

Pääkirjoitus

- 3 Kirjallisen realismin kysymyksiä
Riikka Rossi ja Saija Isomaa

Artikkelit

- 11 Realismia fantasian ja allegorian maisemissa
Erich Auerbach, "Helvetin" realismi ja Johanna Sinisalon
Linnunaivot
Pirjo Lyytikäinen
- 29 Kognitiivinen realismi, kömpelö ruumis ja kielen
todellisuus Mikko Rimmisen *Pölkyssä*
Maria Mäkelä
- 50 Totuus ja spekulatio: Raha realistisessa kirjallisuudessa
Tiina Käkelä-Puumala
- 64 *Anna Liisat*: Maailman ja näyttämön muuttuva todellisuus
Hanna Korsberg

Suomennos

- 77 Sananen Raymond Williamsin realismin käsitteestä
Jussi Ojajärvi
- 82 Realismi ja nykyromaani
Raymond Williams

Katsaukset

- 93 2000-luvun venäläinen uusi realismi
Tintti Klapuri ja Anni Lappela
- 99 Episodiromaani ja 2000-luvun suomalainen realismi
Tuomas Juntunen

Arvostelut

- 106 2000-luvun Minna Canth
 Minna Maijala: *Herkkä, hellä, hehkuvainen Minna Canth*
Päivi Lappalainen
- 108 Dekadentti nainen identiteettiä etsimässä
 Viola Parente-Čapková: *Decadent New Woman (Un)Bound: Mimetic Strategies in L. Onerva's Mirdja*
Antti Ahmala
- 112 **Suomalaisen kirjallisuudentutkimuksen satoa vuodelta 2014**
- 114 **Abstracts**

Riikka Rossi ja Saija Isomaa

Kirjallisen realismin kysymyksiä

Ah! tietäkää: tämä draama ei ole mielikuvituksen tuotetta eikä romaani. *All is true*, se on niin todellinen, että jokainen voi tunnistaa sen vaikuttimet itsensä, ehkäpä sydämessään.¹

Honoré de Balzac, *Le Père Goriot* (1835)

Kirjallinen realismi on perinteisesti ymmärretty epistemologisena projektina, joka taiteen asuun puettuna etsii totuutta, välittää tietoa ja kuvaa elämää sellaisena kuin se on. Ohjelmallinen realismi syntyi 1800-luvulla luonnontieteellisen aikakauden tuotteenä: Honoré de Balzac ja Émile Zola vertasivat kirjailijaa tiedemieheen, joka fiktiivisessä laboratoriossaan suorittaa kokeita, tutkii sosiologisesti yhteiskunnallisia lainalaisuuksia, todistaa väitteensä oikeaksi ja vaikuttaa yhteiskuntaan. *All is true*, kaikki on totta, houkuttelee kertoja lukijaa uskomaan tarinan todenkaltaisuuteen Balzacin klassikkoromaanissa *Le Père Goriot* (1835, suom. *Ukko Goriot*).

Käsillä oleva *Kirjallisuudentutkimuksen aikakauslehti Avain* tarttuu realismin monimuotoiseen kysymykseen ja luotaa yhtä kirjallisuudentutkimuksen käytetyimmistä käsitteistä, josta erilaiset tutkimuksen suuntaukset ovat muovanneet oman tulkintansa. Kirjallisuushistoriallisesti realismi on ymmärretty 1800-luvun kirjallisuuden periodina ja koulukuntana. Klassikotutkimuksessaan *Mimesis* Erich Auerbach (1946) sen sijaan analysoi realismia aikakausia halkovana, muuttuvana ja eri lajeihin yhdistyvänä tyyli-lajina. Strukturalistisesta ja jälkistrukturalistisesta näkökulmasta realismia on tarkasteltu toden vaikutelmaa (*l'effet de réel*) tavoittelevana diskursiivisena käytäntönä, jossa todellisuuteen viittaavuuden eli referentiaalisuuden illuusiota tuotetaan ja vahvistetaan kerronnallisin ja tekstuaalisin keinoin (esim. Barthes 1968, 1970; Hamon 1973, Riffaterre 1990). Viime aikoina keskustelua on herättänyt kognitiivisen kertomuksen tutkimuksen realismikäsitys, jossa realismi liitetään esitetyn tarinamaailman kognitiiviseen tuttuuteen. Arkikokemusta simuloiva ”tuttu” tarinamaailma mahdollistaa lukijan eläytymisen ja immersion. (Ks. Fludernik 1996, Ryan 2001.) Kognitiivinen lähestymistapa on purkanut strukturalistista ajatusta realismille ominaisesta referentiaalisesta illuusiosta kielensisäisenä semioottisena ilmiönä ja korostanut, että realismisuuden tai toden tuntu perustuu tekstin aktivoimiin kognitiivisiin kehyksiin, lukijan aikaisemman tiedon, havaintojen, tunteiden ja muistojen alueelta ammentavaan kokemukselliseen repertuaariin (ks. Fludernik 1996, 121; Rossi 2012). Vaikka realistinen teos ei suoraan heijasta tai jäljittele historiallista ja aktuaalista todellisuutta, se rakentaa fiktiiviset tarinamaailmansa käsillä olevan todellisuuden perustalta ja kykenee kommunikoimaan

maailmasta, jossa elämme. Näin realismi tuottaa lukukokemuksen, joka avautuu *anagnoristisena* tunnistamisena (ks. Prendergast 2009, 219) – lukija oivaltaa tarinamailmassa jotakin arkikokemuksesta tuttua ja koskettavaa.

Käsitteenä realismilla ei aina ole ollut hyvä kaiku. Modernismien tutkimuksessa realismi on toisinaan saanut toimia olkinukkena, jota luotaessa on unohdettu realistisen suuntauksen uudistavuus ja kiistoja herättänyt kumouksellisuus suhteessa edeltävään kirjalliseen perinteeseen ja ihanteisiin. Tulkintaa realismista traditionaalisenä, juoneltaan lineaarisena ja esittämisen keinoiltaan transparenttina on käytetty argumenttina, jolla on nostettu modernismin ja avantgarden esteettisiä ansioita. Tukea ajatukselle on haettu esimerkiksi Barthesin esseistä, jossa Balzacin, Zolan, Dickensin ja Tolstoin realismi esiintyy tyyppiesimerkkinä klassisesta, *luettavasta* (lisible) tekstistä (ks. Barthes 1973, 18). Tällaisesta realismista puuttuu väitetyksi Flaubertille tai Robbe-Grillet’lle tyyppillisen *kirjoitettavan* (scriptible) tekstin avoimuus ja lukemisen hurma – jota kognitiivisessa tutkimuksessa on myöhemmin kutsuttu interaktiiviseksi, osallistavaksi lukemiseksi (ks. Ryan 2001, 8). *Luettava* realistinen teksti on luonteeltaan ennustettava ja johdonmukainen kommunikaation muoto, jota luonnehtivat juonen automaatio, merkityksenmuodostumisen läpinäkyvyys ja metonyyminen koherenssi. Se synnyttää toden tuntua hyödyntämällä ja koodaamalla stereotyyppistä tietoa, *doxa*, ja sitä luonnehtii pedagoginen ote, tarve välittää tietoa. (Barthes 1970, Hamon 1973.)

Kirjallisuuden lajien ja tyyliuuntien rajat eivät kuitenkaan ole ehdottomia vaan kysymys on risteävistä, liukuvista kategorioista. Lajiteoreettisesti ajatellen “realistinen teos” on prototyyppi tai prototyyppien ryväs (mm. realistinen romaani, novelli ja näytelmä), joka yksittäisten teosten tasolla toteutuu erilaisina muunnelmina. Realismi yhdistyy eri lajeihin ja esittämisen keinoihin – tämä näkökulma tulee esiin monessa tämän numeron artikkelissa. Lajitutkimus on myös osoittanut realismin intertekstuaalisen ja geneerisen rikkauden ja kyseenalaistanut käsityksen realismista ja naturalismista todellisuutta peilaavana dokumentarismina tai lähtökohdiltaan epäkaunokirjallisena kielenkäytön muotona. Muun kirjallisuuden tapaan realististakin kirjallisuutta kirjoitetaan kirjallisuudesta. Perinteisin poetiikan käsittein ilmaistuna *mimesis* (todellisuuden luova jäljittely) ja *imitatio auctoris* (aiemman kirjallisuuden luova jäljittely) yhdistyvät teoksissa. Samoin näkemystä realismin transparentista luettavuudesta on viimeaikaisessa tutkimuksessa haastettu monella tavalla. Esimerkiksi Susan Harrow’n tulkinta Zolasta (2010) purkaa dikotomista jakoa realismiin ja modernismiin. Harrow lukee esiin naturalismissa piilevät modernismin silmut paitsi temaattisella, myös tyyllillisellä tasolla: muun muassa Zolalle ominainen monityylyisyys, metaforien kerrostumat, elliptisyys ja luettelomainen toisteisuus toimivat kerronnan sujuvaa lineaarisuutta hajottavana, modernistista proosamuotoa ennakoivana periaatteena. Kirjallisuushistoriallisesti realismi toimii ehkä kirjallisten modernismien alkuvaiheena eikä niiden vastavoimana.

Ranskalaiselle realismille ominainen havainnollinen kuvaus on ollut lähtökohtana myös niissä tutkimuksissa, joissa on tarkasteltu realismin vaikutusta esimerkiksi varhaisen elokuvan syntyyn, kuten Sergei Eisensteinin montaaitekniikkaan (Gural-Migdal 2013). Keskustelua jatkaa Fredric Jameson tuoreessa tutkimuksessaan *The Antinomies of Realism* (2013). Jamesonin visiossa realismi syntyy kerronnan temporaaalisuuden ja tekstin herättämän affektin eli ruumiillisen tuntemuksen välisestä jännitteestä. Aistikokemuksia herättävät realismin visuaaliset kuvaukset tuottavat affektin, joka pysäyttää lineaarisesti etenevän tarinan näyttämölliseen aikakokemukseen. Myös realistinen teksti voi siten taipua modernismille ja ”luonnottomalle” kertomukselle ominaisiin vieraannuttamisefekteihin (ks. Mäkelä 2013). Toisaalta kognitiiviset kertomuksen tutkijat ovat pitäneet modernistista, tietoisuuden esittämiseen keskittyvää romaania realistisempänä ihmismielen kokemuksellisuuden esittäjänä kuin varsinaisesti realistista tai naturalistista romaania (Fludernik 1996, 127). Tyylisuuntien rajat liukuvat ja risteävät, monin tavoin.

Johtopäätöksenä voi todeta, että vaikka realistisen esittämisen keinot johdattelevat tuttuun, tunnistettavaan ja arkikokemusta muistuttavaan todellisuuteen, lukijan ainoaksi rooliksi jää harvoin vaivaton imeytyminen tarinamaailmaan tai varsinkaan tarinamaailman arvojen ja merkitysten passiivinen hyväksyminen. Myös realismin historia todistaa päinvastaista ja pikemminkin haastaa ajatuksen realistisen lukemisen helppoudesta: siveettömyysoikeudenkäyntiin johtaneesta Flaubertin *Madame Bovarysta* (1857) alkaen realismi on ollut myös skandaalikirjallisuutta ja yhteiskuntakriittistä vastarintakirjallisuutta, joka tarttuu epämukaviin tabuaiheisiin ja ”nostaa kysymyksiä keskusteltavaksi”, kuten tanskalainen realismin kriitikko George Brandes esitti. Kriittinen tai tendenttinen realismi, jota on tarkasteltu marxilaisessa ja lajitutkimuksessa, tekee havaittavaksi historiallista todellisuutta ja yksilön elämää säätelevät yhteiskunnalliset voimat ja ideologiat ja pyrkii todellisuuden esittämisen ohella sen muuttamiseen. Kriittisyys toteutuu yhteiskuntakriittisinä aihevalintoina ja ideologisena ohjailevuutena, pyrkimyksenä vaikuttaa lukijan todellisuutta koskeviin ajatuksiin, uskomuksiin, tunteisiin ja toimintaan. Ohjailevuus ei edellytä kertojan tai etuoikeutettujen henkilöhahmojen suoria kannanottoja käsiteltyihin kysymyksiin, vaan usein käytössä ovat epäsuorat vaikuttamisen keinot (ks. Isomaa 2012). Sellaisina voivat toimia jo realismille ominainen raadollisen arkitodellisuuden esittäminen ja lukijan mielenrauhaa häiritsevien shokkiefektien tuottaminen. ”Totuuden ilmituominen on hyvin epämukava kaikille niille, joille se lausutaan ja joita se koskee”, Juhani Aho kuvaili tätä elämän varjopuolien estetiikkaa kirjoituksessaan ”Realistisesta kirjallisuudesta sananen” (1885).

1800-luvun Euroopassa realismin ilmaisumuodoksi vakiintui keskiluokan lempilaji, romaani, joka kuitenkin valjastettiin horjuttamaan porvarillisen järjestyksen, pysyvyyden ja nuhteettomuuden ihanteita (ks. Prendergast 1986, Baguley 1990). Pohjoismaissa suosituttiin myös näytelmämuotoa. Aikalaisvastaanotossa realistien teokset

herättivät hämmennystä; usein kielteisiä ja epämukavia tunteita, suuttumusta, ärtymystä tai jopa inhoa. Suomalaisista kirjailijoista vaikkapa Minna Canth sai aikalaismaineen naturalistisena ”inhuuden ihantelijana”, ja O.E. Tudeer (1886) tulkitsti hänen herättelevän aikalaistensa moraalisia tunteita, kuten surua ja sääliä, näytelmällään *Työmiehen vaimo* (1885). Uskottava, todentuntuinen henkilökuvaus on ollut realistisen romaanin ylpeys, mutta sympaattisten ja samastuttavien hahmojen ohella realismin tarinamaailmat tarjoilevat usein ristiriitaisia ja kielteisiäkin tunteita herättäviä hahmoja. Balzacin *Ukko Goriotin* johdattelee lukijan heti aluksi ummehtuneen pariisilaisen täysihoitolan kiehtovien, mutta osin moraalisesti kyseenalaisten ja ulkoiselta olemukseltaan luotaantähtäviin hylkiösankareiden galleriaan. Realismin ristiriitaisessa poetiikassa yhdistyvät siten empaattinen eläytyminen ja eettinen huoli kuvatussa tarinamaailmasta, lukemisen nautinto ja emotionaalinen etäännyminen. Varsinkin naturalismin kuvottavassa inhossa on pakottavaa voimaa: tabuaiheet voivat yhtä aikaa houkutellessa katsomaan ja herättää torjuntaa.

Ohjelmakirjoitusten tasolla ranskalainen realismi lähti liikkeelle rationaalisenä projektina, järjen ja tieteellisen tiedon analyttiseen voimaan vannovana vastareaktion romantiikan sentimentalismille. Mutta mitä realistinen ”tositarina”, joka ”ei ole fiktiota”, tekstin tasolla lopulta merkitsee? Balzacin *Ukko Goriot*’ssa se on tunteiden täyttämä kertomus tuskallisesta rakkaudesta ja menetyksen surusta, jonka intertekstuaaliseen kudokseen kerrostuu uudelleentulkinta muun muassa *Kuningas Learista*. Realismin affektiivisuutta ei tutkimuksessa ole perinteisesti käsitelty, mutta ajatus implikoituu eri tavoin realismin ohjelmakirjoituksissa. *Inhimillisen komedian* suunnitelmissa ja esipuheessa Balzac luonnehti teossarjaa sosiologisen tapaintutkimuksen ohella ”ihmissydämen historiaksi” (l’histoire du cœur humain); samaan viittaa myös *Ukko Goriot*’n kertojan näkemys tositarinasta, jonka jokainen voi ”tunnistaa sydämessään”. Georg Brandesin ”kysymyksistä keskusteleva” kirjallisuus saa puolestaan yhteiskunnallisen voimansa kyvystä synnyttää lukijoissa yhteisön arvoihin ja normeihin pohjautuvia emotionaalisia reaktioita ja herättää heidät kiistelemään ja keskustelemaan. Emotionaalinen ulottuvuus on lopulta pohja, josta realismi ammentaa yhteiskunnallisen vaikuttavuutensa ja vakuuttavuutensa. Tiedon ja tunteiden alueet eivät ylipäänsä ole toisensa poissulkevia, vaan viimeaikainen tunteiden tutkimus on osoittanut tunteiden yhteydet yhteisöissä muodostuneisiin uskomuksiin ja arvoihin ja esittänyt, että tunteet vakuuttavat meidät ja lisäävät kohtaamiemme ilmiöiden ja asioiden uskottavuutta (esim. Damasio 1996, Nussbaum 2001). Myös realismille ominaisten kielteisten tunteiden kriittinen, eettinen ja moraalinen potentiaali hahmottuu, kun ymmärretään kielteisten ja myönteisten tunteiden ristiriitainen yhtälö. Esimerkiksi suuttumusta on Aristoteleesta lähtien pidetty moraalisenä tunteena, jota tarvitaan yhteiskunnallisten epäkohtien, kuten epätasa-arvon tai eriarvoisuuden, tunnistamiseen ja poleemiseen

reagoitiin. Uudempi emotiotutkimus mahdollistaakin realismin uudelleenarvioinnin myös emotionaaliselta kannalta. Esimerkiksi aiemman tutkimuksen väheksyvä asennoituminen realismin tuottamaan moraaliseen närkästykseen näyttäytyy nykytutkimuksessa uudessa valossa. Realismin tendenssiin sisältyvä voimakas tunnelataus tavoittaa olennaisen osan realismin visiosta, joka ei pelkästään hajota ja häiritse, vaan rakentaa uutta osallistavan lukijuuden kautta. Tunnevaikutusten voimaannuttavaa ja vapauttavaa ulottuvuutta korostaa realismin usein todettu yhteys melodraamaan ja tragediaan: kielteisten tunteiden kokeminen – sääli, pelko, kauhu – johtavat puhdistavaan, kathartiseen kokemukseen.

Edellä esitetyt poiminnot realismin monisärmäisestä käsitteestä johdattavat realismin kysymyksiin, joihin paneudutaan tämän *Kirjallisuudentutkimuksen aikakauslehti Avaimen* Realismi-erikoisnumeron artikkeleissa ja kirjoituksissa.

Numeron avaava Pirjo Lyytikäisen artikkeli tarkastelee realismia tyyli­lajina ja pohtii realismin, allegorian ja fantasian suhteita Johanna Sinisalon *Linnunaiivot*-romaanissa (2008) Erich Auerbachin realismikäsit­tyksen inspiroimana. Fantasiaa ja realismia on perinteisesti pidetty toisensa pois­sulke­vina lajeina ja kategorioina, mutta Auerbachin Dante-analyysin valossa Lyytikäinen osoittaa lajien kosketuspinnat ja risteämät ja toisaalta hahmottelee realismin rajoja. Lyytikäisen mukaan fantasiassa voidaan toteuttaa kuvauksia, jotka ovat tyyli­lajiltaan hyvinkin realistisia, mutta tietynlaista todellisuutta on kuvattava fantasian ja allegorian keinoin – realismi ei riitä. Samalla Lyytikäinen tarkastelee laajemmin Auerbachin realismikäsit­tyksen perusteita ja osoittaa, että kognitiivisen realismin tutkimuksen painottama kokemuksellisuus on ääneenlausumattomasti mukana jo Auerbachin realismin kriteereissä, joissa korostetaan realismin traagisuutta ja voimakkaita tunnevaikutuksia.

Maria Mäkelä jatkaa keskustelua kognitiivisesta realismista esittelemällä ja testaamalla kognitiivisen narratologian realismikäsit­tystä suhteessa Mikko Rimmisen *Pölkkyy­n* (2007). Periaatteessa kokeilevana määrit­tyvä *Pölky* laajentaa ymmärrystämme realismista, Mäkelä esittää ja analysoi tarinamaailman kognitiivista hahmottamista, kielen ja ruumiillisen todellisuuden suhdetta Rimmisen teoksessa. *Pölky­n* meta­fiktii­vinen ja kieleen huomion kääntävä kerronta on samalla todentuntuinen kuvaus ruumiillisesta kokemuksesta ja siten fenomenologisessa mielessä realistinen. Samalla Mäkelä osoittaa kognitiivisen lähestymistavan puutteet ja palauttaa keskusteluun strukturalistisen narratologian ajatuksia realismista taiteellisten, psykologisten ja referentiaalisten motivaatioiden verkostona. Mäkelän mukaan Rimmisen kerronnan realismisuuden voi ymmärtää vain jos ruumiillista ja kokemuksellista tasoa tutkii suhteessa romaanin tekstuaaliseen tasoon.

Tiina Käckelä-Puumala pureutuu artikkelissaan rahan kuvaukseen 1800-luvun realismissa, erityisesti Flaubertin *Madame Bovaryssa*. Realismin kausi sattui Käckelä-Puumalan mukaan yksiin keskeisen rahatalouden uudistuksen, metallirahoista paperirahaan siirtymisen kanssa, ja aikakauden kirjallisuus piirtääkin hänen mukaansa yksityiskohtaista kuvaa rahankäytöstä, rahan ja arvokäsitysten mahdista ihmiskohtaloihin sekä asenne-
muutoksesta, jota luottamukseen ja uskottavuuteen perustuva uusi rahajärjestelmä edellytti. Kirjallisen realismin ja samanaikaisen kultakantajärjestelmän välillä voidaan kuitenkin nähdä laajempikin analogia: molemmat perustuvat idealistiseen representaatiokäsitykseen, jossa representaation – setelirahan tai kielellisen esityksen – uskotaan edustavan ongelmattomasti referenttiään, kultaa tai todellisuutta. Käckelä-Puumala tarkastelee artikkelissaan representaatiokäsitysten analogisuutta mutta nostaa esiin myös jäsennykseen kätkeytyviä ongelmia.

Hanna Korsberg tarkastelee artikkelissaan Minna Canthin *Anna Liisan* (1895) näyttämö- ja elokuvaversioita kantaesityksestä nykypäivään ja nostaa esiin esityshistoriassa ilmeneviä painopisteiden muutoksia. Varhaisista uskonnollisista tulkinnoista on siirrytty nykypäivään tultaessa Anna Liisan sisäistä kokemusta ja todellisuutta korostaviin näyttämöversioihin. Korsberg kytkee erilaiset tulkinnat teatterin realismiin ja näkee *Anna Liisan* näytelmänä, joka antaa teatterintekijöille mahdollisuuden käsitellä oman aikansa piirteitä oman aikansa keinoin. Teatterin realismi hahmottuuakin artikkelissa esittämisen kautta tuotetuksi, esitysajankohtaan kytkeytyväksi toden illuusioksi, johon liittyvä välittömyyden ja toden tuntu syntyy osaltaan esiintyjien taidosta synnyttää vaikutelma todesta ja välittää se yleisölle.

Lehteen sisältyy myös Jussi Ojajärven suomennos Raymond Williamsin vuonna 1958 julkaistusta artikkelista “Realism and the Contemporary Novel” (*New Left Review*) sekä saatesanat, joissa Ojajärvi selittää ja motivoi Williamsin realismikäsitystä nykylukijalle sekä pohtii sen sovellettavuutta kotimaiseen kirjallisuuteen. Williamsin “marxilaise(hko)” realismikäsitys kiistää Ojajärven mukaan formalistisen näkemyksen realismista periodina tai tyylinä ja näkee sen ennemmin tietyn aikakauden tuntemusrakennetta (*structure of feeling*) vahvistavana tai tallentavana taiteena. Williamsin artikkeli rikastaakin osaltaan artikkeliosastossa realismista käytyä keskustelua tuomalla mukaan marxilaisen jäsennyksen.

Lajina realismin säilymiskykyä selittää sen kyky sulautua ja muuntua toisiin ja realismin estetiikalle jopa lähtökohtaisesti vastakohtaisiin lajeihin: melodraamaan, allegoriaan, fantasiaan ja dystopiaan. Tintti Klapuri, Anni Lappela ja Tuomas Juntunen pohtivat katsauksissaan realismin ulottuvuuksia nykykirjallisuudessa. Klapuri ja Lappela tarkastelevat venäläistä nykykirjallisuutta, jossa postmodernismia on seurannut yhteiskunnallisesti kanta-aottavan realismin aalto. Tuomas Juntunen tarkastelee suomalaisen nykykirjallisuuden realismia ja sen puitteissa erityisesti episodiromaanin kytkeytymistä realismiin.

Avaimen realismi-teemanumero on syntynyt Helsingin yliopiston tutkimushankkeen *Realismin kirjalliset maailmat* inspiroimana ja toimittamana. Numeron artikkelit ja puheenvuorot osoittavat, ettei realismin kysymystä tarvitse museoida 1800-luvulle: uudet luennat versoilevat klassisesta realismista nykykirjallisuuteen, Danteen ja aivotutkimukseen, rahatalouden ja realismin analogioista tunnerakenteisiin ja realismin kokemuksiin näyttämöllä, kytkeytyen siten mitä moninaisimpiin taiteen ja ”todellisen elämän” ajankohtaisiin ilmiöihin. Samalla ne heittävät haasteita uusille tutkimuksille ja kutsuvat jatkamaan keskustelua realismin mahdollisuuksista. Toivomme keskustelun jatkuvan vilkkaana.

Viitteet

¹ Ah ! sachez-le : ce drame n'est ni une fiction, ni un roman. *All is true*, il est si véritable, que chacun peut en reconnaître les éléments chez soi, dans son cœur peut-être.

Lähteet

- Aho, Juhani 1885. Realistisesta kirjallisuudesta sananen. *Kaiku* 16.12.1885
- Auerbach, Erich 1992. *Mimesis. Todellisuudenkuvaus länsimaisessa kaunokirjallisuudessa.* (*Mimesis: Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*, 1946.) Suom. Oili Suominen. Helsinki: SKS.
- Baguley, David 1990. *Naturalist Fiction. The Entropic Vision.* Cambridge: Cambridge University Press.
- Barthes, Roland 1973. *Le plaisir du texte.* Paris: Seuil.
- Barthes, Roland 1982 (1968). L'effet de réel. *Littérature et réalité.* Gérard Genette & Tzvetan Todorov (eds), Paris: Seuil, 81–90.
- Barthes, Roland 2000 (1970). *S/Z.* Paris: Seuil.
- Damasio, Antonio R. 1996 (1994). *Descartes' Error. Emotion, Reason and the Human Brain.* London: Macmillan.
- Fludernik, Monika 1996. *Towards a 'Natural' Narratology.* London & New York: Routledge.
- Gural-Migdal, Anna 2013. *L'Écrit-écran des Rougon-Macquart. Conceptions iconiques et filmiques du roman chez Zola.* Villeneuve d'Ascq: Septentrion.
- Hamon, Philippe 1982 (1973): Un discours contraint. Gérard Genette & Tzvetan Todorov (eds), *Littérature et réalité.* Paris: Seuil, 119–181.
- Harrow, Susan 2010. *Zola, The Body Modern. Pressures and Prospects of Representation.* London: Legenda.
- Isomaa, Saija 2012. Kirjallisuus ja moraaliset emootiot: Tendenssikirjallisuuden 1800-lukulainen lajitausta. *Avain* 3/2012, 5–19.
- Jameson, Fredrick 2013. *The Antinomies of Realism.* London & New York: Verso.

- Mäkelä, Maria 2013. Realism and the Unnatural. Jan Alber, Henrik Skov Nielsen and Brian Richardson (eds.), *A Poetics of Unnatural Narrative*. Ohio: The Ohio State University, 142–166.
- Nussbaum, Martha 2001. *Upheavals of Thought. The Intelligence of Emotions*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Prendergast, Christopher (2009) 1986. *The Order of Mimesis. Balzac, Stendhal, Nerval, Flaubert*. Cambridge Studies in French. Cambridge: Cambridge University Press.
- Riffaterre, Michael 1990. *Fictional Truth*. Baltimore, MD. The John Hopkins University Press.
- Rossi, Riikka 2012. The Everyday Effect. The Cognitive Dimension of Realism. Saija Isomaa, Sari Kivistö, Pirjo Lyytikäinen, Sanna Nyqvist, Merja Polvinen & Riikka Rossi (eds.), *Rethinking Mimesis. Concepts and Practices of Literary Representation*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 115–138.
- Ryan, Marie-Laure 2001. *Narrative as Virtual Reality. Immersion and Interactivity in Literature and Electronic Media*. Baltimore & London: The Johns Hopkins University Press.
- Tudeer, O. E. 1886. Suomalainen teatteri. *Valvoja* 1886.

Pirjo Lyytikäinen

Realismia fantasian ja allegorian maisemissa Erich Auerbach, ”Helvetin” realismi ja Johanna Sinisalon *Linnunaivot*

Artikkelini pohtii realistisen tyylin eli realismin tyyllilajin suhdetta fantasiaan ja allegoriaan dramatisoivan rinnastuksen keinoin. Lähtökohtanani on Erich Auerbachin *Mimesiksen* idea realismista ja erityisesti sen Dante-analyysi, jossa Dantesta ja erityisesti Danten *La Divina Commedia* (suom. *Jumalainen näytelmä*, jatkossa *Komedia*) ”Helvetistä” tehdään realismia, vaikka *Komedia* on lajityypiltään allegoria ja siinä kuvattu maailma puhdasta fantasiaa. Etenen pohtimaan suomalaisen nykyfantasian tapoja yhdistää arkis-raadollista ja fantasiaa analysoimalla Johanna Sinisalon romaania *Linnunaivot* (2008), jonka pinnan alla vaikuttaa maanpäällisen helvetin idea. Danten *Komedian* ”Helvetti”-osa ja erityisesti Danteen suoraan nojaava Joseph Conradin *Heart of Darkness* (1899, suom. *Pimeyden sydän* 1968) ovat Sinisalon romaanin keskeisiä intertekstejä. Kaikki kolme kirjaa ovat matkoja helvettiin.

Auerbachin esittämät realismin kriteerit toimivat heuristisena mallina, joka mahdollistaa Sinisalon fantasian näkemisen myös erilaisten realismien vastakkainasettelun valossa. Tarkastelen lajityyppien ja tyylin/tyyllilajin suhteita Auerbachin realismikäsitteen inspiroimana mutta fokuoimalla fantasian ja allegorian realismisuhteeseen. Metodini on eräänlaista dialogista tai dialektista rinnastusta, joka tähtää erojen ja samuuden valaisemiseen sekä sillä tavoin muutoksen havainnollistamiseen.¹ Artikkelin ydinkysymys voidaan kiteyttää näin: miten realistista fantasia voi olla? Sinisalon romaanin allegorinen reaalfantasia,² joka edustaa yhtä nykyaikaisen allegorisen fantasian tyyppiä, on analyysin pääkohde, mutta tarkoitus on johdattaa teoreettisten kysymysten äärelle – artikkelini kartoittaa alustavasti tutkimuskenttää, jota aion laajemminkin pohtia.

1. *Mimesiksen* kysymys: tyyllilajit ja lajityypit

Erich Auerbachin *Mimesiksen* luomassa realistisen kuvauksen ja tyyllilajin kehityskaaressa Danten *Komedia* on vedenjakaja. Dante näyttättyy merkkipaaluna, joka johdattaa pois keskiajan mekaanisesta allegoriasta ja kronikkatyyleistä ja viitoittaa tietä sellaiselle realismille, joka täysin toteutuu vasta 1800-luvulla.³ Tämä on merkillistä, kun ajatellaan *Komedian* kuvaamaa maailmaa. Tuonpuoleisen kuvaus ja allegorian klassikko muuttuu Auerbachilla ”maallisten hahmojen ja intohimojen maailmaksi” (Auerbach 1992, 219;

tästä eteenpäin M) ja sen tekijä maanpäällisen elämän runoilijaksi, kuten varhaisen tutkimuksen otsikko *Dante als Dichter der irdischen Welt* (1929) jo ilmoitti. Auerbach näki Dantessa abstraktin allegorian lihallistajan, joka loi konkreettisen, ruumiillis-realistisen kuvauksen avulla todentuntuisia hahmoja ja kohtauksia.

Kuvitteellisen maailman tasolla Danten *Komedian* hallitsevaksi lajityypiksi hahmottuu allegoria, kun lajityypillä tarkoitetaan teoksen kokonaisuutta määrittävää tai dominoivaa maailmojen kuvittelemisen tapaa ja tyyliä.⁴ Auerbachille kirjallisten teosten kuvaamat fiktiiviset maailmat lainalaisuuksineen eivät ole ensisijaisia: sitä on se realistisen mimesiksen potentiaali joka niissä muhii. *Mimesiksen* Dantea analysoivan luvun hahmottamat realistiset keinot ja piirteet eivät erottele eri lajityyppejä toisistaan vaan kuvaavat realistisen tyylilajin piirteitä – tässä tapauksessa allegorisen lajityypin sisällä.

Tutkimuksessa on kiinnitetty huomiota siihen, että realismin keinot ovat käytössä myös fantasiassa. Tunnettu on Christine Brooke-Rosen (1981) analyysi siitä, miten lajityypilliset fantasiat nojaavat myös realistisen romaanin ”mekanismeihin”.⁵ Hän tulee siten osoittaneeksi, että nämä piirteet eivät sellaisenaan erottele realismin ja fantasian lajityyppejä. Brooke-Rosen lähestymistapa antaa samalla suuntaa analyysille, jossa lajityyppi määritetään kokonaisuuden ja fiktiivisen maailman tasolla ja katsotaan erikseen, miten tyylilajit toimivat sen sisällä.⁶

Aluksi on nimettävä lajityypit (karkeasti) maailman tasolla. Fantasia lajityypinä on määritetty suhteuttamalla sen fiktiivisten maailmojen lainalaisuuksia aktuaaliseen maailmaan.⁷ Realismissa ”luonnollisuus” (reaalimaailman kaltaisuus), fantasiassa ”yliluonnollisuus” (tai reaali maailmassa mahdottoman läsnäolo) on oletusarvo.⁸ Myös Tzvetan Todorov nojaa yliluonnollisen kysymykseen, vaikka hänen terminsä tällaiselle fantasialle on klassinen, Aristoteelta periytyvä ”ihmeellinen” (*le merveilleux*). Todorovin ”fantasiaksi” (*le fantastique*) nimittämä epäröinnin laji (kun lukija ei tiedä, onko kerrottu yliluonnollista vai saako se outoudessaan kuitenkin luonnollisen selityksen) on sen sijaan lajina lähes puhtaasti teoreettinen, vaikka tuokin esiin sen, että lukijan pakottaminen epäröintiin toimii usein retorisenä tehokeinona.⁹

Nykyisin fantasiaksi mielletään ennen muuta teokset, joissa kuvatus maailman kokonaisuus on yliluonnollinen eli ei noudata kaikkia aktuaalisen maailman lainalaisuuksia. Tämä ei nykykirjallisuuden valossa ole aivan riittävä rajaus: esimerkiksi sellaisten leikillisten ”yliluonnollisuuksien” käyttö kuin kuolleet tai syntymättömät kertojina (kuten yksi kertojahahmo Riina Katajavuoren romaanissa *Wenla Männistö* [2014]), ei vielä tee fantasiaa. Toisaalta W. R. Irwinin lisäriteeri, jonka mukaan fantasioita ovat vain ”mahdottomuuden” loogiseen ja vakuuttavaan kehittelyyn omistautuvat teokset (Irwin 1976, 9), rajaa ulkopuolelle (post)modernin fantasian, jota Irwin nimittää ”fantastiseksi”. Ehkä parempi olisi viitata kokonaistunnelmaan, joka vaaditaan: fantasia luo jollain tavalla salaperäisen, maagisen maailman.¹⁰ Kaikkein

sallivimmissa määrittämissä mukaan lasketaan myös ”outo”, jossa kummallisuudet ovat jollain tavalla luonnon mahdollisuuksien rajoissa, mutta pitäydyn artikkelissani kokonaisuutta määrittävän yliluonnollisen ja maagisen tunnelman kriteereihin.

On huomattava, että lajityypit käsitetään malleiksi eli nimenomaan ”tyypeiksi” eikä luokiksi. Fantasiat ovat yleensä myös allegorisia ja voivat liukua kohden allegoriantilajityyppejä, sillä lajityypin määrittäminen ei ole joko/tai-luokittelua vaan prototyyppistä kategoriointia ”enemmän tai vähemmän”-logiikalla.¹¹ Nojaamalla prototyyppisiin käsitteisiin, jotka perustuvat edustaviin malleihin ja liukuviin tai huokoisiin rajoihin, kuvataan teosten osallisuus eri lajityyppeihin ja suhde eri tyyllilajeihin. Kirjallinen teos voi tällaisessa kategoriointijärjestelmässä edustaa melko tasavahvasti kahta lajityyppiä, joten Danten runoelmaa voi tässä artikkelissa esittämäni väljän fantasian rajauksen valossa pitää myös fantasiana.¹² Yliluonnollisen hyväksyminen ontologisesti osaksi tarinan maailmaa on toisaalta kriteeri, joka näyttää kategorioivan binäärisesti, mutta monissa fantasioissa yliluonnollisen ontologinen status hämärretään ja edellä mainitut leikilliset yliluonnollisuudet viittaavat rajojen liukumiseen.

Allegoria lajityyppinä viittaa teoksiin, joissa teoksen maailman konkretia kokonaisuutena jännittyy analogiseen/metaforiseen projektiosuhteeseen jonkin abstraktimman merkityskentän kanssa.¹³ Danten teoksessa kuvatut hahmot esimerkiksi edustavat hyveitä tai paheita ja kokonaisuus heijastaa maailmanjärjestystä.¹⁴ Lisäksi olennainen kriteeri on, että konkreettisen lähteen ja abstraktimman kohteen suhde ilmenee tekstissä (nyt ei siis puhuta allegorisuudesta, jonka lukija voi luoda valmiin tekstin ulkopuolisen tulkintamallin kautta).¹⁵

Edellä esitetyt tarinan maailmaa koskevat kriteerit johtavat toteamukseen, että fantasian ja allegoriantilajityypit ovat varsin usein päällekkäisiä: fantastiset allegoriantilajityypit edustavat monesti sekä fantasian että allegoriantilajityyppiä yhtä vahvasti. Realismi lajityyppinä erottuu sen sijaan fantasialle vastakkaiseksi, mutta voi olla jossain määrin yhteensopiva allegoriantilajityypin kanssa, vaikka prototyyppiset allegoriantilajityypit eivät ole realistista lajityyppiä. Kysymys realistisesta tyylistä fantasian ja fantastisen allegoriantilajityyppien sisällä sen sijaan on kiinnostava ainakin Dantesta alkaen, mutta muuttuu yhä haastavammaksi nykyfantasiassa. Realismin rajan asettaminen on toisaalta haaste itsessään: jonkinasteinen ”realismi” on ymmärrettävän kerronnan edellytys.¹⁶ Tyyllilajina se vaatii kuitenkin tarkempien kriteerien asettamista.

2. Realismi – Auerbachin kriteerit

Auerbachin *Mimesiksen* VIII luvussa analysoidaan kohtausta ”Helvetin” 10. laulusta, koska se tuo monia muita Danten runoelman kohtauksia paremmin esiin sen, mitä Auerbach ymmärtää realismilla tyyllilajina. Auerbach sivuuttaa analyysissään surutta Danten allegorisimmat hahmot eikä pohdi groteskin syövereitä, joissa synnit ja niiden

rangaistus kirjoitetaan ja kirjotaan ihmisruumiisiin. Valitussa kohtauksessa Dante keskustelee kahden tuntemansa historiallisen henkilön kanssa. Valinta korostaa yhteyttä yhteiskunnalliseen todellisuuteen, joka Danten kannalta oli myös aikaistodellisuutta. Toisin kuin monien muiden Helvetin asukkaiden kohdalla, henkilöiden synty tai sen rangaistus jäävät taka-alalle. Kohtauksen realismisuus näyttää kumpuavan ensinnäkin siitä, että kumpikin kuvattu hahmo on ”yhä sama mies kuin eläessään”. He myös murehtivat ainoastaan maallisia, eivät kärsimiään Helvetin tuskia. Näin tuonpuoleinen ikään kuin sivuutetaan ja fokusoidaan hahmoihin sellaisina kuin he olivat.

Historiallisuus, arkisuus ja valikoimattomuus korostuvat Danten runoelman luonnehdinnoissa. Auerbachin esiin nostamat henkilöhahmot ovat Danten aikalaisia ja lähimenneisyyden hahmoja, eivät niitä sankareita ja pyhimyksiä tai paholaihahmoja, joita ”Helvetissä” myös eloisesti kuvataan. Auerbach näkee henkilöhahmot hyvin arkisessa valossa:

Heitä kuvataan varsin usein kursailematta arkisessa, realistisessa elinympäristössään, eikä Dante ylipäänsäkään tunne mitään rajoja vaan kuvaa arkisia, groteskeja ja vastenmielisiä ilmiöitä hyvinkin tarkasti ja suorapuheisesti (M, 204.)

Philippe Hamon (2009, 205) on listannut kuusi realismin kriteeriä, joita Auerbach *Mimesiksessä* eksplisiittisestikin tuo esiin: (1) *vakavuus*; (2) *tyylien* (rekisterien) *sekoitus*; (3) *valikoimattomuus* (kaikki aiheet ovat sallittuja); (4) *figuura* (jonka Hamon tulkitsee tarkoittavan kaikkia koherenssia luovia rakenteita/käytäntöjä); (5) *tapahtumien sijoittaminen tuntemaamme historiaan/nykyisyyteen*; (6) *arki-elämän kuvaus*. Vakavuus realismissa juontaa juurensa kristillisten tekstien toteuttamasta antiikin sääntöjen transgressiosta ja liittyy tyylien sekoittamisen ideaan.¹⁷ Sivuutan sen ja figuurin artikkelissani ja keskityn jäljelle jääviin neljään kriteeriin. Historiallisuuden/nykyisyyden kriteeri, joka Danten runoelmassa liittyy paitsi jo mainittuun historiallisten henkilöiden kohtaamiseen ja heidän maanpäällisen todellisuutensa kuvauksiin myös Danten poliittisiin visioihin, on olennainen osa nykyistäkin realismin tutkimusta ja Sinisalon romaanin realismia, jonka allegoriakin tähtää nyky maailman ilmiöihin. Tyylien sekoitus, valikoimattomuus ja arki, joita Auerbach kautta *Mimesiksen* tuo voimakkaasti esiin, ovat nekin edelleen realismi-tutkimuksessa keskeisiä. Kuudes kriteeri, arjen kuvaus, on tavallaan johtotähti, johon valikoimattomuus ja tyylien sekoituskin kytkeytyvät.

Arki on realismin avainsanoja, ja se on nykyisessä realismin ja naturalismin tutkimuksessa keskeinen analyysin kohde ja väline.¹⁸ Toisaalta arkea on kaikenlaista: Danten, Auerbachin ”Danten” ja Sinisalon teosten valossa arki näyttää monet kasvonsa. Danten Helvetin ”arjen” groteski raadollisuus jää itse asiassa Auerbachin visiossa sivuseikaksi, vaikka se on linkki, joka usein yhdistää nykyaikaisia ”maanpäällisen helvetin kuvauksia” Danteen. Siihen viitataan *Linnunaivoissakin*. Paradoksaalisesti tämä viittaussuhde

on osatekijä siinä, että Sinisalon romaani kaikessa banaalia korostavassa realismissaan hahmottuu fantasiaksi ja allegoriaksikin. Pitkään lukija voi lukea sen *päätarinaa* melko puhtaana realismina, vaikka pienet outoudet alkavat kasaantua ja vihdoin lukijan epäröinti ratkeaa fantasian (Todorovin ”ihmeellisen”) hyväksi.

Mutta mitä on arki Auerbachille? Danten kuvaaman Helvetin ”arki” on oikeastaan rajallisesti ruumiillista tuskaa; kärsimyksen kokemuksellistamista. Auerbach sivuuttaa kuitenkin visiossaan fiktiivisen konkretian, josta on puhe, ja hahmottaa ”maallisen elämän runoilijan” muotokuvaa. Arki ja historia kietoutuvat toisiinsa Danten hahmojen maanpäällisen elämän kautta. Yhteiskunnallisuus, historiallisuus ja ajankohtainen todellisuus ovat arjen omin maaperä Auerbachin arvoasteikossa, vaikka kysymys on myös ihmisten vaihtelevasti raadollisesta jokapäiväisestä elämästä. Auerbach ei myöskään arvosta puuduttavaa arkea. Hän korostaa dramaattista, moniaineiksista ja ristiriitaista arkea.

Ihanteellinen realistinen kuvaus nojaa Auerbachin mukaan vastakohtaisuuksiin ja moninaisuuteen. Näiden vastakohtien pitää myös näyttäytyä yhteenkietoutuneina ja sekoittuneina. Myös tyylien/rekisterien sekoituksessa, joka on *Mimesiksen* johtoteema, on kysymys elämän vastakkaisia puolia yhdistävästä, jännitteitä synnyttävästä kokonaisuudesta. Auerbach näkee Danten korkean tyylin ansiona sen, että se on avoin arkisille ilmauksille. Tämä on realististen fiktiivisten maailmojen rakentamisen johtotähti: elämän ilmiöitä on kuvattava monipuolisesti ylevistä tunteista ja filosofisista visioista aina arjen konflikteihin tai syyhyyn asti.¹⁹ Auerbachin luettelo todellisuuden alueista Danten runoelmassa koskee ihmisen maailmaa:

[S]e on myös todellisuutta jäljentävä taideteos, jossa esiintyvät kaikki mahdolliset todellisuuden alueet: menneisyys ja nykyhetki, ylevä suuruus ja halveksuttava alhaisuus, historia ja taru, tragiikka ja komiikka, ihminen ja maisema. (M, 208.)

Todellisuuden alueiden sensuroimaton esittäminen ja kielen rekistereiden monipuolinen yhdistäminen liittyvät toisiinsa. Danten arvoa lisää kansankielen voimavarojen sumeilematon käyttö, vaikka edelleen on kysymys korkeasta tyylistä – se dominoi mutta ei rajoita. Kuitenkin Auerbach toisella tavoin palauttaa kunniaan antiikin tyylijakoa perustelleen kielellisen ilmaisun ja kuvatun asian yhteensovittamisen.

Auerbach kiinnittää huomiota kykyyn vaihdella sävyä sisällön mukaan: ”kulloisenkin kohtauksen sävy on omanlaisensa, erottuu taustastaan ja vaikuttaa toisiin kohtauksiin.” Vertailussa teoksiin, joissa kerrottu ei heijastu kerrontaan eli joissa ”[m]itä dramaattisimpiakin tapahtumakäänteitä saatettiin kuvailla kovin jähmeästi ja seikkaperäisesti” (M, 199), Dante esitetään ylivoimaisena tyylin mestarina. Olennaista kuvauksen voiman kannalta on antiteettinen yhdistely, jossa kohtaukset eivät vain seuraa toisiaan parataktisesti (rinnasteisesti).²⁰ Auerbach käyttää ilmaisua ”elävä vasta-

kohta”, ja kuvauksesta voidaan päätellä, että sensitiivisyys elämän moninaisuudelle ja sävyjen vaihtelu kuvatun elämän mukaan tuottaa realismin voiman Dantella. Kysymys on psykologisesti ja moraalisesti koskettavasta, vahvoja tunteita herättävästä sisällöstä ja sisällön vaihtelun välittävästä kerronnasta, joka on vastakkainen kronikkatyyliselle kerronnalle. Kertojan ääni on eläytyvä, aidosti ”mimeettinen”, ja affektiivinen sitoutuminen kerrottuun välittyy lukijalle.

Auerbach on muualla *Mimesiksessä* korostanut yksityiskohtaisen kuvailun merkitystä, mutta nyt on kysymys siitä, että kuvauksen on mukauduttava kuvattavaan uudella tavalla.²¹ Dramaattista ei voi kuvata lavertelemalla. Nykyteorian valossa voi sanoa, että *kokemuksellisuus* on Auerbachille arvo.²² Realismin äänenlausumattomaksi kriteeriksi asetetaan tässä samalla voimakkaan tunnevaikutuksen tuottaminen.

Kokemuksellisessa ei ole kysymys vain havainnollisuudesta, vaan affektiivisuudesta, joka kytkeytyy havainnollisuuteen.²³ Saadakseen aikaan vastaavan reaktion kirjallisuuden jäljittelevän toiminnan pitää edesauttaa lukijakin ikään kuin kokemaan itse: pitää kertoa niin, että lukija voi kuvitella kerrotun. Parhaiten se onnistuu, kun havainnollisuus yhdistyy tunteiden aktivoitumiseen, sillä vain tuntevana ihminen kiinnostuu ja kiinnittyy näkemäänsä ja kuulemaansa.²⁴

Se, että kuvauksessa ”syntyy lähes kipeän koskettava ja havainnollinen kuva” (M, 219) on lukijassa syntyvien empaattisten eli peilaavien vaikutusten ja niiden kautta muotoutuvien tunnekokemusten lähde. Auerbachin teoksessa tyylien sekoituksen arvo on paljastaa arjen traagisuus: realistinen tyyli laji murtautuu antiikin ja klassismin asettamista kahleista kuvaamalla tavallisia kärsiviä ihmisiä arkisessa elämässään vakavasti. Jo Aristoteles näki traagisen nimenomaan tunteita herättävänä: yleisössä heräävän pelon ja säälin kautta syntyy tragedian katarttinen vaikutus.²⁵ *Mimesiksessä* realismin traaginen viritys kuvastaa ihmiselämän perustaa mutta samalla ihmisen arvoa: se on osa humanistista ideologiaa ja tuo realismin kriteeriksi myös affektiivisuuden.

3. Retkeilyä maanpäällisessä helvetissä

Otettiin ylhäällä tauko, myslipatukka ja vettä. Maisemat olivat melkoiset, mutta muutama minuutti sai riittää. Kahdeksan kilometrin legi oli taimattu kahdeksaan tuntiin. Jo sekin kertoi ettei auttanut istua haaveilemaan. (Jyrki; *Linnunaivot*, 134; tästä eteenpäin LA.)

