

- 3 **Pääkirjoitus**
Tyylin syvemmästä merkityksestä
Sari Kivistö ja Sanna Nyqvist
- 8 **Artikkelit**
Tyylien rivien rehevät välit: Juha Seppälän ”Taivaanranta”
-novellin tyylistä
Tuomas Juntunen
- 26 ”Vain tämä menettelytapa tuntuu tulokselliselta”: T. Vaaskiven
kulttuurikritiikin tyylistä *Vaistojen kapinassa* (1937) ja
Huomispäivän varjossa (1938)
Veli-Matti Pynttari
- 39 **Esseet**
On Translating Style, Finnish into English
Nely Keinänen
- 57 *Strangers in Suomi*: kolmen englanninkielisen nykykirjailijan
suomalaiset
Janna Kantola
- 71 Sianhoito-oppaan röyhkeä tyyli riemastutti ja raivostutti
Anna Helle
- 76 **Terveisiä toisaalta**
Komparatistisia mietteitä Cornellista
Kaisa Kaakinen
- 79 **Haastattelu**
Fiktiolla on merkitystä – Richard Walshin haastattelu 16.5.2008
Markku Lehtimäki
- 84 **Lukijoilta**
Runon puhujasta, puhetilanteesta ja puheenomaisuudesta
Vesa Haapala

- 88 **Arvostelut**
 Kuolema Pynchonilla
 Tiina Käkelä-Puumala: *Other Side of This Life. Death, Value, and Social Being in Thomas Pynchon's Fiction*
Liisa Steinby
- 91 Kauhuro romantiikan rantautuminen Suomeen
 Jukka Sarjala: *Salonkien aaveet: Varhaisin kauhuromantiikka Suomen kirjallisuudessa*
Hanna Järvinen
- 93 Koulusali humiseva metsä
 Pertti Lassila: *Syvistä riveistä. Kansankirjailija, sivistyneistö ja kirjallisuus 1800-luvulla*
Suna-Marija Önder
- 96 Reseptejä tieteidenvälisyyteen
 Heikki Mikkeli ja Jussi Pakkasvirta: *Tieteiden välissä? Johdatus monitieteisyyteen, tieteidenvälisyyteen ja poikkitieteellisyyteen*
Merja Polvinen
- 98 **Kirjautisia**
Sanna Nyqvist ja Sari Kivistö
- 101 **Abstracts**

Sari Kivistö ja Sanna Nyqvist

Tyylin syvemmästä merkityksestä

Tyyli on kirjallisuudentutkimuksen yleisin ja hämärin käsite. Puhuessamme kirjallisista teoksista tai tulkiteissamme niitä emme voi välttää viittaamasta tyyliseikkoihin. Meillä on usein hyvä intuitiivinen käsitys jonkun teoksen tyylistä, ja voimme sujuvasti vertailla sitä toisiin teoksiin. Tekijän yhteydessä käsittelemme hänen omintakeista tyyliään, lajeja määrittelemme tyylipiirteiden avulla, kirjallisuushistoriaa rakennamme tyylikausien varaan, tyyliä käytämme arvottamisen perustana. Tyyli myös vaikuttaa perustavalla tavalla teoksen meissä synnyttämään lukukokemukseen. Tästä huolimatta tyyliä on miltei mahdotonta määritellä. Lisäksi siitä on vaikeaa puhua turvautumatta metaforiin ja kiertoilmauksiin. Yhteys normeihin ja arvottamiseen tekee siitä epäilyttävän. Ehkä näistäkin syistä kirjallisuudentutkimuksen oppikirjat ovat 1980-luvun jälkeen vaienneet tyylistä tai kuitanneet sen ylimalkaisuudessaan mitäänsanomattomalla määritelmällä.

Välittelevä suhtautuminen tyyliin johtuu myös tyyliintutkimukseen liittyvistä tunkkaisista assosiaatioista. 1900-luvun puolivälissä kirjallisuudentutkimuksen parissa nähtiin raju kurssinmuutos impressionistisesta tyylipuheesta kohden eksaktiuteen pyrkivää, lingvistisesti suuntautunutta stilistiikkaa. Karikatyyri tällaisen tutkimuksen tuloksellisuudesta löytyy David Lodgen romaanista *Maaailma on pieni* (*Small World*), missä teoksensa tietokoneanalyysiin antanut kirjailija ajautuu taiteelliseen umpikujaan sen jälkeen, kun analyysi on paljastanut hänen tuotantonsa yleisimmäksi sanaksi 'rasvan' (*grease*). Kvantitatiivisesti eksaktit tulokset eivät pystyneet selittämään tyyliä kokonaisvaltaisena ilmiönä, ja osa stilistiikan parissa tehdystä tutkimuksesta näyttää tänään triviaalilta tilastonikkaroinnilta.

Kovimman formalistisen vaiheen jälkeen stilistiikka on löytänyt mielekkäämpiä tutkimusaiheita ylittäessään tieteen raja-aitoja psykologian, lukijatutkimuksen ja viimeisimpänä kognitiotieteiden suuntaan. Monitieteisyys sopiikin lähestymistavaksi tyyliin, joka luontevasti rönsyilee kielellisen tason ilmiöistä esimerkiksi identiteetin ja estetiikan kysymyksiin. Kuitenkin nykyisenkin stilistiikan eri versioiden (vaikkapa kognitiivisen poetiikan) lähestymistavat voivat tuntua liian pinnallisilta tai liian teknisiltä, kun niitä vertaa vaikka kontekstilahttöiseen tutkimukseen tai tutkimukseen, joka haluaa pitää etualalla kirjallisuuden filosofis-taiteellisen erityisyyden.

Siksi antiikin retoriikan tavat lähestyä tyyliä tuntuvat tänään yllättävän läheisiltä. Antiikin retoriikassa tyyli kytkeytyi niin puheen kuin puhujankin ominaisuuksiin –

tyyli ei siis rajoittunut pelkäksi kielen ilmiöksi. Retoriikan tutkimus tarjoaakin monipuolisen näkökulman tyylin tarkasteluun. Antiikin teorioissa painottui ajatus siitä, että henkilön käyttämä kieli kertoi hänen luonteestaan ja moraalistaan. Aristoteles muistutti, että ihanteellinen puhuja oli järkevä, luotettava ja hyväntahtoinen, ja näitä piirteitä hänen tuli ilmaista puheessaan saadakseen yleisön luottamaan itseensä. 100-luvulla jaa. elänyt Hermogenes Tarsoslainen antoi tyyliä käsittelevässä teoksessaan *Peri ideôn* (Ideoista) ohjeita siitä, miten ilmaistaan vilpittömyyden, vaatimattomuuden tai karkeuden kaltaisia luonteenpiirteitä. Näitä varten valittiin omat tyylikeinonsa. Vilpittömyyden ja äkillisen tunnekuohun valtaan joutumisen vaikutelma syntyi, kun puhuja käytti runsaasti rukouksia, valoja, anakoluuttirakennetta, äkillisiä kielenpurkauksia ja huudahduksia. Ajatus siitä, että identiteettiä rakennetaan tyylivalinnoilla, on omana aikanammekin tuttu.

Kaikessa siinä, miten ihminen oli julkisuudessa ja miten hän esiintyi toisille, tyyllillä oli suuri merkitys. Tyyli liittyi esimerkiksi tunnetilojen ilmaisuun ja niiden synnyttämiseen kuulijoissa tai lukijoissa. Aristoteles muistutti *Retoriikassaan*, että oikeussalissa puhujan oli hyvä vedota yleisön tunteisiin, koska ihmiset reagoivat asioihin eri tunnetiloissa eri lailla. Näin puhujan oli osattava tarvittaessa kiihdyttää yleisöään vihaan tai sääliin. Yhtenä välineenä tässä oli puhujan oma esimerkki: Ciceron mukaan puhujan oli itse koettava ne tunteet, joita hän tahtoi synnyttää muissa. Ilmaisun tyyllillä oli tunnetilan rakentamisessa suuri merkitys. Hermogenes antoi ohjeita siitä, millaiset sanavalinnat, kielikuvat tai lauserytmi sopivat kulloiseenkin tunteeseen, olipa kyse sitten kiivauden, närkästyksen, juhlavuuden tai kiireen vaikutelman synnyttämisestä. Esimerkiksi juhllisuutta synnyttivät suuret, jumalia koskevat ajatukset ja kuolemattomuuden tai oikeudenmukaisuuden kaltaisten käsitteiden pohtiminen, hyvällä maulla valitut allegoriat sekä ilman vähintäkään epäröintiä esitetyt väitteet. Mutta pienimmillään kielen aineksilla oli merkitystä: juhlavuutta loivat esimerkiksi leveät a- ja o-äänteet.

Klassisessa retoriikassa vallitsi melko selkeä käsitys hyvästä tyylistä, jonka piirteitä olivat puhtaus, selkeys, jäntevyyys, tiiviys ja koruttomuus. Kohtuutta korostaneelle Aristoteleelle tärkein hyvän tyylin kriteeri oli se, että ilmaisu ei saanut olla millään tavalla silmiinpistävää. Runoudessa oli kuitenkin hänenkin mielestään lupa valita hämäämpiä ja keinotekoisempia ilmaisuja kuin puheessa, mutta romaanimuodolle tai postmodernille kirjallisuudelle ominaista tyylien sekoitusta ei klassisessa retoriikassa ihannoitu. Keskiajalla taas yksi hyvän tyylin ominaisuus oli makeus tai suloisuus, joka luonnehti esimerkiksi Jumalan sanaa ja jota synnyttivät esimerkiksi mytologiset esimerkit ja runsaat, miellyttävät adjektiivit.

Myös sopivuuden ja sosiaalisen kontekstin merkitys korostui: tyyli oli harkittava tilanteen, läsnäolijoiden ja käsiteltävän aiheen mukaan. Tässä ajattelussa oli jo nähtävissä käsitys tyylin sopimuksenvaraisuudesta ja kulttuurisidonnaisuudesta. Vaikka retoriikan

käsitteelliset ohjeita eri puhelajien hyvään tyyliin ja kielikuvien käyttöön sekä varoittivat tyylivirheistä, objektiivisia tyylikriteereitä ei ollut aina tarpeen laatia, koska ilmaisun konteksti pitkälti määritteli sen toimivuuden. Näinhän mekin ajattelemme: käsitteet hyvästä ja huonosta tyylistä vaihtelevat kulttuurin ja tilanteen mukaan. Toisaalta klassinen retoriikka vetosi toistuvasti tiettyihin esittämisen ja puheen konventioihin luonnollisina: Ciceron sanoin jokaista tunnetilaa vastaa luonnostaan sille ominainen ilme, äänensävy ja ele. Oman aikamme vaihtoehtoiset tavat katsoa retoriikkaa pyrkivät puolestaan muistuttamaan tällaisten luonnollisina pidettyjen tapojen nimenomaisesta sopimuksenvaraisuudesta. Luonnollisina pidetyt tavat ovat sosiaalisten käytäntöjen rakentamia, ja niiden luonnollisuus on kyseenalaistettava, jotta olisi mahdollista hyväksyä ja pitää hyvinä erilaisia puhetapoja – ja viime kädessä erilaisia ihmisiä.

Retoriikan historian tutkijat ovat korostaneet, että antiikin retoriikka opetti paljon muutakin kuin hyvää puhetta. Kiinnittäessään ilmaisun muodot vahvasti puhujan identiteettiin klassinen retoriikka ohjeisti maskuliinisen kielen, esityksen ja ruumiin omaksumiseen eleitä ja ilmeitä myöten. Opetettaessa hyvää puhetaitoa määriteltiin samalla ihanteellista puhujaa ja miehisyyttä ja rakennettiin sosiaalista sukupuolta. Esimerkiksi monet feminiinisinä pidetyt tyylipiirteet, kuten monisanaisuus, kuvailevuus tai kiertoilmaisut, mainittiin klassisessa retoriikassa tyylipeheinä, joita oli puheessa vältettävä. Feministinen retoriikka onkin muiden suuntausten ohella etsinyt viime vuosikymmeninä vaihtoehtoisia hyvän puhujan kriteerejä klassiselle ja kovin miehiseksi muodostuneelle retoriikan traditiolle. Samalla on hahmoteltu vaihtoehtoja perinteisen retoriikan selkeyttä, tehokkuutta ja lyhytsanaisuutta korostaneille tyyli-ihanteille. Ilmaisukeinoja on etsitty esimerkiksi tietoisesta toisteisuudesta, stimuloivan hämärästä tyylistä ja moniselitteisistä ilmaisuista, jotka haastavat lukijaa ajatteluun sen sijaan että ne välittäisivät sanomaa mahdollisimman suoraan ja tehokkaasti; sanoman annetaan jäädä auki. Nämäkin tyylikäsitteet löytyvät kuitenkin jo klassisesta retoriikasta ja poetiikasta. Tällainen poetiikka muuttaa puhujan ja yleisön tai kirjailijan ja lukijan suhdetta kaksisuuntaisemmaksi. Olennaista ei niinkään enää ole yleisön suostuttelu oman mielipiteen taakse, vaan käsitysten muodostuminen yhteisessä prosessissa. Suomessakin on tehty tutkimusta hämäryyden kaltaisten tyylipeheiden ja antiretoriikan luovasta voimasta ja omaehtoisesta poetiikasta. Antiikin retoriikan traditio ja sen kriittinen tutkimus muistuttavat tyylin käsitteen merkityksestä ja monimuotoisuudesta, jotka on välillä nykytutkimuksessa unohdettu.

Tämän teemanumeron artikkeleissa ja esseissä tyyliä tarkastellaan 1900-luvun kirjallisuuden valossa. Artikkeleiden kirjoittajat ovat valinneet kohteikseen kaksi hyvin erityyppistä kirjailijaa, joita kuitenkin yhdistää huomiota kiinnostava tyyli. Tuomas Juntunen tarkastelee realistina tunnetun Juha Seppälän tyyliä, joka paljastuu lähiluvussa läpikotaisin intertekstuaaliseksi. Metonymioiden alluusioiden kautta Seppälä herät-

tää niukan tarinansa taustaksi koko joukon suomalaisen kirjallisuuden avaintekstejä. Juntunen ymmärtää tyylin monimuotoisena ilmiönä, joka olennaisesti liittyy merkityksenmuodostukseen. Seppälän laajan ”Taivaanranta” -novellin yhteydessä nouseekin esille kysymys tyylin tehtävistä: mihin näennäisen niukka mutta kuitenkin laajalle asosioiva tyyli pyrkii?

Veli-Matti Pynttari puolestaan pohtii Tatu Vaaskiven 1930-luvulla huomiota herättänyttä aistimuksellista ja värikylläistä tyyliä. Artikkelin osoittaa, että Vaaskivelle ominainen tyyli ei ollut pelkkä ilmaisun tapa, vaan tiiviisti sidoksissa hänen *Vaistojen kapina* ja *Huomispäivän varjo* -teoksissaan esittämäänsä modernin kulttuurin kritiikkiin. Vaaskivi näki harjoittamansa kuvallisen tyylin alkukantaisena ilmaisutapana, jota myös menestyksellisen kulttuurikritiikin olisi seurattava tavoittaakseen suuret kansan joukot. Pynttari analysoi Vaaskiven tyyliä erityisesti hellenistisestä retorikasta periytyvien ekfrasiksen ja enargeian käsitteiden avulla ja osoittaa tyylivalintojen sisällöllisen merkityksen Vaaskiven ajattelussa.

Tyylin materiaalisuus, sen perusta äänissä ja fyysisessä lausumisaktissa korostuu Nely Keinänen esseessä ”On Translating Style, Finnish into English”, joka keskittyy suomalaiseen nykydraamaan. Tutkijan ja kääntäjän kaksoisroolista Keinänen avaa havainnollisen näkökulman tyylin haasteisiin. Miten kääntää vastakarvaisen teinin puhe-tapa, miten eri luokkataustoista tulevien henkilöiden dialogi, miten rehevä paikallinen murre? Koska tyyli havaitaan usein eron kautta, käännöksen ja alkuteoksen vertailu tarjoaa erityisen hedelmällisen lähtökohdan tyylin havainnointiin. Janna Kantolan essee ”Strangers in Suomi” tarttuu suomalaisen kansanluonteen humoristiseen kuvaamiseen kolmen englanninkielisen nykykirjailijan – Malcolm Bradburyn, John Irvingin ja Richard Raynerin – tuotannossa. Esseessä osoitetaan perinteisten stereotyyppien elävän voimakkaina: suomalaisten metsäläismäisyys, juoppous ja omalaatuinen huumorintaju luovat kuvaa eksoottisista villoista, joiden parissa modernilla sivistyksellä on ahtaat oltavat. Suomalaiskuvauksilla on käsiteltyissä romaaneissa absurdien poikkeamisen ja humoristisen kevennyksen rooli, mutta kuten jo Tacitus tiesi kertoa, alkukantaisuudessa on myös positiivista turmeltumattomuutta. Tässä voisi piillä myös kulttuurikritiikin siemen.

Kulttuurikeskustelua voidaan myös yrittää hämmentää tyylivalinnoilla. Anna Helle nostaa esseessään esiin tyylin poleemisen ulottuvuuden pohtiessaan Markku Eskelisen ja Jyrki Lehtolan *Jälkisanojen* (1987) synnyttämää kuohuntaa kirjallisissa piireissä. Helle esittää, että *Jälkisanat* pyrki tietoisesti ärsyttämään vallitsevaa kulttuurielämän konsensusta henkilöön menevällä pilkallaan, postmodernilla käsitteistöllä ja huonon maun tyylirekisterillä. Tällaisiin tyylikeinoihin turvautuessaan *Jälkisanat* asettui osaksi pilkkakirjoitusten ja manifestien pitkää traditiota. Vähemmän provokatiivisella mutta yhtä kaikki ajankohtaisella ja mielenkiintoisella tavalla kirjallisuudentutkimuksen ky-

symyksistä keskustelevat tässä numerossa lisäksi Markku Lehtimäki, Richard Walsh, Kaisa Kaakinen ja Vesa Haapala. Heidän aiheinaan ovat muun muassa fiktionaalisuuden merkitys, komparatistimin kriisi ja puhujan käsite runoudessa.

Avaimessa julkaistaan vuosittain vajaa parikymmentä kirja-arviota. Tämä on hie- man vähemmän kuin *Avaimen* edeltäjissä, 2000-luvun KTS:n vuosikirjoissa, vaikka jo pelkästään väitöskirjojen määrän lisääntyminen viittaisi siihen, että kirjallisuudentutki- musta julkaistaan Suomessa enemmän kuin ennen. Edes kirja-arvosteluosion kasvatta- minen ei riittäisi kattamaan kaikkea huomiota ansaitsevaa julkaisutoimintaa. Siksi tästä numerosta eteenpäin *Avaimessa* ilmestyy kirja-arvioiden lisäksi vakituinen palsta ”Kir- jauutisia”, jossa tiedotetaan uusista julkaisuista ja esitellään ajankohtaista tutkimusta. Alan ainoana arvostelija julkaisevana tieteellisenä lehtenä *Avaimella* on tärkeä tehtävä levittää tietoa uudesta tutkimuksesta sekä osaltaan pitää huolta tieteen itsesääteleyperi- aatteesta vertaisarvioiden kautta.

Tuomas Juntunen

Tylyjen rivien rehevät välit Juha Seppälän ”Taivaanranta” -novellin tyylistä

Artikkelini tavoitteena on kokeilla perinteistä moniulotteisempaa tapaa tarkastella kaunokirjallisen teoksen tyyliä ja avata samalla intertekstuaalisia suhteita korostava näkökulma usein realistina tai naturalistina luetun Juha Seppälän proosatuotantoon. Seppälän traditiotietoisuus on toki tunnettu asia (ks. Tarkka 2000, 173), ja hänen teoksiaan on tarkasteltu intertekstuaalisesta näkökulmasta myös kahdessa tuoreessa tutkimuksessa (Kirstinä 2007; Miettinen 2008). Niissä Seppälää luetaan kuitenkin ennen muuta suhteessa kansalliskirjallisuuden traditioon, pikemminkin tiettyä tematiikkaa kuin tekstienvälisten suhteiden kokonaisuutta painottaen. Minun luennassani *Taivaanranta* -novellikokoelman (1987) niminovelli paljastuu suurelta osin aiempien tekstien yksityiskohdista rakennetuksi.

Lasse Koskela (1987) esittää tyypillisen mutta osuvan arvion *Taivaanrannan* tyylistä nimittämällä sitä tylyksi. Jos tätä varsinkin Seppälän alkutuotannolle luonteenomaisista tylyistä analysoidaan tarkemmin, sen ilmeisimmiksi osatekijöiksi voitaneen katsoa sekä muodon suppeus, tapahtumien niukkuus, kertojan pidättyvyys, virkerakenteiden yksinkertaisuus että henkilöhahmojen repliikkien lakonisuus. Seppälän 1980-luvulla kirjoittamien teosten onkin realistisuutensa ohella nähty jatkavan suomalaisen 1950-lukulaisen modernismin perinnettä, jota Anna Makkosen mukaan on tapana luonnehtia adjektiiveilla ”asiallinen, niukka ja objektiivinen” (1992, 94).

Lyhytproosakokoelma *Super Market* (1991) merkitsi Seppälän tuotannossa postmodernistista irtiottoa aiempien teosten realistis-modernistisesta tyylistä ja koko kotimaisen proosan traditiosta, joka joutui alatyylisiä aiheita ja kielenkäyttöä viljelevissä proosansirpaleissa parodian ja nurinkääntämisen kohteeksi. Sittemmin Seppälä on julkaissut molempia tyylejä edustavia teoksia; voisi puhua tuotannon modernistisesta ja postmodernistisesta haarasta. Umberto Econ mukaan tällainen modernististen ja postmodernististen piirteiden samanaikainen läsnäolo yhden ja saman kirjailijan tuotannossa on tavallista (1992, 227). Tunnusomaista Seppälän tuotannon tapauksessa on, että postmodernistisina luetuissa teoksissa käsitellään eksplisiittisesti samoja teemoja, joihin muussa tuotannossa vain vihjataan. Uudemmissa teoksissa kehityslinjat yhdistyvät. Kerronta on pääosin tunnistettavuuteen pyrkivää todellisuuden kuvausta, jota on tulkittu jopa naturalismin poetiikan valossa (Kantokorpi 2004). Realistisuutta kuitenkin rikkovat muun muassa kertojan metafiktiiviset väliintulot, joissa reflektoidaan tekstin rakentumista ja suhdetta todellisuuteen.

Niukan ja vihjaavan proosakerronnan kehittäjäksi nimitään usein Ernest Hemingway. Ben Yagodan mukaan Hemingwayn lakoniseen tyyliin kuuluu – paitsi adjektiivien, kielikuvien, pilkkujen ja asioiden suhteita selventävien sanojen karsiminen – myös tarinan kannalta olennaisten tietojen ja tunteiden mainitsematta jättäminen, jolloin ”jäljelle jäävät sanat latautuvat erityisellä energialla” (2004, 57). Myös ”Taivaanranta” on monipuolisesta vähäeleisyydestään huolimatta täynnä merkityspotentiaalia. Tarkkaavainen luenta paljastaa ironisen tarinan pinnan alta salattuja tekoja ja niiden synnyttämiä tunteita, joista kertoja joko ei ole tietoinen tai joita hän ei ainakaan lausu julki.

Artikkelissani esitän tulkinnan ”Taivaanrannasta” ja pohdin, miten novellin tyyli syntyy tekstuaalisten strategioiden ja tematiikan erottamattomuudesta. Tarkoitukseni ei ole tyytyä yksinomaan kielellisen tason tyylillisiin piirteisiin vaan tarkastella novellin tyyliä kokonaisvaltaisena ilmiönä, kaikkien sen merkityksenantokeinojen yhteistuloksena. Kielellisen tyylin asemesta tutkin novellin merkityksenannon tyyliä. Lähtökohتانani on jo René Wellekin ja Austin Warrenin esittämä näkemys, jonka mukaan tyyllintutkimus on palkitsevimmillaan, kun se kykenee paljastamaan jonkin yhtenäisen, teoskokonaisuutta jäsentävän periaatteen (1968, 182). Tapaani lähestyä ”Taivaanrannan” tyyliä voi Antoine Compagnonin sanoin nimittää ”syvempien merkitysten stilistiikaksi”. Tyyli on näin ymmärrettynä monimuotoinen ilmiö, jonka piiriin mahtuu eritasoisia osatekijöitä kielen pienimmistä yksiköistä laajoihin kulttuuriin ja filosofiaan ongelmiin. Avarimmillaan tyyliä voidaan tarkastella kokonaisen maailmankatsomuksen ilmaisuna. (Compagnon 2004, 124–129; Wellek & Warren 1968, 182.)

Näkökulmani voisi ajatella edustavan muodon ja sisällön yhteenkuuluvuutta painottavaa monistista tyyllintutkimusta (Leech & Short 1981, 15). Olen kuitenkin sitä mieltä, että kielenkäytön eri funktiot huomioon ottava pluralistinen tyylikäsitys (mt., 29–34) on hedelmällisin tapa lähestyä kaunokirjallisen tekstin tyyliä. ”Taivaanrannan” tapauksessa nämä funktiot vain nähdäkseni pyrkivät yhteiseen päämäärään. Novellia hallitsevaksi tyylilliseksi periaatteeksi osoittautuu metonymisyys, joka ilmenee yksityiskohtien avulla luotuna realismina (ks. Jakobson 1987, 111), intratekstuaalisina, läheisyyden periaatteelle rakentuvina vertauskuvien ketjuina sekä intertekstuaalisuutena, jossa toisista teksteistä lainatut yksityiskohdat kiinnittävät huomion tekstien temaattisiin kytkentöihin ja laajentavat novellin merkitysavaruuksia (vrt. Haapala 2003, 153–154).

Tarkastelenkin erityisesti intertekstuaalisuutta ”Taivaanrannan” tyylikeinona. Allusiivisuus on novellin keskeinen merkityksenmuodostuksen strategia, joka tukee ja täydentää sen ilmeisempiä tyylillisiä piirteitä, joita aluksi analysoin lyhyesti. Osoitan ”Taivaanrannan” kytkökset realistisen, modernistisen ja postmodernistisen kirjallisuuden laajempiin tyylillisiin virtauksiin, joiden tyypillisiä teemoja ja tekstuaalisia strategioita se yhdistelee leikkisästi mutta vakavien tarkoitusten perin. Lopuksi pohdin, miten aukko-

nen ja arvoituksia sisältävä, mutta vahvasti arkitodellisuuteen kytkeytyvä teos kuvastaa todellisuuden monitulkintaisuutta ja avoimuutta.

Lakoninen kerronta ”mielen tyylinä”

Kertomuksen alussa keski-ikäinen taidemaalari Boman on matkalla maaseudulle tapamaan vanhaa opiskelutoveriaan, biologianopettaja Matti Mutasta, joka etsii itselleen taloa ja on pyytänyt Bomania auttamaan etsinnöissä. Mutanen on eronnut edellisenä keväänä, entinen asunto ja lapset ovat jääneet vaimolle, ja hän elää yksin kesämökilään meren rannalla. Novelli kuvaa viikon mittaisen ajanjakson, jonka kuluessa miehet käyvät tutustumassa myytävänä oleviin taloihin, viettävät aikaa mökillä ja käyvät tanssiravintolassa, josta Boman hankkii itselleen naisseuraa. Sopivaa taloa ei viikon aikana kuitenkaan löydy, ja Boman palaa Helsinkiin. Kotiin päästyään hän saa kuulla, että Mutanen on löydetty hukkuneena. Poliisi toivoo Bomanilta tietoja, jotka voisivat olla avuksi tutkimuksissa. Boman istahtaa paperin ääreen miettimään, mitä tietää, ja tarina päättyy.

Novellin päättävä kohta on tekstin rakentumista peilaava upotus (ks. Dällenbach 1989, 75) ja samalla lukijalle esitetty haaste tulkita viikon tapahtumia yhdessä Bomanin kanssa. Boman miettii, että ”hänen olisi kyettävä näkemään ne asiat joilla oli merkitystä niiltä joilla ei sitä ollut” (TR, 121). Näin upotus vihjaa, että Bomanin muistiinpanojen tavoin myös kaikilla niillä asioilla, jotka itse novelliin ovat päätyneet, on merkitystä loppuratkaisua tulkittaessa. Novelli tarjoaa näin lukijalle niin kutsuttua modernistista lukutapaa, jonka mukaan teksti on läpikotaisin merkityksellinen (ks. Kovala 2004, 80). Postmodernistisesta näkökulmasta vihjeen voisi tulkita myös ironiseksi, merkityksiä etsivän lukijan odotuksia kyseenalaistavaksi. Yhtä ainoaa oikeaa vastausta salaisuuksiinsa novelli ei tarjoakaan, mutta tekstin yksityiskohdille voi silti antaa merkityksiä, joiden ansiosta tapahtumien kulkua on mahdollista yrittää hahmottaa.

Ensimmäiset johtolangat löytyvät melko vähällä vaivalla. Monet seikat viittaavat siihen, että Mutanen on hukuttautunut tahallaan. Hän ottaa eräänä iltana itsemurhan puheeksi ja tunnustaa epäsuorasti harkinnensa sitä. Ennen Bomanin pois lähtöä hän katselee itseään peilistä ja miettii, että hänen silmistään ”olisi kenenkään vaikea sanoa tai päätellä mitään” (TR, 116). Lukijalle ei paljasteta, mitä silmistä voisi olla pääteltävissä, mutta loppuratkaisun valossa näyttää luultavalta, että Mutanen on jo tässä vaiheessa tehnyt päätöksen kuolemastaan. Lisäksi novellissa mainitaan poronsarviin ripustetut pelastusliivit, joita Boman ensimmäisen kerran mökkiin astuessaan säikähtää. Tunnettua sääntöä mukailten voidaan todeta, että jos novellissa kuvataan seinällä roikkuvat pelastusliivit, niitä on myös käytettävä. Mutanen ei kuitenkaan tee näin, ja siitä voi päätellä, että hän vähintäänkin etsii kuolemaa lähtiessään huteralla veneellä tuuliselle merelle ellei suorastaan hukuttaudu tahallaan.

Tarkastelen aluksi novellin tyyliä termin suppeassa merkityksessä, kielellisten valintojen näkökulmasta. Tätä varten analysoin novellin alkukohtauksen kielellisiä ja kerronnallisia keinoja johdatuksena ”syvempien merkitysten” analyysiin. Kuvauksessa risteää kaksi aikatasoa. Tarinan ”nykyhetkessä” Boman lähestyy määränpäättään ja havainnoi tuttua ympäristöä, joka herättää hänessä muistoja edellisestä vierailusta paikkakunnalla. Imperfektissä kulkeva matkatarina vuorottelee pluskvamperfektissa kerrottujen muistojen kanssa. Samalla maisema hahmottuu kahdesta eri näkökulmasta: autoa ajava Boman tarkkailee maisemaa hallitsevia vesitornia ja tehtaan piippua alhaaltapäin, kun takautumassa puolestaan ollaan vesitornin huipulla, josta merimaisema levittäytyy Bomanin ja lukijan nähtäväksi.

Kerrontaa luonnehtii modernille proosalle tyypillinen kertojan huomaamattomuus (ks. esim. Niemi 1994, 64–65): kaikki ne ympäristöä, henkilöitä ja heidän välisiä suhteita koskevat tiedot, jotka lukijalle kuvauksessa annetaan, ovat Bomanin fokalisoimia. Mutanen ja hänen vaimonsa esitellään ohimennen, heidät jo valmiiksi hyvin tuntevan Bomanin lähtökohdista. Bomania itseään ei kuvata mitenkään; lukija vain asetetaan hänen nahkoihinsa, näkemään ja muistelemaan yhdessä hänen kanssaan, ja vähitellen hän alkaa hahmottua henkilönä. Henkilöfokalisaatiota novellissa palvelee persoonapronominien ”hän” ja ”se” huomaamaton vaihtelu, joka paljastaa kulloisenkin näkökulmahenkilön. Fokalisoijasta, joka alkukohtauksessa siis on Boman, kertoja käyttää ”hän”-pronominia. Mutasesta puolestaan käytetään puhekielistä pronominia ”se”, mikä paljastaa, että kertojanaani värityy Bomanin ilmaisuista. Novellin kieltä ja kerrontaa analysoitaessa voikin turvautua *mind stylen* käsitteeseen (ks. Leech & Short 1981, 187–207) ja tarkastella, miten kerronnassa ilmenee henkilöhahmojen tapa kekeä ja tulkita maailmaansa. Vaikka alkukohtauksen fokalisoijana on Boman, tuntuu kuitenkin siltä, että novellin lakoninen tyyli ilmentää ennen kaikkea Mutasen ”mielen tyyliä”, hänen elämään kyllästynyttä mielentilaansa ja tuppisuista olemustaan. Novelli on kerrottu pääosin Bomanin näkökulmasta, mutta Mutanen on sen todellinen päähenkilö. Hänen viimeisten päiviensä ajatukset ja tunnelmat Bomanin ja lukijan on määrä selvittää.

Kapulakieltä ja kuvailmaisuja

Novellin ensimmäisessä kappaleessa on tyyllisesti tarkoituksellisen kömpelöitä ilmauksia, jotka voi tulkita Mutasen puhelimesta lausumiksi sanoiksi:

Boman odotti koska tahansa suuriruhoisen sarvipään hyppäävän tielle ja puolen tonnin painollaan murskaavan hänen autonsa muodottomaksi läjäksi peltiä ja lasinsirpaleita. Hän muisti sataman suuntaan johtavan pikatien pätkän olevan siinä katsannossa maan synkintä aluetta. Missään muualla ei ollut yhtä paljon hirvikolareita suhteessa yhteen tiellä liikennöivään autoon. Mutanen oli vielä puhelimesta erityisesti varoittanut niistä. (TR, 7.)

Viranomaisdiskurssia parodioivat ilmaukset ”siinä katsannossa” ja ”suhteessa yhteen tiellä liikennöivään autoon” kiinnittävät heti aluksi huomiota kerronnan ironiseen moniäänisyyteen ja herkistävät lukijan kuuntelemaan huolella yksittäisiä sanavalintoja. Kömpelöistä muotoiluista kuvastuu myös kertojan taipumus kiinnittää kohtuuttomasti huomiota tilallisiin ja käsitteellisiin suhteisiin, jonka voi tulkita ilmentävän luonnon-tieteilijä Mutasen tapaa jäsentää todellisuutta.

Myös novellin kuvallisuus kytkeytyy ennen muuta Mutasen henkilöhahmoon. Alkukohtauksen niukkaa kerrontaa värittää kaksi kuvallista ilmausta. Kertoja intoutuu kuvailemaan vesitornia ja purjelautoja luonnosta valituin vertauskuvin: ”[t]orni seisoi matalan männikön keskellä jätiläismäisen, harmaan sienen kaltaisena”, ja ”[p]urjeet olivat kaukaa tornista katsottuna näyttäneet meressä räpiköiviltä suurilta perhosilta, joiden toinen siipi oli jo vajonnut veden alle” (TR, 8). Seppälälle on tyypillistä vertauskuvallisten yksityiskohtien kohostaminen kuvailmauksen avulla. Tornin merkittävyttä lisää sen sisältämä viittaus Seppälän esikoisteokseen, jonka ”Torni”-novellin avulla voisi pohtia Bomanin näkemän vesitornin symbolisuutta.¹ Perhosvertauksen mieli sen sijaan selviää helposti ”Taivaanrannan” tekstinsisäisessä kontekstissa. Mutanen harrastaa perhosten keräilyä, joten Bomanin kuvittelemat metaforiset, hukkumaisillaan olevat perhoset viittaavat metonymisesti Mutaseen ja ennakoivat hänen kuolemaansa. Hukkumiskuoleman metonymisiä enteitä on novellissa kokonainen sarja: seinällä roikuvat pelastusliivit, Mutasen rikkinäinen vene, verannalla lojuva murtunut snorkkeli, keskustelu kaksikymmentäluvulla uponneesta torpedoveneestä ja hukkumiskuoleman väitetyistä helppoudesta, nukkuvan Mutasen hengitys, josta syntyy ”samanlainen ääni kuin rantapalloa tai uimarengasta puhallettaessa” (TR, 82) sekä maininta Kaarlo Sarkian runosta ”Unen kaivo” (1936), jossa runon puhujan elämänvierautta verrataan veden pohjaan vajoamiseen (Sarkia 1994: 245–247).

Toinen metonyminen viittausten sarja saa alkunsa heti novellin ensimmäisellä rivillä, kun Boman pelkää ”suuriruhoisen sarvipään hyppäävän tielle”. Sarvipää täsmentyy pian hirveksi, mutta alkuperäinen sanavalinta sisältää miltei huomaamattoman viittauksen myös paholaiseen. Viittaus voimistuu hiukan, kun Boman hetkeä myöhemmin katselee autonsa nostattamaa pölypilveä ja miettii, että ”[s]iinä olisi pirua nyt pyörämiehellä” (TR, 10). Nukkumasta yllätetty Mutanen säikähtää herätessään ja huudahtaa: ”Herra Jumala”. ”Ei, Boman”, Boman vastaa. (TR, 14.) Puujalkavitsinsä ansiosta hän kuitenkin vertautuu juuri Jumalaan, ja kun Mutanen myöhemmin tulen loimussa kohentelee takkaa hiilihangolla (TR, 57), häneen liittyy paholaissymboliikkaa, joka vielä vahvistuu myöhemmin hänen näyttäessään tulta vasten suurelta, mustalta ja uhkaavalta (TR, 81).²

Lähes kaikki novellissa kuvatut henkilöt, esineet ja ilmiöt ovat realistisen todellisuuden kuvauksen rakennuspalikoiden lisäksi metonymisten merkitysketjujen lenkkejä,

joissa monitasoiset tekstinsisäiset ja -ulkoiset viittaussuhteet yhdistyvät symbolimerkityksiin ja muihin kuvallisuuden muotoihin. Kielellisten merkkien merkityksen ylimääräytyneisyys tekee tekstistä monitulkintaisen pintatason niukkuudesta huolimatta.

Tyyli ja intertekstuaalisuus

Vaikka lukija päätyisikin tulkitsemaan Mutasen kuoleman itsemurhaksi, hänen salapoliiisintyönsä on tässä vaiheessa vasta alussa. Monista pienistä vihjeistä on jo aiemmin voinut päätellä, että tarinaan kätkeytyy toinenkin salaisuus, jota kertoja ei paljasta. Tähän novelliin sisältyvään informaatioaukkoon viittaa muun muassa seuraava metatekstuaalinen upotus: Mutanen katselee kiinteistönvälittäjän seinällä olevaa humoristista kuvaa, jossa ”Jaska Jokunen sanoi Ressulle jotain englanniksi. Siinä oli yksi pitkä sana jota hän ei ymmärtänyt eikä siitä johtuen koko vitsin ydintä” (TR, 34). Upotus vihjaa, että myös sen heijastamasta tarinasta puuttuu jotain ymmärtämisen kannalta olennaista.

Miesten välillä tuntuu olevan jännitteitä, jotka johtuvat vanhoista selvittämättömistä asioista. Mutanen pohtii itsekseen, onko talonosto ollut ainoa syy pyytää Boman vierailulle, ja Boman suhtautuu epäluuloisesti Mutasen esittämiin, hänen elämäntilannettaan koskeviin kysymyksiin. Hän tuntuu kantavan syyllisyyttä jostain menneestä rikkomuksesta ja näkee painajaista, jossa Mutanen ajaa häntä takaa puukko kädessään. Vihje siitä, mistä miesten välisessä jännitteessä voisi olla kysymys, saadaan, kun Mutanen kauan epäroityään kysyy Bomanilta tämän naissuhteista. ”Se oli juuri sitä”, Boman ajattelee (TR, 54). Selvittämättömät asiat tuntuvat siis liittyvän naiseen, vaikka keskusteluyritys katkeaakin kesken eikä aiheeseen enää palata. On kuitenkin luultavaa, että kysymys on Bomanin ja Mutasen entisen vaimon Pirkon välisestä suhteesta. Mikään ei tosin viittaa siihen, että Boman olisi syyllinen Mutasten eroon. Jos jotain on tapahtunut Bomanin ja Pirkon välillä, siitä on jo vuosia aikaa.

Pirkko on itse aikanaan vihjannut tähän suuntaan kertomalla Mutaselle, että Boman on joskus salaa kosketellut hänen polveaan ravintolan pöydän alla. Pirkon paljastus nostaa novellin henkilösuhteita koskevan salaisuuden ainoan kerran lähelle pintaa. Tärkeässä kohtauksessa esiintyy merkitsevästi myös alluusio, joka vahvistaa epäilystä Pirkon ja Bomanin välisestä suhteesta. Pirkon tavoitteena on kylvää epäspua miesten välille, mutta Mutanen kääntää tilanteen Pirkkoon kohdistuvaksi moitteeksi: ”Ja sinä annoit sen tapahtua, papin tytär” (TR, 43). Mutasen vastaukseen sisältyy alluusio Juhani Ahon romaaniin *Papin tytär* (1885) sekä samalla tietysti myös sen henkilöiden tarinaa jatkavaan *Papin rouvaan* (1891).

”Taivaanrannan” ja Ahon romaaniparin henkilöiden väliset suhteet vertautuvatkin toisiinsa monin tavoin. Ahon romaanien päähenkilö Elli on papin tytär, joka rakastuu komeaan ja maailmaa nähneeseen Olavi Kalmiin, mutta päättyy naimisiin Kalmin rahvaanomaisen, fyysisesti vastenmielisen ja henkisesti lattean opiskelutoverin, pasto-

ri Aarnion kanssa. ”Taivaanrannassa” taiteellinen ja ulospäin suuntautunut Boman ja sulkeutunut, tosikkoomainen Mutanen muodostavat samankaltaisen parivaljakon kuin Kalm ja Aarnio, ja Ellin tavoin Pirkko on saanut miehekseen ystävyksistä vähemmän houkuttelevan. Ellillä ja Olavilla on lyhyt rakkaussuhde pastori Aarnion selän takana, ja ”Taivaanrannan” alluusio Ahon teoksiin antaa ymmärtää, että myös Pirkolla on voinut nuorena olla suhde Bomanin kanssa.

