

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 tulokintansa 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 useissa lehdellemme tarjotuista artikkeleista, joista pari 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 väistynytäkään, 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 (1963) kertojan luotettavuudesta sekä sisäistelijän käsitteen tarpeellisuudesta teoksen tulkinnassa. Artikkeliksi 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 (1991–2003) metalepsistä eli kerrontatasojen sekoittumista, kuvaa (pilkku pois) 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 analyysistä. 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 katken-

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. Toisaalta ne ovat kiinni oman aikansa yhteiskunnassa. Myös nämä kirjallisuuden kvaliteetit on syytä pitää mielessä tutkimusongelmia ja metodeja valittaessa.

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, uskriitikot, strukturalistit ja dekonstruktionistit ovat saaneet aikaan, tarvitaan rohkeita ja kriittisiä rajanylityksiä sekä perinteen laajaa tuntemusta. Kuten professori Philippe Hamon toteaa *Avaimen* keskustelussa, esimerkiksi teksti- ja kontekstikeskeistä lähestymistapaa, strukturalistista metodia ja kulttuurintutkimuksellista kriittistä ja kontekstoivaa lukutapaa ei tarvitse nähdä vastakkaisina tai toisiaan poissulkevinä. Mika Hallilan hermeneuttinen pohdinta puolestaan tuo hienosti esiin, miten keskeistä tutkimuksen etiikan kannalta on ajatella käsitteitä ja sanoja, esimerkiksi sitä, mitä tutkimuskohteen ”toiseudella” tarkoitetaan kirjallisuustieteellisessä tutkimuksessa. Filosofisesta hermeneutiikasta saattaisikin löytyä antoisa keskustelukumppani omaa asemaansa ja etiikkaansa pohtivalle nykytutkimukselle.

Nähtäväksi jää, onko kriittinen teoriakeskustelu Suomessa lähinnä nuorten kirjallisuudentutkijoiden asia. 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. Hyvä yhteishenki on tärkeää, mutta yhtä lailla tarvitaan aktiivista keskustelua, jotta saadaan esiin kentässä elävät hedelmälliset jännitteet, kenties myös tulevien hallitusneuvottelijoiden linjaukset.

1. Epäluotettavan kertojan käsite ja teoria

Kerronnan epäluotettavuus on vaikeatajuinen käsite, joten aluksi on ehkä syytä kerrata muutamia itsestäänselvyksiä. Ensinnäkin epäluotettavat kertojat ovat useimmiten minäkertojia¹, 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 epätydyttäviä, koska ne jättävät auki kysymyksen, millainen on se kognitiivinen lukuprosessi, joka johtaa kertojan epäluotettavuuden havaitsemiseen, tai sitten ne puhuvat asiasta hämäästi 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 käsitellä 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

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 moraalinen arvioimista.

Greta Olson on osoittanut Nünningin ja Boothin (ja Phelanin) mallien samankaltaisuudet. Loppujen lopuksi kummassakin mallissa on kysymys siitä, että lukija lukee ja pääättelee 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

la tavoilla. Nünning nimittää näitä epäluotettavuuden tyyppejä moraaliseksi ja epistemologiseksi¹⁰ (Nünning 1997a, 88): onhan eroa kertojalla, joka kertoo kylmän tyyneesti mitä kauheimmista tapahtumista, ja kertojalla, jonka ymmärryskyky vaikuttaa puutteelliselta (Nünning 1999b, 68). Esimerkiksi *Lolitan* kertoja Humbert Humbert puolustele 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 viitekehystä 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

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 hyväksytyjä moraalisia standardeja. Kaikki nämä tiedot ja taidot ovat lukijalle välttämättömiä, mutta niiden tarkempi määrittäminen 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,

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 vatominen 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 nimitävät, eivät Takalan mielestä ymmärrä sodasta mitään. Erikoisosaston sisseistä on tullut yli-ihmisiä, joita tavanomainen moraalinen tai edes sodan moraalinen ei kosketa, mutta sen lisäksi heidän mielensä saattaa järkkäytyä. ”Tappajan tauti” näyttää olevan seurausta sodan ankarien olosuhteiden ja raakuuden kokemisesta, ja se näkyy välipitämättömyytenä 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 sotilaisiksi, ja saa kohtauksen, joka muistuttaa hermorumahdusta. Saastamoinen alkaa ampua omia sotilaita kohti. Takala kommentoi Saastamoisen tilaa seuraavasti:

Se on sairautta. Siihen saattaa sairastua meikälainen, joka on harhaillut nälässä ja väsymyksessä, ripulissa ja sääskien syötävänä kolme ja puoli viikkoa jossakin

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 jälkeensä.

