikutelma ei kuitenkaan perustu siihen, että niissä näytettäisiin jotakin shokeeraavaa tai eriskummallista: kuvat esittävät usein kaupunkinäkyymiä, joita kukaan ei katsoisi niin pittoreskeiksi, että niistä kannattaisi tehdä postikortteja. Kaikki on kuvattu yksinkertaisen dokumentaarisesti ja objektiivisesti.

Minän indeksikaatio

Yksi *Nadjan* valokuvien funktioista selviää kenties Bretonin esipuheessaan paljastamasta teoksen tyyllillisestä ihanteesta. Hän toteaa, että hän on valinnut teokselleen ilmaisutavan, jolla lääketieteelliset neuropsykiatriset havainnot kuvataan (Breton OC, I, 645). Lääketieteelliset havainnot, erityisesti tapauselostukset, on usein kuvitettu tekstissä kuvattuja ilmiöitä esittävin valokuvin. Charcot’n aikoinaan otattamat kuvat vangitsivat potilaiden eleet, asennot ja hysteeriset kohtaukset. Neurologit ja psykiatrit ovat myös dokumentoineet potilaidensa piirustuksia tai maalauksia. Tällaiset dokumentit kiinnostivat ja kiehtoivat surrealisteja.¹⁰ Nadjan kuvituksella on samanlaisen dokumentaarinen funktio – kenties kahdellakin tavalla: ensinnäkin ihan pelkkänä dokumentaationa ja toiseksi dokumentaation tyylin ja lajipiirteiden jäljittelynä. Tämä jäljittelyn paradoksaalisuus piilee siinä, että tässä tapauksessa teksti, joka jäljittelee objektiivisen dokumentaation piirteitä ei ole fiktoita, joka jäljittelee todellisuutta, vaan dokumentaarinen teos, joka jäljittelee dokumenttia. Bretonin taholta teoksen

dokumentaarisien aspektin korostamiseen on kuitenkin hyvät syyt. Sikäli kun kertomus voitaisiin helposti ymmärtää fiktioksi, sen on osoitettava uskottavuutensa turvautumalla elementteihin, joita ei voi helposti tulkita fiktiivisiksi, toisin sanoen, ”esitettävä paperinsa ja valtakirjansa”. Seikka, mikä sekin liittyy luontevasti teoksen alun kysymykseen: ”kuka minä olen?”.

Bretonin viittaus tieteellisiin käytäntöihin sisältää muutakin kuin todenmukaisen ja objektiivisen kuvauksen vaatimuksen. Viimeksi mainitut piirteet eivät vielä erota tiedettä muista episteemisiä vaateita esittävästä käytännöstä, kuten journalismista tai juridisista menettelytavoista. Breton kirjoittaa esipuheessaan, että hän on halunnut pitää tunnereaktionsa erillään objektiivisista kuvauksista ja persoonattomasta päivittäisten tapahtumien raportoinnista keskinäisine syy-seuraussuhteineen (Breton OC, I, 645). Tämä objektiivisesti dokumentoitujen faktojen erottaminen niiden subjektiivista vaikutuksista vastaa tieteellisten raporttien vastaavia vaatimuksia: mielikuvituksen hypoteesien, oletusten ja spekulatioiden ja jopa tutkijan omien reaktioiden kuvaaminen on kyllä sallittua, mutta tieteellinen käytäntö vaatii niiden pitämistä selvästi erillään faktojen kuvauksesta tai kokeellisen datan esittelystä. Näin *Nadja*, joka viime kädessä kyseenalaistaa subjektiivisen ja objektiivisen välisen erottelun, turvautuu tähän erotteluun osoittaakseen niiden yhteen kietoutumisen.

Valokuvien tehtävänä on ankkuroida teksti todellisuuteen, korostaa, että tekstissä kuvatut paikat ja henkilöt ovat todellisia ja että kirja ei ole romaani – fiktiota, joka vain jäljittelee todellisuutta. Tekijän romaaninvastaiset ja dokumentaristiset intressit vaativat jotain, joka osoittaa, että se on dokumentti ”elävästä elämästä” (*”pris sur le vif”*, Breton OC, I, 646). Kuten Dennis Hollier on osuvasti huomauttanut, viittaussuhde todellisuuteen ei *Nadjassa* ole Charles S. Peircen terminologian mukaisesti *ikoninen* vaan *indeksikaalinen*. Romaanit viittaavat todellisuuteen ikonisesti siinä mielessä, että käytetyillä merkeillä on viittaussuhteensa riippumatta siitä, ovatko niiden kohteet olemassa vai ei, kun taas indeksikaalisessa viittauksessa, josta valokuvat