Kun epäily Pirkon ja Bomanin suhteesta on Aho-alluusion ansiosta herännyt, voi novellissa lisäksi nähdä vihjeitä siitä, ettei tämä suhde ole jäänyt vaille seurauksia: vaikuttaa siltä, että Boman on Mutasen vanhemman lapsen Tiinan todellinen isä. Kun Mutanen kertoo nuoremasta lapsestaan Timosta ja sanoo tuntuvan oudolta, että hänellä on jälkeläinen, Boman vastaa sen olevan ”biologinen totuus” (TR, 113). On merkillepantavaa, ettei kumpikaan mainitse Tiinaa tässä yhteydessä sanallakaan. Näin ollen hän ei ehkä kuulu tämän biologisen totuuden piiriin, vaan hänen isänsä on joku muu kuin Mutanen, siis mahdollisesti Boman. Toisessa yhteydessä, kun miehet *puhuvat* Tiinasta, Boman yrittää jostain syystä katsoa, onko Mutanen katkeran näköinen (TR, 29). Ravintolassa humalaiselta Bomanilta lipsahtaa, että hän olisi valmis vaikka tekemään ”ihmisen toisen sisään”. Tämän jälkeen Mutanen vaipuu ”synkkään puhumattomuuteen”. (TR, 97.) Nähtävästi Bomanin sanat osuvat arkaan kohtaan.

Uskottomuustulkinnan valossa jo miesten ensimmäisessä keskustelussa voi nähdä merkkejä novelliin kätkeytyvästä salaisuudesta. Dialogi havainnollistaa novellin tyyllistä vähäeleisyyttä ja vihjailevuutta:

Mutanen istahti sohvalle ja sytytti tupakan. Se nosti jalan toisen päälle.

- Tilanne on mikä on, se sanoi hiljaa.

- En minä sinua syytä, Boman sanoi.

- Mistä?

- Noin, ylipäänsä. Ei ihminen ole mikään toista tuomitsemaan.

- Pirkko minut jätti.

Boman katsoi Mutasta.

- Ymmärrän.

Hän käveli lattialla edestakaisin miettivän näköisenä.

Mutanen ojentautui karistamaan tuhkaa tupakastaan. Pitkä pylvästä tipahti matolle ja Mutanen peitti sen paljaalla jalallaan. (TR, 14.)

Pitkään erossa olleiden ystävysten kanssakäyminen alkaa töksähdellen. Lyhyet repliikit tuntuvat puhuvan toistensa ohi, minkä voi tulkita johtuvan siitä, että molemmat väistelevät sitä mistä olisi tarpeellista puhua. Bomanilta lipsahtaa heti alkuun paljastava maininta syyttämisestä tai pikemminkin syyttämättä jättämisestä, mikä tuntuu Mutasesta asiaan kuulumattomalta. Mistäpä häntä pitäisikään syyttää? Pikemminkin Bomanin repliikki tuntuisi viittaavan hänen omaan syyllisyyteensä, jota hän Mutasen edessä tuntee. Hän jatkaa paljastavaa puhettaan vetoamalla Vuorisaarnan kehotukseen jättää toiset ihmiset tuomitsematta. Tähän Mutanen vastaa hiukan epäsovasti Pirkon

olevan vastuussa avioerosta. Mutanen tuntuu olettavan, että Boman arvelee hänen jättäneen vaimonsa. Tätä voisi tulkita siten, että molemmat miehet tietävät, että Mutasella olisi ollutkin perusteita vaimonsa hylkäämiseen. Bomanin repliikki ”ymmärrän”, joka merkitsevästi toistuu novellissa monissa eri yhteyksissä (*TR*, 14, 20, 121), vihjaa niin ikään siihen, että molemmat tajuavat tilanteen salatut ja kiusalliset puolet, joita symboloi Mutasen jalallaan peittelemä savukkeentuhkapylväs.

Tulkintaa Bomanista Tiinan isänä vahvistavat alluusiot kahteen muuhunkin romaaniin, joissa kuvataan tuttavapiirissä tapahtuvaa pettämistä ja toisen miehen lasta kasvattavia miehiä. Novellin loppukohta on paitsi metafiktiivinen upotus myös viittaus Hannu Salaman romaaniin *Minä, Olli ja Orvokki* (1967). Sen viimeisellä sivulla päähenkilö, kirjailija Harri Salminen, saa tietää tuttavansa Ollin naisystävän Orvokin hukkuneen. Salminen ryhtyy miettimään, mitä tietää Orvokista, ja tähän tarina päättyy. (Salama 1986, 447.)

Samankaltaisen lopetuksen lisäksi Seppälän ja Salaman kertomuksissa on muitakin yhteisiä piirteitä. Mutasen eteisessä olevat poronsarvet (*TR*, 13) komeilevat jo Salmisten eteisen seinällä (Salama 1986, 11). Alkovi, jossa Mutanen kuulee Bomanin huohottavan ravintolasta löytyneen naisen kanssa (*TR*, 101), palvelee samankaltaisten tapahtumien näyttämönä Alhosen ryyppäjäsissä (Salama 1986, 99). Naisten raahaaminen ravintolasta mökille puolestaan muistuttaa Salmisen, Matsin, Ollin ja kumppaneiden ”sellumista” Orvokin ja muiden ”huorien” kanssa Ollin huvilalla. Varmuuden vuoksi naiset vielä oma-aloitteisesti vertautuvat Salaman naisiin allekirjoittamalla Mutasen pöydälle jättämänsä lapun nimimerkillä ”elokuun orvokit” (*TR*, 104).

Salaman romaaniin sisältyy useitakin pettämisesetelmia, joissa Salminen on yleensä pääosassa. Hänellä on romaanin kuluessa suhde sekä Ranen että Ollin morsiamen kanssa. Kaiken lisäksi Orvokki ilmoittaa odottavansa Salmisen lasta. Juuri Orvokin, Ollin ja Salmisen väliset suhteet vertautuvat ”Taivaanrannasta” esiin lukemaani kolmiodraamaan. Taiteilijat Salminen ja Boman vertautuvat toisiinsa, samoin huvilanomistajat Alhonen ja Mutanen. Bomanin unessa puukkoa heiluttava Mutanen vertautuu Olliin, jonka tuttavat tietävät herkäksi tarttumaan puukkoon.

Nimet Mutanen ja Boman tuovat puolestaan mieleen parivaljakon Muttinen ja Bongman Joel Lehtosen romaanissa *Kerran kesällä* (1917). Nimien samankaltaisuuden lisäksi Lehtosen romaaniin viittaa laivastovierailu, josta Mutanen lukee sanomalehdestä (*TR*, 54). Myös Aapeli Muttinen lukee lehdestä venäläisen torpedovenelaivaston vierailusta kaupungin satamassa (Lehtonen 1994, 287). Naisille katkeroituneet huvilanomistajat Matti Mutanen ja Aapeli Muttinen muistuttavatkin toisiaan monin tavoin, mutta Mutanen vertautuu myös Lehtosen tarinassa esiintyvään Matti Muikkuseen. Muikkunen on nousukas, joka isännöi huonossa hoidossa ränsistynyttä Vaskilahden kartanoa. Kuvaus Muikkusesta (mt., 33), jonka sisään astuva taiteilija Falk yllättää keskellä päivää

vuoteesta, rinnastuu kuvaukseen Mutasesta, jonka taiteilija Boman löytää nukkumasta sotkuisessa mökissään (TR, 13). Kiinnostavaa Muikkusessa Mutasen ”subhenkilönä” on se, että hän kasvattaa vieraan miehen lasta. Romaanissa on myös toinen samassa tilanteessa oleva mies, kauppaneuvos Könölin, jonka vanhemman tyttären todellinen isä on rikas liikemies Adler.

Aviorikosta käsittelevien intertekstien ohella novellilla on toinenkin laaja intertekstien ryhmä: suomalaiset sodan kuvaukset, jotka taustoittavat sekä novellin esittämää yhteiskuntakritiikkiä että maskuliinisuuden ongelmien tarkastelua. Novellissa mainitaan nimeltä Eino Hosian romaani *Tuliholvin alla* (1940), Olavi Paavolaisen muistelmateos *Synkkä yksinpuhelu* (1946), sotarunoilija Yrjö Jylhän runo ”Laulu Kuu-järvestä” (1936) sekä monet sota-ajan suosittu laulut. Näiden tekstien mainitseminen ei vaadi paljon sanoja, mutta niiden avulla aktivoidaan käytännössä koko suomalainen sotakirjallisuus monine äänineen ja arvoineen taustoittamaan kuvausta Bomanin ja Mutasen vierailusta sota-aluksella.

Kahta tärkeintä sotakirjallisuuden intertekstiään novelli ei kuitenkaan paljasta yhtä avoimesti. Novellissa on kohta, jossa Boman ja Mutanen ajavat taksilla Mutasen mökille kaksi ravintolasta löytynyttä naista mukanaan. Matkan aikana siteerataan Jylhää ja lauletaan Reino Helismaan sanoittamaa kappaletta ”Täysikuu”. Intertekstuaalisen tulkintakehyksen aktivoivien sitaattien lisäksi kertoja vihjailee koko kohtauksen olevan intertekstuaalinen: Mutanen, jonka näkökulmasta kohta fokalisoituu, ajattelee ”kokeneensa tämän kaiken jo monta kertaa” (TR, 98). Lisäksi hänestä tuntuu siltä kuin ”auto olisi voinut olla matkalla mihin tahansa” (TR, 99), mikä niin ikään viittaa kohtauksen ei-ainutkertaisuuteen. Se rakentuukin kokonaisuudessaan Paavo Rintalan *Sissiluutnantin* (1963) varaan. Rintalan romaanissa on vastaava kohta (mt., 126–132), jossa luutnantti Takala ja kapteeni Kokkonen ottavat huoltoportaasta kaksi lottaa mukaansa etulinjaan. Riehakas Takala istuu takapenkillä naisten välissä kädet näiden kaulalla, ja samoin tekee Boman. Paheksuva Kokkonen istuu etupenkillä kuljettajan vieressä, samoin tekee vastahakoinen ja kiusaantunut Mutanen. Perillä etulinjassa Takala ”parittelee” toisen lotan kanssa saunan pukuhuoneen penkillä; ”Taivaanrannassa” pukuhuoneen penkille puolestaan päätyy Mutanen, joka, ironista kyllä, joutuu jälleen kerran luovuttamaan vuoteensa Bomanin käytettäväksi ja päätyy näin symbolisesti toistamaan kokemansa nöyryytyksen sen sijaan että saisi vuosien takaiset asiat vihdoin selvitettyä.

Mutasen mökkinaapuri Eerolan nimi puolestaan viittaa samannimiseen hahmoon Väinö Linnan *Tuntemattomassa sotilaassa* (1954). Kuolevasta ja houraillevasta sodan uhrista on tosin Seppälän ironisessa tarinassa tullut terveyttä uhkua, sotaa ihannoiva tervaskanto. Nimen lisäksi Linnan romaaniin viittaa eräs Eerolan suuhun laitettu lause: hän lohduttaa krapulaista Bomania, joka krapulaansa salaillakseen valehtelee vilustu-

neensa laivastovierailun yhteydessä, sanomalla että tämän ”uhri ei ollut turha” (*TR*, 105). Sanat ovat peräisin *Tuntemattoman sotilaan* kertojalta, jonka mukaan talvisodan veteraanit pohtivat, ”[o]liko uhrimme ollut turha” (Linna 1955, 5). Eerolan hahmon ironisuutta lisää se, että hänen ulkomuotonsa, vegetaristinen elämäntapansa ja luonnonmukaisuutta painottavat terveysteoriansa ovat peräisin toiselta Linnan henkilö-hahmolta, *Täällä Pohjantähden alla* -trilogian (1959–1962) räätäli Halmeelta, jonka maailmankatsomus kieltää kaiken tappamisen.

Bomanin nimi viittaa Pentti Holapan samannimiseen novelliin kokoelmassa *Muodonmuutoksia* (1959). Holapan Boman on koira, joka oppii puhumaan ja kasvattaa lopuksi itselleen siivet voidakseen lentää. Bomanissa ”kaulapannalla varustettu ja siivitetty eläin” ovat ”alinomaisessa vuorovaikutuksessa” (1959, 54–55). Näin se on eksistentiaalinen vertauskuva ihmisestä, jonka olemista luonnehtivat toisaalta äärimmäinen vapaus, toisaalta tietystä tilanteesta olemisen eli ne ulkoiset ja sisäiset rajoitukset, joiden puitteissa valinnat on tehtävä.

Holapan Boman on sekä Mutasen että Bomanin kirjallinen esikuva. Nimen synnyttämää kytkeä vahvistaa Bomanin osalta kertojan huomio, että hän raatelee grillattua broileria ”kuin koira” (*TR*, 53). Toisaalta myös sateessa kastuneen Mutasen hampaat kalisevat kuin koiralla (*TR*, 77), ja aiemmin hän on roikottanut käsivarsiaan ”sivuillaan niin kuin joitain ylimääräisiä kasvannaisia” (*TR*, 29), mikä viittaa Boman-koiran kasvattamiin siipiin.

Taru Väyrynen (2001, 186–188) tulkitsee Bomanin siipien kuvaavan yhtäältä taiteen syntyä ja toisaalta viittaavan Platonin *Faidrokseen*, jossa kerrotaan myytti sielun liikkeistä aineellisen todellisuuden ja ideaalisen tosiolevan välillä. Kauneuden herättämä rakkaus saa Sokrateen mukaan sielun kasvattamaan itselleen siivet, joiden avulla se voi kohota katsomaan tosiolevaista. Samalla myös rakkauden kohde saa siivet nähdesään kauneutensa heijastuvan rakastuneesta. Väyrysen mukaan Bomanin ja sen omistajan suhde muistuttaa tätä vastavuoroista siipien lahjoitusta. Bomanin siipien kasvun edellytyksenä on tosin myös ruumiillinen rakkaus: se saa siipensä vasta annettuaan periksi eläimelle itsessään ja pariteltuaan tavallisten koirien kanssa. Siivekäs Boman on siis vertauskuva ihmisestä, joka toteuttaa itseään sekä rakkauden että taiteen tai jonkin muun elämälle merkityksen antavan tehtävän avulla. Myös Seppälän henkilöt pyrkivät siivilleen, mutta kuten Mutasen roikottamat käsivarret vihjaavat, yritys ei toteudu missään niistä merkityksistä, joita siivet saavat. Taiteen, tieteen ja rakkauden siivet ovat heille vain irvikuva siitä, mitä ne voisivat olla.

”Taivaanrannan” henkilöt ja sen fiktiivinen todellisuus ovat siis läpikotaisin intertekstuaalisia, aiempien tekstien yksityiskohdista rakennettuja. Intertekstuaalisuus mahdollistaa novellin suhteuttamisen suomalaisen proosan traditioon ja sen eri tyyli-suuntiin. Aho-alluusio, joka ainakin ”Taivaanrannan” omalla mittapuulla mitattuna on

varsin näkyvä, kiinnittää huomion siihen, mistä novellissa on salatusti kyse: se on tarina 1800-luvun realistiselle ja naturalistiselle kirjallisuudelle tyypillisestä, traagisiin seurauksiin johtavasta aviorikoksesta (vrt. Maijala 2008, 79). Pastori Aarnion lisäksi Mutasen hahmossa voikin nähdä muistumia myös esimerkiksi Dostojevskin *Ikuisen aviomiehen* (1870) Pavel Pavlovitšista, joka joutuu naisasioissa toistuvasti ystävänsä pettämäksi, tai Tolstoin *Anna Kareninan* (1875–77) Kareninista, tunnollisesta virkamiehestä, joka menettää vaimonsa Vronskille, komealle upseerille. ”Taivaanrannan” metonymisessa kontekstissa on melkein päsoittelevaa, että Bomanin arvuutella Pirkon lähdön syitä Mutanen arvelee tämän ainoan tavoitteen elämässä olevan ”kuolla kunniallisesti joku Tolstoi tai virkkuutyyny kourassa” (TR, 47). Mutasen arvio entisestä vaimostaan ei ole järin uskottava, ja siihen sisältyvä alluusio Tolstoin kunnianttomasti kuolevaan naishahmoon vihjaakin Pirkon toivoneen elämänsä vaihtelua ja intohimoa.

”Taivaanrannan” intertekstuaalisten suhteiden avulla voi havainnollistaa tyylin normatiivista ulottuvuutta (ks. Compagnon 2004, 125), joka ilmenee novellissa ironisina viittauksina toisenlaista tyyliä edustaviin teoksiin. Esimerkkinä tästä on sisäkertomus Mutasen ja Pirkon vierailusta Kaarlo Sarkia -museossa. Sarkia teoksineen ironisoituu, kun museon ovenpielessä olevan roskaämpärin ”roskia”-teksti assosioituu Mutasen mielessä Sarkiaan. Ironian voi tulkita kohdistuvan Sarkian riimeillä ja rytmeillä koreilevan ja kuolemaa romantisoivan tyylin vanhanaikaisuuteen, ja se vain voimistuu, kun museon opas saapuu humalaisena paikalle ”koko Sarkian” unohtaneena. (TR, 31.)

Toinen ironian kohteeksi joutuva kirjailija on Eino Hosia, jonka romaani *Tuli holvin alla* on koomisena hahmona kuvatun Eerolan suosikkiteos. Romaani kertoo talvisodasta, ja se mytologisoi suomalaisten puolustustaistelua vyöryttämällä Raamattuviittauksia, joiden ansiosta suomalaiset sotilaat vertautuvat ristiinnaulittuun Jeesukseen ja Suomen kansa Israelin valittuun kansaan, joka juuri erikoisemasensa vuoksi on velvoitettu kärsimään. Hosian kirja ja sen myötä Eerola edustavat suomalaisen soturikunnan ihannointia, jota ”Taivaanranta” kritisoi. Hosia ja Sarkia ovat molemmat suomalaisen modernismin läpimurtoa edeltäneiden 1930- ja 1940-lukujen kirjailijoita, joten heidän ironisoimistaan voisi pitää osoituksena ”Taivaanrannan” kiinnittymisestä viisikymmenlukulaiseen estetiikkaan. Viisikymmenlukua novellissa edustavat myös sen suhteet Holapan eksistentiaaliseen ”Boman”-novelliin sekä Linnan teosten realismiin.

Realismin ja modernismin ohella tässä intertekstuaalisten viittausten runsaudessa voi kuitenkin nähdä enteitä *Super Marketin* jälkeisen tuotannon postmodernistisista kerronnan ja merkityksenannon (tai merkityksen lykkäämisen/kyseenalaistamisen) keinoista (vrt. Karkama 1994, 303–304). Realistista ”läpinäkyvyyttä” ja viisikymmenlukulaista vähäeleisyyttä kunnioittavasta pinnastaan huolimatta ”Taivaanranta” on postmodernin ajan kirjallisuutta: se poimii kirjallisuuden traditiosta viittauskohteita ja leikkii niillä suvereenisti, ironisoiden mutta silti vakavin tarkoituksin. Postmoder-

nismi ja merkitysten problematisoituminen ei Seppälän tapauksessa tarkoitakaan nihilististä merkityksistä luopumista. Tarkastelen artikkelini lopuksi sitä, millainen käsitys merkityksellisyuden ehdoista ”Taivaanrannasta” välittyy.

Tyyli ja maailmankatsomus

”Taivaanranta” on kuvaus ongelmallisista, valheellisiksi muuttuneista ihmissuhteista ja yksinäisyydestä, mutta samalla se käsittelee yleisemmin inhimillisen olemassaolon ehtoja ja elämän mielekkyyden katoamista.³ Sekä taiteilija Boman että luonnontieteilijä Mutanen ovat ammatillisessa umpikujassa. Bomanin tulokseton taiteilu on jo pitkään tuntunut itsepetokselta, ja Mutasen suuri projekti, suomalaisten perhoslajien kokoelma, on valmis. Molemmilta miehiltä on riistetty tehtävä, joka antaisi heidän olemassaololleen merkityksen, ja he reagoivat tilanteeseen itselleen luonteenomaisesti: Boman palaa kotiinsa ja jatkaa tarkoituksetonta olemistaan, Mutanen puolestaan päättää lopettaa elämänsä. Seppälän tyyliä tyyliä on se, että Mutasen kuoleman vihjataan olevan suoraselkäisempi valinta kuin Bomanin jatkettu itsepetos.

Bomanin eksistentiaalista tilannetta kuvastaa kohtaaus kotimatkalta: ”Viimeisestä liikenneympyrästä erkani teitä moneen suuntaan. Boman piti rattia samassa asennossa ja kiersi tyhjän ympyrän kolme kertaa ennen kuin valitsi niistä yhden” (*TR*, 118). Seuraavan luvun alussa Boman löytyy makaamassa kaupunkiasuntonsa sijaamattomalla vuoteella, joten mitään uutta ratkaisua hän ei ole kyennyt tekemään. Liikenneympyrän tyhjyys tosin antaa ymmärtää, ettei mitään mielekkäitä vaihtoehtoja olisi ollutkaan. Mutaseen verrattuna hän osoittautuu juuri sellaiseksi huijariksi, joiksi Mutasen naapuri Eerola taiteilijoita epäilee (*TR*, 51) ja jollainen hän itekin myöntää olevansa (*TR*, 81).

Päähenkilöiden ratkaisuja kuvastaa kohtaaus, jossa he ovat katsomassa myytävänä olevaa taloa. Myyjä, välittäjä, Boman ja Mutanen ovat kiivenneet vintille. Mutanen huomaa hämähäkinverkon, jossa kaksi vielä elävää kärpästä pörisee yrittäen päästä pakenemaan. Hän vapauttaa kärpäset, joista toinen lähtee heti lentoon, mutta toinen juuttuu hetken käveltyään ”vakaasti paikalleen” eikä suostu enää osoittamaan elonmerkkejä. (*TR*, 88–90.) Vapautetut kärpäset vertautuvat novellin päähenkilöihin ja symboloivat samalla yleisemmin modernistiseen ”välitilaan” (ks. Karkama 1994, 209–239) joutuneita ihmisiä, joiden olemassaoloa perinteiset maailman hahmottamisen tavat eivät enää kannatele. Paikoilleen jähmettyvä kärpänen vertautuu Mutaseen, jonka ratkaisua sen käyttäytyminen ennakoii. Lentoon lähtevä kärpänen taas vertautuu Bomaniin, joka kykenee elämään vailla sitovia kahleita.

Miehet poistuvat vintiltä ”täsmälleen päinvastaisessa järjestyksessä kuin olivat sinne nousseet” (*TR*, 90). Koska Mutanen on tapansa mukaan noussut vintille joukon viimeisenä, hän siis poistuu sieltä ensimmäisenä. Tämä vihjaa hänen tehneen ratkaisun, ottaneen vastuun omasta olemassaolostaan uudella tavalla. Hän on muuttunut ”jälki-

joukon valvoja[sta]” (TR, 42) omat valintansa tekeväksi yksilöksi, ja hänen valintansa on kuolema, joka Martin Heideggerin mukaan on yksilön (*Daseinin*) ”[o]min, riippumaton, sivuuttamaton ja varma mahdollisuus” (2000, 324) ja jota kohti olemassaolon tulee suuntautua. Bomanin rinnalla Mutanen näyttäytyy autenttisenä yksilönä, joka ei väistele kuolemaansa.

Eksplisiittisemmin muttei suinkaan vähemmän tylynä sama elämäkatsomus käy ilmi *Tunnetteko tyypin?* -kokoelman (1995) lyhytproosatekstistä ”Mies palasi kaupungista kusi housussa”, jossa rappioalkoholistin kuvaus päättyy seuraavaan elämänfilosofiseen julistukseen:

Väitetään, että elämä on arvo sinänsä kaikissa olosuhteissa, mutta tämän tarinan opetus on päinvastainen: tässä laahustaa kusi housussa kaupungista kotiin mies joka ei koe elämällään olevan vähintäkään merkitystä. Hänellä ei ole sen jatkamisen halua eikä kykyä ja hänen lähiympäristönsä on asiasta täsmälleen samaa mieltä. Vielä hetken pitää kuitenkin asennoitua niin kuin asevelvollisen palveluksen viimeisinä, tarkoituksettomina päivinä: olla täytyy. (Seppälä 1995, 99–100.)

Seppälän teoksissa merkityksetön olemassaolo on arvotonta. Henkilöt kuvataan usein tilanteissa, joissa elämän tarkoituksettomuus paljastuu heille. Myönteisimmässä valossa esitetään ne henkilöt, jotka osaavat tehdä tilanteestaan oikean johtopäätöksen.

”Taivaanrannasta” voi silti löytää myös vaihtoehtoisia tapoja tulkita Mutasen ratkaisua. Kun hän kertoo Bomanille elämäntyönsä olevan tehty, Boman vastaa sen olevan mahdotonta: ”Ei Sisyfos saa kiveään koskaan vuoren laelle.” Albert Camus’n tunnettua tulkintaa mukaillen Boman näkee päättymätöntä kivenvierittämisingaistustaan manalassa kärsivässä Sisyfoksessa ihmisen vertauskuvan: ”Sisyfos on ihminen yleensä. Jokainen ihminen on Sisyfos.” (TR, 50.) Camus’n mukaan jumalattomaan maailmaan hylätty, absurdiin vapauteensa tuomittu ihminen voi Sisyfoksen tavoin kohota kohtalonsa yläpuolelle halveksimalla sitä ja olemalla ”päiviensä herra” (Camus 1962, 106). Camus’laisesta näkökulmasta Mutasen itsemurha näyttäytyisi näin pikemminkin luovuttamisena kuin autenttisenä valintana. Bomankaan ei oikein tahdo yltää Camus’n Sisyfoksen ylevyyteen, mutta kiven vieriminen takaisin laaksoon antaa hänelle kuitenkin mahdollisuuden jatkaa elämäänsä.

Viitteet pahalaiseen ja Jumalaan tuovat kristillisen maailmankatsomuksen osaksi novellin merkitysvaruutta. Sen mukaan itsemurha on kadotukseen johtava rikkomus Jumalan käskyjä vastaan. Kadotukseen joutumista kutsutaan *Raamatussa* toistuvasti hukkumiseksi, ja näin ollen Mutasen kuolintapa voitaisiin tulkita myös osoitukseksi hänen ratkaisunsa tuomittavuudesta. Tällaiset vihjeet kristilliseen tulkintaan on joka tapauksessa ymmärrettävä ironisiksi, mikäli eksistentiaalisista tulkintavaihtoehdoista halutaan pitää kiinni.

Ehkä eri tulkintatapojen välillä ei tarvitse yrittääkään tehdä valintaa. Voidaan ajatel-

la, ettei novellin tavoitteena ole arvottaa Mutasen ratkaisua vaan tarjota lukijalle joukko mahdollisia arvottamisen lähtökohtia. Lukija voi valita niistä jonkin tai päätyä hyväksymään sen, ettei ongelmaan ole oikeaa vastausta. ”Taivaanrannan” moniarvoisuus toistaa maailmankuvan tasolla novellin yksityiskohtien monimerkityksisyyttä ja sen henkilöhahmojen intertekstuaalista monilähteisyyttä. Novellin arvomaailma voidaankin hyvin laskea yhdeksi sen tyyllillisistä piirteistä.

Tyyli ja representaatio

”Taivaanrannan” päähenkilöiden yksilöllisillä valinnoilla on yleisempääkin merkitystä: ne kuvastavat luonnontieteen ja taiteen vastakohtaisia tapoja suhtautua todellisuuteen. Boman luonnehtii taiteilijaa traagiseksi poikkeusyksilöksi, joka on tuomittu aina näkemään heinäseipäessä muutakin kuin heiniä. Luonnontieteilijälle riittää Bomanin mukaan se, että hämähäkillä sanotaan olevan kuusi jalkaa; tiede mittaa ja luokittelee ilmiöitä, taide antaa niille merkityksiä. Vaikka Bomanin harjoittama taiteilijuuden mystifointi onkin hiukan koomista ja ironisoitua, hänen taidekäsitteensä voi kuitenkin tulkita myös novellin sisäistekijän näkemykseksi taiteen merkityksestä.

Taiteellisen representaation kysymyksiä ilmentää novellissa Bomanin piirros tervalepystä, jossa hän näkee sanoin selittämätöntä herkkyyttä. Mutanen ei tätä herkkyyttä tavoita, mutta tarpeeksi kauan katsottuaan hän on hetken ajan näkevinään kuvassa ihmiskasvot. (*TR*, 110–113.) Todellisuuden taiteellinen representaatio sallii ihmisen nähdä todellisuudessa oman kuvansa, kokea maailman tuttuna ja merkityksellisenä. Todellisuus ei ole ihmistä varten tehty, asioilla ei ole merkitystä itsessään, vaan ihmisen on se niille annettava. Tätä taiteen tehtävää ”Taivaanrantakin” toteuttaa, mikä selittää sen näennäisen paradoksin, että novelli kuvaa merkitysten katoamista mutta on samalla merkitystä täynnä. (Vrt. Koskela 1987.)

Nämä merkitykset eivät mahdollista yhtenäistä, koherenttia tulkintaa. Se tekstin kokonaisuutta kuvastava tyyllinen periaate, jonka selvittämisen aluksi asetin tavoitteekseni, onkin hiukan paradoksaalisesti monitulkintaisuus, jonka taustalla on modernille proosalle tyypillinen pyrkimys kuvata yksilön rajoittunutta ja epävarmaa kokemusta todellisuudesta. Tätä tavoitetta palvelee myös johdonmukainen henkilöfokalisaatio. Jo novellin nimi tuo tekstiin yksilöllisyyden tematiikan: taivaanranta, horisontti, määräytyy jokaiselle yksilöllisesti hänen kulloisenkin sijaintinsa mukaan. Lisäksi se on aina liikkeessä ja pakenee havaittunsa. Novellin viimeisellä sivulla on seuraava, kaiken havaitsemisen subjektiivisuutta korostava kuvaus: ”Pihalta alkoi kuulua maton hakkaamisen ääni, ja kun Boman meni ikkunalle, hän huomasi lyöjän käden olevan aavistuksen verran myöhässä tai päin vastoin.” (*TR*, 121). Äänen ja valon nopeuden yhteismitattomuus vääristää kuulo- ja näköhavainnon välisen suhteen, ja havaittajan ongelmana on päättää, kumpaa havaintokokemuksen komponenttia hän pitää normi-

na, kumpaa normista poikkeavana. Kohtaus kuvastaa jälleen hyvin novellin vähäeleistä tyyliä: selityksiä vaille jäävä pieni havainto laajenee lukijan mielessä kokonaisen todellisuuskäsityksen vertauskuvaksi.

Inhimillisen olemassaolon rajoittuneisuuden ohella monitulkintaisuus kuvastaa erityisesti modernin yhteiskunnan ristiriitoja. Mutanen on maalaispoika, joka on riuhtaistu juuriltaan tavoittelemaan paikkaa sivistyneistön joukossa. Hän on kuitenkin jäänyt yrityksessään puolitiehen. Boman toteaa pilalle mennyttä elämäänsä valittavalle Mutaselle: ”Tätä kaikkea kutsutaan yhteiskunnalliseksi rakennemuutokseksi. [--] Sinä et ole mukautunut muutokseen. Sinun maailmasi on jo mennyt. Sinä olet puolivälin ihminen.” (TR, 80.) Näin eksplikoituu se välitilassa oleminen, jota verkosta vapautetut karpäset symboloivat. Modernin maailman ristiriitaisia vaatimuksia puolestaan symboloi Mutasen kohtaloksi koitua ristiaallokko, johon hän lähtee Eerolalta, aikansa eläneiden arvojen edustajalta, lainatulla kiikkerällä veneellä. ”Taivaanranta” kuvaa modernin subjektin pirstoutuneisuutta ja perustattomuutta ongelmallisena, jopa traagisena asiana. Suhteessaan subjektin problematiikkaan novelli – tai ainakin Mutasen henkilö-hahmo – edustaa siis pikemminkin modernistista kuin vapautuneeseen identiteeteillä leikkittelyyn perustuvaa postmodernistista näkökulmaa.

Tekstin monitulkintaisuutta kuvastaa myös metatekstuaalinen upotus: ”Boman alkoi touhuta kahvivettä kaasuliedelle. Letku kulki lieden takaa komeroon. Boman avasi oven ja tutki lattialla olevan kaasupullon korkin symboleja. Nuolia oli siinä molempiin suuntiin.” (TR, 15.) Korkin symboleja tutkivan Bomanin tavoin tekstin symboleja ja viittauksia tutkiva lukija saa huomata, että vihjeet osoittavat moniin mahdollisiin tulkintoihin, joista hänen on valittava. Boman voi olla Mutasen tyttären isä tai sitten ei. Mutasen kuolema voi olla itsemurha tai onnettomuus. Jos se on itsemurha, sen syyinä voi olla ystävän ja vaimon yhteinen petos, mutta yhtä hyvin itsemurhayllykkeen voi laukaista avioero, elämäntyön valmistuminen tai se, että tavoiteltua taloa (ja siten vertauskuvallisesti ehjää identiteettiä) ei löydy. Tyly tyyli sysää vastuun tulkinnoista lukijalle.

Lopuksi

Tyylianalyysini teoreettisena lähtökohtana oli Antoine Compagnonin avara käsitys tyylin eri ulottuvuuksista. Olen omaksunut Compagnonilta pikemminkin yleisen asenteen tyyliä kohtaan kuin turvautunut hänen luokitteluunsa mahdollisista tyylin tarkastelemisen tavoista. Lähtökohtaani voidaan kritisoida väittämällä, että siinä tyyli merkitsee kaikkea eikä siis enää mitään. Olen pyrkinyt osoittamaan, että merkityksenannon tyyliä tutkimalla voidaan saavuttaa kiinnostavia tuloksia, vaikka tyylin käsitettä joudutaankin tällöin laajentamaan, kenties triviaalin rajoille saakka. ”Taivaanranta”, kuten Seppälän muutkin tekstit, on siinä määrin intertekstien läpäisemä, että sen tyylin tutkiminen

intertekstuaalisuuden pois sulkevasta näkökulmasta olisi tarkoituksetonta. Suppeammin ymmärretyn tyylikäsitteen valossa ”Taivaanrannan” kielellistä tyyliä voisi kutsua läpinäkyväksi: se ei pakota lukijaa kiinnittämään huomiota kieleen vaan mahdollistaa tarinan lukemisen realistisena todellisuuden kuvauksena. Vasta merkityksenannon tyyliä tutkittaessa käy ilmi tämän todellisuusilluusion läpikotaisin intertekstuaalinen rakentuminen. Yhteenvetona voidaan esittää, että ”Taivaanrannan” metonymisyyteen ja vihjaavuuteen perustuvat tyylikeinot ilmaisevat todellisuuden monitulkintaisuutta, josta seuraa mimeettisten taideteosten monitulkintaisuus.

”Taivaanranta” on tyypillistä modernia suomalaista proosaa yhdistäessään realismia, modernistisia ja postmodernistisia tendenssejä (ks. Karkama 1994, 298–299), joiden voi yleistäen katsoa vastaavan sen yhteiskunnallisia, eksistentiaalifilosofisia ja representaation kysymyksiä käsittelevää tematiikkaa. Näihin teemoihin olen tilanpuutteen vuoksi voinut vain viitata, joten niiden perusteellisempi tarkasteleminen jää tulevan Seppälä-tutkimuksen asiaksi. Toivon osoittaneeni, että Seppälän teoksia tutkittaessa on syytä lukea tyylien rivien lisäksi myös niiden rehevät välit, jotka rikastavat tulkintaa ja ohjaavat tulkitsijaa uusiin ja yllättäviinkin suuntiin.

Viitteet

¹ Yhteyttä *Torni*-kokoelman (1986) niminovelliin vahvistaa henkilöasetelman samankaltaisuus: Molemmissa novelleissa kuvataan kahden miehen välistä jännittyntä yhdessäoloa. Toinen miehistä on molemmissa tapauksissa äskettäin eronnut.

² Paholaisviitteitä on monissa muissakin Seppälän teksteissä. Syksyllä 2008 ilmestynyt romaani on jopa nimeltään *Paholaisen haarukka*. Kirjan nimi kuvastaa artikkelin johdannossa mainitsemani suuntausta Seppälän tuotannossa: myöhempien teosten tematiikka on eksplisiittisempää kuin aikaisempien.

³ Erkki Sevänen valmistele parhaillaan tutkimusta, jossa hän tarkastelee Seppälän teoksia kuvauksina mielekkään olemassaolon tavoittelusta.

Lähteet

TR = SEPPÄLÄ, JUHA 1987: *Taivaanranta. Proosaa*. Helsinki: WSOY.

CAMUS, ALBERT 1962/1942: Sisyfoksen myytti. *Esseitä*. Alkuteos: *Le mythe de Sisyphe*. Suom. Leena Löfstedt. Helsinki: Otava, 102–107.

COMPAGNON, ANTOINE 2004/1998: *Literature, Theory, and Common Sense*. Alkuteos: *Le Démon de la théorie: littérature et sens commun*. Trans. Carol Cosman. Princeton and Oxford: Princeton University Press.

DÄLLENBACH, LUCIEN 1989/1977: *The Mirror in the Text*. Alkuteos: *Le Récit spéculaire*:

- essai sur la mise en abyme*. Trans. Jeremy Whiteley and Emma Hughes. Cambridge: Polity Press.
- ECO, UMBERTO 1992/1985: Postmodernism, Irony, the Enjoyable. *Modernism/Post-modernism*. Ed. Peter Brooker. Longman Critical Readers. London and New York: Longman, 225–228.
- HAAPALA, VESA 2003: Kutsuja, hyppyjä, tilavaa puhetta. Pentti Saarikosken myöhäistuotannon metonymisia ratkaisuja. *Kuvien kehässä. Tutkielmia kirjallisuudesta, poetiikasta ja retoriikasta*. Toim. Vesa Haapala. Tietolipas 191. Helsinki: SKS, 144–182.
- HEIDEGGER, MARTIN 2000/1927: *Oleminen ja aika*. Alkuteos: *Sein und Zeit*. Suom. Reijo Kupiainen. Tampere: Vastapaino.
- HOLAPPA, PENTTI 1959: *Muodonmuutoksia*. Helsinki: WSOY.
- JAKOBSON, ROMAN 1987/1956: Two Aspects of Language and Two Types of Aphasic Disturbances. *Language in Literature*. Ed. Krystyna Pomorska and Stephen Rudy. Cambridge, MA and London: The Belknap Press of Harvard University Press, 95–114.
- KANTOKORPI, MERVİ 2004: Shokkihoitoa alusta alkaen. *Helsingin Sanomat* 18.9.2004.
- KARKAMA, PERTTI 1994: *Kirjallisuus ja nykyaika. Suomalaisen sanataiteen teemoja ja tendenssejä*. Helsinki: SKS.
- KIRSTINÄ, LEENA 2007: *Kansallisia kertomuksia. Suomalaisuus 1990-luvun proosassa*. Helsinki: SKS.
- KOSKELA, LASSE 1987: Tylyä tyyliä ja kohtalaista hapuilua. *Parnasso* 6/1987, 395–396.
- KOVALA, URPO 2004: Modernistinen lukutapa ja sen kritiikki. *Katkos ja kytkös. Modernismin ja postmodernismin subde traditioon*. Toim. Katriina Kajannes, Leena Kirstinä ja Annika Waenerberg. Helsinki: SKS, 78–95.
- LEECH, GEOFFREY & SHORT, MICHAEL 1981: *Style in Fiction. A linguistic introduction to English fictional prose*. English Language Series 13. London and New York: Longman.
- LEHTONEN, JOEL 1994/1917: *Kerran kesällä*. Helsinki: SKS.
- LINNA, VÄINÖ 1955/1954: *Tuntematon sotilas*. Yhdeksäs painos. Helsinki: WSOY.
- MAIJALA, MINNA 2008: *Passion vallassa. Hermostunut aika Minna Canthin teoksissa*. Helsinki: SKS.
- MAKKONEN, ANNA 1992: Kokeilijoita ja sivullisia. Näkökulmia 1950-luvun proosaan. *Avoin ja suljettu. Kirjoituksia 1950-luvusta suomalaisessa kulttuurissa*. Toim. Anna Makkonen. Helsinki: SKS, 93–121.
- MIETTINEN, ARTO 2008: *Kansallisen uudet tulkinnat. Suurten kertomusten problematisoituminen Juha Seppälän tuotannossa*. Lisensiaatintutkielma. Joensuun yliopisto.
- NIEMI, JUHANI 1994: *Modernia muotoa etsimässä. Suomalaisen proosan modernismin juurilla*. Julkaisuja 34. Tampereen yliopisto, Suomen kirjallisuus.
- RINTALA, PAAVO 1963: *Sissiluutnantti. Proosaa rinta- ja kurkkuaänille*. Helsinki: Otava.
- SALAMA, HANNU 1986/1967: *Minä, Olli ja Orvokki*. Romaanit 2. Helsinki: Otava.

SARKIA, KAARLO 1996/1944: *Runot*. Kolmastoista painos. Helsinki: WSOY.

SEPPÄLÄ, JUHA 1986: *Torni. Novelleja*. Helsinki: WSOY.

SEPPÄLÄ, JUHA 1995: *Tunnetteko tyypin? Tapauksia, oikkuja, sattumuksia*. Helsinki: WSOY.

TARKKA, PEKKA 2000: *Suomalaisia nykykirjailijoita*. Kuudes laitos. Helsinki: Tammi.

VÄYRYNEN, TARU 2001: *Pentti Holappa. Kirjailijakuva vuoteen 1961*. Helsinki: Yliopistopaino.

