2 **Pääkirjoitus**
Runouden aika
Vesa Haapala ja Riikka Rossi

5 **Artikkelit**
Intiimi vai poliittinen isänmaa? J. L. Runebergin ”Maamme”, Aleksis Kiven ”Suomenmaa” ja tekstienväliset yhteydet
Jyrki Nummi
32 Vastaanoton kiinalainen erehdys — runoilijan ja kääntäjän sekoittuminen Pertti Niemisen runoilijakuvassa
Tuulia Toivanen

56 **Keskusteluja**
Avata aika ja liike – keskustelu runoilija Olli Sinivaaran kanssa
Vesa Haapala

69 **Lukuja**
Kuolinrunoutta 1400-luvun Kastiliasta
H. K. Riikonen

Ajassa
74 Seminaariraportti: Eeva-Liisa Mannerin juhlaseminaari
Katja Seutu

76 **Lukijoilta**
Teorian vastaisku: pitääkö humanistin äänestää republikaaneja?
Pia Livia Hekanaho

80 **Arvostelut**
Rakkaudella rakkautta tutkimassa
Eva Maria Korsisaari: Tule rakkaani!
Päivi Koivisto
84 Kansallisrunoilija, pedofiili ja homoseksuaali?
Panu Rajala: Runoilijan sydän. J. H. Erkon täyttymätön elämä.
Minna Maijala
88 Edith Södergran och Rudolf Steiner
Jan Häll: Vägen till landet som icke är.
Holger Lillqvist
91 Kuulumisia Espanjan Mannerilta
Tuula Hökkä (toim.): Kirjoittamisen aika.
Karoliina Lummaa
93 Fanikohtaisia luentoja rock-sanoituksista
Toni Lahtinen ja Markku Lehtimäki (toim.): Ääniä äänien takaa.
Markku Soikkeli

99 **Abstracts**

Vesa Haapala ja Riikka Rossi

Hajamietteitä vaaliviikkojen jälkeen

Kirjallisuustieteessä harva seikka on aina yhtä ajankohtainen kuin tekstin, maailman ja lukemisen politiikan suhde. Se, miten tutkija valitsee lähestymistapojaan ja rajaa tulkintansa konteksteja, määrittää hänen asemaansa tieteenalan kentässä yksittäistä tutkimusta laajemminkin – vaikutus ulottuu ammatti-identiteettiin, tutkimuskontakteihin ja jopa työtehtävissä sijoittumiseen saakka. Tässä *Avaimen* numerossa isoa asiaa lähestytään muiden muassa metodivalintojen ja tutkimuksen poliittisuuden kysymysten kautta.

On ollut mielenkiintoista huomata, että suuressa osassa lehdellemme tarjotuista artikkeleista, joista muutamat julkaistaan tässä numerossa, näkyy paluu suuntaan, jonka monet ovat viime vuosina olleet valmiita hautaamaan. Narratologia tekee paluuta, ja vieläpä nuorten tutkijoiden töissä. Tuskin ranskalaisen strukturalismin myötä 1960-luvulla syntynyt kertomuksen tiede on teoreettisena paradigmana koskaan väistynytkään, mutta nyt, omia käsitteitään kysyvänä ja kirjallisiin teoksiin uusia oivalluksia tuovana metodina, se on tulossa jälleen.

Sari Salin herättelee artikkelissaan perinteisistä käsitteistä lähtien kysymyksen Paavo Rintalan *Sissiluutnantti*-romaanin kertojan luotettavuudesta sekä sisäistekijän käsitteen tarpeellisuudesta teoksen tulkinnassa. Artikkeli on oiva osoitus siitä, kuinka narratologisella kysymyksenasettelulla saadaan aikaan uusi ja kiinnostava tulkinnallinen näkökulma yhteiskunnallista kohua herättäneeseen teokseen. Marita Hietasaaren artikkeli, joka käsittelee Lars Sundin *Siklax*-trilogian metalepsistä eli kerrontatasojen sekoittumista, kuvaa, kuinka metalepsis toimii niin menneisyyden kuin kirjoittamisajankohdan tapahtumien jäsentämisen välineenä; kerrontatasojen sekoittaminen tuo eri aikakaudet keskusteluyhteyteen toistensa kanssa, ja osa Sundin teosten yhteiskuntakriittisyydestä syntyy tästä.

Ei strukturalismin paluu silti ole mikään itsestäänselvyys. Strukturalismi on ollut kiivaan keskustelun aihe alkuvuodesta Euroopassa. Tzvetan Todorovin teoksesta *Literature en péril* (Kirjallisuus uhattuna) alkanutta debattia on käyty etenkin *Le Monde* -lehden palstoilla. Ranskassa kirjailijoita ja teoreetikkoja on puhuttanut se, mitä strukturalismi ja kirjallisuudentutkimus ovat saaneet aikaan kirjallisuuden asemalle yhteiskunnassa. Todorov, itse yksi 1960-luvulla syntyneen koulun kärkinimistä, kritisoi strukturalismia ylettömän formalistisesta ja mekaanisesta kirjallisuuden analyysista. Hänen mukaansa strukturalistisen tutkimuksen ongelma on, ettei se puhu teosten kuvaamasta maailmasta vaan omista käsitteistään. Laajemmin Todorov pitää kirjallisuusinstituution ongelmana sitä, että yhteys ”minän” ja ”maailman” välillä on katkennut. Todorovin mukaan tämä on johtanut nihilismiin tutkimuksessa ja solipsismiin kirjallisuudessa. Ilmiön juuret Todorov näkee modernin estetiikan synnyssä 1700-luvulla: kun kirjallisuuskäsitys irtautui retoriikasta ja teoksen tarkastelu siirtyi tuottamisen näkökulmasta havaitsijaan, tapahtui samalla siirtymä yhteisistä asioista ja vaikuttamisen rakenteista subjektiivisuuteen ja esteettisten objektien kontemplaatioon.

Hieman samankaltainen tekstikeskeisen ja yhteiskunnallisen lähestymistavan välinen vastakkainasettelu kuin Ranskassa on noussut esiin *Avaimessa* virinneessä sananvaihdossa tutkimuksen poliittisuudesta. Kristina Malmio esitteli viime vuoden lopulla Daphne Patanin ja Will H. Corralin toimittamaa antologiaa *Theory's Empire* (2005), ja Pia-Livia Hekanaho vastasi esittelyyn omalla näkökulmallaan. Nyt keskustelu siitä, onko kirjallisuudentutkimuksen oltava poliittista ja mitä itse asiassa tutkimuksen poliittisuus merkitsee, jatkuu. Malmion ja Hekanahon sananvaihto on kiinnostavaa seurattavaa, ja odotamme mukaan uusia kasvoja.

Mitä tutkimuksen poliittisuudesta tulisi ajatella? Kaunokirjalliset tekstit ovat aina olleet osa yhteiskuntaa, ja yhteiskunnallis-poliittiset kysymykset elävät niissä eri tavoin. Kirjallisuus on toiminut toisinajattelijana, ”pahan tiedon lähteenä”, kuten Georges Batailles on esittänyt. Se on nostanut esiin yhteiskunnallisia ongelmia, ironisoinut ja satirisoinut vallan mekanismeja ja valtaapitäviä. Toisaalta kysymys tutkimuksen poliittisuudesta on ajankohtainen myös siksi, että yliopistoihin kohdistuu yhä suurempia paineita täyttää niin sanottua kolmatta tehtävää, yhteiskunnallista vaikuttamista. Tässä suhteessa kysymys poliittisuudesta ei ole pelkästään kirjallisuustieteen sisäinen asia.

Voidaan kuitenkin kysyä, mitä poliittisuus ja yhteiskunnallisuus kirjallisuudentutkimuksessa merkitsevät ja millaista poliittista sitoutumista kirjallisuudentutkimus edustaa. Vaikka tutkimus on aina jossakin määrin poliittista, sen arvoa on tuskin mielekästä tarkastella esimerkiksi sen pohjalta, millaiset poliittiset kannat siinä tulevat ajetuiksi tai kuinka sensitiivisiä tulkinnat ovat yhteiskunnallisten ilmiöiden suhteen tai kuinka hyvin tutkijat täyttävät poliittisen korrektiuden kriteerit. Kirjallisuustieteen, kuten minkä tahansa tieteenalan, ensimmäiset kysymykset eivät ole poliittisia vaan metodisia. Humanistista ja yhteiskunnallista tutkimusta kiinnostaa luonnollisesti, miten yksittäinen tutkija perustelee asemansa ja tutkimusotteensa sekä se, millaisia poliittisia implikaatioita tietyillä teorioilla tai tutkimistavoilla on, mutta itse asian pääpaino ja suhteellisen objektiivisin kriteerein arvioitavissa oleva panos sisältyy metodiikkaan.

Toisaalta asiaa voidaan tarkastella siitä lähtien, millaista poliittisuuden mallia kestäväksi osoittautunut kirjallisuus tarjoaa. Useimmat klassikoiksi muodostuneet teokset

ovat luoneet eri aikojen tulkitsijoille monia, jopa ristiriitaisia tulkinnan mahdollisuuksia. Klassikkoteosten arvo, niiden esteettisten piirteiden kulminoituma, onkin usein juuri siinä, että ne säilyttävät avoimuutensa, merkityksellistyvät tuoreesti eri ajoissa eivätkä alistu tarkasti määriteltävään poliittiseen kantaan tai totuudeksi itsensä esittävän maailmankuvan äänitorviksi. Tämä kirjallisuuden kvaliteetti kannattaa pitää mielessä myös tutkimusongelmia ja metodeja valittaessa. Myös klassisten runousoppien, kuten Platonin ja Aristoteleen teorioiden arvo on muualla kuin aikaansa sidotuissa poliittisissa kannoissa, joita niistä toki löytyy. Olennaisempaa onkin, että nämä klassikot ovat sekä esitystavallaan että argumenteillaan onnistuneet sanomaan paljonkin kiinnostavaa kirjallisuudesta, sen lajeista, olemisen tavoista ja vastaanotosta.

Oltiinpa tutkimuksen poliittisuudesta mitä mieltä hyvänsä, kirjallisuustieteen tulevaisuus ei ole yksioikoisessa yhden metodin tai aatesuunnan nimiin vannomisessa. Jotta nykytutkimus saavuttaisi metodisesti jotakin siitä, mitä formalistit, uuskriitikot, strukturalistit ja dekonstruktionistit ovat saaneet aikaan, tarvitaan rohkeita ja kriittisiä rajanylityksiä sekä perinteen laajaa tuntemusta. Kuten professori Philippe Hamon toteaa *Avaimen* haastattelussa, esimerkiksi teksti- ja kontekstikeskeistä lähestymistapaa, strukturalistista metodia ja kulttuurintutkimuksellista kriittistä ja kontekstoivaa lukutapaa ei tarvitse nähdä vastakkaisina tai toisiaan poissulkevina. Mika Hallilan hermeneuttinen pohdinta puolestaan tuo hienosti esiin, miten keskeistä tutkimuksen etiikan kannalta on ajatella käsitteitä ja sanoja, esimerkiksi sitä, mitä ”toisella” tarkoitetaan kirjallisuustieteellisessä tutkimuksessa. Filosofisesta hermeneutiikasta saattaisikin löytyä yksi omaa asemaansa pohtivalle nykytutkimukselle antoisimmista keskustelukumppaneista.

Nähtäväksi jää, onko kriittinen teoriakeskustelu Suomessa lähinnä nuorten kirjallisuudentutkijoiden tehtävä. KTS:n 80-vuotisjuhlaseminaarissa kokoontuivat kirjallisuudentutkimuksen metodien tulevaisuutta pohtimaan alan professorit. Hannu Riikosen, Päivi Lappalaisen, Liisa Saariluoman, Risto Turusen ja Pirjo Lyytikäisen keskustelua leimasi sopuisa yhteisymmärrys. Kiistoja, paradigmojen vastakkainasetteluja tai intohimoisia tunnustuksia väristä ei saatu esille edes pyytämällä. Professorit kehuivat kilvan toisiaan, painottivat näkökulmien moneutta ja hymyilivät kuin hallitusneuvotteluissa.

Sari Salin

Kun sissiltä meni hermot – Paavo Rintalan *Sissiluutnantin* epäluotettava kertoja

1960-luku oli suomalaisessa kulttuurissa murrosaikaa, minkä osoituksena on pidetty niin sanottuja ”kirjasotia”. Nykynäkökulmasta katsottuna näistä taisteluista ei puutu absurdeja piirteitä. Paavo Rintalan sotakirja *Sissiluutnantti* (1963) aiheutti tällaisen kirjasodan. Kenraalit ja rintamamiesjärjestöt ampuivat kovilla julkilausumilla, jotka perustuivat kovin yksioikoiseen mimeettiseen kirjallisuuskäsitykseen. *Sissiluutnantin* lukijakuntaa ärsytti ennen kaikkea lottien kuvaus. Rintalan kirjan katsottiin häpäisevän sekä järjestöä että lottia yksilöinä, ja naisia yleensäkin, kuten käy ilmi Pekka Tarkan tutkimuksesta *Paavo Rintalan saarna ja seurakunta* (1966, 112). Jopa kirjallisuusarvostelijat lukivat teosta faktana (mt. 111). Tarkan mukaan Rintalan teoksen kaunokirjallinen ja esteettinen luonne jäi hämärän peittoon julkisessa keskustelussa. Tarkan kirjallisuussosiologinen tutkimus kartoittaa teoksen vastaanoton, selvittää kirjasodan vaiheet ja esittää tulkintoja romaanista, mutta sen ajan tutkijoille tyypilliseen tapaan jättää tarkemman kerronnan analyysin väliin. Tässä artikkelissa pyrin osoittamaan, että juuri *Sissiluutnantin* kerronnan erikoispiirteiden vaillinainen ymmärtäminen aiheutti kollektiivisen väärinluennan ja sytytti kirjasodan.

Sissiluutnantin kertojana toimii homodiegeettinen, romaanin tapahtumiin osallistuva minäkertoja, jonka tajunnan läpi koko fiktion maailma tapahtumineen ja henkilöineen suodattuu. Kertojan, luutnantti Takalan, näkemykset olivat sodan aikana ja ovat edelleen kovin kaukana lukijakunnan – eikä vain kenraalien – arvoista. Asetelma täyttää kaikki klassisen epäluotettavan kerronnan tuntomerkit. Onko meillä syytä luottaa kaikkeen, mitä Takala kertoo? Ja ellei, niin mitä osaa hänen kertomuksestaan pitäisi epäillä ja miksi?

Aloitan esittelemällä ja arvioimalla Ansgar Nünningin näkemystä epäluotettavasta kertojasta ja vertailemalla sitä perinteiseen boothilaiseen malliin. Tämän jälkeen analysoin *Sissiluutnantin* kertojan luotettavuutta. Romaanianalyysia edeltää pitkähkö teoreettinen esitys, jonka katson kuitenkin tarpeelliseksi, sillä epäluotettavan kertojan ja sisäistekijän käsitteet ovat viime vuosina herättäneet paljon keskustelua, eikä kaikesta ole suinkaan päästy yksimielisyyteen.

1. Epäluotettavan kertojan käsite ja teoria

Kerronnan epäluotettavuus on vaikeatajuinen käsite, joten aluksi on ehkä syytä kerrata muutamia itsestäänselvyyksiä. Ensinnäkin epäluotettavat kertojat ovat useimmiten minäkertojia[1], mutta kaikki minäkertojat eivät ole epäluotettavia.[2] Toinen selviö on, että kertojan epäluotettavuus ei ole sama asia kuin teoksen ”epäuskottavuus”, vaan epäluotettavuus koskee teoksen sisäisestä todellisuudesta annettua kuvaa. Kertojan epäluotettavuus ei riipu siitä, vastaako teoksen todellisuus tekstin ulkoista todellisuutta. Silti ”epäuskottavat” ainekset saattavat olla merkki kertojan epäluotettavuudesta, mutta vain jos ne ovat epäuskottavia myös romaanin todellisuudessa. Jos romaanin todellisuudessa luudalla lentäminen on luonteva tapa liikkua paikasta toiseen, ei kertoja tietenkään ole epäluotettava sellaisesta kertoessaan. Kolmas itsestäänselvyys on, että kukaan kertoja ei voi olla täysin epäluotettava, vaan hänen kertomuksensa luotettavuus kyseenalaistuu aina vain tietyiltä osin.[3]

Wayne Clayson Booth (1921–2005) loi epäluotettavan kertojan ja siihen liittyvän sisäistekijän käsitteet teoksessaan *The Rhetoric of Fiction* (1961). Molemmat käsitteet ovat edelleenkin narratologien käytössä, mutta sisäistekijän käsite on herättänyt paljon keskustelua ja kritiikkiä. Kuitenkaan Boothin epäluotettavan kerronnan määritelmälle ei ole vuosikymmeniin löytynyt haastajaa. Boothin mukaan *kertoja on epäluotettava silloin, kun kertojan arvot ja normit ovat ristiriidassa sisäistekijän arvojen ja normien kanssa* (Booth 1961, 158). [4]

Tarpeeton ja haitallinen sisäistekijä?

Ansgar Nünning on viime vuosina pyrkinyt kehittämään uudenlaista epäluotettavan kertojan mallia, joka korostaa lukijan panosta. Konventionaaliset näkemykset kertojan epäluotettavuudesta ovat Nünningin mukaan metodologisesti epätyydyttäviä, koska ne jättävät auki kysymyksen, millainen on se kognitiivinen lukuprosessi, joka johtaa kertojan epäluotettavuuden havaitsemiseen, tai sitten ne puhuvat asiasta hämärästi ja metaforisesti. Ilmeisesti Boothin metafora ”kirjailijan ja lukijan salaliitto” (Booth 1961, 300) onkin innoittanut kehittämään muita metaforia siitä, miten lukija ja tekijä puuhaavat jotakin ”kertojan selän takana” (esim. Chatman 1978, 233; Riggan 1981, 13; Yacobi 1981, 125). Chatmanin (1978, 233) ”rivien välistä lukeminen” ei kelpaa Nünningille ollenkaan – eihän rivien väleissä ole mitään luettavaa (Nünning 1999b, 69; 1997a, 89–90). Ilmeisesti Nünning on niitä tutkijoita, joiden mielestä tieteen kielen tulee olla puhdasta metaforisuudesta. Nünning myös katsoo, että epäluotettavasta kertojasta voi puhua ilman sisäistekijän käsitettä, ja että kertojan epäluotettavuus on jopa helpompi käsittää ilman sitä. Nünning ehdottaa, että sisäistekijän arvojen ja normien sijaan on kiinnitettävä huomiota teoksen kokonaisuuteen eli teoksen arvoihin ja normeihin. Nünning luettelee useita erilaisia signaaleja, joiden avulla teksti paljastaa

kertojan epäluotettavuuden.

Nünning arvostelee sisäistekijän käsitettä hämäräksi ja ristiriitaiseksi ja nimittää sitä ”antropomorfiseksi aaveeksi”(Nünning 1997a, 95; 1999b, 66–67).[5] Yksi sisäistekijä-termin pahimpia ongelmia on, että se tuntuu vihjaavan jotakin tekijästä, vaikka koko käsitteen arvo on ollut nimenomaan sen osoittamisessa, ettei kertojan ja tekijän näkemyksiä voi samastaa (Nünning 1999b, 66; 1997b, 97). Boothin teoria välttää puhumista tekijän intentiosta, mutta tekee sen kuitenkin vaivihkaa sisäistekijän käsitteen kautta, ikään kuin kertojan epäluotettavuuden synnyttämän ironian kohdalla olisi liian radikaalia luopua tekijän intention arvailusta ja jäädä ja jättää muut lukijat pelkästään itsensä ja lukutaitonsa varaan. Boothin kovin pähkinä oli Vladimir Nabokovin *Lolita* (1955), jossa Booth halusi kuulla sisäistekijän moraalisen äänen voidakseen selittää romaanin vastenmielisyyden ja pelastaa kirjailijan maineen (ks. Booth 1961, 390–391). *Lolitan* tapaus on hyvä esimerkki siitä, miten kummallisiin ajatuksiin sisäistekijän käsite voi tulkitsijan johtaa. Boothin näkemys siitä, että sisäistekijä on kirjailijan antama hyvä kuva itsestään[6] (Booth 1961, 395) on ongelmallinen. Ajatus sisäistekijästä kirjailijan ”parempana minänä” on yhtä kummallinen kuin ajatus Humbert Humbertista Nabokovin huonompana minänä. Sisäistekijää ei juuri käytetäkään muuten kuin epäluotettavan kertojan yhteydessä, siitä huolimatta, että käsite sisältyy kaikille kirjallisuuden opiskelijoille tuttuun ”Boothin-Chatmanin malliin”.[7]

Sisäistekijän käsite on ollut tarpeen lähinnä romaanin ironian yhteydessä. Romaaneissa voi ilmetä monenlaista ironiaa. Romaani*kerronnan* ironia voi merkitä joko kertojan ironiaa tai kertojan epäluotettavuutta, jolloin kertoja ei ole ironinen, vaan *ironisoituu* (Chatman 1978, 229). Tämän erottelun kannalta sisäistekijä on kieltämättä hyödyllinen käsite, ainakin mikäli katsomme tarpeelliseksi määritellä ironian subjektin. Ironian subjekti voi olla kertoja, ja ironian kohteena on silloin esimerkiksi henkilö, mutta kuka on ironian subjekti silloin, kun ironian kohteena on kertoja? Sisäistekijän olettaminen on tarpeellista tekijän intentiosta puhumisen välttämiseksi (ks. Chatman 1978, 233; 1990, 75).

Mikäli emme halua käyttää sisäistekijän käsitettä, meidän on myös lakattava pohtimasta, kuka tai mikä on ironian subjekti silloin, kun se ei ole kertoja. Linda Hutcheon (1995, 117) on ratkaissut ongelman puhumalla ”tulkitsijan intentiosta”. Mutta vaikka tulkitsijan kapasiteetista[8] riippuu paljon, tulkitsijan intentio ei voi olla riittävä perustelu, vaan ironian signaaleita on oltava tekstissä, jotta lukija voisi perustellusti tulkita tekstin ironiseksi. Tekstin intentiosta puhuminen on myös ongelmallista, niinpä sisäistekijän innokkain puolustaja (ja kehittäjä) Seymour Chatman puhuu tekstin intention (*intention*) sijaan tekstin tarkoituksesta (*intent*) eli kokonaismerkityksestä (1990, 74). Mihin hän sitten sisäistekijän käsitettä tarvitsee, jää epäselväksi.

Booth esitti, että kertojan epäluotettavuuden määrittelemiseksi lukijan on pääteltävä, millainen arvomaailma sisäistekijällä on. Tämä on Rimmon-Kenanin (1991, 129)

mielestä hankala ja Nünningin mielestä mahdoton tehtävä (Nünning 1999b, 66). Sisäistekijän käsite on problemaattinen myös siksi, että se näyttäytyy ikään kuin tekstuaalisena ilmiönä. Kuitenkin on selvää, että koska sisäistekijällä ei ole ”ääntä”, kuten kertojalla on, sisäistekijää ei ole tekstissä olemassa, ellei lukija sitä konstruoi (Nünning 1999b, 66).[9] Sisäistekijän käsite on kaiken kaikkiaan Nünningin mukaan syynä siihen, että kertojan epäluotettavuuskin on selkeän teorian puutteessa jäänyt hämäräksi käsitteeksi.

Nünningin mukaan kumpaakaan käsitettä ei tarvita tekstin tulkinnassa, ja itse olen taipuvainen ajattelemaan samoin, mutta kaikki tutkijat eivät ole asiasta samaa mieltä. Nünningin näkemystä tiukasti kritisoinut James Phelan pitää sisäistekijää kuten tekijän intentiotakin edelleenkin tarpeellisina tekstin tulkitsemisessa, ja katsoo jopa, ettei sisäistekijän käsite vaikeuta tulkitsemista vaan helpottaa sitä (Phelan 2005, 46). Tulkitseminen on ennen kaikkea koherenssin etsimistä, ja sisäistekijä on Phelanin mukaan nimenomaan tekstin koherenssin lähde (mt. 48). Phelanin ja Nünningin ajattelun suurin ero piilee juuri tässä: Nünning pitää koherenssin lähteenä lukijaa, Phelan sisäistekijää. Nünningin näkemyksen puolesta puhuu se tosiasia, että eri aikoina tuotetaan erilaisia tulkintoja, ja romaanin koherenssi on mahdollista hahmottaa monella tavalla. Erilaiset ideologiat eri aikakausina tuottavat väistämättä erilaisia tulkintoja myös *Sissiluutnantista*. Nykyisin olisi kovin vaikeaa Pekka Tarkan tavoin tulkita *Sissiluutnantin* lottakuvan kertovan luokkakonfliktista, joka näkyy Tarkan mukaan myös Rintalan romaanin upseerien ja sotamiesten välisissä suhteissa (Tarkka 1966, 57).

Phelan tutkii kirjallisuuden retoriikkaa ja etiikkaa ja on siis Boothin henkinen perillinen, mikä näkyy myös lievänä konservatiivisuutena ja huolehtimisena siitä, että tekstien oikeat, siis kirjailijan tarkoittamat, merkitykset varmasti menevät perille. Phelan tosin sanoo, että hänen puolustamansa sisäistekijän käsite ei ole sama kuin Boothin käsite, vaan uudistettu näkemys sisäistekijästä. Se on ”käsitteellinen skeema”, jonka avulla kirjailija hahmottaa teoksensa ja jonka siis pitäisi myös välittyä lukijalle (Phelan 2005, 49). Phelan ei halua puhua Boothin tapaan sisäistekijästä kirjailijan ”toisena minänä” tai ”parempana minänä”, vaan Chatmanin tavoin kirjallisen kommunikaatiotapahtuman agenttina, vaikka ei hyväksy myöskään Boothin-Chatmanin mallia sellaisenaan (Phelan 2005, 45–49). Silti Phelan tuntuu käytännössä usein samastavan tekijän ja sisäistekijän, kuten Boothkin tekee (ks. myös Booth 2005). Tällöin kirjallisuuden ”etiikan tutkimisesta” tulee lähinnä kirjailijan moraalin arvioimista.

Greta Olson on osoittanut Nünningin ja Boothin (ja Phelanin) mallien samankaltaisuudet. Loppujen lopuksi kummassakin mallissa on kysymys siitä, että lukija lukee ja päättelee kertojan epäluotettavuuden tekstin pohjalta (Olson 2003, 104). Booth ei unohda lukijaa, sen kertoo jo ”lukijan ja kirjailijan salaliiton” metafora. Erona on vain se, että Nünning on ”epistemologisen epävarmuuden” aikakauden lapsi siinä missä

Booth vielä uskoi yhden oikean tulkinnan mahdollisuuteen (mt. 98). Tätä eroa ei kuitenkaan ole syytä vähätellä. Vaikka poststrukturalismilla oli kenties ylilyöntinsä, emme voi teeskennellä, ettei poststrukturalismia ole koskaan ollutkaan.

Boothin ja Nünningin epäluotettavan kertojan määritelmiä vertaamalla voi tosiaankin havaita enemmän yhteistä kuin erilaista. Nünningin määritelmä ilman sisäistekijän käsitettä kuuluu seuraavasti: *epäluotettava kertoja on kertoja, jonka näkemys on ristiriidassa lukijan ja koko tekstin arvo- ja normisysteemien kanssa* (1997b, 107; 1999b, 69). Arvosysteemeihin kuuluvat lukijan ja teoksen moraaliset näkemykset, normisysteemeihin sisältyy kaikki se tieto, jota teos tarjoaa ohi kertojan, sekä lukijan tieto maailmasta. Boothin määritelmä taas kuuluu sanatarkasti: “I have called a narrator *reliable* when he speaks for or acts in accordance with the norms of the work (which is to say the implied author's norms), *unreliable* when he does not” (Booth 1961, 158). Boothkin siis puhuu ”teoksen normeista”, ja sisäistekijän hän mainitsee tässä tapauksessa sulkeissa. Tämän otteen valossa onkin vaikea käsittää, mihin sulkeissa lisättyä sisäistekijää oikein tarvitaan. Nünning osoittaa, että sisäistekijä on alun alkaenkin turha käsite, kun sen perustelemiseksi kuitenkin viitataan ”teoksen kokonaisuuteen” tai ”teoksen normeihin”. Siksi onkin pettymys, että Nünning reagoi Phelanin kritiikkiin nynnyilemällä. Nünning (2005, 89–107) yrittää luoda Phelanin retorisen ja oman kognitiivisen mallinsa pohjalta synteesin, mikä onkin monelta osin mahdollista, ja monet Phelanin analyysit ovat mainioita (esim. Phelan 2005). Harmillista on vain se, että Nünning ei kommentoi lainkaan sisäistekijää koskevaa syvempää filosofista juopaa, joka väkisinkin erottaa Phelanin ja Boothin mallit Nünningin mallista.

Palatkaamme Nünningin määritelmään. Siinä mainittu ”lukijan arvosysteemi” on yksinkertaistus, joka tarkoittaa, että on olemassa kaikille ihmisille yhteisiä, pysyviä arvoja. Vaikka lukijan arvot voivat periaatteessa olla mitä tahansa, tulkinnan perustelussa on voitava viitata joihinkin yhteisiin arvoihin; ne ovat kommunikaation edellytys silloin, kun tulkinta pyrkii saavuttamaan jonkinlaisen yleispätevyyden. Kuinka paljon yhteisiä arvoja voidaan olettaa, on arvioitava jokaisen tulkinnan yhteydessä erikseen. On selvää, että lukijan näkemykset normaaliudesta ja moraalista ovat kulttuurisidonnaisia. Kertojan määritteleminen epäluotettavaksi ei koskaan ole neutraali kuvaus vaan kannanotto, joka kertoo tulkitsijan uskomuksista ja asenteista (Nünning 1999b, 70). Uskon, että on olemassa jopa yleisinhimillisiä arvoja, ja niiden pohjalle epäluotettavuus yleensä rakentuukin. *Sissiluutnantin* kertoja pitää sotaa parempana kuin rauhaa; väitän, että suurin osa ihmisistä on asiasta eri mieltä. Sisäistekijän takaamasta merkityksestä luopuminen ei siis tarkoita täydelliselle (arvo)relativismille antautumista.

Usein hämmennystä aiheuttaa epäselvyys siitä, tarkoitetaanko kertojan epäluotettavuudella kertojan poikkeavaa arvomaailmaa vai sitä, että lukijalla on syytä epäillä kertojaa tarinan yksityiskohtien vääristelystä. Kertoja voi olla epäluotettava molemmil-

la tavoilla. Nünning nimittää näitä epäluotettavuuden tyyppejä moraaliseksi ja epistemologiseksi[10] (Nünning 1997a, 88): onhan eroa kertojalla, joka kertoo kylmän tyynesti mitä kauheimmista tapahtumista, ja kertojalla, jonka ymmärryskyky vaikuttaa puutteelliselta (Nünning 1999b, 68). Esimerkiksi *Lolitan* kertoja Humbert Humbert puolustelee suhdettaan alaikäiseen tyttöön ja jopa syyttää tätä viettelijättäreksi, eli hän on moraalisesti epäluotettava kertoja. Kuitenkin moraalinen epäluotettavuus on monesti myös faktuaalista epäluotettavuutta. Humbert kuten *Sissiluutnantin* kertojakin vääristelevät faktoja. Moraalisen ja epistemologisen epäluotettavuuden erottaminen toisistaan on usein mahdotonta, ja epäluotettavuuden tyyppi ja aste saattavat vaihdella kertomuksen aikana.[11]

Yleisin ja tyypillisin tapaus, jolloin puhutaan kertojan epäluotettavuudesta, on kertojan vääristynyt kuva todellisuudesta: hän on ”hullu” tai ainakin ajattelee poikkeavalla tavalla. *Sissiluutnantin* kertoja esimerkiksi pitää sotimista normaalina elämäntapana, mikä saa lukijan epäilemään hänen mielenterveyttään. Erilaisia poikkeavuuden variaatioita on tietenkin loputtomasti. Mielestäni poikkeavuus sinänsä ei tee kertojasta epäluotettavaa, vaan kertojan näkemyksen ristiriitaisuus muun tekstin tai kontekstin tarjoaman informaation kanssa.

Epäluotettavuuden signaalit

Mistä merkeistä lukija sitten tietää, milloin kertojan välittämä tieto on epäluotettavaa? Nünning esittelee tekstuaalisia ja kontekstuaalisia signaaleja, jotka kielivät lukijalle, että kertojan tulkintoihin on syytä suhtautua epäluuloisesti. Nünningin mukaan epäluotettavan kertojan havaitseminen tekstissä ei ole siis kiinni lukijan kyvystä ”lukea rivien välistä”, vaan siitä, miten hän havaitsee epäluotettavuuden signaalit. (Nünning 1997a, 95–101; 1999a, 64–69.) Greta Olson näkee Nünningin mallissa paradoksaalisena sen, että vaikka Nünning ei usko tekstin yhteen oikeaan (teksti-immanenttiin) merkitykseen, hän silti luettelee epäluotettavuuden tekstuaalisia signaaleja (Olson 2003, 97). Nünningin tekstuaaliset ja kontekstuaaliset, lukijan viitekehyksestä riippuvat, signaalit kuitenkin toimivat aina yhdessä, vaikka Nünning luetteleekin ne erikseen. Tekstuaalistenkin signaalien havaitseminen siis riippuu lukijan kompetenssista.

Tekstuaalisia signaaleja ovat ensinnäkin kertojan lausuntojen sisäiset ristiriitaisuudet ja niiden ristiriitaisuudet hänen tekojensa kanssa. Nämä ovat varsin selkeitä epäluotettavuuden osoittimia, jotka paljastavat esimerkiksi kertojan mielentilan sekavuuden. Joskus kertojan näkemykset voivat olla ristiriidassa myös kuvailevien tai raportoivien tekstijaksojen kanssa. Kathleen Wall on analysoinut, miten Kazuo Ishiguron romaanissa *The Remains of the Day* (1989, suom. *Pitkän päivän ilta* 1990) kertojapäähenkilö hovimestari Stevens ei paljasta tunteitaan, mutta lukija voi päätellä muiden henkilöiden repliikeistä, että päähenkilö itkee (Wall 1994, 24–28). Tällaiset tapaukset

ovat tosin moniselitteisiä, sillä kertojahan itse raportoi muiden henkilöiden repliikeistä.[12] Myös kertojan kielen omituisuudet, idiosynkrasiat ja kielen normien rikkomukset voivat toimia epäluotettavuuden johtolankoina. (Nünning 1997a, 96–97.)

Yksi selkeimpiä signaaleja on kahden tai useamman kertojan näkemysten ristiriita. Nünning (1997a, 97–98) mainitsee ja Riggan (1981, 3–10) on analysoinut tarkemminkin John Fowlesin romaania *The Collector* (1963), jossa ensimmäinen kertoja paljastuu epäluotettavaksi toisen kertojan eli hänen kidnappaamansa naisen päiväkirjamerkintöjen (ja muiden seikkojen) perusteella. Kahden kertojan näkemyksen välinen konflikti aiheuttaa ainakin periaatteessa kysymyksen siitä, kumpi kertoja on luotettava, vai onko kumpikaan. Yleensä tekstin kokonaisuus ja tekstin tarjoamat lisävihjeet ratkaisevat, miten asia on tulkittava.

Epäluotettavuuden pragmaattisina osoittimina toimivat usein kertojaan itseensä tai lukijaan suuntautuvat ilmaukset. Minäkertoja, esimerkiksi tunnustusromaaneissa, saattaa olla maaninen monologisti, jonka lempisana on ”minä”. Toisaalta lukijan puhutteleminen voi myös olla runsasta. *Pitkän päivän illassa* Stevens viljelee sellaisia fraaseja kuin ”saatatte ehkä ymmärtää”, ”suotte ehkä anteeksi”, ”lienette samaa mieltä”, jotka paljastavat, että kertoja yrittää epätoivoisesti oikeuttaa omaa käytöstään ja maailmankuvaansa. (Nünning 1997a, 97.) [13]

Nünning ei kuitenkaan käsittele sitä, miten minäkertojan kertovan minän ja kokevan minän välinen etäisyys korreloi kertojan epäluotettavuuden kanssa, mikä on Nünningin näkemyksen suurin puute. Mitä enemmän romaanissa korostetaan kertovan minän ja kokevan minän ajallista ja henkistä etäisyyttä, sitä mahdollisempaa on epäluotettavuuskin. Silloin kun kertoja kuvailee kirjoitusprosessiaan, etäisyys on suurimmillaan.[14] Mutta minäkertojat eivät aina ole tunnustajien kaltaisia maanisia monologisteja. On olemassa minäkertojia, jotka keskittyvät menneisiin tapahtumiin ja menneeseen itseensä enemmän kuin kertovaan itseensä tai kirjoitusprosessiinsa. Tällaiset kertojat vaikuttavat objektiivisemmilta kuin itsestään höpöttävät kertojat, ja heidän epäluotettavuutensa – mikäli he ovat epäluotettavia – havaitseminen on vaikeampaa. Esimerkiksi *Sissiluutnantin* kertoja ei viittaa omaan tekstiinsä tai kirjoittamiseensa eikä puhuttele lukijaa, vaan keskittyy sodan ja rintamaelämän tapahtumiin ja niiden pohtimiseen. Päinvastoin on *Lolitassa*, jossa kertojan ja kokijan välinen etäisyys korostuu ja kertoja on tyypillinen tunnustaja. Kuten James Phelan hienossa analyysissään osoittaa, kertojan epäluotettavuus rakentuu juuri kaksoisfokalisaation (*dual focalization*) varaan. Kokijan toimiessa fokalisoijana paljastuu aivan toisenlaisia asioita kuin kertojan fokalisaation kautta. (Phelan 2005, 98–131). *Lolita* lienee yksi maailman kiistellyimpiä romaaneja juuri siksi, että kertojan epäluotettavuus (ja sen myötä moraaliset ristiriidat) tuodaan esille hienovaraisin keinoin, jotka vaativat lukijalta poikkeuksellista tarkkuutta. *Sissiluutnantissa* kertojan epäluotettavuus on vieläkin vaikeampaa havaita, eipä siis ihme, että se on sytyttänyt ”kirjasodan”.

