

- 3 **Pääkirjoitus**  
Oikeus turvallisiin käsitteisiin  
*Mika Hallila ja Samuli Hägg*
- 5 **Artikkelit**  
Kirjallisten kuvausten *enargeiaa*. Ekfrasis Lars Sundin  
Siklax-trilogiassa  
*Marita Hietasaari*
- 22 Runouden kuva elintilaa etsimässä  
*Ville Pekkanen*
- 42 **Katsaus**  
Kaksi maata, kaksi kulttuuria. Sofi Oksanen suomalaisen  
kirjallisuuden kartalla  
*Heidi Grönstrand*
- 51 **Puheenvuoro**  
Kolonialismin traumasta kriittiseksi fiktioksi: Marguerite  
Durasin Intia-sykli  
*Sirkka Knuuttila*
- 59 **Arvostelut**  
Puheen vaikutelma roolirunossa  
Katja Seutu: *Olla elävän sanat. Roolirunon laji Maila Pykkösen*  
*teoksessa Arvo. Vanhaäiti puhuu runonsa*  
*Elina Arminen*
- 61 **Platsproblematik**  
Satu Koho: *Minun tuuleni, minun mereni. Koettu ja eletty paikka*  
*Joni Skiftesvikin martinniemeläisteoksissa*  
*Jan Hellgren*
- 65 **Kun Suomi putos puusta**  
Anna Helle: *Jäljet sanoissa. Jälkistrukturalistisen*  
*kirjallisuuskäsityksen tulo 1980-luvun Suomeen*  
*Samuli Hägg*
- 67 **Vahvoja signaaleja Mukka-renessanssista!**  
Elina Arminen: *Keskeltä melua ja ääntä. Timo K. Mukan*  
*myöhäistuotanto, kirjallisuuskäsitys ja niiden suhde 1960-luvun*  
*yhteiskunnallis-kulttuuriseen keskusteluun*  
*Ilmari Leppihalme*

- 72 Marguerite Durasin voimakkaat hullut  
 Sirkka Knuuttila: *Fictionalising Trauma. The Aesthetics of Marguerite Duras's India Cycle*  
 Tytti Rantanen
- 74 Jälkijatuksia  
 Merja Polvinen: *Reading the Texture of Reality. Chaos Theory, Literature and the Humanist Perspective*  
 Jarkko Toikkanen
- 77 Kertomusten tutkimuksen vino maailma  
 Samuli Hägg, Markku Lehtimäki & Liisa Steinby: *Näkökulmia kertomuksen tutkimukseen*  
 Lea Rojola
- 81 **Abstracts**

*Mika Hallila ja Samuli Hägg*

## Oikeus turvallisiin käsitteisiin

Kirjallisuudentutkimuksen käsitteiden ei arvaisi saavan julkisuutta kirjallisuuden tutkija- ja harrastajapiirien ulkopuolella. Näin kuitenkin kävi 13.1.2010, kun *Helsingin Sanomat* esitteli Elina Koukin kasvatustieteen väitöstä. Kirjallisuudentutkijalta meinasi mennä aamukahvi väärään kurkkuun Kouki-lainausta lukiessa: ”Kirjallisuustieteen käsitteiden epäselvä käyttö voi vaarantaa oppilaiden oikeusturvan.” Raflaavasta uutisoinnista huolimatta Kouki tuskin väittää käsitteidemme olevan vaarallisia sinänsä; ongelma on siinä, että niitä on prosessiluonteisuudessaan vaikea opettaa.

*Avain* on lehti, jossa tutkijat määrittelevät, käyttävät ja arvioivat kirjallisuuden tutkimuksen käsitteitä. Lehteen kirjoittaville tutkijoille käsitteiden prosessiluonteisuus, vaikeus tai epämääräisyys ovat arkipäivää, mutta vaikeinakin ne ovat välttämättömiä. Käsitteellinen kirjallisuudentutkimuksen kieli turvaa yhtäältä tutkimuksen ja tutkimustulosten kommunikatiivisuuden, toisaalta uusien teoreettisten ja metodisten innovaatioiden syntyminen. Tutkijoilla on myös vastuu käsitteistään.

Tässä numerossa on kaksi artikkelia, joissa juuri käsitteet ja niiden määrittelyn ongelmat ovat keskeisiä. Marita Hietasaaren artikkelissa ”Kirjallisten kuvausten *enargeiaa*” ekfrasiksen ja *enargeian* käsitteet ja niiden tutkimushistoria ovat vuoropuhelussa Lars Sundin Siklax-trilogian kanssa. Hietasaari tutkii Sundin teossarjan kirjallisia kuvauksia ja tarkentaa analyysinsä pohjalta ekfrasis-käsitteen määritelmää. Ville Pekkasen artikkeli ”Runouden kuva elintilaa etsimässä” kartoittaa puolestaan runon kuvan käsitteen tutkimusta. Pekkanen asettaa Gaston Bachelardin fenomenologian ”poeettisen kuvan” vaihtoehdoksi uskriteiikin, strukturalismin ja semiotiikan tutkimusperinteiden kuvan käsitteille.

Tämä on ensimmäinen *Avain* uuden yliopistolain astuttua voimaan 1.1.2010. Nyt tulospaineet ja kilpailu ohjaavat entistä painokkaammin tutkijoita julkaisemaan vertaisarvioituja tieteellisiä artikkeleja, vaikka sitten suomeksi. Tämä linja näkyy lehteen tarjotuissa jutuissa: kaikki tahtovat julkaista referee-artikkelin. Referee-artikkelien tulokset eivät useinkaan ole heti sovellettavissa tutkimuksen ulkopuolella. Lehteämme lukevat tutkijoiden ja kirjallisuuden harrastajien lisäksi äidinkielen ja kirjallisuuden opettajat ja muut kirjallisuuden parissa työskentelevät. Eikö akateemiselta tulosarvoltaan vähäisempi ajankohtainen keskustelu, uudet avaukset puheenvuoroissa ja kirjallisuuden tutkimuksen esittely katsauksissa, olisi edelleen tarpeen sekä *Avaimen* että tutkimusalan elinkelpoisuuden kannalta?

Referee-artikkelien lisäksi tässä numerossa julkaistaan Heidi Grönstrandin katsaus Sofi Oksasen asemasta suomalaisessa kirjallisuudessa sekä Sirkka Knuutilan puheenvuoro Marguerite Durasin Intia-syklistä. Arvosteltavana on pääasiassa uusia kirjallisuustieteellisiä väitöstutkimuksia.

Joensuussa 22.2.2010

*Päätoimittajat*

*Marita Hietasaari*

## **Kirjallisten kuvausten *enargeiaa* Ekfrasis Lars Sundin Siklax-trilogiassa**

Haamuja ja luurankoja, kalmoja ja sijattomia sieluja, paholaisia ja päättömiä murhamiehiä tanssi itse Kuoleman johdolla – ja Kuolemalla oli filttihattu ja kirves olalla – ketjutanssia pitkin arkun kylkiä; ja sitä oli kauhea katsella, sillä Hauta-Kal oli mitä huolellisimmin veistänyt esiin joka ikisen irvistävän pääkallon ja harottavan luurangonkäden. (*Colorado Avenue*, 272.)

Ja samassa alkavat Tukholman kirkonkellot soida. Katariinaa myötäilee Maria alakuloisella diskantillaan, Suurkirkko ja Saksalainen tulevat mukaan bassoineen, ja pian koko avaruus värähtelee kaupungin kaikkien kellojen äänistä, jotka toivottavat Hannan äidin tervetulleeksi [--]. (*Puodinpitäjän poika*, 412–413.)

Raskaana lankeaa sade lakeuden ylle. Ainoastaan minä huomaan yksinäisen sotilaan joka vaeltaa maantietä pitkin. [--] Askeleet ovat pitkiä ja liukuvia, oikea jalka nousee kun vasen astuu, polvi taipuu hiukan kesken liikkeen, ruumiinpaino siirtyy eteenpäin ja jalka painuu maahan, ensin kanta ja sitten päkiä liikkuen pehmeän joustavasti, kunnes koko ruumiinpaino lepää oikealla jalalla ja hän kohottaa vasenta jalkaansa. [--] Sade lankeaa raskaana. (*Erikin kirja*, 213.)

Nämä kuvailevat tekstiotteet ovat peräisin Lars Sundin Siklax-trilogiasta: Hauta-Kalin nikkaroiman arkun kuvaus on *Colorado Avenuestä*, kirkonkellojen soitto *Puodinpitäjän pojasta* ja sotilaan kävelytyylin kuvaus *Erikin kirjasta*.<sup>1</sup> Otteet ovat yksityiskohtaisia kuvauksia, mutta täyttävätkö ne myös ekfrasiksen määritelmän? Antiikin retoriikasta peräisin oleva ekfrasis määritellään usein visuaalisen representaation verbaaliseksi representaatioksi (ks. Mitchell 1994, 152; Heffernan 2004, 3). Varhaisimmat ekfrasiksen määritelmät ovat retoriikan harjoitusmateriaaleista (*progymnasmata*) ensimmäisiltä vuosisadoilta jaa. Yhteistä niille on, että kyse on kuvailusta, joka elävöittää kohteen kuulijan tai lukijan mieleen.<sup>2</sup> Kuvauksen kohde saattoi olla henkilö, paikka, aika, tapahtuma tai jopa toiminta kuten taistelu. (Francis 2009, 4; Webb 2009, 56, 61–63.) Toisin kuin nykyisistä määritelmistä voisi päätellä, antiikissa ei ollut merkitystä sillä, mikä on ekfrasiksen kohteena.

Lars Sundin Etelä-Pohjanmaalle kuvitteelliseen Siklaxiin sijoittuva trilogia (*Colorado Avenue* 1991, suom. *Colorado Avenue* 1992; *Lanthandlerskans son* 1997, suom. *Puodinpitäjän poika* 1998; *Eriks bok* 2003, suom. *Erikin kirja* 2004) käsittelee Suomen historian tapahtumia noin sadan vuoden ajalta. Hanna Östmanin, hänen

lastensa ja muiden siklaxilaisten kautta kuvataan sortovuosia, kansalaisotaa, kieltolain aikaa, 1920- ja 30-lukujen oikeistoliikehäntää, talvi- ja jatkosotaa sekä kylmän sodan aikaa. Kertojana toimii veijarimainen ja tapahtumien kulkuun jatkuvasti sekaantuva Carl-Johan Holm, joka on Hannan pojan Oton, kuuluisan Pirtukuninkaan, tyttärenpoika. Sundin romaaneissa maalausten, valokuvien ja elokuvien kuvailulla on huomattavan suuri rooli, mutta kertoja kuvailee samanlaisella antaumuksella myös autonmoottorin toimintaa, Hiroshiman tuhonnutta pommia tai, kuten yllä olevassa esimerkissä, ruumisarkun reliefejä.

Tarkastelen artikkelissani Siklax-trilogiassa esiintyviä kuvauksia ekfrasiksen erilaisten määritelmien valossa. Mikä on ekfrastisten kuvausten funktio Sundin teoksissa? Entä selventääkö Sundin tapa käyttää ekfrasista myös tämän termin määrittelyongelmia? Kuvattavan kohteen sijaan nostan ekfrastisia kuvauksia yhdistäväksi tekijäksi *enargeian*, kuvauksen elävyyden ja havainnollisuuden. Yhteistä esimerkeilleni on myös havaitsevan subjektin läsnäolo, ja kysynkin, mikä merkitys on kertojan tai henkilöihahmon huomioiden kuvailulla. Ekfrasista on pidetty itserefleksiivisenä, koska representoidessaan toisesta merkkisysteemistä peräisin olevaa kohdetta se väistämättä paljastaa tehtävän mahdottomuuden (Klarer 1999, 2). Sundin romaanit tuovat lukuisin viittauksin esiin oman seipitteellisyytensä, ja niinpä tarkastelen ekfrasista myös osana teosten metafiktiivistä rakennetta.

Todellisuuden ja kokemuksen tekstuaalista luonnetta korostava lingvistinen käänne on W. J. T. Mitchellin (1994, 11) mielestä vaihtunut kuvalliseksi käännteeksi. Termi ilmentää kuvien suurta merkitystä informaation välityksessä ja nykykulttuurissamme yleensä (mts. 15–16). Werner Wolf (1999, 2) puhuisi sen sijaan intermediaalisesta käännteestä, joka korostaa eri taidemuotojen ja medioiden rajojen ylittymistä ja useamman median samanaikaista läsnäoloa erilaisissa kulttuurisissa ilmiöissä. Wolfin (mts. 3) mukaan ekfrasis on yksi intermediaalisuuden varhaisimpia muotoja. Sundin teoksissa runsas kuvamateriaalin käyttö ja ekfrastiset kuvaukset heijastavat kulttuurin medioitumista, mutta ovat myös mahdollisesti Sundin tapa ottaa osaa kuvallisen käänteen herättämään keskusteluun.

Suomessa ekfrasista ja yleensä kuvan ja sanan vuorovaikutusta ovat aikaisemmin käsitelleet ainakin Kai Mikkonen teoksessaan *Kuva ja sana* (2005) sekä Bo Carpelanin tuotantoa tarkastellut Anna Hollsten (2004). Sundin palkittuja ja kriitikoiden ylistämiä teoksia on tutkittu lähinnä vain muutamissa artikkeleissa, joista erityisesti Kristina Malmion (2008) *Eriks bok* -teoksen metafiktiivisyyttä ja Jussi Ojajärven (2005) *Lanthandlerskans son* -teoksen postmodernismia käsittelevät ovat aiheenkäsittelyni kanalta relevantteja.

### **Raivostuttavan kiehtovat ekfrasis ja *enargeia***

*Colorado Avenuen* alkupuolella on yli kahden sivun mittainen kuvaus New Yorkista. Hanna on lähtenyt piikomaan Amerikkaan tarkoituksenaan ansaita tarpeeksi rahaa, jotta voisi ostaa talon ja pienen maatilkun äidilleen ja itselleen. Pohjanmaan lakeuksien avaruuteen ja hiljaisuuteen tottuneesta Hannasta New York on pelottava, meluisa ja haiseva:

Kadut olivat kapeita uria kiviseinien välissä, liikenne kuvaamatonta pyörien kitinää, kavioiden kopsetta, paukkinää, [valjaiden natinaa], hirnuntaa, kuski-en huutoa [--]. Tämä kaupunki kuhisi ihmisiä. [--] Italialaisia joilla oli kiiltävä musta tukka ja isot viikset, punakesakkoisia irlantilaisia, kellanruskeita vino-silmii kiinalaisia [--]. Täällä ei puhuttu – täällä huudettiin! Kuskit rähisivät ja kiroilivat, sanomalehtipojat hoilottivat, koirat räkyttivät, naiset kirkuivat, vihellyspillit visersivät, kellot kalkattivat [--] melu särki Hannan päätä. Ja hajut etoivat häntä; tämä kaupunki haisi ja löyhkäsi lialle, hevosenpaskalle, laskivedelle, öljylle [po. oluelle] hajuvedelle, hiilisavulle, tupakalle, sahajauhoille, mausteille [--]. Poliisikonstaapeleilla oli korkea kypärä päässä ja pitkä puukeppi jota he hitaasti kieputtivat nahkaremmistä ranteessaan jalkakäytävällä astellen.(CAV 20–22.)

Kuvaus New Yorkin katuviolinästä tuntunee monista lukijoista tutulta ja elävältä, vaikka omakohtaisia kokemuksia ei olisikaan, koska lukuisat elokuvat ja dokumentit ovat ker-toneet elämästä viime vuosisadan alun suurkaupungeissa. Mutta heräisikö kuva eloon sellaisen mielessä, joka ei tiedä mitään kaupunkien melusta ja tungoksesta? Kaikki tekstit vaativat lukijalta jonkinlaista kompetenssia: tietoa kirjallisuuden konventioista, mutta myös tapojen, arvojen ja normien tuntemusta. Ekfrasis ei tee poikkeusta. Kulttuurisidonnaisuudella on sen tulkinnessa ollut aina suuri merkitys. Ruth Webb (1999, 13, 18; ks. myös Scholz 1998, 79, 88) puhuu osuvasti ”koulutetun eliitin kollektiivisesta muistista”: saadakseen aikaan halutun vaikutuksen puhujan on otettava huomioon kuulijoiden odotukset ja aikaisemmat tiedot.

Viime vuosikymmenien aikana ekfrasiksesta on esitetty joukko suppeampia ja laajempia määritelmiä. Tutkijat ovat yhtä mieltä lähinnä vain siitä, että ekfrasista on vaikea määritellä; usein termi muokataan omaan tutkimuskohteeseen ja kysymyksenasetteluun soveltuvaksi (Wagner 1996, 11; Webb 1999, 7–8). Bernhard F. Scholzin (1998, 83) mukaan vielä 1500-luvulla ekfrasis nähtiin tietyn tyyppisenä kuvauksena, ei niinkään tietynlaisen kohteen kuvailuna. Nykyinen moderni määritelmä onkin peräisin vasta 1950-luvulta, lähinnä Leo Spitzerin (1955) ja Jean Hagstrumin (1958) kirjoituksista, jotka rajoittivat ekfrasiksen ensisijaisesti maalausten ja veistosten kuvaukseen runouudessa (Webb 1999, 10; ks. myös Mikkonen 2005, 265). Tutkijoiden eripuraisuudesta kertoo sekin, että Claus Clüver (1998, 35–36) on kritisoinut nykyisiä määritelmiä ja pyrkinyt laajentamaan ekfrasiksen käsitettä koskemaan myös ei-representoivia taide-muotoja ja arkkitehtonisia kohteita.

Scholz (1998) on selvittänyt ekfrasiksen ominaisuuksia analysoimalla Quintilianuksen (n. 35 – n. 100) teosta *Institutio oratoria* (*Puhujan kasvatus*). Scholzin mukaan ekfrasiksen merkittävin piirre on *enargeia*, joka tarkoittaa tekstin kykyä vaikuttaa lukijaansa. Tekstin voi määritellä ekfrasikseksi kahdella tavalla. Lukija voi itse kokea tekstin heräävän mielessään eloon – minkä Scholz tunnustaa liian subjektiiviseksi mittariksi – tai tekstillä voidaan nähdä olevan sellaisia ominaisuuksia, että se havainnollistuu lukijan silmissä. (Scholz 1998, 89–90.) Quintilianuksen teoksesta saa joitain vihjeitä siitä, mitä mainitut tekstuaaliset ominaisuudet ovat: puhujan ei tule vain mainita, että jotain tapahtui vaan on esitettävä, miten se tapahtui, ei kerrottava vain yleisesti vaan mahdollisimman tarkasti (mts. 86).<sup>3</sup> Tämä pätee Sundin romaanin New Yorkin kuvaukseen, joka esittää ääniä, tuoksuja, värejä ja toimintaa antaen kaikista useita yksityiskohtaisia esimerkkejä: kaduilla kuulee kitinää, kopsetta ja paukkinaa, ihmisten joukossa on mustaviiksisiä italialaisia ja kellanruskeita kiinalaisia, kaupunki haisee mausteille ja löyhkää laskivedelle ja poliisit partioivat puukeppejään hitaasti pyöritellen.<sup>4</sup>

Ekfrasis ja *enargeia* ovat erinomaisen hankalia määritellä. Esimerkiksi Murray Krieger (1992, 1–3) kuvaa ekfrasista ”raivostuttavan vältteleväksi ja loputtoman houkuttelevaksi”. Lisäksi niiden keskinäinen suhde on ongelmallinen.<sup>5</sup> Krieger (mts. 14) näkee *enargeian* kehittymisen taustalla kaksi tekijää: ensinnäkin puhujien tarpeen havainnollistaa tuomareille oikeustapauksen yksityiskohtia ja saada heidät myönteisiksi asialleen ja toiseksi kirjallisuuden halun jäljitellä kuvataiteita, jotka näyttivät esittävän todellisuutta sanataiteita uskollisemmin. Toisin sanoen kirjallisilta kuvauksilta vaadittiin aistivoimaisuutta, kohteen elävöittämistä kuulijoiden mieleen. Ekfrasiksen Krieger (mts. 7, 68) arvelee kehittyneen *enargeian* pohjalta myöhäisklassisella kaudella (n. 400–330) kerronnan temporaalisuuden pysäyttäväksi keinoksi. Ekfrasiksen erottaminen muista kuvauksista *enargeian* käsitteen avulla ei kuitenkaan selvennä asiaa riittävästi, sillä *enargeia* on kirjallisuudentutkimuksen tarpeisiin ”häiritsevän suhteellinen”, kuten Timo Haajasen runojen lintumotiiveja tarkastellut Karoliina Lummaa (2005, 37) toteaa.<sup>6</sup> Lummaa pohtii samoja ongelmia kuin muutkin aihetta tutkineet (ks. esim. Clüver 1998, 40–43; Lund 2002, 189): millaisen kuvauksen on oltava ja kuinka paljon kuvaavia attribuutteja tarvitaan, jotta voidaan puhua *enargeiasta*? Krieger (1992, 94–95) erottaa kaksi eri tavoin vaikuttavaa *enargeiaa*: toinen kuvailee yksityiskohtaisesti kohteen ja korostaa eroa havaitsevan subjektin ja kuvatun objektin välillä, toinen korostaa yleisön tunnepitoista reaktiota kuvaukseen, mikä mahdollistaa ylimalkaisemman kuvailun. Ominaisuudet eivät kuitenkaan ole toisistaan erillisiä, sillä tarkoitus on saada lukija näkemään mielessään kuvattu objekti ja eläytymään kerrotuihin tapahtumiin (Webb 2009, 20). Myös Lummaa (2005, 31, 37) näkee *enargeian* sekä tekstin ominaisuutena että tulkintaan liittyvänä.

*Enargeian* synnyssä mielikuvilla (*phantasiai*) ja kuulijan sisäisellä psykologisella



prosessilla on suuri merkitys, sillä *enargeia* vetoaa kuulijalla tai lukijalla aiheesta oleviin mielikuviin ja herättää vaikutelman havainnosta. Webbin mukaan nimenomaan *enargeian* käsite auttaa välttämään mimesiksen ongelman, koska mielikuvat toimivat eräänlaisina välittäjinä todellisuuden ja kielen välissä. (Webb 2009, 88, 94, 128–129.) New Yorkia kuvaavassa episodissa subjektilla eli Hannalla, jonka reaktioita kertoja ripottelee kuvauksensa lomaan, on tärkeä tehtävä. James A. Francis (2009, 12, 15–16) onkin havainnut, että jo Homeroksen ja Hesiodoksen teoksissa kuvataan tapahtuman näkijöiden havaintoja ja tunteita, minkä avulla pyritään ohjaamaan kuulijoiden tai lukijoiden reaktioita. Hanna toimii lukijan sijaisena ja oppaana kuvauksen tulkinnassa. Hänen huomionsa, tunteensa ja reaktionsa synnyttävät *enargeian* eli saavat lukijan näkemään kuvauksen kohteen mielessään.

### Tuokiokuvia Hannan ja Edin tarinasta

Runsas ja värikylläinen yksityiskohtien kuvailu ja Hannan tuntemusten esittely saavat kuvauksen New Yorkista elämään. Kuvauksen elävöitymistä auttavat muista lähteistä peräisin olevat mielikuvat. Seuraavassa kohtauksessa on käytetty hyväksi lännenelokuvista tuttua kuvastoa. Hannan tie vie New Yorkista Coloradon Tellurideen, jossa hänestä tulee täysihoidolan omistaja. Eräänä päivänä Hanna näkee toisen kerroksen ikkunasta miehen astelevan Colorado Avenuetä pitkin kohti taloaan. Miehen ”vaaleat viikset olivat kypsän rukiin väriset” ja hän oli ”kaunein mies jonka Hanna oli koskaan nähnyt” (CAV, 39–40). Seuraa kuvaus miehen kaivostyöläisille tyypillisestä vaateuksesta ja varusteista:

[–] [S]iniset työhousut, ruudullinen flanellipaita, liivit ja kulunut huopahattu. Olkapäällään hän kantoi satulalaukkuparia joka oli niin vanha ja kulunut ettei sen alkuperäisestä väristä voinut enää sanoa oikeastaan mitään. Kyynärtaipessa riippui Wi[n]chester-kivääri. (CAV, 40.)

Ed Nessin saapuminen on esitetty jo kertaalleen teoksen ensimmäisessä kappaleessa, jossa kuvaillaan myös ”taustalla kohoavat vuoret ja niiden terävät lumen peittämät huiput”, jotka ”kimaltavat kuin suunnattomat lasinsirpaleet syvänsinistä taivasta vasten” (CAV, 7). Tamar Yacobin (1998, 33) mukaan ekfrasis voi viitata paitsi yksittäiseen taideteokseen myös eri teoksia yhdistävään tyyliin tai teemaan. Ed Nessin saapuminen toistaa lukuisista lännenelokuvista tyypillistä kuvaa, jossa sankari astelee pölyistä katuja pitkin satulalaukku olallaan kivääriä kantaen. Kuva on lisäksi osoittelevasti kehystetty, sillä Hanna näkee tapahtumat toisen kerroksen ikkunasta.<sup>7</sup> Usein joko todelliset tai kuvitteelliset kehukset erottavat ekfrasiksen sitä ympäröivästä narratiivista. Sundin teoksissa kuvaillaan maalauksia ja valokuvia, joilla on ”todelliset” kehukset, kuten Hannan ja Edin hääkuva (jota käsittelem seuraavassa kappaleessa) tai kertojan äidin Margaretan muotokuva, jonka kehukset tämä saa natisemaan ja paukkumaan kiivetessään ulos siitä (EB, 8; EK, 10).<sup>8</sup> Sundin teoksissa kehukset ja rajat vuotavat ja murtuvat monin

tavoin. Niinpä Hannan toimintaa – hän on tiivistämässä ikkunanpuitteita pitääkseen kaivosräjähdyksestä aiheutuneen dynamiitinlöyhkän ulkona – voikin pitää kerronnan tiukkaa hierarkkisuutta kritisoivana metatason kommenttina.

Hannan ja Edin tarina on hyvin visuaalinen. Elokuva on vahvasti läsnä vielä Ed Nessin kuolemasta kertovassa luvussa, joka on esitetty mykkäfilmin muodossa. Hannan ja Edin naimisiinmeno kerrotaan sen sijaan valokuvan avulla. Kohtauksen alussa kertoja osoittaa pöyhkeillen valtansa tarinaan ja heittää ”kärsivällisen lukijan” kolmenkymmenen vuoden päähän toiselle puolen maapalloa eli Telluridesta Siklaxiin ja marraskuiseen myrsky-yöhön vuonna 1928. Kertoja etsii äidinisänsä Oton Rödsjärille rakentamasta huvilasta Hannan ja Edin valokuvaa. Huvila on autio ja sekaisin pengottu. Maininta poliisin etsinnöistä antaa lukijalle jo vihjeen Oton laittomista puuhista, joihin palataan teoksen kolmannessa osassa ”Pirtukuningas”. Löydettyään kuvan kertoja antaa tarkat tiedot kuvan koosta, väristä, joka oli ”aluksi seepiansävyinen kuten 1890-luvun muoti määräsi mutta nyt haalistunut himmeään kullanuskeaksi”, amerikkalaistyyllisistä kehyksistä ja kuvan vaurioista: ”Vasenta alakulmaa rumentaa iso lilaan vivahtava tahra. Vettä kenties. Tai viinaa.” (CAV, 77.) Seuraa kuvaus ajalle tyypillisestä taustakankaasta, jossa on osa ”doorilaisesta pylvästä, viiniköynnöksiä ja harittavia palmunlehtiä”, ja Hannan asusta:

Hannalla on musta musliinileninki, ja valkoinen huntu tuo mieleen Kalliovoorten lumipeitteiset huiput. Morsiuskimppua hänellä ei ole – se ei ollut vielä muodissa – mutta povellet on kiinnitetty kukka. (CAV, 78.)

Viittaus 1800-luvun lopun seepiansävyisiin valokuviin ja puuttuvaan morsiuskimppuun korostavat kertomisajan etäisyyttä kuvattuun aikakauteen. Kertojan selostuksessa kuvasta korostuu tulkinta. Hans Lundin (1993, 209) mielestä kuvaus ja tulkinta ylipäättään eivät pelkästään lomitu vaan ne jopa aina edellyttävät toinen toistaan. Kertoja toteaaakin *Erikin kirjassa* esitellessään äitinsä Margaretan kuvaa, etteivät kuvat osaa puhua, vaan ne on tulkittava:

Ei pidä paikkaansa, että kuva kertoo enemmän kuin tuhat sanaa. Valokuvat ovat mykkiä kuin hautakivet. Eivät ne itsessään kerro mitään enempää kuin mitä ne näyttävät. On minun asiani yrittää tulkita äitini ajatuksia ja elämyksiä ja pukea ne sanoiksi. (EK, 83.)

Juuri näin kertoja tekee analysoidessaan Hannan ja Edin tuntemuksia. Ilman apukeinoja työ ei onnistu, mutta ”eepin realismin kirkaassa valossa” (CAV, 77) ja ”psykologisen realismin vahvalla suurennuslasilla” (CAV, 79) kertoja voi havaita Edin kasvoilta heijastuvan epävarmuuden ja pelon ja rakkauden vaihtelun tämän katseessa. Huomautuksissa eepisestä ja psykologisesta realismista voi nähdä ironiaa perinteisen realistisen kirjallisuuden todenmukaisuuden vaatimusta kohtaan. Siklax-trilogian teok-

set voi luokitella postmoderneiksi historiallisiksi romaaneiksi, joissa pohditaan historian ja fiktion eroa ja tuodaan esiin se, että tietomme menneisyydestä ja maailmasta yleensä on aina erilaisten dokumenttien välittämää.<sup>9</sup> Kuvausta elävöittää myös fokalisointi, kerronnan välittyminen henkilöhahmojen kautta (ks. esim. Rimmon-Kenan 1991, 92–109). Ed ihmettelee, ”[m]iten tässä näin kävi”. Hän tuli Tellurideen organisoimaan ammattiyhdistyksen toimintaa, mutta onkin menossa naimisiin: ”Miksi Hanna valitsi juuri minut?” (CAV, 80.) Hanna huomaa kuvanoton jälkeen pitelevänsä yhä Edin kättä: ”Sitä hän ei tule koskaan päästämään. Ei ennen kuin kuolema meidät erottaa.” (CAV, 81.) Kai Mikkonen (2005, 240) mainitsee Gustave Flaubertin *Rouva Bovarysta* kohtauksen, jossa kolmannen persoonan kerronta vaihtuu henkilöhahmojen puhuteluksi, mikä houkuttelee lukijan elävöittämään tekstin. Alexander Gelleyn (1987) viitaten Mikkonen tulkitsee kohtauksessa vaikuttavan *enargeian* periaatteen. Hannan ja Edin valokuvan tulkinnassa fokalisointi lisää kuvauksen *enargeiaa* ja houkuttelee lukijan astumaan kuvan maailmaan, aivan kuten New York -episodissa Hannan tunteiden ja reaktioiden kuvailu ohjaa lukijaa.

Kertojan selostus ei pysähdy kuvan ulkoisiin piirteisiin ja sisältöön, vaan jatkuu itse kuvaustilanteeseen:

Sulkimen pyöreä suu ammottaa avonaisena linssilasin takana. Se imaisee Hannan ja Ed Nessin kameran kulmikkaaseen mahaan. Hopeanitraatti ja valo reagoivat, he takertuvat sisällä lasilevyyn kuin kaksi kärpystä liimapaperiin. Heikosti rapsahtaen kamera sulkee suunsa. (CAV, 80.)

Valokuvaajan ikuistettua heidät still-kuva vaihtuu kerronnaksi: Ed huokaisee helpotuksesta ja Hanna nousee ylös tuolilta hamettaan oikoen. Narrativisointi vapauttaa kuvan kehyksistään ja sitoo sen osaksi tapahtumaketjua, se kertoo lukijalle, mitä tapahtui ennen kuvaa ja mitä sen jälkeen (Lund 2002, 186; ks. myös Heffernan 2004, 4–6). Francis (2009, 5–6) kritisoi voimakkaasti joidenkin tutkijoiden tapaa nähdä kuvilla vain toimintaa viivyttävä funktio, jolloin ekfrasis latistuu latteaksi ja marginaaliseksi tauoksi kerronnassa. Yksinkertaistetusti ilmaistuna kuvaus esittää esineiden ja olioiden ominaisuuksia, kerronta puolestaan käsittelee tapahtumia. Kuvauksen ja kerronnan suhde on kiistanalainen: toiset tutkijat alistavat kuvauksen kerronnan palvelijaksi, toiset näkevät ne toisiaan täydentävinä. (Ks. esim. Mikkonen 2005, 248–257.) Webb on Francisin kanssa samoilla linjoilla. Vaikka jotkut ekfrasikset muodostavat tauon tai poikkeaman kerrontaan, niin yhtä lailla ekfrasis voi olla narratiivi ja kuvata toimintaa, tapahtumaan johtaneita syitä ja seurauksia.<sup>10</sup> Antiikin puhetaidon opettajat kehottivatkin oppilaitaan huolehtimaan, että ekfrasis ei jää irralliseksi vaan on osa laajempaa kokonaisuutta. (Webb 2009, 65–68.)

## Taidemaalari Charles Holmin maagisrealistinen tyyli

*Puodinpitäjän pojassa* (PP, 351, 386; LS, 326, 357) Carl-Johan kertoo, että hänen isänsä tulee kuuluisa saarnaaja, mutta *Erikin kirjassa* Charlesin maalarinuran esteenä on vain Rurik-isän tahto saada vanhimmasta pojastaan bussirytyksensä jatkaja. Ongelma ratkeaa, kun Charlesin vaimo Margareta osoittautuu tarmokkaaksi liikenaiseksi. Charlesin maalausten kuvaukset romaanissa täyttävät nykyisin paljon käytetyn ekfrasiksen määritelmän, eli ne ovat ”visuaalisen representaation verbaalisia representaatioita” (Mitchell 1994, 152; Heffernan 2004, 3).