Johanna Sinisalonen romaani *Linnunaivot* (2008) valaisee mielenkiintoisella tavalla realismin ja fantasian suhdetta, ja sen tarkasteleminen Auerbachin kriteerien valossa tuo etualalle myös kuvaustyylien ja teoksen ideologian suhteen. Kun keskitytään teoksen päätarinaan (lukuissa 5 ja 6 katsotaan, mitä muuta teoksen rakenne käsittää) arkipäiväiset henkilökertajat hallitsevat lukijan pääsyä tarinamaailmaan. Kerronta nojaa näkökulmatekniikkaan: vuoron perään äänen saavat naispäähenkilö Heidi ja miespäähenkilö

Jyrki. Heitä kuvataan vaellusretkillä Uudessa-Seelannissa ja Australiassa, ja molempien arkinen perspektiivi ja arkinen kielenkäyttö rajaavat kerronnan realismiin piiriin.²⁶ Kolmantena näkökulmahenkilönä on Heidin veli, jonka elämä pyörii roskaruoan, makoilun ja yhä vakavammaksi käyvän ”arkipäivän terrorin” ympärillä: autojen naarmuttamisesta edetään sammuneen humalaisen polttamiseen. Aluksi lukijan on vaikea sijoittaa tämän Jessen kuvauksia edesottamuksistaan muuhun tarinaan, mutta tämän ”linnunaivoisuuden” version merkitys avautuu teoksen loppupuolella.

Päähuomion kerronnassa saa vaellusretkien extreme-arjen inhorealisticuus ja kertojahahmojen ankean realistinen parisuhde. Todellisuuskuva jää kapeaksi, koska henkilö/kertohahmojen ajatusmaailmat ja havainnot ovat rajoittuneet. Tietyllä tavalla teoksen juoni muistuttaa TV:n selviytymiskilpailuja, ja etenkin Heidille kysymys on testistä, johon hän alistuu valitsemansa miehen tähden. Maanisesti ”koskematonta” luontoa himoitseva ja sen avulla omia rajojaan koetteleva tai ehkä pikemminkin omaa vallanhimoaan tyydyttävä Jyrki kohdistaa sadistisia piirteitä saavan vallanhalunsa myös naiseen. Jyrkin kerrontavuoroissa Heidi on ”se”; tutkittava kohde ja esine, jonka suoriutumista epäillään. Vihdoin räähkin keskellä (”Se oli helvetinmoista menoa”) tunnustetaan ajatuksissa: ”Eikä se inahnutkaan” (LA, 134). Valtasuhteessa se joka on tunnustanut riippuvuutensa (Heidi on lähtenyt vaellukselle pitääkseen kiinni suhteesta) on vailla valtaa. Jyrkin puheenvuoroissa ei juuri tunne-elämää pohdita, mutta loppupuolella esitetään miete: ”Ensi kertaa ymmärrän miten tärkeäksi se on minulle tullut. Ja miten ja miksi olen tuonut sen tänne, pimeyden sydämeen” (LA, 325). Edelleen kuitenkin kiintymyksen kohde on ”se” eikä Heidi! Eikä lukija välttämättä ymmärrä Jyrkiä vieläkään. Vaikutet tunteet pidetään sitä paitsi edelleen salassa vaelluskumppanilta. Lukijan ei edellytetä tuntevan empatiaa henkilöitä kohtaan, vaikka lukija peilaa koettelemuksiin ja suoriutumiseen liittyviä tunteita. Iljettävät hyönteiset, muta, kuumuus ynnä muut piinat havainnollistetaan kerronnassa tehokkaasti.

Henkilöitä kuvataan ”kursilematta arkisessa, realistisessa elinympäristössään” siinä missä Dantenkin kuvauksissa, mutta kirjaimellisemmin, sillä Sinisalon kuvaamat erämaat ovat todellisesta maailmasta, vaikka vertautuminen Danten (ja Danten kuvittajan Gustave Dorén) Helvetin maisemiin alkaa sävyttää kuvausta Tasmaniasta. Auerbachin ajatusta tuskin voi tulkita väitteeksi Danten Helvetistä ”arkis-realistisena elinympäristönä” kadotetuille sieluille, mutta Sinisalo keskittyy nykyaikaisen ”maallisen vaelluksen” arjen helvetillisiin ja piinallisiin aspekteihin. Seikkailu on banalisoitu: maisemien upeus ja kaikki romanttiset, runolliset tai muuten positiiviset aspektit, joita vaeltaminen luonnossa ja eksoottisessa ympäristössä voisi merkitä, himmenevät olemattomiin. Vaellus on pelkkää suorittamista ja selviytymistä. *Linnunaivojen* kerronta pyörii kyllästymiseen asti ruumiin eritteiden ja tarpeiden ympärillä ja mudassa rämmitään kuten Danten Helvetin joissakin piireissä, mutta samalla aivan arkisen fyysisesti. Groteskit tai vasten-

mieliset yksityiskohdat korostuvat: kun Dante puhuu syyhystä, Sinisalo aloittaa hikisistä haisevista miehistä ja etenee kaikkien muidenkin eritteiden ja vaelluksilla ongelmaksi muuttuvien jätteiden kautta karpäsiä kuhisevaan käytettyyn tamponiin.

Reaaliaika ja historia, jota eletään 2000-luvulla, on Sinisalon tekstissä alati läsnä oleva tausta – paljon vahvemmin kuin Dantella. Ajankohtainen todellisuus ekokatastrofin uhan ja planeetan tilan kuvausten muodossa suorastaan rytmittää päähenkilöiden vaellusta. Myös kouriintuntuvasti eletään nykyaikaa: kaikki tavaramaailman, roskaantumisen ja eläinten häiriintymisen kuvaukset luovat linkkejä ajankohtaisiin ongelmiin.

Kieli on sekoittunut eikä tyylijakoa tietenkään vanhassa retorisessa mielessä noudateta, mutta teksti tuottaa satiirisen kuvan nykykielestä: henkilöhahmojen kieli jäljittelee nykyajan ”taviksia”. Kieli ei kuitenkaan yksilöi. Edes Jessen osuus kerronnasta ei niinkään kuvaa yksilöä kuin tietynlaista nuorisotyyppiä. Heidn ja erityisesti Jyrkin kerronnan kautta esitetään suomen kielen muuttuminen englantilaisia teknisiä termejä viliseväksi viidakoksi, mutta ajoittain rekisteriä kohotetaan ja sanastoon hiipii uusia muodosteita. Vaelluksen mutkikkaita paikannimiä sirotellaan tekstiin kuin mantroja. Tavallaan ne edustavat realistiseen kerrontaan tyyppillisesti kuuluvaa todellisten paikannimien käyttämistä. Kirjan sisäkansiin painettu kartta Tasmanian vaellusreitistä vielä lisää tätä toden vaikutelmaa. Lukemattomien lukijalle tuntemattomien paikannimien hokeminen luo silti lopulta vaikutelman toisaalta vieraasta ja käsittämättömästä ja toisaalta saman toistumisesta.

Näkökulmien vaihtelusta huolimatta ei korosteta eroa, niin että ”kulloisenkin kohtausten sävy olisi omanlaisensa”. Dramaattista vastakohtaa ei synny, vaikka miehen ja naisen vuorottelevat näkökulmat artikuloivat jossain määrin sukupuolten välisiä eroja ja muutoksia tunteissa. Heidn kokemus johtaa kohti kasvavaa sivilisaation kaipuuta, luonnonvoimien kammoa ja skepsistä suhteessa Jyrkiin, joka samaan aikaan tuntee suurempaa kiintymystä häntä kohtaan. Jyrki on kuitenkin jumiutunut suorittamiseen ja etsimään jotain ”koskematonta”, jota ei voi saavuttaa ja joka muistuttaa yhä enemmän pakkomielleltä. Silti lukijaan päin henkilöiden välinen ero kalpenee verrattuna heidän samanlaisuuteensa nykyajan kasvatteina.

Vaikka kysymyksessä on ”todellisuutta jäljentävä taideteos” siinä mielessä kuin Auerbach tämän ymmärtää, siinä eivät esiinny ”kaikki mahdolliset todellisuuden alueet” eikä maallisen ihmishahmon kuvaus tuota ”kipeän koskettavaa ja havainnollista kuvaa”, koska tunteet ja draama puuttuvat kerronnasta. Teoksessa ei herätetä ”sympatiaa” henkilöhahmoja tai ihmistä kohtaan ylipäänsä. Henkilöt eivät ole kärsiviä tai kun kärsivät ovat itse aiheuttaneet tilansa. He ovat niitä Helvetin asukkeja, joista Auerbach vaikenee: niitä, joille Infernossa vaeltavalta runoilijajahmolta ei heru sympatiaa. He eivät tunne myötätuntoa toisia ihmisiä kohtaan, ja heidän omituinen keskinäinen tunnesuhteensa kylmää lukijaa. Ero naisen ja miehen välillä säilyy silti: erityisesti mies

edustaa tunnekyllmyyttä ja länsimaisen kulttuurin piittaamattomuutta ja uuskolonialistista riistoa, johon liitetään valheellista idealismia.

Elämän rikkaus ja monivivahteinen draama, joiden kuvaajana Auerbach näkee Danten ja parhaat 1800-luvun realistit, ei ole *Linnunaivojen* johtoajatus. Eikä kysymys ole sensuurista tai tyyliä koskevasta, ennalta omaksutuista rajoituksista. Monenlaista kuvataan, mutta monimuotoisuuden ja vaihtelun sijaan syntyy vaikutelma kaiken latis-tumisesta samaksi: koko sivilisaatio on kuin yhtä kaatopaikkaa, joka levittäytyy luonnon joka kolkkaan. Jesse kuvataan nykykulttuurin roskatuotteena; vaeltajat pikemminkin sen normituotteina. Mutta ero on suhteellinen.

Sensitiivisyys elämän moninaisuudelle tai sävyjen vaihtelu ei ole Sinisalon kerronnan päämäärä, sen enempiä kuin psykologinen koskettavuuskaan. Ainakaan myönteisiä tunteita ei lukijassa henkilöahmoja kohtaan herätetä vaan päinvastoin vaelluksen kronikka kyseenalaistaa heidät ja heidän kauttaan ihmiskunnan. Kuvauksen ”jähmeys” ei ole taidon vaan tahdon puutetta. Sinisalon romaanin realismi edustaakin eräänlaista ”posthumanistista” eetosta siinä missä Auerbach humanismia: ihmiset, joiden näkökulma ja ajatusmaailma hallitsevat kerrontaa, ovat kiinni arkisissa, pikkumaisissa tai vähäpätöisissä mietteissä. He eivät luo positiivista kontrastia Jessen vastenmieliselle hahmolle. Ihminen kuvataan kaikkea muuta kuin sympaattiseksi lajiksi. Mikään ei voisi olla kauempana *Linnunaivojen* maailmasta kuin Auerbachin idealisoiva kuvaus Danten realismista: ”Tuloksena on kaiken muun voittava välitön elämän tuntu, sekä moninaisena avautuva että tunteita syvästi koskettava ihmisen kuva” (M, 221).

Olellainen ero on paitsi ideologiassa ja ihmiskuvassa, myös lopulta siinä, että Sinisalo ei kirjoita realismin lajityypissä – sitä ei tosin tee Dantekaan, mutta Auerbach lukee Dantea humanistisen realismin ideansa valossa. Sinisalon romaanissa romaanin näköjään realistiseen maailmaan tuodaan lopulta avoimesti yliluonnollinen elementti. Se selittää omalla tavallaan myös ne oudot tapahtumat, joita on aiemmin kuvattu ikään kuin pelkkinä arkielämän mysteereinä.

4. Fantasiaa sittenkin

Linnunaivojen nimi viittaa yhdellä tasolla henkilöahmojen tai nykyihmisten tyhmyyteen. Romaanin miespäähenkilön lempipuheenaiheita on, kuinka sivistys ja ihmiset turmelevat kaiken ja ”saastuttavat” pelkällä läsnäolollaan viimeisetkin koskemattomat keitaat, mutta hän itse etsii tuota koskemattontta ja puhdasta, ikään kuin vain ”muut” saastuttaisivat. Heidi, jolle Jyrki pitää saarvojaan ja jota alistetaan tiukkaan vaelluskuriin ja syytetään jokaisesta laiminlyönnistä, alkaa Tasmaniassa oman roskaamiskapinansa – oman tilan ottamisen, joka ei sekään pysy järjen rajoissa. Linnun aivoista on kuitenkin kysymys muissakin merkityksissä.

Romaanissa kiinnitetään huomio lentokyvottomään lintuun, keaan, jonka vaeltajat kohtaavat Uudessa-Seelannissa. Koska kuvaus aiemmasta vaelluksesta lomittuu Tasmanian vaelluksen kanssa, tämä vuoristopapukaija kohdataan romaanissa ikään kuin takautuvasti, mutta samalla niin, että se saadaan kytketyksi Tasmaniaan (missä keoja ei esiinny). Lintu esitetään ”turmeltuneeksi”, kun puistonvartija kieltää Heidiä ruokkimasta sitä: ”Kun ne saavat turisteilta liikaa jalostettuja hiilihydraatteja, ne eivät enää jaksakaan nähdä vaivaa ruokansa eteen. Ja sitten ne kehittävät sijaistoimintoja.” (LA, 107.) Ne kuvataan myös ”fiksuiksi ja ilkeiksi”.

Romaanin ensimmäisiin outouttaviin mutta realismin säilyttäviin kuvauksiin kuuluu Uuteen-Seelantiin sijoittuva kohta, jossa Heidi samastuu keaan. Hän kostaa huonosti käyttäytyvälle polttariporukalle heidän häiriköintinsä levittelemällä heidän tavaroitaan pitkin retkeilymajan pihaa:

Nyt minulla oli nokka.
Minulla oli kynnet.
Pörhistin höyheniäni yötulessa ja yläniityn kalpeankultaisessa kuutamossa.
(LA, 153.)

Tämän jälkeen kea esitellään romaanissa dokumentoiden siteeraamalla (tai muka siteeraamalla) artikkelia, jossa korostetaan linnun ihmisiin vertautuvaa sopeutumiskykyä, kekseliäisyyttä ja opportunistia. Linnusta luodaan jutussa ensin kuva ”selviytymisen mestarina” (LA, 155–156), mutta useampaan kohtaan sirotellun artikkelin sata sivua myöhemmin siteeratusta jaksosta se kuvataan vahinkolintuna. Linnun ”sijaistoiminnot” käsittävät autojen turmelun ja käytöstä selitetään ”fasilitaationa”: ”Jotkut teoreetikot pitivät tätä käytöstä tietynlaisena sosiaalisena fasilitaationa, mikä opettaa nuoria yksilöitä koko ajan oppimaan uutta ja sopeuttamaan käytöstään muuttuviin olosuhteisiin.” (LA, 266.) Samalla kea rinnastetaan Jesseen, autojen turmelijaan ja kaikenlaisen ilkeivallan elämäntehtäväkseen ottaneeseen joutomieheen. Viimein kea esitetään (lampaiden tappajana (LA, 311–313).

Romaanin lopussa kean fantastinen mutaatio samastuu demoniseen lintuun, joka sytyttää Jyrkiltä varastamallaan sytyttimellä maastopalon. Jesse kumppaneineen kuvataan samaan aikaan samanlaisen sytyttimen kanssa aikeissa polttaa sammunut juoppo. Näin romaani lopullisesti tuo nykyarkiseen maailmaansa yliluonnollisen ja samalla romaanin allegorisia ulottuvuuksia syventävän rakenteen. Lajityyppi luo myös perspektiivin, jossa auerbachlaisittain ymmärretyyn realismiin puutteet, kuten psykologian ohuus, miljöökuvauksen latteus ja tapahtumarakenteen toisteisuus ja koskettavuuden kaihtaminen, palvelevat ekokriittisen ja posthumanistisen merkitysalueen rakentumista.

Sinialon tuotannon yhteydessä voi puhua maagisesta realismista, reaalfantasiasta tai uskummasta, joille on tyypillistä horjuttaa fantasian ja realismin perinteisiä jakolinjoja.²⁷ Fantasiana *Linnunaivot* sijoittuu joka tapauksessa yhteiskunta- ja ekokriitti-

sessä nykyfantasiassa suosittuun alalajiin, jossa erillistä fantasiamaailmaa ei luoda, vaan uhkaava ihmeellinen tai yliluonnollinen tuodaan pikku hiljaa osaksi ensisijaista maailmaa, joka on toden kaltainen.²⁸ Liika realismi toissijaisissa fantasian maailmoissa saattaa olla lajityyppiä koskeva ongelma, jos uskomme Brooke-Rosen analyysia *Sormusten herrasta*. Toisaalta yksittäinenkin ontologinen fantasiaelementti realistisessa teoksessa rikkoo lajityypin. Sinisalon teoksessa kuitenkin päätarinaa täydentävät rakenteet luovat kokonaisuuden, johon päätarinan poikkeama sopii.

Selvää on, että kean muuttuminen personoitua pahaa edustavaksi myyttiseksi hahmoksi rikkoo realismin kehyksen. Se riittää lajityypin muutokseen. (Jätän huomiotta ne metafiktiiviset viitteet, joita kean kuvaus sisältää ja jotka johtaisivat ehkä syvempään ambivalenssiin teoksen tulkinnassa.) Vaikka yksittäinen yliluonnollinen tapahtuma aidossa realismissa olisi tyylirikko, se on *Linnunaivoissa* tosin yllättävä käänne, mutta pohjustettu ja jälkikäteen motivoitu, sekä kaiken lisäksi kokonaisuuden rakentumisen kannalta ratkaiseva pala. Sinisalon romaanissa fantasiajakso on puolihuomaamatta ennakoitu (tässä tulee oikeastaan kuvaan mukaan eräänlainen *figuura*, mutta ei realismiin sidoksissa oleva).²⁹ Kun se esitetään, se aktivoi lukijan muistamaan ne oudot jaksot ja kuvaukset, joita hän ei täysin ole voinut sijoittaa realistiselle jatkumolle. Se valaisee uudelleen kaiken aiemmin kerrotun, aktivoi yhteyden Heidin ja demonisen, luontoa edustavan linnun välille mutta myös Jessen ja kean välille. Se yhdistyy Jyrkin saarnoihin ihmisten piittaamattomuudesta, mutta osoittaa myös Jyrkin olevan osa samaa ihmiskuntaa tuhon tiellä: hänen syyttimellään kea syyttää tuhoisan palon.

Kerrotun uudelleenkytkennät johtavat samalla allegorisuuden tielle. Toisilleen henkisesti etäisinä pysyvien kertojien vaelluksesta rakentuu arkisen inhorealismien ylittävä ja sivuuttava toinen kertomus. Siinä merkityspeliin osallistuvat myös Sinisalon romaanin intertekstit.

5. Linnunaivojen allegorisuus

Näin ihminen toimii. Ihminen toimii juuri näin. Tietää mitä taivaanrannan takana on, mutta suunta on pidettävä koska se on jäänyt päälle, koska se on päätetty, suunnan vaihtaminen tai takaisin kääntyminen on periksi antamisen merkki, kaikesta tähän asti saavutetusta luopumista.

Sitä mennään ja vauhdilla vaikka hyvin tiedetään mitä on edessä. (LA, 323–324.)

He olivat valloittajia, ja valloittamiseen tarvitaan vain raakaa voimaa – turha kerskailla kenenkään jolla sitä on, sillä voima on pelkkä sattuma joka johtuu toisten heikkoudesta. (*Pimeyden sydän*, 12; LA, 17.)

Linnunaivot ei ole lajityypillinen allegoria, vaikka sillä on allegorinen ulottuvuutensa. Realistisetkin romaanit tuottavat usein yleisen vision elämästä ja yhteiskunnasta ja siinä kamppailevista voimista, koska henkilöhahmot edustavat näitä voimia ja koska kuvatut

tapahtumat edustavat (usein *pars pro toto* -periaatteen mukaan) yhteiskuntaa tai elämää universaalisti. Sinisalon romaanin henkilöt kuvastavat nyky-yhteiskuntaa, ovat tyypejä enemmän kuin yksilöitä, ja näihin tyyppeihin kohdistuu romaanin kriittinen valaistus. Tässä on jo ero tyyppillisiin realismiin hahmoihin, joiden yksilöllisyys ja elämänkohtaloiden koskettavuus taataan kerronnan tuottaman havainnollisuuden ja tunnevaikutusten avulla. Kerrotut tapahtumat ja henkilöahmot pysyvät reaali maailmassa mahdollisen rajoissa ja havainnollistavat koskettavasti yksilöiden arjen, mutta kertojan metaforinen apparaatti tuottaa projektioon tarvittavan käsitealueen,³⁰ jossa kuvattu konkreettinen rinnastuu johonkin abstraktiin ja yhteiskunnalliseen. Sinisalon romaanissa sen sijaan kuvattu konkretia johtaa yleiseen minimoimalla affektiivisuuden ja hahmojen yksilöllisyyden. Lisäksi siinä on rakenne-elementti, joka on tyyppinen allegorioissa.

Toistaiseksi en ole hiiskunut mitään tästä olennaisesta rakennepiirteestä: Sinisalon romaanin läpi kulkee viittausten ja sitaattien verkosto, joka rinnastaa Heidin ja Jyrkin Tasmanian vaelluksen (ja koko vaellusprojektin) Joseph Conradin romaaniin *Pimeyden sydän*.³¹ Sitaatit romaanin suomennoksesta esitetään toisaalta välikappaleina kerrontavuorojen lomassa, toisaalta Heidin kerrontajaksoissa. Heidi kommentoi tapahtumia Conrad-sitaatein ja myös puhuttelee tekijää ”[v]oi Joseph, Joseph!” (LA, 50). Romaanin allegorisuus rakentuu avoimesti ja merkittävästi Conrad-analogioiden varaan. Se myös päättyy Conrad-sitaattiin, joka ikään kuin kertoo kaiken merkityksettömyydestä luonnon näkökulmasta: ”Luonnon kasvoilla ei näkynyt jälkeäkään siitä kaikesta, mitä minulle oli kerrottu tästä merkillisestä tarinasta [– –]” (LA, 331).

Yliluonnollinen mutantti-kea on allegorialle luonteenomainen demoninen hahmo ja tulkintaa vaativa tunnuskuva.³² Kean ”kertoma” jakso myös osoittaa kytkennän Jessen ja kean välillä. Se on romaanin viimeinen kursiiivilla painettu kerrontajakso ja ainoa poikkeama kaavasta, jonka mukaan kursiiivijaksot ovat Jessen kerrontaa. Edellinen kursiiivijakso kertoo seinänvierustalle nukahtaneen juopon polttamisaikeesta. Kuvaus loppuu siihen, että Jesse vetää taskustaan syyttimen, ”*pienen sileän oranssin*” (LA, 317). Demonisen linnun jaksossa viitataan samanlaiseen syyttimeen, jollainen Jyrkin rinkasta on kadonnut: ”*Se oli vielä hetki sitten näissä kynsissä, auringonlaskun värinen, pieni ja sileä, ja katsokaa nyt.*” (LA, 329.) Demoninen lintu, joka lentää syyttämänsä maastopalon yläpuolella, todistaa kuitenkin, että romaanin vaeltajat poimitaan helikopteriin ja palautetaan sivilisaation yhteyteen viime hetkessä, vaikka ”[t]ulta on joka puolella, kuumaa puhdistavaa tulta, mustaa hedelmällistä nokea” (LA, 329). Traagista kohtaloa ei päähenkilöille suoda.

Kaiken kaikkiaan demonisen linnun identiteetti jää häilyväksi. Sen kuvataan halunneen tätä symbolista maailmanloppua: ”*Sydän lyö, se lyö halkeamaisillaan, sillä juuri tätä halusin.*” Toisaalta on kuin kysymyksessä olisi vain uni: ”*Hetken tuntuu kuin näkisin unta ja olisin heräämisilläni, mutta karistan sen mielestäni, sillä tämä on hyvä.*” Viime-

nen lause on alluusio luomiskertomukseen. Luomiskertomuksen sijaan ollaan kuitenkin hävityskertomuksen keskellä. Demoni näkee hävityksen puhdistavana ja hedelmällisenä ja katselee tyytyväisenä lopputulosta: ”*Teen laiskan kaarroksen kuuman pyörteen nosteessa ja tarkastelen maailmaan jättämäni jälkeä.*” (LA, 329.) Viimeinen Conrad-sitaatti kommentoi tätä uskoa jälkeen: jälkeä ei jää. Demonilinnun ”laiska” liike ja ajatus jäljestä viittaavat Jessen olemukseen ja puheenvuoroihin, joissa tämä mainitsee, että töhrijät ”*vain jättää jäljen maailmaan*” (LA, 139). Roskaruokaa syövä lintumutantti ja ihmis-
mutantti asetetaan analogisiksi.

6. Yhteenveto

Vaikka Sinisalon *Linnunaivojen* fantasiaa ja allegorisuutta on käsitelty edellä vain varsin suurpiirteisesti, näkyviin on tullut artikkelini pääkysymyksen kannalta keskeinen asia: fantasiassa voidaan toteuttaa kuvauksia, jotka ovat tyyllilajiltaan hyvinkin realistisia. Irrotettuina teoksen kokonaisuudesta ne usein eivät edes vihjaa teoksen muihin tasoihin. Silti fantasiaa ei voi rakentaa pelkästään tämän tason kuvausten varaan, vaan jokin systemaattinen keino, jolla fantasia ja allegoria tuodaan tekstiin, on tarpeen. Sinisalo tarvitsee *Pimeyden sydäntä* ja ”Helvettiä” allegoriaansa, ja päätarinan allegoriaa tukeva fantasia vaatii arjen keskelle sijoitettuja outouksia, jotta paholais-kea voi lentää. Danten teos toimii toisin päin eli lihallistaa allegoriaa, ja Auerbachin Dante on 1800-luvun realismin silmälasein varustetun humanistin luomus, mutta osoittaa tien, jonka kautta filosofinen ja teologinen ajattelu muuttuu koskettavaksi kokemuksellisuudeksi eli kirjallisuudeksi. Sinisalon romaani puolestaan kertoo nykykirjallisuuden ideologisista ehdoista: todellisuuden kuvaus muuttuu armottomaksi kritiikiksi ja satiiriksi nykyisestä maailmanmenosta, kun usko länsimaiseen ihmiseen tai ihmiseen lajina horjuu. Se myös osoittaa, monen kaltaisensa tekstin tavoin, että tietynlaista todellisuutta on kuvattava fantasian ja allegorian keinoin – että realismi ei riitä. Todellisuuden kuvauksessakin tyyllilajit ja lajityypit kietoutuvat toisiinsa. Niiden moninaisten suhteiden selventämiseen tarvitaan samalla näitä käsitteellisiä erottelujä.

Viitteet

¹ Ideana on eräänlaisten ”dialektisten kuvien” metodi; inspiraation lähteenä on Walter Benjamin, vaikka en väitä seuraavani häntä millään ortodoksisella tavalla. Ks. Jennings 1987.

² Pasi Ilmari Jääskeläisen keksimä termi viittaa arkirealismiin maagisia ja yliluonnollisia aineksia tuovaan fantasian tyyppiin, kuten sen sukulaistermi ”maaginen realismi”. Ks. viite 27 tässä artikkelissa.

³ Auerbach itse näki 1800-luvun realismin lähtökohtanaan (voisi ehkä sanoa, että se oli hänen tulkintahorisonttinsa), mutta olennaista on myös se, että tarkastelusta suljetaan antiikin koominen realismi, joka perustui tiukkaan laji- ja tyylijakoon (tyyli tässä ymmärrettynä rekisteriksi retoriikan traditiossa). Ks. Combe 2009, 196–198 ja Miller 2012. Realismin

historialliset tyyli rakentuvat siis rekistereiksi ymmärrettyjen tyylien rikkomisista, transgressioista.

⁴ Terminologia ei ole vakiintunutta, mutta erottelu *tyylilajin (mode)* ja *lajityypin* välillä, jota tässä artikkelissa käytän, on tarkoitettu erottamaan toisistaan teoksen kokonaisuuden tasolla tapahtuvan tarkastelun (lajityypit) ja teosten sisällä mahdollisen ja tavanomaisen vaihtelun ja sekoittumisen (tyylilajit). Olen itsekin käyttänyt termiä *tyylilaji* myös lajityyppiä kattamaan (Lyytikäinen 2013), mutta nyt siis viittaan tyylilajilla siihen, miten realismia ilmenee fantasian lajityyppiä edustavassa teoksessa, allegoriaa fantasiassa tai päinvastoin jne.

⁵ Scifi, joka Brooke-Rosen luokittelussa (ja fantasian laaja-alaisten määritysten mukaan, joita artikkelissani seuraan) on yksi fantasian laji, omaksui hänen mukaansa täysin realistisen romaanin tekniikat (Brooke-Rose 1981, 81–82). Toisaalta Brooke-Rose soveltaa Philippe Hamonin (1982) erottelemien realismin piirteiden listaa käydessään läpi Tolkienin *Tarun Sormusten herrasta* (eli nykyaikaisen fantasian ”perustavan mallin”; Mathews 2002, 54). Sen suhteen hänen johtopäätöksensä on, että liika realismin keinojen käyttö siinä tarvelee fantasian. (Brooke-Rose 1981, 239–255.)

⁶ Tyyllilajit identifioidaan lajiteoriassa (Alastair Fowler 1997) lajityypeistä käsin, niin että ne ovat ”adjektiivisia” suhteessa subjekti-sanaan (lajityyppiin, josta käsin ne nimetään). Fowler erottelee esimerkiksi tragedian ja traagisen, komedian ja koomisen. Lajityypeistä ja tyyllilajista voidaan puhua myös fantasian vs. fantastisen ja allegorian vs. allegorisen kohdalla, vaikka tyyllilajeina fantastinen tai allegorinen eivät ole vakiintuneita käsitteitä siinä mielessä, että niille yleensä annettaisiin selvät kriteerit tai että niitä käytettäisiin yksiselitteisesti. Realismin suhteen kieli ei puolestaan oikein käänny ilmaisemaan tätä eroa, vaikka kriteereitä on esitetty: on kai puhuttava realistisesta teoksesta ja realistisesta tyylistä.

⁷ Marie-Laure Ryanin (1991, 29) luokitteluperustetta, jonka mukaan diskurssit voidaan jakaa aktuaaliseen todellisuuteen fokuoiviin tai ”perifeerisiin” maailmoja kuvaaviin (joita Ryan nimittää ”maailmoja luoviksi), voi pitää myös fantasian teorian yleisenä lähtökohtana (ks. seuraava viite).

⁸ Esim. Brian Attebryn (1980, 2) määritys, johon mm. Sarah Mendlesohnkin (2008) nojaa, kiteyttää tämän: ”Any narrative which includes as a significant part of its make-up some violation of what the author clearly believes to be natural law – that is fantasy.” W. R. Irwinin (1976, 4) alustava määritys on Attebryn lähtökohta.

⁹ Todorov (1970) esittää fantasiaa koskevan teoreettisen mallinsa akselina, jolle kummalliset, realismia horjuttavat tekstit asettuvat: lähtökohtana on epäröinti, ja epäröinnin tilaan jäävät tekstit ovat akselin keskipiste (”puhdas fantasia”), luonnollisen selityksen tarinan loppuun mennessä saavat ”oudot” (*l'étrange*) tarinat toinen ääripää ja yliluonnollisiksi paljastuvat tai jo lähtökohtaisesti ”ihmeelliset” tekstit (kuten sadut) toinen ääripää. Brooke-Rose (1981, 82–84) toisaalta huomauttaa, että ajoittain Todorov puhuu fantastisesta ikään kuin koko akselilla, ts. inkluusiivisesti.

¹⁰ Richard Mathews (2002, 1) kuvaa yleisen laajan fantasiakäsityksen seuraavasti: ”most critics agree it is a type of fiction that evokes wonder, mystery, or magic – a sense of possibility beyond the ordinary, material, rationally predictable world in which we live.”

¹¹ Prototyypisistä vs. binäärisistä kategorioista ks. Ben-Ze’ev 2000, 6–7, 11–12.

¹² Danten *Komedia* on prototyypinen allegoria, muttei prototyypinen fantasia, *Taru Sormusten herrasta* on nykyfantasian kannalta prototyypinen fantasia, muttei prototyypinen allegoria. Allegoriasta lajityyppinä ks. Lyytikäinen 2013, 18–47.

¹³ On ehkä tarpeen huomauttaa, että ”teoksen maailman konkretia kokonaisuutena” ei tarkoita yksityiskohtaista vastaavuutta eikä kaikkien tarinamaailman elementtien käännettävyyttä. Allegorian lajityypin rajauksista lisää ks. Lyytikäinen 2013, 30–47.

¹⁴ Mark Turner, joka kirjassaan *The Literary Mind* näkee allegoriat käsitealueita sekoittavina analogisina projektioina, kuvaa Danten *Infernoa* seuraavasti: ”Dante’s *Inferno* is an encyclopaedic display of *local blended spaces*, but additionally, at a higher level, it is *a single monumental synoptic blended space*.” (Turner 1996, 63.) Silloin sekoitetaan kohdealue, jossa päähenkilö oppii teologisen ja filosofisen kuvan maailmasta, ja lähdealue, joka on hänen konkreettinen vaelluksensa kuvitelluissa tuonpuoleisen piireissä. Kaikki konkreettisen maailman aspektit sekoittuvat abstraktin kohdealueen piirteisiin (mt. 64).

¹⁵ Erottelusta ks. Lyytikäinen 2013, 25–29. Allegoriatutkimuksessa ”allegoresiksen” eli allegorisen tulkinnan ja allegorian eli allegorioiksi kirjoitettujen teosten erottaminen on rutiininomaista. Allegoresis on tietysti täysin legitimiä ja kiinnostavaa ja voi tuoda esiin tekstin ”tiedostamattoman”, kaikki ne kulttuuriset yhteydet, joita tekstillä on, ja ne ideologiset olettamukset, joihin se nojaa mutta jotka eivät välttämättä ole tekijän tiedossakaan.

¹⁶ Kognitiiviset uuden ymmärtämisen ”kehyksemme” perustuvat kokemusmaailmaamme ja sen todellisuuteen. On myös esitetty kaikkien tekstien asettuvan akselille, jossa realistinen sekoittuu allegoriseen/fantastiseen. Ks. esim. Jane K. Brown (2007) ja Kathryn Humen (1984, 20) kahden impulssin (mimeettisen ja fantastisen) malli.

¹⁷ Auerbachin kirjoitus ”*Sacrae scripturae sermo humilis*” (Dante 1944) tuo esiin kytkennät. Ks. myös Combe 2009, 198–199.

¹⁸ Ks. Rossi 2007, 118–154. Nykytutkimus nojaa arjen käsitteen yhteiskunnalliseen tutkimukseen, mutta tässä tyydyn puhumaan arjesta väljänä jokapäiväisenä käsitteenä, joka saa hyvinkin erilaisia ilmentymiä kirjallisuudessa.

¹⁹ Auerbachin esimerkki Dantelta: ”ja anna vain raapia sen, jota syyhy vaivaa” (Dante, ”Paratiisi”, 17. laulun säe 129).

²⁰ Parataksis ei itsessään ole pahan alkujuuri (*Raamatun* parataksista Auerbach ihailee) eikä hypotaksis aina tuota aitoa realismia (antiikin liioiteltu tekstin organisointi tappaa havainnollisuuden), mutta tässä Auerbachin vertailukohtana on juuri kronikkatyöliien kömpelö rinnastamiskäytäntö. Ks. tästä Orlando 2009, 221–223.

²¹ Antiikin tyyliajon sopivuuden idea (*prepon*) merkitsi tyylin/rekisterin sovittamista aiheeseen, mutta samalla lajijakoa aiheiden mukaan. Auerbachin realismissa sovittamisen ihanne on sitä, että kaikkia rekistereitä hyödyntävä tyylilaji mukautuu rajattomasti kulloinkin käsiteltäviin aiheisiin, joita ei myöskään ole rajattu.

²² Käsitteen toi keskusteluun Monika Fludernik (1996, 12–13 ja 28–30).

²³ Hogan (2011, 46–47) katsoo, että tunteita synnyttävät sekä havainnot että aivojen havaintokeskuksia aktivoivat konkreettiset kuvitelmat. Kirjallisen kuvauksen kannalta tämä tarkoittaa, että sen pitää laukaista havainnollinen kuvittelu, jotta se voi vaikuttaa lukijoiden tunteisiin. Vain siis jos mukaan tulee havainnollisuus, affekti on mahdollinen. Nykyaikainen aivotutkimus (peilineuroniteoria) tukee tällaista ajatusta (ks. Iacoboni 2008): teoria itse asiassa antaa uutta pontta Aristoteleen *Runousopista* ammentavalle mimesis-ajattelulle.

²⁴ Ks. esim. Ben-Ze’ev 2000, 161–181 ja aivotutkimuksessa Antonio R. Damasio (esim. 1994, 63 ja 2010, 9).

²⁵ Aristoteles *Runousoppi* 1449b; 22–28. Ks. myös Halliwell 2012.

²⁶ Romaanin luvuissa on sekoitettu kronologiaa, niin että ajallisesti myöhäisin vaellus

Tasmaniassa on tavallaan päätarina ja siihen sekoitetaan (välillä lukijan tarkkaavaisuutta koetellen) kohtauksia aiemmilta vaelluksilta ja matkaan lähtöä edeltävältä ajalta, jolloin päähenkilöt tutustuvat toisiinsa.

²⁷ Laajasti ymmärtämäni fantasian eri tyyppien tai alalajien ja *Linnunaivojen* lajisukulaisten pohdinta ei mahdu tähän yhteyteen. Ks. ”uuskumman” käsitteestä esim. VanderMeer 2008, johdanto. Sikäli kuin se rajautuu ”outoon” eikä ”ihmeelliseen/fantastiseen”, se ei kuulu väljästi ymmärtämäni fantasian piiriin. ”Reaalifantasiasta” esitetyt määrittymiset kytkevät sen maagiseen realismiin. Sinisalo(kin) maagisen realismin edustajana tarkastelee esimerkiksi Niina Niskasen pro gradu -tutkielma 2007, jossa myös on puitu tämän fantasian alaisen lajityypin eri määrittymiä.

²⁸ Mendlesohnin (2008, 114–117) luokittelussa *Linnunaivot* on esimerkki fantasiasta, jossa reaali maailmaan tunkeutuu häiriötä aiheuttavia voimia, jotka aluksi pysyvät piilossa mutta joiden vaikutus eskaloituu, ja joissa ainakin lukija vakuuttuu häiriöiden ylikuonnollisuudesta.

²⁹ Vrt. Hamonin (2009, 205) tulkinta figuurasta koherenssin tekijänä (ks. s. 14 edellä).

³⁰ Ks. Fauconnier & Turner 2002.

³¹ Allegoria ja sille ominainen intertekstuaalisuus: ks. Lyytikäinen 2013; Quilligan 1979, 97–99.

³² Allegorian demonisuudesta Fletcher 1964, 25–69.

Lähteet

- Aristoteles 1997. *Retoriikka. Runousoppi*. Teokset IX. Suom. Päivi Myllykoski ja Paavo Hohti. Selitykset laatinut Juha Sihvola. Helsinki: Gaudeamus.
- Attebery, Brian 1980. *The Fantasy Tradition in American Literature: From Irving to Le Guin*. Bloomington: Indiana University Press.
- Auerbach, Erich 1992. *Mimesis. Todellisuuden kuvaus länsimaisessa kirjallisuudessa*. (*Mimesis: Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*, 1946.) Suom. Oili Suominen. Helsinki: SKS. (=M)
- Auerbach, Erich 1944. *Neue Dantestudien: Sacrae scripturae sermo humilis; Figura; Franz von Assisi in der Komödie*. Istanbul Yazilari; N:o 5. Istanbul.
- Auerbach, Erich 1929. *Dante als Dichter der irdischen Welt*. Berlin und Leipzig: Walter de Gruyter & Co.
- Ben-Ze'ev, Aaron 2000. *The Subtlety of Emotions*. Cambridge, Mass. & London: The MIT Press.
- Brooke-Rose, Christine 1981. *A Rhetoric of the Unreal: Studies in Narrative & Structure, Especially of the Fantastic*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Brown, Jane K. 2007. *The Persistence of Allegory: Drama and Neoclassicism from Shakespeare to Wagner*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Combe, Dominique 2009. Genres et styles chez Erich Auerbach. Paolo Tortonese (éd.), *Erich Auerbach: la littérature en perspective*. Paris: Presses Sorbonne Nouvelle, 191–202.

- Conrad, Joseph 1988. *Pimeyden sydän*. (*Heart of Darkness*, 1902). Suom. Kristiina Kivivuori. Helsinki: Otava.
- Damasio, Antonio R. 1994. *Descartes' Error: Emotion, Reason, and the Human Brain*. New York: G. P. Putnam's Sons.
- Damasio, Antonio R. 2010. *Self Comes to Mind: Constructing the Conscious Brain*. New York: Pantheon Books.
- Dante 1997 (1924). *Jumalainen näytelmä*. (*Divina Commedia*.) Suom. Eino Leino. Porvoo: WSOY.
- Fauconnier, Gilles & Turner, Mark 2002. *The Way We Think: Conceptual Blending and the Mind's Hidden Complexities*. New York: Basic Books.
- Fletcher, Angus 1964. *Allegory: The Theory of a Symbolic Mode*. Ithaca, New York: Cornell U. P.
- Fludernik, Monica 1996. *Towards a 'Natural' Narratology*. London & New York: Routledge.
- Fowler, Alastair 1997 (1982). *Kinds of Literature: An Introduction to the Theory of Genres and Modes*. Oxford: Clarendon Press.
- Halliwell, Stephen 2012. Aristotelian Mimesis between Theory and Practice. Saija Isomaa, Sari Kivistö, Pirjo Lyytikäinen, Sanna Nyqvist, Merja Polvinen & Riikka Rossi (eds.), *Rethinking Mimesis: Concepts and practices of Literary Representation*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 3–24.
- Hamon, Philippe 1982. Un discours contraint. Gérard Genette & Tzvetan Todorov (éd.), *Littérature et réalité*. Paris: Seuil, 119–181.
- Hamon, Philippe 2009. La question des critères. Paolo Tortonese (éd.), *Erich Auerbach: la littérature en perspective*. Paris: Presses Sorbonne Nouvelle, 203–210.
- Hogan, Patrick Holm 2011. *What Literature Teaches Us about Emotion*. New York: Cambridge University Press.
- Hume, Kathryn 1984. *Fantasy and Mimesis: Responses to Reality in Western Literature*. New York & London: Methuen.
- Iacoboni, Marco 2008. *Ihmisten peilaus: Kytkeytymisemme uusi tiede*. (*Mirroring People: The New Science of How We Connect with Others*, 2008.) Suom. Kimmo Pietiläinen. Helsinki: Terra Cognita.
- Irwin, W.R. 1976. *The Game of the Impossible: A Rhetoric of Fantasy*. Urbana, Chicago & London: University of Illinois Press.
- Jennings, Michael W. 1987. *Dialectical Images: Walter Benjamin's Theory of Literary Criticism*. Ithaca & London: Cornell University Press.
- Lyytikäinen, Pirjo 2013. *Leena Krohn ja allegorian kaupungit*. Helsinki: SKS.
- Mathews, Richard 2002. *Fantasy: The Liberation of Imagination*. New York & London: Routledge.

- Mendlesohn, Sarah 2008. *Rhetorics of Fantasy*. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press.
- Miller, David 2012. Auerbach's Purgatory: Dante, Ethics and Prepon. Saija Isomaa, Sari Kivistö, Pirjo Lyytikäinen, Sanna Nyqvist, Merja Polvinen & Riikka Rossi (eds.), *Rethinking Mimesis: Concepts and practices of Literary Representation*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 307–320.
- Niskanen, Niina 2007. ”Selkärankasi näyttää muuttuneen sellonjouseksi”: maagista realismia kotimaisessa kirjallisuudessa. Kotimaisen kirjallisuuden pro gradu -tutkielma (painamaton). Helsingin yliopisto.
- Orlando, Francesco 2009. Codes littéraires et référents chez Auerbach. Paolo Tortonese (éd.), *Erich Auerbach: la littérature en perspective*. Paris: Presses Sorbonne Nouvelle, 211–262.
- Quilligan, Maureen 1979. *The Language of Allegory: Defining the Genre*. Ithaca & London: Cornell University Press.
- Rossi, Riikka 2007. *Le Naturalisme finlandais. Une conception entropique du quotidien*. Helsinki: SKS.
- Ryan, Marie-Laure 1991. *Possible Worlds, Artificial Intelligence and Narrative Theory*. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press.
- Sinisalo, Johanna 2008. *Linnunaivot*. Helsinki: Teos. (=LA)
- Todorov, Tzvetan 1970. *Introduction à la littérature fantastique*. Paris: Seuil.
- Turner, Mark 1996. *The Literary Mind: Origins of Thought and Language*. New York & Oxford: Oxford University Press.
- VanderMeer, Ann & Jeff (eds.) 2008. *The New Weird*. San Fransisco: Tachyon Publications.

Maria Mäkelä

Kognitiivinen realismi, kömpelö ruumis ja kielen todellisuus Mikko Rimmisen *Pölkysä*

Mikko Rimmisen romaanin *Pölkky* (2007, jatkossa P) nimettömäksi jäävä antisankari on surkeasta olemuksestaan päätellen kokenut kovia, mutta sekä kertojalle että lukijalle hän jää mieheksi vailla menneisyyttä. Sen sijaan kertoja ja lukija saavat todistaa lähes 400 sivun ajan miehen ruumiillisia vaikeuksia ovien, kulkuvälineiden ja toisten ihmisten ahdistavassa maailmassa. Romaanin toistuva motiivi, juna jonka ääni kantautuu miehen kotipaikkaa toimittavaan Kaisaniemen puistoon, rinnastuu Rimmisen maanisesti etenevään ja ylenpalttiseen kerrontaan. Päähenkilön kömpelö ruumis on nimittäin molempien kanssa jatkuvassa epätahdissa: henkilön askeleet pyrkivät mukautumaan läheisen junan rytmikkääseen kolinaan siten että

[1] junan kiihdyttäessä muuttui hänen askelluksensa nopeasti ensin mielettömän näköiseksi ikään kuin organisoiduksi katkokävelyksi ja sitten jossellaiseksi perin juurin työlläntyneeksi ja mahdottomaksi, kouristuksenomaiseksi nytkähtelyksi että hänen oli viimein ilmeisesti pakko pysähtyä ja seistä sijoillaan, kunnes juna metronomimaisine äänituottamuksineen oli häipynyt näkyvistä ja kuuluvista. (P, 226.)

Seuraavassa analysoin kielen ja ruumiillisen todellisuuden suhdetta *Pölkysä* ja väitän, että tämä romaani, joka äkkiseltään lajityypiteltyinä on ennen kaikkea kokeileva ja metafiktiivinen, oikeastaan laajentaa ymmärrystämme realismista. Kotimaisessa kirjallisuuskeskustelussa realisteiksi on nimetty aivan toisenlaisia nykykirjailijoita kuin Rimminen. *Pölkyn* kertojan tunkeilevan metafiktiiviset kommentaarit ja kykenemättömyys saada psykologisen selittävää otetta nimettömäksi jäävästä päähenkilöstään muistuttavat enemmän ranskalaista uutta romaania kuin 1800-luvun suurten romaanien psykologista realismia. Toisaalta romaanin henkilökuvaus on täynnä auerbachilaista realistista eetosta, kun tavallinen ihminen, ”tuo niin surkea mutta läheiseksi muodostunut olento” (P, 377), nousee traagisen kuvauksen siivittämänä satunnaisesta tuttavuudesta romaanisankariksi. Lisäksi suomalaisista nykykirjailijoista juuri Rimminen jatkaa erityisesti Gustave Flaubertin luomaa realistista kuvausperitöntä: sekä Flaubert että Rimminen ovat kokemuksen ja havainnon kielellistämistä käsitteleviä realisteja, joiden taide ponnistaa banaalin arkipäiväisyyden kuvauksesta.¹

Rimminen on sitoutunut tuotannossaan myös *Madame Bovaryn* synnyttäneeseen projektiin ”kirjoittaa kirja ei-mistään”, romaani jonka aiheen mitättömyys onnistuisi avaamaan kielen todellisuutta. Perimmäinen bovariaaninen tragedia ei ole aviorikos

(jollaista melkein pääsemme todistamaan myös *Pölkkyssä*), vaan kuilu kokemuksen ja merkityksen välillä (ks. Culler 1974, 24), modernin ihmisen tila jota voi käsitellä todentuntuisesti juuri kertomataiteessa. Rimmisen romaanien maleksivat tyhjäntoimittajat elävät samassa tapahtumattomuuden ja merkitystään hakevien havaintojen kehässä kuin Emma Bovary tai Frédéric Moreau. Siten Flaubertin ja Rimmisen kaltaiset kirjailijat, jotka kehittävät realistiset kuvaustekniikat huippuunsa ja vievät ne lopulta liiallisuuksiin kohti representaatiokritiikkiä,² sopivat hyvin jälkiklassisen narratologian tarkastelukohteiksi: nämä tylsyyden ja tapahtumattomuuden kuvaajat käsittelevät juuri sitä taiteen ja arkipäivän – tulkinnan ja automaattisten ruumiillisten simulaatioiden – rajamaastoa, jolle nykyinen poikkitieteellinen kertomuksen tutkimus sijoittuu.

Koettelenkin seuraavassa *Pölkyn* avulla yhtä jälkiklassisen kertomuksen tutkimuksen vaikutusvaltaisinta paradigmaa, kognitiivista narratologiaa, tekstianalyysin metodia. Kognitiivisen narratologian esittämät kysymykset simuloidusta havainnoimisesta ja kerronnan ruumiillisuudesta auttavat erittelemään *Pölkyn* lukijassaan herättämää todenkaltaisuuden tai kokemuksellisen tuttuuden tunnetta. Jos Rimmistä voi nimittää realistiksi, on hän sitä nimenomaan kognitiivisen narratologian tarkoittamassa mielessä: viattomasti ilmaistuna *Pölkky* kuvaa tarinamaailman kognitiivista hahmottamista ja ruumiillista oleilua siellä. On kuitenkin syytä suhtautua varauksella kognitiivisen narratologian tapaan luoda helppoja analogioita arkikokemuksen ja kirjallisen kertomuksen prosessoinnin välille. *Pölkyn* erityislaatuisen kerronnan tuella problematisoin erityisesti kognitiivisen narratologian realismikäsitystä sekä näkemyksiä tekstin ja ruumiillisuuden suhteesta. Samalla haluan palauttaa keskusteluun joitakin strukturalistisen narratologian havainnollisia ajatuksia realismista taiteellisten, psykologisten ja referentiaalisten motivaatioiden verkostona; Rimmisen kerronnan kielellisen ylimääräytyneisyyden ja sen suhteen *Pölkyn* realistisuuteen voi nimittäin ymmärtää vain jos ruumiillista ja kokemuksellista tasoa tutkii suhteessa tekstuaaliseen tasoon.