Toisinaan romaani tematisoi kertojan epäluotettavuuden, esimerkiksi kun kertoja paljastaa itse oman epävarmuutensa tapahtumien kulusta, tai kun romaani tematisoi muistiin tai mielenterveyteen liittyvät ongelmat. Näin tapahtuu *Sissiluutnantissa*, kun kertojapäähenkilö Takala puhuu ja ajattelee toistuvasti ”hermojen menettämistä” ja ”hullujenhuoneelle” joutumista. Kertojan tulkitseminen hulluksi on ensimmäinen askel, mutta se ei vielä riitä, vaan kertojan epäluotettavuus on osoitettava tekstissä (missä asioissa ja millä tavalla kertoja on epäluotettava). Toisinaan kertoja vaikuttaa itse hyvin tietoiselta omasta epäluotettavuudestaan, ja silloin herää paradoksaalinen kysymys, onko hän epäluotettava vaiko vain erityisen rehellinen ja siis luotettava kertoja? Jälleen tekstin kokonaisuus ratkaisee, kumpaan kategoriaan kertoja on pantava.[15]

Kontekstuaalisia epäluotettavuuden signaaleja ovat epäyhteneväisyydet kertojan ja lukijan tietojen ja arvojen välillä. Millaista tekstinulkoista tietoa lukija sitten tarvitsee tulkitakseen kertojan epäluotettavaksi? Nünning (1997a, 100–101) on hahmotellut erilaisia ”viitekehyksiä”, joita lukija hyödyntää lukuprosessinsa aikana. Ensimmäinen viitekehys on lukijan arvostelukyky. Lukijan on kyettävä erottamaan kertojan mahdollisesti ”vinksahtanut” näkökulma ja vertaamaan sitä ”terveeseen järkeen” tai yleiseen tietoonsa maailmasta. Toiseksi lukijalla on oltava jonkin verran psykologista tietoa voidakseen arvioida kertojan mielentilaa (vrt. Wall 1994, 29).[16] Kolmanneksi lukija hyödyntää yleisesti hyväksyttyjä moraalisia standardeja. Kaikki nämä tiedot ja taidot ovat lukijalle välttämättömiä, mutta niiden tarkempi määritteleminen on hyvin vaikeaa, eikä Nünning sitä yritäkään. Neljänneksi lukijan on tunnettava kirjallisia konventioita, kuten lajien konventioita (vrt. edellä käsitellyt tunnustusromaanit) ja stereotyyppisten henkilöhahmojen konventioita (esimerkkinä Nünning mainitsee pikaron). Konventioiden tuntemuksen merkitys on valtavan suuri: kertojan epäluotettavuus, kuten monet muutkin ironiapitoiset ilmiöt (esim. parodia), jäävät kokemattomalta lukijalta huomaamatta.

Nünningin tulkintaohjeet ja signaalit ovat hyödyllisiä, koska ne kuvaavat prosessia, jonka kautta kertoja tulkitaan epäluotettavaksi, ja pyrkivät samalla neuvomaan kädestä pitäen, miten tulkinta on tehtävä. Tästä huolimatta ne eivät tietenkään takaa automaattista tulkintaa – mikä olisikin pelottavaa – vaan lukijan on käytettävä kaikki tulkitsijantaitonsa ensinnäkin huomatakseen epäluotettavuuden, ja sitten perustellakseen sen. Ensimmäinen vaihe prosessissa on intuitiivinen, ja tulkinnan perusteleminen on varsinainen haaste. Arvonsa on silläkin, että Nünningin tulkintaohjeet pyrkivät opettamaan ironian tulkitsemista ja samalla demystifioimaan sitä: ironia ei ole pelkästään subjektiivista vaan perusteltavissa. Kertojan epäluotettavuuden kimpussa painiskellessaan lukija on pakotettu panemaan itsensä ja omat arvonsa peliin, mutta sama pätee tulkitsemiseen yleensäkin.

Nünning ei käsittele artikkeleissaan sitä kiusallista seikkaa, että ironiaan ja kertojan epäluotettavuuteen liittyy usein moniselitteisyyttä, josta on mahdotonta päästä eroon,

olivatpa tulkitsijan metodit ja välineet kuinka tieteelliset hyvänsä. Riippuu tulkitsijan luonteesta, kuinka paljon hän havaitsee ja sietää tällaista monitulkintaisuutta. Rimmon-Kenan (1991, 131) on rehellisempi mainitessaan Henry Jamesin *The Turn of the Screwn* (1898) kaksitulkintaisuudesta: on yhtä mahdollista tulkita kertoja epäluotettavaksi kuin luotettavaksikin. Jos tulkitaan, että kertoja on hullu, hän on epäluotettava, jos taas häntä pidetään luotettavana, niin romaanin maailmassa tapahtuu yliluonnollisia asioita. Jamesin romaani osoittaa myös, että kertojan epäluotettavuus ei ole mahdollista maailmassa, jossa kaikki on mahdollista. Kathleen Wall näkee Ishiguron *Pitkän päivän illan* dekonstruoivan totuuden käsitteen (Wall 1994, 23), mutta siitä tuskin on kyse; silloinhan Wallin olisi mahdotonta analysoida romaanin kertojan epäluotettavuutta, kuten hän tekee. Kertojan epäluotettavuus osoittaa subjektiivisten totuuksien suhteellisuuden, mutta se on käsitteenä mielekäs vain fiktiivisessä maailmassa, jossa voidaan vetää raja – vaikka heiveröinenkin – toden ja epätoden välille. Romaanin on tyylilajiltaan oltava realistinen, jotta kertojan luotettavuudesta puhuminen olisi mielekästä. Postmodernistiset romaanit saattavat viedä kertojan epäluotettavuuden äärimmäisyyksiin, niin että kertomukseen jää ratkaisemattomia aukkoja (vrt. McHale 1987, 18). Vasta silloin kun postmodernistinen romaani flirttailee fantasian kanssa, niin että totunnaiset luonnon lait kumoutuvat, epäluotettavan kertojan käsite menettää mielekkyytensä.

2. Sissiluutnantti

Tappajan tauti

Sissiluutnantti (= Si) alkaa lakonisella, sodan arkea kuvaavalla toteamuksella: ”Eilen puolen päivän aikaan tulimme läpi”. Ensimmäisissä kappaleissa minä-sanaa ei esiinny, ja romaanin minämuotoisuuden voi päätellä ainoastaan monikon ensimmäisestä persoonasta. Monologisuuden vaikutelma on alussa häivytetty äärimmilleen, ja sotilaiden me-henki korostuu. Kertoja, joka hiukan myöhemmin paljastuu luutnantti Takalaksi, keskittyy jatkossa itseensä huomattavasti enemmän, mutta ei kuvaa kovinkaan paljon kokevan minän tunteita. Kertoja ei myöskään koko romaanin aikana tee metanarratiivisia viittauksia eikä puhuttele lukijaa. Kertomuksen kirjoitusprosessiin ei viitata eikä tapahtumien ja niistä kertomisen välillä kulunutta aikaa määritellä, joten kertojan ja kokijan välinen etäisyys ei tässä tapauksessa aiheuta epäluotettavuutta. Kertovan minän sijaan kokeva minä toimii pääasiallisesti fokalisoijana. Epäluotettaville kertojille tyypilliset ristiriitaisuudet ovat vähäisiä ja melko tulkinnanvaraisia.

Eräiden Takalan sivumennen lausumien huomautusten perusteella lukija voi tosin pitää Takalaa joko hiukan omituisena ja tunteettomana tai sitten sarkastisena (purevan ironisena) kertojana. Hänen rintamalle saamansa kirjeet, esimerkiksi äidiltä, eivät hän-

tä liikuta, mutta ulosottomiehen kirjeestä hän ilahtuu: ”Se oli ainoa asiallinen kirje. Se ilahdutti minua.” (Si, 15.) Eräs rintamapappi on Takalan mukaan ”hyvä maalaamaan pornografisia tauluja”, mistä Takala päättelee hänen pääsevän vielä ”tuomiorovastiksi ellei ihan piispaksi” (Si, 90). Mikäli tulkitsemme näiden kertojan kommenttien olevan ironisia, voimme siis todeta, että niissä kertoja on ironinen, ei siis omituinen ja epäluotettava.

Kertoja ei aluksi vaikuta erityisen epäluotettavalta, toisin sanoen lukijalla ei ole vielä mitään syytä epäillä kertojan luotettavuutta. Päinvastoin Takala vaikuttaa hyvin tiedostavalta henkilöltä, jolla on – tai on ainakin joskus ollut – taipumusta moraaliseen ja uskonnolliseen pohdiskeluun. Silti Takala näyttää tukahduttavan kaikki inhimilliset tunteensa, kuten hänen äärimmäisen kylmät kommenttinsa rintamalle saamistaan kirjeistä osoittavat. Syy epäilykseen ilmenee vasta, kun lukija huomaa sekä kerronnassa että dialogissa toistuvan teeman, mielisairauden. Kertoja ajattelee ja puhuu useaan otteeseen muiden sotilaiden ”hermojen pettämisestä”, ”tappajan taudista” ja ”sairaudesta”, ja epäilee omaakin mielenterveyttään. Mielisairaus siis tematisoidaan, ja ”tappajan taudiksi” nimitetyn mielenhäiriön jatkuva vatvominen onkin *Sissiluutnantin* selvin tekstuaalinen epäluotettavuuden osoitin. Lukijan ei nyt tarvitse käyttää kontekstuaalista tietoaan päätelläkseen, että kysymys on mielenhäiriöstä, sillä romaani itse määrittelee asian. Toisaalta erityisen kompetentti lukija voisi käyttää romaanikonventioiden tuntemustaan hyväksi ja päätellä, että mielenhäiriöstä puhutaan vähän liikaakin. Kenties kertoja onkin epäluotettava sairaudesta puhuessaan ja sairaus on vain tekosyy. Tälle tulkinnalle ei kuitenkaan ole muita perusteluja. Kertoja vihjailee, mutta ei koskaan sano suoraan olevansa mielisairas.

Luutnantti Takala on erikoisosaston mies, ”sissi”, ei siis mikään tavallinen sotilas. Erikoisosaston miehet suorittavat erityisen vaikeita ja vaarallisia tehtäviä, ja siksi heihin eivät aina päde samat säännöt kuin muihin sotilaisiin. Tavalliset sotilaat, ”maasiat”, kuten sissit heitä nimittävät, eivät Takalan mielestä ymmärrä sodasta mitään. Erikoisosaston sisseistä on tullut yli-ihmisiä, joita tavanomainen moraali tai edes sodan moraali ei kosketa, mutta sen lisäksi heidän mielensä saattaa järkkyä. ”Tappajan tauti” näyttää olevan seurausta sodan ankarien olosuhteiden ja raakuuden kokemisesta, ja se näkyy välinpitämättömyytenä ja tunteettomuutena.

Romaanin alussa erikoisosasto on palaamassa omien puolelle vaarallista tehtävää suorittamasta; tähän paluuseen siis viittaa mainittu ”tulimme läpi”. Yksi Takalan sissitovereista nimeltään Saastamoinen suuttuu, kun omat eivät heti tunnista sissejä suomalaisiksi sotilaiksi, ja saa kohtauksen, joka muistuttaa hermoromahdusta. Saastamoinen alkaa ampua omia sotilaita kohti. Takala kommentoi Saastamoisen tilaa seuraavasti:

> Se on sairautta. Siihen saattaa sairastua meikäläinen, joka on harhaillut nälässä ja väsymyksessä, ripulissa ja sääskien syötävänä kolme ja puoli viikkoa jossakin Muurmannin radan ja Vienanmeren välillä. Meikäläiset näkevät, kun kaveri saa taudin: ensin mies on hermostunut ja juro, sitten se alkaa tavallisesti höpistä itsekseen. Seuraava vaihe on se, että se luulee omia naapureiksi ja alkaa ampua. (Si, 8.)

Takalan selvityksestä päätellen ”sairaus” on melko yleinen ilmiö, melkeinpä tavallinen sissien keskuudessa. Toisaalla kertoja puhuu jopa ”tappajien umpisuolentulehduksesta” (Si, 12). Taudin näkee kertojan mukaan sairaan silmistä: ”niissä on silloin vähän samanlainen kiilto kuin renessanssin aikana maalatuissa madonnien katseissa” (Si, 13). Kertoja mainitsee tämän sairauden, ”taudin”, tai ”tappajan taudin” monta kertaa romaanin aikana, ja pohtii usein, milloin hänen omat hermonsa mahtavat pettää. Taudista ei yleensä parannuta:

> Loppujen lopuksi taudista ei kyllä selviä. Yleensä käy niin, että mies pannaan köysiin ja lähetetään sinne, mihin meidät itse kukin vielä lähetetään, jos sotaa jatkuu yhtä kauan kuin sitä on tähän saakka kestänyt. (Si, 13.)

”Mihin meidät itse kukin vielä lähetetään” viitannee mielisairaalaan. Tässä kertoja vihjaa ensimmäisen kerran kuuluvansa mahdollisesti itsekin tähän joukkoon. Keskusteluissa Takala silloin tällöin päästelee sellaisia kuin ”en ole vielä joutunut siihen pisteeseen, että olisin ruvennut ampumaan omia” (Si, 31) ja ”jos minun hermoni joskus sattuvat pettämään” (Si, 32). Jos nämä sutkaukset ovatkin leikkiä, on niissä vähintään puolet totta, niin usein Takalan puhe kääntyy aiheeseen. Kaiken lisäksi Takala valehtelee väittäessään, ettei ole vielä ampunut omia, koska hän tavallaan tekee niin heti romaanin alussa.

Omien ampuminen on teko, joka viimeistään kertoo sissin mielentilan vakavuuden, se kun ei ole enää tarkoituksenmukaista tappamista eikä hyödytä kansanarmeijan pyrkimyksiä. Takala ylittää tämän rajan, kun Saastamoinen saa kohtauksen. Kun paikalle kerääntyy töllistelijöitä, sotamiehiä ja upseereita, kertoja ampuu sarjan heidän päänsä ylitse. Paikalla on saksalaisia, jotka ihmettelevät tapausta. Kertoja selittää, että ”hienompi erikoistyö”, joka jatkuvasti vaarantaa erikoisosaston miehien hengen, oikeuttaa omien uhkailun (Si, 11–12). Ilmeisesti ainakin romaanin todellisuudessa tämä pitää paikkansa, koska minkäänlaisia seurauksia Takalalle ei tule. Eikä tule myöhemminkään, kun Takala ampuu majuria. Takala suunnittelee erityisen vaikeaa tehtävää, erään kukkulan takaisin valtausta, ja tarvitsee tarkoitukseen kahvipapuja, jotta miehillä olisi jotakin pureskeltavaa väijyessään venäläisiä pitkään maastoutuneina ennen hyökkäystä. Majuri ei tahdo papuja antaa, joten Takala ampuu häntä kohti. Laukaus menee kuitenkin ohi, mistä Takala on helpottunut: ”Oli siis olemassa armon laki, jonka piiriin minäkin vielä kuuluin”. Takalan hurskas kielenkäyttö on groteskissa ristiriidassa hänen käytökseensä nähden. Kun majuri on kirjoittanut kahvipapuja koskevan erikoismääräyksen, Takala sanoo: ”Älä välitä. Se oli Jumalan onni. Minä olen tainnut unohtaa, mi-

ten ihmisten kanssa eletään". (Si, 84.) Ilman onnekasta sattumaa Takala olisi ampunut majurin kahvipapujen takia, mitä tuskin olisi enää painettu villaisella. Kukkulan valtaus onnistuu, vaikka se on kaikkien mielestä hullu yritys. Takala on entistä suurempi sankari, eikä majuri itsekään ilmeisesti halua muistella pientä välikohtausta jälkeenpäin.

Myöhemmin Takala keskustelee tapauksesta kapteeni Kokkosen (ei-sissin) kanssa, ja lukija varmistuu siitä, että kertojalla ei ole kaikki kohdallaan. Dialogissa paljastuva toisen henkilön näkemys kertojasta vahvistaa asiaa, josta Takala itsekin on koko ajan vihjaillut. Tämä ei kuitenkaan tee kertojaa epäluotettavaksi, päinvastoin se osoittaa, että Takala tiedostaa oman tilansa. Kokkonen sanoo tienneensä Takalan "taudista" jo kauan. Kokkosen mielestä Takalan täytyy tehdä parannus ja uskoa Jumalaan, sillä Takala ei pelkää "naapurinmiehen" (venäläisten) kuulia vaan omiaan. "Nyt sattui läheltä, Kokkonen", Takala tuumii itsekseen, mutta yrittää näyttää huolettomalta: "yritin olla huoletonta poikaa. Yritin nauraa". (Si, 87.)

Vaikka muut sotilaat näyttävät hyväksyvän Takalan omavaltaisuudet, Kokkonen ja Takala itse tietävät, että Takala on vaarassa menettää uskonsa, mikä tarkoittaa myös järjen ja moraalin menettämistä. Takala on teologian opiskelija, jota uskonto on aina kiehtonut. Hän muistelee lapsena nukahtaneensa John Bunyanin *Kristityn vaellus* kädessään. Sodassa hän on kuitenkin hukannut Uuden testamenttinsa, ja samalla uskonsakin. Keskustelu pastori Raakkulanmäen kanssa osoittaa, että sodassa papinkin usko on koetuksella. Ainakin tämä häpeää ja kokee pettäneensä uskonsa, olevansa "perkeleen asiamiehenä", sillä papisto on sodassa vaikuttavampi kuin mikään propagandaosasto (Si, 55–56).

Ainoa Uuden testamentin kohta, jota Takala enää muistelee, ja jota hän lukisi, jos hänellä olisi Uusi testamentti, on Paavalin ensimmäinen korinttolaiskirje, jonka sisältöä usein nimitetään "hulluuden teologiaksi" (1. Kor. 1:18–31). Siinä kuvataan, miten Jumala pettyy maailman älyniekkoihin, jotka eivät älystään huolimatta opi tuntemaan Jumalaa, ja alkaakin julistaa hulluutta. Takala ei muista kohtaa ulkoa, mutta sen sisältämä näkemys on, että "Jumalan hulluus ja Jumalan heikkous ihmisiin verrattuna oli Paavalin mukaan viisaampaa ja väkevämpää kuin ihmiset". Tämä näkemys on Takalan mantra: "Paradoksi koko juttu eikä mitään järkeä, jos ajattelee, mutta kuulostaa hyvältä, kun hokee sitä itsekseen ääneen". (Si, 89.) Sodassa kaikki on kääntynyt ylösalaisin, kuten korinttolaiskirjeessä, ja hulluudesta on tullut normi. Ajatus lohduttaa Takalaa, joka on menettämässä järkensä. Hänellä ei ole enää elämää, johon palata. Takala ja hänen miehensä ovat menettäneet kykynsä elää rauhan oloissa.

Romaanin toisessa osassa kertoja ei juuri enää pohdi "tautia" eikä sen ilmenemismuotoja, vaikka kerran ennustaakin itselleen tulevaisuutta "hullujenhuoneella" (Si, 160). Pohtimattomuus on huono enne Takalan mielenterveyden kannalta, mutta hyvä enne tulkintani kannalta. Toisen osan alku kuvaa idylliä sodan keskellä. Takala on miehineen leiriytynyt suuren järven rannalle ja viettää siellä aikaansa kalastellen. Luonto

merkitsee Takalalle pakoa todellisuudesta, ja myös jonkinlaista synneistä puhdistautumista (ks. Tarkka 1966, 57). Vaikka "taudista" puhuminen vähenee, kertoja näyttää edelleenkin tiedostavan oman tilanteensa. Kertojan tietoisuus itsestään vaikeuttaa hänen mielentilansa määrittelemistä. Voiko kertoja olla hullu, jos hän itse sen tajuaa? Romaanin loppu puhuu kuitenkin vahvasti sen puolesta, että Takala ei ole järjissään. Tapahtuu nimittäin kauheinta, mitä tappajan tautiin sairastunut voi kuvitella: sota loppuu ja tulee rauha.

Kun huhu kertoo sodan loppuneen, Takala suorastaan raivostuu eikä suostu uskomaan sitä todeksi. Tiedon varmistuttua Takala pitää miehilleen katkonaisen, kiihkeän puheen, johon romaani päättyy. Hän lohduttaa miehiään sanomalla: "Pojat, älkää välittäkö... tulee uusi sota." (Si, 223). Sitten seuraa sekava vuodatus siitä, miten "maasika" ei jaksa rauhaa ja tavallista elämää, vaikka kysymys on siitä, että sissit itse eivät siihen enää sopeudu:

> [- -] vielä ne uudenkin kerran kyllästyvät rauhan yksitoikkoisuuteen, vielä, varmasti... ja sitten on meidän vuoro, pojat, on...on meidän vuoro vielä, tai ainakin meidän lasten...me opetetaan omat lapset, pojat, opetetaan, niin... vielä uudenkin kerran, pojat... maasika ei jaksa elää rauhaa, ei iankaiken niin... ei ole koskaan jaksanut... päivästä toiseen samaa junnaamista: pennut ja akka, velat ja lyhennykset, vekselit ja vuokranmaksut... [- -] (Si, 223).

Kun "maasikojen" maailma iloitsee sodan loppumisesta, sissi täyttyy katkeruudesta. Tietenkin Takala joutuukin hullunkirjoihin, toisin sanoen hänet luokitellaan sairaaksi vasta silloin, kun sodan hullu poikkeustila on päättynyt.

Onko mahdollista lukea *Sissiluutnanttia* huomaamatta mielentilaa, jossa sen kertoja on? Lukevan yleisön reaktiot sodan jälkeen osoittavat selvästi, että kertojan tilaa ei ole huomattu, vaikka kertoja itse siitä toistuvasti puhuu. Varsinkaan ei ole ymmärretty kertojan mielentilan vaikuttavan olennaisesti siihen, miten teos pitäisi tulkita. Vai onko kertojan hulluutta arasteltu lausua ääneen? Pekka Tarkkakin sanoo kertojan kärsivän "infernaalisesta passiosta" (1966, 54).

Lottien uhri

Takala on siis mielenhäiriössä, mutta missä asioissa hän on epäluotettava kertoja? Takala on koko ajan hyvin tietoinen mielentilastaan, mutta olennaisia asioita jää silti alitajuisiksi. Tiedostamaton osa, toisin sanoen Takalan tukahdutetut tunteet, näkyvät selvimmin Takalan suhteessa tyypillisiin toiseuksiin, naisiin ja eläimiin. Erikoisosaston miehet saavat erikoiskohtelua: heitä varten lämmitetään saunaa, järjestetään juhlia, hankitaan viinoja ja naisetkin, siis lotat, tykkäävät. Lotat tykkäävät vähän liikaakin. Itse asiassa lotta toisensa jälkeen lähentelee Takalaa aggressiivisesti – hänen oman kertomansa mukaan. Takala kokee itsensä naisten lähentelyn uhriksi. Lottien käyttäytyminen *Sissiluutnantissa* suututti sotienjälkeisen lukevan yleisön, vaikka juuri tähän osaan Takalan kertomusta on suhtauduttava varauksellisimmin.

On epätodennäköistä, että lotat olisivat todellisuudessa käyttäytyneet siten kuin Takala kuvaa. Se on epäuskottavaa, mutta tekeekö se kertojan epäluotettavaksi?

Lukijana nojaan tulkinnassa tietooni maailmasta, ja sen perusteella arvelen, että ainakaan kaikki lotat eivät sodassa voineet käyttäytyä niin aggressiivisen seksuaalisesti. Ei sittenkään, vaikka eletään poikkeusolosuhteissa. Kysymys ei ole siitä, että Takalan kuvaama lottien käyttäytyminen loukkaisi minua, eli että se olisi ristiriidassa arvomaailmani kanssa. En vain luota siihen, mitä kertoja kertoo, ja epäilen kertojan omien henkisten ongelmiensa vuoksi vääristelevän tahattomasti kohtauksiaan naisten kanssa. *Sissiluutnantissa* on muitakin kohtia, jotka eivät ole täysin "uskottavia". Monet aikalaisarvostelijat huomauttivat, että sotilaan oli rintamalla mahdotonta saada kirje ulosottomieheltä (Tarkka 1966, 111). Tekeekö ulosottomiehen kirje sitten kertojan epäluotettavaksi? Ei välttämättä, sillä kysymyshän voi olla vain fiktion vapaudesta olla välittämättä kaikista historiallisista yksityiskohdista, sehän on mahdollista realistisenkin tyylilajin puitteissa. Lottien käyttäytyminen kuitenkin on toistuvaa ja painottuu romaanissa aivan toisella tavoin.

Pelkän epäuskottavuusargumentin ja kontekstuaalisen tietoni varassa tulkintani ei kuitenkaan ole kovin vahvoilla. Tarvitsen lisäksi tekstuaalisia vihjeitä, ja niitä löytyykin, kun lukee tarkasti Takalan ja lottien välisiä kohtauksia. Takalan näkemyksen tekee epäilyttäväksi ennen kaikkea se, että hänen eroottiset kokemuksensa rinnastuvat tappamiseen ja erityisesti eläinten tappamiseen (Tarkka 1966, 56–57). Takalan seksielämä on siis yhteydessä hänen kokemuksiinsa "tappajan taudista", ja hänen suhteensa naisiin on tämän seurauksena vääristynyt. Kuten sanottu, Takalan itsetuntemus ei ulotu tälle alueelle. Lukijan on pääteltävä tilanne ikään kuin kertojan ohitse, kertojan oudoista vertauksista, eläinmetaforista ja muista levottomista assosiaatioista.

Eläimet ovat *Sissiluutnantissa* kohosteisesti läsnä. Mitä ihmisiin tulee, Takala on säälimätön tappokone, mutta eläimiä hän säälii. Melkein koomiselta vaikuttaa Takalan tuohtumus siitä, että sodassa ei kunnioiteta hirvien rauhoitusaikoja (Si, 22). Takalan karmein ja turruttavin kokemus on ollut hevosten tappaminen. Hevosia ammuttuaan "ei enää helläluontoisinkaan ampuja välitä, mitä milloinkin istuu kuorman päällä" (Si, 137). Viattomien luontokappaleiden tappaminen on ainakin Takalassa itsessään tappanut inhimillisyyden ja tehnyt hänestä tunteettomasti tappavan koneen. Hevosten kuoleman kuvauksessa kertojan tyyli lähenee saarnaa. Kenenkään ihmisen kuolemaa Takala ei kuvaa yhtä juhlallisella ja tunteellisella retoriikalla. Yksikön toisen persoonan avulla kertoja välttää kuitenkin puhumasta omista tunteistaan:

> Vielä hetki sitten tappaminen oli sinun käsissäsi, mutta nyt sinä et enää hallitse sitä. Se tempaa sinut mukaan ja sinä alat yhä enemmän ja enemmän tappaa mitä kovemmaksi korske yltyy, mitä kiivaammin suihkuaa elollisten veri ja rapa, mitä sakeampina höyryt peittävät tienoon ja tien ja mitä ylemmäs taivaalle nousee tapettavien huuto. (Si, 137.)

Jakso on niin vaikuttava, että mikäli Takalan henkilökohtaisessa sotahistoriassa on osoitettavissa hetki, jolloin "hermojen menettäminen" tapahtui, se on juuri tämä hevosten kuoleman hetki. Sodan traumatisoima Takala samastuu[17] eläimiin, täysin viattomiin ihmisen julmuuden uhreihin, koska pitää itseään uhrina.

Vaikka Takala yleensä itse hakee kontaktia naisiin, jossakin vaiheessa hän aina peräytyy, ja silloin lotta ottaa aktiivisemman roolin. Riitta, joka on vasta koulutyttö, yllättää Takalan täysin kokeneisuudellaan. Suuteluvaiheessa Takala alkaa ajatella eläimiä. Hän miettii, että on ajanhukkaa ajatella sen tarkemmin tätä kohtausta: "Yhtä hyvin voisin ajatella jäniksiä". Riitta värisee hänen mielestään "kuin tapettu kala". Takala kertoo yrittäneensä irrottautua tilanteesta, mutta Riitta ottaa ohjat käsiinsä. Nyt kertoja antaa myös harvinaisia tietoja tunteistaan. Jälkeenpäin kertoja ei malta olla pitämättä pientä moraalisaarnaa:

> Hän nousi päälleni kuuntelematta tai kuulematta enää, kajosi minuun ja aloitti parittelun. *Minusta tuntui kuin minua olisi rätkitty märällä pinnasta jäätyneellä rukkasella päin silmiä.* Minä raukka kun olin luulotellut itseäni vanhaksi ja kokeneeksi ja tätä kahdeksasluokkalaista nuoreksi ja kokemattomaksi tytöksi. Toivottavasti hän saisi tarpeekseen tältä illalta. Siinäkin minä erehdyin, hän lannisti minut kokonaan: kun minä aloin väsyä, hän tunki toisen rintansa suuhuni ja alkoi hiertää itseään minussa. [- -] Sanoin, että tekisin sen toistekin hänen kanssaan milloin tahansa hän näki sen hyväksi aina siihen saakka, kunnes hän löytäisi itselleen mielestään paremman, mikä tapahtuisi kenties hyvinkin pian. Silti minulla oli paha olo. Kerroin senkin. Sanoin, ettei minusta ollut oikein paikallaan, ettei hän ollut enää tyttö. (Si, 40; kursiivi SS.)

Ei ole syytä epäillä, etteikö Takalalla olisi "paha olo", mutta hänen oma tulkintansa pahan olonsa syistä vaikuttaa teennäiseltä. Samaan tapaan Takala kuvaa kohtausta toisen lotan kanssa. Tämäkin on aktiivinen, melkein hyökkäävä, ja Takala ajattelee taas jäniksiä. Nainen "kurnuttaa" aktin aikana tavalla, joka tuo metsästystä poikasena harrastaneen Takalan mieleen haavoittuneen jäniksen valituksen:

> Se kurnuttaa, kun juoksee sen luokse, vääntelehtii ja kurnuttaa. Se on epätoivoinen ääni muuten niin hiljaisen ja avuttomuuteensa tyytyväisen eläimen suusta. Hänen äänensä toi jänikset mieleeni. *Minä olin jänis.* (Si, 132; kursiivi SS.)

Takala ei koe, että lotta on tappajan uhri, vaan päinvastoin Takala on kurnuttava, haavoittunut jänis. Seksikokemukset lottien kanssa vääntyvät hänen mielessään hänen oman tilanteensa paljastaviksi fantasioiksi. Olen kursivoinut lauseet, jotka ilmaisevat kokevan minän tuntemuksia pahoinpitelyn kohteena. Takala on hengissä, mutta silti eräässä mielessä piesty tai tapettu, sillä hän kokee menettäneensä sodassa nuoruutensa ja mahdollisuutensa normaaliin elämään, esimerkiksi naissuhteisiin. Takala on yksi sodan uhreista, mutta lottien uhrina häntä tuskin voi pitää. Tässä tapauksessa tuhoavat seireenit ovat Odysseuksen oman mielikuvituksen tuotetta. On hämmentävää, että

Takala, joka on useimmiten kohtelias naisia kohtaan, näyttää projisoivan kaikki sodan kauhut naisiin. Kenties hän vihaa naisia siksi, että he muistuttavat häntä siitä elämästä, jota hän ei katso voivansa enää saada. Takala on kokenut tappaja, sen vuoksi hänen passiivinen aggressionsa on yllättävää. Sen sijaan, että esimerkiksi pahoinpitelisi naisia, hän kuvittelee itsensä himokkaiden ja paatuneiden naisten uhriksi.

Kun lukijakunta 1960-luvulla syytti Rintalan romaania naisia halventavaksi, syytös oli tavallaan oikeutettu, mutta osoite väärä. Rintalan romaani ei ole naisvihamielinen, vaikka kertoja naisia kenties vihaakin. Kertojan ja tekijän samastaminen on estänyt havaitsemasta tätä tosiasiaa, ja kenties estänyt myös kertojan mielentilasta puhumisen. Edelleen romaanin tulkintaa on estänyt se, ettei lukevalla yleisöllä ole ollut epäluotettavan kertojan kaltaista lukemisen välinettä. Takalan epäluotettavuus kertojana on ennen kaikkea moraalista, mutta silloin kun kertojan mieli järkkyy, on tyypillistä, että myös monet tarinan yksityiskohdat ja tapahtumat vääristyvät. Takalan epäluotettavuus kertojana ei kuitenkaan tarkoita sitä, ettemme voisi millään tasolla ottaa häntä vakavasti tai että mitätöisimme hänet.

Sissiluutnantin lottakuvan kovääninen, puutteelliseen lukutaitoon perustuva arvostelu on peittänyt alleen paljon arkaluontoisempia sotaan liittyviä keskustelunaiheita, joita Rintalan romaani herättää. Yksi viime sodan vaietuimpia puolia on se, mitä sodan aikana ja jälkeen nimitettiin ”sotaneuroosiksi”; nykyään kai puhuttaisiin ”posttraumaattisesta stressistä”. Rintalan romaani kertoo harvinaisen kertomuksen siitä, miten käy, kun sissiltä menee hermot.

Viitteet

1 Termit ”minäkertoja” (*first person narrator*) ja ”homodiegeettinen kertoja” ovat saaneet paljon kritiikkiä osakseen, ja James Phelan onkin korvannut ne termillä henkilökertoja (*character narrator*; Phelan 2005, xi). Sana on olemassa suomen kielessä jo ennestään, joten harkitsen siihen siirtymistä tulevaisuudessa.

2 Vrt. Rimmon-Kenan (1991, 128): ”Epäluotettavuuden keskeiset lähteet ovat kertojan tietämyksen rajoittuneisuus, asianosaisuus ja ongelmallinen arvomaailma.” Totta, mutta tämän voi helposti ymmärtää väärin. Kertojan rajoittuneisuus ja asianosaisuus eivät tietenkään yksin riitä tekemään kertojasta epäluotettavaa. Kaikki homodiegeettiset kertojat ovat epistemologisesti rajoittuneita (eivät esimerkiksi voi tietää eivätkä kertoa toisen henkilön mielen sisältöjä) ja asianosaisia, mutta kaikki homodiegeettiset kertojat eivät ole välttämättä epäluotettavia. Minäkertoja on epäluotettava vain silloin, kun hän esim. väittää lukevansa toisten ajatuksia, paitsi mikäli kyseessä on fantasiakirjallisuus. – Entä voiko heterodiegeettinen kertoja olla epäluotettava? Ks. Cohn 2006, luku 8.

3 Jos kertoja voi olla epäluotettava, mitä sitten on kertojan luotettavuus? Se on mahdollista määritellä vain negaation kautta: ”On kenties helpompaa saada ote epäluotettavuuden merkeistä; luotettavuus voidaan määritellä niiden puuttumiseksi” (Rimmon-Kenan 1991, 127). Kertojan luotettavuudesta puhuminen ei siis ole aiheellista muulloin kuin kertojan ollessa epäluotettava.

4 Shlomith Rimmon-Kenan arvostelee sisäistekijän käsitettä paljolti samaan tapaan kuin Nünning ja väittää selviytyvänsä sitä ilman (1991, 112–113), mutta turvautuu siihen kuitenkin heti puhuessaan epäluotettavasta kertojasta ja ironiasta (mt. 128). Seymour Chatman (1990) on puolustanut sisäistekijän käsitettä, ja Kathleen Wall (1994) ja Dorrit Cohn (2006, alkuperäisteos 1999) käyttävät käsitettä kritiikittä. Cohn arvostaa sisäistekijää fiktiolle erityisenä diskursiivisena piirteenä (Cohn 2006, 45–46, 90). Sen sijaan Mieke Bal (1981, 209) pitää sisäistekijää jäännöskategoriana, johon kaikki teoreettiset ongelmat on mahdollista lakaista piiloon. Lisäksi on eräitä, kuten Greta Olson (2003), jotka eivät ota kantaa. Ilman asian pohtimista ovat selvinneet ne tutkijat, joita kertojan epäluotettavuus ja ironia eivät kiinnosta lainkaan.

5 Sisäistekijä-käsitteen antropomorfisuutta kritisoi myös Rimmon-Kenan (1991, 112).

6 “In short, the writer should worry less about whether his narrators are realistic than about whether the image he creates of himself, his implied author, is one that his most intelligent and perceptive readers can admire” (Booth 1961, 395).

7 Boothin-Chatmanin malli (Chatman 1978, 151) esitellään merkittävimmissä Suomessa käytetyissä narratologian oppikirjoissa, Rimmon-Kenanin *Kertomuksen poetiikassa* (1991, 110), Pekka Tammen *Kertovassa tekstissä* (1992, 29) ja *Runousopin perusteissa* (1998, 149). Sisäislukijan käsitettä Nünning ei arvostele, vaikka sitäkin on oudoksuttu (vrt. Rimmon-Kenan 1991, 112).

8 Kuten Rimmon-Kenan kirjoittaa: ”[- -] sisäistekijä on syytä hahmottaa konstruktioksi, jonka lukija päättelee ja kokoaa kaikista tekstin aineksista” (1991, 111).

9 Rimmon-Kenan kirjoittaa Chatmania (1978, 148) lainaten että sisäistekijällä ”ei ole ääntä, ei suoran viestinnän välineitä”, joten ” [- -] sisäistekijä ei voi kirjaimellisesti puhuen olla kertovan viestintätilanteen osanottaja” (Rimmon-Kenan 1991, 112).

10 Dorrit Cohn nimittää näitä epäluotettavuuden tyyppejä termeillä normatiivinen ja faktuaalinen (Cohn 2006, 229n).

11 Tilan puutteen vuoksi tässä ei ole mahdollista esitellä erilaisia epäluotettavien kertojien luokituksia. Ks. Olson 2003, Fludernik 1999, Phelan & Martin 1999, Phelan 2005, 31–65.

12 Phelan ja Martin näkevät moniselitteisyyttä mainitussa Ishiguron romaanin kohdassa. Kertoja paljastaa muiden henkilöiden kommentit, jolloin hän paljastaa oman epäluotettavuutensa. Tällöin hän voi olla epäluotettava tai voi olla olematta. (Phelan & Martin 1999, 95–96.)

13 Nünningin mukaan Fludernikin (1993, 227–279) luettelemat subjektiivisuuden ja ekspressiivisyyden kategoriat ovat hyödyllisiä myös kertojan epäluotettavuuden signaalien kartoittamisen kannalta.

14 Dorrit Cohnin termit ”riitasointuinen minäkerronta”(*dissonant self-narration*) ja ”sopusointuinen minäkerronta” (*consonant self-narration*) viittaavat kertojan ja kokijan eroavuuden asteeseen (Cohn 1978, 145–172). Cohn kirjoittaa myös tunnustusromaanien (joista käyttää nimitystä *autobiographical monologue*) monologimaisuudesta ja paradoksaalisesta samanaikaisesta suuntautumisesta yleisön puoleen (mt. 181–182).

15 Nünningin mukaan myös paratekstuaaliset johtolangat, siis kertomuksen ulkopuoliset tekstiainekset, kuten teoksen nimi, alaotsikko tai fiktiivisen toimittajan kommentit, voivat toimia kertojan epäluotettavuuden osoittimina (Nünning 1997a, 98). Nähdäkseni paratekstuaaliset signaalit ainoastaan vihjaavat, että epäluotettavuutta voi olla luvassa. Thomas Mannin *Huijari Felix Krullin tunnustuksien* (1954) otsikosta voi nähdä, että kertoja on paitsi

tunnustaja, myös huijari, eli epäluotettavuutta on mahdollisesti luvassa. Nabokovin *Lolitan* alussa on fiktiivisen toimittajan esipuhe, joka esittelee teoksen vankilassa kuolleen Humbertin kirjoittamaksi tunnustukseksi. Romaani siis liittyy tunnustusromaanin lajiin heti alussa ja vihjaa näin, että kertoja saattaa olla epäluotettava. ”Toimittaja” ilmaisee myös paheksuvansa syvästi Humbertin edesottamuksia, millä on todennäköiset seurauksensa lukijan tulkintaan, vaikka lukija tietenkin saattaa suhtautua tällaiseen moralisointiin epäilevästikin. Paratekstitkin nimittäin voivat olla ironisia. Mitä sitten pitäisi ajatella *Sissiluutnantin* alaotsikosta ”*Proosaa rinta- ja kurkkuäänille*”? Nähdäkseni tällainen hieman koominen viittaus romaanin moniäänisyyteen ei ainakaan tue mimeettistä lukutapaa.