ovat standardiesimerkki, merkki on syy-seuraussuhteessa viitattuun asiaan. (Hollier 1993.) Tätä indeksikaalisuutta on *Nadjassa* korostettava siksi, että itse teksti on tässä suhteessa monitulkintainen: sitä voisi hyvin lukea romaanina ja se on toisinaan myös luokiteltu romaaniksi. Sikäli kun valokuvat toimivat indeksikaalisesti tekstissä, joka kohdistaa kysyvän katseensa henkilöihin ja paikkoihin, joissa tekijä toistuvasti ”kummittelee”, ne samalla ankkuroivat tekijän identiteetin näihin paikkoihin, tehden siitä *läsnäolon*, joka on enemmänkin avoimutta toiseudelle kuin reflektivistä läsnäoloa itselleen.

Aavemaiset paikat

Suuri osa *Nadjan* valokuvista on selvästi dokumentaarisia: ne esittävät tekstissä mainittuja paikkoja tai rakennuksia. Tyypillistä näille kuville on niiden tyhjyys (muutamaa poikkeusta lukuun ottamatta, joihin palaamme myöhemmin) [Kuva 1]. Kuten valokuvaajat Charles Marville ja Eugène Atget ennen häntä, mutta kenties eri syistä, Jacques-André Boiffard on valokuvannut urbaanit näkymät silmiinpistävän autioina ja tyhjinä. Kuten jo totesin, tekstiin viittaavat kuvatestit tuomat mieleen Jules Vernen kaltaisten seikkailuromaanien kuvitukset, mutta Boiffardin kuvista puuttuu tyystin kaikki toiminta sekä protagonistit. Syntyy vaikutelma, että katsomme tyhjää näyttämöä, jossa jotain *voisi* tapahtua tai on tapahtunut, mutta josta ei ole jäänyt mitään näkyviä jälkiä. Tapahtumien jäljet ovat Bretonin tekstissä, joka kertoo kuvista puuttuvat toiminnat ja tapahtumat. Toisia, näkyvämpiä jälkiä löytyy *Nadjan* piirroksista. Teksti kiinnittää kuvat, joissa aika näyttää pysähtyneen, narratiiviseen jatkumoon, josta ne saavat merkityksensä. Narratiivi antaa näille merkityksellömän näköisille paikoille kirjan alun kysymykseen liittyvän vitalisen kiinnostuksen ja relevanssin.

Nadjan tapahtumien näyttämöt on dokumentoitu *Nadjassa* kuvien paikoista, joissa jotain on nähty mutta joissa mitään ei enää ole nähtävissä. Ne tuovat mieleen lehtikuvat tyhjästä niitystä, joissa on havaittu UFOja, tai taloista, joissa on nähty kummituksia. Tällaisten kuvien tarkoitus ei niinkään ole välittää tietoa näistä yleensä täysin

quelque temps un hôtel jouxtant cette place, « City Hôtel », où les allées et venues à toute heure, pour qui ne se satisfait pas de solutions trop simples, sont suspectes.) Le jour baisse. Afin d'être seuls, nous nous faisons servir dehors par le marchand de vins. Pour la première fois, durant le repas, Nadja se montre assez frivole. Un ivrogne ne cesse de rôder autour de notre table. Il prononce très haut des paroles incohérentes, sur le ton de la protestation. Parmi ces paroles reviennent sans cesse un ou deux mots obscènes sur lesquels il appuie. Sa femme, qui le surveille de sous les arbres, se borne à lui crier de temps à autre : « Allons, viens-tu? » J'essaie à plusieurs reprises de l'écarter, mais en vain. Comme arrive le dessert, Nadja commence à regarder autour d'elle. Elle est certaine que sous nos pieds passe un souterrain qui vient du Palais de justice (elle me montre de quel endroit du Palais, un peu à droite du Perron blanc) et contourne l'hôtel Henri-IV. Elle se trouble à l'idée de ce qui s'est déjà passé sur cette place et de ce qui s'y passera encore. Où ne se perdent en

94



Nous nous faisons servir dehors par le marchand de vins... (p. 94).