Kognitiivisessa narratologiassa realistisuus on kokemuksellista tuttuutta – henkilö- hahmojen tunnistettavia psykologisia ja ruumiillisia prosesseja sekä niiden heijastumista lukijassa (ks. esim. Fludernik 1996, 29–30). 1900-lukulaista narratologiaa määrittäneessä strukturalistisessa paradigmassa kieli nähtiin kirjallisuuden todellisuutena. Nyt kielen paikan on kuitenkin ottanut kognitio eli ihmismieli tietoa, havaintoja, muistoja ja tunteita käsittelevänä järjestelmänä. Yhtenä kognitiivisen kirjallisuudentutkimuksen tavoitteena on osoittaa merkityksenannon kategorioiden universaalius ja kaiken taiteen perustuminen arkikokemukseen. Tästä seuraa mielenkiintoinen asetelma realistisen kaunokirjallisuuden kannalta: ovatko todenkaltaisuuden kuvaamiseen vakiintuneet kirjalliset konventiot, kuten ympäristön kuvaus ja arkisten ilmiöiden havainnointi henkilöhahmon näkökulmasta, ”lähempänä” arkista kognitiivista toimintaamme kuin jokin toisenlainen, vaikkapa monikerroksisen metafiktiivinen tai fragmentaarinen

kerronta? Samaan aikaan arkikokemukseen kiinnittyvä ja loputtoman metafiktiivinen *Pölkey* havainnollistaa mainiosti, miten kertomakirjallisuuden todellisuus ei selity piirtelemällä yhtäsuuruusmerkkejä kognitiivisten kehysten ja erilaisten kerrontatapojen välille.³

Aloitin analyysin testaamalla kognitiivisen narratologian käsityksiä lukukokemuksen immersivisyydestä. *Pölkyn* tapauksessa yksinkertaista peilautumissuhdetta henkilöhahmon ja lukijan kokemuksen välillä häiritsee erityisesti romaanin erikoinen kertoja-asetelma, ja siksi tarkennan analyysini kertojan ja henkilöhahmon väliseen tasapainoiluun romaanin kuvauksiin käytetyn kielen tasolla. Väitän, että *Pölkyn* motivoimattomat, merkityksiltään ambivalentit ja havainnon kielellistämistä problematisoivat kuvaukset ovat jatkoa 1800-luvun realistisen romaanin, erityisesti Flaubertin kerronnan, konventioille. Lopuksi käsittelen tarkemmin ruumiillisuuden ongelmaa: Rimmisen henkilöhahmojen kömpelö ruumiillisuus ja kielellinen ylimääräytyneisyys haastavat kognitiivisen narratologian pyhää kolmiyhteyttä kielen, mielen ja ruumiin välillä. Analysoin *Pölkysssä* esiintyvää vammaisuuden motiivia ja runsaslukuisia ruumiillisia metaforia sekä ylipäättään romaanin esittämää maailmassa olemisen vaikeutta suhteessa kognitiivisen narratologian sisältämään ”helpon saavutettavuuden” ideaaliin. Analyysin punaisena lankana kulkee kysymys siitä, miten Rimmisen metafiktiivinen ja kieleen huomion kääntävä kerronta on kuitenkin samaan aikaan todentuntuinen kuvaus ruumiillisesta kokemuksesta ja siten fenomenologisessa mielessä realistinen. Metodisena sivukysymyksenä pohdin kognitiivisen narratologian käyttömahdollisuuksia ja rajoituksia. Hetkelliset paluut strukturalistiseen, kielikeskeiseen ajatteluun johtavat myös pohtimaan vanhan ja uuden kertomusteorian suhteita: Onko kokemus kirjallisen kertomuksen todenkaltaisuudesta monitahoisen semiosiksen (ks. Veivo 2011, 96), valikoivan tulkinnan tulosta, vai onko se sittenkin välitön ruumiillinen vaste, jo-koettuun ja -tiedettyyn mukauttava automaattinen kognitiivinen operaatio? Ovatko nämä kaksi lähestymistapaa yhdistettävissä?

Esteetöntä realismia? *Pölkyn* kertoja ja henkilöhahmo tilassa ja ajassa

Pölkey rakentuu romaanimaisille odotuksille, kun klassisen realistisen romaanin asetelmaa tavoitteleva ulkopuolinen kertoja rekrytoi toiveikkaasti päähenkilökseen junasta ulos astuvan miehen. Kun tämä valittu yksilö kuitenkin paljastuu saamattomaksi vätykseksi, joka elää masentuneen ja syrjäytyneen ihmisen elämää Kaisaniemen puiston luistelukentän varuste- ja pukukoppiparakissa sekä toimittelee huonolla menestyksellä luistelukentän hoitajan virkaa, äityy kunnianhimoinen kertoja yksityiskohtaisiin ja erilaisten aistihavaintojen rikastamiin kuvauksiin tarinamaailman sinänsä masentavan arkisista tapahtumapaikoista. Lopulta *Pölkyn* kertoja samaan aikaan onnistuu ja epäonnistuu romaaniprojektissaan: hänen kovasti petaamansa romanssijuoni ei kehkeydy

päähenkilön ja tämän elämänpiiriin ilmestyneen Annin välille, mutta romanssia odotellessa kerronta onnistuu luomaan vahvasti kokemuksellisen fiktiivisen maailman.

Yksi tärkeimpiä kognitiivisen suuntauksen narratologiaan tuomia käsitteitä on *tarinamaailma*: kertomusta tutkitaan ensisijaisesti maailman luomisena, jossa olennaista eivät niinkään ole fiktiivisen maailman kuvaukseen käytetyt kirjalliset keinot vaan lukijan kielellisten vihjeiden perusteella tekemä kartoitus (*mapping*). Kartoituksen tuloksena muodostuu mentaalinen malli tarinamaailmasta, johon lukija kaiken lukemansa edelleen konstruktivistisesti suhteuttaa (ks. esim. Herman 2013, 103–143). Tekstistä johdettu maailman malli ei jää pelkäksi käsitteelliseksi rakennelmäksi, vaan mahdollistaa kokonaisvaltaisuudessaan *deiktisen siirtymän*: lukukokemus siirtää lukijan navigoimaan fiktiivisessä ajassa ja paikassa (Herman 2002, 5, 14, 271).

Marie-Laure Ryanin (2001, 16) mukaan immersioilla eli lukijan kokemuksellisella imeytymisellä tarinamaailmaan on tilallinen, ajallinen ja emotionaalinen ulottuvuus ja kaikilla näillä ulottuvuuksilla ruumiillinen perusta. Ryan myös jakaa virtuaalisia todellisuuksia synnyttävät tekstit immersiiivisiin ja pelillisiin.⁴ Tämä jako asettaa niin kutsutun ”korkean realismin” edustajat kuten Balzacin, Dickensin, Tolstoin, Dostojevskin, Proustin ja Flaubertin immersiiiviseen ääripäähän; nämä romaanit kätkevät kielellisen alkuperänsä ja kutsuvat lukijan kokemaan itsensä maailmankaltaisina. Toisin kuin postmoderni leikkittely ja interaktiiviset hypertekstit, Ryanin mukaan nämä romaanit eivät aktivoi lukijaa mukaan tekstuaalisiin leikkeihin. (Mt. 158–159, 175–176, 199.) Ryan muun muassa ihastelee Balzacin *Ukko Goriot*’n aloittavaa paljon analysoitua kuvausta Madame Vauquerin täysihoitolasta: sen systemaattisuutta, kokonaisvaltaisuutta, yksityiskohtaisuutta ja todellista havaintoa jäljittelevää kulkua (mt. 125–126).⁵

Pölkky jatkaa tätä Ryanin luonnehtimaa realistisen romaanin miljöökuvauksen traditiota; syntyy vaikutelma, että fiktiivinen tapahtumapaikka kuvaillaan ”seinästä seinään”, ikään kuin mitään havainnon piiriin ulottuvaa ei jätettäisi kertomatta. Romaanin tapahtumattomuuden yhtenä päänäyttämönä on päähenkilön asumuksena toimiva parakki, jonka interiööri on nopeasti kuvailtu huoneensa ensimmäisen kerran näkevän henkilöhahmon näkökulmasta:

[2] Päätyikkunan edessä rakoilevalla laualattialla seisoi pikkuruinen pöytä ja sen edessä valkoinen, lulluvaisen näköinen muovituoli ja näiden jälkeen huoneen perimmäisessä nurkassa arkku jolla tuo ihmishahmo [henkilöhahmon huoneeseen saatellut ”perehdyttäjä”] nyt istui esiin kaivamansa vaahtomuovikähkäleen päällä – ja muuta kalustuksellista ei sitten liene tällä kertaa aihetta raportoidakaan, jollei otera lukuun ovenpuoleista seinää vasten nojaavaa lumikolaa ja sen viereen raahattua muhkeaa kelallista paksua punaista paloletkua, joka näytti sinervine suuttimiseen lähinnä joltakin unilogiikan venyttämältä, painajaismaisesti tulehtuneelta siittimeltä, jollaisen rinnastuksen tarkkaavainen lukija oli tietysti jo saattanut itsekkin ehtiä muodostaa kaikkien äänteellisten kaltaisuuksien perusteella.

Ja vaikka kaikki oleminen luonnollisesti tapahtuu aina jossakin ja siksi myös tapahtumapaikkojen kuvaamisella on epäämätön merkityksensä, jatkoi myös itse tapahtuminen nyt väijäämätöntä tapahtumistaan. (P, 61.)

Pölkyn ulkopuolisessa kertojäänessä kaikuu suoranainen fiktiivisen maailman raportoimisen hätä, ja monet kuvaukset tuntuvat noudattavan ohjelmallisesti balzaciaanista perinpohjaisuutta. Lisäksi kuvaukset tuntuvat äkkiseltään kiinnittyvän tilallisesti luonnolliseen havaintopisteeseen, mikä Ryanin ja Hermanin teorioissa on yksi immersion edellytyksistä: arkku on pöydän ja tuolin takana, tai havaitsijan katse siirtyy ovelta ensin oikealle ja sitten vasemmalle. Tilallista läsnäolon tuntua vahvistavat yksityiskohdat, kuten lumikola tai paloletku. Rimminen pysyy kuvausten huomiota herättävästä yksityiskohtaisuudesta huolimatta realistisen konvention sisällä eikä esimerkiksi Robbe-Grillet'n tavoin häivyttä havainnon etu- ja taka-alaa (vrt. Ryan 2001, 124; Mäkelä 2012, 144–145). Samaan aikaan läsnä on kuitenkin juuri se mitä Ryan pitää tilallisen immersion estävänä ”pelillisyytenä”: kielen ja kerronnan itsetiedostavuus.

Pölkyn kertoja mainitsee toistuvasti pääsevänsä havainnoimaan tarinamaailman paikkoja henkilöahmonsa siivellä, mutta toisinaan hän jää myös tästä konkreettisesti jälkeen (”meidän on jo kiirehdittävä itse tapahtumien kyytiin”, P, 9). Lisäksi kertoja ilmaisee usein valitellen velvollisuutensa havainnoida päähenkilöä:

[3] Ja niin kuin haluaisimmekin kaiken päättyvän edes jollakin tapaa hyvin, on masentava velvollisuutemme nyt katsahtaa henkilömme murskattuun, märkään olentoon joka höyrysi halki pimeän talvisen puutarhan. (P, 371.)

Näin rakentuu *Pölkyn* läpäisevä rakenteellinen paradoksi: tapahtumien suhteen ulkopuolinen, ilmeisen ”vanhahtava” (ks. Ojajärvi 2012, 44) ja kommentoiva kertojahahmo on konvention vastaisesti tarinamaailmassa läsnä. Vastaavasti kertojalta puuttuu kaikkitietävän realistisen kertojan tärkein valtti: hän ei pääse käsiksi henkilönsä ajatuksiin tai tunteisiin.

Lukijalla on siis kaksi kokijaa, kertoja ja tämän nimettömäksi jäävä henkilöahmo, joiden varaan rakentaa ajallis-paikallinen eli deiktinen keskus tarinamaailmaan. Toisaalta *Pölkyn* kertoja nimenomaan pyrkii yhdistämään nämä kaksi asemaa täyttääkseen tehtävänsä psykologisen romaanin kertojana: modernissa romaanissa henkilöahmon tajunnan valitseminen tarinamaailman havainnoinnin keskuksiksi yleensä johtaa myös tämän havaitsevan tajunnan kokemukseen ja täten hahmon tunteisiin.

[4] Vaikka korkeuseroa jalkakäytävän ja portaiden yläpään välillä ei lopulta ollutkaan kovin monta metriä, näytti tori ympäristöineen tästä kulumasta san-gen erilaiselta. [...] rakennukset torin ympärillä näyttivät kuin kumartuneen nähdäkseen kulkijan tarkemmin mainoksenpunaisina hehkuvilla silmillään. [...]

Joka tapauksessa nyt oli siis tapahtunut jonkin lajin mittakaavanmuunnos, ja niinpä hänen siinä jalkakäytävällä seistessään näyttivät myös

harvat sumussa ohi talsivat ihmiset jättimäisiltä kaikessa tummanpuhuvuudessaan, ja vaikka emme voikaan olla mitenkään varmoja siitä oliko hän juuri tässä kaupungissa kotonaan vai ei, niin ei liene täysin uhkarohkeaa arvella että kaikista tällaisista ikään kuin mulkoilevista ilmiöistä seurasi lopulta koko joukko jokseenkin epäkotaisia tuntemuksia. Niinpä hän sitten nopeasti kuin tämän ajatusrakennelman vahvistaakseen ajautui jonkin vastustamattoman puistatuksen valtaan [...]. (P, 15–16.)

Vastaava asetelma toistuu *Pölkkyssä* useasti: kertoja hakeutuu henkilönsä kanssa samaan tilaan, tekee sieltä käsin havaintoja ja rakentaa niiden pohjalta hypoteeseja tämän kokemuksesta. Kertojan asemoinnin myötä myös lukija samaan aikaan kokee ja ei koe nahoissaan henkilön psykofyysisiä tuntemuksia. Tarkka kuvaus navigoinnista vihamielisessä kaupungissa, jossa mittasuhteet paisuvat ja eloton ympäristö tulee uhkaavasti iholle, koskiskelee tilalliseen ja myös emotionaaliseen immersioon. Samalla kuitenkin samastumispyrkimystä luonnehditaan ”ajatusrakennelmaksi”, ja niin kertoja kuin lukijakin jäävät ikään kuin henkilön viereen tarkkailemaan ja analysoimaan tämän ruumiillisia reaktioita. Kertojan sitkeä halu immersoida yleisönsä fiktiiviseen tilaan saa epätoivoisen geometrisiä muotoja, kun tämä esimerkiksi tähdentää, että ”[henkilö] porhalsi nopeasti näköalaikkunaan nähden nolla- ja sen jälkeen miinuskulmaan” (P, 13). Paradoksaalisesti halu kuvata täsmällisesti kolmiulotteista tarinamaailmaa johtaa redundanttiin kerrontaan, pyrkimys konkretiaan johtaa vain kauemmas kielen lonkeroihin.

Tilasta ja ajasta olisi hankala puhua *Pölkyn* kohdalla erillisinä, sillä väärässä paikassa olemisen ja oikean paikan hätäinen hakeminen ovat tämän romaanin tarinamaailmassa analogisia kerronnan ja tarinan ajan epäsuhtaisuuksille. Henkilöhahmo lipeää jatkuvasti kertojan näkyvistä, koska kieli ja tapahtuminen, toisin sanoen kerronta ja tarinamaailma, ovat perustavanlaatuisesti yhteismitattomia: maalailtava tai pikkutarkka kuvailu vie liian pitkän ajan suhteessa siihen, mitä voimme ajatella passiivisen henkilöhahmomme ehtivän havaita – saati jäsenellä mielessään – tai siihen, millä rytmillä ja intensiteetillä tarinamaailman tapahtumat etenevät. Kun päähenkilö (kirjaimellisesti) törmää ensimmäistä kertaa kertomuksen ”eroottisten odotusten” (P, 190) ruumiillistumaan, Anniin, herkistyy kertoja ensin kuvaamaan runsassanaisesti lumisateen äkillistä päättymistä mutta kokee tarpeelliseksi saman tien selitellä tätä ajallista epäsuhtaa:

[5] Totuuden nimessä on tietysti huomautettava, että tämän nimenomaisen kuvauksen yhteydessä toteutui ilmiö, jossa aika kulkee yksittäisten kokijoiden kohdalla eri tahtiin. Niinpä eivät nuo kolme henkilöä tässä meidän mumistessamme suinkaan seisooneet hoopoina paikallaan kuin jokin vuorosanansa unohtanut harrastelijanäyttelijäjoukko, vaan siinä missä me olemme tarvinnut tapahtumaympäristön rekisteröintitoimeen puolikin minuuttia, on kertomuksen henkilöiden aikaa kulunut hädin tuskin sekunti. Ja kaiken kaikkiaan kysymys oli lähinnä siitä, että *muutos säätilassa tuntui tästä maalailusta huolimatta myös meidän muiden näkökulmasta todellakin salamannopealta*, ja kuin vahvistaakseen kaiken tämän katsahti nyt myös henkilömme yllättynein ilmein yläilmoihin [...] (P, 176–177; kursivointi lisätty.)

Tämän itserefleksiivisen pohdinnan kertomuksen ja kerrotun ajan epätahtisuudesta voisi kuitata perinteisenä metafiktiivisenä keinona joka liiankin helposti dramatisoi klassisen narratologian perusjakoa tarinaan ja kerrontaan.⁶ Varhainen ja ilmeinen esikuva olisi esimerkiksi Diderot'n *Jaakko Fatalisti ja hänen isäntänsä*, josta *Pölky* selvästi ammentaa koomiseen henkilöhahmo–kertoja-suhteeseensa. Mutta kuten sanottua, Rimmisen kerronta on uskollista todellisille kognitiivisille ilmiöille: vaikka runsas kerronta elää omaa pitkäkestoista elämäänsä, ”kaiken kaikkiaan” kuvattu hetki tuntuu salamannopealta myös ”meidän muiden” – kertojan ja hänen jatkuvasti puhuttelemansa yleisön – näkökulmasta. Raportoimisen ja kokemisen rajat hämärtyvät, kun herää kysymys miltä sitten on ”tuntunut” selostaa pitkällisesti tätä salamannopeana koettua hetkeä. Miten kertoja on lopulta kokemuksellisesti asettunut, ja miten hänen asemansa vaikuttaa henkilö-hahmon kokemuksen välittymiseen?

Yksi kuvaavimmista teoreettisista kiistoista siirryttäessä klassisesta narratologiasta jälkiklassiseen koskeekin kertojan asemaa tarinamaailman tarkkailijana. Jos kertomuksen maailmaan eläytyminen perustuu havainnon ja ruumiillisen läsnäolon simuloimiseen, tällöin myös tarinamaailman oppaana toimivan ulkopuolisen kertojan voidaan ajatella tarjoavan tällaisen ”virtuaaliruumiin” lukijalle (Ryan 2001, 132; Caracciolo 2011; Kuzmičová 2013a, 32). Kognitiivisen narratologian pioneeri Manfred Jahn (1996) on eri mieltä klassisten narratologioiden kuten Genetten ja Seymour Chatmanin kanssa siitä, millainen kognitiivinen toimija ulkopuolinen kertoja on: klassiset määritelmät keskittyvät siihen, miten kertojan tehtävä on diskurssillaan *luoda* tarinamaailma, mutta Jahnille kertoja on tarinamaailman *havainnoija* eli fokalisoija siinä missä diegesiksen sisäisetkin hahmot. Tätä ajatusta henkilöhahmosta, kertojasta ja lukijasta yhtäläisinä kognitiivisina toimijoina tukee myös Monika Fludernikin vaikutusvaltainen teoria *kokemuksellisuudesta*, jossa kerronnallisuuden ehtona pidettävää inhimillistä kokemusta voi edustaa kuka tahansa toimija kertomuksen hierarkiassa (ks. esim. Fludernik 1996, 12–13, 49).

Tämä demokraattinen suhtautuminen kertomuksen toimijoihin ruumiillisina koki-joina saa *Pölkyssä* konkreettisen ilmaisuksensa siinä, miten ulkopuolinen kertoja yleisöineen hakevat ajallista, tilallista ja psykologista suhdettaan päähenkilöön – jo siitä lähtien, kun häntä ollaan junalla vastassa. Kyseessä ei kuitenkaan ole rauhallinen yhteiselo tarinamaailmassa, sillä kertoja on jatkuvasti hätää kärsimässä yrityksissään päästä käsiksi nimenomaan henkilön kokemukseen. Jokseenkin angstisella tavalla siis kertojan – ja hänen puhuttelemanaan ja kutsumanaan myös yleisön, ”meidän”, toisinaan jopa ”meidän paremmin tietävien” (P, 355) – ajalliset, tilalliset ja emotionaaliset kokemukset astuvat korvaamaan henkilöhahmon kokemuksia. Lukija ei voi edes olla täysin varma, onko lopulta nimenomaan kertoja rakastunut Anniin vai kokeeko helliä tunteita myös läpinäkyvämmänä ”pölkynä” pysyttelevä henkilöhahmo. Kertoja toteaa henkilö-hahmon romanttisista pyrkimyksistä, että vaikka niitä ei olisikaan, niin ainakin on

”meidän muiden kertomuksen kanssa tekemisiin joutuneiden odotuksia, jotka tietysti liittyvät ennen muuta jännitykseen, romantiikkaan ja kaikkiin muihin sellaisiin tarjoomuksiin, joita kertomuksilta on lupa edellyttää” (P, 230–231). Voiko siis tarinamailmassa kvasiruumiillisesti oleileva kertoja tarjota lukijalle emotionaalista tarttumapintaa henkilöhahmon sijasta, koska ainakin omassa lukukokemuksessani Annin ja henkilöhahmon orastava romanssi vie mukanaan? Ja edelleen: onko tämä emotionaalinen immersio riippuvainen kertojan ruumiillisesta läsnäolosta tarinamailmassa ja toisaalta riippumaton metafiktiivisistä strategioista? Näihin kysymyksiin ei ole yksiselitteistä vastausta, sillä niiden ratkeamattomuus on juuri *Pölkyn* tarjoaman lukukokemuksen ytimessä: tarinamailman kokeminen jää kiusallisen puolinaiseksi niin henkilöllä, kertojalla kuin lukijallakin.

Havainnon sanallistamisen ongelma

Pölkyn kertoja tekee kuitenkin parhaansa, jotta tarinamailman kuvaukset motivoituisivat henkilöhahmon näkökulmasta ja tukisivat näin psykologista realismia. Ylettömän tarkat materiaallisen todellisuuden ja ruumiillisen olemisen kuvaukset lipeävät kuitenkin psykologisesta kehyksestään samaan tapaan kuin Gérard Genette (1966, 227–228) ja Jonathan Culler (2007) osoittavat *Madame Bovaryn* kuvauksissa käyvän: ne lähtevät Emman fokalisaatioasemasta, mutta ryöpsähtävät milloin runsaudessaan, milloin yksityiskohtaisuudessaan kirjallisille alueille, joiden täytyy tulkita sijaitsevan päähenkilön ulottumattomissa. Culler analysoi kohtausta, jossa Charles saapuu tapaamaan Emmaa ukko Rouault’n luo ja löytää tämän yksin ompelemasta. Katsaus taloon tarkentuu siiderilasin pohjalla mönkiviin karpäsiin, groteskin arkipäiväiseen ja samaan aikaan runolliseen yksityiskohtaan, jollainen ei voi Cullerin mukaan mitenkään olla keskinkertaisen Charlesin poimima havainto. Siten Flaubertin ”realismi” ei ole niinkään psykologisesti motivoitua (niin kuin se kognitiivisen narratologian määrittelyissä tyypillisesti on, ks. Fludernik 1996, 37), vaan perustuu juuri näihin yksityiskohtiin jotka vain *ovat*, ilman havaitsevaa ja merkityksellistä mieltä. Tämä motivoimaton metonymisyys rakentaa osaltaan flaubertlaista teemaa inhimillisten (merkityksellistämisen)pyrkimysten ja todellisuuden välisestä kuilusta. (Culler 2007, 690–692.)

Rimmisen kerronnassa, *Pölkyn* lisäksi muissakin romaaneissa, tästä epäsuhdasta saadaan paljon irti, mutta kerronnan agenttien suhteen käänteisesti verrattuna Flaubertiin. Jos Flaubertin poetiikka on tässä suhteessa ikään kuin elitistinen – kirjailija asettuu ylivertaiseksi impressioiden hallitsijaksi kokevan henkilöhahmon yläpuolelle – Rimmisen kerronnallinen ele on demokratisoiva. Henkilöhahmojen saamattomuus tai alhainen sosiaalinen status asettuvat vastakkain heidän kokemuksensa kielellisen rikkautensa ja pikkutarkan analyttisyyden kanssa. *Pussikaljaromaanissa* (2004) fokalisaation kiinnittymättömyys ja sen yllättävä vaihtelu kaljoitteluporukan jäsenten välillä

hämmentää: kuka tämän havainnon kielellistä näin viiltävän analyttisesti, kun potentiaaliset fokalisoijat vaikuttavat siihen liian passiivisilta, krapulaisilta tai humalaisilta? *Nenäpäivässä* (2010) ja *Hipassa* (2013) näkökulma on minäkertojan, mutta sama temaattinen kysymys nousee henkilöhaahmon sosiaalisen statuksen ja kielen analyttisen rikkauden epäsuhdasta: *Nenäpäivän* syrjäytynyt Irma on tarinamaailmassa käytökseltään kömpelö, hätäinen ja jossain määrin häiriintynytkin, mutta samaan aikaan – kerrontansa tasolla – sykkähdyttävän tarkka toisten ihmisten reaktioiden analysoija. Tästä jännitteestä syntyy *Nenäpäivän* komedia ja tragedia. *Hipan* puolirikollisessa perheessä käytetään kaukaa haettuja sivistyssanoja, ja oluella ja kokaiinilla käyvä minäkertoja juuttuu toistuvasti pohtimaan erilaisia semanttisia ongelmia.

Pölkyn kerrontatilanne on siinä mielessä päinvastainen kuin *Nenäpäivän* ja *Hipan*, että kerronnan kieltä ei voi oikein millään perusteella tulkita henkilöhaahmon tajunnan tuottamaksi. Silti kysymys tarinamaailman kuvauksen psykologisesta motivaatiosta on koko ajan esillä. Kertoja maalaa jo rautatieasemalta arkipäivän *tableaun*, jossa on Genetten kuvaamaa flaubertilaista ”materian ylenpalttista läsnäoloa” (Genette 1966, 227) mutta joka kehystetään samanaikaisesti henkilöhaahmon ajallis-tilalliseen kokemukseen.

[6] Suljetuissa lehti-, tupakka- ja elintarvikekioskeissa hyllyrivit hohtivat heikkoa oranssinsävyistä valoa ja pääaulaan vievällä käytävällä minuuttibaarin tummennettujen lasien taakse riviytyneet miehet särpivät olutta hartaassa ja totisessa nojassa niin kuin olisivat olleet valitsemassa paavia. Nurkan takaa aineellistui kuin jollakin edistyksellisellä kyberneettisellä neuvolla kiillotuskoneeseensa yhdytty sinihaalarinen siivooja ja surisi *näkymän* poikki äärimmäisen hitaasti, jossakin kaukana taivasta halkovan lentokoneen tavoin.

Kun joku asemalaiturilta kiireessä sisään pyyhkälvä matkaaja *sitten* jälleen tuuppasi *ovilla yhä seisovaa* henkilöämme olkapäähän, näytti hän jollakin tapaa heräävän, eikä liene täysin tuulesta temmattua arvella että havahtuminen liittyi luultavasti yhtä hyvin elämään kuin kertomuksiakin usein piinaavaan reunaehtoon, toiminnan vaateeseen. (P, 12; kursivoinnit lisätty.)

Hallittu ja esteettisesti rajattu *tableau*, joka suoraan nimetäänkin ”näkymäksi”, vaikuttaa ensin silkalta autoritäärisen kertojan mestaroinnilta, jonka synnyttämänä tarinamaailma vain ”on” ja siten hylkii psykologisoivaa tulkintaa ja ylipäätään deiktistä kiinnittymistä. Baariporukan vertaaminen paavin valitsijaraatiin muistuttaa jopa Flaubertin tapaa käyttää kaukaa haettuja vertauksia, jotka häiritsevät havainnon kiinnittymistä tarinamaailman henkilöhaahmoon. Säröä tähän kertojakeskeiseen tulkintaan tuo kuitenkin se, että henkilöhaahmo on kertomuksen ajassa pysähdyksissä ”saman ajan” kuin kuvauksen verbalisointi kestää – olisiko kuitenkin kyse henkilöhaahmon mielen rajamasta ja erittelemästä näkymästä? Järjestystä ja kestoa ilmaisevat ajanmääreet ”sitten” ja ”yhä” luovat yhteyden kerronnan ja kerrotun ajan välille: ”näkymä” tapahtuu ikään kuin samassa ajassa kuin tönäisy ja havahtuminen, mikä edelleen kyseenalaistaa kertojan mainitseman ”toiminnan vaateen” – eikö havainnon verbalisointi ole kaunokirjallista

tapahtumista? Toisaalta synkroniaa on kuitenkin rikkomassa maininta siivoojan ”äärimmäisen hitaasta” surisemisesta näkymän poikki, mikä luo tarinamaailmaan vielä toisen, pitkäkestoisemman aikaulottuvuuden.

Pohjimmiltaan kyse on kuitenkin mitä tavanomaisimmasta realistisesta miljöökuvauksen tekniikasta, jonka keksimisestä on vastuussa, James Woodin (2008, 33–34) mukaan, Flaubert: realistisessa kuvauksessa aika voi taipua luonnottomasti, siten että kesto ja dynamiikka ovat epäsuhdassa – kertaluontoiset, pitkäkestoiset ja muuttumattomat ilmiöt tapahtuvat ikään kuin samassa tasossa. Jälleen Rimminen samaan aikaan sekä käyttää realistista tekniikkaa että paljastaa lukijalle sen koneiston. Samalla tematisoituu, tai suorastaan *ruumiillistuu* immersion kysymys, tarinamaailman ulko- ja sisäpuolen erottamisen dilemma. Tämä ilmeni jo esimerkissä [5], jossa kertojan deiktinen keskus asettuu samanaikaisesti pitkäkestoiselle kerronnan ja lyhytkestoiselle tarinamaailman tasolle. Esimerkki [6] tuntuu kuitenkin hienoisesti jopa ehdottavan, että tämä kielen ja maailman raja voidaan ylittää myös toisin päin: että tarinamaailmaa seuraamaan pysähtyneellä henkilöllä olisi pääsy hidastetusti jäsennellylle kokemuksen sanallistamisen tasolle. Kertojalta kuitenkin edelleen puuttuu kyky välittää henkilöahmon (verbalisoituja) tajunnanliikkeitä. Siksi kuvauksen psykologisesta motivaatiosta voi vihjata ainoastaan näillä ajan ja paikan kaksijakoisuuksilla. Verbalisoidun tajunnan poissaolo tarinamaailmassa tekeekin *Pölkystä* Rimminen ruumiillisimman romaanin.

Juuri edellä käsitelty tarinamaailman ja kerronnan aikojen epäsuhta luo *Pölkyn* kertojalle paikkoja kommentoida henkilöahmon osuutta jäsennellyissä havainnoissa. Tyypillisesti kertoja epäilee tämän analyttisyyttä ja luo näin eroa itsensä ja hahmonsa välille: ”Mutta jos kohta hän panikin merkille tämän kaiken, ei hän luultavimmin jäänyt mitenkään jäsentelemään havaintojaan [...]” (P, 9). *Pölkyn* päähenkilön tajunnan sulkeutumisen ja tästä seuraava kertojan vimma havainnoida henkilön ruumiillista olemista on jo sinällään kuin parodiaa keskustelusta, jota narratologiassa käydään parhaillaan fiktiivisten mielten eroista ja yhtäläisyyksistä. Tajunnankuvaukseen liittyviin debateihin ei tässä artikkelissa ennätä enempää syventyä, mutta todettakoon, että *Pölkyn* kertojan tapa konstruoida henkilöahmolle sisäisyyttä tämän ruumiillista olemista tarkkailemalla on juuri sitä ”luonnollista” mielen lukemista, jonka esimerkiksi David Herman katsoo yhdistävän arkikokemusta ja kaunokirjallisuutta. Kognitiivisen narratologian perustaviin käsityksiin kuuluu, että koska mieli–ruumis-jaosta on jo suosiolla luovuttu, ei myöskään fiktiivisen hahmon mielenliikkeiden tulkinta eroa laadullisesti siitä, miten tulkitsemme todellisten ihmisten aikeita, motiiveja ja tunteita. (Herman 2011; ks. myös Mäkelä 2013.) Mutta miksi *Pölkyn* päähenkilö sitten on niin ahdistavan *umpimielinen*?

Kaikesta ruumiillisesta läsnäolosta huolimatta kertoja toteaa henkilöstä, että ”jokin välirikko hänen ja ulkomaailman välillä nyt vallitsi” (P, 72). *Pölkysä* ei ainoastaan kertoja ahdistu kielen ja tarinamaailman epäsuhdasta, suuri epämukavuus luonnehtii nimittäin myös päähenkilön maailmassa olemista. Tämä epämukavuus tarinamaail-

man suhteen ruumiillistuu angstisesti fokalisoituissa kuvauksissa. Aiempi esimerkki tällaisesta kuvauksesta oli [4], jossa kertoja epäili kaupungin erilaisten ”mulkoilevien ilmiöiden” aiheuttavan henkilössä ”epäkotoisia tuntemuksia”. *Unheimlich*-tuntemukset eivät seuraa pelkästään kaupunkimiljööstä vaan ylipäättään siitä että tarinaaailmassa joutuu olemaan. Siten yksityiskohtainen kuvaus paikoista ja esineistä osaltaan juuri tuottaa tätä epämukavuutta; samoin jo aiemmin esimerkissä [6] mainittu ”toiminnan vaade”.

Toiminta ja tarinamaailma ovat kognitiivisen narratologian oppien mukaisesti erotamattomia, sillä ruumiillisuus lukukokemuksessa syntyy toimintaan samastumisesta (Caracciolo 2013, Kuzmičová 2013a ja 2013b). Fiktiivisten mielten tulkitseminen on ennen kaikkea toiminnan syiden ja tavoitteiden kartoittamista (Herman 2013, 293–298). *Pölkyn* päähenkilö ei missään tapauksessa toimi jos ei ole pakko ja haluaisi koko ajan mitä ilmeisimmin olla jossain muualla kuin on. Metafiktiivisesti voisi tulkita, että kertojan ylitsepuosuava kerronnan taso on henkilöä suojaavaa tapahtumattomuuden aluetta, johon tarinamaailman epätervetullut tapahtuminen toistuvasti tunkeutuu, kun kertoja havahtuu siihen, että ”nyt” tai ”äkkiä” toiminta vaatii kerronnallista huomiota ja kuvaus pitää unohtaa. Tämä ahdistava tapahtuminen huipentuu lopun painajaismaisessa takaa-ajokohtauksessa, jossa Annin mustasukkainen mies Vänäytyinen jahtaa päähenkilöä läpi Kaisaniemen puiston ja kaupungin kasvihuoneiden. Takaa-ajo on kuin viimeinen, kliseinen ja vastahankainen myönnytys ”toiminnan vaateeseen”.

Pölkysä siis kieli on tapahtumattomuuden aluetta ja toisaalta ainoa luonteva ja mukava (”kotoisa”) maailma jonka romaani tarjoaa. Strukturalistisessa narratologiassa kuvaus tulkitaan usein tarinamaailman ajan pysähtymisenä tai vähintäänkin ajallisena anomaliana. Philippe Hamon esittää varhaisessa tutkimuksessaan kaunokirjallisesta kuvauksesta radikaalin mielipiteen, joka on yhteensopimaton nykyisten immersioiteorioiden kanssa mutta luonnehtii *Pölkyn* kerronnallista dynamiikkaa hyvin: ”realistisen kerronnan perimmäinen luonne on kieltää, tehdä mahdottomaksi kertomus, mikä tahansa kertomus” (Hamon 1982, 170). Strukturalistisesti ymmärrettynä realistiseen kerrontaan liittyy aina jonkinlainen toimijuuden – havainnon ja kokemuksen – kriisi. Kuka tämän kaiken panee merkille ja kenelle tämä merkitsee jotakin? Rimminen horjuttaa kertomuksen toimijoiden rooleja havaittajoina ja tulkitsijoina, kaikkein ilmeisimmin *Pölkysä* mutta myös muissa romaaneissaan. Kertojan ambivalentti ruumiillisuus ja tästä seuraavat roolisekaannukset ovat yksi keino. Toinen keino liittyy henkilöähahmoon itseensä, joka ei tahdo millään täyttää tarinamaailmassa olemisen vaatimuksia. Kuten jo Hamon (mt. 150) huomauttaa, psykologisesti motivoitu realistinen kuvaus on riippuvainen ”joutilaista tarkkailijoista”, sellaisista kuin Flaubertin *Sydämen oppivuosien* Frédéric Moreau. Rimmisen saamattomat ja passiiviset henkilöähahmot ovat angstinen versio 1800-luvun flanööristä: heidän omaan kielelliseen, kokemukselliseen ja toiminnalliseen olemassaoloonsa liittyvä kriisi kehkeytyy kokonaiseksi kerronnan periaatteeksi.

Raajarikkoinen kieli

Samalla kun *Pölkyn* kertojaääni on kirjallisen traditiomme verbaalisimpia, tarinamaailmassa puheen tuottamisen vaikeus saa farssimaisia mittasuhteita. Erityisesti Anniin liittyvät kommunikaatiotilanteet ovat mahdottomia; kun päähenkilö sysitään mukaan Vänätyisen luistelukentällä vietettävään syntymäpäiväjuhlaan, kerrotaan seuraavaa:

[7] Henkilössämme herätti juhlapäiväteeman esiintuominen ilmeisesti jälleen jonkin pienimuotoisen hätätilan joka lähinnä kristalloitui eräänlaisina nyökkäyksen ja kouristuksen välille jäävinä *pakkoliikkeinä* hänen aukoossaan suutaan kokien kommunikaatiopyrkimyksensä kai varsin ruumiillisesti [...]” (P, 288; kursivointi lisätty.)

Pölkyn tapahtumattomuus on aina fyysistä laatua, kielessä kyllä tapahtuu koko ajan. Sen sijaan tarinamaailmassa esiintyvä puhe on ylikorostetun ruumiillista toimintaa (”kommunikatiivista sohimista”; P, 290): päähenkilö käy työhönperehdyttäjän kanssa ”raajarikkoinen vuoropuhelun” (P, 57), ja esimerkiksi Vänätyisen ja päähenkilön matka parakilta kauppaan kuvataan piinallisen epätahtisena ruumiiden dialogina, jossa askeleet ja sanat eivät tahdo millään kohdata. Tarinamaailman puhuttu kieli on ruumiin rajoittamaa ja asettuu siten räikeästi vastakkain kerronnan tason rikkaan kielellisyyden kanssa:

[8] Henkilömme puolestaan ryhtyi pudottelemaan selvitystään verkkaisesti sana kerrallaan, aloitti mumisemalla jotakin sellaista kuin ”no”, jonka jälkeen julki pääsi sana ”kun”, jota puolestaan lähes kohtuuttoman pitkän ajanjakson jälkeen seurasi jokin sellainen kirja- ja puhekielen väliselle vyöhykkeelle *sokeana hortoilemaan jäävä* itsenilmaus kuin ”mnä”, jota on tosin oikeastaan mahdoton esittää kirjallisessa muodossa. Ja kaikkien näiden kitsaiden merkityksikköjen sivutuotteena hänen suustaan puhalteli ilmoille pulleita, villavia höyrymuotoutumia jotka lähtivät sitten vierimään hitaasti ilmavirran näkymätöntä kourua pitkin kuin valjut lottopallot ja joita hän sitten jäi jokseenkin haaveellisen näköisenä seuraamaan kunnes viimein tokeni ja sanoi jotakin sellaista kuin ”niin siis sitä mä vain että olihan täällä joku kauppa jossain”. (P, 135–136; kursivointi lisätty.)

Pölkyyssä kieli ja tarinamaailma ovat elimellisessä yhteydessä mutta tämä yhteys on ikään kuin vammautunut. Tarinamaailman kieltä kuvataan jatkuvasti ruumiin rajoitteiden ja häiriöiden termein: vaikkapa raajarikkoinena, pakkoliikkeisenä (esimerkissä 8), tai sokeana (esimerkissä 9). Kerronnan ja tarinamaailman epäsuhta saa siis materiaalisen ilmaisunsa erilaisissa henkilöhahmojen ruumiillisissa vaikeuksissa. Romanin nimi *Pölkky* voisi suorastaan viitata siihen kömpelyyteen, jolla ruumiillinen kokemus vaivalloisesti, jälkijättöisesti tai liikaa ennakoiden, taipuu kieleksi. Romanin loppua kohden ”puumaiset” kielikuvat henkilöhahmon yhteydessä lisääntyvät, ja tyyppillisesti ne kuvaavat tilanteita joissa tämä epäonnistuu sanallisessa kommunikaatiossa: ”puumaisen jäykässä asennossa” (P, 19); ”kuin tukityöllistetty puu” (P, 186); ”jo entisestäänkin puunkaltaistunutta henkilöämme” (P, 240); ”jokseenkin

selluloosamaisin liikkein” (P, 241); kertoja jopa esittää epäilyksensä siitä ”oliko kysymyksessä nyt sitten ihan oikea ihminen, jonkin lajin projisoituma tai esimerkiksi pölkky” (P, 236). Toisaalta tarve sanallistaa hahmon kokemusta ei kuitenkaan häviä, ”koska emme edelleenkään halua uskoa siihen että henkilömme koostuu jostakin tuntemiskyvottomasta puuaineksesta” (P, 268).

Kömpelö ruumis myös aiheuttaa suurimman osan *Pölkyn* tapahtumien ja tapahtumattomuuden vaihtelusta. Tarinamaailmassa ainoan turvan ruumiillisilta vaatimuksilta antaa uni, joka on myös romaanin toistuva motiivi ja rinnastuu kiinnostavasti kerronnan tasoon. Hahmon ruumiillista olemusta psykologisoivan kertojan näkökulmasta tämä nukahtaessaan ”kytkeytyy pois päältä” (P, 49), mikä selittää sen että muuten jatkuvana pulppuava kerronta katkeaa lukujen vaihtoihin useimmiten silloin kun päähenkilö nukahtaa. Toisaalta henkilö nukkuu huonosti läpi koko romaanin, kunnes lopulta takaa-ajon päätyttyä nukkuu puolikuolleena ”taatusti tajutonta ja mustaa, väsymyksen kapaloimaa unta, upposi halki syvän ja pimeän ja pehmeän aineen kohti jotakin missä ainakaan ymmärrys ei enää voi tuottaa enempää kipua” (P, 365). Unikuvauksissa, silloin kun henkilön mieli on täysin tulkittesattomissa ja kerronnan kieli pääsee lentämään vapaasti, *Pölkyn* kerronta on kauneimmillaan ja harmonisimmillaan. Kun ruumis on pois pelistä, kielen ja tarinamaailman epäsuhta hetkellisesti katoaa.

Jo strukturalististen määritelmien mukaan realistinen kertomus on *luettava*, merkityksiltään ja tekstuurltaan helppopääsyinen esitys. Kognitiivisen narratologian into korostaa lukukokemuksen luonnollista, automaattista ja universaalialia ruumiillisuutta on kuitenkin johtanut suoranaiseen esteettömyyden ja saavutettavuuden ideaaliin, jossa ylipäättään koko kerronta voidaan unohtaa; Fludernikin sanoin ”lukijat yksinkertaisesti orientoituvat fiktiivisen maailman sisäiseen asemaan [... s]en sijaan että toisten ihmisten kokemuksia vain tarkkailtaisiin tai arvailtaisiin, luonnollisesti vain omaa kokemusta rakentavat kehykset ovatkin sovellettavissa kolmanteen persoonaan” (Fludernik 1996, 48). Esimerkiksi uuden sukupolven kognitiiviset narratologit kuten Anežka Kuzmičová (2013a ja 2013b), Marco Caracciolo (2011, 2013) ja Elaine Auyoung (2013) vievät teoreettisissa kehitelmissään kehollisen immersion ajatuksen pidemmälle kuin edeltäjänsä Ryan tai Herman. He nostavat lukukokemusta määrittäväksi ilmiöksi mielenfilosofiasta tutun *enaktivismin* – teorian kognitiivisista prosesseista sensorimotorisena osallisuutena. Näillä teorioilla on neurologinen perusta, mutta ne kurottavat kohti kirjallisuuden fenomenologiaa: Caracciolo (2013) esittää, että kertomusten kokemuksellisuus on yhtä kuin lukijan ruumiillinen osallisuus tarinamaailmassa, ja tähän verrattuna vaikkapa henkilöhahmon tajunnanliikkeiden kuvaus on lukukokemuksen kannalta toisarvoista. Kuzmičová (2013b, 123–124) puolestaan käyttää Flaubertia esimerkkinä siitä, miten 1800-luvun realismin keskittyminen arkipäivään toi romaanikerrontaan henkilöhahmojen ruumiinliikkeiden kuvausta ja teki siten lukukokemuksesta ”suoraa läsnäoloa” tarinamaailmassa.

Pölkyn arkinen kompurointi, vaikkapa jo artikkelini alussa siteerattu pakonomainen askellus junan äänen tahdissa, ovat kognitiivisen narratologian näkökulmasta epäilemättä ruumiilliseen samastumiseen kutsuvia, mutta samalla näiden ruumiin kuvauksien on mahdoton ajatella helpottavan tarinamaailmaan solahtamista. Tarinamaailma ei ole vaikeakulkuinen ainoastaan henkilöhahmoille vaan myös lukijalle. Kielen vinoutamaa maailmasuhdetta peilaavat Rimmisen tuotannossa yleensäkin kömpelöyden ja vammaisuuden motiivit. *Hipassa* toinen merkittävä tapahtuma piinallisen muuttokeikan lisäksi on matka vammaisten musiikkifestivaaleille, kertojan sanoin ”kromosomisirkukseen” (*Hippa*, 151). *Nenäpäivässä*, joka *Pölkyn* tavoin rakentuu kömpelön ruumiin ja ylivirittyneen kielen epäsuhdalle, Irma loukkaa nenänsä kurkistellessaan postiluukusta, ja tämä nenävaiva saa romaanissa gogolmaisia mittoja. *Pölkyn* vähäiseen henkilöahmovahvuuteen kuuluu jalaton taiteilija Perusmäki, jonka puuttuvat jalat ovat monessa kohtauksessa haamukipumaisesti läsnä. Kertoja ei voi olla kuvaamatta Perusmäen pyörätuolinsa kanssa kokemia vaikeuksia luistelulentän jäällä:

[9] [...] ryhtyi nylkyttämään ruumistaan erikoislaatuaisin kihnuttavin liikkein edestakaisin tuolissaan [...] vaikka kaikenlaisten ruumiinvammojen lähempi tarkastelu onkin ihmiskunnan parissa verrattain vierottua ja karsastettua, on eleen kuvaaminen nyt siinä mielessä perusteltua, että mies onnistui luomaan illuusion mitä tarmokkaimmasta liikkeestä liikkumatta itse asiassa lainkaan. (P, 195–196.)

Perusmäen pyörätuoliliikehdintä on oire koko romaania hallitsevasta tapahtumisen ja tapahtumattomuuden ristiriidasta, ja näin ruumiinvammat ja kielen vaikea suhde luomaansa tarinamaailmaan rinnastuvat.⁷

Pölkyn kertoja viljelee myös ruumiillisia vertauksia, jotka puhuvat kyllä kognitiotieteiden kanssa yhteensopivasti mielen ja ruumiin erottamattomuuden puolesta, mutta sairaalloisuutta ja väkivaltaisuutta korostaen:

[10] tuo kaikkien järkisyiden ulkopuolelle jäävä nauru, joka arvattavasti sai jälleen jonkin pitkän, kylmän, kovan ja vieraan esineen kääntyilemään hänen vatsassaan niin kuin suunnalla olisi siirrelty hengenvaarallisesta yksinäisyydestä varoittavaa liikennemerkkiä. (P, 157.)

Lisäksi *Pölkyn* myös *tarinamaailma* rakentuu ruumiillisissa vertauksissa, jotka ovat tyypillisesti yhtä rujoja, uhkaavia tai väkivaltaisia kuin henkilöahmon tuntemuksia kuvaavat vertaukset:

[11] järeä, harmaaksi maalattu rauta-aita jonka pystypienojen päässä lepäsi joukko pistemäisiä jos kohta toisaalta myös jollakin tapaa nyrkkimäisiä kuulakkeita niin kuin maisemaan olisi jähmettynyt pitkä ja koväänäinen, i-kirjainrikas kiljahdus. (P, 25.)

[12] vihreä roskapönttö, jonka suuaukosta roikkui vaaleanpunainen muovipussi kuin rypistynyt kieli ja joka kaiken kaikkiaan näytti sellaiselta että astia voisi rähähtää jonkin kaamean syytöksen, jos sitä erehtyisi lähestymään varomattomasti. (P, 47.)

[13] tukahtuneita kuulutuksia rautatieaseman suunnalta niin kuin joku olisi yrittänyt mylviä viimeisiä sanojaan naamalle painetun tyynyn läpi. (P, 164.)

Olisi hyvin vaikea kuvitella, että *Pölkyn* tarinamaailman ruumiillisuus toimisi immersivisenä tervetuloitovotuksena lukijalle. Henkilöhahmon ruumiista aistittava ahdistus ja ekseyisyys resonoivat tarinamaailmaa kuvailevissa ruumiillisissa metaforissa. Suoraan henkilön kokemusta spekuloida ("arvattavasti") esimerkki [10] on Dorrit Cohnin klassisen määritelmän mukainen *psykoanalogia*, konventionaalisen kaikkietävän kertojan keino summata henkilöhahmon tuntemuksia (Cohn 1978, 36–37). Kuitenkin, johtuen *Pölkyn* tajunnankuvauksen yleisestä spekulatiivisesta luonteesta, myös tarinamaailmaa metonymisesti rakentavat, valikoidut yksityiskohdat kuten roska-astia tai rauta-aidan nupit luovat tätä samaa paikantumattoman ruumiillisen uhan tuntua. Tämä sielullisten ja materiaalistien metaforien yhteen lankeaminen horjuttaa entisestään emotionaalisen immersion asetelmia: projisoituvatko henkilön mahdolliset hädäntunteet kertojan tunteiksi vai toisin päin, kun kerran molemmat ovat ruumiillisesti läsnä samassa tarinamaailmassa?