16 Chatman tarkoittaa suurinpiirtein samaa puhuessaan tekstin koodeista ja konventioista (1990, 83). Wall (1994, 30) ja Nünning (1999b, 75) nimittävät tätä lukijan prosessia tekstin ”luonnollistamiseksi”.

17 Freud kirjoittaa totemismin yhteydessä siitä, miten lapset samastuvat eläimiin. Samassa yhteydessä Freud toteaa, että myös neuroottinen tai kriisivaihetta elävä ihminen voi alkaa ”epätavallisen voimakkaasti samastua eläimiin”. (Freud 1989, 152.)

Lähteet

BAL, MIEKE 1981: The Laughing Mice or: On Focalisation. *Poetics Today*, 2.2. 202–210.

BOOTH, WAYNE C. 1961: *The Rhetoric of Fiction*. Chicago and London: The University of Chicago Press.

BOOTH, WAYNE C. 2005: Resurrection of the Implied Author: Why Bother? James Phelan and Peter J. Rabinowitz (eds.) *A Companion to Narrative Theory*. Malden MA and Oxford: Blackwell. 75–88.

CHATMAN, SEYMOUR 1978: *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film*. Ithaca and London: Cornell University Press.

CHATMAN, SEYMOUR 1990: *Coming to Terms. The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*. Ithaca and London: Cornell University Press.

COHN, DORRIT 1978: *Transparent Minds. Narrative modes for presenting consciousness in fiction.* Princeton, New Jersey: Princeton University Press.

COHN, DORRIT 2006/1999: *Fiktion mieli*. Suom. Paula Korhonen, Markku Lehtimäki, Kai Mikkonen ja Sanna Palomäki. Helsinki: Gaudeamus.

FLUDERNIK, MONIKA 1993: *The Fictions of Language and the Languages of Fiction. The linguistic representation of speech and consciousness*. New York and London: Routledge.

FLUDERNIK, MONIKA 1999: Defining (In)Sanity: The Narrator of *The Yellow Wallpaper* and the Question of Unreliability. Grünzweig, Walter und Solbach, Andreas (eds.) *Grenzüberschreitungen: Narratologie im Kontext. Transcending Boundaries: Narratology in Context.* Tübingen: Gunter Narr. 75–95.

FREUD, SIGMUND 1989: *Toteemi ja tabu. Eräitä yhtäläisyyksiä villien ja neuroottisten sielunelämässä*. Suom. Mirja Rutanen. Helsinki: Love Kirjat. (Alkuteos *Totem und Tabu*, 1913.)

HUTCHEON, LINDA 1995: *Irony's Edge. The Theory and Politics of Irony*. London and New York: Routledge.

KANTOKORPI, MERVI & LYYTIKÄINEN, PIRJO & VIIKARI, AULI 1998/1990: *Runousopin perusteet*. 2. muuttamaton painos. Helsingin yliopisto: Lahden tutkimus- ja koulutuskeskus.

MCHALE, BRIAN 1987: *Postmodernist Fiction*. New York and London: Methuen.

NÜNNING, ANSGAR 1997A: But why *will* you say that I am mad? On the Theory, History, and Signals of Unrealiable Narration in British Fiction. *Arbeiten aus Anglistik und Amerikanistik*, 22. 83–105.

NÜNNING, ANSGAR 1997B: Decownstructing and Reconceptualizing the 'Implied Author'. The Resurrection of an Anthropomorphicized Passepartout or the Obituary of a Critical Phantom? *Anglistik. Mitteilungen des Verbandes Deutscher Anglisten* 8.2. 95–116.

NÜNNING, ANSGAR 1999A: Unreliable, compared to what? Towards a Cognitive Theory of Unreliable Narration: Prolegomena and Hypotheses. Grünzweig, Walter und Solbach, Andreas (eds.) *Grenzüberschreitungen: Narratologie im Kontext. Transcending Boundaries: Narratology in Context.* Tübingen: Narr. 53–73.

NÜNNING, ANSGAR F. 1999B: Reconceptualizing the Theory and Generic Scope of Unreliable Narration. GRAAT 21. 63–84.

NÜNNING, ANSGAR F. 2005: Reconceptualizing Unreliable Narration: Synthesizing Cognitive and Rhetorical Approaches. James Phelan and Peter J. Rabinowitz (eds.) *A Companion to Narrative Theory*. Malden MA and Oxford: Blackwell. 89–107.

OLSON, GRETA 2003: Reconsidering Unreliability: Fallible and Untrustworthy Narrators. *Narrative*, Vol. 11. No 1. 93–109.

PHELAN, JAMES & MARTIN, MARY PATRICIA 1999: The Lessons of ”Weymouth”: Homodiegesis, Unreliability, Ethics, and *The Remains of the Day*. Herman, David (ed.) *Narratologies: New Perspectives on Narrative Analysis.* Columbus: Ohio State University Press. 88–109.

PHELAN, JAMES 2005: *Living to Tell about It. A Rhetoric and Ethics of Character Narration*. Ithaca and London: Cornell University Press.

RIGGAN, WILLIAM 1981: *Pícaros, Madmen, Naïfs and Clowns. The Unreliable First-Person Narrator.* Norman: University of Oklahoma Press.

RIMMON-KENAN, SHLOMITH 1991: *Kertomuksen poetiikka*. Suom. Auli Viikari. Helsinki: SKS. (Alkuteos: *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*, 1983.)

RINTALA, PAAVO 1963: *Sissiluutnantti. Proosaa rinta- ja kurkkuäänille*. Helsinki: Otava.

TAMMI, PEKKA 1992: *Kertova teksti. Esseitä narratologiasta*. Helsinki: Gaudeamus.

TARKKA, PEKKA 1966: *Paavo Rintalan saarna ja seurakunta. Kirjallisuussosiologinen kuvaus Paavo Rintalan tuotannosta, suomalaisen kirjasodan rintamista ja kirjallisuuden asemasta kulttuurin murroksessa*. Helsinki: Otava.

WALL, KATHLEEN 1994: *The Remains of the Day* and its Challenges to Theories of Unreliable Narration. *Journal of Narrative Technique*, 24, 18–42.

YACOBI, TAMAR 1981: Fictional Reliability as a Communicative Problem. *Poetics Today* 2: 113–126.

Martti-Tapio Kuuskoski

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

"Täällä aika avartuu tilaksi."
Richard Wagner: *Parsifal*

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

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

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

Houellebecqin romaani puolestaan kertoo lähitulevaisuuteen sijoittuvan tarinan Danielista, joka elättää itsensä sovinistisilla ja rasistisilla vitseillä. Daniel kirjoittaa elämänsä kulusta niin sanottua "elämänkertomusta", jota me lukijoina siis luemme. Lisäksi teoksessa äänen saavat parin tuhannen vuoden päähän sijoittuvat Danielin kloonit, uusihmiset Daniel 24 ja Daniel 25, joiden elämäntehtävä on kirjoittaa kommentaarit ensimmäisen Danielin elämänkertomuksesta. Kirjassaan Houellebecq luo toiston avulla kuvan ajan tyhjiöstä, jota kutsun "kloonien ajaksi", tai ehkä pikemminkin "kloonatuksi ajaksi".

Kohti ajan suunnattomuutta

Miksi kirjallisuutta sitten tulisi tarkastella kestollisen ajan näkökulmasta? Ennen kuin siirryn kohdeteoksiini, lähestyn kysymystä Martin Amisin romaanin *Time's Arrow* (1991; *Ajan suunta*, 1992) näkökulmasta. Näin kysymys kirjallisen teoksen kestollisesta ajasta tulee konkreettisemmaksi.

Martin Amisin *Ajan suunta* -romaanin kuningasajatuksena on, että kirjan alussa, päähenkilö Tod T. Friendlyn kuolinhetkellä, ajan kulkusuunta yllättäen kääntyy, ja kaikki alkaa toistua kuin lopusta alkuun kelautuvassa filminauhassa. Entisestä natsirikollisesta tuleekin nyt filosemiitti, joka lopulta päätyy Auschwitziin taivaalta savuna laskeutuvien juutalaisten kätilöksi.

Vertaus väärinpäin kulkevasta filminauhasta ei kuitenkaan ole täsmällinen. Asioiden temporaalisesti takaperoinen esittäminen synnyttää kirjallisessa kuvauksessa sellaista kestoa luovaa kitkaa, jota elokuvassa ei syntyisi. Kausaliteetit eivät vain käänny nurin, vaan luonnonlait ja arkimaailman tottumukset, moraaliset tottumukset mukaan lukien, muuttuvat ajan uudessa järjestyksessä täysin. Kaikkein yksinkertaisimmankin tapahtuman kuvaus vaatii erityistä merkitysten uudelleenkoodausta (ulostamisesta tulee sisäänimaisua, ravintoloista tulee oksentamoja). Tämä pätee myös 1900-luvun historiallisiin tapahtumiin, joihin teos kytkeytyy ja jotka siis toistuvat väärinpäin. Ajallinen käänne synnyttää romaaniin dramaattista ironiaa, joka on olennainen osa teoksen tekstuaalista kestoa.

Vaikka päähenkilön mielessä oleileva minäkertoja pyrkii taistelemaan sulavan kerronnallisen jatkumon puolesta, pitää ajan nurinkääntämisen synnyttämä kitka huolen siitä, että jatkuvan narratiivin luonnollisuus kyseenalaistuu. Tekstuaalinen kitka nostaa esiin biologiset ja teknologiset sekä historialliset ja eettiset kausaliteetit, ja tekee ne johdonmukaisella mutta mielikuvituksellisella tavalla uudelleen näkyviksi.[1] *Ajan suunta* on *koneellinen tekstisommitelma*, joka luo ajattelua varten intensiivistä merkityksen kestoa. Sitä voi myös ajatella (toista Gilles Deleuzen käsitettä käyttääkseni) *kirjallisena sotakoneena*, joka ajan suuntaa vastaan käydessään käy voimakkaasti myös natsien tehokkuuskonetta vastaan, sellaista teknologista järkeä vastaan, joka hävitti keston tehokkuuden nimissä.[2]

Mielikuvitus ja vahva fabulointikyky – kuten myös Deleuze (2005, 132) on ehdottanut – saattavat olla kaikkein voimakkaimpia keinoja annetun järjestyksen kumoami-

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

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

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

Erilaiset instituutiot tuottavat aina jonkinlaista ajallisuutta, oli kyse sitten vankilalaitoksesta, yleisestä asevelvollisuudesta, sosiaaliturvajärjestelmästä, matemaattisesta teoriasta, uskonnollisista systeemeistä, taideteoksista ja -instituutioista – tai vaikkapa myyttisestä ajattelusta, jota voidaan biologisen perustansa takia[5] pitää ihmisen vahvimpana sisäisenä muistijärjestelmänä. Kloonaamisen avulla toisintoja tuottavan (yhteiskunnallisen) järjestelmän voisi katsoa haastavan *ihmisyksilön* olemisen biologis-myyttistä perustaa.

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

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

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

rikastunutta kestoa, kun taas Houellebecqillä ajallisuus keriytyy näillä keinoin kiinni, niin että se lopulta katoaa melkein kokonaan.

Toiston teema ja teemojen toisto

Toisto ja liikkumattomuus, tai "kuvallisuus", ovat oleellisia keinoja kirjallisuudessa, kun halutaan luoda ajan ja keston suoria ilmaisuja.[7] Erityisesti tämä pätee silloin, kun ei pyritä ilmaisemaan vain menneisyyteen suuntautuvaa muistamisen tapahtumaa, vaan tulevaisuuteen suuntautuvaa aikaa – ja siten aivan erityislaatuista "muistamista", *toisintoa*.

Filosofi Søren Kierkegaard kirjoittaa teoksessaan *Toisto. Yritelmä kokeellisen psykologian alueella* seuraavasti:

> Toisto [*Gjentagelse*] ja muistelo [*Erindring*] ovat samanlaatuista liikettä, ainoastaan vastakkaisiin suuntiin; sillä se mitä muistellaan, on ollut, ja siis toistetaan taaksepäin, kun taas varsinainen toisto muistellaan eteenpäin. Tästä johtuen toisto tekee, jos toisto on mahdollinen, ihmisestä onnellisen, kun taas muistelo tekee ihmisestä onnettoman – tämä edellyttää kuitenkin, että hän antaa itselleen aikaa elää eikä heti syntymähetkenään keksi tekosyytä päästä elämästä eroon, esimerkiksi koska hän on unohtanut jotain. (Kierkegaard 2001, 11.)

Tämän lainauksen ensimmäinen virke on myös Robbe-Grillet'n teoksen *La reprise* motto. Kierkegaard-moton alle Robbe-Grillet on liittänyt myös omat alkusanansa:

> Ja älköön kukaan sitten tulko kiusaamaan minua iankaikkisilla valituksilla epätäsmällisistä tai ristiriitaisista yksityiskohdista. Tässä raportissa on kysymys objektiivisesta todellisuudesta, eikä mistään niin sanotusta historiallisesta totuudesta. (R 7.)

Robbe-Grillet'n maailma on objektiivisesti todellinen. Se vain ei ole historiallisesti aktualisoituneiden tapahtumien ajallisesti sulkeutunut maailma vaan virtuaalisten tapahtumien ikuisesti avoimeksi jäävä maailma.[8]

Robbe-Grillet synnyttää avoimena säilyvän virtuaalisen maailman uusintavan toiston avulla, joka suuntautuessaan eteenpäin tuottaa puhdasta kerronnan iloa. *La reprise* toisintaa esimerkiksi Kierkegaardin *Toisto*-kirjan teemoja myös sisällöllisesti: kummassakin matkataan Berliiniin. Tanskasta on tarttunut *La reprise* -romaaniin myös pienen merenneidon motiivi, joka Robbe-Grillet'llä saa sadoeroottisen käsittelyn: merenneidon levällään olevaa haaroväliä (sic!) kidutetaan palavalla Havanna-sikarilla (R 147–8).

Houellebecqin teoksessa taas korostuu surua tuottava toisto taaksepäin. Daniel1 kirjoittaa kurjaa elämänkertomustaan, ja tekee itsemurhan saatuaan sen valmiiksi. Uusihmiset elävät valjua kommentaarielämää, joka on sidottu Daniel1:n elämänkertomukseen, sulkeutuneeseen historialliseen narratiiviin. Toisto taaksepäin on epätoivoista yritystä pitää aktualisoituneiden ja jo menetettyjen tapahtumien vaikutusta elossa.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

> Eroavuudet, vastakkaisuudet, sovittamattomat erot erilaisten mahdollisten narratiivien (tai narratiivisten törmäysten) välillä tuovat välittömästi mieleen tuon kirjallista rakennetta koskevan suuren kysymyksen: kysymyksen erosta ja toistosta. Itse asiassa tällä hetkellä kirjallisuus lähentyy huomattavasti sitä, mikä voisi olla musikaalinen rakenne. Ero ja toisto ovat todellakin perustavat käsitteet, joilla ymmärtää sitä, miten Beethovenin sinfonia tai, *a fortiori*, Wagnerin ooppera toimii.
>
> Toisto siis, muttei välttämättä yhdenmukaisuuteen asti. Asiat toistuvat, mutta erojen kanssa. (Robbe-Grillet 2005, 88.)

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

Ajan kiinnittäminen *La reprise* -romaaniin alaviiteapparaatin avulla

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

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

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

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

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

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

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

on sen loputtua palattava taaksepäin kohtaan, josta sivun alareunaan oli hypätty ja joka ei suinkaan aina ole samalla sivulla, josta alaviite alkaa. Sitten on hypättävä alaviitteen yli, mikäli ei halua lukea sitä uudestaan. Tämän liikkeen takia tekstin ja alaviitteen rajat tulevat epämääräisiksi, vaikka ovatkin aivan täsmällisiä.

Nämä alaviitteisiin liittyvät laskos-struktuurit ovat diskursiiviseen tilaan kiinnitettyä, tekstuaalisista sisällöistä sinänsä riippumatonta "puhdasta" temporaalisuutta.[12] Strukturaalisen keston lisäksi romaani synnyttää luonnollisesti myös sisältöihin, merkitysrihmastoihin kiinnittyvää kestoa, jota tarkastellaan seuraavassa luvussa.

Huomionarvoista on myös se, että *La reprisen* alaviitteet ovat samaa kirjasinkokoa kuin "leipäteksti", joten siinä vaiheessa kun alaviitteet kasvavat säällisen mittaisista huomattavan ylipitkiksi, on lukijan hyvin vaikea pysyä kärryillä siitä, lukeeko hän "leipätekstiä" vai "alaviitettä". Parhaimmillaan alaviitteet laajenevat useiden kymmenien sivujen mittaisiksi vuolaiksi selostuksiksi. Viitteissä 11, 13 ja 14 "alaviitteiden ääni" ottaa kerronnan miltei kokonaan haltuunsa, ja itse asiassa moni kirjan ydinkohta tapahtuu juuri näissä kirjan keskivaiheille sijoittuvissa pisimmissä alaviitteissä – jos niitä voi enää sellaisiksi kutsua.

Alaviite 11 valtaa kolmannesta luvusta eli päähenkilön "kolmannesta päivästä" Berliinissä ("Troisième journée") runsaan kaksi kolmannesta, sivut 124–150. Alaviite 13 on myös hyvin pitkä: se täyttää sivut 182–194, itse asiassa päättäen näin kirjan "neljännen päivän" (lukuun ottamatta runsaan sivun mittaista häntää, joka on jäänyt sivuille 181–182 viitenumero 13:n ja alaviitteen alkamiskohdan väliin…). Alaviite 14, joka alkaa heti leipätekstin viittausnumeron jälkeen seuraavan sivun ylälaidasta, on lyhyempi, neljä sivua (223–226), ja se sijoittuu "viidennen päivän" loppupuolelle yhdeksi kirjan useista valelopuista. Alaviite alkaa sanoilla "Kas näin, nyt se on loppu" ja viittaa ylätekstin kertojan "menehtymiseen" (R 223). Kun viite päättyy, "viidennen päivän" loppuun jää vielä 15 rivin "kertojaton" häntä, jossa kysytään: "Kuka tässä puhuu, nyt?" (R 227).

Kuka siis lopulta puhuu, kertoo? Taiteilijuuden ja ikuisen luomisen teemat ovat olennainen osa Robbe-Grillet'n tuotantoa. Hyvä esimerkki taiteilijan epätoivoisesta taistelusta itse luomansa maailman keskellä on elokuva *Un bruit qui rend fou*. Myös *La reprise* -romaanissa tämä teema tulee vahvana häivähdyksenä esiin, kun yhtäkkiä – ja ainoastaan yhden kerran koko romaanissa – lukija huomaakin kerronnan siirtyneen Robbe-Grillet'n oman työpöydän ääreen Normandiassa (R 81–82). Mutta sittenkin vastaus kuuluu *La reprisessa*, myytin ikuiseen paluuseen vihjaten, seuraavasti: "Ikivanhat, aina jo lausutut sanat toistavat itseään kertoen aina samaa vanhaa tarinaa vuosisadasta toiseen, toisinnettuna vielä yhden kerran, ja aina uutena…" (R 227.)

Kirjan kolmannen luvun alaviite 11 on siis kaikkein pisin, 25 sivua, ja tämä on myös kirjan kokonaisuudessa – prologi, viisi lukua ja epilogi – sen keskimmäisen luvun

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

Pirstoutuneen kristallin aika

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

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

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

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

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

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

La reprise -romaanissa Graalin ihme, jossa ”aika avartuu tilaksi”, voidaan tiivistää samppanjalasi-Graalin motiiviryppääseen, joka kumoaa ajan järjestyksen ja kausaliteetin lait ja jonka erilaisia ”sirpaleita” esiintyy toistuvasti romaanin sivuilla. Näistä muodostuu virtuaalinen kuva ”pirstoutuneen kristallin ajasta”.

Edellisen lainauksen perään kertoja toteaa samppanjalasi-Graalista:

> Tämä sama lasi on nyttemmin asetettu silmiinpistävästi näkyviin pöydälle, joka näyttää olevan meikkipöytä [– –]. Lasin sisältö on kokonaan juotu, mutta kristalli itse on tahriutunut kirkkaanpunaisen nesteen jättämistä jäljistä [– –]. (R 180.)

Heti siirryttäessä alaviitteeseen 13 selviää, että samppanjalasi-Graalilla on erikoinen yhteys salaperäiseen ”kristallitikariin”, esineeseen, joka toistuu siellä täällä kirjan sivuilla. Alaviitteen ”tekstilaskos” kerii auki maailman, jossa ilmenee, että kristallitikari onkin samppanjapikarista peräisin oleva sirpale (R 182). Salaperäiseen ”kristallitikariin” törmätään esimerkiksi seuraavassa ”alaviitteen äänen” kuvauksessa:

> [M]ies lausui puoliääneen kuusi sanaa: ”Sääli minua, oma Jumalani! Sääli minua!”[14] Aineeton lasiveitsi tempaistiin ennestään syvästä haavasta niin repäisevän rajulla voimalla, että Violetta ei kyennyt tukahduttamaan ekstaattisen kivun aiheuttamaa pitkää voihkaisua.[– –] Miehen keihäänkärjestä oli tippunut pisara verta [– –]. (R 188.)

Kristallitikari ottaa nyt Graalin keihään paikan – siis tässä tapauksessa ”Vapahdus”-maalauksessa nähdyn roomalaisen kenturion[15] keihään paikan. Syntyy palasiksi pirstoutunut aikakristalli: Graalin maljaan verta valuttava ”kristallitikari/-keihäs” on Robbe-Grillet’n suunnattomassa temporaalisessa järjestyksessä yksi pala särkyneestä samppanjalasi-Graalista.

Kronologisessa ajassa etenevälle narraatiolle samppanjalasi-Graalin ja lasinsirpale-Keihään muodostama kompleksi olisi tietenkin mahdoton asiantila, mutta Robbe-Grillet’n ”kvantittuneessa” (Deleuze 1985) ajassa tai ”särkyneen kristallin ajassa” se on täysin luonnollinen. Tämä pirstoutunut aikakuva muodostaa *La reprisen* ytimen, jonka jälkeen tarina alkaa keriytyä kiinni toistuvine valeloppuineen ja leikillisine salapoliisiromaanikäänteineen. Mikään ei kuitenkaan todellisuudessa ratkea, vaan merkitykset jäävät avoimiksi.

Rikkoutuvan lasin ääni ja lasinpalaset ovat olleet Robbe-Grillet’n tavaramerkki jo hänen ensimmäisistä elokuvistaan *Viime vuonna Marienbadissa* (1961; yhdessä Alain Resnais’n kanssa) ja *L’immortelle* (1963, Kuolematon) lähtien. Mutta vasta elokuvasta *Glissements progressifs du plaisir* alkaen rikkoutuvan lasin äänellä ja tikarimaisella lasinpalasella on ollut yhteys Wagnerin *Parsifalin* Graal-teemaan. Kyseisessä elokuvassa merkitys on ilmaistu ääniraidalla, jolla kuullaan Wagnerin teoksen alkusointu (Robbe-Grillet 2005, 220).[16]

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

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

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

Houellebecqin kloonattu aika

”Tervetuloa ikuiseen elämään, ystävät.” (MS 7, PdI 9) Näin Michel Houellebecqin sulkeutunut tulevaisuusromaani *Mahdollinen saari* toivottaa lukijansa tervetulleeksi. Romaanin aikatila-kompositio koostuu kolmesta tulevaisuuden ajasta. Danielin, ”viimeisen ihmisen”, tarina sijoittuu lähitulevaisuuteen, ja päättyy hänen itsemurhaansa. Tätä ennen Daniel1 on kirjoittanut tulevaa kloonielämää varten tarkasti muistiin oman ”elämänkertomuksensa”.

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

Sekä Daniel1 että uus-Danielit ”toistavat taaksepäin”. Ensimmäinen Daniel muistelee perinteisemmin, kun taas klooni-Danielien retrospektiivinen toisto on modernimpaa laatua. Toistojen vallitseva passio on onnettomuus – aivan kuten Kierkegaard esitti.

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

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

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

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

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

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

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

Tieteellisen humanismi ottaa niskalenkin vapaudesta

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

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

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

Nämä teemat ovat Houellebecqin teosten "alkeishiukkasia". Myös analyysi monoteististen uskontojen, lähinnä islamin tyrannimaisuudesta löytyy jo Huxleylta (1933, 254). Toki myös Auguste Comte oli sata vuotta aikaisemmin hyvin samanlaisilla tieteellisen humanismin linjoilla suunnitellessaan esimerkiksi nerojen palvontaan pohjaavaa ihmisyyden uskontoa. Vastaavanlaisen tieteellishumanistisen uskonnon pohjalta syntyy myös *Mahdollisen saaren* klooniyhteiskunta.

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

Kun Robbe-Grillet'n suhde tieteeseen merkitsee kvanttimekaniikkaa, suhteellisuusteoriaa tai fraktaaleja,[18] niin Houellebecqillä se merkitsee tieteellistä humanismia. Toisaalta Houellebecqin tärkeimpiä huomioita kulttuurimme globalisoituneesta vaiheesta on se, että emme suinkaan elä enää – tai vielä? – individualistisessa kulttuurissa, vaan pikemminkin tyyppien ajassa. Houellebecqin "balzacilaisuutta" tulisikin lukea nimenomaan näitä taustoja vasten. Esimerkiksi *Alkeishiukkasten* alussa tehdään tieteellishumanistisen tehokas yhteiskunnallinen jako *edustaviin* yksilöihin, *edelläkävijöihin*, *kumouksellisiin* ja *profeettoihin*. "Balzacilaisuus" ilmenee myös *Mahdollisen saaren* kloonien jatkumossa – Daniel on tyyppi, ja kloonit ykkösestä 25:een ovat tyypin eri esiintymiä.

Daniel-tyypin henkistä puolta pyritään säilyttämään ja kehittämään elämänkertomuksen ja sen kommentaarien välityksellä. Tämä vaatii kieleltä tieteellisen täsmällistä välityskykyä. Merkityksen siirron on tapahduttava mahdollisimman kitkattomasti. *Mahdollisen saaren* alkusivuilla kerrotaankin tieteellisestä metodista, jolle Houellebecqin luoman kielellisen universumin toiminta perustuu.

> Piercen ensimmäinen laki määrittää persoonallisuuden muistiksi. Persoonallisuudessa on vain se, mikä on muistettavissa (oli kyseessä sitten kognitiivinen, proseduraalinen tai emotionaalinen muisti); muistin ansiosta esimerkiksi minuus ei katoa unen aikana.
>
> Piercen toisen lain mukaan kieli sopii kognitiivisen muistin välittämiseen.
>
> Piercen kolmas laki määrittää vääristymättömän kielen edellytykset. (MS 22, PdI 27.)

Kyse on välittömän kommunikaation kielestä, jollaista myös Houellebecqin oma kieli pyrkii olemaan. Piercen toisen lain mukaan kieli ei sovi muun kuin kognitiivisen muistin välittämiseen.

Houellebecq liittää funktionaalisen kielen tehokkuudella toimivan tieteellisen sanonnan ja ajattelun halukapitalismin triviaaliin sanontaan ja ajatteluun. Myyttinen puoli, joka Susanne K. Langerin (1988) mukaan kuuluu erottamattomasti yhteen tunteiden tason kanssa, leikkautuu Houellebecqin kommunikatiivisesta kielestä pois. Tästähän Piercen laissa on juuri kyse. Myös tästä kommunikaation ekstaasin näkökulmasta kloonitragedia liittyy uutta luovan ajan katoamiseen. Mielikuvitusta ja fabulointia ei ole mahdollista välittää Piercen lakien mukaisella kielellä. Toistosta katoaa eron elementti.

Houellebecq on todennut, että hän on esittänyt romaaninsa uusihmisissä buddhalaisuuden kritiikin (Savigneau 2005). Tässä Houellebecq toistaa 1800-luvulta periytyvän länsimaisen tulkinnan buddhalaisuudesta nihilismin muotona.[19] Tätähän buddhalainen vapautuminen vääränlaisesta asioihin kiinnittymisestä ei merkitse.

Itse asiassa Houellebecq on "buddhalaisuuden kritiikissään" kehitellyt teemaa, jonka hän on aikaisemmin pohjustanut *Alkeishiukkasissa*. Kertoja huomauttaa loppusivuil-

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

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

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

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

Mahdollisen saaren lohdutus – fabulointia jo?

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

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

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

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

Houellebecqin kirjallinen ”taantumus” tuli ehdottomasti liian myöhään, mikäli sitä tarkastelee Robbe-Grillet’lle ominaisen merkityksen virtuaalista kestoa tavoittavan kriittisen modernismin näkökulmasta. Liian myöhään ei ole kuitenkaan aina vain pahasta, kuten Deleuze on todennut päättäessään elokuvahistoriateoksensa Hans Jürgen Syberbergin *Parsifal*-elokuvan[21] käsittelyyn:

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

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

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

Robbe-Grillet’n fabulaatio saa vastaansa Houellebecqin ekstrapolaation,[22] jossa jo tiedetty kloonataan aikajanalle kaukaiseen tulevaisuuteen saakka. Näin Houellebecqin liian myöhään saapuva vapahdus on tyhjyys, joka saapuu, kun kloonien kronologisen toiston aika on kiertynyt nollaan, kirjallinen kesto köyhtynyt *tietojenkäsittelyllä* – Piercen lakeja noudattavilla elämänkertomusten kommentaareilla – kyllääntymispisteeseensä ja kun aika on sulkeutunut itseensä *ilman tulevaisuuden horisonttia*.[23]

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

Viitteet

1 Tällainen tekstuaalinen kesto, jossa on kysymys merkityksen tulemisesta, poikkeaa täysin klassisen, genetteläisen narratologian keston käsitteestä. Jälkimmäisen pohjana on erottelu kahden, kuten Rimmon-Kenan (1991, 59) aivan oikein epäilee, ”pseudotemporaalisen” konstruktion välillä, tarinan ajan (*temps de l'histoire*) ja kerronnan (tai tekstin) ajan (*temps du récit*) välillä (vrt. Genette 1972, 77). Gérard Genetten narratologian näkymättömänä taustaoletuksena on abstrakti newtonilainen aikakäsitys. Mikäli sen avulla tarkastellaan esimerkiksi Robbe-Grillet'n teosten aikaa ja siihen liittyvää toistoa, päädytään välittömästi umpikujaan: jo Robbe-Grillet'n varhaisen romaanin *La jalousie* (1957; Mustasukkaisuus) varsin yksinkertaiset toistot ovat tämän teorian puitteissa niin ongelmallisia, että ne on tulkittava ajan järjestyksen ”mystifikaatioksi” (Genette 1972, 79; Chatman 1978, 66, 79). Artikkelissa käyttämäni keston käsite tuleekin ymmärtää Henri Bergsonin filosofian näkökulmasta, joka vaikuttaa myös Gilles Deleuzen aikaa koskevan ajattelun taustalla. Yleensä aika on filosofiassa ja luonnontieteessä ymmärretty pelkästään tilallistetusta näkökulmasta, kun taas Bergsonin mukaan aikaa olisi pyrittävä tarkastelemaan ilman tätä avaruudellista välitystä (Deleuzen varhaisesta Bergson-tulkinnasta ks. Deleuze 1966). Deleuzelaisittain onkin ymmärrettävä, että ”ei ole olemassa maailmaa, joka sisältää ajan; on ajan virta, joka tuottaa 'maailmoja' tai kestoja. Aika on toisistaan poikkeavien kestojen virtuaalinen kokonaisuus.” (Colebrook 2002, 42.)
2 Natsirikollinen Adolf Eichmann totesi oikeudenkäynnissään olevansa syytön, koska oli ainoastaan totellut käskyjä ja noudattanut lakia. Hannah Arendt esitti tapauksesta kirjoittamassaan teoksessa *Eichmann in Jerusalem: A Report on the Banality of Evil* (1963), että pahan banaaliudessa on lopultakin kyse kyvyttömyydestä moraaliseen mielikuvitukseen (Arendt 1994, 287). Toisin sanoen byrokraatti ja fatalisti ovat kyvyttömiä fabuloivaan reflektioon, joka on mielen sisäistä aikaa, pohjimmiltaan eron ja toiston synnyttämää kestoa.
3 Vrt. filosofi Herbert Marcusen ”yksiulotteisen ihmisen” käsite modernia teollista yhteiskuntaa analysoivassa teoksessa *Yksiulotteinen ihminen* (1969).
4 Käytän tässä artikkelissa Ville Keynäsin tekemää käännöstä Houellebecqin romaanista (MS = *Mahdollinen saari*), mutta liitän oheen aina myös viitteen alkukielisen teoksen sivuille (PdI = *La Possibilité d'une île*). Käännökset Robbe-Grillet'n romaanista *La reprise* (viitteissä R) ovat omiani, kuten myös muut käännökset, ellei toisin mainita.
5 Muun muassa myyttitutkijat Susanne K. Langer (1988) ja Walter Burkert (1996) ovat painottaneet, että myyttisellä ajattelulla on vahva biologinen perusta.
6 Gilles Deleuzen (2005, 129) mukaan taideteokset ja taiteelliset liikkeet voivat olla tehokkaita sotakoneita kapitalisminvastaisessa taistelussa. Taiteellisessa sotakoneessa on kysymys sellaisten aikatila-konstituutioiden keksimisestä, joiden tapa miehittää on sellainen, että kapitalismi ei voi ottaa niitä haltuunsa.
7 Deleuzen (1985) mukaan liikkumattomuus ja toisto, jotka ovat olleet olennaisia liikkeen ylivallan syrjäyttäjiä elokuvakerronnan historiassa toisen maailmansodan jälkeen, toivat elokuvaan aitoa ajallisuutta. Syntyi syvällisiä kuvia ajan immanenssista, syntyi niin sanottu aikakuva, jossa – toisin kuin aikaisemmin vallalla olleessa liikekuvassa – aikaa kyettiin ilmaisemaan välittömällä tavalla, ilman liikkeen välitystä.

Robbe-Grillet'n Deleuze (1985, 62–64) näkee ainutlaatuisena elokuvaohjaajana sikäli, että tämä on kyennyt luomaan elokuvissaan *nykyisyyden* aikakuvia. Lisäksi Deleuze näkee, että Robbe-Grillet'n ”kuvauksen teoria” on merkittävä lisäys Bergsonin tunnistamisen (”*reconnaissance*”) ja muistin filosofiaan (vrt. esim. Bergson 1923).
8 Vrt. Deleuzen (1985) näkemys Robbe-Grillet'n virtuaalisista nyt-hetken maailmoista. Bergsonilta peräisin olevasta virtuaalisuuden käsitteestä, ks. esim. Deleuze 1966.
9 Vrt. Deleuze & Guattari (1993, 172): sanoja ja *luotua* syntaksia materiaalinaan käyttäen kirjailija synnyttää kirjallisen taideteoksen läsnäolevien aistimusten kokonaisuutena, monumenttina tai *katedraalina*, joka ”ei tuota muistia vaan kuvitelmaa”, *fabulaatiota*. Viime aikoina Robbe-Grillet on tuonut esiin läheistä suhdettaan Deleuzen ajatteluun, ks. esim. 2005, 45–46. Vrt. myös allekirjoittaneen keskustelu Robbe-Grillet'n kanssa Oxfordissa 25.9.1996 (Kuuskoski 1997).
10 Robbe-Grillet'n topologianäkemyksestä suhteessa hänen *Topologie*-teokseensa, ks. Livingston 1979, 229–230.
11 Robbe-Grillet'n *Djinn*-romaanista ja sen pinnan topologiasta, ks. Kuuskoski 1996.
12 Alaviitteiden myötä syntyvää merkitysavaruuden laskostumisen efektiä voi verrata myös Gilles Deleuzen laskos-käsitteeseen teoksessa *Le Pli – Leibniz et le baroque* (Deleuze 1988). Koska Deleuzen laskos ilmentää tavallaan henkeä materiassa, voidaan ajatella, että on olemassa myös erityistä, perinteisistä ajan ja avaruuden käsitteistä poikkeavaa laskoksen materialisoitunutta aikaa. Laskosten avaruus, joka Deleuzen analyysissa liittyy Leibnizin monadologiaan, on topologisesti yksipuolinen: sillä on vain sisäpuolta, jota avautuva laskos tuo esiin.
13 Skitsoanalyysista ja skitsoista sekä Antioidipuksesta, ks. Gilles Deleuze & Félix Guattari 1972.
14 Repliikissä voidaan huomata viittaus Wagnerin *Parsifalin* kärsivään Amfortakseen ja samalla myös Arthur Schopenahuerin myötätuntofilosofiaan.
15 Kenturio linkittyy myös kirjan ”isähahmoon” Oberführer Dany von Brückeen. Koska nyt ollaan natsivallan jälkeisessä Berliinissä, kirjan oidipaalikuviossa yhdistyy natsistereotypioihinkin viittaava Oberführer Dany von Brücke isänä ja Lakina ja Oidipus-myyttiin viittaava Yo Kast (tai Joëlle Kastanjevica) äitinä. Berliiniin matkaavan agentin todellinen tehtävä voisikin olla tämän merkitystä jähmettävän oidipaalikuvion murtaminen mahdollisimman subversiivisella tavalla. Viimeistään samppanjalasi-Graal-kompleksi tekee tämän, mutta lähtökohdat ovat kyllä olleet muutenkin hyvät, sillä Yo Kast, jonka kanssa olisi myytin mukaan naitava – ja toki tullaankin naimaan –, näyttäisi sittenkin olevan äidin sijasta sisarpuoli.
16 *Glissements*-elokuvansa myötä Robbe-Grillet siirtyi tavallaan postwagneriaanisesta kaudesta, toisin sanoen Schönberg-vaikutteisesta sarjallisen elokuvan vaiheesta, jota edusti erityisesti elokuva *L'Eden et après*, wagneriaaniseen kauteen, jolloin teemojen sarjallisen koostamisen sijasta keskeiseksi nousi teemojen generatiivinen kehkeytyminen muun muassa toisistaan. Ks. Robbe-Grillet'n näkemyksistä Wagnerin jälkeisen musiikin postwagneriaanisuudesta (Robbe-Grillet 2001b, 156–7) ja hänen Wagneriksi-tulemisen halustaan (2001b, 529).
17 Geenitieteessä vastaava antihumanistisen modernismin ilmaisu on ollut Richard Dawkinsin (1993) ”itsekkään geenin” teoria, jossa mittatikkuna ei ole ihminen. Tosin sana ”itsekkyys” on mitä tyypillisin antroposentrinen metafora, jollaisia Robbe-Grillet on voimakkaasti vastustanut.
18 Ks. Raylene L. Ramsayn (1992) näkemys Robbe-Grillet'n tuotannosta modernin tieteen ajan, kuten kvanttimekaniikan, taiteena.

