

Ledare

- 3 Finlandssvenska omvägar
Eva Kuhlefeldt, Hanna Lahdenperä och Kristina Malmio

Artiklar

- 6 Tutkimusmatka ikuiseen yöhön. Pirkko Lindbergin romanin *Berenikes hår* monitulkintainen dystooppisuus
Hanna Samola
- 25 Fantasifoster och fula fiskar. En analys av tomrummet och det osägbara i Agneta Enckells diktsamling *åter*
Tatjana Brandt
- 43 Ulla-Lena Lundbergin *Marsipansoldaten* sotaromanina ja ruokakuvauksena
Suvi Lahtonen

Recensioner

- 60 Att läsa queert
Katri Kivilaakso, Ann-Sofie Lönnngren & Rita Paqvalén (red.):
Queera läsningar. Litteraturvetenskap möter queerteori
Salla Peltonen
- 64 Teori i samarbete med litteratur
Maria Margareta Österholm: *Ett flicklaboratorium i valda bitar. Skeva flickor i svenskspråkig prosa från 1980 till 2005*
Hanna Lahdenperä
- 66 Aforistikens kluvna konst
Martin Welander: *Grå verklighet, gyllne fantasi. Skapandets problematik i R. R. Eklunds aforistiska författarskap*
Roger Holmström
- 69 Henrik Tikkanen som forskningsobjekt och vän
Johan Wrede: *Tikkanens blick. En essä om Henrik Tikkanens författarskap, livsöde och personlighet*
Trygve Söderling

- 72 Motsättningarna i och bakom Hemmers idyll
Thomas Ek: *Ljuset har djup. Jarl Hemmer och idyllen*
Anna Möller-Sibelius
- 75 Ett standardverk om Elin Wägner
Helena Forsås-Scott: *Re-Writing the Script: Gender and
Community in Elin Wägner*
Anna Bohlin
- 79 **Abstracts**

Eva Kublefelt, Hanna Labdenperä och Kristina Malmio

Finlandssvenska omvägar

Varför är den finlandssvenska litteraturen så smal? Varför syns inte samhället så konkret och brett som i till exempel rikssvensk och finsk litterär vardagsrealism? Varför känns det finlandssvenska rummet fortfarande ibland trångt, också i litteraturen? (Stenwall, 2011)

Den finlandssvenska litterära diskussionen har ofta kretsat kring någon form av inbillad *brist*, oavsett om kritiken riktats mot poesin eller prosan. Inte sällan har skribenterna, oberoende av tidsperiod och sammanhang, efterlyst ett större samhällsengagemang, mer djuplodande realism och mindre borgerlig småstadsbeskrivning. Frågorna ovan ställs den här gången av litteraturhistorikern Åsa Stenwall i essäboken *Att jag vill nånting mer. Essäer om nordisk samtidsprosa* – året är 2011. Stenwalls frågor är givetvis mer essäistiskt polemiska än direkt kritiska men stimulerar i hög grad till mer diskussion kring den litteratur som skrivs på svenska i Finland.

Själva frågeställningarna går i huvudsak tillbaka åtminstone till 1920-talet. Då riktade modernisten Hagar Olsson skarp kritik mot den finlandssvenska ”kulturtäppan”. Dess litteratur förmådde inte överskrida ”nittitalets tröskel”, och inte heller bereda väg för den moderna människans medvetenhet när den trädde fram i till exempel Edith Södergrans gestalt.

Argumentet går igen fyrtio år senare i den så kallade modernistdebatten som pågick i finlandssvensk dagspress år 1965. Nu var det modernisternas tur att bli avfärdade som representanter för en föregad tradition av debattörer som sedan fick svar på tal av andra som inte samtyckte. De tongivande aktörerna hette Johannes Salminen, Claes Andersson, Bo Carpelan och Rabbe Enckell. Samtliga var verksamma som författare, kritiker eller essäister. Den så kallade FBT-gruppen, med Claes Andersson i spetsen, ifrågasatte det de kallade ”modernistkulten” och framhöll att den finlandssvenska dikten inte var tidsmedveten och att den saknade utvecklingsmöjligheter.

Just avsaknaden av tidsmedvetenhet har litteraturforskaren Trygve Söderling i sin tvådelade avhandling *Drag på parnassen* (2008) sammanfattat som modernistdebattens övergripande tema: enligt Salminen och Andersson skulle dikten relateras till en samtida verklighet för att kännas angelägen. En ”relativisering” av den tidsmedvetna dikten erbjöd sedan till exempel Bo Carpelan och den unga lyrikern Nina Parland – Carpelan genom att ifrågasätta själva begreppen tid och medvetande, Parland genom insikten om att också naturdiktaren kan vara oväntat politisk. Rabbe Enckell uppmärksammade bland annat det faktum att den tidsmedvetenhet och det sociala engagemang man nu efterlyste redan funnits hos modernisterna.

Diskussionen kring de förmenta bristerna fortsatte på 1980-talet. Merete Mazzarella beskrev år 1989 den finlandssvenska litteraturens ”trånga rum” och summerade därtill en ”besvikelsens tradition” för densamma. Litteraturvetaren Pia Ingström har senare sammanfattat det som 1980-talets finlandssvenska romaner inte kunde leva upp till: texterna saknade bland annat ”den realistiska epikens kännetecken, en bred kontaktyta med samtidens konkreta händelser, platser och sociala skikt”.

På 1990-talet kom så äntligen de efterlängttade, ”stora” finlandssvenska romanerna skrivna av till exempel Monika Fagerholm, Pirkko Lindberg, Ulla-Lena Lundberg och Kjell Westö. Trots stor variation vad gäller stil och genre hos dessa, och trots stadig återväxt av nya debutanter, ställs fortsättningsvis den fråga om det trånga, litterära rummets vara eller icke-vara som Åsa Stenwall formulerat ovan. Men även denna gång höjs indignerade motröster. I sin färskaste studie i finlandssvensk samtidslitteratur *Från Lexå till Glitterscenen. Finlandssvenska tidsbilder, läsningar, författarporträtt 1960 – 2013* har Tuva Korsström definitivt tröttnat på frågan om den finlandssvenska litteraturens brister: ”Vad är det för masochistisk impuls som får finlandssvenska kritiker och litteraturhistoriker att gång på gång stämpla den egna litteraturen som ’dålig?’” Korsström definierar den finlandssvenska litteraturen som livskraftig och befriande ojämn, inte som provinsial eller borgerlig, och hon beskriver ett flertal författarskap som tydligt går i dialog med samtiden. Korsström summerar:

Om man vill karaktärisera Christer Kihlmans Borgåbaserade Lexå eller Monika Fagerholms Kyrkslättsfiktion ”Trakten” som provinsiala, kan man lika gärna använda samma epitet om William Faulkners Yoknapatawpha eller David Lynchs Twin Peaks. Är Tove Janssons själslandskap, mumindalen, provinsialt? Fråga japanerna.

Syftet med detta tvåspråkiga temanummer av *Avain* är att kartlägga den forskning som för närvarande intresserar sig för den svenskspråkiga samtidslitteraturen i Finland, och givetvis också, om än indirekt, att fortsätta diskussionen: Hur ser den tidsmedvetna litteraturen ut idag, i den mån den överhuvudtaget existerar? Vilka genrer kan bli omvägar till samhällskritik även om de inte explicit ”tar ställning”? Hurdana är de miljöer, karaktärer eller köns- och klasstillhörigheter som i så fall blir aktuella? Kan det specifika, personliga och till och med ambivalenta bidra till att synliggöra något universellt?

Numret innefattar tre artiklar och sex recensioner, skrivna av finska, finlandssvenska och rikssvenska litteraturforskare. Hanna Samola tar sig an Pirkko Lindbergs komplicerade romanbygge *Berenikes hår* och visar på hur dystopigenren kan användas som redskap för förmedling av både feministisk kritik och samhällssatir, även om huvudpersonens ideologiska bångstyrighet kan ge upphov till parallella tolkningar. I sin artikel om Agneta Enckells diktsamling *åter* lyfter Tatjana Brandt fram de angelägna frågor om identitetens relation till språket och jagets relation till den andre

som samlingen ställer. Mot bakgrund av Kristevas tanke om det abjektala fokuserar Brandt på hur pauser och mellanslag, kommatecken och tomrum förvaltar det allra viktigaste i *åter*. Suvi Lahtonen granskar de talrika beskrivningarna av mat i Ulla-Lena Lundbergs *Marsipansoldaten* och åskådliggör hur ett groteskt spår i romanen kritiskt kommenterar både krigsromanens konventioner och den nationella diskurs till vilken de anknyter.

Sammantaget belyser dessa alster de finlandssvenska omvägarnas betydelse – hur litteraturens kritik mot och dialog med samhälle och samtid, dess samhällsrelevans, kan ta varierande form och skepnad.

Vi vill rikta ett tack till Svenska litteratursällskapet i Finland rf. för understödet.

Hanna Samola

Tutkimusmatka ikuiseen yöhön. Pirkko Lindbergin romaanin *Berenikes hår* monitulkintainen dystooppisuus

Pirkko Lindbergin romaanin *Berenikes hår* (2000) minäkertoja Berenike Kropp joutuu päättymättömän yön pauloihin lähdettyään juhannusöiselle unimatkalle mielisairaala Klinikin huoneestaan. Matkan määränpää on ympäristöstään muurilla erotettu Nadir, kaukaisen Oblivionin maan kaupunki, jonka naiset palvelevat miehiä bordellin pienissä huoneissa. Berenike kertoo elämästään mielisairaalassa ja bordellissa päiväkirjamaisissa vihoissa, jotka hän osoittaa tohtorilleen Libiukselle. Nadirissa kertoja on aluksi haltioissaan, sillä uskoo olevansa kaupungin ihailluin ja kaunein nainen. Koska hänellä on valtavan pitkät ja upeat hiukset, hänet nimitetään Nadirin berenikeksi, jonka tehtävään kuuluu istua bordellin ikkunassa houkuttelemassa miehiä asiakkaisiksi.¹ Minäkertojan tyytyväisyys vaihtuu epäilyyn ja ahdistukseen kun Nadir alkaa näyttää hänelle painajaismaisia puoliaan.

Lindberg käsittelee tuotannossaan yhteiskunnallisia teemoja, esimerkiksi ihmisten epätasa-arvoisuutta ja ympäristöongelmia teoksissa *Tramp* (1993), *Candida* (1996) ja *SOS Tuvalu* (2004). Näiden teosten lisäksi Lindberg on kirjoittanut romaanit *Byte* (1989) ja *Hotell Hemlängtan* (2010). *Berenikes hår* on Lindbergin teoksista fantastisin, ja se johdattaa lukijan unen ja myyttien symboliseen maailmaan. Artikkelissäni pohdin tämän romaanin monitulkintaista dystooppisuutta ja vertaan sitä sekä kriittisen että feministisen utopian ja dystopian lajeihin. Nämä lajit on määritelty utopiakirjallisuuden alalajeiksi, jotka kritisoivat yhteiskunnan ohella utopiatraditiota ja esittävät utooppisen yhteiskunnan muuttuvana ja puutteellisena sen sijaan, että esittäisivät staattisen kuvan yhteiskunnasta (Moylan 1986, 42–46; Sargisson 1996, 20–21, 52–56).²

Matka Nadiriin on Lindbergin teoksen kertojan haave- ja kauhuvisio, mutta samalla se kommentoi satiirisesti aikamme kapeita naisihanteita ja seksuaalinormeja. Romaanissa kuvataan mielisairaalaan ja bordelliin suljettua naista, joka kokee olevansa miesten valvovan ja analysoivan katseen alainen. Bereniken tulkitseminen pelkästään miesten alistamaksi naisuhriksi kuitenkin kyseenalaistuu.

Dystopia kirjallisuudenlajina

Dystopian ymmärretään usein kuvaavan sitä, mihin yhteiskunnallinen kehitys voi pahimmillaan johtaa (Gottlieb 2001, 27). Tällainen tulkinta saa dystopian näyttäytymään varoituksena, joka voi avata ihmisten silmät ja saada heidät muuttamaan käyttäytymis-

tään. Fátima Vieira (2010, 17) katsookin dystopialla olevan didaktinen päämäärä: kirjailija haluaa pelotella lukijaa ja saada tämän ymmärtämään ihmisten toiminnan vaikutus tulevaisuuteen. Didaktinen pyrkimys ja tekstinulkoiseen yhteiskuntaan kohdistuva kriittisyys on yhdistetty myös satiiriseen kirjallisuuteen (Hume 1984, 102–103). Satiirisissa teoksissa on usein utopian tai dystopian aineksia ja genret ovat osittain päällekkäiset. Dystopia on tulkittu satiirin variaatioksi (Ryan-Hayes 1995, 202), mutta dystopian yhteydessä harvoin mainitaan naurua tai ironiaa, jotka ovat satiiriselle taiteelle tyypillisiä ominaisuuksia. Dystopian voi nähdä osana satiirikirjallisuuden vakavaa ääripäätä (Kivistö 2007, 24). Vieiran (2010, 8) mukaan vakavissa utopioissa voi olla huvittavia piirteitä, mutta ne eivät tukahduta didaktisuutta. *Berenikes hår* on tulkintani mukaan satiirinen ja dystopiakirjallisuuden konventioita hyödyntävä teos, mutta teoksen fantastisuus, huumori ja ironisuus vaikeuttavat sen tulkitsemista puhtaan didaktiseksi tai vakavaksi.

1900-luvun totalitaariset yhteiskunnat ja epäonnistuneet utooppiset yhteiskuntakokeilut ovat tarjonneet runsaasti materiaalia dystopiakirjailijoille, ja dystopialla on ollut merkittävä asema vuosisadan satiirisessa kirjallisuudessa (Kumar 1987, 111; Ryan-Hayes 1995, 202). Dystopiakirjallisuus on osoittanut, kuinka utopiassa voi piillä dystopia: näennäisen ihanteellisesti järjestetty yhteiskunta voi paljastua asukkaitaan alistavaksi ja syrjiväksi kun utooppista lupausta vääristellään tai jopa silloin, kun lupaus pannaan toimeen (Gottlieb 2001, 8). Esimerkiksi teknologian kehittyminen ei ole pelkästään auttanut ihmistä luomaan parempaa maailmaa, vaan se on tuonut uusia mahdollisuuksia ihmisten kontrolloimiseen ja luonnon tuhoamiseen. Dystopiakirjallisuus on kehittänyt omat yhteiskunnan kuvaamisen konventionsa, ja näitä konventioita on myös parodioitu.³

Dystopia ja utopia ovat Krishan Kumarin (1987, 100) mukaan toistensa vastakohtat, mutta samalla toisistaan riippuvaiset, sillä ne saavat merkityksensä suhteessa toisiinsa. Utopia voi tarkoittaa sekä hyvää että mahdotonta ja epätodellista paikkaa (Levitas 1990, 2), kun taas dystopia on määritelty tulevaisuuteen sijoittuvaksi pahaksi paikaksi tai sellaisen kuvaukseksi (Rabkin 1977, 140). Kumar (1987, 100) näkee anti-utopian tai dystopian olevan utopian musta kopio tai vääristynyt peilikuva, ja Chris Ferns (1999, 15) katsoo dystopian parodioivan utopian perinteistä mallia satirisoidakseen nykyajan todellisuutta. Utopian ja dystopian tulkinnassa mielenkiintoista on se, mihin kuvattu fiktiivinen maailma suhteutetaan ja miten se määritellään hyväksi tai pahaksi. Dystopiaksi on määritelty esimerkiksi paikka, jonka enemmistö lukijoista tulkitsee pahaksi (Cavalcanti 2003, 49). Toinen vaihtoehto on tarkastella sitä, miten teoksen henkilöhahmot kokevat maailman, johon ovat joutuneet (Baccolini ja Moylan 2003, 5).

Tutkijoista esimerkiksi Ryan-Hayes (1995, 202) ja Eric S. Rabkin (1977, 140) ovat korostaneet tekijän intention merkitystä satiirin ja dystopian tulkinnalle: intention

ymmärtäminen auttaa erottamaan utopian dystopiasta, vaikka nämä usein kuvaavat samankaltaisia yhteiskuntia. Tällainen käsitys esittää satiirin ja dystopian yksiulotteisina taiteen muotoina, jotka voi tulkita joko yhdellä oikealla tai lukuisilla väärillä tavoilla. Intention oleellisuutta painottava näkemys ei mielestäni ota huomioon, että muun kirjallisuuden tavoin satiirinen kirjallisuus on monitulkintaista (Griffin 1994/1995, 67).⁴ Lukija voi tulkita kirjailijan dystopiaksi ilmoittaman tekstin utopiana ja utopian dystopiana (Moylan 2000, 155). Yhden unelma on toisen painajainen (Kumar 1987, 125). Lindbergin romaani kuvaa kuvitteellista yhteisöä, jossa varakkaat miehet voivat ostaa bordellin palveluja ja tyydyttää halunsa menettämättä vapauttaan, ja teoksen voisi tulkita utopiaksi. Tapahtumista kuitenkin kerrotaan bordellissa työskentelevän naisen näkökulmasta, minkä vuoksi teoksen tulkinta feministisenä dystopiana on mielestäni todennäköisempi.

Dystooppinen teksti alkaa usein suoraan painajaismaisesta yhteiskunnasta, kun taas tyypillisessä utopiassa vierailija matkustaa uuteen ja vieraaseen paikkaan valveilla tai unessa. Dystopiakertomuksessa vieraannuttaminen tapahtuu, kun sen keskeinen henkilöahmo alkaa kyseenalaistaa yhteiskunnan toimintaa ja siirtyy näennäisestä tyytyväisyydestä vastarintaan. (Baccolini ja Moylan 2003, 5.) Dunja M. Mohr (2005, 34) katsoo, että dystopian dramaattinen konflikti syntyy kun sen päähenkilö herää poliittisesti ja alkaa kapinoida, minkä seurauksena kapinallista aletaan vainota. Lindbergin teoksen päähenkilö tekee tutkimusretken dystooppiseen kaupunkiin ja tämä matka muistuttaa unta. Berenike kertoo kaivanneensa yötä klinikalla ollessaan ja Nadirissa hän pääsee yön syleilyyn: ”*Se den upptog mej, natten. Och någon dag är inte att vänta.*” (BH 184, kursivointi alkuperäinen.) Loputon pimeys ja tietämättömyys siitä, valkeneeko päivä milloinkaan, alkavat kuitenkin herättää kertojassa kauhua. Berenike luulee löytäneensä seksuaalisen vallan ja vapauden öisessä bordellikaupungissa, mutta joutuu huomaamaan valtansa olevan näennäistä.

Vangitut naiset ja riistäjämiehet

Sukupuolten väliset suhteet ovat keskeinen teema utopia- ja dystopiakirjallisuudessa. Useissa feministisissä utopioissa ja dystopioissa kuvataan yhteiskuntia, joita hallitsevat tai joissa elävät yksinomaan yhden sukupuolen edustajat. Feministisen utopian klassikko on esimerkiksi Charlotte Perkins Gilmanin *Herland* (1915), joka kuvaa naisten kansoitamaa ihanteellista yhteiskuntaa. Feministisen dystopian klassikon Margaret Atwoodin *The Handmaid's Tale* (1985) kertoja Offred kuvaa elämänsä Gileadissa, jossa naiset on alistettu palvelijoiksi ja synnytykskoneiksi. Naispuoliset kirjailijat ovat Mohrin (2005, 36) mukaan hyödyntäneet dystopiakirjallisuuden konventioita kuvaamalla orjuutta, riistoa, äärimmäistä kollektivismia ja tukahdutettua individualismia, mutta he ovat käsitelleet niitä feministisestä näkökulmasta. Feministisissä dystopioissa naiset kärsivät

sukupuolensa vuoksi, kun taas feministiset utopiat kuvaavat naisten seksuaalista itsemääräämisoikeutta (Lefanu 1988, 71–72; Mohr 2005, 36).

Osa feministisistä dystopioista ja utopioista korostaa sukupuolten eroa ja liioittelee sukupuolten valtasuhteita (Cavalcanti 2003, 53), osa leikittelee sukupuolirooleilla ja murtaa vakiintuneita oppositioasetelmia ja stereotypioita (Sargisson 1996, 204). Mohr (2005, 3, 51, 271) nimittää transgressiiviseksi utopistiseksi dystopiaksi sellaista tekstiä, jossa dystooppiseen kertomukseen sisältyy utooppinen pohjavire ja joka rikkoo dystopian lajiin vakiintuneen binaarisen logiikan. Tällaiset tekstit kuvaavat monia mahdollisia todellisuuksia ja tulevaisuuksia (mt., 1, 233). Mohr (mt., 50–51) tulkitsee monet 1970-luvun jälkeen kirjoitetut feministiset dystopiat tällaisiksi utopian ja dystopian piirteitä yhdistäviksi teoksiksi. Myös Baccolinin ja Moylanin näkemys viime vuosikymmenten dystooppisesta kirjallisuudesta korostaa lajin hybridimäisyyttä. Heidän (2003, 7) mukaansa kriittiset dystopiat sekoittavat itserefleksiivisesti eri lajien konventioita ja hämärtävät näin dystopian lajirajoja. Tällainen dystopia tunnustaa erilaisuuden ja kompleksisuuden tärkeyden ja kyseenalaistaa käsityksen neutraalista ja objektiivisesta tiedosta (mt.).

Lindbergin teoksessa miehet kuvataan naisten arvioijina, valvojina ja vangitsijoina. Vapauden ja vankeuden tematiikka on romaanissa keskeisessä osassa ja monet sen symbolit kuvaavat vapautta tai vapauden riistoa. Klinikon ikkunastaan Berenike näkee kaksi joutsenta, jotka uivat pienellä lammella pystymättä lentämään pois, sillä niiden siivet on katkaistu. Siivettömät joutsenet vertautuvat klinikon potilaisiin, jotka on eristetty huoneisiinsa. Vankila ja mielisairaala ovat instituutioita, joiden kautta kirjallisuudessa on kuvattu sortavia yhteiskuntia (Hume 2000, 187). Lindbergin teoksessa vankilamaiset mielisairaala ja bordelli symboloivat ihmisten kahlehtimista määritelmillä ja säännöillä. Ei ole kuitenkaan yksiselitteistä, kuka on lukinnut päähenkilön mielisairaalan ja bordellin ovien sisäpuolelle: ”Får sån lust på att gå ut, doktorn, men har tappat min nyckel. Nej, det är så här. Är sen lång tid instängd, jäda, låst inne som var jag en farlig fånge, en dömd, en fördömd.” (BH, 178.) Berenike kertoo haluavansa päästä ulos huoneestaan, mutta kadottaneensa avaimen ja vihjaa näin vankeutensa olevan oman huolimattomuutensa syytä. Heti perään hän kiistää väitteensä avaimen kadottamisesta ja kertoo olleensa jo pitkän aikaa lukittu huoneeseen aivan kuin vaarallinen vanki. Tällainen Sari Salinin (2002, 42–44) väite-negaatioksi nimittämä myöntäminen ja kieltäminen synnyttää ironiaa, joka toisaalta voi saada minäkertojan näyttäytymään epäluotettavana, toisaalta kyseenalaistaa teoksen tulkinnan kuvana yhteiskunnasta, jossa miehet alistavat naisia. On mahdollista tulkita, että huoneessansa viruva nainen on lukinnut itsensä suljetun oven taakse.

Teoksessa kuvattu naisten sulkeminen lukittuihin sisätiloihin varioi naiskirjallisuuden traditiota, jota Sandra Gilbert ja Susan Gubar kuvaavat tutkimuksessaan

The Madwoman in the Attic (1979/1984). Gilbertin ja Gubarin (mt., 85) mukaan 1800- ja 1900-lukujen naiskirjailijat ovat kuvanneet ahtaisiin paikkoihin suljettuja naisia ja heijastaneet näihin kuvauksiin tunteitaan yhteiskunnallisen asemansa kapeudesta. Tähän naiskirjallisuuden traditioon Lindbergin teoksen liittyy myös hullun naisen myyttinen hahmo. Kertoja kommentoi kuulumistaan traditioon vertaamalla itseään hulluihin naisiin, jotka virittelevät tulia ullakolla, mutta kieltää olevansa yksi heistä: ”men lugn, bara lugn, jag är sannerligen inte den galna kvinnan på loftet som tuttar på” (BH, 36). Berenike leikittelee sukupuoleen liittyvillä odotuksilla ja kuvaa itseään toisinaan stereotyyppisen feminiinisenä, toisinaan maskuliinisenä. Hän kertoo liimanneensa kasvoilleen viikset ja kuvitelleensa itsensä Orlandoksi (BH, 39). Viittaus Virginia Woolfin romaanin *Orlando* (1928) vuoroin miehenä ja naisena esiintyvään päähenkilöön korostaa Bereniken henkilöhaamon määrittelemättömyyttä.

Gilbert ja Gubar (1979/1984, 78–79) tulkitsevat Charlotte Brontën romaanin *Jane Eyre* (1847) ullakolle piilotetun ja hulluksi luokitellun Bertha Masonin sekä päähenkilön että kirjailijan kaksoisolennoksi, tukahdutetun pimeän ja villin minän edustajaksi. Berenike pohtii kirjoituksissaan jakautumistaan päivä- ja yöminään. Hänen päivämინās on esillä teoksen alussa, kun hän kirjoittaa kokemuksistaan klinikalla. Yöpuoli tulee esille, kun hän pääsee fantastiselle matkalle Nadiriin. Yöllä hän voi kääntää karvaisen puolensa esiin: ”Natt – det är då människan vänder den lurviga sidan ut” (BH, 168).⁵ Yön pimeydessä Berenike voi kokeilla erilaisia rooleja ja tehdä asioita, joita ei ole voinut aiemmin tehdä.

Rautainen, kankainen ja lasinen kaupunki

Tulkitsen Bereniken yömatkan Nadiriin uneksi. Unien kuvaaminen on utopiakirjallisuuden lajikonventio, joka mahdollistaa vaihtoehdoisen todellisuuden luomisen (Ryan-Hayes 1995, 208). Bereniken uni ei ole täysin vastakkainen teoksen valvetodellisuudelle, vaan useat toistensa kaltaiset hahmot ja tapahtumat yhdistävät niitä. Bereniken kokemukset fantastisessa maassa muistuttavat unta, koska Nadirissa on jotain tuttua mutta vieraaksi muuntuneena. Näin kuvaus Oblivionista toisintaa Sigmund Freudin käsitystä unesta, joka yhdistää kuluneen päivän tapahtumat varhaisempiin muistoihin ja unennäköhetken tuntemuksiin (Freud 1900/1999, 142). Öinen Nadir on mahdollista tulkita monella tavalla. Se voi olla Bereniken mielen symbolinen kuvaus, jossa seikkailut syövereissä kuvaavat matkaa tiedostamattomaan, jota on nimitetty metaforisesti alitajunnaksi. Nimi Nadir viittaa alapuoleen, ja Berenike joutuu syvälle maan alle joutuessaan kaupungin viemäreihin ja luoliin. Nadir on tulkittavissa myös yhteiskunnalliseksi allegoriaksi.⁶

Kertoja on kaukaisen Oblivionin maan kaupungissa ulkopuolinen tarkkailija, joka on tyypillinen hahmo sekä satiirisessa (Knight 2004, 64) että utooppisessa kirjallisuudessa.

nessa (Cavalcanti 2003, 59). Berenike kertoo suhtautuvansa uteliaisuudella kaupungissa harjoitettuun seksikauppaan, johon ei itse tunnusta osallistuvansa. Kertoja ilmoittaa raportoivansa kaupungin toiminnan lisäksi omista tunteistaan ja reaktioistaan. Hän tekee yksityisistä ajatuksistaan julkisia kirjoittamalla ne vihkoihin ja lähettämällä vihkot poissaolevalle vastaanottajalle.

Är säker på att ni, likaväl som jag, tar avstånd från allt vad kommersiell kött-handel heter. Men *nyfiken* får en väl ändå vara ...?

Det är väl mänskligt, och skadar ingen? Och utifrån min position här kan jag observera, studera, iakta, utan att *egentligen* delta i den förkastliga hanteringen. Ska minutiöst rapportera allt jag erfar till er, och det gäller inte minst mina egna känslor, reaktioner och tankar (för er att varsågod föga till dossier Berenike K). (BH, 154.)

Berenikeä on aiemmin pilkattu nimillä ”fläskfia” ja ”svettberta”, mutta Nadiriin taivallettuaan hän on polttanut kaikki rasvavarastonsa. Aluksi hän kokee unelmiensa täytyneen, koska on vihdoinkin laiha, kaunis ja ihailtu: kaikkea, mitä ei tuntenut aiemmassa elämässään olleensa. Hän uskoo olevansa ainoa täydellinen yksilö miljoonan naisen joukossa, mikä tekee hänestä korvaamattoman. Nadir on täten Bereniken yksityisen toiveen toteutuma.

Här gäller jag för att vara perfekt, dr Libius, och inte bara det, utan *den enda perfekta* i en stad med en miljon kvinnor! Har blivit norm och ideal i stället för avvikelse, en levande legend och en – oberörbar. Min betydelse för staden är omätligt stor! [–] [D]et säjs att den som beger sej till den Mörka Staden blir kvar där. Vågar redan nu påstå att jag i Nadir funnit mitt rätta hem på jorden. Tror ni får se er i månen efter patient B. Kropp.

Det är möjligt att hon är död, medan en *arkeolog* Kropp intagit hennes plats. (BH, 162.)