Cohn kiinnittää erityistä huomiota *Madame Bovaryn* psykoanalogioihin, jotka ovat niin kaukaa haettuja, että ne "tajunnankuvauksen" sijasta paremminkin estävät psykologisoivaa tulkintaa (mt.; Emman ylpeys "laajeni pehmeästi [Rodolphen] puheen kuumuudessa, niinkuin saunan löylyssä kellotteleva ruumis", *Rouva Bovary*, 138). Tämä on ilmeinen strategia myös *Pölkyn* ruumiillisissa vertauksissa, jotka motivoidaan henkilöhahmon havainnoksi mutta jotka etäännyvät naurettavan kauas välittömästä ruumiillisesta olemisesta tarinamaailmassa:

[14] [...] emmekä välttämättä ole tyystin hakoteillä arvellessamme että noin sekuntia ennen kuin kaikki pimeni, oli hänellä vielä mahdollisuus kiinnittää huomionsa toisen taksin katolla palavaan valoon joka sumussa, kovassa vauhdissa ja yllätyksellisessä tilanteessa näytti lähinnä rakolta joka äkkijarrutuksen voimasta tempoili, venyi kiinnittimissään ja viimein repesi purskauttaen hoh-tavankeltaisen, nestemäisen sisältönsä ilmaan. (P, 23.)

Kaukaa haetut kuvaukset tarinamaailman materiaalisista yksityiskohdista toimittavat sinänsä realismille luonteenomaista – strukturalistien kuten Roman Jakobsonin (1987, 111) mukaan suorastaan määräävää – metonymistä funktiota. Kognitiivisessa narratologiassa realismin ja metonymian – erityisesti synekdokeen eli kokonaisuutta edustavan osan – suhde saa uuden, arkisiin havaintomekanismeihin perustuvan tulkinnan: Elaine Auyoung (2013, 60, 63) esimerkiksi toteaa, että "vajaasti" kuvattujen fiktiivisten

maailmojen konstruointi ”kokonaisiksi” ei mekanismeiltaan poikkea mitenkään siitä, kuinka täydennämme tosimaailmasta tekemiämme havaintoja ja luomme toimivia mentaalisia malleja hajanaisista yksityiskohdista. Toisin sanoen ihmismieli käsittelee kielellisiä viiheitä samalla tavalla kuin yksittäisiä havaintoja (mt. 64). Näiden käsitysten taustalta löytyy kognitiotieteellinen ihmiskonetta säästävän tehokkuuden ja taloudellisuuden ideaali: Auyoung nimittäin mainitsee, että kirjallisen kuvauksen perustuminen synekdokeelle palvelee ensisijaisesti ”episteemistä tehokkuutta” (mt. 65). Taloudellisuus ja esteettömyys käyvät käsi kädessä: realistiset yksityiskohdat helpottavat lukijan kokemuksellista solahtamista tarinamaailmaan.

Strukturalististen esi-isien kuten Jakobsonin, varhaisen Barthesin⁸ tai Genetten oppien mukaan todellisuusvaikutelman ja metonymian suhde on sopimuksenvarainen ja taiteellinen kompositioperiaate, ei luonnollisten havaintopsykologisten mekanismien heijastuma. Jakobsonin sanoin ”[...] juuri metonymia on niin kutsutun realistisen suuntauksen perustava ja määräävä tekijä [...] Realistinen kirjailija lähtee jäljittämään läheisyyteen perustuvia yhteyksiä ja poikkeaa näin metonyymisesti juonesta tunnelmaan ja henkilöhahmoista tapahtumapaikkaan, siirtyen ajassa ja tilassa.” (Jakobson 1987, 111.) Jakobsonille esimerkiksi Tolstoin sujuva siirtyily staattisista kuvauksista toimintaan on perimmiltään osa samaa rakenneperiaatetta kuin Anna Kareninan käsilaulun kuvailu itsemurhakohtauksessa. Tämä ajatus hallitsevasta rakenneperiaatteesta sopii Rimmisen poetiikkaan paremmin kuin metonyymisyyden kognitiiviset tulkinnat. Hätäntyneen ihmisen virtsarakon kaltaisesti tempoileva taksin valo palvelee referentiaalisen koherenssin sijasta poeettista kokonaisuutta (ks. Stenberg 1983, 152 ja *passim*), jossa ruumiillisuus on kerronnan kielen ja tarinamaailman väliin sijoittuva temaattinen ongelma ja jossa on jatkuva hätä muutenkin. Lisäksi Jakobsonin tekemä rinnastus tarinamaailman metonyymisen kuvauksen ja kertojan suvereenin ajassa ja tilassa liikkumisen välillä muistuttaa *Pölkyn* kertojan horjunnasta kerronnan tason ja tarinamaailman välillä.

Kuten Genette on osoittanut, realistinen kerronta voi kompensoida todenkaltaisuuden ja odotuksenmukaisuuden (*vraisemblance*) puutetta siten että kertoja – esimerkkinä Balzacin yleisiä totuuksia laukova kaikkietävä kertoja – motivoi epäodotuksenmukaiset tapahtumakulut tai yksityiskohdat jollakin syvemmillä ”totuudella” maailmasta (Genette 1968, 10–13). *Pölkyn*ssä tämä motivaatio liittyy julkilausustusti romaanimuotoon – se vaatii romanssia tai kuolemaa: ”niin kuin maailmassa on nähty ja tässäkin kertomuksessa tullaan näkemään, ovat elämä ja erittäinkin kuolema yllättävän usein kaikenlaisten pikkuseikkojenkin yhteydessä läsnä” (P, 128). Romanssin ja kuoleman vaatimuksilla on myös ruumiillinen ulottuvuutensa. Esimerkin [2] kuvauksessa näennäisesti pelkkää todellisuusefektiä toimittava mutta tulehtuneeseen siittimeen vertautuva paloletku ”motivoituu” myöhemmin kuin tšehovilainen ase:

henkilö tarttuu letkuun ainoassa kunnollisessa toimeliaisuuden puuskassaan – vieläpä Annin nähden – ja pyörittää sinervää suutinta ensin ”hermoillen ja liian innokkaasti”, mutta lopulta onnistuu ”sohottamaan vettä kentälle komeassa, säntillisessä kaaressa” (P, 181). Tätä ainoata miehuullisuuden hetkeä ja siihen liittyviä ”eroottisia odotuksia” petaa romaanissa muutenkin vilahteleva genitaalinen kuvasto: puolityhjä kauppakassi heiluu kuin kivespussi, ”jonka huomassa heilahtelee ainoastaan puolet tällaisen kukkaron keskimääräisestä sisällöllisestä oletusarvosta” (P, 148); mustat naakat lehahtavat lentoon ”niin kuin puu olisi saanut jonkin synkkämielisen siemensyöksyn” (P, 176).

Seksuaaliset odotukset ovat siis jo valmiiksi ”tulehtuneita”, ”puolityhjiä” ja ”surumielisiä”, joten henkilön ja Annin suhteen jääminen ilman täyttymystä ei yllätä. On kuin ylimotivoitunut ruumiillisten kielikuvien verkosto ajaisi – vasten kertojan ilmeistä tahtoa – henkilöä kohti yksinäisyyttä, ja lopulta kuolemaa. Romaani päättyy kun henkilöhahmo jättää Kaisaniemen puiston ja karkaa kertojalta, mutta kielen ja ruumiin rujosta yhteydestä muistutetaan vielä ajamalla henkilöhahmo ”murskautumaan” linja-auton alle heti puiston ulkopuolella – kertojan epäilystä herättävien päätössanojen saattelemana: ”Tai siltä ainakin tuntui” (P, 384). Ilmaan jää koko romaania hallitseva kysymys: ovatko lukijaa mukaansa kutsuneet emootiot olleet henkilöhahmon (”toisen”) ruumiin murskaavaa todellisuutta vai ainoastaan kertojan psykologista projektiota lukukelvottomaan ”pölkkyyn”? Jos irrottaudutaan hetkeksi tämän artikkelin kysymyksenasettelusta, voidaan nähdä, miten tämä kielen ja ruumiin dilemma on osa Rimmisen tuotannon laajempaa teemaa, ”toisten kohtaamisen kysymystä” (Ojajärvi 2012, 35).

Lopuksi

Arkinen kokemus todellisuudesta on muutakin kuin materiaallinen: Rimminen käsittelee romaaneissaan todellisuuden jokapäiväisen sanallistamisen ongelmia. *Hipan* minäkertoja jää romaanin alkupäässä toistuvasti kokemukselliseen jumiin sanayhdistelmään ”ja että” yrittäessään turhaan saada selville mihin kulloinkin ollaan menossa ja miksi. Myöhemmin kertoja pohtii, onko ”ehkä tulossa vai niin -päivä” (*Hippa*, 117). Turhista partikkeleista kasvaa analogia olemassaolon hahmottomalle pakkoliikkeisyydelle. Realismille tyyppillinen arkipäivän kuvaus kääntyy kielen ja arjen suhteen problematisoinniksi. Analyysini tuloksena voidaan esittää, että Rimmisen romaaneista juuri *Pölkky* tematisoi erityisesti ruumiillisen tai ruumiillistuneen todellisuuden ja kielen todellisuuden vastaavuuksia ja epäsuhtaisuuksia.

Kuten työn aihemaa Rimmisen romaaneissa käsittelevä Jussi Ojajärvi (2012, 36) sattuvasti huomauttaa, *Pölkyn* kertoja ”tekee hartiavoimin töitä tavoittaakseen päähenkilönsä samalta tasalta, vailla yli-inhimillisiä kaikkietävyysvaltiuksia”. Kertojan työ, joka on *Pölkyn* tapauksessa myös ruumiillistunutta, on realistinen *diskurssi*, ei realistinen tarinamaailma. *Pölkkyssä* kokemuksellisesti tiheintä on kertojan hätä oman

työnsä hoitamisesta ja tästä seuraava ruumiillinen kurotus kohti tarinamaailmaa, ja siten romaani onnistuu käsittelemään hyvin omaperäisesti yksinäisyyttä, kommunikaation vaikeutta ja ihmisarvoa.

Pölkyn realismi on siis itsensä tiedostavaa, mistä seuraa että voisimme yhtä hyvin puhua kokeellisesta, modernistisesta, Barthesin termin ”kirjoitettavasta” romaanista. Valintani nimittää Rimmistä realistiksi on kuitenkin enemmän metodinen kuin geneerinen tai muuten luokitteleva. Kysymys teoksen realistisuudesta yhdistää strukturalistisen ja kognitiivisen kertomusteorian intressejä, sillä *Pölkyn* realismi on sekä kielen että ruumiillisen kokemuksen rajoitteiden tutkimista. Romaani paljastaa traditiotietoisesti realistisen kuvauksen mekanismeja, mutta samalla tämä koneiston paljastava ele ei kuitenkaan riko todenkaltaisuuden illuusiota, jos todenkaltaisuus ymmärretään tekstuaalisemmin kuin kognitiivisessa narratologiassa on ollut tapana. Ehdotan, että jälkiklassisen kertomuksetutkimuksen käsitystä ruumiillisuudesta voi laajentaa muihinkin merkityksellistämisen tapoihin kuin lukijan esteettömään tarinamaailmaan immersoitumiseen. Kuten analyysini *Pölkystä* osoittaa, esimerkiksi ympäristön ja toiminnan kuvaus voi toimia fenomenologisena jakolinjana henkilön ja kertojan välillä ja saada näin lukijan pohtimaan henkilöhahmon suhdetta ympäristöönsä. Tämä kokemuksellinen välimaasto on kuitenkin *Pölkyn* tapauksessa vaikeakulkuista, ja kertomuksen toimijoiden vaikeuksista tulee lukijan vaikeuksia: kun kielellisessä ilmaisussa löytyy tasapaino niin samalla ruumis menettää jäntevän selvärajaisuutensa, tai toisin päin.

Viitteet

¹ Esiin nostamani kytkös Flaubertin ja Rimmisen välillä palvelee lähinnä tämän artikkelin metodologisia tarkoituksia; kirjallisuushistoriallisesti kattava analyysi Rimmisen kytköksistä niin kotimaiseen (Volter Kilpeen, Joel Lehtoseen, Aki Kaurismäkeen jne.) kuin eurooppalaiseenkin (James Joyceen jne.) perinteeseen täytyy jättää jonkin toisen tutkimuksen tehtäväksi.

² Vaikka Flaubertia käsitellään edelleen suurena realistina, hänen ”postmoderniutensa” on ollut Flaubert-tutkimuksen vahvimpia juonteita sitten 80-luvun, ks. Schor & Majeovski (eds.) 1984.

³ Oiva esimerkki siitä miten realistinen lukutapa voi avata metafiktiivisiä strategioita on Ojajärven (2013) analyysi Hannu Raittilan *Pamisoksen purkauksesta*. Ojajärven realismikäsitys on kuitenkin marxilainen eikä edellytä tässä artikkelissa painotettua fenomenologista todenkaltaisuutta.

⁴ Ks. kuitenkin Merja Polvisen (2012) erinomainen kritiikki Ryanin esittämästä jaosta ja Harri Veivon (2011, 130) kommentti realismiin ja itserefleksiivisyyden suhteesta kirjallisuuden semiotiikassa.

⁵ Itse olen tästä kuvauksesta ja Balzacin tyylistä hyvin eri mieltä kuin Ryan, ks. Mäkelä 2011. Myös Erich Auerbachin klassinen tulkinta samasta kuvauksesta korostaa mimeettisyyden lisäksi synteettistä ja temaattista ulottuvuutta: Balzacin kuvauksesta puuttuu harkinta ja suunnitelmallisuus, ja juuri sekasortoisessa runsaudessaan se ”atmosfäärisen realismin” hengessä vertautuu itse vastenmieliseen Madame Vauqueriin (Auerbach 2000, 499–504).

⁶ Klassinen keston määritelmä löytyy Genetteltä (1980, 86–112).

⁷ Ruumiillisuuden vieraannuttavista funktioista ei ole juurikaan puhuttu kognitiivisessa kirjallisuudentutkimuksessa. Ainoa tuntemani poikkeus on Anne Päivärinnan kognitiiviseen metaforateoriaan perustuva Dylan Thomas -tutkimus, joka käsittelee myös tekstien vajaata tai häiriintynyttä ruumiillisuutta (Päivärinta 2014, 244–279).

⁸ Myös Barthesin kuuluisa teoria realistisen kerronna yksityiskohdista ”todellisuusefektin” luojina – merkkeinä, joiden tehtävä on signifioida todellisuutta, ei herättää sitä tai edes viitata siihen – on asetettu kognitiotieteen lähtökohdista kyseenalaiseksi. Auyoungin (2013, 70) mukaan kognitiotiede palauttaa kirjallisuuden metonymisille yksityiskohdille sen referentiaalisen funktion, jonka Barthesin teoria niiltä riisti. Hiljattaisessa Flaubert-analyysissään Riikka Rossi (2012) pyrkii laajentamaan todellisuusefektin käsittelyä metonymisesta yksityiskohdasta laajempaan, kulttuurisesti hyvin tunnistettavaan ja siten tulkintaa helpottavaan ”arkipäivän kehukseen”, jolle Rossi olettaa kognitiivisen taustan. Rossi esittää, että realismin arkiset yksityiskohdat koskiskelevat lukijoiden universaalia kokemusta arkipäivän rutiineista ja materiaalisista ehdoista. Siten hänen lähestymistapansa on kognitiotieteiden oppien mukaisesti konstruktivistinen – tekstin yksityiskohdat tulevat tulkituiksi lukijan aiempaa tietoa ja kokemusta vasten – mutta Rossi ei kuitenkaan sovelle kognitiivisen kirjallisuudentutkimuksen teorioita kehysten dynamisesta toiminnasta tai ruumiillisuudesta lukukokemuksessa.

Lähteet

- Auerbach, Erich 2000 (1992). *Mimesis. Todellisuudenkuvaus länsimaisessa kaunokirjallisuudessa*. (Mimesis: Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur, 1946.) 2. painos. Suom. Oili Suominen. Helsinki: SKS.
- Auyoung, Elaine 2013. Partial Cues and Narrative Understanding in Anna Karenina. Lars Bernaerts et al. (eds.), 59–78.
- Bernaerts, Lars; Dirk De Geest, Luc Herman & Bart Vervaeck (eds.) 2013. *Stories and Minds. Cognitive Approaches to Literary Narrative*. Lincoln & London: University of Nebraska Press.
- Caracciolo, Marco 2011. The Reader’s Virtual Body. Narrative Space and Its Reconstruction. *Storyworlds: A Journal of Narrative Studies* 3, 117–138.
- Caracciolo, Marco 2013. Blind Reading. Toward an Enactivist Theory of the Reader’s Imagination. Lars Bernaerts et al. (eds.), 81–105.
- Cohn, Dorrit 1978. *Transparent Minds. Narrative Modes for Representing Consciousness in Fiction*. Princeton: Princeton University Press.
- Culler, Jonathan 1974. *Flaubert. The Uses of Uncertainty*. London: Elek.
- Culler, Jonathan 2007. The Realism of Madame Bovary. *MLN* 122:4, 683–696.
- Flaubert, Gustave 1999. *Rouva Bovary*. (Madame Bovary, 1857.) Suom. Eino Palola. Helsinki: Otava.
- Fludernik, Monika 1996. *Towards a ‘Natural’ Narratology*. London & New York: Routledge.

- Genette, Gérard 1966. *Figures I*. Paris: Seuil.
- Genette, Gérard 1968. Vraisemblance et Motivation. *Communications* 11, 5–21.
- Genette, Gérard 1980 (1972). *Narrative Discourse. An Essay in Method*. Trans. Jane E. Lewin. Oxford: Basil Blackwell.
- Hamon, Philippe 1982 (1968). What Is a Description? Tzvetan Todorov (ed.), *French Literary Theory Today. A Reader*. Trans. R. Carter. Cambridge: Cambridge University Press, 147–178.
- Herman, David 2002. *Story Logic. Problems and Possibilities of Narrative*. Lincoln & London: University of Nebraska Press.
- Herman, David 2011. Introduction. David Herman (ed.), *The Emergence of Mind. Representations of Consciousness in Narrative Discourse in English*. Lincoln & London: University of Nebraska Press, 1–40.
- Herman, David 2013. *Storytelling and the Sciences of Mind*. Cambridge, Mass.: The MIT Press.
- Jahn, Manfred 1996. Windows of Focalization. Deconstructing and Reconstructing a Narratological Concept. *Style* 30:2, 241–267.
- Jakobson, Roman 1987. Two Aspects of Language and Two Types of Aphasic Disturbances. Roman Jakobson, *Language in Literature*. Eds. Krystyna Pomorska & Stephen Rudy. Cambridge, Mass.: The Belknap Press of Harvard University Press, 95–119.
- Kuzmičová, Anežka 2013a. *Mental Imagery in the Experience of Literary Narrative. Views from Embodied Cognition*. Department of Literature and History of Ideas, Stockholm University. Stockholm: Stockholm's universitet.
- Kuzmičová, Anežka 2013b. The Words and Worlds of Literary Narrative. The Trade-off between Verbal Presence and Direct Presence in the Activity of Reading. Lars Bernaerts et al. (eds.), 137–159.
- Mäkelä, Maria 2011. Heavy Flies. Disproportionate Narration in Literary Realism. Jarkko Toikkanen & Markku Salmela (eds), *The Grotesque and the Unnatural*. New York: Cambria Press, 137–159.
- Mäkelä, Maria 2012. Navigating – Making Sense – Interpreting. The Reader behind *La Jalousie*. Markku Lehtimäki, Laura Karttunen & Maria Mäkelä (eds.), *Narrative, Interrupted. The Plotless, the Disturbing and the Trivial in Literature*. Berlin & Boston: De Gruyter, 139–152.
- Mäkelä, Maria 2013. Cycles of Narrative Necessity. Suspect Tellers and the Textuality of Fictional Minds. Lars Bernaerts et al. (eds.), 129–151.
- Ojajärvi, Jussi 2013. Realismin keksimisen velvoite, 2005. Lamanjälkeisen kapitalismin aikalaiskokemus tematiikan ja muodon ongelmana Hannu Raittilan *Pamisoksen purkauksessa*. Hanna Meretoja & Aino Mäkikalli (toim.), *Romaanin historian ja teorian kytköksiä*. Helsinki: SKS, 280–313.

- Ojajarvi, Jussi 2012: Mikko Rimmisen työ. Kaisa Kurikka, Olli Löytty, Kukku Melkas & Viola Parente-Čapková (toim.), *Kertomuksen luonto*. Jyväskylän yliopisto: Nykykulttuurin tutkimuskeskuksen julkaisuja 107.
- Polvinen, Merja 2012. Being Played. Mimesis, Fictionality and Emotional Engagement. Saija Isomaa, Sari Kivistö, Pirjo Lyytikäinen, Sanna Nyqvist, Merja Polvinen & Riikka Rossi (eds.), *Rethinking Mimesis. Concepts and Practices of Literary Representation*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 93–112.
- Päivärinta, Anne 2014. *Dylan Thomas's Poetics of Embodiment*. Academic Dissertation. School of Language, Translation and Literary Studies. Tampere: Tampereen yliopisto.
- Rimminen, Mikko 2004. *Pussikaljaromaani*. Helsinki: Teos.
- Rimminen, Mikko 2007. *Pölkky*. Helsinki: Teos.
- Rimminen, Mikko 2010. *Nenäpäivä*. Helsinki: Teos.
- Rimminen, Mikko 2013. *Hippa*. Helsinki: Teos.
- Rossi, Riikka 2012. The Everyday Effect. The Cognitive Dimension of Realism. Saija Isomaa, Sari Kivistö, Pirjo Lyytikäinen, Sanna Nyqvist, Merja Polvinen & Riikka Rossi (eds.), *Rethinking Mimesis. Concepts and Practices of Literary Representation*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 115–138.
- Ryan, Marie-Laure 2001. *Narrative as Virtual Reality. Immersion and Interactivity in Literature and Electronic Media*. Baltimore & London: The Johns Hopkins University Press.
- Schor, Naomi & Henry F. Majewski (eds.) 1984. *Flaubert and Postmodernism*. Lincoln & London: University of Nebraska Press.
- Stenberg, Meir 1983. Mimesis and Motivation. The Two Faces of Fictional Coherence. Joseph P. Strelka (ed.), *Literary Criticism and Philosophy*. University Park & London: The Pennsylvania State University Press, 145–188.
- Veivo, Harri 2011. *Portti ja polku. Tutkimus kirjallisuuden semiotiikasta*. Helsinki: SKS.
- Wood, James 2008. *How Fiction Works*. London: Jonathan Cape.

Tiina Käkälä-Puumala

Totuus ja spekulatio: Raha realistisessa kirjallisuudessa

Emma Bovaryn velkaantuminen Gustave Flaubertin *Madame Bovaryssa* (1857) alkaa kuin huomaamatta. Ensin se tarkoittaa muutamaa lahjaa, jotka hän ostaa luotolla rakastajalleen Rodolphelle, sekä matkalaukkuja ja muita tarvikkeita heidän suunnittelemaansa yhteistä pakomatkaa varten. Ilman luottoa Emmen olisi hyvin hankala perustella ostoksiin tarvitsemaansa rahaa miehelleen Charles Bovarylle. Emma maksaa velkansa kauppiaan LHeureux'ille aluksi kultakolikoilla. Myöhemmin hän – kauppiaan voimakkaasti yllyttämänä – alkaa tehdä lisää ostoksia luotolla. Luoton käyttämisen seurauksena rahan määrä lakkaa olemasta realiteetti Emmen elämässä, koska uusia varoja voi saada käyttöönsä milloin vain – paperilla. Käteisen saamiseksi kauppias myöntää velkakirjoja, ja niiden erääntyessä Emma ottaa lisää luottoa vanhojen velkojen maksuun. Ostelemalla jatkuvasti uusia tavaroita ja palveluita, joihin hänellä ei itse asiassa olisi lainkaan varaa, ja lainaamalla rahaa kaikilta mahdollisilta ihmisiltä Emma luo oman kotitaloutensa, *oikonomian*, sisään eräänlaisen varjotalouden.¹ Aluksi varjotaloutta tarvitaan avioliiton ulkopuolisten suhteiden ylläpitoon; romaanin loppupuolella Emma hakee pakonomaisesta kuluttamisesta mielihyvää ja lohtua rakkaussuhteiden päättymisen aiheuttamaan kriisiin. Lopulta ollaan kierteessä, jossa velat, korot ja korkojen korot saavuttavat tason, joka ylittää Emmen käsityskyvyn:

Joskus hän kyllä koetti tehdä laskelmia, mutta ne toivat ilmi niin kauhistuttavia seikkoja, ettei hän voinut uskoa niihin. Hän aloitti jälleen alusta, sekautui pian, jätti kaiken silleen eikä ajatellut sitä enää. (Flaubert 1956, 252.)²

Velkaantumisen syöveri tuhoaa lopulta Emmen, hänen perheensä sekä vanhempien ja appivanhempien varallisuuden. Emma oli onnistunut salaamaan kaksoiselämänsä lähipiiriltään ja Yonvillen kyläläisiltä; sen sijaan velkaantumisesta seuraava vararikko ja omaisuuden ulosmittaaminen on väistämättä julkinen häpeä. Ristiriita Emmen hellimän idealisoidun omakuvan ja hänen tosiasiallisen tilanteensa välillä kasvaa kestäväksi ja hän päätyy itsemurhaan.

Madame Bovary, paradigmaattinen realistinen romaani, on myös kiinnostava yksilötason kuvaus siitä muutoksesta, joka 1800-luvulla tapahtui suhteessa rahan käyttöön ja talouteen liittyviin arvoihin. Paperiraha – joka ei alun perin ollut valuutta, vaan maksusitoumus – oli 1800-luvulla hyvää vauhtia jo syrjäyttämässä metallirahojen käyttöä. Järjestäytynyttä pankkitoimintaa alkoi jo olla suurimmissa kaupungeissa, kun taas maaseudulla velalliset olivat usein koronkiskureiden armoilla. Osakkeiden ja velkakirjojen

kauppa muodosti omat markkinansa, ja globaali rahatalous siinä muodossa kuin sen nykyään tunnemme alkoi kehittyä. Moderni kulutuskulttuuri syntyi vuosisadan puolivälin jälkeen, ja sen mukana naisten yhteiskunnallinen rooli taloudellisina toimijoina ja ostopäätösten tekijöinä kasvoi merkittävästi.

Käsittelen tässä artikkelissa rahakuvausten roolia klassisen realismin kauden kirjallisuudessa.³ Rahaa, rikkautta ja köyhyyttä on toki kirjallisuudessa kuvattu aina, mutta tarkoitukseni on keskittyä siihen, mitä erityistä ja myös oman aikamme kirjallisuuden kannalta kiinnostavaa rahan kuvaukseen tulee mukaan juuri realismin kaudella. Kysymys on sekä temaattinen että rakenteellinen, sillä se koskee myös realismin representaatiokäsitystä.

Realismi oli aikalaiskirjallisuutta, joka dokumentoi usein hyvinkin yksityiskohdaisesti konkreettisia rahan käytössä tapahtuneita muutoksia, joista keskeisin oli siirtyminen metallirahoista paperirahan käyttöön. Tässä muutoksessa ei ollut kysymys ainoastaan siitä, että rahan materiaali muuttui toiseksi: kysymys oli koko representaatiokäsityksen muutoksesta, joka puolestaan vaikutti myös ihmisten arvoihin ja asenteisiin – siihen mentaaliseen kuvaan, joka heillä rahasta oli. Paperiraha oli materiaalisesti arvoton: sen arvo muodostui ainoastaan siitä perusteiltaan epämääräisestä sopimuksesta, joka vallitsi rahan käyttäjien välillä ja jonka mukaan paperi toimi vaurauden ja arvon representaationa. Uskottavuus ja luottamus olivat siksi keskeisiä tekijöitä rahajärjestelmän toimimisen kannalta. Paperirahaan ja erilaisiin kirjoitettuihin maksusitoumuksiin, kuten velkakirjoihin ja osakkeisiin, perustuva järjestelmä oli kuitenkin hauras, altis kriiseille ja väärinkäytöksille. Se edellytti käyttäjältään erikoista kaksoisasennetta, jossa paperirahaan sisältyvä epävarmuus hyväksyttiin samalla kun rahan käyttö edellytti luottamusta.

Tämä mentaalinen muutos on nähtävissä myös realismin kauden kirjallisuuden rahakuvauksissa, joissa arvo ja varallisuus näyttäytyvät toistuvasti epävarmoina ja spekulatiivisina asioina ja usein henkilökohtaisten katastrofien aiheuttajina. Toisaalta monet realistiset romaanit kuvaavat myös sitä, miten raha mahdollistaa esimerkiksi sosiaalisen nousun tai yhteiskunnalliset ja teknologiset muutokset. Kysymys representaation edellyttämästä luottamuksesta ja tuon luottamuksen epävarmuudesta voidaan kuitenkin ulottaa koskemaan myös koko realismin kirjallisuuskäsitystä, johon kuuluivat keskeisesti uskottavuuden ja todenmukaisuuden ihanteet.

Tarkoitukseni on linkittää seuraavassa kirjallisuushistoria ja taloushistoria toisiinsa käsittelemällä rahakuvausten ja representaation uskottavuuden problematiikan läheistä suhdetta kolmesta eri näkökulmasta. Aluksi käsittelen sitä, miten rahaa kuvataan usein ambivalenttina sosiaalisena muutosvoimana realistisessa kirjallisuudessa. Tämän jälkeen käsittelen uskottavuuden problematiikkaa spekulatiivisuuden ja kultakantajärjestelmän kautta. Spekulatiivista realistisen fiktion yhteydessä on käyttänyt mm. Catherine Gallagher (2006), jonka mukaan moderniteettiin kuuluu olennaisesti representaation

uskottavuuden pohtiminen – niin kirjallisuuden lukemisessa, taloudessa kuin poliittikassakin. Uskottavuuteen perustui myös eräs keskeinen 1800-luvun monetaristisista uudistuksista, kultakantajärjestelmä, jonka historiallinen samanaikaisuus klassisen realismin kauden kanssa on saanut useat kirjallisuuden- ja kulttuurintutkijat (mm. Jean-Joseph Goux, Walter Benn Michaels ja John Vernon) näkemään siinä selviä ideologisia yhtymäkohtia realismin kanssa. Heidän mukaansa realismissa kaunokirjallisuuden ihanteeksi muodostui referentiaalinen kieli, joka kuvaa tai edustaa todellisuutta yhtä väärentämättömästi kuin seteliraha edustaa kultamäärää pankin kassaholvissa.

Tämän paralleelin, jonka perusteita ja sovellettavuutta käsittelem tarkemmin tuonempana, tekee mielenkiintoiseksi myös se, että kultakantajärjestelmä kriisiytyi asteittain eri maissa jo 1800-luvun lopulla ja viimeistään ensimmäisen maailmansodan aikana se lakkasi käytännössä toimimasta. Samaan aikaan myös realismia olivat esteettisessä mielessä haastamassa uudet, myöhemmin modernismina tunnetut suuntaukset, joiden suhde representaation näköisyyden ja uskottavuuden ihanteisiin oli ratkaisevasti erilainen.

Raha: muutoksen agentti

1800-luvulla taloudellinen, tieteellis-tekninen ja yhteiskunnallinen muutosvauhti on ennennäkemätöntä. Teollistuminen, kapitalismi, urbanisoituminen, siirtolaisuus, rautatiet, poliittinen kuohunta – tunne elämän nopeutumisesta ja jatkuvasta liikkeestä vallitsi kaikkialla 1800-luvulla. Tämä vauhdin lisääntyminen saa ilmauksensa myös aikakauden kirjallisuudessa (Jameson 2010, 281–282; McDonagh 2010, 62–66). Fredric Jameson (2010, 281) toteaa Georg Lukácsiin viitaten, että realistinen romaani on jo lähtökohtaisesti historiallinen kuvatessaan arkipäivässä tapahtuvaa muutosta: juuri tunne elinympäristön välittömästä ja osittain uhkaavastakin muuttumisesta oli realismin miljöille tyypillistä.

Rahakäsityksen muutos oli osa tätä kehityskulkua, ja enemmänkin: kuten John Vernon toteaa, rahasta tulee eräs keskeinen kumentuneen, eteenpäin syöksyvän kehityksen kuva 1800-luvun jälki- puoliskon kirjallisuudessa (1984, 19). Tätä ilmentää hänen mukaansa esimerkiksi 1800-luvun kirjallisuuteen ilmaantuva uusi henkilötyyppi, tuhlari. Siinä missä jo varhaisemmasta kirjallisuudesta tuttu saiturityyppi on jämähtänyt menneeseen, tuhlarin toiminta suuntautuu kohti tulevaisuutta. Tuhlari käyttää rahaa pakonomaisesti paetakseen menneisyyttä ja olevia oloja. Hän haluaa aina enemmän, isompaa, suurempaa ja on valmis velkaantumaan näitä päämääriä tavoitellessaan. Tuhlari onkin eräessä mielessä muotoutumassa olevan kapitalismin henkilöitymä. (Mt. 29–40.)

Emma Bovary, prototyyppinen tuhlari, haluaa myös aina enemmän kuin mihin hänellä olisi mahdollisuuksia. Analyysissään velkakirjojen roolista *Madame Bovaryssa* Patricia Reynard-Pactat (1988) osoittaa, miten rahan aiheuttama vauhti näkyy konk-

reettisesti siinä, miten kerronnallinen aika nopeutuu Emman velkaantumista kuvaavissa jaksoissa romaanin loppupuolella. Flaubertille muuten niin tyypilliset pitkät kuvaukset ovat poissa, ja tilan valtaavat velkakirjojen erääntymispäivät, niiden uudistamiset ja itse velkapääoman jatkuva kasvu kauppias LHeureux'n tilikirjassa. Ikään kuin rahan aiheuttama toiminta, taloudellinen liike, edustaisi jotakin omalakista, kaikkea selityksiä ja kuvauksia pakenevaa voimaa. (Mt. 78–79.) Velkakirjojen kautta Flaubert kuvaa tarkasti myös rahan spekulatiivista, sopimuksenvaraista, viime kädessä mihinkään kiinnittymätöntä arvoa. Monen muun realistin tavoin Flaubert rinnastaa paperirahan ja fiktion,⁴ mikä piirre näkyy *Madame Bovaryssa* useaan otteeseen. Aivan samoin kuin Emman tunne-elämä täyttyy erilaisista fiktioista, haaveista ja kuvitelmista aina siihen pisteeseen asti, että hänen todellisuudentajunsa alkaa hämärtyä yhä pahemmin, hän käyttää velkakirjoillaan rahaa, jota ei oikeastaan ole olemassa. Ja päivä, jolloin luotto loppuu, on samalla Emman elämän viimeinen päivä.

Realismin kauden kirjailijat kuvaavat usein rahaan ja arvoon liittyvää suhteellisuutta: keinottelua, rahapelejä, velkaantumista, arvonnousuja ja -laskuja. Näiden tuloksena henkilöiden elämässä tapahtuu dramaattisia muutoksia, äkkirikastumisia ja köyhtymisiä. Rahan aikaansaamat taloudelliset heiluriliikkeet ovat realistisessa kirjallisuudessa usein inhimillisten toimijoiden käsityskyvyn ja hallinnan ulottumattomissa. Rahaa myös kuvataan toistuvasti ikään kuin itsenäisenä toiminnan agenttina, jonka kontrollointi on hankalaa. Fjodor Dostojevskin *Pelureissa (Igrok, 1866)* rahasta tulee romaanin peliriippuvaiselle kertojalle Alekseille itseriittoinen voima, oma todellisuutensa, johon rinnastettuna hänen oma elämänsä muuttuu pelkäksi panokseksi ruletissa:

Olin kuin kuumeessa ja siirsin koko tuon rahakasan punaiselle – ja äkkiä säpsähdin! Ainoastaan kerran koko sinä iltana, koko pelin aikana, pelko lävisti sisimpäni kylmänä viimana ja heijastui vahahteluna käsissä ja jaloissa. Kauhistuneena ymmärsin silmänräpäyksessä, mitä merkitsi minulle häviö! Pöydällä oli panoksena koko elämäni!

– Rouge! kuulutti pankinpitäjä ja minä hengähdin syvään; tulikipinät vilistivät kaikkialla ihollani. Minulle maksettiin seteleinä, kaikkiaan neljätohatta floriinia ja kahdeksankymmentä friedrichsdoria! (Sillä hetkellä pystyin vielä seuraamaan rahojen laskemista.)

Sen jälkeen, mikäli muistan, asetin kaksituhatta floriinia jälleen kahdelletoista keskiluvulle ja hävisin; asetin irralliset kultakolikot ja kääroissä kahdeksankymmentä friedrichsdoria ja hävisin. Minut valtasi vimma: otin viimeiset minulle jääneet kaksituhatta floriinia ja asetin ne kahdelletoista ensimmäiselle luvulle – noin vain, umpimähkään, laskematta vähääkään! Silmänräpäyksen aikana minulla oli odottaessani ehkä sama tunne, jonka madame Blanchardt koki pudotessaan Pariisissa ilmapallosta maahan. (Dostojevski 2001, 174.)

Raha mahdollistaa myös yhteiskunnallisen muutoksen. Kuten Vernon (1984, 20) toteaa, raha on 1800-luvulla myös väline yhteiskunnallisen vallan hankkimiseksi: se tekee ihmisistä tasa- ja epätasa-arvoisia täysin uudella tavalla. Tämä näkyy realismissa

toistuvissa kuvauksissa sääty-yhteiskunnan vähittäisestä murtumisesta, keskiluokan vallan kasvusta sekä työväenluokan taloudellisesta riistosta. Realistisen kirjallisuuden keskiössä on kuitenkin usein juuri keskiluokkainen elämänpiiri – sen vahvuudet, heikkoudet, uhkat ja mahdollisuudet. Silloinkin kun realistinen kirjallisuus kuvaa työväenluokkaa tai erilaisia yhteiskunnan marginaaliryhmiä (köyhät, rikolliset, lapset, maahanmuuttajat), sen välittämät arvot – kuten individualismi tai yksilön mahdollisuudet muuttaa omia olosuhteitaan – liittyvät porvarilliseen maailmankuvaan (Armstrong 2006, 369, 378, 385–386). Kun yläluokan varallisuus ja yhteiskunnallinen asema syntyi maaomaisuuden tuoton ja perityn varallisuuden kautta, keskiluokan varallisuus oli pitkälti riippuvainen siihen kuuluvien yksilöiden omasta aktiivisuudesta rahan hankkimisessa (Vernon 1988, 42–45). Feodaali-yhteiskunnasta siirryttiin 1800-luvun kuluessa kapitalistiseen markkinayhteiskuntaan, jossa varallisuus syntyy pääomista, niiden kasautumisesta ja niiden liikkeistä. Tästä syystä ei ole niinkään yllättävää, että varallisuuden kasvattaminen kaupankäynnin, sosiaalisten verkostojen (kuten avioliitto) ja taloudellisen spekulatiion kautta on keskeistä monessa realismin kauden romaanissa. Kolikon toisena puolena on jatkuva sosiaalisen putoamisen uhka, jos suhdanteista riippuvainen varallisuus katoaa. Hyvä esimerkki tästä on Anthony Trollopen romaani *The Way We Live Now* (1875), jossa pahasti velkaantunut baronetti Felix Carbury yrittää päästä velkakierteestään sekä pyrkimällä naimisiin alempisäätyisen mutta rikkaan perijättären kanssa että lähtemällä mukaan rautatieyhtiön osakekauppaan. Molemmat hankkeet epäonnistuvat, sillä ne perustuvat vaurauteen, joka on pelkästään kuvitteellinen.

Itsenäiseksi ja omalakisiksi kuvatun rahan liikkeen voi nähdä myös inhimillisen toiminnan projektiona. Tätä mieltä on muun muassa taloushistorioitsija Niall Ferguson (2008, 15), joka on todennut, että raha vahvistaa taipumusta ylireagointiin eli nopeaan liikkeeseen intomielisyydestä (kun asiat sujuvat hyvin) kohti syvää depressiota (kun asiat sujuvat huonosti). Siksi taloudelliset buumit ja laskukaudet ovat seurausta myös omasta emotionaalisesta ailahtelevuudestamme (mp.). Rationaaliseksi järjestelmäksi mielletyn talouden ytimessä vaikuttavat inhimilliset tunteet, minkä realismin rahakuvaukset tuovat hyvin tarkkanäköisesti esille.

Spekulaatio lukustrategiana

Fredric Jameson on väittänyt, että realismi kirjallisuudessa on pohjimmitaan epistemologinen kategoria, joka kuitenkin esitetään estetiikan viitekehyksessä (2010, 279). Tulkitsen tämän hieman kryptisen väitteen siten, että realismista ei voida puhua ilman viittausta tiettyihin kirjallisiin keinoihin. Näiden keinojen motivointi on kuitenkin juuri epistemologinen: ne ovat kirjailijan yritys vastata siihen, millainen kuvattu todellisuus on. Se, että tämä todellisuus voi olla samanaikaisesti täysin uskottava ja täysin fiktiivinen on eräs realismin paradokseista, jota käsittelem seuraavassa *spekulatiion* käsitteen avulla.

Taloustieteessä spekulatiolla tarkoitetaan rahojen sijoittamista kohteisiin, joiden arvon odotetaan nousevan ja jotka voidaan myydä edelleen suurella voitolla (Newbery 2008). Spekulatio liittyy usein riskikohteisiin, joiden arvonkehitys on huonosti ennustettavissa, jolloin seurauksena voi olla suuria tappioita yhtä hyvin kuin voittojakin. Spekuloiija joutuu siis jatkuvasti puntaroimaan sijoituskohteittensa arvoa ja varautumaan niissä tapahtuviin äkillisiin muutoksiin. Filosofissa spekulatiolla tarkoitetaan metafysisistä pohdiskelua, joka on pitkälti irtautunut empiirisistä havainnoista (Stern 1998). Molemmissa tapauksissa spekulatiolla viitataan mentaaliseen toimintaan, joka tapahtuu irrallaan asioiden konkreettisesta luonteesta.

Realismin kirjallisuudessa spekuloidaan myös usein niin ihmisillä kuin asioilla, ja hyvin usein toistuu tilanne, jossa aidoksi ja arvokkaaksi luultu asia paljastuukin arvottomaksi tai päinvastoin. Tämä voi tarkoittaa esimerkiksi henkilöhahmojen todellisen luonteen paljastumista, kuten esimerkiksi Jane Austenin romaaneissa, joissa päähenkilöiden arviot muista ihmisistä saattavat muuttua radikaalistikin, kun uutta tietoa heistä paljastuu. Suhteessa aitoon ja arvokkaaseen arvoton ja epäaito rinnastuu fiktion – Austenin romaaneissa ja *Madame Bovaryssa* esimerkiksi päähenkilöiden kirjallisuudesta ammentamiin väriin mielikuviin.

Myös taloudellinen arvo näyttäytyy realismissa usein fiktiona, kuvitelmana. Guy de Maupassantin tunnetussa novellissa ”Koru” (”La parure”, 1884) pikkuvirkamiehen vaimo Mathilde Loisel haaveilee yläluokkaisesta elämästä, jota hän ei voi keskiluokkaisen sosioekonomisen taustansa vuoksi koskaan saavuttaa. Hän haluaa kuitenkin pukea ylleen yläluokan tuntomerkit eräisiin hienoihin juhliin ja elää näin hetken fantasiaansa siitä elämästä, jota hänen ihailmansa rikkaat ja kuuluisat elävät. Siksi hän lainaa varakkaalta ystävättäreltään timanttikaulakoron. Juhlien jälkeen koru on kuitenkin kadonnut, eikä epätoivoinen Mathilde halua kertoa totuutta ystävättärelleen. Siksi hän ostaa uuden, saman näköisen timanttikaulakoron, jonka hän palauttaa ystävättärelle. Kaupan hän rahoittaa monimutkaisilla taloudellisilla järjestelyillä, joihin kuuluu kiinnityksiä ja velkakirjoja erilaisilta koronkiskureilta. Korusta syntyneiden 36 000 frangin velkojen ja niiden korkojen maksaminen vie kymmenen vuotta ja pudottaa Loiselin perheen köyhyyteen. Novellin lopussa Mathilde tapaa ystävättärensä kymmenen vuoden jälkeen ja kertoo vihdoinkin totuuden korusta. Silloin ystävätär paljastaa, että hänen korunsa oli vain halpa jäljitelmä, korkeintaan 500 frangin arvoinen.

Mathilden tragedia ei ole pelkästään siinä, että hän ei tunnista aidon ja jäljitelmän välistä eroa, vaan siinä kuvitteellisessa arvossa, jonka hän on korulle mielessään antanut, koska korun omistaa hänen rikas ystävättärensä. Mathilde joutuu maksamaan todellista hintaa korusta, jonka arvo perustuu pelkästään hänen omiin mielikuviinsa. Kadonneen korun oikean rahallisen arvon paljastumisesta tulee se totuuden hetki, joka romahduttaa myös Mathilden maailmankuvan. Kuten John Vernon (1988, 18) on todennut, raha edustaa realistisessa kerronnassa sekä merkkiä jostakin todellisesta

että tuon todellisuuden murtumista; tapahtuu se, mitä Marx on kuvannut rahan voimaksi muuttaa representaatio todellisuudeksi ja todellisuus pelkäsi representaatioksi. Kun puhutaan liikkuvasta ja muotoaan muuttavasta rahasta, ollaan representaation ja sosiaalisen vallan ytimessä.

Spekulaation kuvaukset kirjallisuudessa heijastelevat laajempaa kulttuurista muutosta, joka koskee käsitystä representaation ja todellisuuden vastaavuudesta. Merkkejä tästä kehityksestä löytyy jo edeltävältä vuosisadalta. Ian Watt toteaa, että piirre, joka erotti 1700-luvun romaanin aiemmista kertomusmuodoista, oli juuri realismi (1957, 10). Watt kiirehtii kuitenkin huomauttamaan, ettei tämä merkitse sitä, etteivätkö kirjailijat tätä ennen olisi pyrkineet todenmukaisuuteen (mt.). Kysymys realismin todenmukaisuudesta oli paljon monimutkaisempi, sillä siihen eivät vaikuttaneet ainoastaan käsitykset totuudesta, vaan myös käsitykset fiktiosta. Catherine Gallagherin (2006, 338, 340) mukaan realismin ilmaantuminen romaanikerrontaan edellyttää myös uudenlaista käsitystä fiktiivisyydestä. Jos aiemmin totuus oli ymmärretty kapeasti kerrotun historiallisena paikkansapitävyytenä, niin romaanimuoto kehitti *fiktiivistä* uskottavuutta ja todenmukaisuutta – jopa siinä määrin, että uskottavuudesta tuli yksi fiktion tuntomerkeistä (mt. 346).⁴

Gallagherin mukaan modernin romaanimuodon synnyssä 1700-luvun lopulla olennaista oli uudenlainen, sisäisesti ristiriitainen käsitys totuudesta *mimeettisenä simulatio*na, näköisyytenä (2006, 341). Tämä tarkoitti sitä, että romaania voitiin pitää uskottavana, vaikka se ei viitannut suoranaisesti mihinkään olemassa oleviin henkilöihin tai tapahtumiin. Tilanne oli olennaisesti erilainen kuin vielä vuosisadan alussa, jolloin esimerkiksi Daniel Defoe joutuu uskottelemaan yleisölleen, että hänen romaaninsa *Robinson Crusoe* (1719) on tositarina. Aiemmin proosakertomuksia luettiin joko totuudenmukaisena raporttina olemassa olevista henkilöistä ja tapahtumista tai sitten puhtaasti mielikuvituksellisena sepitteenä, jossa ihmeenomaiset ja luonnonlakien vastaiset tapahtumat ja eksoottiset miljööt seuraavat toistaan. Näiden rinnalle astuu 1700-luvun lopulla kolmas muoto: realistinen fiktio, jonka lukija ei spekuloi niinkään sillä, onko luettu totta, kuin sillä, onko se uskottavaa (Gallagher 2006, 346). Samaa spekulaation strategiaa edustaa myös Samuel Taylor Coleridgen 1800-luvun alkupuolella esittämä kuuluisa maksiimi fiktiosta ”epäuskon lykkäämisenä” (*that willing suspension of disbelief for the moment, which constitutes poetic faith*, ks. Coleridge 1910). Epäusko on Gallagherin (2006, 346) mukaan modernin fiktion ennakkoehto: lukija luopuu uskosta kerrotun kirjaimelliseen paikkansapitävyyteen ja luottaa näköisyyteen.

Gallagher (2006) korostaa sitä, että spekulaatio ei liity pelkästään realistisen kirjallisuuden lukutapoihin, vaan se on mentaliteetti, joka läpäisee olennaisella tavalla koko 1700-luvulla syntymässä olevan modernin yhteiskunnan ja modernin subjektin: teollistumisen, urbanisoitumisen ja valistuksen aika suosii taloudellista ja poliittista

spekulaatiota ja vakaan uskon horjuttamista – peliä mielikuvilla (mt. 345–347). Myös paperirahan käyttö oli Gallagherin mukaan samanlainen ironinen kollektiivinen peli: tavalliset ihmiset eivät uskoneet, että valtion varat mitenkään kattaisivat kaiken sen kullan ja hopean mitä liikkeellä olevat setelit lupasivat, mutta he käyttivät rahaa ikään kuin se olisi ollut mahdollista (mt. 347). Samalla tämä kollektiivinen epäusko tai ironinen luottamus (*credit*) paradoksaalisesti tuotti reaalisia muutoksia maailmassa.⁶

1800-luvulle tultaessa taloudellisen spekulatiivisen aiheuttamia kuplia oli kuitenkin jo nähty useita,⁷ ja niitä ehkäisemään luotiin Euroopassa monetaristinen järjestelmä, jossa liikkeelle lasketun rahan määrä oli lailla sidottu pankkien ja viime kädessä valtion kultavarantoihin. Tällöin paperirahalla oli, edes teoriassa, jonkinlainen takaus. Paperiraha ja velkakirjat saattoivat olla jatkuvassa liikkeessä, mutta niiden referentti, todellinen viitepiste, pysyi turvassa pankin kassaholvissa.