Kuva 1

mielenkiinnottomista ja banaaleista paikoista vaan toimia peircläisinä indekseinä siitä, että tapahtumat tapahtuivat todellisessa maailmassa eikä mielikuvitusmaailmassa.

Samalla kun kuvien tarkoitus on täydentää tekstiä suoralla ei-fiktiivisellä viittauksella, jota teksti itse ei pysty välittämään, kuvien tyhjyys viittaa myös poissaoloon. Kenties olemme tekemisissä jonkin sellaisen kanssa, jota ei voi valokuvata. Kenties kyseessä on jotain näkymätöntä tai jotakin, jonka näkyvä hahmo on ailahteleva ja epävakaa kuten aaveilla, jotka toistuvasti ilmestyvät ja katoavat tiettyissä paikoissa tiettyinä aikoina mutta ennakoimattomalla tavalla. *Nadjan* tapahtumapaikoissa kummittelee. Tarinoiden aaveet jäävät yleensä mystisiksi ennen kuin lopulta löytyy tarina, joka selittää levottomien sielujen kummittelun kyseisessä paikassa. Näin myös *Nadjan* tyhjyyttään ammottavat kuvat kaipaavat narratiivia, joka yhdistää ne toisiinsa ja antaa niille merkityksen. Ja merkitystä Breton juuri on metsästävässä ei niinkään selityksiä: tapahtumat säilyttävät outoutensa ja näyttävät uhmaavan yksinkertaisia selityksiä.¹¹

Läsnäolon ja poissaolon välimaastossa huojuvien kummitusten tavoin *Nadjan* kuvitus viittaa läsnäoloon, joka on poissa, kuten valokuvat tuovat menneisyyden läsnä-olevaksi samalla kun ne nostavat esiin nostalgiaa herättävän etäisyyden ja poissaolon. Breton ei kuitenkaan ole kiinnostunut nostalgiaista.¹² Häntä ei niinkään kiinnosta tavoitella kadonneen ajan läsnäoloa kuin ohimeneviä ja ailahtelevia hetkiä, jotka tarjoavat vilauksen tulevasta.¹³ Kuvat eivät voi olla muuta kuin tyhjiä näyttämöitä ennen verhon nousemista tai tienviittoja, jotka osoittavat tulevaisuuteen.

Dramatis personae

Nadjan kuvitus esittelee myös joitakin tarinan henkilöitä, joiden joukossa on myös yksi näyttelijä, Blanche Derval. *Nadja* sisältää lukuisia viittauksia teatteriin, mukaan lukien yksityiskohtaisen selostuksen Pierre Palaun näytelmästä *Les détachées*. *Nadja* on itsekin rakennettu näytelmäkäsikirjoituksen tavoin: roolihahmot, lavasteet ja itse tarina esitellään erikseen. Lukuun ottamatta Fanny Besnos'ta, joka on kuvattu muiden

mais *poursuite*, pour mettre ainsi en œuvre tous les artifices de la séduction mentale. Rien — ni le brillant, quand on les coupe, de métaux inusuels comme le sodium — ni la phosphorescence, dans certaines régions, des carrières — ni l'éclat du lustre admirable qui monte des puits — ni le crépitement du bois d'une horloge que je jette au feu pour qu'elle meure en sonnant l'heure — ni le surcroît d'attrait qu'exerce *L'Embarquement pour Cythère* lorsqu'on vérifie que sous diverses attitudes il ne met en scène qu'un seul couple — ni la majesté des paysages de réservoirs — ni le charme des pans de murs, avec leurs fleurettes et leurs ombres de cheminées, des immeubles en démolition : rien de tout cela, rien de ce qui constitue pour moi ma lumière propre, n'a été oublié. Qui étions-nous devant la réalité, cette réalité que je sais maintenant couchée aux pieds de Nadja, comme un chien fourbe? Sous quelle latitude pouvions-nous bien être, livrés ainsi à la fureur des symboles, en proie au démon de l'analogie, objet que nous nous voyions de démarches ultimes,

128



Sea yeux de fougère... (p. 130).

Kuva 2

ihmisten kanssa Saint-Ouenin kirpputorilla ja Robert Desnos'ta, joka on kuvattu somnambulistisessa transsissa (luultavasti Bretonin asunnossa), *Nadjan* henkilöitä ei ole yleensä esitetty kuvissa toiminnassa.¹⁴ Henkilöt on kuvattu pääsääntöisesti ilman ympäristöä tavanomaisina muotokuvina.