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 järjensä. 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 ilmenemis-
muotoja, 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

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 ongelmiansa 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 tyyliin 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 löytyykään, 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 tuhtumus siitä, että sodassa ei kunnioiteta hirvien rauhoitusaikoja (Si, 22). Takalan karmeimman 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 kovemaksi korske yltyy, mitä kiivaammin suihkuua elollisten veri ja rapa, mitä sakeampina höyryt peittävät tienoon ja tien ja mitä ylemmäs taivaalle nousee tapettavien huuto. (Si, 137.)

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 henkilö kertoja (*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

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: *Fiktio 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 1989/1913: *Toteemi ja tabu. Eräitä yhtäläisyyksiä villien ja neuroottisten sielunelämässä*. Suom. Mirja Rutanen. Helsinki: Love Kirjat.
- 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 Unreliable Narration in British Fiction. *Arbeiten aus Anglistik und Amerikanistik*, 22. 83–105.

NÜNNING, ANSGAR 1997B: Deconstructing and Reconceptualizing the 'Implied Author'. The Resurrection of an Anthropomorphized 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 1991/1983: *Kertomuksen poetiikka*. Suom. Auli Viikari. Helsinki: SKS.

RINTALA, PAAVO 1963: *Sissiluutnantti. Proosaa rintaja 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 kirjaston 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 kah-
tia: toisaalta ”leipätekstin” ja toisaalta ylenmääräisten alaviitteiden kertojaksi. Robbe-Grillet luo ”uusintavan toiston” avulla hämmästyttävän kuvan ajasta, jota kutsun ”sä-
kyneen kristallin ajaksi”.

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

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

Teknologisen järjen korostus näkyy myös kloonausta käsittelevässä romaanissa *Mahdollinen saari*, jossa kloonien henkistä elämää pidetään yllä niin sanotulla ”Piercen lakeja” noudattavalla, täydelliseen ”kognitiivisen muistin välittämiseen” 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 filosofissaan korostanut sitä, kuinka erilaiset tekniikat kiinnittävät eri tavoin itseensä aikaa ja muistia, joskus muistia säilyttäen, joskus unohtuen tuoden.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Lentävän hollantilaisen rapistunut laiva on peräisin paitsi Wagnerin oopperasta myös Robbe-Grillet’in 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* (valkyuria-teema), sekä erityisesti näyttämönpyhitysnäytelmästä *Parsifal* (Gaal-teema, Klingsor ja kukkaistytöt).

Itse asiassa *La reprise* on Robbe-Grillet’in 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 lähentyä huomattavasti sitä, mikä voisi olla musikaalinen rakenne. Ero ja toisto ovat todellakin perustavat käsitteet, joilla ymmärtää sitä, miten Beethovenin sinfonia tai, *a fortiori*, Wagnerin ooppera toimii.

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

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

Ajan kiinnittäminen *La reprise* -romaanin alaviiteapparaatin avulla

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

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

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

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

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

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

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

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

Pirstoutuneen kristallin aika

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

Piirroksia 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. Lyijykynäpiirroksia itsessään ovat *hardcore*-toisintoja Robbe-Grillet’n aikaisemmista teoksista, kuten esimerkiksi elokuvista *Glissements progressifs du plaisir* (1974, Nautinnon asteittaiset liukumukset) ja *Le jeu avec le feu* (1975, Leikkiä tulella).