Kertojan itselleen asettama tehtävä kaupungissa on kaivaa esiin nykyisen Nadirin alla olevat kuusi historiallista rauniokaupunkia. Hän on kuullut kaupungeista myyttisiä tarinoita naiselta nimeltä Det Stora Protokollet, joka on kertonut, kuinka entisissä kaupungeissa on tehty kauppaa rakkaudella ja kuinka nykyiset seksityöläiset ovat alkuhuora Lucyn perillisiä. Bereniken kirjoittamat kuvaukset eri materiaaleista rakennetuista ja eri tavoin tuhoutuneista kaupungeista muistuttavat vuorottelevia utopioita ja dystopioita ja myös antiikin myyttisiä aikakausia, kulta-, hopea-, vaski- ja rauta-aikaa (Ovidius 1997 I, 89–150). Viides Nadirin kaupunki oli rakennettu raudasta ja sitä hallitsivat miehet. Rautakaupungissa vallitsi tuhatvuotinen pimeys ja tätä synkkää kaupunkia piti pelossa ja kurissa hallintakoneisto, joka kielsi naurun ja vapauden. Viidennessä kaupungissa seksi ja alastomuus luokiteltiin synniksi ja eläimiäkin saatettiin teloittoa sillä perusteella, että ne kulkivat vaatteitta. Rautainen Nadir muistuttaa Ovidiuksen (I, 125–150) kuvausta myyttisestä rauta-ajasta, joka oli väkivallan, vainon, kierouden ja kavaluuden aikaa.

Beväpnande vakter patrullerade gatorna, och om de så mycket som anade början till ett litet smil var de kvickt där och körde sina skräckinjagande hillebarder i vederbörandes mun, angiverskor pressade sina öron mot dörrarna för att uppfånga det minsta ljud som kunde tyda på olovlig munterhet, och stan var packad med röda brevlådor enkom ditsatta för angivelser! [--] Men man pekade också ut brottliga *djurhoror* i den femte staden ... Getter och tackor påstods förföra sina husbönder, eller vem som helst som de vände sin oklädda stjärt mot, för att inte tala om hur ystra ungston dansade sina tämjare tokiga, så att det bara kunde sluta på ett sätt, och löpska hyndor – vad ställde inte de till med? Till och med de vilda djuren sades smyga sej in i staden för att med liv och lust delta i den allmänna skörlevnaden! (BH, 173–174.)

Vaikka dystopian ja satiirin lajipiirteisiin kuuluu yhteiskunnan tai yksilön paheellisten piirteiden liioittelu, on kertomus vietteleviä eläimiä vainoavasta viidennestä Nadirista liioitteluudessaan huvittava. Kertoja toistaa kuulopuheita, joiden mukaan viidennen kaupungin miehet uskoivat villieläinten hiipivän kaupunkiin, jotta ne voisivat harjoittaa siellä haureutta. Kuvauksen kritiikin voi tulkita kohdistuvan miehiin, jotka näkevät naaraan jokaisen eleen kutsuna seksuaaliseen kanssakäymiseen, mutta tämä tulkinta jää kuvauksen humoristisuuden varjoon.

Rautaisessa Nadirissa asukkaat ovat vahtineet toisiaan ja kaupunki on ollut täynnä postilaatikoita ilmiantoja varten. Tällainen vainoharhaisuus on ominaista dystopioiden totalitaarisille valtioille. Esimerkiksi Karin Boyen dystopiaromaanin *Kallocain* (1940) Värlsstatenin kansalaiset ilmiantavat mahdollisia sääntöjen rikkojia, vaikka nämä olisivat heidän läheisiään. Lindbergin romaanissa kuvattu kansalaisten välistä epäluuloisuutta lietsova rauta-Nadir ruostui lopulta puhki, minkä jälkeen naiset rakensivat vedestä ja kankaasta kuudennen bordellikaupungin Najadian, jossa vallitsi myös naisten ja eläinten kannalta ihanteellinen järjestys. Bereniken maalaileva kuvaus kuudennen kaupungin pelloista, puroista ja vesiputouksista tuo mieleen pastoraali-idyllit, ja maaseutumiljöön liittyy Najadian myös feminististen utopioiden traditioon. Eva Heggstadin (2003, 184) mukaan monissa naisten kirjoittamissa utopioissa kuvataan, miten naiset voivat toteuttaa unelmansa maaseudulla kaupungin ulkopuolella. Feministisissä utopioissa patriarkaalinen hallinta on yhdistetty tieteen ja teknologian tuhoavaan käyttöön, kun taas naisten pyrkimyksenä on esitetty eläminen sopuisuudessa luonnon kanssa (Kumar 1991, 103).

Kuudennessa bordellikaupungissa siniset ja valkoiset puuvilla- ja pellavapellot levittäytyvät niin kauas kuin silmään siintää, minkä voi tulkita viittaukseksi Zacharias Topeliuksen suomalaista kansallismaisemaa ihannoiden kuvaavaan runoon *En sommar-dag i Kangasala* (1853): ”vidt skina de blåa vatten / så långt de af ögat nås” (Topelius 1970, 135). Viittaus Topeliuksen runoon ja peltojen sinivalkeisuus mahdollistavat tulkinnan, jonka mukaan utooppinen kuvaus ironisoi idealisoitua Suomi-kuvaa.⁷

Hur som helst hade man i färskt och kritiskt minne järnstadens gräsligheter, och anlade härliga trädgårdar i vilka vattenfall och springbrunnar ständigt sorkade. I stadens mitt reste man en staty över den mäktiga Al Uzza, också kallad Ur-Venus, eller Vatten-Venus och begöt henne med strålar av flytande kvicksilver.

Guldfiskar blänkte i dammarna, och överallt rådde en ungdomlig och yster livstillvändhet, och på kort tid mångdubblades antalet invånare i Nadir. Man inte bara tolererade, utan månade sej om en närvaro av barn, och för en främling måste Nadir på den tiden ha tett sig som nära nog vilken ”normal” stad som helst, bara så mycket friare, så mycket gladare, så mycket generösare. [--] Och så långt ögat nådde var fälten runt de två städerna vita av bomull, och blå av lin, för det säger sig självt att en storstad byggd av tyg kräver ständiga reparationer. (BH, 175.)

Jos viides Nadir muistuttaa rauta-ajan kaupunkia, on Najadia peltoineen ja puutarhoineen rauhallisen ja runsassatoisen kulta-ajan kaltainen paikka. Najadia kuitenkin eroaa Ovidiuksen kulta-ajan kuvauksesta merkittävästi: kulta-ajan maa ei ole ihmisen muokkaama, kun taas Najadian rakennelmat ovat ihmisen tekemiä ja pellot on valjastettu rakennustarpeen tuottamiseen. Kuvaus kuudennesta kaupungista on niin ylenpalttisen idyllinen, että se kääntyy utopian parodiaksi. Kertoja kuvittelee ulkopuolisen näkökulman, josta katsottuna kuudes Nadir on tavallista kaupunkia paljon vapaampi ja iloisempi. Utooppisissa kuvauksessa on kuitenkin särö. Puuvilla- ja pellavapeltoja viljellään, jotta kankaasta rakennetun kaupungin korjaamiseen riittäisi materiaalia. Kaupunki ei olekaan täydellinen vaan alati vaarassa ratketa liitoksistaan.

Lasista rakennettu seitsemäs Nadir muistuttaa materiaaliltaan enemmän rauta-kaupunkia kuin vesipuutarhaa. Kristallikaupunki on kertojan utooppinen määränpää, joka lumooa hänet ensi näkemältä. Kaupunkiin tultuaan hän kuvittelee, että Nadirissa kaikki on sallittua.

I Oblivion samlas inget på hög, allt omsätts, och stockningar är ett okänt begrepp! Minustecken, negationer och tristesser blåser man med hjälp av väldiga blasters bort, bort, som maskrosfjün över slätten, mot havet, ut över havet – såg dem med mina egna ögon, då jag släpade mej fram de sista versen mot kristallstaden – denna utsvävning i glas! – som jag i mitt utmattade tillstånd tog för en hägring. (BH, 158.)

Kaupungin lasi loistaa timantin lailla, ja loiste moninkertaistuu tähtien heijastuessa sen peilikirkkaasta pinnasta.⁸ Lasinen kaupunki luo erilaisia illuusioita, joista yksi on kuvitelma läpinäkyvyydestä, joka myöhemmin paljastuu kontrollin välineeksi. Arkkitehtuurin kuvauksella on merkittävä tehtävä monessa dystopiassa. Esimerkiksi Jevgeni Zamjatinin dystopian *My* (1920) valtio Edinoe Gosudarstvo on rakennettu lasista, mikä mahdollistaa kansalaisten jatkuvan valvonnan. Myös Nadirissa kaupungin rakennusmateriaalin läpinäkyvyys alistaa asukkaat tarkkailun kohteiksi. Dystopioissa raja yksityisen ja julkisen välillä on usein tuhottu, minkä tuloksena valtio voi kontrolloida kansalaisten elämää (Gottlieb 2001, 11–12).⁹ Berenike on ensin haltioissaan siitä, että hänen kaunis

kuvansa on heijastettu eri puolille kaupunkia. Hän kuitenkin huomaa, että katseiden kohteena oleminen rajoittaa yksityisyyttä. Bordellityöntekijöiden huoneiden ovissa on tirkistysreikiä, joiden läpi heitä voidaan tarkkailla. Berenike tukkii ovensa silmän purukumilla ja kapinoi näin valvontaa vastaan.

Kun Berenike tekee jotain miesten mielestä sopimatonta, häntä solvataan ja hänestä valitetaan kaupungin johtomiehille. Kuvitelma eroottisesta vallasta osoittautuu valheelliseksi, kun Berenike huomaa olevansa kaupankäynnin väline (Stenwall 2001, 57). Seitsemännen Nadirin tunnuslause on ”Lust gör fri” (BH, 158), mikä antaa ymmärtää kaupungin olevan vapauttavan halun työssija. Lause kuitenkin synnyttää konnotaation keskitysleirien porttien lauseeseen ”Arbeit macht frei”, mikä asettaa vapauden kyseenalaiseksi. Halu pikemmin vangitsee kuin vapauttaa. Kaupungin vankan muurin neljästä tarkasti vartioidusta portista kahdella on pahaenteinen nimi: eteläinen portti on kansan puheessa Krematorium ja länsiporttia kutsutaan Golgataksi (BH, 216). Nadirissa näkemässään unessa Berenike kulkee Golgata-portista jättömaalle, jonne Nadirissa käyttökeltottomiksi luokitellut naiset on karkotettu.¹⁰ Nämä naiset huolehtivat bordellityöläisten synnyttämistä lapsista. Vastasynntyneet on yritetty tappa, koska seitsemännen Nadirin prostituoidut eivät saa lisääntyä.

Sukupuolielämän sääntely ja syntyvyyden rajoittaminen ovat yleisiä aiheita utopia- ja dystopiakirjallisuudessa (Ryan-Hayes 1995, 223; Gottlieb 2001, 11). Puuttumalla lisääntymiseen ja seksuaalisuuteen yhteiskunnat rajoittavat kansalaistensa yksityisintä aluetta. Najadiassa rakastettiin lapsia, mutta Nadirissa lapset sysätään Bereniken kuuleman mukaan virtaan. Kuudennessa kaupungissa bordellin palveluista ei maksettu rahalla vaan perunoilla tai kukilla, ja bordellissa tarjottiin seksin lisäksi käsin kirjoitettuja kirjoja ja muita hengentuotteita. Vaihtotalouteen perustuvaa yhteiskuntaa seuraa rahatalous, jossa bordellin tuotto päättyy johtajalle Herrn i Himlenille, eivätkä naiset saa mitään. Seitsemännessä Nadirissa hyväksytään vain ne, jotka pystyvät ostamaan tai myymään ruumista. Kuudes kaupunki ilmentää luokkajakoon perustumattomassa järjestyksessään utopiaa, kun taas seitsemännen kaupungin hierarkkisuus ja luokkapohjaisuus liittävät sen dystopian traditioon (Ryan-Hayes 1995, 215).

Nadiria kutsutaan naisten kaupungiksi, mutta nimi on hämäävä: ”*Nadir* är en stad för kvinnor, doktorn, men absolut inte för barn! Förtydligar: För en viss sorts kvinnor und Jedermann, men bara om han kan betala för sej, och det kan inte varje Jedermann.” (BH, 254–255.) Kaupungin ainoat naiset työskentelevät suuressa bordellissa joko prostituoituina tai näiden avustajina. Muut jäävät kaupungin muurin neljän portin ulkopuolelle: ”Minns skriften på Nadirs fyra portar: TILLTRÄDE FÖR KVINNOR STRÄNGT FÖRBJUDET. KONSORTIUM. Men jag bara frågar: Löd inte deras battle cry: FRIHET? Och här sitter man som pinn i skiten!” (BH, 213.) Konsortium on kaupungissa valtaa ja järjestystä ylläpitävä miehistä koostuva joukko,

joka kätkeytyy kansalta. Kaupungin jakautuminen tarkkaa järjestystä noudattavaan ja siitä erotettuun järjestyksen ulkopuoliseen alueeseen sekä nadirilaisten nimettömyys ovat piirteitä, jotka toistuvat dystopiakirjallisuudessa (Ljungquist 2001, 64, 266; Mohr 2005, 34).¹¹ Nadirin naisilta on viety persoonallisuus ja heidät on alistettu palvelukseen anonyymina massana. Nadiriin tuodaan ennen karnevaalia uusia tyttöjä, joita kaikkia kutsutaan nimellä Lulu. Berenikekään ei ole ainutlaatuinen vaan sarjanumeroitu ja korvattavissa toisella pitkätukkaisella naisella. Hän on 26. berenike, jonka nimeä ei tarvitse kirjoittaa isolla alkukirjaimella. Naisten tuominen Nadirin bordelliin muistuttaa kansainväliseen ihmiskauppaan liittyvää tapaa huijata nuoria naisia seksityöläisiksi vieraisiin maihin (myös Stenwall 2001, 62).

Aiemmat bordellikaupungit ovat tuhoutuneet jokainen omalla tavallaan. Sekä naisten että miesten rakentamat ja hallitsevat yhteiskunnat ovat osoittautuneet kestävämmiksi. Kaupunkien tuhoutuminen ja uusien rakentaminen ilmentävät jatkuvaa muutosta ja elämän kiertokulkua, mutta korostavat myös sitä, ettei mikään yhteiskunta ole täydellinen, ettei onni ole ikuista ja että utopiakin on altis tuhoutumiselle. Epätäydellisyys on ominaista kriittiselle utopialle, joka Moylanin (1986, 44) mukaan esittää yhteiskunnan puutteineen ja ongelmineen. Lucy Sargisson (1996, 2, 20, 52) näkee 1900-luvun lopun feministisen utopiakirjallisuuden kyseenalaistavan mahdollisuuden täydelliseen yhteiskuntaan ja korostavan yhteiskunnan dynaamisuutta ja prosessimaisuutta. Lindbergin romaanin voi tulkita kuvaavan tällaisia epätäydellisiä paikkoja, jotka voivat muuttua utopiasta dystopiaksi.

Menneisyys ja tulevaisuus dystooppisissa yhteiskunnissa

Syy Bereniken matkalle Nadiriin on halu kaivaa esiin kaupungin menneisyys, nykyisen Nadirin alle hautautuneet kaupungit. Arkeologiset kaivaukset ovat torjuttujen muistojen mieleen palauttamisen metafora (Freud 1905/2006, 24; Møller 1991, 33–34), mutta psykoanalyttinen tulkinta ei ole ainoa mahdollinen, vaan muinaisten asuinpaikkojen esiin tuominen voi kuvata myös kertojan halua vastustaa tapaa, jolla Nadirin yhteisö kieltää menneisyyden.

Dystopiat ja utopiat kuvaavat ihmisen ja yhteisön suhdetta menneisyyteen ja tulevaisuuteen, esimerkiksi sitä, mitä menneestä voi kertoa ja miten tulevaisuutta voi visioida ja ennakoita. Dystopian on nähty toimivan varoituksena näyttämällä, millainen tulevaisuus meitä odottaa tämänhetkisen yhteiskunnallisen kehityksen seurauksena (Baccolini 2007, 165; Gottlieb 2001, 15). Näin tulkittuna dystopian henkilöhaamon nykyhetki on lukijan mahdollinen tulevaisuus. Gottlieb kuitenkin huomauttaa, että tällainen tulevaisuuden kuvaus puuttuu esimerkiksi teoksista, jotka on kirjoitettu Itä- ja Keski-Euroopan totalitaarisissa diktatuureissa. Näissä dystopioissa kauheaa yhteiskuntaa ei etäännytetä tulevaisuuteen, vaan historiallisesti vallitsevaa yhteiskuntaa kuvataan

pahimpana mahdollisena. (Mt., 17.) Gottliebin näkemys kyseenalaistaa käsityksen, jonka mukaan dystopiat sijoittuisivat aina tulevaisuuteen.

Nadirin kaupungissa vallitsee eri aika kuin Klinikalla. Valoisa juhannusyö on siellä muuttunut päättymättömäksi pimeydeksi ja keskikesä on vaihtunut lumeen ja räntään. Nadirin aika ei sijoitu selkeästi tulevaisuuteen eikä menneeseen klinikan aikaan nähden vaan on pikemminkin samanaikainen vaihtoehtoinen todellisuus, joka on ajan ulottumattomissa. Nadirissa ei tunneta viikonpäivien, kuukausien tai kellonaikojen käsitteitä, sillä siellä vallitsee ikuinen nykyhetki. Berenike pelkää unohtavansa menneen muiden asukkaiden tavoin. Unohdukseen viittaa jo maan nimi, Oblivion.

[M]inns från en stund till en annan, är en smula rädd att drabbas av den glömska som dom faktiskt odlar här i landet, och som hör ihop med deras tid, det här s.k. eviga nuet.

– *Minns inte, minns inte, minns inte* viskar det utanför min dörr när någon av *dem*, drar förbi.

Hororna, nämligen. Och deras passoppar, det dräller nämligen av såna. (BH, 163.)

Berenikestä tuntuu, ettei kukaan tiedä, mitä kaupungissa on tapahtunut tai että aiemmista tapahtumista vaietaan. Kaupungin edellinen berenike on hävinnyt sala-peräisesti, ja Berenike kuulee huhun, että hänen edeltäjänsä olisi hukutettu kaupunkia ympäröivään virtaan. Kertoja on kadottanut henkilöpaperinsa vaarallisella matkallaan Oblivioniin, minkä vuoksi hän ei tiedä tarkkaa ikäänsä. Kun Berenike on ollut koppiin-sa lukittuna jonkin aikaa, hän oivaltaa olevansa bordellin vanki ja joutuvansa kantamaan bereniken rooliaan ikuisesti. Paikalleen pysähtynyt aika korostaa vankeuden kurjuutta, sillä loppua sille ei ole odotettavissa.

Försäkrar er att här trots allt är ”gudagott att vara”.

Nej, skulle ju inte pissa er i ögat ... Alltså: Är fånge på den banalaste av bordeller, och kan inte komma ut. Tror inte längre på snacket om att snart bli avlöst av den ”riktiga” berenike.

Jag är den riktiga Berenike, och ska så förbli till tidernas ände, vilket är detsamma som deras ”Tempus Majestatis”. (BH, 231.)

Kertoja on ristiriitainen vanhoissaan kaupungissa olevan hyvä olla mutta todetessaan seuraavassa virkkeessä huijaavansa, jos väittäisi asioiden olevan hyvin. Kertoja esittää osan väitteistään leikillään ja saattaa kirjoittaa lauseidensa perään sanan ”skämt”. Kujeilevuus ja vakavuus sekä epävarmuus ja päämäärätietoisuus vuorottelevat kertojan kirjoituksessa. Maria Margareta Österholm (2012, 203–204) tulkitsee Nadirin olevan Berenikelle paikka, jossa voi poiketa muulloin vallitsevista normeista ja jossa huora-sanalla ei ole kielteistä merkitystä. Österholm (mt. 203, 220–224, 210–211) käsittelee Lindbergin romaanissa kuvattujen naisten erilaisia rooleja, mutta ei analysoi roolien kahlitsevuutta tai sitä, että bordellityöntekijöiltä on riistetty yksilöllisyys ja mahdolli-

suus omien ajatusten esittämiseen. Kärjistetyin esimerkki tästä on bordellin suosittu työntekijä Huvudlösa, jolla ei päättömyytensä takia ole ajatuksia, muistoja eikä tunteita.

Nadirissa muistaminen on kielletty sekä yksilöltä että yhteisöltä. Kaupungin vallanpitäjät hallitsevat asukkaiden lisäksi menneisyyttä määrittelemällä, mitä saa muistaa. Klinikalla Berenike kertoo, kuinka haluaisi tehdä arkeologisen seikkailuretken tulevaisuuteen tai menneeseen tulevaisuudessa, mikä kuvastaa romaanin aikatasojen kompleksisuutta. Kaivamalla esiin menneisyyden Berenike voisi kenties saada tietoa tulevaisuudesta.

Nej,

nej, *nej* – jag menade nog inte allvar med att vilja stanna här. Jag måste verkligen upp på mina ben och ut och bort, doktorn! Till det jag utbildats för, det arkeologiska äventyret ... Till framtiden! Till forntiden i framtiden, det är väl ett fint projekt om något? (BH, 69.)

Menneistä tapahtumista kiertää Nadirissa tarinoita, mutta niiden todenmukaisuuteen ei ole luottaminen. Kertoja ei saa tietoonsa kaikkea, mitä kaupungissa tapahtuu tai on tapahtunut, ja kertoja itsekin salailee asioita yleisöltään. Hän ei paljasta maan tarkkaa sijaintia tai oikeaa nimeä, sillä ei halua muiden arkeologien pääsevän jäljilleen. Kirjataan eivätkä ole Nadirissa tietolähde, sillä kaupungin kirjaston kirjat ovat kivettyneet ja Berenike kertoo, ettei muista juuri mitään aiemmin lukemistaan kirjoista (BH, 206). Muistaminen on Nadirissa annettu Det Stora Protokollet -nimisen naisen tehtäväksi, mutta hänet on irtisanottu tehtävästään.

Nadirborna

är lyckliga de ity att de just inte minns något. Allt vad där finns att minnas är delegerat till Det Stora Protokollet, men enligt uppgift ska hon ha fått foten, doktorn! Och måst sälla sej till de Utrangerade, och hela tjänsten påstås vara avskaffad.

Bara tänk: till och med det Stora Minnet avpollterat!

Måste söka upp henne på Pensionärshemmet så fort jag blivit fri från mitt berenikeskap. Memorera allt hon har att berätta. ALLT! Har nämligen inte alls gett upp tanken på att skriva den första historiken *nånsin* över en bordell. För:

är flickorna inte värda det? (BH, 274–275.)

Berenike kysyy, eivätkö bordellin tytöt ansaitse tarinoidensa tallentamista. Kysymyksen voi tulkita viittaavan naisten, varsinkin alaluokkaisina pidettyjen naisten, sivuuttamiseen historiankirjoituksessa. Berenike haluaa uudistaa historiankirjoitusta kirjoittamalla ensimmäisen bordellihistoriikin ja antamalla äänen seksityöläisille, mutta ensin hänen olisi löydettävä viralta pantu Suuri Muisti.

Menneisyyden ja muistojen kontrolloiminen on ominaista dystopioiden yhteiskunnille, joissa historian kieltäminen on vallankäytön muoto (Gottlieb 2001, 15;

Ljungquist 2001, 271). Baccolinin (2003, 115–116, 125) mukaan hegemonisen diskurssin luominen dystopian maailmassa edellyttää sekä kollektiivisen että yksilöllisen muistin hävittämistä, jotta kansalaiset mukautuisivat hegemoniaan. Tietämys historiasta ja muistaminen ovat hallinnon silmissä vaarallisia elementtejä, jotka voivat antaa kansalaiselle välineitä vastarintaan. Jotta yksilö voisi vapautua dystooppisen yhteiskunnan ikeestä ja saada nykyhetken ja tulevaisuuden hallintaansa, hänen on muistettava ja ymmärrettävä oma ja yhteisön menneisyys. Baccolini (mt., 115) erottaa klassisen ja kriittisen dystopian esimerkiksi sillä perusteella, että edellisessä henkilöhahmo ei pysty saamaan menneisyyttä haltuunsa, mutta jälkimmäisessä historian uudelleen löytäminen on oleellinen elementti, joka edesauttaa toivon säilymistä.

Berenike kirjoittaa Nadirissa lapsuus- ja nuoruusmuistoistaan ja yrittää saada selville Nadirin aiempia tapahtumia, vaikka muistaminen on tehty vaikeaksi. Kirjoittaminen ja muistaminen ovat osa Bereniken kapinointia kaupungin vallanpitäjiä vastaan. Hän toimii samalla tavalla kuin *The Handmaid's Tale* Offred, joka Mohrin (2005, 262) mukaan rikkoo patriarkaatin virallisen ja yksiäänisen diskurssin esittämällä poikkeavia näkökulmia menneisyydestä ja nykyisyydestä. Useissa dystopioissa lukemista ja puhumista rajoitetaan ja kieli on vallan väline (mt., 33). Berenike on menettänyt puhekykynsä eikä näin ollen voi kyseenalaistaa Nadirin sääntöjä puhumalla. Puhumisen sijasta hän kirjoittaa vihkoihinsa raportteja, jotka lähettää tohtorilleen kuriirin mukana, jotta ne välttäisivät sensuurin. Berenike olettaa, että kirjoittaminen yritetään estää, minkä vuoksi hän piilottaa vihkoja hiuksiinsa, jotta aikapoliisi ei voisi takavarikoida niitä. Päiväkirjan pitäminen ja omista kokemuksista kertominen ovat keinoja kyseenalaistaa ja vastustaa menneisyyden kieltävää totalitarismia myös teoksissa *My* (Zamjatin, 1920) ja *Nineteen Eighty-Four* (Orwell, 1949). Kathryn Humen (1984, 111) mukaan päiväkirjan kirjoittaminen voi tuoda tukahdutetut tyytymättömyyden tunteet tietoisuuteen. Päiväkirjoissaan Berenike esittää kritiikkiä Nadiria kohtaan, vaikka hänet on muuten vaimennettu. Jos hän voisikin puhua, ei hänen koppinsa paksujen lasiseinien läpi kuuluisi mitään.

Aamun aurinko dystopian raunioilla

Nadirin karnevaalin aikana syttyy tulipalo, joka tuhoaa suurimman osan kaupungista. Tulipalon jälkeen kellot alkavat käydä ja aika alkaa kulua. Nadirin muusta maailmasta erottava muuri sortuu ja lasiset rakennukset sulavat.

Senare. Så skönt att skriva ”senare”, och ha rätt att göra det. Har lust att stå upp och skrika **idag idag idag**, men vad skulle det tjäna till då ingen finns som hörde det – av *dom*, menar jag ... Berättade visst aldrig för er att jag hade Censuren på mej otaliga gånger, *tidspolis*en för att vara korrekt, men att jag varje gång lyckades gömma häftet i mitt hår, doktorn, och i den urskogen tordes de inte treva efter förbjuden vara. (BH, 321.)

Palon jälkeen Berenike voi kirjoittaa vapautuneesti, miten hänen toimintaansa aiemmin valvottiin. Bereniken pitkät hiukset palavat tulessa, mikä symboloi hänen vapautumistaan bereniken roolista. Savuavien raunioiden ylle nousee aamun aurinko, ja uusi alku on voittanut ikuisen yön. Synkimmät satiirit ja dystopiat eivät lopu onnellisesti (Kivistö 2007, 26), mutta Lindbergin romaanissa kaupungin palaminen mahdollistaa kertojan vapautumisen eikä näin ollen ole teoksen kokonaistulkinnan kannalta negatiivinen tapahtuma. Toivo paremmasta on Baccolinin (2007, 165–166) mukaan historian hallinnan ohella yksi tekijöistä, joka erottaa kriittisen dystopian klassisesta. Perinteinen dystopia ei hänen mukaansa salli toivon mahdollisuutta tarinan sisälle. Tällainen teos voi saada lukijan toivomaan pessimistisen tulevaisuuden välttämistä, mutta toivon mahdollisuus jää tarinamaailman ulkopuolelle. Kriittiset dystopiat mahdollistavat toiveikkuuden myös tarinamaailman sisällä, koska ne jäävät ratkaisultaan avoimiksi. Päähenkilön selviytyminen voi ilmentää sellaisten ryhmien mahdollisuutta vastarintaan, joiden luokka, sukupuoli, rotu tai seksuaalinen suuntautuminen on torjuttu hegemonisessa järjestyksessä (Baccolini ja Moylan 2003, 7). Vaikka Nadirin tulipalo tappaa suuren osan kaupunkilaisista, Berenike ja kaupungin rajojen ulkopuolelle karkotetut ihmiset pelastuvat.

Seitsemännessä ja samalla teoksen viimeisessä vihossa Berenike kertoo olevansa jälleen klinikan huoneessa, joka on muuttunut munankaltaiseksi turvapaikaksi: ”Jag är ensam i mitt äggkala rum” (BH, 332). Kertoja itse on huoneen sisällä odottamassa uudelleen syntymistään ja uskoo löytävänsä vielä joskus ihanteellisena pitämänsä Heliganiin, hevosten maahan. Kertoja kuvailee, kuinka valtameri tuudittaa ja kuljettaa häntä kohti Heliganin rantaa, jonne hän on kaivannut koko ikänsä.

Redan omsluter mej rummet som en mor sitt foster och jag känner hur mina ögon tåras, doktorn! En ocean vagnar mej, lilla frö, och på resa mot den strand, – Heligans? Heligans! – där jag en gång ska slå rot och skjuta skott befinner jag mej väl, doktorn – som beskyddades jag av – ja skratta ni bara! – själva *kärleken*. (BH, 332.)

Berenike löytää kaupungin tuhoutumisen jälkeen aiemmin kadottamansa yhteyden toisiin ihmisiin. Bordellin kopissa hän kertoo olevansa eristyksissä muista. Kukaan ei ole koskettanut häntä pitkään aikaan, vaikka hän on ollut esillä ja ihailtuna. Kun Nadir palaa tulessa, Berenike karkaa yhdessä Lammungen-nimisen nuoren naisen kanssa vainoajilta, jotka halusivat tappaa naiset. Kaupungin tuhoutumisen jälkeen Berenike kohtaa myös kaupungin ulkopuolelle karkotetut vanhat naiset, jotka kertovat hänelle kohtaamastaan väkivallasta ja vainosta. Patricia Waugh (1989, 197–198) katsoo, että 1900-luvun lopun naisten kirjoittamassa utopiakirjallisuudessa yhteisöllisyys ja suhteet muihin tarjoavat mahdollisuuden uudelleenlaiseen järjestelmään, joka tarjoaa vaihtoehdon vallitsevan järjestelmän alistamiselle ja yksilökeskeisyydelle.