WELLEK, RENÉ & AUSTIN WARREN 1968/1949: *Theory of Literature*. Third Edition. A Harvest Book 75. New York: Harcourt, Brace & World, Inc.

YAGODA, BEN 2004: *The Sound on the Page. Style and Voice in Writing*. New York: HarperResource.

Veli-Matti Pynttari

**”Vain tämä menettelytapa tuntuu tulokselliselta”
T. Vaaskiven kulttuurikritiikin tyylistä *Vaistojen kapinassa*
(1937) ja *Huomispäivän varjossa* (1938)**

Pyrkimys esitellä psykoanalyysia suomalaiselle lukijakunnalle nosti Tatu Vaaskiven (1912–1942) kulttuurikriittisen teosparin *Vaistojen kapina* (1937) ja *Huomispäivän varjo* (1938)¹ kohutuksi tapaukseksi 1930-luvun lopun suomalaisessa kulttuurikeskustelussa. Nuoresta iästään huolimatta Vaaskivi oli 1930-luvun alkupuolella ehtinyt toimia lukuisissa lehdissä kirjallisuuskriittikkona, mutta hänen varsinainen luova kautensa alkoi vasta vuosikymmenen lopulla. Lähes samanaikaisesti kulttuurikriittisen teosparin kanssa ilmestyivät elämäkerta F. E. Sillanpäästä (1937) ja historiallinen romaani *Loistava Armfelt* (1938). *Vaistojen kapinan* ja *Huomispäivän varjon* jälkeen Vaaskivi keskittyi kaunokirjallisuuteen ja kirjoitti kaksiosaisen romaanin *Yksinvaltiat I-II* (1941–42) keisari Tiberiuksesta. Ennen kuolemaansa Vaaskivi kirjoitti vielä romaania *Pyhä Kevät*, joka julkaistiin postuumisti ja keskeneräisenä vuonna 1943. Elinaikanaan Vaaskivi julkaisi näiden lisäksi matkakirjan *Rooman tie* (1940).

Vaistojen kapinan katsottiin olevan ensimmäinen suomenkielinen kokonainen teos Freudin teorioista, joka ei edellyttänyt lukijalta lääketieteellistä asiantuntemusta. *Vaistojen kapina* ja *Huomispäivän varjo* erosivat muutamaa vuotta aiemmin julkaistusta Yrjö Kuloveden² *Psykoanalyysista* (1933) siinä, että Vaaskivi ei edes tavoitellut psykoanalyysin tieteellisesti pätevää esittelyä, saati arviointia. Nuoren kriitikon päämääränä oli paremminkin hahmotella suomalaiselle lukijakunnalle psykoanalyysin asemaa eurooppalaisen hengenelämän kartalla, kuten hän *Vaistojen kapinan* esipuheessa totesi (VK, 7). Psykoanalyysi merkitsikin Vaaskivelle modernin eurooppalaisen ihmisen maailmankatsomusta, ”aikakauden myyttiä” (VK, 6), jonka määräävänä piirteenä oli ”tietoisien” intellektin ja ”tajuttomien” vaistojen vastakkainasettelu niin yksilön kuin kulttuurinkin tasolla. Vaaskiven kunnianhimoisena tavoitteena *Vaistojen kapinassa* ja *Huomispäivän varjossa* oli, kuten Juhani Ihanus on todennut, kuvata psykoanalyysin kautta eurooppalaisen ihmisen sielunkriisiä ja koko länsimaisen kulttuurin perustavimpia ongelmia (1994, 190–191). Suhtautuminen psykoanalyysiin maailmankatsomuksena ja luonnontieteellisen lähestymistavan hylkääminen merkitsivät myös teosparin tyyliä ja kirjallista esitysmuotoa koskevia ratkaisuja.

Tyyliä koskevat kysymykset olivat osa Vaaskiven kulttuurikriittistä projektia alusta lähtien. Vaaskiven tyyllisiä tavoitteita hyvin valaiseva katkelma löytyy hänen kesällä

1937 kirjoittamastaan kirjeestä kustantajalleen Esko Aaltoselle, jota on pidetty nuoren kriitikon ”isällisenä neuvonantajana” kirjallisen kehityksen tiellä (Haavio 1945, xxiv). Vaaskivi kirjoittaa Aaltoselle 27. kesäkuuta Tartosta, missä hän ”naputtaa tyylliseen ja sisällykselliseen varmuuteen” *Vaistojen kapinan* käsikirjoitusta ja suunnittelee jo *Huomispäivän varjon* kirjoittamista (Vaaskivi 1945, 107, 111).

Antaa ajassa liikkuville ajatuksille selvä, syövyttävä, loistoisa, esineellinen ja aistimusvoimainen ilmaisu – tätä päämäärää pidän jatkuvasti silmiäni edessä! Kulttuuriteosten yleisenä vikana on meidän oloissamme se kaikkien tuntema, mutta harvojen ilmausuma seikka, että ne kirjoitetaan jo ensimmäisistä riveistä alkaen valitulle hermeettiselle ihmisryhmälle, pitämättä silmällä laajempia piirejä, pitämättä silmällä *sitä sukupolvea*, jonka unelmien ja ajatusten, pyrkimysten ja toiveiden, käsitysten ja harhakuvitelmiä sulatusuunista ne ovat leimahtaneet esiin. Mitä taas tulee pelkkään popularisoimiseen, suurten ja syvämielisten ”valtavirtausten” helppotajuiseen banalisoimaan, se ei koskaan valloita niitä yleisöjoukkoja, joiden valtaamiseen se ottaa tehtäväkseen. Tehdä ajatus värikylläiseksi aistimukseksi, antaa abstraktiolle loistavan ja voimakkaan taulun tehoisa ulkomuoto – vain tämä menettelytapa tuntuu tulokselliselta, jos ajattemme jotain Friedelliä ja jotain Zweigia. Omat lähtökohtani ovat absoluuttisesti samat. (Mt., 112–113. Kursiivi alkuperäisessä harvennettuna.)

Vaaskivi esittää Aaltoselle, että kulttuurikriitikin tuloksellisuuden kannalta teosten esitysmuoto on ratkaisevassa asemassa ja siitä myös riippuu kulttuurikriitikon menestys taistelussa lukijakunnan mielistä. Vaaskiven kulttuurikriitikin tyyllille esittämät vaatimukset korostavat ilmaisun esineellisyyttä ja aistimusvoimaisuutta: ajassa liikkuvat ajatukset tuli esittää värikylläisenä aistimuksena, jäljitellen voimakkaan taulun tehokasta ulkomuotoa. Tällainen aistimuksellisuutta ja konkreettisuutta korostava ilmaisu takasi Vaaskiven mukaan kulttuurikriitikin selvän ja loistavan muodon. *Vaistojen kapinan* ja *Huomispäivän varjon* saamaa huomiota vasten on aiheellista kysyä, miksi Vaaskivi ajatteli juuri tällaisen tyyllisen ”menettelytavan” olevan erityisen ”tuloksellista”?

Tällainen näkemys tyylin merkityksestä liittyy Vaaskiven kulttuurikriittisen ajattelun 1900-luvun ensimmäisten vuosikymmenien saksalaiseen ekspressionismiin. Sen yhtenä lähtökohtana oli käsitys aikakauden ja sukupolven maailmankatsomuksen heijastumisesta aikalaistaiteen tyyliin. Neil H. Donahuen mukaan ekspressionistit omaksuivat taidehistorioitsija Wilhelm Worringerin³ esittämän tyylikäsityksen, joka korosti taideteoksen luonnetta taiteilijan ”taiteellisen tahdon” (*Kunstwollen, artistic volition*) ilmaisuna eikä määritellyt sen arvoa teknisen toteuttamisen perusteella. Maailmankatsomuksen kannalta tyylin käsitteestä tekee relevantin se, että teoksen ”taiteellinen tahto” pohjautui taiteilijan maailmantunteelle (*Weltgefühl, world-feeling*). Yksittäisten ”taiteellisten tahtojen” ilmaisujen kokonaisuutena aikakauden taiteen muodolliset yksityiskohdat, toisin sanoen sen tyyli (*Stil*) heijasti koko sukupolven käsitystä maailmasta, inhimillisestä todellisuudesta ja ihmisen suhteesta Kosmokseen. (Donahue 2005, 10–11.)

Täyttä selvyyttä siitä, mitä olivat ekspressionistisen taiteen muodolliset yksityiskohdat, sen tyylliset ominaispiirteet, on hankala saavuttaa (Donahue 2005, 8). Monelle ekspressionistille, erityisesti kuvataiteissa mutta myös kirjallisuuden alalla, maailman kuvan välittyminen tyyliin merkitsi kuitenkin abstraktin ja ”ei-mimeettisen” ilmaisumuodon korostumista, mikä on tulkittu osoitukseksi ihmisen ja hänen ympäristönsä välillä vallitsevasta ristiriidasta (esim. Lassila 1987, 20). Modernin kulttuurin kriisiä julistavana teosparina myös *Vaistojen kapinan* ja *Huomispäivän varjon* keskeisenä kulttuurikriittisenä teemana on ihmisen ”viihtymättömyys” sivistyksessä liiallisen rationaalisuuden vuoksi (VK, 7). Kirjoitustyyliä koskevissa valinnoissa tämä kuitenkin johti abstraktiuden sijasta ilmaisun aistimuksellisuuden ja esineellisuuden korostamiseen (Vaaskivi 1945, 112–113). Vaaskiven kulttuurikritiikin tyyllisten ihanteiden voi katsoa jatkavan sitä intellektuaalisuuden kyseenalaistamista ja spontaanin tunne-elämän korostamista, joka oli tunnusomaista 1920-luvun suomalaisen ekspressionismin niin kutsutulle vitalistiselle suuntaukselle (vrt. Varpio 1980, 246).

Vaaskiven tyylliset suunnitelmat eivät jääneet pelkiksi aikomuksiksi, vaan ne huomioitiin myös aikalaisarvostelussa. Erityisesti *Vaistojen kapinan* vastaanotossa tyyli sai osakseen runsaasti huomiota. Jo mainittu Yrjö Kulovesi kiinnitti huomiota siihen, että *Vaistojen kapinan* arvosteluissa oli kyllä osoitettu teoksen lukuisia puutteellisuksia ja ristiriitaisuuksia, mutta samalla annettu ne anteeksi asettamalla toiseen vaakakuppiin teoksen tyyli (1937, 222). Tyylin loistokkuus saavutettiin Kuloveden mukaan sisälön kustannuksella, jolloin ”rehellinen pyrkimys totuuteen” joutui työnnetyksi syrjään (mts.). Vaikka Kuloveden kommentteja varmasti väritti erimielisyys Vaaskiven kanssa psykoanalyysin luonteesta, hänen arvionsa tyylin saamasta merkityksestä osui oikeaan ainakin osassa arvostelua. Itsenäisyyspäivänä 1937 *Helsingin Sanomissa* julkaistussa arvostelussa Olavi Ahonen kirjoitti, ettei *Vaistojen kapina* ole psykoanalyysiä objektiivisesti punnitseva esitys, vaan Vaaskiven yksilöllinen näkemys. Tämä näkemys on Ahosen mukaan kuitenkin arvokas, koska ”se innostaa havainnollisella, nerokkaalla tyyllillään ja elimellisesti höystettyjen tietojensa ja rikkaiden yksityiskohtiensa runsaudella” (Ahonen 1937). Yhtä lailla Eino Kaila, joka arvosteli *Vaistojen kapinan Uudessa Suomessa*, ohitti teoksen tieteelliset ansiot pelkkänä journalismina, mutta piti Vaaskiveä kuitenkin poikkeuksellisen lahjakkuutena. Kailan mukaan Vaaskivi edusti ihmistyyppiä, jossa teoreettiset asiat herättivät voimakkaita esteettisiä vaikutelmia ja joka hyvän ilmaisukykyyn ansiosta pystyi myös välittämään niitä muille ihmisille. Tämä ilmiö oli Kailan mukaan osoitus kulttuurinoususta. (Kaila 1937.) Yksipuolista ihailua sen sijaan osoitti *Turun Sanomien* Urho Verho, jonka mukaan Vaaskiven ilmaisun verraton herkkyyys ja vaivattomuus antoivat *Vaistojen kapinalle* ”sen virkeän aamukasteisen leiman” (1937).

Kai Laitisen luonnehdinta Vaaskivestä ”hurmuriproosan” kirjoittajana, joka tähtää lukijan valloittamiseen enemmän tunteen kuin älyn kautta, ei tässä suhteessa juurikaan

poikkeaa aikalaisarvostelun mielipiteestä tai Vaaskiven omista tavoitteista.⁴ Vaaskivi edustaa Laitiselle panoraama-ihmistä, ”näkötyyppiä”, joka kokee kaiken värikkäänä kuvina ja levittää sanottavansa laakeiksi, maalauksellisiksi pinnoiksi. Vaaskivelle esineiden värit ja vivahteet merkitsevät enemmän kuin niiden muodot, ja hänen esseidensä voima on ”kuvailevissa” ja ”välkehtivissä” yksityiskohdissa. (Laitinen 1984, 256–258.) Laitisen luonnehdinta on yleistettävissä koskemaan Vaaskiven koko tuotantoa: kuvallisuus, värikkyys ja ylipäättään voimakkaat aistimukset ovat Vaaskiven tyylin leimaa-antavia piirteitä niin Sillanpään elämäkerrassa, kulttuurikriittisessä teosparissa, esseissä kuin historiallisissa romaaneissakin. Erityisesti jälkimmäisten yhteydessä Vaaskiven visuaalisuutta korostavaa, maalauksellista kirjoitustyyliä on luonnehdittu koloristiseksi. Esimerkiksi Leevi Valkama mainitsee Vaaskiven proosan olevan hyvä osoitus kolorismista, millä hän tarkoittaa ”nominaalista ainesta”, esineitä, laatuja, värejä ja tuoksuja raskaasti kasaavaa kerrontaa (1983, 241). Markku Ihosen mukaan Vaaskiven koloristisesta kirjoitustyylisestä tuli yhä intensiivisempää siirryttäessä *Loistavasta Armfeltista Yksinvaltiaaseen*: jälkimmäisessä koloristiselle tekniikalle ominainen visuaalisten epiteettien toistaminen henkilökuvauksessa oli runsaampaa, vaikka tämä usein merkitsikin psykologisen uskottavuuden kärsimistä (1992, 177).

Vaaskiven tuotantoa on mahdollista tarkastella kokonaisuutena, jota yhdistää ainutlaatuinen ja vaikuttavana pidetty kirjoitustyyli. Lukuun ottamatta 1930-luvun alkupuolella eri lehtiin kirjoitettuja tekstejä ja postuumisti julkaistuja teoksia, Vaaskiven koko tuotanto ilmestyi vain viiden vuoden aikana (1937–1942), mikä on omiaan korostamaan kirjoitustyylin yhtenäistä luonnetta. Vaaskivi oli omaksunut tyylin, joka pysyi periaatteiltaan samanlaisena huolimatta siitä, että teosten lajityypit vaihtelivat biografiasta ja kulttuurifilosofiasta aina historialliseen romaaniin. Toisaalta on mahdollista ajatella Vaaskiven elämäkerturin Holger Lybäckin lailla, että huolimatta teosten lajityyppillisistä eroista ne kaikki olivat ennen kaikkea kaunokirjallisuutta ja vasta toiseksi kirjallisuushistoriaa tai kansantajuista tiedettä (Lybäck 1950, 214, 240). Tässä artikkelissa keskityn Vaaskiven julkaistuista teoksista kuitenkin vain *Vaistojen kapinaan* ja *Huomispäivän varjoon*, sillä ainoastaan niissä kysymys tyylistä yhdistyy välittömästi modernin kulttuurin ja modernin sukupolven kriisin esittämiseen.

Kirjoitetun kuvan voima

Pyrkimys ilmaisun maalauksellisuuteen on yksi yhdistävä tekijä Vaaskiven kulttuurikritiikin ja historiallisten romaanien välillä. Siinä missä Vaaskivi kaavailee kesällä 1937 kustantaja Aaltoselle hahmottelevansa kulttuurikritiikistä aikansa mahtavaa taulua (1945, 111), muutamaa vuotta myöhemmin hän mainitsee myös *Yksinvaltiaan* tyyli-ihanteeksi freskomaisen maalauksellisuuden (Ihonen 1992, 290). *Vaistojen kapinan* alussa Vaaskivi luonnehtii tavoittelemaansa tyyliä seuraavalla tavalla:

Sen, joka pyrkii keräämään vuosisadan lopun henkiset ja aineelliset, näkymättömät ja näkyvät säteilyt suureen synteisiin ja hahmoittamaan mielikuvituksessaan vielä kerran tuon luhistuneen kulttuurirakennuksen, jonka raunioille meidän oma aikamme pystyttää asumasijansa, tulee hallita koko palettia. [--] Ja silläkin uhalla, että hänen kuvauksestaan muodostuisi vain tietyn ajankohdan henkinen perunkirjoitus, kulttuuritarkkaajan tulee valppain Arguksen silmin nähdä yli laajojen pintojen. Tämä näkemisen muoto on ainoa hyväksyttävä: se tähtää synteisiin, sen kautta tulee kokonaiskuva laadituksi. Maisema kasvaa esiin erillisistä osistaan. Taulun syvät, loistavat perusvärit ilmenevät vasta kun detaljoiva sivellin on kulkenut kankaalla ja tehnyt sadat pienet pyyhkäisyjä... (VK, 24–25.)

Vaaskivi esittää vaatimuksensa kulttuurikritiikin kirjoittajalle *Vaistojen kapinan* ensimmäisessä luvussa ”Kulttuurihistoriallinen esinäytös”. Luvun tavoitteena on kerätä 1800-luvun lopun ja vuosisadanvaihteen eurooppalaisen sivistyksen eri aloilta ”pieniä merkityksellisiä tosiseikkoja” (VK, 24), jotka yhteen liitettynä muodostavat taustan 1900-luvun ensimmäisten vuosikymmenien modernin kulttuurin kriisille. Yksityiskohtien tarkkuuden ja laajan kokonaiskuvan välillä vallitsevan ristivedon ylittäminen on Vaaskiven mukaan parhaiten mahdollista, jos kulttuurikritiikille annetaan maalaukseen verrattava muoto. Laajojen pintojen yli tähyävä kulttuurikritikon katse ottaa tässä esikuvakseen taidemaalariolle ominaisen näkemisen muodon.

Esimerkiksi Vaaskiven tyylistä käy *Huomispäivän varjon* loppupuolelta löytyvä kuvaus Demeterin ja Koren juhlasaatosta. Kohtaus sisältyy *Huomispäivän varjon* osaan ”Pakanallinen Kosmos”, joka käsittelee esisokraattista kreikkalaista kulttuuria. Mui-nainen Kreikka sai modernia eurooppalaista käsittelevässä kulttuurikritiikissä runsaasti huomiota osakseen siksi, että se edusti Vaaskivelle vastausta modernin länsimaisen kulttuurin potemaan ”välittömyyden kaipuuseen” (HV, 368). Luku ”Jyvän mysteeri”, josta seuraava lainaus on, käsittelee Demeterin ja Koren palvonnan keskeistä asemaa kreikkalaisessa kulttuurissa ja erityisesti jumalatarten initiaatoriitteihin kuuluvia niin kutsuttuja Eleusiin mysteereitä. Kohtaus on alla lainattu lähes kokonaisuudessaan ilman katkoksia, jotta Vaaskiven kuvauksen visuaalisuus, verkkaisuus ja yksityiskohtien saama runsas huomio kävisivät paremmin ilmi:

Sille meren rannalta kohoavalle kunnaalle, joka kasvaa esiin Aigaleoksen vuoriin päättyvästä tasangosta ja josta pitkä valtatie johtaa Ateenaan, voisi mielikuvitus loihkia vanhat juhlasaatot. Oliivimetsien ja viljapeltojen yli vaipuu palava punainen ilta. *Boedromion*-kuu on vasta puolessa – taivaan valoilla on oudosti kuumottava paiste, joka tuntuu kohoilevan lukemattomista keltaisista tähkäpäistä siniseen hämärään... Lounaaseen kääntyvällä tiellä on aamusta asti solunut kansanjoukkoja. Heitä johtavat eumolpidien hallitsijasuvusta valitut hierofantit, Ateenan kaupungin edustajana kulkee arkonttikuningas ja hänen jäljissään tulevat *epimeleetit*, neljä valtiollista hallintomiestä. Soihtujen tulet palavat ylhäällä ja alhaalla. Hiljentyneissä vedenkalvoissa kulkee häilyvien liekkien heijastuksia... Nämä myrteillä seppelöidyt ihmiset ovat valmistautuneet paastoin, rukouksin ja kylviin Äidin suuriin pyhitysmenoihin; he vaeltavat hitaasti jalan, järjestettynä laajana joukkona, laulaen ikivanhaa hymniä, py-

sähtyen itkemään vanhoille myyttisille paikoille, suorittaen monimutkaista ja pitkää rituaalia, joka kestää puoleen yöhön. Tien ohessa varjelevat pienet, pimeät pyhätöt kalliita muistojaan, jumalattaren istuttamia viikunapuita. Siinä valtatie taiteessa, jossa leikillinen palvelijatar lambe kerran lohdutti surevaa Demeteriä, pappien *Iakkhos*-huudot ja hurskas laulunhumina vaihtuu hetkeliseksi hilpeydeksi. Jono soljuu tuohusten yhä kirkastuvassa kuumotuksessa, yhä sinisemmän syystaivaan alla kohti Eleusista. *Dadukos*, soihdunkantaja, ja *epibomios*, alttaripappi, joista edellinen edustaa suurissa salamenoissa aurin-gonjumala Heliosta, jälkimmäinen kuun jumaluutta Seleneä, kantavat pyhiä vihkiastioita. *Iakkhos*-jumalan vartiaa edustaa joukon edessä kulkeva ”kuvan-kantaja”, *Iakkhogogos*, hänen rinnallaan astelevat kaksi pappia ovat *kourorophos*, ”jumalan imettäjät”, joiden käsissä ovat pyhät vertauskuvalliset leikkikalut, pallo, hyrrä ja arpakuutio. Demeterin ja Koren papittaret, kultillisen kirstun ja korin kantajat, astuvat hitaan raskaasti, niinkuin esineistä sädehtivä pyhyys sitoisi hartaudella heidän jalkansa. (HV, 418–419.)

Kuvaus Demeterin ja Koren juhlakulkueesta antaa yhdenlaisen esimerkin niistä tyyllisistä tavoitteista, joihin Vaaskivi oli ilmoittanut pyrkivänsä. Kuvauksen esineellisyyttä ja aistimusvoimaisuutta korostaa tapa, jolla Vaaskivi kiinnittää huomiota yksityiskohtiin: hän nimeää pappien kantamat esineet, osoittaa myrttiseppelleen kulkijoiden otsalla ja kuvailee tarkkaan juhlasaaton etenemisjärjestystä. Kuvauksen tunnollista ja yksityiskohtaista vaikutelmaa, mutta myös Vaaskiven taipumusta korostaa omaa tietämystään, kuvastaa hyvin kreikkankielisten nimien esittäminen. Juhlakulkueen uskonnollisen rekvisiitan ohella maiseman ja ympäristön esittäminen on kohtauksesta välittyvän tunnelman luomisessa tärkeällä sijalla. Vaaskivi tavoittelee havainnollisuuden tunnetta ja vaikutelmaa paikan päällä olemisesta kuvailemalla merestä nousevalle kunnaalle oliivimetsiä ja vehnäpeltoja. Taustalla häämöttää Aigaleoksen vuori. Demeterin ja Koren palvontamenojen perusteella myös ajankohta on kreikkalaisen kalenterin *boedromion*, mikä nykyisessä kalenterissa vastaa syys-lokakuuta. Suuri osa maiseman havainnollisuudesta ja värikylläisyydestä liittyy taivaaseen ja sen väreihin: taivaan valoilla on ”oudosti kuumottava paiste” ja taivas itsessään on sininen. Ilta, jossa juhlasaatto taivaltaa, on ”palavan punainen”. Tunnelmaa voi pitää myös verkkaisena: kuvaus etenee kulkueen lailla soljuvasti ja hitaan raskaasti, kuten papittaret, joiden jalkoja sitoo taakastaan sädehtivä pyhyys. Tätä hidasta ja lähes unenomaista tunnelmaa Vaaskivi vielä tehostaa kolmen pisteen käytöllä.

Vaikka Vaaskiven kuvaus Eleusiin mysteereistä saattaa vakuuttaa lukijan yksityiskohtaisuudellaan ja sen myötä syntyneellä tunteella kuvauksen havainnollisuudesta, konkreettisuudesta ja ”aistimusvoimaisuudesta”, se ei kuitenkaan tavoittele todenkaltaista esitystä maailmasta. Pikemminkin havainnollisten tyylikeinojen tavoitteena on herättää lukijassa tunne omakohtaisesta kokemuksesta, läheisyydestä kuvauksen kohteen tai tapahtuman kanssa.

Kuvan ja sanan suhdetta, ja tähän liittyvää retorista tenhoa, on jäsennetty ekfrasiksen ja enargeian käsitteparin avulla. Nykyisessä kirjallisuuden- ja taiteentutkimuk-

sessä ekfrasis on vakiintunut tarkoittamaan kirjallisuuden lajia tai tyylikeinoa, joka pyrkii sanallisesti jäljittelemään kuvataideteosta (esim. Krieger 1992, 6). Käsite on jäsennetty myös suhteessa representaatioon määrittelemällä se visuaalisen representaation sanallisena (verbaalisena) representaationa (Heffernan 1993, 3). Yleisin esimerkki ekfrasiksesta tässä merkityksessä on Homeroksen kuvaus Akhilleuksen kilvestä *Iliaan* 18. kirjassa (Krieger 1992, xv; Webb 1999, 7). Ekfrasiksen käsite tässä varsin tarkoin rajatussa merkityksessä ei tavoita Vaaskiven tyyllisiä ratkaisuja, pyrkimystä mahdollisimman maalaukselliseen esitystapaan. *Vaistojen kapinan* ja *Huomispäivän varjon* kulttuurikritiikin kohteena ei ole taideteosta, jonka esittäminen sanallisessa muodossa olisi Vaaskiven päämääränä. Sen sijaan käsitteen varhainen ja huomattavasti laajempi retorinen merkitys auttaa paremmin ymmärtämään Vaaskiven näkemystä kulttuurikritiikin tyylin tuloksellisuudesta. Murray Krieger nostaa tämän hellenistiseen retoriikkaan liittyvän määritelmän esille teoksessaan *Ekphrasis* (1992). Kriegerin mukaan käsite on merkitykseltään lähes rajoittamaton, sillä laajimmillaan sen voi ymmärtää tarkoittavan mitä tahansa sanallista esitystä elämästä tai taiteesta. Tunnusomaista on kuitenkin se, että tällaista esitystä määrittelee yksityiskohtien runsaus, loisteliaisuus ja kuvauksen kaikinainen eloisuus. (Krieger 1992, 7.) Tässä suhteessa Vaaskiven kuvausta Demeterin ja Koren muinaisesta juhlasaatosta voi ajatella yhtenä esimerkkinä ekfrasiksesta Kriegerin antamassa laajemmassa merkityksessä. Kuvatessaan kulkueen hiljaista soljumista eteenpäin Vaaskivi tarttuu toistuvasti jo mainittuihin yksityiskohtiin saattueen kokoonpanossa. Lisäksi nämä yksityiskohdat on kerrottu tavalla, joka pyrkii välttämään tapahtuman tunnelman mahdollisimman elävästi korostamalla esimerkiksi iltataivaan punottavaa hämärtymistä ja pappien raskaan hidasta käyntiä. Siinä missä tavallinen kerronta ainoastaan paljastaisi, mitä tapahtui, ekfrasis kertoo, kuinka tämä tapahtui (Webb 1999, 13).

Ekfrasiksen hellenististä merkitystä kartoittaneen Ruth Webbin mukaan juuri huomion kiinnittyminen kuvauksen kohteen sijasta kuvauksen tapaan on suurin ero käsitteen modernin ja antiikista periytyvän merkityksen välillä. Hellenistisen ajan reetorit eivät määritelleet ekfrasista sen mukaan, mihin kuvaus kohdistui, vaan sen mukaan, minkälainen vaikutus kuvauksen tavalla oli yleisöön: yleisön tuli sielunsa silmin nähdä kuvattu kohde, olkoon kyse taideteoksesta tai historiallisesta tapahtumasta (Webb 1999, 11–12). Sekä Webb että Krieger liittävät käsityksensä ekfrasiksen voimasta toiseen antiikin retoriikan käsitteeseen, enargeiaan (Krieger 1992, 7, 66–112; Webb 1999, 13–14). Webbin mukaan enargeialle on keskeistä sekä analogia maalaukseen että kirjoittajan – tai puhujan – mielikuvituksen käyttö (mt., 14). Enargeia syntyy kun kirjoittaja käyttää mielikuvitustaan loihtiakseen esiin kuvauksensa kohteet (mt., 13).

Mielikuvituksen keskeinen asema yhdistää kahta edellä lainattua katkelmaa *Vaistojen kapinasta* ja *Huomispäivän varjosta*, joiden avulla olen pyrkinyt osoittamaan Vaaskiven kulttuurikriittisen tyylin erityispiirteitä. Kumpikin lainaus nojaa lopul-

ta kirjoittajan mielikuvitukseen kirjoittamisen ehtona. *Vaistojen kapinassa* Vaaskivi asettaa laajojen pintojen ylitse katsovan kulttuuritarkkaajan tehtäväksi hahmottaa ”mielikuvituksessaan vielä kerran” edellisen vuosisadan ”kulttuurirakennuksen” ennen kulttuurikritiikin maiseman maalaamista sadoin detaljoivin siveltemenvedoin (VK, 24). Yhtä lailla Vaaskivi aloittaa Demeterin juhlasaaton kuvauksen kirjoittamalla, että Ateenaan johtavalle pitkälle valtatielle ”voisi mielikuvitus loihkia vanhat juhlasaatot” (HV, 418). Vasta tämän jälkeen Vaaskivi tarkentaa silmänsä kulkueen ihmisiin. Kriegerin mukaan mielikuvituksen korostuminen havainnon kustannuksella johtaa enargeian käsitteen merkityksellistämiseen uudella tavalla suhteessa kuvauksen kohteeseen (1992, 94). Laajemmin ja kirjallisuudenhistoriallisesti merkittävällä tavalla tämä muutos johtaa esteettisten perusteiden uudelleenarviointiin. Mielikuvituksen korostaminen merkitsee kirjoittajan ja lukijan välisen etäisyyden vähentämistä, lukijan identifiointumista kirjoittajan välittämään kokemukseen tapahtumasta. Kriegerin mukaan tällaisessa ekfrasiksen estetiikassa ei ole kyse viileästä, harkitsevasta, objektivovasta arvioinnista, vaan tunnepitoisesta yhtymisestä kirjoittajan kokemukseen sellaisena kuin hän sen välittää (mts.).

Moderniin kulttuuriin kohdistuva esimerkki mielikuvituksen avaamista näkymistä esiintyy *Huomispäivän varjon* alkupuolella, missä Vaaskivi kuvailee 1920-luvun eurooppalaista suurkaupunkikulttuuria:

20-luvun pistävässä, kyynillisesti paljastavassa sähkövalossa syntyy synkempiä varjoja kuin koskaan tasapainoisessa valohämärässä [--]. [--] Konekulttuurin keskellä, dynamojen, radioantennien ja langattoman lennättimen maailmassa, jossa vallitsee kuumaisen kiihkeä hyödyn tavoittelu, viriää kuin polaarisenä vastavirtana ja kuitenkin saman rauhattomuuden toisena ilmauksena kaipaus mystillisiin hämykylpyihin. Sähköliekkien sokaisemat silmät kaipaavat pimeyteen – jazz soittaa hermostuneelle ja nääntyneelle maailmalle Afrikan mustia öitä, kaukaisten uhrjuhlien mystiikkaa, maalattujen jumalankuvien villiä loistoa ja huumaa, jolla alastomat neekerityöt tervehtivät uudenkuun hehkuvaa kehää, säteiden heijastellessa heidän kaulakäätyjensä vihreissä lasihelmissä... (HV, 44–45.)

Kuvaus modernin konekulttuurin kaipauksesta ”mystillisiin hämykylpyihin” sisältyy *Huomispäivän varjossa* lukuun ”Mustaa naurua”. Luvun nimi on ennen kaikkea ilmaus ajankohdalle tyypillisen primitivismin yleisyydestä Vaaskiven kulttuurikritiikissä, mutta se on samalla osoitus siitä, missä määrin Vaaskivi kierrätti, käytti hyväkseen ja varmasti plagioikin aikaisempaa suomalaista modernia kulttuuria käsittelevää esseistiikkaa. Täysin tai lähes samannimiset luvut nimittäin sisältyvät Olavi Paavolaisen kokoelmaan *Nykyaikaa etsimässä* (1929) ja Lauri Viljasen kokoelmaan *Merkkivaloja* (1929). Vaikka Vaaskivi lainasi nimen ”Mustaa naurua” Viljasen kirjallisuuteen painotuvasta esseekokoelmasta, aihepiiriltään hänen esityksensä on lähempänä Paavolaisen käsitystä modernia eurooppalaista uhkaavasta ”Mustasta vaarasta”. Paavolaiselle ”musta

vaara” merkitsi erityisesti modernia kysymystä, joka oli muodostunut ”kontinentilla” suureksi sosiaaliseksi ja esteettiseksi ongelmaksi (Paavolainen 1929, 167). Vaaskivi suhtautui Paavolaisen lailla ”neekerikysymykseen” koko modernia eurooppalaista elämää koskevana ilmiönä, joka kärjistyi suurkaupunkien öiden jazzissa ja tanssiesityksissä. Paavolaisen näkemys modernista eurooppalaisesta kulttuurista vaikutti Vaaskiven kulttuurikritiikkiin suuresti (Hapuli 1995, 109–110). Tyyllisesti Paavolaisen ja Vaaskiven teoksia yhdisti esimerkiksi runsas kuvamateriaali, jota Vaaskivi omalta osaltaan perusteli sen rikastuttavalla ja keventävällä vaikutuksella (1945, 126–127). Kirjoitustyylin suhteen Vaaskiven pyrkimystä visuaalisuuteen ja maalauksellisuuteen voi kuitenkin pitää ainutlaatuisena. Vaaskiven lokeroiminen yksinkertaisesti Paavolaisen jäljittelijäksi ei tekisi oikeutta hänen omintakeiselle kriitikontyölleen (vrt. Ihanus 1987, 62).

”Mustan naurun” katkelmassa Vaaskivi esittää primitiivisen elämänmuodon vapautuksena modernin konekulttuurin jatkuvasta hyödyntämisestä osittain samanlaisin keinoin, joita hän käyttää myöhemmin *Huomispäivän varjossa* antaessaan mielikuvituksen loihia salaperäiset juhlasaatot esille kreikkalaisesta muinaisuudesta. Primitiivisen elämänmuodon esittämisessä keskeistä on vastakkainasettelu modernin maailman kirkkauden ja primitiivisen elämän pimeyden välillä. Jazzin siivittämä siirtymä modernin ihmisen ahdingosta primitiivisen elämän suomaan onneen paikantuu ajatusviivaan sähköliekkien sokaisemien silmien ja Afrikan öiden välissä. Ajatusviivan jälkeen Vaaskivi kuvaa modernin ihmisen kaipuun kohdetta kiinnittämällä huomiota vihreisiin lasihelmiin, maalattuihin jumalankuviin ja – modernin primitivismin sukupuolituneen luonteen mukaisesti – uudesta kuusta huumaantuneisiin alastomiin nekerityttöihin. Vaaskivi ei luettele yksityiskohtia yhtä runsaasti kuin Eleusiin mysteerien juhlasaaton kuvauksessa, mutta tästä huolimatta hän onnistuu luomaan vaikutelman moderniin elämään murtautuvasta näystä. Se, että kuva primitiivisestä elämästä piirtyy nimenomaan sokaistuneille silmille, korostaa näyn piirtymistä ainoastaan mielen sisäiselle silmälle, mielikuvituksen aiheeksi. Vaaskiven tyyllitteleämä lyhyt näky primitiivisestä elämästä modernin elämän hukattuna mahdollisuutena päättyy kolmeen pisteeseen, mikä omalta osaltaan antaa kuvaukselle rajat samalla kuitenkin korostaen primitiivisessä pimeydessä viipyilevää tunnelmaa. Tämänkaltaisen kehystämisen ansiosta kuva primitiivisestä elämästä erottuu selvästi ympäröivästä 1920-luvun konekulttuurin kuvauksesta ja saattaa osaltaan myös tehostaa sen vetovoimaa.

Hieman myöhemmin ”Mustassa naurussa” Vaaskivi toteaa koko 1920-luvun kulttuurista välittyvän tunteen olevan tahtoa ”takaisin primitiivisen näkemisen lähteille” (HV, 48). Vaaskiven tyylin suhteen tämä toive on mahdollista tulkita sekä modernin ihmisen väitettynä tyytymättömyytenä kulttuuriin ja sivistykseen että pyrkimyksenä etsiä modernin maailman uudenlaista hahmottamistapaa primitiivisestä näkemisestä, jonka eräänlaisena toteutuksena Vaaskivi piti kulttuurikritiikin aistimusvoimaista, maalauksellista ja esineellistä tyyliä.

Kuvan primitiivisyys

Kuvallisuutta painottava tyyli voidaan myös tulkita osoituksena kehitysajattelun merkityksestä Vaaskiven kulttuuri- ja ihmiskäsityksessä. Tämän näkemyksen mukaan kuvallisuus on alkukantaisen ajattelun ominaisuus, ja kuvallinen ilmaisu vastaavasti luonteenomaista alkukantaiselle ilmaisulle. *Vaistojen kapinassa* Vaaskivi pyrki osoittamaan juuri kielen avulla todeksi sen, että inhimillisen ajattelun kehitys tapahtui kuvista koh-ti käsitteitä (VK, 160). Näkemys kuvallisuuden alkukantaisuudesta ei ollut Vaaskiven kulttuurikritiikin erikoislaatuksia, vaan varsin yleinen aikakauden psykologisessa ja psykologiasta vaikutteita saaneessa estetiikassa (Huuhtanen 1978, 210–211). *Vaistojen kapinassa* ja *Huomispäivän varjossa* kehitysajattelua painottava näkökulma sai pontta erityisesti siitä, että Vaaskivi samasti yksilön ja lajin kehityksen vetoamalla niin kutsutuun biogeneettiseen peruslakiin,⁵ jonka mukaan yksilökehitys on lajikehityksen tiivis kertaus (esim. VK, 161). Peruslain käyttö kulttuurikritiikissä merkitsi käytännössä sitä, että jokainen yksilön lapsuuteen liitettävä ominaisuus oli yleistettävissä kuvailemaan ihmiskunnan primordiaalista kehitysvaihetta.

Kulttuurikritiikin tyylin kannalta Vaaskiven tukeutuminen kehitysajatteluun on merkittävää sen perusteella, kuinka samanlaisin sanankääntein hän toisaalta määrittelee kulttuurikritiikin tuloksellisen tyylin kirjeessä Aaltoselle ja toisaalta kuvailee alkukantaista ajattelua *Vaistojen kapinassa*. Seuraavassa katkelmassa Vaaskivi käsittelee *Vaistojen kapinan* loppupuolella osassa ”Primitiivinen välikohtaus” lapsien ja alkukantaisten ihmisten suhdetta mielikuvitukseen:

Kaikella, mitä ajatellaan, on ihmeellinen selkeys ja esineellisyys. Koska olemassaolon ainoana mittana ja mallikuvana on konkreettinen havaintoesine, saa jokainen ajatus, kuvitelma ja unelma sellaisen havainnollisen asiallisuuden, mitä hienostuneempi käsiteajattelu ei millään muotoa hyväksyisi. (VK, 304.)

Alkukantaisen ajattelun luonnehdinnassa toistuvat samat piirteet kuin kulttuurikritiikin tyylin määrittelyssä: kummankin tulee olla selkeää ja esineellistä, ajatukset tulee esittää havainnollisessa ja aistimuksellisessa muodossa, kummatkin ottavat vastakohdakseen käsitteellisen tai abstraktin ajattelun. Vaaskiven kirjeessä mainittu hermeettinen ihmisryhmä merkitsee tässä rinnastuksessa ”hienostuneempaa käsiteajattelua” (1945, 112).

Alkukantainen ajattelu ei kuitenkaan rajoittunut Vaaskiven näkemyksessä lastenkamariin tai antropologien viidakkoon, sillä siitä oli havaittavissa todisteita mitä suurimmassa määrin myös modernissa yhteiskunnassa. Kun Vaaskiven menettelytavan tuloksellisuutta lähestytään alkeisajattelun kuvallisuuden näkökulmasta, oleelliseksi kohdaksi Vaaskiven käsityksessä tyylistä nousee kulttuurikritiikin tavoittelema lukijakunta, yhteiskunnan ”laajempi piiri” (1945, 112). Vaaskiven mukaan ”laajat kansanainekset ovat aina ja kaikkialla lähempänä kuva-ajattelun tasoa” ja kaikki, mikä

”tehostaa tämän alkeellisen ajattelutavan merkitystä, on heille selkeämpää kuin ’sivistyneempi’ käsiteajattelu” (VK, 206). Vaaskivi tuo ”laajojen kansanaineksien” alkeellisen kuva-ajattelun osaksi kulttuurikritiikkiä kiinnittämällä huomiota kielenkäyttöön. Hänen mukaansa ”havainnollistava sanakuva” kuuluu erityisesti kansankielen käyttövälineisiin, se ”rehottaa oppimattomien maalaisihmisten jokapäiväisessä puheessa” (VK, 206). Vaikka kaupunki ajatteleekin Vaaskiven mukaan pääasiassa abstraktisti, myös sen alueelta löytyy rehevää, värikästä ja aistimusvoimaista kielenkäyttöä ”tavallisen torikie- len” joukosta (VK, 249).