”Soturin kotiinpaluu” -maalaus kuvaa Charles Holmin paluuta kotiin viiden sota-vuoden jälkeen. Carl-Johan on aiemmin antanut lukijalle surkuhupaisan selonteon siitä, kuinka lyhyt tiedote Charlesin kuuroudesta (”Döv. På sjukhus.”) muuttuu matkalla, niin että lopulta vanhemmille viedään surusanoma Charlesin kuolemasta (”Död å sjukhus.”) (ks. EK, 173–217, EB 201–252). Maalaus kuvaa kotiväen järkytystä, kun kuolleeksi luultu poika palaa kotiin. Maalauksen otsikko toimii myös luvun otsikkona, mikä korostaa kerrontaa tarinan sijaan. Kerrontatilanne painottuu edelleen, kun Carl-Johan selittää taulun riippuvan työhuoneensa seinällä ja antaa alaviitteissä tietoja maalausajasta sekä taulun saamista vastaanotosta – hän jopa lainaa *Hufvudstadsbladetin* yleisönasostossa julkaistua paheksuvaa kirjoitusta. Kertoja myös pahoittelee, ettei kustantajansa itaruudesta johtuen voi esittää maalausta tekstin yhteydessä ja pyytää lukijaa kääntymään itse toimittamansa Charles Holmin taidetta käsittelevän ”Ihminen, värit, viivat” -teoksen puoleen. ”Soturin kotiinpaluu” kuvaus on ympäröity metafiktiivisillä kommentteilla. Kertoja viittaa vakavasti otettavan historian tutkijan tavoin alaviitteissä lähteisiin, joita ei ole olemassakaan. Parodian kohteena ovat niin historiankirjoitus kuin klassisen historiallisen romaanin konventiot.<sup>11</sup>

Mario Klarerin (1999, 2) mukaan ekfrasis on automaattisesti itserefleksiivinen, sillä esittäessään verbaalisesti toista esitystä, se samalla ilmentää sanan ja kuvan sekä taiteen ja luonnon vastakohtaisuutta.<sup>12</sup> Webb ei korosta vastakkainasettelua, vaikka tuokin esiin ekfrasiksen illusorisen luonteen: kuvattu kohde on yhtä aikaa läsnä ja poissa. Tästä kertovat myös *enargeian* määritelmät, joissa korostuvat likimääräisyyttä osoittavat ilmaukset: yleisö *ikään kuin* näkee kuvatun mielessään, kuulijasta tai lukijasta tulee *melkein* katsoja tai hän tuntee *miltei* olevansa läsnä kuvatussa tilanteessa. (Webb 2009, 53, 103, 168.) Referentin samanaikainen läsnä- ja poissaolo saa lukijan pohtimaan fiktion ja todellisuuden suhdetta. Lukijaa houkutellaan uppoutumaan kuvaukseen, mutta samalla hän joutuu tulkitsemaan sen merkitystä teoksen kokonaisuudelle, mikä korostaa ekfrasiksen metafiktiivistä luonnetta. (Mts. 179, 185.)<sup>13</sup>

Charlesin maalaukseen on kuvattu harmaa- ja mustasävyinen pohjalainen keittiö, mutta se ei ole realistinen teos:

Pöytälevy on perspektiivisääntöjen vastaisesti vinossa, puun syyt näkyvät kuin verisuonet vanhuksen kämmenselässä, kupit ja lautaset pöydällä ovat kuin nukkekodin kahvikalustoa. [--] Eikä ihmisiäkään ole kuvattu realistisesti. He ovat kubistisia peikkoja: lyhkäisiä ja karkeita kuin männynkannot. Päät ovat vankkoja pölkkyjä, nenät kirveellä veistettyjä tynkiä, suut pyöreitä oksanreikiä. Käsivarret ja jalat ovat kömpelöitä halkoja. (EK, 214–215.)

Kertoja antaa erittäin yksityiskohtaisen kuvauksen maalauksesta, minkä lisäksi hän nimeää niin suuren joukon tyyllisiä esikuvia, että se vaikuttaa jo parodiselta. Anna Hollstenin (2004, 64) mukaan on tyyppillistä, että fiktiivisen teoksenkin kohdalla viitataan todellisiin taiteilijoihin tai maalauksiin. Charlesin taulun karkeista ja liioitelluista hahmoista ”tulevat mieleen saksalaiset kaksikymmenluvun taiteilijat Otto Dix ja Georg Grosz”, pöydän ääreen kuvattu Charlesin isä on kuin suoraan ”Joseph Ladan kuvituksesta *Kunnon sotamies Švejkiin*” ja ompelukoneen päällä kyyhöttävä vinosilmäinen kissa on ”täsmälleen kuin Krazy Kat George Harrimanin [po. Herrimanin] klassisesta piirrossarjasta” (EK 215–216). Kolmea ensiksi mainittua yhdistää sodanvastaisuus: Dix ja Grosz olivat viranomaisten epäsuosiossa, koska kritisoivat maalauksissaan armeijan toimia ja toivat esiin sodan mielettömyyden. Molemmat edustivat uusasiallisuutta, joka oli realistisempi ja yhteiskuntakriittisempi suuntaus kuin edeltävä ekspressionismi. (TP, 769–771.) Jaroslav Hašekin *Kunnon sotamies Švejk* pilkkaa niin byrokratiaa kuin militarismia. Teoksen maininnan voi nähdä viittauksena kirjalliseen esikuvaan, jollaiseksi tulkitseen myös Charlesin taulun ”Kruunumorsian” (ks. EB 379; EK, 325), jonka nimi viittaa August Strindbergin näytelmään *Kronbruden*.<sup>14</sup>

Selostuksessa Charlesin maalauksesta havainnollinen kuvaus yhdistyy Yacobin (1997) ekfrastiseen vertaukseen, jossa kohde kuvataan vain viittaamalla esimerkiksi taiteilijaan tai tiettyyn teokseen tai teosjoukkoon.<sup>15</sup> Yacobin (mts. 43–44) mielestä tämän kaltainen ekfrasis vaatii lukijaa selvittämään, mitä kirjailija tarkoittaa. Yksi kiistellyimpiä seikkoja ekfrasiksen määrittelyssä onkin, täytyykö ekfrasiksen olla kuvausta vai riittääkö esimerkiksi pelkkä taiteilijan nimen mainitseminen. Clüver (1998, 41–43) kritisoi Yacobin käsitystä, koska pelkkä taiteilijan tai teoksen nimeäminen ei vaadi havainnollista esittämistä, *enargeiaa*, jota suuri osa muuten niin erimielisistä tutkijoista pitää ekfrasiksen olennaisena piirteenä. Lund näkee Yacobin tavoin, että yksityiskohtainen kuvaus ei ole välttämätön. Kirjailija voi antaa lukijalle muuten tarpeellisen määrän vihjeitä niin, että lukija voi kokea ”ekfrastisen hetken” eli hetken, jolloin kuva hahmottuu esiin tekstistä (Lund 2002, 189.) Kertojan esitys Charlesin työstä olisi havainnollinen ilman viittauksia todellisiin taidemaalareihin, mutta Dixin, Groszin, Ladan ja Herrimanin mainitseminen auttaa lukijaa visualisoimaan kuvauksen. Lisäksi esikuvien nimeäminen helpottaa ekfrasiksen merkityksen tulkinna.

Mielenkiintoista fiktiivisen kohteen kuvauksessa on, että kertojan on ikään kuin maalattava taulu ensin mielessään, minkä jälkeen hän ”kääntää” sen tekstiksi, jonka lu-

kija jälleen muuntaa kuvaksi. Lund (1993, 210–211; ks. myös Mikkonen 2005, 35–42) viittaa Roman Jakobsonin kehittämään intersemioottisen käännöksen käsitteeseen, jolla tämä tarkoittaa kääntämistä eri merkkisysteemien välillä, esimerkiksi maalauksen kääntämistä tekstiksi tai päinvastoin. Lundin (mts. 211) mukaan intersemioottinen käännös ei voi koskaan olla identtinen alkuperäisen kohteen kanssa, ja hän kysyy osuvasti, imitoiko teksti kohdettaan vai sen havaintoa. Webbin (2009, 127–128) vastaus on yksiselitteinen: ekfrasis ei kuvaa suoraan todellisuutta vaan siitä tehtyä havaintoa ja erityisesti sen vaikutusta havaitsevaan subjettiin. Tämä käy ilmi myös Sundin teosten ekfrastisista kuvauksista: New York -episodissa Hanna on havaitseva subjekti, jonka reaktioita kertoja kuvailee, kun taas Hannan ja Edin hääkuvan tulkintaa hallitsevat kertojan arvelut heidän tunteistaan. Sekä kirjailijalla että lukijalla on siten kohteen tulkinnassa suuri rooli. Mitchellin (1994, 164) mukaan ekfrasisessa on kyse kolmio-draamasta: havaintoja tekevän subjektin suhteesta toisaalta kohteeseen, toisaalta yleisöön, jolle ekfrasis tarjotaan. Myös Scholz (2007, 290, 317) painottaa Spitzeriä (1955) lainaten havaitsevan subjektin merkitystä: mitä kirjoittaja on nähnyt tai valinnut lukijalle näytettäväksi kohteestaan? Kertojan tarjoama tulkinta ”Soturin kotiinpaluusta” antaa vihjeitä koko teossarjan tulkitsemiseen:

Sen joka on tutustunut Charles Holmin taiteeseen pitäisi tietää että hän kaikessa groteskiudessaan on yksityiskohdissa äärimmäisen tarkka. [–] ”Soturin kotiinpaluun” näkijän ensimmäinen tuntemus on yleensä epävarmuus. Jotuneeko se siitä että Charles on tapansa mukaan muljauttanut maalaukseensa joukon absurdeja ja näennäisesti asiaankuulumattomia yksityiskohtia. (EK, 216.)

*Mise en abyme* on tekstissä oleva toistuma tai upotus, joka peilaa teoksen kokonaisuutta, teemaa tai juonta (Dällenbach 1977; ks. Hollsten 2004, 302–303). ”Soturin kotiinpaluu” -maalauksen ekfrasista voi pitää *mise en abyme* -rakenteena, joka heijastaa Sundin teosten rakentumistapaa. Wolf (1999, 49) puhuu ekfrasisen metaesteettisestä funktiosta, joka tuo esiin sekä kuvatun teoksen artefaktisuuden että itse tekstin esteettiset pyrkimykset. Sundin teoksissa kerrotut yleismaailmalliset tapahtumat vastaavat historiantutkimuksen välittämää tietoa tarkasti, mutta sen lisäksi niissä on Charlesin maalauksen tavoin runsaasti groteskeja kohtauksia ja ”absurdeja ja näennäisesti asiaankuulumattomia yksityiskohtia”. Yksi tällainen on tarina Hauta-Kalista ja ruumisarkun rakentamisesta.<sup>16</sup> Tulkintaa auttavana viittauksena toimii Dixin ja Groszin mainitseminen Charlesin esikuvina, sillä heidän edustamaansa uusasiallisuutta on luonnehdittu myös maagiseksi realismiksi, joka käytti ”epätodellista tilankuvausta, perspektiivisiä liioitteluja ja vieraannuttavia yksityiskohtia” (TP, 388). Suuntaus levisi kirjallisuuteenkin, ja yksi sen tärkeimpiä edustajia on Gabriel García Márquez, johon Lars Sundia on usein verrattu (ks. esim. Ekman 1992). George Herrimanin (1880–1944) anarkistinen, sarjakuvaa uudistanut ja jopa metafiktiivisiä kommentteja sisältänyt Krazy Kat peilaa

sekin osuvasti Sundin kerrontatyylillä. Groteskeista ja absurdeista piirteistä huolimatta ”Soturin kotiinpaluun’ kertoma tarina tulee ymmärrettäväksi” (EK, 216):

Kuva alkaa elää [--]. Hahmot muuttuvat silmin nähden peikoista ja pilakuvista eläviksi ihmisiksi. Keittiö värähtelee tunteista, jotka ovat syviä ja aitoja. Kuvan viivat muuttuvat plastisiksi ja se muuttuu kolmiulotteiseksi [den får djup (EB, 252)]. (EK, 216.)

Samalla tavalla Sundin romaanien henkilöahmot ja tapahtumat alkavat elää ja ”saavat syvyyttä”, ja monenkirjavista elementeistä kasvaa hallittu ja ehjä kokonaisuus.

### Kuvien kertomaa

Ekfrasiksen määrittelyongelma on yritetty kiertää käyttämällä käsitettä eräänlaisena sateenvarjoterminä, joka kattaisi eri merkitykset. Tällöin jokainen tapaus on määriteltävä erikseen. (Ks. esim. Scholz 1998, 75; Yacobi 1998, 23.) Näin voi tehdä alussa esittelemieni tekstiotteiden kohdalla. Hauta-Kalin arkun kuvaus on näistä esimerkeistä tyypillisin ekfrasis: kyse on taide-esineen kuvauksesta. Kuoleman personifikaatiota, luurankoja ja pääkalloja esittävä ruumisarkun reliefi ei tosin aivan vedä vertoja Homeroksen Akhilleuksen kilvelle tai Keatsin ”Kreikkalaiselle uurnalle”.<sup>17</sup> Otteeseen, joka esittää kirkonkellojen soittoa, käy määritelmä esityksen esityksestä, nyt representaation kohteena on vain musiikki maalauksen tai veistoksen sijaan. Vaikka kirkonkellojen soittoa ei musiikkina pitäisi, esimerkki sujahtaa ongelmitta Clüverin (1998, 36) laajempaan määritelmään, joka kattaa myös ei-representoivat kohteet. Sotilaan marssityylin kuvauksen voi nähdä ekfrasiksena vain käyttämällä antiikin laajaa määritelmää, joka korostaa yksityiskohtia ja havainnollisuutta. Tämä ”kuva” on vieläpä kauniisti kehystetty huomautuksilla sateesta: ”Raskaana lankeaa sade [--]. Sade lankeaa raskaana”. Suomenkielisessä käännöksessä kehystystä korostaa kiastinen sanajärjestys, jota alkuperäisessä ruotsinkielisessä tekstissä (EB, 247–248) ei ole: ”Tungt faller höstregnet” [--]. Tungt faller regnet.” Havainnoivana subjektina kohtauksessa toimii kertoja, jonka kuvaus sotilaan tavasta marssia on huvittavan tarkka. Tämä kuvaus, kuten myös selostus Hauta-Kalin arkusta, on yhtä aikaa parodinen ja ekfrasiksen perinteitä kunnioittava.<sup>18</sup>

Scholz (2007, 314–315) palaa ekfrasiksen määrittelyongelmiin artikkelissaan ”A Whale That Can’t Be Cotched? On Conceptualizing Ekphrasis”. Hän lainaa Karl R. Popperin näkemystä, jota soveltaen ekfrasis voidaan ymmärtää joukkona ongelmia ja niiden ratkaisuja, mikä vapauttaa tutkijat pakonomaisesta yhtenäistävän määritelmän etsimisestä. Tämän ei tarvitse johtaa alussa mainitsemaani ongelmaan eli siihen, että jokainen tutkija määrittelee ekfrasiksen omista tutkimusintresseistään käsin. Scholz näyttäisi tarkoittavan, että tutkijan on tehtävä rajauksensa ymmärtäen samalla käsittelevänsä vain yhtä laajan ongelmavyöhdin aluetta. Siklax-trilogian analyysiin nykyiset määritelmät soveltuvat huonosti: taulujen, valokuvien ja filmien kuvaukset täyttävät

Mitchellin (1994, 152) määritelmän ekfrasiksesta kuvallisen esityksen sanallisena representaationa, musiikin ja arkkitehtonisten kohteiden kuvaukset sopivat Clüverin (1998, 35–36) määritelmään ja Yacobin (1998, 23) ekfrastinen malli kattaa kuvaukset, joiden kohteena ei ole yksittäinen taideteos vaan jotain teosjoukkoa yhdistävä tekijä, kuten teema tai tyyli. Sundin teoksissa esiintyvillä kuvauksilla on kuitenkin yhteinen nimitäjä, ja se on *enargeia*. Kaikki kolme edellä mainittua kuvausta, samaten kuin muutkin esimerkkini, ovat ekfrasiksia termin klassisen määritelmän mukaan: ne ovat yksityiskohtaisia, havainnollisia kuvauksia, jotka vetoavat lukijalla oleviin tuttuihin mielikuviin tai antavat muuten riittävän määrän vihjeitä esimerkiksi nimeämällä esikuvana olleen taideteoksen tai taiteilijan. Ne ovat kuvauksia, jotka heräävät eloon lukijan mielessä tai, Scholzia (1998, 89) lainaten, ainakin niillä on potentiaalia siihen.

Ekfrasiksen voi ymmärtää Quintilianuksen tavoin figuuriksi, jonka tärkein ominaisuus on se, mitä se tekee, ei se, mitä se on (ks. Scholz 1998, 87). Mikä siis on ekfrastisten kuvausten funktio Sundin teoksissa? Siklax-trilogiassa ei korostu kuvan ja sanan vastakohtaisuus, vaan kuvausten narrativisointi näyttäisi rikkovan nykyisen tavan erottaa kuvaus ja kerronta toisistaan. Muutenkin Sundin tapa käyttää kuvia ja ekfrasista tuntuu vastustavan kaikkia ahtaita määritelmiä, mikä tosin sopii hyvin hänen tyyliinsä, sillä kirjallisuuden konventiot kaikkitietävästä kertojasta postmoderniin tapaan esittää romaaniteoreettisia huomioita joutuvat hänen teoksissaan parodian kohteiksi. Kuvatessaan sanallisesti joko todellista tai kuvitteellista taideteosta ekfrasis kiinnittää lukijan huomion kielen rakenteisiin ja sen mahdollisuuksiin luoda illuusio eli rakentaa tekstin sisään kirjallinen vastine kohteelle. Metafaktiivisyys ei ole kuitenkaan riippuvainen siitä, onko ekfrasiksen kohteena maalaus tai vaikkapa vuosisadan alun kaoottinen New York, kuten esimerkissäni, sillä *enargeialla* on metafaktiivisyyden tuottamisessa tärkeä funktio. Ensinnäkin *enargeia* eli kohteen elävä ja havainnollinen esitys houkuttelee lukijaa uppoutumaan kuvaukseen, mutta samanaikaisesti tekee hänet tietoiseksi kuvauksen illusorisesta luonteesta. Toiseksi lukija joutuu pohtimaan kuvauksen merkitystä teoksessa. Ekfrasiksen metafaktiiviseen funktioon liittyy Sundin romaaneissa toinen tärkeä tehtävä: kuvien käyttö korostaa tiedon välittyneisyyttä, erityisesti visuaalisen aineiston merkitystä menneisyyden tulkinnassa. Siklax-trilogiassa usein tärkeäkin tapahtuma kerrotaan vain siitä tehtyä representaatiota kuvailemalla. Valokuvat, elokuvat ja maalaukset alleviivaavat sitä, että ”todellisuus” on aina jollain tavoin valmiiksi representoitua. Tätä korostaa myös se, että useissa Sundin romaanien ekfrastisissa kuvauksissa on havaintoja tekevä subjekti, jonka tunteita ja reaktioita kertoja kuvailee ja tulkitsee.



## Viitteet

<sup>1</sup> Käytän artikkelissani Siklax-trilogian suomennoksia, mutta viittaan tarvittaessa alkuperäisiin teoksiin. Jokaisessa osassa on runsaasti sekä kuvien että muiden kohteiden havainnollisia ja yksityiskohtaisia kuvauksia. Artikkelini esimerkit ovat enimmäkseen *Colorado Avenuesta* ja *Erikin kirjasta*.

<sup>2</sup> Ekfrasiksen katsotaan juontuvan sanoista *ek* (ulos) ja *frazein* (kertoa, lausua), jotka yhdessä tarkoittaisivat jonkin kertomista kokonaan, niin että kuulija tai lukija voi ikään kuin nähdä kuvatun asian mielessään (ks. esim. Mikkonen 2005, 262).

<sup>3</sup> Vaikuttaa hiukan ristiriitaiselta, että Scholz (1998; ks. myös Scholz 2007) ensin analysoi *enargeian* käsitettä ja Quintilianuksen kirjoituksia, mutta lopuksi kuitenkin ylistää Spitzerin (1955) hyvin kapeaa määritelmää, jonka mukaan ekfrais on visuaalisen (”pictorial or sculptural”) taideoksen poeettinen kuvaus. Yksi syy on ehkä se, että ”poeettinen” Spitzerin määritelmässä sulkee pois taidehistoriassa käytetyt kuvaukset, huutokauppaluettelot ja muut vastaavat tapaukset, joita Scholz (1998, 94) ei pidä ekfrasiksena. Peter Wagner (1996, 14) on täysin eri mieltä: ekfrais voi tarkoittaa paitsi kirjallista myös kriittistä tai taidehistoriallista kuvausta, minkä lisäksi kriittistä ja kaunokirjallista tekstiä ei välttämättä ole helppo erottaa toisistaan. Myös Sundilta löytyy (tietysti fiktiivinen) esimerkki taidehistoriallisesta ekfrasiksesta: *Erikin kirjassa* (EK, 325–326; EB, 379–380) kertoja lainaa Vasabladetissa ilmestynyttä arviota Charlesin maalauksista *Kruunumorsian* ja *Sotilaan kotiinpaluu*.

<sup>4</sup> Ekfrasikset ovat tyypillisesti hyvin visuaalisia, mutta jo Filostratos Lemnoslainen kuvaili myös ääniä, tuoksua, makuja ja tuntoaistimuksia. Filostratoksen 3. vuosisadalta jaa. peräisin oleva *Eikones (Kuvia)*, joka esittelee mytologisaiheisia maalauksia, on vaikuttanut suuresti myöhempien tutkijoiden käsityksiin ekfrasiksesta. (Webb 2009, 31–36, 187.)

<sup>5</sup> Antiikin puhujat käyttivät termejä *ekfrais*, *enargeia*, *hypotyposis* ja *diatyposis* lähes toistensa synonyymeina luonnehtiessaan elävöitettyä, havainnollista kuvausta (Webb 2009, 51–52, 77, 156; ks. myös Krieger 1992, 7). Edellisistä termeistä vain ekfrasista käytettiin viittamaan retoriikan alkeistason harjoituksiin (Webb 2009, 52).

<sup>6</sup> Lummaa (2005, 23) käyttää *enargeiaa* yhtenä analyysin välineenä tutkiessaan Haajasen runojen konkreettisuutta eli sitä, miten ”runon ilmaus merkityksellistyy oliona, esineenä tai asiana runon kuvaamassa ympäristössä”. Hän ei pidä runoja ekfrasiksina, koska kyseessä ei ole ”visuaalisen representaation verbaalinen representaatio” (mts. 29). Haajasen runot kuvaavat groteskin seikkaperäisesti sekä kuollutta lintua että runon subjektin toimintaa ja täyttävät näin antiikin määritelmän ekfrasiksesta. Tatu Vaaskiven kulttuurikriittisiä teoksia ekfrasiksen ja *enargeian* käsitteiden avulla tarkastellut Veli-Matti Pynttari (2008) päätyy toisenlaiseen ratkaisuun. Vaaskiven tuotannolle on tyypillistä ”kuvallisuus, värikkyyden ja ylipäättään voimakkaat aistimukset” (mts. 29). Näiden lisäksi yksityiskohtien runsaus tuottaa havainnollisuuden tunteen ja auttaa lukijaa eläytymään kuvaukseen. Pynttari käyttääkin ekfrasista nimenomaan laajemmassa antiikin retoriikasta peräisin olevassa merkityksessä. (Mts. 31–33.)

<sup>7</sup> Philippe Hamonin (2004, 311, 333–334) mukaan kuvaus voidaan kehystää muun muassa esittämällä se ikkunan läpi nähtynä tai ylhäältä päin katsottuna. Lainatussa tekstiotteessa yhdistyvät molemmat kehystystavat.

<sup>8</sup> Kristina Malmio (2008) viittaa myös tähän kohtaukseen. Margareta on itsekin hämmästynyt siitä, että onnistui ”tunkeutumaan noin pienestä reiästä fiktion ja todellisuuden välissä,

vai oliko se päin vastoin” (EK, 10; EB, 8). Malmio (mts. 168) näkee tässä postmodernin kirjallisuuden ja erityisesti sen tutkimuksen parodiaa. Sundin teoksille on tyypillistä, että ne parodioivat kirjallisuuden konventioita realismista postmodernismiin (ks. myös Ojajarvi 2005, 19, 36, 46).

<sup>9</sup> Postmodernin historiallisen romaanin määritelmistä ks. esim. Hutcheon 1988, 16, 143.

<sup>10</sup> Webb (2009, 74–75) huomauttaa osuvasti, että koska etuliite *ek* termissä *ekfrasis* tarkoittaa täydellisesti kertomista, niin latinankielinen vastine termille olisi *explicatio* (aukikäärminen, selitys, tulkinta) eikä usein mainittu *descriptio* (kuvailu, kuvaus).

<sup>11</sup> Alaviitteiden paradisesta käytöstä postmodernissa kirjallisuudessa ks. esim. Hutcheon 1989, 83–85.

<sup>12</sup> Ekfrasiksen metafiktiivisyys juontuu myös siitä, että kohteen havainnollinen kuvaus houkuttelee ylittämään kerrontatasot (Ohlsson 1998, 298). Sundin teoksissa tämän kaltaisia ylityksiä tapahtuu erityisesti televisio-ohjelmien ja elokuvien ekfrastisten kuvausten yhteydessä: *Puodinpitäjän pojassa* (PP, 11–12; LS, 11) televisiosarjan ja fiktion todellisuus sekoittuvat, kun kertojan isoisä lyö airolla rikki tv-ruudun ja säikäyttää suunniltaan meneillään olevan Dallas-sarjan henkilöhahmot (ks. myös PP, 372–375; LS, 344–348 ja EK, 18–24; EB, 19–26). (Hietasaari 2008, 27, 34–37.)

<sup>13</sup> Webb painottaa, että kaikki ekfrasikset eivät ole metafiktiivisiä, vaan usein niiden tarkoitus on houkutella lukija uppoutumaan tekstin maailmaan (Webb 2009, 179; ks. myös Wolf 1999, 49).

<sup>14</sup> Myös Michel Ekman (1992, 7) mainitsee Strindbergin yhtenä Sundin esikuvana.

<sup>15</sup> Yacobi (1998) käyttää myös termejä kuvallinen malli ja ekfrastinen malli. Yacobiin malli muistuttaa Valerie Robillardin (1998, 61–62) jakoa kuvailevaan, attributiiviseen ja assosiatiiviseen ekfrasikseen, joista ensimmäinen kategoria nimensä mukaisesti kuvailee tunnistettavasti kohteensa, attributiivinen ekfrasis paljastaa yhteyden lähteeseensä esimerkiksi nimeämällä taiteilijan tai viittaamalla tyyliin, sen sijaan assosiatiivisen ekfrasiksen yhteys lähteeseensä on enää nimellinen, kyse voi olla esimerkiksi rakenteellisesta tai temaattisesta yhtenevyydestä.

<sup>16</sup> Michel Ekman (1992, 8) näkee *Colorado Avenuen* yhtenä teemana taiteen ja elämän vastakohtaisuuden. Hän tulkitsee Hauta-Kalin koristeellisen arkun tuhoutumisen merkinä siitä, että kuoleman voittaminen taiteen avulla epäonnistuu.

<sup>17</sup> Homeroksen Iliassa (n. 750 eaa.) kuvailtu Akhilleuksen kilpi ja John Keatsin ”Oodi kreikkalaiselle uurnalle” (”Ode on a Grecian Urn”, 1819) ovat tunnetuimpia ja viitatuimpia ekfrasiksia (ks. esim. Krieger 1992; Heffernan 2004/1993, Hollsten 2004).

<sup>18</sup> Hutcheonin (1988, 26) mukaan postmodernin kirjallisuuden käyttämä parodia ei ole vain pilkkaamista vaan toistoa, joka säilyttää kriittisen etäisyyden kohteeseen ja kuvaa sekä muutosta että jatkuvuutta.

**Lähteet****Kohdeteokset**

CA = SUND, LARS 1991: *Colorado Avenue*. Helsingfors: Söderström.

CAV = SUND, LARS 1992: *Colorado Avenue*. ALKUTEOS: *Colorado Avenue*. Suom. Kaarina Ripatti. Porvoo etc.: WSOY.

LS = SUND, LARS 1997: *Lanthandlerskans son*. Stockholm: Rabén Prisma.

PP = SUND, LARS 1998: *Puodinpitäjän poika*. ALKUTEOS: *Lanthandlerskans son*. Suom. Kaarina Sonck. Porvoo etc.: WSOY.

EB = SUND, LARS 2003: *Eriks bok*. Helsingfors: Söderström.

EK = SUND, LARS 2004: *Erikin kirja*. Alkuteos: *Eriks bok*. Suom. Liisa Ryömä. Porvoo etc.: WSOY.

**Tutkimuskirjallisuus**

CLÜVER, CLAUS 1998: Quotation, Enargeia, and the Functions of Ekphrasis. Teoksessa *Pictures into Words. Theoretical and Descriptive Approaches to Ekphrasis*. Toim. Valerie Robillard & Els Jongeneel. Amsterdam: VU University Press. 35–52.

EKMAN, MICHEL 1992: Berättelserna och livets övermakt. Om Ulla-Lena Lundbergs och Lars Sunds nya romaner. – *Nya Argus* 1/1992, 5–9.

FRANCIS, JAMES A. 2009: Metal Maidens, Achilles' Shield, and Pandora: The Beginnings of "Ekphrasis". – *American Journal of Philology*. Vol. 130, No 1/2009 (Whole number 517), 1–23.

HAMON, PHILIPPE 2004: What is a description? Teoksessa *Narrative theory. Critical concepts in literary and cultural studies. Vol. 1, Major issues in narrative theory*. Toim. Mieke Bal. London & New York: Routledge. 309–340.

HEFFERNAN, JAMES A. W. 2004/1993: *Museum of Words. The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*. Chicago: University of Chicago Press.

HIETASAARI, MARITA 2008: Elokuvia, valheita ja videonauhaa. Audiovisuaalinen media-kulttuuri ja intermediaalisuus Lars Sundin historiallisessa romaanitilogiassa. – *Lähikuva* 4/2008, 24–39.

HOLLSTEN, ANNA 2004: *ei kattoa, ei seiniä. Näkökulmia Bo Carpelanin kirjallisuuskäsitykseen*. Helsinki: SKS.

HUTCHEON, LINDA 1988: *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*. New York & London: Routledge.

HUTCHEON, LINDA 1989: *The Politics of Postmodernism*. New York & London: Routledge..

KLARER, MARIO 1999: Introduction. – *Word and Image*. Vol. 15, No. 1/1999,

January–March, 1–4.

KRIEGER, MURRAY 1992: *Ekphrasis. The Illusion of the Natural Sign*. Baltimore & London: The Johns Hopkins University Press.

LUMMAA, KAROLIINA 2005: Kirjain kirjaimelta, höyhen höyheneltä – Timo Haajasen runojen lintumotiivien merkityksen konkreettisuudesta. – *Avain* 1/2005, 22–39.

LUND, HANS 1993: Den ekfrastiska texten. Teoksessa *I musernas tjänst: studier i konstarnas interrelationer*. Toim. Ulla-Britta Lagerroth et al. Stockholm/Stehag: Brutus Östlings bokförlag Symposion. 207–223.

LUND, HANS 2002: Litterär ekfras. Teoksessa *Intermedialitet: ord, bild och ton i samspel*. Toim. Hans Lund. Lund: Studentlitteratur. 183–192.

MALMIO, KRISTINA 2008: ”Ut genom ett så litet hål mellan fiktion och verklighet”. Gränsöverskridningar och postpostmodernitet i Lars Sunds roman *Eriks bok*. Teoksessa *Gränser i nordisk litteratur*. Toim. Clas Zilliacus. IASS XXVI 2006. Vol. I. Åbo: Åbo Akademis förlag. 161–171.

MIKKONEN, KAI 2005: *Kuva ja sana. Kuvan ja sanan vuorovaikutus kirjallisuudessa, kuvataiteessa ja ikonoteksteissä*. Helsinki: Gaudeamus.

MITCHELL, W. J. T. 1994: *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago: The University of Chicago Press.

OHLSSON, ANDERS 1998: *Läst genom kameranlinsen. Studier i filmiserad svensk roman*. Nora: Nya Doxa.

OJAJÄRVI, JUSSI 2005: Leikki, historia ja kuolema – Lars Sundin *Lanthandlerskans sonin* postmodernismi. Teoksessa *PoMon tila. Kirjoituksia kirjallisuuden postmodernismista*. Toim. Anna Helle & Katriina Kajannes. Jyväskylä: Kampus kustannus. 17–55.

PYNTTÄRI, VELI-MATTI 2008: ”Vain tämä menettelytapa tuntuu tulokselliselta”: T. Vaaskiven kulttuurikritiikin tyylistä *Vaistojen kapinassa* (1937) ja *Huomispäivän varjossa* (1938). – *Avain* 4/2008, 26–38.

RIMMON-KENAN, SHLOMITH 1991: *Kertomuksen poetiikka*. Käänt. Auli Viikari. Helsinki: SKS.

ROBILLARD, VALERIE 1998: In Pursuit of Ekphrasis (an Intertextual Approach). Teoksessa *Pictures into Words. Theoretical and Descriptive Approaches to Ekphrasis*. Toim. Valerie Robillard & Els Jongeneel. Amsterdam: VU University Press. 53–72.

SCHOLZ, BERNHARD F. 1998: ’Sub Oculos Subiectio’. Quintilian on Ekphrasis and Enargeia. Teoksessa *Pictures into Words. Theoretical and Descriptive Approaches to Ekphrasis*. Toim. Valerie Robillard & Els Jongeneel. Amsterdam: VU University Press. 73–99.

SCHOLZ, BERNHARD F. 2007: A Whale That Can’t Be Cotched? On Conceptualizing Ekphrasis. Teoksessa *Changing Borders. Contemporary Positions in Intermediality*. Toim. Jens Arvidson et al. Lund: Intermedia Studies Press. 283–320.

TP = TAITEEN PIKKUJÄTTILÄINEN 1991: Toim. Rakel Kallio. Uud. ja täyd. laitos. Porvoo etc.: WSOY

WAGNER PETER 1996: Introduction: Ekphrasis, Iconotexts and Intermediality – the State(s) of the Art(s). Teoksessa *Icons–Texts–Iconotexts: Essays on Ekphrasis and Intermediality*. Toim. Peter Wagner. Berlin: Walter de Gruyter. 1–40.

WEBB, RUTH 1999: Ekphrasis Ancient and Modern: the Invention of a Genre. – *Word and Image*, vol. 15, No. 1/1999, January–March, 7–18.

WEBB, RUTH 2009: *Ekphrasis, Imagination and Persuasion in Ancient Rhetorical Theory and Practice*. Farnham & Burlington: Ashgate.

WOLF, WERNER 1999: *The Musicalization of Fiction. A Study in the Theory and History of Intermediality*. Internationale Forschungen zur Allgemeinen und Vergleichenden Literaturwissenschaft 35. Amsterdam & Atlanta, GA: Rodopi.

YACOBI, TAMAR 1997: Verbal Frames and Ekphrastic Figuration. Teoksessa *Interart Poetics: Essays on the Interrelations of the Arts and Media*. Toim. Ulla-Britta Lagerroth & Hans Lund & Erik Hedling. Amsterdam & Atlanta, GA: Rodopi. 35–46.

YACOBI, TAMAR 1998: The Ekphrastic Model: Forms and Functions. Teoksessa *Pictures into Words. Theoretical and Descriptive Approaches to Ekphrasis*. Toim. Valerie Robillard & Els Jongeneel. Amsterdam: VU University Press. 21–34.

*Ville Pekkanen*

## Runouden kuva elintilaa etsimässä

Kevätaurinko paistaa ikkunaan.  
Makaan lattialla valon lämpimällä ruudulla,  
kissa järsii huonekasveja  
silmät sirillään. (Rasa 1974, 12.)