Tällainen yhteisöllinen utopia on tulkintani mukaan myös Lindbergin romaanissa kuvattu naisten välisen yhteyden löytäminen.

Nadirin yhteiskunnan toiminnan ja kaupungin arkkitehtuurin kuvauksessa on yhteneväisyyksiä monen klassisen dystopiakaupungin kanssa. Nadir jakautuu tarkasti järjestettyyn muurien sisäpuoliseen kaupunkiin ja muurien ulkopuolen kontrolloimattomaan alueeseen. Muurien sisäpuolinen hallinto muistuttaa totalitaarista diktatuuria, jossa valta on keskittynyt harvoille miehille ja joka alistaa osan asukkaistaan. Kaupungin naiset ovat jatkuvan valvonnan alaisia. Lindbergin teos on luettavissa feministisenä dystopiana, jonka keskeisiä teemoja ovat rajoittavat sukupuoliroolit, naiseen kohdistuva väkivalta sekä kielen ja vallan suhde (Mohr 2005, 36). Romaanin satiirinen kritiikki kohdistuu yhteiskuntaan, jossa ihmiset on pakotettu ahtaisiin sukupuolisuutta ja seksuaalisuutta määrittäviin normeihin. Ihmisille tarjotaan identiteettejä, jotka heidän tulee täyttää. Miehen tulee haluta seksiä, kun taas naisen tulee olla haluttava. Teoksessa kuvattu yhteiskunta on kaksinaismoralistinen, sillä se, mikä on hyväksytty miehelle, ei ole sallittua naiselle.

Kaupungin, mielen ja ruumiin kuvaukset limittyvät romaanissa. Samalla lailla kuin Berenike on suljettuna huoneeseensa mielisairaalassa ja bordellissa, on hän vanki omissa ruumiissaan. Vapautuminen dystooppisesta kaupungista ja vapautuminen ulkonäköön liittyvistä rooleista rinnastuvat toisiinsa. Nadir-jakson kuvaus on ambivalentti. Kaupunki on toisaalta Bereniken toiveiden täyttymys, sillä siellä hän saa olla ihailtu ja käyttäytyä itselleen uudella tavalla. Berenike oli ahdistunut ja yksinäinen jo ennen Nadiriin matkustamistaan, ja vaikka hän joutuu Nadirissa tukalaan asemaan, hän voi vasta sieltä palattuaan uskoa löytävänsä rakkauden.

Uudelle dystopiakirjallisuudelle ominaiseen tapaan Lindbergin teos yhdistää utopian ja dystopian elementtejä ja esittää erilaisia toiveiden ja pelkojen toteutumia kuvitteellisten kaupunkien muodossa. Teos eroaa klassisesta dystopiasta ja muistuttaa kriittistä dystopiaa kuvaamalla toiveikkaan lopun, jossa päähenkilö ei tuhoudu. Romaanin tulkintaa yhteiskunnallista todellisuutta kritisoivana satiirisena dystopiana hämmentävät mielestäni minäkertojan ristiriitaisuus ja hänen kuvaamiensa maailmojen kuvitteellisuuden korostaminen. Teoksen lopussa Berenike piirtää taskustaan löytämällä kynällä huoneensa seinään oven, josta astuu ulos (BH, 315). Oven piirtäminen kuvaa mielikuvituksen vapauttavaa voimaa ja paljastaa kenties dystooppisen sarron kuvitteellisuuden. Jos kertoja piirtää itselleen oven, josta pääsee ulos, on hän voinut piirtää itse myös huoneen, jonka vangiksi joutui.

Viitteet

¹ Lindbergin teoksen ja sen päähenkilön myyttinen nimi viittaa tarinaan Egyptin kuningattaresta Berenikestä, joka uhrasi pitkät hiuksensa Afroditelle saadakseen miehensä sodasta elävänä kotiin. Afrodite kiinnitti hiukset tähdiksi taivaalle ja tähdet muodostavat

Coma Berenices -nimisen kuvion. (Henrikson 1958/1999, 255.)

² Tom Moylan käsittelee teoksessaan *Demand the Impossible. Science Fiction and the Utopian Imagination* (1986) kriittisen utopian lajia, jonka hän katsoo kehittyneen 1960-luvun jälkeen etenkin science fiction -kirjallisuudessa. Moylanin käsittelemät teokset ovat Joanna Russin *The Female Man* (1975), Ursula K. Le Guinin *The Dispossessed: An Ambiguous Utopia* (1974), Marge Piercyn *Woman on the Edge of Time* (1976) ja Samuel R. Delanyn *Triton* (1976). Moylan pohjaa ajatustaan kriittisestä utopiasta muiden muassa Ernst Blochin utopiateoriaan, joka on Moylanin (mt., 20) mukaan syventänyt käsitystä utooppisen ajattelun vallankumouksellisesta potentiaalista. Utooppiseen kuvitteluun kuuluu Blochin mukaan erilaisten nykyhetkestä radikaalisti eroavien tulevaisuuksien visioiminen ja toivo paremmasta tulevaisuudesta (ks. Moylan 1986, 21, 23). Lucy Sargisson tarkastelee teoksessaan *Contemporary Feminist Utopianism* (1996) erityisesti feministisen utopiakirjallisuuden transgressiivisuutta.

³ Esimerkiksi Karen Ryan-Hayes (1995) tulkitsee Vladimir Voinovitsin romaanin *Moskva 2042* (1986) sekä satiiriseksi dystopiaksi että dystopian konventioiden parodiaksi.

⁴ Dustin Griffin (1994, 67) katsoo satiirin ironian olevan usein epävakaa ironiaa, minkä vuoksi satiirin lukija ei voi olla varma satiirikon tarkoituksesta. Griffinin (mt.) mukaan toisinaan on syytä olettaa, ettei satiirikko itsekään hallitse teoksen ironiaa.

⁵ Karvaisen puolen esiin tuominen viittaa mahdollisesti siihen, miten Berenike voi öisessä Nadirissa pukeutua yhteen rooliasuistaan, samettiseen kissapukuun, ja muuttua hiipiväksi kissaksi Gattamelataksi. Maria Margareta Österholm (2012, 210–211, 220–224) käsittelee kiehtovasti Bereniken erilaisia alter egoja ja kaksoisolentoja, muiden muassa Gattamelataa.

⁶ Moni allegorinen teos kuvaa Pirjo Lyytikäisen (2012, 35–36) mukaan sekä mielen ulkoista että mielen sisäistä maailmaa. Lyytikäinen osoittaa, miten Leena Krohnin *Tainaronin* (1985) fantastinen kaupunki on samanaikaisesti sekä kuva yhteiskunnasta että ihmismielestä.

⁷ Lindberg parodioi kansallisromanttista Suomi-kuvaa myös romaanissa *Candida* (1996), jonka lopussa Candidan retkikunta saapuu Euroopan melskeistä Kangasalle, Roineen isännöimälle idylliselle Längelmähovin tilalle, jossa vallitsee rauha ja rakkaus niin ihmisten kuin eläinten välillä.

⁸ Hohtava lasi-Nadir muistuttaa Johanneksen Ilmestyksen (Ilm. 21: 9–21) kuvausta Uudesta Jerusalemissa, joka ”säihkyi kuin kallein jalokivi, kuin kristallinkirkas jaspis” (Ilm. 21: 11) ja jota ympäröi korkea muuri. Nadirin kuvauksessa yhdistyvät Babylonin ja Uuden Jerusalemin piirteet. Johanneksen Ilmestyksen teoksen liittää myös luvun seitsemän symboliikka. Nadir on seitsemäs bordellikaupunki, ja Berenike kirjoittaa seitsemän vihkoa.

⁹ Esimerkiksi Karin Boyen romaanissa *Kallocain* (1940) Värlsstatenin kansalaisten tunteet ja ajatukset voidaan paljastaa kemisti Leo Kallin kehittämän kallocain-aineen avulla, minkä seurauksena yksityiset elämänalueet päätyvät valtion kontrolloimiksi.

¹⁰ Nadirin naisten kyydittäminen kaupungin ulkopuolelle muistuttaa tapaa, jolla Margaret Atwoodin romaanissa *Handmaid's Tale* yhteiskunnalle hyödyttömät hedelmättömät naiset kuljetetaan Gileadin rajojen toiselle puolelle siivoamaan myrkyllisten jätteiden saastuttamaa maata (Atwood 1985, 71; Gottlieb 2001, 106). Gottliebin (mt., 71) mukaan Gileadin käytännöt muistuttavat fasististen yhteiskuntien käytänteitä. Myös Lindbergin teoksessa voi nähdä viittauksen fasistisissa valtioissa tehtyihin ihmisryhmien kyydityksiin.

¹¹ Sarah Ljungquistin (2001, 273–274) mukaan 1900-luvun antitotalitaariset dystopiat kuvaavat usein maailmaa, joka on jakautunut kahtia äärimmäisen tarkasti organisoituun osaan

ja sen järjestäytymättömään vastakohtamaailmaan, joka voi järkyttää totalitariteettia. Tällainen jaottelu on hänen mukaansa esimerkiksi Zamjatinin romaanissa *My*, jossa järjestäytynyt ja järjestyksen ulkopuolinen maailma on erotettu toisistaan vihreällä lasimuurilla ja Aldous Huxleyn romaanissa *Brave New World* (1932), jossa uuden uljaan maailman ulkopuolella on hallitsematon alue. Järjestäytymätön maailma voi olla myös henkilöhahmon sisäinen unimaailma.

Lähteet

- ATWOOD, MARGARET 1985: *The Handmaid's Tale*. Toronto: McClelland and Stewart.
- BACCOLINI, RAFFAELLA & MOYLAN, TOM 2003: Introduction. *Dystopia and Histories. Dark Horizons. Science Fiction and the Dystopian Imagination*. Ed. by Raffaella Baccolini and Tom Moylan. New York and London: Routledge, 1–13.
- BACCOLINI, RAFFAELLA 2003: "A useful knowledge of the present is rooted in the past": Memory and Historical Reconciliation in Ursula K. Le Guin's *The Telling*. *Dark Horizons. Science Fiction and the Dystopian Imagination*. Ed. by Raffaella Baccolini and Tom Moylan. New York and London: Routledge, 113–135.
- BACCOLINI, RAFFAELLA 2007: Finding Utopia in Dystopia: Feminism, Memory, Nostalgia, and Hope. *Utopia Method Vision. The Use Value of Social Dreaming*. Ed. By Tom Moylan and Raffaella Baccolini. Bern: Peter Lang, 159–191.
- BOYE, KARIN 1949/1958: *Kallocain*. Stockholm: Albert Bonniers förlag.
- CAVALCANTI, ILDNEY 2003: The Writing of Utopia and the Feminist Critical Dystopia: Suzy McKee Charnas's Holdfast Series. *Dark Horizons. Science Fiction and the Dystopian Imagination*. Ed. by Raffaella Baccolini and Tom Moylan. New York and London: Routledge, 47–69.
- FERNS, CHRIS 1999: *Narrating Utopia. Ideology, Gender, Form in Utopian Literature*. Liverpool: Liverpool University Press.
- FREUD, SIGMUND 1900/1999: *Unien tulkinta*. Alkuteos: *Die Traumdeutung*. Suom. Erkki Puranen. Jyväskylä–Helsinki: Gummerus.
- Freud, Sigmund 1905/2006: Erään hysteria-analyysin katkelma. "Dora". *Tapauskertomukset*. Alkuteos: *Bruchstücke einer Hysterie-Analyse*. Suom. Seppo Hyrkäs. Helsinki: Teos, 415–535.
- GILBERT, SANDRA M. & GUBAR, SUSAN 1979/1984: *The Madwoman in the Attic. The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*. New Haven and London: Yale University Press.
- GILMAN, CHARLOTTE PERKINS 1915/2009: *Herland*. Suom. Ville-Juhani Sutinen. Turku: Savukeidas.
- GOTTLIEB, ERIKA 2001: *Dystopian Fiction East and West. Universe of Terror and Trial*. Montreal: McGill-Queen's University Press.

- GRIFFIN, DUSTIN 1994/1995: *Satire. A Critical Reintroduction*. Kentucky: The University Press of Kentucky.
- HEGGESTAD, EVA 2003: *En bättre och lyckligare värld. Kvinnliga författares utopiska visioner 1850–1950*. Stockholm: Symposion.
- HENRIKSON, ALF 1958/1999: *Antiikin tarinoita 1–2*. Alkuteos: *Antikens historier I–II*. Suom. Maija Westerlund. Porvoo–Helsinki–Juva: WSOY.
- HUME, KATHRYN 1984: *Fantasy and Mimesis. Responses to Reality in Western Literature*. New York and London: Methuen.
- HUME, KATHRYN 2000: *American Dream, American Nightmare: Fiction since 1960*. Urbana: University of Illinois Press.
- KIVISTÖ, SARI 2007: Satiiri kirjallisuuden lajina. *Satiiri. Johdatus lajin historiaan ja teoriaan*. Helsinki: Yliopistopaino, 9–27.
- KNIGHT, CHARLES, A. 2004: *The Literature of Satire*. Cambridge: Cambridge University Press.
- KUMAR, KRISHAN 1987: *Utopia and Anti-Utopia in Modern Times*. Oxford: Blackwell.
- KUMAR, KRISHAN 1991: *Utopianism*. Buckingham: Open University Press.
- LEFANU, SARAH 1988: *In the Chinks of the World Machine. Feminism and Science Fiction*. London: The Women's Press.
- LEVITAS, RUTH 1990: *The Concept of Utopia*. New York: Philip Allan.
- LINDBERG, PIRKKO 1996: *Candida*. Helsingfors: Schildts.
- LINDBERG, PIRKKO 2000: *Berenikes hår*. Helsingfors: Schildts. (=BH)
- LJUNGQUIST, SARAH 2001: *Den litterära utopin och dystopin i Sverige 1734–1940*. Hedemora: Gidlunds förlag.
- LYYTIKÄINEN, PIRJO 2012: Allegories of Our World. Strange Encounters with Leena Krohn. *Nodes of Contemporary Finnish Literature*. Ed. by Leena Kirstinä. Helsinki: Finnish Literature Society, 24–41.
- MOHR, DUNJA M. 2005: *Worlds Apart? Dualism and Transgression in Contemporary Female Dystopias*. Critical Explorations in Science Fiction and Fantasy, 1. Jefferson, N.C.: McFarland & Co.
- MOYLAN, TOM 1986: *Demand the Impossible. Science Fiction and the Utopian Imagination*. New York and London: Methuen.
- MOYLAN, TOM 2000: *Scraps of the Untained Sky: Science Fiction, Utopia, Dystopia*. Boulder, Colorado: Westview Press.
- MØLLER, LIS 1991: *The Freudian Reading. Analytical and Fictional Constructions*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- ORWELL, GEORGE 1949/1976: *Nineteen Eighty-Four*. London: Secker & Warburg.
- OVIDIUS NASO, PUBLIUS 1997: *Muodonmuutoksia. Metamorphoseon Libri I–XV*. Suom. Alpo Rönty. Porvoo–Helsinki–Juva: Werner Söderström Osakeyhtiö.

- Pyhä Raamattu* 1992: Suomen evankelis-luterilaisen kirkon kirkolliskokouksen vuonna 1992 käyttöön ottama suomennos.
- RABKIN, ERIC S. 1976/1977: *The Fantastic in Literature*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press.
- RYAN-HAYES, KAREN 1995: *Contemporary Russian Satire. A Genre Study*. Cambridge: Cambridge University Press.
- SALIN, SARI 2002: *Hullua hurskaampi. Ironinen kahdentumainen Jorma Korpelan romaaneissa*. Helsinki: Werner Söderström Osakeyhtiö.
- SARGISSON, LUCY 1996: *Contemporary Feminist Utopianism*. London and New York: Routledge.
- STENWALL, ÅSA 2001: *Portföljen i skogen. Kvinnor och modernitet i det sena 1900-talets finlandssvenska litteratur*. Helsingfors: Schildts.
- TOPELIUS, ZACHRIS 1970: *Zachris Topelius 120 dikter*. Kommenterade av Olof Enckell. Finlandssvensk vitterhet. Helsingfors: Svenska litteratursällskapet i Finland.
- VIEIRA, FÁTIMA 2010: The Concept of Utopia. *The Cambridge Companion to Utopian Literature*. Ed. by Gregory Clayes. Cambridge: Cambridge University Press.
- WAUGH, PATRICIA 1989: *Feminine Fictions. Revisiting the Postmodern*. London and New York: Routledge.
- WOOLF, VIRGINIA 1928/1967: *Orlando*. Harmondsworth: Penguin.
- ZAMJATIN, E. I. 1920/1994: *My Roman*. Paris: Bookking International.
- ÖSTERHOLM, MARIA MARGARETA 2012: *Ett flicklaboratorium i valda bitar. Skeva flickor i svenskspråkig prosa från 1980 till 2005*. Stockholm: Rosenlarv förlag.

Tatjana Brandt

Fantasifoster och fula fiskar En analys av tomrummet och det osägbara i Agneta Enckells diktsamling *åter*

Den sanna sången föds i annat bröst,
en fläkt kring intet, gudens andning, vinden.
R. M. Rilke¹

Agneta Enckells poesi verkar ofta lösa upp sig över sidorna. Blankraderna och de fler-dubbla tomma mellanslagen skapar en känsla för rytm som mer påminner om det som arkitekter brukar tala om när de betraktar en byggnad än musikens och pulsens rytm. När man beskriver en byggnad kan man analysera hur höjd och djup, fönster och vägg, soliditet och lätthet kommunicerar. Men hur ska man formulera sig kring en poesi som likt Enckells ofta är snuddande nära att använda pausen som utsaga och talet som inramning? Vad är del och vad är helhet när rösten och tomrummet verkar längta efter att få byta plats?

1980-talspoesin är både älskad och omstridd. I Sverige debuterade Ann Jäderlund, Katarina Frostensson, Birgitta Lillpers med flera och på finlandssvenskt håll bland andra Agneta Enckell och Eva-Stina Byggmästar. På många sätt förde den här generationen poeter med sig en helt ny typ av både oerhört sinnlig och samtidigt intellektuellt driven poesi.² Som en följd av kvinnorörelsen under 1970-talet, skriver Julia Kristeva i sin artikel "Women's Time", kan man se ett sökande efter den kvinnliga sexualiteten och språkets omedvetna skikt i 1980-talspoesin. Den här generationens feminister är enligt Kristeva uppmärksamma på de begränsningar som det sociala kontraktet innebär för kvinnor. En kvinna, menar Kristeva, har en annan relation till det sociala kontraktet, till makt, språk och mening, men också till den lineära tiden. En relation som döljs och trängs undan för att den har en destabiliserande och omstörtande potential. (Kristeva 1981.) Kristevas tanke kom att bli utgångspunkt för en häftig debatt om det kvinnliga och det obegripliga som rasade i framförallt *Dagens Nyheter* efter att Ann Jäderlunds diktsamling *Som en gång varit äng* kom ut 1988.

Det har inte skrivits mycket om Agneta Enckells författarskap. Vad vi har är ett par artiklar (Beckman 2002, 27–42; Brandt 2012) och några korta allmänna genomgångar av hennes tidiga poesi (Zilliacus 2000, 284; Varpio 1999, 116; Møller Jensen 1997, 509–510). Om Enckells diktsamling *åter* – som är tema för denna artikel – finns det strängt taget bara en utförligare text, nämligen Peter Mickwitz lyhörda essä "Carassius carassius!" från 1995 som jag återkommer till längre fram i min artikel.

Efter tre diktsamlingar som på ett otyglat och drastiskt sätt tematiserar poesins och den egna röstens svårigheter i ett universum av färdigformulerade klichéer och patriarkalt språk blir Enckells fjärde diktsamling *åter* (1994) något av en vändpunkt i författarskapet. Det vildvuxna och talspråkligt slängiga som dominerade den tidiga produktionen har i *åter* gett plats för en avskalad, lyssnande koncentration. Det är som om jakten på tomrummet ersatts av ett frågande efter något annat, något som dock ständigt undflyr alla benämningar. Också de tidigare samlingarnas feministiska förhoppningar intar här en underordnad plats. I *åter* glider den påträngande yttervärlden ljudlöst åt sidan, i stället får läsaren bevittna hur diktjaget gör upp med sig själv, kämpar med sin högst personliga relation till språket, identitetens strukturer och döden.

Till sin uppbyggnad består *åter* av fyra numrerade sviter, en kort inledande prologdikt samt en avslutande dikt placerad på bokens bakpärm. Även om texten arbetar med minimala förskjutningar och variationer finns det en klar utveckling genom samlingen. Den första sviten präglas av en fixerad väntan, dikterna verkar ha frusit fast och all rörelse avstannat. Jaget är fullständigt frånvarande och de tomma ytorna mellan orden breder ut sig på uttryckets bekostnad. Konkreta skeenden saknas, i stället får läsaren möta skugglika gester, knappt handlingar utan snarare ansatser till rörelse, som verkar stelnade eller fastfrusna i en glasruta. Dessa gåtfulla ansatser till händelser eller igenkännbara föremål blir märkligt exponerade och hjälplösa på en gång. De tangerar medvetandet som om de var skymtar av den egna spegelbilden som man inte vågar se på eller miner som finns i det egna ansiktet men som man aldrig har sett. I diktsamlingens andra svit har någonting hänt. Här uppträder *två* ansikten som närmar sig glaset (från olika håll) både för att spegla sig och för att se igenom spegelytan. Men varje gång ansiktena närmar sig rutan ryggas de tillbaka för en upptäckt: den stela speglade ytan eller rutan har fått ristningar och skrämor. Ansiktena både lockas och repelleras av att glaset blivit synligt genom sina defekter och denna plågade svängning ger den andra sviten sin vacklande rörelse. I den tredje sviten sker en konfrontation. Här böjer sig det ena ansiktet äntligen ända ner över ytan, ja det tränger faktiskt under (vatten)ytan, under spegelbilden, och möter där den lilla bruna rudans fiskblick. Det här mötet injicerar en närmast epifanisk energi i språket, en energi som präglar hela den fjärde och sista sviten.

Jag strävar efter att i min artikel synliggöra diktsamlingens utveckling genom läsningar av de enskilda dikterna. Enckells metapoetiska utgångspunkter, hennes kamp med bilden och spegelytan, leder rakt in i ett gungfly av brännande frågor om identitetens relation till språket och jagets relation till den andre som knappast kan besvaras men som ändå kan vara värda att ställa och formulera. En viktig aspekt av min läsning är att analysera hur Enckell laddar pausen, mellanslaget, med sin poesis mest akuta förhoppningar. Härvid handlar det inte om en analys av samlingens metrik eller rytm (jfr Lilja 2006; Larsson 1999; Kainulainen 2011) eftersom pausen hos Enckell snarare

fungerar som ett slags negativt tecken – ett tecken för det som undflyr och betingar alla tecken – än som en rytmmarkör. För att komma åt och klargöra samlingens poetisk-existentiella förhoppningar och dynamik har jag funnit Julia Kristevas tänkande kring objektet särskilt belysande.

Kristeva och det abjektala

Jag ska inleda min analys med att kort teckna Kristevas tanke om subjektets relation till språket med särskild tyngdpunkt på det abjektala eftersom det är en teori som kommer att fungera som bakgrund för mina analyser. För Kristeva är språket den scen som våra svåraste och viktigaste existentiella kamper ska föras på. Men den språksyn som strukturalismen lämnat efter sig gör tillvaron till en vandring över spröda isar. Kristevas författarskap kretsar kring och tematiserar de erfarenheter som faller utanför den symboliska ordningen, utanför språkets räckvidd. Lite krasst kan man säga att Kristeva delar in betydelseprocessen i två skikt: *det symboliska* och *det semiotiska*. Med det symboliska avser hon den struktur och grammatik som organiserar våra språkliga symbolers betydelser och referenser. Det semiotiska, däremot, syftar på våra kroppsliga begär och drifters sätt att manifesteras sig. Medan det typiskt symboliska språket består av påståenden, omdömen och logiska resonemang kommer det semiotiska elementet till uttryck i det som är rytm och musik i talet. Det är en växelverkan mellan dessa två aspekter som gör allt meningsfullt språkbruk möjligt:

Sammanfattningsvis kan man säga [--] att de två [--] tendenserna står för *två modaliteter* i vad som för mig utgör en och samma betydelseprocess. Den första kallar jag ”det semiotiska” och den andra ”det symboliska”. Dessa två modaliteter är oskiljbara i betydelseprocessen vilken bygger upp språket, och dialektiken mellan de två avgör diskurstyp/genre (berättelse, metaspråk, teori, poesi etc.) Det så kallade ”naturliga språket” tillåter med andra ord olika slags uppdelningar mellan det semiotiska och det symboliska. Däremot finns det icke-verbala teckensystem som uteslutande byggs upp utifrån det semiotiska (musik till exempel). [--] Eftersom subjektet alltid är både semiotiskt och symboliskt, kan inget teckensystem som det producerar bli ”enbart” semiotiskt eller ”enbart” symboliskt, utan präglas av en skuld till bägge. (Kristeva 1990, 116.)

Enligt Kristeva – som stöder sig på Lacans teori om spegelstadiet – går spänningen mellan det symboliska och det semiotiska rakt igenom det mänskliga subjektet (Jfr Witt-Brattström 1990, 16). I vår tidiga relation till moderskroppen då jaget, modern och världen ännu inte skiljts åt organiseras tillvaron av kroppsliga begär och av förspråkliga strukturer som sinnlighet, rytm, klang, gestik och ljus, menar hon. Jaget uppstår som medvetet subjekt först då det går in i språket, in i den symboliska ordningen, och den moderliga zonen blir undanträngd och främmande. Det vuxna subjektet oscillerar ständigt mellan det språkligt symboliska och det kroppsligt semiotiska.

besvärjas och tillåtas bli detta huvudformade och hopkrupna, denna mærg. Detta hopkrupna som gror i magen konnoterar naturligtvis havandeskapet. Enckell har ändå sedan debutdiktsamling *Förvandlingar mot morgonen* (1983) ofta vävt ihop dikten och barnet. I debutsamlingen var det morgonljuset som söndrade dikten-barnet på förlossningsavdelningen. (Enckell 1983, 9.) Också i den citerade dikten går något sönder. Diktens fjärde versrad låter frasen ”söndag söndrad” slå ner som ett konstaterande, främmande också genom sina citationstecken. Friden är bruten men dikten är inte död, den fortsätter och något fosteraktigt bidar sin tid, något som ligger hopkrupet i sand. Därefter kommer diktens kanske mest centrala rad ”:stannad, stanna!”. Kolonet framför ”stannad” får ordet att syfta tillbaka på dikten, summera upp allt det dikten sagt, själva dikten är ”stannad”. Men därefter följer utropet ”stanna!” Diktraden blir paradoxalt nog en uppmaning och ett sätt att peka ut ett faktum på en gång. Det är just vid det som har stannat, vid den ”kroppade” stenen som vi bör dröja. Det är där vi ska gå in, det är just det stannade som vi ska uppmärksamma.

Sjunde versraden inleder med den lite kryptiska Björlingallusionen ”synden tog din nagel” – hos Björling heter det ju ”syndens blåa nagel” vilket gör att Enckells följdfråga ”vilken färg ur –” får läsaren att ännu mer sakna det blåa.³ Man kan läsa frågan som ett rop på egen röst, egen ton, egen färg, ett sätt att undra med vilken färg man kommer ut ur citatet, ut ur språket, medan ordet ”since” krasst söndrar förhoppningarna och meddelar faktum: ”synden” har i någon mening redan tagit ”din nagel”. De följande radernas inåtvända oro fortsätter resonemanget genom sin omisskännligt metapoetiska ansats: ”(fråga eller utrops) / (fråga eller utrops)”. Dikten vacklar mellan ett sökande, frågande förhållningssätt och ett mer expressivt modus för att i nästa andetag svara sig själv ”ropa, gå since – / blås ute / blås ute”. Det är en rekommendation som i all sin gåtfullhet sätter stor tyngd på pausen och tystnaden. Det gäller att ropa och gå rakt in i pausen, eftersom man (du, jag, vi) saknar ”nagel”. Nageln är ju i någon mening kroppens eget verktyg, något att rista eller kanske skriva med. Utropet ”blås ute” konnoterar utandningens tysta uttryck, försöket att tala utan språk men också uttrycket ”blåsa ut” i bemärkelsen släcka eld finns med som en skugga eller viskning. Tystnaden som uttryck, den utblåsta, släckta, stannade, dikten som mål.

Trots den ovan citerade diktens tumlande i språket präglas första delen av åter av en spänd väntan. Läsaren får följa ett oerhört undanträngt diktjag in i en textvärld som verkar kretsa kring brist och frånvaro. Hela diktsamlingens prologdikt anger tonen:

kroppar böjda i glas som ljuset bryter
sönder det är ljusets begär när kroppar
böjs,

(en ton som brister)

(Enckell 1994, 5.)

Här har vi den ”kroppade stenen” i en lite annan form, nämligen kroppen i glaset och ljuset som går igenom. Ljuset har genom Enckells alla diktsamlingar haft en destruktiv, antipoetisk (manlig) funktion. I *Falla (Eurydike)* (1991) frammanade jaget en konfrontation med ljuset för att genom det förintande mötet komma närmare döden och pånyttfödelsen. Också här väntar texten in bristningen, sprickan, sönderingen, men glastillvarons stela födslovånda verkar inte ge med sig. Den enda öppning som den här dikten har är den lilla luckan mellan ”sönder” och ”det”.