Realismi: kultakannan kirjallisuus

Metallirahojen aikakautena – ja yhä edelleenkin – harvinaiset jalometallit, kuten kulta ja hopea, olivat rahoiksi lyötyinä paitsi vaurauden symboleita myös itsessään vaurautta. Metallirahan arvo määräytyi usein suoraan sen sisältämän jalometallin määrästä. Paperiraha sen sijaan on materiaalisesti lähes arvoton: sen ainoa arvo on symbolisessa sopimuksessa rahan liikkeellelaskijan ja sen käyttäjien välillä. Tämän symbolisen sopimuksen takaajaksi kehitettiin kultakantajärjestelmä (*gold standard*), joka otettiin laajassa mitassa käyttöön ensin Englannissa 1820-luvulta lähtien ja sitten vuosisadan mittaan myös muissa Euroopan maissa sekä Pohjois-Amerikassa.⁸

Järjestelmässä oli kuitenkin alusta asti pahoja puutteita ja katkoksia, joita aiheuttivat sekä sotien ja kasvavan globaalin markkinayhteiskunnan jatkuvasti vaatimat uudet pääomat että tuolloin tunnettujen kultavarantojen rajallisuus.⁹ Kultakantajärjestelmä muuttuikin toimimattomaksi viimeistään ensimmäiseen maailmansotaan tultaessa: sodan jälkeen nähtiin joitakin lyhytaikaisia yrityksiä kultakannan palauttamiseksi, mutta pian valtio toisensa jälkeen Euroopassa luopui järjestelmästä ja päästi valuutat kellumaan. Finanssikeinottelu, johdannaiskauppa ja moderni globaali rahatalous alkoi 1900-luvun alussa: se ei tarvinnut toimiakseen enää kiinteitä valuuttoja. Raha ei tarvinnut enää materiaalista referenttiä ollakseen uskottava vaihdon väline.

Se, että kultakantajärjestelmää pidettiin vaikeuksista huolimatta kuitenkin yllä vuosikymmeniä, kertoi vahvasta idealismista. Kulta oli järjestelmän näkökulmasta vaurautta sellaisenaan, väärentämättömänä ja luonnollisena, ja juuri siksi tämä vauraus voitiin ongelmitta kääntää symboliseen muotoon. Uushistoristi Walter Benn Michaels toteaa kirjassaan *The Gold Standard and the Logic of Naturalism* (1987), että kultakantajärjestelmä oli idea välittömästä viittaussuhteesta, jossa merkki (paperiraha) edusti suoraan referenttiä (kultaa), joka ei ollut mikään abstraktio vaan jotakin käsin kos-

keteltavaa, todellista ja luonnollista (mt. 146–154).¹⁰ Tämän idealismin rinnalla oli jokseenkin toissijaista se, että kulta oli rahan käyttäjältä usein saavuttamattomissa, piilossa pankin kassaholvissa, ja että paperirahoja ei suinkaan aina vaihdettu kultaan asiakkaiden niin halutessa, vaan vaihtoja lykättiin tai ne saatettiin kokonaan keskeyttääkin, jos valtiota uhkasi kassavaje. Tällaisia keskeytyksiä alkoi olla ensimmäisen maailmansodan alla Euroopassa niin säännöllisesti, että käytännössä paperia ei voinut enää vaihtaa kultaan (Goux 1990, 112).

Sekä Michaels että Jean-Joseph Goux näkevät realismissa vaikuttavan samankaltaisen idealismin, jossa kielellisen representaation nähtiin luonnollisella tavalla kuvaavan kohdettaan. Kuten edellä todettiin, realismin ideaa ei estänyt toimimasta se, että realistinen representaatio *uskottavana näköisyytenä* oli jo itsessään ristiriitainen käsite. Michaels (1987, 159–163) argumentoi, että kultakanta ja realismi edustavat molemmat paradoksaalista pyrkimystä representaatioon, joka häivyttää itsensä representaationa. Goux (1994, 17) myös rinnastaa realistisen proosan kultakannan kanssa: realismissa ei kyseenalaisteta mediumin – kielen – kykyä representoida sekä subjektiivisia kokemuksia että objektiivista todellisuutta. Suhteessa realismiin modernismi on sen sijaan kuin paperirahaa – itseriittoinen symbolinen konstruktio, joka ei ole enää vaihdettavissa konkreettiseen referenttiin. Modernismissa kielen ja todellisuuden välinen suhde muuttuu problemaattiseksi ja representaatioon kohdistuu radikaali epäily. Tämän rahan ja kielen yhteisen problematiikan sitoo Goux'n analyysissä yhteen André Giden romaani *Les Faux-Monnaieurs (Vääränrahantekijät, 1925)*, jossa väärennetyt kultarahat esiintyvät paitsi konkreettisenä motiivina myös metaforana kielestä, joka ei ole enää luonnollista ja välitöntä representaatiota, vaan korostetun fiktiivistä.¹¹ Giden romaanissa rahasta tulee toistuvasti metafora myös henkilöiden identiteetille, tai paremminkin sille kahtiajakautuneisuudelle, joka vallitsee henkilön minuuden ja sosiaalisen roolin välillä. Romanin kerronnalliset ratkaisut, kuten toistuvat metalepsikset,¹² alleviivaavat rakenteen tasolla lukijan referentiaaliseksi olettaman kielen pettävyyttä.

Michaelsin ja Goux'n tekemässä analogiassa siirtymä realismiin ja modernismin välillä merkitsee radikaalia representaatiokäsityksen muutosta, joka oli heijastusta laajemmista kulttuurisista ja yhteiskunnallisista muutoksista. Tässä analogiassa on kuitenkin se ongelma, että se ei pysty selittämään sitä, miksi realismin kausi ei kuitenkaan koskaan päättynyt, vaan se muodosti modernismista huolimatta ja siihen osittain sulautuen kirjallisuuden valtavirran myös 1900-luvulla. Goux'ta on myös kritisoitu siitä, että hänen tulkintansa palauttaa kirjallisuuden talouteen, jolloin ensinnäkin verrataan kahta täysin erilaista kokonaisuutta ja toiseksi pidetään taloutta jo oletusarvoisesti jonkinlaisena ylimmäisenä selitysmallina (Woodmansee & Osteen 1999, 16–17). Näiden lähestymistapojen ansiona on kuitenkin se, että ne ovat kiinnittäneet huomiota modernin ajan rahan yhtenä kirjoituksen muotona ja kaunokirjallisen proosan kykyyn reflektoida rahan liittyviä mielikuvia.

Realismi oli ja on paitsi esteettinen, myös emansipatorinen kirjallinen projekti, joka osoittautui huomattavan elinvoimaiseksi ja muuntautumiskykyiseksi sekä kesti joka kerta myös siihen kohdistuneen kritiikin. Ian Watt (1957, 32–33) huomauttaa, että juuri kielen referentiaalisuus ja mahdollisuus jäljitellä yksityiskohtaisesti inhimillistä kokemusta ovat ne syyt, joita saivat aikaan realismin valtavan suosion lukevan yleisön keskuudessa ja jotka toimivat edelleenkin suurelle osalle lukijoita malliesimerkkinä siitä, miten taide kuvaa elämää. Kuitenkin representaatioon kohdistuva radikaali epäily löytyy myös klassisen realismin kauden proosasta, kuten *Madame Bovarysta*, jota on luettu myös kuvauksena kielen perustavasta riittämättömyydestä kuvata inhimillistä kokemusta (mm. Mäkelä 2011, 157, 168). Omassa luennassani rahasta tulee realistisessa kirjallisuudessa usein juuri tällainen representaation murtumispiste. Voidaanko ajatella, että kuvatessaan rahaa ja sen perimmäistä suhteellisuutta ja kontrolloimattomuutta realistinen kirjallisuus itse asiassa mallintaa toisenlaisen representaatiojärjestelmän kautta jotakin sellaista, jota ei voida käsitellä realistisen diskurssin omin keinoin – kielen ja maailman välistä epäsuhtaa?

Viitteet

¹ Kreikan *oikonomiä*, josta juontuu monissa kielissä käytetty sana ekonomia, merkitsi antiikissa juuri kotitaloutta eli itsenäisen talon (*oikos*) hoitamiseen liittyviä sääntöjä ja käytäntöjä (Cartledge 2008). Emma Bovaryn tilanteen tekee erityisen haavoittuvaiseksi se, että hän on talon emäntänä vastuussa Bovaryjen kotitalouden hoidosta, kuten potilasmaksujen keräämisestä ja palvelijoiden palkoista, tavarantoimituksista ja vastaavista. Emman henkilökohtaisesta vararikosta kärsii siis useita henkilöitä samalla kertaa. Mielenkiintoista on, että Flaubert ei kuvaa Emmaa kyvyttömäksi kotitalouden hoitamisessa, sillä ennen naimisiinmenoaan tämä oli onnistuneesti vastannut leskeksi jääneen isänsä tilan asioiden hoidosta. Ongelmat syntyvät vasta kun Emma alkaa käyttää rahaa paikatakseen tunne-elämässä syntyneitä puutteen kokemuksia.

² Parfois, il est vrai, elle tâchait de faire des calculs; mais elle découvrait des choses si exorbitantes, qu'elle n'y pouvait croire. Alors elle recommençait, s'embrouillait vite, plantait tout là et n'y pensait plus. (Flaubert 1857.)

³ Realismista käytetään angloamerikkalaisessa kirjallisuudentutkimuksessa (mm. Fredrick Jameson) toisinaan nimitystä ”klassinen realismi” (*classical realism*), kun viitataan kirjalliseen periodiin 1850-luvun puolivälistä vuosisadan loppupuolelle, ja juuri tässä merkityksessä puhun realismista tässä artikkelissa. Kyseisenä ajanjaksona ilmestyivät useissa Euroopan maissa keskeiset realismia edustavat romaanit ja suuntauksen esteettiset ja eettiset periaatteet artikuloitiin julkisessa kirjallisuuskustelussa. Realismin ajallinen sijoittaminen voi kuitenkin vaihdella huomattavastikin eri kielialueilla. Esimerkiksi suomalaisen kirjallisuuden tutkimuksessa realismi sijoitetaan usein 1830–1880-luvuille; monet realistimme, kuten Juhani Aho tai Minna Canth, luokitellaan myös naturalisteiksi, sillä suomalaisen kirjallisuuteen realismi tuli varsinaisesti vasta naturalismin myötä (mm. Rossi 2009, 27; Lappalainen 1999, 8–15). Realismin ajallinen sijoittaminen voi olla tätä väljempikin: esimerkiksi John Vernon (1984) laskee realismiksi koko 1800-luvun kirjallisuuden, kun taas vuonna 2010 ilmestyneessä

artikkelikokoelmassa *A Concise Companion to Realism* (toim. Matthew Beaumont) realismin kausi lasketaan alkavaksi 1800-luvun puolivälistä ja jatkuvan 1900-luvun ensimmäisille vuosikymmenille asti.

⁴ Vastaavia esimerkkejä löytyy esimerkiksi Balzacin romaanista *Le père Goriot* (1835; suom. *Ukko Goriot*), jossa puolirikollinen keinottelija Vautrin opastaa nuorta Eugène de Rastignacia rikastumisen taidossa. Jos rahaa ei ole, toteaa Vautrin, pitää teeskennellä, että sitä on. Vautrin kertoo Rastignacille rikastumissuunnitelmistaan ja esittää olevansa niitä toteuttaessaan kuin runoilija, joka ei kuitenkaan kirjoita runoja, vaan elää niitä. Varakkaiksi oletetut nousukkaat myös kuvataan usein tarinoiden ja anekdoottien kautta. Anthony Trollopen romaanissa *The Way We Live Now* (1875) ulkomaalaistaustainen liikemies Melmotte uskotaan rikkaaksi, koska hänen varakkuudestaan kiertää lontoolaisten keskuudessa liioiteltuja ja todenperäisyydeltään arveluttavia tarinoita.

⁵ Realismin keskeisinä piirteinä on usein pidetty kerrotun maailman yksityiskohtaista kuvausta sekä yksilöllisiä henkilöihahmoja (mm. Watt 1957, 17–25). Objektivisuutta edustavasta havainnoivasta katseesta ja kuvauksista tulee realistisessa kerronnassa niin keskeinen keino, että esimerkiksi modernia romaanimuotoa on vaikea kuvitella ilman sitä. Realistisen kerronnan toinen olennainen elementti ovat yksilölliset ja kehittyvät henkilöihahmot, joita kuvataan sekä fyysisinä toimijoina että psykologisina entiteetteinä (Watt 1957, 32–33; Käkälä-Puumala 2001, 248–253). Toisaalta henkilöihahmojen realismisuus voitiin perustella myös niiden tyyppillisyyden kautta (ks. “Realismus”, 174–175). Romaanihenkilö oli fiktiivinen olio, joka kuitenkin edusti jotakin tiettyä ihmisryhmää, jolla oli taas vastineensa todellisuudessa. Tätä kautta romaanin voitiin sanoa olevan totuudenmukainen, vaikka sen yksityiskohtat olivatkin fiktiivisiä (Gallagher 2006, 342).

⁶ Sanan *credit*, luotto, alkuperä on latinan uskoa merkitsevässä *credossa*. Kuten Niall Ferguson toteaa, paperiraha on uskon asia; se edellyttää uskoa henkilöön, joka sen antaa, ja uskoa instituutioon, joka laskee rahan liikkeelle (2008, 31).

⁷ Näistä tunnetuin oli nk. Mississippi Companyn osakekupla 1700-luvun alussa. Tällöin edinburghilainen ammattipeluri John Law onnistui saamaan koko Ranskan valtiontalouden horjumaan perustamalla yksityisen pankin, joka painoi paperirahaa ja lainoitti pahasti velkaantunutta monarkiaa. Tämän lisäksi hän perusti Ranskan Louisianasta saatavien kuvitteellisten tuottojen toivossa osakeyhtiön (Mississippi Company), jonka osakkeista maksettiin ylihintaa niillä samoilla rahoilla, joita Law’n johtama pankki painoi. Osakekupla puhkesi, ja tuhannet ihmiset menettivät rahansa. Paperirahan määrä oli lopulta noin nelinkertainen Ranskan valtion kulta- ja hopeavarantoihin nähden. Kuplan puhkeamisen seurauksena paperiraha muuttui Ranskassa arvottomaksi, mikä ajoi ihmiset takaisin metallirahan käyttöön. Lisäksi monarkian velkaantuminen paheni katastrofiksi, mikä lisäsi tavallisen kansan verotaakkaa ja osaltaan joudutti tulevaa vallankumousta. (Ferguson 2008, 139–158.)

⁸ Yhdysvalloissa ja monissa muissa maissa järjestelmä toteutui nk. bimetallismina (kaksimetallikanta), jossa liikkeellä olevan paperirahan määrä sidottiin sekä kulta- että hopeavarantoihin.

⁹ 1800-luku oli tunnetusti suurten kultaryntäysten aikaa: Kalifornia 1849, Australia 1851, Alaskan Klondyke 1896 ja Etelä-Afrikan Transvaal 1886 (Foreman-Peck 1995, 154–173).

¹⁰ Michaels käyttää tästä syystä kirjassaan realismista yleisnimitystä *naturalismi*. Kyse ei ole periodisaatiosta, vaan Michaels viittaa naturalismilla näkemykseen, jonka mukaan

taloudellisella arvolla samoin kuin kaunokirjallisuuden todellisuuskuvauksella oli olemassa luonnollinen perusta.

¹¹ Kuten Goux osoittaa, väärä raha oli Gideltä hyvin tietoinen valinta oman kirjallisen estetiikkansa metaforaksi. Giden setä Charles Gide (1847–1932) oli poliittisen taloustieteen professori ja kultakannan puolustaja, jonka kirjoituksiin André Gide enemmän ja vähemmän suoraan viittaa romaanissaan (Goux 1994, 15–25).

¹² Näitä ovat esimerkiksi se, että romaanin henkilöihin kuuluu kirjailija Edouard, joka kirjoittaa romaania nimeltä *Vääränrahantekijät*, jolloin kerronta voi kokonaisuudessaan olla peräisin Edouardin käsikirjoituksesta. Metalepsis- tai mise-en-abyme-rakenteena voi pitää myös itse väärennettyä kultarahaa, joka on tehty kristallista ja päällystetty kullalla. Kullan varistessa rahan pinnasta jää jäljelle vain pelkkä lasi, mitä esimerkiksi Goux pitää pienoiskuvana koko romaanista: kielen referentiaalisuus (kultaus) kuluu nopeasti pois, ja jäljellä on pelkkä läpinäkyvä pinta, joka ei edusta enää mitään muuta kuin itseään (Goux 1994, 7–8).

Lähteet

- Armstrong, Nancy 2006. The Fiction of Bourgeois Morality and the Paradox of Individualism. *The Novel*, Vol. II. Franco Moretti (ed.). Princeton: Princeton University Press, 349–388.
- Beaumont, Matthew (ed.) 2010. *A Concise Companion to Realism*. Chichester: Wiley-Blackwell.
- Cartledge, Paul 2008. The economy of ancient Greece. *The New Palgrave Dictionary of Economics*. Second Edition. Eds. Steven N. Durlauf and Lawrence E. Blume. Palgrave Macmillan, 2008. *The New Palgrave Dictionary of Economics Online*. Site imprint Palgrave Macmillan. 25 January 2015 <http://www.dictionarofeconomics.com/article?id=pde2008_E000317> doi:10.1057/9780230226203.1882
- Coleridge, Samuel Taylor 1910 (1817). *Biografia literaria*. London: J. M. Dent & Sons.
- Dostojevski, Fjodor 2001. *Pelurit (Igrok, 1866)*. Suom. Juhani Konkka. Helsinki: Tammi.
- Ferguson, Niall 2008. *The Ascent of Money. A Financial History of the World*. New York: Penguin.
- Flaubert, Gustave 1857. *Madame Bovary*. <http://www.gutenberg.org/cache/epub/14155/pg14155.html> (16.8.2014).
- . 1956. *Rouva Bovary*. Suom. Eino Palola. Helsinki: Otava.
- Foreman-Peck, James 1995. *A History of the World Economy. International Economic Relations Since 1850*. Second edition. New York: Harvester Wheatsheaf.
- Gallagher, Catherine 2006. The Rise of Fictionality. Franco Moretti (ed.), *The Novel*, Vol. I. Princeton: Princeton University Press, 336–363.

- Goux, Jean-Joseph 1994. *The Coiners of Language*. Translated by Jennifer Curtiss Gage. Norman: University of Oklahoma Press.
- . 1990. *Symbolic Economies. After Marx and Freud*. Trans. Jennifer Curtiss Gage. New York: Cornell UP.
- Jameson, Fredric 2010. Afterword: A Note on Literary Realism. Matthew Beaumont (ed.), *A Concise Companion to Realism*. Oxford: Wiley-Blackwell, 279–289.
- Kivistö, Sari & Käkälä-Puumala, Tiina (toim.) 2011. *Kirjallisuus ja talous antiikista nykyaikaan*. Helsinki: Avain kustannus.
- Käkälä-Puumala Tiina 2001. Persoona, funktio, teksti — henkilöahhojen tutkimuksesta. Outi Alanko & Tiina Käkälä-Puumala (toim.), *Kirjallisuudentutkimuksen peruskäsitteitä*. Helsinki: SKS, 241–271.
- Lappalainen, Päivi 1999. Epäkohdat esiin! – Realistit maailmaa parantamassa. Rojola, Lea (toim.). *Suomen kirjallisuushistoria 2. Järkiuskosta vaistojen kapinaan*. Helsinki: SKS, 8–15.
- McDonagh, Josephine 2010. Space, Mobility, and the Novel: ‘The spirit of place is a great reality.’ Matthew Beaumont (ed.), *A Concise Companion to Realism*. Oxford: Wiley-Blackwell, 50–67.
- Michaels, Walter Benn 1987. *The Gold Standard and the Logic of Naturalism*. Berkeley: University of California Press.
- Mäkelä, Maria 2011. *Uskoton mieli ja tekstuaaliset petokset. Kirjallisen tajunnankuvauksen konventiot narratologisena haasteena*. Väitöskirja. Tampereen yliopisto 2011. <http://tampub.uta.fi/bitstream/handle/10024/66797/978-951-44-8569-5.pdf?sequence=1> (23.9.2014).
- Newbery, David M. 2008. Futures markets, hedging and speculation. *The New Palgrave Dictionary of Economics. Second Edition*. Eds. Steven N. Durlauf and Lawrence E. Blume. Palgrave Macmillan, 2008. *The New Palgrave Dictionary of Economics Online*. 23 November 2014 <http://www.dictionaryofeconomics.com/article?id=pde2008_F000247>doi:10.1057/9780230226203.0612
- ”Realismi.” *Tieteen termipankki 8.9.2014: Kirjallisuudentutkimus:realismi*. (<http://www.tieteentermipankki.fi/wiki/Kirjallisuudentutkimus:realismi>)
- ”Realismus.” 1992. *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Band 8. Günther Bien (et al.), toim. Basel: Schwabe, 148–178.
- Reynaud-Pactat, Patricia, 1988. Jean-Joseph Goux and the Metaphor of the Promissory Note in Gustave Flaubert’s Madame Bovary. *Diacritics*, Vol. 18, summer 1988, 69–80.
- Rossi, Riikka 2009. *Särkyvä arki. Naturalismin juuret suomalaisessa kirjallisuudessa*. Helsinki: Palmenia.

- Stern, Robert 2004. Nineteenth-century philosophy. In E. Craig (ed.), *Routledge Encyclopedia of Philosophy*. London: Routledge. <http://www.rep.routledge.com/article/DC100> (17.9.2014).
- Watt, Ian 1957. *The Rise of the Novel*. Berkeley: University of California Press.
- Vernon, John 1984. *Money and Fiction. Literary Realism in the Nineteenth and Early Twentieth Centuries*. Ithaca: Cornell University Press.
- Woodmansee, Martha & Osteen, Mark (eds.) 1999. *The New Economic Criticism. Studies at the Intersection of Literature and Economics*. London: Routledge.

Hanna Korsberg

***Anna Liisat*: Maailman ja näyttämön muuttuva todellisuus**

Minna Canthin (1844–1897) viimeinen valmistunut näytelmä *Anna Liisa* on saavuttanut suurta suosiota kotimaisilla näyttämöillä ja valkokankailla. Se on ollut teatterintekijöiden erityinen kiinnostuksen kohde, sillä kantaesityksestään 1895 vuoteen 2014 *Anna Liisa* on saanut peräti 73 ammattiteatteriensi-iltaa. Juuri *Anna Liisa* on valittu ohjelmistoon monien teattereiden merkkipäivinä: se oli esimerkiksi Tampereen Työväen Teatterin avajaisesitys vuonna 1901, ja se valittiin Suomen Kansallisteatterin ohjelmistoon sekä Canthin syntymän satavuotisjuhlavuonna 1944 että Suomalaisen Teatterin satavuotisjuhlavuonna 1972. Tampereen Työväen Teatterissa syksyllä 2011 se taipui Sirkku Peltolan sovittamana ja ohjaamana musikaaliksi juhlistamaan teatterin 110-vuotista taivalta. Lisäksi *Anna Liisa* on filmattu vuosina 1922 ja 1945, ja Tuija-Maija Niskanen ohjasi siitä televisioelokuvan 1988. Veli-Matti Puumalan säveltämä ooppera valmistui 2008.

Käsittelen tässä artikkelissa *Anna Liisan* eri näyttämötulkintoja näytelmän esityshistorian ajalta ja niiden suhdetta realismiin, erityisesti realismiin teatterissa. Olen valinnut lähemmän tarkasteluni kohteeksi nostamani tulkinnat siten, että niiden avulla on mahdollista nähdä esitystraditiossa tapahtuneet muutokset. Vaikka *Anna Liisa* edustaa näytelmän kirjoitusajankohtansa 1890-luvun realismia, näytelmän eri esitysversionot ovat esimerkkejä teatterin ja realismin kiinnostavasta ja jännitteisestäkin suhteesta. Näytelmän esityshistoriasta on löydettävissä kolme tulkintalinjaa, jotka painottavat moraalis-eettisiä kysymyksiä, naisen asemaan liittyviä yhteiskunnallisia kysymyksiä sekä yksilön sisäistä ristiriitaa. Nämä eivät ole toisiaan poissulkevia tai toisistaan irrallisia, vaan niitä on korostettu eri tulkinnoissa eriasteisesti. Osoitan myös että tavat, joilla niitä on kuvattu, ovat muuttuneet vuosikymmenten aikana ja poikkeavat huomattavasti toisistaan. Täydennän tarkasteluani ottamalla mukaan myös kaksi elokuvaversiota sekä televisioon ohjatun tulkinnan, sillä ne osaltaan havainnollistavat näyttämötulkintojenkin perusteella nähtävää muutosta. Lähdemateriaalinani ovat esityksistä säilyneet pääkirjat, käsiohjelmat, valokuvat ja kritiikit sekä uudemmissa myös esitystaltioinnit sekä kaksi elokuvaa ja yksi televisioelokuva.

Minna Maijala on todennut, että Canthia käsitellään suomalaisessa kirjallisuudentutkimuksessa sekä realismia että naturalismia käsittelevissä tutkimuksissa (Maijala 2008, 9). Hän näkee realismia ja naturalismia yhdistävänä piirteensä sen, että molemmat hyödyntävät kertomisen tavassa realismin mimeettisiä keinoja, ja pitää eroa niiden välillä asteittaisena, ei jyrkkärajaisena. Hänen mukaansa monet Canthin teosten yhteis-

kunnallisen luennan hallitsemat piirteet avautuvat uudella tavalla, kun niitä tarkastellaan naturalistisen tieteellisen ihmiskuvan kautta (mt. 31).

Teatterissa realismin käsite on kiinnostava, sillä esityksissä nähdään lähtökohtaisesti jotain fiktiivistä, jokainen näyttämöllepano on tehty esittämistä varten. Patrice Pavis'n mukaan näyttämöllä nähdään petollinen rekonstruktio todellisuudesta (1998, 302). Näyttämöllä nähtävä illuusio, myös realismia edustavan näytelmän esityksessä, on osoitus teatterillisuudesta (Postlewait ja Davis 2003, 37). Jon Erickson määrittelee realismin hieman kapeammin. Hänen mukaansa on ymmärrettävä, että teatterissa realismilla on erilaisia ilmentymiä ja eri aikoina realismi on määritelty käsitteenä eri tavoin. Realismin lähtökohtana on pyrkimys paikantaa ja esittää eri tilanteiden, joko näytelmän tai teatterillisen kehyksen, totuutta (Erickson 2003, 160, 162). Teatterillinen realismi pyrkii esittämään realistisesti illuusiokoneiston tai luomaan vuorovaikutteisen ja läpinäkyvän suhteen esityksen muodon ja sisällön välillä (mt. 160). Teatteriesityksessä syntyvä välittömyyden ja toden tuntu pohjaa esiintyjien taitoon synnyttää vaikutelma todesta ja välittää se yleisölle.

J. L. Styanin mukaan realismin kausi oli teatteritaiteessa lyhyt, vain noin kolme vuosikymmentä, mutta merkityksellinen (Styan 1993, 1). Monet 1900-luvun lopun kansainvälisesti tunnetut näytelmäkirjailijat, kuten Arthur Miller ja Tennessee Williams, ovat korostaneet realismin tärkeiden näytelmäkirjailijoiden Henrik Ibsenin ja Anton Tšehovin merkitystä omalle tuotannolleen. Styan on todennut, että draamallisen realismin käsite muuttuu ja realismia on tarkasteltava yleisön näkemänä todellisuuden kuvana, ei näytelmän tai esityksen tyylinä. Näyttämöllä 1800-luvun lopulla nähty realismi oli vain yksi esittämisen konventioista. (Styan 1993, 1.)

Realismin esittäminen siis sisältää taidemuodon konventioiden hyväksymisen. Ne kuuluvat teatterillisuuteen ja muuttuvat ajan myötä. Pitkään hyväksytyjä ja käytettyjä konventioita edustavat teatterissa esimerkiksi monologit, joissa joku esityksen henkilöistä puhuu ääneen itselleen ja yleisölle niin, etteivät muut näyttämöllä olevat henkilöt kuule häntä. Oopperasta ilmeisin esittämiseen liittyvä konventio on repliikkien esittäminen laulaen. Näyttämökuva voidaan myös kääntää kuvaamaan ulkoisen todellisuuden sijaan sisäistä todellisuutta. Esityksen ohjaajan ja muun työryhmän taiteellisiin ratkaisuihin kuuluu se, miten esityksen käsittelemät asiat esitetään näyttämöllä. Abstrahointi on yksi keino saavuttaa illuusio todellisuudesta.

Minna Canthin näytelmissä on eri yhteyksissä havaittu yhtäläisyyksiä Henrik Ibsenin tuotantoon (Saarenheimo 2000, 49, 72–73; Majjala 2008, 90, 142, 295). Sekä Canth että Ibsen kirjoittivat yksilön elämää käsitteleviä näytelmiä, joissa oli myös yhteiskunnallinen ulottuvuus. Tuotannoista löytyy realismia edustavia teoksia, mutta joissakin näytelmissä näkyy piirteitä myös 1900-luvun vaihteen tyyliuunnista. Esimerkiksi eräissä Ibsenin näytelmissä on myös symbolistisia piirteitä. Mikko Saarenheimon mukaan *Anna Liisaa* kirjoittaessaan Canth oli jo siirtynyt realismista kohti

uutta, sovitteluvampaa tyyliä (2000, 193–194). Ibsenin teoksia muistuttava piirre *Anna Liisassa* on näytelmän juoni, jossa menneisyyteen kuuluva salaisuus hallitsee näytelmän päähenkilöiden nykyisyyttä, ratkaisee heidän tulevaisuutensa ja paljastuu näytelmän kuluessa vähitellen.

Kuten tunnettua, Anna Liisa on näytelmän alussa avioitumassa Johannes Kivimaan kanssa. Kolmas ja viimeinen näytös sijoittuu kuuliaispäivään, mutta näytelmässä ehtii tapahtua paljon vajaassa kahdessa vuorokaudessa. *Anna Liisan* juonen lyhyt tapahtum aika suhteessa merkittäviin käännteisiin korostaa näytelmän tapahtumien ja tunnelman intensiivisyyttä. Näytelmän alussa päähenkilö kuvataan ihanteellisena: hänessä tuntuvat suorastaan kiteytyvän kaikki yhteisön peräänkuuluttamat hyveet. Pian kuitenkin selviää, mitä päähenkilön menneisyyteen liittyy. Anna Liisa on rikkonut näytelmän kirjoitusajankohdan ja yhteisön normeja monella tapaa. Hän on alaikäisenä ollut sukupuoli-suhteessa kotitalonsa rengin Mikon kanssa, tullut raskaaksi ja 16-vuotiaana synnyttänyt lapsen. Pahin rikkomus on kuitenkin se, että Anna Liisa on tappanut lapsensa heti tämän synnyttyä. Hän onnistui tuolloin salaamaan koko asian, vain Mikko ja Mikon äiti Husso tietävät tragediasta.

Näytelmässä on jännitteitä kahdella tasolla. Toisaalta Anna Liisa kamppailee sisäisesti siitä, pystyykö hän jatkamaan elämäänsä tilanteessa, jossa hän joutuu kantamaan syyllisyytensä ja surunsa yksin. Hän yrittää rakentaa tulevaa elämäänsä menneisyytensä suuren salaisuuden päälle. Toisaalta jännitteitä luo se, että Anna Liisan avioitumisaikasta kuultuaan Mikko palaa kylään ja alkaa vaatia Anna Liisaa itselleen. Mikon paluu Kortesuon taloon on selvä käännekohta näytelmän tapahtumissa, vaikka Mikon saapumista pohjustetaan jo Husson vierailulla. Kyse on kiristyksestä, sillä Mikko ja Husso ehdottavat Anna Liisalle avioitumista Mikon kanssa vaikenemistaan vastaan. Tähän Anna Liisa ei voi suostua. Toisen näytöksen lopussa kaikki tulee ilmi ja Anna Liisa romahtaa sekä Johanneksen että vanhempiensa silmissä.

Kolmannen näytöksen alussa on Anna Liisan ja Johanneksen kuuliaispäivän aamu. Näytelmässä annetaan viitteitä Anna Liisan tuhoutumisesta, sillä hän menettää henkisen tasapainonsa ja yrittää hukuttautua. Hänet kuitenkin pelastetaan. Jotta Kortesuon perheellä olisi mahdollisuus eräänlaiseen kasvojen säilyttämiseen yhteisön sisällä, he päättävät salata Anna Liisan menneisyyden ja näyttää tämän Mikolle. Yhteisö siis tarjoaa Anna Liisalle mahdollisuuden jatkaa elämäänsä ilman rangaistusta rikoksestaan. Tähän hän ei kuitenkaan voi suostua, sillä se ei kuitenkaan vapauttaisi häntä syyllisyyden taakasta. Hän tunnustaa tekonsa koko yhteisön edessä. Anna Liisan totuudellisuus voittaa, ja hän lähtee sovittamaan rangaistustaan. Itsenäistä ratkaisua korostaa se, että hän tunnustaa rikoksensa omasta tahdostaan, vaikka ympäristö ei vaadi sitä häneltä.

Pirkko Koski on käsitellyt muiston ruumiillisuutta *Anna Liisan* näytämötulkinnassa (Koski 2010). Englannin kielen ruumiillisuutta tarkoittava sana, *corporeality*, sisältää paitsi ruumiiseen, myös todelliseen, reaaliseen viittaavan osan. Muistojen lisäksi myös

Anna Liisan monet tunteet ruumiillistuvat näytelmän esitysversiona. Johanneksessa Canth on kirjoittanut Anna Liisalle mahdollisuuden eräänlaiseen uuteen alkuun. Menneisyys tuodaan näytelmässä esiin hienovaraisesti, ensin vain muutamien Anna Liisan omista repliikeissä olevien vihjausten kautta. Anna Liisan kokema uhka ruumiillistuu ensin Hussossa ja kärjistyy Mikon saapuessa paikalle. Samalla myös Anna Liisan sisäiset ristiriidat kasvavat: konkreettiset muistot menneisyydestä eivät ainoastaan varjosta hänen tulevaisuuttaan Johanneksen kanssa, vaan estävät sen.

Anna Liisan loppuratkaisu on kaksitasoinen: yhteiskunnallisesti Anna Liisa häviää, mutta yksilöllisesti voittaa. Vapaaehtoisella tunnustuksellaan hän ikään kuin pyrkii palauttamaan moraalisisällä tasolla valheellisesti eläneen yhteisön tasapainoiseen tilaan. Rikoksen tehneenä hän saa rangaistuksen. Samalla hän on rohkeudellaan osoittanut olevansa täydessä vastuussa omista teoistaan. Yhteisöllisesti Anna Liisan tunnustus, yritys muuttaa yhteisön moraalikäsitteitä, on turha, mikään ei lopulta muutu, sillä kaksinaismoraalin vallitsema yhteisö ei tuomitse Mikkoa. Maria-Liisa Nevalan mukaan tällainen loppuratkaisu on Canthin näytelmille tyypillinen: alussa asetettu ongelma ratkeaa, mutta vain yksilön tasolla. Laajempi yhteiskunnallinen, psykologinen ja moraalinen konflikti jää ennalleen (Nevala 1989, 221). Huomionarvoista on, että vaikka Anna Liisa kärsii rangaistuksensa yksin, hän tekee sen omasta vapaasta tahdostaan. Hän on tietyllä tapaa yhteisön uhri, mutta omaa tahtoaan toteuttavana yksilönä hänet voidaan myös nähdä voimakkaampana kuin muut, yhteisön arvoihin ja normeihin alistuneet jäsenet.

Anna Liisa on nimihenkilönsä kasvutarina ahdasmielisen yhteisön paineessa elävästä nuoresta tytöstä aikuiseksi naiseksi, joka rohkenee kantaa vastuun teoistaan. Näytelmässä näkyy kirjailijan koko tuotannolle olennainen seikka, kiinnostus naisen sisäiseen elämään. Lapsenmurhan teema kiinnosti Canthia 1880-luvulta alkaen, osin myös henkilökohtaisesta syystä. Taustalla vaikuttivat kuopuksen syntymän jälkeiset kokemukset. Canth oli myös käynyt vankilassa tapaamassa nuoria naisia, jotka olivat tappaneet lapsensa, ja lukenut heitä käsitteleviä tutkimuksia. Aihe oli tuttu myös 1800-luvun kaunokirjallisuudesta, josta jo aikalaiskritiikki nosti esiin yhteydet Goethen *Faustiin*. Syyllisyyden teeman käsittelyssä on huomioitu *Anna Liisan* yhteydet Tolstoin *Pimeyden valtaan*. (Maijala 2014, 264–265.)

Vaikka Anna Liisa on sympaattinen hahmo ja saa vastaanottajat puolelleen, näytelmä on murheellinen. Eräänlaisena näytelmän murheellisuutta kuvaavana anekdoottina voidaan pitää Minna Canthin omaa muistikuvaa teoksen viimeistelyvaiheesta. Canthin luona oli ollut vieraita ja nämä olivat pyytäneet kirjailijaa lukemaan uusinta näytelmäänsä:

Minä tietysti luin, ja kaikki naiset itkivät. Aija [Levander] itki lapsen surkeutta, kun se murhattiin. Hanna [Levander] sitä kun Johanneksen ja Anna Liisan väli särkyi ja Alman [Tervo] taas kävi kovin sääli Anna Liisaa. Ja lopulta sitten jo minäkin itkin, – mutta minä itkin vaan sitä, kun muut itkivät, se vaan tarttui heistä. (Kannila 1973, 670.)

Uskonnollisuus, aatteellisuus ja yhteisön näkökulma

Anna Liisan kantaesitys Suomalaisessa Teatterissa 2.10.1895 oli Eliel Aspelin-Haapkyvän mukaan täydellinen menestys, vaikka etukäteen muun muassa Emilie Bergbom oli pelännyt esityksen saamaa vastaanottoa. Erityisesti Katri Raution tulkintaa päähenkilöstä Eliel Aspelin-Haapkylä luonnehti ”kauttaaltaan todenperäiseksi” (Aspelin-Haapkylä 1910, 56). Näytäntövuonna 1895–1896 *Anna Liisaa* esitettiin huomattavat 26 kertaa. Suuri esitysmäärä selittyy sillä, että näytelmää esitettiin kahdella miehityksellä: 10 näytöstä Helsingissä ja 16 maaseutukiertueella, joka ulottui myös Canthin kotikaupunkiin Kuopioon. (Aspelin-Haapkylä 1910, 56–57.) Teosta pidettiin kirjailijan parhaana näytelmänä. Sen teemoista keskusteltiin lehdistössä – syytäksittä kirjailijaa kohtaan. Maria-Liisa Nevalan mukaan tämä johtui osittain siitä, että suomalainen teatterikritiikki oli kymmenessä vuodessa kouliintunut arvioimaan Canthin näytelmiä (1989, 245). Suopeaan vastaanottoon saattoi vaikuttaa se Pirkko Kosken esiin nostama seikka, että näytelmän naiskuvaa oli kantaesityksessä leikattu ja päähenkilön rikos ja sen sovitus oli tulkittu uskonnollisin sävyin (Koski 1999, 39).

Tiheätunnelmaisen näytelmän mahdollisuudet elokuvana nähtiin jo varhain. *Anna Liisa* filmattiin ensimmäisen kerran kesällä 1911, mutta negatiivit turmeltuivat eikä elokuvaa voitu esittää julkisesti. Näytelmä filmattiin uudelleen 1922 Suomen Kansallisteatterin näyttelijöiden Jusi Snellmanin käsikirjoittamana ja Teuvo Puron ohjaamana, elokuvan nimenä on näytelmän nimen kirjoitusasusta poiketen *Anna-Liisa*.¹ Näytelmä oli ollut Kansallisteatterin ohjelmistossa myös 1920–1922, mutta Snellman, Puro tai elokuvan nimiroolin näytellyt Helmi Lindelöf, Kansallisteatterin näyttelijä hänkin, eivät olleet mukana näyttämöversiossa. Sen sijaan Husson ja Mikon rooleissa nähtiin Kansallisteatterin näyttämöllä samat roolit esittäneet Mimmi Lähteenoja ja Einar Rinne. Riikka Pennanen on todennut elokuvan ammentaneen näyttämötaiteiden lisäksi myös kuvataiteista (2014). Lindelöf sai kiitosta Anna Liisan roolistaan. Hänen arvioitiin luoneen koruttomoin keinoin kuvan kärsivästä naisesta, jonka kirkastettu traagillisuus elokuvan loppukohtauksessa oli ollut syvästi vaikuttava. (Granskaren 1922.) Elokuvaan liittyy tietyllä tapaa historian siipien havinaa, sillä se oli ensimmäinen suomalainen elokuva, jonka valtion filmitarkastamo määräsi lapsilta kielletyksi. Se oli myös ensimmäinen suomalainen elokuva, joka ostettiin ulkomaille: se myytiin Ruotsiin, Norjaan, Ranskaan ja Yhdysvaltoihin. Yhdysvalloissa *Anna-Liisa* herätti kohua, sillä Portlandin poliisiviranomaiset keskeyttivät elokuvan esityksen yhden kohtauksen takia. Tässä kohtauksessa Johannes tulee saunasta. (*Suomen kansallisfilmografia 1*, 206–207.)

Minna Canthin syntymän 100-vuotisjuhlavuotta 1944 juhlittiin sodan aiheuttamista poikkeuksellisista olosuhteista huolimatta sekä teatterissa että elokuvassa. Merkivuoden kunniaksi Suomen Kansallisteatterin ohjelmistoon valittiin nimenomaan *Anna Liisa*. Maaliskuussa 1944 pidettyyn juhlaesitykseen osallistui mittava joukko

arvovieraita presidentin puolisosta Gerda Rytistä ja pääministeri Edwin Linkomiehestä alkaen. Esityksen ohjaaja Pekka Alpo kirjoitti pääjohtaja Eino Kalimalle juhlan onnistuneen hyvin, vaikka sen järjestäminen edellytti teatterilta suuria ponnisteluja (Alpo 1944). Canthin 100-vuotisjuhlaesityksen pääosissa nähtiin Anna Liisana Senja Lehti sekä Johanneksena Unto Salminen, Mikkona Tauno Palo ja Kortesuon vanhempina Tyne Haarla ja Eero Kilpi. Kriitikko Paula Talaskivi luonnehti Senja Lehden suoritusta liian kireäksi ja yksipuoliseksi esityksen alussa, mutta katsoi hänen onnistuneen toisessa näytöksessä ilmaisemaan ”todellista sielunhätää ja aidolta vaikuttavaa järkkyyntystä” (Talaskivi 1944). Erityisesti Talaskivi kiinnitti huomiota Tauno Palon puheilmaisuuden suureen luontevuuteen, ”siinä ei ollut teatterisävyä jälkeäkään” (mt.). Koko työryhmää kiiteltiin yhteisnäyttelemisestä ja Pekka Alpoa pietteillä tehdystä ohjauksesta (E. St. 1944; T. A. 1944; Jalkanen 1944). Arvioissa huomioitiin myös Karl Fagerin talonpoikainen pirttilavastus, jonka katsottiin tukeneen kokonaisuutensa (T. A. 1944).

Suomen Filmitoimisto puolestaan pyrki saamaan juhluvuoden aikana valmiiksi sekä *Sylvin* että *Anna Liisan* filmatisoinnin. *Sylvin* kohdalla tässä onnistuttiin, mutta *Anna Liisa* valmistui vasta vuoden 1945 alussa. Viivästyminen oli osittain syynä Suomen Filmitoimiston pukuvarastoon tehty murto, jossa varastettiin myös joitakin elokuvan puvuista. Anna Liisan roolin näytteli Mervi Järventaus, joka sai osakseen kritiikkiä: ”hänen keinosensa eivät vielä riitä riipaisevaan, syvään tulkintaan, johon olisi kyllä ollut mahdollisuuksia” (Veistäjä 1945).

Elokuvan lopputulkintaa pidettiin yksiselitteisen uskonnollisena, Anna Liisan todetaan kokevan ”Jumalan pyhän hengen” kosketuksen (*Suomen kansallismografia* 3, 405). Elokuva korosti ulkoisen realismin esittämistä, Kortesuon talon lisäksi tapahtumapaikkoina olivat talon pihapiiri, Mikon tukkilaiskämppä ja kirkkoherrankanslia. Kortesuon talona elokuvassa käytettiin Seurasaaren ulkomuseon Antin taloa (*Suomen kansallismografia* 3, 404–407).

Anna Liisan asema suomalaisen näytelmäkirjallisuuden klassikkona vahvistui loka-kuussa 1972, jolloin juhlittiin Suomalaisen Teatterin 100-vuotista taivalta. Minna Canthin arvostuksesta kertoo se, että molemmat juhlaesityksiksi valitut olivat hänen näytelmiään. 100-vuotisjuhlaa vietettiin Porissa, jossa Suomalaisen Teatterin katsotaan antaneen ensimmäisen näytöksensä lokakuussa 1872. Suomalaisen Teatterin seuraajan Suomen Kansallisteatterin *Anna Liisan* lisäksi toisena juhlanäytäntönä oli *Työmiehen vaimo*, jonka Porin teatteri esitti ajankohtaan nähden paljon puhuvalla nimellä *Työläisvaimo*.

Kansallisteatterin *Anna Liisan* ohjannut Sakari Puurunen oli kriitikoiden mukaan korostanut näytelmän yhteiskunnallista ainesta: tulkinnan katsottiin olleen ”selkeän asiallinen ja kriittinen diagnoosi yhteisön suhtautumisesta jäseniinsä” (Uexküll 1972). Vaikka kriitikot pitivät Canthia sosiaalisesti tiedostavana kirjailijana, heidän mukaansa

vasta Puurusen tulkinta osoitti, että *Anna Liisa* oli luettavissa psykologisena näytelmänä ihmissuhteista, itsetetoksesta ja egoismista. Muun muassa *Hufvudstadsbladetin* kriitikko Henry G. Gröndahl luonnehti tulkintaa vangitsevaksi esitykseksi, jossa Anna Liisa oli nähty uusin silmin. (Gröndahl 1972; Savutie 1972.)

Puurusen todettiin etsineen tulkinnassaan Anna Liisalle kanssarikollisia, ympäristön ennakkoluulojen ja kaksinaismoraalin jähmettämää ihmisiä, jotka eivät hyväksyneet mitään tavanomaisesta käyttäytymisestä poikkeavaa (Eteläpää 1972). Jopa Anna Liisan vanhemmat olivat tulkinnassa enemmän yhteisön normistoa valvovia ja ylläpitäviä voimia kuin tyttärensä tilanteesta aidosti huolissaan olevia vanhempia. Heille tärkeämpi koossa pidettävä yksikkö tuntui olleen perheen sijasta yhteisö. Erityisesti kriitikot nostivat esiin Eeva-Kaarina Volasen Riikan, jossa he näkivät yhteisön lakeihin tietoisesti ja mukisematta sopeutuvan naisen, vaikka se osan mielestä merkitsi lapsensa hylkäämistä hädän hetkellä. Kysymys Riikan kanssarikollisuudesta jäikin kriitikoiden mukaan vaille lopullista ratkaisuaan. (S. S. 1972; Uexküll 1972; Veistäjä 1972.)

Puurusen *Anna Liisa* oli aatteellinen, mutta esityksen aatteellisuus ei tullut uskonnollisuudesta. Olavi Veistäjän mukaan ohjaus korosti näytelmän yhteiskunnallisuutta jopa siinä määrin, että se olennaisesti muutti näytelmän painopisteitä. Tätä ei ollut tapahtunut aiemmissä tulkinnoissa. Elli Castrénin arvioitiin näytelleen Anna Liisan roolin selkeästi ja hieman kovaotteisesti. Hänen Anna Liisansa oli sisäistänyt yhteisönsä normit ja taisteli viimeiseen saakka epätoivoisesti peläten enemmän tekonsa julkituloa kuin katuen itse tekoa (Veistäjä 1972). Ympäristön asettamat paineet olivat tehneet Kortesuon talosta Anna Liisalle vankilan, josta hän tunnustuksellaan vapautui. Todelliseen vankilaan lähteminen ei merkinnyt uskonnollista kirkastumista vaan ainoastaan irtautumista ihmisistä, jotka eivät häntä millään tavoin auttaneet. Tunnustuksellaan osoittamastaan rohkeudesta huolimatta Anna Liisa vaikutti olleen Puurusen tulkinnassa pikemminkin uhri kuin omasta elämästään vastuun ottava nuori nainen. Kysymys siitä, mitä muille Kortesuon perheen jäsenille näytelmän lopun jälkeen tapahtui, jäi kriitikoiden mukaan piinallisella tavalla avoimeksi. Itsessäänkin tiivisrakenteisesta näytelmästä oli Puurusen ohjauksessa syntynyt suoranainen jännitysnäytelmä.

Esitystä luonnehdittiin tyyliltään esteettiseksi ja selkeäksi kokonaisuudeksi, josta kaikki ylimääräinen oli karsittu pois. Vastaanotossa huomioitiin myös se, miten toiminta näyttämöllä keskittyi vain ihmissuhteisiin, arkitoiminta oli karsittu pois, Kortesuon tuvassa ei istuttu pöydän ääreen syömään tai kangaspuiden ääreen kutomaan. (S. S. 1972; Veistäjä 1972.) Näyttämötoiminta kuvasi ulkoisen todellisuuden sijaan esityksen maailman sisäistä todellisuutta. Kaikki kriitikot nostivat esiin Timo Sarpanevan yksinkertaisen karun, mutta vaikuttavan lavastuksen, jossa näyttämön yli risteilevät kangaspuiden loimilangat tulkittiin yhtäältä toisiinsa kytkeytyneiksi elämänlangoiksi ja toisaalta tapahtumien ylle kiristyväksi valheen verkoksi (Savolainen 1999, 255). Ylhäältä

tuleva valo siilautui lankojen läpi ja heitti näyttelijöiden ylle varjoja, jotka tekivät näytelmän henkilöistä pelon, salailun, ahdistuksen ja ennakkoluulojen puristuksissa eläviä ihmisiä. Lavastuksen arvioitiin toimineen monella tasolla suhteessa kokonaistulkintaan ja olleen lisäksi hyvin kaunis (Uexküll 1972).²

Anna Liisan esityshistoriassa Puurusen tulkinta voidaan nähdä käännekohtana, jossa ulkoisen todellisuuden sijaan alettiin kuvata esityksen maailman sisäistä todellisuutta. Esittämisen konventiot olivat muuttuneet niin, ettei arkitoiminnan jäljittelyä näyttämöllä nähty. Näytelmän lopun tulkinta uskonnollisen sovituksen kautta hallitsi pitkään esitystraditiota näyttämötulkintojen lisäksi myös elokuvaversioissa, mutta Puurusen ohjauksessa uskonnollisuuden tilalle oli noussut yhteisön normien noudattaminen. Painopiste oli silti edelleen yhteisön kuvauksessa. Yhteisöllisyyttä yksilöllisyyden sijaan korostanut tulkintalinja säilyttikin asemansa vuosikymmenten ajan.