Pureudun artikkelissani kuvan käsitteeseen, joka on ollut erityisen ongelmallinen runoutentutkimuksen kentässä. Osoitan, että kuvan määrittely on ollut hajanaista ja jopa ristiriitaista. Artikkelissani on kolme päälinjaa. Luen aluksi kriittisesti Aarne Kinnusen ”puhtaan kuvan” hahmotelmaa, jonka hän tekee tulkitsemalla Bo Carpelan runoja esseessään ”Jumalaton avaruus” (1984). Kinnusen essee on ehkä viitatuin kuvan käsitteeseen liittyvä hahmotus kotimaisessa kirjallisuustieteessä Tuomas Anhavan ”Runon uudistumisesta” -artikkelin ohella.<sup>1</sup> Tästä huolimatta Kinnusen näkemystä on käsitelty aina lähinnä vain referoiden, joten katson kriittisen luennan tarpeelliseksi. Liitän Kinnusen ajatukset kuvasta uskriteiikin ja strukturalismin viitekehykseen. Seuraavaksi vertailen metaforaa ja kuvaa Eva Feder Kittayn esittämän mallinnuksen avulla ja osoitan, mitä hankaluuksia kuvan määrittelemiseen liittyy saussurelaisen semiotiikan välineistöllä. Kolmanneksi tuon mukaan fenomenologi Gaston Bachelardin termin ”poettinen kuva”. Sen avulla pyrin osoittamaan, miten fenomenologia voi täyttää kuvan käsitteen analyysissä niitä aukkoja, jotka strukturalismi ja saussurelainen semiotiikka jättävät tyhjiksi.<sup>2</sup>

Kuva keskeisenä ilmaisukeinona liittyy tiiviisti runouden yleiseen modernismiin. Modernissa runoudessa erityisesti 1900-luvun alun imagistit kiinnittävät huomiota kuvakieleen ohjelmajulistuksessaan. He eivät nähneet kuvakieltä enää pelkkänä koristeena, vaan metaforat ja symbolit saivat heillä oman itsenäisen merkityssisältönsä. Samaan aikaan myös niin sanottuun puhtaaseen kuvaan alettiin kiinnittää huomiota ja maailma haluttiin kokea ennemmin kuvan kuin käsitteen kautta.

Imagismi on runoussuuntauksena leimallisesti angloamerikkalainen ilmiö, mutta sen periaatteiden voidaan katsoa lähtevän 1850- ja 60-luvuilla alkaneesta ranskalaisesta symbolismista. Vaikka imagismi kytkeytyi tähän runokielen uudistamiseen, se suhtautui omassa ohjelmajulistuksessaan myös kriittisesti symbolismiin ihanteisiin. Imagistit vastustivat ennen kaikkea romantiikan ajan runokäsitystä, jolle oli heidän mukaansa tyypillistä turha ylenpalttinen koristeellisuus, sentimentaalisuus, subjektiivisuus ja runoaiheiden rajoittuminen subliimin alueelle. Yhden imagistisista ohjelmajulistuksista

tehnyt T. E. Hulme näkeekin romanttisen ja imagistisen runon eron romantiikassa ja klassismissa. Romanttinen runous on lukijoilleen väylä johonkin suurempaan jumalalliseen yhteyteen, kun taas klassistisessa runoudessa tarkka ja liioittelematon ihmiskuvaus on jo ihanne sinänsä. (Hulme 1972, 94–96.) Symbolismi oli jo aikaisemmin ottanut etäisyyttä romantiikkaan, mutta siinä oli jäljellä ideaalinen pyrkimys merkityksien syvyyksiin, mitä imagistit arvostelivat sameutena ja epätarkkuutena. Imagistien tavoitteena oli tuottaa tarkkaa, kirkasta ja abstraktioita välttävää runoutta, joka ammentaisi yksittäisistä kokemuksista yleistysten sijaan (Perkins 1976, 334).

Imagismissa synnytetään kuvasta myös erilaisia teoreettisia määritelmiä. Ne ovat kuvan käsitteen kannalta siinä mielessä merkittäviä, että koskaan aikaisemmin kuvalle ei ollut annettu samalla tavalla itsenäistä ja kaiken runoilmaisun keskiössä olevaa asemaa. Ezra Poundin mukaan

‘Image’ is that which presents an intellectual and emotional complex in an instant of time... ..It is the presentation of such a ‘complex’ instantaneously which gives that sense of sudden liberation; that sense of freedom from time limits and space limits; that sense of sudden growth, which we experience in the presence of the greatest works of art. (Pound 1956, 4.)

Poundin muotoilu osoittaa, että vaikka imagistien ihanteet hyvästä runoudesta olivat selvät, heidän teoreettiset määritelmänsä jäivät usein sekaviksi tai puolitiehen. Poundin kuvauksen ongelmana on, että se voisi päteä myös moneen muuhun kielenkäytön lajiin, esimerkiksi metaforaan tai symboliin, vaikka niiden toimintatapa on erilainen kuin kuvan. Pound ei lisäksi määrittele kuvaa kielenkäytön lajina sinänsä vaan pikemminkin sen, mitä seurauksia ja vaikutuksia kuvalla on kirjallisen tekstin reseptiossa. Toisaalta esimerkiksi Hulme oli omassa ohjelmajulistuksessaan Poundia analyttisempi. Hän ei nähnyt kuvaa runoudessa ainoastaan suorana havainnon representaationa, vaan hän otti Poundia paremmin huomioon, kuinka runoilijan pitää kääntää havaintonsa kielelliseen kontekstiin. Kieli ja sen merkitykset ovat yhteisöllisiä, joten ne eivät ole täysin runoilijan hallittavissa. (Hulme 1972, 101.)<sup>3</sup> Imagismin vaikutus modernistiseen vallankumoukseen oli voimakas, ja se on toiminut suunnannäyttäjänä myöhemmässä kuvakielen tutkimuksessa (Hough 1960, 8–9).

Nykyisessä kirjallisuudentutkimuksessa kuvan käsitteellä on tarkoitettu yhtäältä kuvakieltä ja vertauskuvallisuutta ylipäätään ja toisaalta niin sanottua ”puhdasta kuvaa”<sup>4</sup>, eli konkreettista, kirjaimellisesti luettavissa olevaa aistimellista verbaali-ilmaisua. (Mitchell, 1993, 557.) Ensimmäisessä merkityksessään kuva on samassa luokassa muun muassa metaforan, symbolin ja allegorian kanssa, kun taas jälkimmäisessä se saa oman itsenäisen määritelmänsä. Sekava ja hajanainen terminologia on sinänsä ymmärrettävää, sillä kuvan käsite kirjallisuudessa ja runoudessa on jo lähtökohtaisesti metaforinen, koska kuvallisen representaation termi tuodaan määrittämään ilmiötä verbaalisen representaation piirissä.

Käsitteistön hajanaisuus ei silti ole perusteltua, koska kuvan laajemmasta määritelmässä on perustavia ongelmia. Janna Kantolan mukaan metaforat ja symbolit kuuluvat trooppeihin eli kuvaannollisiin ilmauksiin, joissa sanoja käytetään kirjaimellisesta merkityksestä poiketen (Kantola 2001, 273). Samankaltainen muotoilu on jo Aristoteleella, joka runousopissaan sanoo metaforan syntyvän, kun asialle annetaan nimi, joka varsinaisesti kuuluu jollekin muulle (Aristoteles 1967, 55). Kuvassa itsessään on puolestaan olennaista konkreettisuus ja ilmaisun kirjaimellisuus, kuten artikkelin alussa olevasta Risto Rasan runosta voidaan nähdä. Yrjö Hosiainluoman sanakirjamäärittelyssä sanotaan, että kuva on

[s]anallinen havainnollistus; visualisoiva ilmaisu; runokuva. Kuva ei toistu tekstissä samana, toisin kuin symboli. Modernissa lyriikassa on ohjelmanomaisesti korostunut se, että runokuva on ensisijaisesti ymmärrettävä kuvana ja ainoastaan toissijaisesti vertauskuvana. (Hosiainluoma 2003, 491.)

Kirjaimellisen ja vertauskuvallisen sanonnan ero on niin perustava, ettei kuvaa voi ujuttaa samaan joukkoon metaforan ja symbolin kanssa. Kuva ei kuulu trooppeihin, sillä sen osalta mikään ei houkuttele kirjaimellisen lukutavan hylkäämiseen (Kantola 2001, 273).

Etenkään uskriittisessä ja strukturalistisessa kirjallisuudentutkimuksessa (mm. Richards, Wellek, Lewis) kuvalle ei ole haluttu antaa itsenäistä määritelmää, vaan sitä on pidetty yhtenä kuriositeettina figuratiivisen kielenkäytön joukossa, eräänlaisena metaforan yksinkertaistettuna alalajina. W. J. T. Mitchellin mielestä kuva (image) onkin samaan aikaan yksi laajimmin käytetyistä ja toisaalta yksi heikoiten ymmärretyistä ja muotoilluista runousopin käsitteistä (Mitchell 1993, 556).<sup>5</sup>

Kuvan kannalta kysymys kielen viittaamisesta todellisuuteen on tärkeä. Strukturalismissa kielen katsotaan koostuvan arbitraarisista merkeistä, jotka eivät viittaa suoraan kielenulkoiseen todellisuuteen. Siksi ne ovat myös sidottuja kielellisen systeemin merkityskokonaisuuksiin muun muassa siten, että jokaisella merkillä on sekä denotaation että konnotaation taso. Tätä taustaa vasten puhtaan kuvan mahdollisuus hupenee olemattomiin. Jos haluaa uskoa kuvan käsitteen mahdollisuuteen runoudessa, on ajateltava, että tuodessaan konkreettisuutta ja aistimellisuutta runoon kuvan kieli viittaa ainakin jollain tasolla suoraan todellisuuteen, elettyyn elämään. Imagismin (ja myös myöhemmin käsiteltävän fenomenologian) kielikäsitteessä kieltä pyritäänkin ajattelemaan ennen kaikkea referentiaalisenä (Emig 1995, 107). Ezra Poundin sanoin: ”Words are the consequences of things.” Aistittu todellisuus on se, mikä synnyttää kielen, ja tällöin kieli on aina yhteydessä sen synnyttäneeseen elämismaailmaan.

### Kinnusen kuva

Aarne Kinnunen analysoi kuvan käsitettä esseessään, jossa hän käsittelee Bo Carpelanin tapaa käyttää puhdasta kuvaa runoutensa yhtenä tärkeänä elementtinä. Ei ole aivan



selvää, mihin tutkimukselliseen suuntaukseen Kinnunen pitäisi liittää. Olisi eittämättä yksinkertaistavaa väittää pitkän linjan estetiikan professoria yksiselitteisesti strukturalistiksi. Sekä hänen esseessään että muissa tutkimuksissaan on kuitenkin nähtävissä linja uuskritiikin ja semiotiikan välillä. Kinnuselle on tyyppillistä lähiluku ja biografistisen metodin kritisointi, jotka hän on tuonut eksplisiittisesti esiin esimerkiksi Kivi-tutkimuksissaan (Kinnunen 1967, 6). Lisäksi hänelle on luontevaa korostaa todellisuuden ja fiktiivisen maailman erillisyyttä sekä toisaalta kielen arbitraarisuutta erotukseksi referentiaalisuudesta (Kinnunen 1982, 21; 1985, 24, 26; Kinnunen 1989, 100).<sup>6</sup> Myös ”Jumalaton avaruus” -esseessä on jälkikäikuja molempien suuntausten systemaattisesta tavasta pyrkiä kääntämään runon jokainen yksityiskohta yksiselitteiselle tulkinnan metakielelle.

Kinnuselle ”Carpelanin runon suuruus pohjaa puhtaaseen kuvaan, johon on kytketty negaation maailma sekä painava, vangittu aika ja vailla mytologiaa luotu syvyys” (Kinnunen 1984, 416). Hänen kanssaan on helppo olla samaa mieltä, mutta ne argumentit, joilla Kinnunen itse kuvan käsitettä analysoi, vaativat lisätarkastelua.

Kinnunen pitää puhtaana kuvana seuraavaa esimerkkiä Carpelanilta (suom. Tuomas Anhava):

### **Syysvaellus**

Mies kulkee metsän läpi,  
on hämärää, on valoisaa.  
Ei tapaa juuri ketään,  
pysähtyy, katselee syysaivasta.  
Hän on menossa kirkkomaalle  
eikä kukaan seuraa häntä. (Carpelan 1983, 67.)

Runon maailma välittyy lukijalle samaan tapaan kuin edellä siteeraamissani Risto Rasan ja Ezra Poundin runoissa. Kuten Kinnunen asian ilmaisee, ”runoon ei liity ainoatakaan kuvaannollista ilmaisua” (Kinnunen 1984, 410). Konkreettisen lukutavan kannalta ainoa pientä hankaluutta aiheuttava kohta on toinen säe, ”on hämärää, on valoisaa”. Jos säkeen ottaa irralleen asiayhteydestä, sen voisi lukea metaforisena: runon puhujalle ympäröivä todellisuus ja hänen oma paikkansa siinä näyttäytyvät vuoroin hämäränä ja epäselvänä, vuoroin selvänä ja kirkkaana. Hämärän ja kirkkaan vuorottelu piirtäisivät etemme kuvan sirpaleisesta, jatkuvassa epävarmuuden tilassa olevasta subjektista. Metaforisen tällaisesta lukutavasta tekee, ettei sanoja ”hämrä” ja ”kirkas” ajatella enää konkreettisesti tietynlaisen valoheijastuksen ilmentymänä, vaan niihin liitetään aistien ulkopuolista metafysiikkaa. Kyseisen säkeen metaforinen lukeminen ei ole kuitenkaan tässä tarkoituksenmukaista, kun ottaa huomioon säettä ympäröivän kontekstin. Runossa mies on kulkemassa metsän läpi. Koska hän kulkee metsän läpi, hän on ensin metsän ulkopuolella, sitten sisäpuolella ja lopuksi hän astuu metsästä takaisin valoon.

Tätä ajatusta vasten toinen säe tulee ilmeiseksi. Se yksinkertaisesti kuvaa, minkälaista on kulkea metsän läpi, eli siinä ollaan jatkuvasti kiinni konkreettisisa aistihavainnossa.

Runon suomennos tosin johtaa hieman harhaan, sillä alkukielisen runon kyseinen säe ”en dag med växlande ljus” (Carpelan 1961, 5) osoittaa, ettei kyse ole metsän läpi kulkemisesta johtuvasta valon vaihtelusta. Lisäksi se tuo metaforisen lukutavan mahdollisuuden, mutta erilaisena kuin suomennoksessa. Alkukielisessä runossa kyseisen päivän luonnonilmiön voi nähdä symbolina runon puhujan vaihtelevasta vireystilasta tai esimerkiksi juuri epävarmuudesta oman maailmassa olemisen suhteen.

Kuvalle ominaisesta kirjaimellisuudesta ja aistihavaintojen konkreettisuudesta huolimatta Kinnunen näkee kuvan luonteen täysin päinvastaisena:

Runoon ei sisälly ainoatakaan kuvaannollista ilmaisua. Puhuja kertoo erityisen tapahtuman (miehen kävely kirkkomaalle) niin karusti, niukasti ja yksinkertaisesti, että kuvauksesta tulee abstrakti, pelkistetty. Se sopii moneen eikä vain yhteen mieheen, moneen metsään, monen päivän syystaivaaseen. Mitä useampaan kuva soveltuu, sitä abstraktimpi se on. (Kinnunen 1984, 410.)

Kinnusen mukaan runo on läpeensä konkreettinen, mutta perustuu silti abstraktiolle. Tähän päätelmään hän pääsee ajattelemalla runon objekteja nimenomaan yleisinä objekteina. Koska runo on niin pelkistetty, se Kinnusen mielestä vapautuu kaikista konteksteista, ja samalla sen selkeys ja yksinkertaisuus katoavat. Kontekstin puuttuessa lukija joutuu etsimään itse erilaisten kirjallisten ja kulttuuristen traditioiden piiristä sopivia yhteyksiä. (Kinnunen 1984, 410.)

Olen tässä Kinnusen kanssa eri linjoilla. On tietenkin totta, että kirjaimellisista ja konkreettisista aineksista rakennettu taideteos voi kokonaisuutena olla abstrakti, mutta tästä ei ole kyse ”Syysvaelluksen” kohdalla. Puhtaan kuvan runo toki irtautuu konteksteista, mutta tärkeää on huomata, että se irtautuu nimenomaan kaikista mahdollisista runon ulkopuolisista toisen kielellisen tason konteksteista. Koska kuvallinen runo taipuu huonosti analyysin metakielelle, sille on vaikea löytää myöskään mitään metakielen konteksteja. Tällöin sen ainoaksi kontekstiksi jää itse runon kuvien maailma, jota se ei tarkimmallakaan pelkistyksellä voi karistaa kannoiltaan. Toisin kuin metafora, kuva ei pyri ulos toiselle tasolle omasta ilmaisustaan, vaan se jää leijumaan siihen, mitä konkreettisesti sanotaan. Metaforan komponentit taas ovat vastavuoroisessa suhteessa toisiinsa nähden, ja niin ne synnyttävät uusia merkityksiä denotaatioiden ja konnotaatioiden vaihtaessa jatkuvasti paikkaa keskenään. Täten pikemminkin metaforasta tulee merkitsevä ja abstrakti, kun taas kuva on konkreettinen ja kirjaimellinen.

On toki muistettava, että Kinnusen kirjoituksen esseeluonteen takia ei ole täysin selvää, mitä hän tarkoittaa termillä ”abstrakti”. Joka tapauksessa hänen esseestään käy yksiselitteisesti ilmi hänen kantansa kuvan yleisyydestä tai yksittäisyydestä, mikä on kuvan analysoinnin kannalta olennaista. Kuvan teho liittyy nimenomaan yksittäiseen,

ei yleiseen. Carpelanin kuvaus ei sovellu Kinnusen väittämällä tavalla moneen mieheen, moneen metsään tai moneen kirkkomaahan. Sama pätee myös Rasalta aluksi ottamaani esimerkkiin. Runon kissa, huonekasvi ja lattialla oleva ”valon lämmin ruutu” ovat olemassa ainutkertaisina kyseisessä runossa. On mahdollista, että lukija on myös maannut lattialla valon lämpimällä ruudulla, ja kissa samalla järsinyt huonekasvia silmät sirillään tai että samankaltainen kuvaus on saattanut vilahtaa jossain kirjallisuushistoriamme aikana. Niissä ollaan kuitenkin ratkaisevasti eri tilanteessa kuin Carpelanin, Rasan tai Poundin kohdalla. Sen sijaan että kuva olisi abstrakti ja merkityksellistäisi maailman, se tekee jokaisesta ympärillä olevasta tilasta ja ilmiöstä ainutkertaisen kiinnittymällä aistimelliseen olemisen tapahtumaan.

Niinpä Kinnusen käsitys, että kuva olisi ”käsitteellistetty ja merkitsevä katsojalle” (Kinnunen 1984, 409) joutuu uuteen valoon. Merkitsevähän kuva tietysti on, mutta käsitteeseen nähden se toimii juuri päinvastaisella tavalla. Käsitteen luonteeseen kuuluu, että se on irrotettavissa tekstistä ja asiayhteydestä toiseen, ja sen kätevyys perustuu juuri rajattuun merkityksellisyyteen ja liikuteltavuuteen. Jonkin ilmiön ”käsitteellistyminen” merkitsee, että sille annetaan merkitys ja sille piirretään rajat, jotta sitä voitaisiin liikuttaa kontekstista toiseen halutulla tavalla. Käsitteellistyminen on ominaista esimerkiksi symbolille. Metafora ”talo” on konventionalisoitunut runoudessa siinä määrin, että sitä voidaan pitää yleisenä minuuden symbolina. Tässä tapauksessa talo on aistimisen näkökulmasta nimenomaan jokin yleinen mikä tahansa talo eikä, kuten Rasan esimerkissä, ainutkertainen sen hetkinen kokemuksellinen ”valon lämmin ruutu”. Samoin on käynyt myös talon eri osille, huoneille, keittiölle, liedelle, ullakolle jne. Puhdas kuva taas on ainutlaatuinen, runon puhujan hetkellisen maailmankokemisen konkreettinen, ei-merkityksellistävä (mutta ei kuitenkaan merkityksetön) havainto. Tiivistetysti: kuva on eräänlainen käyttöliittymä inhimilliseen kokemiseen.

Tässä mielessä kuvassa on toki jotain yleistä, mutta se ei johdu mistään yleisistä kuvista, kuten Aarne Kinnunen esittää. Hän huomauttaa, että katsojan lähin tehtävä on tunnistaa kuva osana kommunikaatiosysteemiä (Kinnunen 1984, 409). Tämä on sinänsä totta, mutta tarkempaa olisi sanoa, että kuva on lähtökohtaisesti kommunikaatio-prosessi, ja että sen yleisluontoisuus kumpuaa juuri tästä. Tässä prosessissa Lukija ja Tekijä (tai runon lyyrinen minä) kohtaavat toisensa vääjäämättä. He löytävät siinä yhteisen ja tasa-arvoisen elintilan, konkreettisen kokemuksen maailmassaolosta. Se syntyy piirteestä, joka on yhteinen kaikkina aikoina eläneille ihmisille: kyvystä aistia maailmaa inhimillisistä lähtökohdista käsin. Kinnusen esseessä termit ”käsitteellistetty” ja ”merkitsevä” kannattaa toki lukea laajoissa merkityksissään osana hänen esseemäistä retoriikkaansa. Tosin hänen yleisluontoinen puhetapansa ei ole omiaan ainakaan selventämään kuvaan liittyviä määritelmällisiä ongelmia.

”Syysvaellus” ei välttämättä ole paras esimerkki runouden kuvasta, sillä sanaan ”syk-

sy” liittyy runsaasti symboliikkaa. Yleisesti sen voidaan katsoa symboloivan ”elämän iltaa” eli vanhuutta, joka seuraa täytenä kukkineen kesän eli ihmiselämän keskipäivän jälkeen. Vanhuuden myötä mukaan tulee myös kuoleman teema, mitä runossa kuvatun miehen matka kirkkomaalle vahvistaa. Myös Kinnunen huomioi kuoleman teeman; hän esittää kysymyksiä kuten ”miksi mies pysähtyy?”, ”onko mies kuolema?”, ”onko mies menossa kuolemaan?” ja niin edelleen (Kinnunen 1984, 410). Tästä huolimatta voin käyttää ”Syysvaellusta” omien argumenttieni tukena, sillä Kinnunen ei näytä ottavan suoraan kantaa kysymykseen runon symbolisuudesta tai konkreettisuudesta. Lisäksi ”Syysvaelluksen” lyyrinen minä ei kommentoi, tulkitse tai spekuloi näkemäänsä, vaan tuo esille ainoastaan välittömästi aistitun. Tässä mielessä sen voidaan katsoa ainakin lähenevän ”puhdasta kuvaa”.<sup>7</sup>

Kinnunen tuo esille kuvana myös toisen Carpelanin runon, joka soveltuu kuvan käsitteen tarkempaan analysoimiseen ”Syysvaellusta” paremmin (suom. Tuomas Anhava):

Lohi,  
hievahtamaton  
näkyttömässä, kovassa  
vastavirrassa,  
hopeallaan valoa sieppaava. (Carpelan 1983, 218.)

Runo on kuva lohesta, joka näyttää liikkumattomalta uidessaan kovassa vastavirrassa. Runossa ei ole metaforia eikä symboleja, eikä sen tulkitseminen edellytä lohen tai minkään muunkaan runon elementin asettamista funktionaaliseen asemaan. Vaikeasti suoraan suomennettava viimeinen säe on Tuomas Anhavalla kääntynyt muotoon ”hopeallaan valoa sieppaava” (Carpelan 1983, 218). Säkeen visuaalisen kuvan voisi nähdä merkkinä luonnon (ja todellisuuden) tavasta olla organismin omaisessa yhteydessä keskenään: lohi sieppaa valon, joka tekee lohen näkyväksi. Toisaalta runon alkukielinen viimeinen säe pilkutuksineen korostaa itse konkreettista näköhavaintoa ja sen fragmentaarisuutta Anhavan suomennosta enemmän: ”fångande, silvrig, ljuset” (Carpelan 1976, 57). Anhavalla näköhavainto on jo ikään kuin järjestetty kokonaisuudeksi. Vaikka runosta on löydettävissä sen kaltaisia merkityksiä, jotka vaivihkaa kurkottavat tulkinnan toiselle tasolle, nämäkin merkitykset syntyvät enemmän syntagmaattisella kuin metaforalle ja symbolille ominaisella paradigmaattisella akselilla.

### Metafora vs. kuva

Kuten sanottua, ei ole perusteltua niputtaa kuvaa yhteen figuratiivisen kielenkäytön kanssa, sillä kirjaimellisen ja vertauskuvallisen sanonnan ero moninkertaistuu sanataideteoksessa. Vaikka myös kuva ajautuu metatasolle, metafora pelkistää kohdettaan aina yhtä semiologista tasoa pidemmälle, ja tämä ero ulottuu tapaamme hahmottaa todellisuutta.

Metaforan ja kuvan ero on osoitettavissa semioottisesti, ja tätä havainnollistan Eva Feder Kittayn esittämällä mallilla metaforan rakenteesta. Kittayn taulukoiden idea tulee suoraan konnotatiivisesta semiotiikasta. Samanlainen hahmotus on olemassa jo Roland Barthesin alkutuotannossa, teoksessa *Eléments de Sémiologie*, jossa Barthes käsittelee muun muassa ilmausten denotatiivista ja konnotatiivista rakennetta<sup>8</sup>.

Metaforassa on kyse kaksitasoisesta järjestelmästä, jossa merkitsijään sisältyy jo edeltävän tason merkitsijä-merkitty-merkki-asetelma. Kittay mallintaa yksitasoisen ja metaforisen ilmaisun keskinäistä eroa kuvioilla, joissa on pantava merkille, että sana ”term” merkitsee hänellä samaa kuin Ferdinand de Saussurella ”signe” (merkki). Kuvio 1:ssä ilmausta ”bees”, mehiläiset, on käytetty kirjaimellisessa muodossaan, jolloin merkitsijänä on äänneyhdistelmä /bi:z/, referenttinä eräät pienet surisevat hunajaa tuottavat olennot, ja merkittynä yleiskäsite tai idea näistä olennoista. Kuvio 2:ssa koko tämä ilmaisu ”bees” kirjaimellinen käyttö muuntuu toisen tason merkitsijäksi, jolloin se saa merkitykseen mehiläisten rinnastamisen englantilaisiin työläisiin ja näiden sosio-ekonomiseen tilanteeseen. Olennoisain ero kirjaimellisen ja metaforisen ilmaisun välillä syntyy niiden suhteesta referenttiin. Kun kuvio 1:ssä referenttinä toimivat maailmassa oikeasti lentelevät pistävät otukset, kuvio 2:ssa ei varsinaista referenttiä ole, tai se on joka tapauksessa aina epäsuora. Metaforan niin sanottuna referenttinä toimii sen merkitys tai merkityksen likimääräinen arvio. Eli kun kirjaimellisen merkityksen voidaan katsoa ainakin periaatteessa viittaavan todellisuuteen, metaforan viittaussuhteessa on aina läsnä käsitteellinen taso.<sup>9</sup>

## TERM

/bi:z/
the concept of bees

referent: some actual bees in the world

Kuvio 1.

## METAPHOR

the TERM ‘bees’	/bi:z/
	idea of bees and their social hierarchy
the idea of workers (and their social and economic hierarchy)	

meaning (one approximation): the workers of England considered within an exploitative socio-economic hierarchy parallel to one between worker bees (and queen) and drones.

(Kittay 1987, 29.)

Kuvio 2.

Metafora, jota Kittay analysoi kuvioiden avulla, on Percy Bysshe Shelleyn runon ”Song to the Men of England” kolmannesta säikeistöstä:

Wherefore, Bees of England forge  
 Many a weapon, chain and scourge,  
 That these stingless drones may spoil  
 The forced produce of your toil? (Shelley 1960, 572.)

Semiologisia tasoja voi olla enemmän kuin kaksi. Kittayn mukaan rajoituksen uusien semiologisten tasojen syntymiseen ja kunkin tason konnotoitumiseen uudelleen asettaakin vain mielikuvitus.<sup>10</sup> Erityisen hyvin tämä tilanne näkyy tiheän metaforisissa runoissa, joissa kuva päättyy monesti uuden metaforan kuvattavaksi. Hän konkretisoi ajatuksen seuraavasti:

	expression _ _ _ _ _	expression
expression _ _ _ _ _		content
	content	
content		

(Kittay 1987, 290.)

Kuvio 3.

Kittay soveltaa tätä kuviota Shakespearen 73. sonettiin, josta siteeraan neljä ensimmäistä säettä:

That time of year thou mayst in me behold,  
 When yellow leaves, or none, or few, do hang  
 Upon those boughs which shake against the cold,  
 Bare ruin'd choirs, where late the sweet birds sang. (Shakespeare 1994, 151.)

Erityisesti Kittay huomioi säkeet kolme ja neljä. Niissä syksyisten puiden oksat heiluvat kylmässä, ja ne vertautuvat ”autioihin tuhottuihin kirkon kuori-osiin, joissa suloiset linnut lauloivat myöhään”. Säkeissä on limittäin useita metaforia. I. A. Richardsin esittämän metaforan rakenteen mukaisesti neljäs säe on kuva (vehicle) ja kolmas kuvattava (tenor).<sup>11</sup> ilmaus ”bare ruin'd choirs” toimii tässä kuvana, mutta se on samalla itsessään metaforinen ilmaus, joka viittaa kuori-osaan tyhjässä kirkossa. Myös ilmaus ”where late the sweet birds sang” on metaforinen, ja sillä kuvataan kuorojen laulavia lapsia. Lisäksi Kittay tulkitsee sonetin rakkausrunoksi, jossa nämä syksyn merkit ovat itsessään metafora runon puhujan mielentilasta. Kuviota 3 soveltaen hän saa aikaan seuraavan kolmitasoisien semiologisten järjestelmän.

bare ruin'd choirs _ _ _	bare ruin'd choirs _ _ _	bare ruin'd choirs
		empty church choirs
	autumnal boughs	
state of the poet		

(Kittay 1987, 290.)

Kuvio 4.

Koska kyseessä on metafora, kuvio 4:n ensimmäisellä tasolla on jo edetty kirjaimelliseen ilmaisuun nähden seuraavalle tasolle. Ilmaus ”bare ruin'd choirs” ymmärretään metaforaksi, jonka likimääräinen sisältö on tyhjän kirkon kuori-osa. Seuraavalla tasolla ilmaukseen ”bare ruin'd choirs” sisältyy edellisen tason ajatus tyhjän kirkon kuorista, jolloin koko ensimmäisen tason ilmaus-sisältö-pari vertautuu ilmauksena sisältöön ”autumnal boughs”. Tästä edetään jälleen seuraavalle tasolle, jolloin syksyiset oksat ja tyhjän kirkon kuorit sisältävä ilmaus ”bare ruin'd choirs” vertautuu yleisemmin runon puhujan mielentilaan. On huomattava, että tästä voitaisiin siirtyä edelleen seuraavalle tasolle, jossa runon puhujan mielentila toimisi metaforana esimerkiksi kokonaisen kansakunnan alakulosta.

Kuvio tulee ymmärtää karrikoituna. Luonnollisesti millään metaforalla ei voi olla yhtä selkeää ”sisältöä”, koska kielen viittausmahdollisuudet ovat rajattomat. Lisäksi ”ilmauksen” ja ”sisällön” jyrkkä erottelu on myös kyseenalainen, koska (sana)täiteessä muoto on aina sisältöä.

Kittayn kuvat osoittavat kuitenkin kirjaimellisen ja vertauskuvallisen kielen eron semiologisesti. Vaikka kielisysteemiin kuullessaan myös runokuva on aina jo siirtynyt perustasolta seuraavalle tasolle, siinä on kuitenkin aina yksi semiologinen taso vähemmän metaforaan nähden. Semiologisesti näyttäisi siltä, että kuva on aina metaforaa yksiulotteisempi kielenkäytön muoto. Tilanne muuttuu kuitenkin ratkaisevasti, kun sitä tarkastellaan ontologiselta kannalta. Siirtyessään kielisysteemin seuraavalle tasolle metafora joutuu tekemään kuvastaan (vehicle) yleistyksen, jolloin sen konkreettisuus ja aistivoimaisuus vaimenevat merkityksenannon tieltä. Tämä on helppo havainnollistaa: jos teemme ”Syysvaelluksen” tapahtumista metaforan tai symbolin, sen moninaiset vivahteet pelkistetään, jotta sitä voitaisiin käyttää merkityksentuottamisen välineenä, ja juuri tällöin metsästä tulee ”mikä tahansa metsä” ja kirkkomaasta ”mikä tahansa kirkkoma”. Metaforan on pakko työntää kauemmaksi ainutkertaisen kokemuksen elementit, jotta se voisi käyttää niitä yleisemmällä tasolla.<sup>12</sup>

Tässä kohtaa on muistettava, että metaforia on monenlaisia, ja että yhtä lailla metaforaa voi tulkita fenomenologisesta viitekehyksestä käsin. Kuva on kuitenkin ennen kaikkea fenomenologis-ontologinen ilmiö, kun taas metaforalla on myös muita

teoreettisia tulkintalähtökohtia. On silti tärkeää huomata yllä kuvatun semiologisen välineistön kyvyttömyys analysoida kattavasti kuvan käsitettä, koska silloin se jää vain metaforaan nähden yksitasoiseksi ”kuvailuksi”.

### Poeettinen kuva

Käsite ”puhdas kuva” ei ole omiaan poistamaan kuva-terminologian epäselvyyttä, koska kuva ei ole millään tavalla puhdas merkityksenmuodostuksesta. Lisäksi on muistettava, että vaikka kuva tuntuisi suoraan viittaavan immanenttiin kokemukseen todellisuudesta, tapamme katsoa (tai lukea) taiteen kuvia eroaa olennaisesti tavastamme katsoa ja kokea luontoa (Peacock 1957, 15). Kuvallista runoa lukiessamme koko taiteen historia vaanii korvamme takana muistuttaen kaikista niistä merkityksistä, joille olemme lukijoina asettuneet alttiiksi. Yksi mahdollisuus olisi käyttää ”puhtaan kuvan” asemasta käsitettä ”poeettinen kuva”. Termi on otettu ranskalaisen fenomenologin Gaston Bachelardin teoksesta *Tilan poetiikka*. Soveltamalla fenomenologiaa runouden kuvan analyysiin voidaan osoittaa ontologisesti merkityksellinen lähestymistapa tähän näennäisen merkityksettömään runokielen ilmiöön. Fenomenologisen ajattelutavan kautta runouden kuva löytää merkityksentäyteen, joka ei tee siitä ensisijaisesti funktionaalista tai semanttista, vaan joka tuo esille olemisen kysymyksen.