Valokuvagalleriassa tarinan varsinainen päähenkilö kuitenkin loistaa poissaolollaan, mikä on hiukan outoa. Näemme Nadjasta vain montaasin hänen päällekkäisistä silmistään [Kuva 2]. Riippumatta tekijän alkuperäisistä syistä tähän ratkaisuun, poissaolo on omiaan lisäämään Nadjan läsnäolon aavemaisuutta. Kuten aavemaiset ilmestykset, joita ei ole helppo tallentaa filmille, Nadjan luonteessa on virtuaalisia sävyjä, joita valokuva tavallisesta nuoresta naisesta ei pystyisi paljastamaan, mutta joita Breton yrittää vangita omin sanoin, joskus myös Nadjan sanoin.

Muotokuvan puuttuminen on kenties viite Bretonia kiehtoneesta ja kuohuttaneesta Nadjan luonteen ristiriidasta: tämä vapaasti mielikuvituksellaan maan pinnan jättävä ilman henki oli

toisaalta myöntynyt sängen maanläheisiin ja itsensä alentaviin tapoihin hankkia elantonsa. Kenties valokuva Nadjasta olisi alleviivannut hänen tavallisuuttaan sen sijaan, että se olisi näyttänyt sen, mikä Nadjan persoonassa oli ainutlaatuista, enemmän piilevää kuin ilmeistä. Sen sijaan, että Breton olisi dokumentoinut Nadjan ulkonäköä, hän kenties yritti tavoittaa tämän tavan katsoa maailmaa: ei hänen näköisyyttään vaan hänen katseensa.

Nadjan itsensä sijasta meille näytetään kuvia hänen jättämistään jäljistä, kuten valokuvia hänen piirroksistaan. Näissä meille tarjoutuu lopulta se konkreettinen läsnäolo, joka puuttuu varsinaisista valokuvista. Tekstissä siteerattujen Nadjan puheiden tai kirjeiden ohella nämä ovat suorimmat dokumentit hänestä. Bretonin kirjoittaessa *Nadjan* käsikirjoitusta (1927) ne olivat jälkiä jo kadonneesta läsnäolosta. Mutta kaikkea siitä, mitä Nadja toi Bretonin elämään ei ollut menetetty lopullisesti, sillä nämä jäljet toimivat tulevaa ennakoivina merkkeinä. Vuoden 1963 laitoksen viimeinen kuva [kuva 3] on tienviitta, joka osoittaa Aubesiin, joka paikannimenä

Bonne-Nouvelle, après avoir, malheureusement en mon absence de Paris, lors des magnifiques journées de pillage dites « Sacco-Vanzetti » semblé répondre à l'attente qui fut la mienne, en se désignant vraiment comme un des grands points stratégiques que je cherche en matière de désordre et sur lesquels je persiste à croire que me sont fournis obscurément des repères, — à moi comme à tous ceux qui cèdent de préférence à des instances semblables, pourvu que le sens le plus absolu de l'amour ou de la révolution soit en jeu et entraîne la négation de tout le reste —; tandis que le boulevard Bonne-Nouvelle, les façades de ses cinémas repeintes, s'est depuis lors immobilisé pour moi comme si la Porte Saint-Denis venait de se fermer, j'ai vu renaître et à nouveau mourir le Théâtre des Deux-Masques, qui n'était plus que le Théâtre du Masque et qui, toujours rue Fontaine, n'était plus qu'à mi-distance de chez moi. Etc. C'est drôle, comme disait cet abominable jardinier. Mais ainsi en va, n'est-ce pas, du monde extérieur, cette histoire à dormir debout.

180



(Photo Valentine Hugo)
Une vaste plaque indicatrice bleu ciel... (p. 242).

Kuva 3

tarkoittaa ranskaksi ”päivänkoittoja”. Teksti itse päättyy lainaukseen sanomalehden pikku-uutisesta, jossa siteerataan kadonneen lentokoneen lentäjän viimeistä radioviestiä. Breton ei mainitse tätä seikkaa, mutta kyseisen lentokoneen nimi oli *Dawn*, päivänkoitto. Päivänkoitto on toivon symboli ja Nadja oli kuvannut omaa nimeään venäjän kielen sanan ”toivo” alkuna – vain alkuna (Breton OC, I, 685). Kertomus tämän Bretonin elämään ilmestyneestä ja kadonneesta naisesta päättyy kirpeästi usein siteerattuihin sanoihin: ”Kauneus on KOURISTAVAA tai sitä ei ole”.¹⁵