Yksilön näkökulma näyttämöllä

Minna Maijala (2008) on tarkastellut passion käsitettä Canthin tuotannossa analysoiden myös *Anna Liisa* -näytelmää. Passio merkitsee ambivalentisti sekä intohimoa että kärsimystä, ja molemmat merkitykset ovat läsnä *Anna Liisassa*, vaikka nimenomaan päähenkilön kokemuksina niitä ei ole painotettu kuin aivan uusimmissa näyttämötulkinnossa. Anna Liisan kärsimys ei ole ainoastaan menneisyyden salailua ja kiinnijäämisen pelkoa vaan myös menetystä ja surua. Pirkko Kosken mukaan vasta viime vuosikymmeninä tehdyt, useimmiten naisohjaajien tekemät tulkinnat ovat korostaneet Anna Liisan naiseutta (Koski 1999, 39). Näissä esityksissä Anna Liisan kokemukset ja tunteet, myös intohimo ja seksuaalisuus, ovat nousseet keskeiseen asemaan.

Tuija-Maija Niskasen vuonna 1988 televisiolle ohjaama tulkinta painotti Anna Liisan roolia toisaalta itsenäisiä ratkaisuja tekevänä nuorena naisena ja toisaalta yhteisön mielipiteiden armoilla olevana henkilönä, joka epätoivoisesti yrittää täyttää häneen kohdistettuja vaatimuksia. Anna-Leena Härkönen oli tutustunut Canthin näytelmään omien sanojensa mukaan sattumalta, mutta vain noin viikkoa myöhemmin Niskanen pyysi häntä Anna Liisan rooliin. Härkönen piti näyttelijän näkökulmasta ihmeellisenä sitä, etteivät tietyt aiheet vanhene. Niskasen toteutusta miltei sata vuotta vanhempi teksti tarjosi näyttelijälle mahdollisuuden eläytyä *Anna Liisan* ihmiskohtaloon niin, että siitä tuli hänen rakkain roolinsa: ”Tällaista tekstiä saa näytellä vain kerran elämässään” (Härkönen 1996, 119).

Niskasen ohjaus oli Anna Liisan ja Mikon rakkaustarina, jossa Johannes merkitsi vain pääsyä näennäisesti turvalliseen elämään, irti kipeistä muistoista. Anna Liisan ristiriita oli yksilön sisäinen, sillä hän joutui myöntämään itselleen rakastavansa edelleen Mikkoa – vaikka heidän välillään oli myös paljon vihaa aiemmasta hylkäämisestä –, ja ettei koskaan voisi elää hänen menneisyydestään tietämättömän Johanneksen kanssa.

Tässä tulkinnassa korostui myös Anna Liisan tukahdutettu seksuaalisuus. (Härkönen 1996, 114–116.) Myös varhaisista tulkinnoista tuttu uskonnollisuuden painottaminen jäi selvästi taka-alalle, vaikka ohjaaja oli sijoittanut tapahtumat ortodoksisen ympäristöön, jossa uskonto oli läsnä hienovaraisesti, ikonina seinällä (mt. 118–119).

Televisioelokuvan loppukohtauksessa Anna Liisa tunnusti rikoksensa rippi-isälleen kuuliaisiiin kokoontuneen juhlaväen seistessä taustalla, mutta kohtaukseen ei sisälly uskonnollista kirkastumista.

Mikko Roihan Vaasan kaupunginteatteriin ohjaama *Anna Liisa* sai ensi-iltansa 29.3.2003. Roiha oli ohjannut *Anna Liisan* myös aiemmin, vuonna 2000 Joensuun kaupunginteatteriin, mutta hän halusi palata teokseen vielä uudella ohjauksella. Vaasan kaupunginteatterin tulkinta käsitteli häpeää ja nuoren ihmisen ahdistusta. Roihan mukaan nykymaailma pakottaa ihmisen luomaan ehyen kuvan, mutta Canth osoittaa näytelmällään, että todellisen kasvun mahdollisuus alkaa vasta siitä hetkestä, jolloin kuva on särkynyt. (Meri 2003.)

Mikko Roiha myös lavasti Vaasan kaupunginteatterin esityksen. Sen visuaalinen maailma oli hyvin riisuttu ja viitteellinen. Muutamat yksittäiset värit joko valaistuksessa tai hyvin vähäisessä rekvisiitassa rikkoivat tummasävyistä väriskaalaa. Materiaalinen niukkuus korosti näyttelijäntyötä ja nosti henkilöt ikään kuin suurennuslasin alle. Esityksen tulkinta ei ollut missään suhteessa yksiselitteinen, vaan ristiriidat säilyivät loppuun asti. Näyttämöllä nähtiin myös Anna Liisan lapsi noin nelivuotiaana, sen ikäisenä, kun hän näytelmän tapahtumishetkellä olisi ollut. Kaikin tavoin peitelty tulikin konkreettisesti näkyviin. Lapsen ja Mikon yhteyttä kuvattiin sillä, että he olivat ainoat valkoisiin vaatteisiin pukeutuneet henkilöt näyttämöllä. Anna Liisan pelot, kuvitelmat ja menetykset konkretisoitiin näyttelijöiden kautta.

Tulkinnan keskeinen ratkaisu oli esittää Anna Liisan suuri ristipaine konkreettisesti siten, että näyttämöllä oli kaksi näyttelijää, Karoliina Kudjoi ja Kristiina Vahvaselkä, jotka molemmat esittivät Anna Liisaa. Ratkaisulla tuotiin esiin Anna Liisa ihmisenä ja korostettiin hänessä samaan aikaan ilmeneviä, keskenään jopa ristiriitaisia tunteita, toiveita ja haluja. Molemmat näyttelijät olivat läsnä näyttämöllä yhtä aikaa ja reagoivat tapahtumiin eri tavoin. Anna Liisa oli esimerkiksi onnellinen lähestyvistä häistään, mutta samalla hän epäröi. Hän ilahtui aiemman rakastettunsa Mikon paluusta, mutta tunsikin kuitenkin vastenmielisyyttä tätä kohtaan. Karoliina Kudjoi on myöhemmin pitänyt Anna Liisaa haastavana ja tuskallisena mutta myös mieluisimpana rooleistaan. (Ikola 2013.)

Roihan tulkinnassa myös suhtautuminen lapseen jakoi Anna Liisaa. Yhtäältä lapsi muistutti tapahtumista, jotka muuttivat Anna Liisan elämän suunnan, toisaalta Anna Liisa tunsikin hellyyttä lasta kohtaan ja suri tämän menettämistä. Tämä kärjistyi esityksen lopussa, jossa Anna Liisa ampui lapseen ja menneisyyteensä Mikon kanssa kiinty-

myksellä suhtautuneen kaksoisoletonsansa. Pirkko Kosken mukaan tällä teolla Roihan tulkinnan Anna Liisa ei ainoastaan saavuta tasapainoa nykyhetkensä kanssa, vaan myös hautaa menneisyytensä ja muistonsa (Koski 2010, 137). Ristiriitaisten tunteiden ruumiillistaminen jakamalla Anna Liisan rooli kahdelle näyttelijälle ja lapsen tuominen konkreettisesti näyttämölle olivat osoituksia esityksen teatterillisestä realismista. Roihan tulkinta esitti menneisyyden eri näkökulmista, Anna Liisan muistojen, yhteisön asenteen ja Mikon tarinan kautta. Silti menneisyyttä katsottiin Anna Liisan silmin, mikä korosti loppuratkaisun henkilökohtaisuutta. (Koski 2010, 142.)

Kahden eri tavoin suhtautuvan Anna Liisan tuominen näyttämölle voidaan rinnastaa myös Minna Maijalan analyysiin näytelmän eri käsikirjoitusversioista. Hänen mukaansa varhaisemmassa käsikirjoituksessa Anna Liisa on ristiriitaisempi ja itsekkäämpi kuin valmiissa näytelmässä, jossa Anna Liisa on hiljaisempi, mutta ei suinkaan myöntäväisempi muiden hänen varalleen tekemille suunnitelmille (Maijala 2014, 267). Valmiiseen näytelmäänsä Canth kirjoitti monitulkintaisemman ja jopa arvoituksellisemman Anna Liisan.

Esityshistorian tarkastelu osoittaa, miksi *Anna Liisa* on säilyttänyt asemansa Canthin eniten esitettyä teoksena: näytelmä antaa teatterintekijöille mahdollisuuden käsitellä eri aikoina eri tavoin jotain kullekin ajalle olennaista siitä lähtevin keinoin. Sama nykyhetkessä kiinni oleminen, sen piirteiden ja ehtojen tunnistaminen ja tunnustaminen, koskee myös teatterillisuutta, näyttämön realismia. Realismia tarkasteltaessa tulisi Jon Ericksonin mukaan huomioida myös nykyhetken sosiaalinen todellisuus, uusmedian ja teknologian vaikutukset todellisuuskäsityksiin (Erickson 2003, 162). Nykypäivän todellisuuteen kuuluvat myös erilaiset mobiililaitteet samoin kuin sosiaalinen media, ja myös esittämisen konventiot ovat muuttuneet. Mikäli Canthin näytelmä tapahtuisi 2000-luvun toisella vuosikymmenellä, Mikko saisi todennäköisesti tiedon kihlauksesta älypuhelimestaan huomattuaan Anna Liisan päivittäneen Facebook-statustaan: ”engaged to be married”.

Anna Liisan esittäminen teattereissa alkoi painottamalla näytelmän lopun uskonnollista tulkintaa, jossa yksilön toimintaa ohjasivat myös yhteisön normit ja lait. Vaikka yhteisöllisyyden korostaminen säilyi, uskonnollisuuden tilalle tuli yhteiskunnallisuus. Esityshistoriassa on vähitellen siirrytty ulkoisen todellisuuden kuvaamisesta sisäisen todellisuuden kuvaukseen, esimerkiksi Sakari Puurusen Suomen Kansallisteatteriin vuonna 1972 ohjaama tulkinta korosti yhteisön sääntöjen hallitsevuutta yksilön elämässä. Esityksen lavastus toi esiin näytelmän henkilöiden kokemuksen tiukkakurisen yhteisön osana elämisestä.

Uusimmissa *Anna Liisan* esityksissä on korostettu Anna Liisan tunteita ja kokemuksia ja keskitytty yksilön sisäisen, osin tunteiltaan ristiriitaisenkin todellisuuden kuvaamiseen. Esimerkiksi Mikko Roihan Vaasan kaupunginteatterin ohjaus 2003 toi sisäisen ristiriitaisuuden esiin näyttämölle teoksen moniulotteisuutena. Pyrkimyksessä

esittää Anna Liisan pelot ja tunteet mahdollisimman tosina näytelmän realismi ja esityksen teatterillinen realismi kohtasivat uudella tavalla. Näyttämöllä nähtiin nimenomaan Anna Liisan tuntema ja kokema todellisuus.

Anna Liisan esityshistorian tarkastelu havainnollistaa konkreettisesti sen, että teatterin tyylit muuttuvat: se mikä koettiin realistiseksi esittämistavaksi esimerkiksi *Anna Liisan* kantaesityksen aikaan vaikuttaisi todennäköisesti nykykatsojista liioittevalta. Menneisyydessä tapahtuneisiin esityksiin ei voi palata, mutta jotain esittämisen tavoista välittyy erilaisten lähteiden kautta. Esimerkiksi näyttelijäntyötä on jossain määrin mahdollista tarkastella elokuvien kautta, sillä Suomessa teatterissa työskentelevät näyttelijät näyttelivät myös elokuvissa eivätkä näyttelemisen tyylit usein eronneet toisistaan. Myös esityksistä mahdollisesti säilyneiden valokuvien perusteella on mahdollista tutkia esitysten visuaalista maailmaa. *Anna Liisan* eri esitysversioiden valokuvista näkyy, miten varhaisemmissa esityksissä puvuilla ja skenografialla pyrittiin kuvaamaan realistisesti teoksen miljöön ulkoista todellisuutta. Uudemmissa esityksissä on sen sijaan pyritty kuvaamaan joko yhteisön tai näytelmän nimihenkilön sisäistä todellisuutta ja kokemusta. Useimmissa niissä on ollut hyvin niukkoja ja viitteellisiä lavastuksia, joissa on hyödynnetty valaistusta ja värejä. Esityksistä säilyneiden pääkirjojen ja esityskritiikkien perusteella voidaan myös havaita näyttämötoiminnan muutos kohti arkitoimintaa jäljittelevästä realismista viitteellisempään ja tyylielämpään, osin jopa tanssilliseen ilmaisuun.

Rakkaus, kuolema, rikos, yhteisön jännitteet ja yksilön sisäiset ristiriidat tunteista puhumattakaan ovat klassisia aiheita, joita on käsitelty näytelmäkirjallisuudessa aina. Näitä käsitellyt Minna Canth kirjoitti aikalaisiaan ravistelleita näytelmiä, aivan kuten hän itse toivoi *Työmiehen vaimon* käsikirjoituksen yhteydessä lähettämässään saatekirjeessä (Kannila 1973, 176). Hän tuskin pystyi ennustamaan näytelmiensä esitysten ravistelevan yleisöjään vielä toista sataa vuotta niiden kirjoitusajankohdan jälkeen. *Anna Liisa* on tarjonnut teatteritaiteilijoille pohjan käsitellä inhimillisiä kokemuksia ja tunteita. Esityshistoriansa aikana näytelmä on osoittanut olevansa avoin erilaisille tulkintamahdollisuuksille: kaikki kolme tulkintalinjaa ovat läsnä Canthin tekstissä. Näytelmää on mahdollista tulkita joko yhteisön tai yksilön näkökulmaa painottaen. Olla itselleen ja teoilleen tosi ympäristön odotuksista ja paineista huolimatta sekä kantaa vastuu tekojensa seurauksista ovat yhä ajankohtaisia kysymyksiä.

Viitteet

¹ Jussi Snellman mainitaan Kansallisbiografiassa ja elokuvan 2014 julkaistussa DVD:ssä *Anna-Liisan* käsikirjoittajaksi ja toiseksi ohjaajaksi, mutta esimerkiksi Riikka Pennanen (2014) mainitsee Teuvo Puron ohjanneen ja Jussi Snellmanin käsikirjoittaneen elokuvan.

² Nya Pressenin Greta Brotheruksen (1972) mukaan Sarpanevan lavastus oli liian majesteettinen ja kohtalonomainen Canthin arkidraamaan.

Lähteet:*Primäärilähteet*

Alpo, Pekka 1944. Pekka Alpon kirje 21.3.1944 Eino Kalimalle. Eino Kaliman arkisto 533:3:4. SKS KIA.

Sekundäärilähteet

Brotherus, Greta 1972. Canths 'Anna Liisa'. Myt om oskuld. *Nya Pressen* 19.10.1972.

Davis, Tracy C. & Postlewait, Thomas (eds.) 2003. *Theatricality*. Cambridge and New York: Cambridge University Press.

Erickson, Jon 2003. Defining political performance with Foucault and Habermas. Tracy C. Davis, & Thomas Postlewait (eds.), *Theatricality*. Cambridge and New York: Cambridge University Press, 156–185.

E. St. [Ester Standertskjöld] 1944. Stark Minna Canth -föreställning på Kansallisteatteri. *Hufvudstadsbladet* 20.3.1944.

Eteläpää, Heikki 1972. Hopealoimet, tummat kuteet. *Uusi Suomi* 16.10.1972.

Granskaren 1922. *Hufvudstadsbladet* 20.3.1922.

Gröndahl Henry G. 1972. Anna Liisa med nya ögon. *Hufvudstadsbladet* 20.10.1972.

Härkönen, Anna-Leena 1996. Rikos ja rangaistus. Minna Canth: Anna Liisa. Juhani Salokannel (toim.), *Kirjojen Suomi*. Helsinki: Otava, 114–120.

Ikola, Anna-Riina 2013. Pyhäjoelta teatterimaailmaan. *Pyhäjoen kuulumiset* 6.4.2013.

Jalkanen, Huugo 1944. Minna Canthin 100-vuotismuisto Juhla Kansallisteatterissa. *Uusi Suomi* 20.3.1944.

Kannila, Helle (toim.) 1973. *Minna Canthin kirjeet*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Koski, Pirkko 1999. Minna Canth – naiskirjailija miesten hallitsemassa teatterissa. Pirkko Koski (toim). *Niin muuttuu mailma, Eskoni tulkintoja kansallisiinäyttämöstä*. Helsinki: Yliopistopaino, 25–44.

Koski, Pirkko 2010. Anna Liisa and Corporeality of Memory. Theatre and Theatre Studies in the 21st Century. Proceedings. First International Conference. Πρακτικά του Α΄ Διεθνούς Συνεδρίου με θέμα: «Θέατρο και Θεατρικές Σπουδές στο κατώφλι του 21ου αιώνα. Επιμέλεια: Άννα Ταμπάκη-Βάλτερ Πούχγερ. Αθήνα: Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, Εκδόσεις Ergo, 137–148.

Maijala, Minna 2008. *Passion vallsassa. Hermostunut aika Minna Canthin teoksissa*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Maijala, Minna 2014. *Herkkä, hellä, hebkuvainen. Minna Canth*. Helsinki: Otava.

- Meri, Lauri 2003. Canth löydettiin taas näytelmäkirjailijana. Anna Liisa on teatterikevään yhteiskunnallinen klassikko. *Helsingin Sanomat* 19.3.2003.
- Nevala, Maria-Liisa 1989. Julkinen kirjailijarooli – Minna Canth. Maria-Liisa Nevala (toim.), ”*Sain roolin johon en mahdu*” – Suomalaisen naiskirjallisuuden linjoja. Helsinki: Otava, 213–249.
- Pavis, Patrice 1998. *Dictionary of the Theatre: Terms, Concepts and Analysis*. EBSCO Academic Collection.
- Pennanen Riikka 2014. Anna-Liisa kotimainen taidefilmi. <http://www.elonet.fi/fi/kansallisfilmografia/suomalaisen-elokuvan-vuosikymmenet/1919-1929/anna-liisa-kotimainen-taidefilmi>. Viitattu 29.11.2014.
- Saarenheimo, Mikko 2000 (1924). *1880-luvun suomalainen realismi*. Turku: Kirja-Aurora.
- Savolainen, Johanna 1999. Timo Sarpanevan ja Oiva Toikan lavastukset näytelmiin *Anna Liisa* ja *Figaro ottaa eron*. Pirkko Koski (toim.), *Niin muuttuu maailma, Eskoni tulkintoja kansallinäyttämöstä*. Helsinki: Yliopistopaino, 253–268.
- Savutie, Maija 1972. Anna Liisa – juhluvuoden Canthia Kansallisteatterissa. *Kansan Uutiset* 17.10.1972.
- S. S. 1972. Kansallisteatterin voitollinen Anna-Liisa. *Satakunnan Kansa* 16.10.1972.
- Suomen kansallisfilmografia 1* 1996. Vuosien 1907–1935 suomalaiset kokoillan elokuvat. Helsinki: Edita Publishing Oy. (Toinen painos 2002.)
- Suomen kansallisfilmografia 3* 1993. Vuosien 1942–1947 suomalaiset kokoillan elokuvat. Helsinki: Edita Publishing Oy. (Toinen painos 2002.)
- Styan, J. L. 1981. *Modern drama in theory and practice 1. Realism and Naturalism*. Cambridge: Cambridge University Press. (Kahdeksas painos 1993.)
- T. A. [Toini Aaltonen] 1944. Minna Canthin 100-vuotismuistojuhlat. *Suomen Sosialidemokraatti* 20.3.1944.
- Talaskivi, Paula 1944. ’Anna Liisa’ Minna Canthin juhlanäytäntönä. *Ilta-Sanomat* 20.3.1944.
- Uexküll, Sole 1972. Voitto Puuruselle: Anna-Liisa uusin silmin. *Helsingin Sanomat* 16.10.1972.
- Veistäjä, Olavi [nimimerkki O. V-jä] 1945. ’Anna Liisa’. Minna Canthin näytelmä elokuvana. *Aamulehti* 5.3.1945.
- Veistäjä, Olavi 1972. Kansallisteatterin saavutus Porissa Minna Canthia uudesta näkökulmasta. *Aamulehti* 17.10.1972.

Jussi Ojajärvi

Sananen Raymond Williamsin realismin käsitteestä

Kirjallisuuden- ja kulttuurintutkija Raymond Williams (1921–1988) määrittelee nyt suomennetussa vuoden 1958 esseessään ”Realism and the Contemporary Novel” (*Universities & Left Review* 4) realismin käsitettä tiettyä ”kokemusta” ja ”saavutusta” vasten. Nimittäin ”asiassa kenties kaikkein tärkeintä” on realistisen tradition tavoittama ”tasapaino” yhteiskunnan ja yksilöiden esittämisessä: realismi välittää kokemusta yhtäältä siitä, miten yhteiskunnallinen, sosiaalinen elämä vaikuttaa syvällisesti henkilökohtaiseen; toisaalta tämä saa painoarvonsa nimenomaan henkilöiden laadun ja itseisarvon kautta. Realistisessa kirjallisuudessa etsitään ja onnistuttaessa löydetään tätä balanssia kommunikoivia muotoja. (Williams 1958.) Täten realismi voi saada erityisen, sekä epistemologisesti että esteettisesti vetoavan tenhonsa (vrt. Jameson 1980, 198).

Williamsin (1958) mukaan realistinen traditio tarkastelee samanaikaisesti ja yhtä painokkaasti sekä yhteiskuntaa, ”joka on suurempi kuin yksikään sitä koostavista yksilöistä”, että yksilöllisiä ihmishahmoja, ”jotka kuuluessaan tuohon elämäntapaan, vaikuttaessaan siitä ja auttaessaan muotoilemaan sitä ovat tavallansa myös itsessään kiistattomia päämääriä”. Kumpikaan taho ei ole etualalla suhteessa toiseen, vaan keskeistä on ilmentää yhteiskuntaa ja subjektia (”persoonaa”) yhdistävä dynaaminen (tai dialektinen) prosessi itsessään – että olosuhteet ja ihmishenkilöt määrittävät jatkuvasti toinen toisiaan.

Kun tämä realistisen otteen tasapaino särkyy, nähdään Williamsin jäsenyyksen mukaan realistisen romaanin jakautuneita, osittaisia muotoja. Avautuu huolestuttava kuilu sosiaaliromaanin (*social novel*) ja henkilökeskeisen persoonaromaanin (*personal novel*) välille, ja kun kuilua ei onnistuta ylittämään, nämä jakaantuneet muodot tuntuvat jakaantuvan edelleen muodoiksi, joissa sillan puute entisestään kärjistyy.

Sosiaaliroomaani sisältää hengeltään dokumentoivia, sosiaalisen elämän lohkoihin keskittyviä yhteisö- ja työskentelykuvauksia ja toisaalta yhteiskunnan peruskaavan mallintamiseen keskittyviä romaaneja. Erityisen havainnollistavana, tarkempaan esimerkkinä yhteiskuntakaava-romaanista Williamsilla on dystooppinen ”tulevaisuustarina”.

Vastaavan alajaon Williams näkee – kenties epäilyttävänkin symmetrisesti – persoonaromaanin puolella: persoonakuvailu; ”persoonakaavaa” mallintavat romaanit. Persoonakuvailussa yhteiskunnan kehys on ”näennäisesti mukana” mutta esiintyy käytännössä lähinnä henkilön tai yksilöryhmän persoonallisuutta korostavana taustakankaana. Suuntaudutaan valikoituihin henkilösuhteisiin ja heijastetaan yksityisiä tai

pienen piirin tuntemuksia ja persoonallisia tuntomerkkejä yhteiskunnalliseen ympäristöön niin, että se itsenään alkaa peittyä näkyvistä ja muuttua henkilöhahmojen piirteiden laajennukseksi tai taustakuvitukseksi. Persoonakaavaa mallintavassa romaanissa taas ajalle ominaisesta henkilötason kokemuksesta ”eristetään tietty säännönmukaisuus ja henkilöt luodaan sen pohjalta”. Tällöin voidaan saavuttaa realistista tasapainoa uudessa muodossa, mutta useammin Williams katsoo persoonakaavaa mallintavan romaanin jäävän laimeammaksi saavutukseksi, johon on ”eristetty yksi näkemisen tapa, jonka mukaiseksi maailma on sovitettu”. Tämä piirre kärjistyy hänen mukaansa sellaisissa henkilön erityisyyteen vetoavissa romaaneissa, jotka ottavat yhden persoonan tunteet ja tarpeet kiistattomina ja luovat toiset niiden ehdoin – näiden teosten maailmassa tavallaan siis vain yksi subjekti on arvokas, muut ovat lopulta sen esittämislle alistaisia.

Tasapainoisen kohostamisen (etualaistamisen) painotuksessaan Williamsin realismikäsitys mukailee äänenlausumattomasti Georg Lukácsin (2001; 2005) kantaa siitä, että realismissa kompleksista sosiaalista kokonaisuutta (Lukácsin ’totaliteetti’) pyritään tarkastelemaan henkilöiden persoonallisen olemuksen kautta. Samalla se kuitenkin näyttäisi yhtyvän Bertolt Brechtin (1974) Lukács-kritiikkiin avatessaan tilaa realistisen otteen saaman muodon historialliselle vaihtelevuudelle (vrt. Williams 1961). Toisin sanoen Williams näyttää yhdistävän Lukácsin ja tämän saksalaisten kiistakumppaneiden perustavia ajatuksia realismista (Herman 1996, 146). Tosin Williams (2013, loc. 5139) itse totesi eräässä myöhemmässä yhteydessä Lukácsista puhuessaan, että se, mikä näyttää ”mielten kohtaamiselta”, voi olla lähinnä tiettyjen ideoiden risteämistä oletetussa yhteisessä viitekehysessä. Williamsin realismin käsite ei olekaan suoraa keskieuropalaiseimmassa kehysessä syntyneen marxilaisen realismikäsitteen toistoa, vaan sitä sävyttää yhteys englantilaiseen kirjallisuuteen ja ”kokemuksen” korostuksessa on peruja myös englantilaisesta empirismistä.

Lisäksi on todettava, että realistisesti balansoidun todellisuuskuvan tähdellisyys ei varsinaisesti ole Williamsin eikä edes Lukácsin keksintöä, vaan seikka kuuluu historialliseen materialismiin sen alusta asti. ”Ihmiset tekevät historiansa itse mutta eivät mieltensä mukaisista palasista, eivät itse valitsemisensa vaan käsillä olevissa, heille annetuissa, perintönä kulkeutuneissa oloissa”, kirjoitti Karl Marx (1978, 148; tämä suomennos Kantokorpi 2011). Williamsin realismi on ”työllä ja kielellä” tekemistä, ”ihmisen itseluovuutta”, joka itse asiassa mukailee historiallisen materialismin kuvaa inhimillisestä toiminnasta (vrt. Williams 1965, 314–315; 1988, 228). Hänen realismin käsitteensä on Marxin ihmiskuvan ytimeen osuvaa taideteoretisointia. Samalla realismista tulee tavallaan vallankumouksellinen moderni projekti, sillä se kamppailee saavuttaakseen, säilyttääkseen ja tehdäkseen todeksi vieraantumaton tapaansa kokea todellisuus.

Suhteessa Williamsin omaan ajatteluun on mielenkiintoista, että realismin käsite tuntuu – vaikka tätä ei ole Williams-tutkimuksessa juuri huomattu – olevan vasta-

vuoroisessa yhteydessä hänen 1950-luvun alusta asti kehrittelemäänsä tuntemusrakenteen käsitteeseen (*structure of feeling*, Mikko Lehtosen Williams-suomennoksessa ”kokeamisen struktuuri”). Williamsilla realismi ei ole periodi- tai tyylikäsite, vaan tietynlaista historiallista tuntemusrakennetta tallentavaa tai vahvistavaa taidetta.

Miksi sitten miettii Williamsin realismin käsitettä 2000-luvun alun Suomessa? Ensinnäkin käsite on teoreettisesti hyvin mielenkiintoinen risteyskohta ja voi auttaa selvittämään käsitteen ydintä marxilaise(hko)lta kannalta. Toisekseen Williams ei jähmetä realistista projektia mihinkään tiettyyn yksittäiseen muotoon, vaan hän pikemminkin purkaa sellaista formalistista ajattelua, jossa realismi eristetään periodiksi tai tyyliksi – eli jossa realismin todellisuussuhteen historiallisuus itse asiassa osin katkaistaan. Realismi ei ole formalistisesti määriteltävissä oleva yksittäinen tekniikka tai muoto, jonka ”realistinen” kirjailija voisi ajastaan riippumatta ”valita” (Williams 2002).

Kolmanneksi, Williamsin kuvailemia realistisen tradition ongelmallistumisia olisi mielenkiintoista verrata suomalaisen kontekstiin. Tuntumani olisi, että meillä kuvatunlaisen realistisen otteen hajoamiskehitys sai, sodanjälkeisestä modernismista huolimatta, laajemmat mittasuhteet vasta hieman myöhemmin (ks. Ojajärvi 2012, 154). Ajattelen myös, että realistisen otteen ja tuntemusrakenteen yhteiskunnalliset taustaedellytykset ovat olleet suurimmassa murroksessa vasta laajan hyvinvointivaltion loppuvaiheissa 1980-luvulta alkaen tai sen murtuessa uusliberalistisen käänteeseen myötä – samalla kun monet niistä kirjailijoista, jotka ovat kasvaneet laajan hyvinvointivaltion vaikutuspiirissä ja ainakin jäänteenomaisesti kantavat muassaan sille ominaista tuntemusrakennetta, ovat vielä kyenneet reagoimaan kriittisesti uusliberalistiseen käänteeseen ja samalla uudistaneet realistista traditiota (vrt. Ojajärvi 2013).

Neljänneksi, Williamsin käsityksen mukainen realismi voi toimia vastalääkkeenä todellisuuden kapitalistiselle osittumiselle ja esineistymiselle, mikä viimeistään voi tehdä käsityksestä ajankohtaisen pohdittaessa sitä, millaista otetta todellisuuteen kirjallisuus 2000-luvun Suomessa tallentaa ja tuottaa.

”Realismi ja nykyromaani” julkaistiin alkujaan vuonna 1958 *Universities and Left Review* -lehdessä (*New Left Review'n* edeltäjiä). Toinen versio ilmestyi noin kolmannelta pidempänä *Partisan Review'ssä* 2/1959. Vuoden 1961 *The Long Revolution* -monografian luku ”Realism and the Contemporary Novel” on liki sama kuin vuoden 1959 versio, mutta vielä hieman pidennetty. Jälkimmäiset versiot Williams (1959, 213; 1965, 228) päättää vetoomukseen: ”Mikä tahansa yritys saavuttaa balanssi nyt on monimutkainen ja vaikea, mutta yritys on välttämätön, uusi realismi on välttämätön, mikäli haluamme säilyä luovina.” Luovuudella hän ei viittaa ensisijaisesti taiteilijoiden luovuuteen vaan marxilaisittain kaikkien ihmisten luovuuteen, inhimillisen itseluomisen kykyyn (ks. Williams 1988, 228). Ihmisten olisi, tavallaan, voitava olla realisteja. Sana, näyttämö- ja filmitaiteen realistien tehtävä on sen vuoksi saada tallennettua ja kommunikoitua

– nykysanalla sanoen kohostettua – yhä uudestaan ja uudestaan kokemus siitä, että todellisuuden muoto rakentuu historiallisesti määrittynneiden itseisarvoisten ihmisten kesken heidän toimestaan. Realistien täytyy välittää tämä vieraantumattomuuden kokemus saavutuksissaan samalla, kun he osoittavat historiallista reifikaation todellisuuteen – siihen, missä ja miten ihminen tuottaa myös sellaisia todellisuuden muotoja, jotka peittävät alleen, vääristävät tai pirstovat realistista tuntoa elämän kokonaisuudesta. Näin realistisessa muodon ja sisällön dialektiikassa tavoitellaan realistiseksi kohostuneen tuntemusrakenteen ja ihmisen yhteiskunnallisen itseymmärryksen kulttuurista.

Pidemmässä, artikkelimittaisessa saatekommentarissani ”Raymond Williamsin realismikäsitteiden paikka” valotan näitä asioita laajemmin. Tarkemmin sanoen käsitteiden Williamsin (1958; 1959; 1965; 2002) eri määrittelyjä realismista, vertailen nyt käännetyn esseen versioita ja suhteutan käsitettä sekä Williamsin muuhun ajatteluun että marxilaiseen traditioon yleensä. Lisäksi perustelen *structure of feeling* -käsitteelle ehdottamaani uutta käännoästä (tuntemusrakenne) ja väitettäni siitä, että realistisen kuvauksen kohostama balanssi on Williamsilla tietynlainen tuntemusrakenne. Tuo pitkä kirjoitukseni löytyy tätä julkaistaessa academia.edu-palvelusta (<https://oulu.academia.edu/JussiOjajärvi>), myöhemmin kenties jonakin versiona jostain muualta.

Lähteet

- Brecht, Bertolt 1974 (1967). Against Georg Lukács. Transl. by Stuart Hood. *New Left Review* 84 (March–April), 39–53.
- Herman, Luc 1996. *Concepts of Realism*. Columbia: Camden House.
- Jameson, Fredric 1980 (1977). Reflections in Conclusion. Bloch, Ernst, Georg Lukács, Bertolt Brecht, Walter Benjamin & Theodor Adorno. *Aesthetics and Politics*. Afterword by Fredric Jameson. Translation Ed. Ronald Taylor. London: Verso, 196–213.
- Kantokorpi, Otso 2011. Kritiikkeihin asiaa ja tanakasti. *Kansan Uutiset Verkko-lehti* 2.1.2011. <http://www.kansanuutiset.fi/mielipiteet/horisontti/2429629/kritiikkeihin-asiaa-ja-tanakasti> (17.12.2014).
- Lukács, György 2001 (1938). Realism in the Balance. Vincent B. Leitch (ed.), *The Norton Anthology of Theory and Criticism*. New York and London: Norton, 1033–1057.
- Lukács, Georg 2005 (1950). Marxist Aesthetics and Literary Realism. Transl. by Edith Bone. Michael J. Hoffman & Patrick Murphy (ed.), *Essentials of the Theory of Fiction*. Third edition. Durham: Duke University Press, 101–112.
- Marx, Karl 1978 (1852). *Louis Bonabarten brumairekuun kahdeksastoista*. Karl Marx & Friedrich Engels, *Valitut teokset. 3. osa*. Useita suomentajia. Moskova: Edistys, 148–259.

- Ojajärvi, Jussi 2012. Capitalism in the Family. Realistic Involvement after the Neoliberal Turn. Leena Kirstinä (ed.), *Nodes of Contemporary Finnish Literature. Studia Fennica Litteraria. Volume 6*. Helsinki: SKS, 152–174.
- Ojajärvi, Jussi 2013. Realismin keksimisen velvoite, 2005. Lamanjälkeisen kapitalismin kokemus tematiikan ja muodon ongelmana Hannu Raittilan *Pamisoksen purkauksessa*. Hanna Meretoja & Aino Mäkikalli (toim.), *Romaanin historian ja teorian kytkentöjä*. SKS: Helsinki, 280–313.
- Williams, Raymond 1958. Realism and the Contemporary Novel. *Universities & Left Review* 4 (Summer), 22–25. http://www.amielandmelburn.org.uk/collections/ulr/04_realism.pdf (15.12.2014).
- Williams, Raymond 1959. Realism and the Contemporary Novel. *Partisan Review* 26(2), 200–213. <http://hgar-pub1.bu.edu/web/partisan-review/search-collection/detail/326031> (17.12.2014).
- Williams, Raymond 1961. The Achievement of Brecht. *Critical Quarterly* 3(2), 153–162.
- Williams, Raymond 1965 (1961). *The Long Revolution*. Harmondsworth: Penguin Books.
- Williams, Raymond 1988. *Marxismi, kulttuuri ja kirjallisuus. (Marxism and Literature, 1977.)* Suom. Mikko Lehtonen. Tampere: Vastapaino.
- Williams, Raymond 2002 (1977). A Lecture on Realism. *After All* (5). <http://www.afterall.org/journal/issue.5/lecture.realism> (17.12.2014).
- Williams, Raymond 2013 (1989). *What I Came to Say*. Ed. by Neil Belton, Francis Mulhern and Jenny Taylor. London: Hutchinson Radius.

Raymond Williams

Realismi ja nykyromaani¹

Kärsimme realistisen romaanin rapautumisesta ja maineenmenetyksestä. Kuitenkin realistisen romaanin elvyttäminen olisi tarkoitustemme mukaista – sillä kuten tiedämme, olemme yksilöitä yhteiskunnassa, sen puitteissa. Tietenkään emme voi vain toistaa George Eliotia tai edes Lawrencea, vaikka juuret ovatkin heissä. Mutta luullakseni tarvittava suunta on siellä päin.

Kun äskettäin kirjoitin näin arvioidessani *The Uses of Literacy*, aavistin joutuvani pian vahvistamaan ja selventämään väitettäni. Yhtäältä väite on vastoin uusinta kriittistä ajattelua ja omiaan herättämään reaktion, jonka kohta kuulinkin: että realistinen romaani ”meni muodista vossikan myötä”. Toisaalta tiesin itsekin, kuinka voimakas mutta epämääräinen sana ”realismi” voi olla. Onhan helppoa julistaa puoltavansa realismia, mutta vaikea sanoa, mitä siihen tarkalleen ottaen sisällyttääkään.

Perustellakseni kantani kokonaan tarvitsisin oikeastaan enemmän tilaa kuin minulla oli silloin tai on nyt. Tärkeä keskustelu on kuitenkin meneillään, ja on korkea aika esittää tämä argumentti, vaikka sitten hieman uudelleen muotoilemisen tarvetta jättäen. Niinpä yritän kertoa tässä, mitä tarkoitan realistisella romaanilla ja miksi pidän sen elvyttämistä välttämättömänä. Loput perusteluni seuratkoot myöhemmin, mutta kenties tulen esittäneeksi joitakin seikkoja, joihin tarttua keskustelussa jo nyt.

[Romaani ja realistinen traditio]²

Romaani ei ole niinkään kirjallinen muoto kuin kirjallisuuden kokonaisuus itsessään. Sen laajojen rajojen puitteissa on tilaa melkeinpä millaiselle vain nykykirjoittamiselle. Fiktio traditiolle ja siitä käytävälle kriittiselle keskustelulle tehdään suurta hallaa, jos ”romaani” samastetaan vain yhdentapaiseen proosatyöhön. Juuri sellainen riittämätön määrittely sai Tolstoin sanomaan *Sodasta ja rauhasta*, ettei se ole romaani. Tosiasiassa muotoon kuuluvat niin *Middlemarch* kuin *Sokeat*, niin *Humiseva harju* kuin *Huckleberry Finn*, niin *The Rainbow* kuin *Taikavuori*, ja sellaisena se muistuttaa kirjallisuuden kokonaisuutta. Kun nyt sitten sanon, että uskon tiettyyn suuntaan, realistisen romaanin elvyttämiseen, en tokikaan halua sulkea romaanin avaraa muotoa yhteen erityiseen teosten tyyppiin. Sen sijaan korostan, että aikamme kirjallisuudessa on muodollinen kuilu, joka estää sitä pätevästi ilmaisemasta tietynlaista, erityisen tärkeänä pitämäni kokemusta. Tein aiemman ehdotukseni silloittaakseni tuota kuilua, ja viittaus George Eliotiin ja Lawrenceen oli pieni yritys osoittaa tarkoittamaani kokemukseen.

Yleisemmin sanottuna tarkoitan seuraavaa. On tietynlainen romaani, joka tapaa luoda ja arvottaa kokonaisen elämäntavan laatua henkilöiden laatujen kannalta katsoen.

Tasapaino, joka tähän saavutukseen sisältyy, on asiassa kenties kaikkein tärkeintä. Se näyttää äkkiseltään hyvin yleiseltä seikalta, sellaiselta, mitä useimmat romaanit tekevät; juuri sitähän *Sota ja rauha*, *Middlemarch* ja *The Rainbow* tekevät. Mutta on nimenomaan tämän tradition ominaispiirre tarkastella luomuksissaan koko elämäntapaa eli yhteiskuntaa, joka on suurempi kuin yksikään sitä koostavista yksilöistä, ja yksilöllisiä ihmishahmoja, jotka kuuluessaan tuohon elämäntapaan, vaikuttaessaan siitä ja auttaessaan muotoilemaan sitä ovat tavallansa myös itsessään kiistattomia päämääriä. Kumpikaan elementti, sen kummemmin yhteiskunta kuin yksilökään, ei esiinny ensisijaisena. Yhteiskunta ei ole taka-ala, jota vasten henkilösuhteita tarkastellaan, eivätkä yksilöt ole ainoastaan elämäntavan aspektien kuvitusta. Kutsun tätä realistiseksi traditioksi, koska nähdäkseni tietty kypsä realismi havainnollistaa kokemuksellisesti juuri sitä. Tällaista elämä on, sanoisin – millaisena yritän sen kokonaisuudessaan nähdä. Yleinen elämä vaikuttaa perinpohjin jokaiseen henkilökohtaiseen elämänaspektiin, ja silti yleinen saa tärkeimmän merkityksensä mitä henkilökohtaisimmassa valossa. **Meidän on herkistytävä** kaiken tajuimme voimin yleisen elämän piirteille, mutta niiden ytimenä on aina yksilöllinen ihmispersoonaa – ei tosin mikä vain eristynyt persoona, vaan ne monet, jotka ovat yleisen elämän todellisuus. Etenkin Tolstoi ja George Eliot sanoivat usein yrittäneensä toteuttaa teoksissaan tämäntapaista näkemystä elämästä.

Nyttemmin traditio sellaisenaan on särkynyt. En edelleenkään tarkoita sitoa sitä mihinkään erityiseen tyyliin. Se realistinen tai oikeastaan naturalistinen kuvaus, joka ”meni muodista vossikan myötä”, ei ole realismille millään tavoin olennainen; se saattoi³ jopa olla vain realismin korvike. Realistisen tradition näkemystä eivät toteuta inventaariokirjaukset kauppojen, takahuoneiden tai asemahallien sisällöstä. Sellaisia voidaan käyttää osana realistista tointa, mutta ne eivät ymmärtääkseni ole realismin käsitteen ydin. Jos niitä käytetään pitäen tarkkaa kuvailua itseisarvona, ne voivat itse asiassa kutakuinkin tuhota sen tasapainon, joka on tämän metodin olennaisin osa. Ne voivat esimerkiksi siirtää huomion ihmisistä esineisiin. 1920-luvulla realismin maineenmenetyksen taisikin aiheuttaa juuri tuntemus siitä, että täyteenkalustetussa romaanissa oli läsnä kaikki muu paitsi yksilöllinen elämä. Äärimmäinen tuolloinen reaktio siihen taas löytyy Virginia Woolfin *Aalloista*, jossa kaikki huonekalut ja jopa fyysiset ruumiit ovat lentäneet ulos ikkunasta niin, että jäämme äänien ja tuntojen seuraan, ilmassa roikkuviin ääniin – realismin kannalta aivan yhtä vahingollinen epätasapaino, kuten nyt voidaan nähdä.

Ääri viivoiltaan tradition tila voidaankin vetää yhteen näin: realistiseksi kutsumani romaanin eli luomus, jossa elämäntavan aines ja laatu hahmottuu henkilöiden aineksen ja laadun puitteissa, hajoaa kahdeksi erilliseksi perimäksi: ”sosiaaliromaaniksi” ja ”persoonaromaaniksi”. Sosiaaliromaanissa [*the social novel*] saattaa olla tarkkoja havaintoja ja kuvailuja yleisestä elämästä, sen kertymästä. Persoonaromaanissa [*the personal novel*] saattaa olla täsmällisiä huomautuksia ja kuvailuja henkilöistä, yksiköistä.

Kummastakin puuttuu ulottuvuus, sillä elämäntapa kaikkineen ei ole kertymä eikä yksikkö, vaan kokonainen, jakamaton prosessi.

Annan tässä joitakin esimerkkejä tradition jakaantuneista puolista sekä niiden merkittävistä alalohkoista. On syytä huomauttaa, että kummankin linjan tapauksessa käsittelen vain niitä teoksia, jotka muistuttavat realistista romaania, vaikka muunkinlaisia löytyisi.

[Dokumentoiva sosiaalinen kuvailu]

Esittämäni tapaan ajatellen voidaan aluksi mainita kuvaileva, dokumentoiva sosiaalinen romaani.⁴ Sen prioriteettina on hahmottaa yleistä elämäntapaa kuvaamalla jotain tiettyä yhteiskunnallista tai työskentelevää ryhmää. Siihen voi tietysti sisältyä henkilöitä, jotka ovat joskus hyvinkin tarkasti piirrettyjä. Mutta tällaisista romaaneista tapaamme sanoa, että tässä oiva kirja sille, joka haluaa tietää elämästä kaivoskaupungissa tai kauppalaiivassa, balettikoulussa tai Burman sotilaspartiossa.

On kyllä aivan totta, että monet näistä romaaneista ovat arvokkaita; hyvä dokumentointi on lähes aina kiinnostavaa. On peräti tärkeää kirjoittaa tällaisia romaaneja jatkossakin, mahdollisimman moniin asetelmiin sijoitettuna. Mutta ulottuvuus, joka jää puuttumaan, on ilmeinen: henkilöt ovat kaivosmiehiä, sotilaita, tanssijoita – vasta ensikuvauksia elämäntavasta. Tämä ei ole se painotus, jota olen yrittänyt hahmotella eli jossa omistaudutaan henkilöille samalla, kun heidät silti nähdään kiinteänä osana koko elämäntapaa. Tätä ulottuvuutta ei voida tavoittaa myöskään sattumanvaraisen arkisesti, vaikkapa istuttamalla ydinfysikoista kertovaan romaaniin (vrt. Snow'n *The New Men*) pikkuisen rutiininomaista tavallista elämää, mikä yleensä tarkoittaa tavallista seksiä.

Kaikista nykyisistä romaanin tyypeistä tämä on, parhaimmillansa, *näennäisesti* lähinnä realistista traditiota. Mutta kuten olen yrittänyt selvittää, keskeinen ero on luettaessa mitä ilmeisin: sosiaalisen kuvailun funktio on leimallisen ensisijainen.

Tulevaisuustarina yhteiskuntakaavan mallintajana

Huomattavan eläväinen ja suosittu on sosiaaliromaanin toinen muoto, joka on hyvin erilainen kuin edellinen. Sen otteena ei ole kuvailu, vaan se pyrkii löytämään yhteiskunnasta *kaavan*, formulan, ja materialisoimaan sen. Sosiaalisen kokemuksen summasta abstrahoidaan erityinen säännönmukaisuus ja sille perustuva yhteiskunta.

Yksinkertaisimmat osoitukset yhteiskuntakaavaa mallintavasta romaanista löytyvät tulevaisuustarinoiden [*the future story*] piiristä. Niissä ”tulevaisuus” on ilmaisuväline (yleensä tosiaan vain ilmaisuväline, sillä lähes aina kirjoitetaan varsin selvästi nyky-yhteiskunnasta), jolla siirretään toisaalle tavanmukainen jännite valitun säännönmukaisuuden ja sen tarkastelun välillä. Romaanit kuten *Uljäs uusi maailma*, *Vuonna 1984* ja *Fahrenheit 242* ovat voimakasta sosiaalista fiktiota, jossa *nykyisestä* yhteiskun-

nasta uutettu säännönmukaisuus materialisoidaan toisessa ajassa tai paikassa. Muihin esimerkkeihin kuuluvat Goldingin *Kärpästen herra* ja *Perilliset* sekä liki kaikki vakava ”science fiction”. Useimmille näistä on luonteenomaista, että ne on kirjoitettu muistuttamaan realistisia romaaneja ja että ne operoivat samoin peruskeinoin.

On jälleen sanottava, että monet näistä romaaneista ovat arvokkaita, vaikkakaan en satu pitämään niiden yleisjuurena olevasta tarinamallista, jossa hyveellinen yksilö tai pienryhmä on asetettu vastakkain viheliäisen yhteiskunnan kanssa. On kovin helppoa tehdä yhteiskunta valikoinnin tai paisuttelun keinoin katalaksi, ja on aina ollut maailman helpointa esittää yksilö, minut, hyveelliseksi. Tulevaisuustarinoissa keskitytään laukomaan julki olemassa olevia henkilösuhteiden ja yhteiskunnan (erityisesti luokkaan liittyviä) jännitteitä – mutta sanon tarkoituksella ”laukomaan julki” [*release*], sillä ne eivät varsinaisesti työstä noita jännitteitä. Tyypillisesti tehokeinona on lähinnä muuntaa jännitteitä hitusen, sijoittaa ne ennalta valittuun valoon, ei niinkään ymmärtää kuin ruokkia niitä. Kokemus eristyisyydestä, vieraantumisesta tai henkisestä maanpakolaisuudesta on tietysti olennainen osa nykyistä tuntemusrakennetta,⁵ ja ollakseen realistinen minkä tahansa nykyromaanin pitäisi kohdata se kunnolla. (On ironista ja kertovaa, että niin *Rikos ja rangaistus* kuin – Bezuhovin kautta – *Sota ja rauha* kohtasivat sen ja ratkoivat sitä toisin kuin nykykaava ”maanpakolaisuus vs. massat, pattitilanne”.) Mainitut tulevaisuusromaanit ovat elinvoimaisia, koska ne kertovat elävistä sosiaalisista tuntemuksista, mutta niiden puute on se, että yhteiskuntakaava ei ole substantiaalinen yhteiskunta. Lisäksi henkilöt ovat yleensä ottaen mallinukkeja, joita määrittää ensisijaisesti rooli kaavassa.

[Persoonakuvailua ja taustakankaita]

Luonnostelmassani katson realistisen romaanin siis jakautuneen ”sosiaalisiksi” romaaniksi ja ”persoonalliseksi” romaaniksi. Sosiaaliromaani on nyt edelleen jakautunut dokumentoivaksi sosiaalisiksi kuvailuksi ja ”yhteiskuntakaavaksi” [*social formula*]. Vastaava alajako voidaan nähdä persoonaromaanissa.