Vaaskiven näkemys kulttuurikritiikin tyylistä on tässä mielessä yhteiskunnallinen kannanotto, eräänlaisen kulttuuri- ja ihmiskäsityksen kirjallinen toimeenpano, joka korosti ”laajoille kansanosille” luonteenomaisten ajattelumuotojen laatueroa suhteessa ”hermeettisen ihmisryhmän” (1945, 112) ”hienostuneempaan käsiteajatteluun” (VK, 304). Vaaskiven pyrkimyksenä ei kuitenkaan ollut poistaa tätä eroa, vaan siirtää kulttuurikritiikkinsä tyyli sellaiseen rekisteriin, joka paremmin vastasi hänen käsitystään modernin yhteiskunnan suuresta enemmistöstä. Erottelu käsitteellisen ja aistimuksellisen ajattelutavan välillä säilyi ennallaan, vaikka *Huomispäivän varjon* samanimisessä epilogissa Vaaskivi kuitenkin esitti haaveen ”synteettisestä ihmisestä”, jossa intellektin abstrakti käsitteellisyys eläisi sopusoinnussa vaistojen elinvoimaisen aistimuksellisuuden kanssa (HV, 494–495). Toinen maailmansota kuitenkin kirjaimellisesti tuhosi tämän Vaaskiven unelman.

Kulttuurikriittisen tyylin liittäminen tällaiseen kulttuuri- ja yhteiskuntakäsitykseen tarjoaa tietenkin täysin toisenlaisen tulkinnan tyylin tuloksellisuudesta kuin esteettisyyttä korostava näkemys Vaaskiven omintakeisesta, yksilöllisestä ja jopa nerollisesta itseilmaisusta. Jos kulttuurikritiikin päämääränä oli olla tuloksellista puhumalla kuten ”laajat kansanosat” puhuvat, tarkoitti tämä tyylin yksilöllisyydestä luopumista. Näitä vaihtoehtoja Vaaskivi ei omassa kriitikon-toimessaan esittänyt. Päinvastoin tyylin yksilöllisyys ja vaikutuksen yhteiskunnallisuus limittyivät toisiinsa taiteilijan mystisessä hahmossa. Vaaskiven yhtenä esikuvana tässä toimi Raoul Palmgrenin *Tulenkantajissa* kevättalvella 1933 julkaistu kirjoitus ”Kirjailija ja yhteiskunta”. Palmgrenin mukaan ainoastaan edelläkävijä voi olla suuri kirjailija ja profeetta, joka ”vaistoaa ajan suuren, liikkeellepanevan aatteen, leimauttaa sen esiin joukkojen edessä” (1980, 18). Tapa, jolla suuren kirjailijan tulee Palmgrenin mukaan toimia, muistuttaa suuresti Vaaskiven vaatimuksia kulttuurikritiikin kirjoittajalle: vain kirjailija voi ”iskeä ajatuksiaan joukkojen sisimpään”, koska hänellä on ”taiteilijan kyky luoda kuvia, ja vain kuvat voivat syöpyä joukkojen sieluun” (mts.). Kaksi nuorta 1930-luvun kriitikkoa esittivät samanlaisia vaatimuksia kulttuurisesti ja yhteiskunnallisesti tulokselliselle tyyliille, vaikka päätyivät erilaisiin näkemyksiin siitä, minkälaisiin muutoksiin tyyliillä tähdättiin. Vaaskiven kulttuurikritiikin tyylin poliittisuus riippui siitä, minkälaiselle käsitykselle ihmisestä, kulttuurista ja kirjailijuudesta tyylin tuloksellisuuden tavoittelemisen ylipäätään perustui.

Viitteet

¹ Käytän teoksista jatkossa myös lyhenteitä *VK* (*Vaistojen kapina*) ja *HV* (*Huomispäivän varjo*). Etunimen lyheneminen pelkäksi nimikirjaimeksi vakiintui Vaaskiven kirjailijanimeksi sekä kriittisessä tuotannossa että myöhemmissä historiallisissa romaaneissa.

² Yrjö Kulovesi (1887–1943) oli lääketieteen tohtori ja pitkään psykoanalyysin yksinäinen uranuurtaja lääkärikunnan keskuudessa (Ihanus 1994, 71).

³ Wilhelm Worringer (1881–1965) oli saksalainen taidehistorioitsija. Hän esitti tyylikäsityksensä ja näkemyksensä taiteen historiassa vaihtelevista kahdesta ”maailmantunteesta”, abstraktiosta ja empatiasta, jo väitöskirjassaan *Abstraktion und Einfühlung: Ein Beitrag zur Stilpsychologie* (1908).

⁴ Laitisen essee on alunperin kirjoitettu kesällä 1949 suunnitteilla olleen Vaaskiven esseevalikoiman esipuheeksi. Essee on julkaistu uusittuna ja täydennettynä *Parnassossa* 4/1962. (Laitinen 1984, 323.)

⁵ Biogeneettisen peruslain esitti saksalaisen biologi Ernst Haeckel (1834–1919), joka työssään popularisoi Darwinin evoluutioteoriaa. Laki osoitettiin vääräksi jo 1900-luvun alussa, mutta se vaikutti suuresti vielä varhaiseen psykoanalysiin (von Hendy 2002, 115–116).

Lähteet

VK = VAASKIVI, T. 1937: *Vaistojen kapina. Modernin ihmisen kriisi*. Jyväskylä: Gummerus.

HV = VAASKIVI, T. 1938: *Huomispäivän varjo. Länsimaiden tragedia*. Jyväskylä: Gummerus.

AHONEN, OLAVI 1937: *Vaistojen kapina*. *Helsingin Sanomat* 6.12.1937.

DONAHUE, NEIL H. 2005: Introduction. *A Companion to the Literature of German Expressionism*. Ed. Neil H. Donahue. Rochester: Camden House, 1–35.

HAAVIO, MARTTI 1945: Esittely. T. Vaaskivi, *Kutsumus. Kirjeitä vuosilta 1927–1942*. Toim. Martti Haavio. Porvoo-Helsinki: WSOY, vii–xxvii.

HAPULI, RITVA 1995: *Nykyajan sininen kukka. Olavi Paavolainen ja nykyaika*. Helsinki: SKS.

HEFFERNAN, JAMES A. W. 1993: *Museum of Words. The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*. Chicago and London: University of Chicago Press.

HENDY, ANDREW VON 2002: *The Modern Construction of Myth*. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press.

HUUHTANEN, PÄIVI 1978: *Tunteesta henkeen. Antipositivismi ja suomalainen estetiikka 1900–1939*. Helsinki: SKS.

IHANUS, JUHANI 1987: Luovuuden psykopatologiaa. T. Vaaskiven nousu ja tuho. *Kauneus ja kuvotus. Luovuuden, kirjallisuuden ja taiteen psykologiasta kirjoitettua*. Helsinki: Gaudeamus, 62–70.

- IHANUS, JUHANI 1994: *Vietit vai henki. Psykoanalyysin varhaisvaiheet Suomessa*. Helsinki: Yliopistopaino.
- IHONEN, MARKKU 1992: *Museovaatteista historian valepukuun. T. Vaaskivi ja suomalaisen historiallisen romaanin murros 1930–1940-luvulla*. Helsinki: SKS.
- KAILA, EINO 1937: Psykoanalyysia. *Uusi Suomi* 18.12.1937.
- KRIEGER, MURRAY 1992: *Ekphrasis. The Illusion of the Natural Sign*. Baltimore & London: Johns Hopkins University Press.
- KULOVESI, YRJÖ 1937: T. Vaaskivi. Vaistojen kapina. *Kasvatus ja Koulu* 23, 220–222.
- LAITINEN, KAI 1984: T. Vaaskivi kriitikkona. *Metsästä kaupunkiin. Esseitä ja tutkielmia kirjallisuudesta*. Helsinki: Otava, 254–264.
- LASSILA, PERTTI 1987: *Uuden aikakauden runous. Ekspressionistinen tematiikka 1910- ja 1920-luvun suomenkielisessä lyriikassa*. Helsinki: Otava.
- LYBÄCK, HOLGER 1950: *T. Vaaskivi. Ihminen ja kirjailija*. Porvoo-Helsinki: WSOY.
- PAAVOLAINEN, OLAVI 2002/1929: *Nykyaikaa etsimässä. Esseitä ja pakinoita*. Helsinki: Otava.
- PALMGREN, RAOUL 1980: *Tekstejä nuoruuden vuosikymmeniltä*. Helsinki: Love Kirjat.
- VAASKIVI, T. 1945: *Kutsumus. Kirjeitä vuosilta 1927–1942*. Toim. Martti Haavio. Porvoo-Helsinki: WSOY.
- VALKAMA, LEEVI 1983: *Proosan taide. Viisi tutkielmaa*. Porvoo-Helsinki: WSOY.
- VARPIO, YRJÖ 1980: 1920-luvun suomalaisen ekspressionismin muodonmuutoksia 1930-luvulla. *Mitat ja puntit*. Toim. Keijo Holsti, Ilpo Tiitinen & Yrjö Varpio. Monistesarja n:o 18. Tampereen yliopisto. Kotimainen kirjallisuus, 243–263.
- VERHO, URHO 1937: T. Vaaskiven tutkimus psykoanalyysista. *Turun Sanomat* 28.11.1937.
- WEBB, RUTH 1999: Ekphrasis ancient and modern: the invention of a genre. *Word & Image* 15 (1), 7–18.

Nely Keinänen

On Translating Style, Finnish into English

For a literary translator, translating style is at once fun and nerve-wracking: fun because style unleashes the translator's greatest creativity, and nerve-wracking, because the aesthetic and political consequences of our choices are so complex, and it's so easy to get it wrong. As Adnan K. Abdulla warns, "the author's particular mode of vision is severely compromised when translated into a different culture and the translated version becomes a text with a different effect, a different meaning" (1993, 77). On a more positive note, Susan Bassnett points out that translations can also "regenerate literature by introducing new forms, new styles of writing, new ways of seeing" (2004, 10), as in the case of Ezra Pound's translations of Chinese poetry into English. Translators must make often very difficult choices when deciding upon what effects and meanings are possible in the target language, choices that become all the more difficult in the translation of literature, where style and meaning are inseparable. These choices take place along a long continuum, beginning with large pragmatic decisions like whether to domesticate or localize, moving down to how to treat dialect/dialogue, how to translate figurative language and idioms, how to manage rhythms and even individual sounds, how to translate the "mind style" of the original author. Choices at one level affect choices at other levels, and indeed are so closely intertwined that separating them out like this feels entirely artificial.

The present essay will discuss stylistic issues in translation from the perspective of a practicing translator, selecting material from three plays I've translated from Finnish into English: Anna Krogerus's *Rakkaudesta minuun* (2006; trans. *For Sheer Love of Me*, 2007), Juha Lehtola's *Othellohyrrä* (2003; trans. *Spinning Othello*, 2005), and Laura Ruohonen's *Olga* (2002; trans. 2007), plus two short examples from a work in progress.¹ I shall not attempt to identify my own personal translation style,² but rather to show through a kind of retrospective think-aloud protocol how I have approached stylistic issues in the past, and how I might approach such issues differently in the future.

Becoming a Translator

A few background words are perhaps in order. Some of my most strongly held feelings about translation are rooted in my childhood experiences, and concern issues connected to what I can best describe as the materiality of language. Although one of my parents is Finnish, I grew up speaking English and only learned Finnish as an adult. From the

point of view of translation, this has meant that I had a long association with Finnish without understanding more than a word or two, and hence was able to spend many years listening to the exquisite music of the language without being bothered about the meaning (something, alas, I can no longer do). As a child, I noticed that Finnish plosives were more voiced than in English (the Finnish *p* sounds like *b* in my ears), that saying *hyvää yötä* reduced my sister and me to fits of laughter as we struggled to curve our lips around those vowels and diphthongs, and that the women in our extended family had an attractive habit of inhaling when they said *joo...*, a mannerism I imitated for awhile in English until I noticed that people reacted quite negatively to it.

These kinds of observations have for better or worse shaped the kind of translator I have become. The fact that there are subtle differences between English and Finnish even at the level of phoneme and morpheme affects the most basic things, like what is going on in the lips, tongue, teeth and breath of a Finnish-speaking or English-speaking actor. I thus pay very close attention to the poetical qualities of language, to sounds and rhythms, to theatrical “beats.” The fact that my sister and I tended to laugh at the strangeness of the sounds we were trying to produce has also made me perhaps excessively wary of creating unintentional or inappropriate comedy through the sounds I decide to include in a translation, whether in the form of character names, place names, or the odd foreign phrase. These sounds extend beyond mere words or phrases, to the whole system of filler sounds, backchat noises and the rest. The fact that Americans started laughing at me when I inhaled rather than exhaled on my filler “yeah” shows how conservative language can be in some areas, even as it is changing quite quickly in others.

So for me, at the very basic level translating style means wrestling with the physical qualities of language, of turning one verbal music into another, a theme which runs through all of the examples below. As Kate Cameron argues, verbal music is especially important in theatrical translation:

Particularly pertinent to translators of theatre, the ear rather than the eye will be chiefly attentive to the musicality of language, to the oral and the aural. The translator must attune ears and mouths to the qualities and differences in the original language and their own tongue. (2000, 109.)

Writing about translating the Spanish playwright Valle-Inclán, David Johnston similarly focuses on the musicality of language, saying he needs to find ways to preserve the “tones, counterpoints and dissonances of Valle’s carefully orchestrated verbal music” (2000, 87).

So what are the qualities of Finnish verbal music? One of my favorite descriptions of the differences between the sounds and structures of English and Finnish comes from a review of Cajander’s *Hamlet*, published in 1880 by B.F. Godenhjelm. Speaking of the

difficulties of translating from English into Finnish, he writes that the English language is “*kuin myrskyisen meren kuohuvat aallot, jotka raubattomina särkyvät rantaa vastaan, suomen kieli on virta, joka tasaisesti vie merta kohde*” (qtd in Aaltonen and Jänis, 2007, 269).³ I must confess that while I like his image of the stream, I’ve always thought that Finnish, especially when spoken quickly, sounds more like a submachine gun: steady (no rising or falling intonation like English), punctuated only by double-consonants. It’s not a language that washes over you, but rather one that pushes you over, yet one which is capable of the most exquisite lyricism, as in the works of Eino Leino.

Translating for the Theater: Faithful Rendering versus Adaptation

But language is more than verbal music, and translators must combine sound and sense; we must *tell the story* in a language the audience can understand. But how does one tell the story? The demands of live performance are different from the demands of printed texts, where translators have recourse to long introductions and explanatory footnotes. Therefore, as Terry Hale and Carole-Anne Upton explain, theatrical translators must be particularly sensitive to the needs of the audience, which to their mind “demands careful mediation of the source text” (2000, 2). Furthermore, translators must write with an awareness of the *mise en scène*, and must function as cultural bridges, while at the same time producing a performable text. The first and third points have been contentious, especially regarding what this “careful mediation” can include, to what extent translators can deviate from source texts in order to produce “speakable” or “playable” translations. Similar issues had been earlier raised by David Johnston, who noted that there is “some considerable divergence among practitioners not only on the principal issues of the scope for personal creativity, or voice, in translation, whether translators should play feudal servant to their master, or if they are a second author in their own right [--] but also on the question of the translator’s linguistic competence in the target language” (1996, 7).⁴ Theatrical translations, therefore, can range anywhere from faithful, academic renderings, to domesticated texts with the foreignness smoothed out, to adaptations sharing hardly more than a title with the original.

As Sirkku Aaltonen points out, there are important cultural considerations at work when deciding what type of translation is appropriate in any given context. My own naive goal has been to translate worthy texts from a small language into one of the world’s leading *lingua francas* in an effort to create demand for these works, to encourage an interest in the foreign.⁵ Aaltonen, by contrast, suggests that this is not how theater works:

In well established and fully developed theatrical systems (in particular their mainstream stages) an interest in the Foreign is rarely, if ever, decisive in the adoption of a foreign text for a production. It is more likely to be the situation within one’s own culture, one’s own society and one’s own theater which di-

rects the choice of texts to other cultures. When the Foreign is not of primary interest in the selection, constraints concerning “fidelity” to the source text and the invisibility of the translator are not the most important criteria in translation either. (2000, 75-76.)

In her terms, my translations are “reverent,” where the Foreign “is held in esteem and respected” (2000, 64).⁶

At the same time, however, I want to provide my imagined English-speaking audience with an aesthetic experience which is as similar as possible to how I experience the work in Finnish.⁷ So my first question is whether to transfer that world into a world more familiar to the target audience (e.g., Janne Reinikainen’s recent decision at the Finnish National Theater to set Gogol’s *Reviisori* [The Inspector General] in Finland rather than Russia) and attempt to induce a similar *effect* on the audience as the original audiences might have experienced or whether to preserve the foreign setting with its inevitable distancing.

For most of my own drama translations, preserving the foreign setting is the most obvious choice. Indeed, I got into drama translation when I decided to try my hand at translating Juha Lehtola’s *Othellohyrrä*, a rewriting of Shakespeare’s *Othello* set in Helsinki, because I thought this specifically Finnish rewrite deserves a wider audience. The Finnish setting is an equally integral part of most of the other works I’ve translated. Of the plays under discussion here, *Olga* is most like *Othellohyrrä* in this respect, especially in the title character, who like others of her generation, is very tied to the land.⁸

But there was one time when I questioned whether keeping the Finnish setting best served the play I was translating. Perhaps not uncoincidentally, this was a translation I was doing for a specific performance, *Rakkaudesta minuun* for a festival of Finnish plays done by the Lit Moon theater company (Santa Barbara, California) in the summer of 2007. *Rakkaudesta minuun* tells the story of a young girl, Sylvia, and her parents, her father a busy television psychologist and her mother, an unfulfilled interior decorator. The plot revolves around the exploits of the parents (both have affairs), and the child’s efforts to get attention from the adults in her life. My first instinct when I read the play was that for the translation to work it had to be set in Santa Barbara,⁹ otherwise it would be too easy for the audience to simply dismiss these selfish parents as “Finnish,” in other words, “not us,” and the whole point of the play would be lost. American parents of the same class have the reputation of smothering their children with activities while emotionally ignoring them like Krogerus’s parents, and I wanted the translation to be as immediate and real to the target audience as it had been to the original. The American festival organizer, along with the Finnish director, did not agree, and we ended up keeping the Finnish setting.¹⁰

Translating Individual Styles: Dialect, Age, Gender and Class

Once the largest pragmatic issues are solved, the next step is considering how best to convey the author's particular style. Since in the theater the author's style is so intimately connected to the rendering of speech, in practice what I do next is determine how best to capture the idiolects of the characters. I take note of the character's age, gender, social background, education, what other characters say about this character, and how this compares with what the character says about him- or herself, and any obvious mannerisms included in the Finnish.¹¹ On the whole, I think that capturing a character's distinctive speaking style is a bit harder in English, since in Finnish so much can be done with the contrast between book language and spoken language, as well as with polite forms. In addition, the flexible syntax of Finnish compared with English makes it easier for writers to use word order for emphasis, to highlight key moments or to enhance sound devices. The risk of doing the same in English is that the text begins to sound too "poetic." I find word formation to be a bit freer in Finnish, or perhaps it's only the authors I've worked with have enjoyed inventing new words or word combinations. On the other hand, English has a large vocabulary, which compensates somewhat. The rhythmic structures of the two languages (trochaic versus iambic) couldn't be more different on the surface, but in my experience rhythm only becomes problematic in translating certain kinds of poetry.¹²

One of the most vexing problems in any literary translation is what to do with regional dialects. Some translators, in an effort to reproduce something of the local color, employ a "comparable" dialect in the target language.¹³ Others elect to use standard language, partially to avoid having "Finnish" characters speak a recognizable English variation. What best serves a particular text and audience will always be a matter of interpretation. For example, Leppihalme (2000) raises the important point that sometimes a stylistically flatter translation might in fact work better for the target audience. In her study, American readers liked a standardized English translation of Kalle Päätalo's *Koillismaa* (*Our Daily Bread*), even though Leppihalme, who admired Päätalo's distinctive regional dialects in the original, found the translation rather flat.

To give the reader some sense of the choices involved, let me include a short example here of a work in progress, a translation of Leea Klemola and Klaus Klemola's *Kohti kylmempää* (2008), which is written in a strong Ostrobothnian dialect. In an early scene in the play, the main character, 65-year-old Marja-Terttu, is driving her dog team home towards Qaanaaq, Greenland. The stage is dark, we hear the dogs howling, and see the tip of a burning cigarette at the back of the stage. These are her first words:

Kotia. (tauko) Kotia. Kotiappäin. (tauko) Hyvin menee jos tämä nyt sitte on kotiappäin. (21)

The dialect features here are not particularly strong, *kotia* for *kotiin*, and the dropped *n* in *sitten*. A fairly literal translation into standard English might look something like this:

Home. (pause) Home. Homeward bound. (pause). This is going pretty well if we're heading towards home.

But a translation like this doesn't even come close to capturing Marja-Terttu's rugged independence. I want some sort of dialect features, but not ones which are too closely identified with any one American region:

Home. (pause) Home. Let's git on home. (pause) This'z goin purty well if we'z headin towards home.

The English word *home* is soft, completely different in feel from *kotiappäin*. Therefore, in this version I changed the structure, giving myself the hard *t* and *g* sounds in *let's git on home*.¹⁴ If I wanted to make Marja-Terttu a bit coarser, I might turn the final sentence into a negative:

This ain't goin so bad if this'z the way home.

or,

This ain't goin so bad if we're goin in the right direction.

A choice like *right direction* eliminates the repetition on *kotiappäin* in the Finnish, but the alliterative *r* and the dental sounds, both voiced and unvoiced (*d* and *t*), sound give the actor a lot to work with. I suspect the latter line is also more likely to get a laugh.¹⁵

Several or even all the characters in a play might speak the same dialect, but they are likely to be different in respect to age, gender and class. In the theater, these attributes are primarily indicated through visual means, through casting and costumes. But playwrights have their own means of indicating such characteristics in the text. From the point of view of translating from Finnish into English, the biggest challenge comes in dealing with effects which can be made rather easily in Finnish through politeness forms and the distinctions between more formal book language and informal spoken dialects. Adding colloquial or dialectal elements quickly lowers class in English in a way it doesn't necessarily do in Finnish. The following example is taken from the beginning of *Olga*, where Rundis, a young cleaner/thief, is first visiting Olga's home. Olga has already been introduced to us as a tough old cookie, sharp and sarcastic, but in this social situation she uses formal language, including the polite forms of the command:

OLGA: Menkää kotiinne vaan. Menkää menkää! Minun tyttäreni teidät kutsui. Ei hän olisi muuten uskaltanut, mutta hän asuu Espanjassa. Menkää menkää.

RUNDIS: Hyvä kämppä. Oottekste kauan tässä ollu? (HARJAA JA TUTKII OLGAN ASUNTOA EDELLEEN) (14)

OLGA: Go on home. Go on, go go! It was my daughter who called you. She wouldn't have had the courage otherwise, but now she lives in Spain. Go on, get out of here!

RUNDIS: Nice place. You been living here long? (GOES ON BRUSHING THE SOFA AND EXAMINING OLGA'S APARTMENT)

The phrase *go on home* is something an older person would say, and the repeated *go* in the second sentence, with its hard *g* and long, assonating *o*, creates a sharp rhythm which helps to maintain a little formality. But clearly the phrase is not nearly as formal as the Finnish command, so I tried to inject more formality into the next sentence with the phrase *it was* in front of *my daughter*, which also preserves the emphasis on daughter made possible by the Finnish syntax. The added phrase also gives the actress an extra hard *t* sound, which was no doubt in my mind from the Finnish alliteration, which was itself accentuated by the shift in word order (*tyttäreni teidät kutsui* as opposed to *tyttäreni kutsui teidät*). The flavor of Rundis' question is difficult to achieve in English, as he uses the polite *te* form of the verb, though most of the syllables drop out in spoken speech. Trying to achieve a similar effect, I left out the auxiliary verb in English (*have you been living here long?*).

By the end of the play, Olga and Rundis have fallen in love, a change Ruohonen can indicate through Olga's shift from the formal *te* to the informal *sinä*, a change which is reinforced by a cascading alliteration on the *s* starting with *Sinun antamasi suklaalaatikko* and continuing to the very end, with *sinun suusi*:

Täällä on rauhallista ja hämärää ja minä ajattelen kaikkia niitä asioita, joista eniten pidin. Sinun antamasi suklaalaatikko minulla on vieressäni. Siinä on yksi kirsikkasydän.

Viimeiseksi maailmassa minä syön sen ja ajattelen, että se on yhtä punainen ja ihana kuin sinun suusi. (82-83)

It's peaceful and dark here, and I'm thinking about all the things I used to like best. The box of chocolate-covered cherries you gave me is here next to me. There's one left.

The very last thing I'll do in this world is eat it and think it's as red and beautiful as your mouth.

In an important sense, Olga's language becomes ageless here, so the trick is to try to preserve the sense of calm, Olga's bliss at the thought of Rundis's warm, red mouth, lips she will never kiss. I've made a number of changes, mainly in order to deal with the consequences of English syntax being so much stricter. In the second sentence, Finnish premodification and flexible syntax allows the weight to be on the fact that Rundis has given the box, but I lose that when the subject becomes *the box of chocolate-covered*

cherries, with *you gave me* reduced to a post-position modifying clause, although it does get a little bit of extra weight due to the repeated *me* at the end of the sentence. Some readers may object to the loss of *cherry heart*, but Americans eat *chocolate-covered cherries*, which as a phrase has wonderful alliteration and weight. In addition this change allowed me to simplify the last sentence in the first paragraph, creating a big change in rhythm from the rolling sounds of the previous sentence to three long, ponderous syllables (*There's one left*) framed by a hard *th* and *t*, with *th* picked up at the beginning of the last sentence. The addition of *very* probably comes from the sounds of Finnish *viimeiseksi*, but was also added to enhance the sense of finality, that this old woman is about to die.¹⁶ Otherwise I've translated the sentence fairly literally (often a good choice!), except I've rendered *ihana* as *beautiful* rather than the more traditional *wonderful*, again because of the sounds: the latter felt too watery (too many *r* sounds, which are pronounced in American English); plus I liked the distant alliteration of *b* with *box*.

As we saw with Olga and Rundis, Finnish playwrights can employ the contrast between book and spoken language to differentiate characters. When it comes to differentiating children from adults, however, the tools are more subtle and difficult to manage. When attempting to capture the style of children's speech, it's important to get the rhythm right: lots of starts and stops, short syllables, bursts of energy resulting in longish paratactic sentences. The following exchange between Sylvia, the 10-year-old daughter in *Rakkaudesta minuun*, and their neighbor Saana Mikkonen, a 25-year-old student, seems on the surface to be fairly straightforward, but in fact it was extremely difficult to catch the tone and rhythm, and I am not entirely satisfied with the result:

SYLVIA: . . . Onks sulla muuten paljo kavereita?

SAANA: Ihan sopivasti. Onks sulla?

SYLVIA: No – välillä ei. Kato ku mä en jaksa välkällä vaan seistä niissä ringeissä ja puhua ja puhua, ku mä haluisin leikkii sellasta missä *ollaan* joku. Mut ei sellaisia leiki enää ku jotkut toka- tai kolmosluokkalaiset enintään. Mä meen aina välkällä yhteen aidan nurkkaan seisomaan, ja leikin mun pään sisällä. Kato ku leikkiminen ei oo muotia. (32-33)

SYLVIA: . . . Do you have a lot of friends?

SAANA: Enough. Do you?

SYLVIA: Well – not always. At recess I hate it when all the girls want to just stand around and talk, 'cos I want to play a game where you *are* somebody. But nobody plays pretend anymore except for maybe third or fourth graders.¹⁷ At recess I always go stand in a corner by the fence, and play inside my head. 'Cos you see, playing isn't cool.

The translation here flattens the style somewhat, choosing standardized forms like *do you* rather than the more colloquial *d'ya*. But I wanted to preserve the way Saana echoes Sylvia's question, and I needed the standardized form for the rhythm (a long stressed

syllable on *you*). *Kato ku...* was also difficult, as the Finnish has a nice sense of sarcasm emphasized by the short syllables and all the alliteration on *k* plus the very evocative *muotia*, with the assonating *o*. I tried keeping some of the same basic sounds in English, but the result doesn't quite catch the lovely combination of child and teenager talk in Finnish.

Common Pitfalls of Translation

In this excerpt, I also commit the cardinal translator sin of disambiguating ambiguity (*sellaisia leiki* becomes *play pretend*), a point I would like to examine in more detail given how much translation theorists have pointed to the issue.¹⁸ At best, literary language is open, able to be interpreted in a variety of ways, with nuances pointing in several different directions at once. Due to the inherent differences in languages, however, translators often find themselves having to choose between meanings, a habit which closes off texts, rendering them flat and uninteresting. In this example, I decided to spell out what Sylvia wanted to play because I thought adding the alliterative *p* in *play pretend* would make her seem more childlike (plus I was always *playing pretend* as a child, and I still love the phrase). The more sophisticated *cool* came in opposition to *pretend*, since ten is an age where children can be babies one minute playing pretend and teenagers the next, worrying about what's cool, and at least at the time I thought that *cool* as a word would give an actress more room to play than a word like *style* or *fashion*.

Allowing a literary text to retain its ambiguity is especially hard for a translator like myself who has spent years doing non-literary texts, where the whole point is to explain things as clearly as possible. A related problem is allowing translated texts to contain unusual expressions put there by the author. In the *Othellohyrrä* translation, I found myself hesitating over the following lines:

OTHELLO: En pidä sopimuksista. . . ihmissuhteisissa.

MONA: Minä en pidä ihmissuhteista.

OTHELLO: Vaan?

MONA: Mä pidän rakkaussuhteista. (108)

OTHELLO: I don't like agreements . . . in human relationships.

MONA: I don't like human relationships.

OTHELLO: What do you like?

MONA: I like love relationships.

While I liked the parallel structures, I felt that *love relationships* wasn't very idiomatic, and I tried for a long time to get the author Juha Lehtola to agree to something like *being in love* for Mona's last line. This would have been much more evocative and romantic due to the long vowels, and the actress could have lingered nicely on the final *love*. The final version is much more business like, requiring a quicker pace. In the same

vein, translating *Vaan?* with the longer question is not as effective if Lehtola is wishing for speed, but I found myself deliberately wanting to slow down that moment, to draw out the contrast between *human* and *love*. Since pacing is such an important part of dramatic style, we would do well to pay attention to how we achieve pacing at the micro-level, and whether translators feel that different target audiences expect or need different sorts of pacing than the original.

Another way that authors work to create a character's specific style is to give them made-up or distinctive words. Mostly these are fun to translate. One of my most memorable was a line from Hugo about Othello: *Othello, sehän tais olla mokkamuna* (25). We settled on the fairly direct *Mocha-prick*, though we also played around with variations suggested by Shakespeare's original, like *black ram* or *ebony eel*. But looking back over my own translations, I found several examples where I went for less evocative, safer translations of made-up words, ones which fail to convey the style of the original. The following example comes from *Rakkaudesta minuun*. Towards the end of the play, Sylvia is arguing with her mother about why the mother is always thinking about death, and why she named Sylvia after a poet who committed suicide:

SYLVIA: Tappaa ja tappaa ja tappaa ja tappaa. Mä inhoon noita sun kuolemajuttujas! Miks mulle on annettu nimi tollasen kuolemapaskarunoilijan mukaan? Mä haluan jonkun tavallisen nimen. (107)

SYLVIA: Kill kill kill kill. I hate your stupid stories about death. How come you had to name me after a stupid poet obsessed with death? I want an ordinary name.

Although the sounds and rhythm of *stupid poet obsessed with death* work, it's much more sophisticated than the original *kuolemapaskarunoilijan*, which is devastatingly compact and childlike in its fury. I consciously chose to give the adult actress playing the role some nice hard syllables to spit out, but might now choose to experiment more with something closer to the original made up word, like *bullshitdeathpoet*.

Another issue which arose when translating Sylvia's speeches is to what extent the translator can or should include appropriate literary allusions to the target culture in an effort to emphasize stylistic points. Lawrence Venuti writes that all translations include what he calls a "domestic remainder," essentially a layer of the target culture within a foreign text: "The foreign text is rewritten in domestic dialects and discourses, registers and styles, and this results in the production of textual effects that signify only in the history of the receiving language and culture" (2004, 485). Venuti adds that intercultural communication works best when this domestic remainder "includes an inscription of the foreign context in which the text first emerged" (2004, 487). But how does a translator "inscribe the foreign context" within domestic discourses, echoes of

which come to mind, consciously and no doubt unconsciously, during the process of translation? In the above example, when translating *tappaa ja tappaa...*, I was certainly influenced by the line in *King Lear* (4.6.184), where right after the reunion with Gloucester a crazed Lear states his intentions towards his sons-in-law (kill, kill, kill, kill, kill). This repetition of a single one-syllable word does not capture the childlike rhythm and structure of the Finnish, but nevertheless in my ear conveyed the proper sense of childlike fury.

A similar example comes from the same play. Towards the end of *Rakkaudesta minuun*, Sylvia writes a letter to Pentti, Saana's dog, whom she has been walking. The audience will later learn that Pentti was hit by a car and killed when Sylvia took him off the leash, and she has been hiding his body in the attic. The letter reveals just how lonely Sylvia is, and ends with the following lines:

Jos mä vois näyttää miten iso mun rakkaus on, se menis koko maapallon ympäri, ja koko avaruuden ympäri, ja vielä senki ympäri mikä on avaruuden takana, ja mistä ihmiset ei tiedä eikä nää mitään edes satelliitilla. Taivas on niin iso, että sinne mahtuu koko rakkaus. Ihmiseen ei aina. Minä rakastan sinua. Terveisin, Sylvia. (120)

When I read these lines the first time, I immediately thought of the enormously popular children's board book *Guess How Much I Love You*, by Sam McBratney, illustrated by Anita Jeram. In this book, Little Nutbrown Hare and Big Nutbrown Hare "compete" to see which one loves the other one the most, and the last few pages go through a list similar to Sylvia's. The parent ultimately wins by saying he loves Little Nutbrown Hare all the way to the moon "and back" (n. pag.) the last words whispered quietly to himself after the child has fallen asleep. I got stuck on the phrase *miten iso mun rakkaus on*, as I felt that talking about *how big my love is* sounded unidiomatic, and so decided to play around with variations suggested by McBratney's book:

And I could show you how much I love you. I love you to the moon, and to the sun, and to the other end of the universe, and to all the places we don't know about and can't see even with satellites, and back. The sky is so big, it can hold all love. But people can't, always. I love you. Yours truly, Sylvia.¹⁹

Adding this literary allusion sends a good many Americans to the emotional world at the end of *Guess How Much I Love You*, which I felt was perfect in this context, like a child repeating words/phrases which have been read to her in conversations with her pets or dolls.

However natural adding such literary allusions feels to me, I am also aware that not everybody regards them as appropriate. The most extreme example in my oeuvre is from the *Othellohyrrä* translation, where I found myself quite deliberately adding a few direct quotes from Shakespeare's original. I felt that English-speaking audiences

would expect such echoes, and that these would provide the kind of stylistic deviation which works in this kind of rewriting of a classic text. The following is the most jarring example: towards the middle of the play, after having been fired, Kasurinen (the Cassio character) returns to the office, trying to find a way to get himself reinstated. Kasurinen is trying to hide from Othello and talk to Mona, while Mona is trying to find Kasurinen and find out more about what's been happening. In this excerpt, Kasurinen begins by telling Mona to be quiet when Hugo decides to get involved:

KASURINEN: Shhh.
 HUGO: Kuka?
 MONA: Ei mitään.
 HUGO: Minä en pidä tästä.
 OTHELLO: Mitä? Mistä?
 HUGO: Ei mitään. Tai ehkä. En tiedä. (67)

In the parallel moment in Shakespeare's version, Cassio and Desdemona have been speaking, and he exits, prompting the following exchange:

IAGO: Ha! I like not that.
 OTHELLO: What dost thou say?
 IAGO: Nothing, my lord; or if—I know not what. (3.3.35-36)

When I was an undergraduate, a professor of mine once commented that Othello's downfall begins here, and this "Ha!" has always seemed especially significant to me. So when I went to translate Lehtola's sequence, I found myself giving Hugo Shakespeare's words:

KASURINEN: Shhh.
 HUGO: Who?
 MONA: Nothing.
 HUGO: Ha! I like not that.
 OTHELLO: What did you say?
 HUGO: Nothing. Or maybe -- I don't know.

A more faithful translation, such as *I don't like this*, would better preserve the speed of the exchange, and of course wouldn't be jarring. A more serious question is whether this stylistic layer I am adding to the play conflicts with the author's vision. In her analysis of Lehtola's play, for which she only had the translation, the literary critic Linda Richter worries that is impossible to "distinguish between allusions the author made and allusions the translator added" (2008, 136), though she also points out places where I could have included direct quotes and didn't. Incidentally, in the production of *Othello* currently running at the Finnish National Theater (2008-09), Michael Baran translates *I like not that* with *epäilyttävää* – I'll leave the reader to draw conclusions about this choice.

Translators and translation theorists have written a great deal on the problems associated with translating metaphor, but here I would like to raise a slightly different question, namely to what extent translators can *introduce* metaphor into a text. Let me return to *Kobti kylmempää's* Marja-Terttu, her trip over the ice with her dogs, and her rugged and rustic manner of speaking. A few lines below the speech I quoted above, she's been hearing the ice crackle (*jää vähän risahtelee*, in the stage direction), but suddenly there's a loud ice explosion. She responds:

(pimeydestä) Vähän risahtelee mutta vähän pitää risahellakki. Jää elää! Antakaa mennä vain. Kyllä se kestä. Minua ei jäät petä! (21)

The joke of course is the contrast between the loud noise we've heard and her dismissive comment about the sound. A fairly literal translation might be:

(in the dark) Crackling a little but it's supposed to crackle.

But my first instinct is to try something more colorful, to add an image drawn from the Arctic environment:

Squealing like a baby seal but it's 'posed ta squeal.

In truth, I don't even know if baby seals squeal; the seals at Korkeasaari Zoo are pretty quiet. But the line reveals essential information about the ways Marja-Terttu observes and interacts with her environment, it captures the speaking style of a rustic "American/Finn" whose speech is filled with down-home simile and metaphor, and it sounds good. I'm tempted to keep it.

Conclusion

What conclusions can we draw from these examples? Stylistics teaches us that literary texts work through linguistic deviation and foregrounding.²⁰ By deviating from standard language, such as the use of dialects, unusual images, "poetic" syntax and rhythms, writers can produce psychological effects in readers (Short 1996, 11). Research has shown, however, that translators seem to shy away from such deviations, are hesitant to produce such foregrounding effects in translated texts. As Arthur Langeveld humorously explains, when faced with literary language which challenges target language norms, translators tend to standardize it, since "nothing frightens a translator more than to exceed the norms of the target language" (1983, 337). Tim Parks concurs, claiming that "the tendency to sacrifice semantic precision and above all stylistic provocation in translation is almost universal and probably inevitable"²¹ (2007, 237).

The repercussions for readers who have no option but to read or hear texts stripped of their stylistic ingenuity, however, are great. As Parks explains:

To translate a highly individual piece of literature leaving the author's language unruffled and bringing across only the content is to offer the reassurance that experience can be safely housed in standard language (2007, 245).

In effect, foreign cultures are rendered less foreign, or the foreign is absorbed into the Self, made to serve it, as Sirkku Aaltonen argues in *Time-Sharing on Stage* (2000).

To make matters even more complex, translators who do attempt to portray something of the original style inevitably must do so in domestic terms, drawing on the linguistic and literary resources of the target language. Susan Bassnett begins her essay on "Translating style" by describing the experience she had of reading Tolstoy in English translation and finding traces of Jane Austen (2004, 7). What bothered her was that she had no way of knowing whether the Russian contained those stylistic features, or whether they had been put there, consciously or unconsciously, by the translator. This is yet another problem of translating style, since translators are themselves the products of all the reading they have ever done in any language and literature itself works through intertextuality. Any play that I translate is both mine and not mine, just as my translation both is and is not the original author's. In the case of drama, many more artists become involved, as directors, designers and actors all bring their own gifts to the text.

Let me conclude on a hopeful note. I would like to think that dramatic translation can serve two cultures at once, and that it's possible to translate style. With this in mind, I offer the following advice:

1. Make sure you understand the source text and the culture that produced it. If you don't understand the text, your audience won't.
2. Language sings; listen to it. Read your translations aloud, and if you're as lucky in your friends and colleagues as I am, get a mixed group of native speakers of both languages to read aloud the final draft. You'll be amazed how different it sounds in somebody else's mouth.
3. Be fearless in your creativity. Resist the urge to standardize or explain.
4. Have fun. Words have magic, and it is a rare pleasure to take one kind of magic and turn it into another.²²

Notes

¹ In the examples below I include page numbers to the Finnish printed translations (though in fact in all but one case I worked off an electronic version provided by the author or the author's agent). The English translations are not available in print versions at present. Readers who would like to consult the translations may request electronic copies from Nordic Drama Corner (<http://www.dramacorner.fi/>) or the Finnish Theatre Information Centre (<http://www.teatteri.org/>).

² Identifying translator style is an intriguing new development in stylistic research in

translation. See Baker (2000) and especially Pekkanen (2007), who analyzes recurring shifts in the work of four translators translating from English into Finnish.

³ "like the foamy waves of a stormy sea breaking restlessly against the shore, while the Finnish language is like a stream rolling steadily out to sea." (Trans. NK)

⁴ In the British context, it is typical to hire somebody who knows the foreign language to produce a "literal" translation, which is then reworked by a well-known playwright into an actable text. The name of the well-known playwright is then used in publicity.