19 Friedrich Nietzsche, pyrkiessään tekemään eroa Schopenhauerin ja Wagnerin ajatteluun, vahvisti oleellisesti tätä länsimaista tulkintaperinnettä.
20 Robbe-Grillet ei ole yhtä yksioikoinen tieteen totuuden suhteen. Modernin tieteen aikana Einsteinin jälkeen esimerkiksi Newtonin kaava on menettänyt jumalallisen totuutensa, joka sillä oli vielä Balzacin aikoihin. Objektiivisesta totuudesta onkin tullut subjektiivista. (Robbe-Grillet 2005, 45.)
21 Syberbergin mukaan ”Hitleriä vastaan ei taistella tilastoilla Auschwitzista, vaan Richard Wagnerilla” (Syberberg 1982, 224). Niinpä hänen *Parsifalinsa* ajoittuu länsimaisen kulttuurin sotien jälkeisille raunioille – näyttämöksi on jäänyt vain valtava Wagnerin pää, joka on rakennettu hänen kuolinnaamionsa mukaan, ja joka lopulta myös viheriöi silmälähteen kasteessa.
22 Ekstrapolaatio on matemaattinen operaatio, joka voidaan tässä määritellä yleistäväksi laajennukseksi tiedetyn ulkopuolelle jo tiedetyn alueen ja erityisesti sen äärireunalla saamien arvojen pohjalta.
23 Vrt. romaanin viimeisen sivun lauseet: ”Onni ei ollut mahdollinen horisontti. [– –]Tulevaisuus oli tyhjä. (MS 390, PdI 485)

Lähteet

Lyhenteet

MS = *Mahdollinen saari*
PdI = *La possibilité d'une île*
R = *La reprise*

Kaunokirjallisuus

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Tutkimuskirjallisuus

ARENDT, HANNAH 1994 / 1963: *Eichmann in Jerusalem. A Report on the Banality of Evil*. New York: Penguin Books.

BERGSON, HENRI 1923 / 1919: *Henkinen tarmo: tutkielmia ja esitelmiä*. Alkuteos *L'énergie spirituelle: essais et conférences*. Suom. J. Hollo, Porvoo: WSOY.

BURKERT, WALTER 1996: *Creation of the Sacred. Tracks of Biology in Early Religions*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.

CHATMAN, SEYMOUR 1978: *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film*. Ithaca and London: Cornell UP.

COLEBROOK, CLAIRE 2002: *Gilles Deleuze*. London and New York: Routledge.

DAWKINS, RICHARD 1993 / 1989: *Geenin itsekkyys*. Toinen, laajennettu laitos. Alkuteos *The Selfish Gene*. Suom. Kimmo Pietiläinen. Jyväskylä: Art House.

DELEUZE, GILLES 1966: *Le Bergsonisme*. Paris: P.U.F.

DELEUZE, GILLES 1985: *Cinéma 2. L'image temps*. Paris: Minuit.

DELEUZE, GILLES 1988: *Le Pli – Leibniz et le baroque*. Paris: Minuit.

DELEUZE, GILLES 2002: *L'île déserte et autres textes*. Paris: Minuit.

DELEUZE, GILLES 2005: *Haastatteluja. Gilles Deleuzen ja Félix Guattarin haastatteluja ja kirjoituksia*. Suom. Anna Helle, Vappu Helmisaari, Janne Porttikivi ja Jussi Vähämäki, esipuhe Jussi Vähämäki. Helsinki: Tutkijaliitto.

DELEUZE, GILLES & GUATTARI, FÉLIX 1972: *Capitalisme et Schizophrénie – L'Anti-Œdipe*. Paris: Minuit.

DELEUZE, GILLES & GUATTARI, FÉLIX 1993 / 1991: *Mitä filosofia on?* Alkuteos *Qu'est-ce que la philosophie?* Suom. Leevi Lehto. Helsinki: Gaudeamus.

GENETTE, GÉRARD 1972: *Figures III*. Paris: Seuil.

HOUELLEBECQ, MICHEL 2004: Rock am Ring, *Die Zeit* 12.8.2004.

HUXLEY, JULIAN 1933 / 1931: *What Dare I Think? The Challenge of Modern Science to Human Action and Belief*. London: Chatto And Windus.

KIERKEGAARD, SØREN 2001 / 1843: *Toisto. Yritelmä kokeellisen psykologian alueella; kirjoittanut Constantin Constantius*. Alkuteos *Gjentagelsen. Et Forsøg i den expirimenterende Psychologi af Constantin Constantius*. Suom. Olli Mäkinen. Jyväskylä: Atena.

KUUSKOSKI, MARTTI-TAPIO 1996: *Tanssi Möbiuksen renkaalla. Alain Robbe-Grillet'n romaani* Djinn *ja kirjallisuuden välitila*. Lisensiaatintutkielma. Painamaton / E-thesis. Helsinki: Helsingin yliopisto.

KUUSKOSKI, MARTTI-TAPIO 1997: Kohtaamisia Alain Robbe-Grillet'n *Djinnin* tiimoilta. *Synteesi* 4/1997, 121–126.

KUUSKOSKI, MARTTI-TAPIO 2005: *Parsifal ja Richard Wagnerin rakkauden filosofia*, Oma kirja. Helsinki: Lasipalatsi.

LANGER, SUSANNE K. 1988 / 1967, 1972 & 1982: *Mind: An Essay on Human Feeling*.

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

Marita Hietasaari

Metalepsis kerrontastrategiana Lars Sundin historiallisissa romaaneissa

> Spänn de här stolpskorna på fötterna, läsare! Nu skall vi upp i stolpen därborta och tjuvlyssna på vad siklaxborna kan tänkas ha att säga varann i telefon en lördagskväll i augusti 1924 [- -].
> VAD GÖR NI DÄROPP I TELEFONSTOLPIN!
> En gäll och ilsken röst nedifrån landsvägen. Och jag, berättaren, blir så förskräckt att jag handlöst ramlar ner från stolpen. (CA, 282, 285.)
>
> Kiinnitäpä nämä tolppakengät jalkaan, lukija! Nyt kiipeämme tuohon pylvääseen salakuuntelemaan mitä sanottavaa Siklaxin asukkailla mahtaa olla toisilleen puhelimitse lauantai-iltana elokuussa 1924 [- -].
> MITÄS TE SIÄLLÄ PUHELINTOLPAS TEETTE!
> Kimakka ja äkäinen ääni alhaalta maantieltä. Ja minä, kertoja, säikähdän niin että putoan päistikkaa pylväästä. (CAV, 277, 279.)

Lars Sundin historiallisten romaanien kertoja liikkuu esteettä aikatasolta toiselle ja paikasta toiseen. Edellisessä kohtauksessa kertojan kera maahan tömähtää myös lukija, jonka kertoja on pyytänyt mukaansa tutkimusretkelle menneisyyteen. Kertojan avoin esiin tuleminen, tapahtumiin puuttuminen ja lukijan puhutteleminen rikkovat mimeettisen illuusion, johon realistisessa kerronnassa perinteisesti pyritään.

Lars Sundin Siklax-trilogian muodostavat romaanit *Colorado Avenue* 1991 (suom. 1992), *Lanthandlerskans son* 1997 (suom. *Puodinpitäjän poika* 1998) ja *Eriks bok* 2003 (suom. *Erikin kirja* 2004). Sarja kuvaa Hanna Näsin ja hänen jälkeläistensä vaiheita 1800-luvun lopulta aina sotien jälkeiseen aikaan. Tapahtumat sijoittuvat kuvitteelliseen Siklaxin kuntaan Etelä-Pohjanmaalle. Kertojana teoksissa toimii historioitsijan lailla sukunsa vaiheita tutkiva Carl-Johan Holm. Jokaisessa osassa on kirjoittamisajankohtaan sijoittuva kehyskertomus, josta käsin menneisyyttä tarkastellaan. Carl-Johanin omalaatuisiin tutkimusmenetelmiin kuuluu vierailla menneisyydessä sukulaisiaan tapaamassa ja aikalaisia haastattelemassa. Kertojan toimien seurauksena kehyskertomus ja sisäkertomus sekoittuvat. Kerrontatasojen sekoittuminen eli metalepsis kiinnittää lukijan huomion tapahtumista itse kerrontaan. Myös kertojan tapa pohtia avoimesti omaa kerrontaansa ja käyttämiään keinoja tuovat Sundin teoksiin metafiktiivisen tason.[1] Postmoderni kirjallisuus onkin käyttänyt metafiktiota siinä määrin, että ne on usein samaistettu toisiinsa (Saariluoma 1992, 23–24). Sundin teoksista löytyy muitakin yleensä postmodernistisina pidettyjä piirteitä.[2] Yksi leimallinen on ns. *historiografinen metafiktio*, jota Linda Hutcheon (1988, 4–5) käyttää kuvaamaan itsereflekseiivisiä teoksia, jotka ovat sekä historiallisia että poliittisia. Sundin teokset korostavat

historiankirjoittamisen vaikeutta: onko meidän mahdollista tietää mitään varmaa menneisyydestä? Mielenkiintoisen tutkimuskohteen Sundin romaaneista tekee myös niiden yhteiskuntakriittisyys, sillä teokset kommentoivat niin menneisyyden kuin kirjoittamisajankohdan tapahtumia. Kerrontatasojen sekoittaminen tuo eri aikakaudet keskusteluyhteyteen toistensa kanssa. Tarkastelen artikkelissani millä tavoin ja missä tehtävissä metalepsista on käytetty Sundin Siklax-trilogiassa. Selostan alkuun lyhyesti Gérard Genetten, Monika Fludernikin ja Marie-Laure Ryanin teorioita. Oma käsittelyni pohjautuu hyvin pitkälti Fludernikin tekemään jaotteluun. Keskityn erityisesti kertojan toimien seurauksena tapahtuvaan kerrontatasojen sekoittumiseen, mutta esittelen myös muita teoksissa esiintyviä metalepsiksen muotoja.

Metalepsis: retoriikasta narratologiaan

Metalepsista on tutkittu viime vuosina suhteellisen runsaasti.[3] Keskustelun aloitti Gérard Genette (1990, 234–235), joka antoi alun perin retoriikassa käytetylle termille uuden merkityksen määrittelemällä sen ekstradiegeettisen kertojan tai yleisön siirtymiseksi diegeettiselle tasolle tai diegeettisen tason henkilöhahmon siirtymiseksi alemmalle tasolle (tai päinvastoin). Kyse on siis kerrontatasojen sekoittumisesta, jossa kahden maailman välinen raja ylitetään: ”maailman jossa kerrotaan ja maailman josta kerrotaan” (Genette 1990, 236). Retoriikassa[4] metalepsis tarkoittaa sanan tai ilmaisun korvaamista toisella. Tämä metonymian muoto kuvaa syyn tai alkutilanteen avulla seurausta tai seurauksen avulla syytä. (Genette 2004, 8–10) José Ángel García Landan (2004) mielestä Genette on käsitettä muovatessaan tukeutunut liiaksi 1800-luvulla vaikuttaneen Pierre Fontanierin[5] kirjoituksiin retoriikasta. García Landan mukaan Fontanier lisää retorisen metalepsiksen ominaisuuksiin täysin mielivaltaisesti kerrontatasojen ylittämistä koskevan piirteen. García Landa puhuukin mieluummin kehysten murtumisesta (*la ruptura de marco*).

Marie-Laure Ryan erottaa retorisen ja ontologisen metalepsiksen.[6] Ryanin mukaan retorinen metalepsis sallii meidän vilahdukselta nähdä eri kerrontatasot, mutta sulkee aukon saman tien ja realistisuuden illuusio särkyy vain hetkeksi. Esimerkkinä Ryan mainitsee Denis Diderot’n teoksen *Jacques le fataliste et son maître* (1773, *Jaakko fatalisti ja hänen isäntänsä* 1992), jossa kertoja puhuttelee lukijaa ja pohtii, mitä tekisi henkilöhahmoilleen. Hän ei kuitenkaan puhu luomilleen hahmoille, koska nämä kuuluvat toiselle todellisuuden tasolle. Ontologisessa metalepsiksessa kaksi eri maailmaa, esimerkiksi (fiktion) todellinen ja kuvitteellinen tai normaali maailma ja unen maailma sekoittuvat. Suurin osa ontologista metalepsista koskevista esimerkeistä löytyy postmodernista kirjallisuudesta. (Ryan 2006, 206–207.) García Landan (2004) mielestä siirtymistä kerrontatasolta toiselle ei välttämättä tapahdu ollenkaan, vaan siirtymä voi tapahtua ontologisten tasojen välillä. Esimerkkinä hän mainitsee Marguerite Yourcenarin novellin Comment Wang-Fo fut sauvé (1938 ”Kuinka Wang-Fo pelastui”[7]), jossa päähenkilö pelastautuu julmalta rangaistukselta maalaamansa taulun kautta. Genetten (2004, 94–96) mukaan kuva, jonka kertoja elävöittää osaksi tarinaansa, muodostaa yhden kerrontatason.[8]

Monika Fludernik yhdistää Genetten esimerkkien pohjalta tekemäänsä ryhmittelyyn[9] vielä Ryanin jaottelun ontologiseen ja retoriseen metalepsikseen ja saa seuraavan tyypittelyn (2003, 389): 1. kirjoittajan/tekijän metalepsis (authorial metalepsis), 2. kertojan metalepsis (narratorial metalepsis) (ontologinen), 3. lukijan metalepsis (lectorial metalepsis) (ontologinen), 4. retorinen metalepsis (rhetorical metalepsis). Fludernik tuo analyysissaan esiin metalepsiksen historiallisen perspektiivin. Metalepsis ei ole pelkästään postmodernin kirjallisuuden käyttämä, vaan sitä on esiintynyt jo keskiaikaisessa kirjallisuudessa, mutta se on kehittynyt vuosisatojen kuluessa retorisesta tyylikeinosta yhä metafiktiivisempään suuntaan. (Fludernik 2003, 389–396.) Historiallisen näkemyksensä ansiosta jaottelu sopii hyvin Sundin teosten tarkasteluun, vaikka ei täysin katakaan kaikkia teoksissa käytettyjä metalepsiksen muotoja. Kuten Fludernik (2003, 389) huomauttaa ja omatkin esimerkkini tulevat osoittamaan, rajat eri tyyppien välillä ovat häilyvät.

Kertoja astuu tarinaan

Kertojan metalepsis (narratorial metalepsis) on postmodernin kirjallisuuden suosikki. Siinä kertoja kirjaimellisesti siirtyy sisäkertomukseen tai henkilöhahmo siirtyy toiselle, usein alemmalle tasolle. Tutkijoiden lempiesimerkki on ollut Woody Allenin[10] novelli ”Kugelmassin episodi” (1981) (ks. esim. McHale 1987, 123; Fludernik 2003, 384; Genette 2004, 30–31). Novellissa humanististen tieteiden professori kaipaa vaihtelua elämäänsä ja päättää turvautua taikuriin, joka siirtää hänet Gustave Flaubertin *Rouva Bovaryn* maailmaan. Kertoja viettelee turhautuneen Emma Bovaryn ja tuo tämän jopa käymään New Yorkissa. Kugelmassin vierailut teoksessa eivät jää huomaamatta (Allen 1981, 52): ”’Kuka tämä henkilö on sivulla sata? Kalju juutalainen, joka suutelee madame Bovarya?’”, ihmettelivät koululaiset eri puolilla maata. Tarinan lopussa taikurin kone rikkoutuu ja Kugelmass ei pääsekään haluamaansa maailmaan, vaan Rothin *Portnoyn taudin* sijaan hän joutuu espanjan oppikirjaan:

> Hän oli paiskautunut vanhaan oppikirjaan, Espanjan tukikurssiin, ja pinkoi henkensä edestä karussa, kivisessä maastossa, kun sana tener (”olla, omistaa”) – iso ja karvainen epäsäännöllinen verbi – ravasi hänen kintereillään honteloilla koivillaan (Allen, 1981, 62).

Siklax-trilogiassa Carl-Johan on kaikkitietävä ja kaikkivaltias kertoja, jonka yhtenä kerrontastrategiana on sukeltaa osaksi kertomaansa maailmaa. Fludernik (2003, 384–385) toteaa, että tämän tyylinen siirtyminen tasolta toiselle on ollut käytössä jo kauan,

tarkoitus vain on muuttunut: mimesiksen lisäämisen sijaan postmoderni kirjallisuus pyrkii rikkomaan toden illuusion. Perinteisessä tarkoituksessa kertojan metalepsista on käytetty runsaasti muun muassa historiallisissa romaaneissa. Zacharias Topeliuksen teoksesta *Fältskärns berättelser* (1851–1866, *Välskärin kertomuksia* 1888) löytyy lukuisia esimerkkejä tämän kaltaisista siirtymistä: ”I stället att hålla honom [Erik Ljung] sällskap, förflytta vi oss till den drottning Lovisa Ulrikas förmak” (Topelius 1923, 107), ”Sen sijaan, että jäisimme hänelle seuraa pitämään, siirrymme me kuningatar Loviisa Ulriikan vierashuoneeseen” (Topelius 1998, 68). *Lanthandlerskans son* -teoksessa siirtymä on vähän modernimpi:

> Men nu, Otto, lämnar vi Hanna och hennes dotterson åt deras öde, åtminstone för en stund, och snabbspolar historiens band nästan ett år framåt. [- -] Nu tar berättelsen ett nytt raskt språng, icke i tiden men väl i rummet: vi hamnar strax i en sjukhuskorridor. (LS, 272, 273.)

> Mutta nyt, Otto, jätämme Hannan ja hänen tyttärenpoikansa kohtalon huomaan, ainakin hetkeksi, ja pikakelaamme historian nauhaa melkein vuoden eteenpäin. [- -] Nyt kertomus ottaa uuden reippaan loikan, ei ajassa mutta kylläkin tilassa: me päädymme oitis sairaalan käytävään. (PP, 293.)

Edellisessä esimerkissä on kyse siirtymisestä yhdestä kohtauksesta tai tilanteesta toiseen: toiselle näyttämölle, toisten henkilöiden pariin.[11] Fludernikin neljäs metalepsiksen tyyppi liittyy oleellisesti edellä mainittuun. Retorinen metalepsis leikittelee tarinan ja kerronnan ajoilla. Kertoja täyttää tarinan suvantokohdan esimerkiksi palauttamalla lukijan taaksepäin tarinassa tai informoimalla häntä jostakin asiasta, ikään kuin kertominen olisi yhtäaikaista tarinan tapahtumien kanssa.[12] (Fludernik 2003, 387; Genette 1990, 235.) ”Medan Otto sover och jag arbetar skall jag berätta om min farfar” (LS, 319), ”Sillä välin kun Otto nukkuu ja itse teen töitä minä kerron isäni isästä” (PP, 344). William Nellesillä ja Fludernikilla on molemmilla hiukan vaikeuksia pitää edellisen kaltaista tapausta metalepsiksena. Fludernik päätyy siihen, että kerrontatasot sekoittuvat, koska tapahtumien samanaikaisuus pakottaa kertojan siirtymään kertomaansa maailmaan. Nellesin mielestä kyse ei ole siirtymisestä tasolta toiselle, vaan kertoja ikään kuin jakaa hetkellisesti saman tason sisäkertomuksen henkilöhahmon kanssa. Hän pitää esimerkkiä eräänlaisena metalepsiksen perusmuotona. (Nelles 1997, 153–154; Fludernik 2003, 387.)

Toisinaan tapahtumien kiivas eteneminen pakottaa kertojan seisauttamaan toiminnan. Jo Laurence Sternen teoksessa *The Life and Opinions of Tristram Shandy, gentleman* (1759–1767, *Tristram Shandy: elämä ja mielipiteet* 1998) on kohtauksia, joissa kertoja pysäyttää toiminnan ehtiäkseen saattaa tapahtumat kaikkialla samalle tasolle (Genette 1990, 235; Fludernik 2003, 387). Seuraavassa kohtauksessa kertoja on siirtynyt menneisyyteen sisäkertomuksen tasolle, minkä lisäksi hän on ”som den gud [- -] stannat tidens pendel” (CA, 170), ”omassa jumalan asemassaan pysäyttänyt ajan heilurin” (CAV, 166) haastatellakseen puodin penkillä istuvia ukkoja. Kertoja on saanut todistaa kohtausta, jossa Kunnanmiehen vanhin poika Erik tulee Hannan kauppapuotiin kyselemään Ottoa. Poikien ystävyys on hänelle yllätys:

> Vad skall månne detta betyda? [- -] Berättaren vänder sig till karlarna på bänken: tala nu om hur jag skall uttolka detta! [- -] Karlarna syns ovilliga att tala om detta. Detaljer, ge mig detaljer! kräver berättaren. (CA, 169–170.)

> Mitä tämä nyt mahtaa tarkoittaa? [- -] Kertoja kääntyy penkillä istuvien miesten puoleen: Sanokaa nyt miten minun on tämä tulkittava! [- -] Miehet eivät näytä oikein halukkailta puhumaan tästä. Tarkemmin, kertokaa tarkemmin! kertoja vaatii. (CAV, 165–166.)

Kertoja ei suinkaan informoi lukijaa vaan pysäyttää ajan saadakseen tietoja. Mielenkiintoista tässä nurinkurisessa kohtauksessa on myös se, että miehet puhuvat Erikistä menneessä aikamuodossa ja heidän huomautuksistaan käy ilmi, että he tietävät Erikin tulevan kohtalon. Keskustelu käydään ikään kuin ajattomassa tilassa – onhan kertoja seisahduttanut ajan kulun. Nellesin (1997, 154) näkemys yhteisen tason jakamisesta vaikuttaa edellisen esimerkin valossa osuvalta. Kohtauksessa yhdistyvät Fludernikin jaottelun toinen ja neljäs tyyppi eli kertojan metalepsis ja retorinen metalepsis, sillä kertoja on myös kirjaimellisesti miesten luona puodissa, ja kun hän innostuu utelemaan Hannan ja Kunnanmiehen ystävyydestä, hän saa äkkilähdön: ”Laga dig iväg, berättare! Int vill nåin ha dig snokandes och rotandes här!” (CA, 173), ”Alas mennä siittä, kertoja! Ei sua kaivata tänne nuuskimahan!” (CAV, 169.)

Teoksessa *Lanthandlerskans son* kertoja kohtaa vastarintaa paitsi Otolta kehyskertomuksessa myös itse tarinan henkilöiltä. Kertoja seuraa, kuinka Hanna sulkee kauppapuotinsa samalla pohtien viimeaikaisia tapahtumia: poliisi epäilee Oton sotkeutuneen murhaan, ja Otto on paennut. Lisäksi Hannan tyttären Idan miehen Gustavin epäillään olleen mukana tohtori Öistin kyydityksessä ja aiheuttaneen tämän kuoleman. Hanna sytyttää savukkeen, ja kertoja pyytää ”den tålmodiga läsaren om diskretion” (LS, 264), ”kärsivälliseltä lukijalta hienotunteisuutta” (PP, 284): sallittakoon Hannalle tämä nautinto, onhan Jumala kovin koetellut häntä. Tällöin Hanna saa kertojasta tarpeekseen:

> - Ingalunda är det nu Gud som prövar mig! avbryter Hanna bryskt.
> - Vad säger du?
> - Nå, he är ju du, berättare, som har ställt till att allting åp det här gruvliga vise, så är he! Det är ju dina historier och påfund som vi gåtar lid och pinas av. Du drar olöckorna över oss, he gör du, och int ska du kom och skyll åp Herren Gud int!
> - Ingalunda är det nu mitt fel. Jag är bara ett redskap, en förmedlare av berättelsen, historiens springpojke, försvarar jag mig. (LS 264.)

> - Ei se kyl Jumala ole joka täs mua koetteloo! Hanna keskeyttää töykeästi.
> - Mitä tarkoitat?
> - No, sinähän se olet, kertoja, joka olet järjestäny kaiken näin kauhialla tavalla,

> niin on asia! Sun tarinoittes ja sepitystes takia me täs jourumma kärsimähän ja tuskittelemahan. Sinä se verät onnettomuuret meirän päälle, sinä justihinsa, eikä sun pirä tulla Herraa Jumalaa syyttelemähän!
> - Eihän se minun vikani ole. Minähän olen pelkkä työkalu, kertomuksen välittäjä, tarinan juoksupoika, minä puolustelen itseäni. (PP, 284.)

Lukijaa ei herätellä pelkästään siirtymällä kerrontatasolta toiselle, vaan henkilöhahmo vaatii luojansa tilille kohtalostaan. Teos tuo korostuneesti esiin kirjallisuuden konstruktiivisen luonteen ja murtaa realistisuuden illuusion. Vaikka kertoja yrittää todistella olevansa vain ”en förmedlare av berättelsen”, ”kertomuksen välittäjä”, lukija on jo saanut todeta hänen olevan tarinan suhteen kaikkivaltias. Yksi kertojan strategioista on vähätellä tietämystään ja mahdollisuuksiaan vaikuttaa tapahtumiin. Jonathan Cullerin (2004, 30–31) mukaan kerrontaa avoimesti kontrolloiva kertoja voi kiistää tietävänsä aivan kaikkea, jolloin säilyy jonkinlainen realismin illuusio. Sundin kertoja korostaa tietämättömyyttään kuitenkin niin voimakkaasti, että vaikutus on päinvastainen. Hannaan eivät kertojan puolustelut tehoa, ja hän ajaa tämän luudalla jahdaten ulos puodistaan:

> Måsta du la Otto vår till en poliskund! Va he nödvändit ti få Ida så olöckli så hon int vet var hon ska ta iland, unga kvinnan är hon ännu men du har ställt så hon blir en gammal kälg före sin tid! [- -] Du sku nog ha kunna gev oss ett bättre liv än det här, men int. (LS 265.)

> Pitikö sun tehrä meirän Otosta poliisikundi. Oliko se välttämätöntä tehrä Idasta niin onneton nottei se tiärä mihin kääntyä, nuari nainen se viälä on ja nyt sinä olet järjestäny niin jotta siitä tuloo vanaha akka ennen aikojansa. [- -] Olisit kyllä voinu antaa meille paremman elämän ku tämä, mutta ei. (PP, 285.)

Sundin teosten kertoja ei korosta vain luomansa maailman fiktiivisyyttä vaan toteaa olevansa itsekin fiktiota ja pysyvänsä hengissä vain kertomalla. Seuraavassa otteessa kertoja pohtii myös oman kertomuksensa mielekkyyttä:

> Belägringen av Sarajevo kan jag inte häva med min berättelse. Vår för miljön menliga livsstil kan jag inte ändra. Så varför hålla på? Därför att jag inte kommer undan, jag är själv fiktion. Jag berättar mig själv. Endast så hålls jag vid liv. (LS, 373.)

> Sarajevon piiritystä en kykene kertomuksellani lopettamaan. Meidän ympäristöllemme haitallista elämäntapaamme en pysty muuttamaan. Joten miksi jatkaa? Siksi etten muuta voi, olen itsekin fiktiota. Minä kerron oman itseni. Vain siten pysyn elossa. (PP, 402.)

Brian McHale (1987, 123) toteaa, että henkilöhahmon tietoisuus omasta fiktiivisyydestään on usein viittaus determinismiin ja erityisesti kuoleman väistämättömyyteen.[13] Genetten (1990, 236) mukaan hämmentävintä on, että metalepsis saa lukijan pohtimaan, onko hänkin ehkä vain osa jotain kertomusta ja kuinka todellista hänen oma

elämänsä on (ks. myös McHale 1987, 130; Genette 2004, 155). Nellesin (1997, 156–157) mielestä sisäkertomuksen käyttö yleensä saa aikaan saman vaikutuksen tapahtui kerrontatasojen ylitystä tai ei. Olen eri mieltä Nellesin kanssa, koska kehyskertomus on vanha konventio ja lukijat ovat tottuneet kertomusten hierarkkiseen rakenteeseen. Sitä vastoin kertomuksen hierarkkisten suhteiden rikkominen (tekijä -> teksti -> kertoja -> henkilöt) havahduttaa outoudellaan, esimerkiksi jos henkilöhahmot alkavat puhutella kertojaa tai kertoja on tietoinen omasta fiktiivisyydestään (Tammi 1992, 12).

Sundin teoksissa sekä kertoja että henkilöhahmot kiinnittävät lukijan huomion esitystapaan. Itserefleksiivisyys on *historiografisen metafiktion* peruspiirre, mutta pelkästään oman kerrontansa kommentointiin keskittyviä metafiktiivisiä teoksia Hutcheon ei pidä postmodernismiin kuuluvina (Hutcheon 1988, 40).[14] Itsetietoista metafiktiota on kritisoinut myös Mika Hallila (2004, 216): ”Tyhjänpäiväinen romaanin keinotekoisuuden korostaminen voi muodostua paljon realistisen romaanin konventioitakin läpinäkyvämmäksi esittämisen konventioksi.” Hallila (2004, 218) tähdentääkin ironian merkitystä itsereflektiossa ja mainitsee esimerkkinä Sternen *Tristram Shandyn*. Sundin teokset täyttävät Hutcheonin *historiografisen metafiktion* määritelmän muiltakin osin, sillä ne ovat sekä historiallisia että poliittisesti kantaaottavia, kuten esimerkkini osoittavat.

Tule mukaan, lukija!

Kolmas metalepsiksen tyyppi on yleisön siirtyminen sisäkertomukseen tai sisäkertomuksen henkilöhahmon siirtyminen ylemmälle tasolle. Kyseessä voi olla myös toisen persoonan kerronta, kuten Italo Calvinon romaanissa *Se una notte d'inverno un viaggiatore* (1979, *Jos talviyönä matkamies* 1983), jossa yksikön toisessa puhuteltu lukija paljastuu sittemmin yhdeksi henkilöhahmoista. Sterne käyttää teoksessaan *Tristram Shandy* metalepsista rikkomaan mimeettisen illuusion: Tristram muun muassa pyytää lukijaa sulkemaan oven ja auttamaan hänen isänsä takaisin vuoteeseen. (Genette 1990, 234.) McHale (1987, 223) huomauttaa, että fiktiossa, jossa puhutellaan lukijaa, sinä-pronomini on häilyvä: *sinä* on muuttuja, joka vaihtuu jokaisen lukijan myötä. *Tristram Shandyssa* kertoja leikittelee tällä ja puhuttelee lukijaansa miehenä, naisena, yksikössä, monikossa, kriitikkona jne.:

> Kuinka te saatoitte, hyvä rouva, lukea edellisen luvun niin huolimattomasti? (Sterne 1998, 60.)

> Hyvä herra, sallikaa minun kiinnittää huomionne hetkeksi tähän kuvaukseen (Sterne 1998, 101).

Sundin kertoja kääntyy usein lukijan puoleen ja kutsuu tämän mukaansa. Amatöörivalokuvaajana toimineen opettaja Johanssonin lasinegatiivit huutokaupattiin tämän kuo-

leman jälkeen. Lasit osti Eskil Holm rakentaakseen niistä kasvihuoneen: ”Med hjälp av borste och bensin skurade han bort trettio år av Siklaxnejdens historia från sina nyförvärvade glasplåtar” (CA, 206), ”Harjalla ja bensiinillä hän kuurasi pois kolmekymmentä vuotta Siklaxin seudun historiaa vasta hankkimistaan lasilevyistä” (CAV, 201). Lasinegatiiveja oli tuhansia, eikä niiden täydellinen puhdistaminen ollut mahdollista, niinpä kasvihuoneen seiniin jäi osia kuvista. Kertoja kutsuu lukijan tutustumaan tähän erikoislaatuiseen kotiseutuarkistoon:

> Kom! Vi skall titta på lärar Johanssons fotografier.[- -] På växthusets långvägg, nära marken, sitter ett negativ som är värt närmare granskning. Berättaren måste dock be den tålmodige läsaren ställa sig på huvudet – sådär ja! Glaset har nämligen kittats fast up och ned. (CA, 206-207.)

> Tule! Mennään katsomaan opettaja Johanssonin valokuvia. [- -] Kasvihuoneen pitkällä seinällä lattianrajassa on negatiivi joka ansaitsee tarkempaa tutkimista. Kertojan on kuitenkin pakko pyytää että kärsivällinen lukija seisoisi päällään — kas noin! Lasi on nimittäin kitattu ylösalaisin. (CAV, 201-202.)

Kertoja turvautuu historiankirjoituksessaan huomiota herättävän paljon dokumentaariseen aineistoon: päiväkirjaotteisiin, sanomalehtiin, tutkintaraportteihin, kirjeisiin, valokuviin jne. Menneitä tapahtumia esittävistä lasinegatiiveista on rakennettu uusi kokonaisuus. Analogia perinteiseen tapaan kirjoittaa historiaa on ilmeinen: kuinka ihmeessä muodostaa uskottava kokonaisuus menneisyyden jälkeensä jättämistä fragmenteista? Kathy Saranpan (1998, 274–275) mielestä kasvihuone ja lasinegatiivit ilmentävätkin sitä, kuinka perinteinen historiakirjoitus joutuu aina turvautumaan kaunokirjallisuuden menetelmiin.

Fludernik (2003, 394) toteaa, että sinä-pronomini voi viitata teoksen ekstradiegeettisen tason yleisöön tai teoksen lukijaan ja että jokainen tapaus on tarkasteltava erikseen; kyse saattaa olla vain metaforisesta kerrontatason ylittämisestä. Toisin sanoen tarkoituksena on saada lukija uppoutumaan tarinan maailmaan. Klassisessa historiallisessa romaanissa lukijan puhuttelu oli normaali käytäntö, jolla tekijä loi suhteen lukijoihinsa: *Fältskärns berättelser* -teoksessa Topelius käyttää usein fraaseja ”den vänlige läsaren” ,”ystävällinen lukija” ja ”den gunstige läsaren”, ”suosiollinen lukija”. Sen sijaan Sundin teoksissa lukijan puhutteleminen useimmiten rikkoo realistisen illuusion, sillä kertoja pyytää Tristram Shandyn tavoin lukijaa tekemään konkreettisia asioita: kiipeämään puhelinpylvääseen tai seisomaan päällään. Ei ihme, että kertoja puhuttelee lukijaa usein fraasilla ”den tålmodige läsaren”, ”kärsivällinen lukija”. McHalen (1987, 224) mukaan erityisesti postmodernisteilla sinä-pronomini on kuin kutsu lukijalle astua sisään teoksen maailmaan ja ylittää ontologinen raja fiktion ja todellisuuden välillä. Lukijan on tietysti mahdotonta siirtyä reaalimaailmasta fiktion maailmaan. Ero metaforisen ja ”todellisen” kerrontatasojen ylittämisen välillä onkin joskus häviävän pieni, toteaa Fludernik (2003, 396).

Teoksessa *Eriks bok* Siklaxin vainajat väittelevät kertojan kanssa sota-ajan tapahtumista kirkkoherra Taxellin johdolla ja moittivat kertojaa paitsi historian tulkinnasta myös hänen tavastaan kertoa. Kerronnallisten tasojen lisäksi rikkoutuu myös raja elävien ja kuolleiden maailmojen välillä. Ryanin erottelun mukaan kyseessä on siis ontologinen metalepsis, kahden eri maailman sekoittuminen. Teoksen aloittavat vainajat, jotka puhuttelevat lukijaa:

> Välkommen. Vi har väntat på dig. Vi är de döda från Siklax. Stig på bara! Träd in i salen på Smedsas! Du behöver inte vara rädd. Döda är vi förvisso, men ingalunda farliga. Vi försäkrar att inga iskalla, osynliga händer kommer att slutas om din hals. [- -]
> Men stig på för all del! [- -] Slå dig ned i gungstolen borta vid fönstret! (EB, 5.)

> Tervetuloa. Me olemme odottaneet sinua. Me olemme Siklaxin vainajia. Astu sisään vain! Käy peremmälle Smedsasin saliin! Ei sinun tarvitse pelätä. Toki olemme vainajia, mutta emme yhtään vaarallisia. Me vakuutamme, etteivät hyiset näkymättömät kädet tule kouristumaan kurkkusi ympärille. [- -]
> Mutta käy nyt kaikin mokomin sisään! [- -] Istu siihen keinutuoliin ikkunan ääreen! (EK, 7.)

Vainajat esittelevät lukijalle salin seinällä olevat Smedsin suvun henkilöt, joista tarina tulee kertomaan. Sitten he pyytävät Carl-Johania astumaan esiin. Sitä ennen pieni varoituksen sana lukijalle: ”[H]an är en pratmakare och inpiskad lögnare” (EB, 9), ”[H]än on suupaltti ja piintynyt valehtelija” (EK, 10). Lukijan ei tarvitse kuitenkaan olla huolissaan, koska vainajat aikovat pitää huolen siitä, ettei moraalia ja säädyllisyyttä, saati isänmaallisia arvoja tulla loukkaamaan. Tämän jälkeen siirrytään itse tarinaan, siihen miten Erik Smeds saatuaan Gorbatshovilta käskyn television välityksellä palaa Suomeen viidenkymmenen vuoden poissaolon jälkeen. Vasta noin viidenkymmenen sivun kuluttua astuu kertoja lukijan eteen.

> Du och jag – berättaren och läsaren – befinner oss i centrum av mitt universum: i salen på Smedsas. Läsaren sitter bekvämt i Johannes Smeds gamla gungstol, själva hedersplatsen, centrum av centrum. (EB, 61.)

> Sinä ja minä – kertoja ja lukija – olemme minun universumini keskuksessa: Smedsasin salissa. Lukija istuu mukavasti Johannes Smedsin vanhassa kiikkustuolissa, kunniapaikalla, keskuksen keskellä. (EK, 55.)

Asiansa hallitsevana historiantutkijana kertojalla on salin pöydällä tietokone ja arkistointilaatikoita, joihin kertomuksen materiaali on järjestetty. Laatikoihin on päätynyt lehtileikkeitä, haastatteluja ja valokuvia, joita on turha yrittää todentaa. Kun kertoja saa näyttämön kuntoon, voi kertomus sodasta alkaa. Sitä ennen hän kutsuu vainajia:

> Som seriös och ansvarsmedveten berättare, mån om att min framställning av Finlands krig skall bli så korrekt och saklig som möjligt, vänder jag mig nu till dem som var med för att söka bistånd. Jag anropar de döda i Siklax. Ni som

föll i kriget – stig fram ur skuggorna! Kom till mig och berätta hur det var, ni som vet! (EB, 69.)

Vakavamielisenä ja vastuuntuntoisena kertojana, tiukkana siitä että esitykseni Suomen sodasta on niin korrekti ja asiallinen kuin mahdollista, käännyn nyt apua etsien niiden puoleen jotka olivat mukana. Minä kutsun Siklaxin vainajia. Te jotka kaaduitte sodassa – astukaa esiin varjoista. Te jotka tiedätte, tulkaa luokseni ja kertokaa millaista se oli! (EK, 62.)