Yksi persoonaromaanin alatyyppi ovat valikoituja henkilösuhteita – herkästi ja huolellakin – kuvailevat romaanit.⁶ Usein ne muistuttavat kuvailemani realistisen romaanin *osia*, ja niihin kuuluu merkittäviä, tämän muodin puitteissa vilpittömiä teoksia. Käypä osoitus on Forsterin *Matka Intiaan*, jossa kyllä on vielä näkyviä jälkiä vanhasta tasapainosta mutta joka jo kuuluu esimerkillisesti tähän jakautuneeseen tyyppiin. Nimitetään romaanin kuvassa intialaisesta yhteiskunnasta on elementtejä, jotka romantisoivat aktuaalista yhteiskuntaa mukaillessaan tiettyjen henkilöhahmojen tarpeita. Näin tämäntyyppisessä ”persoonallisessa” romaanissa juuri käy: yhteiskunnan taso yleisenä elämäntapana on näennäisesti mukana, mutta käytännössä mittavasti personalisoituna maisemana, selventämässä tai kehystämässä yksilömuotokuvaa – ei niinkään maana,

jossa yksilöt rakentuvat. Graham Greenellä sosiaaliset kehykset ovat päivänselvästi juuri tällaisia: hänen Brightonillaan, Länsi-Afrikallaan, Meksikollaan ja Indokiinallaan on yhteisiä peruspuitteita, jotka eivät kytkeydy alueiden aktuaalisiin elämäntapoihin vaan kirjailijan ja hänen henkilöidensä emotionaaliseen muottiin.⁷ Romaanilta puuttuva ulottuvuus on siis vastaava kuin sosiaalikuvailemalla, mutta käänteinen. Siinä missä sosiaalikuvailemalla henkilöt olivat yhteiskunnan aspekteja, nyt yhteiskunta on henkilöiden aspekti. Peräänkuuluttamani painotus kuitenkin olisi saada sekä yleinen elämäntapa että yksilöpersoonat näkyville toisiaan kumoamattomina.

Persoonaromaaneissa käy tietysti niinkin, että vaikka ne olisivat lajissaan oivia, ei yleinen elämäntapa aina esiinny niissä edes tähän osittaiseen tapaan, vaan ainoastaan simppeleinä taustakankaana, jossa näkyy shoppailua, sodan syttyminen, busseja sekä satunnaisia sivuhenkilöitä toisesta yhteiskuntaluokasta.⁸ Myönnän jälleen, että sellaisetkin romaanit voivat olla tärkeitä. Ne ovat usein sikäli mainioita, että ne ovat tulosta tarkoituksenmukaisesta valikoinnista ja keskittymisestä – sillä onhan olemassa laaja merkityksellisten kokemusten kenttä, jota voidaan tutkiskella kiehtovasti ihan vain siihen tapaan. Tietoinen valikointi ja keskittyminen on vaikkapa Proustilla aivan oikeutettua ja tuottaa epäsuorasti laajakuvan yleisestä elämäntavasta. Mutta näyttää siltä, että jokaista tietoista valikointia kohti on sata tapausta, joissa rajoittuminen on vain ja ainoastaan tietoisuuden epäonnistumista: ei pystytä oivaltamaan, missä määrin yleisen elämän ainekset vaikuttavat aktiivisesti intiimeimpäänkin kokemukseen.

Saattaa olla, että näille kirjailijoille yhteiskunnasta on tullut se tylsä abstrakti olio, jota sosiaaliroomaani pahimmillaan tyrkyttää, eikä sikäli olisi yllättävää, jos he eivät näe, miksi heidän pitäisi antaa yhteiskunnan vaivata päätään. He vaativat saada ottaa ihmiset ennen muuta ihmisinä, ei yhteiskuntasoluina, ja tavallaan he ovat oikeassa reagoidessaan näin. Mutta sisällöstä jää uupumaan yleisten aineiden elementti, mikä hassusti paljastuukin otteen herkkyyden äkillisenä laskuna silloin, kun pitäisi kohdata joku toisesta yhteiskuntaluokasta ennen muuta ihmisenä. He eivät osaa ottaa yksilöpersoonana esimerkiksi siivoojajoukkoa – niin kuin he tätä tapaavat nimittää lainaten nyt äkisti sosiaaliroomaanin kategorioita.⁹ Rivien välistä voi joskus kuulla, että me olemme ihmisiä, *meille* nämä asiat ovat tärkeitä. Sellaisen voisi diagnosoida yhteiskunnalliseksi snobbailuksi, mutta kyse on pikemminkin siitä, että he eivät onnistu tajuamaan yleisen yhteiskunnallisen elementin ilmenemistä *omassa* elämässään. Me olemme ihmisiä, tuosta noin vain; loput on maailmaa tai yhteiskuntaa tai politiikkaa tai mitä lie, tylsiä hommia joista kirjoitetaan sanomalehdissä. Vaan faktuaalisesti ottaenhan me olemme ihmisiä ja ihmisiä yhteiskunnassa – ja se kokonaisnäkemys oli realistisen romaanin keskiössä.

”Persoonakaavan” romaani

Vuosisadan painavimpien romaanien joukkoon kuuluu kaikesta huolimatta myös iso joukko kyseisiä kerronnassaan persoonakeskeisiä romaaneja, ja kuten sanottu sellaistenkin puitteissa voidaan tehdä paljon, vaikka tämä ei olekaan, niin kuin olen väittänyt, sinänsä riittävästi. Vaan viimeisimmän sukupolven mittaan on sitten nähdäkseni heilahdettu myös pois päin tuontapaisesta persoonaromaanista kohti toisenlaista, nimittäin ”persoonakaavan” romaania [*the novel of the ”personal formula”*]. Kuten sosiaaliromaanin puolella, kokemusten summasta eristetään tietty säännönmukaisuus ja henkilöt luodaan sen pohjalta. Monesti näin syntyy puhuttelevaa, omine ehtoineen pätevää fiktiota – joskin vielä useammin tuloksena on jotain, mitä myöhempänä kutsun erityisyyteen vetoavaksi fiktioksi [*the fiction of special pleading*]. Kummassakin tapauksessa tällaisen romaanin perusolemus (laskematta mukaan ilmeisen ei-realistisia teoksia) on, että se ottaa vain yhden henkilön vakavasti – toki usein hyvin, hyvin vakavasti.

Tältäkin pohjalta on tietysti tehty hienoja töitä. Joycen teoksessa *Taiteilijan omakuva nuoruuden vuosilta* lähtökohta sisältyy jopa aivan keskeiseen otteeseen. Ja mainitessani tämän merkittävän teoksen tulenkin muistuttaneeksi siitä intensiteetin noususta, minkä tämä painotus mahdollistaa ja mikä on muodon varsinainen kehitysaskel. Maailma aktualisoidaan intiimisti yhden ihmisen aisteissa: ei kerrotun eikä käsivarrenmitan takana, vaan elettynä, sellaisenaan. *Ulysses*essä Joyce näyttikin ne valtavat mahdollisuudet, jotka muodossa piilevät, kun hän teki maailman todeksi ei vain yhden, vaan kolmen henkilön kautta. On kolme näkemisen tapaa, kolme maailmaa, Stephenin, Bloomin ja Mollyn, ja kuitenkin kolme maailmaa ovat yksi eli romaanin koko maailma. *Ulysses* ei kylläkään säilytä tätä tasapainoa läpeensä; olennainen sommitelma sisältyy ensimmäiseen kolmannekseen, viimeinen osa jälkisoittona. Silti siinä toteutui realistinen traditio uudessa muodossa, tekniikaltaan muuttuneena mutta kokemisessaan herkeämättömänä.

Amis ja Wain

*Ulysses*en jälkeen saavutus on laimennut tekniikan laimenemisen myötä. Caryn *Jimson ja valaskala* on kiinnostava esimerkki, sillä siihen on eristetty yksi näkemisen tapa, jonka mukaiseksi maailma on sovitettu. Sama analyttinen huomio käy avaimeksi suosittuun uudenlaiseen romaaniin, jota edustavat Amisin *Onnellinen Jim* ja *Virka ja viettelys* sekä Wainin *Living in the Present*.

Kyseisten romaanien paradoksi on, että yhtäältä ne tuntuvat todellisimmalta nykykirjoittamiselta – vastaanotto oli lämmin, koska ne muistuttivat niin paljon aktuaalisia tuntemuksiamme – ja kuitenkin niiden viime versio todellisuudesta on parodinen ja farssinomainen. Tämä tosiasia kuvastaa mitä parhaiten yleistä ongelmaa: kirjoittajat

lähtevät aidoista omakohtaisista tuntemuksista, mutta ylläpitääkseen ja havainnollistaakseen niitä sellaisena kuin ne on mukaan otettu, heidän on puristettava ympäröivää toiminnallista maailmaa karikatyyrimaiseksi.¹⁰ Jos he sijoittaisivat samat tunnot likeisemmin todelliseen maailmaamme eivätkä kriisissä farsitettuun versioon siitä, he joutuisivat tosiasiaa kyseenalaistamaan tuntemuksensa tai töin ja tuskin sovittelemaan niitä yhteen todellisuuden kanssa. Se, mitä nyt saadaan, ei ole asetelman tarkistusta vaan fantasiatason purkausta: kiroillaan puhelimessa, annetaan mukaluento tai löydetään Buchan-tyyppinen henkilö,¹¹ jossa sosiaalinen aggressio tiivistyy. Nämä ovat eläväisimpiä kirjailijoitamme, ja siksipä he myös kuvastavat nykypulmaamme kaikkein ilmeisimmin. Tuntemustemme ja yhteiskunnallisen huomiokykymme välinen kuilu on vaarallisen leveä.

Erityisyyteen vetoaminen

Erityisyyteen vetoavaa fiktiota nähdään erityisesti niissä monissa nykyromaneissa, jotka ottavat yhden henkilön tunteet ja tarpeet kiistattomina ja luovat toiset henkilöt tykkänään niiden ehdoin. Metodi alkaa jo Charlotte Brontëstä, ja parhaillaan se kukkii peripopulaarissa minäkerronnassa, jota käytetään normaalisti tismalleen tällaisin tuloksin.¹² Muuan variaatio on Saganin *Tervetuloa ikävä*, jossa henkilöt itse asiassa esitetään objektiivisesti, mutta laitetaan sitten toimimaan yhtäpitävästi keskustushenkilön kuvitelmiensä kanssa.¹³ Bowenin *The Heat of the Day* seuraa vastaavaa peruskuviota, jossa henkilöt ovat ensisijaisesti päähenkilön emotionaalisen maiseman elementtejä; romaanissa tosin ei ole minäkertojaa, ja siinä on jopa varovaista kuvailevaa realismia – ikään kuin pehmentämässä vaatimusta yhdestä yksilöstä kuvatun maailman erityiskriteerinä.

Viime kädessä sama kuvio voi laajentua koskemaan sellaistakin romaania, joka näyttää vanhemmantyyppiseltä realistiselta romaanilta. Wilsonin romaanissa *Epäjumala haudassa*, jossa on ilmeinen realistinen tarkoitus, havainnoidaan lopulta vain yhtä henkilöä kokonaisena ja johdonmukaisesti; muut putoavat sivuun eriasteisiksi karikatyyreiksi, sen mukaan, mitä kauempana he hänestä ovat.¹⁴

[Lopuksi]

Esitän nelikohtaisen luokitteluni – sosiaalinen kuvailu ja yhteiskuntakaava, persoona-kuvailu ja persoonakaava – tavaksi aloittaa yleistä analyysia nykyromaanista, sikäli kuin romaani tarjoutuu suorahkosti kuvaamaan jotakin osaa aikalaiselämästä. Niin ikään esitän sitä keinoksi määrittellä, kontrastin kautta, realistista traditiota, jonka korvikkeiksi edelliset ovat eri tavoin asettuneet. Tässä suppeassa katsauksessa olen joutunut alistaamaan teoksia ikään kuin sattumanvaraisiksi esimerkeiksi luokittelusta, vaikka tosiasiaa kävi niin, että yksityiskohtaiset analyysit tulivat ensin ja vasta myöhemmin havaitsin yleisen luokittelun nousevan esiin.

Nyt kysymys kuuluu, vastaavatko kyseiset muodot johonkin muuntuneeseen todellisuuteen ja tekevätkö ne vanhemman tradition todella yhtä irrelevantiksi kuin vossikan. Vai ovatko ne kenties oireita jostakin hyvin syvästä kokemuksellisesta kriisistä, josta purskahtaa näitä eteviä anteja mutta joka tutkimatta jäädessään jatkaa muhimistaan ja jättää meidät viime kädessä tyytyväisyyttä vaille? Uskoakseni todisteet osoittavat jälkimmäiseen. En halua sanoa, että realistisen romaanin hylkääminen olisi jotenkin tarkoituksellista – että nämä kirjailijat kääntyisivät pois suuresta traditiosta tahallaan ja perverssittyttään, niin kuin monet tavalliset¹⁵ lukijat tuntuvat heistä ajattelevan. Kokemuksellinen kriisi on aivan liian syvä selittyäkseen moisella syytelyllä. Mutta mikä sitten on tämä kriisi, sen yleinen luonne?

Tietyt taustat ovat välittömästi valaisevia. Realistinen romaani mitä ilmeisimmin tarvitsee alustakseen aitoa yhteisöllisyyttä: yhteisön, jossa ihmisten kiinnikkeet eivät ole vain yhden suhdetyypin – työn, ystävyuden, perheen – varassa, vaan monien toisiinsa kietoutuneiden. Yhteiskunnassamme on totta vie vaikea löytää tällaista yhteisöä. Siinä missä *Middlemarch* on intiimi-, perhe- ja työsuhteiden kompleksi ja saa voimansa niiden vuorovaikutuksesta jakamattomassa prosessissa, useimmissa nykyromaaneissa kytkökset henkilöiden välillä ovat verrattain yksittäisiä, väliaikaisia ja epäjatkuvia. Ja ennen kuin tämä muutos oli kirjallisen muodon muutos, se vaikutti jo yhteiskunnassa, ainakin siinä osassa yhteiskuntaa, joka likeisimmin koskettaa pääosaa nykykirjailijoista. Lisäksi siihen on liittynyt toisista syistä muovautunut, vuosisadalle luonteenomainen kokemus yksilöistymisestä ja yksilöllisyyden varjelusta – vastakkainen aiemmalle kokemukselle paikkansa löytämisestä ja aloilleen asettumisesta. Tyypillisessä viktoriaanisessa romaanissa loppuratkaisu on sarja asettumisia, uusia sitoumuksia ja muodollisten suhteiden solmimisia, niin kuin jokainen parodikko tietää; 1900-luvun keskivertoromaani taas päättyy siihen, että sankari lähtee kulkemaan omia polkujaan, kun hän ensin on taistellut vapauteen alistavasta tilanteesta ja löytänyt itsensä niin tehdessään. Sellaistakin ilmestyi yhteiskuntaan ennen kuin se taltioitiin kirjallisuuteen. Suurten muutosten aikoina tällainen poispääsyn ja löytämisen kokemus oli tarpeellinen ja arvokas liikahdus, ja yksilöllisten historioiden tallenteet tekivät yhteistä historiaa. Vaan tänä päivänä tuosta liikahduksesta, jota kirjallisuudessa yhä ylistetään, on tullut kuin rituaalista irrouttutumista¹⁶ – aikana, jolloin yhteiskunnallisessa keskustelussa silti ainakin muodollisesti kaivataan yhteisöllisyyttä, keskinäistä vastuuta ja yhteisiä ponnistuksia. Vanha valta toki kituuttaa aina ja sitä on syytä vastustaa jatkuvin riuhtaisuin. Mutta onhan se nyt sukupolvemme paradoksi, että kuulutamme yhteisöllisyyttä ja ylistämme pakenemista sen piiristä, huutelemme yhdistävien tuntemusten perään ja jaamme vain halun päästä pois. Kun sosiaalisen kuulumisen vakuuttelut ja yksilölliset osoitukset ovat näin erillään, on tietoisuudessa vaarallinen juopa, ja juuri siinä on realismin nykyinen kriisi.

Aukkoa voisi täyttää ideoin, uusin tulkinnoin ja löytämällä lojaliteetteja yhteiskunnan jatkuvan muuntumisen keskellä. Mutta sikäli kuin olen oikeassa, tätä kuilua

ei pelkällä tahdolla silloiteta. Vaikka yhteiskuntamme puutteet rampauttavat meitä, emme ole valmiita luopumaan niistä murroksellisista poisurautumisen arvoista, jotka nyt todella ovat elävää kokemustamme – emme kenenkään takia. Juopaa ylitettäessä tarvitaan niin laajaa selvittelyä, että siihen kuuluu välttämättä myös kaikkein vaikein integraatio: elvyttää se realistista romaania leimannut tuntemus persoonista ja koko elämäntavasta, jota olen kuvaillut. Tarvitsemme tämän kokonaisuudentunnon elpymistä aivan tavallisessa elämässä, mutta elpyminen edellyttää kokemuksellista oppimista ja virittäytymistä siihen tapaan kuin olen kuvannut vain realistisen romaanin voivan rekisteröidä. Siksi realistinen romaani on niin tärkeä. Jos elvytyksen resepti olisi yksinkertaisesti annettavissa, asemamme olisi toinen. Mutta resepti voidaan rustata, jos voidaan, vain sellaisin kokonaisehdoin, joiden yhdistämisen realistinen romaani mahdollistaa: niiden mukaan kaikki ihmiset ovat arvokkaita itsessään ja samalla heidän laatunsa ovat yhteisen elämäntavan laatuja. Siihen suuntaan olisi mentävä, ajattelen, ja vaikka vaiheet tulevat olemaan hitaita, tuo kokemuksellinen suunta voi jälleen muuntaa romaanin.

Sillä ei romaani kuollut ole. Sitä ei voida korvata yhtäältä sosiologialla ja toisaalta psykologialla eikä millään niiden kombinaatiolla pääkopassa. On hyviä aikalaisromaneja, jotka kirjaavat tuntemuksia ja luonnehdintoja romaanin erityisellä välittömyydellä. Meidän on etsittävä niistä elvytystä asioiden likeiselle yhteenkietoutumiselle eli ajatusta tunteessa, persoonaa yhteisöllisyydessä ja muutosta asettumisessa – sitä, minkä George Eliot teki eläväksi *Middlemarchissa* tai Tolstoi *Sodassa ja rauhassa*. Tarvitsemme sitä kasvualustaksi jakautuneena aikanamme. Erityinen vastuu on mielestäni niillä, jotka ovat kasvaessaan tulleet tuntemaan tällaista likeistä yhteisöllisyyttä ja myöhemmin, niiden arvojen pohjalta, aikamme sosiaaliseen liikkuvuuteen kuuluvia muutoksia ja uudelleenarviointia. Siihen, miten he asian kokevat, voi itse asiassa sisältyä tulevaisuus eli yhteiskuntamme ajankohtaisesti mahdollinen suunta. Se, mitä he voivat tallentaa, jos he ovat uskollisia koko kokemukselleen, voi merkitä läpimurtoa yhteiskunnassa ja romaanissa.

Viitteet:

¹ Realism and the Contemporary Novel. *Universities & Left Review* 4/1958, 22–25. Suom. Jussi Ojajärvi. (Korjausehdotuksista käännösvalintoihin kiitos Ralf Kauraselle.)

² Suomentajan huomautuksia: Alkuperäisessä julkaisussa väliotsikointi on mitä ilmeisimmin kyhätty kiireellä lehden toimituksessa, sillä otsikot eivät aina ole osuvia eivätkä artikkelia ymmärrettävästi jäsentävissä paikoissa; pikemminkin alkuperäinen väliotsikointi aiheuttaa vaikeuksia hahmottaa esseestä Williamsin esittämää realistisen tradition jakautuneisuutta (kaksi erillistä perimää, kummassakin kaksi alakohtaa ja niillä taas mahdollisia alakohtia). Artikkelin hieman myöhempi, pidempi versio eli *The Long Revolutionin* (1961) luku 7 ei sisällä lainkaan väliotsikoita eikä alalukujakoa. Tässä suomennoksessa on otettu toimituksellista vapautta parantaa väliotsikointia ja lukujakoa – lähinnä alkupuoliskolla – pitäen ohjenuorana tekstin informatiivisempaa jäsentymistä; samoista syistä on lisätty puolentusinaa kappalejakoa.

Lisätyt väliotsikot ovat hakasulkeissa ja alkuperäisellä paikallaan olevat (joista kaikki ovat mukana) ilman sulkeita. Esseen alun ja lopun eroista vuoden 1961 versioon (josta käytössäni on vuoden 1965 Pelican-painos) puhutaan erikseen suomentajan kommentaareissa; useimmista pienemmistä eroista taas mainitaan näissä alaviitteissä.

³ Vuoden 1961 versiossa Williams tarkoittaa: ”sellaisilla kirjailijoilla kuin [Arnold] Bennett”.

⁴ Williams käyttää tässä ilmaisua ”the descriptive social novel, the documentary”. Olen kääntänyt sanan ”documentary” dokumentoinniksi, koska Williams ei tarkoita viitata mihinkään fiktiivisen ulottuvuuden kieltäviin dokumentaareihin, vaan käyttää sanaa väljemmästi puhuessaan fiktiivisestä romaanista.

⁵ Williamsin *structure of feeling* on suomennettu tässä ”tuntemusrakenteeksi”, mistä ks. saatekommentaarini.

⁶ Williams antaa suurimman nimityksen tälle persoonakeskeisen romaanin toiselle merkittävälle alatyypille vasta esseen loppuosion alussa: ”personal description”, persoonakuva.

⁷ Vuoden 1961 versiossa Williams (1965, 308) lisää: ”Kun tämä on tehty suoraan ja ehdottomasti, kuten Kafkalla, ei ole ainakaan mitään epäselvyyttä; mutta tavallisesti esiintyy, realismin pinnan kera, tuttu epätasapaino.”

⁸ Vuoden 1961 lisäys (Williams 1965, 309): ”Yhteiskunta on ihmisten ulkopuolella, vaikkakin se joskus, jopa väkivaltaisesti, murtuu heidän päälleen.”

⁹ Vuoden 1961 versiossa (Williams 1965, 309) siivoojajoukon kohdalla on suurempi viittaus, jota lainattakoon alkukielellä: ”[T]he strange case of the Virginia Woolf ’charwoman’ or ’village woman’, with the sudden icy drop in the normally warm sensibility, symbolizes a common limitation.” Alustukseksi Williams on muotoillut: ”Pienessä ryhmässä persoonallisuutta vaalitaan, mutta ryhmän ulkopuolella ei ole mitään.”

¹⁰ Vuoden 1961 versiossa Williams (1965, 311) lisää sulkeissa: ”Tämä oli myös Dickensin menettely hänen ollessaan niillä rajoilla, mitä hän saattoi avoimesti nähdä tai todeta, ja karikatyyri ja sentimentaalisuus ovat tässä mielessä saman kolikon puolia, joita käytetään välttellessä pulman todellista välittämistä.”

¹¹ Vuoden 1961 versiossa (olettaakseni John) Buchaniin viittaamisen sijaan: ”löydetään tyyppi-figuuri” (Williams 1965, 311).

¹² Erityisyyteen vetoavaa fiktiota käsittelevässä osuudessa on verrattain paljon uutta ainesta vuonna 1961. Williams mainitsee suhteuttavia lisäesimerkkejä: *Huckleberry Finnessä* on tämä tendenssi, mutta keskiosan maisema yleisempään todellisuuteen antaa persoonapainotukselle realistista henkeä; *Siippari ruispelossa* sisältää pelastuksenaan ironiaa, mutta romaanin rajoitteet tulevat loppua kohti yhä selvemmin esille; John Brainen *Elämää huipulla* romahtaa täysin, koska siinä ei ole mitään ulkopuolista todellisuutta, johon viitata. Esimerkkinä kokonaisuimmasta eli realistisesta ulottuvuuksien koonnasta taas on Carson McCullersin *Member of the Wedding*, jossa ”fantasiaksi kasvava henkilökohtaisen tunteen todellisuus on väistämättä jännitteisessä vuorovaikutuksessa sen todellisuuden kanssa, jossa tunteita täytyy elää”. (Williams 1965, 311.)

¹³ Williams 1965, 311–312: ”Sagan vertautuu McCullersin realismiin realismin romahduksena. Ja tämä on valitettavasti romahdus, josta meillä on eniten esimerkkejä: ensimmäisen persoonan kertomus, johon on uhrattu niin paljon teknistä taituruutta, on nyt tyyppillinen mekanismi rationalisoida tuota romahdusta. Kuitenkin erityisyyteen vetoava fiktio pyrkii vielä muodollisesti muistuttamaan realistista fiktiota.”

¹⁴ Vuoden 1961 versiossa on *Wilsonia* koskevan, omaksi kappaleekseen erottamani pätkän sijaan yhteenveto: ”Persoonaromaani kehittyi nyt suuntaan, jossa se päättyi kieltämään henkilöistä useimmat. Yhteiskunnan todellisuus on suljettu ulos, ja tämä johtaa väistämättä lopulta siihen, että kaikki paitsi muutama yksilöllinen ihminen suljetaan ulos. Näissä oloissa ei sitten olekaan yllättävää, että kuvaillusta henkilökohtaisesta tuntemuksesta niin paljon täytyy olla henkilökohtaisen romahduksen kokemusta.” (Williams 1965, 312.)

¹⁵ Williams 1965, 312: ”monet hämmentyneet”.

¹⁶ Tästä eteenpäin myöhempien versioiden loppu on erilainen (ks. Williams 1965, 313–316).

Tintti Klapuri ja Anni Lappela

2000-luvun venäläinen uusi realismi

Venäläisessä nykykirjallisuudessa on 2000-luvulla tapahtunut yhteiskuntakriittinen käänne. Käänteeseen voi yhtäältä nähdä heijastelevan muuttunutta poliittista tilannetta: Venäjä on viime vuosina kehittynyt yhä autoritaarisemmaksi yhteiskunnaksi, jossa yksilön sananvapaus ei enää ole itsestäänselvyys. Siirtymä kohti yhteiskunnallisempaa kirjallisuutta voidaan nähdä myös vastareaktiona 1990-luvun voimakkaaseen postmodernismiin, mikä näkyy erityisen selvästi siinä, miten sellaiset postmodernismin kärkinimet kuin Viktor Pelevin ja Vladimir Sorokin ovat uudella vuosituohannella ryhtyneet dystooppisiksi yhteiskunta-analyytikoiksi. (Huttunen & Klapuri 2012, 18–20).¹

Dystopia-aallon ohella myös toinen 2000-luvun vallitseva yhteiskunnallisesti kantaaottava kaunokirjallinen suuntaus, uusi realistinen proosa, on alusta lähtien määritellyt paitsi suhteessa yhteiskunnalliseen muutokseen myös venäläiseen postmodernismiin. Niinpä kirjailija Sergei Šargunov, joka käyttää käsitettä ensimmäisen kerran uuden realismin manifestiksikin kutsutussa kirjoituksessaan ”Otritsanije traura” (2001, ”Suremisen kieltäminen”), näkee realismin vakavuuden ja elävän, psykologisen henkilökuvausten juuri postmodernistisen intertekstuaalisuuden ja kielellisen leikin vastakohtana (Šargunov 2001, 182, 184).

Uuden realismin teoreetikkona tunnettu Roman Sentšin (s. 1971) on määritellyt suuntauksen keskeisiksi piirteiksi dokumentaarisuuden, ajankohtaisuuden, yhteiskuntakriittisyyden ja autofiktiivisyyden. Sentšin julistaa uuden proosan keskeisimmäksi tehtäväksi nykytodellisuuden valokuvantarkan dokumentoimisen, jolla hän uskoo päästävän yhteiskunnalliseen muutokseen: esseessään ”Novyje realisty” (”Uudet realistit”) hän vaatii kaunokirjallisuudelta ”minimaalista kirjallisuudellisuutta” ja ”läpinäkyviä kirjallisia keinoja” (Sentšin 2008, 40). Hän määrittää oman kirjailijasukupolvensa realismisuuden, dokumentaarisuuden ja naturalistisuuden kautta ja toteaa uudelle proosalle olevan tyypillistä ”[t]yyllisten kokeilujen puuttuminen, hillitty, välillä jopa primitiivinen kieli, vähäeleinen juoni; päähenkilö, joka useimmiten tarkoituksellisesti muistuttaa kirjailijaa aina identtiseen nimeen saakka” (mt. 36).²

Sentšinin muotoilema missio muistuttaa pitkälti 1800-luvun klassisen realismin credoaa, ajatusta siitä, että todellisuutta on mahdollista kuvata ”sellaisena kuin se on”. Tähän näkemyksen yhdistyy Sentšinin vakaumus siitä, että kirjailijan on mahdollista luoda läpinäkyvä kieli, jonka avulla hän kykenee välittämään todellisuuden objektiivisesti lukijalleen. Klassiseen realismiin verrattuna Sentšinin todellisuuskäsitys on tosin

varsin salliva: myös fantastiset tai mystiset elementit voivat hänen mielestään kuulua realismiin, koska ne hänen mielestään ovat osa todellisuutta itseään.

Dokumentaarisuuden vaatimukseen yhdistyy keskeisellä tavalla korostunut nykyhetkisyys. Tätä kuvaa hyvin kirjailija Mihail Jelizarovin näkemys siitä, että menneisyyden ja tulevaisuuden kategoriat ovat uudelle realismille vieraita siinä mielessä, että sen tavoitteena on kuvata juuri tapahtunutta. Hän sanoo uuden realismin kuvaavan sitä, mikä on realisoitunut tässä ajassa juuri äsken. (Ks. Prilepin 2012.) Nykyhetkisyyttä painottaa myös kirjailija Zahar Prilepin (s. 1975), joka toteaa romaaninsa *Sankja* (2006) esipuheessa kiirehtineensä, ”koska tuntui, että piti mahdollisimman nopeasti kertoa kaikki, mikä silloin kiehui, ennen kuin olisi liian myöhäistä” (Prilepin 2013). Myös uudelle realismille tyypillisen autofiktiivisyyden voi nähdä yhteydessä dokumentaarisuuden vaatimukseen, sillä kuten Sentšin (2011, 139) esittää, 2000-luvun autobiografinen, dokumentaarinen proosa lähestyy 1800-luvun naturalismin ”inhimillisen dokumentin” (*document humain*) tavoitetta, jossa empiirisellä havainnoinnilla on keskeinen rooli.

Uusi realismi on poeettisilta ja esteettisiltä periaateiltaan melko löyhä suuntaus. Kyseessä ei ole yhtenäinen ryhmittymä vaan kirjava joukko kirjailijoita, joihin lukeutuvat edellä mainittujen Šargunovin, Sentšinin, Jelizarovin ja Prilepinin lisäksi sellaiset kirjailijat kuin German Sadulajev, Arkadi Babetšenko, Andrei Rubanov ja Dmitri Novikov. Katsauksessamme keskitymme tarkastelemaan suuntauksen merkittävimpien edustajien Sentšinin ja Prilepinin tuotantoa.

Roman Sentšin: uusnaturalismi ja suoran toiminnan proosa

Moskovassa asuva Sentšin on monen muun nykyrealistin tavoin kotoisin Venäjän syrjäseuduilta, eteläsiiperialaisesta Tuvan tasavallasta. Pitkälti autofiktiivisessä tuotannossaan hän kuvaa yhteiskunnallisessa murroksessa kamppailevia tavallisia ihmisiä jälkisosialistisen Venäjän laitamilla. Kirjailijan ensimmäiset novellit ilmestyivät 1990-luvun puolivälissä kirjallisuuslehdissä, ja sittemmin hän on julkaissut useita romaaneja, pienoismaaneja ja kertomuksia, joita on saatavilla myös englanniksi ja saksaksi.³

Sentšinin toistaiseksi merkittävimässä romaanissa *Jeltyševy* (2009, ”Jeltyševin perhe”) tarkastellaan tavallisen neuvostoperheen vähittäistä mutta vääjäämätöntä tuhoa Venäjän syrjäseuduilla 1990- ja 2000-luvun yhteiskunnallisessa murroksessa. Jeltyševin perhe joutuu muuttamaan maalle, kun rahat eivät molempien vanhempien menetettyä työnsä enää riitä kaupungissa asumiseen. Perheen vanhempi poika istuu vankilassa ja nuorempi kököttää apaattisena kotona. Perifeerinen kylä, jonne perhe on muuttanut, elää lähinnä viinan myymisellä, ja työn puutteessa perheen vanhemmatkin ryhtyvät ensin trokareiksi ja alkavat sitten juoda.

Läpinäkyvän, lakonisen kielellisen ilmaisun ja objektiivisuuteen pyrkivän kerronnan vuoksi Sentšiniä on usein verrattu Anton Tšehoviin, mutta esimerkiksi *Jeltyševy* ammentaa kriittisen realismin tradition lisäksi myös naturalismista. Tämä näky paitsi

romaanin aihevalinnassa myös sen yksilökäsityksessä: ihminen näyttäytyy olosuhteiden uhrina, jonka ei ole paljontaan mahdollista vaikuttaa omaan tulevaisuuteensa. Sentšinin romaanin naturalistiset muistumat yhdistävät sen 1990-luvun vaihteen ”mustaan proosaan” eli *tšernuhaan* (< *tšornyi*, ’musta’). *Tšernuballa* tarkoitetaan yhteiskunnallisesti vaikeita aiheita kuten perheväkivaltaa, alkoholismia ja prostituutiota käsittelevää kirjallisuutta, jota oli mahdotonta julkaista neuvostoaikana, koska sen esittelemät ongelmat olivat virallisen ideologian mukaan Neuvostoliitolle vieraita. *Tšernuhan* tunnetuimman edustajan Ljudmila Petruševskajan uusnaturalistiselle lyhytproosalle tyypillinen hallitsematon psyykkinen ja fyysinen väkivalta kiteytyy nimenomaan perheeseen.

2000-luvun uutta realismia ja 1990-luvun vaihteen tummasävyistä proosaa yhdistää myös kiinnittyminen tavalliseen ihmiseen. Petruševskajan tavoin Sentšinin henkilöt ovat tavallisia, vähäpätöisiä ihmisiä, klassisesta venäläisestä kirjallisuudesta tuttuja ”pieniä ihmisiä” (*malenki tšelovek*), joiden kapasiteetti oman marginaalisen ja syrjäytyneen tilanteensa ymmärtämiseksi on rajallinen. Naturalismille tyypillisesti tämä rajallisuus kuvataan nimenomaan perimän ja olosuhteiden aiheuttamana. Sentšin (2008, 35–6) viittaa uuden realismin ja *tšernuhan* väliseen yhteyteen itsekin. Hän näkee uuden realismin lähtökohdan yhtäältä Petruševskajan ja muiden kirjoittajien esiin nostamassa arjen kuvauksessa ja toisaalta amerikanvenäläiselle emigranttikirjailija Sergei Dovlatoville ominaisessa eleettömässä, arkisessa lyhytproosassa.

Keväällä 2013 ilmestyneellä autofiktiivisellä pienoisromaanillaan *Tšego vy hotite?* (”Mitä te haluatte?”) Sentšin siirtyy kuvaamaan yhteiskunnan yhä akuutimpaa poliittista tilannetta. Teos kertoo vuoden 2012 mielenosoitusten talvesta nähtynä Sentšinin perheen teini-ikäisen Daša-tyttären silmin. Päivä päivältä tapahtumien etenemistä ikään kuin nykyhetkessä tarkkailevalle romaanille on ominaista korostunut ajankohtauaisuus, ja romaanin ilmestyessä siitä puhuttiinkin uutena ”suoran toiminnan genrenä”. Dašan tiedonhaluinen pyrkimys ymmärtää venäläisen yhteiskunnan yhä hankalammin hahmotettavissa olevaa kenttää rinnastuu lukijan omaan kokemukseen Venäjän tapahtumien kaotittisuudesta ja tapahtumisen ennakoimattomuudesta. Dašalle tarjoutuvia erilaisia poliittisia mielipiteitä ei kerronnassa arvioida, vaan hänelle – ja samalla hänen näkökulmansa omaksuneelle lukijalle – ojennetaan aidosti polyfoninen sekamelska eri puolueiden monin eri tavoin välittyneitä näkökulmia. Tässä mielessä romaanissa on kyse tšehovilaisesta käsityksestä siitä, mikä realistisen taiteen tehtävä on: ei ratkaista yhteiskunnallisia ongelmia vaan esittää ne täydellisesti.

Zahar Prilepin: vallankumousromantiikkaa ja vakavia novelleja

Myös uuden realismin toinen kärkinimi, Zahar Prilepin, on syntynyt provinssissa ja asuu edelleen Nižni Novgorodissa. Hänen esikoisteoksensa *Patologii* (2005, ”Patologioita”) on melko perinteinen sotaromaani, jonka keskiössä on nuoren Jegorin rintamakokemusten lisäksi miesten välisen toveruuden kuvaaminen. Romaani kertoo

Tšetšenian sodasta, josta Prilepinillä on omakohtaisia kokemuksia. Myöhemmin kirjailija on arvostellut Tšetšenian sotatoimia ja vaatinut niiden lopettamista.⁴

Prilepinin toistaiseksi keskeisin romaani *Sankja* (2006) on venäläiseen nykykirjallisuuteen kauan kaivattu sukupolviromaani. Romaanin parikymppiset päähenkilöt kuuluvat kuvitteelliseen radikaalipuolueeseen, jonka tavoitteena on toteuttaa vallankumous 2000-luvun Venäjällä. Romaanin vastaanotto on kiinnostava: sitä on keuhuttu kirjallisuuskritiikeissä ja se on saanut arvostettuja kirjallisuuspalkintoja, vaikka se aivan tunnustettavasti kuvaa Venäjällä kielletyn Kansallisbolševistisen puolueen (*Natsionalbolševistskaja partija*) toimintaa vuosituuhannen vaihteessa. Prilepin ei myöskään ole kieltänyt romaanin omaelämäkerrallisia aineksia, vaan päinvastoin kirjoittanut niistä avoimesti. Erityisen huomiota herättävä on fiktiivisen puolueen johtaja Kostenko, jonka hahmo viittaa selvästi Kansallisbolševistisen puolueen perustajaan ja entiseen johtajaan, kirjailija Eduard Limonoviin.

Sankja on kiinnostava teos myös siinä mielessä, että se viittaa tunnustettavasti sosialistiseen realismiin, ennen kaikkea Maksim Gorkiin. Toisin kuin venäläisessä postmodernismissa, Prilepinin uudessa realismissa viittausuhde ei ole parodinen vaan neutraali, mikä mahdollistaa teoksen monitulkintaisen lukemisen yhtä aikaa kuvana nykypäivästä että tilintekona menneisyyden kanssa. Monet kriitikot ovat kiinnittäneet huomiota *Sankjan* ja Gorkin romaanin *Äiti* (*Mat*, 1907) välisiin yhteyksiin. Kummankin romaanin päähenkilö on mukana poliittisessa liikehdinnässä, jota äidit seuraavat sivusta uskoen, etteivät heidän poikansa voisi tehdä mitään todella pahaa. Siinä missä Gorkin äiti kuitenkin lähtee mukaan vallankumoukselliseen toimintaan, Prilepinin päähenkilön Sašan äiti jää ikuisesti syrjästäkatsojaksi. Isää Sašalla ei ole, mikä on myös nähty yhdistävänä tekijänä hänen ja Gorkin romaanin isättömän päähenkilön Pavel Blasovin välillä. Isättömyydestä kasvaa eräs romaanin tärkeistä teemoista: romaanin nuoret korostavatkin sitä, ettei isien sukupolvea tarvita, vaan että heidän uusi maailmanjärjestyksensä kaipaa vain uusia nuoria ihmisiä. Tässä näkemyksessä on samaa vallankumousromantiikkaa kuin vuoden 1917 vallankumouksen jälkeisellä Venäjällä. Vuoden 1917 vallankumous ja Neuvostoliiton romahtaminen tavataankin usein rinnastaa, ja siten 2000-luvun uusi realismi voidaan nähdä uuden vallankumouksen jälkeisenä kirjallisuutena. Rinnastus on siinä mielessä ongelmallinen, että ne uudet realistit, jotka puhuvat vallankumouksellisuudesta kuvatessaan 2010-luvun poliittista liikehdintää, elättelevät uuden vallankumouksen toivoa eivätkä romantisoi mennyttä. Koska 2000-luvun monien uusien realistien teoksissaan kuvaamat massaprotestit, mielenosoitukset ja pienten radikaalipuolueiden toiminta eivät ole millään tavoin suoraan verrattavissa vallankumoukseen, vallankumous tulee realistisessa nykyproosassa esille pääasiassa vallankumouksen romantisoinnin ja siitä keskustelemisen muodossa. Kriitikko Lev

Danilkin onkin esittänyt, että suhteessa vallankumoukseen uusi realismi ei – tavoitteidensa vastaisesti – dokumentoi nykytodellisuutta, vaan pyrkii luomaan todellisuudesta omaa versiotaan. Hänen mukaansa kirjailijat pyrkivät kuvaamaan 2000-luvun ”vallankumouksen, sosiaalisten mullistusten, kriisin ja neoimperiumin projektin synnyn aikakautena”, vaikkei se sitä todellisuudessa olekaan. (Danilkin 2010, 141.)

Sankjan lisäksi Prilepinin tähänastisen tuotannon viimeistellyimmät ja ehjimmät teokset ovat hänen kolme novellikokoelmaansa. Kokoelma *Greb* (2007, ”Synti”) on kiinnostava teos siinä mielessä, että se liikkuu novellikokoelman ja romaanin välimaastossa, sillä samat päähenkilöt toistuvat useissa novelleissa ja teoksen lukeminen juonettomana romaanina on täysin mahdollista. Kokoelmaan sisältyvät runot mutkistavat kysymystä teoksen lajista entisestään, mutta toisaalta myös yhdistävät novellien teemoja toisiinsa ja siten ohjaavat lukemaan sitä romaanina. Kokoelma on Prilepinin tuotannon autofiktiivisin teos, sillä päähenkilönä on useissa novelleissa Zaharka-niminen pikku-poika tai Zahariksi nimetty nuori mies. Yhteiskunnallisuutta teoksesta on turha etsiä, mutta juuri autofiktiivisyytensä kautta se kiinnittyy uuden realismin periaatteisiin.

Tuoreimmissa teoksissaan Prilepin on etäännytynyt uuden realismin temaattisista ja poeettisista periaatteista. Romaani *Tšornaja obezjana* (2011, ”Musta apina”) sisältää unen ja fantasian elementtejä eikä siis edusta enää puhdasta realismia. Uusimmassa romaanissaan *Obitel* (2014, ”Luostari”) Prilepin taas on jättänyt nyky-yhteiskunnan tarkastelemisen ja siirtynyt kuvaamaan Solovetskin luostarissa 1920-luvulla toiminutta vankileiriä.

Uuden realismin ympärillä on käyty paljon keskustelua. Erityisesti suuntauksen suhdetta klassiseen venäläiseen realismiin on pohdittu taajaan: nykyrealisteja on kritisoitu siitä, että siinä missä 1800-luvun realismille on ominaista monitahoisten ja kiinnostavien henkilöhahmojen rakentaminen, uudessa realismissa henkilöhahmot jäävät yksiulotteisiksi (Ivanova 2010). Totta onkin, että Sentšiniltä tai Prilepiniltä on turha etsiä Tolstoin henkilöiden kaltaista syvyyttä. Toisaalta vertailu venäläisen realistisen romaanitaiteen mestareihin ei ehkä myöskään ole kovin hedelmällinen, kun esimerkiksi Sentšinin lähtökohdat ovat lyhytproosassa, yhtäältä Tšehovissa ja Dovlatovissa ja toisaalta 1990-luvun vaihteen naturalistisessa lyhytproosassa.

Uusi realismi nostaa esiin kysymyksen poliittisen ja yhteiskuntakriittisen kirjallisuuden eroista. Kyse on kirjallisuuden yhteiskunnallistumisesta, vaikka joissakin teoksissa on luettavissa myös aavistuksen verran poliittinen pohjavire. Vaikka joidenkin teosten kohdalla yhteiskuntakriittisen sanoman välittäminen tuntuu nousevan esteettisiä arvoja keskeisempään rooliin, edellä käsiteltyjen kirjailijoiden tuotannossa on myös kauno-kirjallisesti korkeatasoisia teoksia. Jää nähtäväksi, miten uusi venäläinen realistinen kirjallisuus reagoi nyt meneillään oleviin poliittisiin mullistuksiin.

Viitteet

¹ Siirtymää kohti uutta, yhteiskunnallisempaa paradigmaa enteili jo 1990-luvun niin kutsuttu postrealismi, jossa venäläiselle postmodernismille ominaiset piirteet kuten metafiktiivinen pohdinta kirjailijuudesta yhdistyvät realistiseen todellisuuskuvaukseen. Postrealismista ks. esim. Roesen 2014, 385.

² Käännökset venäjistä suomeen ovat kirjoittajien.

³ Sentšinin tuotannosta yleisemmin ks. Rotkirch 2012.

⁴ Prilepinin tuotannosta yleisemmin ks. Lappela 2013.

Lähteet

- Danilkin, Lev 2010. Kludž. Kak literatura ”nulevyh” stala tem, tšem ne dolžna byla stat ni pri kakih obstojatelstvah. *Novyi mir* 1, 135–154.
- Huttunen, Tomi & Tintti Klapuri 2012. Kenen aikaa venäläinen nykykirjallisuus elää? Tomi Huttunen & Tintti Klapuri (toim.), *Kenen aika? Esseitä venäläisestä nykykirjallisuudesta*. Helsinki: Avain–BTJ, 15–21.
- Ivanova, Natalja 2010. Trudno pervyje desjat let. *Znamja* 1. <http://magazines.russ.ru/znamia/2010/1/iv16.html> (10.11.2014).
- Lappela, Anni 2013. Oppositioproosan romanttinen realisti: kurkistus Zahar Prilepinin proosaan. *Ajan kohina* 1, 17–24.
- Martynova, Olga 2009. Zagrobnaja pobeda sotsrealizma. *OpenSpaceRu* 14.9.2009. <http://www.openspace.ru/literature/events/details/12295/> (10.11.2014).
- Prilepin, Zahar 2012. Noveišaja istorija. *Novyi realizm. Sobaka.ru* 3.5.2012. <http://www.sobaka.ru/oldmagazine/glavnoe/11550> (29.11.2014).
- Prilepin, Zahar 2013 (2006). *Sankja. Roman*. Moskva: AST.
- Roesen, Tine 2014. Old Alibis and New Responsibility: Bakhtin’s Philosophy of the Act and Its Relevance for Contemporary Russian Literature. *Zeitschrift für Slavische Philologie* 69(2), 357–389.
- Rotkirch, Kristina 2012. Roman Sentšin ja uusi realismi. Tomi Huttunen & Tintti Klapuri (toim.), *Kenen aika? Esseitä venäläisestä nykykirjallisuudesta*. Helsinki: Avain–BTJ, 205–214.
- Šargunov, Sergei 2001. Otritsanije traura. *Novyi mir* 12, 179–184.
- Sentšin, Roman 2008. Novyje realisty. *Rassypannaja mozaika. Statji o sovremennoj literature*. Moskva: Literaturnaja Rossija, 35–40.
- Sentšin, Roman 2011. Pitomtsy stabilnosti ili graduštšije buntari? Debjuty nulevyh godov. *Ne stat nasekomym*. Moskva: Literaturnaja Rossija, 131–151.

Tuomas Juntunen

Episodiromaani ja 2000-luvun suomalainen realismi

Kotimaisen proosan valtavirtaa on alusta saakka ollut sitoutuminen tiettyihin realismin lähtökohtiin, jotka pitävät yhä pintansa: useimmat nykyproosan kuvaamat tarinamaailmat on rakennettu samoista aineksista, joista kirjallisuuden ulkopuolinen todellisuuskin rakentuu. Fiktio tasot ja kerronnan ja tarinan suhde noudattavat niin ikään yleensä luonnon ja logiikan lakeja eivätkä äidy paradoksaalisiksi *à la nouveau roman*. Aiheena on tavallisten ihmisten arkinen elämä, teemoina yksilön psykologia ja aikakauden yhteiskunnalliset ongelmat.

Viime vuosina palkittuja ja kaupallista menestystä saaneita romaaneja lukiessa voi tosin huomata, että suomalainen lukija sietää ja jopa kaipaa realismin mausteeksi hypypsellisen jotain muuta. Fantasia, scifi ja metafiktio ovat osa suomalaista nykyproosaa, mutta sen vahvaa sidettä todellisuuteen ne eivät kykene kyseenalaistamaan. Esimerkin maltillisesta scifi-juonteesta muuten realistisessa nykyromaanissa tarjoaa Jussi Valtosen Finlandia-palkittu *He eivät tiedä mitä tekevät* (2014). Aivotutkijakirjailija kuvaa aivotutkijapäähenkilönsä työtä koe-eläinlaboratoriossa ja seminaarihuoneissa uskottavasti, joskin joitain akateemisen elämän piirteitä satiirisesti kärjistäen. Romaanissa kuvataan kuitenkin myös vallankumouksellista medialaitetta nimeltä iAm, joka tuottaa katselu- ja kuuntelukokemukset suoraan käyttäjänsä aivokuorelle. Näyttöjä ja kuulokkeita ei enää tarvita, ja myös todellisista ihmiskontakteista uhkaa tulla pelkkä häiriötekijä yksityisen mutta samalla tuotesijoittelun läpitunkeman virtuaalitodellisuuden reunamilla. Tällaista laitetta ei tietenkään ole olemassa; silti kaikki ne ilmiöt, joita laitteen avulla satirisoidaan, ovat mitä todellisimpia kokemusmaailmamme osia.

Ulla-Lena Lundbergin romaaniin *Jää* (*Is*, 2012) tuo fantasian piirteitä venemiehen myyttinen hahmo, joka kykenee aistimaan merellä liikkuvat kuolleiden henget. Yliluonnolliset voimat ja kysymys niiden todellisuudesta jäävät kuitenkin häivähtäväksi sivujuonteeksi romaanissa, joka kuvaa sodanjälkeistä saaristolaiselämää tekijän oman perheen todellisia vaiheita myötäillen. Myös Lundbergin hieno romaani sai osakseen Finlandia-palkinnon mukanaan tuoman huomion siinä missä samana syksynä ilmestynyt Jaakko Yli-Juonikkaan mielikuvituksellinen ja oppinut, monella tasolla kokeellinen ja omaa ”kirjallisuudellisuuttaan” ja keinotekoisuuttaan alleviivaava romaanijärkäle *Neuroomaani* (2012) jäi pienen piirin kirjalliseksi tapaukseksi.