⁵ English translations of Finnish plays are also read by those working in non-English-speaking theaters who are trying to decide whether to have a play translated into their own language. I imagine that in some cases the translation is made from English (or French or German) if a competent translator from Finnish is not available.

⁶ Aaltonen, however, says that reverent translations are most common in newly-established theatrical systems which translate foreign classics in an effort to prove that their language/culture/theater are up to the task (2000, 73). In the Finnish context, translations of Shakespeare into Finnish in the late 19th century are a good example of this.

⁷ This may also be a rather naive view. Boase-Beier argues that in literary translation "there is no need to focus on trying to replicate the effects the original text might have had on its original readers... because recreating something of the cognitive state will enable some of its effects to be relived by the reader" (2006, 113).

⁸ *Olga* had previously been translated very successfully into Scots English by the playwright Linda McClean, a solution which worked beautifully when the play was performed in Scotland, but which elicited comment when it was later performed in Ireland.

⁹ It could have been any other American city, but since I've lived in California and have a good friend in Santa Barbara, I thought that localizing it for the actual audience was the way to go.

¹⁰ Perhaps because in my heart of hearts I would have preferred to localize the play, I agonized over the names. The electronic version currently available from Finnish Theatre Information Centre (<http://www.teatteri.org/>) has all the Finnish names except one minor character who never appears on stage: Ilari Riippa became Ilari Burden, so I could maintain a pun on his being a "burden" to his girlfriend. In the performance, the names of the two main characters were changed from Lauri and Tea Jalovaara to Timo and Tina Jalovaara, which were felt to be more accessible to the American audience. I had been especially worried about the name "Lauri," as the nearest English equivalent "Laurie" hasn't been a male name for several generations, and I felt the connotations were all wrong. We also changed the name of a key "character" who never appears: a dog named after Pentti Saarikoski in the original became "Jack" (after Jack Kerouac); reviewers thought this name worked well.

¹¹ My ways of thinking about character have been heavily influenced by conversations over the years with Royal Shakespeare Company actors whom I have met in connection with bringing university students to Stratford-upon-Avon, England on courses arranged by the Shakespeare Birthplace Trust.

¹² Finnish translators of Shakespeare, for example, have developed any number of ways of handling Shakespeare's iambic pentameter.

¹³ My unscientific impression is that Brits tend to use Scots or northern varieties, while Americans tend to prefer Southern ones.

¹⁴ I also want to avoid the more obvious *homeward bound*, a phrase I cannot even think without breaking into the song of the same name by Simon and Garfunkel. Interestingly, I

discussed this passage with an American translator about ten years younger than myself, and the phrase didn't bother him at all.

¹⁵ At the time of this writing, I don't know if I will eventually settle on one of these possibilities, or come up with something entirely different.

¹⁶ But see also Andrew Chesterman (2007), who suggests that English has a lower "salience threshold" than Finnish, which in practice means that English texts are more likely to use superlatives, adjectives, intensifiers, transitive rather than intransitive verbs, emotive features, figurative rather than literal expressions, and so forth, and hence I instinctively added "very" to increase salience. Thanks to the search function in this word-processing program, I've just counted that this article uses "very" nine times as an intensifier, so it's also possible that "excessive" use of this word is part of my idiolect.

¹⁷ American school children start school one year earlier, so I changed the grades to make things simpler.

¹⁸ Sharp readers will have noticed that this is in fact the second example of my explaining something which wasn't explained in the original, the previous being my translating *harjaa* as *brushing the sofa* in a stage direction in Olga and Rundi's first encounter. Such "explicitation" has been proposed as a translation universal. See Birgitta Englund Dimitrova (2005) and Jean Boase-Beier (2006).

¹⁹ The version I've reproduced here is slightly different from my original.

²⁰ Short (1996) identifies the following linguistic levels where deviation can take place: phonetic, graphological, metrical, morphological, syntactic, lexical, discursal, semantic, pragmatic and other (34).

²¹ Antoine Berman (2004/1985, 280) identifies the following "deforming tendencies" of translators: rationalization, clarification, expansion, ennoblement and popularization, qualitative impoverishment, quantitative impoverishment, the destruction of rhythms, the destruction of underlying networks of signification, the destruction of linguistic patternings, the destruction of vernacular networks of their exoticization, the destruction of expressions and idioms, and the effacement of the superimposition of languages.

²² The author would like to thank Ritva Leppihalme and the two anonymous reviewers for *Avain* for their incisive criticism on earlier drafts of this essay. Thanks also to the issue editors for their careful reading of the text, and for allowing this essay to appear in English.

Bibliography

- AALTONEN, SIRKKU 2000: *Time-Sharing on Stage: Drama Translation in Theater and Society*. Topics in Translation 17. Clevedon: Multilingual Matters.
- AALTONEN, SIRKKU & MARJA JÄNIS 2007: Näytelmäkäännökset suomalaisen teatterin lähteenä. *Suomennoskirjallisuuden historia I*. Ed. H. K. Riikonen, Urpo Kovala, Pekka Kujamäki & Outi Paloposki. Helsinki: SKS, 264–77.
- ABDULLA, ADNAN K. 1993: Style in Translation. *Yearbook of Comparative and General Literature* 41, 76–85.
- BAKER, MONA 2000: Towards a Methodology for Investigating the Style of a Literary Translator. *Target* 12 (2), 241–66.

- BASSNETT, SUSAN 2004: Translating Style. *The Linguist* 43 (1), 7–10.
- BERMAN, ANTOINE 2004/1985: Translation and the Trials of the Foreign. Trans. Lawrence Venuti. *The Translation Studies Reader, 2nd edition*. Ed. Lawrence Venuti. London: Routledge, 276–89.
- BOASE-BEIER, JEAN 2006: *Stylistic Approaches to Translation*. Manchester: St. Jerome Publishing.
- CAMERON, KATE 2000: Performing Voices: Translation and Hélène Cixous. *Moving Target: Theatre Translation and Cultural Relocation*. Ed. Carole-Anne Upton. Manchester: St. Jerome Publishing, 101–12.
- CHESTERMAN, ANDREW 2007: The Unbearable Lightness of English Words. *Text, Processes, and Corpora: Research Inspired by Sonja Tirkkonen-Condit*. Ed. Riitta Jääskeläinen, Tiina Puurtinen & Hilikka Stotesbury. Publications of the Savonlinna School of Translation Studies 5. Joensuu: Joensuu University Press, 231–41.
- ENGLUND DIMITROVA, BIRGITTA 2005: *Expertise and Explicitation in the Translation Process*. Amsterdam: John Benjamins Publishing.
- HARVEY, KEITH 1985: A Descriptive Framework for Compensation. *The Translator* 1 (1), 65–86.
- HE, WEIXIANG 1996: The Style of Literary Works in Translation. *Perspectives: Studies in Translatology* 1, 137–44.
- JOHNSTON, DAVID 2000: Valle-Inclán: The Meaning of Form. *Moving Target: Theatre Translation and Cultural Relocation*. Ed. Carole-Anne Upton. Manchester: St. Jerome Publishing, 85–99.
- JOHNSTON, DAVID 1996: Introduction. *Stages of Translation*. Ed. David Johnston. Bath: Absolute Classics, 5–12.
- KLEMOLA, LEEA & KLAUS KLEMOLA 2008: *Kohti Kylmempää*. Porvoo: Kirjapaino Uusimaa.
- KROGERUS, ANNA 2006: *Rakkaudesta minuun*. Helsinki: Kirja kerrallaan.
- LANGEVELD, ARTHUR 1983: Style and Translation. *Dutch Contributions to the Ninth International Congress of Slavists*. Linguistics. Ed. A.G.F. Holk. Amsterdam: Rodopi, 323–45.
- LEHTOLA, JUHA 2003: *Othellohyrrä*. Helsinki: Kirja kerrallaan.
- LEPPIHALME, RITVA 2000: The Two Faces of Standardization: On the Translation of Regionalisms in Literary Dialogue. *The Translator* 6 (2), 247–69.
- MCBRATNEY, SAM 1996/1994: *Guess How Much I Love You*. London: Walker Books.
- PARKS, TIM 2007: *Translating Style: A Literary Approach to Translation/A Translation approach to Literature, 2nd edition*. Manchester: St. Jerome Publishing.
- PEKKANEN, HILKKA 2007: The Duet of the Author and the Translator. Looking at Style through Shifts in Literary Translation. *New Voices in Translation Studies* 3. <<http://www.iatis.org/newvoices/contents2007.php>> (11.09.2008)

RICHTER, LINDA 2008: *Postcolonial Rewrites of Shakespeare's Othello*. Unpublished doctoral dissertation. Universitat Paderborn, Germany.

RUOHONEN, LAURA 2002: *Olga*. Helsinki: Lasipalatsi.

SHAKESPEARE, WILLIAM 1977: *The Complete Works*. Ed. Alfred Harbage. New York: Viking Press.

SHORT, MICK 1996: *Exploring the Language of Poems, Plays and Prose*. London: Longman.

VENUTI, LAWRENCE 2004/2000: Translation, Community, Utopia. *The Translation Studies Reader, 2nd edition*. Ed. Lawrence Venuti London: Routledge, 482–502.

Janna Kantola

Strangers in Suomi **Kolmen englanninkielisen nykykirjailijan suomalaiset**

Suomalaiset ovat tunnetusti olleet kiinnostuneita siitä, mitä muut heistä ajattelevat. Maailmassa ja kaunokirjallisuudessa suomalaisia on vähän, varsinkin jos mukaan ei lueta jännityskirjallisuutta (ks. Maironiemi 1995, 336). Aihetta tutkinut W. R. Mead tuli tutkimuksissaan – ”The Image of the Finn in English and American Literature” (1963), ”Figures of Fun: Further Reflections on Finns in English Fiction” (1976) ja ”Finland and the Finn as Stereotypes” (1982) – siihen tulokseen, ettei englanninkielisessä kirjallisuudessa juuri ole suomalaisia henkilöihahmoja ja kun on, pannaan heitä jollain tavalla halvalla.

Myös Riitta Santala on tutkinut Suomea 1900-luvun brittikirjallisuudessa. Hänen mukaansa kiinnostus Suomea kohtaan johtui maantieteellisistä syistä. Neuvostoliiton naapurimaahan sijoitettiin vakooja-, seikkailu- tai jännitystarinoita. Teosten suomalaiset sivuhenkilöt ottivat elämän raskaasti ja olivat taikauskoisia, lapsenomaisia, juroja ja hiljaisia. (Santala 1995, 162.)¹ Santalan esimerkkejä ovat mm. Anthony Glynin *I Can Take It All* (1959, suom. *Anna minun kaikki kestää*, 1965), Flora Sandströmin *Other Winters, Other Springs* (1963) ja Catherine Gavinin *The Fortress* (1964).

Suomalaisia henkilöihahmoja on esiintynyt englanninkielisessä kirjallisuudessa siten kylmän sodan, Meadin ja 1980-luvun. Myös kirjallisuudentutkimuksessa on viime vuosina osoitettu mielenkiintoa kansallisia stereotyyppioita kohtaan. Pääosassa ovat tällöin monesti olleet yksittäisiä kansakuntia tai ihmisryhmiä suuremmat kokonaisuudet (ks. esim. Wagner 2004 tai Ma 1999); Aušra Paulaskienén tutkimus *Lost and Found. The Discovery of Lithuania in American Fiction* (2007) osuu kuitenkin suomalaisia lähelle. Outi Heiskasen hiljattain ilmestynyt yleisesitys *Tehtävä Suomessa. Kotimaamme ulkomaisissa elokuvissa* (2008) tarkastelee aihepiiriä toisen taidemuodon kautta;² kylmä sota ja Neuvostoliiton läheisyys näkyvät hänen tarkastelemissaan elokuvissa.³

Malcolm Bradburyn *To the Hermitage* (2000), Richard Raynerin *The Cloud Sketcher* (2000, suom. *Pilvien piirtäjä*, 2001) ja John Irvingin *Until I Find You* (2005, suom. *Kunnes löydän sinut*, 2006)⁴ kuuluvat niihin harvoihin 2000-luvulla ilmestyneisiin englanninkielisiin romaaneihin, joissa on suomalaisia henkilöihahmoja. Niiden suomalaisuusaspektia ei ole aiemmin tarkasteltu yhdessä tai erikseen, vaikka myös kirjallisuuden suomalaiskäsitketykset voisivat valaista jälleen ajankohtaista⁵ ja jo esseen aluksi artikkeloitua kysymystä siitä, miten suomalaisuus muille näyttäytyy.

Tarkoitukseni on tuoda tekstinäyttein esiin, miten suomalaisia edellä mainituissa teoksissa kuvataan. Väitän, että niissä annetaan suomalaisista varsin stereotyyppinen kuva, jota luodaan pääasiassa humoristisin tyylikeinoin ja joka sellaisenaan joko tukee tai kyseenalaistaa aiemmassa – jo Meadin ja esimerkiksi Santalan tutkimassa – kaunokirjallisuudessa luotuja ja tuettuja käsityksiä suomalaisuudesta. Suomalaiset (tai ainakin saamelaiset)⁶ ovat olleet kirjallisella maailmankartalla tunnetusti ainakin Tacituksen *Germania*-teoksen (98 jaa.) fenneistä lähtien; ensimmäistä fiktiivistä ilmentymää on sen sijaan vaikeampi jäljittää. Ainakin muutamassa 1800-luvulla ilmestyneessä romaanissa – Richard Henry Danan *Two Years Before the Mast* (1840, suom. *Kaksi vuotta keulanpuolella*, 1968) ja Joseph Conradin *The Nigger of the 'Narcissus'* (1897, suom. *Narkissoksen neekeri* 1933) – suomalaiset esiintyvät merenkävijöinä (Maironiemi 1995, 339).

Suomalaiset 2000-luvun englanninkielisessä kaunokirjallisuudessa

Tšehov jo tiesi, etteivät menestystarinat kiinnosta ketään. Siksi suomalaisissa on potentiaalia maailmankirjallisuuden henkilöhahmoiksi. Yhdysvaltalaisen kirjallisuuden viimeaikaisimmat suomalaiset ovat olleet Richard Raynerin teoksessa *Pilvien piirtäjä* ja John Irvingin romaanissa *Kunnes löydän sinut*, jossa vierailaan Helsingissä. Näiden lisäksi Thomas Pynchonin *Against the Day* -romaanissa (2006) on suomalainen henkilöhahmo, Veikko Rautavaara -niminen anarkistipommittaja. Myös englantilaiskirjailija Helen Dunmoren teos *House of Orphans* (2006) sijoittuu Suomeen.⁷

Malcolm Bradburyn romaanissa *To the Hermitage* (2000) on luku, jonka nimi on ”A Small Finnish Interlude”. Sen voi ajatella teoskokonaisuuden kevennykseksi, eikä liene sattumaa – Meadin johtopäätösten valossa – että osa lankeaa Suomelle. Jo otsikollaan sivupolkua tai vähäpätöisyyttä ilmaiseva välisoitto ei ole konkreettinen piipahdus Suomessa, vaan kirjailijapäähenkilö⁸ muistelee siinä vuosien takaista Suomen-matkaansa. Sen yhteydessä hän melkein matkusti Pietariin – teoksen kaksi varsinaista tarinalinjaa⁹ nimittäin tähtävät sinne – kääntäjänsä Pentin suosiollisella avustuksella.¹⁰

John Irvingin teoksen kytkös Suomeen on samankaltainen kuin Bradburylla. Myös Irvingin teoksessa piipahdetaan Suomessa. Kyseessä on teoksen viides luku, ”Ei suju Suomessakaan” (”Failure in Finland”). Takaisin palataan vielä luvussa 29, jonka nimi on ”Totuus” (”The Truth”). Teoksen päähenkilö, tuleva näyttelijä Jack Burns käy taatuoijaäitinsä kanssa läpi Pohjanmeren ja Itämeren satamakaupunkeja etsimässä urkuriisäänsä.

Richard Raynerin teoksen päähenkilö on suomalainen arkkitehti Esko Vaananen (sic).¹¹ Esko taistelee isäänsä vastaan valkoisten puolella – ja päättyy 1920-luvun New Yorkiin, jonne hänet vie rakkaus pilvenpiirtäjiä ja venäläistaustaista, Suomessa tavattua Katerinaa kohtaan ja jossa hän monella tavalla jatkaa taisteluaan suomalaisuuttaan, isänperintöään vastaan.

Suomalaiset kuvataan juupoiksi

Maailmankirjallisuudessa suomalaisia juoppoja on suhteessa paljon. Etenkin pohjoismainen kirjallisuus tuntee juopon suomalaisen henkilöhahmon; viime aikoina myös ruotsinsuomalaisten kuvaamana.¹² Aihe nousee esiin myös Riitta Santalan tarkastelemista varhaisemmista englanninkielisistä romaaneista (vrt. etenkin Anthony Glynin romaani *I Can Take It All*; Santala 1995, 166–167). Edellä mainituista kolmesta romaanista Bradburyn *To the Hermitage* -teoksessa käsitellään suomalaista juoppoutta eksplisiittisimmin. Suomi-jakso alkaa tällaisella tunnustuksella:

Tiesin vain muutaman tosiasian suomalaisista noihin aikoihin. He joivat. He olivat mäkihyppääjiä. Heidän joukossaan oli merkittäviä arkkitehtejä. He puhuivat kummallista kieltä, joka oli outoa kyllä sukua unkarin kielelle, jota kukaan ei ymmärtänyt, eivät edes suomalaiset kielisukulaiset. He olivat myös – voi kuinka heistä tämän vuoksi pidätkään – lukijakansaa. Kyllä vaan, he lukivat kirjoja, uskomattomia määriä, enemmän kuin yksikään muu kansa; voi olla että se johtui siitä – mikä ei tuolloin juolahtanut mieleeni – että sankkojen metsien, suurten järvien, valtaviin hyttysten ja punkkien, avointen ja autioiden maisemien, loputtoman lumen ja tuulen tuivertaman yksinäisyyden universumissa, jossa harvoin puhuttiin toinen toiselle, oli niin vähän muuta tekemistä. (Bradbury 2000, 228; suom. Janna Kantola.)

Kyseinen kappale kokoa pieneen tilaan joukon suomalaisia koskevia stereotyyppisiä käsityksiä: holtittomat juomatavat, urheilusuoritukset, saavutukset arkkitehtuurin saralla sekä omituisen kielen, lukemisharrastuksen ja luontoon liittyvät (liioitellut) käsitykset.¹³ Ne ovat myös piirteitä, jotka suomalaiset tunnistavat itsestään ja joita mielellään mytologisoidaan.

Raynerin romaanissa vastaavat suomalaisuuteen liittyvät stereotyyppit väriytyvät negatiivisesti kansallisen vastakkainasettelun kautta. Teoksessa saksalaissyntyinen arkkitehti Lazarus kutsuu Suomea ”takapajulaksi” (*a benighted country*)¹⁴, jossa on ”soita ja rämeitä, synkkiä metsiä, jäätä” ja ”mökeissään kyhjöttäviä maalaisia” ja joka siten on ”viheliäinen paikka” ja ”hullu maa”, josta kannatti lähteä alta aikayksikön (Rayner 2001, 316–317).

Irvingin teoksessa Suomeen tullaan Ruotsin kautta, ja jo laivamatka antaa aiheen pohjoismaisen mentaliteetin havainnointiin. On kylmä, ja suolaiset pärskeet jäätyvät laivan kannella kävelevän kasvoille. Sää ei kuitenkaan lannista ”niitä suomalaisia ja ruotsalaisia, jotka joivat viinaa ja hoilottivat jäisellä kannella puoleen yöhön” (Irving 2006, 78). Oksentaminenkaan ei jää huomiotta. Suomalaisten luonnehdinnasta erottuvat toistuvat käsitteet ”juoppo” ja eufemismi *brave girls*, ”reippaat tytöt”. Näillä viitataan holtittomaan alkoholinkäyttöön ja naisten seksuaaliseen vapaamielisyyteen. Runsas alkoholinkäyttö tulee esiin myös kiertoteitä. Jack Burnsini äiti elättää itsensä tatuojana myös etsintämatkallaan. Helsingissä hän tekee niitä hotelli Tornin huoneessaan. Juomatavat heijastuvat myös tuon työn käytäntöön: ”[–] juopot vuotavat verta kun heitä

tatuoidaan; Helsingissä Alice joutui käyttämään paljon paperipyyhkeitä” (mt., 79).

Bradburyn teoksessa sivistyneen, tai vähintäänkin lukeneen, suomalaisen kuva on poikkeuksellinen teoksen kokonaisuutta vasten tarkasteltuna. Bradburyn sarkastis-humoristinen tyyli ammentaa suomalaisluvussa etnisestä vertailusta, joka on suomalais-lukijalle tuttu. Suomalaisia näyttävämmiin teoskokonaisuudessa esillä ovat ruotsalaiset. Ruotsalaisten henkilöhahmojen tylsyyttä hipova korrektiusti ei esimerkiksi vaivaa metsäläismäiset juomatottumukset omaavaa suomalaista kirjailijajoukkoa, joihin englantilaiskirjailija tekee luvussa tuttavuutta ravintola Kosmoksessa, totta kai:

Ja heti kun siirsi oviaukon raskasta verhoa syrjään ja kun tunsu tunkkaisen ilman, tiesi heti, millainen paikka oli kyseessä. Siellä heitä oli, kirjailijoita joka lähtöön: naisia ja miehiä, lihavia ja hoikkia, nuoria ja vanhoja, hyvin pukeutuneita kaupunkilaiskirjailijoita, turkiksiin sonnustautuneita maalaiskirjailijoita. Joillain oli korkea otsa, kuten intellektuelleilla, joillain ei näyttänyt olevan otsaa ollenkaan. He kirjoittivat aikuisille, he kirjoittivat lapsille, olivat historioitsijoita, elämäkerran tai kauhuromantiikan kirjoittajia. Joukossa oli realisteja yhtä lailla kuin modernistejakin. Kirjailijoita, jotka olivat päässeet nauttimaan lukuisista etuisuuksista. Runoilijoita ja dramatiseteja. Niin paljon kirjailijoita, ja joita yhdisti vain yksi asia. Kosmos ei todellakaan ollut alkoholfri, he olivat kaikki päissään.

[--]Nobelisti röhnötti pää kaatuneessa soppakulhossa. Kuuluisa lastenkirjailija lauleskeli itsekseen tyhjän lasirivistön edessä. (Bradbury 2000, 233–234; suom. Janna Kantola.)

Kuvaus lienee yksi (muualla kuin Suomessa kirjoitetuista) inherealistisimmista kuvauksista suomalaiskirjailijoiden elämänmenosta. Näennäinen heterogeenisuus mitätöidään siinä yhteisellä, stereotyyppisellä nimittäjällä, englanninkielisen kirjallisuuden aiemmista suomalaiskuvauksista muistuttavalla juoppoudella (vrt. esim. Glynin *I Can Take It All* ja Danan *Two Years Before the Mast*).¹⁵ Siten voi ajatella fiktiivisen stereotypian kumuloituvan ja vahvistuvan.

Katkelma käy esimerkistä siitä, miten humoristinen vaikutelma syntyy kaksoisassosiaation kautta.¹⁶ Kaksi viitekehystä törmää toisiinsa aikaansaaden tyyllisen epäsuhdan: älymystö pannaan karnevalistisella tavalla polvilleen. Bradburyn romaanissa epäsuhtaa rakennetaan monella tavalla juuri rinnastamalla, usein kääntämällä asioiden väliset suhteet päinvastaisiksi: kerrotaan muun muassa, että Suomessa juhlien aikaan alkoholistit vaikuttavat kansalaisista selvimmiltä.

Koko Bradburyn pieni suomalainen välisoitto on kostea. Se pätee myös Irvingin antamaan Suomi-kuvaan. Irving ei kuitenkaan tee eroa Pohjoismaiden – tai ainakaan suomalaisten ja ruotsalaisten – välille, kuten edellä siteeratusta laivamatkan kuvauksesta näkee.

Bradburyn suomalaiset ovat kaikessa absurdisuudessaan mielenkiintoisempia kuin ruotsalaiset, joiden elämäntapojen värittömyyttä romaanin kirjailijakertoja korostaa. Juuri ruotsalaiselle kuulijalle kirjailija kertoo Suomen-muisteloaan. Kuvaus suomalais-

ten juomatottumuksista vastaa ruotsalaisen käsityksiä:

’Ja kyllä, myös Helsingin pikajunassa vietettiin suomalaista perjantai-iltaa. Voin kertoa, että jokainen matkustaja junassa, mies tai nainen, ruma tai kaunis, ensimmäisestä luokasta kolmanteen, junan päästä päähän, oli tillin tallin.’
 ’Uskon sinua.’
 ’Vastapäätäni istui kaunis blondi, jolla oli pitkä musta turkki ja komea karvahattu ja joka riiteli koko matkan äänekkäästi peilikuvansa kanssa. Ja kun juna sitten saapui Helsingin asemalle aamun varhaisina tunteina, odotti matkustajia kantajien joukko kärryineen: he kasasivat tiedottomia matkustajia pinoon työntääkseen heidät taksijonoon.’ (Mt., 244–245; suom. Janna Kantola.)

Kustantajan edustajat summaavat oudon yhtälön: kirja-alan taitojen ohella he ovat alkoholieksperthejä. Todetaanhan, että ”[i]säntäni olivat sydämellisiä miehiä (olin aina pitänyt suomalaisia kylmän maan lämpiminä ihmisinä) ja varsinaisia vodkaspecialisteja” (mt., 231).

Myös Raynerin romaanissa vodkanjuonti yhdistetään suomalaisuuteen, mutta vaila liioittelua tai muuta korostamisen tapaa, jolloin humoristista vaikutelmaa tai tyyllistä epäsuhtaa ei synny (ks. esim. Rayner 2000, 132–134).¹⁷

Niin toisin kuin missään: tyyllinen epäsuhta

Bradburyn romaanissa esiintyvän suomalaisen kääntäjän puheista, samoin kuin luvun suomalaisten käytöksestä ylipäätään, huokuu merkillinen ylimielisyys ja kansallisuustunto, mutta ikään kuin absurdeissa asioissa. Ylivertaisuus yhdistettynä suorasukaisuuteen näyttäytyy epäkohteliaisuutena, joka vain korostuu kirjailijakertojan englantilaista kohteliaisuutta vasten, johon puolestaan kiinnitetään eksplisiittisesti huomiota. Tämä ei tarkoita sitä myöntyneisyyttä, mitä hän kohteliaisuuttaan ilmaisee, kun taas Penttinen kääntäjä seisoo epäkohteliaan suorasukaisten ajatustensa takana. Myös Irvingin romaanin tarjoilijattareen on oivasti ikuistettu suomalaista töykeyttä (2005, 70); siinäkin on toimen ja käytöksen välillä huvittava ristiriita.

Bradburyn romaanin englantilainen romaanikirjailija yöpöy romaanissa Helsingissä hotellissa nimeltä Gurki (sic). Siellä näytellään välisoiton ensimmäinen omituinen suomalainen kohtaaminen. Se kertoo omaa tarinaansa kirjassa annetusta suomalaiskuvasta, suomalaisesta kansallisuustunnosta *ad absurdum*:

Luin hetken, sitten seurasin, miten työmiehet ponnistelivat saadakseen hotellivieraita – flanellihousuista amerikkalaista turistia ja hänen nyhkiä vaimoan – ulos hissistä.¹⁸ ’Vaimoni on ollut tuolla jumissa jo pari tuntia,’ sanoi turisti.

’Suomalaiset hissit ovat erinomaisia,’ totesi hotellinjohtaja järkkymättä.

’Niitä viedään kaikkialle maailmaan.’

’Voi Luoja, tarkoittaako se, että voin koska tahansa joutua tuollaiseen uudestaan?’ kysyi turisti lohduttaen samalla nyhkiä vaimoan. ’Miksi me koskaan

tulimme Eurooppaan?’

’Suomi ei ole Eurooppa, Suomi on vain Suomi,’ sanoi hotellinjohtaja.
(Bradbury 2000, 230; suom. Janna Kantola.)

Katkelmassa on – *Finnico more* – miltei beckettmäistä ohipuhumista. Absurdi asetelma syntyy kansallislpeyden ja syytösten yhteensopimattomuudesta – jälleen siis yhdenlaisesta inkongruenssista. Katkelman viimeisen lauseen voi toisaalta tulkita myös lakoniseksi huomautukseksi, joka parhaimmillaan voisi olla myös lausujansa taholta humoristinen. Suomalaisten outo huumorintaju on herättänyt kunnioitusta brittikirjailijoiden teoksissa ennenkin, nimenomaan potentiaalisen leikinlaskun kautta (ks. Santala 1995, 193). Edellä siteeratun kohtauksen humoristisuus perustuu jälleen kahden eri kansan kohtaamiseen, jossa varsinaista ”kohtaamista” ei tapahdu. Samainen kohtaamattomuus toteutuu myös Pentti-nimisen kääntäjän ja kirjailijakertojan välillä (ks. ed. ja Bradbury 2000, 234–235).

Myös Irvingin romaanissa asetetaan Helsingin keskustan hotelliin, hotelli Torniin, joka on hyvinkin voinut olla myös Bradburyn luvun hotellin todellisena esikuvana.¹⁹ Kaikentasoinen toisto vahvistaa fiktiivistä stereotyyppiä. Humoristinen sattuma lienee se, että molemmissa piipahduksissa suomalaishotelliin hississä on jotain vikaa, etenkin koska suomalaiset ainakin omasta mielestään valmistavat tunnetusti kelpo hissejä. On myös mahdollista, että Irving tuntee Bradburyn teoksen ja kytkee oman Suomikuvauksensa siten sen kanssa yhteen. Irvingin teoksen fiktiivisessä maailmassa hotelli Torni ”on nähnyt parempiakin päiviä”, sen ”vanha veräjähissi oli ’väliaikaisesti’ poissa käytöstä”, se oli myös ”jumittunut näköjään pysyvästi epäkuntoisena hotellin toiseen kerrokseen”. Irvingin jälkimmäisen suomalaisluvun tapahtumiin mennessä – aikaa on kulunut noin kolmekymmentä vuotta – se on korjattu.

Erityisesti Bradbury ottaa luvussaan eri tavoin kantaa suomalaisten huumorintajuun. Sen välityksellä suomalaisten omaleimaisuus ja erikoinen mentaliteetti toimivat absurdien tilanteiden selittäjinä. Englantilaisen kirjailijan äänenmenetyksensä ja siitä johtuva kyvyttömyys esiintyä sovitulla tavalla tuottavat suomalaisille loppujen lopuksi outoa mielihyvää:

’Sinähän se olet,’ sanoi kauppias ystävällisesti ja lähestyi minua tuodakseen valtavan lasin vodkaa. ’Teit heidät onnellisiksi. He nauroivat sinulle sydämensä pohjasta.’

’Ai niinkö?’, yritin raakkaa.

’Mitään näin mahtavaa täällä ei olekaan vuosiin sattunut. Tulimme sinua junalle vastaan. Olimme tilanneet kaupunginorkesterin. Täytimme kaupungintalon vuoksesi.’

Nyökkäsin myötätuntoisesti.

’Mutta mitä sinä annoit vastineeksi? Et mitään. Matkustit tuhansia kilometrejä tyhjän tähden. Kiitos. Teit meidät onnellisiksi.’ (Bradbury 2000, 243; suom. Janna Kantola.)

Suomalaiset eivät teoksen antaman kuvan mukaan helpolla huvitu, ja jos huvittuvat, niin ikään kuin syyttä suotta. Huvittuneisuuden ja sen vastakohtan rajankäynnissä on itsessään jotakin absurdia: omalaatuiset suomalaislukijat ovat esimerkiksi pitäneet englantilaiskirjailijan teoksia niin hauskoina, että ovat *melkein nauraneet* (mt., 240). Toisaalta huumorin ammentaminen sellaisesta, mikä ei osoittelevasti ole humoristista, on lähellä kertojan itsensä tavoittelemaa ironiaa.

Omituinen suomalainen mentaliteetti huipentuu Bradburylla naispuoliseen (viehättävään) kaupunginjohtajaan, joka toivoo – humalassa totta kai – englantilaisen kirjailijan siirtävän hänelle lapsen, koska ”se olisi niin mukava muisto ja koska matkoilla pitäisi aina jättää jotain jälkeensä” (mt., 244). Kohtauksen absurdi asetelma on draamallinen, ja se noudattaakin Aarne Kinnusen esittämää absurdin näytelmän määritelmää: se on looginen, mutta ”henkilöt rikkovat sovinnaisia käyttäytymisnormeja ja käyttävät kieltä, joka ei yleensä sovellu heidän asemaansa” (1985, 150). Sellaisenaan on kyse myös jo mainitusta tyylillisestä inkongruenssista huumorin keinona: uuden elämän alullepano rinnastuu käyttäytymisnormeja kyseenalaistaen vähäpätöiseen matkamuiistoon.

Kokonaisen teoksen tapahtumien sijoittaminen Suomeen sen sijaan näyttäisi vähentävän kansallisten piirteiden tai stereotyyppien erottumista. Eksotiikka erottuu siis vierasta vasten. Esimerkistä käy myös aiemmin sivuttu Helen Dunmoren romaani *House of Orphans*: siinä tehdään eroa ainoastaan suomalaisen ja suomenruotsalaisen kulttuurin välille etenkin kielikysymyksen kautta. 1900-luvun alkupuolelle sijoituvissa Raynerin ja Dunmoren romaaneissa myös venäläiset ovat ikään kuin vertailumateriaalina kansallisten stereotyyppien osalta; myös Bradburyn teoksessa ollaan Venäjänmatkalla. Tietyt kliseiset käsitykset sekoittuvat ja yhtyvät, kuten mieltymys vodkaan. Mielenkiintoinen yksityiskohta on myös se, että Dunmoren Suomeen sijoittuvan romaanin kannessa on Sergei Mihailovits Prokudin-Gorskin ottama venäläistytön valokuva.

Kielellä ei ole väliä, eikä aina nimilläkään

Suomeen sijoitetuissa romaaneissa suomalaiset henkilö- ja paikannimet kirjoitetaan usein väärin. Aina ei ole selvää, onko kyseessä tietoinen ”käsittämättömän kielen” alleviivaus vai ainoastaan lipsahdus. Joka tapauksessa se voidaan tulkita yliolkaiseksi suh- tautumiseksi eri kielialueen kieleen: tuleehan väistämättä mieleen – tässä tapauksessa suomen kielen – naurtavaksi tekeminen. Ei ole merkitystä sillä, tarkoittavatko nimet mahdollisesti jotakin. Toisaalta esimerkiksi Bradburyn teoksen kannalta ei ole vähäisintäkään merkitystä, sijoittuvatko tapahtumat ”Jyväskykään” vai Jyväskylään, ”Kuovolaan” vai Kouvolaan.

Sen sijaan vaikuttaisi merkitykselliseltä, että kuvauksista villein tapahtuu häveliäästi vain alkukirjaimelta mainitussa kaupungissa ”O–”, joka sijaitisi ”jossain jäisen Pohjanlahden perukoilla, Lapin ja napapiirin suunnassa” (Bradbury 2000, 240), eli Oulussa.²⁰ Olennaista suomalaisnäkökulmasta on, että mielihyvää tuottava paikannimien tunnistaminen on mahdollista.

Kuten on jo tullut esiin, kirjoitetaan Raynerin teoksen päähenkilön sukunimi ”Vaananen” suomalaisittain väärin. Koska kyseisellä nimellä ei sinänsä näyttäisi olevan tarinan kannalta merkitystä,²¹ olisi sen voinut valita toisin. Väärinkirjoitus on systemaattista: päähenkilö muistelee Lallin tekemää surmatyötä Koylio-järven jäällä. Sinänsä Raynerin käyttämät suomalaisnimet ovat suomen kielen mukaisia. Teoksessa toistuvan suomen kielen sanan ”pilvenpiirtäjä” virheellinen kirjoitusasu ”pilvenpiirtaja” herättää huomiota, etenkin kun se annetaan kysyttäessä, miksi *wolkenkratzeria* (sic) suomeksi sanotaan (2000, 203). Helsingin katujen nimet saavat englanniksi Raynerillä kumman muodon, kuten ”Aleksanterinkatu Street”; näin ei esimerkiksi Irving tee.

Bradburyn teoksen suomalaisluku on korostuneen anonyymi. Se vähentää eksootiikkaa, jota vieraat nimet aikaansaavat. Kääntäjän etunimen (Pentti) ohella mainitaan Bradburyn romaanien ensimmäinen suomalainen, arkkitehti Jop Kaakinen.²² Hänen nimensä vilahtaa *To the Hermitage* -romaanissa ainoana kuvitteellisena nimenä²³ luetteltaessa suomalaisia arkkitehteja Aallosta Saariseen (Bradbury 2000, 232). Saattaa olla, että kyseisen henkilöahmon Job-sukuisella nimellä korostetaan epäonnista elämäntohtaloa, mikä puolestaan liittyy niihin traagisiin ominaisuuksiin, joita esimerkiksi Raynerin suomalaispäähenkilöllä on. Suomalais-Eskon traagisuus on kytketty ulkoiisiin ominaisuuksiin, sillä hän on kasvoiltaan rujo – romaanissa kuvataan, kuinka hän polttaa lapsena kasvonsa. Traagiseen polttomerkkiin myös palataan toistuvasti. Irvingin ja Bradburyn tulkintakehyksen koomisuus siis puuttuu Raynerin suomalaisista.

Irvingin romaanin suomalaishenkilöhahmojen kuvauksissa sananvalinnat luovat tiettyä arvaamatonta aggressiivista vaikutelmaa, jonka voi ajatella liittyvän myös suomalaiskuvauksissa toistuvaan runsaan alkoholinkäytön oletukseen ja sen aiheuttamaan fyysiseen ja psyykkiseen epätasapainoon:

Sami Salo oli hurjan näköinen vanhempi mies jolla oli ahdistunut ilme. Hänellä oli tummansininen lakki, jonka hän oli vetänyt korvilleen, ja samanvärinen takki. Hän hikoili noustuaan talvikampeissa portaita neljälteen kerrokseen ja hänen hengityksensä rahisi. (Irving 2006, 88.)

Hänen nimensä oli Kari Vaara ja hän oli herttainen mies jolla oli villi hiuspehko; hän näytti siltä kuin olisi juuri työntänyt päänsä vauhdilla kiitävän junan ikkunasta ulos. Hänellä oli hermostunut tapa ristiä käsiään kuin olisi juuri tekemäisillään koko elämänsä muuttavan tunnustuksen tai vajoamaisillaan polvilleen – hän oli äkkiä järkkynyt ihmeen silminnäkijä. (Mt., 90.)

Sananvalinnat ”hurjan näköinen”, ”ahdistunut ilme”, ”villi hiuspehko” tai ”äkkiä järkkynyt ihmeen silminnäkiä” välittävät alkukantaisen – kenties metsäläisen – mutta toisaalta epätoivoisen vaikutelman.

Nimien ohella suomalaiskuvauksia – ja suomalaisuutta – korostetaan suomen kielellä muutenkin. Jo mainitun pilvenpiirtäjän lisäksi esiintyy suomen kielen sana ”puukko” Raynerin romaanissa useaan kertaan (ks. esim. Rayner 2000, 200 ja 318). Se liittyy myös romaanin lopun tragediaan (mt., 403). Kyseisen teräseen kirjoittaminen suomen kielellä ikään kuin palauttaa väkivaltaisen teon kansalliseen kehykseen. Lisäksi ”puukko” edustaa tyypillistä suomen kielen sanaa kaksoisvokaaleineen ja konsonantteineen. Tekstissä vilahtavat myös suomen kielen sanat ”pikkusen” ja ”hotelli” (mt., 320, 369). Bradbury puolestaan käyttää luvussaan sanaa ”Hissi”. Sen kirjoittaminen isolla alkukirjaimella – ja aluksi kokonaan isoin kirjaimin – kontekstissa, jossa laite ei toimi, korostaa omalla tavallaan kyseisen kohdan harhaan osuvan kansallisympäyden koomisuutta. Suomen kielen sana ”hissi” kuulostanee englantilaiskorviin lisäksi huvittavalta sen muistuttaessa verbiä tai substantiivia *hiss*, ”sähistä”, ”pihistä” tai ”pihahdus”, ”vihellys”.²⁴

Laura Karttunen on kiinnittänyt David Sedarisin ”Nuit of the Living Dead” -kertomuksen analyysissään huomiota ääntämykseen liittyvään pilantekoon. Tietyn ääntämysvirheen perusteella hän osoittaa Sedarisin pilanteon potentiaalisen suomalaiskohteen. Tulkintaa tosin vahvistaa hänen mukaansa myös kohteen pukeutumisen kuvaus, tuulipuvun ja kävelykenkien yhdistäminen. Karttunen mukaan kaikki tämä aikaansaa tunnistamiseen liittyvää huumorimielihyvää. (Karttunen 2007, 94.) Onkin huomionarvoista, ettei Bradburyn tai Irvingin humoristisissa suomalaiskuvauksissa kiinnitetä englannin kielen taitoon minkäänlaista huomiota, etenkin kun se tuntuu kiehtoneen englantilaiskirjailijoita aiemmin (ks. mts. ja Maironiemi 1995, 354–355).

E erityisen huomionarvoiseksi ääntämykseen liittyvän leikinlaskun puuttumisen tekee se, että Irving on harrastanut sitä suomalaisten kustannuksella aiemmin. Bradburyn tapaan myös Irvingillä on ollut suomalaisia ennenkin: *The Hotel New Hampshire* -romaanissa (1981, *Kaikki isäni hotellit*, 1981) esiintyy suomalainen lääkäri tyttäriin. Siinä kuuluisaksi suomalaislääkäriksi (*famous Finnish doctor*) mainittu hotellivieras osallistuu kiitospäiväaterialle ja tekee siinä yhteydessä isokokoisen tyttärensä avustuksella naurettavan kääpiödiagnoosin. Puutteellisen kielitaitonsa vuoksi suomalaislääkäri – todellinen hupihahmo – joutuu jatkuvasti kysymään ontuvalla englannillaan, mitä mikin keskustelussa esiin noussut sana tarkoittaa: ”*What’s a ‘clip?’ the famous Finnish doctor would ask, only it sounded like ‘Wot’s a clop?’*” Tehtyään tyttärensä noutaman sanakirjan avulla diagnoosinsa hän joutuu seuraavaksi tiedustelemaan pöytäseurueelta *moron*-sanan merkitystä (mt., 126–129).