Kuvat ja liike

Niille, joiden surrealismikäsitys on rakentunut Salvador Dalín teosten kaltaisten figuratiivisten, tarkoituksellisen outojen ja shokeeraavien kuvien pohjalle, *Nadjan* valokuvien ja niissä esiintyvien paikkojen yksinkertainen arkipäiväinen tavanomaisuus voi vaikuttaa yllättävältä: ne ovat kaikkea muuta kuin pittoreskisti surrealistisia. Se, että surrealismi, joka *Surrealismen manifestin* mukaan on mielentila, joka toivottaa tervetulleeksi ja

provosoi ihmeellisen ilmestymistä elämäämme, kuvittaisi itseään näin tavanomaisilla ja banaaleilla näkymillä, voi vaikuttaa vähintäänkin oudolta.¹⁶ Kuitenkin, kohteidensa triviaalisuudesta huolimatta *Nadjan* valokuvat ovat hyvin merkityksellisiä, ei vain kirjoittajalle vaan myös lukijalle. Kuten olemme todenneet, tämä oli osittain seurausta kuvien mystisestä tyhjyydestä, joka onnistuu nostamaan esiin surrealistisen etsinnän kohteen: jokapäiväisestä elämästä poissaolevan ”todellisen elämän”.¹⁷ Valokuvien vaikutus perustuu viime kädessä niiden vuorovaikutukseen tekstin kanssa. Teksti tekee kuvista koskettavia ja viiltäviä kiinnittämällä ne tapahtumiin, joita ne samaan aikaan manaavat esille esittämättä niitä suoraan.

Nadjan kuvat liittyvät myös tekstissä kuvatuihin äkillisiin ja pysäyttäviin yhteensattumiin (*faits-precipices et faits-glissades*). Breton vertaa näitä surrealistisen kirjoituksen yllättäviin kieliuviin (Breton OC, I, 651–652).¹⁸ Surrealistisen kirjoituksen tavoitteena on näin yhdistää tavanomaisten mielleyhtymiemme erillään pitämiä ja eri kontekstiin kuuluvaa asioita. *Nadjan* teksti

kuvaa todellisessa elämässä tapahtuvia äkillisiä arkitodellisuuden elementtien yhteen sattumisia, jotka tuottavat surrealistisen outouden kokemuksen ja joissa voi kohdata jokapäiväiseen elämään sisältyvän ihmeellisen. Nämä satunnaiset kohtaamiset ovat surrealististen kielikuvien ei-tekstuaalisia vastineita. Sikäli kun surrealistit halusivat harjoittaa runoutta todellisessa elämässä (Breton OC, I, 322), olivat kohtaamiset heille kenties jopa vitaalisemmin tärkeämpiä kuin runokuvat. Voidaan ajatella, että äkillisten ja odottamattomien, tekstuaalisten tai muiden, kohtaamisten kirjallinen dokumentointi edellyttää kykyä hetkellisen ja äkillisen rekisteröintiin, jolloin käytetty menetelmä muistuttaa itsessään valokuvasta. Breton itse asiassa vertaakin surrealistista kirjoitusta valokuvaukseen, nimittäen kirjoitusta ”ajatusten valokuvaamiseksi” (Breton OC, I, 245). Passiivisena rekisteröintivälineenä kameran mekanismi vastaa surrealistisen kirjoittajan roolia sellaisena kuin se kuvataan *Surrealismen manifestissa* (Breton OC, I, 330).

Nadjassa oudot ja yllättävät yhteensattumat on kuvattu ainoastaan tekstissä. Kuvien rooli rajoittuu kiinnittämään nämä tapahtumat tapahtumapaikkoihin ja niissä näkyviin esineisiin ja asioihin. Vasta kertomus tuo mukanaan yhteydet ja mielleyhtymät, joita kuvat eivät voi tavoittaa, koska tapahtumat on ensin eletty ja kirjattu, ja dokumentoitu kuviksi vasta jälkeensä. Kuvien ottaminen tapahtumista itsestään olisi pakottanut astumaan sivuun tapahtumista tai lavastamaan niitä, ja näin luopumaan elämän ensisijaisuudesta suhteessa sen representaatioon. *Nadja* kieltäytyy olemasta romaani, elämän jäljittelyä. Jäljittelyn sijaan se on elämän jälkiä, indeksikaalisia merkkejä ja signaaleja. *Nadja* pyrkii ylittämään romaanin kiinnittymällä todellisuuteen fiktiota tiiviimmin ja täten ylittämään kirjallisuuden ja todellisen elämän välisen kuilun. Teksti kykenee tallentamaan ja herättämään eloon menneitä tapahtumia, mihin valokuvat eivät helposti pysty: valokuvat pitää rajata, irrottaa kontekstistaan ja kuvaajan tulee omaksua ainakin hetkeksi kirjaimellisesti objektiivinen suhde tapahtumiin.¹⁹