Samalla tavalla kuin *Lanthandlerskans son* -teoksessa kehys lomittuu sisäkertomusten kanssa ja kommentoi niitä jatkuvasti. Mitä on ajateltava teoksen aloittavista vainajien kuorosta[15]? Kristina Malmio[16] on myös kiinnittänyt huomiota tähän erikoiseen kehykseen (2005b, 280): ”Hur kan gestalterna inleda en berättelse och därefter ge ordet åt berättaren om de en gång existerar inom berättarens berättelse?”, ”Kuinka henkilöhahmot voivat aloittaa kertomuksen ja sen jälkeen antaa puheenvuoron kertojalle, jos he kerran ovat osa kertojan kertomusta?”(suom. MH.) Mielestäni aloitus korostaa kertojan ja vainajien vastakkaista, jopa kilpailevaa asemaa kertomuksessa (ks. myös Malmio 2005b, 283). Teoksessa *Lanthandlerskans son* Otto toimii kertojan vastapelurina, esittää vastaväitteitä ja tekee oikeat kysymykset, jotta kertoja pääsee esitelmöimään historiasta ja erityisesti lapuanliikkeestä. Otto toimii myös toisena kertojana, sillä Carl-Johan haluaa kuulla hänen oleskelustaan 1930-luvun Amerikassa, jonne hän pakeni syytettynä murhasta syksyllä 1928. Teoksessa *Eriks bok* vainajat muodostavat kertojan vastapoolin: he kiistävät kerrotun, keskeyttävät, moittivat kertojaa valheista ja tietysti haluavat kertoa oman versionsa tarinasta. Malmio (2005b, 279) huomauttaa, että vainajien kertomukset perustuvat itse koettuun ja he muodostavat kertomuksen kollektiivisen muistin, kun taas kertoja on kuusikymmenlukulainen rauhanaktivisti, joka tukeutuu kirjallisiin lähteisiin. Hutcheonin (1988, 120, 123) mielestä yksi postmodernin historiallisen romaanin peruskysymyksiä on se, kenen historia jää eloon, kenen totuus tulee kerrotuksi. Lukija joutuu erilaisten tulkintojen ja mielipiteiden eteen. Kerronta asettaa vastakkain itse koetun, subjektiivisen tiedon ja lähteisiin ja tutkimukseen pohjautuvan, näennäisesti objektiivisen tiedon. Se korostaa kuitenkin historiantutkimuksen vaikeutta: kaikista tutkimuksistaan huolimatta kertoja tekee vääriä johtopäätöksiä.[17] *Lanthandlerskans son* -teoksessa kertoja kuulee Otolta totuuden Erikin kuolemasta: sankarikuoleman sijaan Erik teki itsemurhan Tampereen valtauksessa (ks. LS, 224–229; PP, 240–246). ”Min berättarauktoritet har blivit ordentligt tillbucklad”, ”Kertojan auktoriteettiini on tullut paha lommo”, toteaa Carl-Johan ja pohtii, mitä syitä Otolla olisi valehdella. Kertojan on vaikea uskoa, että hänen huolelliset selvityksensä eivät ole johtaneet totuuteen.

Kertoja on ollut tekemisissä kuolleiden kanssa aiemminkin. *Lanthandlerskans son* -teoksessa Carl-Johan vie Oton tapaamaan Vihtori Kosolaa Lapualle. Tällä kertaa kertoja ei tapansa mukaan siirry menneisyyteen vaan herättää Kosolan kuolleista haastateltavaksi. Tulos tosin ei ole järin onnistunut. ”Mina resurser är begränsade” (LS, 181), ”Resurssini ovat rajalliset” (PP, 193), joutuu kertoja toteamaan, kun hän esittelee puoliksi mädäntyneen ja haisevan Kosolan. Kertoja onnistuu suututtamaan lapuanliikkeen johtajan kysymyksillään liikkeen väkivaltaisista toimintatavoista, sen suhtautumisesta ruotsinkieliseen väestöön ja Mäntsälän kapinan epäonnistumisesta.

F: Kan det [att upprorsmännen saknade ledning] ha berott på att Lapporörelsens ledning – ni, Vihtori Herttua, Antti Isotalo, prosten Kares, Iivari Koivisto med flera – satt på societetshuset i Helsingfors och söp medan upproret pågick?
K: Perkele! Vet hut, karl! Det var det oförskämdaste… [- -]
Den döde Lappoledaren snubblar över ett av det omkullvälta kaffebordets ben. Han faller som en nykapad torrfura och slår i golvet med ett blött obehagligt dunsande. (LS, 186–187.)

Kysymys: Saattoiko se [että kapinallisilta puuttui johto] johtua siitä että lapuanliikkeen johto – te, Vihtori Herttua, Antti Isotalo, rovasti Kares, Iivari Koivisto ynnä muut – istui kapinan aikana Helsingin seurahuoneella ryyppäämässä?
Kosola: Perkele! Tietäkää huutia, mies! Tuo oli häpeämättömintä… [- -]
Kuollut lapualaisjohtaja kompastuu kumossa olevan kahvipöydän jalkaan. Hän kaatuu kuin juuri katkaistu kelohonka ja iskeytyy lattiaan kosteasti ja inhottavasti mätkähtäen. (PP, 199.)

Kosolan fyysisen rappion kuvauksella alennetaan sekä hänet itsensä että hänen edustamansa lapuanliike, joka kertojan mukaan omasi fasistisia piirteitä ja oli todellinen uhka Suomen demokratialle (ks. LS, 88, 136, 191, 206, 306; PP, 93, 145, 204, 220, 329).

Monimuotoinen metalepsis

Genetten (1990, 235) mukaan metalepsiksen vaikutus on joko koominen tai fantastinen. Edellisissä esimerkeissä kertojan ja vainajien kohtaamisista se on molempia. Tämän lisäksi kerrontatasojen ja ontologisten tasojen sekoittuminen korostavat teosten yhteiskuntakriittistä asennetta. *Colorado Avenuessa* jääkärikapteeni Erik Smeds kohtaa Mannerheimin ennen Tampereen valtausta. Kohtauksessa sekoittuvat fiktion todellinen maailma ja unen maailma. Kyseessä on siis Ryanin (2006, 207) mainitsema ontologinen metalepsis, jossa kahden eri maailman tasot lomittuvat. Kenraali näyttää Erikille kaatuneita punaisia täynnä olevan ulkorakennuksen. ”Finns det någonting värre än ett brödrakrig?” (CA, 249), ”Onko mitään pahempaa kuin veljessota?” (CAV, 244) hän kysyy. Mannerheimin resignoituneet ajatukset sodasta, sen hyödyttömyydestä ja liian kalliiksi tulevasta vapaudesta saavat Erikin raivostumaan, mutta kenraali viittaa häntä vaikenemaan. Mannerheim paljastaa, että joutuu uhraamaan miehiä oman strategisen virheensä vuoksi: Tampere olisi pitänyt vallata aikaisemmin, mutta hän oli arvioinut väärin punaisten voimat. Nyt voitto on pakko saada ennen saksalaisten tuloa, jotta se ei näyttäisi pelkästään heidän ansioltaan: ”Jag tvingas offra er för politikens skull” (CA, 250), ”Minun on pakko uhrata teidät politiikan tähden” (CAV, 247).

> Nej, viskade jägarkaptenen, hans huvud höll på att slås sönder av smärtans släggor, det gnistrade för hans ögon. Nej, nej! [- -]Ni ljuger, ni ljuger! (CA, 250.)

> Ei, jääkärikapteeni kuiskasi; hänen päänsä oli haljeta tuskan moukariniskuista, silmissä salamoi. Ei, ei! [- -]w Te valehtelette, te valehtelette! (CAV, 246.)

Erik on uhrannut ihanteensa puolesta kaiken. Vähän aikaisemmin lukija on tutustunut Erikin idealismia pursuaviin päiväkirjaotteisiin. Kohtauksessa Mannerheimin kanssa voi miltei kuulla, kuinka tuo runebergilainen idealismi[18] murtuu. Unen maailma muodostaa Genetten (2004, 135–137) mukaan uuden kerrontatason, sillä uni on poikkeama fiktion ”todellisuudesta”. Kerrontatasot sekoittuvat, kun lukija ei huomaa missä vaiheessa todellinen maailma liukuu unen maailmaan. Mannerheimin ja Erikin kohtaamisessa sekä uneen siirtyminen että siitä havahtuminen ovat lähes huomaamattomia. Tilanne päättyy siihen, että Erik havahtuu itkien lumisesta maasta. Hän ymmärtää, ettei näkisi enää perhettään eikä sovinnolle isän kanssa olisi aikaa. Mannerheim on kyynisyydellään saanut Erikin näkemään sodan mielettömyyden ja omien ihanteidensa kestämättömyyden. Tämä sodanvastainen kohtaus on yksi mieleenpainuvimpia Sundin teoksissa. Ainoastaan Mannerheimin poistuminen tuo hivenen koomisen ja fantastisen sävyn tilanteeseen: ”Generalen lade sig elegant på rygg lik en dykare som gör ett baklängeshopp från trampolinen och flög norrut” (CA, 251), ”Kenraali asettui elegantisti selälleen kuin sukeltaja, joka hyppää takaperin ponnarilta, ja lensi kohti pohjoista.” (CAV, 246.)

Palaan vielä lopuksi Fludernikin jaotteluun. Kirjailijan metalepsis viittaa tilanteeseen, jossa tekijä esiin tulemalla osoittaa, että kyseessä on nimenomaan fiktiivinen tarina.[19] Kertoja ottaa vastuun tapahtumista ja paljastaa, että hän on keksinyt tarinan eikä vain kerro sitä. (Fludernik 2003, 384.) Sekä Genette että Fludernik käyttävät esimerkkinä Diderot’n teosta *Jacques le fataliste et son maître*:

> Niin, hyvä lukija, mikä minua estäisi sytyttämästä rajua riitaa kolmikon kesken? Jaakko tarttuisi sen tiimellyksessä emäntää hartioista ja paiskaisi hänet ulos huoneesta, isäntä tarttuisi Jaakkoa hartioista ja ajaisi hänet tiehensä [- -]. Rauhoittukaa, en minä niin tee. (Diderot 1992, 120.)

Genetten (2004, 26–27) mukaan kyse on lukijan ja kirjailijan sanattoman sopimuksen rikkomisesta. Postmoderni kirjallisuus on hyödyntänyt kirjailijan siirtymistä sisäkertomuksen tasolle hyvin paljon, McHalen mukaan jopa kliseeksi asti.[20] Kirjailijan ja henkilöhahmojen kohtaaminen kasvokkain on yksi postmodernin kirjallisuuden topos. McHale toteaa osuvasti, että kun modernistinen kirjallisuus häivytti kirjailijan teoksistaan, postmoderni kirjallisuus tuo kirjailijan korostetusti esille, mutta nyt kyseessä ei ole realistisen vaikutelman lisääminen vaan sen murtaminen. (McHale 1987, 199, 213.) García Landa (2004) puhuu sekä kertoja-kirjailijasta (narrador-autor) että

kirjailija-kertojasta (autor-narrador), mutta toteaa saman tien, ettei näillä ole suurta eroa. Esimerkiksi Diderot’n teoksen kertojahahmo, joka manipuloi niin kertomuksensa henkilöhahmoja kuin lukijaakin, on kirjailija-kertoja. Sundin teosten kertoja on kertoja-kirjailija, joka teoksen fiktiivisessä maailmassa kirjoittaa oman sukunsa historiaa. Kirjailijan metalepsis sopiikin mielestäni parhaiten auktoriaalista kerrontaa[21] käyttävien romaanien analysoimiseen.

Fludernikin jaottelu selkeyttää metalepsiksen käsitettä, vaikka rajat ryhmien välillä ovatkin häilyviä. Metalepsista on käytetty sekä teoksen realistisuuden että sen konstruktioluonteen korostamiseen. Se on kehittynyt yhä metafiktiivisempaan suuntaan, mutta esimerkiksi Sterne ja Diderot käyttivät sitä jo 1700-luvulla reflektoimaan kerrontaa ja ironisoimaan romaanin konventioita. Metalepsiksen käyttö yhdistää Sundin historialliset romaanit osaksi kirjallista traditiota, jossa aika ajoin havahdutaan kyseenalaistamaan vakiintuneet, kaavamaiset käytänteet ja paljastetaan lukijalle tekstin rakentumistapa. Sundin teoksissa metalepsis korostaa niiden metafiktiivistä luonnetta. Siirtyessään menneisyyteen ja osaksi kertomaansa maailmaa kertoja joutuu vastakkain luomiensa henkilöhahmojen kanssa. Tämä luo lukuisia tilaisuuksia kommentoida niin kerrontatapoja kuin (historiallisen) romaanin konventioita.

Kerrontastrategiana metalepsis yhdistää onnistuneesti kaksi eri aikatasoa: kirjoittamisajankohtaan sijoittuva kehyskertomus antaa kertojalle mahdollisuuden arvioida menneisyyden tapahtumia nykyajasta käsin. Kerrontatasojen välillä edestakaisin liikkuva kertoja yrittää selvittää menneisyyden tapahtumia ja pitää kertomuksen langat käsissään, mutta joutuu usein toteamaan tehtävänsä mahdottomaksi. Sundin teokset osoittavat perinteisen historiantutkimuksen menetelmien riittämättömyyden ja niiden suhtautuminen historiaan onkin kriittisen uudelleenarvioivaa. Metalepsista käyttämällä leikitellään myös kaikkitietävän kertojan konventioilla: kertoja vakoilee omia henkilöitään, kyselee heiltä tietoja tapahtumista ja kutsuu vainajia avukseen saadakseen aikaan asiallisen kertomuksen. Vainajat eivät kuitenkaan ole tyytyväisiä kertojan kevytmieliseen asenteeseen, ja teoksen lopussa he tuovat julki huolensa kertomuksen todenperäisyydestä ja haluavat panna pisteen sille. Kertojan vastaus kuvaa hyvin Sundin historiallisia romaaneja: ”Så det är tacken man får för att man försöker berätta en underhållande historia om i grunden allvarliga ting!” (EB, 510–511), ”Tämä siis on kiitos siitä että yrittää kertoa viihdyttävän tarinan pohjimmiltaan vakavista asioista!” (EK, 439).

Viitteet

[1] Mika Hallilan (2004, 210) mukaan metafiktio on ”metapuhetta, joka koskee fiktiota”. Myös Outi Oja (2005, 106–107) tekee eron tekstin itsereflekiivisyyden ja metafiktiivisyyden välillä. Metafiktio reflektoi nimenomaan omaa fiktiivisyyttään. Sekä Hallila (2004) että Kristina

Malmio (2005a) ovat pohtineet, mikä on se *itse*, jota metafiktio reflektoi. ”Onko se teksti vai tekstin kirjoittaja vai jokin muu”, kysyy Malmio (2005a, 65). Formalistisen näkökulman sijaan Malmio käyttää diskursiivista lähestymistapaa, joka tekstin sijaan kiinnittää huomion kontekstiin ja puhujiin.

[2] Lars Sundin teosten postmodernismia on käsitellyt myös Jussi Ojajärvi (2005, 18–19). Hän mainitsee postmodernistisina piirteinä eri maailmojen tai ontologisten tasojen sekoittumisen, metafiktiivisyyden, historiografisen metafiktion sekä maagisen realismin.

[3] Pariisissa järjestettiin vuonna 2002 La Métalepse aujourd'hui -konferenssi, jossa pidetyt esitelmät on julkaistu teoksessa *Métalepses: entorses au pacte de la representation* (2005). Gérard Genetten *Metalepsis. De la figura a la ficción* (2004) ja Monika Fludernikin ”Scene shifts, metalepsis, and the metaleptic mode” (2003) on esitetty alkuaan konferenssissa.

[4] Genetten mukaan kreikkalainen termi metalepsis saattoi viitata mihin tahansa vaihdokseen, mutta erityisesti termin käyttämiseen toisen sijasta. Myös Marie-Laure Ryan (2006, 206) viittaa kreikkalaiseen alkuperään: meta-etuliite osoittaa ylempää tasoa ja jälkimmäinen osa tulee tarttumista ilmaisevasta verbistä. Hän toteaa: ”Metalepsis is a grabbing gesture that reaches across levels and ignores boundaries, bringing to the bottom what belongs to the top or vice versa.” Ryan (2006, 205) kuvaa kerrontatasoja pyramidimaisena pinona, jossa alimpaan tasoon kuuluvat todellinen kirjailija ja lukija, seuraavalle ekstradiegeettisen tason kertoja ja hänen yleisönsä jne.

[5] Genette viittaa Fontanieriin vain muutamassa alaviitteessä (ks. Genette 1990, 151, 234). Teoksessaan *Metalepsis. De la figura a la ficción* Genette (2004, 8–13) viittaa laajemmin Fontanierin teoksiin sekä César Chesneau Dumarsais'n *Traité des tropes* -teokseen (1730), jota Fontanier tutkimuksissaan käsittelee.

[6] Ryan viittaa Genetteen retorisen ja Brian McHaleen ontologisen metalepsiksen kohdalla. Ryanin mukaan osa Genetten esimerkeistä on kuitenkin ontologisia ja Genetten *Metalepsis. De la figura a la ficción* -teoksessaan (2004) tekemä jaottelu figuraaliseen ja fiktiiviseen metalepsikseen vastaa suurin piirtein hänen omaa jaotteluaan retoriseen ja ontologiseen. McHale viittaa Douglas Hofstadterin teoksessaan *Gödel, Escher, Bach* (1980) esittelemiin termeihin *tangled hierarchy* (näennäisesti selkeät hierarkkiset tasot sekoittuvat hierarkian rikkoen) ja *strange loop* (esimerkiksi kun kertomus yllättäen palaa samalle tasolle, mistä alkoi). *Trompe-l'œil* on figuuri, jossa lukija huijataan uskomaan olevansa eri tasolla kertomuksessa kuin mitä hän todellisuudessa on (Ryanin mielestä tämä edustaakin retorista metalepsista). (McHale 1987, 115–121; Ryan 2006, 207–209, 218.)

[7] Novellin suomennos on julkaistu *Taide*-lehdessä 5/1989.

[8] Genette viittaa ekfrasikseen, joka tarkoittaa kuvan, joko todellisen tai kuvitellun, esittämistä sanoin. Tällä tavalla esimerkiksi maalaus tai valokuva voi muodostaa yhden kerrontatason. (Genette 2004, 94–96; 1990, 231.) Sundin teoksissa on runsaasti esimerkkejä ekfrasiksen käytöstä. Esimerkiksi Hannan ja Ed Nessin hääkuva ja sen tulkinta (CA, 83; CAV, 77–81), Gustavin muotokuva (LS, 80–82; PP, 84–86), valokuva Senaatintorilta talonpoikaismarssin ajalta (LS, 89–91; PP, 95–97); Charlesin paluu sodasta ”Soturin kotiinpaluu” -maalauksen esittämänä (EB, 249–252; EK, 214–217), kuvaus jälleenrakentamisen vuosista taulun ”Talkoot Asevelikylässä” avulla (EB, 408–410; EK, 351–353). Kertoja ei pelkästään esitä kuvia vaan vie tarinaa eteenpäin kuvaillessaan tauluja ja valokuvia. Still-kuva elävöitetään, ja kuin huomaamatta kuvailu vaihtuu kerronnaksi (Genette 2004, 103; ks. myös McHale 1987, 117–119).

[9] Fludernik hylkää tapauksen, jota Genette kutsuu pseudo-diegeettiseksi kerronnaksi. Siinä kehyskertomuksen kertoja astuu sisäkertomuksen kertojan nahkoihin ja kertoo tarinan ikään kuin olisi tämä. Genetten esimerkki on Abbé Prévost'n teoksesta *Manon Lescaut* (1968). Kertoja välittää Des Grieux'ltä kuulemansa tarinan lukijalle ensimmäisessä persoonassa. Kehyskertomus keskeyttää tarinan vain kerran kahden osan välissä. Fludernikin mielestä tässä ei ole kyseessä todellinen metalepsis, sillä ensimmäisen tason kertojalla on aina mahdollisuus eri tavoin raportoida kuulemansa tarina. (Fludernik 2003, 388.) Olen samaa mieltä Fludernikin kanssa: tässä ei tapahdu metalepsiksen tarkoittamaa kerrontatasojen ylittämistä.

[10] Woody Allen on tarkastellut kerronnan rajojen ylittämistä myös elokuvissaan. *The purple rose of Cairo* (1985, *Kairon purppuraruusu*) sijoittuu 1930-luvun lamavuosiin. Mia Farrow esittää tarjoilijana työskentelevää Ceciliaa, jolla on väkivaltainen aviomies. Ankeaa arkielämäänsä Cecilia pakenee elokuviin. Eräänä iltana hänen suosikkielokuvansa sankari astuu valkokankaalta elokuvasaliin puhuttelemaan häntä, ja he rakastuvat. Päätähden tempaukset hätkähdyttävät paitsi realistista maailmaa, myös elokuvan sisäistä maailmaa. Myös Genette (2004, 70) mainitsee tämän elokuvaan. Hän muistuttaa, että vaikka toinen tasoista onkin elokuvassa ”todellinen”, tapaus on mahdollinen vain fiktiivisessä maailmassa.

[11] Siirtymää ilmaisevia fraaseja käytettiin jo varhaisella keskiajalla. Fludernikin mielestä tällainen makrotason rakenne tuli tarpeelliseksi, kun aiemmin suullisesti välitetyt tarinat siirrettiin kirjalliseen muotoon. Myöhemmin tilalle tuli *sillä aikaa kun* -fraasi. Siirtymäfraasin katoamiseen vaikutti tekstin jakaminen lukuihin, joiden alusta muodostui luonnollisia siirtymäkohtia näyttämöltä toiselle. Mahdollisesti myös ensimmäisen persoonan yleistyminen kerronnassa vaikutti fraasin käytön vähenemiseen, onhan minäkertoja pääsääntöisesti läsnä kaikissa tilanteissa. (Fludernik 2003, 389–390.)

[12] Fludernikin mukaan retorinen metalepsis on saanut alkunsa kertojan metalepsiksesta, jota käytettiin tilanteesta toiseen siirtymiseen. Kehitys on ollut seuraavanlainen: s*iirtyminen A: sta B:hen -> paluu B:hen -> takauma -> kerronnallinen kommentti*. Vähitellen näyttämön vaihdosta ilmaisevat *jättäkäämme* tai *siirtykäämme* väistyvät paluuta ilmaisevien fraasien tieltä. Siirtymästä tulee usein selittävä takauma, joka muodostaa tauon kerrontaan. Tauko puolestaan antaa kertojalle mahdollisuuden tarjota taustatietoja lukijalle. Retorinen metalepsis muodostaa puuttuvan linkin takauman ja metafiktiivisesti käytetyn narratiivisen kommentin välille. (Fludernik 2003, 390–391.)

[13] Ojajärvi (2005, 39–44) on käsitellyt Sundin teosten kuoleman symboliikkaa, sitä miten kertominen rinnastuu elämään (vertauskuvana talon rakentaminen tai entisöinti) ja vaikeneminen ja unohtaminen kuolemaan (vertauskuvana talon purkaminen). (Kertomisen rinnastamisesta elämään ks. myös McHale 1987, 228–231.) Entisöinti on Sundilla myös vertauskuva historiankirjoittamisen vaikeudesta: ”Varje renovering blir ofelbart en rekonstruktion. Den kan visa större eller mindre trohet mot originalet, men likafullt måste nytt virke begagnas för att lappa igen hålen efter det som är sönderruttnat och oåterkalleligen försvunnet. Det gäller gamla villor i skärgården, likaväl som berättelser. (LS, 249–250), ”Entisöimisen tulos on aina väistämättä rekonstruktio. Se voi olla enemmän tai vähemmän uskollinen alkuperäiselle, mutta uutta puuta on yhtä kaikki käytettävä niiden aukkojen paikkaamiseen, jotka ovat syntyneet lahonneen ja iäksi kadonneen tilalle. Se koskee vanhoja saaristohuviloita yhtä hyvin kuin kertomuksiakin.” (PP, 269.)

[14] Hutcheonin väitettä metafiktion epäpoliittisuudesta on kritisoinut muun muassa Hallila (2005, 77). McHale (1987, 179–196) on analysoinut joitakin teoksia, joita Hutcheon

pitää pelkästään äärimodernistisina. McHale pitää esim. Raymond Federmanin ja Ronald Suckenikin teoksia postmodernismiin kuuluvina ja löytää niistä myös poliittista sanomaa, vaikka Suckenik itse on todennut, että postmoderni kirjallisuus käsittelee vain kielen ja kirjallisuuden ongelmia, ei poliittisia tai yhteiskunnallisia (Suckenick 1976; tässä Saariluoma 1992, 24).

[15] Malmio (2005b, 279) vertaa osuvasti teoksen vainajia antiikin kuoroon. *Lanthandlerskans son* teoksen lopussa kertoja kutsuu Hannan kauppapuodin penkillä istuvia ukkoja sanoilla ”denna min berättelses sträva kör” (LS, 423), ”tämän kertomukseni karheaääninen kuoro” (PP, 456).

[16] Malmio (2005b, 284) käsittelee Sundin teosta Stephen Greenblattin sosiaalista energiaa koskevan teorian avulla. Kerrontatasojen ylittäminen ja rajan ylittäminen kuolleiden ja elävien välillä herättävät lukijassa erilaisia tunteita: tyytyväisyyttä, iloa, ahdistusta. Kerronnan itsetietoinen siirtyminen edestakaisin totuuden ja valheen, fiktion ja todellisuuden, elävien ja kuolleiden välillä ja siihen liittyvä jatkuva rajojen ylittäminen pohjustaa tekstin intensiteetin ja kiehtovuuden eli sen sosiaalisen energian, kyvyn herättää lukijan tunteet.

[17] Sundin teoksista löytyy useita esimerkkejä siitä, kuinka huhu tai väärä tieto muuttuu dokumentteihin kirjatuksi totuudeksi. Teoksessa *Eriks bok* kertoja selostaa yksityiskohtaisesti, kuinka tieto Charlesin kuuroudesta muuttuu matkalla, niin että lopulta vanhemmille viedään surusanoma Charlesin kuolemasta (ks. EB 201–209, 216–231, 249–252, EK, 173–180, 186–199, 214–217.)

[18] Kertoja kuvaa, kuinka Erik lapsena ihailee J. L. Runebergin *Fänrik Ståls sägner* (1848, 1860, *Vänrikki Stoolin tarinat* 1889) teoksen sankareita. Hän osaa tarinat ulkoa ja ne muodostavat pohjan leikeille. (CA, 171, 195; CAV, 167, 190.). Saranpa (1998, 276–277) on kiinnittänyt huomiota Erikin hahmon anakronistisuuteen. Hän huomauttaa, kuinka Erikin ja Mannerheimin tapaamisessa törmäävät kaksi eri vuosisataa ja ajatusmaailmaa: Runebergin idealistinen, sankaruutta ihannoiva 1800-luku ja Mannerheimin käytännöllinen 1900-luku.

[19] Genette keskittyy teoksissaan pääasiassa kirjailijan metalepsikseen. Hän antaa runsaasti esimerkkejä kirjallisuudesta, teatterista, televisiosta ja elokuvista. Elokuva, joka kuvaa elokuvan tekemistä, tai maalaus, jonka sisällä on toinen maalaus, tuovat usein myös tekijänsä esiin. (Genette 2004, 76–80, 92–94.) Genetten esimerkeistä osa sopisi paremmin Fludernikin jaottelun muihin kategorioihin, sillä useissa niistä on kyse kertojan tai lukijan siirtymisestä tarinaan. Genetten käsitykseen kirjailijan metalepsiksesta on ehkä vaikuttanut se, että hän hylkää sisäistekijän ja sisäislukijan käsitteet – kerrontatapahtumaan tulee liikaa väkeä. Hän perustelee näkemystään osoittamalla lukuisin esimerkein, että lähes aina voimme puhua todellisesta kirjailijasta. Hän ei myöskään näe mitään syytä päästää tekijää ideologisesta (tai muustakaan) vastuusta. (Genette 1988, 139–145.) Muun muassa Nelles (1997, 34–43.) kritisoi Genetteä. Hän käy yksitellen läpi Genetten antamat esimerkit ja päätyy päinvastaiseen näkemykseen.

[20] Vaikka kirjailija ilmestyy tarinaan, kyse on aina fiktiivisestä henkilöstä. Ontologinen raja kirjailijan ja fiktiivisen teoksen maailman välillä on ylittämätön. (McHale 1987, 215.)

[21] Esimerkkiteoksina auktoriaalisesta kerronnasta mainitaan useimmiten Dennis Diderot’n *Jacques le fataliste et son maître* (1773, *Jaakko fatalisti ja hänen isäntänsä* 1992), Laurence Sternen *The Life and Opinions of Tristram Shandy, gentleman* (1759–1767, *Tristram Shandy: elämä ja mielipiteet*, 1998) sekä Henry Fieldingin teokset *The History of the Adventures of Joseph Andrews and his Friend, Mr. Abraham Abrams* (1742, *Joseph Andrewsin seikkailut* ja *The History of Tom Jones, a Foundling* (1749, *Tom Jones* 1994). Hosiaisluoman (2003, 78) mukaan ”auktoriaalisessa kerronnassa kertoja kommentoi tapahtumia ja saattaa puhutella henkilöhahmoja, mutta ei osallistu kertomiinsa tapahtumiin”.

Lähteet

Lähdeteokset

CA = Sund, Lars 1991: *Colorado Avenue*. Helsingfors: Söderström.

CAV = Sund, Lars 1992: *Colorado Avenue*. Suom. Kaarina Ripatti. Porvoo - Helsinki - Juva: WSOY.

LS = Sund, Lars 1997: *Lanthandlerskans son*. Stockholm: Rabén Prisma.

PP = Sund, Lars 1998: *Puodinpitäjän poika*. *Lanthandlerskans son.* Suom. Kaarina Sonck. Porvoo - Helsinki – Juva: WSOY.

EB = Sund, Lars 2003: *Eriks bok*. Helsingfors: Söderström.

EK = Sund, Lars 2004: *Erikin kirja*. *Eriks bok*. Suom. Liisa Ryömä. Porvoo - Helsinki - Juva: WSOY.

Kaunokirjallisuus

ALLEN, WOODY 1981: *Sivuvaikutuksia*. *Side effects*. Suom. Seppo Loponen. Helsinki: Kirjayhtymä.

DIDEROT, DENIS 1992/1773: *Jaakko fatalisti ja hänen isäntänsä. Jacques le fataliste et son maître*. Suom. Jukka Mannerkorpi. Porvoo – Helsinki – Juva: WSOY.

Sterne, Laurence 1998/1759–1767: *Tristram Shandy: elämä ja mielipiteet. The Life and Opinions of Tristram Shandy, gentleman.* Suom. Kersti Juva. Porvoo - Helsinki - Juva: WSOY.

TOPELIUS, ZACHARIAS 1923/1851–1866: *Fältskärns berättelser*. Fjärde cykeln, II. Helsingfors: Holger Schildts Förlagsaktiebolag.

TOPELIUS, Z. 1998/1888: *Välskärin kertomuksia 3*. Suom. Juhani Aho. Porvoo - Helsinki - Juva: WSOY.

Tutkimuskirjallisuus

CULLER, JONATHAN 2004: Omniscience. *Narrative* 1/2004, vol. 12. 22–34.

FLUDERNIK, MONIKA 2003: Scene Shift, Metalepsis, and the Metaleptic Mode. *Style* 4/2003, vol. 37. 382–400.

GARCÍA LANDA, JOSÉ ÁNGEL 2004/1996: Nivel narrativo, status, persona y tipología de las narraciones. http://www.unizar.es/departamentos/filologia_inglesa/garciala/publi-

Markku Pääskynen

Odisseas Elitis

Vuosia sitten innostuin nykykreikasta, ehkä siksi että musiikkiharrastus oli vienyt minut siihen suuntaan jo kauan. Harmikseni en ymmärtänyt laulujen sanoja, olivat ne laiká-iskelmiä, poliittisia tai keskiaikaisia lauluja. Etenin takaperoisesti nykykreikasta klassiseen ja siitä lineaari-B:hen, miksihän, pinnasin luennoilta totta kai, siinä iässä on oltava muutakin tekemistä kuin kuunnella tarinoita digammasta tai mainiosta Routledgen julkaisemasta kieliopista, johon kenelläkään meistä ei ollut varaa.

Odisseas Elitikseen (Odisseas Alepoudelis, 1911-1996) tutustuin sattumalta, muistaakseni Diavazon, sikäläisen Parnasson kautta. Olin tottunut isänmaallisiin runoihin, everstien vastaisiin lauluihin, rakkauteen, siihen epäonniseen rakkauteen ja loputtomaan kaipuuseen, kun kotisaaren naapurintyttö tuomittiin avioliittoonsa ja minä läksin pois. Mutta Elitis vaikutti erilaiselta: hän puhui yhtaikaa korkeimmilla ja karkeimmilla sanoilla. To Aksión estí (”Kunnia olkoon”, 1959) -runoelman kolmetuhatvuotinen ajanjakso alkaa maailman synnystä, genesiksestä, ja nojaa antiikkiin, ortodoksiseen kuvastoon, kansanlauluihin ja kokemukseen. Runoilija ei unohda jokapäiväistä silmiensä edessä, saarnaaja on tietenkin Saarnaaja mutta merkinkantaja, Semaforos, voi olla tähti tai merkki rautatiekiskoilla: se ei puhu niin kuin eivät enteet puhu, vaan antaa merkin tai kantaa sitä niin kuin langennut enkeli.

Alussa valo Ja ensimmäinen tunti
jolloin huulet yhä savessa
maistavat kaikkeuden asioita
    Vihreä veri maassa ja kultaiset mukulat
    Ihana meri unessaan levittää haihtuvat
    valkaisemattomat taivaan harsonsa
    johanneksenleipäpuitten ja korkeitten palmujen alla
Siellä kaikkeutta
vastapäätä
äänekkäästi valittaen
Minun sieluni etsi Merkinkantajaa ja Saarnaajaa

Odisseas Elitistä ei ehkä tunneta yhtä hyvin kuin Kavafista, Palamasta, Ritsosta tai Seferistä. Hän opiskeli Pariisissa niin kuin Nikos Kazantzakis, Mikis Theodorakis, Nikos

Engonopoulos ja monet muut kreikkalaiset taiteilijat. Nobelin hän sai vuonna 1979, jotta moderni ihminen voisi vastedeskin taistella ”vapauden ja luovuuden puolesta”. Ja kuten kollegansa, Elitis oli antiikin ja bysantin lisäksi kiinnostunut niin sanotusta kansankulttuurista: puheenparresta, lauluista, asuista, tavoista ja tottumuksista. Kunnia olkoon on myös kielen ylistys: sanoja on haettu kansankielestä, Homerokselta, Sapfolta, ortodoksisesta jumalanpalveluksesta ja kreetalaisten paimenten lauluista.

Joskus opiskellessani yritin suomentaa Kunnia olkoon -runoelmaa. Pääsin muistaakseni Genesiksen loppuun, luovutin siis ennen Kärsimystä, joksi toinen osa usein käännetään, mutta Ta páthi on monikko, kärsimykset, intohimot.

Nyt olen aloittanut suomentamisen uudestaan, vaan en ole yhtään valmiimpi. Selaan sanakirjoja alituiseen, ne eivät riitä, Elitiksen käyttämiä sanoja ei ole olemassakaan. En halua vilkuilla muita käännöksiä, koska tiedän että ne kaikki ovat eri mieltä. Suotta Odisseas Elitistä ei ole verrattu T.S. Eliotiin. En ole koskaan erityisemmin välittänyt T.S. Eliotista, en tiedä miksi. Myös Pindarosta, Propertiusta, Hölderliniä, Wordsworthia, Montalea ja Rilkeä on verrattu Elitikseen. Nämä vertailut perustunevat lähinnä Elitiksen runouden intertekstuaalisuuteen, eivät siihen että Elitis on runoilijana henkilökohtaisempi ja tuntemattomuudessaan kiinnostavampi.

Riikka Rossi

Strukturalismi ja suuret aatteet – keskustelu Philippe Hamonin kanssa

”Vuosi 1966 oli todella poikkeava, erityislaatuinen vuosi”, muistelee ranskalainen emeritusprofessori Philippe Hamon tutkijanuransa alkuvaiheita vallankumousten vuosikymmenellä. Hamon on nykyisin yksi arvostetuimmista realismin, ironian ja kuvauksen tutkijoista. Muun muassa teoksistaan *Du descriptif* (1993) ja *L'ironie littéraire* (1996) tunnettu Hamon oli tuolloin juuri saanut lisensiaattityönsä päätökseen ja suunnitteli akateemista uraa Sorbonnen yliopistossa Pariisissa.

”Yhden ainoan vuoden aikana ilmestyi joukko julkaisuja, jotka muuttivat Ranskan kirjallisuudentutkimuksen suunnan sekä häikäisivät ja hätkähdyttivät nuoria kirjallisuudentutkijoita: A. J. Greimasin teos *Sémantique structural du récit*, Michel Foucault'n *Les mots et les choses,* Roland Barthesin *Critique et vérite*. Strukturalistinen kirjallisuudentutkimuksen suuntaus alkoi muotoutua. Kuten François Dosse huomauttaa teoksessaan *Histoire du structuralisme* (1992), olemme kaikki vuoden 1966 lapsia”, sanoo Hamon, josta tulikin Barthesin, Tzvetan Todorovin ja Gérard Genetten ohella yksi 1960-luvulla syntyneen ranskalaisen koulukunnan kärkinimistä. ”Vuodet 1965–1966 olivat murrosaikaa, jonka kaltaisia mahtuu muutama yhteen vuosisataan kussakin kulttuurissa”, hän lisää.

Hamon ei turhaan kuvaile 1960-luvun loppua ”ennennäkemättömäksi”. Se merkitsi käännekohtaa ranskalaisen kirjallisuudentutkimuksen historiassa ja nousua kansainväliseen kärkeen. 1960-luvun alussa ranskalainen kirjallisuudentutkimus laahasi vielä pahasti jäljessä anglosaksiseen kielialueeseen verrattuna. Hamonin tuolloinen opinahjo, vuonna 1253 perustettu Sorbonne**,** tunnettiin konservatiivisena yliopistona, jossa ainoa kirjallisuudentutkimuksellinen metodi oli biografismi. ”Teoksia luettiin kirjailijan elämäkerran ja vaikutusten valossa”, Hamon muistelee. Tähän traditioon Barthesin ajatukset ”tekijän kuolemasta” iskivät aivan toisella tavalla kuin vaikkapa Yhdysvaltoihin tai Neuvostoliittoon, joissa oli uuskritiikin ja formalismin myötä totuttu tekstilähtöisempään tutkimukseen. Uusien, ulkomaisten ideoiden leviämistä Ranskaan hidasti käännösten puute. Esimerkiksi venäläinen formalismi tuli Ranskaan vasta 1960-luvulla, jolloin muun muassa Todorov käänsi formalistien kirjoituksia Ranskaksi: Todorovin käännösantologia *Théorie de la littérature, textes des formalistes russes* ilmestyi tietenkin vuonna 1966.