Kuten jo toisessa yhteydessä totesin, vahvistaa toisto tyylikeinona fiktiivistä

stereotyyppiä. Irvingin romaanin naishenkilöhahmot ”Ritva” ja ”Hannele”, jotka myöhemmässä suomalaisluvussa paljastuvat lesboiksi,²⁵ ovat eufemisminä ilmaistuna ”reippaanoloisia” ja ”reippaita” tyttöjä. Kertoja palaa heidän kevytmieliseksi kutsuttuun luonteeseensa tavan takaa. Se tulkitaan heidän vaatteistaan – vaikka toisen villapaidassa juokseeikin kliseisesti pieni lauma haalistuneita poroja²⁶ –, eleistään ja vartaloidensa yksityiskohdista (ajelemattomat kainalot, rintaliivittömyys):

Alice varmaan aisti noiden reippaiden tyttöjen kevytmielisen auran ja tiesi että heillä oli vaikutusta Jackiin (mt., 84).

Ehkä he olivat vulgaareja, mutta ei Alice näyttänyt vihaavan heitä (mt., 85).

Hannele oli kiistatta reipas tyttö [--] (mt., 85).

Irvingin toisto on monitasoista. Kliseisestä suomalaisuuskäsityksestä ”sisu, sauna ja Sibelius” toistuu muusikkoaiheen vuoksi viimeisin eri yhteyksissä kolmeen kertaan. Nimi toimii kaiken lisäksi aiemmassa Norjaan sijoittuvassa luvussa korvaan kuiskattuna vihjeenä matkan seuraavasta etapista (Irving 2005, 63–64). Siinäkin tulee esille yhteensopimattomuus: korkeakulttuurinen viitekehys rinnastuu suomalaiseen metsäläisyyteen. Jälkimmäinen yhdistyy kevytkenkäisyyteen päähenkilö Burnsien päätyessä intiimiin kanssakäymiseen tukevasti raskaana olevan Marja-Liisa -nimisen aerobic-ohjaajan kanssa teoksen toisessa suomalaisluvussa. Suomalaislukija saattaa assosoida vastaavanlaisen tahattoman tyyllillisen inkongruenssin nimen ja toimen välille kuin Thomas Pynchonin suomalaisen, Veikko Rautavaara -nimisen anarkistipommittajan yhteydessä.

Irvingin romaanin suomalaiskuvaus nojaa yhtä paljon stereotyyppioihin kuin Bradburynkin, sillä erotuksella että Irving liikkuu ikään kuin todellisemmalla tasolla. Esimerkiksi nimet täsmäävät, Ritva, Hannele, Kari Vaara, Sami Salo, Marianne, Marja-Liisa, Taru, Minna ja tietenkin Sibelius. Siksi voi ajatella, että Irvingin stereotyyppiset hahmotukset ovat kiillotetun Suomi-kuvan kannalta vahingollisempia kuin Bradburyn, jonka tyylikeinoiniin kursailematon liioittelu kuuluu. Tyylikeinona liioittelu saattaisi kyseenalaistaa stereotyyppisen ajattelumallin, stereotyyppisen ”totuuden”.

Tunnetuimmat suomen kielestä englannin kieleen jollain tasolla siirtyneet sanat lienevät juuri edellä mainitut ”sisu” ja ”sauna”. Voi ehkä ihmetellä kyseisten aiheiden vähäisyyttä Bradburyn, Irvingin ja Raynerin teoksissa, etenkin kun niissä muilta osin näytettäisiin ammennettavan stereotyyppisistä suomalaiskäsitteistä ja koska kyseiset käsitteet ja aihepiirit sinänsä saattaisivat antaa aihetta etenkin Bradburylle ja Irvingille tyyppilliseen irvailuun.²⁷ Mainittakoon, että Dunmoren historiallisessa romaanissa sauna on esillä ja potentiaalisena päänäyttämönä: kenraalikuvernööri Bobrikovin murhaa nimittäin suunnitellaan saunaan, mutta siihen ei kuitenkaan päädytä, koska ”kettään ei saa häiritä saunassa” (2006, 263).

Viittasin alussa W. R. Meadin tutkimusten johtopäätökseen siitä, että suomalais-henkilöhahmojen funktio on ollut toimia englanninkielisessä kirjallisuudessa hupihahmoina. Malcolm Bradburyn, John Irvingin ja Richard Raynerin 2000-luvulla ilmestyneiden romaanien suomalaishahmot eivät ole yksinomaan huvittavia. Näyttäisi kuitenkin siltä, että kirjallisuuden suomalaisten on yhä edelleen toimittava ”toisina”, väärinymmärrettyinä ja litteinä, mutta myös ymmärtämisen vaikeaksi tekevinä absurdin arvaamattomina henkilöihahmoina, mikä tietenkin suo oivan lähtökohdan myös pilantekoon. Tällaisina ikuisina mysteereinä suomalaiset toisaalta takaavat asemansa kirjallisuuden kannalta kiinnostavina, kenties toisin kuin väröttömämmät, saman kokoluokan kansat.

Viitteet

- ¹ Ranskalaisessa kirjallisuudessa Suomi on ollut esillä luontonsa ja asukkaidensa luonnonlapsimaisuuden kautta. Etenkin 1900-luvun alkupuolella ranskalaiskirjailijat saattoivat esittää monenmoisia väitteitä suomalaisuudesta. Suomalaisten henkilöihahmojen ulkoisessa kuvauksessa ei säästely tavallaan pieleen menevissä piirteissä: suomalaisten ”mongolityyppisyys” tuli tavan takaa esiin. (Heikkilä 1995, 272–273.)
- ² Teoksen lyhyessä kirjallisuutta käsittelevässä jaksossa (Heiskanen 2008, 224–225) ei viitata tässä käsiteltyihin romaaneihin.
- ³ Viittaahan jo teoksen nimi John Gardnerin kylmäsotahenkisen jännityskirjan *Icebreaker* (1983) suomennokseeseen *Tehtävä Suomessa, James Bond*.
- ⁴ Tässä suomenkielisessä esseessäni käytän tekstinäytteissä suomennoista, jos sellainen on ollut saatavana. Näytteet Bradburyn romaanista olen suomentanut itse. Suomennetuista teoksista käytän niiden suomenkielisiä nimiä.
- ⁵ Vrt. ulkoministeri Alexander Stubbin keväällä 2008 perustama maabrändityöryhmä.
- ⁶ Englanninkielisessä kirjallisuudessa ei välttämättä ole tehty eroa saamelaisten ja suomalaisten välille (ks. Mead 1982, 44).
- ⁷ Helen Dunmoren historiallinen romaani *House of Orphans* sijoittuu kokonaan 1900-luvun alun Suomeen, aikaan ennen Venäjän vuoden 1905 vallankumousta. Raynerin teoksen tavoin se on rakkaustarina; siitä poiketen sen varsinainen keskushenkilö on nainen, punaisen toisinajattelijan orpo tytär Eeva.
- ⁸ Teoksessa ei mainita hänen nimeään.
- ⁹ Teoksessa kulkee rinnan kaksi tarinaa otsikoiden ”Then” ja ”Now” alla: nykyisyyteen sijoittuvan tarinalinjan kertoja ja keskushenkilö on nimeämätön englantilainen kirjailija, toinen, menneisyyden tarinalinja kertoo kirjailija Diderot’sta.
- ¹⁰ ”Pentti” on ilmeinen Pentti Saarikoski, sillä juuri hän suomensi Bradburyn romaanin *The History Man* (1975; *Ajan mies*, 1978).
- ¹¹ Käännöksessä nimi on ”Väänänen”.
- ¹² Yksi tunnetuimmista aihepiiriin liittyvistä hiljattaisista romaaneista lienee Susanna Alakosken August-palkittu *Svinalängorna* (2006; *Sikalat*, 2007).
- ¹³ Suomalaisstereotyyppioista englanninkielisessä kirjallisuudessa ks. myös Riitta Santalan (1995, 189) huomiot Eric Pendryn teoksesta *The Way to Go Home* (1977).
- ¹⁴ Oma suomennokseni; Jukarainen kääntää ”valistumaton maa”.

¹⁵ Ensiksi mainitussa teoksen päähenkilö herra Hill joutuu seuraamaan suomalaisten viinahuuruisia talvisotamuisteloita ja myöhemmin humalaisten suomalaisten ”barbaarista sotaharjoitusta” (Santala 1995, 166). Danan romaanin suomalaisella laivakokilla on puolestaan ”koijassaan rommipullo, joka oli aina puolillaan, vaikka suomalainen harva se päivä joi itsensä humalaan” (Mairioniemi 1995, 339).

¹⁶ Käsite on Arthur Koestlerin (1964).

¹⁷ Myöskään Helen Dunmoren romaanissa alkoholi tai sen vaikutukset eivät ole keskiössä, mutta siitä puhuttaessa ei koskaan vältytä viittaamasta vodkaan (ks. esim. Dunmore 2006, 65 ja 247).

¹⁸ Kirjailija tosiaan käyttää suomen kielen sanaa hissi. Hän kirjoittaa sen lisäksi isolla alkukirjaimella.

¹⁹ Romaanissa kerrotaan Gurki-hotellin toimineen sodan aikaan Gestapon päämajana Suomessa. Hotelli Klaus Kurki ei toiminut sellaisena, sen sijaan Hotelli Torni toimi mm. saksalaisupseereiden kokouspaikkana, ja sitä kutsuttiin vakoilijoiden pesäksi.

²⁰ Aiheesta ”Oulu kaunokirjallisuudessa”, ks. myös <http://www.ouka.fi/kirjasto/pohjoista>. Bradburyn teoksen ilmisyä Oulu-kuvaus ei ole mukana.

²¹ Kirjailija on eräässä haastattelussaan ainoastaan sanonut ammentaneensa henkilöhaamoonsa arkkitehti Eliel Saarisen elämästä. Saarinenhan muutti Yhdysvaltoihin ja piirsi siellä useita rakennuksia, tosin ei koskaan pilvenpiirtäjää, vaikka olisi halunnut.

²² Hän on suunnitellut *The History Man (Ajan mies)* -teoksen fiktiivisen Watermouthin yliopiston, joka on eräänlainen lasia ja terästä yhdistävä modernin arkkitehtuurin ilmentymä. Helsingin Sanomien Juha Tantulle kirjoittamassaan kirjeessä (HS 13.2.1978) Bradbury toteaa, ettei Kaakinen pohjaudu kehenkään tiettyyn henkilöön, vaan arkkitehdistä tuli suomalainen, koska kirjailija ”parin luentomatkan vuoksi tiesi jotakin Suomesta” ja koska tuohon aikaan suomalaiset arkkitehdit edustivat moderneinta tyyliä.

Myös Bradburyn teoksessa *Stepping Forward* (1965) on viittaus suomalaiseen arkkitehtuuriin, arkkitehti Eliel Saariseen.

²³ Tyypillinen suomalaisääntämys ”Job”-nimestä muistuttaa sitä paitsi ”Jop”-nimen ääntämystä englantilaisittain; voi olla, että Bradbury hupaillee tällä.

²⁴ Keskustelu prof. Andrew Nestingenin kanssa 2.9.2008.

²⁵ Jack Burns ilmaisee etsintänsä luvun alkuvaiheessa seuraavasti, ja pääsee samalla alleviivaamaan Suomen takapajuisuutta: ”’Itse asiassa’, Jack sanoi heille, ’minä etsin paria lesboa.’ Mikä loistava lähtörepliikki – ja hän haaskasi sen O’Malley’sin irkkupubissa Helsingissä, maailman kaikista paikoista!” (Irving 2006, 589)

²⁶ Pikemminkin saamelaisiin kuin suomalaisiin liittyvä poroaihe pilkahtaa myös Raynerin romaanissa. Jo esille ottamassani saksalaisarkkitehdin kohtauksessa tämä muistelee suomalaisten poronsyöntiä: ”Tiedätkö mitä minä muistan Iisalmesta? Poron. Poropaistin. Porokeiton. Poronkärityksen. Poromakkaran. Suomalaiset syövät niin paljon poroa että ihmetyttää, miten niitä onnettomia elukoita riittää vielä jouluna vetämään pukin pulkkaa. Ruokalistat olivat täyttä helvettä.” (Rayner 2001, 317)

²⁷ Mead on sitä paitsi kiinnittänyt huomiota siihen, että englanninkielisessä kirjallisuudessa sauna tulee esille nimenomaan alkoholikäytön yhteydessä (1982, 46).

Lähteet

- BRADBURY, MALCOLM 1976: *The History Man*. London: Secker & Warburg.
- BRADBURY, MALCOLM 1978: *Ajan mies*. Suom. Pentti Saarikoski. Helsinki: WSOY.
- BRADBURY, MALCOLM 2000: *To the Hermitage*. London: Picador.
- DANA, RICHARD HENRY 1981: *Two Years Before the Mast: A Personal Narrative of Life At Sea*. London: Penguin Books.
- DUNMORE, HELEN 2006: *House of Orphans*. London: Penguin Books.
- GLYN, ANTHONY 1959: *I Can Take It All*. London: Hutchinson.
- HEIKKILÄ, MARJA 1995: Suomi ja suomalaiset ranskalaisessa kirjallisuudessa. *Toisten Suomi. Mitä meistä kerrotaan maailmalla*. Toim. Hannes Sihvo. Jyväskylä: Atena Kustannus, 271–296.
- HEISKANEN, OUTI 2008: *Tehtävä Suomessa. Kotimaamme ulkomaisissa elokuvissa*. Helsinki: Teos.
- IRVING, JOHN 2005: *Until I Find You*. New York: Random House.
- IRVING, JOHN 2006: *Kunnes löydän sinut*. Suom. Kristiina Rikman. Helsinki: Tammi.
- KARTTUNEN, LAURA 2007: Minuus humoristisena taideteoksena. *Huumorin aiheita ja vaiheita kaunokirjallisuudessa*. Toim. Laura Karttunen ja Maria Laakso. Tampere: Tampereen yliopisto, Taideaineiden laitos, 89–104.
- KINNUNEN, AARNE 1985: *Draaman maailma*. Helsinki: WSOY.
- KOESTLER, ARTHUR 1964: *The Act of Creation*. London: Hutchinson.
- MA, SGENG-MEI 1999: Amy Tan's *The Chinese Siamese Cat*: Chinoiserie and Ethnic Stereotypes. *The Lion and the Unicorn* 23 (2), 202–218.
- MAIRONIEMI, EINO 1995: Jättiläisiä, sotahulluja ja merenkävijöitä. Suomalaiset meri-, sota- ja jännityskirjallisuudessa. *Toisten Suomi. Mitä meistä kerrotaan maailmalla*. Toim. Hannes Sihvo. Jyväskylä: Atena Kustannus, 335–360.
- MEAD, W. R. 1963: The Image of the Finn in English and American Literature. *Neuphilologische Mitteilungen* 64 (3), 243–264.
- MEAD, W. R. 1976: Figures of Fun: Further Reflections on Finns in English Fiction. *Neuphilologische Mitteilungen* 77 (1), 117–127.
- MEAD, W. R. 1982: Finland and the Finn as Stereotypes. *Neuphilologische Mitteilungen* 83 (1), 42–52.
- PAULASKIENĖ, AUŠRA 2007: *Lost and Found. The Discovery of Lithuania in American Fiction*. On the Boundary of Two Worlds: Identity, Freedom, and Moral Imagination in the Baltics 10. Amsterdam & New York: Rodopi.
- PYNCHON, THOMAS 2006: *Against the Day*. London: Jonathan Cape.
- RAYNER, RICHARD 2000: *The Cloud Sketcher*. New York: HarperCollins Publishers.
- RAYNER, RICHARD 2001: *Pilvien piirtäjä*. Suom. Erkki Jukarainen. Helsinki: Tammi.
- SANTALA, RITVA 1995: Rajamaalla. Suomi 1900-luvun brittikirjallisuudessa. *Toisten*

Suomi. Mitä meistä kerrotaan maailmalla. Toim. Hannes Sihvo Jyväskylä: Atena Kustannus, 159–193.

WAGNER, TAMARA S. 2004: "A Barrage of Ethnic Comparisons": Occidental Stereotypes in Amy Tan's Novels. *Critique* 45 (4), 435–445.

Anna Helle

Sianhoito-oppaan röyhkeä tyyli riemastutti ja raivostutti

Kuinka kirjasodan voi koettaa sytyttää? Entä miten lukijoita provosoidaan? Harva suomalainen kirja on mennyt yhtä pitkälle tätä kokeillessaan kuin Markku Eskelisen ja Jyrki Lehtolan esseekokoelma *Jälkisanat. Sianhoito-opas* (1987). Siinä höykytetään monia 1980-luvun suomalaisen kulttuurielämän merkkihenkilöitä akateemikko Georg von Wrightistä kirjallisuuskriitikko Pekka Tarkkaan, ja kyytiä saavat myös kirjailijat sekä kulttuurin instituutiot ja käytännöt.

Jälkisanojen kulttuurikritiikki on suomalaisittain poikkeuksellisen kovakouraista ja sellaiseksi se myös koettiin; esimerkiksi *Ilta-Lehden* kriitikon mukaan *Jälkisanoihin* on ”viritetty pommi”, ja *Jyväskylän ylioppilaslehdessä* kirjoitettiin *Sianhoito-oppaan* ”tappotyöstä” (Kokko 1987; Hänninen 1988). Näissä kritiikeissä *Jälkisanoihin* suhtauduttiin myönteisesti, mutta moni muu kriitikko sen sijaan paheksui kirjaa. Esimerkiksi *Helsingin Sanomissa* kirja teiltiin näkyvästi (ks. Tammi 1987). Erityisesti närkästyttä herätti von Wrightin paikoin alatyylinen herjaaminen, mutta kirjaa moitittiin myös yleisemmin ”avuttomaksi” juuri sen loukkaavuuden vuoksi (mt.; Kankaanpää 1988, 6).

Totta on, että *Jälkisanossa* ei kunnioiteta juuri mitään eikä ketään. Pilkalta eivät säästy edes aikaisemmat kirjalliset kapinoinjat, kuten ”punkakateemikot” Jan Blomstedt ja Esa Saarinen tai kirjailija Olli Jalonen. *Jälkisanojen* mukaan Saarinen on ”hyvinkääläinen radan varren pikkusielu, jonka kirjoitukset päätyvät aina siihen, että hän todistelee maailmalle – ja itselleen – ’yksilöllisyyttään’ ja ’rankkuuttaan’” (JS, 189). Lainauksessa näkyvä tapa käyttää runsaasti lainausmerkkejä oli 1980-luvun puolivälissä suosittu keino esimerkiksi *Ylioppilaslehdessä*, johon Lehtola oli kirjoittanut ennen *Jälkisanoja*. Lainausmerkeillä ilmaistiin usein ironiaa, ja *Jälkisanossa* niitä käytettiin postmodernin hengessä myös ”todellisuuden” kaltaisten käsitteiden kyseenalaistamiseen (ks. JS, 5 ja Waugh 1984, 22).

Jälkisanat nauraa paitsi Saariselle ja Blomstedtille myös heidän kirjoittamansa *Punkakatemian* (1980) punkasenteen epäuskottavuudelle, vaikka kirjaa ei *Jälkisanossa* mainitakaan nimeltä. ”Lattea” ja ”huolestunutta” suomalaista punkia vastaan *Jälkisanat* asettaa oman punk-asenteensa ja -estetiikkansa. Ne näkyvät avoimena hyökkäävyytenä, pienlehtimäisenä provosoiuutena ja alatyylisenä tai pelleilevänä kielenkäyttönä esimerkiksi silloin, kun mannermaista ajattelua kutsutaan ironisesti ”epä-älyllisantisrationaalisivittumaiseksi” (JS, 18). Hämmennystä ja ärtymystä lukijoissa saattoivat herättää myös *Jälkisanojen* tavanomaisesta poikkeavat retoriset keinot; kirjassa esimerkiksi pil-

kataan lukijaa kutsumalla tätä ”idioottikriitikoksi” ja haastetaan tämä etsimään kirjasta piilotettuja sitaatteja (*JS*, 5).

Punk ei kuitenkaan selitä *Jälkisanojen* tyyliä tyhjentävästi. Sen lisäksi kirjassa käytetään myös jälkistrukturalistisia kirjoitustapoja ja postmodernistisia kirjallisia keinoja, kuten runsasta tekstienvälistä leikkiä, itseviittaavuutta ja korostetun monimerkityksisiä ilmauksia (ks. Helle 2007). Ensin mainittu toteutuu *Jälkisanoina* siten, että siihen on upotettu suoria sitaatteja ja (paikoin parodisia) muunnelmia esimerkiksi Jacques Derridan sekä Gilles Deleuzen ja Félix Guattarin kirjoituksista, yleensä ilman lainausmerkkejä tai lähdetietoja. Derridan sekä Deleuzen ja Guattarin lisäksi kirjassa viitataan muun muassa François Lyotardiin, Michel Foucault'hon ja Jean Baudrillardiin, mutta nimeltä jälkistrukturalistien kirjoituksista mainitaan vain Derridan ”Limited Inc. a b c...” (1977). Lisäksi *Jälkisanat* hyödyntää disseminaation, rihmaston, skitson ja murtuman tapaisia jälkistrukturalistisia käsitteitä kirjallisuusanalyysseissaan.

Jälkistrukturalistiset ja postmodernistiset piirteet tekevät *Jälkisanojen* merkitysten ja päämäärien tulkitsemisesta epävarmaa. Kun lukija esimerkiksi oivaltaa *Jälkisanojen* kierrättävän kulttuurikritiikissään muiden ajattelijoiden tekstejä, ei kirjassa esitettyjen kannanottojen tulkitseminen Eskelisen ja Lehtolan henkilökohtaisiksi mielipiteiksi ole ongelmaton. Tämä haastaa romanttisen luovaan yksilöneroon perustuvan tekijäkäsityksen. *Jälkisanojen* Derrida-viittaukset taas saivat erään aikalaiskriitikon tulkitsemaan, että *Jälkisanat* ei välttämättä viittaa lainkaan todellisuudessa vallitseviin asiointiloihin, kuten kirjassa nimeltä mainittuihin henkilöihin, vaan vain tekstiin (ks. Seppänen 1987). *Jälkisanaja* voi kuitenkin lukea myös niin, että sen nähdään sekä kiinnittävän lukijan huomion omaan rakentumiseensa että esittävän jyrkkää kulttuurikritiikkiä. Kun lukija havaitsee *Jälkisanojen* leikkivän kirjallisilla keinoilla, myös teoksen tulkitseminen pelkästään aggressiiviseksi tai hyökkääväksi kyseenalaistuu.

Leikki tämääntapaisilla kirjallisilla keinoilla oli *Jälkisanojen* ilmestymisen aikaan varsin uutta ja erikoista suomalaisessa esseistikassa, jonka suurimpia nimiä oli Finlandia-palkittu Erno Paasilinna. Ehkä siksi moni aikalaiskriitikko ei lainkaan tunnistanut näitä *Jälkisanojen* käyttämiä keinoja.

Konsensusta vastaan

Jälkisanoina osakseen saamastaan pilkasta huolimatta Esa Saarinen kirjoitti *City*-lehden kirjaliitteeseen pitkän, *Jälkisanaja* ylistävän arvostelun. Hän kehui kirjaa sanoilla ”hilittömän hauska ja suurenmoisen rohkea, paljastava ja puhutteleva poleemisanalyytinen räjähdyspanos”, joka on myös ”kauttaaltaan herkullinen ja todistusvoimainen – terveellä tavalla röyhkeä” (Saarinen 1987, 16).

Tapaa, jolla *Jälkisanat* on kirjoitettu, Saarinen piti poliittisena, mitä hän perusteli

nojaamalla *Jälkisanojen* käyttämään jälkistrukturalismiin. Hän kirjoitti: ”Jos sallitaan yksi oikea tapa kirjoittaa, sallitaan vain yksi oikea tapa ajatella” (mt., 16). Esimerkiksi Derrida ei pidä kieltä ajatusten siirron välineenä vaan näkee ajattelun itsessään olevan kieltä. Hänen mukaansa kieli ei myöskään kuvaa maailmaa vaan tuottaa sitä, ja siksi *Jälkisanojen* kirjoitustapaa voi pitää Saarisen tavoin merkityksellisenä.

Jälkisanat ei olekaan ”sisällötöntä herjaamista”, kuten eräät aikalaiskriitikot väittivät (ks. Kanerva 1988; Wiberg 1988), vaan sen tyylillä näyttää olevan tarkoitus. *Jälkisanojen* ilmestymisen aikaan suomalaista kirjallista kulttuuria oli pitkään vaivannut jonkinlainen pysähtyneisyys ja latteus, mikä tuotiin esiin myös monissa *Jälkisanoina* kirjoitetuissa kritiikeissä (esim. Eskola 1988; Ojajarju 1988; Saarinen 1987). *Jälkisanat* moittii suomalaisen kirjallisuuden pysähtyneen realismiin ja modernismiin, kun muualla maailmassa oli jo pitkään kirjoitettu myös postmodernistista kirjallisuutta. Suomalaisia lukijoita *Jälkisanoina* taas kritisoidaan muun muassa näennäishumanismista, siitä että lukijat tuomitsevat refleksinomaisesti kirjoista lukemansa moraalisesti arveluttavat asiat vaivautumatta pohtimaan, mikä niiden merkitys voi kirjassa olla. Tätä aihetta käsitellään *Jälkisanoina* varsinkin analysoitaessa Matti Pulkkinen *Romaanihenkilön kuoleman* (1985) aikalaisvastaanottoa, jossa moraalinen närkästys oli ollut näkyvää.

Suomalaisen kulttuurin konsensushenkisyyttä ja kirjallisuuden pysähtyneisyyttä oli kritisoitu jo ennen *Jälkisanoja*. Esimerkiksi Blomstedt ja Saarinen olivat vaatineet suomalaisen kirjallisuuteen punkia, poweria ja asennetta. Vuotta myöhemmin Olli Jalonen oli puolestaan kirjoittanut suomalaista kirjallisuutta vaivaavasta konsensushengestä ja vaatinut, että kirjallisuuden olisi oltava lukijoita piinaavaa vastaterroria (ks. Jalonen 1981). *Ylioppilaslehdessä* suomalaista kulttuuria oli käsitelty tähän tapaan etenkin vuosikymmenen puolivälin tienoilla. Tämän lisäksi Jumalan teatteri oli pyrkinyt tammikuussa 1987 ottamaan kantaa teatterin ja suomalaisen yhteiskunnan tilanteeseen tunnetulla fyysisellä provokaatiollaan.

Jälkisanat näyttää tähtävän provosoivuudellaan – ehkä monen muun päämäärän ohella – yksiäänisen ja hymistelevän konsensushengen murskaamiseen. Se pilkkaa nimeltä mainiten suomalaisen kulttuurin arvostamia henkilöitä ja heidän edustamiaan institutionaalisia asemia. Esimerkiksi Olavi Paavolaisen *Suursiivouksesta* (1932), joka mainittiin usein *Jälkisanojen* vastaanotossa, *Jälkisanat* eroaa siksi, että siinä hyökätään suomalaisen kulttuurin arvovaltaisimpia tahoja kohtaan ja pyritään näin kumoamaan auktoriteetit ja hierarkiat. Eskelinen kirjoitti vuonna 1989, runsas vuosi *Jälkisanojen* ilmestymisen jälkeen, halunneensa synnyttää keskustelua, ja Lehtola on puolestaan kertonut, että tarkoituksena oli suorastaan synnyttää kirjasota (Eskelinen 1989, 118; Lehtola 2001).

Huonon maun hyvyydestä

Jälkisanojen esipuheessa sanotaan, että ”[o]lemme ylimielisiä vain koska meillä on siihen hyviä syitä. Kirjoitamme vain koska muut eivät osaa olla hiljaa. Suomalainen kirjallisuus ei kiinnosta meitä vähääkään. Joskus, ohimenevästi, meitä on kiinnostanut miten jotain sellaista voidaan arvostaa. [--] Suomalaisen kirjallisuuden ja kulttuurikritiikin taso loukkaa hyvää makua rajummin kuin mikään herjaussyytteitä välttelevä teksti voi milloinkaan tehdä.” (JS, 7.)

Lainauksessa mitätöidään suomalainen kirjallisuus ja sen harrastajat ja kyseenalais-tetaan makuun perustuvaa arvioimista. *Jälkisanat* antaa ymmärtää, että se, mikä oli suomalaisten lukijoiden ”hyvän maun” mukaista, ei tosiasiaassa välttämättä ollut hyvää. ”Herjaussyytteitä välttelevä teksti” viittaa *Jälkisanoihin*, jota WSOY:n lakimiehet olivat ”nuuhkineet” ennen kirjan ilmestymistä varmistaakseen, että luvassa ei ole kunnianloukkaussyytteitä (Hänninen 1988).

Jälkisanojen väitteet ovat provokaatioita, joiden tarkoituksena lienee yhtä aikaa ärsyttää ”establishmentia” (ks. Anhava 1988, 447 ja Eskelinen 1989, 118) ja riemastuttaa siihen kriittisesti suhtautuvia lukijoita. Kaikki eivät odottaneetkaan *Jälkisanojen* tapaiselta kirjalta ”hyvää makua”, jolla tarkoitan tässä yhteydessä käsityksiä siitä, mikä on sopivaa ja yleisesti hyväksyttyä, kenties arvokasta ja esteettisesti miellyttävää. Esimerkiksi *Tiede & edistyksen* kriitikko kirjoitti, että ”[o]n kaunista, että Markku Eskelinen ja Jyrki Lehtola ovat kirjoittaneet erinomaisen, huonoa makua osoittavan kirjan. Sitä tarvittiin.” (Heiskala 1988, 75.) Kirjallinen suursiivous ei enää auttanut – oli koittanut siivottoman, huonoa makua osoittavan sianhoito-oppaan aika.

Jälkisanat hämmentää, provosoi, pilkkaa ja huvittaa lukijoitaan. Ilmestyessään se oli vaikeatajuinen, koska 1980-luvun lukijat eivät useinkaan tunteneet postmodernismia ja jälkistrukturalismia tai niihin liittyviä lukutapoja, mikä näkyy kirjan vastaanotossa. Hämmäntämiseen pyrkii myös *Jälkisanojen* tapa jättää kunnioittamatta suomalaisen kulttuurin hierarkioita ja nokkimisjärjestystä. Avantgarden manifesteista tuttuja retorisia keinoja taas ovat lukijan pilkallinen puhuttelemine ja hyökkäävä haastaminen (ks. Mehtonen 2007). Teoksen provosoivuus syntyy kuitenkin ilmeisimmin siitä, että *Jälkisanat* pilkkaa suomalaista kulttuuria ja sen tunnettuja henkilöitä nimeltä mainiten ja uudistavan murskaavassa punkhengessä.¹

Viitteet

¹ Kirjoittaja viimeistelee Jyväskylän yliopistossa väitöskirjaa jälkistrukturalismin tulosta suomalaisen kirjallisuuskurssiin.

Lähteet

- JS = ESKELINEN, MARKKU & JYRKI LEHTOLA 1987: *Jälkisanat. Sianhoito-opas*. Helsinki: WSOY.
- ANHAVA, JAAKKO 1988: Jälkisanat Sianhoito-oppaaseen. *Parnasso* 7/1988, 445–447.
- ESKELINEN, MARKKU 1989: 1989/1949. *Parnasso* 2/1989, 117–118.
- ESKOLA, ANTTI 1988: Vain irti leikatut kädet ovat vapaat. *Sosiologia* 2/1988, 144.
- HEISKALA, RISTO 1988: Sianhoitoa käsittelevä kirjoitusjälki. *Tiede & edistys* 1/1988, 72–75.
- HELLE, ANNA 2007: *Jälkisanat. Sianhoito-opas* revisited. *Kulttuurintutkimus* 3/2007, 35–44.
- HYNNINEN, JUKKA 1988: Kirjallisen vanhainkodin käymälän siivous. *Kulttuurivihkot* 16/1988, 46–48.
- HÄNNINEN, HARTO 1988: Sorkkaraudalla suu- ja sorkkatautiin vastaan – Nuoret verbaalilittoristit joukkohautaa kaivamassa. *Jyväskylän ylioppilaslehti* 1/1988.
- JALONEN, OLLI 1981: Kiiltävien kauniiden kullissien maailmassa: kirjallisuuden on rikottava reikiä. *Ylioppilaslehti* 8.10.1981, 16–17.
- KANERVA, JUKKA 1988: Hullutuksia vakavalla naamalla. *Keskisuomalainen* 18.4.1988.
- KANKAANPÄÄ, HANNU 1988: Kulttuurikritiikin Sound of Music eli alistetut leikkeet. *Nuori Voima* 1/1988, 6–7.
- KOKKO, KARRI 1987: Ruumiita syntyy, saattohoito pelottaa. *Iltalehti* 10.12.1987.
- LEHTOLA, JYRKI 2001: Kuka Jyrki Lehtola oikein luulee olevansa? *City-lehti* 21/2001. <<http://www.city.fi/lehti/article.php?id=347>> (13.3.2007)
- MEHTONEN, PÄIVI 2007: Manifestien poetiikkaa ja retoriikkaa. *Kirjallisuuden avantgarde ja kokeellisuus*. Toim. Sakari Katajamäki & Harri Veivo. Helsinki: Gaudeamus, 43–65.
- NORDGREN, ELISABETH 1988: Handbok i svinskötsel. *Hufvudstadsbladet* 20.8.1988.
- OJAHARJU, JORMA 1988: Dekonstruktion? *Vasabladet* 12.8.1988.
- PELTONEN, MATTI 1987: Teurastus joulun alla. *Turun Sanomat* 12.12.1987.
- SAARINEN, ESA 1987: Dynamite job. *City-lehden kirjaliite* 1/1987, 16–17.
- SEPPÄNEN, JANNE 1987: Sujuva huitaisu ilmaan. *Uusi Suomi* 12.12.1987.
- TAMMI, PEKKA 1987: Jälkistrukturalistit jälkijunassa. *Helsingin Sanomat* 12.12.1987.
- WAUGH, PATRICIA 1984: *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. London and New York: Methuen.
- WIBERG, MATTI 1988: Ei kelpaa, pojat! *Kanava* 16/1988, 256.

Kaisa Kaakinen

Komparatistisia mietteitä Cornellista

Lähdin jatko-opiskelijaksi Cornellin yliopiston yleisen kirjallisuustieteen laitokselle syksyllä 2006. Helsingin keskustakampus vaihtui rotkojen ja vesiputousten halkomaan Ithacaan, amerikkalaiseen pikkukaupunkiin, joka on kaukana kaikesta mutta joka kutsuu opiskelijoita kaikkialta maailmasta. Yhdysvalloissa moni yliopisto on sijoitettu kirjaimellisesti kauas poliittisen vallan keskuksista. Cornellissa yhdistyvät Ithacan usein parjattu eristyneisyys ja kansainvälisen tutkijakunnan sekä vilkkaan konferenssielämän tuomat tiiviit yhteydet ulkomaailmaan. Opiskelijoilla ja tutkijoilla onkin usein viharakkausuhde *alma materiinsa*, jossa on pakko kohdata sekä itsensä että toisensa.

Yleistä tai vertailevaa kirjallisuustiedettä opetettiin Cornellin yliopistossa jo 1800-luvun lopussa, joskin vertailevan kirjallisuuden laitos perustettiin vasta vuonna 1965. Toisin kuin Yalessa, Harvardissa tai Princetonissa, Cornellissa jatko-opinnot eivät perustu valmiiksi sorvatulle kaanonille. Sen sijaan opiskelija valitsee tutkintokomiteansa vähintään kolme professoria, jotka auttavat häntä muodostamaan mielekkään opintokokonaisuuden. Yhdysvalloissahan tohtorintutkintoon kuuluu aimo annos kurssisuorituksia. Moni professori tuntuu innostuvan epäsovinnaisista yhdistelmistä, mutta vanhemmat opiskelijat varoittelevat työnsaannin tulevan sitä vaikeammaksi mitä huimempiin vertailulokkiin väitöskirja yltää. Useimmat opiskelijat haluavat hankkia uskottavan pätevyyden jonkin yksittäisen kielialueen kirjallisuuden alalta, sillä ensimmäiset työpaikat harvoin löytyvät yleisen kirjallisuustieteen laitoksilta. Usein tämä tarkoittaa myös kyseisen kielen opettamista kirjallisuuskurssien vetämisen lisäksi, mikä on eurooppalaisesta näkökulmasta hieman yllättävä pätevyysvaatimus. Yleisen kirjallisuustieteen opiskelija elää siten työmarkkinarealiteettien ja vertailevan kirjallisuustieteen jännittävien joskin epämääräisten mahdollisuuksien ristipaineessa.

Mitä ”vertaileva” tai ”yleinen” kirjallisuustiede sitten oikein merkitsee USA:ssa vaikuttaville nykypäivän kirjallisuudentutkijoille? Omalla kohdallani Yhdysvaltoihin tuleminen avasi aivan uudella tavalla näkemään sen, että amerikkalaisissa yliopistoissa eurooppalaisen kirjallisuuden ylivallan väistyminen on hitaasti mutta varmasti tapahtuva tosiasia. Moni tutkija onkin viime vuosina pohtinut sitä, miten länsimaiden ulkopuolisten kielialueiden ja kirjallisuuksien vahvempi läsnäolo vaikuttaa yleisen kirjallisuustieteen oppiaineen itseymmärrykseen, metodeihin ja kamppailuihin oppituleista. Kyse ei ole vain uusien kirjojen tai kirjailijoiden ottamisesta mukaan opetussuunnitelmiin, vaan myös syvällisemmistä metodisista pohdinnoista.

Stanfordin yliopiston professori Franco Moretti on jo vuosien ajan kehittänyt metodeja, joilla tutkia kirjallisuutta maailmanlaajuisena systeeminä. Hän on kiinnostunut siitä, miten kirjallisuuden lajit, teemat, troopit ja muut yksittäistä tekstiä pienemmät tai suuremmat analyysin yksiköt ovat matkustaneet maailman eri kolkkiin ja muuntu-neet saapuessaan uuteen kontekstiin.

Artikkelissaan ”Conjectures on World Literature” (*New Left Review*, 2000) Moretti tunnustelee mahdollisuutta muodostaa malleja vertailevalle kirjallisuustieteelle oman romaanimuodon kehitystä ja leviämistä koskevan projektinsa pohjalta. Morettia onkin kritisoitu siitä, että tutkimuksen ylimmäksi paradigmaksi nousee ikään kuin itsestään selvästi länsimaisen muodon liike kohti periferiaa. Morettin provokatiivinen ajatus ”kaukoluvusta” (*distant reading*) on myös kohdannut vastustusta. Moretti tarkoittaa kaukoluvulla sitä, että komparatistin tulisi luopua lähiluvusta ja muodostaa synteesejä periferioita tutkivien asiantuntijoiden tuottamasta lähiluetusta tiedosta. Cornellissa opiskellut Gayatri Spivak käyttää kirjassaan *Death of a Discipline* (2003) näistä lähi lukevista asiantuntijoista ilkeästi ilmaisua *native informant* ja kritisoi ajatusta siitä, että komparatisti sijoitetaan kyselemättä länsimaiseen (tai amerikkalaiseen) yliopis-toon, josta tämä kuvittelee tavoittavansa koko maailman. Spivak ei tyrmää Morettin yritystä etsiä innovatiivisia metodeja kirjallisuuden lajien ja muotojen analyysiin. Hän on kuitenkin huolissaan siitä, että komparatismista on vaarassa tulla sekä totalisoiva että tieteellisesti pinnallinen hanke, jonka toteuttajat eivät edes yritä hankkia laajaa kielitaitoa testatakseen käsittelemäänsä toisen käden tietoa.

Natalie Melas, Cornellissa opettava yleisen kirjallisuustieteen professori, esittää kiehtovassa kirjassaan *All the Difference in the World: Postcoloniality and the Ends of Comparison* (2007), että nykyiset komparatismikeskustelut toistavat kaikuja vertailevan kirjallisuustieteen alkuvaiheista 1800-luvun lopussa. Tuolloin komparatismi poh-jasi ajatukseen kulttuurirevoluutiosta, ja eri maiden kirjallisuudet asetettiin yhteisen sivilisaatioprosessin eri kehitysvaiheisiin, joita länsimainen kirjallisuus tietysti johti. Melas ehdottaa, ettei vertailevan kirjallisuudentutkimuksen metodin tarvitse pohjata ajatukseen vertailtavien tekstien tai kirjallisuuksien yhteismitallisuudesta. Toisaalta ver-taamista ei myöskään tule nähdä mahdottomana tai ”väkivaltaisena” toimintana. Melas etsii kirjassaan mahdollisuutta harjoittaa vertailevaa tutkimusta ilman ajatusta näkö-kulman neutraaliudesta ja korostaa sitä, että erityisestä paikasta käsin tehdyt vertailut voivat välttää sekä yleistämisen että relativismin ääripäät.

Onkin kiinnostavaa pohtia, miten kirjallisuudentutkimus voisi hyödyntää Morettin metodeja ilman hänen epäsensitiivisyyttään komparatistin näkökulman poliittisuudel-le. Useat Morettin kriitikot tuntuvat samastavan liian nopeasti Morettin ”luonnontie-teelliset” mallit ja uusimperialistisen position. Toisaalta Morettilta ei liikene juurikaan ymmärrystä sille, että kirjallisuudentutkijat eivät välttämättä halua ottaa englannin kie-

len tai kapitalismin ylivaltaa annettuna ja tuottaa englanninkielisiä ”maailmankirjallisuuden antologioita markkinoiden tarpeisiin”, kuten Spivak kuivasti toteaa.