Näin *Nadjan* valokuvat väistämättä epäonnistuvat kuvaamaan elämää, jota teksti tallentaa.

Kuvat esittävät kirjan tapahtumien tyhjiä lavasteita tai elottomia esineitä, jotka vasta teksti herättää eloon. Breton itsekin valittaa, että paikat vastustivat yrityksiä kuvata niitä sellaisista ”kulmista”, joista hän oli niitä tarkastellut, ja että tässä suhteessa Nadjan kuvitus oli puutteellista (Breton OC, I, 746). Kuvat epäonnistuvat näin tallentamaan tapahtumien dynamiikan. Tapahtumien äkillisyys ja yllättävyys puolestaan näyttäisi pysäyttävän narratiivisen ajan jatkuvuuden tavalla, joka tuo mieleen yhteen hetkelliseen väläykseen ajan pysäyttävän valokuvan. Breton yritti myöhemmin tavoittaa tällaisen dynamismin valokuvien avulla. Teoksessa *L'amour fou* hän kuvaa kouristavaa kauneutta oksymoronin räjähtävä-kiinnitetty (*explosante-fixe*) avulla, jota kuvittaa Man Rayn tanssijan ja hänen hameensa pyörähtelevän liikkeen pysäyttävä valokuva (Breton OC, II, 683). Valokuva sopii hyvin kuvaamaan kouristavan kauneuden ristiriitaisuutta. Kuva on kirjaimellisesti kiinnitetty kehitettäessä: se pysäyttää liikkeen, mutta samalla säilyttää liikkeen indeksikaalisen jäljen. *Nadjan* kuvien pysähtyneen tyhjyyden ja *L'amour fou* joidenkin kuvien täyteläisyyden ja liikkeen kontrasti kuvaa osuvasti kouristavan kauneuden asemaa näissä teoksissa: ensin mainitussa se esiintyy enemmänkin poissaolona tai rakkauden toteutumattomana lupauksena ja jälkimmäisessä kauneuden ja rakkauden läsnäolona, jota jatkuvasti kuitenkin uhkaavat traagisesti hajottavat voimat, kuten teoksen kuudes osa osoittaa.

Nadja yritti epätoivoisesti tavoittaa elämän särkyvyyden, avoimuuden ja epävakauden välineillä, jotka väistämättä epäonnistuvat: yhtäältä romaaninkaltaisella narratiivisella rakenteella, joka vaatii sulkeutumaa ja jonkinlaista loppuratkaisua ja toisaalta valokuvilla, jotka mediuminsa ominaisuuksien myötä pysäyttävät liikkeen. Tarinan lopussa kertomus kieltäytyy sulkemasta itseään ja viimeinen kuva on kuva tienviitasta, joka osoittaa kohti toisia paikkoja, joista Nadja on poissa. Bretonin kertomus tuntuu haihtuvan ja katoavan kuin Nadja Bretonin elämästä tai kuten lopussa mainittu lentokone lentäjineen. Elämä jatkuu, ja narratiivi kieltäytyy sulkeutumasta. Jälkeen jää vain aavemaisia merkkejä ja jälkiä. ■