Riktningen eller rörelsen i diktsamlingen är ett försök till närmande, ett möte eller en konfrontation med spegelbilden. Det är mot det andra ansiktet som jaget vill färdas, och denna främling, duet, knyts konsekvent samman med tomrummet, med sprickan i glaset. Bara en söndrig bild verkar kunna vara sann. ”[N]är brister som glas händer du” lyder en dikt i sin helhet med tillägget ”gående, mellan” längst ner på sidan (Enckell 1994, 11). Det är alltså först då glaset rämnar som ”du händer”, men vad innebär det? Ett par sidor senare travesterar samlingen: ”när brister när händer” (Enckell 1994, 15). Frågan berör nu exklusivt pauseringen. På båda sidorna om pausen väntar texten in en förändring. Det är som om båda frågorna vände sig inåt mot den cesur som binder ihop dem och frågade efter när detta tomrum ska ”ske”, när det ska visa sig. Det är en långtransfull besvärjelse som utmanar läsaren genom sitt frånvarande subjekt. Men vad vill jaget med tomrummet, vad hoppas dikterna på?

där en som väntar är till
glas mellan två
hjärtslag som brister
ut

(Enckell 1994, 16.)

Här fokuseras konstellationen ännu tydligare. Den som väntar bosätter sig i själva glaset, försöker tränga in sig i tomrummet mellan spegelbilderna. Det går en nästan grafisk linje genom texten när jaget försöker placera sig mitt emellan sig själv och sin utsaga eller sig själv och sin bild. Spegelglaset blir en fast punkt för en delad identitet. Hjärtslagen slår ut på båda sidor om denna tomma plats. Att hjärtslagen ”brister / ut” alluderar fint dels på det efterlängttade bristandet, det som skapar tomrum, dels på att de uttrycker sig, ”utbrister”, genom sina slag, sin puls. Än en gång ett sätt att låta den tysta dikten tala.

Enligt Julia Kristeva erövrar barnet språket samtidigt som hon eller han känner igen sin egen bild i spegeln. Det sker i den så kallade ”tetiska fasen”, processen som leder fram till de första satserna eller utsagorna. Representationen för ”jag”, det vill säga spegelbilden, fogas över på ordet och blir det betecknade i den saussureska ekvationen. Utsagan ”jag” består alltså av identiteten/självförståelsen/”spegelbilden” (det betecknade) + själva tecknet (det betecknande) men den som talar, det levande föränderliga

subjektet, måste per definition saknas i språket för att språket ska kunna uppstå, menar Kristeva. ”Subjektet finns inte i referensen och just därför finns det referens”, skriver hon (Kristeva 1990, 126). Hon fortsätter vackert genom att beskriva snittet mellan det betecknande och det betecknade som ögonlock, en skåra med två kanter som sluts och skiljs åt. Det är en dramatiskt poetisk bild för jaget utanför språket, det stumma ögat bakom ögonlocken. En beskrivning som också är verkningsfull och öppnande för en läsning av jaget i Enckells *åter*.

Följande dikt verkar närmast exemplifiera den här konstellationen:

ett stilla tomt
 öga
 i stormens ett stilla,
 tomt

(Enckell 1994, 17.)

Idiomet ”i stormens öga” förvandlas med träffsäker lätthet till stormens paus och vice versa: pausen, tomrummet, blir stormens centrum och öga. Allt fokus ligger på det tomma centrumet som om själva bristen på språk var en förutsättning för att kunna se. Pausen blir koncentrationens och diktens plats i språkets orkan.

intet het
 namnlöst, kyligt,

 vänta in vänta in
 genting
 brister ur/ting
 brister ut
 som rosen älskar brister där ur
 ting
 en väntar
 in tet, het

 älskar, brist —

 som rosen utan namn
 som ordet
 namnlöst ur tinget väntar in sin ut
 bristning, het —

(Enckell 1994, 19.)

Kring tomrummet kretsar också denna dikt. Dikten inleder med ”intet” följt av en pausering. Hettan och det kyliga korsas och blir gåtfullt samtidiga på samma sätt som det namnlösa och intet spinner sig kring pausen. Därefter repeterar dikten ”vänta in ” och låter tomrummet tala, låter pausen bli det vi väntar in. Men så tar dikten sats och smular sönder sina ord: genom en genial radöverklivning delas det efterlängtade

tomrummet så att "ingenting" blir "vänta in genting". Vad är detta som samtidigt är ingenting men ändå ett genting? En upprepning, tomrummets återkomst? Något som kommer tillbaka, som ett eko? Tystnadens röst? Dikten fortsätter leka med tinget. Tinget ska både brista ut (uttrycka sig och gå sönder) eller också ska tomheten brista fram ur tinget, men prepositionerna tvinnar sig så att "urtinget" dessutom uppstår. Så kommer det närmast omkvädesaktiga väntandet i mitten av dikten som igen riktar sin energi mot pausen, bristen, skarven, kommatecknet. Vänta in pausen, verkar dikten säga för att skugga sin utsaga med att det man väntar in också är en täthet som växer fram ur "tet, het", igen med kommatecknet som centrum. Det söndriga ordet, kommatecknet, sprickan förvandlas till en täthet. Tomrummet som förvaltare av det tätaste, mest centrala som finns.⁴

Den första sviten i *åter* kan alltså sägas närma sig tomrummet väntande, frågande, men när tomrummet väl hägrar verkar dikten rådvill. All rörelse avstannar och väntandet fortsätter. I svitens sista dikt däremot sker äntligen ett brott, något händer som radikalt förändrar constellationerna:

då händer det ohörda ör-
hänget spränger genom
glaset

(Enckell 1994, 20.)

Dikten leker med nyckelfraserna "när brister som glas händer du" samt "när brister när händer". Nu händer alltså "det ohörda" vilket blir en sinnrik lek med det *oerhörda* samtidigt som tystnaden, det stumma, det som aldrig hörts, fokuseras. Paradoxen i att Intet händer. Att just örhänget spränger glaset knyter lekfullt an till Enckells tidigare produktion som letat efter tystnadens sprickor i det talspråkliga bruset och slagdängorna – ett örhänge kan ju vara en synonym för en schlager eller melodi. Man kan alltså läsa in en lätt allusion på tematiken i *rum; berättelser*, men framförallt är örhänget förstås ett smycke, en artefakt som signalerar kvinnlighet, någonting som kan föras med ett gnisslande ljud mot glas. Örhänget är något som likt nageln kan rista och repa, synliggöra det transparenta. I samma stund glasrutan får repor slutar den att vara tom och transparent, något som bara döljer eller släpper igenom, den blir påtaglig och synlig på ett helt nytt sätt.

Kyssa ett kommatecken

Det visar sig snabbt i nästa svit att örhänget inte söndrat eller förintat glaset, utan skrämat det. Glaset blir plötsligt synligt och grundscenen blir två ansikten som försöker spegla sig i varandra men som i stället får syn på glasytan och vänder sig bort i skräck.

Vi ser framför oss två ansikten som reflekteras i varandra. Mellan sig har de en vattenyta som både avslöjar tången under sig och speglar molnen. Att ytan krusas lätt, att det finns en oro syns i det uppbrutna språket i den vänstra spalten, r:en rinner ut över bilden som var de brutna av oroliga kårar. Vågrörelsen är både visuellt målande, nästan naturlyrisk, men samtidigt också en signal om spegelytans språklighet. Konsonanternas bokstavlighet tränger ut ur betydelsen, löser upp språket. Mellan tecknet och bilden skiner glipan igenom. Dikten avslutas ”sjun / kande, genom det skråmande, an-” och fortsätter med obekymrad tvetydighet på nästa sida (Enckell 1994, 25):

(siktet: gå in i, ett komma
rista
och bli duet där
obehärskat,

(Enckell 1994, 26.)

Målet med ansiktet, det som jaget ”siktat på”, blir här explicit att tränga in under det, att sjunka in i dess sprickor. Att bli duet, hela eller foga ihop identitetens delar som skiljs åt av glaset/ytan. Vidare konkretiseras kopplingen mellan texten och språket: den krusande rörelse som i den föregående dikten luckrade upp språket/ytan har här hårdnat till ett komma. Kommatecknet blir spegelbildens lockrop (ett tecken att komma), det är spegelansiktet som nu skapar rörelsen, ansiktet är aktivt ”skråmande”. Målet blir att gå rakt igenom denna lockelse, att rista i den, och ”bli duet där/ obehärskat”. Men vad innebär det? Vad händer om man tvingar den språkupplösande poesin att fusionera fundamenten för identiteten och språket? Om man vägrar godta Kristevas tanke att referensen finns på grund av jagets frånvaro i språket. Blir den enda möjligheten då att regrediera in i en obehärskad förspråklig (men eventuellt helare) identitet? Dikterna kretsar upprepade gånger mjukt kring sin frestelse:

[--] stegen
in
i spegelns yttre
bild, ”det som är
och lockar där”
ett tecken att komma
ett kommatecken i rörelse[--]

(Enckell 1994, 31.)

Kysen är den primära rörelse som får ansiktena att närma sig varandra, att söndra ytan. Man kunde kanske kalla det kärlek, men samtidigt är kärleken här helt instrumentell i den bemärkelsen att den älskande inte söker det konkreta duet utan tomrummets

Rudan som allitterationsmässigt leker både med ljuden ”du” och ”ur” samt engelskans ”rude” svarar genom att skratta, ytan söndras ytterligare. Skrattet skrånar bilden, skapar egna sprickor – duet svarar! Eller så är det snarare ”gentinget” som ”händer”? (Enckell 1994, 19, 15.) Konfrontationen med rudan får jaget att reagera på följande sida: ”aa-a, / (obehärskat,)”, vilket också kan läsas som ett andetag (Enckell 1994, 38). Ur kontakten med rudans skrattande blick springer andetaget fram. Men vad betyder det?

Peter Mickwitz har i antologin *Rudan, vanten och gangstern* (1995) skrivit en essä om Enckells ruda-dikt. Mickwitz utgår från en nästan naturlyrisk bild av någon (ett ansikte) som böjer sig ner över ett klart vatten (för att till exempel dricka) och där får syn på en lustig fisk i dyn (rudan). Diktens inledande fras ”djupt känt i spegel / bilden som en stilla färd” läser han som ett slags främmande centrallyriskt manifest som förstörs, krossas av att ansiktet möter rudan i dyn. Rudan blir för Mickwitz ett emblem för dikten bortom ett högmodernistiskt uttryck, ett emblem för språkets materialitet:

Rudan är det omöjliga att andas utan att andas, att skriva språk utan språk (det vill säga utan det vi vanligtvis läser som språk), att vara utan att vara; ansiktet som både är och är sönder. På så sätt blir rudan både en okonventionell bild och ett ljudande r som starkt bidrar till att forma språkets dyighet till trots allt dikt, dikt bortom en högmodernistisk estetik och stämning. (Mickwitz 1995, 92.)

Det ligger väldigt mycket i Mickwitz uppslagsrika tolkning, men samtidigt blir analysen av just rudan som allegori för språket märkligt vag. Jag prövar andra plausibla läsningar, väger och vrider, men så fort jag försöker formulera mig om själva rudan verkar de analytiska ansatserna bli märkligt utbytbara. Hur ska man förstå detta märkliga urting, denna ruda i dyn som både lockar och förskräcker? Läser man allegoriskt går det att säga nästan vad som helst om fisken: Kanske är den fallisk? Eller också är den ”materien”? Eventuellt är den döden? Eller snarare den Andre? Språket självt? Eller tvärtom språklösheten? Plausibla tolkningsmodeller men samtidigt likgiltiga. De tillför ingenting, de blir intellektuellt snygg dekor, ”intressanta hypoteser”, men inte verksamma, förståelseöppnande vägar.

Det är Julia Kristevas bok *Fasans makter* som hjälper mig att läsa svårigheten som en möjlig öppning. Den som närmar sig språkets och identitetens gränser, menar Kristeva, kommer att förlora sin relation till den Andre eller objektet i samma ögonblick som det egna subjektet börjar lösas upp. Gränserna mellan undermedvetet och medvetet blir också suddiga, och det uppluckrade subjektet kommer att lämnas ensamt med endast en relation till en ursprunglig fasa, en tom ogripbar skräck som gapar mot en ur platsen där den totala subjektupplösningen bor. Det är en skräck som också är lockande eftersom subjektupplösningen kan sägas vara en väg tillbaka in i moderskroppen, tillbaka in i att inte vara ett eget avskilt jag. Den här ångesten för det oformulerbara, för erfarenheter

eller minnen från tiden före språket kan inte bli ett objekt, de liknar objektet bara genom att stå i opposition till jaget. Kristeva kallar de här erfarenheterna abjektala för att de blir en motpol till jaget utan att kunna vara ett objekt. ”All abjektion är egentligen ett erkännande av den grundläggande bristen i varje vara, mening, språk, begär”, skriver hon (Kristeva 1990, 201).

Problemet med dessa starka abjektala erfarenheter är att de inte går att formulera i ”ren” form, därför skapar både människor och kulturer olika ritualer för att få in dem i språket, symbolisera dem, skapa tecken för dem. Religionerna skapar reningsriter när tabut, identitetsupplösningen, döden, kommer för nära. De enskilda människorna skapar fobiska objekt, projektionsytor för sitt obehag. Alltid när vi känner oss djupt äcklade menar Kristeva att det är en påminnelse om att vi har en relation till saker utanför vårt språk, saker som har potential att lösa upp oss som subjekt och som vi därför vänder oss ifrån med skräck trots att det som väckte insikten/obehaget kan verka oförargligt som skinnet på vår kakao, eller en oformlig gegga på en ren yta. Abjektionen har därför också en positiv sida, dödsnärligheten och ångesten kastar oss tillbaka in i den symboliska ordningen och oss själva. För många, menar Kristeva, kommer den abjektala erfarenheten mycket nära den sublimes och därmed ett slags primär religiös erfarenhet. (Kristeva 1990, 208.)

Om vi återvänder till Enckells ruda med sin dyiga uppenbarelse och sin närhet till allt det som ligger utanför språket framstår den som just precis ett försök att skapa ett fobiskt objekt, ett tecken för det utomspråkliga. ”Det fobiska objektet är [--] en hallucination av ingenting: en metafor som är en anafor för ingenting” (Kristeva 1982, 42, övers. T. B.).⁵

Rudan läst som fobiskt objekt blir helt enkelt bara ett sätt att markera en plats, att rista ett tecken för allt det vi aldrig någonsin kommer att kunna säga. Diktsviten med rudadikten som är samlingens tredje är bara sju dikter lång och avslutas med en passage som lyder: ”[--] och genom skogen / ljuder / gong-gongens djupa / klang, från början” (Enckell 1994, 42). Hela diktsamlingen verkar dra andan och sista delen inleds.

Fågelmannen

Sista delen av *åter* kretsar upprepat kring den insikt, den nya konstellation som mötet med rudan gett upphov till. Det är som om diktjaget försökte inrätta sig i sitt nya, främmandejorda universum. Mötet med det som lurade bakom rutan var inte enbart skrämmande utan också storslaget. Kristevas insikt om att det abjektala kommer nära det sublimes ligger här nära till hands. Plötsligt öppnas dikternas vyer, havet och landskapet blir synligt, Gud nämns och ”tiden” flyttar in i det tomma ögat. Den fjärde sviten blir i stor utsträckning en resa genom en sublimerad form av de tidigare erfarenheterna. Det blir en omtagning men nu en ters högre och med stråkarna med.

medan allt händer, att färdas som
att vänta, intensivt, ögonblick
möts,

och en hand som lyfts upp, för att slå kinden, väntar,
i vinddraget, då vänder vinden och det är allt som
händer, ögon möts,

vindar vänder, jag ropar, på Gud, lyssnar
och jag vill aldrig i livet ha något svar: det är själva lyssnandet.
vet han det? det är duet där
det är fågelmannen

återvändandet, smärtan, det upprepade hjärtat

(Enckell 1994, 46.)

Dikten uppsöker sina nyckelfraser från den första sviten. ”[M]edan allt händer” anspelar på de första dikternas fråga ”när brister när händer”, och nu liksom då är det tomrummet som placeras in på skeendets plats. När ”Intet” händer kan man erfara tiden och vinden som vänder, en blick – men tomrummet fortsätter att vara bortom språket. Blankraderna mellan stroforna, tystnaden, det att Gud inte svarar, blir viktigt. Däremot har *jaget* i och med mötet med rudan tagit sig hitom språket. Vi har för första gången i diktsamlingen att göra med ett agerande och talande subjekt. Ett jag som uttrycker sig och beskriver de tidigare dikternas erfarenheter från en helt ny plats. Det landskap som omger jaget är inte mer en sammanslagning eller kollaps av inre och yttre, vi har inte mer att göra med ett subjekt som förlorar sin identitet och därför också relationen till medvetet och omedvetet, till den symboliska ordningen. Det subjekt som nu möter oss skapar metaforer och pekar på en av tillvarons mest symboliska strukturer, nämligen religionen. Jaget ropar på Gud men vill inte ha svar. Det är tillgången eller relationen till sin bortomspråkliga erfarenhet som jaget begär. Duet får nu ta fågelmannens gestalt. Här förefaller C. G. Jungs föreläsningar om Friedrich Nietzsche, där han analyserar fågelmannen som en skapare av kaos och obestämdhet, vara en intertext:

Prof. Jung: Den som kan lära människor flyga är flygaren, fågelmannen, och han kommer därigenom att förskjuta alla hållpunkter. Det kommer inte mer att finnas några definitiva gränser. Vad innebär detta?

Mrs. Fierz: Det innebär bara kaos.

Prof. Jung: Just det, otydlighet. Ingen vet vad som hör till en själv och vad som hör till ens grannar. Det kommer att vara en total förvirring. Fågelmannen kommer att producera kaos. (Jung 1988, 1469, övers. T. B.)⁶

Rudan, fågelmannen, duet, tiden och Gud verkar alla ringa in den tomrumserfarenhet som skapandet och livet står i relation till. Under loppet av ett par dikter kunde jaget, säga ”jag” och släppa in landskapet i bildspråket. Därefter vänder sig texten på nytt mot smärtcentrum:

i kärlek. där det blåser, alltid, och att vila, där.
öppet, tömd, ett öga. vinden i ett öga. är du.
vilande. (ilar) i kärlek, till

(Enckell 1994, 53.)

Samlingen har alltså kommit fram till den programmatiska inledningsdiktens slutsats: ”ropa, gå since – / blås ute / blås ute” (Enckell 1994, 9). Det är lyssnandet in mot duets tomma speglade öga efter rörelsen, vinden, det som ”händer”, som ställs i centrum. Ett kort ögonblick kunde jaget i eufori betrakta sin relation till tomrummet men i den ovan citerade dikten är vi på väg mot tomhet och upplösning igen. När jaget tränger sig allra tätast på duet, när duet blir en representant för intet, en behållare för tomrum bara, då öppnar sig jaget mot sin egen upplösning och förlorar därmed förmågan att säga ”jag” men erfar tomrummets rörelse. Att förvandlas till en verbform inom parentes ”(ilar)” omgiven av tomma mellanslag är kanske det pris man får betala för sitt umgänge med en antites som berövats hela det personligas register? Kanske, frågar jag mig, är problemet inte jagets frånvaro i (skrift)språket, eller språkets patriarkala symboliska struktur, utan snarare en radikal reducering av duet. Om vi tillåter den andre att bli ren antites kommer vi själva att förvandlas till en position, en lingvistisk princip, ett mönster i satsen. Jag tror det ligger mycket i Martin Bubers insisterande på att jaget uppstår i mötet med den andre, att vår erfarenhet av duet föregår vår erfarenhet av jaget (Jfr Buber, 1994). För Enckell liksom för Kristeva går mötet med den andra via en odysseé in i språkets och subjektets mest okända regioner och det finns en risk för att duet i detta inre universum reduceras till en statist i ett symboliskt galleri.⁷

Men den här diktsamlingen har inte samlat sig för att säga något nytt om jaget och duet, den sista sviten i *åter* är som hela diktsamlingens titel antyder en upprepning, en återvändo till smärtpunkterna men med en större närvaro. Søren Kierkegaard skriver i sitt klassiska verk *Upprepningen* att det är just upprepningen som ger tillvaron dess mening och struktur. Bara det nya kan tråka ut en, skriver han, det nya och intressanta är en svältkost men upprepningen är tillvarons sanna natur.

Men den som inte förstår att livet är en upprepning och att detta är livets skönhet, dömer sig själv och förtjänar sitt öde: att svälta ihjäl; ty hoppet är en lockande frukt som inte mättar, erinringen är en torftig svältkost, som inte mättar, men upprepningen är det dagliga bröd som ger mätnad och välsignelse. (Kierkegaard 1995, 6.)

Agneta Enckell har låtit ”gong-gongens djupa klang” ljuda från början, det är det ”upprejade hjärtat” som sjunger (Enckell 1994, 42, 46). Den sista dikten är placerad på diktsamlingens bakpärm, vilket ger den något av en innehållsförklarande ton, en summering av det kretsande, av de närmanden och ryggingar som *åter* består av:

ibland förvånas glad, men det som ingen	tillhör
motorljud och hjärta över vattnen, fåglars skri, är en tystnad –	
ansiktet sprids ut av en ny vind, över sommaren som en	snap-shot,
det är bilden där du inte vistas, det är bilden du stiger in i och stiger in i,	

(Enckell 1994, 62.)

Här finns tystnaden hastigt fångad som ett snapshot (och själva ordet omringat av tomrum) och här finns bilden, det utspridda ansiktet, som det gäller att upprepat stiga in i. Dessutom finns kommatecknet som elegant och förföriskt avslutar samlingen.

Noter

¹ Rainer Maria Rilke, ur andra sonetten i *Sonetterna till Orfeus* i Martin Tegens tolkning. Det tyska originalet från 1923 lyder så här: ”In Wahrheit singen, ist ein anderer Hauch / Ein Hauch um nichts. Ein Wahn im Gott. Ein Wind.”

² Om det svenska poetiska 1980-talet och den kvinnliga poesin i synnerhet har det skrivits en del initierade verk. Bland annat kan nämnas Witt-Brattström 1993, Grive & Wahlin 1993, Ekman & Mickwitz 1995, Bergsten 1997, Malmberg 2000 och Beckman 2002.

³ Jfr Gunnar Björlings diktsamling *Att syndens blåa nagel* från 1936.

⁴ Här skriver Enckell in sig i den romantisk-modernistiska tradition som ser en möjlighet till förhöjd närvaro i beröringen med intet. Jfr Olsson 2000.

⁵ I den engelska utgåvan lyder frasen så här: ”The phobic object is [--] the hallucination of nothing: a metaphor that is the anaphora of nothing.”

⁶ ”Prof. Jung: The one who can teach men to fly is the flier, the bird-man, and he will thereby shift all landmarks. So there will no longer be any definite borderlines. What does that mean? Mrs. Fierz: It means just chaos. Prof. Jung: Yes, indistinctness. Nobody knows what belongs to himself and what belongs to his neighbors; it will be a complete mixup. The bird-man will produce chaos.”

⁷ För en diskussion om hur Buber och Kristeva förhåller sig till intertextualitetsproblematiken se Olsson & Vincent 1984.

Källor

- BECKMAN, ÅSA 2002: *Jag själv ett hus av ljus. 10 kvinnliga poeter*. Stockholm: Albert Bonniers förlag.
- BERGSTEN, STAFFAN 1997: *Klang och åter. Tre röster i samtida svensk kvinnolyrik*. FIB:s lyrikklubb.
- BJÖRLING, GUNNAR 1936: *Att syndens blåa nagel*. Helsingfors: Akademiska bokhandeln (distr.).
- BRANDT, TATJANA 2012: På andra sidan språket. Revolt och tomrum i Agneta Enckells tre första diktsamlingar. *Edda* 3/2012, 215–234.
- BUBER, MARTIN 1994/1922: *Jag och du*. Originallets titel: *Ich und Du*. Övers. Margit och Curt Norell. Ludvika: Dualis.
- GRIVE, MADELENE & WAHLIN, CLAES (RED.) 1993: *Att skriva sin tid. Nedslag i 80- och 90-talet*. Stockholm: Nordstedts.
- EKMÁN, MICHEL & MICKWITZ, PETER (RED.) 1995: *Rudan, vanten och gangstern. Essäer om samtida finlandssvensk litteratur*. Helsingfors: Söderströms.
- ENCKELL, AGNETA 1983: *Förvandlingar mot morgonen*. Helsingfors: Söderströms.
- ENCKELL, AGNETA 1987: *rum; bärättelser*. Helsingfors: Söderströms.
- ENCKELL, AGNETA 1994: *åter*. Helsingfors: Söderströms.
- JUNG, CARL GUSTAF 1988: *Nietzsche's Zarathustra: Notes of the Seminar Given in 1934–1939*. Princeton: Princeton University Press.
- KAINULAINEN, SIRU 2011: *Kun sanat eivät riitä. Rythmi, modernismi ja Eila Kivikk'ahon runous*. Annales Universitatis Turkuensis. Turku: Turun yliopisto.
- KIERKEGAARD, SÖREN 1995/1843: *Upprepningen. Ett försök i experimentell psykologi av Constantín Constantius*. Originallets titel: *Gjentagelsen. Et Forsøg i den eksperimenterende Psychologi af Constantín Constantius*. Övers. Stefan Borg. Reboda: Nimrod.
- KRISTEVA, JULIA 1982/1980: *Powers of Horror*. Originallets titel: *Pouvoirs de l'horreur*. Övers. Leon S. Roudiez. New York: Columbia University Press.
- KRISTEVA, JULIA 1990/1980: *Stabat Mater och andra texter i urval av Ebba Witt-Brattström*. Red. Ebba Witt-Brattström. Övers. Ann Runnqvist-Vinde. Stockholm: Natur och kultur.
- KRISTEVA, JULIA 1981: Women's time. Övers. Alice Jardine och Harry Blake. *Signs* 7:1, 13–35.
- LARSSON, JÖRGEN 1999: *Poesi som rörelse i tiden. Om vers som källa till kognitiv rytmisk respons. Exemplet Elmer Diktonius*. Göteborg: Skrifter utgivna av Centrum för metrisk studier 10.
- LILJA, EVA 2006: *Svensk metrik*. Stockholm: Nordstedt.
- MALMBERG, LENA 2000: *Från Orfeus till Eurydike. En rörelse i samtida svensk lyrik*. Lund:

Ellerströms förlag.

MICKWITZ, PETER 1995: *Carassius carassius!*, *Rudan vanten och gangstern. Essäer om samtida finlandssvensk litteratur*. Red. Michel Ekman och Peter Mickwitz. Helsingfors: Söderströms, 82–94.

MØLLER JENSEN, ELISABETH (RED.) 1997: *Nordisk kvinnolitteraturhistoria 4. På jorden*. Högnäs: Bokförlaget Bra böcker. <http://nordicwomensliterature.net/sv/article/att-h%C3%A5lla-saknaden-fr%C3%A5n-livet#article>. (8.10.2013.)

OLSSON, ANDERS & VINCENT, MONA 1984: Intertextualitet – möten mellan texter. *Meddelanden från institutionen för slaviska och baltiska språk* 24. Stockholm: Stockholms universitet, 3–37.

OLSSON, ANDERS 2000: *Läsningar av intet*. Stockholm: Anders Bonniers Förlag.

RILKE, REINER MARIA 2009/1923: *Sonetterna till Orfeus*. Originalets titel: *Die Sonette an Orpheus*. Övers. Martin Tegen. Stockholm: Themis.

VARPIO, YRJÖ & HUHTALA, LIISI & ROJOLA, LEA & LASSILA, PERTTI (RED.) 1999: *Suomen kirjallisuushistoria 1–3*. Suomen kirjallisuuden seuran toimituksia 724. Helsingfors: SKS.

WITT-BRATTSTRÖM, EBBA 1993: *Ur könets mörker. Litteraturanalyser av Ebba Witt-Brattström*. Stockholm: Nordstedts.

WITT-BRATTSTRÖM, EBBA 1990: Inledning. *Stabat Mater. Julia Kristeva i urval av Ebba Witt-Brattström*. Red. Ebba Witt-Brattström. Stockholm: Natur och kultur, 9–29.

ZILLIACUS, CLAS (UTG.) 2000: *Finlands svenska litteraturhistoria. Andra delen: 1900-talet*. Helsingfors: Svenska litteratursällskapet i Finland.

Suvi Lahtonen

Ulla-Lena Lundbergin *Marsipansoldaten* sotaromaanina ja ruokakuvauksena

[--] inför Aeolus smörgåsbord pickar hjärtat räddhågat i barmen på honom. Framför honom ligger uppskärningar och inläggningar som han aldrig förr har sett och inte vet hur han ska tackla. Han vet bara hur han skulle få allt att gå till väders med en välriktad handgranat, men hur och vad man ska äta och i vilken ordning utan att väcka uppseende har armén aldrig förberett honom på.

[--] Framryckning. Tallrik i näven. Långsamt avancemang längs raden av skålar och fat. Stadigt grepp om skeden, kombination av knyck och skakning, och på tallriken landar: strömmingsrullader i ättikslag, kryddsill, rökt sik, kokta kräftor, skinka, saltkött, sallat i grädd- och äggsås, ärtstuvning, potatis-sallad, kalla små köttbullar utan sås, små kokta morötter, ättiksgurka, tomat-skivor med råa lökringar. Nu full last på tallriken. (M 386.)¹

Vuonna 2012 Ulla-Lena Lundberg sai Finlandia-palkinnon romaanistaan *Is*, joka on vuonna 2001 ilmestyneen *Marsipansoldaten*-romaanin itsenäinen jatko-osa. Tarkastelen tässä artikkelissa Lundbergin julkaisusyksynään runsaasti keskustelua herättänyttä romaania *Marsipansoldaten* ja sen suhdetta suomalaisen sotaromaanin lajiin sekä sen groteskia ruokakuvausta. Osoitan, kuinka romaanissa groteski kuvasto liittyy teoksen perinteiseksi miellettyyn kotimaiseen sotafiktioon, kytkee teoksen nuoruuteen sekä korostaa yksityistä selviytymistä yhteiskunnallisessa kriisissä.

Marsipansoldaten kuvaa toisen maailmansodan aikaista Suomea Kummelin kuusi-henkisen perheen näkökulmasta. Vanhemmat Martha ja Leonard, papiksi opiskeleva esikoispoika Petter ja kuopus Charlotte seuraavat kahden keskimmäisen pojan, Frejn ja Göranin, vaiheita toiminnallisessa sodassa ja osallistuvat itse aktiivisesti kotirintaman sotaan. Yhteiskuvaukseksi laventuva romaani tarjoaa useita leikkauspintoja sodassa tiivistyvään yhteiskuntamurrokseen: henkilöhahmojen lukuisuus avaa sotakokemusten kirjjon ja ajankuva on runsas esineitä ja ajan eetosta myöten. Romaani rinnastaa tasa-puolisesti kotirintaman siviilielämän ja sotilaiden kenttäkokemukset. Jo pelkästään tämä piirre vei kotimaista sotafiktiota uuteen suuntaan romaanin ilmestyessä.