Muiden imagistien tavoin Ezra Pound otti runoudessaan runsaasti vaikutteita klassillisesta kiinalaisesta lyriikasta, ja seuraava runo on esimerkki siihen liittyvästä konkreettisen aistivoimaisesta suhtautumisesta ympäröivään maailmaan.<sup>13</sup>

#### Liu Ch'e

The rustling of the silk is discontinued,  
Dust drifts over the court-yard,  
There is no sound of foot-fall, and the leaves  
Scurry into heaps and lie still,  
And she the rejoicer of the heart is beneath them  
A wet leaf that clings to the threshold. (Pound 1956, 118.)

Kyseisessä runossa on olennaista juuri maailman välitön aistiminen ja runon lyyrisen minän pidättäytyminen aistimansa ympäristön loogis-kausalisesta tulkinnasta. Itse asiassa Liu Ch'en maailmassa lyyrisen minä on hädin tuskin näkyvissä, keskeisiä ovat moniaistiset, olemisen perustassa kiinni olevat välittömät havainnot: silkki ei kahise, pöly ajelehtii pihalla, lehdet lentelevät läjiksi ja jäävät paikoilleen. Ainoastaan toiseksi viimeisessä säkeessä voidaan nähdä pilkahdus lyyrisestä minästä, kun puhutaan ”sydämen ilahduttajasta”, mahdollisesta lyyrisen minän rakastetusta. Jo se, että meillä ei ole täyttä varmuutta ”sydämen ilahduttajan” identiteetistä, kertoo paljon runon maailmasta. Siinä ei spekuloida, analysoida eikä tulkita valmiiksi.

”Tässäkö kaikki?” saattaisi moni kirjallisuudentutkija kysyä ja siirtyä tutkimaan



jotain kiinnostavampaa. Runokuvat ovat olleet tutkijoille vaikeita lähestyttäviä, koska kielen kirjaimellisen käytön vuoksi ne eivät näytä ensi näkemältä ”sanovan” tai ”tarkoitavan” mitään. Ne eivät taivu tutkimuksen metakielelle, koska niiden katsotaan olevan vain ”ulkomaailman kuvailua”. On totta, että kuvallinen runo ei synnytä merkityksiä samalla tavalla kuin runsaasti metaforinen tai vaikkapa eksplisiittisesti poliittinen runo. Olisi kuitenkin harhaanjohtavaa väittää kuvan olevan vapaa merkityksistä, tai että se kykenisi välttämään toisen tason merkitykset ollen tällöin vain määrittelemätöntä olemisen huminaa. Jo se, että kuvallinen runo on osa taideinstituutiota ajaa sen välittömästi pois konkreettisen alueelta. Osana muuta taidekenttää se kuuluu samaan symbolijärjestelmään muun kirjallisuuden, musiikin, teatterin, taidemaalauksen jne. kanssa. Lisäksi se on niin sanottu intentionaalinen artefakti, runoilijan tarkoituksella runoksi tekemä objekti, ja näin ollen väijäämättä merkityksellinen. Se ei ole itsestään tullut osaksi taideinstituutiota, vaan sen niin sanottu merkityksettömyys on tarkoituksellista ja näin ollen merkityksellistä käsitteellisessä mielessä.

On kuitenkin vaillinaista runouden tulkintaa laskea kuva samaan joukkoon vertauskuvallisten figuurien kanssa. Yhtä lailla sorrutaan yksinkertaistamiseen, jos kuvan ajatellaan olevan vain konkreettisten asiointilojen kuvaamista. Kuva ei ammenna merkitystään yksiselitteisestä semantiikasta, vaan pikemminkin ontologiasta, välittömästä ja aistimellisesta olemisen tapahtumasta. Juuri tästä asennoitumisesta on kyse niin Bachelardin filosofiassa, edellä lainatussa Poundin runossa kuin runouden kuvassa ylipäätään.

Fenomenologian yksi päätavoitteista on ollut sen perustajasta Edmund Husserlista lähtien päästä takaisin ”ilmiöihin itseensä”. Luonnontieteellisen maailmankuvan hegemonia on pohjannut käsityksensä maailmasta keinotekoiselle dualismille, jossa tutkija (subjekti) tutkii todellisuuden ilmiöitä (objekti) kuin nämä olisivat terraarion sisällä. Fenomenologit ovat kautta linjan (Husserl, Heidegger, Merleau-Ponty, Bachelard) pyrkineet romuttamaan tämän subjekti-objekti-asetelman muistuttamalla, että maailma on ihmisen ympärillä, ei hänen edessään. Subjektin tietoisuus ei ole mikään eristyksissä oleva entiteetti, vaan se on aina tietoisuutta jostakin (Husserl 1973, 35). Tietoisuutta ei ole siis mahdollista ajatella erillään kohteista, joihin se on suuntautunut, koska nämä kohteet synnyttävät sen. Näin ollen ihminen ja niin sanottu ulkomaailma ovat yhtä ja samaa, tutkijasta tulee tutkittava, jolloin subjekti-objekti-jakoa ei voi enää samassa mielessä ajatella.

E erityisen paljon runokuvalla ja fenomenologialla on yhteistä tarttumapintaa molempien pyrkimyksessä pitäytyä immanenteissa havainnoissa ja unohtaa transsendenti, välittömän kokemuksen ulkopuolinen tieto. Fenomenologian kritisoima (luonnon) tieteellinen ajattelu on lähtenyt liikkeelle näennäisestä objektiivisuudesta, jossa tutkijan oma maailmassaoleminen, tunteet ja aistimukset, on sysätty sivuun ja tutkittaviksi kohteiksi ovat valikoituneet vain mitattavissa ja punnittavissa olevat ilmiöt. Niinpä

hypoteesit ovat alkaneet hallita tutkimuskohdetta, premissit johtopäätöstä, ja tieteen ulkopuolelle on jätetty kiistatta olemassa oleva inhimillinen eksistenssi.

Fenomenologit ovat pyrkineet katsomaan maailmaa ilman ennakkokäsityksiä. Tässä reduktiivisessa tapahtumassa on pitänyt unohtaa kaikki mahdollinen: tiede, taideteoria, politiikka, henkilökohtainen ja yhteisöllinen historia ja niin edelleen. Husserlin filosofiassa tämä operaatio konkretisoituu käsitteissä epoché ja fenomenologinen reduktio.<sup>14</sup> Epoché on eräänlainen alkusysäys kohti fenomenologista reduktiota. Juuri siinä pidättäytytään kaikista todellisuutta koskevista ennakkokäsityksistä ja asetetaan maailma ”sulkumerkkeihin”. Ajatuksena on, että katsomalla maailmaa ilman minkäänlaisia ennakkokäsityksiä todellisuudesta saataisiin tarkempi ja lähempänä ideaalia totuutta oleva kuva. (Husserl 1976, 63-65.)

Fenomenologinen reduktio jatkaa epochén aloittamaa projektia. Sen perusideana on murtaa luonnontieteiden dualistinen ajatusmalli, jossa subjektin tietoisuus nähdään jonakin erillisenä kuin tämän tietoisuuden tavoittamat faktiset maailman ilmiöt. Tämän ajattelutavan ongelmana nähdään, että koettu ulkomaailma jää subjektin tietoisuudelle erilliseksi, vaikka itse tietoisuus kuuluu ulkomaailmaan tietoisuutena siitä. Yksinkertaisesti, on mahdotonta kuvaila jotain kokemusta kuvailematta samalla objektia, joka synnyttää tuon kokemuksen. (Husserl 1981, 24.) Fenomenologinen reduktio sulkee pois maailman, joka ilmenee meille absoluuttisen yksinkertaisena faktapankkina. Tilalle tulee tietoisuudellemme immanentisti annettu maailma, jolloin oleelliseksi tulevat myös luonnontieteen reunoille jääneet ilmiöt: aistihavainnot, niistä syntyvät merkitykset ja subjektiiviset kokemukset. Reduktion jälkeen päästäisiin takaisin ”ilmiöihin itseensä”.

Edellä sanotut ovat juuri niitä lähtökohtia, joista Bachelard lähtee teoriassaan liikkeelle. Bachelardille poeettisessa kuvassa ei ole mitään kausaalista, vaan se nousee välittömästä ontologiasta. Bachelardin tapa puhua poeettisesta kuvasta suhteessa metaforaan mahdollistaa käsitteen ”poeettinen kuva” käytön ”puhtaan kuvan” asemasta:

Jos poeettisen kuvan ongelmaa halutaan valaista filosofisesti, on turvaututtava kuvittelun fenomenologiaan. Ymmärrän sillä poeettisen kuvan tutkimista ilmiönä, jossa kuva puhkeaa tämänhetkisyysessään ymmärretyyn ihmisen tietoisuuteen sydämen, sielun ja olemisen välittömänä ilmentymänä. [--] Heti kun jättää taakseen ilmauksen sellaisena kuin se on, sellaisena kuin kirjailija lahjoittaa sen meille täydellisen spontaanisti, on vaarassa pudota takaisin yksiselitteiseen, latteaan merkitykseen ja ikävyyttävään lukutapaan, joka ei kykene tiivistämään itseensä kuvan kotoisuutta. (Bachelard 2003, 34, 458.)

Poeettisen kuvan totuus on juuri siinä, että siitä ei tehdä yleistämällä vertauskuvia, mitä tahansa ”taloja” tai ”metsiä”. Poeettinen kuva on runon lyyrisen minän sen hetkinen eksistentiaalinen kokemus maailmasta, jonka hän kokee jatkuvasti ja tahtomattaan. Bachelard vaatiikin runojen lukijalta, ettei tämä ota kuvaa objektina tai objektin korvikkeena. Sen sijaan tämän täytyy alentaa oma itsensä terraariota katsovasta suuresta

subjektista ilmiöiden tasalle, niiden keskelle. Juuri siinä tapahtuu dualistisen asenteen purkaminen:<sup>15</sup>

Poettisen kuvan tasolla subjektin ja objektin kaksinaisuus on luonteeltaan aktiivista: ne vaihtavat lakkaamatta paikkaa peilaten toisiaan ja loistaen sateenkaaren väreissä (Bachelard 2003, 37).

Tähän liittyen siteeraan Pentti Saarikosken ”Kuin ikkuna” -runoa, jota Janna Kantola on analysoinut artikkelissaan ”Runoja, metaforia ja symboleja”:

*pojat pelasivat jääpalloa  
lippu oli navakassa tuulessa suora kuin ikkuna  
pakettiauto peruutti tallista  
nainen raotti verhoa ja katsoi onko ulkona kylmä  
kaukana pellolla oli ohuelti lunta  
lehdessä kuva kahdesta ministeristä menossa kokoukseen.* (Saarikoski 1962, 33.)

Kantola mainitsee – aivan oikein – että runossa ei ole ainoatakaan metaforaa eikä symbolia, koska se on sarja havaintoja, kuin kuvia ikkunasta nähdystä maisemasta (Kantola 2001, 281). Vaikka tämä huomio on tarpeellinen, hänen jatkotulkintansa on kuitenkin luonteeltaan kausaalinen ja kuvan arvoa vähättelevä metaforaan ja symboliin nähden. Kantola nimittäin sanoo, ettei kyseinen runo luo syvyyden vaikutelmaa vaan tarjoaa ainoastaan tiiviin pinnan syvemmän merkityksen pyyhkiytyessä pois (Kantola 2001, 281-282). Itse tulkitaisin Saarikosken runoa päinvastaisella tavalla. Argumentillaan Kantola varaa ”syvemmät merkitykset” ainoastaan figuratiivisen kielenkäytön alueelle. Samoin on luettavissa, että konkreettiset havainnot eivät voisi olla syvällisiä, että kaikki syvyys olisi vangittuna aistiemme ulkopuolelle. Aivan kuin konkreettinen aistihavainto olisi pelkkää ihoa, jonka alta syvyys olisi löydettävissä. Poeettinen kuva toimii itse asiassa juuri päinvastoin. Siinä kulminoituu olemisen tapa, jossa konkreettinen aistihavainto muodostaa syvyyden ja perustan, jonka päälle kaikki ”pinta”, kaikki toisen tason merkitykset voidaan rakentaa.<sup>16</sup>

Myös Bachelard puuttuu samaan tematiikkaan, ja hänen kritiikkinsä kohdistuu psykologien ja psykologistien oletettuun tapaan tulkita poettista kuvaa. Bachelard kuvaa poleemisesti kuinka kriitikon objektiivinen asenne kaihtaa syvyyttä, josta alkukantaisen poettisen ilmiön on lähdettävä liikkeelle, kuinka psykologi kuuroutuu vastakaikujen paljoudesta ja halustaan jatkuvasti kuvailla tunteitaan, ja kuinka psykoanalyttikko kadottaa poettisen kuvan kajahtelun, koska setvii niin touhukkaasti omien tulkintojensa vyyhtä. Bachelardin lähtökohta puolestaan on, että kuva on jo koskettanut syvyyksiä ennen kuin se liikuttaa pintaa. (Bachelard 2003, 43–44.) Tämä johtuu yksinkertaisesti siitä, että kuvan tapa kommunikoida on kiinni välttämättömissä inhimillisissä elinehdoissa.

Samoin Bachelard muistuttaa, että työnnettyään liian helpot metaforat syrjään lukija

kuulee kutsun inhimillisen syvyyden ontologiaan. Bachelardin käsite poeettinen kuva toimii samoin kuin edellä analysoitu puhdas kuva: sitä ei voi älyllistää, sitä ei voi kääntää toiselle kielelle, se ei toistu tekstissä samana. ”Poeettinen kuva” on kuitenkin terminä ”puhdasta kuvaa” neutraalimpi, ja siinä tulee paremmin ilmi myös kuvan luonne osana kaunokirjallista puhetaapaa.

Bachelard kritisoi ”varovaisen kausaalisia oppeja”, kuten psykologiaa ja psykoanalyysia kyvyttömyydestä määritellä poeettisen ilmiön ontologiaa. Niille poeettinen kuva on vain turhaa kuvausta vailla merkitystä. (Bachelard 2003, 45, 54.) Tietyin varauksin saman kritiikin voisi kohdistaa semiotiikkaan, joka ei ole näihin päiviin asti ymmärtänyt runokuvan ominaislaatua. Kuten edellä osoitin, kuvalle kyetään löytämään paikka semiotiikan teoreettisessa apparaatissa, mutta sille olennainen ontologinen ulottuvuus jää tässä huomioimatta. Semiotikalle kuva on ollut ylijäämää, joka on jäänyt yli systematisoidusti tulkitusta kirjallisesta tuotteesta. Tai jos sille on löydetty merkitys, se on ollut luonteeltaan funktionaalinen. Esimerkiksi Roland Barthesille kuvaus tuo proosassa esiin toden tunnun, joka naamioi oman merkkiluonteisuutensa (Barthes 1984, 171–174). Myös siinä kuva on nähty vain osana merkkijärjestelmää (mitä se tietysti onkin), mutta sille olennainen kiinnittyminen Bachelardin usein mainitsemaan ”olemisen kajahteluun” on ohdettu. On hukuttu semantiikkaan, kun olisi pitänyt etsiä ontologiaa.

Poeettisen kuvan voima on siinä, että kiinnittyessään tässä ja nyt tapahtuvaan yksittäiseen ja ainutkertaiseen aistimiseen, se kykenee olemaan samaan aikaan yleis-pätevä menettämättä mitään sen hetkisestä ”ikkunaan paistavasta kevätauringosta”. Se kykenee koskettamaan lukijaa ajassa, se tuo eteen saman aistimisen tapahtuman, joka on yhteinen kaikille ihmisille kaikkina aikoina. Tässä mielessä siinä on läsnä myös ajallinen ulottuvuus, mutta tämänkin ulottuvuuden pinnalla se luistelee omalla moniselitteisellä tavallaan:

Poeettinen kuva ei ole alisteinen millekään sysäykselle. Se ei ole menneisyyden kaiku. Pikemminkin toisinpäin: esiin räjähtävä kuva herättää kaukaisen menneisyyden kaikuja, eikä ole nähtävissä, missä syvyydessä nämä kaiut kimpoilevat ja sammuvat. (Bachelard 2003, 32.)

Kuva nivoo ontologisella langalla yhteen menneisyyden ja tulevaisuuden ihmiset. Tässä ollaan fenomenologian ytimessä: oikeanlainen objektiivisuus löydetään nimenomaan immanentin kokemuksen kautta, kokemuksen jossa immanenssi ja transsendenssi yhdistyvät. Vaikka olen kuvan, Bachelardin ja fenomenologian yhteydessä puhunut ruumiillisuudesta ja korostanut aistimista, Bachelard itse huomauttaa kuvan olevan aistihavaintojen ylittämistä. Hän aivan oikein sanoo olevan vasta toissijainen tehtävä etsiä sille oikeutusta aistitodellisuudesta. (Bachelard 2003, 51, 61.) Tämä on kuitenkin ymmärrettävä nimenomaan subjektiivisuuden ja objektiivisuuden sekä immanenssin ja

transsendenssin yhdistämisinä. Poeettinen kuva ei ole pelkkää kuvailua, vaan pikemminkin olemistapahtuman tuomista näkyväksi.

Tarkensin aikaisemmin Kinnusen ajatusta kuvasta osana kommunikaatiosysteemiä siten, että kuva on kommunikaatioprosessi, jossa Lukija ja Tekijä kohtaavat toisensa vääjäämättä. Myös Bachelardilla on samansuuntainen ajatus, jonka mukaan runoilija ei kerro lukijalleen kuvansa menneisyyttä, mutta tästä huolimatta kuva juurtuu tähän välittömästi. Tästä syystä Bachelard pitää kuvan kommunikoitavuutta sen olennaisena elementtinä nimenomaan ontologisesti. (Bachelard 2003, 34.)

Poettisen kuvan ja ”puhtaan kuvan” rinnastaminen toisiinsa ei ole kuitenkaan aivan ongelmatonta, ja ontologiseen lähestymistapaan liittyvät myös Bachelardin analyysin puutteet. Hänen tavassaan käsitellä aihetta näkyy hänen taustansa filosofina. Hän hylkää semanttisen kielellisen tason kokonaan ja puhuu poettisesta kuvasta ainoastaan ontologisena ilmiönä, mikä johtaa muutamiin ristiriitaisuuksiin. Tämän hän tekee esimerkiksi ”talon” kohdalla, josta hän jatkuvasti puhuu kuvana, vaikka se on runousopillisessa termistössä symboli. Lisäksi hän sanoo kuvaksi Tristan Tzaran säeparia ”Auringon markkinat tulleet huoneeseen / ja huone suhisevassa päässä” (Bachelard 2003, 455), joka on läpeensä symbolinen. Heti alussa on metaforinen ilmaus ”auringon markkinat”, jotka tulevat ”huoneeseen”, mikä on symboli runon puhujan tajunnasta. Symbolilla ja metaforalla on taas kuvaan nähden selvä ero semioottisesti, minkä osoitin edellä.

Bachelard on kuitenkin oikeassa siinä, että samalla tavalla kuin fenomenologi katsoo todellisuutta, runokuvan lukijan on unohdettava omat tylsämieliset ennakkotietonsa ja annettava kuvan (maailman) puhua omalla äänellään, omassa olemisessaan. Hänen on lakattava pitämästä kohdettaan objektina, koska kun hän katsoo todellisuutta vähän tarkemmin, hän huomaa olevansa itse samaa materiaa, samaa maailmaa kohteensa kanssa.

Bachelard korostaa, että runokuvilla on ensisijaisesti poeettinen merkitys. Tulkitsen poettisen merkityksen fenomenologisesti olemisen ihmettelynä, joka on myös kaiken taiteen perusta. Se on puuttumista kysymyksiin, joihin ei ole olemassa valmiita ja kattavia vastauksia. Koska maailma ja olemisemme siinä eivät ole täydellisesti kartoitettavissa olevia ilmiöitä, taide ei voi myöskään ottaa mitään valmiiksi annettuna, ennakkoon piirrettyä kaaviona.

## Viitteet

<sup>1</sup> Kinnuseen ja Anhavaan on viitattu muiden muassa tässä artikkelissa käsitellyssä Janna Kantolan artikkelissa ”Runoja, metaforia ja symboleja” ja Anna Hollstenin väitöskirjassa *Ei kattoa, ei seiniä* (2004), joka käsittelee Bo Carpelanin kirjallisuuskäsitystä.

<sup>2</sup> Suomalaisessa keskustelussa Tuomas Anhavan kuvakäsityksen voidaan katsoa lähenevän nimenomaan Bachelardin ajatuksia, mutta tilan suppeuden vuoksi joudun tyytymään Anhavan kohdalla viitemainintaan. Kinnusen esseettä käsittelevässä osassa viittaan runoanalyseissa

Kinnusen tavoin ensisijaisesti suomennoksiin. Huomioin kuitenkin tulkinnoissani myös alkukieliset runot.

<sup>3</sup> Imagistien muita ihanteita olivat muun muassa runollisen kielen taloudellisuus, idiomaattisuus, uusien rytmien luonti, ja kulloinkin käsiteltävänä olevan objektin suora käsitteleminen ilman turhaa kuvakieltä. Poundin ohella tärkeitä hahmoja olivat muun muassa Richard Aldington ja T. E. Hulme.

<sup>4</sup> Auli Viikari käyttää termiä puhdas kuva yleisteoksessa *Runousopin perusteet*. (Viikari 1990, 76.)

<sup>5</sup> Suomessa esimerkiksi Anna Hollsten on todennut saman väittämällä, että poetiikan tutkimuksessa kuvalle ei ole saatu luotua selkeää määritelmää (Hollsten 2004, 38).

<sup>6</sup> Toisaalta Kinnunen huomauttaa, että fiktion ja historian välille ei saa tehdä periaatteellista, absoluuttista eroa. Tosin tässä yhteydessä hän puhuu historiaa nimenomaan historiankirjoituksena, joka on taas aina kertomista eli eräänlaista fiktiota. Hän kuitenkin mainitsee, että ”ei voida kertoa, ellei kerrota jonkin maailman tapahtumista”. (Kinnunen 1989, 102.) Todellisuus on siis joka tapauksessa myös Kinnusen mielestä jossain yhteydessä fiktion.

<sup>7</sup> Anna Hollsten on huomauttanut väitöskirjassaan, että kuoleman teeman mukaan ottaminen tuo väistämättä kuvaannollisen merkityksen puhtaan kuvallisuuden tilalle. Toisaalta hän myös myöntää, että suurin osa Carpelanin kuvista on mahdollista lukea sekä konkreettisesti että kuvaannollisesti. (Hollsten 2004, 40, 44.)

<sup>8</sup> Barthes erottaa itse asiassa kaksi tapaa, jolla kaksitasoinen semiologinen järjestelmä toimii. Ensimmäinen on konnotaatio, joka on samanlainen kuin Kittayn malli metaforasta, eli ensimmäisen tason merkistä tulee toisen tason merkittäjä. Toinen tapa on metakieli, jossa ensimmäisen tason merkki muuntuu puolestaan toisella tasolla merkityksi. Hyvä esimerkki tästä on runontulkinta. Huomioitavaa on myös, että metakieli voi joutua itse konnotoiduksi, jolloin saadaan metakieltä metakielestä. (Barthes 1964, 89–90.) Tämä on mahdollista esimerkiksi kirjallisuudentutkimuksessa (pätee myös tähän artikkeliin), jossa ei enää analysoida kaunokirjallisia tekstejä, vaan enemmänkin näitä tekstejä analysoivia tutkimuksia..

<sup>9</sup> Tämän väitteen ehdottomuuteen voi suhtautua myös kriittisesti. Erkki Vainikkala on erottanut toisistaan referentiaalisen ja käsitteellisen metaforan. Esimerkiksi lauseessa ”Lentokone nousee siivilleen” metafora tehdään materiaalisen osan, eli siiven kautta, ja tällöin se on konkreettinen ja aistimukseen perustuva. Käsitteellinen metafora olisi puolestaan ”Tyttö on koivu”, jolloin metafora tehdään liittämällä koivun norjuus tyttöön. (Vainikkala 1993, 167.) Ongelmallista on, että semioottisesti molempien metaforien rakenne on sama, eli myöskään referentiaalisessa metaforassa ei olla enää konkreettisessa sanonnassa, siis semiologisen järjestelmän ensimmäisellä tasolla. Tulkinnallisesti referentiaalinen ja käsitteellinen metafora eroavat toisistaan kuitenkin selvästi. Kaksitasoisuudestaan huolimatta referentiaalisessa metaforassa näyttäisi olevan ainakin jonkinlainen yhteys ”maailmaan” läsnä. Vaikka siinä irtaudutaan hetkellisesti välittömästä maailmakokemuksesta metaforan muodostamisen vuoksi, tämä tehdään vain, jotta voitaisiin palata takaisin havaintoon. Lisävaikutena on, että läheskään aina ei ole selvää, onko kulloinenkin metafora referentiaalinen vai käsitteellinen, vai onko siinä piirteitä molemmista.

<sup>10</sup> Tämä voi toteutua esimerkiksi niin sanotussa modernistisessa allegoriassa, jota Erkki Vainikkala on analysoinut artikkelissaan ”Oppinut taikina”. Modernistisessa allegoriassa tarina ei kehity rinnalleen toista, selkeästi määritettävissä olevaa käsitteellistä tarinaa, vaan tarina

voi kokonaisuudessaan muuttua allegoriaksi jostain yleisemmästä, esimerkiksi kulttuurin tilasta. Siinä ei ole siis jatkuva tarinallinen vastaavuus läsnä kuten allegorian perinteisessä määrittelyssä. (Vainikkala 1993, 162.)

<sup>11</sup> Richardsin terminologiassa ”kuva” ymmärretään eri tavalla kuin ”puhdas kuva” tässä artikkelissa. Metaforan rakenteessa kuva on ymmärrettävä deskriptiivisesti eli jonakin, jolla kuvaillaan ja määritellään tai joksi verrataan ja samastetaan jotain toista.

<sup>12</sup> Kittayn taulukko toimii pitkälti samalla tavalla kuin Barthesin 1957 ilmestynyt analyysi myytistä ja sen tavasta ottaa haltuun ja pelkistää kohdettaan. (Käsittelen aihetta tarkemmin tulevassa väitöskirjassani.)

<sup>13</sup> Vanha kiinalainen lyriikka sekä japanilainen tanka- ja haikurunous täyttävät usein ”puhtaan kuvan runouden” tunnusmerkit. Niihin suhtautuminen kuvana on kuitenkin ongelmallista ajallisen ja kulttuurisen etäisyyden vuoksi; runot sisältävät usein mittavan kulttuurilaahuksen, josta länsimainen lukija ei voi olla tietoinen (Nieminen 1980, 237–242). Lisäongelmana on, että kyseiset runot suodattuvat nykylukijalle useimmiten käännöksinä, kuten Suomessa Pertti Niemisen ja Tuomas Anhavan suomentamina.

<sup>14</sup> Termi epoché periytyy antiikin skeptikoilta, jotka formuloivat useita erilaisia lähtökohtia epäilylle ja mielipiteen ilmaisusta pidättäytymiselle (Juntunen 1986, 71). Fenomenologisesta reduktiosta on olemassa useita muotoiluja. Sitä käytetään yleisnimityksenä Husserlin fenomenologiassa esiintyvillä eri reduktio nimityksille. Fenomenologisen reduktion eri vaiheita ovat epochén ja spesifin fenomenologisen reduktion ohella transsendentaalinen ja eideettinen reduktio.

<sup>15</sup> Suomalaisessa kuvakeskustelussa Tuomas Anhava on puhunut ”kuvan itsenäistymisestä” Eeva-Liisa Mannerin runouden, ja yleisemmin modernin runouden estetiikan yhteydessä. Anhavalle itsenäinen kuva tarkoittaa juuri subjektivistisen maailmasuhteen purkamista kohti minän ja maailman ykseyttä. Anhavan mielestä vanhassa perinteessä ”toisella puolen oli minä, toisella kaikille yhteinen maailma”, ja jossa ”runoissa annetut kuvat olivat joko kuvausta ja kuvitusta tai metaforia ja symboleja”. Modernismissa sen sijaan runouden puhuja ja maailma, josta hän puhuu, ovat yhtä ja erottamatonta samaa minänmaailmaa. (Anhava 2002, 394–396.) Tässä on kuitenkin huomattava, ettei Anhava puhu varsinaisesti puhtaasta kuvasta, vaan modernismin kuvakielestä yleensä, jolloin siihen liittyvät myös kuvaannolliset ilmaukset metaforineen ja symboleineen.

<sup>16</sup> Lauri Otonkoski kuvailee Saarikosken runoa mahdolltomaksi tulkita länsimaisesta viitekehyksestä, koska ”jokainen yritys ’tulkita’ tätä runoa merkitsee jo ylitulkintaa”. Koska runo koostuu fragmenteista, joiden välillä ei ole kausaalisuhdetta, ja jossa runon kokijan alue on kavennettu minimiin, se on Otonkosken mukaan eräänlainen epäruno. (Otonkoski 1994, 152–153.) Vesa Haapala kritisoi sekä Kantolaa että Otonkoskea siitä, että he takertuvat liiaksi runon rakenneratkaisuun, mutta unohtavat täysin sen metonymisyyden. Haapalan mukaan juuri metonymiset rakenteet ovat olleet tärkeitä Saarikosken tuotannossa 1960-luvulta lähtien. (Haapala 2003, 177.) Kuvan suhde metonymiaan ja metonymisten verkostojen rakentumiseen runoudessa olisi kiinnostava ja tärkeä tutkimusaihe, mutta sen käsitteleminen ei ole mahdollista tämän artikkelin puitteissa.

## Lähteet

- ANHAVA, TUOMAS 2002: *Todenkaltaisuudesta. Kirjoituksia vuosilta 1948–1979*. Helsinki: Otava.
- ARISTOTELES 1977: *Runousoppi*. Käänt. Pentti Saarikoski. Helsinki: Otava.
- BACHELARD, GASTON 2003: *Tilan poetiikka*. Alkuteos: *La poétique de l'espace*. Käänt. Tarja Roinila. Helsinki: Nemo.
- BARTHES, ROLAND 1957: *Mythologies*. Paris: Seuil.
- BARTHES, ROLAND 1964: *Elements of Semiology*. Alkuteos: *Éléments de Sémiologie*. Käänt. Annette Lavers & Colin Smith. New York: Hill and Wang.
- BARTHES, ROLAND 1984: *Le bruissement de la langue. Essais critiques IV*. Paris: Seuil.
- CARPELAN, BO 1961: *Den svala dagen*. Helsinki: Centraltryckeriet.
- CARPELAN, BO 1983: *Elämä jota elät. Valitut runot 1946–1983*. Toim. ja käänt. Tuomas Anhava. Helsinki: Otava.
- HAAPALA, VESA 2003: Kutsuja, hyppyjä, tilavaa puhetta. Teoksessa *Kuvien kehässä*. Toim. Vesa Haapala. Helsinki: SKS.
- HOLLSTEN, ANNA 1999: Kun päivä kääntyy. Teoksessa *Kirjallisuus, tunteet ja keskipäivän demoni*. Kirjallisuudentutkijain seuran vuosikirja 51. Toim. Outi Alanko. Helsinki: SKS.
- HOLLSTEN, ANNA 2004: *Ei kattoa ei seiniä: näkökulmia Bo Carpelanin kirjallisuuskäsitkseen*. Helsinki: SKS.
- HOSIAISLUOMA, YRJÖ 2003: *Kirjallisuuden sanakirja*. Helsinki: WSOY.
- HOUGH, GRAHAM 1960: *Image and Experience*. London: Duckworth.
- HULME, T. E. 1972: Romanticism and Classicism. Teoksessa *20th Century Literary Criticism*. Toim. David Lodge. London: Longman.
- HUSSERL, EDMUND 1973: *Die Idee der Phänomenologie*. Hamburg: Felix Meiner Verlag.
- HUSSERL, EDMUND 1976: *Ideen zu reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie: erstes Buch: Allgemeine Einführung in die reine Phänomenologie*. The Hague: Martinus Nijhoff.
- HUSSERL, EDMUND 1981: *Husserl, Shorter Works*. Toim. Peter McCormick & Frederick A. Elliston. Notre Dame: University of Notre Dame Press.
- JUNTUNEN, MATTI 1986: *Edmund Husserlin filosofia*. Helsinki: Gaudeamus.
- KANTOKORPI, MERVİ & LYYTIKÄINEN PIRJO & VIIKARI, AULI 1990: *Runousopin perusteet*. Helsinki: Yliopistopaino.
- KANTOLA, JANNA 2001: Runoja, metaforia ja symboleja. Teoksessa *Kirjallisuudentutkimuksen peruskäsitteitä*. Toim. Outi Alanko & Tiina Käkelä-Puumala. Helsinki: SKS.
- KINNUNEN, AARNE 1967: *Aleksis Kiven näytelmät. Analyysi ja tarkastelua ajan aatevirtausten valossa*. Porvoo: WSOY.
- KINNUNEN, AARNE 1982: *Haanpään pitkät varjot*. Helsinki: Otava.



- KINNUNEN, AARNE 1984: *Jumalaton avaruus*. – Parnasso 7/1984, 408–416.
- KINNUNEN, AARNE 1985: *Draaman maailma*. Porvoo etc.: WSOY.
- KINNUNEN, AARNE 1989: *Kertomuksen opissa*. Porvoo etc.: WSOY.
- KITTAY, E.F. 1987: *Metaphor: Its Cognitive Force and Linguistic Structure*. Oxford: Clarendon Press
- MITCHELL, W. J. T. 1993: Image. Teoksessa *The New Princeton Encyclopaedia of Poetry and Poetics*. Toim. Alex Preminger & T.V.F. Brogan. Princeton: Princeton U.P.
- NIEMINEN, PERTTI 1980: Kiinan runouden kääntämisestä. Teoksessa *Itämaiden estetiikka*. Toim. Aarne Kinnunen. Helsinki: WSOY.
- PEACOCK, ROLAND 1957: *The Art of Drama*. London: Routledge & Kegan Paul Ltd.
- PERKINS, DAVID 1976: *A History of Modern Poetry*. Cambridge etc.: The Belknap Press of Harvard University Press.
- OTONKOSKI, LAURI 1994: Runoudesta ja epärunoudesta. Teoksessa *Mistä ääni meissä tulee*. Toim. Satu Grünthal & Kirsti Mäkinen. Helsinki: WSOY.
- POUND, EZRA 1954: *The Literary Essays of Ezra Pound*. Edited with an introduction by T. S. Eliot. Norfolk: New Directions.
- POUND, EZRA 1956: *Personae*. London: The University Press Glasgow.
- RASA, RISTO 1974: *Hiljaa, nyt se laulaa*. Helsinki: Otava.
- SAARIKOSKI, PENTTI 1962: *Mitä tapahtuu todella?* Helsinki: Otava.
- SHAKESPEARE, WILLIAM 1994: *The Poems of Shakespeare*. Toim. George Wyndham. Guernsey: Guernsey Press Co Ltd.
- SHELLEY, PERCY BYSSHE 1960: *The Complete Poems*. Toim. Thomas Hutchinson. London & New York: Oxford University Press.