VIITTEET

- 1 Yrjö Hosiailuoman Kirjallisuusoppi (2016, s.v. 'romaani') määrittelee romaanin seuraavasti: "Laajamuotoisen pääasiassa proosa-asuisen kirjallisuuden muoto, jossa kuvataan fiktiivisiä henkilöitä ja tapahtumia". Oxford English Dictionary (s.v. 'novel') lisää tähän vielä ajatuksen siitä, että henkilöt ja heidän toimintansa edustavat todellista elämää: "A fictitious prose narrative of considerable length [...] in which characters and actions representative of the real world of past or present times are portrayed in a plot of more or less complexity".
- 2 Katso Bretonin kommentteja aiheesta Nadja teoksessa André Breton, *Œuvres complètes*, I, 741.
- 3 Nadjan, oikealta nimitään Léone Delcourt, elämäntarina on kerrottu teoksessa Albach, 2009.
- 4 Ks. Nadjan kirjeet, jotka on alun perin julkaistu facsimile-kopioina Bretonin kokoelmien huuto-kauppaluettelossa, CalmelsCohenin julkaisemassa DVD:ssä 2003. Verkossa: <https://www.andrebretton.fr>
- 5 Yksityiskohtaista tietoa Nadjan kuvituksesta ja sen historiasta löytyy Bretonin koottujen teosten viitteistä, OC, I, 1496 ja 1505–1506.
- 6 Breton, Nadja (1960) ja Breton, Nadja (2007).
- 7 Kirjoitetuttuani tekstin löysin yllättäen maininnan tällaisesta kuvattomasta laitoksesta (Kopp 2008, 245). Kirjan alkuperäinen kustantaja Gallimard julkaisi sen vuonna 1945. Tällöin todennäköisesti elettiin vielä force majeure -poikkeusolosuhteissa kirjanpainamisen ja -kuvittamisen suhteen, eli tässä tapauksessa ei ole välttämättä tarvetta epäillä kustantajan tervejärkisyttä.
- 8 Breton kritisoi Surrealismien manifestissa realistista asennetta ja sitä ilmentäviä romaaneja sekä niissä esitettyjä mitättömiä kuvauksia. Hän siteeraa esimerkkinä aivan tavallisen huoneen kuvauksen Dostojevskilta, jossa lähinnä luetellaan kalusteita (Breton OC I, 313–325). Tätä manifestin jaksoa lukiessa on kuitenkin syytä pitää mielessä, että monet täysin realistiset tai arkipäiväisiä naturalistisen tarkkoja kuvauksia vilisevät romaanit saivat Bretonilta kiitosta, esimerkiksi Thomas Hardyn ja Joris-Karl Huysmansin (OC I, 350, OC II, 996–997 ja OC III, 48).
- 9 Esimerkiksi Paul Éluardin ja Max Ernstin yhteisteokset in *Les Malheurs des immortelles* (1922), *Répétitions*, (1922), tai Bretonin and Joan Mirón yhteistyö *Constellations* (1959).
- 10 Breton ja Aragon julkaisivat Sapètrièren sairaalan arkistojen kuvia hysteeristä kohtauksesta "hysterian viisikymmenvuotispäiviä" juhlistavassa artikkelissaan "'La cinquantenaire de l'hystérie', La révolution surréaliste, no. 11 (1928), 20–22. Breton kirjoitti myös melisairaiden taiteesta 1949 ilmestyneessä artikkelissaan "Art des fous, la clé des champs", OC, III, 884–887.
- 11 Kun Nadja kysyy Bretonilta selivystä jälkimmäisen *Les pas perdus* -teoksessa (1924) julkaistussa artikkelissa "L'esprit nouveau" kuvattuihin outoihin tapahtumasarjoihin, Breton vastaa, että tällaisissa asioissa ei voi muuta kuin havainnoida, "(...) dans un tel domaine le droit de constater me paraît être tout ce qui est permis (...)". Breton OC, I, 691–692.
- 12 Tekstissä, joka taivuttaa satujen alkulauseen "Il était une fois..." (Olipa kerran...) futuuriin "Il y aura une fois", Breton ilmaisee preferoivansa "huomisen lumia" (les neiges de demain) menneiden talvien lumiin. Breton, OC, II, 49–50. Tämän ajallisen suuntautumisen merkityksestä surrealisteille, ks. myös Timo Kaitaro, *Le Surréalisme. Pour un réalisme sans rivage*, 210–213.
- 13 Ks. Albuoy 1969.
- 14 Ja todennäköisesti Blanche Derval, joka mahdollisesti näkyy näytelmän *Les détraquées* esityksestä otetussa kuvassa.
- 15 Alkuperäinen lause on vielä Bretonille tyypilliseen tapaan futuurissa korostaen kauneuden dynaamista luonnetta. Käännös futuuriin ei vain toimi suomeksi, joten noudatan tässä Janne Salon erinomaista käännöstä.
- 16 Vaikka surrealistinen valokuva onkin paremmin tunnettu toisenlaisesta, vähemmän realistisesta kokeellisesta ilmaisusta, ei pidä unohtaa, että dokumentaarisella valokuvalla oli merkittävä rooli surrealismissa, aivan ensimmäisistä surrealistisista julkaisuista, *La révolution surréaliste* (1924–1929) alkaen, ks. Ian Walker 2002.
- 17 Breton päättää Surrealimin manifestin sanoihin "Olemassaolo on toisaalla" ("L'existence est ailleurs" OC, I, 346), viitaten Rimbaud'n väitteeseen "Todellinen elämä on poissa" ("La vraie vie est absente", *Un saison en enfer*, *Delires* I).
- 18 Nadjan ensimmäisessä versiossa Breton puhui "niin sanotusta 'surrealistisesta' kirjoituksesta", mutta vuoden 1963 laitoksessa hän käyttää termiä "'automaattinen' kirjoitus" (OC, I, 1528, variant a). Surrealismien manifestissa esitellyssä automaattikirjoituksessa, jota Breton ja Soupault kokeilivat ensimmäistä kertaa vuonna 1919 teoksessa *Les Champs Magnétiques*, kirjoittaja on koko ajan tietoinen kirjoittamastaan. Tässä suhteessa se eroaa spiritistisestä transsiilassa tehtävästä automaattikirjoituksesta. Surrealistinen automatismi, joka pyrki purkamaan rutinoituja assosiaatiomekanismeja, eroaa myös neurologiassa käytetystä automatismien käsitteestä (esim. Pierre Janet), jossa kyse on stereotyyppisistä toistuvista reaktioista (ks. Bonnet 1988, p. 106–107).
- 19 Ernst Jünger (2013, 21) kontrastoi teoksessaan *Atlantische Fahrt* osuvasti laivan reelingiltä avautuviin näkymin uppoutuvan, muistojaan rikastuttavan katsojan sellaiseen katsojaan, joka pyrkii tallentamaan kokemuksensa mekaanisesti kameralla.