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

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

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

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

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

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

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

Houellebecqin kloonattu aika

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Toisin kuin Wagnerilla tai Robbe-Grillet’illä 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 tyhjiys, 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 kätetty paikka, ja tunnussana oli Éléntherine*” (MS 377, PdI 468). Maailmasta kadonnut paikka on siis Vapaus, kreikaksi ελευθερία. Jos Houellebecqin pessimistisessä maailmassa on jokin vapahdus, se on nimenomaan tyhjiys. Kirja päättyy sanoihin: ”Tulevaisuus oli tyhjä, se oli vuori. [–] Olin, en ollut enää. Elämä oli todellinen.” (MS 390, PdI 485.)

Tieteellisen humanismi ottaa niskalenkin vapaudesta

Houellebecq korostaa jatkuvasti kirjoittamisensa yhteyttä tieteeseen, erityisesti sen 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 *Uljäs uusi maailma*, mutta erityisesti humanisti-biologi Julian Huxleyn tutkimuksesta *What Dare I Think?* (1933), jonka alkuperäinen nimi oli *Scientific Humanism*. Mikäli Robbe-Grillet’n *La reprise* oli toisinto Kierkegaardin teoksessaan *Toisto* esittämistä ideoista, Houellebecqin *Mahdollinen saari* ja sen edeltäjä *Les particules élémentaires* (1998; *Alkeishiukkaset*, 2000) ovat toisintoja Julian Huxleyn teoksen teemoista.

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

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

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

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

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

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

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

Mahdollisen saaren lohdutus – fabulointia jo?

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

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

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

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 kestoaa.

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

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

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

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

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

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

19 Friedrich Nietzsche, pyrkiessään tekemään eroa Schopenhauerin ja Wagnerin ajatteluun, 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. Objektiiivisesta 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 gommés*. Paris: Minuit.

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

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

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

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

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

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 esitelen 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). Retoriikassa⁴ metalepsis tarkoittaa sanan tai ilmaisuuden 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 Fontanierin⁵ 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 särkyä 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 teki 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 siirty-mä voi tapahtua ontologisten tasojen välillä. Esimerkkinä hän mainitsee Marguerite

tarkoitus vain on muuttunut: mimesiksen lisäämisen sijaan postmoderni kirjallisuus pyrkii rikkomään toden illuusion. Perinteisessä tarkoituksessa kertojan metalepsista on käytetty runsaasti muun muassa historiallisissa romaaneissa. Zacharias Topeliuksen teoksesta *Fältskärens 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 päädyimme 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 henkilöihahmon kanssa. Hän pitää esimerkkiä eräänlaisena metalepsiksen perusmuotona. (Nelles 1997, 153–154; Fludernik 2003, 387.)

Toisinaan tapahtumien kiivas eteneminen pakottaa kertojan seisauttamaan toiminnan. Jo Laurence Sternin 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,

niin on asia! Sun tarinoites ja sepitystes takia me täs jourumma kärsimähän ja tuskittlemahan. 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 henkilöahmo vaatii luojansa tilille kohtalostaan. Teos tuo korostuneesti esiin kirjallisuuden konstruktivisen luonteen ja murtaa realismisuuden 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.)

Pitkö sun tehrä meirän Otosta poliisikundi. Oliko se välttämätöntä tehrä Idasta niin onneton nottei se tiärä mihin kääntyä, nuari nainen se vielä 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 henkilöahmon tietoisuus omasta fiktiivisyydestään on usein viittaus determinismiin ja erityisesti kuoleman väistämättömyyteen.¹³ Genetten (1990, 236) mukaan hämmäntävintä on, että metalepsis saa lukijan pohtimaan, onko hänkin ehkä vain osa jotain kertomusta ja kuinka todellista hänen oma

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 seiiniin 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 seisoi päällään — kas noin! Lasi on nimittäin kitattu ylösalaisin. (CAV, 201-202.)

Kertoja turvautuu historiankirjoituksessaan huomiota herättävän paljon dokumentaariseen aineistoon: päiväkirjaotteisiin, sanomalehtiin, tutkintaraportteihin, kirjeisiin, valokuviiin 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 kaukokirjallisuuden menetelmiin.