Myös ”teorian” asema alan laitoksilla on jatkuva puheenaihe – puhumattakaan siitä, mitä tuolla epämääräisellä sanalla oikein tarkoitetaan. Yhdysvalloissa mannermaista filosofiaa opetetaan harvoin filosofian laitoksilla, minkä vuoksi sen on täytynyt hakea turvapaikkaa kirjallisuuden laitoksilta. Välillä tuntuu siltä, että kirjallisuuden teoria on ollut häviöjä teorian ja kulttuurintutkimuksen välisessä taistossa – sitä täytyy usein lähteä etsimään englannin laitokselta.

Pari vuosikymmentä sitten Cornellissa vannottiin dekonstruktion nimeen – ja vanotaan jossain määrin vieläkin. Vaikka jälkistrukturalistinen teoria onkin vaikuttanut vahvasti nykyisiin kirjallisuustieteen haaroihin, Cornellissa on havaittavissa lievää vastakkainasettelua usein miespuolisten, abstraktia pienen piirin keskustelua ylläpitävien *high theory* -ihmisten ja muiden välillä, olivatpa nämä muut kirjallisuuden lähiluvulle vihkiytyneitä, kulttuurintutkijoita, narratologeja, naistutkijoita tai jälkikolonialistitutkijoita. Cornellissa ei voi välttää havaintoa siitä, että ihmisten valinnat eri tutkimussuuntausten välillä liittyvät vahvasti henkilökohtaisiin kuulumisprosesseihin. Saattaa olla niin, että tämä korostuu kaupungin pienuuden ja täkäläisten nomadisen elämäntavan vuoksi.

Ajoittain olen kokenut halua muistuttaa ihmisiä siitä, että ”eurooppalainen kirjallisuus” ei ole vain englannin- tai ranskankielistä kanonista kirjallisuutta ja että tällainen ajattelu syrjii esimerkiksi itäeurooppalaista kirjallisuutta, joka jää eurooppalaisen kaanonin ja ei-eurooppalaisen emansipaation ulkopuolelle. Cornellissa slaavilaisten kielten laitos on kutistunut miltei olemattomiin, mistä voi myös syyttää amerikkalaisten yliopistojen taipumusta reagoida ulkopoliittikan painopisteiden muutoksiin. Tällä hetkellä muodissa ovat kiina ja arabia, koska perustutkinto-opiskelijat haluavat valmistautua tulevaisuuden työmarkkinoihin.

Tästä huolimatta on myös niin, että amerikkalaisilla huippuyliopistoilla on ainakin tällä hetkellä vielä resursseja ylläpitää perustutkimusta ja harvinaisempienkin kielten opetusta. Ei ole helppoa tulla yksiselitteiseen johtopäätökseen siitä, mitä suomalaiset tai eurooppalaiset yliopistot voisivat oppia täkäläisestä yliopistomallista. Sen ansiot perustuvat runsaaseen rahoitukseen, joka takaa riittävän opetushenkilökunnan ja tekee mahdolliseksi tiiviimmän yhteistyön opettajien ja opiskelijoiden välillä. Toisaalta Cornelliin saapuvilla perustutkinto-opiskelijoilla ei ole pelkästään hyvä koulumenestys vaan usein myös taloudellisesti etuoikeutettu tausta, joka mahdollistaa tähtitieteellisten lukukausimaksujen maksamisen. Rohkenen siten väittää, ettei pohjoismaisessa hyvinvointivaltiossa toimivan yliopiston tulisi harkitsemattomasti kopioida yksityisiin lahjoituksiin ja eliittiluokan uusintamiseen perustuvaa systeemiä.

Markku Lehtimäki

Fiktiolla on merkitystä – Richard Walshin haastattelu 16.5.2008

Uudessa kirjassaan *The Rhetoric of Fictionality: Narrative Theory and the Idea of Fiction* (2007) englantilainen kirjallisuudentutkija Richard Walsh Yorkin yliopistosta kirjoittaa fiktionaalisuudesta (*fictionality*) erityisenä retorisena ”resurssina”, joka voidaan ymmärtää varastoksi, lähteeksi ja mahdollisuudeksi. Walshin pragmaattinen ja ei-strukturalistinen lähestymistapa fiktion ja fiktionaalisuuteen korostaa erityisesti kommunikatiota todellisen maailman kontekstissa sekä todellisten tekijöiden ja lukijoiden välillä. Siinä missä Wayne C. Boothin klassinen kertomusteoreettinen teos *The Rhetoric of Fiction* (1961) – johon Walshin teoksen nimi tarkoituksellisesti viittaa – keskittyi tekijän intention, sisäistekijän ja fiktion moraalisten ulottuvuuksien kaltaisiin kysymyksiin, painottaa Walshin näkemys fiktion retoriikasta pikemminkin fiktion tekemisen ja lukemisen käytäntöjä. Fiktion laajalti harjoitettua lajityypillistä tai formaalista määrittelyä enemmän Walshin teorian ytimessä on mainittu fiktionaalisuuden idea. Hänen pyrkimyksensä on kuvata fiktionaalisuutta tapahtumana, joka liittyy fiktion tuottamisen kulttuuriin merkityksiin ja fiktion lukemisen synnyttämiin kokemuksiin. Walsh haluaakin palauttaa fiktiolle ja fiktionaalisuudelle sen erityisen kulttuurisen aseman sekä korostaa fiktiota erityisenä retorisena keinona ja omanlaisenaan merkityksellistämisen tapana.

The Rhetoric of Fictionality on rikas, moniulotteinen ja haasteellinen teos. Sen tekijä tunnetaan kriittisenä ja poleemisena ajattelijana, jonka pyrkimyksenä on monien narratologian vakiintuneiden käsitteiden uudelleenarviointi ja jopa kyseenalaistaminen. Tapasin Richard Walshin Helsingissä 15.–16. toukokuuta 2008 järjestetyn kansainvälisen Monimuotoinen mimesis -seminaarin yhteydessä (Walsh oli yksi tapahtuman pääpuhujista) ja keskustelin hänen kanssaan tarkemmin joistakin hänen teorian ja uuden kirjansa keskeisistä väittämistä.

Markku Lehtimäki: Vuonna 1995 julkaisit kirjan *Novel Arguments*, jossa käsittelet kertomuksen teoriaa ja amerikkalaista metafiktiota. Tuossa teoksessa pohdit fiktion mahdollisuutta esittää väittämiä ja sanoa jotakin todellisesta maailmasta. Uudessa kirjassasi *The Rhetoric of Fictionality* korostat edelleen fiktion – tai tarkemmin fiktionaalisuuden – merkitystä osana kulttuurista keskustelua. Kirjoitat muun muassa, että fiktionaalisuuden teoreettinen ja käytännöllinen merkitys ei ole tullut riittävästi esille viime aiko-

jen kertomusteoriassa, osin johtuen siitä, että tuo teoria on edelleen osittain sidoksissa strukturalistiseen ajatteluun. Voimmeko sanoa, että teet jollakin tasolla eron ”fiktio” ja ”fiktionaalisuuden” välille? Entä mikä tuo ero voisi olla?

Richard Walsh: Näkisin, että fiktionaalisuus ja fiktio eivät ole samoja asioita, jos ajatellaan ”fiktiota” geneerisessä mielessä. Kirjani pyrkimyksenä on osoittaa, että fiktiolla on merkitystä. Fiktiivisellä kertomuksella on erityinen kulttuurinen asema ja tehtävä, ja fiktionaalisuuden käsite on varattu kuvaamaan tätä fiktion erityistä roolia. Vaikka fiktion määrittelyssä muoto, kieli ja tyyli ovat tärkeitä kysymyksiä, fiktionaalisuus on silti selitettävissä pikemmin funktionaalisiin ja retorisiin kuin esimerkiksi formaalisiin käsittein. Fiktionaalisuutta ei myöskään voi selittää semanttiselta tai ontologiselta kannalta; se ei liity niinkään totuudellisuuden kuin merkityksellisyysongelmaan. Tällä tarkoitan sellaista relevanssia korostavaa mallia, joka ei erota fiktiivistä diskurssia tavallisesta, arkisesta tai ”vakavasta” kommunikaatiosta. Toisin sanoen fiktionaalisuuden pragmaattinen teoria ei vaadi, että fiktiivinen diskurssi irrotettaisiin todellisen maailman kontekstista. Fiktionaalisuus ei ole ylittämätön raja maailmojen välillä eikä kehys, joka erottaa tekijän tekstistä; se on lukijan rakentama kontekstuaalinen käsitys, jota tukee se (toisinaan näkyvä) ilmoitus, että tekijän tuottama teksti on tarkoitettu fiktioksi. Näin ollen fiktionaalisuuden retoriikka astuu peliin mukaan aina, kun kertomus tarjotaan tai vastaanotetaan fiktiona. Tässä mallissa – toisin kuin ei-referentiaalisuutta korostavassa formalismissa tai mahdollisten maailmojen semantiikassa – ei suljeta pois mahdollisuutta, että fiktiosta voi saada faktuaalista informaatiota. Fiktio tarjoama tieto ei kuitenkaan ole spesifiä tietoa koskien sitä, mikä on (tai on ollut), vaan käsityksiä koskien sitä, miten inhimilliset jutut toimivat tai, tarkemmin sanoen, miten näitä juttuja voidaan ymmärtää – loogisesti, arvottavasti, emotionaalisesti, mielikuvituksen tasolla. Edustamani fiktionaalisuuden pragmaattinen teoria esittää, että fiktiot voivat tarjota kognitiivista hyötyä – ja tässä näkyy tuon teorian pragmatistinen ulottuvuus. Haluan suhteuttaa oman lähestymistapani tavallisiin fiktion lukemisen kokemuksiin; tutkimukseni fokus on tosiaankin fiktion kokemus – fiktionaalisuus – pikemmin kuin fiktio tai kertomus jonakin ideaalisena objektina.

Markku Lehtimäki: Jos ajatellaan fiktionaalisuutta laajana kulttuurisena toimintana ja kokemuksena ja erotetaan se fiktiosta lajina ja muotona, niin voisiko myös ei-fiktiivisessä kertomuksessa olla mukana tämä fiktionaalisuuden aspekti?

Richard Walsh: Mielestäni ”fiktionaalisuus” ei ole yksinkertaisesti samastettavissa ”fiktioon”, vaan fiktionaalisuus on kommunikatiivinen strategia, jolloin sitä hyvinkin esiintyy jollakin tasolla myös monissa ei-fiktiivisissä kertomuksissa. Lähtökohdaksi voidaan ottaa se, että kaikki kertomukset, niin fiktiiviset kuin ei-fiktiiviset, ovat keinotekoisia konstruktioita. Mielestäni fiktion ja ei-fiktion ero perustuu niiden retoriseen ja pragmaattiseen ulottuvuuteen. Toisin sanoen, fiktio ja ei-fiktio (kun ne esitetään joko fiktioina tai ei-fiktioina) synnyttävät keskenään erilaisia tulkinnallisia responsseja, ne

otetaan vastaan eri tavoin. Fiktio ja ei-fiktio eroteltu ei siis ole ontologinen, vaan pragmaattinen; se ei merkitse erottelua referenssimaailmojen vaan kommunikatiivisten pyrkimysten välillä. Jotkut tutkijat, kuten Dorrit Cohn, ovat tehneet melko selkeän kategorisen erottelun fiktion ja ei-fiktion välille jäljittämällä erilaisia formaalisia tunto-merkkejä kertomuksista itsestään. Toisaalta viimeaikaiset monitieteiset kertomusteoriat pyrkivät sulauttamaan fiktiiviset ja ei-fiktiiviset kertomukset, jolloin puhutaan tekstuaalisuudesta ja narratiivisuudesta yleisesti. Itse haluaisin säilyttää fiktion ja ei-fiktion välisen eron, koska pidän tuota eroa kulttuurisesti pätevänä. Se on joka tapauksessa pragmaattinen erottelu ja sillä on enemmän tekemistä kommunikaation ja kontekstin kuin erityisten tekstuaalisten merkkien kanssa.

Markku Lehtimäki: Kenties kaikkein poleemisin ja ajatuksia herättävin ideasi on koskenut kertojan käsitteen problematisointia. Vuonna 1997 *Poetics Today* -lehdessä julkaistu artikkelisi ”Who Is the Narrator?” herätti keskustelua myös täällä Suomessa. Kyseinen artikkeli toimii myös pohjana uuden kirjasi neljännelle luvulle. Vaikuttaa siltä, että olet melko skeptinen kertojan käsitteen ja sen tarpeellisuuden suhteen, vaikka kertojaa on pidetty yhtenä narratologian keskeisimmistä käsitteistä. Oletko sitä mieltä, että henkilön ja tekijän käsitteet riittävät hyvin, kun puhumme fiktiivisestä kommunikaatiosta?

Richard Walsh: Alun perin tuo artikkeli oli eräänlainen ajatuskoe. Halusin koetella rajaa, jonka koin melko keinotekoiseksi. Tällä tarkoitan sitä, että kertojaan ja representaatioon keskittyminen on luonut nähdäkseni keinotekoisien rajan fiktion kuvitteellisten ja informatiivisten piirteiden välille. Artikkelin tietoenkin herätti kommentteja puolesta ja vastaan; jotkut kyllä olivat ehdineet ajatella samaa asiaa jo pitkään. Halusin kysyä, miksi kertoja fiktiivisen kertomuksen erityisenä ja fiktion olennaisesti sisältyvänä agenttina on tullut erottamattomaksi osaksi fiktionaalisuuden ymmärtämistä. Lähtökohtanani oli tarkastella uudelleen kertojan käsitettä, sikäli kuin sitä on pidetty rakenteellisesti välttämättömänä osana fiktiivistä esitystä. Omasta mielestäni fiktionaalisuus pitäisi kuitenkin ymmärtää pikemmin retorisessa kuin representationaalisessa mielessä. Oma pragmaattinen ja merkitystä korostava fiktionaalisuuden mallini antaa tilaa sellaiselle fiktion kokemuksellisuuden käsitykselle, jossa ei ole ristiriitaa tekijän diskurssin ja tarinan diskurssin välillä. Juuri tähän liittyen olen pyrkinyt kyseenalaistamaan sen ajatuksen, että kertoja, jonakin fiktiiviseen kertomukseen olennaisesti ja sisäisesti kuuluvana tekijänä, on ylipäänsä looginen – tai edes järkeenkäypä – konstruktio. Gérard Genetten erottelu ekstra-, intra, homo- ja heterodiegeettisten kertojien välillä on esimerkki strukturalistisesta mallinrakentelusta. Mutta tässä mallissa esiintyvät intradiegeettiset kertojat, sekä homo- että heterodiegeettiset, ovat yksinkertaisesti fiktion henkilöihahmoja. Heidät representoidaan tekstissä, siksi he ovat henkilöitä. Kuten intradiegeettisten kertojien tapauksessa, myös ektradiegeettis-homodiegeettiset kertojat representoidaan; hekin ovat siis henkilöitä (ajatellaan vain

Huckleberry Finniä). Kaikkein hankalin kategoria onkin niin kutsuttu ekstradiegeettis-heterodiegeettinen kertoja, joka kertoo tarinan kokonaan sen ulkopuolella ”kaikki tietävään” tyyliin, tuntien henkilöidensä ajatukset perinpohjaisesti. Mutta väittäisin että kaikkietävyys ei ole tietynlaisille kertojille varattu piirre vaan nimenomaan tekijän mielikuvituksen ominaisuus. Narratologiassa tämänkaltaisen kertoja on erotettu tekijästä sillä perusteella, että on haluttu korostaa diskurssin kuvitteellisuutta ja on haluttu ikään kuin vapauttaa tekijä fiktiivisen kertomuksen tosiasiaväitteistä. Lähtökohtaisena ajatuksena on siis, että fiktio on ”ei-vakava” puheakti, joka vaatii erottelua todellisten ja ”teeskentelevien” puhujien välillä. Itse näkisin kuitenkin, että tekijät eivät teeskentele olevansa kertovia henkilöhahmoja; sen sijaan he representoivat näitä kertovia henkilöhahmoja. Kun on kysymys fiktiosta, tekijä voi vakavasti kertoa fiktiivisen kertomuksen – kysymys diskurssin totuudellisuudesta tai valheellisuudesta ei ole merkityksellinen fiktiivisen retoriikan näkökulmasta. Lyhyesti: kertoja on aina joko henkilö, joka kertoo, tai sitten kertoja on tekijä. Ei ole olemassa mitään välittävää positiota, jota varten täytyisi konstruoida fiktiivisen kertojan kaltaisia agenteja.

Markku Lehtimäki: Kertojan käsitteen lisäksi näytät suhtautuvan kriittisesti toiseenkin tunnettuun – joskin kiistelyyn – narratologiseen käsitteeseen, nimittäin sisäistekijään tai implisiittiseen tekijään. Kuitenkin tuo käsite on varsin keskeisessä asemassa amerikkalaisessa retorisen kertomusteorian traditiossa (ajatellaan vain Wayne Boothia, Seymour Chatmania ja James Phelania). Merkitseekö sinun mallisi paluuta todelliseen, elämäkerralliseen tekijäsubjektiin?

Richard Walsh: Tekijän elämä ei ole varsinaisen kysymys tai selitysmalli; pikemminkin meidän tulisi kiinnittää huomiota tekijän retoriseen toimintaan, hänen keinoihinsa tehdä fiktiota. Tekijän persoonallisuus voidaan nähdä intertekstuaaliseksi ilmiöksi, jolloin tekijä voidaan abstrahoida kirjailijan koko tuotannosta. Booth kehitti aikoinaan sisäistekijän käsitteen keinoksi puhua tekijän persoonasta ja intentiosta ilman, että tekijän biografia täytyisi ottaa mukaan keskusteluun. Samalla hän asetti sisäistekijän erilliseksi agentiksi tekijän ja kertojan väliin. Olen kuitenkin samaa mieltä Genetten kanssa siinä, että sisäistekijä on tarpeeton käsite, ja olisin valmis menemään Genetteä pidemmällekin väittämällä, että fiktion kommunikaatiossa ei ole tilaa millekään kolmannelle agentille, joka ei ole joko henkilö tai tekijä. Kertojan tai sisäistekijän kaltaisten fiktiivisten konstruktioiden sijoittaminen fiktiivisen kommunikaation rakenteeseen tuottaa ikään kuin suljetun rajan fiktion maailman ja todellisen tekijän todelliseen maailmaan sijoittuvan diskurssin välille. Kun väitän, että fiktiivinen representaatio on itse asiassa tekijän toimintaa, pidän koko ajan mielessä kertomuksen fiktionaalisuuden kysymyksen. Tarkoitukseni on yhdistää kertomuksen sisältö ja taiteellinen muoto, sillä ne ovat molemmat osa fiktion argumentaatiota ja ne molemmat kuuluvat fiktion retoriiseen varastoon. Käytän kirjassani myös metaforaa romaanikirjailijasta ”mediumina”. Kirjailijan luovuus ja alkuperäisyys on aina suhteellista, välittävää toimintaa; kirjailijat

usein myös itserefleksiivisesti pohtivat omaa kirjoittamistaan, ovat tietoisia siitä, sen mahdollisuuksista ja rajoista. Ajatus kirjailijasta välineenä auttaa myös historiallistamaan fiktion tuottamisen kysymyksen.

Markku Lehtimäki: Nyt kun olemme mimesistä käsittelevässä seminaarissa, voimme lopuksi ottaa esille kysymyksen mimesiksestä. Vuonna 2003 julkaisit *Narrative-lehdessä* artikkelin ”Fictionality and Mimesis”, ja uudessa kirjassasi on myös luku, joka perustuu tähän artikkeliin. Mikä mielestäsi on mimesiksen käsitteen merkitys ja relevanssi tänä päivänä? Tarvitaanko fiktion teorioissa edelleen mimesiksen käsitettä? Vai ovatko fiktio ja mimesis sama asia, kuten jotkut tutkijat tuntuvat asian näkevän?

Richard Walsh: Tässä seminaarissa on esiintynyt kiinnostavia ja monipuolisia puheenvuoroja liittyen mimesikseen, ja on hyvä asia, että mimesis-keskustelua pidetään yllä. Näkemykseni mukaan viimeaikaisissa fiktion teorioissa mimesis on joko saatu tarkoittamaan kaikkea kertovaa esitystä tai sitten se on eliminoitu kokonaan teoreettisesta keskustelusta. Mimesis ikään kuin on menettänyt keskeisen roolinsa fiktion fiktionaalisuuden kuvaamisessa. Mutta jos fiktionaalisuus säilyy tarpeellisenä käsitteenä, silloin me tarvitsemme myös mimesiksen uudelleenarviointia; mimesiksen avulla voimme ehkä ymmärtää fiktionaalisuuden erityistä retorista merkitystä. Fiktiosta puhuttaessa mimesistä ei pidä käsittää referentiaalisiksi representaatioksi siinä mielessä, että se viittaisi johonkin jo olemassaolevaan, kuten ei-fiktio tekee. Toisin sanoen fiktiiviset oliot eivät edellä fiktiivistä kertomusta, vaan syntyvät sen pohjalta. Fiktiivisten maailmojen teorit suhtautuvat kriittisesti sekä strukturalistiseen kielikäsitteeseen että mimeettisiin käsitteisiin fiktiivisestä representaatiosta. Tämä kritiikki mimesistä kohtaan on toki ymmärrettävää, sillä mimesis on ilman muuta ongelmallinen käsite. Fiktiivisten maailmojen teorit ovat nähdäkseni kuitenkin puutteellisia niiden kyvyssä selittää fiktion retoriikkaa. Lukijathan eivät voi tyytyä yksinomaan konstruoimaan fiktiivisiä, autonomiseksi rajattuja kuvitteellisia maailmoja, ikään kuin tämä tuottaisi jo sinällään riittävää tyydytystä; lukijoiden pitää pystyä myös arvioimaan noita maailmoja, tuomaan ne osaksi omaa kokemustaan ja ymmärtämystään todellisesta maailmasta. Esimerkiksi Aristoteleen formula historian ja fiktion erosta on murentunut mimesiksen uudemmissa teorioissa. Mutta jostakin syystä käsite on kestänyt aikaa, ja tämä liittyy varmasti siihen, että sen avulla voidaan selittää jotakin fiktion laajemmasta kulttuurisesta merkityksestä. Paul Ricoeur antaa mimesikselle keskeisen aseman omassa kertomusteoriassaan, jossa hän korostaa myös sen prosessiluonnetta. Hän puhuu mimesiksestä ”rakentumisena” (*configuration*) pikemmin kuin jäljittelynä. Rakentuminen merkitsee juonen tekemistä, synteesiä, luovaa tekemistä. Mimesis ei niinkään liity kertomuksen sisältöön, representaatioon tai referenssiin; kyse on enemmän tekemisestä ja toiminnasta. Juuri tässä mielessä mimesiksen käsite on edelleen merkityksellinen, kun puhumme fiktionaalisuudesta.

Vesa Haapala

Runon puhujasta, puhetilanteesta ja puheenomaisuudesta

Arvioin *Avaimessa* 1/2008 turkulaisten tutkijoiden laatiman lyriikan oppikirjan *Lentävä hevonen. Välineitä runoanalyysiin* (Vastapaino, 2007). Kritiikkini innoittamina kirjan toimittajat Siru Kainulainen ja Karoliina Lummaa avasivat *Avaimessa* 3/2008 omista näkökulmistaan keskustelun runon puhujasta ja puheenomaisuudesta nostamalla esiin puhujan käsitteen osittaisen ongelmallisuuden ekokriittisen runouden ja rytmillisen runouden tutkimuksessa. Nämä avaukset ovat kiinnostavia mutta niin laajoja, etten voi tässä yhteydessä tarkemmin kommentoida niitä. Siksi tyydyn täsmentämään asiaani ja korjaamaan keskeisen käsitteellisen väärinkäsityksen.

Selvytyden vuoksi siteeraan kritiikkini katkelman, joka antoi aiheen vuoropuheluun:

Vaikka Lummaan (motiivia ja teemaa käsittelevä) artikkeli on oivaltava, sen sijoittaminen kirjan alkuun on sikäli hankalaa, että kirjoittaja joutuu toistuvasti viittaamaan neljänteen pääjaksoon ”Puhuja”. Vasta siellä nimittäin esitellään lyriikka-analyysille keskeisiä puhujaa ja puhetilannetta jäsentäviä työvälineitä. Sama hankaluus toistuu Lummaan osuutta seuraavassa pääjaksossa ”Rytmi”. Lyriikkaa voi toki lähestyä eri tulokulmista, mutta mietin ”Kohti tulkintaa” -jakson luettuani pitkään teoksen esitysjärjestyksen luontevuutta. Itse ainakin alan analyysin hahmottelemalla puhetilannetta ja puhujan identiteettiä; nuo kysymykset tulevat ennen teemaa. Myös perinteisesti runon rakenneosia eriteltäessä on lähdetty liikkeelle puhetilanteesta. Näin edeten saadaan esiin lajinäkökulma ja lyriikkaa muusta kirjallisesta kommunikaatiosta erotteleva ominaislaatu. *Lentävän hevosen* ratkaisu jättää puhujaosuus viimeiseksi on varmasti motivoitu, mutta hieman vierastin järjestystä, jossa tulkintaa alustavat kehykset edeltävät runoudelle lajityypillisten piirteiden esittelyä.

Täsmennän vielä, että arvioin edellä *Lentävä hevonen* -teoksen esitysjärjestyksen sekä runouden rakenteiden ja konventioiden esittelyn luontevuutta oppikirjayhteydessä. Kritisoin siis lievästi sitä, että puhujaa koskeva jakso on jätetty teoksessa viimeiseksi. Osittain kritiikkini taustalla oli valaiseva lukukokemus, jonka tarjosi norjalaisten tutkijoiden oppikirja *Lyrikens liv* (2004). Siinä lähdetään liikkeelle kysymyksestä ”Mitä lyriikka on?” ja esitellään monipuolisesti sekä runouden lajityypillistä piirteistöä että runouteen kohdistuvia teoreettisia odotuksia. Näissä odotuksissa puhujalla ja puheen tilanteella on keskeinen asema. Toki lyriikan kohdalla myös rytmi (säe, säkeistö, erilaiset rytmien hahmottamisen tasot) olisi mahdollinen aloituspiste, kuten Auli Viikarin esimerkit osoittavat,¹ mutta se vaatisi laajassa yleisesityksessä melkoista innovatiivisuutta kirjoittajalta.

Miksi sitten pidän puhujaa ja puhetilannetta olennaisena lähtökohtana, kun esitellään lyriikan keskeisiä analyysivälineitä ja tulkinnan lähtökohtia perustason oppikirjassa? Ensiksikin vetoan tutkimuksen traditioon. Uuskritiikistä lähtien lyyrisiä runoja on luettu ikään kuin tietyn puhujan jossakin tilanteessa esittämänä tai ajattelemina kompleksisina lausumina tai niiden verbalisaatioina. Toinen, sisällöllisempi huomioni liittyy siihen, että vaikka runous tuo kirjallisuuden lajeista kenties selkeimmin esiin sanan materiaaliset ja rytmiset eli ei-semanttiset kvaliteetit, toimii se suhteessa lukijaan ensisijaisesti kommunikatiivisessa ja artikuloivassa ulottuvuudessa. Näin on silloinkin, kun runous tietoisesti problematisoi viestintätilanteen ehtoja ja häiritsee merkityksen tai puhujan identiteettin hahmottumista.² Näiden seikkojen vuoksi runon tilanteen tai puhetilanteen jäsentäminen on hyödyllistä ja välttämätöntä. Puhetilannetta tarkastellessaan lukija paikantaa suhteensa siihen diskurssiin, jota hänelle tarjotaan. Konventionaalisesti käsitteellistämme tätä tilannetta runon puhujuuden analyysissä.

Palaan myöhemmin vielä siihen seikkaan, että runon puhujan / puheen ja puheenomaisuuden modaliteetin välille ei voida ongelmitta vetää yhtäläisyysmerkkejä. Puhuja on samankaltainen metaforisesti muodostettu tutkimuksellinen postulaatti kuin ”ääni”, ja niiden molempien juuret ovat lyriikan äänteellisessä ja esitystilannetta koskevassa menneisytydessä. Näitä käsitteitä käytetään siitä huolimatta, että runoudella on nykyään vähintään yhtä vahvat kytkökset tekstuaalisiin ja visuaalisiin keinoihin kuin puhuttuun tai esimerkiksi musiikin kanssa esitettyyn sanaan. Tästä syystä puhujan käsitettä ei voida ajatella kaikissa tapauksissa täysin kirjaimellisesti.

Oppikirjan etenemisjärjestyksestä koskevan kritiikkini selkeyttämiseksi teen pienen rinnastuksen tilanteeseen, jossa tutkijoiden tehtävänä olisi laatia oppikirja proosan analyysistä ja tulkinnasta. Lajien välillä on luonnollisesti eroja ja teoreettisen esityksen voi rakentaa monella tapaa, mutta mielestäni analogia on valaiseva. Oletan, että proosan oppikirjaa laadittaessa olisi luontevaa määritellä ensin kerronnan minimiehtoja ja proosan lajiipirteitä, samoin kuin analysoida kertojan käsitettä. Mukaan voisi nostaa myös ainakin osin henkilöhahmoja koskevia tulkintamalleja.³ Nämä kaikki rinnastuvat statukseltaan lyriikan puhujan ja puhetilanteen käsitteistöön. Tällainen puhetilannetta ja teoksen puhetilanteiden hierarkkisia tasoja kokonaisuutta jäsentävä käsitteellinen malli hallitsee myös *Lentävän hevosen* puhujaosuutta, ei suinkaan Kainulaisen ja Lummaan esiin nostama ”puheenomaisuus”. Nähdäkseni kysymykset kertomisesta, kertojasta ja henkilöhahmosta ovat kaikessa problemaattisuudessaan proosan lajiipirteiden kannalta nykyäänkin ensisijaisempia kuin esimerkiksi teeman ja motiivin käsitteet, jotka voidaan rinnastaa lyriikan kuvallisuuden alueeseen (trooppeihin, figuureihin, skeemoihin, topoksiin, toki myös lyriikan motiivi- ja teemarakenteisiin). Tämän analogian nojalla olisi siis hieman hankalaa, joskaan ei mahdotonta, ajatella kerronnasta tehtyä oppikirjaa, jossa esimerkiksi proosan ajallisuuden ja motiivirakenteiden jäsen-

tymiseen liittyvät kysymykset esiteltäisiin ennen kertomisen ja kerronnan määrittelyä; tässä tapauksessa ajallisuuden kysymykset vastaisivat lyriikan rytmin ongelmakenttää.

Kritiikissäni ei ollut missään nimessä kyse siitä, että puheilanteen ja sitä myötä lyriikan keskeisten lajiipirteiden hahmottamisen olisi jokaisessa käytännön analyysissä tultava esiin ensin ja oltava aina ensisijaista suhteessa lyriikan muiden rakenteiden tarkasteluun. Opetuksessa voidaan painottaa mitä hyvänsä näkökulmaa aineiston ominaislaadun, käsiteltävien asioiden ja pedagogisten tarpeiden mukaan. Puutuin vain siihen, millainen järjestys olisi ollut luonteva oppikirjaksi tarkoitettussa yleisesityksessä niiden osaesitysten puitteissa, joista *Lentävä hevonen* rakentuu.

En ota tässä tarkemmin kantaa niihin jatkokysymyksiin, joita Kainulainen ja Lummaa puheenvuoroissaan esittävät. Tahdon kuitenkin sanoa, että pidin sekä ekokriittiseen runoutentutkimukseen että runouden rytmiin vievistä avauksista. Molemmat veivät keskustelua tärkeisiin suuntiin ja osoittivat hienosti sen, miten laji muuttuessaan luo uusia vaatimuksia teorialle. Avauksien tarkempi kytkeminen puhujuuteen painottuvaan lyriikantutkimukseen toisi varmasti esiin tuoreita näkökohtia ja tarkennuksia moneen suuntaan.

Yhden olennaisen väärinkäsityksen tahdon kuitenkin korjata, sillä se on Kainulaisen ja Lummaan puheenvuorojen ehkä määrävin ponnin. En ole missään viitannut runon puhujan käsitteellä siihen runon puheenomaisuuteen, jonka etenkin Kainulainen nostaa esiin. Puheenomaisuuden modaaliteetti, josta on keskusteltu muun muassa vapaarytmisen runon piirteinä, ei kuulu siihen puhujuuteen kytkeytyvään lajikäsitteistöön, josta kritiikissäni ja edellä kirjoitin.

Kirjallisuudentutkimuksen oppikirjoihin kohdistuu aina kohtuuttomia odotuksia. Jokaista lukijaa on mahdoton miellyttää. Tahdon vielä nostaa esille kirja-arvioni keskeisen sanoman: *Lentävä hevonen* täyttää mainiosti ja monipuolisesti tehtävänsä. Toivonkin kirjalle runsasta lukijakuntaa. Kiitän teoksen toimittajia innostavista puheenvuoroista ja uskon, että pääsemme keskustelemaan niistä jatkossa tarkemmin, ehkäpä myös *Avaimen* sivuilla!

Viitteet

¹ Auli Viikarin esitys ”Lyriikan runousoppia” *Runousopin perusteissa* (1990) lähtee liikkeelle runokielestä ja poeettisesta funktiosta eli lyriikalle lajityypillisistä piirteistä ja siirtyy sitten äänteellisen tason toistorakenteiden eli rytmin analyysiin. Muutoin Viikarin eteneminen vastaa esitysjärjestykseltään pitkälti *Lentävän hevosen* ratkaisua. Viikari luo väitöskirjassaan *Ääneen kirjoitettu* (1987) ja artikkelissaan ”Att beskriva rytmen i fri och bunden vers: ett förslag till en analysmodell” (1989) runon rytmisyyden analyysimallin, jonka avulla voidaan kuvata käytännössä runon jokaista toiston tasoa: fonologista, grammaattista, semanttista, pragmaattista ja typografista. Tällainen malli voisi hyvin toimia rytmistä alkavan teoriaesityksen pohjana.

² On selvää, että runon puheelle antavat sille ominaisen leiman lyyrisen rekisterin muutkin

elementit, joiden kanssa se on saumattomassa vuorovaikutuksessa. Tarkoitan kuvallisuutta ja säkeen rytmistä kontrollia sekä toiston erilaisia muotoja.

³ Laji- ja muotopiirteitä sekä kertojuuden ehtoja painottaviin ratkaisuihin päätyy esimerkiksi nykyisin opetuksessa käytetty Suzanne Keenin teos *Narrative Form* (2003). Shlomith Rimmon-Kenan rakentaa taas klassikkoteoksensa *Narrative Fiction: Contemporary Poetics* (1983, *Kertomuksen poetiikka*) tarinan, tekstin ja kerronnan kategorioiden ympärille. Lähtökohtana ovat lajin erityispiirteet, ja teoretisointi liikkuu tällöin pitkälti kerronnan, kertojan ja henkilöhahmon käsitteiden ympärillä. Tosin jälkinarratologisessa keskustelussa kertojan käsite on haastettu voimakkaasti, ks. esim. Richard Walshin haastattelu tässä numerossa. Tosin silloinkaan ei irrottauduta henkilöhahmon ja kerronnan käsitteistä.

Lähteet:

JANSS, CHRISTIAN, ARNE MELBERG & CHRISTIAN REFSUM 2004: *Lyriskens liv. Introduktion till att läsa dikt*. Övers. Enel Melberg. Göteborg: Daidalos.

KAINULAINEN, SIRU, KAISU KESONEN & KAROLIINA LUMMAA 2007 (toim.): *Lentävä hevonen. Välineitä runoanalyysiin* (2007). Tampere: Vastapaino.

KEEN, SUZANNE 2003: *Narrative form*. Basingstoke: Palgrave.

RIMMON-KENAN, SHLOMITH 1983: *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*. London: Methuen.

VIIKARI, AULI 1987: *Ääneen kirjoitettu. Vapautuvien mittojen varhaisvaiheet suomenkielisessä lyriikassa*. Helsinki: SKS.

VIIKARI, AULI 1989: Att beskriva rytmen i fri och bunden vers: ett förslag till en analysmodell. *Från fornyrdislag till fri vers*. Studier framlagda vid Första nordiska metrikkonferensen, Göteborg 24-26 september 1987. Skrifter utgivna av Centrum för Metrisk Studier 1. Red. Sven Bäckman, Anita Kruckenberg & Eva Lilja. Göteborg: CMS, 7–19.

VIIKARI, AULI 1990: Lyriikan runousoppia. Mervi Kantokorpi, Pirjo Lyytikäinen & Auli Viikari, *Runousopin perusteet*. Helsinki: Helsingin yliopisto, Lahden tutkimus- ja koulutuskeskus, 39–102.

Kuolema Pynchonilla

Tiina Käkälä-Puumala: *Other Side of This Life. Death, Value, and Social Being in Thomas Pynchon's Fiction*. Helsinki 2007. 201 s.

Yhdysvaltalainen Thomas Pynchon kuuluu käsitykseni mukaan kaikkein tärkeimpiin 1900-luvun jälkipuoliskon kirjailijoihin, jolle Tukholman Nobel-komitea ei kuitenkaan ole voinut antaa kirjallisuuden korkeinta palkintoa, koska hänen pääteoksensa *Gravity's Rainbow* (1973) on liian vaikeaselkoinen ja puhuu liian kammottavista asioista. Pynchonilla on silti eri puolilla maailmaa, erityisesti Yhdysvalloissa, oma vankka lukijakuntansa, ja myös Pynchon-tutkimusta on etenkin Yhdysvalloissa ilmestynyt valtavasti. Niinpä tutkija, joka ottaa kohteekseen Pynchonin, on moninkertaisesti vaikean tehtävän edessä. Kirjailija on itsessään tunnetusti ”vaikea”, ja toiseksi tutkija joutuu vaeltamaan lähes loputtomassa Pynchon-tutkimuksen viidakossa. Silti ei voi kuin ilahtua siitä, että joku Suomessakin uskaltaa ottaa Pynchonin tuotannon väitöskirjansa aiheeksi.

Tiina Käkälä-Puumalan väitöskirjan aiheena on kuoleman teema Pynchonin tuotannossa. Teeman tärkeys on ilmeinen. Pynchon kuuluu niihin kirjailijoihin, joiden teoksissa kuolema on lakkaamatta läsnä. Tässä hän poikkeaa 1900-luvun kulttuurin valtavirrasta, jolle on ollut ominaista, kuten kirjoittaja toteaa, kuoleman ja ihmisen kuolevaisuu-

den peitteleminen näkyvistä. 1900-luvulla on silti toki muitakin tärkeitä kuoleman ja kuolevaisuuden tosiasiaa silmiin katsovia kirjailijoita, kuten esimerkiksi Hermann Broch tai Samuel Beckett. Olisikin ollut mielenkiintoista verrata Pynchonia toisiin kuolemaa esillä pitäviin kirjailijoihin tai ainakin hahmottaa 1900-luvun kirjallisuudesta jonkinlaista perspektiiviä tai taustaa Pynchonin kuoleman käsittelylle.

Väitöskirjan kuoleman teemaa Pynchonilla koskeva kysymyksenasettelu kattaa kaikki Pynchonin romaanit lukuunottamatta viimeistä, *Against the Day* (2006), joka ilmestyi vasta tutkimuksen ollessa jo lähes valmis. Mukana on siis viisi romaania, *V.* (1963), *The Crying of Lot 49* (1966; suom. *Huuto 49*, 2003), *Gravity's Rainbow* (1973), *Vineland* (1990) ja *Mason & Dixon* (1997), sekä (hieman sivummalla) novellikokoelma *Slow Learner* (1984). Tutkimus jäsenyyttä luvuiksi kuoleman teeman eri ulottuvuuksien mukaisesti, joita ovat elollisen ja elottoman välinen raja, apokalypsi, rajatilahahmot” (haamut) ja uhraamisen tai uhrin teema. Kutakin näistä tarkastellaan useamman Pynchonin teoksen yhteydessä.

Tutkimuksen epilogissa Käkälä-Puumala toteaa, että useimmat Pynchonin tuotantoa laaja-alaisesti koskevat tutkimukset jäsenyivät luvuiksi käsiteltävien teosten mukaan, eli kuoleman teemaa olisi voitu käsitellä kussakin Pynchonin teoksessa erikseen. Kirjoittaja toteaa, että kun hän on valinnut toisen ratkaisun eli ete-

nemisen alateemojen käsittelyn varassa, hän tulee korostaneeksi Pynchonin tuotannon (temaattista) yhtenäisyyttä teosten erilaisuuden kustannuksella. Pitäisin kuitenkin teoksittain etenevää jäsenystä parempana, koska romaanin kokonaisuuden tulkinta on yleensä aina tarpeen, jotta voidaan järkevästi analysoida jotakin sen komponenttia ja arvioida sen merkitystä. Kun Pynchonin tapauksessa ei voi olla puhetta mistään romaanien tulkintaa koskevasta konsensuksesta, olisi erityisen tärkeää tuoda esille, minkälaisen kokonaisuuden osaksi tutkija näkee kuoleman teeman ja sen eri ulottuvuuksien asettuvan kussakin romaanissa. Myönnettäköön, että tehtävä on vaikea, mutta aivan erilleen irrotettuna kuoleman teemasta ei saada irti kaikkea oleellista.

Käkelä-Puumala on mielestäni selviytynyt hyvin tutkimuskirjallisuuden valtan massan ääressä. Hän on hyvin selvillä Pynchon-tutkimuksesta, sen monimuotoisuudesta ja Pynchon-kuvien moninaisuudesta, mutta hän ei ole menettänyt silti omaa suuntaansa eikä antanut oman sanottavansa hautautua kokonaan aiemmin sanotun alle. Erityisen tärkeitä tekijälle ovat olleet Hajo Beresemin ja Stefan Mattessichin tutkimukset, joita siteerataan jatkuvasti.