*Heidi Grönstrand*

## **Kaksi maata, kaksi kulttuuria Sofi Oksanen suomalaisen kirjallisuuden kartalla**

Monikulttuurisuus ja monikulttuurisuudesta keskusteleminen on rantautunut osaksi suomalaista arkipäivää ja akateemista maailmaa. 'Monikulttuurisuus'-käsitteen käyttöä kritisoidaan muun muassa siitä, että sitä viljellään aina tarpeen tullen poliittisessa puheessa sen kummemmin sisältöjä miettimättä ja käytetään kuvaamaan jonkinlaista ihanteellisen yhteiskunnan tilaa, johon tulee yhteiskuntapoliittisin keinoin pyrkiä (esim. Huttunen et al. 2005, 20–21; Martikainen et al. 2006, 14). Samaan aikaa se on myös käsite, jota tarvitaan. Sen avulla voidaan mitä ilmeisimmin jäsentää suomalaista yhteiskuntaa koskevia muutoksia – sellaisia ilmiöitä, jotka maahanmuutto ja uudenlaiset ryhmät omine erityisine kulttuureineen on tehnyt tutuksi (myös Huttunen et al. 2005, 17).<sup>1</sup>

Kirjallisuudentutkijatkin ovat jo pitkään tunteneet tarvetta käsitteellistää sitä, että suomalaista kirjallisuutta kirjoittaa entistä useammin kirjailija, jonka tausta on jossakin muussa maassa ja kulttuurissa kuin Suomessa. Zinaida Lindénin tai Umayya Abu-Hannan kaltaisista kirjailijoista puhutaan maahanmuuttajakirjailijoina, monikulttuurisina tai kahden kulttuurin kirjailijoina (esim. Rantonen 2006; Nissilä 2007 ja 2009). Mitään sellaista yhteistä nimitystä, joka tekisi oikeutta kirjailijoiden erilaisille taustoille ja lähtökohdille, ei kuitenkaan ole (Nissilä 2009, 50). Ei ole myöskään mitään sellaista yhtä oikeaa tai oikeutettua nimitystä, joka kuvaisi näiden kirjailijoiden teoksia. Puhutaan esimerkiksi monikulttuurisesta kirjallisuudesta, uussuomalaisesta, yllirajaisesta ja diasporisesta kirjallisuudesta, mutta mikään näistä epiteeteistä ei ole kaiken kattava tai edes likimainkaan tyydyttävä. Esimerkiksi Eila Rantonen (2009) esittää, että näissä nimityksissä yhdistyvät aiemmat siirtolais- ja pakolaiskirjallisuuden käsitteet. Ne nostavat monien kirjailijoiden karvat pystyyn, koska uudissanat haiskahtavat byrokratialta ja politiikalta ja niihin liittyy kielteisiä mielikuvia.

Kuulun itsekin niihin, joita nämä edellä mainitut nimitykset häiritsevät, koska ne tekevät eroa johonkin suomalaiseksi miellettyyn – ja suomalaiseksi tiedettyyn – kirjallisuuteen ja tulevat tuottaneeksi tahattomastikin sellaisia eroja, jotka eivät välttämättä ole perusteltuja. Samaan aikaan ne tosin tekevät näkyväksi sen, että suomalaisuutta ja suomalaista kirjallisuutta on yhä hankalampi määritellä (vrt. myös Gröndahl 2007, 21).

### **Sofi Oksanen suomalaisen kirjallisuuden haastajana**

Sofi Oksanen on kiinnostava esimerkki kirjailijasta, johon ei ole liitetty hänen taustaan- sa liittyviä määreitä ja jonka suomalaisuutta ei ole kyseenalaistettu. Tähän on aikaisem-

min kiinnittänyt huomiota Hanna-Leena Nissilä *Kulttuurintutkimus*-lehdessä 1/2009 ilmestyneessä artikkelissaan:

Mielenkiintoista on, että vuonna 2003 esikoisteoksensa julkaissut, suomalaisen isän ja virolaisen äidin tytär Sofi Oksanen ei juurikaan ole joutunut tällaisen suomalaisuuden ja monikulttuurisuuden määrittelyn kohteeksi kirjallisuusinstituution taholta. Hän on päinvastoin viime aikoina itse aktiivisena osapuolena tuonut omaa virolaisuuttaan esille. Monikulttuurisuus näyttääkin näissä arvioissa, kuten usein arkipuheessakin, olevan kiertoilmaisu etniselle ja kulttuuriselle poikkeavuudelle, ”eksoottisuudelle” (vrt. Löytty 2004a, 225). (Nissilä 2009, 43.)

Nissilä analysoi Ranya ElRamlyn palkittua teosta *Auringon asema*, joka julkaistiin vain vuotta aikaisemmin kuin Sofi Oksasen esikoisteos *Stalinin lehmät*. Mutta toisin kuin *Stalinin lehmiä*, *Auringon asemaa* luonnehdittiin monikulttuuriseksi ja jälkikolonialiksi romaaniksi. Se luokiteltiin maahanmuuttajakirjallisuudeksi, vaikka samalla todettiin, ettei ElRamly ole maahanmuuttaja. Lisäksi kirjailija itse sai ”eksoottisen” ja ”ulkomaalaisen” roolin ja joutui toistuvasti vakuuttelemaan suomalaisuuttaan. (Nissilä 2009, 50.)

Sofi Oksaselle ei siis ole annettu eksoottisen ja ulkomaalaisen roolia, vaikka lehtihaastatteluissa ja muissa kirjoituksissa Oksanen ei ole peitellety taustaansa. Aivan tuoreena esimerkkinä on Teos- ja Söderströms -kustantamojen yhteistyönä syntynyt kirja *Me muut. Kirjoituksia yhteiskuntaluokasta* (2009), jossa Sofi Oksanen yhtenä kirjoittajana pohtii omiin kokemuksiinsa pohjaten luokkakysymyksiä ja vertailee Viroa ja Suomea keskenään.

Paitsi oman taustansa varsinkin käsittelemiensä aiheiden perusteella Oksanen olisi luettavissa niiden kirjailijoiden joukkoon, joiden tuotannossa kaksi maata, kaksi kulttuuria ja kaksi kieltä ovat läsnä. Ennen kaikkea *Stalinin lehmät* on romaani, jossa suomalaisuus ja virolaisuus – tai näiden kahden kulttuurin välisyys – ovat keskiössä. Monet suomalaiset kriitikot tosin lukivat teosta pitkälti syömishäiriöromaanina. Monien mielestä myös Viroa ja Viron historiaa koskevia asioita oli romaanissa aivan liikaa.

Itseäni *Stalinin lehmässä* on nimenomaan kiinnostanut kuvaus kulttuurien moninaisuudesta ja sekoittumisesta. Toisaalta ei tarvitse pysytellä pelkästään kulttuurin tai kulttuurierojen akselilla; tärkeänä teoksen halki kulkevana juonteena on vaikeneminen ja salaaminen, mikä antaa myös mahdollisuuden laajentaa näkökulmaa. Kaikilla ihmisillä lienee luurankoja kaapissaan, jotain, mistä he mieluiten vaikenisivat leimautumisen ja häpeän pelossa. Teos käsittelee asioita, jotka koskettavat kaikkia ihmisiä, riippumatta siitä, eläkö omassa vai vieraassa maassa, yhdessä vai kahdessa kulttuurissa – tai kulttuurien välissä. Vaikenemisen teemaan viittaa kirjailija itsekin *Suomen Kuvalehden* haastattelussa vuonna 2007: ”Oikeastaan *Stalinin lehmässä* on kyse vaikenemisen vaikutuksista [--]. Siksi menneisyyden penkominen ja vaikenemisen murtaminen on niin tärkeää.” (Järvinen 2007.)

## Kieli ja stigmatisoinnin pelko

*Stalinin lehmässä* päähenkilö-kertoja Annan taustasta, hänen virolaisista juuristaan, tulee salaisuus ja vaikenemisen aihe. Annan äiti Katariina kieltää tyttärtään kertomasta, mistä äiti on kotoisin. Hän ei myöskään puhu tyttärelleen viroa, ei edes vahingossa. Hän salaa virolaisuutensa, ja tytär joutuu tekemään samoin. Annan ja hänen äitinsä olemassaolo ja identiteetti alkavat rakentua yhtäältä vaikenemiselle, toisaalta pyrkimykselle ja jatkuvalla uurastuksella olla oikea, normaali ja hyväksyttävä suomalainen – minkä osana on luonnollisesti myös suomen kieli. Itse asiassa jo aivan romaanin alussa mainitaan äidin suomen kielen opettelu, ensimmäisten sanojen hahmottaminen, huomion kiinnittäminen suomen ja viron ääntämyksen ja sanaston väliin eroihin sekä suomi-viro-keskustelusanakirjan hankkiminen. Kun Katariina muuttaa Suomeen, hän vihaa viron puhumista. Myöhemmin hän ei myöskään suostu uskomaan, että Anna osaa viroa. Hän kääntää aina virolaiset asiat tyttärelleen suomeksi, ja Anna puolestaan antaa äitinsä pysyä luulossaan teeskennellen täysin yksikielisiä suomalaisia.

Koska kielellä on ollut ja on edelleen tärkeä asema suomalaisuuden rakentamisessa, tarvitaankin entistä enemmän tutkimusta, jossa kieli nähdään tasavertaisessa asemassa sellaisten tutkimuksen pitkään suosimien käsitteiden, kuten sukupuolen, etnisyyden ja luokan rinnalla ja niihin erottamattomasti yhteen kietoutuneina (myös Gröndahl 2007, 27; Pavlenko 2005, 1–5). *Stalinin lehmässäkin* Katariina-äidin suomen kielen opettelu ja kielen merkityksen korostaminen on investointia hänen tavoittelemaansa identiteettiin (vrt. Pavlenko 2005, 198). Suomenkielisyys on tärkeä osa symbolista pääomaa, niitä uusia mahdollisuuksia, joita hän ajattelee Virosta pois pääsemisen tuovan mukanaan. Ja äiti haluaa myös, että tyttärestäkin tulee täysin suomalainen – *sysisuomalainen*, kuten Oksasen termi romaanissa kuuluu – sellainen, jossa ei ole jälkiä virolaisuudesta. Anna kertoo:

Äiti päätti puolestani myös sen, ettei minun tarvitse Sysi-Suomessa kasvanneena ja siten muka sydämen syvintä solaa myöten sysisuomalaisena muistaa sitä maata, josta hän on tullut, ei vaikka me kävimmekin siellä, ei, vaikka hän ikävöi takaisin. Eihän niitä matkoja edes ollut olemassa, kun niistä ei puhuttu kenelläkään Suomessa. Minusta piti tulla suomalainen. Piti puhua, kävellä kuin suomalainen, näyttää siltä kuin suomalainen, vaikka olin jatkuvasti pois paikaltani, jotenkin poissa sijoiltaan, kuin takissa, jonka hihat ovat eripituiset ja liian pienet minulle, kengissä, jotka hankasivat joka askeleella. (S 45.)

Vaikenemista on käsitelty sekä maahanmuuttoa ja etnisiä vähemmistöjä käsittelevässä kaunokirjallisuudessa että sellaisessa tutkimuksessa, joka koskee erilaisia vähemmistöidentiteettejä tai kaksi- ja monikielisyyttä (esim. Thisted 2002; Wendelius 2002; Hansegård 1990; Pavlenko 2005). On puhuttu kielellisestä mykkyudesta tai sisäisestä hiljaisuudesta. Nämä metaforat on liitetty sellaisiin kielellisiin vähemmistöihin, jotka ovat eläneet painostuksen alla, tai maahanmuuttajiin, jotka elävät kahden

kielen välissä (Wendelius 2002). On käsitelty esimerkiksi ruotsinsuomalaisten tilannetta ja sitä, kuinka maahanmuuttajan leimaaminen, stigmatisointi, konkretisoituu kielessä silloin, kun ihminen ei uskalla puhua omaa kieltään leimautumisen pelossa (Vallenius 2002). *Stalinin lehmässä* Annakin puhuu noloudesta ja häpeästä. Hän sanoo, että nolous on samassa piilossa kuin virolaisuus. Se on jotain, mitä hän ei edes osaa nimetä. (S 87.)

Kaksikielisyyden tai kahden kulttuurin välissä elämisen yhdistämisellä pelkästään negatiivisiin piirteisiin ja suoranaishella patologisoinnilla on tutkimuksessa (kielitieteessä, psykologiassa, kasvatustieteissä, sosiologiassa ja epäilemättä monissa muissakin tieteissä) pitkät perinteet (ks. esim. Skutnabb-Kangas 1981, 66; Pavlenko 2005, 223–228). Ilmiö on yhdistetty pelon ja vieraantumisen tunteisiin, häpeään ja apatiaan – ylipäättään kaikenlaisiin tunne-elämän kehityksen häiriöihin (Pavlenko 2005, 223–225). Kaksikielisiä ja kahden kulttuurin kasvatteja on pidetty epäilyttävinä kielellisinä ja kulttuurisina hybrideinä, joilla on ristiriitainen suhde itseensä. Heitä on pidetty yksilöinä, joiden vaihtuvat kielelliset uskollisuudet viittaavat vaihtuvaan poliittiseen ja moraaliseen uskollisuuteen. (Pavlenko 2005, 24.) Tosin patologisointi on koskenut ennen kaikkea siirtolaisia, maahanmuuttajia ja kielellisiä tai etnisiä vähemmistöjä. Yläluokan ja keskiluokan kaksikielisyyden ja kyky liikkua eri kulttuurien välillä on tyyppisesti esitetty positiivisena ilmiönä. (Skutnabb-Kangas 1981, 68; Pavlenko 2005, 24.)

Yhtenä syynä tämäntyyppisen ajattelun yleistymiseen on ollut muun muassa nationalismin voittokulun myötä yleistynyt yksikielisyyden normi. Kun Euroopassa, Suomi mukaan lukien, tavoiteltiin kansan, kielen, kansakunnan tai valtion yhdistämistä, kielelliset ja etniset vähemmistöt pyrittiin erilaisin kieli- ja koulutuspoliittisin ja muiden toimenpiteiden avulla assimiloimaan valtaväestöön (esim. Lindgren & Lindgren 2005, 257).

Stigmatisoinnin pelko on epäilemättä yksi tapa selittää *Stalinin lehmien* vaikeumisen teemaa. Pukeutuminen on yksi esimerkki niistä sukupuolta, kulttuuria ja kansallisuutta koskevista vaatimuksista, joiden osa Anna on ja joista poikkeaminen leimaa hänet väistämättä erilaiseksi ja ei-suomalaiseksi. Anna haluaisi käyttää Suomessa hametta mutta

80-luvulla suomalaisnaiset eivät käytä hameita, eivätkä tytöt koulussa, ja sen vuoksi Annan on naamioiduttava Suomessakin suomalaisiksi pukeutumalla farkkuihin, sulauduttava, vaikka hän ei oikeasti haluaisi. Kerran Anna laittaa kotihameensa tarhaan päälle ja tarhatäti kysyy heti, että onko Annalla syntymäpäivä, kun on niihin [!] koreat vaatteet.” (S 37–38.)

Lisäksi kysymys kielestä liittyy sekin kiinteästi stigmatisoinnin pelkoon ja välttämiseen. Annan äiti selittää sukulaisilleen, että jos Anna puhuu Suomessa vahingossa viroa hiekkalaatikolla, hän leimautuu ryssäksi. Tämä kertoo siitä, että virolaiset olivat suomalaisille pitkään venäläisiä. Tässä mielessä Annan potentiaalinen (tai pikemminkin

piilossa oleva) kaksi- tai monikielisyys on luonteeltaan erilaista kuin muiden sellaisten kaksikielisten suomalaisten, joiden kieliin ja kulttuureihin ei liity yhtä voimakkaita arvoja ja asenteita.

### Monikielisuuden tunnistaminen ja tunnustaminen

Monikielisyyttä koskeviin aikaisempiin tutkimuksiin on usein sisällynyt usein ajatus jakaantuneesta identiteetistä tai traumaista ja niiden tukahduttamisesta, eikä niissä ole otettu huomioon laajempaa yhteiskuntapoliittista, kulttuurista ja historiallista kontekstia (Pavlenko 2005, 30–31). *Stalinin lehmässä* varsinkin Annan äidin kohdalla vaikeneminen liittyy myös haluun välttää vainoja ja vaikeuksia – kuulusteluja, neuvostoviranomaisia, KGB:tä. Myös neuvostoviranomaiset odottivat, että maasta lähtevä jättää taakseen kotinsa, kansansa ja kielensä omaa nimeään myöten. Katariinan tapauksessa on siis ainakin jossakin määrin kyse sellaisesta kielen ja kulttuurin vaihdosta, jota motivoivat poliittiset ja ideologiset syyt (vrt. Pavlenko 2005, 201).

Katariina ei investoi vain uuteen kansallisuuteen vaan myös poliittiseen yhteenkuuluvaisuuteen. Hän vastustaa kieltä, joka yhdistyy epäoikeudenmukaisuuteen ja sellaiseen poliittiseen järjestelmään, jonka osa hän ei halua olla. (Vrt. Pavlenko 2005, 221.) Suomessa viehättää vapaus, mutta silti olot ovat paradoksaalisesti monella tapaa kuin Siperiassa. Katariina ikävöi koko ajan kotiin ja Viroon, eikä suomalaisiksi tuleminen prosessi siis ole millään tavalla helppo. Kohtalon ivaa onkin, että sinä hetkenä, jolloin paluu vanhaan kotimaahan olisi mahdollinen, sekä äiti että tytär tuntevat itsensä suomalaisiksi tai ainakin enemmän suomalaisiksi kuin virolaisiksi. Tätäkin seikkaa voi pitää paradoksina tai traumaattisena kokemuksena ainakin silloin, kun mittatikkuna on yksikielisyys ja -kulttuurisuus. Jos taas lähtökohtana on ajatus monikielisydestä ja monikulttuurisuudesta normaalina ilmiönä, huomaa sen, mitä useat monikielisyystutkijat nykyisin sanovat: kielten välinen suhde ei ole koskaan staattinen, ja eri elämäntilanteissa kielillä ja kulttuureilla voi olla erilainen painoarvo (esim. Kellman 2000; Lehtonen 2008).

Kun seurataan *Stalinin lehmien* Anna-tyttären tarinaa loppuun saakka, saadaan tietää, että traumasta ja vaikenemisen pakon aiheuttamista ongelmista on mahdollisuus myös toipua. Annan saadessa kertoa elämästään, juuristaan ja Virosta, syömishäiriö alkaa osoittaa tasaantumisen ja hellittämisen merkkejä. Kahdessa maassa, kahdessa kulttuurissa ja kahdessa kielessä eläminen ei kenties sittenkään jätä pysyviä vaurioita.

### *Puhdistus* – suomalaisen kirjallisuuden ytimessä?

Siinä missä *Stalinin lehmät* aukeaa melko helposti sellaiselle luennalle, jossa huomio on kulttuurien ja kielten välisyydessä ja kaksi- ja monikulttuurisuuden problematisoinnissa – tai mitä nimitystä sitten halutaankaan käyttää – *Puhdistus* on jo aivan toinen

juttu. Hyvällä syyllä voi kysyä, miten *Puhdistus* suhtautuu edellä kuvattuun asetelmaan.

Vaikka *Puhdistuksessa* liikutaan kokonaan virolaisessa kontekstissa, ei voida kuitenkaan ohittaa sitä tosiasiaa, että virolaista historiaa kuvaa nimenomaan suomalainen kirjailija tai että suomalaisten palkitsema ja lukema romaani kuvaa nimenomaan virolaista historiaa. Kaksi kulttuuria ja kaksi kieltä ovat tässäkin teoksessa läsnä siitä huolimatta, että se on suomeksi kirjoitettu romaani virolaisten historiasta ja lähimenneisyydestä. Vaikka suomalaiselle historialliselle romaanille ja varsinkin sellaisille romaaneille, jotka kuvaavat toisen maailmansodan aikaisia tapahtumia on perinteisesti asetettu erityisiä vaatimuksia uskottavuuden suhteen, *Puhdistuksen* historianäkemystä ja uskottavuutta ei ole kyseenalaistettu. Sitä on luettu realistisena ja totena kuvauksena, suoranaisena historiankirjoituksena, virolaisten elämästä neuvostomiehityksen alla ja laajemmin kaikkia länsimaita koskettavana toisen maailmansodan aikaisista vieläkin vaietuista tapahtumista.

Sofi Oksasen kykyä ja kompetenssia kuvata tapahtumia ei ole kyseenalaistettu edes minkään yksityiskohdan osalta, mikä on suorastaan hämmästyttävää, kun otetaan huomioon, mitä monet Suomen talvi- tai jatkosotaa koskevat kuvaukset ovat saaneet osakseen. En usko, että tällainen vakuuttavuus olisi mahdollinen ilman vankkaa viron kielen ja kulttuurin tuntemusta. Oksanen hyödyntää monen muun asian ohella paitsi suomalaista historiallisen romaanin perinnettä myös ennen kaikkea virolaista suullista traditiota.

*Puhdistuksen* myötä Sofi Oksaselle on annettu paikka suomalaisen kirjallisuuden eturivissä, ja ainakin itse haluan nähdä Oksasen menestyksen merkinä siitä, että monikulttuurisuus, kaksikulttuurisuus, kulttuurien välisyys ja -ylisyys syistä riippumatta voivat olla luonnollinen osa suomalaista kirjallisuutta ja suomalaisuutta. Mutta koska Sofi Oksasen kohdalla näitä kysymyksiä ei oikeastaan ole käsitelty, herää kysymys, ovatko kulttuurierot merkitseviä ainoastaan silloin, kun niitä voidaan käyttää suomalaisuuden ja sen puhtaan ytimen rajaamiseen? Onko niin, että suomalaisen kirjallisuuden eturiviin ei voi sovittaa kansallisuusrajat ylittävää, kaksikulttuurista tai kaksikielistä kirjailijaa? Onko kyseessä yksinkertaisesti asia, jota ei sovi merkityksellistää?

Mitään yksiselitteistä tai varmaa vastausta näihin kysymyksiin en uskalla antaa. Varmaa lienee vain se, että tutkijoilla, kriitikoilla ja muilla kirjallisuuden kentän toimijoilla pitäisi olla nykyistä enemmän rohkeutta käsitellä niitä kirjallisuuden ilmiöitä, jotka kumpuavat monikulttuurisuuden kaltaisista menneisyyden solmukohdista ja nykypäivän haasteista.

### **Suomalaiset kahden maan ja kahden kulttuurin kirjailijat**

Tarve puhua monikulttuurisuudesta viittaa osaltaan ajatukseen, että nyt olisi tapahtunut yhtäkkinen muutos, että Suomi olisi yhtäkkiä muuttunut monikulttuuriseksi ja että

maamme ennen olisi ollut yksikulttuurinen (myös Huttunen et al. 2005, 22), mikä ei tietenkään pidä paikkansa. Kyse on pikemminkin siitä, että homogeenisen suomalaisuuden rakentaminen on ollut poliittinen konstruktio, jossa erilaisuutta on pyritty järjestelmällisesti minimoimaan (Ronkainen 2006, 245). Suomi ei ole aikaisemminkaan ollut sellainen sulkeutunut yhtenäiskulttuuri kuin nationalisesti väritynyt tulkinta menneisyydestä on antanut ymmärtää (Huttunen et al. 2005, 10). Monet ihmiset on kasvatettu ja kasvatetaan edelleen kahdella tai useammalla kielellä, ja maahanmuuttoa on sitäkin erilaista (niin työ, taiteellisen vapauden kaipuu kuin avioliitto ovat aina liikuttaneet ihmisiä maasta toiseen ja tekevät sitä edelleen). On kirjailijoita, jotka kirjoittavat kahdella kielellä tai aivan muulla kuin äidinkielellään. Jotkut puolestaan elävät kahdessa maassa tai Sofi Oksasen tavoin kahdessa kulttuurissa mutta kirjoittavat yhdellä kielellä.

Aino Kallaksesta, Hella Wuolijosta ja Pentti Saarikoskesta lähtien suomalaisiksi kirjailijoiksi on luettu kahdessa tai useammassa maassa ja kulttuurissa eläneitä kirjailijoita, mutta silti tätä tosiasiaa on liian harvoin tutkimuksessa varsinaisesti problematisoitu. Ainakaan näiden mainittujen kirjailijoiden kohdalla tilanne ei ole antanut aihetta mihinkään erityisiin nimikkeisiin tai epiteetteihin. Jos tätä seikkaa ei 2000-luvulla edelleenkään käsitellä, tullaan väistämättä sitoutuneeksi nationalistisiin, kolonialisoiviin yksikielisyyden ja -kulttuurisuuden ihanteisiin sekä samalla jatkaneeksi vuosikymmeniä kestänyttä tapaa häivyttää suomalaisten väliset kulttuurierot, tehdä ne näkymättömiksi.

*Kirjoitus perustuu Helsingin yliopistossa Monikulttuurisuus ja historia virolaisessa kirjallisuudessa -seminaarissa 20.11.2009 pidettyyn esitelmään.*

## Viitteet

<sup>1</sup> Monikulttuurisuus-käsitteen käyttöä arvostelevat tutkijat viittaavat muun muassa siihen, että monikulttuurisuudeksi ymmärretään usein monien kulttuuriltaan toisistaan poikkeavien ryhmien samanaikainen olemassaolo ja rinnakkaiselo. Ryhmät nähdään siis selkeästi toisistaan erottuvina yksikköinä, ja rajat piirtyvät liian selkeiksi eikä sosiaalisen vuorovaikutuksen monimutkaisuutta oteta huomioon. (Huttunen, Löytty & Rastas 2005, 20; Martikainen, Sintonen & Pitkänen 2006, 14.)



**Lähteet**

S= OKSANEN, SOFI 2003: *Stalinin lehmät*. Helsinki: WSOY.

GRÖNDAHL, SATU 2007: Identity Politics and Construction of 'Minor' Literatures. Multicultural Swedish Literature at the Turn of the Millenium. – *Multiethnica nr 30/2007*, 21–29.

HANSEGÅRD, NILS-ERIK 1990: *Norrbottnens språkfrågan. En återblick på halvspråkighetsdebatten*. Uppsala: Uppsala universitet, Centrum för multietnisk forskning.

HUTTUNEN, LAURA & LÖYTTY, OLLI & RASTAS, ANNA 2005: Suomalainen monikulttuurisuus. Paikallisia ja ylijäisiä suhteita. Teoksessa *Suomalainen vieraskirja. Kuinka käsitellä monikulttuurisuutta*. Toim. Anna Rastas & Laura Huttunen & Olli Löytty. Tampere: Vastapaino. 16–40.

JÄRVINEN, ELINA 2007: Hän. Sofi Oksanen. – *Suomen Kuvalehti 10/2007*, 60–65.

KELLMAN, STEVEN G. 2000: *The Translingual Imagination*. Lincoln & London: University of Nebraska Press.

KONGSLIEN, INGEBORG 2007: New Voices, New Themes, New Perspectives: Contemporary Scandinavian Multicultural Literature. – *Scandinavian Studies 2/2007*, 197–221.

LINDGREN, KLAUS & LINDGREN, ANNA-RIITTA 2005: Språkbyten bland ståndspersonerna i storfurstendömet i Finland. Teoksessa *Svenskt i Finland – Finskt i Sverige 1. Dialog och särart. Människor, samhällen och idéer från Gustav Vasa till nutid*. Toim. Gabriel Bladh & Christer Kuvaja. Helsingfors: Svenska litteratursällskapet. 256–319.

LEHTONEN, HEINI 2008: Maahanmuuttajataustaisten koululaisten monet kielet. Teoksessa *Nuoret kielikuvassa. Kouluikäisten kieli 2000-luvulla*. Toim. Sara Routarinne & Tuula Uusi-Hallila. Helsinki: SKS. 103–124.

MARTIKAINEN, TUOMAS & SINTONEN, TEPPO & PITKÄNEN, PIRKKO 2006: Ylijäinen liikkuvuus ja etniset vähemmistöt. Teoksessa *Ylijäinen kulttuuri. Etnisyys Suomessa 2000-luvulla*. Toim. Tuomas Martikainen. Helsinki: SKS. 9–41.

NISSILÄ, HANNA-LEENA 2007: Jälkikoloniaalinen naiskirjoitus – Suomalaisen kirjallisuuden uudet tulokkaat. Teoksessa *Kolonialismin jäljet. Keskustat, periferiat ja Suomi*. Toim. Joel Kuortti & Mikko Lehtonen & Olli Löytty. Helsinki: Gaudeamus & Helsinki University Press. 209–226.

NISSILÄ, HANNA-LEENA 2009: Ranya ElRamly ja *Auringon aseman* vastaanotto. – *Kulttuurintutkimus 26:1*, 39–53.

PAVLENKO, ANITA 2005/2007: *Emotions and Multilingualism*. Cambridge etc.: Cambridge University Press.

- RANTONEN, EILA 2006: Kirjallisia tuliaisia: maahanmuuttajakirjallisuus kulttuurien välissä. Teoksessa *Fiktiota! Levottomat genret ja kirjaston arki*. Toim. Kaisa Hypén. Helsinki: BTJ Kirjastopalvelu. 121–135.
- RANTONEN, EILA 2009: Muuttavatko maahanmuuttajat suomalaisen kirjallisuuden? *Kiiltomato.net* (6.11.2009). <http://www.kiiltomato.net/?cat=editorial> (23.11.2009).
- RONKAINEN, JUSSI 2006: Monikansalaisuus ja monimuotoistuva suomalaisuus. Teoksessa *Ylirajainen kulttuuri. Etnisyys Suomessa 2000-luvulla*. Toim. Tuomas Martikainen. Helsinki: SKS. 237–256.
- SKUTNABB-KANGAS, TOVE 1981: *Bilingualism or Not: the Education of Minorities*. Käänt. Lars Malmberg & David Crane. Clevedon: Multilingual Matters LTD.
- THISTED, KIRSTEN 2002: Som spæk og vand? Om forholdet mellem Danmark og Grønland set fra den grønlandske litteraturs synsvinkel. Teoksessa *Litteraturens grænsländ. Invandrar- och minoritetslitteratur i nordiskt perspektiv*. Toim. Satu Gröndahl. Uppsala: Uppsala universitet, Centrum för multietnisk forskning. 201–240.
- VALLENIUS, ERKKI 2002: Finska invandrares ångest och skam i skönlitterär gestaltning. Teoksessa *Litteraturens grænsländ. Invandrar- och minoritetslitteratur i nordiskt perspektiv*. Toim. Satu Gröndahl. Uppsala: Uppsala universitet, Centrum för multietnisk forskning. 231–240.
- WENDELIUS, LARS 2002: *Den dubbla identiteten. Immigrant- och minoritetslitteratur på svenska 1970–2000*. Uppsala: Uppsala universitet, Centrum för multietnisk forskning.

*Sirkka Knuutila*

## **Kolonialismin traumasta kriittiseksi fiktioksi: Marguerite Durasin Intia-sykli**

Miksi psyykinen trauma on yhtäaikaa sanoin kuvaamaton ja kauhistuttava, mutta imee katkeran suloisesti puoleensa? Trauman symbolisesta saavuttamattomuudesta on keskusteltu vilkkaasti viisitoista vuotta kirjallisuudentutkimuksessa, filosofiassa ja psykiatriassa. Katastrofin kokemus on nähty tärkeänä kielellisen ilmaisun ongelmapesäkkeenä, johon liittyy myös – usein perin abstraktisti – subliimin aihepiiri. Samalla tiedetään, että varhainen haavoittuneisuus altistaa akuutisti traumatisoituneen ihmisen juuttumaan oireisiinsa, jolloin hän joutuu psykososiaalisesti lamauttavaan, usein itse-tuhoiseen noidankehään (ks. Paivio & Pascual-Leone 2010, 5–6).

Aivan näin huonosti ei käynyt Marguerite Durasille (1914–1996), joka teki kokemuksistaan aasialaisessa kolonialismissa elämän mittaista fiktiota. Monografiani *Fictionalising Trauma: The Aesthetics of Marguerite Duras's India Cycle* (2009a) tarkastelee Durasin Intia-sykliä (1964–1976) postkoloniaalisesta näkökulmasta hänen historiallista taustaansa vasten. Tutkin teossarjan tyylikeinoja kognitiivisen narratologian välinein historiallisen trauman prisman läpi (LaCapra 2001, 2004). Valinnallani haluan tarjota kontekstuaalisen vaihtoehdon kapeille psykoanalyttisille tulkinnoille, joita Durasista ja Intia-syklin teoksista on tehty riittämiin 1970-luvun lopulta asti. Sarja käsittää romaanit *Le ravisement de Lol V. Stein* (1964), *Le Vice-consul* (1966) ja *L'amour* (1971), näytelmän *India Song* (1973) sekä elokuvat *La Femme du Gange* (1973), *India Song* (1974) ja *Son nom de Venise dans Calcutta désert* (1976) käsikirjoituksineen.

Duras syntyi ja kasvoi ranskalaisten kolonialistien lapsena monikulttuurisissa oloissa Kambodžassa ja Annamissa (Etelä-Vietnamissa), jotka muodostivat osan eksoottista konstruktiota nimeltä 'Ranskan Indokiina'. Syklissään Duras käsittelee eurooppalaisen imperialismin rakenteellista väkivaltaa Aasiassa suhteessa omiin kokemuksiinsa nälästä, fyysisestä pahoinpitelystä ja prostituutiosta. Toisen maailmansodan tapahtumat Euroopassa avasivat uudella tavalla hänen lapsuutensa puutuneet haavat. Sodan aikana Duras synnytti kuolleen lapsen, mikä on naiselle äärimmäisen traumaattinen kokemus. Hän näki vuonna 1945 läheltä holokaustin jäljet aviomiehensä Robert Antelmen palatessa Dachauista kotiin nälkäkuoleman kielissä. Myös Durasin entinen esimies ministeri Georg Mandel, jonka alaisena hän oli kirjoittanut ranskalaista siirtomaavaltaa ihan-  
noivan *L'Empire Français* -teoksen (1940), syrjäytettiin ja teloitettiin natsien toimesta sodan lopulla (Winston 2001, 14–18).