Toiminnallisen sodan autenttisuusehto kotimaisessa sotafiktiossa ja sotaromaanin laajeneva kuva

Suomalaisena sotaromaanina *Marsipansoldaten* on monessa mielessä urauurtava. Se on suomenruotsalainen naisen kirjoittama sotakuvaus, joka on julkaistu 2000-luvulla. Siinä luodaan kokonaiskuvaa sodasta perheen kautta: tarinan lähtökohtana

on siis sota perheenjäsenten yksityisinä kokemuksina ja yksittäisten ihmisten vaiheet dramaattisen historiallisen yhteiskuntamurroksen aikaan.

Lajina suomalainen sotakirjallisuus on ideologisesti väritynyt ja voimakkaasti sidoksissa kansallisuuden esittämiseen. Kotimaisen sotafiktioin dominoivana piirteenä on pidetty tosipohjaisuutta tai tekijän autenttista sotakokemusta, niin sanottua dokumentaarisuutta (Pilke 2009, 151; Niemi 1988, 162). Lisäksi suomalaiselle sotaromaanille on Juhani Niemen (1988, 29, 70) mukaan tyypillistä tekstin pyrkiä ideologiattomuuteen tai muuten neutraaliin asenteeseen. Tämä ei kuitenkaan pidä täysin paikkaansa, koska sodan kytkös kansakunnan tai kansakuntaidentiteetin rakentumisen tarinaan pohjimmiltaan tuottaa sotafiktioon aina jonkinlaisen kytköksen tai kannanoton, puoltavan tai vastustavan, sodassa toiminnallistuviin ideologioihin. Näistä ideologioista nationalismi on näkyvin, mutta myös esimerkiksi maskulinismin ja pasifismin ideologiat ovat genressä läsnä.

Taistelun kuvaus, toiminta ja tulirintaman kuvauksen ensisijaisuus ja hierarkkinen ylemmyys kotirintaman ja siviilielämän kuvaukseen nähden on keskeistä kotimaisessa sotafiktiossa. Lajiin liittyvä, tyypillinen sotilaan hahmo on myös tarkkaan rajattu. Kotimainen sotilas on usein agraaritaustainen ja suomenkielinen, niin kutsuttu *korpisotilas* tai *jänkääjäkäri* (Mälkki 2008, 58, 259–260, 278, 295). Tässäkin mielessä *Marsipansoldaten* poikkeaa kotimaisen sotafiktioin sotilaskuvauksesta – ovathan romaanin keskeisimmät hahmot, veljekset Göran ja Frej, länsi-usmaalaisia ruotsinkielisiä oppikoulu- ja ylioppilasnuorukaisia, jotka toimivat upseereina. Myös romaanin kerronnan jakautuminen melko tasaisesti muun perheen siviilielämän kuvaukseen ja kahden keskimmäisen pojan toiminnallisen sotakuvausten välillä on poikkeuksellista kotimaisten sotakuvausten joukossa.

Juhani Niemen mukaan sotaa käsittelevää kaunokirjallisuutta on usein pidetty enemmän ajanviete- kuin korkeakirjallisuutena. Kuitenkin siitä on erotettavissa korkeakirjallisuudelle tyypillisiä ohjelmallisia malleja, ja esimerkkinä Niemi (1988, 14–15) mainitsee realistisen ja modernistisen sotakuvausten vastakkainasettelun. Sota on aiheena altis metaforisuudelle ja kun ajallinen etäisyys sotaan kasvaa, sen vertauskuvallisuus ja tekstuaalisuus korostuvat. (Niemi 1988, 16.)

Sodan kuvaamiselle ei Niemen mukaan ole olemassa yhtä estetiikkaa tai vakiintunutta ilmaisun tapaa. Tässä mielessä se ei poikkea muusta fiktiosta. Niemi (1988, 14) kuitenkin huomauttaa, että sodan niin kutsuttu ominaisluonne määrittää siitä kirjoittamista. Tulkitsen, että hän tarkoittaa tässä yhteydessä sotaa sekä toimintana, jossa keskeistä on taistelu, kuolema ja yhteisön tuhoutumisen uhka, että kronologisena tarinana, jossa on tärkeää, millaiseksi kokonaisnarratiivi voittoa ja häviöineen kustaikin sodasta muodostuu ja kenen näkökulmasta sodasta kerrotaan. Suomalaisessa toisen maailmansodan kuvausten tutkimisessä tämä merkitsee huomattavaa eroa talvisota- ja

jatkosotakuvausten välillä. Talvisotakuvauksissa tutkitaan sitä, mikä on sotatilanteelle tyypillistä ja yleistä sodan lyhyen keston ja erityisen henkisyiden tai tunnelman, niin sanotun talvisodan pyhyiden tai talvisodan hengen (ks. esim. Mälkki 2008, 11–12), vuoksi. Jatkosotakuvauksissa keskeistä on usein toimintaa kuvaava kerronta, joka poikkeaa asemasodan puuduttavasta tapahtumattomuudesta, esimerkiksi tehtäväkeskeiset kaukopartiokertomukset ja jatkosodan lopun nopeat ja dramaattiset käänteet Kannaksella ja Lapissa. Sotakirjallisuudella on myös institutionaalisia piirteitä: se on osa kaanonina (esim. koululukemistoissa) ja siitä kirjoittavat kirjailijat ovat usein erikoistuneita sotaan aihepiirinä. (Niemi 1988, 16.)

Niemen kuvaus suomalaisesta sotakirjallisuudesta on osittain vanhentunut, ei ainoastaan julkaisuajankohtansa vuoksi, vaan myös siksi, että hän ennakoii sotakirjallisuuden vähittäistä hiipumista yleisön ja kirjailijoiden puutteesta (mt. 213). Tämä ei toistaiseksi ole pitänyt paikkaansa. Sotakirja lajina sekä sen lukijakunta on monipuolistunut 1990- ja 2000-luvuilla. Aikaisemmin etusijalla olivat kuvaukset taistelurintamakokemuksista ja etulinjan kuvaukset, nyt sotakuvauksen ainekseksi hyväksytään myös kotirintama- ja lapsuuskokemukset, minkä voi katsoa siirtymäksi laajempaan sodan kuvaan ja aiheen uudeksi lähestymistavaksi. Toiminnallista sotaa ja sen vaikutuksia sotilaiden siviilielämään ja siviilien elämään on sittemmin kuvattu ansiokkaasti useissa 2000-luvulla julkaistuissa kotimaisissa sotaromaaneissa, kuten esimerkiksi Sami Hilvon romaanissa *Viinakortti* (2010), Jenni Linturin romaanissa *Isänmaan tähden* (2011) ja Katja Ketun romaanissa *Kättilö* (2011).

Marsipansoldaten sijoittuu sotaromaanin perinteessä jatkosotakuvausten joukkoon: talvisodan aikana sotilaselvексет ovat koulutuksessa. Toiminnallinen sota alkaa Frejn kokemasta jatkosodan aloituksesta, jossa hän todistaa rautatieaseman pommitusta. Kohtaus on painokas myös siksi, että asema on paikka, jossa sotilas- ja siviilielämät risteävät. Rautatieaseman pommitus korostaa sitä, että sota ulottuu kaikkialle.

Kotirintama ja huumori sotaromaanissa

Kotirintamakuvaukset olivat harvinaisia sodan aikana ja heti sen jälkeen. Usein niitä ei sensuuriin vedoten edes julkaistu (Pilke 2009, 154). Siviilielämän kuvauksia ilmestyi vähitellen ja niiden voidaan katsoa yleistyneen vasta 1990-luvulla (Lahtonen 2011, 23). Martti Merenmaan *Siivet kantavat* (1940) ja Helmiriitta Setälän *Juhanalan työtyttö* (1944) ovat kotirintamakuvauksina poikkeuksia sotavuosina julkaistujen fiktioiden joukossa. Vanhimmat sodan lähikuviksi katsottavista tunnetuista siviilikuvauksista ilmestyivät yli kymmenen vuotta sodan päättymisen jälkeen (*Siivet kantavat* ja *Juhanalan työtyttö* poislukien). Paavo Rintalan *Pojat* ilmestyi vuonna 1958, ja Maria Jotunin vuonna 1942 kirjoittama pienoisromaanin *Evakuoidut* julkaistiin postuumisti

vasta vuonna 1966 (Lyytikäinen 2008, Lehto & Rantanen 2008). Helvi Hämäläinen tarjosi helsinkiläispojista jatkosodan ja jälleenrakennuksen aikana kertovaa *Raakileet*-romaanin kustantajalleen vuonna 1950, mutta teos julkaistiin vasta vuonna 2007 (Kantokorpi 15.6.2007). Kotirintamakuvaukset ovat viime aikoihin asti ehkä myös kantaneet kaksinkertaista ajanvietteen leimaa: yhtäältä siksi, että ne on mielletty naisten massaviihtheeksi² ja toisaalta siksi, että sotakirjoihin on suhtauduttu pejoratiivisesti ja niitä on pitkään pidetty viihteenä (Pilke 2009, 18–19, 26; myös Niemi). Sodan siviilikuvauksia on siis julkaistu säännöllisemmin vasta 1970-luvulta alkaen ja suurin osa on ilmestynyt 1990- ja 2000-luvuilla (vrt. Lehto & Rantanen 2008, Lahtonen 2012, 24).

Sodan aikana ja välittömästi sodan jälkeen julkaistujen kotirintamakuvausten vähytteen voi olla syynä myös syksyn 1944 välirauhansopimusta seurannut vuoteen 1946 kestänyt kirjakielto, joka siirsi enimmäns osan sota-aiheisista kirjoista pois lukijoiden saatavilta. Tämä johti jonkinlaiseen itsesensuuriin kustantamoissa ja vaikutti välillisesti myös talvisota- ja jatkosotakirjallisuuden jakautumiseen: jatkosodan draamatista päätösvaiheita ei ehditty kirjoittaa ja julkaista, kun kielto oli jo voimassa. (Pilke 2009, 296.) Jatkosotakuvauksia jouduttiin siis pakostakin kypsyttämään. Vuosien 1944–1946 kirjasensuuria tutkineen Kai Ekholmin mukaan kirjapoistojen vaikutus oli käytännössä vähäinen ja epätasainen; kirjoja oli edelleen saatavilla. Vaikutus kohdistui uusiin julkaisuihin. Kirjastoista poistettuja kirjoja oli saatavilla kaupoissa ja kodeissa, mutta sota aiheena lähes katosi julkaistujen kirjojen joukosta muutamaksi vuodeksi 1940-luvun lopulla ja 1950-luvun alussa. (Ekholm 2000, 126–136, 166–169.)

Niin sodan aikana kuin sodan jälkeen parodinen huumori ja rennot aiheet, muun muassa jermukuvaukset, jäivät usein sensuurin seulaan tai julkaistiin jonkinasteisen siistimisen jälkeen. Helena Pilkkeen mukaan (2009, 184, 229, 247–248, 276) huumori oli käsiteltävistä aiheista kaikkein vaikein sensuuriviranomaisille. Ekholm (2000, 129, 132) mainitsee populaarin ”matalaviihteen” olleen myös valvontakomission silmätikkuna. Sensuuri ilmeisesti vaikutti suoraan sota-aiheisten kirjojen julkaisuun ja saataavuuteen, ja se on saattanut myös välillisesti vaikuttaa sota-aiheen niukkaan käsittelyyn parodian keinoin. Kun huumoria ja monitulkintaisuutta on pidetty useasta syystä (mm. poliittisista, uskonnollisista, siveellisistä tai kirjallisista syistä; ks. Pilke 2009, 229 ja Ekholm 2000, 132) arveluttavana, on ymmärrettävää, että harva kirjailija on valinnut sen pääsääntöiseksi esitystavakseen. Parodisen kerronnan elinvoimasta kertoo kuitenkin se, että sitä selvästi löytyy monesta kotimaisen sotakirjallisuuden klassikosta. Päivälehtien *Marsipansoldaten*-kritiikeissä on kaikuja ”virallisen” linjan normittavasta asenteesta, jonka mukaan huumori ja ironia ei ole sovelias tapa kuvata sotaa (esim. Bjön 15.11.2001; Karonen 14.11.2011; Korsström 16.9.2001; Lassila 14.11.2001; Mäkelä 11.11.2001), olkoonkin, että joissakin arvosteluissa arvosteltiin myös tätä asennetta (esim. Kurikka 5.12.2001).

Sodasta kirjoitetaan 2000-luvulla aikaisempaa useammasta näkökulmasta ja siitä ymmärrettävästi kirjoittavat myös muut kuin sodassa taistelutilanteessa olleet ihmiset (Nykänen 1.12.2002). Sotaa on muisteltu ja tutkittu uudella tavalla myös historia-tieteissä. Niin kutsuttu uusi sotahistoria on nostanut esiin aiemmin vaiettuja asioita kun historian tutkimus itsessään on muuttunut yksiiänisestä moniääniseksi ja osin yksilökeskeisemmäksi yhden kansakuntakertomuksen tuottamisen sijaan. Sodan myyttiä purkavalla, uudella sotahistorialla on näin myös yhteytensä kirjallisuuden tutkimukseen ja sen tutkimusmetodeihin. Olennaista ei ole ainoastaan se, mitä tapahtui, vaan myös se, kuinka tapahtunut kuviteltiin (Bourke 2006, 32). Toisen maailmansodan kuvauksessa Suomessa uusiksi aiheiksi ovat nousseet muun muassa lapset ja nuoret sodassa, suomalaisten ja saksalaisten sotilaiden lapset, sotakokemuksen muistelu ja trauman purku, suomalaisten keskitysleirit Itä-Karjalassa sekä saksalaisten sotilaiden mukana Suomesta lähteneet naiset (Siltala 2006, 53; Lahtonen 2011, 25–26). Historiantutkimuksessa myyttiä puretaan nostamalla keskiöön sodan vaikutus siviileihin ja siten muistuttamalla sodan koko yhteiskuntaa läpäisevästä vaikutuksesta. Fiktiossa myyttiä puretaan *Marsipansoldatenin* tavoin laventamalla sotaromaanin lajia kirjoittamalla taistelu- ja kotirintamakokemukset, sotilas- ja siviilikokemukset, limittäen ja sivumäärältään suhteellisen tasapuolisesti samaan teokseen. *Marsipansoldatenissa* tämä rinnastaminen tapahtuu alleviivatusti myös päähenkilöiden, Frejn ja Göranin kautta. Sotilainakin molemmat ovat tietoisia siviililydestään ja ovat jopa ajoittain huolissaan, että siviilielämän tavat unohtuvat armeijassa.

Dokumentaarisuus sotaromaanissa

Marsipansoldatenin saama kritiikki oli kaksijakoista. Yhtäältä arvioissa näkyy perinteiseksi mielletty kotimainen sotakirjallisuus, jossa suositetaan arkkityyppejä ja joka on dokumentaarista ja omakohtaista tai tietoon nojaavaa, ja jonka parhaana esimerkkinä pidetään usein Väinö Linnan teosta *Tuntematon sotilas*. Toisaalta arvioissa on myös tunnistettu hajanaisuuden kautta totuudellisuuteen pyrkivä fiktio. Voidaan kysyä, miksi puolidokumentaarisuus sitten on yleensä vakiintunut suomalaisen sotakuvauksen normiksi. Onko niin, että aika ei ole vielä kukaan kypsä sosiaalista todellisuutta toisella tapaa representoivalle suomalaiselle sotafiktiolle, vaikka se on ollut ja on mahdollista muualla, esimerkiksi saksalaisessa ja amerikkalaisessa sotakirjallisuudessa?³

Dokumentarismi sotakirjallisuuden tyyppinä on Niemen (1988, 162) mukaan tullut Suomeen 1960-luvulla amerikkalaisen tutkivan journalismin ja saksalaisen draaman kautta. Clas Zilliacus (1999, 217) katsoo dokumentarismien rinnastuvan ilmiönä tunnustuskirjallisuuteen, raporttiin ja kollaasiin, jotka teksteinä pyrkivät aitouteen ja irtisanoutuvat kuvitellusta. Zilliacus kuitenkin toteaa, että ”[dokumentaarikirjallisuuden] aineisto siirrettyinä todellisuuden piiristä taiteen piiriin avartui sisällöltään [–].”

(Zilliacus 1999, 219.) Dokumentaarisuutta on siis vaikea rajata, onhan omakohtaisen kokemuksen ja sen dokumentoinnista ja käytöstä fiktion materiaalina puhuttu myös toisin: muun muassa Pertti Lassila mainitsee, että rintamakokemus oli sotaa käsittelevän kaunokirjallisuuden kirjoittajista Yrjö Jylhälle ”voima ja taakka” ja että sota oli ylipäänsä ”vaikea käsiteltävä” sota-ajan kirjailijoille (Lassila 1998, 9). Vesa Karonen (9.11.2003) esittää totuudenmukaisuuden sotakerronnan ehtona syntyneen heti talvisodan jälkeen järjestettyjen kirjoituskilpailujen aikaan ja vahvistuneen 1950- ja 1960-luvuilla modernististen sotaromaanien julkaisun myötä. Helena Pilke (2009, 143–144, 147, 151–153) katsoo autenttisuuden ehdon olleen sota-aikana niin kriitikoiden, kirjailijoiden kuin kustantajien ylläpitämä; kustantajien näkökulmasta autenttisuus oli myös tärkeä myyntivaltti. Aikalaislukijatkaan eivät olleet vaiti; Pilkkeen mukaan yleisö kävi puolestaan välillä kiivastakin lehtikeskustelua julkaistujen kertomusten aitoudesta. Myös kohua aiheuttaneen Paavo Rintalan *Sissiluutnantin* (1963) puutteiden on väitetty johtuneen toisen käden tietoihin tukeutumisesta (Niemi 1988, 155), vaikka kohussa oli pohjimiltaan kyse kertojan ja tekijän väärästä samastamisesta (Salin 2007, 20).

Dokumentarismissa tavoitellaan yksityistä kokemusta ja nostetaan subjektiivisuus virallisen totuuden rinnalle. Dokumentaristi pohjaa työnsä autenttisiin kertomuksiin ja yhdistelee tietojaan juonelliseksi kokonaisuudeksi. Dokumentaarisen sotaproosan kirjoittaja voi olla joko rintamakokemusta omaava, sodan omakohtaisesti aikuisiällä kokenut mies (Karonen 9.11.2003) tai arkistolähteisiin, haastatteluihin, kirjeisiin ja päiväkirjoihin tekstinsä perustava henkilö, joka on kokenut sodan joko lapsena tai edustaa kokonaan myöhempää sukupolvea (Nykänen 1.12.2002). Tosin yhtenä tärkeänä autenttisena tekstinä pidetyn muistelmateoksen *Kollaa kestää* kirjoittaja Erkki Palolampi (1940, 5) toteaa teoksen esipuheessa, että kirja perustuu ”lyhyihin merkintöihin [--], joita on täytynyt muistin varasta täydentää.” Palolampi jatkaa: ”Useassa seikassa, etenkin päivämäärissä ja luvuissa, olen saattanut erehtyä” (mt. 5). Myös *Kollaa kestää* -teoksen autenttisuudesta kiisteltiin heti teoksen ilmestyttyä (Pilke 2009, 144–145); tässä mielessä autenttisuus–dokumentaarisuus–fiktio-debatti on ollut kiinteä osa kotimaista sotakirjallisuuden kontekstia jo varhain. Autenttisuutta pidettiin tärkeänä, mutta yhtenäistä määritelmää tai muuta taetta sille ei esitetty kuin kirjoittajan omakohtainen taistelukokemus. Sotakuvaus siis rajautui heti 1940-luvun alussa nimenomaan taistelun kuvaukseksi.

Kun sotaa on yhtäältä pidetty vaikeana aiheena ja toisaalta sen parhaiksi kuvauksiksi nostetaan fiktiivisyydestään ja alleviivatusta tarinallisuudestaan tunnetut Väinö Linnan (*Tuntematon sotilas*, ja siinä esim. Honkajoen hahmo) ja Veijo Meren (*Sujut, Manillaköysi*) teokset sekä Palolammen tekstin kaltaiset autenttiset mutta muistinvaraiset ja episodimaiset kertomukset, voidaan todeta, että dokumentarismiin usein liitettävä autenttisuus ei ehkä olekaan niin vahva piirre suomalaisessa sotakirjallisuudessa kuin on ajateltu. Pyrkimys fiktion dokumentaarisuuteen voi myös olla juuri ainoas-

taan hajanaisia narratiiveja tarjoavan tosipohjaisen aineiston synnyttämää: on tavallaan arkijärjen mukaista olettaa, että kun faktaa on tarpeeksi, aineisto saturoituu ja syntyy yksiselitteinen narratiivi. Kun näin ei odotuksenvastaisesti kuitenkaan käy, fiktio paradoksaalisesti tarjoaa riittävän tilan, jossa välittää ajan tunnelmaa ja henkilökohtaisia kokemuksia mahdollisimman autenttisen tuntuisesti ja johdonmukaisesti. Ne tapahtumat ja tilanteet, joista ei ole varmuutta, voidaan kuvitella (Niemi 1988, 16). Tätä tulkintaa tukee myös Niemen (1988, 164) dokumentaarisuuteen liittämä yksityinen kokemus ja subjektiivisuus.

Lundbergin teosta voidaan pitää dokumentaarisena ja osin autenttisena, sillä sen aineisto pohjaa tekijän isän ja setien sodanaikaiseen kirjeenvaihtoon (Korsström 16.9.2011). Myös Lundbergin aiemmissa teoksissa esiintyvä Leonardin hahmo perustuu kirjailijan isänisään (Tybjerg 1996). Kirjeitä ja muita mahdollisia aineistoja ei kuitenkaan eksplikoida itse teoksessa lähteinä tai innoittajina.

Groteski sotaromaanin ironian keinona

Marsipansoldatenin kerronnan ironia on moninkertaista: osin se toistaa kotimaisessa sotafiktiossa jo aiemmin nähtyä ja sen kiinteäksi piirteeksi miellettyä vastakkainasettelua virallisen ja ”todellisen” sodan välillä, osin se on Linda Hutcheonin tutkiman, niin kutsutun historiografisen metafiktio keskeinen kerronnan tapa (Hutcheon 1988, 124–125). Mika Hallila on katsauksessaan metafiktio käsitteeseen todennut, että metafiktioiksi on luettu sekä parodisia että keinovalikoimastaan tietoisia, kirjalliset keinot ja konventiot tunnistavia tekstejä, jotta teksti voi niitä produktiivisesti käyttää (Hallila 2001, 122–123). *Marsipansoldatenissa* on historiografisen metafiktio piirteitä, mutta sen nimeäminen metafiktioiksi ei ole täysin yksiselitteistä. Metafiktioisuus ei ole juurikaan ollut kotimaisen sotaromaanin vallitseva piirre. Kuitenkin *Marsipansoldaten* vei ilmestyessään moniäänisyydellään ja yksityistä ja julkista puhetta ja kokemusta limittäen tässä mielessä lajia uuteen suuntaan, mikä on ansio.

Hutcheonin mukaan ironia on tyypillinen historiografisen metafiktio ilmaisun tapa, koska se on ainoa keino sekä paikantaa teksti kaanonii että kapinoida kaanonaa vastaan (Hutcheon 1988, 130). Vakavaksi aiottu ironinen parodia on tavallaan ainoa mahdollinen tapa kirjoittaa metafiktio: vain tällöin voidaan olematta naiivi tunnustaa sekä historiallisten tapahtumien faktuaalisuus – siltä osin kuin se on mahdollista todeta ja todentaa – että historian ja kirjallisuuden tekstuaalinen luonne, niiden nojautuminen kertomuksiin (mt. 124).

Sotaromaanissa ironian käytetyin esittämisen tapa on groteski (Niemi 1988, 150–154). Toistaiseen groteskin avulla syntyy osa tekstiin rakentuneesta ironiasta, mikä kytkee teoksen myös postmodernistiseen romaaniin. Tässä tarkoituksessa ironia merkitsee samanaikaista eroa ja kytköstä menneeseen (vrt. Hutcheon 1988, 125), mikä sopii myös historialliseen sotaromaaniin.

Ironia liittyy sotafiktioiden pyrkimykseen jäsentää sodan kaotista puolta, mikä usein tapahtuu groteskin keinoin. Kahden vastakkaisen asian kytkeminen yhteen tai inkongruentti yhdistely on yksi kirjallisen groteskin tunnus (Hosiaisuus 2003, 286; Perttula 2010, 17). Yletön liioittelu on myös Mihail Bahtinin (1995, 270) mukaan yksi groteskin tyylin tunnusmerkeistä. Irma Perttulan (2010, 22, 32) mukaan groteskille on tyypillistä normin rikkomus, sopivaisuuden ja niin sanottu hyvän maun ylitys. Normin rikkomuksena groteski käsittelee viettien ja ruumiintoimintojen (mm. seksin ja ruoan) sääntelyä ja niihin liittyvää koettua häpeää (mt. 55). Inkongruentti yhdistely voi olla esimerkiksi inhimillisen ja eläimellisen yhdistämistä, inhimillisen ja esineellisen yhdistämistä, muodonmuutos (esim. ihmisestä eläimeksi tai päinvastoin) tai esitystasojen inkongruenssia, esimerkiksi traagisen ja koomisen yhdistelyä tai diskurssin ja tarinan yhteensopimattomuutta (mt. 64, 68, 78–86).

Näen groteskin yhtenä ironisen sotakuvauksen tunnusomaisimmista piirteistä. Niemen (1988, 150–151) mukaan groteski liittyy kotimaisessa sotafiktiossa erityisesti modernistisiin jatkosotakuviin. Se on voimallisimmillaan kontrastina, jyrkkänä rinnastuksena; jatkosodan kohdalla rinnastus on syntynyt juuri koetun sodan sekä puhutun ja julkaistun virallisen eetoksen mukaisen sodan ristiriidasta, jonka esimerkkinä Niemi käyttää Veijo Meren *Sujuja* (mt. 154). Groteskin jyrkkä rinnastus on kiinteästi läsnä sodassa samanaikaisena yksityisenä ja kollektiivisena kokemuksena, jotka harvoin kohtaavat tai lankeavat yhteen. Useissa suomalaisissa sotaklassikoissa korostuu yksittäisen kansalais- tai siviilisotilaan neuvokkuus ja pienryhmän arkisesti jäsentynyt toiminta, mikä asettuu usein myös ristiriitaan säännellyn armeijakäytöksen ja suuren kansakuntanarratiivin kanssa. Voidaan ajatella, että ironia ja groteski ovat keskeisiä ellei jopa keskeisimpiä suomalaisen sotafiktioesitysmuotoja, joiden ohi myös on katsottu ensisijaisten julkisen eetoksen isänmaallis-uskonnollista kansakuntanarratiivia.

Groteskeja kuvia on nähty aiemminkin suomalaisessa sotaromaanissa, esimerkiksi Veijo Meren *Manillaköydessä*, Jorma Korpelan *Kenttävartiosta* ja useammassa (esim. *Kenttä ja kasarmi*, *Vääpeli Sadon tapaus*, *Yhdeksän miehen saappaat*) Pentti Haanpään teoksessa (vrt. Perttula 2010, 58; Salin 2002, 236–240). Ne ovat siis suomalaisen sotaromaanin genrelle ominaisia ja liittyvät usein henkilöihahmon vierauden ja absurdin kokemukseen.

Ilona Kemppainen ja Ulla-Maija Peltonen korostavat sankaruuteen liittyvää emotionaalista investointia, yhteisön jäsenten halua kokea sankarin hahmon ja artikuloitua sankaruuden kautta kollektiivisia tunteita. Kollektiiviset tunneilmaukset esitetään rituaaleina ja tunneilmaus on niissä sujuvasti läsnä poliittisen ja nationalistisen sisällön rinnalla. (Kemppainen & Peltonen 2010, 14–15). Koska ironiaan sisältyy Hutcheonin (1994, 47, 177) mukaan aina affekti, tunnekokemus, voidaan olettaa, että sotasankaruutta ironisesti esitettäessä ollaan moninkertaisesti intensiivisen tunnekokemuksen äärellä: innostumme sankarista, nauramme hänelle, suremme hänen

vajavaisuuksiaan, häpeämme häntä, iloitsimme ja olemme ylpeitä sankarin saavutuksista ja koemme ironian mahdollistamana kaikkia näitä tunteita yhtä aikaa. Kun ajatellaan sankarin olevan viime kädessä yhteisön palveluksessa, tunnekokemus suuntautuu meihin yhteisönä. Ironia siis mahdollistaa yhteisöllisten käsitysten samanaikaisen rikkomisen ja vahvistamisen. *Marsipansoldatenia* lukiessa rikomme ja vahvistamme käsityksiämme suomalaisen nykyhistorian yhdestä käännekohtasta, toisesta maailmansodasta sekä käymme tekijän mahdollistamana keskustelua siitä, miten sodasta nopeana yhteiskuntamullistuksena on aiemmin kerrottu ja voi nyt kertoa.

Ruoan groteski ja kytkös nuoruuteen

Marsipansoldatenin monisyisen ironian hallitsevin esittämisen tapa on groteski. Groteskit kuvat liittyvät *Marsipansoldatenissa* usein ruokakuvaukseen, missä ne ovat kaikkein ilmeisimpiä useudellaan ja yksityiskohtaisuudellaan, mutta groteskeja piirteitä liitetään teoksessa myös sodankäyntiin, kuolemaan ja Göränin sukupuolisuheteisiin. Groteskit kuvat kertovat myös *Marsipansoldatenin* hahmojen subjektiivisista kokemuksista sota-arjessa. Niissä ollaan kuin pois paikoiltaan, kokemus on usein väärä tai vino. Se, kenen näkökulmasta kuvattu kokemus on väärä tai vieras, vaihtelee: kyse voi olla hahmon kokemuksesta suhteessa tilanteessa kuvattuun toimintaan, kertojan ja hahmon ristiriitaisista asenteista tai viime kädessä lukijan kokemasta tyrmistyksestä.