Enemmän kuin aiempi Pynchon-tutkimus Käkelä-Puumalan orientaatiota kuoleman teeman eri aspektien tarkastelussa on kuitenkin ohjannut tiettyjen teoreetikkojen kuolemaa koskevat tarkastelut, ennen muuta Jean Baudrillardin ajattelu. Koko johdantoluvun jälkeinen

laaja luku – jolta odottaisi Pynchon-kuvan yleistä hahmotusta ja/tai katsausta Pynchon-tutkimuskirjallisuuteen – on uhrattu Baudrillardin teorian esittelylle. Mielestäni tämä on selvästi liikaa siihen nähden, miten paljon Baudrillardia tarvitaan kuoleman teeman käsittelyssä Pynchonilla. Häneen kyllä palataan siellä täällä, usein selostaen lisää jotakin hänen ajattelunsa aspektia – mutta se, kuinka laajasti hän todellakin on avain kuoleman teeman ymmärtämiseen Pynchonilla vai onko hän ylipäänsä sitä, jää mielestäni selvästi osoittamatta.

Ylipäänsä (kirjallisuustieteessä hyvin tavallinen) ajatus, että tutkijan pitäisi ”lähteä” jostakin teoriasta tulkitessaan jotakin kirjailijaa, on minusta outo. Pitäkö kirjailijan ajattelun olla alistettu teoreetikon ajattelulle niin, ettei hän voi sanoa sellaista, mitä ei olisi teoriassa jo sanottu? Mielestäni tällöin kirjailijalta kiistetään hänen intellektuellin asemansa ja taiteelta mahdollisuus sanoa sellaista, mitä ei filosofassa tai teoriassa ole vielä sanottu. Ainakin kun on kysymys Pynchonin kaltaisesta älykkökirjailijasta, olisi hänet otettava vakavasti ajattelijana – ja hänen ajattelunsa nähtävä tapahtuvan juuri ja nimenomaan romaanimuodon kautta.

Kun teoriaa ”sovelletaan” kirjailijaan, tämä tapahtuu yleensä siten, että sanotaan kirjailijan näkevän asian juuri siten kuin jokin teoreetikko on sen esittänyt. Esimerkiksi käsillä olevassa tutkimuksessa käsitellään uhraamisen teeman tekstualisoitumista Pynchonilla siten, että ensin selostetaan, mitä Baudrillard

tarkoittaa anagrammaattisella dispersiolalla. Selostus sisältää melko monipolvisen kuvauksen siitä, miten Baudrillardin anagrammia koskeva käsitys kehittyi kannanotosta Saussuren ja Jean Starobinskin anagrammia koskeviin kirjoituksiin. Monimutkaisen selostuksen jälkeen todetaan, että ”juuri näin tapahtuu V:n yhdeksänteen lukuun sisältyvässä ’Mondaugenin tarinassa’, minkä jälkeen kerrotaan tuo tarina. Kurt Mondaugen -niminen radioaaltojen tutkija oli vakuuttunut siitä, että avaruuden radioalloille on olemassa koodi, joka ”avaa” niiden ”sanoman”. Kun hän uskoo keksineensä tämän koodin, radioaaltojen välittämäksi ”sanomaksi” paljastuu Wittgensteinin *Traktatuksen* ensimmäinen lause ”Die Welt ist alles, was der Fall ist” (maailma on kaikki se, mikä on niin kuin asianlaita on). Lukijalle jää epäselväksi, mikä tässä erikoisessa kertomuksessa on ”aivan samoin” kuin Baudrillardilla. Vielä enemmän hän ihmettelee sitä, miten voisikaan olla niin, että tarinan ”opetus” – joka ei suinkaan ole helposti avautuva, edellyttäähän sen määrittäminen jonkinlaista käsitystä siitäkin, mitä Wittgenstein tarkoitti lauseellaan (tai mitä Pynchon tai Mondaugen ajatteli lauseen tarkoittavan) – sattuisi olemaan täsmälleen sama kuin jokin Baudrillardin ajatus, joka sekin on monipolvisen ajatteluprosessin tulos.

Lyhyesti, mielestäni tutkijan pitäisi tutkia Pynchonin ajattelua eikä ”soveltaa” häneen jonkun muun ajattelua. On toki selvää, että kun tutkitaan Pynchonin

ajattelua, tämä ei voi tapahtua pelkästään lukemalla Pynchonia; on järkevää paneutua myös muuhun käsillä olevaa keskusteluun asiasta, tässä tapauksessa kuolemasta – myös kaunokirjalliseen. Mutta tavoitteena ei pitäisi olla löytää teoreetikko, jonka ajattelu on yhtäpitävää Pynchonin ajattelun kanssa. Teoreetikkoja voi ja heitä pitääkin käyttää kirjallisuuden analyysin apuna, mutta heidät pitää nähdä keskustelukumppaneina, jotka ovat puhuneet samantapaisista asioista kuin kirjailija, eivät sen ennakolta sanojina, mitä kirjailija voi sanoa.

Väitöskirjan metodi herättää siis isoa ja periaatteellisia vastaväitteitä (jollaisia voitaisiin esittää montaa muutakin väitöskirjaa kohtaan). Nämä voivat herättää epäilyksen tutkimuksen mahdollisuuksista saavuttaa varteenotettavia tuloksia ja siitä, miten paljon lukija voi saada työstä irti Pynchon-ymmärrystään lisäävää tietoa. Voidaan sanoa, että työ on kirjoitettu enemmän Pynchon-spesialisteille kuin Pynchonin maailman ns. ”tavalliselle” lukijalle avaavaksi yleisesitykseksi. Arvelen itse Pynchon-fanina ja jonkin verran Pynchon-tutkimustakin harrastaneena kuuluvani niihin, joille kirja on tarkoitettu. Opinko siitä jotain Pynchonista ja kuoleman teemasta? Kyllä. Mielestäni antoisinta kirjassa oli niiden osa-aspektien määrittely, jotka tekijä näki kuoleman teemassa piilevän. Näitä ei varsinaisesti johdettu mistään tai perusteltu, vaan ne esiteltiin erikseen jokaisen luvun alussa. Esimerkit osoittivat kuitenkin havainnollisesti mainittujen kuoleman problemati-

kan ulottuvuuksien läsnäolon Pynchonin romaaneissa ja toivat esille näiden monimuotoisuuden ja usein vaikeaselkoisuudenkin. Mielestäni näiden osa-aspektien erottamiseen ja kuvaamiseen esimerkein sisältyy tekijän merkittävin ajattelupanos, joka koituu lukijan Pynchon-kuvan rikastukseksi.

Liisa Steinby

Kauhuromantiikan rantautuminen Suomeen

Sarjala, Jukka: *Salonkien aaveet: Varhaisin kauhuromantiikka Suomen kirjallisuudessa*. Helsinki: SKS 2007. 216 s.

Realismille omistetussa kirjallisuuskanonissamme on perinteisesti arvioitu kirjailijoita sen perusteella, kuinka hyvin he koskettavat nykytodellisuutta. Topeliuksesta puhutaan yleisesti ”satusetänä” hieman vähättelevään sävyyn, ja Waltarin järkälemäisiksi venytetyistä historiallisista poikakirjoista on sittemmin tehty melkein tutkittua mikrohistoriaa ja ainakin puoliksi filosofiaa. Huolimatta rikkaasta kansanperinteestämme, jossa fantasia- ja kauhuelementit ovat pääosassa, kanonisoitun ei-realistisen kirjallisuuden lista painottuu lasten- ja nuortenkirjoihin (Topelius ja muumit).

Jukka Sarjalan *Salonkien aaveet* se-

littää osittain tätä realismin hegemoniaa kaanonissamme: Sarjala osoittaa, että kansanperinteen maagiset elementit oli jo 1800-luvun sivistyneistön piirissä leimattu tietämättömyydeksi, merkiksi rahvaan taikaukosta ja pahimmillaan pakanuudesta. Sivistyneessä valtiossa ei-realistiset elementit soveltuivat korkeintaan säilyttämään lapsia ja viihdyttämään lapsenmielisiä (erit. 69–72). Oikea kirjallisuus, kansakunnan taiteen mitta, ei voinut sisältää moista huuhaata.

Salonkien aaveet koostuu seitsemästä luvusta, joissa käsitellään 1840-luvun kulttuuri- ja aatehistoriaa, kirjamarkkinoita, Topeliuksen kertomuksia ja Axel Ingeliuksen romaania *Det grå slottet* (1851). Sarjalan mukaan 1840-luvulla, romaanikirjallisuuden suuren suosion vauhdessa myös kauhuromantiikka (*Gothic romance*) tuli Suomeen (12, 28). Kauhuromantiikka syntyi yhteiskunnallisen järjestyksen ja tapakulttuurin nopean muutoksen aiheuttamista peloista ja toiveista, joita sen vastaanotto kuvasti. Kovin voimakkaista peloista ei kuitenkaan ollut kyse, sillä Suomessa sensuuri ei puuttunut kauhuromantiikkaan, vaikka sensaatiokirjallisuus (Sand, Dumas, Balzac) saikin osansa, koska sen katsottiin levittävän yhteiskunnallista levottomuutta (51, 96).

Salonkien aaveet on parhaimmillaan kuvatessaan suomalaista kirja- ja sanomalehtikustannusta, sivistyneistön lukutottumuksia ja uskonnollisten ja akateemisten portinvartijoiden huolia romaanitehtailun seurauksista. Kuten

muuallakin Euroopassa, romaanien saama suuri suosio erityisesti nuorten naisten keskuudessa ja romaaniteollisuus, jossa kirjailijat suolsivat tekstejä ja käännöksiä lukevan yleisön maun mukaan, aiheuttivat vastareaktion kirjallisuuden portinvartijoiden parissa. Sarjala toteaa, että toisin kuin esimerkiksi Runeberg, Topelius ja Ingelius kirjoittivat paljon ja nimenomaan sanomalehtiin, ja että juuri sanomalehdistön kasvu irrotti kirjallisuuden perinteisistä akateemisista piireistä (80–93).

Teoksen lukijalle jää kuitenkin hämäräksi, mitä Sarjala tarkoittaa kauhuromantiikalla ja ennen kaikkea eroako tämä jotenkin kauhukirjallisuudesta yleensä tai romantiikasta yleisemmin. Sarjalan epämääräiseen kauhuromantiikkaan kuuluvat niin Sir Walter Scottin historialliset turistimainokset, Victor Hugon näytelmät kuin *Välskärin kertomuksetkin*, kaikenlaisista kummitusjutuista puhumattakaan. Sarjala ei määrittele kauhuromantiikkaa esimerkiksi aikalaislukijoiden mielipiteiden kautta vaan antaa ymmärtää soveltavansa vakiintunutta tyylikäsitetä. Kuitenkaan useimmat Sarjalan ”kauhuromanttisen tyylin” kuvauksista eivät sovi perinteisesti kauhuromantiikan edustajiksi katsottuihin teoksiin, kuten Horace Walpolen *The Castle of Otranto* (1764), tai myöhempiin genren klassikoihin, kuten Sheridan le Fanun ”Carmillaan” (1872). Sarjala esimerkiksi väittää, että ”[k]auhukirjallisuudessa tiedemiehistä tulee hulluja, hurskaista luostariveljistä irstailijoita ja siveistä neidoista

vehkeilyn uhreja” (7). Kauhuromantiikassa nuori neito pikemminkin harhailee nummilla tai linnanraunioissa ja kuulee ääniä (Charlotte Brontën *Kotiopettajattaren romaani*, 1847), vanhoja sukuja uhkaa rappio ja muinainen kirous (Edgar Allan Poen ”Usherin talon häviö”, 1839) ja kammottava ulkokuori kätkee runollisen kaunosielun (Mary Shelleyyn *Frankenstein*, 1818).

Sarjala ei selvästikään ole lukenut aikalaiskirjallisuutta tarpeeksi ymmärtääkseen kauhuromantiikan käsitettä tai sen olennaisesti tunnelmallista eroa suhteessa historialliseen draamaan tai *penny dreadful* -kauhutarinoin. Aikalaiskirjailijoita mainitaan lähdeluettelossa niukasti. Sieltä löytyvät klassikoista vain E. T. A. Hoffmannin *Die Serapions-Brüder* (1819) ja John Polidorin *Vampyyri* (1819), sekin venäjältä ruotsinnettuna (!) laitoksena lordi Byronin nimellä. Teokset, joihin Sarjala yleisimmin suhteuttaa suomalaiset esimerkkinsä (Walpole, Ann Radcliffe, Walter Scott, Victor Hugo jne.), puuttuvat luettelosta. Suomalaisen kirjallisuuden listassa on 27 nimekettä, joista 18 – kaksi kolmasosaa – on Topeliuksen tuotteita, jonka kaksi muistelmateosta on lisäksi mainittu muun aikalaiskirjallisuuden joukossa. Onkin aiheellista kysyä, voidaanko pääasiassa yhdestä kirjailijasta (Topelius) ja kahdesta muusta esimerkistä (Fredrik Berndtson ja Axel Ingelius) rakentaa ”tyylikautta” Sarjalan tutkimuksen tapaan. Sarjala tosin toteaa, että muussakin suomalaisessa aikalaiskirjallisuudessa oli kauhuromant-

tisia piirteitä, mutta rajaa nämä tutkimuksensa ulkopuolelle (12, 24) ilman päteviä perusteita.

Sarjalan vertailukohta suomalaisille esimerkeilleen on kauhuromantiikan ”klassinen kausi [--] Englannissa 1760-luvulta 1820-luvulle” (8), vaikka esimerkiksi Edgar Allan Poe ja Brontën sisarukset kirjoittivat kauhuromantiikkaa täsmälleen samaan aikaan kuin mistä Sarjala Suomen kohdalla puhuu, siis 1840-luvulla. Miksi suomalaiskirjailijat eivät olisi seuranneet näitä kauhuromantiikan uudempia suuntauksia? Sarjalan tutkimuksestahan käy ilmi, että Suomessa luettiin varsin uutta aikalaikirjallisuutta, myös kauhuromantiikkaa, pääasiassa Ruotsista tuotuina käännöksinä (73–78). Nyt *Salonkien aaveista* tulee vaikutelma, että suomalaiset kirjailijat olivat ainakin kaksikymmentä vuotta maailmankirjallisuudesta jäljessä ja että kauhuromantiikka ”oikeana” kirjallisuutena päättyi jonnekin 1820-luvulle. Kauhuromantiikkaa kirjoitettiin kuitenkin käytännössä läpi koko 1800-luvun, siitä muodostui keskeinen genre viihdelukemistoissa ja teatterissa, ja sittemmin sekä kauhukirjallisuuden että romanttisen kirjallisuuden suosittu lajityyppi (esim. Tanith Lee, Mary Stewart).

Sarjala kritisoi aikalaisnäkemystä romaani- ja kirjallisuudesta heppoisena viihteenä (esim. 36–37), mutta arvioi lukemiaan teoksia realistisen kirjallisuuden mittaapuulla, usein anakronistisesti (esim. 67, Topeliuksen versio Bertha Rochesterista). Toisin kuin 1700-luvulla, 1840-luvun kauhuromantiikassa ei myöskään ollut poikkeuksellista sijoittaa tarinoita kirjoit-

tajan kotimaahan (104). Tutkimuksen keskiössä olevien teosten saamista arvioista olisi saanut enemmänkin irti esimerkiksi analysoimalla Pietari Hannikaisen daguerrotypia-vertausta (95, uudelleen 130) Sarjalan mainitseman saksalaisen ideaalirealismin (33–37) valossa.

Sarjalan kirja on hyvä kuvaus 1840-luvun kirjemarkkinoista Suomessa ja merkittävä avaus lukemisen historian tutkimuksessa. Vaikka teoksessa esitetyt tulkinnot kauhuromanttisesta kirjallisuudesta lajityyppinä eivät vakuuta, Sarjalan tutkimuksen soisi innostavan niin 1800-luvun aate- ja kulttuurihistoriasta kuin suomalaisen kirjallisuuden historiasta kiinnostuneita tutkijoita.

Hanna Järvinen

Koulusali humiseva metsä

Pertti Lassila: *Syvistä riveistä. Kansankirjailija, sivistyneistö ja kirjallisuus 1800-luvulla*. Helsinki: Gaudeamus 2008. 266 s.

Vuonna 1890 Werner Söderström julkaisi ”kansankirjailijaimme” novellikokoelman *Syvistä riveistä*, joka esitteli kansan keskeltä nousseiden yhdeksän kirjailijan tuotantoa. Suomalaisen kirjallisuuden historian tutkija, Helsingin yliopiston kotimaisen kirjallisuuden dosentti Pertti Lassila tarkastelee samannimisessä teok-

sessaan kansankirjallisuutta ja sen eri ilmentymiä. Hän on sivunnut aihetta jo tutkimuksessaan *Ihanteiden isänmaa. Julius Krohnin romanttinen fennomania ja kirjallisuus* (2003). Kirjallisuushistorioissa kansankirjallisuus on jäänyt vähemmälle huomiolle. 1900-luvun alussa se nähtiin ainoastaan ”sivistyshistoriallisesti” kiinnostavana, ei osana suomalaisen kirjallisuushistorian kehityskertomusta. Kansankirjallisuus on kuitenkin ilmiönä merkittävä, kuten Lassilan aiheellinen teos hyvin osoittaa.

Syvistä riveistä -teoksen alkupuolella luodaan katsaus 1800-luvun puolivälin kielipolitiikkaan, varhaisen suomenkielisen proosan ilmiöihin sekä tarpeeseen, joka lopulta synnytti kansankirjallisuuden. Tämän jälkeen kirjassa siirrytään tarkastelemaan kansankirjallisuuden muotoutumista pääosin neljän kirjailijan, Pietari Päivärinnan, Kauppi-Heikin, Heikki Meriläisen sekä Santeri Alkion tuotannon kautta. Lähes esseemäiset luvut voi lukea niin kokonaisuudesta käsin kuin itsenäisinäkin. Lassilan käsittelytapa on mielenkiintoinen, haastavakin. Se tulee korostaneeksi kirjailijoiden erityisyyttä vastavetona kirjallisuushistorian tutkimusperinteelle, joka pikemminkin on pyrkinyt yhtäläistämään kuin yksilöimään. Leipätekstin rinnalla kuljetetaan suoria lainoja niin kirjailijoilta kuin aikalaiskriitikoiltakin. Mustavalkokuvat kirjailijoista luovat ajankuvaa. Muodostuu kiinnostava kokonaisuus, onnistuneesti luotu näköala yhteen kirjallisuutemme historian kehitysvaiheeseen.

Käsitteet kansankirjailija ja kansankirjallisuus syntyivät 1800-luvun viimeisellä neljänneksellä fennomaanisivistyneistön keskuudessa. Fennomaanien mukaan suomen kielen nostaminen johtavaan asemaan kulttuurissa sekä sivistyneistön ja kansan lähentäminen onnistuisivat parhaiten kehittämällä suomenkielistä kirjallisuutta. Kuten Lassila esipuheessaan kirjoittaa, kansankirjailijalla tarkoitettiin itseoppinutta, maalaiskansasta lähtöisin olevaa, suomenkielistä kirjailijaa, joka kuvasi omaa elämänpiiriään – kylää tai kotiseutuaan, kansanhmisiä ja heidän elämäänsä. Kansankirjailijalle asetettiin tärkeä kulttuuritehtävä: suomenkielisen kirjallisuuden edistäminen ja rahvaan saattaminen lukijoiden piiriin. Hänen tuli jatkaa kansallisidean luomista, kirjoittaa paradoksaalisesti ”uutta alkuperäistä” vastakohtana kansainvälistymiselle.

Kansanvalistusseuran vuonna 1877 järjestämän kirjoituskilpailun voittajan, ylivieskalaisen lukkari Pietari Päivärinnan teoksessa *Elämäni* (1877) kuului vihdoin kansan aito ja väärentämätön ääni. Fennomaanit löysivät ”rakennuksen perustalleen”. Painoslukujen kuningas ei ollut, kuten eivät seuraajansakaan, kouluja käynyt, vaan itseoppinut ja köyhää alkuperää. Sisäinen palo sai kirjallisen kiinnostuksen heräämään epätodennäköisistä lähtökohdista huolimatta. Kansankirjailijoiden koulusali oli humiseva metsä, kuten Nestori Niemelä huomauttaa *Mäkelän veljekset* -kirjansa (1887) esipuheessa. Kirjailijoilta ei odotettukaan suuria määriä tai laadun suhteen, sillä kansallisuus- ja

kielipolitiikka syrjäytti kirjallis-taiteelliset vaateet.

Kertojan ja kohteen läheisyys toi kansankirjallisuuteen yhtäältä autenttisuutta toisaalta näköalattomuutta. Kansankirjailijoiden teokset vanhenivat usein jo kirjailijan elinaikana, kun vaikutteet maailmankirjallisuudesta alkoivat todenteolla virrata Suomeen. Kauppi-Heikki kokee muuttuneen kirjallisen maun epäkiitolliseksi kirjailijalle, hän kun ei ole halukas kirjoittamaan 'sellaisista 'kiimailuista' kuin Sillanpään *Elämä ja aurinko*". Nykypäivän lukijaa teokset kiinnostanevat pääosin historiallisessa mielessä. Tosin BTJ Kustannus on vastikään ottanut uusintapainoksen alun perin vuonna 1913 ilmestyneestä Santeri Alkion *Jaakko Jaakonpojasta*. Alkio poikkesikin jo aikanaan varsinaisista kansankirjailijoista poliittisen toimintansa ansiosta.

Lassilan tutkimukselle nimensä antavan *Syvistä rivistä* -novellikokoelman aloittaa Liisa Tervon novelli "Uusi isä". Jäin hieman ihmettelemään, miksi Lassila jättää omassa teoksessaan Tervon, tulevan rouva Teuvo Pakkalan, esittelyn maininnan tasolle. Miksei käsitellä naisen jättämää jälkeä kansankirjallisuuteen, kun siihen olisi mahdollisuus? Olisi esimerkiksi kiinnostavaa tietää, miten Tervo hahmotti naisasian, kansankirjailijoiden sydäntä lähellä olleen aiheen. Entä miten hän puhutteli lukijakuntaansa, joka kansankirjailijoiden kohdalla muodostui pääosin naisista?

Vaikka kansankirjailijoiden kukoistus oli väistämättä lyhytaikainen, jäi "kansan-

henki" kuitenkin elämään. Seuraava kirjailijapolvi, muun muassa Maria Jotuni, Joel Lehtonen, Maiju Lassila, Ilmari Kianto sekä Pentti Haanpää, hyödynsi tätä vakavaa ja naiivia kirjallisuutta pohjatekstinä modernistisemmässä, huumorilla ja ironialla rikastetussa kansankuvauksessaan. Teoksissaan he yhdistivät 1800-luvulta periytyvän kaksihaaraisen tradition: perisuomalaisen ja kansainvälisen.

Lyhytaikaisuudesta ja aatteellisuudesta huolimatta kansankirjailijahanke onnistui osoittamaan jotakin perustavaa kansallisen identiteetin luomisesta. Jo omana aikanaan kansankirjailija nähtiin erityisenä suomalaisen kulttuurin ilmiönä. *Kyläkirjaston Kuvalehti* kirjoitti vuonna 1890: "Huomattavin piirre nykyajan kaunokirjallisuudessamme on epäilemättä se, että niin moni mökin mies on ilman kirjallista sivistystä muutamien vuosien kuluessa astunut esiin kaunokirjailijoittemme joukkoon." Kansankirjailija oli elävä todiste siitä, että erilaisista sosiaalisista lähtökohdista huolimatta kansalaisille voitiin tarjota, ainakin periaatteessa, yhtäläiset mahdollisuudet "isänmaahan ja tulevaisuuteen".

Suna-Marija Önder

Reseptejä tieteidenvälisyyteen

Heikki Mikkeli ja Jussi Pakkasvirta: *Tieteiden välissä? Johdatus monitieteisyyteen, tieteidenvälisyyteen ja poikkitieteellisyteen*. Helsinki: WSOY Oppimateriaalit 2007. 211 s.

Helsingin yliopiston Renvall-instituutin alueelliseen tutkimukseen keskittyvä opetus on antanut kimmokkeen Heikki Mikkelin ja Jussi Pakkasvirran *Tieteiden välissä?* -teokselle, joka on ilmestynyt WSOY:n oppimateriaalisarjassa. Kirjan perustarkoituksena on pohtia tieteenalojen ja oppiaineiden eriytymisen syitä ja historiaa sekä tuon ymmärryksen pohjalta auttaa lukijaa hahmottamaan niiden välisiä ristiriitoja, yhteistyön muotoja ja katveeseen jääviä tutkimusalueita. Yleisöksi on kaavailtu niin perustutkinto-opiskelijat kuin tieteidenvälisyydestä kiinnostuneet opettajat ja tutkijatkin, mikä luonnollisesti aiheuttaa hiukan epätasapainoa kirjan eri osien kesken.

Ensimmäinen osa esittelee jouhevasi yliopistolaitoksen ja nykyisen tieteenalajaon historiaa, mukaan lukien tiedon yleiset valtarakenteet, tiedeyhteisön arvo-perusta ja akateemiset heimokulttuurit. Nykyään paljon puhuttava tiedon tuottamisen sitominen yhteen talouselämän ja politiikan kanssa nousee tekstissä selvästi esiin. Mikkeli ja Pakkasvirta ovat pragmatismistaan huolimatta sivistysyliopiston kannalla ja argumentoivat tulosjohdettua ja tutkijoiden sijaan asiantuntijoi-

ta kouluttavaa tehdasyliopistoa vastaan. Tieteellisen kysymyksenasettelun perustaidot ovat heidän mukaansa edelleen tarpeen myös (tai eritoten) tieteidenvälisissä oppiaineissa, sillä vailla vankkaa peruskoulutusta oleville opiskelijoille lähestymistapojen yhdisteleminen johtaa vain sekavaan ajatteluun.

Teoksen toinen osa keskittyy setvimään monitieteisten, tieteidenvälisten ja poikkitieteellisten projektien eroja. Siinä missä monitieteinen tutkimus kokoaa yhteen useamman, eri tieteenaloja edustavan tutkijan työn, vaaditaan tieteidenväliseen ja poikkitieteelliseen tutkimukseen jo metodien yhdistämistä ja jopa yhteensulauttamista. Mikkelin ja Pakkasvirran mukaan monitieteisyys on kuin salaatti, jonka ainekset sekoittuvat, mutta pysyvät tunnistettavina kulhossaan. Tieteidenvälisyyden metaforaksi he esittävät kakkua, jossa eri ainesosat katoavat näkyvistä. Ruokareseptimetafora on hyödyllinen käsitteistön selittämisessä, mutta kakku sopisi vielä paremmin kuvaamaan Mikkelin ja Pakkasvirran kolmatta poikkitieteellisyden kategoriala, jossa ”teoreettinen tausta yhdistää erilliset osa-analyysit” (68). Keskitien tieteidenvälisyyttä voisi taas kuvata hummuksena, jossa ainesosat sekoittuvat tiiviimmin kuin monitieteisyydessä, mutta jossa kuumennusprosessia, eli uutta yhtenäistä metodia ei tarvita.

Tieteenfilosofian perusteisiin jo tutustuneelle lukijalle kirjan antoisimmat osat ovat tieteidenvälistä opetusta ja tutkimusta koskevat luvut, joissa kirjoittajat

tarjoavat näkemyksensä tieteidenvälisyyden todellisista eduista ja vaaroista. Etuihin kuuluvat tietenkin tutkivan mielen avoimuus ja avarakatseisuus, mutta kuttavampaa lukemista ovat tieteidenvälisen tutkijan ”seitsemän kuolemansyntiä”, joiden esiin nostaminen kärjistetyssä muodossa on hyvä muistutus tunnollistakin tutkijaa vaanivista sudenkuopista. Kovin helppoa on syyllistyä esimerkiksi ”teoreettiseen voluntarismiin” (187), eli valita teoreettinen viitekehys vain oman mieltymyksen, ei teorian ja materiaalin yhteensopivuuden perusteella. Maailmoja syleileviä loppulukuja kirjoittaessa on taas vaarana luulla tieteidenvälistä lähestymistapaa laaja-alaisuuden takeeksi ja tehdä pienen aineiston perusteella liian suuria johtopäätöksiä.

Teos antaa lukijalleen hyvän yleiskuvan tieteidenvälisestä tutkimuksesta. Kirjoittajien keskittyminen omiin osaamisalueisiinsa tuo esiin myös hyviä esimerkkejä yhteiskunnallisesti painotuneista tutkimusprojekteista, mutta kirjallisuustieteilijä jää kaipaamaan esimerkiksi pohdintoja taiteentutkimuksen ja filosofian tai kielitieteen välillä liikkuvasta tutkimuksesta. Kirjallisuustieteen yhtenä keskeisenä tehtävänä on pohtia tutkimuksen kohteen olemusta, mihin kysymyseen ei löydy yhtä yhtenäistä vastausta. Kielitiedettä, kognitiotieteitä tai historiaa hyödyntävät kirjallisuudentutkijat voivat nähdä objektinsa hyvin eri tavoin: kielellisenä konstruktiona, tunteiden sparraajana tai oman aikakautensa ilmentymänä. Siksi rinnakkaistiedettä valittaessa on tär-

keää muodostaa mahdollisimman selkeä käsitys siitä, mitä osaa kaunokirjallisen tekstin ontologisesta moninaisuudesta ollaan kulloinkin painottamassa.

Tieteiden välissä? on kirjallisuudentutkijan oppikirjana parhaimmillaan silloin, kun kursilla tai tutkimuksessa on lähinnä historiallis-yhteiskuntatieteellinen ote. Paikoin erittäinkin puutteellinen oikoluku jättää sujuvasti kirjoitettuun kirjaan ikävän sivumaun.

Merja Polvinen

Kirjauutisia

Kirjallisuudentutkija joutuu luontoon

Toni Lahtisen ja Markku Lehtimäen toimittamassa kokoelmassa *Äänekäs kevät: ekokriittinen kirjallisuudentutkimus* (SKS 2008), joka keskittyy kirjallisuuden ympäristöllisiin merkityksiin. Kirjan artikkeleissa tarkastellaan esimerkiksi Aino Kallaksen monimerkityksistä ”Pyhän joen kosta” (Kukku Melkas), Juhani Ahon lastuja kalastuksen etiikasta (Vesa Haapala) sekä hiljaista ja kirkasta luontoa amerikkalaisessa runoudessa ja elokuvassa (Markku Lehtimäki). Viimeksi mainitun tekstin jälkisanoina Lehtimäki kiinnittää huomiota ekokritiikin pääpyrkimysten erisuuntaisuuteen: yhtäältä ekokritiikki pyrkii edistämään ympäristöajattelua ja on siten poliittinen suuntaus, toisaalta se on myös tutkimusta, jonka kohteena ovat kulttuuriset tuotteet. Tämä jännite näkyy ja saa eri painotuksia uutta tutkimussuuntaa havainnollisesti esittelevässä kokoelmassa.

Yksi ekokriittisen mielenkiinnon kohde on nostalginen asenne luontoon, vaikkapa niihin auvoisiin lapsuuden kesiin, jolloin suvi oli suloinen ja laiho lainehti laaksoissa. Riikka Rossin ja Katja Seudun toimittama *Nostalgia: kirjoituksia kaipuusta, ikävästä ja muistista* (SKS 2007) tarttuu tähän alkujaan lääketieteestä juontuvaan käsitteeseen, joka on ironian kanssa noussut aikakauttamme leimavaksi tunteeksi. Nostalgian ambivalenssia kuvaa toimittajien mukaan se, että

yhtäältä taantumuksellisuuteen yhdistetystä ”nostalgiasta kehittyi modernisaatiossa myös keino vastustaa ajan kulumista menneisyyden uudelleen kertomisen kautta.” Nostalgiaan läheisesti liittyvät utopian käsite ja illuusoiden menettämisen tunne ovat puolestaan pääteemoja Leena Eilitän tutkimuksessa *Ingeborg Bachmann’s Utopia and Disillusionment* (Suomalainen tiedeakatemia 2008).

Tuoreisiin artikkelikokoelmiin kuuluu myös Päivi Mehtosen toimittama *Illuminating Darkness: Approaches to Obscurity and Nothingness in Literature* (Suomalainen tiedeakatemia 2007). Otsikon mukaisesti teoksen kymmenessä artikkelissa pohditaan hämäryyden, tyhjyyden ja eiminkään kaltaisten käsitteiden ja teemojen paikkaa länsimaisessa kirjallisuudessa keskiajalta alkaen. Kokoelman punaisena lankana on osoittaa, miten hämäryyden kaltaiset kielelliset ilmiöt ja negatiiviset käsitteet muodostavat oman vahvan poetiikkansa esimerkiksi aforistisessa kirjallisuudessa tai sellaisten kirjailijoiden kuin Blanchot, Celan, Dryden tai Symborska tuotannossa.

Syksyn 2008 väitöskirjoissa tutkitaan muun muassa lasten ja nuorten kokemuksia kirjoittamisesta ja lukemisesta. Pirjo Suvilehdon tapaustutkimus lasten kirjallisuusterapiasta toteaa kirjoittamisen tukevan lasten kasvuprosessia, mutta päättyy peräänkuuluttamaan jatkotutkimusta terapian täsmällisemmistä vaikutustavoista (*Lasten luova kirjoittaminen*

psykkisen tulpan avaajana: tapaustutkimus pohjoissuomalaisen sairaalakoulun ja Pääatalo-instituutin 8–13-vuotiaiden lasten kirjoituksista, Acta Universitatis Oulensis 2008). Englantilaisen kirjallisuuden väitöskirjassaan *The Art of Sympathy: Forms of Moral and Emotional Persuasion in Fiction* (University of Helsinki 2008) Howard Sklar tutkii kirjallisuudentutkimuksen, sosiaalipsykologian ja empiirisen lukijatutkimuksen keinoin fiktion merkitystä nuorten tunne-elämän ja moraaliajattelun kehitykselle. Kirjallisuuden myönteisistä tunnevaikutuksista puhutaan usein empatiana (esim. Suzanne Keen, *Empathy and the Novel*), mutta Sklar tekee eron samastumisen (empatia) ja etäisyyden säilyttävän sympatian välille. Hän on erityisen kiinnostunut kertomuksista, joissa outo tai epäsympaattinen henkilöahmo herättää lukijoissa myötätuntoa. Tutkimus valottaa tapoja, joilla kertomakirjallisuus voi muokata lukijan uskomuksia ja arvoja tunteiden kautta.

Kirjallisuuden ja kasvatuksen ohella toinen vireän tutkimustoiminnan kenttä on kirjan yhteisö eli kirjojen luomiseen, välittämiseen ja vastaanottoon liittyvät sosiaaliset ja institutionaaliset verkostot. Historioitsija Jyrki Hakapää laajentaa väitöskirjassaan *Kirjan tie lukijalle: kirjakauppojen vakiintuminen Suomessa 1740–1860* (SKS 2008) perinteisesti kansallisiin toimijoihin keskittynyttä kirjahistoriaa kartoittamalla varhaisten suomalaisten kirjakauppiaiden ja kirjavälittäjien yhteyksiä Itämeren alueen

maihin ja laajemmallekin. Kirjakauppa oli pari vuosisataa sitten tuulinen ala, jolla kulttuuriarvot ja taloudellisten voittojen tavoittelu joutuivat usein törmäyskursille. Hakapää selvittää seikkaperäisesti suomalaisten kirjakauppiaiden taistoja penseiden pariisilaiskollegojen kanssa, tullin harhautusyrityksiä sekä suomalaisten markkinoiden merkitystä ruotsalaisille kustantajille. Usein vain lyhyen aikaa toimineet paikalliset kirjavälittäjät ja kaupat onnistuivat vaikeuksista huolimatta levittämään ja vakiinnuttamaan kirjakulttuuria Suomessa. Tälle pohjalle syntyivät 1800-luvun loppupuolella monet yhä tänä päivänä toimivat kirja-alan instituutiot Kustannusyhdistyksestä Akaateemiseen kirjakauppaan ja suuriin kustantamoihin.

Kirjojen omistamiseen ja kiertoon 1700-luvun suomalaisissa kaupungeissa keskittyy puolestaan Cecilia af Forsellesin ja Tuija Laineen toimittama *Kirja kulttuuri kaupungissa 1700-luvulla* (SKS 2008). Lukemisharrastus kohdistui ensisijassa uskonnolliseen kirjallisuuteen ja tietokirjallisuuteen: kirjallisuuden tuli tukea hyödyllistä toimintaa, joten lukemiseen puhtaana ajanvietteenä suhtauduttiin epäluuloisesti. Kokoelman artikkelien tärkeä lähde on vuonna 2006 julkistettu, kaikille avoin kirjahistoriallinen HENRIK-tietokanta, joka sisältää tiedot kirjojen omistuksesta Helsingissä (ja nyttemmin myös Oulussa) vuoteen 1809 asti. Suomessa pidettäneen kansainvälinen kirjahistorian alan konferenssi vuon-

na 2010, joten lisää alan tutkimusta ja julkaisuja lienee luvassa.

Jos vuoden 2008 nobelisti J.-M. G. Le Clézio ei ole entuudestaan tuttu, kannattaa perehtyä Tuija Vertaisen kirjailijaesittelyyn Päivi Kososen, Hanna Meretojan ja Päivi Mäkirinnan toimittamassa teoksessa *Tarinoiden paluu: esseitä ranskalaisesta nykykirjallisuudesta* (Avain 2008). Eri maiden kirjallisuuksiin keskittyvän Café Voltaire -sarjan aloittavassa kokoelmassa esitellään 24 ranskalaista kirjailijaa sekä tarkastellaan tarinoiden voimaa, omaelämäkerrallisuutta ja yhteiskuntakriittisyyttä ranskalaisen kirjallisuuden keskeisinä teemoina. Ranskalaista nykykirjallisuutta käsitellään myös Mervi Helkkulan ja Ulla Tuomarlan toimittaman kokoelman *Le Réel et son envers* (Helsingin yliopisto 2007) artikkeleissa.

Helsingin yliopiston yleisen kirjallisuustieteen oppiaineessa juhlittiin kesällä 2008 professori H. K. Riikosen 60-vuotispäiviä. Onnitteluna hänelle ojennettiin kauniilla Homeros-kansikuvalla koristettu, Janna Kantolan ja Heta Pyrhösen toimittama juhlakirja *Homeroksesta Hesu Hopoon: antiikin traditioiden vaikutus myöhempään kirjallisuuteen* (SKS 2008). Teos sisältää joukon professori Riikosen kollegoiden ja entisten oppilaiden onniteluartikkeleita, jotka heijastelevat päiväsankarin monopolvisia tutkimusalueita – antiikkia, James Joycen tuotantoa, kirjallisuushistoriaa, semiotiikkaa ja sarjakuvia.

Sanna Nyqvist ja Sari Kivistö

Tästä numerosta lähtien Avaimessa julkaistaan varsinaisten arvostelujen lisäksi kirjauutisia. Toivomme tietoja ilmestyneistä kirjallisuudentutkimuksista, erityisesti omakustanteista, laitossarjojen julkaisuista ja ulkomailla julkaistuista suomalaisten kirjallisuudentutkijoiden teoksista osoitteeseen avain-lehti@helsinki.fi.

The Lush Spaces between the Harsh Lines – Style in Juha Seppälä’s Short Story “Taivaanranta”

In this article I analyse the style of Juha Seppälä’s short story “Taivaanranta” (The Horizon), taking as my theoretical point of departure “the stylistics of deeper meanings” suggested by Antoine Compagnon. My aim is to show that an analysis based on traditional stylistics is unable to reveal the most important aspects of Seppälä’s story which is usually read as a realistic or even naturalistic portrayal of Finnish everyday life.

I concentrate on five different levels of style in the story: linguistic, narrative, intertextual, representational, and philosophical. I lay special emphasis on intertextuality. I propose that, instead of being a representative of realism, the story is through and through intertextual. Indeed, the whole tradition of Finnish literature can be found lurking in between the lines of the text. The thematics of the story is deepened by numerous allusions to texts exemplifying different stylistic currents of Finnish literature from the 19th-century realism to mid-20th-century modernism and to the postrealism of contemporary Finnish prose fiction.

However, I do not wish to dissociate the story from the extratextual reality. I suggest that metonymical and allusive style makes it possible to interpret the events from different perspectives. My concluding interpretation is that this multiplicity of possibilities reflects the uncertainty of the modern man’s way of inhabiting his world.

Tuomas Juntunen

“Only this course of action appears successful”: Style in T. Vaaskivi’s cultural critique

In *Vaistojen kapina* (1937, ‘The Revolt of the Instincts’) and *Huomispäivän varjo* (1938, ‘The Shadow of Tomorrow’), Tatu Vaaskivi (1912-1942) elaborated on a cultural critique which presented psychoanalysis as the myth of the modern age and introduced Freud’s theories to Finland. Vaaskivi believed that in order to be successful and to reach the Finnish audience, this critique should be presented in a visual, tangible and eidetic style.

By analysing Vaaskivi’s cultural critique in *Vaistojen kapina* and *Huomispäivän varjo*, this article shows how Vaaskivi’s own style displayed a certain pictorial tendency. By examining his style in terms of ekphrasis and enargeia, which derive from classical rhetoric, the article argues that the distinctiveness of Vaaskivi’s style resulted from his preoccupation with details and from his coloristic use of language.

Vaaskivi also perceived visuality as characteristic of the primitive qualities of language. Visuality was emblematic of the primitive man and by extension provided access to the common man, or “the masses”, in modern European society. By expressing his cultural critique in an eidetic and visual style Vaaskivi viewed modern culture and the modern man as a social evolutionist.

Veli-Matti Pynttäri