Väitökseni selvittää, millaisin retorisin keinoin Duras muuntaa traumaattisia muistikuviaan sikermäksi progressiivisesti eteneviä tarinoita purkaakseen rasistisia ja seksistisiä diskursseja ja käytänteitä. Otan kriittisen etäisyyden 1970–80-lukujen Duras-tutkimuksen tautologiseen freudilais-lacanalaiseen jargoniin, mutta pidän psykoanalyysin saavutuksia arvossa traumateorian pohjana. Jätin alkuun transhistorialliset, metafysiset kysymykset koskematta, mutta lähiluku näytti, miten Durasin figuurit suorastaan pakottavat niihin kerronnan edetessä. Durasin estetiikan kliinistä depressiota vastustavista piirteistä tuli oleellinen osa väitökseni tulosta. Kävi ilmi, että Intia-syklin muunteleva tyyli on kaukana sekä yksioikoisesta oidipaalisesta melodraamasta että oletetusta tyhjästä melankoliasta hulluuden ja kuoleman rajoilla modernille ominaisena tilana (ks. Kristeva 1987). Nimitän Durasin antiproustilaista taidetta mieluummin dynaamiseksi surun läpityöstämiseksi, jota hän toteutti Barthes'in intentionaalisen affektin tapaan.

### Duras ja kolonialismin trauman muunnelmat

Kun 60-luvulla kolonialismi alkoi purkautua, Duras palasi kokemuksiinsa Aasiassa uudella tavalla. Vuonna 1950 hän oli julkaissut realistisen romaanin *Un barrage contre le Pacifique*, jolle povattiin jopa Goncourt-palkintoa. Nyt elettiin poliittisesti muuttunutta aikaa, joten epäilevästä kritiikistä oppia ottaneena kirjailija muokkasi muistonsa postmoderniin tyyliin Intia- ja Vietnam-sykleissä. Jälkimmäisen sarjan tärkein teos on Goncourt'in saanut romaani *L'amant* (1984, *Rakastaja* 1987), jonka kuvitteellisia ulottuvuuksia olisi kiintoisaa tulkita Durasin päiväkirjamaisten *Sodan vihkojen* (2006/2008) avulla (ks. Knuutila 2009b).

1990-luvun alun tulkinnat Durasin teosten sarjallisuudesta loivat kuvaa hänen tyyliinsä lajisiirtymistä ja interfiguraalisuudesta (Hill 1993; Cohen 1993). Kirjoitassani silloin pro graduani *Varakonsulista* Duras-tutkija Franciska Skuttan ohjauksessa tulin tietoiseksi syklisen muuntelun merkityksistä. Tajusin *India Song* -elokuvan avantgardistiseksi toisinnoksi *Varakonsuli*-romaanin juonikuviosta, jolla Duras kuvasi epätoivoisia ranskalaisia – Anne-Marie Stretterii ja Lahoren varakonsulia – brittiläisessä Intiassa. Elokuvan permutatiivinen suruseremonia sulautti kolonialistisen menneisyyden ja nykyhetken oudon moniselitteisesti yhteen. Edelleen pienoisoromaani *L'amour* paljastui hylättyjen Lol V. Steinin ja kambodžalaisen kerjäläisnaisen tarinoiden painajaismaiseksi jatkoksi, jonka loppukohta sisälsi riipaisevia eksistentiaalisia näkyjä. Mutta vaikka tiedostin Intia-sykliä läpäisevät kaksi tarinalinjaa, vasta traumateorian avulla pystyin hahmottamaan, miten etnisen/sukupuolisen syrjinnän ja itsetuhoisen imperialismin kaksoisstrategia Durasilla toimi.

Huolimatta Durasin elämäntyön historiallisista elementeistä psykoanalyttinen tutkimus sivuuttaa kolonialistisen kontekstin ja siitä versoilevat motiivit ja teemat. Duras on redusoitu naisen seksuaalisuuden kirjailijaksi, jota – varsinkin Lol V. Steinia – on

luettu yhä uudelleen Freudin oidipaalisten kolmioiden ja kliinisen 'hysterian' sekä Lacanin 'halun', 'puutteen' ja 'aukon' teoreettisessa kehyksessä. Automatisoitunut, historiaton lukutapa ohentaa näkemystä Durasin retoristen keinojen kumouksellisuu-  
desta, kun hänen tyyliään lingvistiksi eritellään erilaisissa kollokvioissa ja seminaareissa. Vaikka kirjailijan toistuvien ilmoitusten mukaan hänen taiteensa poliittinen päämäärä oli vastustaa rasismia, ihmetellään, missä poliittisuus hänen teksteissään näkyy, samalla kun kirjallisuudenhistoriat sijoittavat hänet yhä *l'écriture féminine* edustajaksi.

Päästäkseni kiinni antirasismin teemaan väitökseni tarkastelee Durasin syklistä estetiikkaa Dominick LaCapran historiallisen trauman ja kriittisen traumatyön käsittein. Historiallisen trauman käsite kohdistaa valokeilan itse traumakokemukseen. Etuna on, että kun traumakertomus sidotaan aikaan ja paikkaan, sekä kirjoittaja että lukija-tutkija ymmärretään sen tapahtumien historiallisiksi todistajiksi. Tutkimuksen kuluessa huomasin, että transhistoriallinen trauma – ihmisen kuolevaisuus, eläinluonne, kieleen astumisen mysteeri, sukupuoliuus, yleinen aporia ja muut metafysiset ongelmat – kutoutuvat monin tavoin Durasin traumafiktioon. Tämä vahvistaa LaCapran kiistellyn kahtiajaon historiallinen/transhistoriallinen komplementaariseksi jatkumoksi.

Halusin tutkimuksessa myös päivittää traumaattisen muistin teoriaa, koska nykyinen neuropsykologinen tutkimus on tuonut siihen uutta tietoa, jota ei Caruthin (1995) monitieteisen trauma-antologian aikaan ollut käytettävissä. Tätä ei oteta huomioon Patricia Waughin vuonna 2006 toimittamassa kirjallisuusteorian käsikirjassakaan (Luckhurst 2006). Valintani edellytti subjektiivisuuden (*selfhood*) postrationaalista määrittelyä 2000-luvun emotiotutkimuksen ja interpersoonallisen simulaatioteorian mukaisesti (Hari & Kujala 2009; Knuutila 2010, painossa). Yhdistin traumateoriaan ne kognitiivisen kirjallisuudentutkimuksen suuntaviivat, jotka vedettiin *Poetics Today* -lehdessä vuosina 2003–2004, ja täydensin niitä lähestymistavan myöhemmillä kehityksillä (ks. Miall 2006).

### **Kehollinen mieli ja traumaattinen muisti: lähtökohtia**

LaCapran tärkein idea on vastustaa sentimentalisoivaa ja lukitsevasti sovittavaa traumakerrontaa. Kriittisen traumafiktio-  
teoriaa ovat kehittäneet Michael Rothberg (2000) ja Anne Whitehead (2004). Kumpikin luo tutkimuksellaan laajan pohjan trauman fiktionaalisoinnin estetiikalle, Rothberg lähtien holokaustikertomuksista ja Whitehead kotiväkivallan, kolonisoinnin ja orjuuden kuvauksista (ks. Knuutila 2006, 31–36). Tärkeintä kriittisessä traumafiktiossa on, että se väkivaltaviihteestä poiketen luki-  
jalle tilaisuuden samastua trauman kokeneeseen, mutta myös vetää tämän oirekuvaan itsereflektiivistä etäisyyttä ilman sovittavaa totalisointia. Tutkimukseni mukaan näiden kahden strategian jatkuva vuoroliike toteutuu Durasin Intia-syklissä rikkaalla ja vai-  
kuttavalla tavalla, samalla kun pohdittavaksi tulevat valistuksen kompakti subjektiivisuus,

eurooppalainen (valkoinen) ylemmyys ja jatkuvan edistyksen harha.

Sosiaalinen neurotiede on 2000-luvulla täydentänyt tietoaamme mielen toiminnan muuttumisesta äkillisen ylivoimaisen kokemuksen aikana. Akuutti psyykkinen trauma on emotionaalinen häiriötila, jonka aikana inhimillinen muistaminen muuttuu ns. traumaattiseksi muistiksi keskiaivojen toiminnallisen salpautumisen takia. Silloin verbaalinen, narratiivinen muisti irtoaa trauman moniaistisesta muistikuvasta, joten mieli alkaa käsitellä trauman jähmettynyttä kuvaa paralleelista mutta mykästi kahdella tasolla: kuvallis-aistimellisesti ja kielellis-narratiivisesti. Kuten neurologi Pierre Janet 1920-luvulle tultaessa osoitti, trauma purkautuuikin helpoimmin sosiaalisena draamana arkisissa suhteissa (*re-enactment*). Tästä (Lol V. Steinin) 'acting outista' on jatkuvaa häiriötä kokijalle, hänen lähiympäristölleen ja jälkeläisilleen. Siksi toisistaan irronneet aistimuisti ja narratiivinen muisti on integroitava yhteen emotionaalisessa traumatyössä.

Edellä kuvattu liittyy läheisesti ajatukseen kehollisesta mielestä (*embodied mind*), jota kognitiivisessa psykologiassa on kehitelty 1970-luvulta asti ja jota uudet neurotieteen menetelmät täydentävät (Damasio 1996, 2000). Tiivistettynä: *kehollisen mielen rationaalisuus toteutuu vain emotionaalisisa aivoissa*. Malli ei sulje pois psykoanalyysin saavutuksia, vaan tuoreuttaa ja tarkistaa Freudin käsityksiä; niin mieli kuin aivotkin käsitetään nykyisin plastisiksi eli jatkuvasti muovautuviksi. Tämän postrationaalisen teorian tärkeimpiä teesejä on kehollisen mielen kyky jäljitellä toisen ihmisen nonverbaalisti ilmaisevia asenteita, emootioita ja aikeita (Hari & Kujala 2009). Trauman taiteiden yhteydessä se merkitsee toisen kokemusta kuuntelevaa, kehossaan toista ihmistä simuloivaa, empaattista lukija-katsojaa (Keen 2007). Itsessään interpersoonallisuus ei ole uutta, mutta vastavuoroisen fyysisen peilauksen idea pakottaa kysymään, mihin psykoanalysoitavan henkilön monologiseksi pakotetulla puheella analyttikon hiljaa tulkitsemana ylipäänsä mennään.

### Trauman kriittisestä fikcionalisoinnista: samastuminen ja etäännytytys

Tähän asti monitieteinen traumatutkimus on psykoanalyttisin perustein toistanut trauman tukahdutettua luoksepääsemättömyyttä, jolloin sanoin tavoittamaton 'ylevä' tahtoo jäädä ruumittomaksi (*disembodied*) ilmiöksi. Sen sijaan kun traumaattinen kokemus sidotaan taiteellisessa prosessissa verbaaliseen ja elokuvalliseen merkkiin, se ei tuhoa keskustelua subliimista, vaan antaa sille uusia ulottuvuuksia. Tämä johtuu siitä, että suurimmassa osassa traumaattisia kokemuksia trauman muistikuva sijaitsee niin sanotussa adaptiivisessa tiedostamattomassa (varhaisen Freudin 'esitietoisessa'), josta se spontaanisti tunkee tietoisuuteen. Muistikuvat ovat kielen ulottuvilla, koska ne eivät ole totaalisen dissosiaation muurin takana kuin kaikkein vaikeimmissa traumaissa.

Trauman läpityöstö taiteeksi voi tapahtua vasta viiveen (Freudin *Nachträglichkeit*) jälkeen. Kun kuvallis-kielellinen rinnakkaisprosessointi käynnistyy – Durasilla tavalli-

sesti pimeässä kirjoittaen – symbolinen vastine trauman muistikuvalle yleensä löytyy, jolloin siihen latautunut eriytymätön ahdistus ja pelko ovat työstettävissä siedettäväiksi tunteiksi kuten adaptiiviseksi vihaksi ja luopumisen suruksi. Esitänkin Intia-syklin lähiluvun avulla, että trauman symbolinen sitominen on ytimeltään emotionaalisesti muuntuva, liikkuva prosessi, jossa kirjaimellinen metonyyminen merkki vapauttavasti metaforisoituu progressiivisen toiston avulla.

Yleensä trauman jäätyneestä aistimuistikuvasta valikoituu sen kielelliseksi korrelaatioksi kaikkein kivuliain kirjaimellinen yksityiskohta, joka on latautunut kahdenlaisella pelolla: elämän kauhulla ja kuoleman kauhulla (ks. Virginia Woolfin teoksissa, *Nalban-tian* 2003, 80). Intia-syklissä 'lepra', varsinkin tunnottomaksi ja hulluksi tekevä 'aivo-lepra' on Durasin käyttämä metonymia, joka kuvastaa valkoisten kolonialistien pelkoa rationaalisen hallinnan menetystä kohtaan. Myös hylätty henkilö ja hänen psyko fyysiset oireensa toimivat Durasin tekstissä tällaisena Rothbergin 'traumaattisena indeksinä', kuten raikatun kerjäläistyön raskaana oleva vatsa ja pohjaton nälkä, jotka muistuttavat häntä (ja lukijaa) pakomatkan syystä eli siirtomaavallan harjoittamasta taloudellisesta riistosta. Rinnakkaisena kerjäläiselle hylätty 'Lol V. Stein' oireineen heijastaa pikkuporvarillisen kontrollin ja arvomaailman seurauksia. Samoin traumapaikkojen nimet, kuten itsemurhaa yrittäneen varakonsulin 'Lahore', kerjäläisen kotikylä 'Battambang', Anne-Marien 'Savannakhet' ja Lolin 'kasino' imevät itseensä kaksinaista kauhua, joka fantasian myötä alkaa muuntua.

Kriittisessä traumafiktiossa traumaattiset indeksit tarjoavat lukijalle emotionaalisen samastumisinnan kuvitteellisen sankarin tai sankarittaren kanssa. Oleellista on, että kuvitteellisessa toistossa trauman merkit eivät pysy stabiileina, vaan niiden alkuperäinen tunnelataus purkautuu moninaiseksi tunnekirjoksi. Aaltomaisesti toistavan muuntelun edetessä kukin avainmetonymia väistämättä metaforisoituu, kun se sijoitetaan uusiin tekstiympäristöihin. Metaforisella tasolla löytyvien vapauttavien tunteiden ansiosta metonyymisen kerronnan kangistava kirjaimellisuus murtuu uuden kognition hyväksi. Durasin progressiivinen, teoksesta toiseen siirtyvä kuvasto noudattaa hyvin näkyvästi tätä traumaattisten oireiden ja katekoituneitten objektien dynaamisesti luovaa toistomallia, hyvänä esimerkkinä melodian 'India Song' moninainen postkoloniaalinen merkityskirjo.

Samastuminen yksin ei kuitenkaan riitä muuttamaan trauman jähmettyneitä kuvia eläväiksi ja siedettäväiksi, vaan tarvitaan myös etäännyttämistä, jotta depressiivinen traumaan takertuminen voidaan estää. Kun Duras rakentaa Intia-syklinsä kaksi rinnakkaista tarinalinjaa – hylättyjen nuorten naisten tarinan ja itsetuhoisten kolonialistien draaman – hän käyttää hyväkseen erilaisia postmodernille kirjallisuudelle ja elokuvalla tyypillisiä itser reflektiivisiä tekniikoita, kuten metafiktiivisiä rakenteita ja kuvitteellisten kertojien itsekomentoivaa ääntä. Etualaistettu vieraannuttaminen herättää lukijan huomaamaan

kunkin diskurssin keinotekoisuuden luonteen. Nimenomaan tämä piirre tekee Durasista postmodernin kirjailijan ja elokuvaohjaajan.

Kerrontaa kyseenalaistavat metatekniikat toistuvat läpi Intia-syklin kahtena, kierroksesta toiseen uudistuvana säikeenä. Ensimmäinen alkaa *Lol V. Steinin elämän* äärimmäisen häilyvästä interpersoonallisesta kerronnasta, etenee *Varakonsulin* 'Mimicry of Man'-tyyppiseen postkoloniaaliseen sisäkertomusrakenteeseen ja irtoaa näistä *L'Amourin* kirjaimellisen draaman allegorisuuteen. Toinen itsereflektiivinen säie muodostuu valkoisen seurapiirin etäännyttävästä kuorosta, jota voi seurata *Varakonsulin* kehyskertomuksesta *India Song* -näytelmän kautta samannimiseen elokuvaan, joissa kuoroa kommentoi ajattomien äänten *voice over* -dialogi. Yhdistelmä siirtyy ääninauhassa *Son nom Venise* -elokuvaan antaen sen uuteen kuvamateriaaliin kriittisiä lisämerkityksiä. Duras ei näin ollen toteuta ainoastaan spontaania 'naiskirjoitusta', vaan arvioi jokaista käyttämäänsä kerronstrategiaa uudelta metatasolta *ad infinitum*.

### Tuloksia ja kysymyksiä

Duras on siirtänyt ranskalaiset siirtomaavirkamiehensä brittien hallitsemaan Intiaan, jolloin hänen kritiikkinsä kohteeksi tulee taloudellisessa valtakamppailussa toisiinsa kietoutunut ranskalainen ja brittiläinen imperialismi. Olen lähilukenu Intia-syklissä kolmea aihetta. Ensimmäisenä on todistajuuden ongelma, joka riisuu alasti ja purkaa valkoisen mieskertojan subjektiivisuuden eurooppalaisia perusteita. Toiseksi analysoin hullen naisen troopin kumouksellista käyttöä, jonka avulla Duras vastustaa naista alistavia käytäntöjä yli kulttuurirajojen. Kolmanneksi seuraan itsetuhoisten kolonialistien non-verbaalia viestintää, jonka avulla sankaripari valkoisen seurapiirin stigmoivan katseen alla lähestyy salaa toisiaan empaattisen interpersoonallisen simuloinnin kautta.

Duras kuvaa tarkkasilmäisesti rasistisen katseen ja nonverbaalin poissulkemisen käytäntöjä. Hän tarkastelee oidipaalisia kolmioita epämääräisen 'halun' sijasta eroottisen kilpailun tarttuvana ja haavoittavana sosiaalisena mimesiksenä. Intia-sykli kutsuu myös näkemään romanttisen formulon trooppina, jolla Duras havainnollistaa eurooppalaisen ylemmysajattelun rasistisia ja seksistisiä vastakkaisuuksia. Aivan kuin elokuvan *Hiroshima mon amour* käsikirjoituksessa (1960), hän käyttää syklissä yksilötraumaa kollektiivisen trauman kuvaamiseen ja rasismien ideologisten perusteiden falsifiointiin. En ota tutkimuksessani kantaa hankalaan kysymykseen, täyttäisikö käsite 'traumafiktio' genren tunnukset – niin moninaista on traumafiktio holokaustista kotiväkivaltaan ja ekokatastrofeista terroritekoihin. Tutkimuksessani trauma on työkalu, joka antaa Durasin toiston estetiikasta dynaamisen tulkinnan. Tärkeintä on huomata, että fiktionalisointi on välttämätöntä, kun työestetään yksilöllistä ja kollektiivista katastrofia ja uudistetaan kulttuurista muistia.



*Puheenvuoro pohjautuu kirjoittajan yleisen kirjallisuustieteen väitökseen, joka tarkastettiin Helsingin yliopistossa 12.12.2009.*

## Lähteet

- CARUTH, CATHY 1995: *Trauma. Explorations in Memory*. Baltimore & London: Johns Hopkins University Press.
- COHEN, SUSAN D. 1993: *Women and Discourse in the Fiction of Marguerite Duras. Love, Legends, Language*. London: The Macmillan Press Ltd.
- DAMASIO, ANTONIO 1996: *Descartes' Error: Emotion, Reason, and the Human Brain*. New York: Macmillan Publishers Inc.
- DAMASIO, ANTONIO 2000: *The Feeling of What Happens: Body, Emotion and the Making of Consciousness*. London: Vintage.
- HARI, RIITTA & KUJALA, MIILAMAARIA V. 2009: Brain Basis of Human Social Interaction: From Concepts to Brain Imaging. – *Physiological Reviews* 89/2, 453–479.
- HILL, LESLIE 1993: *Marguerite Duras: Apocalyptic Desires*. London & New York: Routledge.
- KEEN, SUZANNE 2007: *Empathy and the Novel*. Oxford & New York: Oxford University Press.
- KNUUTTILA, SIRKKA 2006: Kriisistä sanataiteeksi: traumakertomusten estetiikkaa. – *Avain* 4/2006, 22–42.
- KNUUTTILA, SIRKKA 2009A: *Fictionalising Trauma. The Aesthetics of Marguerite Duras's India Cycle*. Helsinki: Helsinki University Press. <http://urn.fi/URN:ISBN:978-952-92-6405-6>
- KNUUTTILA, SIRKKA 2009B: Kuvittelun vapa(ut)us. Marguerite Duras: *Sodan vihkot ja muita kirjoituksia*. [*Cahiers de la guerre et autres textes*, 2006]. – *Kritiikki. Nuoren Voiman kirjakatsaus I*, 124–127.
- KNUUTTILA, SIRKKA 2010: Sounding Out the Core. The Embodied Self and Wordless Knowing. Teoksessa *(Re)constructions of Subjectivity*. Toim. Lutz Showalter & Stefanie Schäfer & Jan Kucharzewski. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier. (Painossa.)
- KRISTEVA, JULIA 1987: *Soleil noir. Dépression et mélancholie*. Paris: Gallimard.
- LACAPRA, DOMINICK 2001: *Writing Trauma, Writing Loss*. Baltimore & London: Johns Hopkins University Press.
- LACAPRA, DOMINICK 2004: *History in Transit: Experience, Identity, Critical Theory*. Ithaca & London: Cornell University Press.
- LUCKHURST, ROGER 2006: Mixing Memory and Desire: Psychoanalysis, Psychology, and Trauma Theory. Teoksessa *Literary Theory and Criticism*. Toim. Patricia Waugh. Oxford: Oxford University Press, 497–507.

- MIALL, DAVID S. 2006: *Literary Reading. Empirical and Theoretical Studies*. New York: Peter Lang Publishing.
- NALBANTIAN, SUZANNE 2003: *Memory in Literature. From Rousseau to Neuroscience*. Hampshire & New York: Palgrave Macmillan.
- PAIVIO, SANDRA & PASCUAL-LEONE, ANTONIO 2010: *Emotion-Focused Therapy for Complex Trauma. An Integrative Approach*. Washington DC: American Psychology Association.
- ROTHBERG, MICHAEL 2000: *Traumatic Realism. The Demands of Holocaust Representation*. Minneapolis & London: University of Minnesota Press.
- WHITEHEAD, ANNE 2004: *Trauma Fiction*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- WINSTON, JANE BRADLEY 2001: *Postcolonial Duras. Cultural Memory in Postwar France*. New York & Hampshire: Palgrave.

## Puheen vaikutelma roolirunossa

Katja Seutu: *Olla elävän sanat. Roolirunon laji Maila Pylkkösen teoksessa* Arvo. Vanhaäiti puhuu runonsa. Helsinki: SKS, 2009. 248 s.

Maila Pylkkönen (1931–1986) kehitti merkittävällä tavalla suomalaista runoutta modernismista kohti vapaasti assosioivaa, puheenomaista ilmaisua. Hänen tuotantonsa on osa puhekielen ja kommunikaatioteemojen esiinmurtautumista suomalaisessa kirjallisuudessa 1950- ja 60-lukujen taitteessa. Pylkkösen tuotannolle luonteenomaisia ovat roolirunot, joissa annetaan puheenvuoro eri-ikäisille naisille. Hän osallistui tällä tavoin neuvotteluun naisen roolista ja yhteiskunnallisesta asemasta. Tuotantonsa aktiivisimmassa vaiheessa Pylkkönen oli tunnustettu lyyrikko, joka mainittiin usein Pentti Saarikosken rinnalla puherunon kehittäjänä. Tuotantonsa loppupuolella hän siirtyi ilmaisussaan kohti proosarunoa. Sitten Pylkkönen on painunut unohtuksiin, eikä akateemista tutkimusta hänen runoilijanlaadustaan ole muutamia artikkeleita lukuun ottamatta ilmestynyt. Nykyisin hänen tuotantonsa on erityisen ajankohtainen, sillä yksi runoilijaa toistuvasti kiinnostaneista aiheista on vanhuus ja siihen liittyvät kysymykset elämän arvosta ja mielekkyydestä.

Katja Seudun väitöskirja *Olla elävän sanat* on tervetullut avaus Pylkkösen tutkimukseen. Tutkimus keskittyy Pylkkösen kolmanteen runoteokseen *Arvo*.

*Vanhaäiti puhuu runonsa* (1959). Teos on vanhaäidin, ikäänntyneen, sekä fyysisesti että henkisesti hauraan naisen monologi. Siinä temaattisesti toisiinsa kytkeytyvät runot piirtävät muistikuvia pitkän elämän varrelta. Seudun kiinnostuksen kohteena ovat Pylkkösen tuotannon tunnusomaisimmat piirteet: roolirunon lajin hyödyntäminen ja puheenomaisuus. Hän määrittelee tutkimustehtäväkseen selvittää, millaiseen poeettiseen taustaan *Arvon* roolirunoilmaisu liittyy Pylkkösen tuotannossa, kuinka roolirunon lajipiirteet teoksessa toteutuvat ja millaisin keinoin puheen illuusio tuotetaan. Tavoitteena on tutkia myös *Arvon* lajitaustoja ja kirjallisuushistoriallista asemaa.

Seudun tutkimus on sekä aineistoltaan että käsittelytavaltaan tiivis. Painopiste on *Arvon* rakenteen ja muodon tarkastelussa, ei niinkään temaattisessa tai tekstienvälisessä analyysissä. Vaikka roolirunon problematiikka liittyykin viimeaikaisessa kirjallisuudentutkimuksessa suosittuun kysymykseen lajista, lajiteoreettiset lähestymistavat eivät ole hänen työssään keskeisimpiä. Seutu on kiinnostunut *Arvosta* nimenomaan puheenomaisena roolirunona. Analysoidessaan *Arvon* puheenomaisuutta hän hyödyntää puhekieltä ja kielen vuorovaikutuksellisuutta koskevia teorioita. Näiden lisäksi hän nostaa esiin viimeaikaisessa kirjallisuudentutkimuksessa vähemmälle huomiolle jääneen runorytmin ja säerakenteen analyysin. Kielitieteellisistä keskustelukumppaneista mainittakoon esimerkiksi Lea Laitinen ja Jyrki Kalliokoski, rytmikan puolelta Jörgen Larssonin semanttista

rytmiä koskevat tutkimukset. Tutkimus etenee siten, että luvussa 2 määritellään roolirunon ja draamallisen monologin käsitteet. Luvussa 3 tarkastellaan puheenomaisuuden ja vanhuskuvausten kehittymistä Pyökkösen aiemmassa tuotannossa, erityisesti teoksessa *Jeesuksen kylä*. Johdattelevia lukuja seuraa lingvistisiä metodeja ja käsitteitä soveltava puheenomaisuuden analyysi (luvut 4–6). Luvuissa 7–8 *Arvoa* suhteutetaan roolirunon kansalliseen ja kansainväliseen traditioon sekä kirjallisuushistoriaan.

Seudun tutkimus on seikkaperäistä työtä, jossa kohde pyritään tekemään lukijalle tutuksi. Määritellessään roolirunoa ja draamallista monologia Seutu analysoi esimerkkirunoja niin kotimaisesta kuin englanninkielisestäkin kirjallisuudesta. Kurkistus *Jeesuksen kylään* laajentaa näkökulmaa Pyökkösen muuhun tuotantoon. Puheenomaisuuden analyysi on kuitenkin tutkimuksen ydin ja mielestäni sen ansiokkain osa.

Puheenomaisuuden analyysin keskeinen lähtökohta on, että teoksessa on hierarkkisesti erotettavissa runon minän, vanhaäidin, esittämän puheen taso ja sen yläpuolella oleva ”retorinen taso”. Retorisella tasolla ei ole ääntä teoksen fiktiivisessä maailmassa, vaan se vaatii rakenteellisten ja kielellisten yksityiskohtien tulkintaa. Oletus tällaisesta tasosta mahdollistaa sen selvittämisen, kuinka teoksen osat punoutuvat kokonaiseksi, arvomaailmaltaan yhtenäiseksi esitykseksi. Ajatus ”retorisesta tasosta” lähenee jossain määrin proosan tutkimuksesta tuttua sisäistelijän käsitettä.

Puheenomaisuuden analyysi etenee pienistä merkitysyksiköistä kohti laajempia. Liikkeelle lähdetään sanaston puhekielisyksistä ja periaatteista, joiden mukaan puheen merkitysyksiköt ketjuuntuvat toisiinsa ja muovaavat teokselle ominaista rytmiä ja säerakennetta. Tämän jälkeen siirrytään tarkastelemaan, kuinka assosioivasta puheesta jäsentyy laajempia ”runonäyttämöitä”, näkymiä vanhaäidin muistin kerroksiin. Luvussa 6 siirrytään teoksen kokonaisuuden ja ideologisten merkitysten käsittelyyn. Seutu korostaa, että nämä merkitykset syntyvät vuorovai-  
kutuksessa lukijan kanssa. Puheenomaisuuden analyysi paljastaa, millaisin kielellisin ja rakenteellisin keinoin Pyökkönen runot kuvaavat vanhan ihmisen heikenevää muistia. Analyysi tuo myös vivah-teikkaasti esiin Pyökkösen tavan kuvata vanhuksen tietoista ja pohtivaa suhdetta omaan terveyteensä, menneisyyteensä ja läheisiinsä. Tästä nousee *Arvon* eettinen pohjavire, vaade vanhan ihmisen oikeudesta määritellä itsensä ja suhteensa maailmaan. Erityisen kiinnostavia ovat tulkinnat siitä, miten deiktiset ilmaukset rakentavat runoissa vuorovaikutteista suhdetta lukijaan (116), ja miten erilaisissa pronomiivalinnoissa näkyy vanhaäidin affektiivinen suhtautuminen muistamaan-  
sa (71–76).

Vaikka Seudun tutkimus onkin pääosin vakuuttavaa analyysiä, muutamia kriittisiä huomautuksia teoksen kokonaisrakenteesta voidaan kuitenkin esittää. Luvussa 2 esitetty roolirunon ja draamallisen monologin käsitteiden esittely on laaja. Sen vuoksi hieman yllättää, että

*Arvon* lajiominaisuuksia analysoidaan niiden käsitteiden avulla vain niukasti, ja teosanalyysi keskittyy puheenomaisuuden lingvistiseen analyysiin. Johdannossa olisikin voinut selvittää tarkemmin roolirunon lajin ja valittujen kielitieteellisten tarkastelutapojen suhdetta.

*Arvon* lajitaustan käsittely luvuissa 7–8 tutkimus tekee kiinnostavan avauksen Pylkkösen tuotannon kirjallisuushistorialliseen tarkasteluun. Voidaan kuitenkin kysyä, olisiko noissa luvuissa ollut eduksi panostaa enemmän *Arvon* tulkitaan suhteessa historialliseen kontekstiin. Luvuissa selvitetään roolirunon esiintymistä sodanjälkeisessä modernistisessa runoudessa, Kiilan runoilijoiden teoksissa sekä 1960- ja 1970-lukujen suomalaisessa runoudessa. Kyse ei ole kuitenkaan *Arvon* tulkinnaista siten, että tarkasteltaisiin, mitä merkityksiä teos tuossa yhteydessä saa, tai miksi roolirunous noina aikakausina nousi merkittäväksi lajiksi. Painopiste on aiemman roolirunouden esittelyssä. Tästä syystä kontekstin käsittely jää puheenomaisuuden analyysiä kepeämmäksi.

*Olla elävän sanat* tekee kaksi tärkeää kirjallisuustieteellistä kontribuutiota. Ensinnäkin, tutkimus osoittaa kuinka puhutun kielen teorioiden ja käsitteiden hyödyntämisellä päästään kiinni niihin tekijöihin, jotka tekevät puheenomaisuudesta runoudesta puheenomaista. Toiseksi, tutkimus avaa kentän Maila Pylkkösen runouden tarkastelulle. Roolirunon problematiikka on yksi keskeinen näkökulma runoilijan tuotantoon, mutta siitä avautuu vielä monia selvittämistä kaipaavia

kysymyksiä. Millaisena naiseus Pylkkösen teoksissa määrittäyty? Kuinka ne osallistuvat keskusteluun vanhuudesta? Kuinka niiden merkitykset avautuvat suhteessa oman aikansa yhteiskunnallisiin keskustelunaiheisiin? Toivottavasti Seudun analyttinen ja hyvin kirjoitettu tutkimus innostaa Pylkkösen tuotannon monipuoliseen jatkotarkasteluun.

*Elina Arminen*

## Platsproblematik

Satu Koho: *Minun tuuleni, minun mereni. Koettu ja eletty paikka Joni Skiftesvikin martinniemeläisteoksissa*. Oulun yliopisto 2008. 240 s.

Under de två senaste decennierna smög sig begreppen plats (*place*) och rum (*space*) in i flera kulturella diskurser. Av dessa två står begreppet plats i fokus i Satu Kohos doktorsavhandling, där hon undersöker det hon kallar platsens tema i tre verk av Joni Skiftesvik. Platsen finns på riktigt, den heter Martinniemi och är ett litet kustsamhälle i närheten av Uleåborg. Martinniemi förenar Skiftesviks verk *Tuulenpesä* (1990), *Salli Koistisen talvisota* (1995) och *Kotikoivuinen mies* (1999). Alla tre följer ett liknande schema: huvudpersonerna är tvungna att fly hemifrån, de strävar efter ett bättre liv, men inser att de inte kan finna lyckoriket förrän de gjort upp med sitt förflutna. Martinniemi står i centrum och framträ-

der i avhandlingen även ovanligt visuellt, genom en brokig bilaga med fotografier, kartor och scheman.

Joni Skiftesviks författarskap är utpräglat platsförankrat och byggt upp kring livsöden både bundna till platser och i rörelse mellan platser. Havet är en arbetsplats och samtidigt en av de stora okända, samtidigt hotfulla och lockande koordinaterna i denna värld. För att komma åt platsproblematiken i Skiftesviks författarskap lånar Satu Koho sina centrala begrepp från den s.k. humanistiska geografin som utformades i början av 1970-talet som en motreaktion inom geografivetenskapen.

De första humanistiskt inriktade geograferna ansåg att för att förstå världen måste man också ta i betraktande upplevelser, erfarenheter, betydelser och värderingar. En by är inte bara en kvantitativt definierad punkt på kartan. De fenomenologiskt inriktade geograferna ville lyfta fram begreppet plats framom begreppet rum och således ge mer utrymme åt subjektivitet, betydelser och erfarenheter inom en traditionellt naturvetenskaplig, objektiv och kvantitativ vetenskap som geografin. Den humanistiska geografin har sina fenomenologiska rötter hos Heidegger och Husserl.

Det geografiska perspektivet företräds hos Satu Koho bl.a. av de internationella pionjärerna Edward Relph och Yi-Fu Tuan. I grunden ligger bl.a. Relphs *Place and Placelessness* (1976) och Yi-Fu Tuans *Space and Place: The Perspective of Experience* (1977). Den teoretiker som får mest utrymme i Satu Kohos avhandling är

ändå hennes ena handledare, den finske geografen Pauli Tapani Karjalainen. Karjalainen syns i avhandlingen framförallt via hänvisningar till de artiklar där han bygger upp resonemang som förenar upplevelsegrunden i humanistisk geografi och skönlitteratur.