”Me nuoret, silloin noin 25-vuotiaat tutkijat janosimme jotakin uutta tapaa tarkastella kirjallisuutta. Sorbonnen biografismin sijaan halusimme lukea tekstejä uusien lähitieteiden, kuten strukturalistisen antropologian, psykoanalyysin ja sosiologian valossa”, Hamon kuvailee. Paradigman murrokseen kannusti myös 1970-luvun vaihteessa toteutettu yliopistouudistus. Vanha Sorbonne jaettiin 13 pienempään yksikköön, joista erityisesti Sorbonne Nouvellesta tuli biografismin pölyt itsestään karistaneen kirjallisuudentutkimuksen tyyssija. Hamon toimi siellä professorina vuosina 1989–2005.

1960-luvun koulukunnan kannalta tärkeä instituutio oli myös tutkimuslaitos École pratique des hautes études, jossa vaikutti muun muassa Barthes. Vuonna 1970 perustettu *Poétique*-lehti, jossa Hamon oli alusta asti mukana, tarjosi puolestaan julkaisukanavan perinteisestä poikkeavalle ajattelulle. Ja tietenkin taustalla vaikutti yleinen, radikalismiin kannustanut poliittinen ilmapiiri. Vuoden 1968 poliittinen kriisi ajoittui samaan aikaan strukturalismin läpimurron kanssa.

Strukturalistisen koulukunnan myötä biografismi vaihtui tekstikeskeisempään, erityisesti kertovien rakenteiden merkitystä pohtivaan analyysiin. Siinä missä Gérard Genette ja Tzvetan Todorov suuntautuivat narratologiaan, Philippe Hamon kiinnostui kertomuksen sijaan kuvauksen, ironian ja lajin käsitteistä. Hamonin tutkimuskohteeksi ja elämäntyöksi muotoutui Ranskan naturalismin isänä pidetyn Émile Zolan (1840–1902) romaanituotanto.

Jos strukturalistinen metodi edusti uutta paradigmaa, myös Hamonin aiheenvalintaa voi**si** pitää radikaalina. 1960-luvulla Zola ei Balzacin tai Flaubertin tavoin ollut suuren realistin saatikka kunnioitusta herättävän kansalliskirjailijan maineessa. Zola oli massiivisen tuotannon kirjoittanut, oman aikansa kansainvälisesti tunnetuin kirjailija, mutta hän ei koskaan päässyt Ranskan Akatemiaan**.** Ranskan suurmiesten rinnalle, Pariisin Panthéoniin**,** Zolan arkku siirrettiin vasta muutama vuosi hänen kuolemansa jälkeen. Aiemmin Zola tunnettiin jonkinlaisena ”viihdekirjailijana, maallisena sosialistina”, kuten Zola-tutkija Henri Mitterand kuvaa teoksessaan *Zola et le naturalisme* (1986).

Hamon ei itse kuitenkaan näe tutkimuskohteen valinnassa radikalismia: ”Valitsin Zolan, koska ohjaajani Robert Ricatte[1] suositteli häntä. En juuri tuntenut Zolaa tuolloin, mutta pidin aihetta sopivana, koska Zolasta ei juuri ollut olemassa tutkimusta”. Samaa ajatteli tuohon aikaan muutama muukin, ja 1960-luvun jälkeen Zolan tuotannon tutkimus lähti selvään nousuun. Zolan uudelleenarvioinnin kannalta merkitystä oli erityisesti vuonna 1981 perustetulla, CNRS:n ja ITEM:in[2] alaisuudessa toimivalla Zolan ja naturalismin tutkimuslaitoksella Centre des recherches sur Zola et le naturalisme, jonka johtajana Philippe Hamon oli vuosina 2000–2005. On varmasti juuri Centre Zolan ansiota, että käsitys Zolasta on monipuolistunut. Todellisuuden pintailmiöihin takertuvan dokumentaristin ja viihdekirjailijan sijaan Centre Zolan piirissä ohjatut väitöskirjat ja tutkimukset ovat tuoneet esille esimerkiksi Zolan tuotannon myyttisiä, romanttisia ja symbolisia ulottuvuuksia. On tutkittu Zolan teosten suhdetta muihin

taiteisiin, kuten oopperaan. Zolan tekstejä on tarkasteltu myös tekstikriittisestä näkökulmasta, ja hänen tuotannostaan on julkaistu sanakirjoja ja käsikirjoituseditioita.

Kirjallisuuden perikato?

Kaikki eivät kuitenkaan muistele 1960-lukua yhtä rauhallisesti kuin Philippe Hamon. Suurien aatteiden aikana syntynyt strukturalismi on kuohuttanut Ranskassa viime aikoina etenkin Tzvetan Todorovin ansiosta. Todorov, joka Suomessa tunnetaan kenties parhaiten fantastista kirjallisuutta käsittelevästä tutkimuksestaan *Introduction à la littérature fantastique* (1970) julkaisi alkuvuodesta poleemisen esseen *Littérature en péril* (Kirjallisuus uhattuna).

Todorovin näkemys kirjallisuuden ja sen tutkimuksen nykytilasta on synkkä. Kirjallisuus, laajemmin koko kirjallisuusinstituutio, on ajautunut perikadon partaalle. Todorovin mielestä kirjallisuus ei enää toimi todellisuuden ymmärtämisen väylänä, vaan on kadottanut kontaktin teosten kuvaamaan maailmaan. Eikä Todorovin oma 1960-luvun sukupolvi ole tilanteeseen osaton. Kirjassaan hän arvostelee strukturalismin ”formalistista”, mekaanista rakenteiden analyysia, joka ei puhu kirjallisuuden kuvaamasta maailmasta vaan omista käsitteistään. Dekonstruktion ongelmana hän pitää yhden ainoan totuuden nimiin vannomista – nimittäin sen, ettei totuutta ole eikä se koskaan ole kenenkään saavutettavissa.

Kirjallisuutta itseään vaivaa puolestaan solipsismi. Nykykirjallisuuden muotilaji, kirjailijan omaan elämää hyödyntävä autofiktio kuvastaa Todorovin mukaan nykyisen kirjallisuudentutkimuksenkin ongelmana olevaa tilannetta, jossa ”minän” ja ”maailman” välinen kontakti on kadonnut, kun varmaksi oletetaan ainoastaan oma olemassaolo. Todorov on huolissaan etenkin siitä, että kirjallisuus ei enää kiinnosta nuoria: Ranskassa kieli- ja kirjallisuuspainotteisen linjan valitsee lukiossa enää 10 prosenttia opiskelijoista, kun luku oli joitakin vuosikymmeniä sitten 33. ”Kouluissa ei opeteta sitä, mistä teokset puhuvat, vaan siitä, mistä kirjallisuudentutkijat puhuvat”, Todorov huokaa. Koululaiset kyllä oppivat, mitä ennakointi ja takautuma tarkoittavat, mutta eivät sitä, mitä kirjallisuus merkitsee ja mitä kaikkea se voi saada aikaan yhteiskunnassa. Ja Todorovin mukaan kirjallisuus voi tehdä paljon: ”rakastan kirjallisuutta, koska se auttaa minua elämään”, strukturalisti Todorov tunnustaa.

Kysyn Hamonin mielipidettä Todorovin tavasta syyllistää 1960-luvun jälkeistä teoriaa kirjallisuuden nykytilasta. ”En tiedä, miten hyödyllistä on etsiä syyllisiä. Enkä usko, että strukturalismi on vastuussa kaikista maailman ongelmista. Uskon, että kirjallisuuden asemaa nyky-yhteiskunnassa uhkaa pikemminkin televisio kuin strukturalismi. Lisäksi täytyisi pystyä erottamaan toisistaan se, mitä tapahtui yliopistoissa 1970-luvulla ja mitä tapahtuu nyt kouluissa”, Hamon pohtii. ”Asiat eivät ole niin yksinkertaisia.” Hamonin mielestä kirjallisuudessa itsessään tapahtuneet muutokset 1960- ja 1970-luvuilla pohjustivat siirtymää tekstilähtöisempään lähestymistapaan. Esimerkiksi Alain Robbe-Grillet’n edustama ”nouveau roman” ei ollut luonteeltaan erityisen yhteiskunnallinen ja omalta osaltaan kannusti strukturalistisen lähestymistavan läpimurtoon.

Hamon ei myöskään näe kirjallisuuden nykytilaa yhtä synkkänä kuin Todorov. Vaikka autofiktiota voi hänenkin mukaansa pitää esimerkkinä tietynlaisesta sisäänpäin kääntyneisyydestä, klassikkoromaanien mahtipontisuus ja epookkidraama kiinnostavat yhä. Suuret tarinat elävät, mutta niiden formaatiksi on tullut pikemminkin elokuva; esimerkkinä Hamon mainitsee *Tarun sormusten herrasta*. Sarjakuvan Hamon näkee puolestaan jatkokertomusromaanin perintönä.

Hamonin ohella Ranskassa on muitakin optimisteja. *Le monde* -lehti julkaisi maaliskuussa 2007 manifestin ”Pour une ’littérature-monde’ en français” (Ranskankielisen ”kirjallisuus-maailman” puolesta), jonka oli allekirjoittanut 44 ranskankielistä nykykirjailijaa, joiden joukossa oli muiden muassa J. M. G. Le Clézio, Jean Vautrin ja Erik Orsenna. Artikkelia voi pitää kommenttina Todorovin syytöksiin nykykirjallisuuden solipsismista, sillä kirjailijat julistivat artikkelissa ”maailman” paluuta kirjallisuuteen; monellakin tasolla. Jo temaattisesti se näkyy historian paluuna kirjallisuuteen. Kielellisellä tasolla on kyse maailmaa tavoittavan ”referentin” paluusta. Toisaalta uusi monikulttuurisuus luo yhteyttä kirjallisuuden ja ”maailman” välille – artikkelin allekirjoittaneiden joukossa olikin paljon muualta kuin varsinaisesti Ranskasta kotoisin olevia ranskankielisiä kirjailijoita.

Kirjallisuus, mahdollisuuksien laboratorio

Realistisen kirjallisuuden asiantuntijana Hamon on itse erikoistunut aikakauteen, jolloin kirjallisuus oli yhteiskunnallista. Naturalististen kirjailijoiden pyrkimyksenä oli tutkia elämää, selvittää arjen ongelmien syitä ja seurauksia – ”voiko kirjailijalla olla jalompaa tehtävää”, kuten Hamonin tutkima Émile Zola aikoinaan mahtipontisesti julisti. Myös strukturalismin syntyaikaa kehysti poliittinen radikalismi ja maailman muuttamisen halu, josta voi kenties löytää analogian 1800-luvun lopun aatteiden aikaan. Mutta poliittista suuntausta tekstilähtöisestä strukturalismista ei koskaan tullut, päin vastoin. Todoroville strukturalismi näyttäytyi itse asiassa eräänlaisena pakotienä aatteesta. Todorovin synnyinmaassa, kommunistivallan alaisessa Bulgariassa, kirjallisuudentutkimus oli valjastettu tukemaan marxilais-leninististä ideologiaa, ja tekstin rakenteisiin keskittyvä analyysi tarjosi ulospääsyn ideologiavoittoisesta tulkinnasta, Todorov kertoo kirjassaan.

Philippe Hamon ei kuitenkaan pidä siitä, että strukturalismi tuomitaan fiktiivisen tekstin maailmaan käpertyneeksi näpertelyksi. Hän ei myöskään lämpene amerikkalaisen kulttuurintutkimuksen ja ranskalaisen tekstintutkimuksen väliselle vastakkainasettelulle, johon usein törmää Suomessakin. Häntä itseään on myös vaikea luokitella

varsinaisesti strukturalistiksi. ”En ole koskaan kirjoittanut yhtään puhtaan formalistista tutkimusta”, Hamon sanoo. Ja totta onkin, että pääosassa Hamonin tutkimuksia liikutaan enemmän kulttuurintutkimuksen ja strukturalismin välimaastossa; rakenteet ymmärretään laajasti tekstit ja kulttuuriset kontekstit läpäiseviksi, toinen toisiaan heijastaviksi ja monella tasolla näkyviksi ilmiöiksi, joiden monistuminen muistuttaa enemmänkin dekonstruktiivista merkitysten asteittaisuutta kuin strukturalistista yhteen kielioppiin palautuvaa järjestelmää. Esimerkiksi Hamonin teoksessa *Expositions* (1989), jossa pohditaan 1800-luvun arkkitehtuurin ja kirjallisuuden välistä suhdetta, lähtökohta on ”exposition” (”esittely”, ”näyttely”, ”esillepano”; tekstin ”selittäminen” tai ”tulkinta”) niin maailmannäyttelyjen aikakauden, tekstin rakenteen kuin 1800-luvun realistiselle romaanille tyypillisen dokumentaarisen ja ensyklopedisen tiedon esillepanon näkökulmasta. Tekstin ja kontekstin lomittumisen lisäksi tekstuaaliset rakenteet myös luovat todellisuutta ja vaikuttavat todellisuuteen, kuten Hamon osoittaa tutkimuksessaan *L’Ironie littéraire* (1996): kaksoisdiskurssina ironia horjuttaa todellisuuden yksiselitteisyyttä, manipuloi arvoja ja konstruoi aktiivisen lukijan, jonka on epäiltävä, tulkittava implisiittiseksi jäävä ja tunnistettava ironian kulttuuriset referentit – ironia luo lukijasta ironisen tekstin kanssatekijän.

”Historia tarvitsee muotoa”, Hamon summaa ja jatkaa, ettei pidä myöskään ”fiktion” ja ”toden” välisestä vastakkainasettelusta. ”Omissa kirjoituksissani en käytä koskaan sanaa ”fiktio”, hän kuvaa suhdettaan tekstin ja ”maailman” häilyvään rajaan.

Mutta entä ne suuret aatteet? *Litteratur en péril* -teoksessa strukturalisti Todorov tunnustaa rakastavansa kirjallisuutta, koska kirjallisuus auttaa ymmärtämään maailmaa, kohtaamaan toisia ihmisiä ja lohduttaa masennuksen hetkinä. Mitä mieltä Philippe Hamon on kirjallisuuden tehtävästä? ”Nykyisin kirjallisuus ei toimi enää kuvitteellisen, fiktiivisen alueena, vaan enemmänkin laboratoriona, jonka luomia mahdollisia tapahtumasarjoja se tarjoaa yhteiskunnalle. Kirjallisuus vaikuttaa yhä yhteiskuntaan kierrättämällä vanhoja arvoja ja ideologioita sekä kritisoimalla vallankäyttäjien kieltä. Mutta kirjallisuus ei enää toimi samojen kanavien kautta kuin ennen, kuten klassikkojen ja koulujen välityksellä”, Hamon toteaa ja viittaa Todorovin huolestuneisuuteen kirjallisuuden kouluissa menettämästä suosiosta. ”Kirjallisuus elää ja leviää internetin, blogien ja elokuvan kautta – ja elokuva on kuitenkin pikemmin kirjallisuuden liittolainen kuin vihollinen”, Hamon pohtii.

Philippe Hamon vieraili Suomessa tammikuussa 2007 kirjoittajan vastaväittäjänä.

Viitteet

1 Robert Ricatte tunnetaan Goncourt’in veljesten tuotannon tutkijana, *Création romanesque chez les Goncourts* –teoksen (1953) kirjoittajana.
2 CNRS = Centre National de Recherche Scientifique; ITEM = Institut des textes et manuscripts modernes.

Mika Hallila

Kirjallisuudentutkimuksen teoreettiset käsitteet ja kohteen ”toiseus”

Kirjallisuudentutkimus on tilassa, jossa se kohdistaa kritiikkiä omiin toimintatapoihinsa, tavoitteisiinsa ja jopa olemassaolonsa perusteluihin.

Jean-François Lyotardin (1989: 154) kuuluisaa, postmodernia koskevaa toteamusta mukaellen voisi sanoa, että kirjallisuudentutkimus on kriisissä, ja tämä tila on pysyvä. Kriisillä on monta ilmentymää, ja yksi niistä on kirjallisuudentutkimuksen sisäinen polemiikki teorioista ja teoreettisista käsitteistä. Tarvitaanko teoriaa ja käsitteitä? Ja jos tarvitaan, miten niitä tulisi käyttää?

Väitöstutkimuksessani *Metafiktion käsite* (2006) analysoin yhden kirjallisuudentutkimuksellisen käsitteen sisältöä, historiaa ja sovellettavuutta erilaisten aineistojen analyysiin. Olen sillä kannalla, että alallamme tarvitaan teoreettisia käsitteitä ja että voimme puhua mielekkäästi historiallisesti kaukaisistakin aineistoista nykykäsittein. Esimerkiksi metafiktion käsite avaa muitakin kuin oman aikamme teoksia merkityksellisille ja mielekkäälle tulkinnalle. Käsitteet ovat näkemykseni mukaan välttämättömiä, jotta tutkija voi puhua kohteestaan ja ymmärtää kohdettaan.

Teoreettisia käsitteitä ei kuitenkaan pidä käyttää osoittamatta ymmärrystä sille, että kohteessa on jotakin, jota käsite ei tavoita. Tätä ”jotakin” olen väitöstutkimuksessani kutsunut ”toiseudeksi” Liisa Saariluoman artikkelissaan ”Hermeneutiikka, teoria ja ’toisen’ kohtaamisen ongelma” (2000) esittämän näkemyksen innoittamana. Kohteen ”toiseudella” tarkoitan sitä, mitä tutkijan tulisi ymmärtää kohteesta itsestään, ei teoriasta lähtien tai esimerkiksi teoksen historiallisesta syntykontekstista ja aatehistoriallisesta taustasta tai vaikkapa tekijän elämästä käsin niin, että hän välttää historiallisesti anakronistiset tulkinnat. Tässä kirjoituksessa tarkastelen, millainen hermeneuttinen dialogi on nykytutkimuksen teoreettisia käsitteitä käyttävän tutkijan ja jonakin edeltävänä aikakautena syntyneen kohdetekstin välillä.

Kohteen ”toiseutta” koskevat ongelmat nousevat esiin dialogisuhteessa, jossa käsittein operoiva tutkija käyttää määrittelyvaltaa suhteessa kohteeseen. Mainitussa artikkelissaan Liisa Saariluoma käsittelee juuri tutkijoiden ja käsitejärjestelmien määrittelyvallan kysymystä. Mannermaisen hermeneuttisen perinteen edustajana Saariluoma

peräänkuuluttaa dialogisuutta. Hänen mukaansa tutkijan tulee käydä vuoropuhelua *kontekstien*, omansa ja kirjallisuushistoriallisten, välillä sekä *diskurssien*, tutkimuksensa kohdetekstin ja käsitejärjestelmän, välillä. ”[M]iten voimme tehdä oikeutta ’toiselle’ puhuessamme hänestä, hänen teoistaan ja teoksistaan, kun käytämme puhumiseen omaa käsitejärjestelmäämme”, Saariluoma (mts. 12) kysyy. ”Onko olemassa ulospääsyä käsitteellisen vallankäytön kehästä”, hän jatkaa (mp.). Puhuessaan kaunokirjallisista teoksista ja niiden merkityksistä Saariluoma näyttää viittaavaan ”toiseuden” käsitteellä kahtaalle: ensinnäkin kyseessä on emansipatorisen tieteenparadigman ”toinen”, toiseksi kyseessä on hermeneuttisen perinteen ”toinen”. Kohde ”toisena” näyttäytyy yhtäältä alistettuna, suljettuna tai vaiennettuna emansipoivan retoriikan valossa, toisaalta ”toiseutta” on se, mitä hermeneutikko pyrkii ymmärtämään siitä (”toisesta”) itsestään käsin. Saariluoma tekee ehdotuksen siitä, miten tutkijoiden tulisi käyttää käsitteitä, jos he tahtovat huomioida kohteen ”toisena”:

> Ehdottaisinkin, että näkisimme teoreettisen käsitteen kysymyksenä, jonka esitämme tutkimuskohteelle aiempaan tutkimusaluetta koskevaan tietoon nojaten. Kirjallisuudentutkimuksen teoreettinen käsite olisi tällöin kirjallisuutta koskeva yleiskäsite, joka on muodostettu synteesinä asiaa koskevan aiemman tutkimuksen pohjalta. Tällöin teoreettisen käsitteen ”soveltaminen” yksittäisen tutkimuskohteen tarkasteluun ei merkitsisi käsitteen säilyttämistä entisellään tutkimusprosessissa. Käsite näyttäytyisi pikemminkin avoimena kysymyksenä — mitä on feminiininen identiteetti — joka saa lisämääreitä tutkimusprosessin kuluessa. [- -] Teoreettinen käsite synteesinä, muutoksille alati avoimena kysymyksenä tarkoittaa teorian radikaalia avoimuutta: teoreettinen käsite muuttuu koko ajan uusia tekstejä kohdatessaan. Tällöin käsite ei tee väkivaltaa kohdattavalle uudelle tekstille, tai pikemminkin tutkija on tietoinen käsitteellisen väkivallan vaarasta ja pyrkii minimoimaan sen. Yleinen, käsite, halutaan tehdä avoimeksi erityisyydelle, joka ilmenee kohteessa. (Saariluoma 2000: 20, 21.)

Saariluoman mukaan ”toisen” kohtaaminen on ongelmallista, jos kirjallisuudentutkijat eivät halua lainkaan ymmärtää ja ”kuunnella” kohdettaan, ”toista”, vaan ”kolonisoivat” ja ”sortavat” sitä käsitejärjestelmillään. Asettamalla käsitejärjestelmänsä tekstin päälle kuuntelematta, mitä teksti haluaa sanoa, tutkija tulee tehneeksi kohteelleen ”väkivaltaa”. Jos käsitteitä käytettäisiin esitetyllä tavalla ”synteesinä” ja aina avoimina uusille erityisyyksille, kohdetta kuunneltaisiin paremmin ja myös käsite määrittyisi kohteen mukaan.

Saariluoma puolustaa näin ”kirjallisuudentutkimuksen käsitteiden” hermeneuttista, dialogiin pyrkivää elastisuutta. Hän vastustaa ”skientisismiksi” kutsumansa tieteenfilosofisen ideologian pyrkimystä pitää käsitteitä eksakteina, määritelmiltään kiinteinä ja vakiintuneina (Saariluoma 2000: 20). Saariluoma muistuttaa, että kirjallisuudentutkimuksen kohde, kaunokirjallinen teksti, on inhimillisen subjektin aikaansaannos. Siinä kuuluu ”toisen” ääni, ja sitä meidän tulisi kuulla ja kuunnella. Tässä hän tulee lähelle

nykyhermeneutiikan suurta nimeä Paul Ricoeuria, joka *Tulkinnan teoriassaan* tahtoo säilyttää tekijän intention arvon osana tulkintaa, vaikka ymmärtääkin, että ”kirjoitetussa diskurssissa tekijän intentio ja merkitys eivät enää yhtene” (Ricoeur 2000: 61). Saariluoma ei aina puhu niinkään tekijän intentioiden kuin eri aikakausien episteemisten mahdollisuuksien ja rajoitteiden ymmärtämisestä. Kuitenkin on varmasti niin, että jos tutkija tahtoo kuunnella ”toisen” ääntä, olisi tutkijan silloin myös pyrittävä ymmärtämään, mitä ”toinen” tahtoo sanoa, mikä on ”toisen” intentio[1]. Tässä tulemme ongelmiin, joita hermeneutiikan piirissä on yrittänyt ratkaista juuri Ricoeur.

Ricoeur luo teoksessaan lausetta perusyksikkönä pitävää ”diskurssin teoriaa” eli semantiikkaa, joka asettuu sanaan (so. kielelliseen *merkkiin*) keskittyvää strukturalismia vastaan. Tämä tarkoittaa, että semiotiikka, merkkien tiede, tulee korvata semantiikalla, lauseen tieteellä (ks. Ricoeur 2000: 31). Ricoeurille diskurssi on kielen todellinen tapahtuma. Se korvaa saussurelaisen ’parolen’, ja langue–parole-erottelu kääntyy ricoeurilaisittain päälaelleen. Diskurssi on todella olemassa, ja se edeltää kielijärjestelmää (t. koodia), joka on olemassa vain virtuaalisesti. (Mts. 31, 32, 34.) Siinä missä de Saussureen palautuvassa strukturalistisessa kielitieteessä oletetaan kielijärjestelmän (*langue*) määräävän, miten todelliset puhunnat (*parole*) aktualisoituvat, Ricoeurin näkemys on vastakkainen:

> Järjestelmää ei itse asiassa ole olemassa. Se on olemassa ainoastaan virtuaalisesti. Ainoastaan viesti [diskurssi] antaa kielelle aktuaalisuuden, ja diskurssin perusteella kieli on varsinaisesti olemassa, sillä ainoastaan erilliset ja joka kerta ainutkertaiset diskurssin aktit aktualisoivat koodin. (Ricoeur 2000: 35.)

Diskurssi on ainutkertainen kielen tapahtuma. Todellisessa puhetilanteessa tapahtuu Saariluoman käsittelemä ”’toisen’ kohtaaminen” silloin, kun asetumme dialogiseen ja merkityksen ja tapahtuman välistä dialektiikkaa kantavaan diskurssiin yhdessä ”toisen”, puhekumppanimme, kanssa — ja kun pyrimme ymmärtämään häntä ja itse tulemaan ymmärretyksi. Kieli toimii kommunikaationa, koska diskurssilla on aina (vähintään) kaksi osanottajaa. (Ks. Ricoeur 2000: 34–35, 37, 38, 42.) Kommunikaatiossa, diskurssin välityksellä, voimme Ricoeurin mukaan siirtää jotain omasta elämästämme ja kokemusmaailmastamme toiselle. Kokemusta emme kuitenkaan voi siirtää, ja siksi olemme eksistentiaalisessa mielessä ”fundamentaalisesti yksinäisiä”. (Ks. mts. 43–44.) Tämä toiselle siirtyvä ”jokin” tai ”jotain” ei ole kokemuksemme vaan sen *mieli ja merkitys*; jos haluamme ymmärtää ”toista”, meidän täytyy asettautua dialogiseen suhteeseen:

> Minun kokemuksestani ei voi tulla sinun kokemuksesi. [- -] Silti, kaikesta huolimatta, jotain kulkeutuu minulta sinulle. Jotain siirretään yhdestä elämänpiiristä toiseen. Tämä jokin ei ole kokemus koettuna, vaan sen merkitys. Tässä on ihme. Kokemus koettuna, elettynä, pysyy yksityisenä, mutta sen mieli, sen merkitys, tulee julkiseksi. [- -] Tapahtuma [diskurssi] ei ole ainoastaan kokemus ilmaistuna ja kommunikoituna, vaan myös itse intersubjektii-

> vinen vaihtaminen, dialogin tapahtuminen. Diskurssin instanssi on dialogin instanssi. Dialogi on tapahtuma, joka yhdistää kaksi tapahtumaa, puhumisen ja kuulemisen. Ymmärtäminen merkityksenä on homogeeninen juuri tämän dialogisen tapahtuman kanssa. (Ricoeur 2000: 43–44.)

Puhuessaan kielellisen kommunikaation intentionaalisuudesta ja referentiaalisuudesta Ricoeur kohdistaa huomionsa propositionaalisten lausumien merkitykseen. Hänen mukaansa diskurssin lausumien merkityksillä on aina kaksi puolta, objektiivinen ja subjektiivinen. Objektiivinen merkitys on lausuman merkitys, ja siinä on kaksi eri ulottuvuutta, diskurssin ”mitä” ja ”mistä” -ulottuvuudet. Lausuman merkitys syntyy mielen ja tarkoituksen dialektiikasta: ”mitä”-ulottuvuus on diskurssin mieli ja ”mistä”-ulottuvuus on diskurssin tarkoitus. Lause perusyksikkönä sanan (merkin) sijasta pystyy perustamaan kielen referentiaalisuudelle, maailmaan viittaavuudelle, jonka synnyttää ja mahdollistaa mielen ja tarkoituksen dialektiikka: ”mieli vastaa identifikaation ja predikaation funktioita lauseen sisällä ja tarkoitus liittää kielen maailmaan.” (Ks. Ricoeur 2000: 48–49.) Mutta tällä lauseen itsensä ulkopuolelle viittaavuudella on kuitenkin rajoituksensa, sillä se on mahdollista vain ”tietyssä tilanteessa tietyn käytön mukaisesti” (mts. 49).

Puhujan intentiot kuuluvat merkityksen subjektiiviseen puoleen. Koska tuomme kokemustamme kieleen, viittaamme kielen ulkopuolelle, ja viittaamista on Ricoeurin teoriassa puhujan osalta ”se, mitä puhuja tekee soveltaessaan sanojaan todellisuuteen” (mts. 49–50). Yksinkertaistaen Ricoeurin käsitys diskurssista, puhetilanteesta, on, että puhujalla on intentio, jonka hän ilmaisee referentiaalisella kielellä. Diskurssissa puhuja haluaa tulla ymmärretyksi, ja tämä tapahtuu diskurssissa, joka ”viittaa takaisin puhujaansa samalla kun se viittaa maailmaan” (mts. 51).

Teksti diskurssina eroaa kuitenkin puhutusta diskurssista, koska siinä kommunikaatioväline vaihtuu ja diskurssi kiinnitetään materiaalisiin merkkeihin. Puheena diskurssi on tuomittu katoamaan, mutta se voi myös ”tulla kiinnitetyksi kirjoituksena” (Ricoeur 2000: 57). Mutta silloin, kun tämä tapahtuu, itse diskurssillekin tapahtuu jotain. Ricoeurin (mts. 59) mukaan ”voimme otaksua, että kirjoitus on paljon enemmän kuin pelkkä materiaalinen kiinnittyminen”. Tämä on ensimmäinen huomio siitä, mikä erottaa kirjoitetun diskurssin puhutusta. Toinen huomio on, että silloin (itse asiassa kaikkein yleisimmässä tapauksessa) kun kirjoitus ei ole puheen inskriptiota, ”kirjoitus ottaa puheen paikan” (mp.). Tästä Ricoeur (mts. 60) sanoo: ”Näin olemme tekemisissä kirjallisuuden kanssa, sanan alkuperäisessä merkityksessä. Diskurssin käsite on annettu *litteralle*, ei *voxille*.”

Me kirjallisuudentutkijat, jotka myös ”olemme tekemisissä kirjallisuuden kanssa”, kohtaamme käsitykseni mukaan Saariluoman nimeämän ”toisen” eli kaunokirjallisen tekstin Ricoeurin tarkoittamassa merkityksessä: diskurssina, joka on kiinnitetty kielellä. Sitä koskevat tietyt rajoitukset, jotka ongelmallistavat kaunokirjallisen tekstin

”toiseuden” rinnastamista inhimillisen subjektin ”toiseuteen”. Saariluoman ehdottama ”toisen” kunnioittaminen tarkoittaa kaunokirjallisista teksteistä puhuttaessa ainakin joiltakin osin sitä, että meidän täytyy olettaa tekstiin tekijän intentio. Ricoeurin mukaan kirjoitettu teksti ei kuitenkaan ole puhetilanteen lailla dialoginen. Tekstin merkitys ja tekijän tarkoitukset eivät ole yhteneväisiä: ”Tekstin elinkaari pakenee tekijänsä elämän äärellisestä horisontista. Se, mitä teksti tarkoittaa, merkitsee nyt enemmän kuin se, mitä tekijä tarkoitti kirjoittaessaan sen.” (Ricoeur 2000: 61.)

Sanoin aiemmin, että Ricoeur ”tahtoo säilyttää tekijän intention arvon osana tulkintaa”. Hän osoittaa kuitenkin, että asia on mielenkiintoisen monimutkainen. Ricoeurin mukaan voimme puhua toisilleen vastakkaisina *sekä* ”intentioharhasta” *että* ”absoluuttisen tekstin harhasta”. Siis yhtäältä harhasta, joka olettaa, että pätevä tulkinta vaatii tekijän intentioiden tuntemista (intentioharha), toisaalta taas harhasta, joka olettaa, että teksti voidaan tulkita aivan kuin sillä ei intentionaalista tekijää olisikaan. (Ks. Ricoeur 2000: 61.) ”Jos intentioharha ei huomioi tekstin semanttista autonomiaa, tämä vastakkainen harha unohtaa, että *teksti pysyy edelleen diskurssina*, *jonka joku on kertonut*, *jonka joku on sanonut jostakin jollekin toiselle*”, kirjoittaa Ricoeur (mts. 61–62; kursivointi M. H.).

Tekstissä dialektisuus on siis toisenluonteista kuin puhutussa diskurssissa. Yhtäältä teksti on semanttisesti autonominen, ja sen kielellinen merkitys ja tekijän merkitys ovat dialektisia vastinpareja. Tekstin semanttinen autonomia pyrkii myös luomaan oman lukijansa, ”potentiaalisten lukijoiden alan” (ks. Ricoeur 2000: 63). Toisaalta semanttisesti autonomisella tekstillä on aivan oma dialektinen vastinparinsa, todelliset lukijat ja kaikki erilaiset luennat, jotka teksti mahdollistaa. Teksti on Ricoeurin mukaan avoin monille erilaisille luennoille. (Mp.) Ricoeur esittää, että vuoropuhelusuhde on tekstin semanttisen autonomian ja erilaisten mahdollisten luentojen välillä. Yksinkertaisesti selitettynä tämä tarkoittaa, että tekstin ei voi sanoa olevan yksinomaan ”toinen”, jota minun tulee tutkijana ”ymmärtää” ja ”kuunnella”, sillä teksti kohtaa myös minun ”toiseuteni” lukijana ja on avoin kaikille niille merkityksille, joita sen semanttisen autonomian (kielellinen merkitys ja tekijän intentio) ja ”avoimuuden” välinen dialektiikka voi synnyttää. Tekstin ymmärtämisen ja tulkinnan prosessi on paradoksaalinen: ”Lukijan ja tekstin oikeudet lähenevät toisiaan koko tulkinnan dynamiikan synnyttävässä tärkeässä kamppailussa. Hermeneutiikka alkaa, kun dialogi loppuu.” (Mp.)

Ricoeurin ajatteluun tukeutumalla voidaan varoa banalisoimasta ”toisen”-käsitettä. Ainakaan käsitteen autenttisessa emansipatorisen tieteenparadigman käytössä ”toiseuden” ei oleta vuorovaikutussuhteessa tulevan jotenkin vähemmän ”toiseksi”. Toiseuden tunnustaminen onkin toiseuden jättämistä silleen. Tämän voi todeta olevan asian laita esimerkiksi Simone de Beauvorin *Toinen sukupuoli* -teoksen tavassa käyttää tätä käsitettä:

> Naisen vapauttaminen tarkoittaa ettei häntä teljetä miessuhteeseen, ei tätä suhdetta tahdota kieltää. Se että nainen on olemassa itselleen merkitsee, että hän myöhemmin on olemassa *myös* miehelle. Tunnustaessaan toisensa subjektiksi molemmat jäävät silti toisilleen *Toiseksi*. Heidän suhteensa vuorovaikutus ei poista niitä ihmeitä, jotka syntyvät ihmissuvun jaosta kahteen kategoriaan. (de Beauvoir 2000: 408.)

Tässä kirjoituksessa esittelemäni käsitteiden ja kohteen suhdetta koskevan ajatustavan etuna on, että se olettaa kaunokirjallisen teoksen olevan luonteeltaan sellainen, että siitä voidaan esittää perusteltuja tulkintoja myös nykykäsittein — tekemättä väkivaltaa kohteen ainutkertaisuudelle ja historiallisuudelle. Kaunokirjallisen tekstin ja sen tutkijan vuorovaikutussuhde on kompleksinen nimenomaan kohteen luonteen takia. Tarvitsemme ymmärtääkseni aina jonkin esiteoreettisen tai teoreettisen olettamuksen siitä, mitä kohtaamme, kun kohtaamme kaunokirjallisen tekstin, sillä se ei vain yksinkertaisesti *ole olemassa* ennen kuin lukijoina ja tulkitsijoina *teemme* sen; tutkija käyttää aina määrittelyvaltaa mutta tuo määrittelyvalta on harvoin väkivaltaa. Ainakaan se ei ole yhtä yksiselitteisesti väkivaltaa kuin on naisten alistaminen patriarkaatille.

Kirjallisuudentutkimuksen käsitteet tulevat aina jostakin käsitejärjestelmästä. Nähdäkseni käsitejärjestelmät ja teoriat, joiden piirissä ne kehitetään, syntyvät aina vuorovaikutussuhteessa sen kohteen kanssa, jota ne käsitteellistävät. Kirjallisuusteorian käsitteellistämisen kohteena on kirjallisuus. Näin ollen täytyy varmasti myös olla olemassa jo jonkinlainen ”ensimmäisen asteen hermeneutiikka”, jolloin käsitteet ovat nimenomaisesti *syntyneet kysymyksinä* kohteesta ja vuorovaikutuksessa sen kanssa. Kirjallisuudentutkimuksen sisäinen ”hermeneutiikka” on pohjimmiltaan ricoeurilaista fenomenologista hermeneutiikkaa, jossa vuorovaikutussuhde tekstin ja sen lukijan välillä tulisi nähdä kahden ”toiseuden” dynaamisena kamppailuna, jossa tekstit, kirjoitetut diskurssit, sisältävät semanttisen autonomian ja avoimuuden dialektiikan eivätkä näin ollen ole yksiselitteisesti määriteltävissä pelkästään yhdeksi tai ”toiseksi”.

Viitteet

1 Saariluomalla (2000: 13) kaunokirjallinen teos vertautuu inhimilliseen subjektiin: ”Derrida korostaa toisen ihmisen kohtaamisen ainutkertaisuutta, ”singulaarisuutta”, sikäli, että emme voi palauttaa toimintaamme toista kohtaan mihinkään yleiseen sääntöön tekemättä väkivaltaa hänen ainutkertaisuudelleen. Derrida nostaa tällöin esille toisen kohtaamisen eettisen ulottuvuuden tavalla, joka ei enää mahdu strukturalistisen ajattelun puitteisiin. Tämän derridalaisen eettisen eleen Saariluoma ymmärtääkseni ehdottaa kaunokirjallisen teoksen kohtaamisen muodoksi.

Lähteet

DE BEAUVOIR, SIMONE 2000: *Toinen sukupuoli*. (*Le deuxième sexe I et II*, 1949.) Lyh. suom. Annikki Suni. Helsinki: Tammi.

HALLILA, MIKA 2006: *Metafiktion käsite. Teoreettinen, kontekstuaalinen ja historiallinen tutkimus*. Joensuun yliopiston humanistisia julkaisuja 44. Joensuu.

LYOTARD, JEAN-FRANÇOIS 1989: Vastaus kysymykseen: Mitä postmoderni on? Teoksessa *Moderni/Postmoderni*. Toim. Jussi Kotkavirta ja Esa Sironen. Suom. Martti Berger. 145–157.

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

SAARILUOMA, LIISA 2000: Hermeneutiikka, teoria ja ”toisen” kohtaamisen ongelma. Teoksessa *Rajatapauksia. Kirjallisuudentutkijain Seuran vuosikirja* 53/2000. Toim. Mika Hallila ja Tellervo Krogerus. Helsinki: SKS. 11–26.