Kotimaisen nykyproosan tärkeitä yhteiskunnallisia teemoja ovat globaalien uusliberalistisen markkinatalouden ylivalta ja globalisaation mukanaan tuoma orastava monikulttuurisuus (ks. esim. Ojajarvi 2013 ja Sevänen 2013). Myös 1990-luvulla

ajankohtaistunut kansallinen tematiikka (ks. Kirstinä 2007) on edelleen vahvasti esillä kotimaisessa proosassa, eikä tälle trendille liene syytä odottaa loppua nyt, kun kansallismielisyys ja puolustusbudjetit ovat maailmanlaajuisesti nousussa. Kansallisesti merkittäviä aiheita, kuten vuosien 1918 ja 1939–1945 sotia, on erityisesti naisten kirjoittamassa nykyproosassa kuvattu uusista näkökulmista, uudenlaisten päähenkilöiden kokemana (Kirstinä ja Turunen 2013, 47–54). Kansalliset aiheet eivät kuitenkaan ole olleet omiaan kannustamaan tekijöitä mielikuvituksellisiin irtiottoihin sen paremmin tarinamaailman kuin taiteellisen muodonkaan osalta. Suomalainen lukijakunta haluaa ja useimmiten myös saa sotatarinansa historian tapahtumia mukailevana ja kotimaan asioihin paneutuvana versiona, kun taas elokuvan puolella oli mahdollista saada tuotantoon ja teattereihin Timo Vuorensolan ohjaama *Iron Sky* (2012), kertomus kuun pimeälle puolelle paenneiden natsien paluusta maan päälle.

Kotimaisen nykyproosan realismisuutta voisi lähestyä monesta muustakin näkökulmasta. Autofiktiota on harrastettu sekä postmodernistisen kokeilevassa että tosielämälle uskollisemmassa muodossa (P. Koivisto 2011 ja 2013b), ja puheen esittämisen uudet tuulet ovat nostaneet kuvauksen kohteeksi samoja puhutun kielen piirteitä kuin akateeminen keskusteluntutkimus (A. Koivisto 2011, 224; ks. myös Nykänen ja Koivisto 2013, 36–41 ja Haakana 2013).

Olen kuitenkin valinnut katsauksen näkökulmaksi lajin, joka ei ensi silmäyksellä kenties vaikuta erityisen realistiselta vaan lähestyy pikemmin kokeellisuutta. Nimitän lajia Päivi Koiviston (2013a) tavoin episodiromaaniksi, vaikka varhaisemmassa tutkimuksessa se tunnetaan useimmin novellisyklinä. Kuten terminologia paljastaa, lajin edustajat tasapainoilevat romaanin ja novellikokoelman rajamailla. Ne kertovat joukon tarinoita, jotka kytkeytyvät toisiinsa tiiviimmin kuin perinteisen novellikokoelman novellit mutta eivät kuitenkaan yhtä tiiviisti kuin prototyypin romaanin pää- ja sivujuonet. Kertomuksissa vilahtelee samoja hahmoja, ja tyyppillistä on, että edellisen kertomuksen sivuhenkilö kohotetaan seuraavan kertomuksen päähenkilöksi. Rakenteeltaan syklisten kertomuskokoelmien voi nähdä muodostavan jatkumon, jonka toisessa ääripäässä ovat yhteisen teeman yhteen sitomat novellikokoelmat ja toisessa päässä romaanit, joiden juoni on episodimaisempi kuin romaanilajin prototyypisillä edustajilla (ks. Koivisto 2013, 338). Keskityn 2000-luvulla yleistyneisiin mosaiikki- tai kaleidoskooppiromaaneihin, jotka koostuvat lukuisten eri kertojien minämuodossa kerrotuista tarinoista.

Vaikka kertomussykli on tarinankerronnan lajeista varhaisimpia, laji omaksui nykyiset valtamuotonsa modernismin aikana. Sherwood Andersonin *Winesburg, Ohio* (1919) on varsin lähellä novellikokoelmaa esitellessään lukijalle joukon ohiolaisen pikkukaupungin asukkaita siten, että kukin hahmo on vuorollaan kertomuksen päähenkilö. Romaanimaisuutta teokseen tuo kuitenkin nuoren lehtimiehen George Willardin hahmo, joka kulkee sivuhenkilönä ja eräänlaisena tekijän edustajana kaikissa

tarinoissa noustakseen viimeisessä tarinassa päähenkilön rooliin. John Dos Passosin *Manhattan Transfer* (1925) on ilmeisemmin romaani: se kertoo muutaman keskushenkilön vaiheista New Yorkissa siten, että erilliset tarinat on katkottu lyhyiksi episodeiksi ja sijoitettu toistensa lomaan. Elokuvantutkimuksessa ratkaisua kutsutaan tandemrakenteeksi erotuksena *Winesburg, Ohion* edustamasta sekvenssirakenteesta, jossa jokainen episodi muodostaa oman kertomuksensa. Suomessa tandemrakenteista modernistista episodiromaania edustavat Mika Waltarin *Surun ja ilon kaupunki* (1936) ja myöhemmin esimerkiksi Hannu Raittilan *Ei minulta mitään puutu* (1998).

Kuten modernistiset esikuvansa, nykyiset episodiromaanit sijoittuvat usein tarkasti rajattuun miljööhön. Riku Korhosen *Kahden ja yhden yön tarinoita* -romaanin (2003) minäkertojat ovat eteläturkulaisen lähiöpihan asukkaita, ja Turcka Hautalan *Salossa* (2009) kertojat asuvat otsikon mukaisesti Salon kaupungissa. Matias Riikosen *Nelispäisen lokin* (2012) kertojat puolestaan ovat lähiökoulun oppilaita, opettajia ja henkilökuntaa. Marisha Rasi-Koskisen *Valheissa* (2013) eletään nimettömässä tulevaisuuden kaupungissa, dystopiassa, jolle ei sellaisenaan ole vastinetta tai esikuvaa todellisessa maailmassa.

Realistiselle romaanille on nähty tyypilliseksi yhtenäinen ja sulkeutuva juoni, joka solmii lopussa langat yhteen ja tarjoaa lukijalle vastaukset alussa herätettyihin kysymyksiin (Morris 2003, 11). Ranskalaisten naturalistien tavoite tosin oli, ainakin julki-lausumien tasolla, kuvata ikään kuin satunnaisesti valittu ”kappale elämää”, mutta silti myös heidän teoksissaan keskeistä oli päähenkilön tuhoon johtava deterministinen juoni (Rossi 2009, 88, 95). Episodiromaanissa tällaista yhtä suurta juonta ja sen loppuratkaisua ei ole. Sen sijaan syntyy episodista toiseen ulottuvia juonen rihmastoja, kun samat tapahtumat nostetaan esiin yhä uusien kertojien näkökulmasta ja jokainen kertoja paljastaa tapahtumista aina jotain uutta ja olennaista. Seikka, joka yhdessä kertomuksessa jäi arvoitukselliseksi, saa toisessa selityksen. Merkityksettömältä tuntunut yksityiskohta paljastuu toisen kertomuksen valossa arvaamattoman tärkeäksi. Hahmo, jonka kertomukseen lukija on suhtautunut vakavasti, ironisoituu toisen kertojan näkemänä.

Näin tuotetaan lukijalle monia paikallisia oivalluksia ja mielekkyyden kokemuksia, jotka juuri rajallisuudessaan ja kaiken asiaan liittymättömän kuvauksen lomassa tuntuvat realistisemmilta kuin aristoteelisen juonen suuri ja kaiken nielevä tunnistamisen hetki. Realismin lisämausteena on lukijan aktiivinen rooli oivallusten tuottajana. Korhosen ja Hautalan romaanien pienten juonien hahmottaminen on kognitiivisesti haastavampaa kuin perinteisen realistisen romaanin juonen seuraaminen. Lukijan täytyy muistaa pieniä yksityiskohtia, joskus kymmenien tai jopa satojen sivujen takaa, rinnastaa niitä toistensa kanssa, päätellä, tulkita ja tehdä yhteenvetoja.

Koska episodiromaanin minäkertojat elävät samassa ympäristössä, he muodostavat yhteisön. Tässä suhteessa episodiromaanit jatkavat suomalaisen romaanitradition suurta linjaa; luetuimmat ja arvostetuimmat klassikkoromaanimme kun ovat yhteisön

kuvauksia (Korhonen 2013, 256). Episodiromaaniin yhteisöt ovat kuitenkin hajanaisia, ja niitä leimaa epäyhteisöllisyys: kertojat eivät kohtaa vaan kulkevat toistensa ohii tai törmäävät toisiinsa, usein aivan kirjaimellisesti. Episodiromaaniin eivät tematisoi kansallista yhtenäisyyttä kuten Kiven ja Linnan teokset; sen sijaan tematisoituu – myös muodon tasolla – markkinakapitalismin yhteisöjä hajottava voima.

Usein kapitalismikritiikkiä ei tarvitse kaivaa esiin pinnan alta, vaan se on teoksen julkilausuttua tematiikkaa. Turkka Hautalan *Salon* ensimmäinen kertojahahmo on paikallisen matkapuhelintehtaan johtaja. Hänen kertomanaan lukija saa tietää, että tehdas, kaupungin (talous)elämän selkäranka, tullaan sulkemaan. Asiasta on määrä kertoa kaupunkilaisille muutaman päivän kuluttua. Johtaja käy moraalista jaakobinpainia miettiessään omaa osuuttaan kotikaupunkinsa tulevassa onnettomuudessa: ”Mutta myöhäistä se nyt oli kotiseutumarttyriksi ruveta. Ylpeyttä ja selkärankaa olisi pitänyt löytyä silloin kun jotakin oli vielä tehtävissä.” (Hautala 2009, 29.) Hän toteaa kuitenkin oman voimattomuutensa kapitalismin toimintalogiikan edessä: ”Vaikka enhän minä nyt tosissani kuvitellut, että olisin mihinkään voinut vaikuttaa. Ei kukaan voinut. Korporaatiolla oli itsenäinen tahto ja toimintakyky. Se jyräsi säälimättä kohti maksimivoittoja, eikä sellaista kasvatonta hirviötä kukaan pysty yksin pysäyttämään. Tai porukallakaan.” (Mp.)

Tieto tehtaan tulevasta lakkauttamisesta kulkee lukijan mukana muihin tarinoihin ja luo niille ironisen taustan. Erityisen selvää ironia on tarinassa, jonka kertoo tehtaalla työskentelevä nainen: kaikkien vastoinkäymistensä jälkeen kertoja jaksaa lohduttautua sillä, että hänellä on sentään työpaikka, jonne on hauska mennä. Hupaisampaa ironiaa on tehtaanjohtajan yliajamaksi joutuvan huumehörhön kertoman tarinan lopussa, kun johtaja tarjoaa yliajetulle kertojalle hyvitykseksi työpaikkaa – Intiassa. Elämässään pohjalle päätyneet kertoja päättää tarttua tilaisuuteen, joten hän on jonkinlainen nykypäivän koominen vastine Pentti Haanpään *Noitaympyrän* (1931/1956) Pate Teikalle, Neuvostoliitosta onneaan etsivälle 1930-luvun lamavuosien työmiehelle.

Episodiromaaneissa kertojahahmojen sosiaalinen hierarkia ulottuu yhteiskunnan pohjalta sen huipulle, esimerkiksi Hautalan *Salossa* kylähullusta tehtaanjohtajaan; jo Dos Passosin ja Waltarin episodiromaaneissa kuvataan kaikkia sosiaaliluokkia irtolaisista kapitalisteihin. Realismille tyypillisesti sosiaalisen hierarkian alapää painottuu ja, kuten Jussi Ojajärvi (2013, 138) toteaa lajin kotimaisista nykyedustajista, ”[i]tsensä turvatuksi tunteva keskiluokka loistaa poissaolollaan”. Amerikkalaista novellisykliä/episodiromaania tutkineen James Nagelin (2001) mukaan lajille on ominaista etnisyyden ja monikulttuurisuuden tematisointi, ja myös lajin suomalaisissa nykyedustajissa on yleensä muiden joukossa mukana maahanmuuttajanäkökulma.

Kuvauksen kohteena oleva yhteisö nähdään näin joka suunnasta. Vaikka lähtökohta saattaa kuulostaa enemmän kuvataiteen kubismilta kuin kirjalliselta realismilta,

ovat episodiromaanit omaksuneet yhteiskunnallisen realismin repertuaariin kuuluvan tehtävän hahmotella lukijalle läpileikkaus yhteiskunnasta ja kuvaus yhteiskuntaluokkien välisistä suhteista. Vaikka yksittäiset episodit ja teoksen muotoratkaisu tematisoivat yksilön näkökulman rajallisuutta modernismin hengessä ja postmodernin todellisuuden pilkkoutumista erillisiksi osatodellisuuksiksi, pyrkii tekijä kuitenkin kohoamaan fragmentoitumisen yläpuolelle (teos)kokonaisuuden hahmottajaksi ja yhteiskunnan kuvaajaksi.

Novelli- ja romaanimuodon rajoja tutkivien teosten viimeaikaista suosiota Suomessa selittänee osaltaan se, että monet kansainväliset ja kotimaisetkin menestyselokuvat ovat toteuttaneet episodirakennetta joko sekvenssi- tai tandemmuodossa (Ojajärvi 2013, 138). Robert Altmanin *Short Cuts* (1993), Paul Thomas Andersonin *Magnolia* (1999), Paul Haggisin *Crash* (2004) ja Alejandro González Inárritun *Babel* (2006) kuvaavat yhteisöllisyyden ongelmia, ja kahdessa viimeksi mainitussa tematisoituvat erityisesti etniset ja kulttuuriset erot ja ristiriidat globaalissa maailmassa. Kansainvälisten esikuvien lisäksi myös kansallisilla erityispiirteillä saattaa olla merkitystä. Ainakin on kiinnostavaa panna merkille, millä seikoilla Gerald Lynch (1998, 37) perustelee yksilön ja yhteisön näkökulmien väliseen tasapainoon pyrkivän lajityypin suosiota Kanadan kirjallisuudessa: eristynyt maantieteellinen asema, konsensushakuinen poliittinen kulttuuri, humanistinen ja konservatiivinen filosofinen perinne, kokemus tasapainoilusta suurvaltojen välillä sekä taipumus omaksua maailmanpolitiikassa rauhantekijän rooli kuulostavat tutuilta myös suomalaisessa kontekstissa.

Poetiikan tasolla realismia ja sen puutetta on usein hahmotettu metonymisyyden ja metaforisuuden käsiteparin avulla. Roman Jakobson ja Roland Barthes määrittelivät realismin metonymiseksi, kun taas Pam Morris (2003, 113, 145) korostaa metonymian ja metaforan ja niiden avulla luotujen ”empiirisen efektin” ja ”totuusefektin”, siis partikulaarisen ja universaalisen, yhteistyötä. Suomalaisessa nykyproosassa ja erityisesti episodiromaaneissa Morrisin peräänkuuluttama yhteistyö toteutuu monin tavoin. Karo Hämäläisen *Kuudes askel* (2004) pilkkoo neljä erillistä tarinaa tandemrakenteella toistensa lomaan. Kutakin tarinaa hallitsee perusrealistinen kielen ja kuvaston metonymisyys, mutta eri puolille Eurooppaa sijoittuvien tarinoiden välille syntyy metaforisia vertautuvuusuhteita, mitä korostetaan nimistön keinoin: tarinoiden päähenkilökertojat ovat nimeltään Jyri, Jyrki, Jürgen ja Jorge, ja kaikkien elämässä on nainen nimeltä Anna/Ana. Metonymisten tarinoiden muodostama metaforinen teoskokonaisuus tutkii tässäkin tapauksessa globaalia yhteisöä, poikkeuksellisesti globaalissa mittakaavassa eikä suomalaisen lähiöpihaan tiivistettynä.

Realismikysymyksen näkökulmasta kiinnostavaa metonymian ja metaforan yhteistyötä on sekin, että monet episodiromaanit rakentavat metonymisen, realistisen kuvastonsa muutaman keskeisen ja kognitiivisesti perustavanlaatuisen käsitteellisen metaforan

varaan. Riku Korhosen *Kahden ja yhden yön tarinoita* -romaanin maailma jäsentyy yleisimmällä tasollaan avaruudellisesti, matalalla ja korkealla sijaitsevia paikkoja ja ylös- ja alaspäin suuntautuvia liikkeitä toistaen. Näihin paikallisuuksiin ja liikkeisiin kytkeytyviä realistisia motiiveja ovat tornitalo, vuori, hissi, liukuportaat, jojo, superpallo, ikkunassa pörräävä ampiainen, masturboivan ihmisen käsi jne. Motiivien taustalla ovat käsitteelliset metaforat HYVÄ ON YLHÄÄLLÄ ja PAHA ON ALHAALLA. Myös romaanin keskeiset paikannimet eli Tora-alhontie ja Sovinnonvuori noudattavat näitä kulttuurisia ja kognitiivisia perusmetaforia yhdistämällä yhteisöllisyyttä rikkovan kielteisen asian matalaan (tora + alho) ja yhteisöllisyyttä edistävän myönteisen asian korkeaan (sovinto + vuori). Romaanissa toistuva tornitalon motiivi kuitenkin rikkoo tätä metaforista logiikkaa tuomalla sen historiaan: 1970-luvulla uudet tornitalot olivat edistyksen vertauskuvia, mutta romaanin nykyhetkessä ne assosioituvat enää sosiaalisiin ongelmiin ja ympäristön tuhoutumiseen.

Matias Riikosen *Nelisiipinen lokki* tematisoi ihmisen ruumiillisuutta, ja näin tehdessään se turvautuu käsitteellisiin metaforiin RUUMIS ON KONE ja RUUMIS ON SÄILIÖ, jotka ovat toistensa vastakohtia: ensin mainittuun metaforaan perustuva kuvasto esittää ihmiskehon kylmänä ja mekaanisena, jälkimmäiseen perustuva taas seksuaalisena, eritteitä pursuavana ja groteskina.

Realismin kannalta olennaista sekä Korhosen että Riikosen romaanin kuvastossa on kognitiivinen tuttuus: realististen metonymioiden ohella romaaneissa on yllättävämpiäkin kielikuvia, mutta ne on helpompaa sisällyttää todenkaltaisuuden ja samastuttavuuden piiriin, kun niiden taustalla on ihmisen olemassaolon ruumiillisuuden tuottama käsitteellinen jäsenitys. Kognitiiviselta kannalta arvioituna ajassa putoava lähiöperheenisä, muistin sivutaskut (Korhonen 2003, 18) ja monet muut kotimaisten episodiromaanien runollisen-konkreettiset kielikuvat ovat realismia.

Lähteet

- Aristoteles 1997. Runousoppi. *Aristoteles IX*. Suom. Paavo Hohti. Helsinki: Gaudeamus.
- Haakana, Markku 2013. Dialogin yksityiskohdista kokonaisuuteen. Erään novellin analyysi. Teoksessa *Dialogi kaunokirjallisuudessa*. Toim. Aino Koivisto ja Elise Nykänen. Helsinki: SKS, 125–152.
- Hautala, Turkka 2009. *Salo*. Helsinki: Gummerus.
- Hämäläinen, Karo 2004. *Kuudes askel*. Helsinki: Tammi.
- Kirstinä, Leena 2007. *Kansallisia kertomuksia. Suomalaisuus 1990-luvun proosassa*. Helsinki: SKS.
- Kirstinä, Leena ja Risto Turunen 2013. Nykyprosan solmukohtia ja avauksia. Teoksessa *Suomen nykykirjallisuus 1. Lajeja, poetiikkaa*. Toim. Mika Hallila et al. Helsinki: SKS, 41–78.

- Koivisto, Aino 2011. *Sanomattakin selvää? Ja, mutta ja että puheenvuoron lopussa.* Helsingin yliopisto.
- Koivisto, Päivi 2011. *Elämästä autofiktioksi. Lajitradition jäljillä Pirkko Saision romaanisarjassa* Pienin yhteinen jaettava, Vastavalo ja Punainen erokirja. Helsingin yliopisto.
- Koivisto, Päivi 2013a. Katkelmien romaani vai hetkinä avautuva elämä? Petri Tammisen *Muistelmat*. Teoksessa *Kiviaholinna. Suomalainen romaani*. Toim. Vesa Haapala ja Juhani Sipilä. Helsinki: Avain, 333–354.
- Koivisto, Päivi 2013b. Oman romaaninsa sankarit. Teoksessa *Suomen nykykirjallisuus 1. Lajeja, poetiikkaa*. Toim. Mika Hallila et al. Helsinki: SKS, 97–106.
- Korhonen, Kuisma 2013. Romaani ja yhteisö. Teoksessa *Romaanin historian ja teorian kytköksiä*. Toim. Hanna Meretoja & Aino Mäkikalli. Helsinki: SKS, 255–279.
- Korhonen, Riku 2003. *Kahden ja yhden yön tarinoita. Romaani*. Turku: Sammakko.
- Lakoff, George and Mark Johnson 1980. *Metaphors We Live By*. Chicago–London: University of Chicago Press.
- Lynch, Gerald 1998. The One and the Many: Canadian Short Story Cycles. Teoksessa *The Tales We Tell. Perspectives on the Short Story*. Ed. Barbara Lounsberry et al. Westport and London: Greenwood Press, 35–45.
- Morris, Pam 2003. *Realism*. London and New York: Routledge.
- Nagel, James 2001. *The Contemporary American Short-Story Cycle. The Ethnic Resonance of Genre*. Baton Rouge: Louisiana State University Press.
- Nykänen, Elise ja Aino Koivisto 2013. Näkökulmia kaunokirjalliseen dialogiin. Teoksessa *Dialogi kaunokirjallisuudessa*. Toim. Aino Koivisto ja Elise Nykänen. Helsinki: SKS, 9–56.
- Ojajärvi, Jussi 2013. Kapitalismista tulee ongelma. Teoksessa *Suomen nykykirjallisuus 2. Kirjallinen elämä ja yhteiskunta*. Toim. Mika Hallila et al. Helsinki: SKS, 131–153.
- Rasi-Koskinen, Marisha 2013. *Valheet. Romaani*. Helsinki: WSOY.
- Riikonen, Matias 2012. *Nelisiipinen lokki*. Helsinki: Gummerus.
- Rossi, Riikka 2009. *Särkyvä arki. Naturalismin juuret suomalaisessa kirjallisuudessa*. Helsinki: Palmenia.
- Sevänen, Erkki 2013. Yhteiskunnallinen romaani. Juha Seppälän *Paholaisen haarukka* markkinakapitalismin representaationa. Teoksessa *Romaanin historian ja teorian kytköksiä*. Toim. Hanna Meretoja & Aino Mäkikalli. Helsinki: SKS.

2000-luvun Minna Canth

Minna Maijala: *Herkkä, hellä, hebkuvainen Minna Canth*. Helsinki: Otava 2014. 431 s.

Niin julkisuuden henkilöiden kuin kirjailijoiden ja muiden kulttuurivaikuttajien elämäkerrat tuntuvat yhä kasvattavan suosiotaan. Syksyllä 2014 ilmestyi peräti kaksi elämäkertaa Olavi Paavolaisesta, ja myös Tieto-Finlandia-palkinnosta kisasi kaksi elämäkertaa. Toinen näistä oli Minna Maijalan *Herkkä, hellä, hebkuvainen Minna Canth*, 2000-luvun kuva 1800-luvun merkittävimmästä suomenkielisestä naiskirjailijasta.

Minna Maijala aloittaa teoksensa prologilla, jossa hän luo alustavasti kuvaa yksityishenkilö Minna Canthista. Canth ei halunnut matkustella vaan viihtyi Kuopiossa ja oli vain tekstien välityksellä osa maailmaa ja sen muutoksia. Canth oli ajoittain vetäytyvä mutta kotonaan ”hämmästyttävän sosiaalinen” ja vieraanvarainen, kaiken kaikkiaan ”pieni ja tavalinen”.

Elämäkerta jakautuu prologin ja epilogin ohella kolmeen lukuun, joista ensimmäinen, ”Elämä”, vie lähes kolmanneksen teoksesta. Luvussa käydään otsikon mukaisesti läpi vuonna 1844 syntyneen Minna Canthin elämää lapsuudesta Jyväskylässä eletyn avioliiton kautta aina kauppiaan ja kirjailijantyön vuosiin Kuopiossa ja nykynäkökulmasta suhteellisen varhaiseen kuolemaan vuonna 1897. Minna Maijala korostaa miesten, niin isän

kuin aviopuolison, merkitystä Canthin elämässä ja asettuu vastustamaan etenkin ensimmäisen Canth-elämäkerturin, Lucina Hagmanin, näkemyksiä.

Maijalan mukaan Gustaf Johnson ei suinkaan estänyt tyttärensä kouluttautumista, ja Ferdinand Canth oli puolestaan läheisilleen lämmin ja rakastava. Tosin jo Greta von Frenckell-Thesleff ampui vuoden 1942 biografissaan alas väitteen lehtori Canthin tyrannimaisuudesta ja totesi Minna Canthin omaelämäkerrassaan esittämän alamaisten vaimoihanteen olleen ennemminkin itsekurin kuin ulkonaisen pakon tulosta.

Teoksen kaksi muuta päälukua ovat ”Kirjoittaminen” ja ”Aatoksia”, joissa keskitytään Canthin kirjailijantyöhön ja hänen aatemaailmaansa ottaen mukaan elämäkerrallisia tietoja tarpeen mukaan. Teoksessa noudatettu jako, jossa irtaututaan esittämästä Canthin elämäkertaa kronologisena jatkumona, korostaa onnistuneesti aikakauden ei aina niin sopusointuista kirjallista elämää, Canthin työtä kirjailijana ja hänen teoksiaan, mutta aiheuttaa samalla hiukan toisteisuutta. Esimerkiksi Ruudi Erkon ja Hilda Aspin tarina tulee kerrotuksi kahteen kertaan. Epilogissa esitellään Canthin suvun myöhempiä vaiheita.

Elämäkerta on laji, jossa nimenomaan luodaan kirjailijakuva. Aiempiin elämäkertoihin, Lucina Hagmanin 1900-luvun alun, Greta von Frenckell-Thesleffin 1940-luvun ja Reetta Niemisen 1990-luvun kuviin verrattuna Minna Maijalan hahmottelemassa Canthissa on paljonkin

vanhaa ja tuttua, mutta myös runsaasti uudenlaisia vivahteita. Esimerkiksi välikokoa Juhani Ahon kanssa ei selitä nyt yksinomaan erilainen suhtautuminen sukupuolimoraaliin, vaan keskeisempänä on Ahon ja Elisabeth Järnefeltin suhde ja etenkin jälkimmäisen ylemmydentuntoinen ja luokkatietoinen suhtautuminen Canthiin, mikä haavoitti kirjailijaa.

Kaiken kaikkiaan yksityinen Minna Canth on aiempaa enemmän esillä. Etenkin elämäkerran viimeiset luvut “Harras epäilijä” ja “Sairaus omakuvana”, rakentavat kuvaa herkästä ja ristiriitaisesta, jopa säröilevästä kirjailijasta. Jälkimmäisessä alaluvussa liikutaan samoissa “hermostuneen ajan” maisemissa kuin tekijän Canthin tuotantoa käsittelevässä väitöskirjassa *Passion vallassa* (2008). Maijala huomauttaa, että Canthin korostunutta kiinnostusta hermosairauksiin voidaan pitää ajassa liikkuneiden näkemysten heijastumisena yksityishenkilön elämään. Toisaalta kyse oli myös monelle aikakauden naiskirjailijalle yhteisestä sairauden kokemuksesta, kuten Kirsi Tuohela osoittaa Victoria Benedictssonin, Laura Marholmin ja Amalie Skramin omaelämäkerrallisia kirjoituksia tarkastelevassa väitöskirjassaan *Huhtikuun tekstit* (2008).

Canthin teosten tulkinnat pohjautuvat pitkälle Maijalan jo väitöskirjassaan esittämiin, Canthin tuotannon psykologista aspektia painottaviin analyyseihin. Esille tulevat keskeisten teosten ohella suurelle yleisölle tuntemattomat ja myös tutkimuksessa huomiotta jääneet novellit “Lääkäri” ja “Hullu-Suutari”.

Minna Maijala toteaa, että yhteiskunnallinen ja psykologinen kietoutuivat Canthin tuotannossa yhteen, ja tämän lausuman voi allekirjoittaa. Lisäksi hän katsoo, että kirjailijan tuotannon lukeminen “lähestulkoon poliittisena manifestina” on yksipuolista. Maijala ei tässä yhteydessä spesifoi kritiikkinsä kohdetta, mutta uumoilisin, että tulilinjalla ovat Lucina Hagmanin ohella muutkin feministisistä lähtökohdista Canthia tulkinneet. Itse jäin miettimään, mistä johtuu tämä viimeaikainen realistisen ja naturalistisen kirjallisuuden yhteiskunnallisen tulkinnan miltei vimmainen hyljeksiminen, kun oman ajan polttaviin kysymyksiin kantaa ottaminen kuului periodin kirjailijoiden ohjelmiin. Eikö juuri yhteiskunnallisiin epäkohtiin puuttuminen ole poliittinen teko?

Maijala ei teoksensa prologissa pohdi elämäkerran kirjoittamiseen liittyvää problematiikkaa vaan viittaa *Kirjallisuuden naiset* -teoksessa (2013) ilmestyneeseen artikkeliinsa, jossa hän tarkastelee Lucina Hagmanin vuosina 1906 ja 1911 ilmestynyttä kaksiosaista Canth-elämäkerrtaa kehitysromaanilta vaikutteita saaneena kerrottuna konstruktiona, jota kehystää elämäkerturin oma ideologia naisliikkeen jäsenenä.

Minna Maijala toteaa esipuheessa, että hänen elämäkertansa keskittyy kohteeseensa nimenomaan kirjailijana ja taiteilijana ja että teos ei pyri olemaan vastaliike aiemmille luennoille vaan rakentaa uutta kirjailijakuvaa niiden läpi. Tästä huolimatta Lucina Hagmanista kas-

vaa olkinukke, jonka rakentamaa kuvaa rusikoidaan milteipä moukarilla etenkin teoksen alkupuolella. Kun artikkelissa Hagmanin elämäkerta sentään sijoitetaan oman aikansa ja tuolloin vallinneen naisten elämäkertakirjoittamisen kontekstiin sekä annetaan teokselle tunnustusta muun muassa yksityisen ja julkisen toiminnan raja-aitojen murtajana, niin tästä ei näy lähes jälkeäkään itse elämäkerrassa.

Arvioinnissa on tietenkin otettava huomioon, että Minna Maijalan Canth-elämäkerta on yleiskustantamon julkaisema tietokirja, jolle on lajina ominaista yleistajuisuus ja pyrkimys mukaansatempaavuuteen. Siten Lucina Hagmanin elämäkertaan kohdistettu kritiikki on nähtävissä paitsi tekijän oman näkökulman asemointina myös tietoisesti luotuna jännitteenä kahden erilaisen Canth-kuvan välille lukijan mielenkiinnon herättämiseksi. Silti naisliikkeen ja sen myötä Canthin teosten feminististen lukutapojen painaminen tuntuu turhan tarkoitushakuiselta. Yhtä hyvin voidaan kysyä, onko uudessakin elämäkerrassa kyse kertomuksesta eli rakennetaanko teoksessa oman aikamme mukaista ihailevaa pienen yksilön sinnikkyystarinaa, kuten Virpi Alanen on huomauttanut *Kiiltomadon* arvostelussaan. Eikö tällainenkin lukutapa ole ideologista?

Minna Maijala toteaa edellä mainitussa artikkelissaan, että Canthin tuotantoa on tutkittu vähän. Tämä on totta ainakin monografioiden osalta. Artikkeleita sen sijaan on julkaistu enemmän,

mutta kartoittamattomia alueita riittää etenkin tuotannon kerronnallisten tekijöiden kohdalla. Toivottavasti Minna Maijalan sujuvakynäisesti rakennettu, tuoreita näkökulmia avaava elämäkerta on omiaan innostamaan uusia Canth-tutkijoita.

Päivi Lappalainen

Dekadentti nainen identiteettiä etsimässä

Viola Parente-Čapková: *Decadent New Woman (Un)Bound: Mimetic Strategies in L. Onerva's Mirdja*. Turku: University of Turku, 2014. 269 s.

Viola Parente-Čapkován huhtikuussa 2014 tarkastetun väitöskirjan tutkimuskohteena on L. Onervan kiehtovan runsasaineksinen romaani *Mirdja* (1908), jota on pidetty suomalaisen vuosisadanvaihteen dekadenssin huipentumana. Parente-Čapková tarkastelee sitä, kuinka dekadenssille ominaiset, Onervan sukupuolitietoisesti käyttämät mimeettiset strategiat ja ”uuden naisen” identiteettiä koskevat kysymykset nivoutuvat *Mirdjassa* toisiinsa. Mimesiksen käsite on ymmärretty tutkimuksessa laajasti niin, että se ankkuroituu sekä vuosisadanvaihteen kulttuuriin että feministiseen ja psykanalyttiseen ajatteluun, ennen muuta Luce Irigarayn teoriaan ”tuottavasta” ja ”ei-tuottavasta” mimesiksestä.

Dekadenssin piirteet ilmenevät *Mirdjassa* monella tasolla: henkilökuva-uksessa, fragmentaarisessa rakenteessa, vaihtelevissa kerronnallisissa ratkaisuissa ja tyyliässä, korostuneessa intertekstuaalisuudessa ja taiteidenvälisyydessä sekä muissa elementeissä. Romanin lukuisat alluusiot ja sitaattit kohdistuvat monessa tapauksessa kirjallisen dekadenssin piiriin lukeutuviin teksteihin, kuten Paul Verlaineen runouteen, sekä vuosisadanvaihteen suosittuihin ajattelijoihin, joista keskeisimmäksi nousee Nietzsche. *Mirdjan* dekadentteja piirteitä on käsitelty suppeammassa määrin aikaisemmassa tutkimuksessa, ennen muuta Pirjo Lyytikäisen *Narkissoksessa ja sfinksissä* (1997). Parente-Čapková tuo uuteen tapaan esiin muun muassa sitä, kuinka Onerva viljelee *Mirdjassa* interteksteillä kyllästettyä ironiaa sukupuoli-tietoisesti konstruoidessaan dekadentin uuden naisen identiteettiä suhteessa ajan-kohtaisiin yhteiskunnallisiin ja esteettisiin diskursseihin sekä kirjallisuuden ja taiteen traditioon. Merkitysten hahmottaminen edellyttää laajaa kansainvälisen *fin de siècle* kulttuurin tuntemusta, sillä suomalainen dekadenssi näyttäytyy *Mirdjassa* kosmopoliittisimmillaan. Parente-Čapková kontekstualisoi analyysijaan myös suomalaisen historiallisen kontekstin erityispiirteisiin, kuten kansakuntaa, yhteiskuntaluokkia ja avioliittoa koskeviin keskusteluihin. Esimerkiksi äitiyden teeman yhteydessä hän kiinnittää huomiota keskeiseen merkitykseen, joka äitiydelle osoitettiin suomalaisessa nationalistisessa ajattelussa ja naisasialiikkeen piirissä.

Parente-Čapková'n monografia jakaantuu viiteen lukuun. Johdannon jälkeinen toinen luku analysoi sitä, kuinka *Mirdjan* päähenkilö omaksuu dekadentin pikara-hahmon ja naispuolisen narsistisen Don Juanin roolin. Mirdjan identiteetin rakennusaineiksi muovaavat merkittävältä osaltaan hänen miespuoliset pedagogi-pygmalioninsa: Nietzscheä siteeraava kapakkafilosofi Rolf Tanne, Mirdjan edesmennyt isä Ervin sekä hänen setänsä ja kasvattajansa Arnold, joka on vetäytynyt Lumiluoto-nimiselle tilalle mielikuviensa maailmaan. Miehet unelmoivat kasvattavansa Mirdjasta yli-ihmisen, kokonaisen olennon, joka ylittäisi dekadentin sensibiliateetin ytimeen kuuluvat hajoamisen ja vieraantuneisuuden tunnot. Ervinin jälkeensä jättämän kirjeen sanoin unelmana on ”kaikkeusolento”, joka ”yhdistäisi itsessään luonnon ja kulttuurin, alkuperäisyyden ja hionnan vastakohtat” (Onerva 1908/2002, 139). Mirdjasta ei kuitenkaan tule kokonaista, ja hänen identiteettinsä alkuperäisyyksikin kyseenalaistuu. Hänen minuutensa vertautuu varjoon sekä mosaiikkiin, jonka Parente-Čapková toteaa esiintyvän myös Onervan hyvin tuntemissa Nietzschen ja Paul Bourget'n teksteissä sirpaloituneen minän metaforana.

Kohtaamiensa miesdekadenttien tapaan Onervan poikkeuksellinen naisboheemi ja taiteilijasielu halveksii porvarillista elämänmuotoa. Dekadenssin maailma, jossa taiteen ja ”todellisuuden” tai elämän muiden osa-alueiden rajat hälvenvät, tarjoaa hänelle toisenlaisia identifi-

kaation kohteita. Parente-Čapková osoittaa, että dekadenssi ja naisena oleminen asettuvat kuitenkin *Mirdjassa*, kuten vuosisadanvaihteen kulttuurissa yleisestikin, jännitteeseen suhteeseen. Dekadenssi taiteen ja ajattelun virtauksena on korostuneen mieskeskeinen. Nainen nähdään sen piirissä olemuksellisesti Toisena, ja dekadenssin henkilöhahmot ilmaisevat usein misogynynisiäkin asenteita, kuten *Mirdjan* parodinen Eero Selinä, yksi päähenkilön rakastetuista. Mirdjalta identiteetin rakentaminen monimutkaisena mimeettisenä prosessina edellyttää – Parente-Čapkován tutkimuksessa keskeisen Luce Irigarayn mimesis-käsityksen hengessä – erilaisten identifiikaation kohteena olevien roolien sukupuolitietoista käsittelyä, purkamista ja uudelleen rakentamista. Mirdja prosessoi minuuttaan paitsi suhteessa naiselle mahdollisiksi ymmärrettyihin rooleihin myös miehiseksi käsitettyihin, vaikka monessa tapauksessa androgyynisiäkin elementtejä sisältäviin identiteettimalleihin, kuten dandyn, boheemin, Narkissoksen ja Don Juanin hahmoihin.

Taiteilijuus on keskeinen osa Mirdjan identiteettiä kaikissa hänen elämänvaiheissaan. Dekadentti uusi nainen etsii itseään myös lukuisissa rakkaussuhteissaan, joita Parente-Čapková käsittelee tutkimuksensa kolmannessa luvussa. Mirdja kokeilee erilaisia rooleja suhteessa miehiin, joista pääosa elää hänen itsensä tapaan boheemissa dekadenttien maailmassa. Yllättäen hän näyttää kuitenkin löytävän elämänsä täyttymyksen suhteessaan Runariin, jonka porvarillinen opet-

tajan ammatti aluksi häiritsee häntä: pari saavuttaa symbioosin kaltaisen tilan, jota Parente-Čapková vertaa Kristevan semi-oottiseen. Tästä ikään kuin esikielellisestä yhtymisestä tie vie kuitenkin Mirdjan elämän loppupuolella mielen järkkymiseen ja lopulta kuolemaan, kun Mirdja kertomuksen lopussa yhtyy suohon, monessa vuosisadanvaihteen teoksessa esiintyvään symboliseen luonnonelementtiin, jonka merkityksiä Parente-Čapková analysoi oivaltavasti.

Parente-Čapková osoittaa, kuinka Mirdja, joka on Paul Bourget'n analysoimalle dekadentille luonteelle ominaisesti taipuvainen lamaannuttavaan itsereflektioon, jakautuu ristiriitaisten identifiikaatioidensa myötä useisiin sisäisiin ääniin. Tämä ilmenee kiinnostavasti esimerkiksi Mirdjan kohdatessa Loviisan, vanhan naisen, joka on hoitanut häntä lapsena. Parente-Čapková analysoi episodiatutkimuksensa neljännessä luvussa, jonka keskeisenä aiheena on Mirdjan suhde äitiyteen tai äidilliseen, teemaan joka on kiinnostava ja ongelmallinen sekä uuden naisen ja feministisen ajattelun että dekadenssin kannalta. Kärsivän, kuolemaa odottavan köyhän naisen ja entisen hoiavaajan kohtaaminen herättää *Mirdjassa* myötätunnon, mutta tämän omaksumat nietscheläiset käsitykset elämästä, kuolemasta ja kärsimyksestä ovat ristiriidassa empatian kanssa.

Parente-Čapkován väitöskirja on perusteellisen työn tulos, mistä kertoo sekin, että lähteissä on 14 tekijän omaa tekstiä. Tutkimus hyödyntää monipuo-

lisesti sekä vanhoja että tuoreita lähteitä etenkin vuosisadanvaihteen kulttuurin ja dekadenssin tutkimuksen sekä feministisen ja psykoanalyttisen teorian piiristä. Parente-Čapková suhteuttaa *Mirdjan* piirteitä myös muihin Onervan varhaiskauden teksteihin. Kontekstuaalinen luenta korostaa merkitysten ambivalenssia ja avoimuutta ja tuo aikaisempaa perusteellisemmin esiin *Mirdjan* moniaineksisuutta. Keskittyessään uutta naista (de)konstruoiviin mimeettisiin strategioihin se osoittaa Onervan romaanin aiemmin huomiotta jääneitä suhteita lukuisiin vuosisadanvaihteen esteettisiin ja poliittisiin diskursseihin, esimerkiksi suomalaiseen nationalismiin ja taiteilijapiirien kuvaukseen, sekä ajallisesti laajempiin kirjallisuuden ja kulttuurin ilmiöihin, kuten pikareskin ja taiteilijaromaanin lajitraditioihin.

Antti Ahmala

Suomalaisen kirjallisuudentutkimuksen satoa vuodelta 2014

- Ameel, Lieven. *Helsinki in Early Twentieth-Century Literature. Urban Experiences in Finnish Prose Fiction 1890–1940*. Studia Fennica Litteraria 8. Helsinki: SKS.
- Ekman, Michel (red.). *Finlands svenska litteratur 1900–2012*. Helsingfors: Svenska litteratursällskapet i Finland & Stockholm: Atlantis.
- Ekman, Michel (hg.). *Finlands schwedische Literatur 1900–2012*. Aus dem Schwedischen von Regine Elsässer. Münster: Kleinheinrich Verlag.
- Hakola, Outi & Sari Kivistö (eds.). *Death in Literature*. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing.
- Hakola, Outi, Sari Kivistö ja Virpi Mäkinen (toim.). *Kuoleman kulttuurit Suomessa*. Helsinki: Gaudeamus.
- Helle, Anna & Juri Joensuu (toim.). *Esseitä suomalaisesta kokeellisesta proosasta*. Mahdollisen Kirjallisuuden Seura. <http://mahdollisenkirjallisuudenseura.net/>
- Härmänmaa, Marja & Christoffer Nissen (toim.). *Decadence, Degeneration, and the End: Studies in the European Fin de Siècle*. New York: Palgrave Macmillan.
- Journal of Finnish Studies* 18 (2)/2014. Theme issue Finnish Working-class Literature: International Influences and New Research Trends. Guest-edited by Kirsti Salmi-Niklander & Kati Launis.
- Jyttilä, Riitta. *Soraääniä, sitaatteja ja suunnitelmallisuutta. Moniäänisyys Eira Stenbergin romaanituotannossa*. Turku: Turun yliopisto.
<https://www.doria.fi/handle/10024/94467>
- Kivistö, Sari. *The Vices of Learning. Morality and Knowledge at Early Modern Universities*. Sarja: Education and Society in the Middle Ages and Renaissance, vol. 48. Leiden: Brill.
- Koho, Satu; Korpua, Jyrki; Rahikkala, Salla & Sandbacka, Kasimir (toim.). *Mahdollinen kirja*. Kulttuurintutkimuksen 15. seminaari ”Mahdolliset maailmat” Oulun yliopistossa syksyllä 2012. Oulu: Oulun yliopisto.
- Maijala, Minna. *Herkkä, hellä, hehkuainen Minna Canth*. Helsinki: Otava.
- Meretoja, Hanna. *The Narrative Turn in Fiction and Theory: The Crisis and Return of Storytelling from Robbe-Grillet to Tournier*. Basingstoke & New York: Palgrave Macmillan.

- Mäkelä, Hanna. *Narrated Selves and Others. A Study of Mimetic Desire in Five Contemporary British and American Novels*. Helsinki: Helsingin yliopisto.
[http://urn.fi/URN:ISBN:ISBN 978-952-10-9754-6](http://urn.fi/URN:ISBN:ISBN%20978-952-10-9754-6)
- Nykänen, Elise. *Worlds Within and Without. Presenting Fictional Minds in Marja-Liisa Vartio's Narrative Prose*. Helsinki: Helsingin yliopisto.
<https://helda.helsinki.fi/handle/10138/152722>
- Pyrhönen, Heta. *Jane Austen aikalaisemme*. Helsinki: Avain.
- Rajala, Panu. *Tulioihtu pimeään. Olavi Paavolaisen elämä*. Helsinki: WSOY.
- Riikonen, H. K. *Nukuin vasta aamuyöstä. Olavi Paavolainen 1903-1964*. Helsinki: Gummerrus.
- Tidigs, Julia. *Att skriva sig över språkgränserna. Flerspråkighet i Jac. Ahrenberg och Elmer Diktonius prosa*. Åbo: Åbo Akademis förlag.
<http://urn.fi/URN:ISBN:978-951-765-709-9>

Luettelo perustuu Avaimen toimitukselle lähetettyihin tietoihin.

Realism in Fantasy and Allegory: Erich Auerbach, the Realism of Dante and Johanna Sinisalo's *Linnunaivot* [Little Brain]

Realism, understood as register or mode, is used in the genres of fantasy and allegory (which are often overlapping) but how far realism can go and how it combines with fantasy and allegory, is a research question often actualized by contemporary fiction. By studying these relationships in light of a case study on Johanna Sinisalo's *Linnunaivot* (2008), a fantasy novel where the primary world is the actual world with the intrusion of fantasy elements and allegorical structures, some tentative answers can be reached. The criteria for realistic style/mode which originate in Eric Auerbach's classic study *Mimesis* serve to delineate central aspects of realism as mode. The overall genre of texts is defined in terms of the ontology of the fictional world: whether the natural laws apply (realist genres) or whether what is naturally impossible saturates the world (fantasy), and to what extent the text is dominated by a systematic metaphorical structure that directs the understanding of the world (allegory). Sinisalo's novel relies heavily on realistic style but the presence of pure fantasy elements that determine the overall ontology determine the genre. This combination with the use of Joseph Conrad's *Heart of Darkness* as a constant reference and as hypotext creates allegorical structures that reveal the critical and satirical themes of the novel. All in all, the mixture of modes and genre types in Sinisalo's novel ultimately defies classification but shows the usefulness of the prototype categories used to describe this hybrid text.

Pirjo Lyytikäinen

Cognitive Realism, Awkward Body and the Reality of Language in Mikko Rimminen's *Pölkky*

The article provides an analysis of the relationship between language and embodied reality in Mikko Rimminen's *Pölkky* (2007). I claim that this novel, labeled as markedly experimental and metafictional in criticism, is in fact able to expand our notion of literary realism. In a phenomenological sense, *Pölkky* is a detailed and embodied account of what it is like to inhabit the storyworld, and as such, it seems to pertain to the cognitive-narratological notion of literary realism as immersive storyworlds inviting readers to embodied participation.

However, I argue that Rimminen's oeuvre partakes in the Flaubertian tradition of unmotivated or perceptually problematic realistic descriptions, and as such, it problematizes the "easy access" ideology inscribed in contemporary cognitive narratology. In spite of the neurotically detailed descriptions and the narrator's urge to immerse himself as well as his readers in *Pölkkö's* storyworld, the novel distorts the relationship between language and embodied reality. Thus the article not only applies but also criticises cognitive-narratological approaches to narrative and embodiment.

A close analysis of *Pölkkö's* descriptions, focalization, embodied metaphors and the motive of the impaired body highlights my general theoretical point: in narrative literature, it is precisely the discrepancies between language, body and mind that trigger interpretation; thus my approach juxtaposes itself with prototypical cognitive-narratological readings that foreground universal sense-making strategies in embodied experience and in reading literature.

Maria Mäkelä

Truth and Speculation: Money in Realist Fiction

The article focuses on representations of money in classical realist (1850–1880) fiction from two angles. Firstly, it looks at how descriptions of money in realist fiction reflect the great monetary changes of the 19th century (most notably, the universalization of paper money and credit, and the emergence of market society), and their effect on people's mental image of money. During the 19th century money changes from a relatively stable token of wealth into a volatile thing with speculative value, and the emotions related to this change – desire and distress – are often described with great precision in realist fiction. Secondly, this article examines how paper money in realist fiction often foregrounds the problem of credibility in representation as such, in spite of the fact that credibility was the cornerstone of realist poetics. In this study, the question of credibility, and the kind of double standard it requires from both readers and money users, is seen through concepts of *speculation* and *gold standard*. Both concepts refer to actual 19th-century economic phenomena. But they have also been used by literary critics like Catherine Gallagher, Walter Benn Michaels and Jean-Joseph Goux as descriptive metaphors for reading strategies that are essentially modern: reading fictional narrative as plausible.

Tiina Käkelä-Puumala

Anna Liisa's Changing Realities of the World on Stage

The article discusses the production history of Minna Canth's last play, *Anna Liisa* (1895), and theatrical realism. Of all Canth's plays *Anna Liisa* has enjoyed the most theatre productions; between 1895 and 2014 there were more than 70 performances in professional theatres in Finland. I demonstrate the different ways in which Canth's *Anna Liisa* has been interpreted over the last 120 years. There seem to be three main traditions, and over the years the interpretative focus has changed from the community to the individual. The three traditions emphasise the religious, the social and the individual and are complementary rather than exclusive of one another. The play's last scene in particular has been construed in widely differently ways. The premiere took place at the Finnish Theatre in Helsinki in 1895. The first productions interpreted the ending through Anna Liisa's faith, a tradition that persisted until the early 1970s. Sakari Puurunen's version at the Finnish National Theatre in 1972 marked a turning point. The production was celebrating the centennial of the Finnish Theatre, the predecessor of the Finnish National Theatre. It was the first production to focus on the social questions in the play, whose story involves a narrow-minded community following very strict norms of behaviour. Although Puurunen's interpretation did not stress the play's religious aspects, nevertheless the main character seemed to be the community rather than the individual. Only very recent interpretations, such as Tuija-Maija Niskanen's television production (1988) and Mikko Roiha's staging at the Vaasa Municipal Theatre (2003), have emphasised Anna Liisa's personal experiences and memories, including her womanhood and sexuality. In these later productions Anna Liisa is seen as a woman, not as a young girl. Theatrical conventions have also changed. What is seen on stage is not the realistic milieu in which Anna Liisa and her community are living, but rather Anna Liisa's inner world, her reality and how she perceives the world she lives in.

Hanna Korsberg