Marsipansoldatenin lehtiarvioissa ihmeteltiin teoksen yltäkylläistä ruokakuvausta toiminnallisen sotakuvauksen kustannuksella (vrt. Mäkelä 11.11.2001). Ruoan runsaat kuvat ovat paradoksaalisessa suhteessa myös teoksen kuvaamaan historialliseen aikaan, jolle oli leimallista niukkuus ja puute. Puutteen ja yltäkylläisyyden välinen kontrasti toimii siis groteskin tunnusmerkkinä. Kuitenkaan tämäkään kontrasti, niin kuin teoksessa esiintyvät muut rinnastukset, ei ole yksiselitteinen tai selkeä.

Ruoka oli sota-aikana keskeistä myös myönteisenä ja mielialaa kohottavana arjen ilona. Esimerkiksi Kyllikki Villan mukaan jatkosodan aikana rintamalla olisi ollut jatkuva nälkä ilman kotoa lähetettyjä paketteja. Niiden odottaminen ja niistä löytyvien herkkujen yhteinen jakaminen loi myös sosiaalista koheesiota rintaman arkeen (vrt. Lappalainen 2006, 134). Ruoasta puhuttiin paljon. Villa nimeää äitien tarjoaman ruoka- ja varustehuollon ”huomionarvoiseksi tueksi Suomen armeijalle”. (Villa 2006, 13.) Myös Erkki Palolampi kirjoittaa värikkäästi sodan välittömäksi lähikuvaksi luettavassa *Kollaa kestää* -muistelmateoksessa ruoan keskeisyydestä rintamalla, ”pikku kesteistä” ja taitavista kokeista, jotka loihitivat kotiväen pakettien antimista herkullisia nautintoja koko rykmentille (Palolampi 1940, 181; 177–188). *Marsipansoldatenin* ruokakuvaus on siis varsin autenttista kun se kuvaa yksityiskohtaisia pyyntöjä ja ruoan syömiseen liittyvää iloa ja mielihyvää. Ruoka myös muistuttaa konkreettisesti kodista ja huolenpidosta.

Ruoan groteski on ensisijaisesti liioittelua ja yltäkylläisyyttä, ja se viittaa tekstuaalisesti myös lasten- ja seikkailukirjoihin. Wendy R. Katzin (1980, 193) mukaan lastenkirjoissa päähenkilön asenne ruokaan sekä ruokailu- ja käytöstavat kertovat tunne-elämän tasapainosta ja päähenkilön mukautumisesta sosiaaliseen järjestykseen. Päivi Lappalainen muistuttaa ruoan ambivalenssista lasten- ja nuortenkirjoissa. Ruokaan liittyy yhtäältä usein lastenkirjojen koomisen asenteen (ks. Katz 1980, 199) vuoksi myönteisiksi ja iloisiksi tulkittavat, anarkistiset ja hillittömät runsauden kuvaukset, toisaalta ruoan synkemmäksi katsottava funktio vallankäytön välineenä ja lasten ja aikuisten välisten valtasuhteiden ilmentäjänä. (Lappalainen 2006, 127.) Ruoka toimii myös hoivan ja perusturvan symbolina, äiti-lapsi-suhteen tärkeimpänä merkinä (Lappalainen 2006, 129).

Martha-äiti on Lundbergin teoksessa ensisijainen herkkujen lähettäjä, ja hän tekee kaikkensa täyttääkseen Göranin pyynnöt:

Breven hem handlar om vad han behöver: smör som är bra för ögonen, vitt bröd som är bra för magen, bullar, skorpor, kex, ost, inlagd sill, ättiksgurkor och annat salt och gott, dessutom något sött, sylt, karameller, pastiller. Te och kakao. (M 90.)

Martha onnistuu ruokalahetyksillään ylläpitämään Göranin mielikuvaa kodista, jossa kaikki on hyvin. Vaikka Göranin pyynnöt ovat ajoittain kohtuuttomia ja jopa mahdottomia toteuttaa, Martha ei koskaan suoraan kiellä tältä mitään. Myös äidin roolin ottava armeija pitää huolta vatsallaan marssivasta Göranista:

Så maten är inte så pjåkig. 40 gram socker och 40 gram smör om dagen, fyra kakor Vasa knäckebröd, ost eller marmelad tre gånger i veckan, dessutom grahammjöl och lard så man kan steka plättar på kvällarna. Ur fältköken van- kas det gröt på förmiddagen och makaronisoppa eller ärtsoppa på eftermiddagen. Köttkonserver och potatis besorgar de själva i någon kolchos. (M 178.)

Ruoka on teoksen selvä johtomotiivi toistuvuutensa vuoksi. Sillä on useita tehtäviä: se korostaa ruumista kaiken elämän konkreettisena tyysijana, ilmentää Göranin ambivalenttia ja päättymätöntä äitisuhdetta ja toimii vastapainona sodan abstraktille ylevyydelle muistuttaessaan sodan arkisesta ja yksityisestä puolesta. Ruoka korostaa siviiliyttä ja yhteisöön kuulumista (Katz 1980, 193; Keeling ja Pollard 2009, 10–11). Sotakirjan motiiviksi kirjoitettuna ruoka voidaan nähdä voimakkaana metaforana eloonjäämisestä ja siviiliyhteisöstä, joka on aina sodan tilapäistä ja poikkeuksellista kaaosta vahvempi ja kestävämpi.

Nuortenkirjoihin viittaava, ruokaan liittyvä vallankäyttö kääntyy teoksessa pääläelleen. Kun tavanomaisessa nuortenkirjassa aikuiset, usein ruokkivat äidit, käyttävät ruoan avulla valtaa suhteessa lapseen, on se *Marsipansoldatenissa* Göranin keino osoittaa omaa ylempää sotilaan paikkaansa suhteessa kotiin. Göran on häikäilemätön ja kohtuuton pyynnöissään. Kotirintaman pula ei konkretisoidu hänelle

ja lisäksi hän katsoo Kummelien perhehierarkiassa olevansa ensisijainen suhteessa muihin sisaruksiin. Nurinkääntö on teoksessa kritiikin väline. Sotilas ei ole automaattisesti ihailtava tai hyveellinen, ennemminkin kartettava. Toisaalta Marthan hoiva ja Göränin päättymättömät pyynnöt näyttävät kotirintaman niukan liikkumavaran sellaisessa ideologisessa ilmapiiressä, joka automatisoi sotilaan edun koko kollektiivin eduksi. Nurinkääntö kytkeytyy myös tekstuaalisena keinona groteskiin.

Martha näkee runsaasti vaivaa ruokkiakseen suosikkinsa, mutta pyrkii myös olemaan tasapuolinen herkkulähetyksissään molempien sotilaspoikiensa suhteen. Sotilaan toiveiden toteuttaminen on myös ensisijaista isänmaallisen puheen hierarkiassa. Petter ojentaa Göränia ahneudesta, Frej puolestaan tahollaan ymmärtää, että ruoka lohduttaa:

All denna brist gör att Frej har börjat förstå Jösses omaskerade tiggande. När han har avnjutit tomaterna och skorporna och moster Alfhilds Sverigekaffe vill han ha mera tomaters och skorpor och Sverigekaffe fast han har föresatt sig att aldrig. Allt går så mycket lättare om man har något gott att se fram mot. (M 171.)

Martha hoivaa Göränia enemmän kuin Frejtä, mikä korostaa sitä, että Göräni ei irtaudu äidistään, toisin kuin Frej. Göränin lapsen rooli säilyy koko teoksen ajan. Teoksen loppuvaiheissa Frej omaksuu Göränin hahmosta tutuksi tulleen puheen kuvitellusta ruoasta, jopa liioitellummin kuin mihin Göräni koskaan pystyy:

För Marja berättar han om Simons mosters åttioårsdag [--]. ”Det hade lönat sig att vara med på det kalaset”, försäkrar han. Och berättar om kalvsteken med gräddsås, om glassmaskinen som är den enda i Granboda, om orgierna av krusor, kransor och spritsar, bullarna bakade med smör och ägg, den tjocka grädden man stjälpel i äkta kaffe, smörgåsarna stora som dasslock dignande av skinka och ost som bärs in till kvällsteet. Gästerna sitter i salen på sjunde timmen, dästa som gökungar oförmögna att spränga holken och ta sig ut. (M 404–405.)

Göränin hahmossa esitetty viettien karnevaali siis jatkuu Frejn puheissa. Frejn suhteellisen normaali asenne ruokaan muuttuu kirjan lopulla göränmaisen ahneeksi ja liioittelevaksi. Tämä voidaan tulkita merkiksi kasvavasta turhautumisesta ja neuvottomuudesta sodan loppuessa, jolloin sotaan tottuneen Frejn tunne-elämä järkkyy (vrt. Katz 1980, 193). Seksiin viittaavat pikkuleipäorgiat, tarpeillakäymiseen liittyvät vessankannen kokoiset voileivät, ylensyönnistä räjähtävät vieraat ja pakotettua hoivaa nauttivat ahaat käenpojat vahvistavat kielikuvina sitä, että osa Göränin hahmossa kuvatusta äärimmäisyydestä on siirtynyt veljeen. Frej ikään kuin taantuu, mikä alleviivaa sodan loppumisen ristiriitaista tragiikkaa ja siviiliin paluun lähes ylipääsemätöntä vaikeutta: Frejllä ei ole pikkupojan ymmärrystä kummoisempia valmiuksia elää rauhan ajan yhteiskunnassa, sodassa saadusta elämäkokemuksesta ei ole hyötyä ja tämän hän ilmeisimmin itsekin ymmärtää (vrt. Kirves 2008, 390).

Romaanissa sotilaat eivät näe nälkää samalla tavoin kuin siviilit. Vaikka armeijan muonituksen taso vaihtelee, Frej ja Göran eivät koe samaa puutetta kuin kotiväki. Lisäksi armeijan liikkueissa sotilaat ”besorgavat” (vrt. Näre 2008, 348), ottavat omin luvun itselleen ruokatarpeita ja muutakin irtaimistoa tyhjiä asuintaloista, kaupoista ja kolhooseilta.

Från mamma kommer det både skorpor och karameller som ger Frej ett styng av ont samvete. I Hemfinland är mjölbristen skriande, medan de själva har besorgat en stor säck. Jäst har en permittent haft med sig i stora mängder, och i plutonen finns det en konditor som bakar prima bröd i skolköket i en rysskola. ”Ni behöver mjölet själva”, skriver han, och beskriver sitt nuvarande liv som prinsens i bagarboden. (M 194.)

Miksi runsasta ruokakuvausta sitten pidettiin sopimattomana normin ylityksenä lehtiartikkeluissa, jos ruoasta puhuminen, sen jakaminen ja siitä iloitseminen on ollut sota-ajalle tyypillinen kirjeiden ja keskustelun aihe ja siten tulkittavissa *Marsipansoldatenin* kohdalla sotaromaanin lajin ehdon täyttäväksi autenttisuudeksi? Ruoka ei yksityisen ja arkisen hoivan ja ruumiin korostajana sovi julkiseen, isänmaallisen ideologian värittämään ja henkisyttä korostavaan narratiiviin sodasta kansakunnan historian suurena hetkenä. Henrik Meinanderin mukaan tämä narratiivi on säilynyt suhteellisen yhdenmukaisena jatkosodan päättymisestä aina 1990-luvulle asti. Kun sodan muistot moninaistuvat ja moniäänistyvät, sodan nykyinen totaalinarratiivi hajoaa toisistaan riippumattomiksi osatulkinnoiksi. (Meinander 2009, 397.) Marsipaani-sotilaan vastaanotto kuitenkin osoittaa, että romaania luettiin enimmäkseen isänmaallisen ideologian kontekstissa, johon ruoka ja varsinkin sen runsas ja yksityiskohtainen kuvaaminen ei yksityis-ruumiillisena motiivina sovi.

Kun *Marsipansoldatenia* vertaa esimerkiksi Palolammen ja Villan autenttisiksi luokiteltaviin kuvauksiin sodasta, nousee kaikista hyvin selvästi esiin ihmisten kyky elää ja toimia rinnakkaisissa todellisuuksissa, yhtäältä isänmaa- ja uhridiskurssissa ja toisaalta ruokaa, sanaleikkejä ja muuta yhteishenkeä huumorin, ilon ja nuoruuden keinoin nostattavassa epävirallisessa yksityisen diskurssissa. Meinanderin tarkoittamat osatulkinnat eivät ehkä tässä mielessä ole olemukseltaan uusia, vaan unohdettuja ja ensisijaiseksi katsotun isänmaallisen totaalinarratiivin varjossa olleita. *Marsipansoldaten* on juuri paradoksaalisesti yksityiskohtiin keskittyessään varsin kokonainen kuva sodasta, eikä ainoastaan yksityistä sotakokemusta osatulkinnaksi mieltäen alleviivaava. Siinä armeijan, valtion, kyläyhteisön, koulun ja perheen instituutiot, joilla totaalinarratiivia rakennetaan, nähdään nimenomaan joukkona yksilöitä ja heidän kokemuksiaan.

Sodankäynnin groteski liittyy ruoan lisäksi myös muuhun materiaan, esimerkiksi vaatteisiin, sotilaiden itselleen ottamiin matkamuistoihin ja Frejn kanoottiin, jonka rakennustarpeet Petter vaivoin haalii kokoon ja jonka Frej myöhemmin huolettomasti hylkää. Göran lihoo armeijassa ja sodan kestäessä:

Inget under att byxorna hemifrån är för små: 12 kilo har Göran gått upp sedan han inkallades. Det är ett konststycke i en tid då hela Finland magrar [--]. (M 114.)

Eftersom Göran i en mening skriver att han mår som en prins och har gått upp flera kilo och i den följande tigger mat som en gökunge, utgår han, Petter, ifrån att Göran knappast lider någon verklig nöd. Har han över huvud taget reflekterat över hur hemfolket har det? Inser han att deras ransoner är knappare än i fält? Har han någonsin tänkt på hur mor sliter och släpar och försakar och inte unnar sig maten så att han, Göran, ska få sina paket fullastade med läckerheter [--]? (M 157.)

Göranin lihomisessa on myös groteskille tyypillinen jyrkkä mittakaavan rinnastus: Göran yksin lihoo, kun koko muu maa laihtuu. Göranin lihominen voidaan tulkita myös symboliksi siitä, että sodan kestäessä Göranin yksityinen sotakokemus erkaantuu yhä enemmän virallisesta ja toisteisesti kerrotusta sotakokemuksesta. Göranille sota näyttäytyy materiaalisesti hyvin toisenlaisena kuin muille rintamamiehille saati kotiväelle. Sodassa Göranin hyvinvoiva ruumis voidaan nähdä myös vertauskuvana siitä hyödyistä, jota sodan poikkeustila markkinoiden muuttuessa tuottaa joillekin: sota-tarvikkeiden valmistajille, välittäjille ja trokareille.

Göranin lihominen tekee hänestä myös korostetusti antisankarin. Jean Webbin mukaan syövä ja lihava poika on ollut välttämätön vastapari korostamaan nuortenkirjojen varsinaisten poikasankarien myönteisiä ominaisuuksia (Webb 2009, 120). Seikkailu- ja nuortenkirjat toimivat koko teoksen yhtenä intertekstinä, mikä myös arvioissa osittain tunnustettiin. Yksi seikkailu- ja nuortenkirjojen pedagoginen tehtävä on ollut ehdollistaa poikia hyveellisen sotilaan rooliin (Dawson 1994, 146–147; Kempainen 2006, 229). Webbin analyysissä perinteisen maskuliinisen sankarin kristillis-nationalistiseen arvojärjestelmään pohjaava moraalinen ylemmyys näkyy atleetisena ruumina (Webb 2009, 107). Göranin hahmon moraalinen kyseenalaisuus näkyy siis ruumiissa. Näin hahmon antisankaruus korostuu ja kytkeytyy samalla isänmaalliseen diskurssiin. Kun Göran toisaalta pystyy myös hyvin tekoihin, hahmon antisankaruus hämärtyy ja sankaruuden ambivalenssi jää päällimmäiseksi.

Päähenkilöiden nuoruutta ja protosotilaan ambivalenttia miehekkyyden ja nuoruuden yhdistelmää käsitellään teoksessa varsin terävästi (vrt. Tepora 2007, 296, 301). Esimerkiksi käydessään aliupseerikoulua Riihimäellä Göran osallistuu usein airuena hautajaisiin:

Man kan inte låta bli att bli en gnutta smickrad över att anses värd att visas upp vid solenna tillfällen. Tvagen som han blivit lärd av mor, rakad och borstad, uppstassad och rörande ung, förhöjer Göran stämningen i kyrkan. Blickstill, eller nästan, står han med blicken framåtriktad, men dragen är mjuka och gossen i uniform så söt som vore han gjord av marsipan. Han är inte på något sätt omedveten om att Riihimäkis fruor och fröknar gärna tittar på honom. Förstulet eller så gott som direkt, och det behöver man inte skäm-

mas för. Hedersvakten står som en sinnebild för dem man sörjer: unga, unga män med mjuka drag och levande blå ögon, fallna för fosterlandet i sin första blomning. (M 55.)

Katkelmassa sotilas redusoituu pelkäksi kuvaksi tai symboliksi väkivaltaisen kuoleman kokeneen nimettömän sotilaan hautajaisissa, mitä myös Göranin pinnallinen ilo esilläolosta korostaa. Hautajaiset ja Göranin rooli niissä airuena toistuvat Göranin palvelusaikana monta kertaa. Kontrasti sodassa vammoihinsa kuolleen vainajan tuhoutuneen ruumiin ja sievän kunniavahdin pehmeiden piirteiden välillä on selvä. Sotaan lähtevät ja siellä kuolevat ovat käytännössä lapsia.

Myös romaanin nimi on itsessään kontrasti: pehmeä ja makea kakunkoristeen materiaali ja ulkomainen herkku yhdistettynä kovaksi mielletävään sotilaaseen. Nimeä voi pitää groteskille tyypillisenä arvonalentamisena ja Göranin hahmon perimmäisen epätasapainon merkinä. Manteliin ja sokeriin yhdistyy mielikuva yltäkylläisyydestä ja Göranin hillittömästä persoudesta kaikille herkuille. Oraalinen nautinto ikään kuin asettuu tappamista ja maskuliinisuutta vastaan. Tekstissä myös toistuu sanonta ”prinsistä paakaripuodissa” kun kuvataan Frejn ja Göranin sotaa ruoan avulla (M 157, M 194). Marsipaenin ja sotilaan yhdistelmää on pidetty myös suomenruotsalaisuuden ironisointina (Kurikka 5.12.2001).⁴

Lopuksi

Marsipansoldaten on osoitus siitä, että sotaa voidaan traagisesta pohjavireestä huolimatta kuvata perheen kautta myös ironisesti ja lämpimästi. Romaani kritisoi yksioikoista hegemonista asennetta sodan perintöön, ja on itsessään todiste moniäänisestä, mutta koherentista sotakuvauksesta. *Marsipansoldaten* nostaa yksityisen sotakokemuksen kansakuntanarratiivin rinnalle, ja tekee sen hienovaraisesti, mutta kriittisesti.

Ruoan lisäksi teoksessa on muitakin motiiveja, esimerkiksi toistuvat kirjeet ja muu ihmissuhteisiin suuntautuva toiminta, jotka rakentavat teoksen yksityis-epävirallista diskurssia julkisen uskonnollis-nationalistisen diskurssin vastinpariksi. Ruoka on kuitenkin motiiveista keskeisin ja sillä on teoksessa useita tehtäviä. Ruokakuvaus kytkeytyy yhtäältä perinteisiä uskonnollis-nationalistisia sankarikuvia tehokkaasti rakentavaan nuorten seikkailukirjagenreen. Se korostaa sodan toimijoiden nuoruutta ja lapsuuden läheisyyttä. Lisäksi se viittaa sotaan korostetun materiaalisena toimintana, niin tuhona kuin julmana kilpailuna resursseista ja elämisen edellytyksistä, joista ruoka on perustavin.

Voimakkaimmin ruoka toimii teoksessa vahvan ja eloonjäävän siviiliyhteisön metaforana ja alleviivaa sotaa poikkeustilana, joka on tilapäinen ja jonka siviiliyhteisö viime kädessä selättää. Tässä mielessä teos edistää sotaromaanin lajin pysyvintä tehtävää, rauhan ja rauhassa elävien yhteiskuntien puolesta puhumista ja pasifismia, mikä

esteettisesti korkeatasoisissa sotaromaaneissa tapahtuu näyttämällä sodan bruttaali kaaos ja tragedia mahdollisimman neutraalisti. Näin teos myös kirjoittuu osaksi sotaromaanin genreä ja on sille uskollinen.

Viitteet

¹ Käytän jatkossa *Marsipansoldaten*-romaanista lyhennettä M.

² Yksi myyntiluvuin mitattuna menestyksekkäimmistä kotirintamaa kuvaavista kirjailijoista on Laila Hirvisaari (ent. Hietamies). Hänen siviilien elämää Lappeenrannassa 1930- ja 1940-luvuilla kuvaavan seitsenosaisen *Lehmusten kaupunki* -sarjansa ensimmäiset osat ilmestyivät vuosina 1972–1976 ja jälkimmäiset osat vuosina 2001–2004. <http://www.lailahirvisaari.net/> (30.9.2011). Siviilien elämää sodassa kuvataan myös Jörn Donnerin Andersin sukua käsittelevässä romaanisarjassa, jonka ensimmäinen osa *Nu måste du* ilmestyi vuonna 1974.

³ Vertailevaa tutkimusta suomalaisen, saksalaisen ja amerikkalaisen sotakirjallisuuden välillä on tehnyt Heikki Siltala (1996). Ks. myös Niemi 1988, 16.

⁴ Suomenruotsalaisuuden ja kielikysymyksen terävää analysointia on teoksessa monessa muussakin kohdassa syvemmin sivuhenkilöihin ja instituutioiden kuvaukseen kirjoitettuna (esim. Marthan, Leonardin ja Gunnar Hellénin hahmoissa sekä Frejn upseerikoulukokemuksissa).

Lähteet

M = Lundberg, Ulla-Lena (2001) *Marsipansoldaten*. Helsingfors, Söderström & C:o Förlags Ab.

BAHTIN, MIHAIL 1995: *François Rabelais – keskiajan ja renessanssin nauru*. Alkuteos: *Tvorčestvo Fransua Rable i narodnaâ kul'tura srednevekov'â i Renessansa* (1965) Moskva: Hudožestvennaâ litertura. Suom. Tapani Laine ja Paula Nieminen. Helsinki: Taifuuni.

BJON, SYLVIA 15.11.2001: Tekniskt fel i Marsipansoldaten. *Hufvudstadsbladet*.

BOURKE, JOANNA 2006: ”Uusi sotahistoria”. *Ihminen sodassa. Suomalaisten kokemuksia talvi- ja jatkosodasta*. Toim. Tiina Kinnunen ja Ville Kivimäki. Jyväskylä: Minerva.

DAWSON, GRAHAM 1994: *Soldier Heroes. British Adventure, Empire and Imaging of Masculinities*. London: Routledge.

EKHOLM, KAI 2000: *Kielletyt kirjat 1944–1946*. Jyväskylä: Things to come.

HALLILLA, MIKA 2001: Antiromaanista valtavirtaan: metafiktion käsite ja sen käyttö kirjallisuudessa. *Kirjallisuudentutkijain seuran vuosikirja* 54, 118–130.

HOSLAISLUOMA, YRJÖ 2003: *Kirjallisuuden sanakirja*. Helsinki: WSOY.

HUTCHEON, LINDA 1988: *A Poetics of Postmodernism*. London: Routledge.

HUTCHEON, LINDA 1994: *Irony's Edge. The Theory and Politics of Irony*. London: Routledge.

KANTOKORPI, Mervi 15.6.2007: Helvi Hämäläisen Raakileet maalaa tylyn kuvan sotien

- nöyryyttämästä Suomesta. *Helsingin Sanomat*.
- KARONEN, VESA 9.11.2003: Suomalaisen sotakirjan tilannekatsaus. *Helsingin Sanomat*.
- KARONEN, VESA 14.11.2001: Sotahistoria karkasi omille teilleen. *Helsingin Sanomat*.
- KATZ, WENDY R. 1980: Some Uses of Food in Children's Literature. *Children's Literature in Education*, Vol. 11, Nr. 4, 192–199.
- KEELING, KARA K. & POLLARD, SCOTT T. 2009: Introduction: Food in Children's Literature. *Critical Approaches to Food in Children's Literature*. Eds. Kara K. Keeling & Scott T. Pollard. New York: Routledge.
- KEMPPAINEN, ILONA 2006: *Isänmaan uhrit. Sankarikuolema Suomessa toisen maailmansodan aikana*. Bibliotheca Historica 102. Helsinki: SKS.
- KEMPPAINEN, ILONA & PELTONEN, ULLA-MAIJA 2010: Muuttuva sankaruus. *Kirjoituksia sankaruudesta*. Toim. Ulla-Maija Peltonen & Ilona Kempainen. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Toimituksia 1283. Helsinki: SKS.
- KIRVES, JENNI 2008: ”Sota ei ollut elämisen eikä muistamisen arvoista aikaa” – kirjailijat ja traumaattinen sota. *Ruma sota. Talvi- ja jatkosodan vaiettu historia*. Toim. Sari Näre & Jenni Kirves. Helsinki: Johnny Kniga, 381–425.
- KORSSTRÖM, TUVÅ 16.9.2001: Den finlandssvenska soldatens krönika. *Hufvudstadsbladet*.
- KURIKKA, KAISA 5.12.2001: Lundberg uudistaa sotaromaania. *Turun Sanomat*.
- LAPPALAINEN, PÄIVI 2006: Anarkiasta anoreksiaan. Ruoan merkityksestä lasten- ja nuortenkirjallisuudessa. *Täysi kattaus. Ruokaa ja juomaa kirjallisuudessa*. Toim. Siru Kainulainen & Viola Parente-Čapková. Taiteiden tutkimuksen laitos, Sarja A 58. Turku: Turun yliopisto, 126–158.
- LAHTONEN, SUVI 2011: *Sotaromaanin laji ja kirjallinen sankaruus Ulla-Lena Lundbergin romaanissa Marsipansoldaten*. Pro gradu -työ, Kotimainen kirjallisuus. Turku: Turun yliopisto. <https://www.doria.fi/handle/10024/73975> (19.6.2013)
- LASSILA, PERTTI 14.11.2001: Naisen sotaromaani elää kotirintamalla. *Helsingin Sanomat*.
- LASSILA, PERTTI 1998: Rauhan kriisi ja kirjallisuuden murros välirauhan jälkeen. *Kirjoituksia 1940-luvun kirjallisuudesta ja kulttuurista*. Toim. Auli Viikari. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran toimituksia 700. Helsinki: SKS, 9–16.
- LEHTO, SILENE & RANTANEN OUTI 13.5.2008: *Kotirintaman kokemuksia kaunokirjallisuudessa*. Helsingin kaupunginkirjaston www-sivu osoitteessa [http://www.helmet.fi/fi-FI/Vinkit/Vinkit/Kotirintaman_kokemuksia_kaunokirjallisuus\(193\)](http://www.helmet.fi/fi-FI/Vinkit/Vinkit/Kotirintaman_kokemuksia_kaunokirjallisuus(193)) (19.6.2013)
- LYYTIKÄINEN, PIRJO 2008: *Maria Jotuni. Klassikkogalleria*. Kristiina-instituutin www-sivu osoitteessa <http://www.helsinki.fi/sukupuolentutkimus/klassikkogalleria/jotuni/> (1.10.2013)
- MEINANDER, HENRIK 2009: *Suomi 1944. Sota, yhteiskunta, tunnemaisema*. Helsinki, Kustannusosakeyhtiö Siltala.
- MÄKELÄ, MATTI 11.11.2001: Syöpöt juhlivat sodassa. *Aamulehti*.

MÄLKKI, JUHA 2008: *Herrat, jätkät ja sotataito. Kansalaissoitas- ja ammattisotilasarmeijan rakentuminen 1920- ja 1930-luvulla ”talvisodan ihmeeksi”*. Bibliotheca Historica 117. SKS, Helsinki.

NIEMI, JUHANI 1988: *Viime sotien kirjat*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Toimituksia 475. Helsinki, SKS.

NYKÄNEN, ANNA-STINA I.12.2002: Kansa taisteli, kirjat kertovat. *Helsingin Sanomat*.

NÄRE, SARI 2008: ”Kuin viimeistä päivää” – sota-ajan sukupuolikulttuuri ja seksuaalinen väkivalta. *Ruma sota. Talvi- ja jatkosodan vaiettu historia*. Toim. Sari Näre & Jenni Kirves. Helsinki, Johnny Kniga, 335–380.

PALOLAMPI, ERKKI 1940: *Kollaa kestää. Kertomuksia Kollaarjoen rintamalta*. Helsinki: WSOY.

PERTTULA, IRMA 2010: *Groteski suomalaisessa kirjallisuudessa. Neljä tapaustutkimusta*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Toimituksia 1308. Helsinki: SKS.

PILKE, HELENA 2009: *Etulinjan kynämiehet. Suomalaisen sotakirjallisuuden kustantamien ja ennakkosensuuri kirjojen julkaisutoiminnan sääntelijänä 1939–1944*. Bibliotheca Historica 123. Helsinki: SKS.

SALIN, SARI 2002: *Hullua hurskaampi. Ironinen kahdentuminen Jorma Korpelan romaaneissa*. Helsinki: WSOY.

SALIN, SARI 2007: Kun sissiltä meni hermot – Paavo Rintalan *Sissiluutnantin* epäluotettava kertoja. *Avain* nro 2, vsk. 2007, 5–23.

SILTALA, JUHA 2006: Sodan psykohistoriaa. *Ihminen sodassa. Suomalaisten kokemuksia talvi- ja jatkosodasta*. Toim. Tiina Kinnunen ja Ville Kivimäki. Jyväskylä: Minerva, 43–68.