Jari Olavi Hiltunen ja Aino-Maija Lahtinen

Kirjojen ystäväksi ammattiin opiskellessa — Kirjallisuudenopetus hakee uomiaan ammatillisissa oppilaitoksissa

Millaisia toimia tarvitaan ammatillisen koulutuksen kirjallisuudenopetuksessa? Millaisia leikkauspintoja on opettajan ja opiskelijan kirjallisuuskäsityksissä? Vastaamme puheenvuorossamme näihin kirjallisuuden opetuksen teorian ja käytännön kysymyksiin kahden esimerkin valossa. Katsauksemme ensimmäinen osio perustuu havaintoihin, joita Aino-Maija Lahtinen teki kirjoittaessaan väitöstutkimusta kirjallisuuden opetuksesta sosiaali- ja terveydenhuollon koulutuksessa. Lahtinen käsittelee alalla toimivien äidinkielenopettajien arvioita kirjallisuudenopetuksesta hoitoalan ammatin oppimisen näkökulmasta. Toinen osio liittyy havaintoihin, joita Jari O. Hiltunen on tehnyt toimiessaan kirjallisuuden opettajana tekniikan ammattioppilaitoksessa Porissa.

Ammatillisen koulutuksen osuus äidinkielen aineenopettajankoulutuksessa on vähäinen (Suomi (o)saa lukea 2000, 54), joten kirjallisuudenopetuksen kehittäminen ja kirjallisuudenopettajana kehittyminen jääkin suurelta osin opettajien oman kiinnostuksen ja työssä oppimisen varaan. Vaikka kirjallisuutta voidaan opettaa onnistuneesti eri tavoin, opetuksen lähestymistavat ovat aina yhteydessä opetuksen sisältöön ja siirtyvät myös osaksi opiskelijan oppimista (Palmer 2003).

Kirjallisuuden luonne oppiaineena ja opetuksen tavoitteet sosiaali- ja terveysalan koulutuksessa

Sosiaali- ja terveydenhuollon ammatillinen koulutus on monialainen kokonaisuus, mutta valtaosaan koulutuksista sisältyy olennaisena elementtinä ihmisen hoitaminen, huolenpito ja kasvatus. Äidinkielen ja kirjallisuuden opettajilla ei yleensä ole hoitoalan koulutusta, ja heidän oppiainettaan on oppilaitoksissa totuttu tarkastelemaan ensisijaisesti yleissivistyksen tai yleistaitojen näkökulmasta. Siksi opettajat joutuvat suurelta osin itse muokkaamaan oppiaineestaan ammatilliseen koulutustehtävään integroituvan ja opiskelijoille mielekkään kokonaisuuden. Kirjallisuuden opettaja voi valita monista eri vaihtoehdoista: kirjallisuudesta voidaan tietää, mutta siitä voidaan myös oppia ja sen avulla kehittyä. Tiedämme vähän siitä, miten äidinkielenopettajat käyttävät tätä mahdollisuutta hyväkseen.

Väitöskirjassani tarkastelin lähihoitajaopiskelijoiden lukukokemuksia ja tulkintoja kertomuksista yhdellä kirjallisuuskurssilla ammatin oppimisen näkökulmasta (Lahtinen 2001). Sitä edelsi vuonna 1997 tehty kysely, jonka tavoitteena oli saada kokonaiskuva kirjallisuudenopetuksen toteutumisesta ja sitä määrittävistä tekijöistä. Sekä strukturoituja että avoimia kysymyksiä sisältävä lomake lähetettiin 104:lle opettajalle, joista 73 vastasi kyselyyn. Opettajien kirjallisuuskäsitystä tarkastellaan tässä opetuksen tavoitteita sekä opetuksen lähestymistapoja koskevien käsitysten kautta.

Sosiaali- ja terveysalan koulutuksessa kirjallisuudenopetuksen tärkeimpänä tavoitteena opettajat pitivät opiskelijan persoonallisuuden kehityksen ja henkisen kasvun tukemista. Luettavan kirjallisuuden valintaa suuntasi useimmiten joko samanaikaisesti opiskeltava teema tai opiskelijoiden kiinnostus. Temaattisen integraation nähtiin edistävän kirjallisuudenopetuksen asemaa, motivoivan opiskelijoita sekä eheyttävän heidän oppimistaan, kuten seuraava aineistoesimerkki osoittaa.

Tuntimäärä on pieni ja opetettavia asioita paljon, joten teemaan liittyvä kirjallisuus saa parhaiten tilaa. Opiskelijat oppivat yhdistämään tiedon ja elämyksen ja ovat yleensä hyvin motivoituneita lukemaan jotakin kokonaisuutta tukevaa kaunokirjallisuutta. Moni ehkä oppii siitä eniten.

Opiskelijan kiinnostuksen pohjalta tapahtuvan teoksen valinnan nähtiin lisäävän erityisesti lukemismotivaatiota. Opettajat olivat yleisesti sitä mieltä, että sosiaali- ja terveysalalle soveltuvan kirjallisuuden tuli käsitellä sairautta ja vammaisuutta sekä ihmisen eri elämänkaaren vaiheita. Kirjallisuutta tarkasteltiin opetuksessa ensisijaisesti *lukukokemuksena*, toiseksi *viestinä maailmasta* ja kolmanneksi *sanataideteoksena*. Vaikka jaottelu on keinotekoinen, se heijastaa jossain määrin opettajan tapaa suunnata opiskelijoiden toimintaa.

Opetuksen eri lähestymistapojen paremmuuden arviointi osoittautui vaikeaksi, koska opettajien mukaan lähestymistapa riippuu aina monista tekijöistä. Ryhmä, tilanne, tavoitteet, tehtävät, kirjallisuus, muiden aineiden opetusmenetelmät ja opettajan kokemus vaikuttavat opetuksen toteutukseen. Yleisesti ottaen hyväksi katsottiin sellainen lähestymistapa, joka käynnistää syvällistä keskustelua ja tuo esiin erilaisia näkökulmia. Opettajat vaikuttivat olevan tietoisia eri lähestymistapojen eduista ja haitoista ja he tarkastelevat niitä suhteessa tavoitteisiin. Osa opettajista pyrki saavuttamaan useita tavoitteita, osa taas rajasi opetuksensa yksittäiseen, tärkeäksi katsomaansa tavoitteeseen. Opettajien käsitykset kertoivat opiskelijalähtöisyydestä ja hyvästä opiskelijantuntemuksesta.

Kyselyn lopussa opettajia pyydettiin vielä kokoavasti kuvaamaan oma näkemyksensä kirjallisuudenopetuksen merkityksestä hoitoalan ammatin oppimiselle. Osasta vastauksista kävi ilmi, että sosiaali- ja terveysalan kirjallisuudenopetus ottaa lähtökohdakseen kirjallisuuden välineellisen funktion. Kirjallisuus nähdään tällöin sekä ominaislaatunsa että lukijassa käynnistämien prosessien ansiosta keinona rikastuttaa opiskelijan itsetuntemusta ja ihmiskuvaa. Tätä näkemystä kuvaa seuraava aineistoesimerkki:

Hoitaja on työssään lähellä toista ihmistä, joten kaunokirjallisuuden lukeminen voi auttaa häntä kohtaamaan erilaisia ihmisiä ja eri elämäntilanteissa olevia: vammaisia, kuolevia, surevia, poikkeavia. Kaunokirjallisuus antaa mahdollisuuden pohtia, mitä itse ajattelen kuolemasta, miten osaan olla surevan lähellä ja niin edelleen. Kaunokirjallisuutta ei voi opetella ulkoa, kuten anatomiassa ihmisen luita. Kaunokirjallinen teos vaatii ajattelua, pohtimista, omien näkemysten ja arvojen punnintaa — aivan kuten lähihoitajan työkin. Lähihoitaja ei voi olla mekaaninen tehtävänsuorittaja.

Toisaalta kirjallisuuden nähdään edistävän yleistaitoja, esimerkiksi analyysi-, ilmaisu- ja opiskelutaitoja:

Opiskelijoilla ei ole tietoa ennestään kirjallisuuden lukemisen merkityksestä. On kuitenkin selvästi huomattavissa, että oppilaat, jotka lukevat, ovat ilmauksissaan rikkaampia kuin ne, jotka eivät lue. He eivät myöskään tee virheitä kirjoittamisessa kovin paljon. Keskusteluissa heillä on mielipiteitä teoksista ja he keskustelevat hyvin mielellään, teoreettisten aineiden käsittelykin sujuu varmasti paremmin.

Opettajien joukossa oli myös niitä, jotka eivät pidä kirjallisuutta tärkeänä, koska äidinkielen ja kirjallisuuden oppiaineelle on muitakin haasteita. Osa opettajista puolestaan korosti lukemisen terapeuttisia vaikutuksia niin hoitotyössä kuin hoitajan itsehoidossa:

> Opiskelijat ovat sanoneet monesti esim. runojen ”auttavan” oman elämän vaikeuksien selvittelyssä. Siten ne lisäävät henkistä kapasiteettia selviytyä myös ammatillisista haasteista. Kirjat tarjoavat oivallisia lähtökohtia reflektoivalle keskustelulle, kasvatustyössä lasten ja nuorten kirjallisuuden tunteminen olisi tarpeellista.

Ammatillisen koulutuksen kirjallisuudenopetuksella on kahtaalle suuntaavia tavoitteita. Näistä opettajien käsityksissä korostuu lukijan kokemusta ja kasvua painottava lähestyminen. Tekstianalyysitaitojen oppiminen nähdään toissijaisena (ks. Ammatillisen koulutuksen opetussuunnitelman perusteet 1995). Kokemuksellinen lähestymistapa on vallitseva myös kansainvälisesti lääketieteen ja hoitoalan koulutuksen kirjallisuudenopetuksessa. Kirjallisuutta ei pidetä vain monipuolisena informaation lähteenä tai valaisevina esimerkkeinä, vaan sen nähdään tarjoavan mahdollisuuden oppia uudenlaisia katsomisen ja ajattelun tapoja (Darbyshire 1994).

Opettajien käsitykset ovat monin osin yhteneviä myös kirjallisuudenopetuksen tutkijoiden kanssa. Judith Langer (1995, 36–37) painottaa kirjallisuuskeskustelua, koska hän pitää kirjallisuudenopetusta luonteeltaan sosiaalisena. Kirjallisuudenopetuksen hyöty on ”mahdollisten horisonttien tutkimisessa”, mikä edellyttää epävarmuuden, avoimuuden ja näkökulmien runsauden hyväksymistä (Langer 1995, 26-27). Louise Rosenblatt (1983, 73–74) puolestaan painottaa, että opetuksessa käsiteltävän kirjallisuuden valinnassa tulisi kiinnostuksen ohella ottaa huomioon opiskelijoiden kielellinen kehitystaso sekä emotionaalinen kypsyys (Rosenblatt 1983, 73–74).

Kirjallisuudenopetuksesta tekniikan ammattioppilaitoksessa

Teknillisessä ammattioppilaitoksessa kirjallisuuden opiskelu on mahdollista taiteen ja kulttuurin opintojaksossa sekä äidinkielen kursseilla. Kirjallisuudenopetuksen haasteita kuvastaa yhtäältä se, että kirjallisuusaiheita on vaikea integroida tekniikan ammatillisiin sisältöihin, mikä on esimerkiksi hoitoalalla selvästi helpompaa. Toisaalta kirjallisuuden opettaja joutuu kohtaamaan teknillisessä ammattioppilaitoksessa opiskelijoita, joille kaunokirjallisuus on joko kokonaan vierasta tai mielikuvan tasolla jopa vastenmielistä.

Miten ammatillisen oppilaitoksen opiskelija saadaan kiinnostumaan kaunokirjallisuudesta, jos hän ei ole siihen mennessä lukenut yhtään kaunokirjallista teosta? Tämä kärjistynyt kysymys on olennainen varsinkin teknisessä ammattioppilaitoksessa. Monesti alle 20-vuotiaalle opiskelijalle kirjallisuus saa arvonsa sen käyttötarkoituksen mukaan eikä esteettisten ominaisuuksiensa vuoksi.

Havaintoni mukaan sanataide jää monen opiskelijan mieleen siten, että he jatkavat lukuharrastusta kirjallisuuskurssin jälkeen. Jäätyään kerran kiinni kaunokirjallisuuteen opiskelija ei luovu fiktion tenhosta. Opettaja ei kuitenkaan voi määritellä, millaisista kirjoista opiskelijan pitäisi haltioitua. Esimerkiksi tekniikan alan ammattioppilaitoksessa kirjallisuutta opiskelevat ammattikoululaiset ovat harvoin kiinnostuneita juuri niistä kirjoista, joita heidän ikäisilleen nuorille on kirjoitettu.

Mallina toimimisen lisäksi opettajan tärkeä tehtävä on tukea opiskelijakeskeistä kirjallisuuskeskustelua. Opiskelijan kirjallisuuskäsityksessä saattaa olla monenlaisia puutteita. Käsitys voi olla hahmottumaton, eli opiskelija ei osaa kertoa ollenkaan, millaisista kirjoista hän pitää ja millaisista ei. Toiseksi opiskelijan kirjallisuuskäsitys voi olla perusteeton, eli opiskelijalla ei ole perusteita eikä tietoa kaunokirjallisuuden arvottamisesta. Kolmanneksi opiskelijan kirjallisuuskäsitys voi olla pelkistynyt. Opiskelijan asenne esimerkiksi runoihin on ylimalkainen, eikä pelkistämisargumenteilla ole perusteluja. Neljänneksi opiskelijan kirjallisuuskäsityksessä voi ilmetä staattisuutta, jos opiskelija ei muuta käsityksiään toisiksi. Viidenneksi kirjallisuuskäsityksessä voi korostua elämyskeskeisyys, jolloin opiskelija määrittää kirjallisuuden arvon yksinomaan sen tuottamien elämysten (nautinnon) perusteella.

Kokonaisen teoksen lukemista ei voi perustella merkittävänä lukemisharrastuksen virittäjänä. Yhden tai useammankin teoksen lukeminen ammatillisen kirjallisuuskurssin aikana toimii parhaimmillaan ainoastaan suunnannäyttäjänä kirjallisuuden pariin. On myös vaikea valita sellaista yksittäistä teosta, joka palvelee kaikkien opiskelijoiden henkilökohtaisia ja ammatillisia tarpeita. Siksi kirjallisuuskurssilla olisi ehkä parempi perehtyä useisiin lyhyehköihin teksteihin tai kaunokirjojen osiin.

Ammatillisen koulutuksen kirjallisuuspedagogiikkaa

Kirjallisuudenopettajan haasteina on yhtäältä valita ryhmälle sopivia kaunokirjallisia tekstejä ja toisaalta miettiä keinoja kaunokirjallisuuden tulkintaan. Tämä edellyttää opiskelijoiden arkiajattelun aitoa kohtaamista. On tärkeä huomata, ettei kirjallisuuskäsitystä voida siirtää lukijalle samaan tapaan kuin ideologisia käsityksiä tai malleja. Kirjallisuuskäsitykset muodostuvat sekä tarjolla olevan kirjallisuuden ja ohjauksen että ihmisten sosiokulttuuristen odotushorisonttien ja tavoitteiden mukaan. (Eskola 1985, 117.) Kirjallisuuskäsityksen siirtämisen sijaan kirjallisuudenopetuksen onkin syytä tarjota opiskelijalle tapoja ymmärtää, tulkita ja käyttää kirjallisuutta sekä käsitteellisiä välineitä kirjallisuuden tarkasteluun (ks. esim. Langer 1995). Käsitteittä opiskelijan on mahdoton arvioida ja tulkita kirjallisuutta. Hoitoalan opiskelijoiden kasvun näkökulmasta esimerkiksi psykologia ja yhteiskuntatieteet sekä tulevan ammatin viitekehys tarjoavat mielekkäämmän käsitteellisen välineistön lukijan itsensä ja teoksen ymmärtämiseen kuin tekstikeskeinen ja teoreettisesti vaativa kirjallisuudentutkimus.

Kirjallisuuskäsityksen lisäksi opetusta suuntaa aina myös käsitys kirjallisuuden lukemisen luonteesta. Jos opetuksen lähtökohtana on kirjallisuuden vastaanoton tai lukukokemuksen subjektiivinen luonne, pidetään lukijan henkilökohtaisia mielipiteitä, tunteita ja tulkintoja arvossa. Esimerkiksi tekniikan alan opiskelijoita näyttää kiinnostavan kirjallisuuteen liittyvä tekninen prosessi, mikä tarjoaa opettajalle yhden lähtökohdan kirjallisuuden käsittelyyn. Vaikka opetuksen lähtökohdaksi otetaan lukemisen yksilöllinen luonne ja hyväksytään se, että opetus ei voi kovin helposti muuttaa lukijalle luonteenomaista tapaa lähestyä ja kokea kaunokirjallisuutta (ks. Holland 1968, 328–330), opettaja voi pyrkiä laajentamaan opiskelijoiden näkemyksiä osoittamalla heille uusia tulkintatapoja ja näkökulmia. Pamela Grossman korostaa, että tekstianalyysin tai kokemuksellisen lähestymistavan dikotomia voidaan ylittää asettamalla opetuksen tavoitteeksi kirjallisuuden ymmärtäminen (Grossman 2001, 427). Ymmärtäminen taas edellyttää opiskelijan henkilökohtaista sitoutumista ja kiinnostusta, mikä palauttaa kysymyksen käsiteltävän kirjallisuuden tarkoituksenmukaisuuteen sekä opettajan kykyyn innostaa ja motivoida opiskelijoita. Jos opiskelija ei ole lukenut kaunokirjallisuutta paljon tai ei lainkaan ennen kirjallisuuskurssia, se ei välttämättä tee hänestä klassikoihin ideaalin lukijan täydellistä vastakohtaa, vaan lähinnä perehtymättömän (ks. Segers 1985, 27). Opiskelijan idullaan olevat lukijaominaisuudet ovat kirjallisuudenopettajan mahdollisuus selviin oppimistuloksiin.

Kyselytutkimus ja kirjallisuudenopettajan havainnot osoittavat dynaamisen kirjallisuuskäsityksen tärkeyden tuettaessa opiskelijoita kirjallisuuden oivaltamiseen. Kirjallisuudenopettajan on hyväksyttävä opiskelijoiden käsitykset esimerkiksi kirjallisuudesta viihteenä ja suhteutettava myös omaa tapaansa lukea siten, että otetaan huomioon opiskelijoiden valmiudet ja heille sopivin lähestymistapa sekä mahdollisuus soveltaa kirjallisuutta ja sen lukemista omalla ammattialallaan. Ammatillisen opiskelijaryhmän erityispiirteiden kieltäminen ei ole mielekästä eikä järkevää kirjallisuudenopetuksen tavoitteiden toteuttamista.

Lähteet

Ammatillisen koulutuksen opetussuunnitelman perusteet 1995. Terveys- ja sosiaaliala. Sosiaali- ja terveysalan perustutkinto, Lähihoitaja. Toinen aste. Helsinki: Opetushallitus.

DARBYSHIRE, PHILIP 1994: Understanding caring through arts and humanities: a medical/nursing humanities approach to promote alternative experiences of thinking and learning. *Journal of Advanced Nursing*, 19. 856–863.

ESKOLA, KATARINA 1985: Kirjallisuuskäsitysten yhteisöllisyys. *Lukeminen – reseptio – tulkinta*. Toim. Yrjö Hosiaisluoma. Kirjallisuudentutkijoiden seminaari Tampereen yliopistossa 3.–4.5.1985. Tampereen yliopiston Kotimaisen kirjallisuuden julkaisuja 26. 116–123.

GROSSMAN, PAMELA L. 2001: Research on teaching literature. *Handbook of research on teaching*. V. Richardson (Ed.). Washington, D.C.: AERA. 416–432.

HOLLAND, NORMAN 1968: *The dynamics of literary response*. New York: Columbia University Press.

LAHTINEN, AINO-MAIJA 2001: Kertovat tekstit opiskelijoiden kokemina ja tulkitsemina sosiaali- ja terveysalan ammatillisessa koulutuksessa. *Helsingin yliopiston opettajankoulutuslaitoksen tutkimuksia 226*. Helsinki: Helsingin yliopisto.

PALMER, WILLIAM 2003: Simple, surprising, useful? Three questions for judging teaching methods. *Pedagogy. Critical approaches to teaching literature, language, composition, and culture.* 2003(3) 2. 285–287.

ROSENBLATT LOUISE M. 1983/1938: *Literature as Exploration*. New York: The Modern Language Association of America.

SEGERS, RIEN T. 1985: *Kirja ja lukija. Johdatusta kirjallisuudentutkimuksen uuteen suuntaukseen.* Suom. Lili Ahonen. Tietolipas 97. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Suomi (o)saa lukea. Tietoyhteiskunnan lukutaidot -työryhmän linjaukset. Opetusministeriön työryhmän muistioita 4:2000. Helsinki: Opetusministeriö.

Julkaisematon lähde

LAHTINEN, AINO-MAIJA: Kirjallisuudenopetuksen asema ja merkitys sosiaali- ja terveysalan ammatillisessa koulutuksessa 1990-luvun lopulla. Kysely sosiaali- ja terveysalan äidinkielen opettajille.

Silja Vuorikuru

Kirjallisuudentutkijain Seuran 80-vuotisjuhlaseminaari ”Kirjallisuudentutkimuksen suuntia ja käännekohtia” 19.–20.1.

Kirjallisuudentutkijain Seuran vuotuinen talviseminaari järjestettiin 19.–20.1. Helsingin Kruununhaassa sijaitsevassa Tieteiden talossa, jossa myös kaksi edellistä vuosiseminaaria on pidetty. Tämänkertainen tapaaminen oli samalla Kirjallisuudentutkijain Seuran 80-vuotisjuhlaseminaari, otsikoltaan ”Kirjallisuudentutkimuksen suuntia ja käännekohtia”.

Seminaarin avauspuheenvuoron piti Kirjallisuudentutkijain Seuran puheenjohtaja, FT Anna Hollsten (Helsingin yliopisto). Puheenvuorossaan Hollsten kertasi Seuran historiaa perustamiskokouksesta (8.5.1927) nykypäivään. 20 työjäsenen voimin käynnistynyt kirjallisuudentutkijoiden ryhmä on 80-vuotisen historiansa aikana kasvanut nykyiseksi lähes 300 jäsenen tieteelliseksi seuraksi. *Kirjallisuudentutkijain Seuran vuosikirja* alkoi ilmestyä vuonna 1929, ja vuonna 2004 vuosikirjan korvasi *Kirjallisuudentutkimuksen aikakauslehti Avain*, joka ilmestyy tätä nykyä neljästi vuodessa.

Ensimmäisen pääpuheenvuoron piti Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran kirjallisuusarkiston erikoistutkija, FL Sakari Katajamäki. Katajamäki esitteli SKS:n klassikkoeditiohanketta (EDITH), joka koostuu kriittisten editioiden julkaisuista ja editiotietokannasta. Kriittisten editioiden julkaisu on aloitettu 2000-luvulla. Sitä ovat edeltäneet koottujen teosten (lähinnä 1950-60-luvuilla ja 1980-luvulla) sekä antologioiden (erityisesti 1960-1970-luvuilla) julkaiseminen. Editiohanke liittyy suoraan tai epäsuorasti useisiin tutkimusaloihin, kuten editiotutkimukseen, geneettiseen tutkimukseen, tekstikritiikkiin ja bibliografiaan.

Iltapäivän aikana kokoontui neljä työryhmää. Perjantain työryhmien aiheina olivat kirjallisuuden luonto ja luonnottomuus, marginaalistettu kirjallisuus ja marginaalistetut historiat, kirjallisuuden ja median suhde sekä ambivalentit tekstit.

Työryhmien jälkeen seminaariyleisö kokoontui seuraamaan paneelikeskustelua, joka käsitteli seminaarin otsikon mukaisesti aihetta ”Kirjallisuudentutkimuksen suuntia ja käännekohtia”. Paneelikeskustelua johti professori Pirjo Lyytikäinen (Helsingin yliopisto), ja panelisteina toimivat professori Päivi Lappalainen (Turun yliopisto), H. K. Riikonen (Helsingin yliopisto), Liisa Saariluoma (Turun yliopisto) ja Risto Turunen (Joensuun yliopisto).

Puheenjohtaja Pirjo Lyytikäinen avasi paneelikeskustelun kysymällä panelisteilta, mitä kirjallisuudentutkimuksen suuntauksia nämä pitävät merkittävimpinä käänteentekijöinä niin kansallisesti (erityisesti toisen maailmansodan jälkeen), kansainvälisesti kuin tutkijoiden henkilökohtaisen tutkijahistorian valossa. Kaikki panelistit painottivat kirjallisuudentutkimuksen muuttumista itsenäiseksi tutkimusalaksi, mitä ovat jouduttaneet muiden muassa strukturalismin, jälkistrukturalismin ja tekstikritiikin nousu. Suurina murroksina mainittiin kirjallisuudentutkimuksen siirtyminen tekijäkeskeisyydestä kohti tekstiä ja tekstistä kohti lukijaa.

Panelistit pohtivat kirjallisuudentutkimuksen nykytilaa erityisesti tutkimuksen moniarvoisuuden ja tutkimusalojen välisen vuorovaikutuksen kannalta. Pohdittiin, tuleeko tutkimuksellinen pluralismi nähdä vallitsevan paradigman puutteena vai avoimena tilana kysymyksille, joita ei ole aiemmin osattu esittää. Dialogin tärkeys tutkimussuuntausten välillä nousi puheenvuoroissa korostetusti esiin.

Paneelikeskustelun lopuksi keskustelijoilta kysyttiin kirjallisuudentutkimuksen tulevaisuudennäkymiä. Päivi Lappalainen mainitsi muun muassa sukupuolen ja kontekstin tutkimuksen sekä tieteidenvälisyyden. H. K. Riikonen painotti kirjallisuuden ja tutkimuksen historiallisia kehityslinjoja ja muutosta, sekä totesi, että kartoittamatonta maastoa – tilaa perustutkimukselle – on etenkin suomalaisen kirjallisuuden alueella runsaasti. Liisa Saariluoma korosti erityisesti kirjallisuuden yhteiskunnallisuuden roolia tutkimuksessa ja totesi, että kirjallisuudentutkimuksen ja sen aseman muutokset heijastavat kaunokirjallisuudessa tapahtuneita muutoksia. Myös Risto Turunen mainitsi tieteidenvälisyyden ja kirjallisuuden yhteisöllisyyden, sekä nosti esiin paradigmojen ja niiden historiasta muodostuvan ”tarinan” tutkimisen.

Seminaarin illanvietto järjestettiin Taidehallin Klubissa. Kirjailijavieraaksi oli kutsuttu FT, kirjailija, kirjallisuudentutkija Kirsti Simonsuuri. Simonsuuri kuvasi laajasti historiaansa ja rooliaan sekä kirjailijana, kirjallisuudentutkijana että kirjallisuuden kääntäjänä.

Lauantain ensimmäisen pääpuheenvuoron piti FT, tutkija Kukku Melkas (Turun yliopisto) aiheesta ”Feminismin hyödystä ja haitasta tutkimukselle”. Melkas luonnehti feministisen kirjallisuudentutkimuksen korostavan keskustelua vallasta ja politiikasta kirjallisuudessa ja kirjallisuudentutkimuksessa; kirjallisuushistoria näyttäytyy siten myös vallan strategioiden historiana. Keskeisiksi kysymyksiksi nousevat mm. kirjallisuuden historian kirjoittaminen ja kanonisointi sekä tekijä ja tekijää ympäröivä konteksti. Melkas havainnollisti suomalaisen kirjallisuudentutkimuksen kentällä käytyä keskustelua ja sen historiaa esimerkein *Kirjallisuudentutkijain Seuran vuosikirjojen* aiheista 1980-luvulta 2000-luvulle.

Seminaarin viimeisen pääpuheenvuoron piti FT Markku Lehtimäki (Tampereen yliopisto) otsikolla ”Narratologian haasteita ja mahdollisuuksia”. Lehtimäki vertasi klassista narratologiaa uudempiin narratologian sovelluksiin, kuten kognitiiviseen narratologiaan. Narratologia määrittyi lukemisen teoriaksi, joka ei ole palautettavissa pel-

kästään lingvistiikkaan, kuten ei kaunokirjallisuus ylipäätään. Lehtimäki pohti myös narratologian ja tulkinnan suhdetta. Lehtimäen mukaan klassinen narratologia johtaa tulkinnan suoraan ja osoitettavasti tekstistä; vaihtoehtona voidaan nähdä historiallistava narratologinen tulkinta, jota koetellaan myös tulkintayhteisön konventioita vasten.

Lauantai-iltapäivänä, seminaarin päätteeksi, kokoontui kolme työryhmää. Työryhmien aiheina olivat retoriikka ja kirjallisuudentutkimus, intertekstuaalisuus ja tulkinta sekä kadonneet kirjailijat.

Seminaariin osallistui 83 henkilöä, joista 41 otti osaa myös perjantain illanvietto.

Voiko suomalainen kirjallisuudentutkija äänestää USA:n vaaleissa?

Kommentoin lyhyesti Pia Livia Hekanahon *Avaimessa* 1/2007 julkaistua ”Teorian vastaisku: pitääkö humanistin äänestää republikaaneja?”. Hekanahon kirjoitus oli kommentti *Avaimen* numerossa 4/2006 julkaistuun katsaukseeni ”Kirjallisuudentutkimuksen Tähtien Sota, osa X: Järjen ja logiikan paluu?” Katsauksessa esittelen Daphne Patain ja Will H. Corralin julkaisemaa antologiaa *Theory's Empire. An Anthology of Dissent* (2005). Esitän muutamia tarkennuksia ja kysymyksiä Hekanaholle sekä Malmion poliittisen position.

Hekanaho tuo esiin *Theory's Empire*-kirjan poliittisen kontekstin, joka esittelystäni puuttui. Tarkoitukseni ei alun perinkään ollut tarkastella kirjaa sen poliittisessa kontekstissa. Olen arvioinut sitä oman käyttötarkoituksestani ja positiostani käsin. Kiinnostukseni kohdistui siihen, minkälaista kritiikkiä kirjassa esitetään erinäisiä vallalla olevia teorioita ja teoreetikkoja kohtaan. Suhtauduin kriittisesti kirjaan ja sen esittämiin argumentteihin. Tämä käy mielestäni ilmi jo katsaukseni otsikosta, jossa on kyseenalaistamista osoittava kysymysmerkki. Ehkä se jäi Hekanaholta huomaamatta.

Hekanaho kirjoittaa: ”Teoksesta kaikkein olennaisin jää valitettavasti Malmion laajassa esittelyssä kokonaan mainitsematta: kyseessä ei ole varsinaisesti tutkimuksellinen antologia vaan poliittinen puheenvuoro. Kaikkia kokoelmaan valittuja kirjoituksia yhdistää niiden käyttötarkoitus. Ne on koottu ’Toisinajattelijoiden antologiaan’ yhdeksi aseeksi yliopistokonservatiivien kampanjassa yliopistojen demokratisoitumista ja moniarvoistumista vastaan.” (s.76.) Tässä yhteydessä on mielestäni perusteltua kysyä, kuka loppujen lopuksi määrää tekstin käyttötarkoituksen? Teksti, sen poliittinen konteksti, lukija, lukijan konteksti? Joku muu? Voinko minä, lukijana, käyttää antologiaa siten kuin olen sitä käyttänyt? Vai luenko silloin niin kuin *Raamattu* pirua?

Mitä antologian poliittiseen ulottuvuuteen tulee: en ole puolesta enkä vastaan. Ja kyllä: olen hyvin tietoinen siitä, että valitsemani positio on sellainen, jota jokainen poliittisesti orientoitunut tutkija pitää tekopyhänä, syvästi epäaitona ja ennen kaikkea konservatiivisena. Jo 1980-luvulla Eppu Normaali lauloi, että jos et ole puolellamme, olet meitä vastaan… Riski täytyy silti ottaa. ”Niin kirjan tekijöiden kuin lukijoiden soisin oivaltavan, että kaikki tutkimus ja tutkimatta jättäminen on poliittista. Epäpoliittista tutkimusta ei ole”, Hekanaho kirjoittaa (s.79). Hekanahon argumentti on kuitenkin poliittinen argumentti. Se ei mielestäni kerro tutkimuksesta mitään. Lisäksi Hekanaho toteaa katsauksensa loppupuolella, että ”Tieteen perusteista teoksessa ei kuitenkaan ole kysymys, vaikka Kristina Malmio (s.76) niin toiveikkaasti esittää.” (s.78.) Onko todella niin, että kaikki tutkimus on poliittista? Onko kaikki tutkimus vain ja ainoastaan poliittista vai onko tutkimuksessa myös muita ulottuvuuksia? Ja saako tällaista kysymystä

esittää? Saako tutkimuksia arvioida (myös) pelkästään tutkimuksellisista lähtökohdista? Tai: kuka saa arvioida tutkimuksia ja miten? Onko olemassa muita kriteerejä? Missä menevät, lopulta, ajattelun rajat? Ironista kyllä, Hekanaho tekee kommentissaan juuri sen, mistä *Theory's Empiren* jotkut kirjoittajat Teoriaa kritisoivat. He nimittäin väittävät, että poliittisen tutkimuksen edustajat leimaavat poliittiseen tutkimukseen kohdistuvan kritiikin, oli se sitten tieteellistä tai poliittista, aina poliittiseksi.

Michel Pêcheux esittää kirjassaan *Language, Semantics, and Ideology* (1975), että diskurssi kutsuu subjektin kolmenlaisiin positioihin. Esimerkiksi uskonnollisen diskurssin ollessa kyseessä positiot ovat seuraavanlaiset:

1. ”Hyvä” subjekti, joka ”vapaasti” hyväksyy diskurssin projisoiman subjektiposition ja täysin identifioituu diskurssin tarjoamaan kuvan itsestä: ”Vihdoinkin olen löytänyt todellisen itseni”.

2.”Paha”, ”huono” subjekti, joka kieltäytyy diskurssin tarjoamasta identiteetistä, subjektipositiosta kokonaan, ”in an act of counter-identification”: ”Sorry, en usko tuohon laisinkaan”.

3.Subjekti, joka ottaa kolmannen asennon muuntamalla diskurssin tarjoaman subjektiposition eräänlaisessa ”act of disidentification”: ”En usko tuonkaltaiseen jumalaan”. (Selden & Widdowson 1993, 166.)

Pêcheuxia erittäin vapaasti mukaillen esitän, että käymme paraikaa keskustelua, jossa on tarjolla kolmenlaisia tutkijanpositioita (ottamatta mitään kantaa niiden arvojärjestykseen):

1.”konservatiivinen” positio: ”tutkimuksella ei ole mitään tekemistä politiikan kanssa”.

2.Hekanahon ottama positio: ”kaikki tutkimus on poliittista”.

3.Malmion ottama positio: en usko tutkimuksen kaikenkattavaan poliittisuuteen enkä poliittisuuteen kaiken yläpuolelle nousevana kategoriana. Uskon, että esimerkiksi sukupuoli ja luokka ovat tietyissä konteksteissa relevantimpia tutkimuskonteksteja kuin toisissa. Se riippuu tutkitusta tekstistä ja kontekstista. Se, että en usko kaikenkattavaan poliittiseen näkökulmaan, ei tarkoita, ettenkö arvostaisi esimerkiksi kollegani Eva Kuhlefeltin älykästä ja silmät avaavaa queer-luentaa Hagar Olssonin teoksesta *Chitambo*. Minun kannaltani olennaista on se, mitä käytetty teoria auttaa löytämään analysoidusta tekstistä, millä tavoin se tuottaa tekstistä jotain uutta ja kiinnostavaa.

Hekanahon kommentissa on silmiinpistävää se, miten hän positioi itsensä amerikkalaiseen kontekstiin, keskelle – termi Hekanahon – ”yhdysvaltalaista vihareaktiota” (s. 76), keskelle ”sisäpoliittista konservatiivien hyökkäystä yliopiston, tutkintovaatimusten ja tutkimuskäsitysten moniarvoistumista vastaan” (s. 76–77). Se kiihkeys, jolla Hekanaho valitsee puolensa amerikkalaisessa kontekstissa, saa minut enemmänkin pohtimaan, miksi ja miten ihmiset valitsevat positionsa kuin vakuuttuneeksi siitä, että

kyseessä on kamppailu, johon haluan osallistua. Pelottavaa tekstissä on mielestäni siinä esiintyvä sodankäyntisanasto ja poliittinen kielenkäyttö. ”Pesiytynyt”, ”vihareaktio”, ”hyökkäys”, ”kohupäästö”, ”konservatiivinen falangi”, ”kollaboraattori”, vain muutamia mainitakseni. Tekstin retoriikka sai minut pohtimaan, onko se tarkoituksellisesti ja oikeasti juuri niin militanttia ja normatiivista kuin miltä se vaikuttaa, vai pitääkö siinä uumoilla jonkinlaisen parodisen toiston läsnäolo? Niin tai näin, minulle se viestittää vain sitä, miten kirjoittaja täysin ja vailla minkäänlaista välimatkaa valitsee puolensa amerikkalaisessa politiikassa.

Mielestäni ne kysymykset, joita *Theory's Empire* -kirja minussa herättää ja jotka liittyvät tutkijan positioon suhteessa tieteeseen, teoriaan, tieteen vaihtuviin paradigmoihin ja ”kamppailuun” tieteen kentällä – ”Olenko langennut houkutukseen kirjoittaa tyhjää diskurssia, olenko epäkriittisesti juossut gurun perässä ja määkinyt laumassa, olenko kiireessä tai laiskuuttani jättänyt kyseenalaistamatta asioita ja tuottanut tekstejä vain CV:n tähden?” (Malmio 2006, 75) – ovat relevantteja ja koskettavat tutkijoita riippumatta siitä, miten he suhtautuvat tutkimuksen poliittisuuteen.

Kristina Malmio

Lähteet

HEKANAHO, PIA LIVIA 2007: Teorian vastaisku: pitääkö humanistin äänestää republikaaneja? *Kirjallisuudentutkimuksen aikakausilehti Avain* 1/2007. 76–79.

MALMIO, KRISTINA 2006: Kirjallisuudentutkimuksen Tähtien Sota, osa X: Järjen ja logiikan paluu? *Kirjallisuudentutkimuksen aikakausilehti Avain* 4/2006. 68–76.

SELDEN, RAMAN JA PETER WIDDOWSON 1993: *A Reader´s Guide to Contemporary Literary Theory*. Third Edition. New York: Harvester Wheatsheaf.

Theory's Empire. An Anthology of Dissent 2005: Toim. Daphne Patai ja Will H. Corral. Columbia: Columbia University Press.

Lähetyskirjallisuuden poikkeamia

Olli Löytty: *Ambomaamme. Suomalaisen lähetyskirjallisuuden me ja muut.* Vastapaino, Tampere, 2006. 302 s.