Fludernik (2003, 394) toteaa, että sinä-pronimi 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: *Fältskärens berättelser* -teoksessa Topelius käyttää usein fraaseja ”den vänlige läsaren”, ”ystävällinen lukija” ja ”den gunstige läsaren”, ”suosiollinen lukija”. Sen sijaan Sundin teoksissa lukijan puhuttelemine 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-pronimi on kuin kutsu lukijalle astua sisään teoksen maailmaan ja ylittää ontologinen raja fiktion ja todellisuuden välillä. Lukijan on tietysti mahdotonta siirtyä reaali maailmasta fiktion maailmaan. Ero metaforisen ja ”todellisen” kerrontatasojen ylittämisen välillä onkin joskus häviävän pieni, toteaa Fludernik (2003, 396).

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 kuorosta¹⁵? Kristina Malmio¹⁶ 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 vasta-aitteita 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 syytettyä 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 historian tutkimuksen 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 berättar auktoritet 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,

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 salamoit. Ei, ei! [- -] 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 idealismi¹⁸ 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 kestättömyyden. Tämä sodanvastainen kohtaaminen 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 trampolin 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 kolmikön 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 sisäkerrotuksen 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

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 käsitelty myös Jussi Ojajärvi (2005, 18–19). Hän mainitsee postmodernistisina piirteinä eri maailmojen tai ontologisten tasojen sekoittumisen, metafiktiivisyyden, historiografisen metafiktio 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 représentation* (2005). Gérard Genetten *Metalepsis. De la figura a la ficción* (2004) ja Monika Fludernikin ”Scene shift, 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 ekstrapadiegeettisen 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 figuurialliseen 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 metalepsistä). (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).

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; ks. Saariluoma 1992, 24).

¹⁵ Malmio (2005b, 279) vertaa osuvasti teoksen vainajia antiikin kuuroon. *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 kuoroudesta 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 – kerrontapahtumaan 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 päätty 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 auktoriaaliseen kerronnasta mainitaan useimmiten Denis Diderot'n *Jacques le fataliste et son maître* (1773, *Jaakko fatalisti ja hänen isäntänsä* 1992), Laurence Sternin *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*

- fiction*. Trad. Luciano Padilla López. Serie Breves. [Buenos Aires]: Fondo de Cultura Económica.
- GENETTE, GÉRARD 1990/1980: *Narrative discourse: an essay in method. Discours du récit. (Figures III, 1972)*. Translated by Jane E. Lewin. Ithaca (N.Y.): Cornell University Press.
- GENETTE, GÉRARD 1988/1983: *Narrative discourse revisited. Nouveau discours du récit*. Ithaca (N.Y.): Cornell University Press.
- HALLILA, MIKA 2005: Kuinka realismi kielletään? Metafiktio ja romaanin todellisuusuiluusiut. *Kirjallisuudentutkimuksen aikakauslehti Avain* 1/2005. 71–78.
- HALLILA, MIKA 2004: Mitä metafiktio reflektoi? Metafiktio ja sen suhde romaanin traditioon. *Katkos ja kytkös. Modernismin ja postmodernismin suhde traditioon*. Toim. Katriina Kajannes, Leena Kirstinä, Annika Waenerberg. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran toimituksia 966. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. 207–219.
- HUTCHEON, LINDA 1988: *A Poetics of Postmodernism. History, theory, fiction*. New York – London: Routledge.
- HOSIAISLUOMA, YRJÖ 2003: Kirjallisuuden sanakirja. Helsinki: WSOY.
- MALMIO, KRISTINA 2005A: Katse peiliin ja peilin taakse – muutamia kysymyksiä ja näkökulmia kirjallisuuden metatasojen tutkimukseen. *Kirjallisuudentutkimuksen aikakauslehti Avain* 1/2005. 59–70.
- MALMIO, KRISTINA 2005B: Att tala med de döda. Metafiktivitet och social energi i Lars Sunds *Eriks bok. Det öppna rummet. Festskrift till Merete Mazzarella den 4 februari 2005*. Helsingfors: Söderström. 277–287.
- MCHALE, BRIAN 1987: *Postmodernist fiction*. New York: Methuen.
- NELLES, WILLIAM 1997: *Frameworks: Narrative Levels and Embedded Narrative*. American university studies. Series XIX, General literature, vol. 33. New York: Peter Lang.
- OJA, OUTI 2005: Vielä 1716 sanaa kirjallisuuden metatasoista. *Kirjallisuudentutkimuksen aikakauslehti Avain* 3–4/2005. 104–108.
- OJAJÄRVI, JUSSI 2005: Leikki, historia ja kuolema – Lars Sundin *Lanthandlerskans sonin* postmodernismi. *PoMon tila. Kirjoituksia kirjallisuuden postmodernismista*. Toim. Anna Helle ja Katriina Kajannes. Jyväskylä: Kampus Kustannus. 17–55.
- RYAN, MARIE-LAURE 2006: *Avatars of Story*. Electronic Mediations, Volume 17. Minneapolis/London: University of Minnesota Press.
- SAARILUOMA, LIISA 1992: *Postindividualistinen romaani*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- SARANPA, KATHY 1998: Att leka med historien. Lars Sunds *Colorado Avenue. Historiska och litteraturhistoriska studier* 73. Helsingfors: Svenska Litteratursällskapet i Finland. Utgivna genom John Strömberg. 269–279.
- TAMMI, PEKKA 1992: *Kertova teksti. Esseitä narratologiasta*. Helsinki: Gaudeamus.