SILTALA, HEIKKI 1996: *Kolmen rintaman konfliktit*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Toimituksia. Helsinki: SKS.

SVENSSON, ANITA 16.9.2001: När kriget blir vardag. *Vasabladet*.

TEPORA, TUOMAS 2007: Poikien sota. Toisen maailmansodan aikaiset poikien sotakirjat siirtymän kuvauksena. *Historiallinen Aikakauskirja*, vol. 105., n:o 3, 153–170.

TYBJERG, KRISTIAN 1996: Min ålandske klangbud. Portræt af Ulla-Lena Lundbergs forfatterskab. *Bogens verden* nro 3, vsk. 1996. <http://www2.kb.dk/guests/natl/db/bv/bv-96/3-96/ty.htm> (19.6.2013)

VILLA, KYLLIKKI 2006: *Tyttö sodassa. Kenttälöten kirjeitä 1941–1944*. Helsinki: Like.

WEBB, JEAN 2009: ”Voracious Appetites”: The Construction of ”Fatness” in the Boy Hero in English Children’s Literature. *Critical Approaches to Food in Children’s Literature*. Eds. Kara K. Keeling & Scott T. Pollard. New York/Abingdon: Routledge.

ZILLIACUS, CLAS 1999: Tunnustus, dokumentti ja raportti kirjallisuuskäsityksen avartajina. *Suomen kirjallisuushistoria 3: Rintamakirjeistä tietoverkkoihin*. Toim. Pertti Lassila. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Toimituksia 724:3. Helsinki: SKS.

Att läsa queert

Katri Kivilaakso, Ann-Sofie Lönngren, Rita Paqvalén (red.): *Queera läsningar. Litteraturvetenskap möter queerteori*. Stockholm: Rosenlarv förlag, 2012. 331 s.

Vad betyder queer och vad betyder queerteori i ett litteraturvetenskapligt eller kulturkritiskt sammanhang? Hur karakteriseras, beskrivs och används queerteoretiska verktyg i litteraturvetenskapliga analyser där materialet kan vara medeltida ballader, homo- och transsjälvbiografier från Europa och USA på 1930- och 1980-talen, klassiker som Strindberg och Blixen, populärkulturella serier om vampyrer, barnböcker eller författararkiv? Hur fungerar "queerandet" av en text, en queer läsning eller tolkning då ansatsen utgörs av en kritisk blick på det normativa? Dessa frågor aktualiseras i den nordiska antologin *Queera läsningar* som erbjuder queerteoretiska, litteraturvetenskapliga analyser av skribenter från Sverige, Danmark och Finland. Antologin diskuterar och förevisar den queera läsningen som tar fasta på textens luckor, sprickor och ologiskheter, och som intresserar sig för textens inneboende dissonans och ambivalens. Antologins varierande material aktualiserar framförallt frågor kring metod i ett litteraturvetenskapligt och queerteoretiskt sammanhang.

Bokens tolv texter är tematiskt indelade i fem subkategorier: *läsandet, historia, arkiv, genre* och *skrivandet*. Dessa teman fungerar som utgångspunkt för frågor om hur man kan queera

historien eller historisera det queera, hur man kan läsa queert överlag och hur både olika genrer och skrivandet i sig kan skapa, bryta mot, utmana eller befästa normer. Queerteorin bottnar i synliggörandet av heteronormativitet, bland annat genom ifrågasättande av ideologier och diskurser relaterade till begrepp som familj, sedlighet, äktenskap, kärlek, släktskap, vänskap, offentlig, privat och så vidare. Queerteoretiker betonar ofta att queer inte låter sig definieras, att dess betydelse är skiftande och skapas i relation till det normativa, samt att queer inte är en teori utan snarare utgör ett kritiskt perspektiv. Queer används även i en identitetspolitisk betydelse, ibland som synonym för homo, lesbisk eller *genderqueer*, men ofta också som ett avståndstagande från homonormativitet, det vill säga den slags politik som syftar till att inkludera "en sexuell minoritet" (ett begrepp queerteoretiker tar avstånd ifrån, eftersom det enbart är en kategori som blir meningsfull i enlighet med majoritetstänkandets normer), i enlighet med heterosamhällets förväntningar. Spänningen mellan queer i betydelsen *icke hetero* och queer som analysverktyg, som utmanare av det heteronormativa, uttrycks även den i antologins bidrag. Politiserandet av kunskap och ett kritiskt förhållningssätt till den egna disciplinens teoretiska och metodologiska utgångspunkter är med andra ord en röd tråd i bokens bidrag.

Michel Foucaults betydelse för queerteorins tillblivelse (speciellt hans genealogiska angreppssätt till sexualitet),

för queerteorins numera klassiska verk som Judith Butlers *Gender Trouble* och Eve Kosofsky Sedgwicks *Epistemology of the Closet*, kan och bör inte underskattas. *Queera läsningar* följer den vedertagna queerteoretiska genealogin – de flesta bidragen citerar framförallt Butler (performativitetsteorin om kön), Sedgwick och Foucault som de främsta queerteoretiska referenserna, medan Tiina Rosenberg framstår som den främsta nordiska queerteoretikern. Detta är något överraskande med tanke på den bredd som fältet präglas av och den utveckling som queerteorin genomgått sedan den förankrades i det akademiska under tidigt 1990-tal.

Trots den relativt enhetliga teoretiska bakgrunden karaktäriseras bidragen i antologin dock av en skillnad i hur författarna uppfattar och förstår *det queera*. Begreppet relateras till såväl identiteter, läs- och analysstrategier som subjektiviteter, men fungerar också som ett mer generellt kulturkritiskt perspektiv. Sanna Karkulehtos inledande artikel om vad som utgör en queerpolitisk läsning inom litteraturvetenskapen sammanför en feministisk kritik med queerteoretiska insikter. Karkulehto utgår inte oväntat ifrån Judith Butlers performativitetsteori och Michel Foucaults förståelse av makt som centrala för en queerpolitisk läsning. Som en introduktion till antologin utgör Karkulehtos bidrag en allmän beskrivning av hur en queer/feministisk kritik kan se ut – man citerar Butler och konstaterar att kön är performativt, att talet om kön och sexualitet har effekter, att de är politiska kategorier, och att makten inte endast är

förtryckande utan också möjliggörande och skapande. Men vad innebär detta i en analys av ett konkret material? Är tystnad till exempel alltid ett uttryck för makt? Är frågor om kön och sexualitet alltid per definition politiska?

Mia Österlunds bidrag, en läsning av Pija Lindenbaums bilderbok *Kenta och barbisarna*, utgör tillsammans med Karkulehtos artikel exempel på en uttalat queerfeministisk läsning. I Österlunds bidrag framstår det queera som ett ifrågasättande av just "givna" betydelser av kön och sexualitet. Österlund kombinerar i sin artikel narratologi, bilderboksanalys och queerfeminism och belyser bland annat vedertagna betydelser av maskulinitet och femininitet genom att läsa maskulinitet i feminina karaktärer och omvänt (pojken som söker sig till flickornas Barbielekar), men tvåkönsmodellen som själva ramverket inom vilket maskulinitet och femininitet analyseras framstår som stabilt. Frågan är om könsöverskridande i denna bemärkelse alltid kan karaktäriseras av queerhet. I detta fall är gränserna klara och överskridandet av normerna uttalat, budskapet är klart, det är *okej* för pojkar att leka med Barbiedockor, flickleksaker. Som kulturell produkt är barnboken i linje med ett feministiskt projekt som vill frigöra barn från förtryckande könade normer.

En queer läsning av Lindenbaums böcker som hyllats för sitt normkritiska innehåll kan emellertid se väldigt annorlunda ut om den till exempel görs genom queerteoretikern Lee Edelmanns *No Future: Queer Theory and the Death*

Drive. Edelman kritiserar den roll barnet som kulturell figur fått inom det han kallar "den universalistiska reproduktiva futurismens politik". Med detta avser Edelman ett tankesätt där barnet är föremål för och orsak till politisk aktion. Barnets figur, uppfattad som oskuldskraftfull och okultiverad, representerar en diskursiv gräns för det politiska, som hoppet om en annorlunda framtid och möjlighet till förändring. Denna figur förstås kulturellt i motsats till "den homosexuella" som traditionellt associerats med det anti-sociala, oreproduktiva, det queera, för att inte tala om de eviga kopplingarna till pedofili. Edelman benämner det queera som en vägran att acceptera den existerande sociala och politiska ordningen, och i en edelmansk läsning är Lindenbaums böcker snarare en del av den rådande ordningens socialitet och politik, vars syfte är att inkorporera det queera och att göra det respektabelt. Jag tar upp Edelman här, inte som en kritik mot Österlunds läsning, utan snarare som ett illustrerande exempel på hur annorlunda en queer läsning som inte fokuserar på kön och sexualitet inom ett queerfeministiskt ramverk kan se ut.

I Mia Francks läsning av Sookie Stackhouse-serien beskrivs hur ett normkritiskt perspektiv kan uttryckas genom tystnad. Genom att använda sig av vampyrserien som en analogi till samtida diskurser om identitet, sexualitet eller ras visar Franck hur tystnad kan fungera som ett avståndstagande från en diskurs, ett tankesätt och en epistemologi, hur det onämbara kan uttrycka mot-

stånd och kritik. På samma sätt som "tal om kön" enligt Foucault skapar sexualitet som *identitet*, skapar vampyrmytologin normer för det mänskliga. Vampyrsex är i en amerikansk sydstatsmiljö synd och "queert" i relation till heterosex inom ett kristet äktenskap. Att vägra svara på tal, kommentera en fråga som redan förutsätter en given förståelse av vad till exempel vampyrer eller människor är, hur sex skall utföras, eller med vem, kan läsas som tyst kunskap, som ett tecken på att man identifierar sig med en kollektivitet bortom det normativa. Samtidigt som själva diskursen skapar kön, sexualitet och identitet som existerande kategorier, visar Francks läsning hur vi även i språket, i det symboliska och sociala, kan göra motstånd, ta avstånd från välbekanta iscensättningar av heterosexualitet.

Tystnad som tematik diskuteras även i Katri Kivilaaksos artikel om queer litteraturhistorieskrivning och arkivforskningens epistemologi. Kivilaaksos utmaning är framförallt metodologisk: Hur teckna en bild av ett författarskap och skriva in en författare i ett queerarkiv då arkivet självt kännetecknas av ambivalens och ställer konkreta hinder som publiceringsförbud? Arkivets historia och dess tidslighet ställer queerforskaren inför utmaningar gällande inte bara författarens verk och intentioner, utan prövar även dennes fantasirikedom. Hur tränas en queer blick på ett författararkiv? En av de centrala metodologiska frågorna som Claudia Lindéns bidrag om Karen Blixens lek med gotiken och Sidsel Sander Mittets läsning av medeltida ballader lyfter fram

handlar om historiseringen av det queera. Lindén och Sander Mittet tar båda upp frågan om queerteorins påstådda anakronism och ahistoricitet. Hur forska i dåtiden med nutidens begrepp? Kontrasteringen mellan då och nu kan dock även ha den pedagogiska effekten att den avslöjar samtidens (eller dåtidens) normer och uppfattningar. Poängen är att det inte finns några allmänna kriterier gentemot vilka vi kan mäta betydelse av begrepp som begär, kön och sexualitet.

En central fråga som aktualiseras vid läsningen av boken och som Mikko Carlson explicit ställer i sitt bidrag är: Vad förutsätts av läsaren för att texten skall kunna läsas som queer? Denna metodologiska fråga är ett av queerteorins kanske allra mest diskuterade teman och handlar om analysens, textens och författarens relation till varandra och till världen. Den poststrukturalistiska filosofin, i vilken även queerteorin har sina rötter, har problematiserat förhållandet mellan språk och verklighet och speciellt utmanat föreställningen om tidens och rummets koherens. Carlsons bidrag diskuterar *det textuellt queera rummet*, och ställer frågan om hur skönlitterära verk kan skapa förutsättningar för en queerläsning. *Rummet* får i Carlsons läsning fungera både som de erfarenhetsmässiga, materiella konkreta rum där queera erfarenheter uppstår och som en bild i litteraturen. Carlsons fokus på det erfarenhetsmässiga visar även på en koppling mellan queera liv, queera sexual- och könspolitiska frågor, queera erfarenheter, queer kunskap, queer metod och queer kritik.

Pia Livia Hekanahos artikel tar avstamp i ”den affektiva vändningen” och fokuserar på texten och läsarens känslor. Hekanaho granskar i sin analys av Sarah Waters roman *The Little Stranger* hur affekter som skam, ångest och rädsla används både i skapandet av en berättelse och för att problematisera skildringar av antinormativa begär och sexualiteter. Här förstås inte det anti-normativa i motsats till heteronormen, utan till normativa diskurser om begär överlag. Hekanaho analyserar skammen som ett kulturellt begrepp och åskådliggör hur en queer läsning kan avslöja oväntade berättelser och perspektiv, framförallt att föremålet för ett begär inte alltid är det redan kända, ”kön och sexualitet”. Det kan till exempel, som i Waters roman, vara ett ärvt gods. Genom att visa hur en queer läsning öppnar upp perspektiv och betydelse som inte fångas av det normativa, problematiserar Hekanaho även de begreppsliga sambanden sexualitet–begär–kön, som så ofta står i fokus för queerteoretiska diskussioner, speciellt inom det foucaultska och butlerska ramverket. Upprepandet av det performativa könet känns emellanåt som en förstelnad gest, nästan som om det utgör kriteriet för att man anammat ett kritiskt perspektiv på kön och sexualitet. Därför är det uppfriskande att även läsa bidrag som frångår den välkända queerteorin.

Ett annat bidrag som frångår centeringen på det queerteoretiska arvet i foucaultska/butlerska termer, utgörs av Tove Solanders läsning av D. H.

Lawrences novell ”The Fox”. Genom att läsa Sedgwick framförallt i samband med Deleuze tar Solander distans från en (mera) ”butlersk” dekonstruktivistisk analys (där språkets performativa aspekter står i centrum) och introducerar istället en deleuziansk vokabulär. Solanders bidrag skapar framförallt en förskjutning i den queerteoretiska metodologin. Genom Deleuze kan Solander decentrera det mänskliga som norm för det queera och uppmana läsaren att låta texten formulera sina egna problem, att läsa ytligt och affirmativt och att fokusera på textens effekter. Solanders bidrag visar hur man kan tänka och läsa queert bortom queer-teorins egna normer.

Antologins teoretiska bakgrund är, som redan påpekats, ganska enhetlig. Många författare nämner begrepp som intersektionalitet och påpekar att frågor om kön och sexualitet hänger ihop med klass och ras. Likaså nämns psykoanalysen i förbifarten i relation till begrepp som begär, det undermedvetna eller barns sexualitet. Trots detta refereras postkoloniala och psykoanalytiskt inspirerade queerforskare ganska sällan. Det är synd, eftersom de queerteoretiska diskussionerna med psykoanalysen är ett centralt ämne inom fältet, som på senare tid framförallt betonat raspolitiska frågor och som problematiserat den vithet som karaktäriserar queerteorin som akademisk disciplin – jag tänker på teoretiker som Jasbir Puar, Gayatri Copinath, David Eng, Jose Esteban Munoz, Tim Dean och Lee Edelman med flera.

Antologin erbjuder i sin helhet tolv queerläsningar i ett litteraturvetenskapligt sammanhang. Dess styrka utgörs av den tematiska bredd som de tolv artiklarna står för. Samtidigt erbjuder boken tankeställare kring samtida, ofta alltför givna betydelser av och föreställningar om kön, könat begär, sexualitet och kunskap.

Salla Peltonen

Teori i samarbete med litteratur

Maria Margareta Österholm: *Ett flicklaboratorium i valda bitar. Skeva flickor i svenskspråkig prosa från 1980 till 2005*. Stockholm: Rosenlarv förlag, 2012. 340 s.

Ett flicklaboratorium i valda bitar är en doktorsavhandling med stora anspråk. Dels är det en hel del litteratur som ska behandlas, dels ska den behandlas på ett nytt språk. Men till avhandlingens syfte hör att ta anspråk och att ta plats – Maria Margareta Österholm vill skriva fram och skapa utrymme för en viss typ av flickor i samtida svenskspråkig skönlitteratur. Hon inleder genom att placera sin forskning hos sig själv, i sin upplevelse av ”ett mycket irriterande glapp mellan känslan av att befinna sig i en tid när litteraturen ställde många genusrelaterade – politiska – frågor, samtidigt som detta ofta inte erkändes av litteraturkritiken” (26). Österholm analyserar litterära gestalter som kom efter 1970-talet men före feminismens tredje våg, verk som

kritikerna kallade anorexiromaner och romaner om flickor som är inåtvända, självdestruktiva och/eller groteskt kroppsliga.

Avhandlingen behandlar gestalter och deras sätt att göra flickskap hos författare såsom Inger Edelfelt, Mare Kandre, Monika Fagerholm, Pirkko Lindberg, Anna Jörgensdotter, Berny Pålsson och Linda Skugge. Tillsammans formar dessa *figurationer*, teori som getts kropp, kontext och konkret plats. Monika Fagerholms *Diva* (1998) får specialstatus, dels för att romanen innehåller flera olika slags flickor och flickskap och dels för att protagonisten Diva så uttalat kommenterar själva flickskapet. Diva blir ett slags författarens allierade snarare än föremål för undersökningen.

Det centrala begreppet i Österholms analys är, som titeln antyder, *skeu*. Skevheten, ”skevteorin”, är det bärande ramverket, men i avhandlingen ingår plock och fynd ur feministisk teori/filosofi, från Butler till Deleuze och Guattari. I Österholms tillämpning är skevbegreppet besläktat med *queer*, men inte en översättning – det skeva är fel, konstigt och avvikande i den heteronormativa ordningen, men eftersom Österholm vill analysera normativitet som inte är knuten till sexualitet och begär anser hon sig behöva ett annat begrepp. Kopplingen till det queera stärks dock av att flickskap är performativt, något som kan göras rätt eller fel och därmed förskjutas. Hur blir man begriplig som exempelvis flicka, vilka normativiteter har man att förhålla sig till? Vad händer när man inte förmår eller

ens vill leva upp till idén om den Riktiga Flickan?

Österholm opererar också med begreppet *gurlesk*, som handlar om ett sätt att vara flicka som inte är passande för ett uppbyggligt feministiskt subjekt: rosa, glitter, gullighet som gränsar till det groteska, det traditionellt flickiga som monomani och överdrift. Det är, skriver Österholm, en litterär estetik ”som [--] ställer sexistiska heteronormativa föreställningar på ända och [--] komplicerar på så sätt innebörden av femininitet och flickskap”. (101.)

Resultatet är ett antal figurationer som Österholm kallar ”skelettfågarna i självmordsklubben” som beskriver ätstörningar och självdestruktivitet och ”mittemellanförskapets monsterflickor” som beskriver kroppsliga förvandlingar och om att upplösa dikotomier. ”Det skeva flickrummet” är inte ett slags flicka som de tidigare, utan en plats för omskapande av flickskapet. Om den undersökta litteraturen tidigare kritiserats för att den var världsfrånvärd i sitt fokus på jaget och den egna kroppen, är flickrummet som figuration precis lika oemotagligt för omvärlden. Österholms poäng är dock att dessa flickor inte har någon skyldighet att förklara sig eller vara uppbyggliga – de kan vara precis så underliga eller vanliga de vill, och det är där deras inlägg i genusdebatten ligger.

Det är svårt att kritisera Österholm för att hon ställer sig för nära materialet – ”jag och mina flickor” – eftersom projektet hela tiden utgått från henne själv och hon varit så starkt närvarande

avhandlingen igenom. En kritisk läsare av undersökningen får, eventuellt ofrivilligt, presentera den begränsade och begränsande (litteratur)vetenskapliga doxan. Österholm skapar flickgestalterna på nytt, skriver ett nytt sammanhang åt dem – vilket var hennes syfte från början. Situeringen hos Österholm själv placerar undersökningen i tid, plats och litteraturkritisk kontext, i hennes litteratursyn, men den leder ibland också till fokus på det partikulära och till subjektivism. Även om analysen är begreppsligt intressant och fruktbar binds den tidvis väl hårt till Österholms upplevelse av den litterära samtiden.

Österholm strävar efter att göra skevteori genom att skriva sin forskning på ett nytt sätt: ”De verk jag skriver om förmedlar och undersöker skevhet men jag anlägger också en skev blick på dem. Skevheten kommer alltså in från flera håll, slingrar sig i rotsystem.” (57.) Faran med det poetisk-akademiska språket som Österholm använder är dock att det bildar en kedja av metaforer som i bästa fall öppnar sig på ett estetiskt eller emotionellt plan, men vars konkreta betydelse gäckar läsaren. Men med detta vida perspektiv kommer också ett välkommet och lyckat försök att läsa skönlitteratur som teori. Österholm vill ”skapa teori i samarbete med litteratur, [-] inte betrakta tankevärldarna som avskilda landmassor” (22) och ser litterära gestalter som betydelsebärande i sig själva snarare än exempel eller bevis på teoretiska resonemang. Gestalterna är inte porträtt av verklighetens sätt att bryta mot normer, utan

visar på andra sätt att göra det. I avhandlingens kontext handlar det om en fruktbar om- och nyläsning av gestalter och flickskap som tidigare setts som närmast antifeministiska, och visar på deras samband med feministisk teori. Avhandlingen påminner också om hur produktivt man kan arbeta kring genusnormativitet utanför kategorierna sexualitet och begär.

Hanna Lahdenperä

Aforistikens kluvna konst

Martin Welander: *Grå verklighet, gyllne fantasi. Skapandets problematik i R. R. Eklunds aforistiska författarskap*. Helsingfors: Unigrafia, 2013. 283 s.

I våras disputerade Martin Welander vid Helsingfors universitet på en avhandling om R. R. Eklund. Eklund tillhör den första generationen finlandssvenska modernister. Han var vid debuten med prosadiktsamlingen *Jordaltaret* (1919) nära lierad med Edith Södergran och Hagar Olsson. För en nutida läsare är Eklund kanske mest känd för sina två självbiografiska berättelser *Liten drömmarpilt* (1943) och *Ny dag börjar* (1944) som båda har uppnått klassikerstatus. Welander ger sin undersökning huvudtiteln *Grå verklighet, gyllne fantasi*, som rymmer en väl underbyggd anspelning på Eklunds andra bok *Grått och gyllne* (1926). Han analyserar den dualistiska världssyn som präglar författarskapet och

titelvalet nyanseras och fördjupas på flera punkter i framställningen. Både symboliskt och explicit klargörs den dikotomi som kommer till uttryck i huvudtiteln.

Genom sitt val av undertitel gör Welanders en tematisk och stofflig precisering. Avgränsningen är i och för sig väl motiverad. R. R. Eklunds starka självkritik i kombination med hans fallenhet för ett passivt grubblande ställde många hinder i vägen för hans konstnärliga skapande. De utdragna och snåriga processerna bakom de slutliga verken (12 arbeten i bokform) belyses i flera meta-textuella exempel i Welanders framställning. Beträffande det senare ledet i Welanders val av undertitel, nämligen *R. R. Eklunds aforistiska författarskap* uppstår en rad invändningar. Frågan är, om inte ett uttryck i stil med 'Eklunds aforismer och kortprosa' hade varit att föredra. Fog för detta återfinns främst i förteckningen av Eklunds verk på sidan 15 i avhandlingen, men även i framställningen som helhet kommer kortprosan till granskning på ett sätt som spränger – eller i varje fall tänjer – ramarna för aforistiken. På sidan 16 konstaterar Welanders för övrigt själv att han inriktar sig på aforistiken och kortprosan och hans resonemang om aforismerna i till exempel en roman som *Den gåtfulla gästen* (1932) vittnar om det komplicerade i rågången mellan de olika genrerna. Flera av aforismerna i nämnda verk publicerades separat i tidningar och tidskrifter innan de inplacerades i romanens mimetiska sammanhang. Att aforismen i princip inte är fiktionell ger anledning till en del

frågetecken i Welanders analys exempel, men i det stora hela blir de begreppsliga och genremässiga utgångspunkterna klarlagda i avhandlingens andra kapitel, betitlat "R. R. Eklunds aforistiska text".

Welanders undersökning är som helhet både genomtänkt och överskådligt disponerad. Av sammanlagt sex huvudkapitel ägnas de fyra avslutande åt den egentliga textanalysen, inklusive många åskådliggörande exempel. Av de två inledande kapitlen viks det första åt en egentlig inledning med alla de inslag som tillhör doktorsavhandlingen som genre. I sammanhanget klargörs bilden av Eklund och forskningsläget presenteras. En explicit precisering av syfte, utgångspunkter och uppläggning saknas, vilket kan diskuteras när det gäller ett akademiskt lärdomsprov. Å andra sidan blir alla dessa moment tillfredsställande klarlagda så att säga under gång. Det andra kapitlet problematiserar – så som redan nämnts – såväl begreppet 'aforism' som R. R. Eklunds kluvenhet inför genren och hans egenart som diktare. Det tredje kapitlet, rubricerat "Barnet i paradiset" fokuserar på regressionens frigörande roll och i beskrivningen av dikotomier som natur-kultur och ute-inne. Läsaren får en inblick i fantasins betydelse för R. R. Eklunds skildring av barnomens värld. Det fjärde kapitlet, kallat "Den sublimes upplevelsen", är avhandlingens tyngst vägande filosofiska inslag. (Inom parentes sagt märks handledarens, Holger Lillqvists, djupa insikter om Södergran och det sublimes på ett positivt sätt i sammanhanget.) Kopplingen

till framför allt Schopenhauer och Kant blir ingående belyst och speciellt givande är analysen av den österbottniska slätten som ett sublimt landskap. Det femte kapitlet med titeln ”Det ångestfyllda skapandet” anknyter överskådligt till det första ledet i avhandlingens undertitel. Här fokuseras frågan om inflytande och originalitet – speciellt i skuggan av Edith Södergran – och Welander redogör för hur Eklund småningom kom att frigöra sig från modernismen. Det avslutande sjätte kapitlet (avhandlingens kortaste) har dels karaktären av sammanfattning, dels fördjupas här frågan om det estetiska kontra det etiska i R. R. Eklunds skapande.

Överlag är Welanders framställning distinkt formulerad och han har ett gott pedagogiskt grepp om sitt ämne. I vissa fall kunde emellertid frågeställningarna ha tydliggjorts klarare. Detta gäller särskilt enskilda konstateranden i vilka Welander hänvisar till sin tidigare undersökning *pro gradu*, en tematisk analys av R. R. Eklunds debutbok *Jordaltaret* (1919). Sådana hänvisningar kräver en betydande införståddhet av läsaren och kunde gärna ha återgetts i en mera utförlig form. Detta gäller exempelvis skildringen av relationen mellan Eklunds debut och Hagar Olssons *Själar-nas ansikten* (1917) i kapitel V (212), eller det dionysiska och det apolliniska i *Jordaltaret*, kapitel IV (168). En annan omissändighet som inte till fullo uppmärksammas i undersökningen är kluvenheten som ett fundamentalt inslag i Eklunds liv

och författarskap. Welander för upppräpa-de gånger saken på tal – till exempel med hänvisning till Per Erik Wahlund (39) – men kluvenheten kopplad till skapandets problematik kunde ha tydliggjorts med större emfas.

Bland den första generationens finlandssvenska modernister är R. R. Eklund den hittills minst utforskade. Det är därför glädjande att Welander har tagit sig an detta författarskap. Fokuseringen på aforistiken och kortprosan är motiverad och framställningen som helhet visar god akribi och en imponerande förtrogenhet med författarskapet. Den för ämnesvalet relevanta forskningen ingår i undersökningen och beaktas insiktsfullt av avhandlingsförfattaren. Welanders avhandling rymmer flera övertygande forskningsresultat. Han utreder grundligt R. R. Eklunds position i relation till de övriga modernisterna och tecknar författarens utveckling i en allt mera isolationistisk och individuell riktning. I ljuset av Welanders titelval blir kopplingen mellan å ena sidan materiellt-immateriellt och å andra sidan grått och gyllne synnerligen givande. Läsaren får genomgående en väl underbyggd insyn i Eklunds konstnärliga skapande och inte minst i hans skrivkramp. Utöver allt detta framstår det för undersökningen viktigaste resultatet i Martin Welanders analytiska redogörelse för Eklunds förhållande till Arthur Schopenhauer. På den här punkten bryter avhandlingen definitivt ny mark.

Roger Holmström

Henrik Tikkanen som forskningsobjekt och vän

Johan Wrede: *Tikkanens blick. En essä om Henrik Tikkanens författarskap, livsöde och personlighet*. Helsingfors: Svenska litteratursällskapet i Finland / Stockholm: Atlantis, 2012. 352 s.

Nu på 2010-talet råder inga tvivel om att Henrik Tikkanen (1924–1984) är en av de stora aforistikerna i vår litteratur. Och med ”vår litteratur” tänker jag här både på den finländska och den svenskspråkiga.

När tecknaren Tikkanen förenades med aforistikern blev det den dagliga tecknade ”gubbe” med fyndig replik (typ ”Ett naturligt förhållande till alkoholen är förgiftning”) som under tiotals år var hans ansikte(n) i olika dagstidningar – på 1960-talet i *Nya Pressen*, senare *Helsingin Sanomat* och *Dagens Nyheter*.

Henrik Tikkanen försökte sig idogt också på bokförfattande och dramatik. Hans stora lyckokast kom relativt sent, vid fyllda 50 år, när han – säkert påverkad av Christer Kihlmans sensationella autofiktionsroman *Människan som skalv* (1971) – så att säga band ihop sina aforistiska punkt-nedslag till en linje: en utlämnande självbiografi med mörka bottnar. Det blev en av 1900-talets tätaste nordiska romaner, den skandalomsusade ”adresstrilogin”, inledd 1975 med *Brändövägen 8 Brändö Tel. 35*. Nu när dammet den rörde upp har lagt sig står verket kvar som modern klassiker i den ”blottande” genre vi också förknippar med namn som Strindberg,

Knausgård – och Märta Tikkanen.