KIRJALLISUUS

- Albach, Hester (2009) Léona, héroïne du surréalisme. Arlette Ounanianin ranskan kielinen käännös flaaminkieleisestä alkuteoksesta. Actes Sud, Arles.
- Albuoy, Pierre (1969) Signe et signal dans Nadja. Europe, 47:483–484, juillet-août, 234–239.
- Baldick, Chris (2015) The Oxford Dictionary of Literary Terms. 4th edition. Oxford University Press, Oxford.
- Bonnet, Marguerite (1988) André Breton. Naissance de l'aventure surréaliste. José Corti, Paris.
- Breton, André (1960) Nadja. Englanniksi kääntänyt Richard Howard. Grove Press, New York.
- Breton, André (2007) Nadja. Suomentanut Janne Salo. Sammakko, Turku.
- Breton, André (OC) Œuvres complètes. 4 vols. Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, Paris. Toimitettu vuosien 1988–2008 aikana.
- Cardinal, Roger (1989) Nadja. Grant & Cutler, London.
- Crastré, Victor (1971) André Breton. Trilogie surréaliste: Nadja, Les vases communicants, L'amour fou. SEDES; Société d'Édition d'Enseignement Supérieur, Paris.
- Hollier, Denis (1993) "Précipités surréalistes (à l'ombre du préfixe sur)". Teoksessa Lire le regard: André Breton & la peinture. Toim. Jacqueline Chénieux-Gendron. Lachenal & Ritter, coll. Pleine Marge, no. 2, 29-57, Paris.
- Hosiaisuus, Yrjö (2016) Kirjallisuusoppi: aapisesta äänirunoon. Avain, Helsinki.
- Ikonen, Teemu (2010) 1700-luvun eurooppalaisen kirjallisuuden ensyklopedia eli Don Quijoten perilliset. Gaudeamus, Helsinki.
- Jünger, Ernst (2013) Atlantische Fahrt. "Rio – Residenz des Weltgestes". Klett-Cotta, Stuttgart.
- Kaitaro, Timo (2008) Le Surréalisme: pour un réalisme sans rivage. L'Harmattan, Paris.
- Lettres de Nadja. <https://www.andrebretton.fr>
- Oxford English Dictionary (OED). 2nd edition. 20 vols. Oxford: Clarendon Press, 1989.
- La révolution surréaliste. Facsimile uusintapainos, Paris: Jean-Michel Place 1976.
- Walker, Ian (2002) City Gorged With Dreams: Surrealism and Documentary Photography in Interwar Paris. Manchester University Press, Manchester.