Från den humanistiska geografin lånar Satu Koho bl.a. begreppen topofili, topofobi och spatial transcendens. Det sist nämnda syftar t.ex. på situationer då personer genom sina minnen ”förflyttar” sig till en annan plats i det förflutna eller genom sina drömmar till en plats för längtan i framtiden. Valen av begrepp visar att fokus är ställt på förhållandet mellan plats och identitet. Med på ett hörn i avhandlingen finns också Gaston Bachelards rummets poetik och Michel Foucaults begrepp heterotop. Dessutom tar Satu Koho in rumsliga aspekter av George Lakoffs och Mark Turners konceptuella metafor-teori.

Inget av de grundläggande begreppen i avhandlingen är primärt skapade inom litteraturvetenskapen. Karjalainens begrepp topobiografi, tycker jag själv att kunde ha fått en mer framträdande position i avhandlingen, inte minst för att begreppet i sig förenar geografi och litteraturvetenskap, topografi och narrativitet, plats, liv och berättande.

Utgångsläget i avhandlingen är avgränsat och fruktbart. Här finns en potential både att kartlägga en central del av Joni Skiftesviks författarskap och att bygga upp en avhandling där en specifik plats, Martinniemi, möjliggör en rad frågeställningar: Vad sker då en punkt

på kartan eller en viss punkt i ett samhälle blir en betydelsebärande plats och vad sker då platsen blir litteratur? Hur byggs en plats och dess betydelser fram genom ortens lokalhistoria och dess liv i ett författarskap? Kan litteraturvetenskapen gagnas av begrepp lånade från geografin? Möjligheten som öppnas är att belysa strändernas, bryggornas, båtarnas och vägnarnas betydelser och överlag platsers, ofta fundamentala, roller i utformningen av enskilda livsöden.

Vad Satu Koho lyckas bäst med i sin avhandling är att i detalj reda ut aspekter av rumslighet och Martinniemis betydelser och funktioner i de tre verken av Joni Skiftesvik. Hon kartlägger genom att lyfta fram detaljer och hon har sinne för platsens olika dimensioner. Vad hon också lyckas med är att introducera den humanistiska geografin i en litteraturvetenskaplig avhandling. Men inbäddat i avhandlingen finns också både mindre och större brister. Jag ska i det följande ta upp några grundläggande problem som jag uppfattar att avhandlingen lider av.

Ett av avhandlingens grundläggande dilemman skulle jag definiera som ett mimetiskt eller litteraturvetenskapligt problem. Det härrör sig ur den deklaration Satu Koho gör i inledningen till sin avhandling, nämligen att hon betraktar de personer hon stöter på i Skiftesviks verk "mimetiskt", vilket hon förklarar med att hon betraktar dem som om de vore "livslevande". Denna underliggande infallsvinkel smittar av sig på Satu Kohos syn på platser hon stöter på hos Skiftesvik: om personerna är levande måste ju också plat-

serna framstå som om de vore verkliga.

Problemet är skenbart enkelt: Platser vi möter i litteraturen och reella platser vi besöker i vårt dagliga liv kan påminna om varandra, men existerar i helt olika kontexter och har egenskaper och funktioner som avviker stort från varandra. Det svåra handlar om hur dessa egenskaper interagerar med varandra. I Christer Kihlmans Lexå som han byggde upp i *Se upp sällige!* (1960) koncentreras en problematik som egentligen gäller alla platsframställningar i litteratur: å ena sidan påminner Lexå om Borgå, å andra sidan är orten en litterär konstruktion som inte går att sammanföra med det geografiska Borgå. Det förefaller mig som om inte Satu Kohos avhandling är tillräckligt medveten om detta. Den humanistiska geografin tillför, men för att verkligen fungera i ett litterärt sammanhang, borde den problematiseras, utvecklas och anpassas till en litterär kontext.

Avhandlingen lider också av vad jag skulle kalla ett insiderproblem. Det hör ihop med den subjektiva och upplevelseförankrade infallsvinkel som den humanistiska geografin möjliggör. I och med att både Joni Skiftesvik och Satu Koho delar upplevelsen av att bo och leva i Martinniemi uppstår för henne möjligheten att skriva om Martinniemi s.a.s. inifrån. Detta "inifrån"-perspektiv ligger inbäddat i hela avhandlingen. Den humanistiska geografin ger Satu Koho en möjlighet att fånga upp subjektiva upplevelser, därav fokus på vad hon i avhandlingens titel kallar den "upplevda" och den "levda" platsen.

Men vem är det egentligen som upplever platsen? Enligt Satu Kohos egen utsaga är det framförallt Skiftesviks romanpersoner, därefter författaren Joni Skiftesvik – och slutligen Satu Koho själv, som bor i Martinniemi. Det att Satu Koho sammanflätar sina egna personliga upplevelser i Skiftesviks författarskap och Martinniemis lokalhistoria utan att riktigt synliggöra de teoretiska problem som sammanflätningen innebär, ser jag som ett störande drag i avhandlingen. Närheten dyker ställvis upp på flera plan: Martinniemi (platsen), Joni Skiftesvik (författaren) och Pauli Tapani Karjalainen (handledaren/teorin) ligger möjligtvis för nära Satu Koho (forskaren). I en populärvetenskaplig framställning skulle denna närhet kunna fungera utmärkt och verkligen tillföra, i en vetenskaplig avhandling finns ett krav på större distans. Närheten sticker i ögonen eftersom avhandlingen ställvis känns som forskarens hyllning till sin egen hemtrakt.

Plats är ett mångbottnat och inte alls så oproblematiskt begrepp som det kan verka vara inom den humanistiska geografin på 1970-talet. Bl.a. har feministen Gillian Rose kritiserat den syn på hemmet som går att skönja bakom Edvard Relphs, Yi-Fu Tuans och Gaston Bachelards platsbegrepp. Under de senaste åren har det förts en livlig internationell diskussion om vad en plats egentligen är. Min åsikt är att Satu Koho borde ha placerat in den humanistiska geografin i denna diskussion i inledningen till sin avhandling. I sin 1970-tals skepnad framstår den hu-

manistiska geografin nämligen som alltför neutral och okomplicerad. Det medför att Satu Kohos, som forskare, framstår som alltför okritisk.

Det är ur en litteraturvetenskaplig synvinkel – där fokus i grunden är lagt på litteraritet – som behandlingen av plats i avhandlingen är bristfällig. Satu Koho är nyfiken och hon tar modigt in en främmande disciplin i sin avhandling, men ur ett litteraturvetenskapligt perspektiv blir projektet på hälft. Begreppet *topografi* – att skriva plats – bildat av *topos* (plats) och *graphein* (att skriva) genomsyrar problematiken. I Satu Kohos behandling framstår Martinniemi mer som *topos* än *graphein*, mer som en geografisk och lokalhistorisk plats än en skriven konstruktion. Å ena sidan är det fullständigt i sin ordning, å andra sidan är det inte.

Å ena sidan finns Martinniemi på riktigt och går att besöka, å andra sidan är det Martinniemi som står i fokus i avhandlingen Joni Skiftesviks litterära skapelse. I denna uråldriga mimetiska klyfta mellan tinget och tecknet framträder platsen närmast som en aktör. Trots avhandlingens avsevärda brister träffar Satu Koho huvudet på spiken då hon i sina analyser både visar hur invånarna i Martinniemi format sin hemort och hur Martinniemi format dem. Implicit visar avhandlingen hur berättelser kan skapa platser och hålla deras betydelser vid liv.

*Jan Hellgren*



## Kun Suomi putos puusta

Anna Helle: *Jäljet sanoissa. Jälkistrukturalistisen kirjallisuuskäsityksen tulo 1980-luvun Suomeen*. Jyväskylän yliopisto: Jyväskylä Studies in Humanities 123, 2009. 272 s.

Vuoden 1987 Suomessa yritettiin hallitua rakennemuutosta, ja samaan aikaan talous ylikuumeni. Myös ajan kirjallisessa elämässä pyrittiin hallintaan ja kuumentettiin. Yhtäältä aika henki konsensusta, kun *Helsingin Sanomat* Pekka Tarkan johdolla ohjasti kirjallista keskustelua ja lukemisen kansalliset maisemaihanteet valitsivat, eikä (juuri) kukaan ollut kuullut *différance*sta tai merkitykset ankkuroivan subjektin kuolemasta. Toisaalta ärtyisät nuoret kirjailijat ja kulttuurikriitikot tekivät viljejä kulttuuritekoja, joilla hyökäsivät valtaapitävää kulttuurieliittiä – 60-lukulaisia ja muita taantumuksellisia – vastaan.

Anna Helteen viime syyskuussa Jyväskylän yliopistossa tarkastettu väitöskirja *Jäljet sanoissa. Jälkistrukturalistisen kirjallisuuskäsityksen tulo 1980-luvun Suomeen* käsittelee 1980-luvun lopun räväkintä kirjallista tapausta. Helteen kohteena on Markku Eskelisen ja Jyrki Lehtolan *Jälkisanat. Sianhoito-opas* (1987) ja sen vastaanotto. *Jäljet sanoissa* ei kuitenkaan rajoitu vain *Jälkisanan* ja sen vastaanoton tutkimiseen, vaan sen lopullisena tavoitteena on tarkastella yksittäistapausten avulla, miten jälkistrukturalistinen kirjallisuuskäsitys ujutti, runnoi ja argu-

mentoi itsensä suomalaiseen kirjallisuuskäsitteeseen.

Helle on konstruktivistinen, jonka näkökulmasta ”kirjallisuuskäsitteeseen mahdollistaa sen, että voi olla olemassa kirjailijoita, kaunokirjallisuuden lukijoita, kriitikkoja, kirjallisuudentutkijoita [–]” (28). Ja tietysti kirjallisuuskäsitteitä, joiden tutkimuksen suomalaisen perinteeseen Helteen tutkimus on tervetullut lisä. Siinä selvennetäänkin ytimekkäästi erityisesti sitä, miten käsitteitä on aiemmin tarkasteltu diskurssin käsitteen näkökulmasta. Helteelle kirjallisuuskäsitteet eivät ole *diskursseja*, kuten aiemmin on joskus väitetty, vaan kirjallisuuskäsitteiden sisäisiä *diskursiivisia muodostelmia*. Näitä muodostelmia tutkitaan diskurssianalyttisesti, ja *Jäljet sanoissa* on diskurssianalyttinen tutkimus sanan jälkistrukturalistisimmassa merkityksessä.

Helle perustaa tutkimuksensa Foucault’n tiedon arkeologialle ja Deleuzen sommitelman käsitteelle, ja hänelle kirjallisuuskäsitteet ovat ”toistensa kanssa risteävi[ä], toisiinsa vaikuttavi[a] ja toistensa kanssa mahdollisesti konfliktiin joutuvi[a] ajattelun ja käytäntöjen virtoja” (17). Näiden virtaamista toistensa lomaan ja toisiaan vastaan, ”kirjallisuuskäsitteiden kamppailussa” (32), Helteen väitöskirjassa sitten seurailaan. Mukana ovat niin mimeettinen ja realistinen käsitys kirjallisuudesta kuin postmodernistinen avantgarde ja terroristinen kirjallisuuskäsitys. Tekijät jäävät tässä tutkimuksessa ”nimiksi” ja subjektipositioiden täyttäjiksi: Helteen kohteena ovat tekstit ja diskursiiviset

muodostelmat. Tätä kautta lieene ymmärrettävissä se erikoinen ratkaisu, ettei *Jälkisanoja* näy Helteen väitöskirjan kannessa muuten kuin sanaleikkinä. Pienessä kirjallisessa kulttuurissa jotkin ”nimet” tietysti toistuvat ja saavat enemmän näkyvyyttä ja painoarvoa kuin muut. Tähän perustuu se ironinen tosiseikka, että yhtä esseekoelmaa ja sen vastaanottoa käsittelemällä Helle voi tosiaan sanoa miltei kaiken olennaisen 1980-luvun suomalaisesta kirjallisesta jälkistrukturalismikeskustelusta.

Millaista on jälkistrukturalistinen kirjallisuuskäsitysten tutkimus käytännössä? *Jäljet sanoissa* omistaa yhden tutkimuspraksista kuvaavan alaluvun sille, miten diskursiivisia muodostelmia tutkitaan tekstintutkimuksen keinoin. ”Miten kirjallisuuskäsityksiä luetaan teksteistä?” on erinomainen otsikko, mutta selostus jää harmillisen suppeaksi ja osin epätasemmiseksi. Siinä hämmentää joidenkin tekstien määrittelemisen ”ensisijaiseksi aineisto[ksi]” ja toisten jo ennakolta ”taustamateriaali[ksi]”, sillä kirjallisuuskurssin osallisina ne kaikki toki osallistuvat kirjallisuuskäsitysten kamppailuun, vaikkeivät *Jälkisanojen* jälkistrukturalismia tai räävittömyyksiä koskeviin kiistoihin suoraan liittyisikään. Samoin oudoksuttaa jyrkkä rajanveto aineiston analysoimisen ja tulkinnan välille. Kirjallisuuskäsitykset toki esitellään nimeltä mainiten vasta tulkinnallisessa luvussa 8, mutta siellä ne tuntuvat jo kertaalleen opituilta. Helteen tutkimusproosaa on nimittäin mukava lukea juuri siksi, että siinä koko ajan analysoidaan ja tulkitaan niin keskeisiä

kuin marginaalisia tekstejä, käydään niiden kanssa vuoropuhelua ja näin vähittäin kudotaan toisiaan risteävien kirjallisuuskäsitysten verkostoa. Tämä lukemisen ja kirjoittamisen tapa olisi ollut metodisen reflektion oikea kohde!

*Jäljet sanoissa* on kutkuttavan kiinnostava tutkimus siksi, että siinä suhtaudutaan melko vakavasti 1980-luvulla jälkistrukturalismista käytyyn suomalaiseen keskusteluun ja aivan vakavasti *Sianhoitoppaaseen* ja siitä käytyyn keskusteluun. Helle käy perehtyneesti ja valaisevasti läpi jälkistrukturalisten ajatusten maahanmuuttoa ja rakentaa samalla uskottavan kontekstin kirjallisuuskäsitysten tarkastelulle. Kuitenkin ”melko vakavasti” siksi, että Helle suhtautuu varhaiseen suomalaiseen jälkistrukturalismikirjoitteluun myös hellän ironisesti. Kun *Helsingin Sanomien* kirjoittaja vuonna 1986 luettelee tärkeimpiä Jacques Derridan teoksia, Helle pohtii, onko kysymyksessä kenties erityistuntijan suosikkilista vai lista Suomessa luettavissa olevista teoksista: ”Tai sitten kyseessä on vain pelkkä lista joistain Derridan teoksista.” (67.)

*Jälkisanoja* Helle sen sijaan lähestyy yksinomaan ymmärtämään pyrkivällä arvostuksella. Vaikka tuokin asiaankuuluvasti esiin esseekokoelman nokkelien törkeyksien hauskuuden, Helle onnistuu analysoimaan ja tulkitsemaan teosta hyvin juuri sen kirjallisuuskäsitystä koskevan vakavan, tai ”vakavan”, sisällön kannalta. Helle on jälkistrukturalistisen orientaationsa ansiosta erinomainen Eskelisen ja Lehtolan tulkitsija: hän ymmärtää puo-

lesta sanasta, mihin jälkistrukturalismin klassikkoajatukseen esseissä milloinkin viitataan, vaikka ei tietysti haluakaan esittää *Jälkisanojen* tulkintaansa lopullisena totuutena, koska *Jälkisanat* on jälkistrukturalistinen teksti ja Helle jälkistrukturalistinen lukija.

Esseekokoelman kohtaamaa kritiikkiä käsiteltäessä Helteen asiantuntemus johtaa kuitenkin hieman häiritsevään tilanteeseen, kun Helle tuntuu ajoin perkailevan *Jälkisanoja* tai jälkistrukturalismia kriittisesti arvioivien kirjoittajien näemyksiä. Helteen tutkimuskysymyksen kannalta olisi toki relevantimpaa keskittyä yksinomaan siihen, millaisia kirjallisuuskäsityksiä Eskelisen ja Lehtolan kriitikot tietien tai tietämättään kantoivat mukanaan kuin se, kuinka jälkistrukturalistisesti sivistynyttä, täsmällistä tai osuvaa heidän argumentaationsa on. Kuten sanottua, Helteen tutkimuksen lopullinen tavoite ei ole käsitellä yksinomaan *Jälkisanoja* ja sen osin rimojen alaista vastaanottoa.

Kokonaisuutena *Jäljet sanoissa* on huolellisesti laadittu, johdonmukainen ja hyvin dokumentoitu jälkistrukturalistinen luenta jälkistrukturalistisesta kirjallisuuskäsityksestä suomalaisessa kirjallisessa elämässä. Se vie lukijansa nautittavalle diskurssimatkalle tilanteeseen, jossa röyhkeät kentälle pyrkijät aiheuttivat kumouksellisin ajatuksin ainakin pientä establishmentin natinaa. Samalla Helle on onnistunut kirjoittamaan *Jälkisanoja* koskevan tutkimuksen, joka saattaa herättää lukijoissaan halun tarttua teokseen itseensä ja miksei

muihinkin aikakauden kulttuurikriittisiin manifesteihin tai pamfletteihin. Olisiko niistä nyt vuorolla kuvainraastamisen kohteiksi?

*Samuli Hägg*

## Vahvoja signaaleja Mukka- renessanssista!

Elina Arminen: *Keskeltä melua ja ääntä. Timo K. Mukan myöhäistuotanto, kirjallisuuskäsitys ja niiden suhde 1960-luvun yhteiskunnallis-kulttuuriseen keskusteluun*. Helsinki: SKS, 2009. 447 s.

Timo K. Mukasta (1944–1973) on julkaistu lukuisia opinnäytteitä ja artikkeleita sekä tunnetuimpana kokonaisuutena Erno Paasilinnan Mukka-elämäkertana (1974), mutta kirjallisuushistorioissa hänet on sivuutettu maininnoin, ja ensimmäisiä hänen tuotantoaan käsitteleviä väitöskirjoja on saatu odottaa vuosikymmeniä. Nyt tämä lappilaisen kirjailijan ja intellektuellin paitsio on vihdoin päättymässä.

Elina Arminen väitöskirjatutkimus *Keskeltä melua ja ääntä. Timo K. Mukan myöhäistuotanto, kirjallisuuskäsitys ja niiden suhde 1960-luvun yhteiskunnallis-kulttuuriseen keskusteluun* tarkastettiin marraskuussa 2009. Vuotta aiemmin väitteli Leena Mäkelä-Marttinen, jonka *Olen maa johon tahdot. Timo K. Mukan maailmankuvan poetiikkaa* (2008) sovelsi bahtinilaista käsitteistöä Mukan teosten

genrevaihtelun tarkasteluun. Molemmat tutkimukset ovat yli nelisataasivuisia tiilikiviä. Kun Arminen vielä vihjaa, että muitakin Mukka-tutkimuksia on tekeillä, ja kun pian ilmestyvässä *Pohjois-Suomen kirjallisuushistoriassakin* (2010) Mukka saa tilaa kahden artikkelin verran, voidaan jo puhua varsinaisesta Mukka-renessanssista!

Kuten Liisi Huhtala toteaa *Sanomalehti Kalevassa* (1.12.2009), ”Mukkaa tutkivat nyt nuoret, jotka eivät olleet kohteensa kuollessa vielä syntyneekään”. Ehkä samasta syystä vasta aivan hiljan monia sitkeitä populaareja myyttejä Mukasta on ryhdytty todenteolla kyseenalaistamaan ja samalla on vapautunut tilaa uusille tulkinnoille. Tuoreessa väitöskirjassaan Arminen tuo Mukan kirjailijuudesta esiin vähemmän tunnetun puolen, Mukan aktiivisena keskustelijana, joka teoksissaan ja poleemisissa lehtikirjoituksissaan kommentoi ajankohtaisia kysymyksiä, kuten pasifismia, maailmanpoliittisia kriisejä, populaari- ja kulutuskulttuuria sekä kulttuuripolitiikkaa. Nyt on viimeistään todistettu, ettei Mukan proosa ollut aikalaiskirjallisuudesta poikkeava ja erillinen ilmiö; se syntyi tiiviissä vuorovaikutuksessa aikansa yhteiskunnalliseen ja kulttuuriseen keskusteluun ja asemoituu osaksi suomalaisen modernismin kärkeä sisältäen myös postmodernistiseen viittaavia piirteitä.

Armisen mukaan vastaanotto on ollut taipuvainen kytkemään Mukan toistuvasti ahtaasti paikallisiin tai myyttisiin ajattomiin yhteyksiin. Hän haluaa päinvastoin osoittaa Mukan myöhäistuotannon mer-

kittäväksi puheenvuoroksi siinä aikalaiskeskustelussa, jota käytiin 1960-luvulla kirjallisuuden mahdollisuuksista vastata nopeasti modernisoituvan yhteiskunnan haasteisiin, jolloin ”myös maaseudun murroksen kuvaaminen niveltyy osaksi laajempaa eksistentiaalista modernin kokemusta käsittelevää tematiikkaa” (276).

### ”Keskellä melua ja ääntä”

Arminen on otsikoinut väitöskirjansa *Keskeltä melua ja ääntä* komeasti viittamalla Mukka-sitaattiin ”keskellä melua ja ääntä”, joka löytyy tämän viimeiseksi jääneestä romaanista *Kyyhky ja Unikko*. Ilmaus kasvaa tutkimuksessa monitasoiseksi metaforaksi, joka viittaa niin 1960-luvun globalisoituvan mediayhteiskunnan informaatiokaakseen, kirjallisten virtausten ja kirjallisuuskeskustelun moninaistumiseen kuin kriisiytyvään (kirjailija)subjektiin näiden lukuisten äänten risteyksessä. Kuten Arminen osoittaa, keskellä mediayhteiskunnan ”melua ja ääntä” kirjoitti myös periferiassa asuva Mukka, ja tutkimuksen tavoitteena on selvittää hänen kirjallisuuskäsityksensä muovautumista dialogissa 1960-luvun aatteellisten ja kulttuuristen virtausten kanssa.

Armisen ensisijaisena aineistona on Mukan ”myöhäistuotanto”, johon hän lukee romaanit *Täältä jostakin* (1965), *Laulu Sipirjan lapsista* (1966), *Ja kesän heinä kuolee* (1968) sekä *Kyyhky ja unikko* (1970). Rajauksen kriteerinä on Mukan tuotannossa havaittava käänne ajankoh- taiseen ja omaelämäkerralliseen, itsensä

tiedostavaan fiktion, kollaasin estetiikkaan ja avangardistiseen kokeilevuuteen. *Täältä jostakin* -romaanista lähtien Mukka ryhtyi näillä keinoin työstämään esittämisen, kirjailijuuden ja subjektin ongelmia. Mukan novellistiikan ja runojen jättämistä pois Arminen perustelee sillä, että ne vain toistavat samoja aihepiirejä ja kysymyksiä kuin romaanit – mikä kuitenkin antaa aiheen kysyä, eikö juuri tuo toisto olisi saattanut kertoa jotain olennaista ja olla siksi tutkimisen väärti. Romaanien rinnalla Arminen tarkastelee Mukan kantaa ottavia lehtikirjoituksia, jolloin ilmenee mielenkiintoinen suhde fiktiivisen tuotannon ja muun kirjoittelun välillä: artikkeleissaan Mukka esitti jyrkkiä ja poleemisia ”manifestaatioita” kirjallisuuden tehtävistä, mutta fiktion siirtyessään hänen näkemyksensä ristiriitaistuivat ja suhteellistuivat.

Aineistoon sisältyy lisäksi Mukan teosten arvosteluja, laaja otos muuta ajan kaunokirjallisuutta sekä aikalaiskeskusteluita. Viimeksi mainitut ovat vuosikymmenen keskeisistä aikakauslehdistä ja kulttuurivaikuttajien kirjoituksista poimittuja ”1960-luvun avaintekstejä”, joiden välityksellä Arminen hahmottaa yleiskuvaa 1960-luvun tärkeistä aiheista ja fokusoi niihin teemoihin, jotka ovat merkityksellisiä asetettujen tutkimusongelmien kannalta. (Kenties juuri tietoinen deartikulatio, Mukan irrottaminen pohjoisuudesta, on syynä siihen, ettei Aku-Kimmo Ripatin ja Paavo Kähkölän *Siirtomaasuomea* [1970], yhtä harvoista Pohjois-Suomen näkökulmasta kirjoitetuista pamfleteista,

ole sisällytetty ”avainteksteihin”?) Näillä eväin Arminen avaa erittäin valaisevasti esimerkiksi kirjallisuuskäsitysten moninaistumista, sitä kulttuurista debattia, jossa kamppailivat realistien, modernistien, avantgardistien, uusvasemmistolaisen sekä monien muiden äänet, jopa kansallisromantiikan kaiut vuosikymmenien takaa. ”Keskellä melua ja ääntä” sopiikin kuvaamaan myös Arminen omaa kontekstuaalista kiinnostusta, joka on merkinnyt ”sukeltamista keskelle kulttuuristen äänten kakofoniaa” (394).

Moniäänisen kontekstin rannattomuus on tutkimuksen metodinen haaste, mutta Arminen onnistuu jäsentämään ajan kulttuurista dialogia täsmällisesti muotoiltujen tutkimuskysymysten sekä osuvien käsitteiden avulla. Hän kehittää Mukan ja muiden kokeilevien prosaistien tuotannon kuvaamiseksi kokonaisen hierarkkisen käsitejärjestelmän yhdistelmällä rohkeasti eri teoreettisista traditioista peräisin olevia käsitteitä (*kirjallisuuskäsitys, kulttuurinen dialogi, identiteetti, representaatiokriisi, orgaaninen ja epäorgaaninen kirjallisuus sekä psykologinen ja esteettinen refleksiivisyys*).

Dialogiaan aineiston kanssa Arminen luonnehtii ”rekonstruoivan lukutavan” metodiksi, joka on peräisin hermeneuttisesta traditiosta: ”Rekonstruoiva lukutapani noudattaa hermeneuttisen kehän ideaa niin, että tutkimus liikkuu teoksen ja kontekstin välillä tavoitteena niiden välisen dialogisen suhteen ymmärtäminen.” (81) Arminen on myös kirjoittanut tämän syvenevän ymmärryksen prosessin näky-

viin, jolloin voi seurata, miten tutkimuksen esioletukset ja kysymykset tarkentuvat hermeneuttisen kehän kierteissä ja käsitteet saavat historiallista sisältöä. Prosessin mittaan herää myös uusia kysymyksiä, joiden selvittämiseksi otetaan käyttöön uusia käsitteitä. Kuvaavaa esimerkiksi on, että alussa kertaalleen esitetyt tutkimusongelmat tarkennetaan sivulla 80 alaluvussa ”Tarkennettu tutkimustehtävä, lukutapa ja tutkimuksen kulku”. Tämä käytäntö tuo väitöskirjaan väistämättä paikoin toisteisuutta ja sen myötä myös mittaa. Yhtä kaikki Arminen on onnistunut kehittämään tutkimuksensa tarpeisiin varsin toimivan metodin, jonka avulla Mukan myöhäistuotannon tietyt kosketuspinnat ajan kulttuuriseen keskusteluun tematisoituvat ja rajaavat tutkimukselle mielekkään kontekstin, jonka eläväksi osaksi valitut romaanit osoittautuvat.

Tältä osin Arminen osallistuu tutkimuksellaan myös keskusteluun, jota on käyty poeettisen, yksittäisiin teksteihin keskittyvän, ja toisaalta kontekstuaalisen tutkimustavan välillä. Kuten Arminen toteaa, ”[a]jankohdan haasteet koskevat myös kirjallisuuden ilmaisua ja olemassaolon tapaa, koska muutokset kirjallisuuden representaatiotavoissa kytkeytyvät muutoksiin maailmaa koskevassa ymmärryksessä” (56). Poeettinen ja kontekstuaalinen leikkaavat ”kriisiytyneen taiteilijaromaanin” uudessa alagenressä, joka reflektoi samanaikaisesti sekä kirjallisuuden omia konventioita että kontekstuaalisia muutoksia.

### Representaation ongelma ja kriisiytyneet taiteilijaromaanit

”Keskellä melua ja ääntä” viittaa *Kyyhkyn ja unikon* alkutilanteeseen (ja samalla sen päätökseen), jossa ”päästään sairas” Pieti pitelee surmaamaansa rakastettua sylissä: ”Minä syleilen ruumistasi raudan ja valon keskellä, keskellä melua ja ääntä, keskellä erämaata [--].” Kun *Kyyhky ja unikko* jäi Mukan viimeiseksi romaaniksi, tätä umpikujaa voi pitää myös tuotannon yhtenä lopputulemana. Pietin puhe on hullun – tai runoilijan – semioottista diskurssia; hän on yksi kirjallisuuden sairauden henkilöitymä Mukan myöhäistuotannossa. Epätoivoinen aidon kommunikaation ja autenttisuuden etsintä on ajanut Pietin lopulta representaation ääri rajoille, hulluuteen ja erämaahan. Arminen diagnostisoi tämän kirjallisuuden taudin Pertti Karkaman termin ”representaatiokriisiksi”, jota potivat 1960-luvulla eri tavoin niin Mukan kuin monien muidenkin (mies)kirjailijoiden autofiktivistien teosten angstiset *alter egot* ja kirjailija-henkilöt.

Arminen käyttää näistä representaatiokriisiä oirehtivista aikalaisteoksista ryhmänimitystä ”kriisiytyneet taiteilijaromaanit”, joiden lajipiirteiksi hän erottaa auto- ja metafiktiivisyyden, fragmentaarisuuden ja kokeellisuuden. Kyseessä on alagenre tai pikemminkin joukko taiteilijaromaanin muunnelmia, joita yhdistää epäily, ettei kirjallisuus pysty enää vastaamaan aikansa asettamiin haasteisiin. Kirjailijayksilöt ratkaisivat kriisin eri tavoin, ja kuten Arminen osoittaa, myös Mukka

työsti myöhäistuotannossaan juuri esittämisen, kirjailijuuden ja subjektin ongelmaa. Mukan myöhäistuotanto representoi luovan yksilön umpikujaa, mutta etsii samalla siitä ulospääsyä, olkoonkin että ratkaisut – hulluus, metamorfoosifantasiat tai kuolema – ovat varsin epätoivoisia.

Kriisiytyneiksi taiteilijaromaaneiksi Arminen nimeää Mukan myöhäistuotannon ohella joukon aikalaisteoksia: Pekka Kejosen *Napoleonin epätoivo* (1964), Christer Kihlmanin *Den blå modern* (1963) ja *Madeleine* (1965), Markku Lahelan *Jumala pullossa* (1964), *Se* (1966) ja *Prosessi* (1967), Veijo Meren *Peiliin piirretty nainen* (1963), Pentti Saarikosken *Aika Prahassa* (1967) ja *Kirje vaimolleni* (1968), Hannu Salaman *Minä, Olli ja Orvokki* (1967), *Tapausten kulku* (1969) ja *Siinä näkijä missä tekijä* (1972) sekä Marko Tapion *Arktinen hysteria I–II* (1967–1968).

Silmiinpistävää luettelossa on sen täydellinen miesvaltaisuus, mikä herättää pohtimaan, eivätkö naiskirjailijat sitten kirjoittaneet 1960-luvulla kriisiytyneitä taiteilijaromaaneja ja jos eivät, mistä tämä voisi johtua?

Arminen viittaa kriisiytyneiden taiteilijaromaanien sukupuolittuneisuuteen oikeastaan vasta tutkimuksensa loppupäätelmissä: ”Selittämättä on edelleen, miten 1960-luvun naiskirjailijat määrittivät representaation ehtoja ja omaa kirjailijanasemaansa – tai onko representaation käsite relevantti käsite vaikkapa Marja-Leena Mikkolan, Eeva Kilven, Kerttu-Kaarina Suosalmen tai Anu Kaipaisen tuotannon

yhteydessä olleenkaan relevantti.” (396.) Mitä ilmeisimmin ajan naiskirjallisuudessa representaation ongelma tematisoitui eri tavalla ja siihen etsittiin toisia ratkaisuja kuin miesten kirjoittamissa taiteilijaromaaneissa, mutta tämä on tietysti aivan oman tutkimuksensa paikka.

Mukka ja muut Arminen tarkasteleemat mieskirjailijat reagoivat esittämisen ongelmiin kääntymällä sisäänpäin, itse-reflektioon. He siirsivät kirjailijan problematiikan teostensa fiktiiviseen maailmaan ja ryhtyivät venyttämään esittämisen keinoja ja rajoja sekä uudelleen arvioimaan kirjailijan roolia ja kirjallisuuden tehtävää. Arminen osoittaa, ettei tämä taiteilijaromaanin uusi alagenre silti merkinnyt pakoa narsistiseen ja hermeettiseen itseensäikäpertymiseen, vaan päinvastoin juuri tällaisena reflektoi kirjailija- ja kirjallisuuskäsitysten monitasoista murrosta, jolla oli niin epistemologiset, ontologiset kuin institutionaaliset ulottuvuutensa. Arminen niveltää kirjallisuuskäsitysten murroksen edelleen osaksi kansainvälistä keskustelua subjektin mahdollisuuksista hahmottaa kompleksista ja globalisoituvaa maailmaa tilanteessa, jossa kokemus todellisuudesta rakentuu enenevässä määrin median välittämille mielikuville.

Näin Arminen antaa representaatio-kriisille historiallisen sisällön ja kytkee sitä ilmentävien taiteilijaromaanien poetiikan ja tematiikan osaksi 1960-lukulaista modernin elämän murrosta sekä avantgardistista ja uusvasemmistolaisista radikalismien projektia. Tässä projektissa purettiin vanhaan kontekstiin kuuluvia todellisuuden



esittämisen ja käsittämisen tapoja sekä pyrittiin luomaan uusia representatiivisia strategioita, joilla kyettäisiin kielellistämään kokemus nopeasti muuttuvasta globaalista todellisuudesta, informaatio-kaaoksesta ja subjektin asemasta ”keskellä melua ja ääntä”.

*Ilmari Leppihalme*

## Marguerite Durasin voimakkaat hullut

Sirkka Knuuttila: *Fictionalising Trauma. The Aesthetics of Marguerite Duras's India Cycle*. Helsinki, 2009. 281 s.

Marguerite Durasin bestseller *Rakastaja* (1984) teki ranskalaisesta tyyliiltään minimalistisesta mutta volyymiltään tuoteliaasta kirjailijasta suhteellisen suosittun myös Suomessa. Romaanin myötä käännettiin myös Durasin varhempaa, 1960-luvun tuotantoa mukaan lukien niin kutsutun Intia-syklin kaksi keskeistä teosta, *Le Ravissement de Lol V. Stein* (1964) ja *Le Vice-Consul* (1965). Durasbuumi on jatkunut ja jopa kokenut toisen tulemisen 2000-luvulla. Esimerkiksi Intia-sykliin kuuluvaa elokuvaa *India Song* (1974) on esitetty paitsi televisiossa, myös erityisen ahkerasti KAVA:n ja pienempien elokuvakerhojen näytöksissä, eikä sitä voi enää hyvällä omallatunnolla kutsua harvinaisuudeksi samassa mielessä kuin vielä kymmenen vuotta sitten. Kustantajista etenkin Like on kunnostautu-

nut julkaisemalla monipuolisesti erilaisia Duras-suomennoksia. Durasin tuotanto on silti niin laaja, että ahkerankin kääntämisen jälkeen siitä on suomeksi saatavilla vasta murto-osa – joskin keskeinen murto-osa.