Den bild av människan, tecknaren och författaren Henrik Tikkanen som han själv och maken har gett har nu kompletterats med en vetenskapligt anlagd biografi. Formellt sett balanserar Johan Wredes *Tikkanens blick* mellan genrerna: dels är det en konstnärsmönografi skriven med forskarens kritiska distans, dels en vänbok. Wrede var gift med Märta Tikkanens syster, de två paren bodde nära varandra och hade länge tät kontakt. Ur vetenskaplig synpunkt finns här ett möjligt objektivitetsproblem, ett ”svågerproblem”, men samtidigt en stor möjlighet att ta tillvara. Man kan kanske säga att litteraturforskaren Johan Wrede för arbetet med boken har intervjuat Johan Wrede, Henrik Tikkanens forne lektör, samtalspartner och bastusällskap. Och att det hade varit dumt att inte använda sig av detta unika ”material”.

I viss mån kan *Tikkanens blick* (där titeln alltså syftar på svågerns, inte svågerns blick) också ses som en fortsatt dialog med och mot Märta Tikkanens senare beskrivningar av äktenskapet, framför allt dubbelbiografin *Två* från 2004. Betyder Wredes essä alltså att kriget mellan könen fortsätter med andra medel?

Det gör den nog inte. Trots närheten till objekten behåller Johan Wrede en fot i forskaridealet om en objektiv blick, han är varsam med att ta ställning och försöker så långt möjligt förstå bägge parter. Säkert är också tidsavståndet här till hjälp. På sin höjd ger Wrede större tyngd än Märta Tikkanen åt faktorer som färgade

Henrik Tikkanens egen syn på konflikten. Men kapitlet om äktenskapskrisen har säkert varit det svåraste i boken att skriva: det är också mera trevande, cirklande, mindre ”färdigt” än det övriga.

”Kärlek och hat” heter detta centrala kapitel, i boken placerat bland de sista. Det spännande, och regelbundet krisande, äktenskapet mellan två begåvade författare – feministen och alkoholisten – blev offentlig litterär och moralisk tvekamp när Märta Tikkanen i *Århundradets kärlekssaga* (1978) vände Christer Kihlmanns och Henrik Tikkanens metod mot dem själva: blottade blottarna.

Man kan hålla med Märta Tikkanen om att makens krigstrauman och olyckliga barndom inte duger som ursäkt, varken för ett utsvävande leverne eller för att strunta i hushållsarbetet därhemma. Men Wrede har säkert också rätt i att Henrik Tikkanens barndom och ungdom verkligen hade skadat honom på djupet. Gjort honom rädd för kärlek, för att ge sig hän – som författaren Per Olov Enqvist (en annan alkoholist) tidigt påpekade i en i boken citerad recension. I stället för att söka kärlek bedövade Henrik Tikkanen sig med sex (som han ”trodde var samma sak”, skriver Wrede), i stället för att ta hand om familjen flydde han ut på snedsprång och fylleslag.

Vid sidan av krigstraumat och ålderskillnaden mellan makarna (elva år) som bakgrund till konflikterna skulle jag själv strecka under ytterligare en faktor, något mera än Wrede gör, nämligen *klass*. Där hustrun Märta kom från ett burget men

protestantiskt hem med hög arbetsmoral, måste Henrik Tikkanen på något djupt ryggmärgsplan ha beundrat sina överklassföräldrars dekadenta livsstil. Trots all ironi och bitterhet han senare riktade mot deras minne. När föräldrarna egoistiskt festade bort den ärvda förmögenheten, upplevde barnet Henrik att man kan leva i lyx utan att arbeta. Någonstans måste han som vuxen ha försökt återskapa föräldrarnas överdåd och ansvarslöshet. Förmögenheten var borta, däremot hade han sin talang som tecknare. Ett begåvningskapital som småningom gav god ekonomisk avkastning.

Att leva flott som föräldrarna, att svina och bedra ostraffat, tycks ha varit det ideal som Henrik Tikkanen någonstans inom sig upplevde som omöjligt att göra avkall på. Säkert delvis omedvetet, och därför desto svårare att hantera. Att lämna sin utsvävande, ’demoniska’ överklass- och konstnärssida skulle för honom ha varit att svika själva kärnan i sin personlighet, svika sin identitet. Blindheten för att han därmed djupt skadade sina närmaste fick säkert stöd i hans stora verbala begåvning, som villigt försåg honom med undanflykter.

Johan Wredes biografisk-litterära studie handlar förstås också om annat än äktenskapet. Intressanta är avsnitten om Tikkanen som dramatiker, en på sin tid känd, idag helt bortglömd sida. Ingen av hans fyrtiotal pjäser, som i tiden sattes upp på scen, i TV eller som hörspel, spelas längre – någon enstaka, som ”Fyllhunden”, vore kanske värd det. Litterat-

urförteckningen vittnar om lika många ospelade dramer och några outgivna bokmanuskript i den rastlöst produktive Tikkanens kvarlåtenskap. Antalet utgivna böcker å sin sida är lika förödande stort som antalet spelade pjäser, men också där råder berg- och dalbana.

Litteraturkritikern Wredes bedömningar låter förstå att några oanade pärlor knappast finns att hitta i arkiven, att skräpfaktorn i produktionen är hög. Långsiktigt, metodiskt arbete låg inte för författaren Tikkanen, texterna skulle komma till i ett svep, som en snabb tuschteckning. Blev det inte genast genialiskt så skrev han hellre om, annorlunda, från början till slut: "[S]tora konstnärer har stora papperskorgar".

Rastlösheten bidrog säkert till att Henrik Tikkanen varken var intellektuellt lagd eller bildad i samma bemärkelse som sin berömde farfar, konsthistorikern J. J. Tikkanen – men nog gärna ville framstå som sådan. Bristen på tålmod och systematik kompenserade Henrik Tikkanen med blixtsnabb verbal intelligens och slagfärdighet. I sina djärva paradoxer kunde han ofta tränga djupare in i en problematik än många andra, försiktigare – för att sedan, lika kvickt, säga motsatsen. Hans otaliga smarta repliker återfinns inte bara i hans egna böcker och "gubbar", de lever vidare också i Märta Tikkanens produktion. Där ger de feministen ett berikande tuggmotstånd, ofta är den citerade manschauvinisten den roligaste och mest levande gestalten där. Kanske detta på sitt sätt är Henriks hämnd.

Ett kapitel för sig är mottagandet av genombrottstrilogin, *Brändövägen 8*, *Bävervägen 11* och *Mariegatan 26*, där Tikkanen lyckas, som Wrede skriver, "sammanföra kåseri och indignation". Indignation blev det också bland vissa läsare. Wrede finner visserligen att ryktet om skandalen i societeten är överdrivet – åtminstone har det inte satt många spår i skrift. Däremot älskade den finskspråkiga och rikssvenska pressen att *föreställa sig* att alla finlandssvenskar spillde konjak på fracken i förtrytelse över Henrik Tikkanens stora svek mot sin klass. Mycket av förtrytelsen bland vanligt folk berodde i sin tur på att Sverige trodde att Henrik Tikkanen representerade precis alla finlandssvenskar.

Allvarigare var att den politiska ledningen på *Hufvudstadsbladet* valde att aggressivt stämpla Tikkanen som en cynisk överklasspopulist, som bara var ute efter finnarnas gunst. Här reder Wrede förtjänstfullt ut begreppen och söker en rimligare tolkning. Bakom Tikkanens berömda utfall mot "den finlandssvenska medelklassen" i ett TV-program, och chefredaktören för *Hufvudstadsbladet*, Jan-Magnus Janssons retoriskt laddade försvar för densamma – "låt oss alltså vara småborgare" – tycks ha legat en gammal och mera personlig ömsesidig frustration. Tikkanen hade enligt Wrede under sin tid som *Hufvudstadsbladets* tecknare upplevt att han inte uppskattades efter förtjänst. När han lämnade tidningen för *Helsingin Sanomat* tycks man på *Hufvudstadsbladet* och inom Svenska folkpartiet ha uppfattat

det som ett svek mot själva ”det finlands-svenska”.

De häftiga reaktionerna från både publik och etablissemang verkar numera ganska osannolika med tanke på huvudsaken: hur modigt och öppet Henrik Tikkanen hade berättat sanningen om sin olyckliga barndom. Och kanske skandalen trots allt var konstnärlig: att han berättat sanningen på ett så litterärt drivet och slående sätt. Om han nu var tvungen att skriva om detta elände, så borde han åtminstone inte ha skrivit så *bra*. Idag bryr sig ingen om dessa debatter, men visst är de intressant mentalitetshistoria som vid sidan av Wrede också belysts av Jan Dlack i en avhandling på tjeckiska och i en uppsats i *Historiska och litteraturhistoriska studier (HLS)* 87 (2012).

Vad blev kvar? Adressböckerna och några till, mängder av teckningar, en massa aforismer. Trots att mycket har skrivits om Henrik Tikkanen, inte minst av honom själv, är Johan Wredes *Tikkanens blick* den första fullskaliga biografien ur ett, så att säga, ’halvt utanförperspektiv’. Boken ger välkomna fakta och trådar till Henrik Tikkanen, denna problematiska personlighet och nordiska klassiker. De två förlagen har slarvat med korrekturet, och någon gång låter Wrede helt bli att kommentera en Tikkanen-text utan att säga varför. I allmänhet är essän ändå klar och analytisk. Särskilt framlyftandet av Tikkanens omfattande dramatiska produktion har nyhetsvärde ur forsknings-synpunkt.

Tonvikten ligger ändå på biografien och hur den samspelar med de litterära

verken. Att Johan Wredes forskarblick sammanbor med personliga vittnesmål gör inte boken oskarp. Litteraturanalysen befruktas av ögonvittnesskildringen. Utan att låta det subjektiva ta över ”blottar” Wrede här en ”blottare” som han kände på mycket nära håll.

Trygve Söderling

Motsättningarna i och bakom Hemmers idyll

Thomas Ek: *Ljuset har djup. Jarl Hemmer och idyllen*. Helsingfors: Skrifter utgivna av Svenska litteratursällskapet i Finland Nr 777, 2013. 359 s.

Thomas Eks monografi *Ljuset har djup. Jarl Hemmer och idyllen* är en biografiskt orienterad tematisk studie som vill nyansera den seglivade bilden av Jarl Hemmer som ytligt ljus och visa på att det idylliska rymmer både medvetenhet och djup. I detta avseende kan Hemmer inordnas i en längre genrehistorisk tradition, som kan föras tillbaka ända till 200-talets Theokritos.

Uppfattningen om Hemmer som den idylliserande solskensgossen ute i hopp-löst omoderna ärenden var något som den första finlandssvenska modernistgenerationen (Hagar Olsson, Elmer Diktonius, Rabbe Enckell) i sin kritikerverksamhet gärna lanserade. Hans framgångar i en tid då modernisterna själva behövde

etablera sin ställning gjorde honom till en särskild måltavla för deras kritik och löje. Eftersom eftervärldens uppskattning av modernisterna har varit stor och ihållande medan Hemmer, i egenskap av representant för en traditionsbunden litteratur, betraktats som mindre intressant, är Eks bok ett välkommet tillskott i forskningen. Den bidrar till en mer balanserad litteraturhistoriskrivning.

Ek bygger vidare på tidigare Hemmerforskning (bland annat Johannes Salmimens, Michel Ekmans, Kristina Malmios) och på internationell idyllforskning. Han vill hellre tala om en idyllgenre i likhet med Ture Wretö än att som Paul Alpers betrakta idyllen mera fritt som ett modus. Med stöd i idyllteoretikerna Ellen Zetzel Lambert och Annabel Patterson kopplar Ek idyllen särskilt till frågor om idyllens läkande funktion vid personliga kriser.

I sin studie följer Ek upp Hemmers lyriska produktion från debuten 1914 med *Rösterna*, inklusive hans episka idyller (*Rågens rike*, *Fattiggubbens brud* och *Morgongåvan*) ända till och med hans sista krigsrelaterade verk *Du land* från 1940, och några postumt publicerade dikter. Det råder inget tvivel om att just det idylliska är ett konstituerande drag i författarskapet och att det ingår i en dynamik av intressanta motsättningar.

Utöver ett inlednings- och avslutningskapitel är boken strukturerad kring fem kronologiskt avancerande huvudkapitel som belyser idyllen ur olika aspekter. Det första tar fasta på Hemmers tidiga dikter, i vilka hans särskilda kännetecken, häggsymbolen, redan är utvecklad, lik-

som den motiviska spänningen mellan mörker och ljus. Häggsymboliken knyts till en specifik ungdomsförälskelse i en biografisk tolkning som tyvärr begränsar texten snarare än öppnar den. Det andra huvudkapitlet behandlar idyllens problem och funktion under kriget 1918, med avstamp i Ellen Zetzel Lamberts resonemang om ”den pastorala elegins” förmåga att tillhandahålla ett landskap, där elegikern kan placera sin sorg och därmed befrias från sitt lidande.

Det tredje kapitlet tar upp idyllen i förhållande till det moderna och i synnerhet till de finlandssvenska modernisterna, men också Hemmers band till de lyriska intimisterna (Karl Asplund, Gunnar Mascoll Silfverstolpe och Sten Selander). Därefter följer ett kapitel om den episka idyllen, där de tre ovannämnda verken diskuteras bland annat utgående från Martin Kylhammars tanke att ”pastorala ideal” med nödvändighet är civilisationskritiska. Sist före avslutningen kommer ett kapitel om idyll och apokalyps, som bland annat berör Hemmers dystopiska ”Ishavslegender” på runometer som en kontrast till idylldiktningen och hans engagemang i den kristna Oxfordrörelsen.

Någon principiell invändning mot användningen av biografiskt material i texttolkningen finns knappast, även om Ek finner det motiverat att försvara sitt val av ett sådant. Det biografiska perspektivet har förvisso länge varit i vanrykte, men det väsentliga handlar om hur det biografiska används, inte om det kan användas överhuvudtaget.

Det är tematiskt relevant och existentiellt motiverat att informeras om centrala omständigheter i Hemmers liv. Till exempel att han fick uppleva flera chockartade dödsfall i den närmaste vänkretsen. Att han led av depressioner, alkoholism och penningbekymmer. Att han hotade begå självmord många gånger och även gjorde det till slut. Att det i hans liv också fanns förälskelser, ett tämligen lyckligt familjeliv med hustru och två barn, vistelser på det natursköna sommarstället Ängstorp på Åland och goda vänner som Hans Ruin.

En annan sak är att den psykologiska förståelsen i Eks framställning hålls på en litet tillrättalagd allmän nivå som inte heller riktigt lyckas svara mot den hemmerska textens subtiliteter. Till Eks syften hör att visa hur existentiellt angelägen Hemmers diktning fortfarande är, trots att dess formspråk idag blivit främmande för de flesta. Ibland kan man tycka att Ek själv visar prov på oförståelse för den bundna form som hans studieobjekt har ett så oupplösligt förhållande till: ”Men kanske gjorde Hemmers envisa fasthållande vid den bundna formen att han fastnade i ett psykologiskt dilemma. Om han hade fått tillgång till ett annat konstnärligt uttrycksmedel hade han kanske lyckats förlösa spänningarna inom sig. [--] Hemmers sista dikter visar vad han kunde åstadkomma med en formell förnyelse. Väl befriade från den bundna formen fick hans dikter en ny dimension.” (119 f.)

Sådana uttalanden får en att undra om även Ek betraktar formbundenhet som en brist, både psykologiskt och litte-

rärt. Hur ska han i så fall kunna förklara för en eftervärld, uppvuxen med den fria formen som norm, vad som är det värdefulla i Hemmers bundna lyrik? Ändå lyckas Ek ställvis med det i enskilda diktanalyser. Varför då denna vacklan?

Bokens språkliga framställning är klar och förekommande gentemot läsaren. Tilltalet lämpar sig även för en publik utanför det akademiska verksamhetsfältet. Störande däremot är att så många citat i brödtexten saknar namngiven upphovsman. I noterna längst bak hittas visserligen de behövliga uppgifterna, men lösningen avviker från etablerad praxis och medför onödigt bläddrande.

Invävt i den biografisk-tematiska genomgången nuddar Ek vid de större kontextuella sammanhangen, både de historiska och litterära. I vilken grad idyllen utmanades av den offentliga litterära smaken som just då genomgick ett brytningsskede och av en generell modernitetsutveckling, men också av världspolitiska skeenden kan man ana. Hemmers levnadsår 1893–1944 sammanföll med Finlands våldsammaste och mörkaste fas; där ryms inbördeskriget, vinterkriget, fortsättningskriget. Och det ter sig nästan symboliskt att han debuterade samma år som första världskriget bröt ut.

De områden som Ek tangerar via den hemmerska idyllen är mångfacetterade och leder rakt in i kulturens mest brännande frågor om etik, estetik, existens, civilisation, natur, människa. Bokens resonemang kunde väl överlag ha fördjupats, men om man avslutar läsningen

med en känsla av att åtskilligt ännu borde sägas om allt detta är det knappast författarens fel.

Bokens största förtjänst är enligt min mening, utöver att återaktualisera ett viktigt författarskap, att den ger sig i kast med något så ofta missförstått som idyllen. Idyllen var central hos Hemmer och den angår oss alltså, om vi bara fick syn på den i dess sammanhang av kulturella och existentiella spänningar.

Anna Möller-Sibelius

Ett standardverk om Elin Wägner

Helena Forsås-Scott: *Re-Writing the Script: Gender and Community in Elin Wägner*. London: Norvik Press, 2009. 416 s.

Elin Wägner (1882–1949) var den andra kvinnan att väljas in i Svenska Akademien, hade hela Europa som verksamhetsfält och höll en jämn och hög utgivningstakt i ett antal olika genrer under fyra decennier med ständigt höga försäljningssiffror – och var länge försummad av forskningen. Under de senaste 30 åren har emellertid hennes författarskap rönt ett alltmer livaktigt intresse från såväl litteraturvetare som idéhistoriker. En viktig impuls till detta nya intresse för Wägner är Helena Forsås-Scotts tidiga artiklar

från 1980-talet med narratologiska och feministiska perspektiv på Wägners romaner. Forsås-Scott har även skrivit förordet till 2003 års nyutgåva av Ulla Isakssons och Erik Hjalmar Linders stora Wägnerbiografi från 1977/1980, gjort ett urval av Wägners journalistik tillgänglig för en modern publik i volymen *Vad tänker du, mänsklighet?* (1999) samt deltagit i återutgivningen av flera av Wägners verk. Det ligger med andra ord en lång och hängiven forskargärning till grund för det helhetsgrepp om författarskapet som Forsås-Scott tar med *Re-Writing the Script: Gender and Community in Elin Wägner*.

Forsås-Scott har länge varit verksam vid University College London och har på olika sätt medverkat till att introducera svenska författarskap för en internationell publik. Problemet med att forskning om svensk litteratur i hög grad är otillgänglig för det internationella forskarsamhället på grund av att den är skriven på svenska är väl känt. Det är likaså väl känt att många av oss, ivriga att avhjälpa denna brist, överskattar vår förmåga att uttrycka oss på engelska. Här har vi dock en svensk forskare som behärskar konsten att skriva välformulerad, idiomatisk engelska.

De Wägnerstudier som kommit ut på senare år har fokuserat en period eller något enskilt verk. En undersökning av författarskapet som helhet har hittills saknats om man undantar det generösa utrymme som ägnas de litterära verken i Isakssons och Linders biografi. Litteraturen används dock i det fallet snarast i biografiskt syfte, och Forsås-Scott slår

omedelbart fast att hennes studie är en studie av texter, inte av liv. Hon konstaterar att all tidigare forskning om Wägner har kopplat texterna till författarens liv och politiska ställningsstaganden, och det stämmer i huvudsak även om de studier som kommit ut samtidigt med och efter hennes bok. Forsås-Scott vill analysera texterna som texter utan att använda livet som korrektiv. Samtidigt kvarstår författarskapet som grundläggande för undersökningen och som referenspunkt för analyserna, vilket också innebär att författaren som person blir en samlande enhet. Detta öppnar emellertid för en intressant jämförelse av genrer. Ett syfte med studien är nämligen att förskjuta forskningens tyngdpunkt från romanerna till alla de andra genrer Wägner publicerade sig i – reportage, opinionsdrivande artikel, kåseri, reseskildring, debattbok, radioteater, biografi – och att ställa dessa genrer mot varandra.

Textanalyser av en så omfattande textmassa som Wägners författarskap är en utmaning och det är därför nödvändigt att göra ett urval. Forsås-Scott undviker att fastna i en räckta referat genom att ta sikte på två tydliga orienteringspunkter samt genom en teoretiserad analys som upprätthåller spänningen i framställningen rakt igenom. Flera av de texter som behandlas har hon behandlat tidigare och de teoretiska infallsvinklarna, narratologi och feminism, är desamma, men hon återkommer till Wägners texter med nya ögon och uppdaterad begreppsapparat. Detta resulterar också i att hon

reviderar några av sina tidigare analyser. Det inledande teoriavsnittet väver elegant samman poststrukturalistisk feminism, diskursbegreppet och narratologi, medan undertiteln *Gender and Community* anger orienteringspunkterna. Införandet av den kvinnliga politiska rösträtten i Sverige 1921 blir skiljelinje mellan studiens två delar, "Suffrage and Beyond, 1907–21" och "New Communities: A New Society? 1922–47". Varje del inleds med en introduktion, i första hand för en internationell läsekrets, till de ekonomiska, politiska, sociala och kulturella villkoren i Sverige. Därpå fokuseras samtidens dominerande diskurser och motdiskurser om familj i första delen och om medborgarskap i den andra – två begrepp som är intimt sammankopplade, vilket Forsås-Scott tydliggör. Textanalyserna som följer är uppdelade efter genre och förlorar aldrig kontakten med de övergripande frågorna om konstruktioner av genus och gemenskap samt vilket utrymme för förändring olika genrer medger. Det är en helgjuten framställning.

Engelskan har en fördel framom svenskan i begreppet *community*; glidningen mellan betydelsen "gemenskap" och betydelsen "samhälle" är något som Forsås-Scott utnyttjar i sina analyser. En ny föreställning om medborgarskap, grundad på en gemenskap med allt levande, en gemenskap över alla gränser, blir en central tanke i Wägners produktion under mellankrigstiden. Detta är studiens viktigaste och mest fruktbara resultat.

Visserligen dras många andra intressanta och oväntade slutsatser, exempelvis om skvallrets natur, dess narratologiska funktion och subversiva potential i *Åsa-Hanna* (1918) och om Wagners omfunktionering av militär metaforik för pacifistiska ändamål. Forsås-Scott är vidare den första att ta på allvar att namnet ”Pennskaftet” rent grammatiskt är neutrum – och behandlas som så i romanen med samma namn. Dessutom analyseras Wagners flitiga användning av ”man”. Många nutida feminister vägrar att använda ”man”, eftersom detta generaliserade pronomen har en besvärande homonymi med en individ av manskön, men de bör läsa Wagner och Forsås-Scotts analys och tänka om! Wagner använder ”man” på ett maximalt inkluderande sätt, som även inbegriper läsaren. Hur Wagner konstruerar genus i olika texter är en angelägen undersökning, men föreställningen om ett medborgarskap över nationsgränser är av omedelbar relevans för oss idag.

Den spirande internationella kvinn rörelsen före första världskriget kombinerade friktionsfritt nationalism med internationalism och strävade, om än i stark motvind, efter att bevara denna hållning även under kriget. Den bidrog också till att skapa Nationernas Förbund. Detta är utgångspunkten för den gemenskap över gränser som utvecklas hos Wagner och som ställer akuta frågor även till vår tid. Analyserna måste med nödvändighet vara korta och effektiva i den här typen av studie, men här finns en viktig uppgift

för framtida forskning i att precisera och komplicera undersökningen genom att också utsätta Wagners medborgarskaps-tanke för kritisk granskning. Forsås-Scott kopplar även medborgarskapsdiskussionen till genre, vilket blir särskilt intressant eftersom det nya mediet radio möjliggjorde en betydligt större publik.

En fördel med att ta sig an hela författarskapet är också att verk som mer eller mindre ignorerats av forskningen kommer i blickfånget. Detta gäller bland annat just Wagners radiodramer, men också romaner som den märkliga *Den förödda vingården* (1920). Romanen är en påträngande realistisk skildring av nöden i Wien efter krigsslutet med starka allegoriserande inslag av typiserade gestalter och fragmenterade bilder, som Forsås-Scott menar att är modernistiska. *Den förödda vingården* är också ett exempel på hur Wagner återanvänder material i olika genrer, i detta fall i en reportageserie i *Dagens Nyheter*, vilket ger Forsås-Scott en möjlighet att jämföra vilken genre som ger mest utrymme för förändring. På samma sätt har Wagners resor 1921–1923 i den ockuperade delen av Tyskland givit material såväl till essäsamlingen *Från Seine, Rhen och Ruhr* (1923) som till romanen *De fem pärlorna* (1927), senare omarbetad till radiodramat *Credo* (som sändes i radio 1934). Forsås-Scott kan konstatera att genredifferenteringen av materialet ger förvånansvärt litet utslag när det gäller konstruktioner av genus och gemenskap samt utrymme för förändring. Reportagen, romanerna, radiodramat och essäsamlingen uppvisar

väsentliga likheter även i framställnings-sättet. Överhuvudtaget pekar Forsås-Scott på hur Wagners verk undergräver genredistinktioner. Många av romanerna publicerades först som följetong i dagspressen. Ett flertal verk är notoriskt svårbestämda och blandar genrer som roman, reseskildring, debattbok och essä. Det gäller *Från Seine, Rhen och Ruhr*, men också *Tusen år i Småland* (1939), *Väckarklocka* (1941) och den skumma *Mannen vid min sida* (1933), som utspelar sig i Spanien och Nordafrika och som faktiskt är mer dubiös i föreställningen om ras och kultur än Forsås-Scott vill låtsas om. En genre får dock en välförtjänt återupprättelse, nämligen kåseriet. Kåseriet har ofta uppfattats som lättviktigt i alla avseenden, men Forsås-Scott visar att just denna form på gränsen mellan reportage och fiktion ger betydande utrymme för förändring, åtminstone i Wagners händer. Wägner visar kvinnor som bryter mot det tidiga 1900-talets starka normer om kvinnan och familjen även i kåserier som publicerades i tidningar med främst en manlig läsekrets.

Med *Re-Writing the Script* har Wägnerforskningen fått ett standardverk. Forsås-Scott har befast sin egen position som den ledande Wägnerforskaren och samtidigt befast Wagners position som både angelägen för vår tid och central för att förstå det svenska 1900-talets första hälft.

Anna Boblin

An Expedition to the Eternal Night. Pirkko Lindberg's Novel *Berenikes hår* as an Ambiguous Dystopia

This article discusses the possibility to read Pirkko Lindberg's *Berenikes hår* (2000) as a dystopian novel. I compare the novel to the genres of feminist and critical dystopias, which often combine elements of both the utopian and the dystopian traditions and depict multiple realities instead of drawing a static blueprint of a society.

At first Berenike, the protagonist and narrator of Lindberg's novel, writes in her small room in a mental hospital. One midsummer night she travels to a faraway city called Nadir. There she lives in the display window of a brothel, luring clients. At the beginning of her stay Berenike finds the place to be a fulfilment of all her dreams: finally she is adored for her beauty. After a while she begins to see the horrors of the city, and in her writing Nadir changes from a utopian dream to an oppressive dystopia. In my reading the novel combines conventions of classical, critical and feminist dystopias and utopias. It depicts a strictly guarded and isolated city and a totalitarian and hierarchical society in which an individual must give up her privacy and personality. However, the elements of laughter as well as the hopeful ending challenge the interpretation of the novel as a traditional dystopia. I see Lindberg's novel as a critical feminist dystopia, which criticises both society and the conventions of utopian and dystopian writing and allows room for hope in the story world.

Hanna Samola

Flights of Fancy and Fishy Objects. An Analysis of the Pause and the Unsayable in Agneta Enckell's *åter*

The article offers an extended reading of Agneta Enckell's fourth collection of poems *åter* from 1994, which is both a high point and a turning point in her production. Here the colloquial language and the feminist themes of Enckell's earlier works largely give way to a terse and concentrated poetry circling around existential and poetical problems related to the limits of language and personal identity. The article employs Julia Kristeva's theory of the abject to shed light on the continuous effort to articulate experiences – both appalling and sublime – of the unsayable void, which simultaneously transcends and constitutes our language. *åter* is shown to exhibit a narrative structure: starting with experiences of frightened retreat and tense waiting, it eventually culminates in the underwater encounter with a fish, a crucian carp, functioning as a representative of the abjectal dimension. The encounter results in an affirmation of the abysmal predicament of the symbolic order and injects an almost epiphanic energy into the poetic language. One special stylistic feature in *åter* highlighted and explored in the article is Enckell's tendency to use the pause not as a marker of rhythm but as a kind of negative sign: a sign signalling the presence of that which eludes every sign and language.

Tatjana Brandt

**War and Food in Ulla-Lena Lundberg's Novel
*The Marzipan Soldier***

The article discusses the tradition of the Finnish war novel as a genre, its renewal and the role of food as one of the motifs for this renewal. The Finnish war novel has been a relatively rigid genre, but it has gradually changed as new authors have introduced previously ignored topics and perspectives. One such perspective, the depiction of civilian and home front experiences of war, was prominent in Finnish war novels published in the 1990's and 2000's, and forms a contrast to the older, "traditional" documentary war novels, which were based on authentic experiences of war and battle. In Ulla-Lena Lundberg's novel *The Marzipan Soldier* (2001) the abundant descriptions of food serve as an homage to civil society and its survival as well as a reminder of the pleasures of youth and private life in the ideologically charged times of war. The novel thus incorporates metafiction and ambivalence in the genre of the Finnish war novel. However, food is depicted as an element of the grotesque, a common mode of narration in "traditional" Finnish war novels, which indicates that *The Marzipan Soldier* also preserves the traditions of the genre.

Suvi Lahtonen



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 Eva Kuhlefeldille (eva.kuhlefeld@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://pro.tsv.fi/skts/>