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, Sappholta, ortodoksisesta jumalanpalveluksesta ja kreetaalaisten paimenten lauluista.

Joskus opiskellessani yritin suomentaa ”Kunnia olkoon” -runoelmaa. Pääsin muistaakseni Genesisin 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. Se laan sanakirjoja alituisen, ne eivät riitä, Elitiksien 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 Elitiksien runouden intertekstuaalisuuteen, eivät siihen että Elitis on runoilijana henkilökohtaisempi ja tuntemattomuudessaan kiinnostavampi.

hitieteiden, 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 työssijä. 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 ajoitti 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 aiheenvallintaa voisi 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 Ricatte¹ 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:in² 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

lukuilla 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 syntyä kehytti 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

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 merkitykselliselle 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 teorias- ta 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. Mannermaisena hermeneuttisen perinteen edustajana Saariluoma

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” intentio¹. 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 pääläelleen. 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*) määrävän, 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 aktualisuuden, 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, elettyinä, pysyy yksityisenä, mutta sen mieli, sen merkitys, tulee julkiseksi. [- -] Tapahtuma [diskurssi] ei ole ainoastaan kokemus ilmaistuna ja kommunikoituna, vaan myös itse intersubjektii-

”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 arvona 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 vuoropuhelusuhte 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 banalisoinnasta ”toisen”-käsitettä. Ainakaan käsitteen autenttisuudessa 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 Beauvoirin *Toinen sukupuoli* -teoksen tavassa käyttää tätä käsitettä:

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.

nen 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 terveystieteiden 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 cheyttävän 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 opiskelijälähtöisyydestä ja hyvästä opiskelijantuntemuksesta.

Kyselyn lopussa opettajia pyydettiin vielä kokoavasti kuvaamaan oma näkemyksensä kirjallisuudenopetuksen merkityksestä hoitoalan ammatin oppimiselle. Osasta vastaajista kävi ilmi, että sosiaali- ja terveystieteiden 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:

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. Jäätään 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 kirjallisuuskustelua. Opiskelijan kirjallisuuskäsityksessä saattaa olla monenlaisia puutteita. Käsitys voi olla hahmottomaton, 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 pelkistämisperusteilla 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 kirjallisuuskursseilla olisi ehkä parempi perehtyä useisiin lyhyehköihin teksteihin tai kaunokirjojen osiin.

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 Hosiaisuus. 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.

tekijöinä 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. Kirjailijavieraksi 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-

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 julkaistuuun 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 aaseksi 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

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 kirjoittaja tyhjää diskurssia, olenko epäkriittisesti juossut gurun perässä ja määkinnyt 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 republikaneja? *Kirjallisuudentutkimuksen aikakauslehti Avain* 1/2007. 76–79.
- MALMIO, KRISTINA 2006: Kirjallisuudentutkimuksen Tähtien Sota, osa X: Järjen ja loogiikan paluu? *Kirjallisuudentutkimuksen aikakauslehti 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.