Olli Löytty esittää väitöskirjansa *Ambomaamme. Suomalaisen lähetyskirjallisuuden me ja muut* (=A) alussa kolme selväjärkistä kysymystä: (1) Millaista on suomalainen Ambomaata kuvaava lähetyskirjallisuus? (2) Miten siinä kuvataan ambolaisia ja suomalaisia, Ambomaata ja Suomea? (3) Mitkä ja miten kontekstit pitäisi ottaa huomioon suomalaista lähetyskirjallisuutta tulkittaessa? (A, 23)

Ensimmäinen kysymys tuottaa perustutkimuksellista tietoa lähetyskirjallisuuden kentästä, sen lajeista ja tehtävistä, sen julkaisupolitiikasta, painosmääristä ja lukijoista. Tätä viipaletta tutkimuksesta voi luonnehtia sekä lajiteoreettiseksi että kirjallisuussosiologiseksi.

Toinen kysymys paneutuu representaation ongelmaan. Siinä painottuu ajatus siitä, miten suomalaiset kuvatessaan Ambomaata ja sen asukkaita samalla kuvasivat itseään ja suomalaisuuttaan.

Kolmas kysymys käsittelee tutkimuksenteon yleisiä reunaehtoja sekä erityisesti erilaisuuden ja eron ymmärtämisen ja tulkitsemisen mahdollisuuksia ja on näin ollen metateoreettinen ja hermeneuttinen: se reflektoi tutkimuksen lähtökohtia, tutkijan positiota ja ”oikean” tiedon mahdollisuuksia ”meidän” ja ”muiden” kohtaamisissa.

Avainsana on ”konteksti”, eli Löytyn omin sanoin: ”Tämän tutkimuksen *pääkysymys* koskee lyhyesti ilmaistuna juuri tuota tulkinnallista kehystä” (A, 22; kursivointi MS). Kohdistetummin kysymys kuuluu: mikä on postkoloniaalisen teorian käyttökelpoisuus selitettäessä materiaalia, jonka konteksti poikkeaa siitä yhteydestä, jossa teoria on alunperin muotoiltu. Saidilaisittain kyse on ”matkustavan” teorian ongelmasta (A, 21; 284–285).

Löytylle Afrikka ja Ambomaa paikantuvat mentaalisen maantieteen avulla. Afrikka nimenä on suunnaton yleistys ja yksinkertaistus, joka on palvellut eurooppalaisten valloittajien tarkoitusperiä. Löytty puhuu viisaasti karttojen tarkoituksenmukaisuudesta kolonialistisissa diskursseissa, mutta kun hän viittaa Afrikkaan lähetyskenttänä, siirtomaavaltaan linkittyvä lähetystyö hahmottuu akselille kristillinen maailmanlähetys versus pakanuus. Puhuessaan Afrikasta Löytty tarkoittaa ilmiselvästi Saharan etelänpuoleista Afrikkaa, jolloin hän voi sulkea pois islamin Afrikassa vaikuttavana voimana. Tällä ei liene suurtakaan merkitystä Ambomaan tai Lounais-Afrikan kanssa, mutta koko Afrikka-kuvan kanssa kylläkin.[1]

Suomalainen lähetysdiskurssi on osa suomalaiskansallisen identiteetin rakentamista: kirjoittaessaan Ambomaasta suomalaiset tuottivat samalla kuvaa itsestään. Kansallinen ja uskonnollinen kietoutuvat tiiviisti yhteen; sama näkyy 1800-luvun pietistisessä ja evankelisessa liikkeessä niin Euroopassa kuin Pohjois-Amerikassakin. Löytty käyttää kiinnostavasti norjalaisten Afrikkaan suuntautuvaa lähetystyötä vertailukohtana suomalaiselle Ambo-lähetykselle. Koko tutkimuksen läpäiseväksi isoksi kysymykseksi nousee, mikä on kristillisen lähetystyön ja kolonisaation yhteys. Ja sama kohdistetummin: vaikka Ambomaa oli ennen suomalaisten lähettien tuloa ensin saksalaisten ja sittemmin eteläafrikkalaisten kolonisoima, mikä on suomalaislähettien paikka tässä isommassa vallan kuviossa?

Tästä lähtee Löytyn Jaakobinpaini. Hän taustoittaa kyllä vakuuttavasti lähetystyön ja kolonisaation yhteyttä ja toteaa (muun muassa Jean ja John Comaroffiin nojautuen), että kristillinen lähetystyö toimii tahtomattaankin kolonisaatioprosessin ”edustajana, kirjurina ja moraalisena alibina” ja että kulttuurivaikutus tapahtui ”täysin eurooppalaisten ehdoilla” (A, 40). Kuten sanottu, Löytty alleviivaa, että kolonialismi ei ole ainoa relevantti konteksti suomalaista lähetyskirjallisuutta tutkittaessa — on tarkasteltava myös sen suomalaisia erityispiirteitä (A, 69). Pian tämän jälkeen hän myöntää, että Ambomaalla työskentelevät suomalaiset sotkeutuivat monin tavoin paikallispolitiikkaan ja toimivat siirtomaavallan informantteina (A, 70) ja että ylimalkaan suomalaislähettien suhde kolonialismiin oli ristiriitainen (A, 73). Etenkin 1930-luvulla lähetyskirjallisuus muistutti paljolti kolonialistien tekstejä (A, 74). Ja edelleen: suomalaisten kuvaama Ambomaa eroaa yleensä länsimaisista Afrikka-kuvista ja erityisesti eteläafrikkalaisesta Ambomaasta (A, 82) mutta samalla sillä on kuitenkin paljon yhteistä kolonialistisen kirjallisuuden kanssa (A, 83). Löytty sijoittaa näitä varauksellisia lisäyksiä ja väistöliikkeitä pitkin tutkimustaan, mutta lopputulos on selvä viimeistään, kun hän kirjoittaa kursiivilla: ”*suomalaisessa lähetyskirjallisuudessa Ambomaa ei ole siirtomaa*”, jolloin onkin tärkeä kysyä, ”miten suomalainen missionaarinen suhde poikkeaa koloniaalisesta suhteesta” (A, 145).

Minulla on kaksi metodista huomautusta, jotka koskevat Löytyn argumentaatiota. Ensinnäkin, kuten Löytty itsekin tietää, kolonisaatio ei ole sitten Aimé Césairen ja Ngugi wa Thiong’on teoriakehittelyjen jälkeen tarkoittanut ainoastaan materiaalista, taloudellista tai poliittista hyväksikäyttöä vaan myös kokonaisten ajattelutapojen, tiedon järjestelmien ja maailmankuvan muutosta. Löytty viittaa näihin prosesseihin muun muassa Meredith McKittrickin kautta (sA, 66; 69). Samoin hän toteaa, että lähetystyö on ollut tahtomattaankin aina myös kulttuurinen projekti: kristinuskon leviäminen on kulkenut käsi kädessä sen sivistystehtävän kanssa.[2] Varsin oivallisesti Löytty operoi Louis Althusserin ideologian käsitteen (ajatus kutsusta tiettyyn ”totuusjärjestelmään”) avulla (muun muassa A, 19–20 ja 115–117), mutta hän pidättäytyy sellaisten vastahegemonisten liikkeiden kuten ajattelun dekolonisaation (Ngugi wa Thiong’o) mahdollisuudesta puhumattakaan siitä, että uuteen totuusjärjestelmään siirtyminen on väistämättä (Eurooppa-Afrikka-akselilla) yhteydes-

sä episteemiseen väkivaltaan (Gayatri Chakravorty Spivak). Voisi jopa otaksua, että jos suomalaisten lähetystyöntekijöiden työ kantoi hyvää hedelmää, näin tapahtui osin juuri sen vuoksi, että heillä ei ollut varsinaisten siirtomaaisäntien leimaa, ja että he vertautuivat edullisesti esimerkiksi brittiläisiin virkaveljiinsä ja -sisariinsa (k. A, 73–74). Minua jäi kuitenkin askarruttamaan se, miten suomalaiset lähetystyöntekijät tai muut Ambomaasta kirjoittavat loppujen lopuksi asennoituivat kilpaileviin lähetystyöntekijöihin ja siirtomaaisäntien toimiin alueella, jossa ei kamppailtu pelkästään sieluista vaan myös poliittisesta vallasta. Toisin sanoen jäin kaipaamaan hienosyisempää analyysia tästä suomalaisten asemasta jonkinlaisina väliinputoajina, sekä ulkoa tulevien voimien vastustajina että myötäilijöinä.

Toinen huomautukseni liittyy Löytyn tutkimusmateriaaliin. Hänen aineistonsa käsittää ”noin hyllymetrillisen lähetyskirjallisuutta” (A, 239), pääasiassa Suomen Lähetysseuran piirissä julkaistua materiaalia. Aikaväli kulkee 1800-luvun alkupuolelta 2000-luvun alkuun. Tästä hyllymetrillisestä valikoituu tarkemman analyysin kohteiksi kuitenkin vain kourallinen teoksia, jotka Löytyn mukaan poikkeavat lähetyskirjallisuuden yleisestä linjasta. Lähetyskirjallisuuden taustaa muodostavasta materiaalistakin Löytyn haaviin jää erikoistapauksia, kuten Ida Weikkolin, joka 1800-luvun lopulla julkaisi kirjojaan ilman Suomen Lähetysseuran johtokunnan lupaa ja sai siitä nuhteita (A, 88). Mieleen nouse ajatus, että kenties Weikkolinin teksteissä tarkkaan luettuna olisi löydettävissä muitakin aatteellisia repeämiä. Hahmottuuko uuden lähetyskirjallisuuden ero liiaksi vanhemman ja traditionaalisemman lähestyskirjallisuuden samuutta vasten?

Ymmärrän hyvin, että Löytyn menettely on osin työekonominen. Mutta kuitenkin: onko kaiken kaikkiaan mahdollista, että lähetyskirjallisuuden yleinen linja on rikkonaisempi ja heterogeenisempi kuin mitä Löytty antaa olettaa? Ongelmaksi muodostuukin se, että Löytty ei mielestäni riittävästi osoita, mikä on se traditio, jota vasten siitä poikkeavat tai radikaalistikin erottuvat teokset nousevat. Jotkut näistä teoksista eivät ole ”varsinaisten” lähetystyöntekijöiden kirjoittamia lainkaan, vaikka lähetyskontekstissa työnjaon eroa on hankala vetää (Terttu Heikkinen määrittyy kielentutkijaksi, Tuulikki Jantunen opettajaksi) tai ne edustavat jo sinällään lähetyskirjallisuudessa harvinaista lajityyppiä (Esra Elovainio -sarjakuva). Löytyn tarkempaan analyysiin nostamissa teoksissa korostuvat ”kirjalliset” ansiot, huumori ja ironia sekä teoksen kirjoittajan oman position reflektointi, ja juuri näitä piirteitä on niukalti traditionmukaisessa lähetyskirjallisuudessa. Analysoidessaan Tuulikki Jantusen *Pähkinänsydäntä* (1967) Löytty toteaakin: ”Halusin löytää lähetyskirjallisuuden joukosta edes yhden tekstin, jossa afrikkalaisia ei toiseuteta” (A, 274).

Katson, että Löytyn tutkimuksen keskeinen jännite syntyy halusta yhtäältä osoittaa, että erityisesti toisen maailmansodan jälkeinen suomalainen lähetyskirjallisuus on mainettaan parempaa, monisyisempää ja omia tarkoitusperiään kriittisemmin arvioivaa kuin sitä edeltänyt traditio, ja toisaalta tulla toimeen sen tosiasian kautta, että Ambomaata koskevat tekstit ovat olleet kolonisoivan katseen läpitunkemia, melkein kolonisoivina, mutta ei aivan. Tämä (bhabhalainen) ambivalenssi toistuu Löytyn omassa tutkimuksessa. Ambivalenssi oireilee siinä, miten Löytty rakentaa tutkimustaan väljässä kulttuurintutkimuksen hengessä, tutkimuksen prosessuaalisessa liikkeessä, tietyssä joustavuudessa määrittää lähtökohtansa ja näkökulmansa, pyrkimyksessä reflektoida koko ajan omia liikkeitään ja valintojaan.

Löytyn tutkimus on fasinoivaa luettavaa. Tekstin sujuvuus ja persoonallinen ote miltei saavat lukijan unohtamaan, että hän ei teoretisoi lähetyskirjallisuuden lajikysymyksiä, mikä on osaltaan jättänyt liikkumavaraa ”uuden” ja ”vanhan” lähetyskirjallisuuden määrittelyssä. Tai sen että, joskus Löytyn teksti poikkeaa sivupoluille. Kun jaksossa ”Kristinusko diskursiivisena totuusjärjestelmänä” (A, 102–104) hän otsikkonsa mukaisesti voisi juuri tarkastella kristinuskoa diskursiivisena totuusjärjestelmänä erityisesti afrikkalaisten tutkijoiden kautta,[3] hän hiukan yllättäen nostaa esiin Antti Eskolan kautta kysymyksen kristillisten kielenkäytön kääntämisestä yhteiskuntatieteen kielelle.

Mutta palaan vielä tutkimuksen päätökseen. Jo tutkimuksen alaotsikossa esiintyvä ”me ja muut” -asetelma vahvistuu ja täsmentyy loppua kohden ksenofobiasta ksenofiliaan ja koko asetelman ylittävään ksenosofiaan. Ksenosofia määrittyy Löytyllä vierasta koskevaksi viisaudeksi, joka on ”luonteeltaan niin arkista ja huomaamatonta, että se jää helposti toiseuttavien puhetapojen alle” (A, 285). Olennaista ksenosofiaan rakentuvassa kohtaamisessa onkin, että virtaukset tapahtuvat molempiin suuntiin. Tämä ajatus viittaa taaksepäin tutkimuksessa Löytyn esiintuomaan kysymykseen Ambomaasta kirjoittavien ”moraalisesta eetoksesta” ja ”eettisestä kohtaamisesta” (A, 277). Tässä olisi kannattanutkin avata enemmän kysymystä ksenosofiasta: miten se esimerkiksi suhtautuu lähetyskontekstissa relevanttiin kristillisen rakkauden (agape) tai lähimmäisenrakkauden / altruismin (filia) käsitteisiin, jotka Löytty mainitsee aikaisemmin tutkimuksessaan? (A, 197–198)[4]

Löytyn väitöskirjalla on kiistattomat ansionsa suomalaisen Afrikka-kuvan ja -representaatioiden tutkimuksessa sekä tutkimusprosessin itsereflektion välttämättömyyden painotuksessa. Hän operoi tyylikkäästi vaikkapa Homi K. Bhabhalla (koloniaalinen jäljittely), Sara Millsillä (gender-positiot jälkikoloniaalisissa teksteissä) ja Eve Kosofsky Sedgwickillä (korjaava luenta). Löytty on oivallinen ja tarkkasilmäinen lukija, ja hänen tekstistään löytyy onnistuneita, välähdyksenomaisia tiivistyksiä (Jantunen ”ei ole kerääjä vaan kylväjä”; A, 266). Löytty kirjoittaa sujuvasti ja räiskyvästi — kielellinen ilottelu ampuu välistä ylikin ”keekoiluineen”,

”kotkotuksineen” ja ”venkoiluineen”. Löytty epäilemättä tietää mitä tekee, mutta tulee (huomaamattaan?) vähätelleeksi esimerkiksi sellaista historiallista tapahtumaa kuin Suezin kanavan rakentaminen (”Afrikan fyysinen erottaminen Lähi-idästä on siis ihmisen *tekosia*”, kursiivi MS; A, 36). Ei kai tämä ollut mikä tahansa pikkujuttu?

Matti Savolainen

Viitteet

1 Afrikkalaista mentaalista maantiedettä kannattaa katsoa kolmen tradition leikkauspisteenä: afrikkalaisen, islamilaisen ja länsimaisen. KA, V. Y. Mudimbe: *The Invention of Africa* (1988), erit. A, 133; 181.
2 Länsimaisen sivistysihanteen ja uskonnon kompleksisesta linkittymisestä Intiassa, kA, Gauri Viswanathan*: Masks of Conquest* (1989), erit. luku ”Praeparatio Evangelica”.
3 Esim. Mudimbe (1988), luku ”The Power of Speech”, erit. A, 51–52.
4 Gayatri Chakravorty Spivak käsittelee samaa ongelmaa Mahasweta Devin yhteydessä. Ks. Spivakin esipuhe; Mahasweta Devi: *Imaginary Maps, Three Stories by Mahasweta Devi* (1995).

Perinteisesti uusiksi

Yrjö Varpio: *Väinö Linnan elämä*. Helsinki: WSOY 2006. 704 s.

Kun tutkija tarttuu kansalliskirjailijan persoonaan ja tuotantoon, on hän monen haasteen edessä. Kansalliset suurmiehet ja -naiset ovat kohteita, joiden käsittelyssä tutkija joutuu harjoittamaan erityistä pieteettiä. Odotukset kansalliskirjailijan tai klassikon tulkinnalle ovat usein kaksisuuntaiset ja ristiriitaiset: tutkijan tulisi tuottaa kohteestaan uutta tietoa ja uusia, yllättäviäkin tulkintoja ja olla samalla rikkomatta jo muodostettua kuvaa sankarista. Tämä on se paine, jonka pyhitettyjen klassikoiden kansansuosio tutkijalle tuo.

Näihin haasteisiin Tampereen yliopiston Suomen kirjallisuuden emeritusprofessori Yrjö Varpio on heittäytynyt viime syksynä ilmestyneessä tutkimuksessaan *Väinö Linnan elämä* (2006). Jo teoksen nimi kertoo Varpion lähtökohtien erilaisuudesta kansalliskirjailijan käsittelyssä. Perinteisesti kirjailijabiografian otsikon tulisi kuulua ”N.N:n elämä ja teokset”. *Väinö Linnan elämä* on puolestaan selkeästi ja konstailemattomasti elämäkerta, tarkkaan detaljoitu kertomus kuuluisan suomalaisen kirjailijan vaiheista. Linnan teokset eivät Varpion kertomuksessa pääosaa esitä, eikä tutkija ole niitä paljoakaan teksteinä analysoinut tai tulkinnut. Poikkeuksena on *Täällä Pohjantähden* alla, josta Varpio esittää oman tulkintansa. Pääosin Varpio on luottanut faktan voimaan. Linnan teokset näyttäytyvät elämäkerrassa osana kirjailijan persoonaa, hänen toimintansa ja työnsä tuloksena. Mutta kuten Varpio on osittanut, Linnan tuotanto elää myös omaa elämänsä. Tätä teosten omaa elämää Varpio käsittelee melko tarkkaan kuvaamalla ja erittelemällä teosten vastaanottoja niin julkisuudessa kuin yksityisemmissä piireissä – esimerkiksi Urjalan asukkaiden tai Tampereen kirjailijoiden keskuudessa. Varpio, sanottakoon se nyt, ei muinaisen biografismin positivistisessa hengessä selitä teoksia elämällä, mutta ehkä jossain määrin elämää teoksilla. Tunnettuahan on, kuinka maanisen intohimoisesti, terveyttään uhmaten Linna kirjailijan työhönsä suhtautui.

Tarkkaan ottaen *Väinö Linnan elämä* on useiden rinnakkain etenevien kertomusten kudelma. Pääjuonen muodostaa Linnan elämänkaari, mutta samalla Varpio johdattelee lukijan läpi suomalaisen yhteiskunnan kehityskertomuksen, ei alleviivaten vaan ikään kuin ohimennen. Näin syntyy myös käsitys suomalaisen kirjallisuus- ja kulttuurielämän koukeroista noin puolen vuosisadan ajalta. Tältä osin *Väinö Linnan elämä* on instituution historiaa. Pienempinä kertomuksina Varpio hahmottelee muiden tamperelaisten kirjailijoiden elämänvaiheita siltä osin kuin ne sivuavat Linnan elonpolkua. Toisia kirjailijoita ovat muiden muassa Lauri Viita, Jaakko Syrjä, Veikko Pihlajamäki, Harri Kaasalainen ja Ilpo Kaukovalta. Erityisen keskeiseen asemaan nousee Linnan läheinen ystävä ja kollega Aladár Valmari, jonka lukupäiväkirjoista ja almanakoista elämäkerturille on ollut merkittävä apu. Niiden perusteella Varpio välittää, ei välttämättä aivan uutta, mutta entistä tarkemman kuvan Tampereen kirjallisesta elämästä, Mäkelän piirin ja pirkkalaiskirjailijoiden henkilösuhteista sekä siitä henkisestä ilmapiiristä, jossa Linna pääasiassa teoksensa kirjoitti.

Linnan henkilöhistoria aina *Pohjantähden* ilmestymiseen on ollut suhteellisen tunnettua Storbomin jo vuonna 1963 ilmestyneen elämäkerran johdosta, ja olihan Linna elinaikansa kirjallinen kuuluisuus, jonka elämää lehdistö ja muu media suhteellisen seikkaperäisesti ja kunnioituksella seurasi. Linnan julkisuuskuvan muodostuminen onkin yksi Varpion teoksen keskeisistä kertomuksista. Varpio osoittaa, ettei kansalliskirjailijaksi tulla yksin eliitin ja suuren yleisön hyväksymien teosten ansiosta. Kanonisoidun aseman saavuttaminen edellyttää erilaisia tukitekstejä, -ryhmiä ja institutionaalisia toimia, jotka luovat kuvaa kirjailijasta ja hänen tuotannostaan.

Väinö Linnan elämä, niin kuin elämäkerrat nykyisin usein, perustaa paljolti haastatteluaineistolle. Varpio on itse tehnyt niistä lukuisan määrän, mutta painava lähde hänelle ovat olleet Pertti Virtarannan tiedossa olleet, mutta suhteellisen vähän Linna-tutkimuksessa käytetyt, kirjailijan haastattelut 1970-luvulta. Haastatteluaineisto on aina ongelmallinen ja ambivalentti tekijä tutkimuksessa. Haastatteluissa historia välittyy muistin suodattamana, jolloin siihen niveltyy erilaisia assosiaatioita kertojan muistikerroksista.

Haastattelutekstit eivät siis yksinomaan siirrä faktaa vaan yhtä lailla kertomukselliset ja merkityksellistävät menneisyyttä. Tällöin jonkun tapahtuneen yksityiskohdan ”oikein muistaminen” on melko merkityksetön kysymys. Tärkeämpää on se, millaisen kuvan tutkija menneestä ja tapahtuneesta ja muistamisesta muuhun aineistoonsa suhteuttaen muodostaa. Totta kai tämä muodostunut kuva herättää vastaväitteitä ja erimielisyyttä, synnyttää keskustelua, mutta sen tulee ollakin yksi tutkimuksen tavoite ja päämäärä.

Tärkeä osa Varpion teosta on omaa kertomustaan välittävä runsas kuvitus. Myös kuvakavalkadissa toteutuvat teoksen yleiset periaatteet: tradition koodi ja uuden pyrkimys. Teos sisältää perinteiset poseerauskuvat kirjailijan esivanhemmista, vanhemmista, sisaruksista ja kylänmiehistä. Siinä ovat pakolliset, epookkia välittävät etnografiset asetelmat työn ääreltä ja joukkokuvat vaikkapa Urjalan VPK:n talon rakentamisesta. Tässä marssissa Linna kuvautuu elämänvaiheidensa mukaan hörökorvaisesta pulipääpojasta sotisopaan sonnustautuneeksi maanpuolustajaksi, haalaripukuisesta Finlaysonin asentajasta palavasilmäiseksi pilli-klubia imeväksi näkijäksi ja edelleen presidentti Kekkosen kanssa diskuteeraavaksi kansakunnan viisaaksi. Lopun kuvassa hän on hauras ja harmaa, tyhjyyteen tuijottava vanhus. Tämä on tuttu tarina, joka toistaa kirjallista kertomusta ja lomittuu siihen, mutta samalla kuvamateriaali kertoo toista, katoavaisuuden kertomusta, kun aikalaiskuvien rinnalle on tuotu kuvia nykyisyydestä. Niissä kansalliskirjailijan lapsuuden kodin rauniot Urjalan Velkalan kylässä kasvavat saraheinää ja vatukkoa, Honkolan palokunnantalon portaat puskevat voikukan lehteä ja Puuvillatehtaankatua, Linnan työmatkan pätkää, luonnehtii kaapelityömaa, katutyöt ja rullaluistelevat tytöt. Käkisaaren (Linnan maatila) ja hämeenkyröläisen peltomaiseman agraari-idylliä puolestaan rikkovat epäilyttävät muoviset puutarhakalusteet, tv-antenni ja muoviin pakatut heinäpaalit. Nämä kuvat välittävät muutosta ja hienovaraista ironiaa. Ehkä ristiriitaisimpia tuntoja herättää kirjan alkusivujen kuva Urjalan kirjastosta, jonne Linnan myöhäisvuosien työhuone on säilötty viimeistä piirtoa myöten kuin pyhäinjäännös. Kansalliskirjailijan työhuone on osa sitä Linnalandiaa, johon kuuluvat Tuntematon sotilas –pelikortit, kahdenkymmenen markan seteli, ”Valte Mäkisen työhuone” Amurin työläismuseokorttelissa, Pohjantähti-lautapelit ja aina suomalaisten puhekieleen ulottuvat Linna-sitaatit.

Tuoko Varpion elämäkerta Linna-kuvaan sitten jotain uutta? Paljonkin, kun tutkijan käytettävissä on ollut laajat dokumentti- ja arkistoaineistot, kuvamateriaalit, haastatteluaineistot ja kirjailijan henkilökohtainen tuttavuus. *Väinö Linnan elämän* merkitys ei kuitenkaan ole yksin uudessa tiedossa – paljon teoksessa on sitä tuttua ja turvallista stormbomilaisuutta – vaan ennen muuta uudessa tavassa esittää ja kertoa kansalliskirjailijan koko kuva. Varpion esiin kaivamat uudet lähteet muuttavat jossain määrin kertomusta Väinö Linnasta, ainakin täsmentävät sitä.

Lähteiltään, näkökulmiltaan ja kertomuksellisilta teemoiltaan *Väinö Linnan elämä* on rikas ja monikerroksinen tutkimus. Tämä voisi aiheuttaa mittavaan teokseen sekavuutta ja hämmentävää ristiriitaisuutta. Varpion teksti on kuitenkin selkeää, konstailematonta ja helppoa lukea. Varpio on kirjoittanut teoksen alkuun muutaman sivun lukuohjeet ja perustelun elämäkertatutkimuksen oikeutuksista. Taustalla haamuilee viime vuosikymmenten aikana esitetty ankarakin kritiikki elämäkertojen ja biografismin yhteyksistä positivismin tietoteoreettiseen traditioon. Tässä suhteessa alkusivut ovat ikään kuin puolustusta mittavalle työlle. Puolustelu on kuitenkin turhaa. Ovatpa kirjallisuudentutkimuksen ”oikeaoppisuuden” puolustajat mitä mieltä hyvänsä, on elämäkertojen arvo kirjallisuuden julkisuuden ja suuren yleisön kannalta kiistaton. Kirjallisuus kun ei ole ilmiö, joka eläisi tai ainakaan voisi hyvin, jos sille joku ei sen omia sankareita rakenna.

Risto Turunen

Omaelämäkerran monenkirjavat juuret

Päivi Kosonen: *Isokrateesta Augustinukseen. Johdatus antiikin omaelämäkerralliseen kirjallisuuteen.* Atena 2007. 205 s.

Päivi Kososen teos *Isokrateesta Augustinukseen* on lähtenyt kirjoittajaa kiusanneesta kysymyksestä. Miten niin muka vasta modernilla ajalla kirjoitettiin omaelämäkertaa? Kirjallisuudentutkimuksessa vakiintuneena ajatuksena on ollut, että omaelämäkerta on vasta Rousseaun aikaisen yksilöajattelun tulos. Kosonen on toista mieltä.

Kosonen esittelee lukuisia esimerkkejä varhaisesta omaelämäkerrallisesta kirjallisuudesta. Hän täsmentää, että kyse ei ole varsinaisesta omaelämäkerrasta, jota ei antiikissa vielä tunnettu, vaan *omaelämäkerrallisuudesta* sen eri muodoissa. Kreikan antiikin kirjallisuutta esitellessään hän kieltää yhä uudelleen sen kuvaavan yksilöllistä minää, vaikka siltä voisi näyttää. Antiikin ihminen oli ennen kaikkea julkinen, toteaa Kosonen aikaisemmista esityksistä tuttuun tyyliin. Tässä kohdin tunsin pettymystä: missä on luvattu kapina! Ennakoimansa käänteen Kosonen lopulta asettaa roomalais-hellenistiläisestä periodista lähteneeseen omaelämäkerralliseen kirjallisuuteen. Siitä eteenpäin kirjoitettu minä ei ollut enää vain retorinen omakuva, joka täytti julkiset, tietynlaiselle kansalaiselle ja ammatinharjoittajalle tarjotut raamit. Marcus Aureliuksen *Itselleni* -teos (n. 177) eroaa pelkän julkisen minän puolustamisesta.

Kosonen käsittelee myös esikristillisiä omaelämäkertureita. Kirjansa loppuluvussa hän tiivistää hienosti kristillisen yhteisöllisyyden tarjonneen pakopaikan kirjoittajille, jotka olivat ensimmäisinä vuosisatoina joutuneet kuin heitteille, kun antiikin yksilön häivyttävä julkinen kulttuuri rappeutui. Itse Augustinuskin tulee tässä kohdin käsitellyksi.

Kristityistä kirjoittajista moni lienee jotakin kuullut. Vierautensa tähden erityisen kiinnostava luku on kirjan lopettava pitkä esittely 300-luvulla eläneestä pakana-ajattelija Lubiuksesta. Hän oli kristittyjen painostama sofisti ja reetori, joka kuvaa yksityiskohtaisesti muun muassa omia hulluuden tuntojaan. Lubius nostetaan kirjan lopussa esiin varsinaisena muutoksen airuena. Kosonen spekuloi hänessä näkyvän jopa tietoisuuden historiankäsityksen muutoksesta ja yksilön horjuvasta paikasta uudella ajalla.

Kososen kirja on sivistävä johdatus varhaiseen omaelämäkerralliseen kirjallisuuteen, josta ei ole suomeksi ollut saatavilla kattavaa johdatusta. Itse olisin lukenut mielelläni perusteellisempia analyyseja teoksista, semminkin kun Kosonen erityisesti lupaa kirjallisuustieteellistä ja teosten diskurssiin pureutuvaa lähestymistapaa pelkän esittelyn sijaan. Nyt monet huomiot jäävät kiireisiksi ja analyysit kuin kesken. Ilman viitteitä kirjassa on vain 160 sivua, joten tilaa olisi ollut käsittelyiden laajentamiseen. Toki laajan aineiston perusteellinen analysointi on aikaa vievä tehtävä.

Tiivissäkin muodossa Kososen kirja pystyy valaisemaan antiikin omaelämäkerrallisuuden monilajista luonnetta. Nykyisessä teoriakirjallisuudessa lukija kohtaa usein väitteitä, joissa omaelämäkerrallisuuden lähtökohdaksi julistetaan yhden teoreetikon näkökulman mukaan jokin tietty antiikin retoriikasta tuttu laji. Kun lukee useamman esityksen omaelämäkerrallisuuden nykymuodoista, näyttää siltä kuin omaelämäkerran lajiperustasta olisi kovasti erimielisyyttä. Kososen kirjan valossa näyttää selvältä, että antiikissa sen, joka suunnitteli modernia omaelämäkerrallista esitystä muistuttavaa teosta, oli lainattava antiikin retorisia malleja, koska valmista mallia ei ollut tarjolla. Osa malleista oli erityisen suosittuja, esimerkiksi apologia, mutta mikään ei ollut yksiselitteisesti modernin omaelämäkerran alkulaji. Ylipäänsä Kosonen vastustaa lajikehityksen ajatusta.

Teoksessa pohditaan mielenkiintoisesti muun muassa Apuleiuksen *Kultaisen aasin* kautta faktan ja fiktion rajoja antiikin omaelämäkerrallisessa kirjallisuudessa. Kosonen vertaa useampaan kertaan antiikin teoksia myöhäismodernin kulttuurin autofiktioihin. Muuten sujuvaa esitystä häiritsi autofiktio-käsitteen määrittely kirjassa monessa kohtaa aina kuin uutena käsitteenä. Puolustukseksi voitaisiin sanoa johdannon mukaisesti, että teosta toivotaan voitavan lukea mistä tahansa kohdasta lukijan kiinnostuksen mukaan. Parempi ratkaisu olisi kuitenkin ollut sanasto, johon olisi voinut panna myös joidenkin sivujen tähdellä merkityt sanaselitykset. Silloin olisi luultavasti saatu kiteytettyä myös Kososen käyttämä käsite ”krono-looginen järjestys” – sanahirviö, joka esiintyi erityisen monta kertaa analyysien ohessa aina hiukan edellisestä poikkeavasti selitettynä.

Päivi Kosonen on hyvin oppinut kirjoittaja, joka taustoittaa analyysiansa suomalaisille lukijoille vähemmän tutulla ranskalaisella kirjallisuudentutkimuksella. Anglosaksisesta poikkeava näkökulma on tervetullutta vaihtelua. Välillä Kosonen tuntuu kuitenkin keskustelevan jostakin viitatusta teoksesta kuin olettaen lukijan tuntevan läpikotaisin omaelämäkertatutkimuksen. Hänelle itselleen aihe lienee niin tuttu, ettei hän huomaa lukijan tippuvan kärryiltä. Yleisellä tasolla Kososen tyyli on kaunista ja sujuvaa. Mainitsemani ongelmat eivät varmasti häiritse sellaista lukijaa, joka lukee Kososen teosta vauhdikkaasti tutustuakseen antiikin omaelämäkerrallisuuteen. Johdatusteoksena kirja varmasti tähtääkin juuri tällaiseen lukutapaan.

Päivi Koivisto

A Double Mistake of Reception – the Inseparability of Poet and Translator in Pertti Nieminen’s Authorial Image

Pertti Nieminen (b. 1929) started as a modernist poet as well as a translator of Chinese poetry in the 1950’s, at the height of Modernism in Finnish poetry. In literary history, Nieminen has been viewed primarily as a translator, even if he has published 15 poem collections of his own (1956–2003).

In this article, I present some points of departure for the reassessment of Nieminen’s authorial image by discussing the reception of his poetry. My hypothesis is that the recipients have recognised mainly a “Chinese Nieminen”. In addition, for the reviewers, the *poet* has become inseparable from both the *translator* and the *poetic self*.

According to the principles of “modernist reading”, the text is understood to be autonomous, independent of its author. In spite of this, the personality of the author, the sinologist, has influenced the interpretations of Nieminen’s poetry, as recipients have tried to find some Chinese features in his poems. This attempt has led to problematic readings and to seeing Nieminen as “The Sage of the East”.

By comparing the recipients’ readings both to the poems themselves and to Nieminen’s readings of his own poems, I demonstrate how these interpretations

are either consistent (*successful reading*) or inconsistent (*mistake in reception*) with each other. The inconsistent readings often imply a narrowing down of the scope of interpretation. My analyses reveal e.g. how Nieminen's connections to the Anglo-American Imagists have been forgotten, while most features of his poems have been mistakenly seen as "Chinese". At the same time, the recipients' views of exotic China and the Chinese language are over-simplified, even erroneous.

Tuulia Toivanen

Toivanen's article was published in Avain 1/2007.

Guerrilla Goes Insane The Unreliable Narrator in Paavo Rintala's *Guerilla Lieutenant*

The 1960's in postwar Finland was an era of many literary controversies that sometimes have even been called "literary wars". Rintala's novel *Guerilla Lieutenant* (*Sissiluutnantti*, 1963) not just depicted struggles during the war between Finland and Soviet Union, but also evoked literary "struggles", as Pekka Tarkka has described in his book (1966). Particularly the way Rintala's novel depicted women at the front, that is the members of women's auxiliary corps (Lotta Svärd Organization), upset the patriotic circles and many other readers, too. It was not noticed, however, that the conception of women in the novel belongs to the first person narrator and is, therefore, highly subjective. The narrative structure in *Guerilla Lieutenant* has not been understood by the readers nor by the scholars. Takala is a first person (homodiegetic) narrator, and the fictional world of the novel is delivered through him only. What is more, the text hints very strongly that Takala has gone insane; in other words, he is a text book example of a classical unreliable narrator. Therefore, the mimetic interpretation of Rintala's novel is not a relevant one. Takala is a member of a special group ("guerillas") and suffers some kind of posttraumatic stress disorder. Consequently, he has lost his ability to lead a normal life. Takala's mental problems are most obvious in his sexually straightforward encounters with the women at the front. In these episodes Takala depicts the women as voluptuous monsters with only one wish: to copulate with the narrator. These episodes were the primary ones to cause the controversies. Nevertheless, there are hints in the narrator's account, for instance the animal metaphors that disclose the narrator's fantasies about being hunted by the dreadful "lotta" women.

Secondly, but equally importantly, the article focuses on the signification and the varied conceptions and theories about unreliable narration, notion that was originally created by Wayne C. Booth (1961). The article starts by introducing Ansgar Nünning's (1997, 1999) new definition of "unreliable narrator" that copes very well without the notorious but still persistent notion of the "implied author", again created by Booth. According to Booth's definition, the narrator is unreliable if he/she does not speak or act in accordance with the norms and values of the implied author. By contrast, Nünning rejects the obscure notion of the implied author and believes that unreliability would be more comprehensible if the narrator's norms and values were compared to the norms and values of the textual whole instead of those of the implied author.

Thirdly, the article comments on the recent polemics between Nünning and James Phelan (2005), who most eagerly defends the implied author. Nevertheless, the problem with the notion of the implied author is not just its obscurity but the fact that it is always linked to the flesh-and-blood author. Thus, it seems to carry a conception that a novel has only one correct meaning intended by its author.

Sari Salin

Metalepsis as a narrative strategy in Lars Sund's historical novels

Lars Sund's historical novels *Colorado Avenue* (1991), *Lanthandlerskans son* (1997) and *Eriks bok* (2003) deal with the history of Finland from the end of the 19th century to the 1950s. The narrator Carl-Johan Holm investigates his own family history with somewhat exceptional methods: he travels in time and space to interview his already deceased relatives. The narrator's actions cause the merging of the narrative levels, the time of the narrating and the time of the narrated. Gerald Genette (1990) used term metalepsis (originally a rhetorical term, which indicated a type of metonymy) to describe this kind of crossing of narrative boundaries.

According to Genette, metalepsis' influence is mainly comical or fantastic. This applies to the Sund's novels as well: the narrator's great grandmother scolds him for giving her such a miserable life and chases him out of her shop with a broom. In *Eriks bok* the departed residents of the community gather around the narrator while he is trying to finnish the story, to help the narrator or rather to argue with him about the events of the war. These encounters also bring a metafictive aspect to the novels. But not all the metaleptic crossings are comical or fantastic. In *Colorado Avenue* during the civil war of 1918 Erik meets general Mannerheim in a dream. The general makes him see the discrepancy between his idealistic views of the war and the reality. The effect is shattering.

As a narrative method metalepsis unites two different time levels: the frame story allows the narrator to assess the past events of the embedded stories from the perspective of the narration time. The narrator scrutinizes diarys, newspapers, investigation documents and photographs, but despite strenuous enquiries he draws wrong conclusions – to get hold

of the past seems impossible. Like many other postmodern historical novels Lars Sund's novels call into question the conventions of historical narrative and they look at history critically and with a reassessment.

Marita Hietasaari