Duras-innostus ei ole jäänyt pelkätään elokuvateatterin hämäriin tai käännöstoiminnan varaan, vaan se on poikinnut – ja poikinee edelleen – koko joukon tieteellisiä opinnäytteitä. Tähän mennessä valtaosa on tehty pro gradu -tutkielmien tasolla, mutta vuosituhannen vaihteessa Päivi Kosonen käsitteli Durasin omaelämäkerrallisten tekstien epäjatkuvuutta osana väitöskirjaansa *Elämät sanoissa* (2000). Suomalaisen Duras-tutkimuksen saralla tuotteliaan 2000-luvun ensimmäisen vuosikymmenen päättääkin siten komeasti Sirkka Knuuttilan väitöskirja *Fictionalising Trauma. The Aesthetics of Marguerite Duras's India Cycle*. Tutkimus on ensimmäinen suomalainen laaja esitys kolme romaania ja kolme elokuvaa sekä yhden draamatekstin (tai ”teatteri-teksti-elokuvan”, kuten Duras itse nimittää hybridimuotoaan) käsittävistä Intia-syklistä. Itsetuho, melankolia ja mielen järkkäminen ovat Durasin teoksissa niin vahvasti läsnä, ettei niitä Julia Kristevan tunnetun ohjeistuksen mukaan saisi edes antaa ”herkkätuntoisimpien” lukijoiden käsiin. Siksi onkin luontevaa, että Knuuttila lukee Intia-sykliä nykytutkimuksessa suosittun ja ajakohtaisen traumateorian kautta.

Knuuttilan väitöskirjan nimi ei kerro koko totuutta: Intia-syklin salaperäis-



ten keskushenkilöiden, etenkin nuoren hylätyksi tulleen Lol V. Steinin, mielen kiemuroita on tutkittu jo Jacques Lacanin aikalaisylistyksestä lähtien. Knuuttila kritisoi lacanilaiseen psykoanalyttiseen traditioon lukkiutuneita jälkipolvia, jotka ovat jääneet Durasin sanamagian vangeiksi. Nämä eivät ole päässeet tulkinna eetenpäin ja näkevät usein esimerkiksi *Lol V. Steinin* kerrontarakenteen yksinkertaistavasti pelkkänä miehen ja naisen välisenä valtataisteluna. Knuuttilan tutkimuksen ehdoton ansio onkin, että hän osoittaa terävästi ja ideologiakriittisesti, miten Intia-syklin keskushenkilöiden traumat ovat kiinteästi yhteydessä jälkikolonialistisiin kysymyksiin. Traumateoriaan liittyy keskeisesti ymmärrys siitä, että traumat ovat kiinteässä yhteydessä historiallisiin ja kulttuurisiin muutoksiin joko eksplisiittisesti tai implisiittisesti. Durasin taiteen arvot ja olemus eivät kuitenkaan ole palautettavissa pelkkään tekstuaaliseen terapointiin. Knuuttila tuokin jatkuvasti esiin myös sen, miten Intia-syklissä on sisäänkirjoitettuna kuristavia valtapelejä ja hierarkioita vastustava aines. Durasin hullut eivät ole voimattomia uhreja.

Durasin teoksissa yksityisistä tragedioista tulee yleisiä. Knuuttila kuvaa, miten valkoisen länsimaisen naisen – joskus myös miehen – asema ja elintila on yhtä ahtaalle kiristetty niin Ranskan pohjoisrannikon pikkukaupungissa (Lol V. Stein) kuin eurooppalaisen siirtomaaseurapiirin hermeettisissä palatseissa (Anne-Marie Stretter, varakonsu-

li Jean-Marc de H.). Toisaalta Durasin teoksissa hämärtyy, kenen mieli lopulta järkkyy raskaimmin. Knuuttilan tarkkaa analyysiä voisi jatkaa väitteellä, että *India Songin* ja *Le Vice-Consul* -romaanin spekuloiiva eliitti työstää omaa, jos ei suorastaan traumaansa, vähintään järkytystään. Se on syntynyt kahden ulkopuolisen heittäessä eliitin silmien eteen saman ”sydämen spitaalini”, joka sitä itseäänkin jäytää, mutta maskeerataan huolella piiloon. Siirtomaaisännät kylvävät kuolemaa yhtä lailla kuin puistoon umpimähkään ammuskeleva varakonsuli, mutta he eivät tee siitä samanlaista julkista speaktaakkelia.

Näiden Kalkuttan hyvin ilmastoitujen palatsien sisällä potevien hahmojen lisäksi Knuuttila nostaa esiin vaeltelevan hullun kerjäläisnaisen, mikä myös on osoitus hänen pyrkimyksensä laajentaa Duras-tutkimusta entistä jälkikolonialistisempaan suuntaan. Vaikka tätä naista käsitelläänkin määrällisesti eniten teoksessa *Le Vice-Consul*, on hullu vaeltelija motiivi tai trooppi, joka toistuu syklin myöhemmissäkin teoksissa eri tarinalinjoja yhdistäen – hulluus ikään kuin tarttuu teoksesta ja henkilöahmosta toiseen, eivätkä teosten kertojatkaan ole siltä aina turvassa: Lol V. Steinin poissaolevuutta eläytyen selvittelevä Jacques Hold on muuttunut *L'Amour*- ja *La Femme du Gange* -teoksissa itsekin nimettömäksi hulluksi muiden S. Thalan rannoilla harhailevien haamujen joukkoon.

Intia-syklissä ristiin rastiin kulkevia tarinalinjoja Knuuttila yrittääkin selvittää tarkasti jopa havainnekuvien avulla.

En ole aivan vakuuttunut siitä, onko mielestä yrittää rekonstruoida mitään teoksesta toiseen kulkevaa yhtenäistä tarinaa ja yrittää saada vuosilukuja täsmäämään, vaikka teokset siihen vihjeitä antaisivatkin. Syklin teoksia ei voi käsitellä perinteisessä mielessä toistensa jatko-osina, sillä niiden maailmat ovat nimenomaan mahdollisia, toisiinsa nähden virtuaalisia, maailmoja. Knuuttila hyödyntääkin luennassaan mahdollisten maailmojen teoriaa ja erottaa syklistä kuusi mahdollista maailmaa, joista kukin uusine muotokokeiluineen tuo oman lisänsä Intia-syklin esteettiseen kokonaisuuteen. Tässä kohtaa hämmentää, miksi Knuuttila on niputtanut muuten tarkassa jaottelussaan *India Song*- ja *Son Nom de Venice dans Calcutta désert*-elokuvat yhdeksi ja samaksi ”maailmaksi” vain elokuvien jakaman yhteisen ääninauhan perusteella.

Väitöskirjan alussa todetaan *Son Nom de Venice dans Calcutta désert*-elokuvan jäävän odottamaan tulevia, elokuvateoreettisemmin painottuneita tutkimuksia. Tuskin olisi kuitenkaan vaatinut suurtakaan erikoistumista pohtia jo nyt edes alustavasti, miten koko syklin läpäisevä rappeuttava tuho huipentuu päätöselokuvassa. Elokuva olisi tarjonnut kiehtovan toisinnon kahdesta keskeisestä motiivista, tanssiaisista ja kerjäläisnaisesta, jotka Knuuttila itse nostaa tutkimuksessaan tärkeiksi. Eivätkö Kalkuttan valkoisen degeneroituneen seurapiirin ”oopperalauseet” kaiukin vielä kolkkommin, kun niitä kuvittaa auto, raunioitunut huvila? Entä elokuvan päättävä auringonlasku, jota säesittää *India Songin* ääninauhasta eriävä lisäys

kerjäläisnaisesta, joka kulkee sotareittejä ja kauppateitä nälissään, sydän kuollessa, pää tyhjänä? Eikö aurinko laskekin juuri traumatisoivan siirtomaavallan ylle? Turhalta kursailulta tämä poisjätö tuntuu erityisesti siinä valossa, että Knuuttila kyllä käsittelee viimeisessä luvussa *India Songia* taidokkaasti myös elokuvana, ei pelkkänä käsikirjoituksena.

Edellä sanotun lisäksi Sirkka Knuuttilan väitöskirjan ansioihin lukeutuu myös, että se herättää halun keskusteluun ja jatkokehittelyyn, joko myötäillen tai vastaanvääntäen. Ennen kaikkea tätä keskusteluhalua pitää yllä työn erinomaisen luettava rakenne, jossa eri teorioita ja käsitteitä työstetään koko ajan tiiviissä yhteydessä itse teoksiin. Näin on vältetty väitöstutkimuksia monesti vaivaava raskas kahtiajako teoriaan ja analyysiin, ikään kuin syvällistä metateoreettista keskustelua ei voisi käydä käsi kädessä valitun aineiston lähiluvun kanssa.

*Tytti Rantanen*

## Jälkiajatuksia

Merja Polvinen: *Reading the Texture of Reality: Chaos Theory, Literature and the Humanist Perspective*. Helsinki: University of Helsinki, 2009. 285 s.

Voiko arvaamattomasta, perinteiset käsitykset pirstaloivasta maailmankaikkeudesta löytää sellaisia elementtejä, jotka vakuuttaisivat meidät siitä, että kaikella

on edelleen jokin merkitys? Ja voimmekö väittää, että meidän sanomisillamme olisi näinä kvanttimekanistisina aikoina yhä jotain kosmista painoarvoa? Merja Polvisen väitöskirjan *Reading the Texture of Reality: Chaos Theory, Literature and the Humanist Perspective* tavoitteena on osoittaa lukijalleen, että näihin kysymyksiin voi vastata myönteisesti – tutkailemalla kirjallisuutta kaaosteorian valossa.

Polvisen lähtökohtainen näkökulma on ”humanistinen”, ja tutkimuksensa johdannossa hän asettaa itsensä vastakkain viimeisen puolen vuosisadan valtaparadigmojen kanssa. Polvinen on huolestunut tiettyjen teemojen jäämisestä postmodernin ”antihumanistisen kritiikin” jalkoihin, ja hän painottaa käsittelevänsä kysymyksiä, jotka korostavat ”kestäviä muotoja, inhimillistä identiteettiä ja jonkinlaisen epistemologisen realismin mallin mukaista representaation ideoiden rakentelua”. Tästä syystä Polvinen on kiinnostunut kaaosteoriasta, sillä sen avulla voimme kirjallisuutta lukiessamme ”kehittää tuntemuksen todellisuuden pintarakenteesta” ja näin ”muodostaa intuitiivisen käsityksen fyysisten kohteiden ilmaisemasta dynamiikasta”. Kaaosteorian avulla voimme toisin sanoen tulla tietoisiksi luonnollisten ja kirjallisten kohteiden samankaltaisuudesta. (1–5.)

Polvisen väitöskirja jakautuu neljään osaan, joiden sisältö määräytyy tutkijan valitsemien humanististen teemojen mukaisesti. Ensimmäisessä osassa paino on metodologisella selvityksellä. Millaisia apuvälineitä käytämme silloin, kun etsimme keinoja puhua näennäisesti etäis-

ten tieteenalarajojen yli? Polvinen esittää vastaukseksi kolmen metaforatyyppin käytön: heuristisen, retorisen ja käsitteellisen. Tyypit koostuvat kaikki hieman eri tavoin, mutta niiden rakenteellisista eroista huolimatta on tärkeää, että ne tekevät poikkitieteellisen kommunikaation mahdolliseksi ja auttavat havaitsemaan arvokkaita, todellisia yhtäläisyyksiä erilaisten teoreettisten katsantokantojemme välillä.

Kirjan toisessa osassa päästään Tom Stoppardin ja John Barthin fiktiivisten esimerkkien pariin. Polvinen väittää, että jos näemme kirjallisuuden objektin analogisessa suhteessa kaaosteorian ”outoon attraktoriin” (yhtenäinen dynaaminen systeemi vailla kiintopistettä), voimme ymmärtää sen potentiaalisesti rajattoman siroavuuden tavalla, jossa teoksen oma kestävä monimuotoisuus palauttaa lukijalleen joka kerta uuden ainutlaatuisen merkityksen. Vertaamalla kirjallisuutta romantiikan autonomiseen organismiin mutta huomioiden myös uudemmat kielelliset painotukset Polvinen kuvailee nykyaikaisen lukijan kokemusta kompleksisena prosessina, joka ”uhmaa jokaisesta todellista yritystä pelkistää se muistutamaan jotain rakenteellisen analyysin metodia” (138). Tällaisen diskursiivisen reduktion asemesta on tärkeää paikallistaa haettu monimuotoinen koherenssin lähde jotenkin toisin.

Kolmannessa osassa Polvinen osoittaa, että jonkinlainen eri havaintoärsykkeet kokoava agentuuri on looginen välttämättömyys. Ilman tätä komponenttia emme voisi lainkaan tulkita fyysistä maailmankaikkeutta, eikä mitään ”meitä”

voisi sanoa olevan olemassakaan. Uuden humanistisen lähestymistavan mukaan identiteettiä tulee ajatella käsitteenä, joka ei sulje muita näkemyksiä ulkopuolelleen itsevaltiaan tavoin tai joka ainoastaan siikää kielestä sen satunnaisena sivutuotteena. Näiden väistyvien näkemysten sijaan Polvinen haluaa ymmärtää identiteetin ”sietokykyisenä luonnollisena olentona” ja ”pysyvänä aaltona tietoisuuden virrasa”. (147–148.). Esimerkkinä vastaavasta näkemyksestä hän analysoi John Barthin ”autotekstuaalisuuden” käsitettä, joka yhä uudelleen mahdollistaa elävän kirjoittaja-Barthin ilmestymisen kielellisen kirjailija-Barthin teoksissa narratiivisten ja visuaalisten elementtien toistuvissa muodoissa (171, 179).

Polvinen etenee aihepiirin nykytilan esittelystä oman versionsa perusteluun niin esitetyistä epistemologisista kohteista (objekti) kuin niiden esittäjästä (subjekti). Tämän lisäksi hän tutkii kantilaisen rutiinin mukaisesti, miten mitään yhteismerkitystä tällaisten kohteiden ja esittäjien välillä voidaan todentaa. Loppua lähestyessään Polvinen ehdottaa ratkaisuksi maailmankaikkeuden ”itse-samankaltaisuutta” (”self-similarity”): subjektiiviset yhtäläisyytemme fyysisen, objektiivisen todellisuuden kanssa tulevat näkyviksi, kun ymmärrämme niiden heijastavan toisiaan kaaosteorian lakien mukaisesti. (187–188.) Kirjallisuudessa muun muassa Jorie Grahamin nykyrunous kehollistaa tietoisuuden tällaisesta ”toiseuteen perustuvasta maailmasta, josta on silti mahdollista saada tietoa”, ja kun teemme

vastaavia havaintoja tieteen ja taiteen metaforien samankaltaisuudesta yleisemmin, ”todellisuuden, kokemuksen ja kielen interaktiivinen kokonaisuus” astuu lopulta esiin (212–213). Maailmankaikkeuden ja mieltemme välille muodostuu näin inhimillinen yhteys ja järjestys.

Polvisen väitöskirja on kokonaisuutena huolellista työtä, ja sen viiteskaala ja lähdevalikoima ovat sekä mittavat että ajankohtaiset. Tekijän argumentaatio on ammattimaista ja osoittaa hyvin, miten puutteellisesti kaaosteoriaa on entuudestaan sovellettu kirjallisuudentutkimuksessa. Teoksen sisällöllä saattaakin olla kauaskantoista relevanssia useampien tieteenalojen kannalta. Kuten Polvinen sanoo John Barthia mukaillen, tieteelliset selvitykset ovat välttämättömiä todistamaan paikkamme universumissa, mutta ne eivät koskaan tule eliminoimaan tarvettamme luoda ”ei-tieteellisiä esityksiä” (252). Selitys on hyvä – mutta entä jos lukija jääkin jälkeensä pohtimaan, miksi kaikki elämä, luovuus ja yhteisöllisyys tapahtuu aina vasta jonkin *jälkeen*, jota-kin mukaillen ja sitä heijastaen? (”after the fact”) (218, 225)? Entä jos peiliä ei olekaan?

*Jarkko Toikkanen*

## Kertomusten tutkimuksen vino maailma

Samuli Hägg, Markku Lehtimäki & Liisa Steinby (toim.): *Näkökulmia kertomuksen tutkimukseen*. Helsinki: SKS, 2009. 355 s.

Kirjallisuudentutkimuksen kentällä strukturalistinen narratologia saavutti pieneksi hetkeksi kiistämättömältä vaikuttavan aseman siksi, että se näytti tieteelliseltä lukuisine täsmällisen oloisine termeineen ja näytti antavan oivallisia välineitä esimerkiksi opiskelijoille kertomusten analyysiin. Mutta pian narratologia kohtasi myös vakavia takaiskuja. Jälkistrukturalistit kritisoivat mallia liiallisesta vakaudesta, ja malliin sisäänkirjoitettu universaaliajattelu sai aiheellista kritiikkiä. Perinteisemmältä puolelta huomautettiin, että varhainen narratologia unohti totaalisesti elävän subjektin. Ja kun tähän lisätään vielä se, että narratologian kova ydin kehiteltiin kansansatujen ja 1800-luvun valkoisen länsimaisen, kanonisoidun mieskirjallisuuden perusteella, ei ihme, että kritiikki kasvoi: teoria unohti kokonaan sellaiset asiat kuin sukupuoli, rotu, luokka, historialliset ja kulttuuriset muutokset. Kritiikkiä vauhditti sekin, että maailma muuttui ja kertomukset sen mukana. Teoria ei ollut osannut ennakoida sellaisia kertomuksellisia tekstilajeja kuin hypertextit tai tietokonepelit, ja näiden analyysin näkökulmasta narratologia näytti täysin toimimattomalta ja vanhakantaiselta. Sen näennäisen tieteellinen lähestymistapa oli naurettavan

pompöösiä, poliittisesti epäkorrektia ja epäadekvaattia uusien prosessia korostavien metodien rinnalla. Ei siis ihme, että viimeistään 90-luvun alussa narratologia oli ajautunut vakavaan kriisiin. Mutta kuten klisee kuuluu: kriisi on myös mahdollisuus, ja tämän mahdollisuuden narratologia onnistui käyttämään hyväkseen. Se on muuntunut aika tavalla aiemmasta ottamalla vakavasti niin kritiikin kuin nykyisten fiktiivisten tekstienkin esittämän haasteen. Kerronnallisen käänteen esiin nostamia haasteita ei ole ohitettu turhina.

Narratologian evoluution kartoittamiseen on kaivattu myös suomalaista teosta, ja tällaisen yritykseksi lienee tarkoitettu Samuli Häggin, Markku Lehtimäen ja Liisa Steinbyn toimittama artikkelianologia *Näkökulmia kertomuksen tutkimukseen*. Esipuheessaan tekijät kartoittavat narratologian siirtymää klassisesta vaiheesta strukturalismin ylittäneeseen, jälkiklassiseen vaiheeseen. Tekijät korostavat johdannossa narratologian avautumista kriittiselle ja reflektiiviselle asenteelle suhteessa klassiseen narratologiaan. Monet kokoelman artikkeleista edustavat tätä suuntausta. Liisa Steinby kritisoii Genetten aikoinaan lanseeraamia ja melko lavealle levinneitä narratologisia käsitteitä. Samuli Hägg pohtii niin uuden kuin vanhankin narratologian suhdetta historiaan ja kontekstuaalisiin seikkoihin, ja Markku Lehtimäen artikkelissa tarkastellaan miten ”vanha” kertomusmalli ja malliajattelu keskustelee yksittäisen tekstin analyysin kanssa.

Toinen narratologiassa tapahtunut muutos, joka johdannossa saa huomiota, on kognitiivisen narratologian esiinmarssi. Näitä teoreettisia kehitelmiä sivutaan lähes kaikissa kokoelman artikkeleissa, muutamissa erityisen huolestuneina. Pekka Tammi tarttuu artikkelissaan yhteen kertomuksen tutkimuksen tämänhetkiseen tärkeään kysymykseen, nimittäin kertomus-käsitteen räjähdysmäiseen lavenemiseen ja ilmiön mielekkyyteen nimenomaan kirjallisuustieteen kannalta. Me kaikki tunnistamme ilmiön: kertomuksia tuntuu olevan nyt kaikkialla, ja muutkin kuin kirjallisuustieteilijät ovat uskaltaneet niitä tutkimaan. Tammen artikkelin pahiksia ovat kognitiotieteilijät, jotka – hieman kärjistetyksi muotoillen – ovat alkaneet väittää kaikkia ihmisiä jonkinasteisiksi kirjailijoiksi siitä syystä, että mielemme näyttää olevan taipuvainen kerronnallistamaan kaikki elämämme tapahtumat.

Tammi korostaa *kaunokirjallisuuden* erityisyyttä verrattuna niin sanotun tavallisen ihmisen yleiseen taipumukseen kerronnallistaa elämäänsä, ja hänen näkemyksensä mukaan kirjallisuudentutkimuksen tehtävä on juuri tuon erityisyyden esiinnostaminen. Tammen artikkelista rakentuu kirjallisuuden ja kirjallisuudentutkimuksen erityisyyden puolustuspuhe ja oppialan identiteetin puolustus. Tällaisena artikkeli on erinomaisesti rakennettu: se vaikuttaa vakuuttavalta, sen argumentti etenee mielenkiintoisesti ja vastaansanomattoman oloisesti ja lopputulemakin on sellainen, jossa ei

ole sijaa epäilyksen häivällekään. Kävisi malliesimerkiksi opiskelijallekin siitä, miten artikkeli rakennetaan. Ongelmana on kuitenkin, että tämänasteiseen vakuuttavuuteen päästäkseen tietyt manööverit täytyy tehdä. Ensiksikin täytyy luoda yksi vihollinen, joka nähdään karkeasti yksinkertaistettuna. Sen jälkeen astutaan geometrisen mielikuvituksen maailmaan, jossa yksi polku johtaa toiseen vain siksi, että ympärille ei vilkuilla, toista ei kuunnella eikä ammoin asetettuja oppialarajoja pohdita missään tapauksessa. Oma kehä paras kehä. Harmillista on, että tällaisella asenteella menetetään nykyisen narratologian eräs mielenkiintoinen aspekti: kaikesta huolimatta narratologia on onnistunut luomaan jonkinlaisen yhteisen ”alustan” monitieteiselle keskustelulle kertomuksista, eikä tuo keskustelu ole turhanpäiväistä vaikka Tammi sitä pilkkaakin monitieteisyyden tyhjänä mantrana. Lisäksi voisi kysyä: mitä ajatella tieteenalasta, jonka identiteetti näyttää olevan niin heikoissa kantimissa, että se ei voi avautua muiden tieteenalojen löydöille, teorioille ja spekulatioillekin?

Tammen artikkelia vasten luettuna Maria Mäkelän pohdinnat samantyyppisistä aiheista ovat huomattavasti mielenkiintoisempia, ja vaikka eräänlaista huolipuhetta tästäkin artikkelista löytää, ovia ei sentään ole teljetty moninkertaisilla lukoiilla. Mäkelän analyysit tavallisen oloisista kertomuksista ovat mielenkiintoisia ja tuovat mallikkaasti esiin sen kaunokirjallisen tekstin ”ylijäämän”, jota arkielämän narratiiveista har-

voin löytää. Avoimimmin ja tieteellisen uteliaisuuden kirkastamalla asenteella asiaa lähestyy Hanna Meretoja, jonka artikkeli lähtee ennakkoluulottomasti ja asiaa etukäteen lukkoon lyömättä tarkastelemaan niitä erilaisia perustoja, joita inhimillisen todellisuuden kerronnallistamisen teoretisointiin liittyy (epistemologiaa vai ontologiaa?). Näiden teorioiden rinnalle hän asettaa kaunokirjallisuuden (lähinnä modernin ranskalaisen) esiintuomia käsityksiä tästä ilmiöstä. Tuloksena on nautittavaa pohdiskelua kirjallisuuden merkityksestä niin, että piiruakaan oppialan identiteetistä ei ole hukattu. Meretojan artikkeli on lisäksi kokoelmassa ainoa, jossa nostetaan esille tärkeä aspekti tästä inhimillisen todellisuuden ja kirjallisuuden analyysistä, nimittäin kysymyksenasettelun eettiset ulottuvuudet.

Liisa Steinby on kirjoittanut kokoelmaan peräti kolme artikkelia, jotka kaikki ylittävät reippaasti normaaliartikkelin mitat. Jos kokoelman sivumäärä on noin 350 sivua ja yksi kirjoittaja hotkaisee tästä kolmanneksen, voi hyvällä syyllä sanoa, että kirja kokonaisuudeltaan on enemmän kuin vino, semminkin, kun Steinby toistaa muutamaa samaa ideaansa läpi kaikkien kolmen artikkelin. Genetten käsitteiden kritiikki olisi huoletta voitu jättää kokoelmasta pois, koska samat asiat on esitetty jo vuosikymmeniä sitten, ja Steinbyn vuoronumero on siten kovin suuri. Steinbyn toinen artikkeli kertomuksen tiedollisista ulottuvuuksista toistaa skientistisen tieteenihanteen kritiikkiä, nyt kritisoitavien listalla ovat kognitiotietei-

lijät. Positiivista on se, että kolmannessa artikkelissa, jossa käsitellään romantiikan jälkeisen historianfilosofisen tradition jälkeä, Steinby nostaa esiin Mihail Bahtinin. Bahtinin kontribuutiota kertomuksen teoriaan on käsitelty luvattoman harvoin yleiskatsauksissa tai tutkimuksissa, jotka pohtivat kertomuksen tutkimuksen itsensä historiallisuutta. Steinbyn asiantunteva artikkeli tuo nähdäkseni ainakin suomalaisille lukijoille paljon uutta tietoa siitä kontekstista, jossa Bahtin teorioitaan kehittäli.

Kokoelman loppuun on kerätty ikään kuin pakolliseksi jäännöseräksi artikkeleita, jotka käsittelevät kerronnallisen käänteen vaikutuksia muilla tieteenaloilla. Päivi Kosonen käsittelee modernia omaleimäkkertaa kertomuksena, Jyrki Pöysä narratiivista toimijuutta, ja Jorma Kalela historiatieteen suhdetta kerronnallisuuteen.

Monet *Näkökulmia kertomuksen tutkimukseen* -antologian yksittäiset artikkelit ovat hyvin kirjoitettuja. Kokonaisuus on ongelma. Vaikka kokoelman nimen partitiivimuodolla yritettäisiin päästä siitä pälkähästä, että täytyisi esitellä kertomuksen tutkimuksen koko kenttää, niin ihmetystä kyllä herättävät muutamat poisjätöt. Kirjan toimittajat sanovat esipuheessa, että ”kokoelma olisi voinut painottua toisinkin, ja vielä toisenlaisia alueita olisi voitu ottaa mukaan” (9). Mutta perustelua sille, miksi juuri nämä mukaanotot tai poisjätöt on tehty, ei kirjasta löydy. Missä on esimerkiksi feministisen tai postkolonialistisen narratologian esittely?

Aika moni kansainvälisestikin arvostettu narratologi on myöntänyt, että juuri feministinen narratologia on ollut suuresti vaikuttamassa siihen, että narratologia ylipäättään lähti avautumaan historialle ja kontekstille, niin miksi luvuissa, joissa käsitellään tätä ”avautumista”, feministit jätetään kokonaan pois? Kansainvälisestihän feministinen narratologia on tällä hetkellä ekspansiivinen tieteenala, ja sitä paitsi jo legitiimi kumppani kertomuksen tutkijoiden yhteisössä. Meillä se näyttää edelleen olevan jonkinlainen kummajainen, jota ei tarvitse noteerata. Sama koskee postkolonialistista narratologiaa, jonka piirissä on kehitelty monia uusia käsitteitä, jotka olisivat esittelyn arvoisia. Ja onhan niitä muitakin: psykoanalyysin merkitys juonirakenteiden tutkimukselle, queer-teorian avaukset kerronnallisen ambivalenssin pohtimiseen jne. Markku Lehtimäen artikkeli paikkaa hieman retorisen kertomusteorian poisjättöä mainitsemalla sen, vaikkakin ohimennen.

Artikkeliantologiaa on takakansitekstin mukaan ajateltu myös oppikirjaksi. Sellaiseksi se sopii vain tietyin varauksin. Oppikirjalta odottaisi, että se toisi avoimemmin esiin omat lähtökohtansa ja intressinsä ja että se eksplisiittisesti perustelisi nyt ongelmalliselta näyttävän vinoutumansa.

*Lea Rojola*



## ***Enargeia* of Literary Descriptions. Ekphrasis in Lars Sund's Siklax Trilogy**

In his historical novels *Colorado Avenue* (1991), *Lanthandlerskans son* (1997) ("Son of a Country Shopkeeper") and *Eriks bok* (2003) ("Erik's Book") (the so-called Siklax trilogy), Lars Sund depicts the life of Swedish-speaking Finns from the end of the 19th century to the 1950s. The narrator makes use of films, TV programmes, paintings and photographs to recount their history. These representations fulfill W. J. T. Mitchell's (1994, 152) definition of ekphrasis as the "verbal representation of visual representation". Nevertheless, the narrator describes with the same enthusiasm, among other things, a marching soldier and the ringing of church bells. By comparing the descriptions of Sund's trilogy with the divergent definitions of ekphrasis, this article examines the function of ekphrasis in Sund's novels and whether Sund's way of using ekphrasis elucidates this problematic concept.

The history of ekphrasis dates back to the Greco-Roman world. In antiquity the referent of ekphrasis was of secondary importance, instead what was stressed was the vividness and liveliness of the description, the *enargeia*, which is also the common denominator of the ekphrastic descriptions in Sund's novels. Ekphrasis frequently describes a viewer's reactions and observations, which in turn control the reactions of the readers and help them to see the object as if it were before their eyes. Ekphrasis is considered to be self-reflexive because it highlights the complicated and often rival relationship between word and image. The vivid description of the object, the *enargeia*, tempts the reader to immerse himself in the described world and at the same time makes him aware of the illusion and gets him to reflect on the meaning of the description. The metafictionality of ekphrasis is related to one of the main themes of Sund's novels: the fact that history is always mediated through different kinds of documents – both textual and visual.

*Marita Hietasaari*

## The Poetic Image in Search for Living Space

In my article, I examine the concept of *image*, a concept which has been particularly problematic in the research of poetry. I will demonstrate that the previous definitions of the concept have been incoherent, too general and even contradictory.

In contemporary literary studies, the concept of image has been used as a generalization encompassing various figures of speech. At the same time, it has been understood as a “pure image”, a concrete and literal expression of sensory perception. In the first sense, the image is in the same category as, for example, the metaphor, the symbol, and the allegory, whereas in the second sense it is given a specific definition of its own. In a sense, this confusing terminology is understandable given that the concept of image in literature and poetry is metaphorical from the outset. Nevertheless, terminological incoherence is not acceptable because of the major contradictions in the broader sense of the concept of image.

In Yrjö Hosiaislouma’s definition, *image* is a singular visualizing expression in a text. According to Hosiaislouma, in the modern poetry the image has been understood mostly as a “pure image” and only secondarily as a figure of speech. On the other hand, Janna Kantola argues that the metaphor, the allegory and the symbol all belong to a group of tropes, in which words are separated from their literal senses. One of my objectives is to demonstrate the major difference between metaphorical and literal use of ‘image’. The divergence is so crucial that it is impossible to consider the image as a trope.

My article considers three themes. First I read critically Aarne Kinnunen’s delineation of the notion of “pure image” in his essay “Jumalaton avaruus”. It is crucial to discuss Kinnunen’s essay because it is probably the most cited discussion of the concept of image in the Finnish literary research, along with Tuomas Anhava’s article “Runon uudistumisesta”. However, Kinnunen’s essay is mostly referred to only in passing, so I find it necessary to analyze the essay here in more detail. I associate Kinnunen’s thoughts about image to new criticism and structuralism.

In the second part, I compare metaphor and image with the help of Eva Feder Kittay’s model of the structure of the metaphor. I study the semiotic means of showing the difference between image and metaphor. In addition, I consider the difficulties that Saussurean semiotics faces in defining the concept of image. In the third part, I introduce phenomenologist Gaston Bachelard’s term “the poetic image” (*une image poétique*) in order to demonstrate how phenomenology fills the gaps that structuralism leaves open in the analysis of image.

My principal argument in this article is that the image should be interpreted above all as an ontological phenomenon. In its way of eagerly analyzing semantics, semiotics has forgotten the ontological question of Being. Image is not just about describing the external reality; rather, it is about having a fundamental view of the world, a certain stance towards the surrounding reality.

*Ville Pekkanen*



## Tule jäseneksi Kirjallisuudentutkijain Seuraan!

Jäsenenä saat seuran julkaiseman Avain-lehden neljästi vuodessa sekä oikeuden osallistua seuran järjestämiin seminaareihin ja muihin tilaisuuksiin.

### Kirjallisuudentutkimuksen aikakauslehti Avain

Kirjallisuudentutkimuksen aikakauslehti Avain on tapa päästä sisään kirjallisuudentutkimuksen maailmaan. Se tarjoaa tieteellisten artikkelien, tutkimus- ja kirja-arviointien lisäksi erilaisia puheenvuoroja kotimaisesta ja ulkomaisesta kirjallisuudesta ja sen tutkimuksesta. Lisäksi se pyrkii herättämään keskustelua kirjallisuudentutkimukseen liittyvistä ajankohtaisista aiheista.

Uusi aikakauslehti jatkaa kirjallisuudentutkimuksen ainoana äänitorvena maassamme seuransa yli 80 vuoden kokemuksella.

Neljästi vuodessa ilmestyvä Avain on Kirjallisuudentutkijain seuran lehti, jonka saa seuran jäsenetuna maksamalla jäsenmaksun 40 euroa (opiskelijat ja apurahatutkijat 25 euroa) Seuran tilille 800012-1473445. Viestikenttään merkitään jäsenen nimi ja osoite lehden postitusta varten.

Ilmoittamalla sähköpostiosoitteesi seuran sihteerille Suna Önderille (suna.onder@helsinki.fi) pääset mukaan myös seuran postilistalle **kts@uta.fi**, jolla tiedotetaan alaan liittyvistä tapahtumista. Listaa käytetään myös tiedonhankintaan, sekä keskusteluun kirjallisuutta ja kirjallisuudentutkimusta koskevista ajankohtaisista aiheista.

Lisätietoja seurasta: <http://www.helsinki.fi/jarj/skts>