kassakin. 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 Comaroffin nojautuen), että kristillinen lähetystyö toimii tahtomattaankin kolonisaatioprosessin ”edustajana, kirjurina ja moraalisen alibina” ja että kulttuurivaikutus tapahtui ”täysin eurooppalaisten ehdoilla” (A, 40). Kuten sanottu, Löytty alleviivaa, että kolonialismi ei ole ainoa relevantti konteksti suomalaista lähetykskirjallisuutta 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 informanteina (A, 70) ja että ylimalkaan suomalaislähettien suhde kolonialismiin oli ristiriitainen (A, 73). Etenkin 1930-luvulla lähetykskirjallisuus 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 varuksellisia lisäyksiä ja väistöliikkeitä pitkin tutkimustaan, mutta lopputulos on selvä viimeistään, kun hän kirjoittaa kursiivilla: ”suomalaisessa lähetykskirjallisuudessa *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 Ngũgi 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-

mansodan jälkeinen suomalainen lähetykskirjallisuus on mainettaan parempaa, monisyisempää ja omia tarkoituksiperiään kriittisemmin arvioivaa kuin sitä edeltänyt traditio, ja toisaalta tulla toimeen sen tosiasian kautta, että Ambomaata koskevat tekstit ovat olleet kolonisoivan katseen läpituunkemia, 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, tietystä joustavuudessa määrittää lähtökohtansa ja näkökulmansa, pyrkimyksessä reflektoida koko ajan omia liikkeitään ja valintojaan.

Löytyn tutkimus on fasinoivaa luetavaa. Tekstin sujuvuus ja persoonallinen ote miltei saavat lukijan unohtamaan, että hän ei teoretisoi lähetykskirjallisuuden lajikysymyksiä, mikä on osaltaan jättänyt liikkumavaraa ”uuden” ja ”vanhan” lähetykskirjallisuuden 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 afrikalaisten 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 Löyttyllä 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 lähetykskontekstissa relevanttiin kristillisen rakkauksen (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”,

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.

Guerilla 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 The Soviet Union, but also evoked literary "struggles", as Pekka Tarkka has described (1966). Particularly the way Rintala's novel depicted women at the front, that is the members of women's auxiliary corps (LottaSvärdOrganization), 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

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

**Time to reprise.
From Alain Robbe-Grillet's
novel *La reprise*, through
Richard Wagner's *Parsifal*,
to Michel Houellebecq's
novel *La possibilité d'une île*
– and back again**

In this article I examine time as a durational entity in two recently published French novels, *La reprise* (2001) by Alain Robbe-Grillet and *La possibilité d'une île* (2005) by Michel Houellebecq. My premise concerning time is that repetition (or reprise) establishes all duration, but on the other hand the experience of time also needs difference. In other words, with the extreme repetition of the same, time disappears. My premise concerning the works of art is that every artwork carries (its unique) time, or duration, in its composition.

How, then, is it possible to set up a durational immanence of time in literature, especially in its discursive continuum? In literary texts, such as Robbe-Grillet's and Houellebecq's novels, this must be executed through durational

meaning. Both novels use repetition (or reprise) as their main strategy to create time (or timelessness), but the outcome is opposite.

Robbe-Grillet develops an image of enriched duration as a "cathedral of thinking", as he himself has put it. *La reprise* is a reprise of Robbe-Grillet's earlier oeuvre. The thematic variations create a rhizomatic universe of meaning, which is characteristic for the great music dramas of Richard Wagner.

In Robbe-Grillet's novel the narrator doubles himself, and the novel creates two different textual universes: the body text and the footnote text. Two narrator voices fight with each other. This structural technique creates a strong web of durational meaning.

In his "clone novel" Houellebecq clones time so that durational meaning, and thus time, almost vanishes, so that in the end of the novel the future horizon is totally empty. This effect is created also through the use of language and thematic of scientific humanism laced with discourses of libidinal capitalism.

According to Houellebecq the pessimist, even Wagner's art cannot comfort him anymore. Science has won all art. However the emptiness of time in his novel's last page already creates a new promise. The death of art is as impossible as the death of durational mind, the *fabulatrix*.

Martti-Tapio Kuuskoski