

- 3 **Pääkirjoitus**
Etsiä, löytää, hahmottaa
Martti-Tapio Kuuskoski ja Tiina Käkelä-Puumala
- 5 **Artikkelit**
"Ma kymmenesti vain Sinua suutelin ja kymmenesti Urian murhasin"
Aino Kallaksen kadonnut näytelmä *Bathseba*
Silja Vuorikuru
- 16 Toisia tiloja – Heterotopiat Eeva Joenpellon *Lohja*-sarjassa
Tiina Mahlamäki
- 30 **Katsaukset**
Formalismen ongelmat kirjallisuushistorian kannalta:
Pavel Medvedevin venäläisen formalismin kritiikki
Jouni Huhtanen
- 46 **Esseet**
Näkökulmia runouden realismiin ja sen tutkimiseen
– metonymisyys ja roolirunon laji
Katja Seutu
- 59 **Haastattelu**
"Kuoleman lumous nuorella iällä"
Tytöt ja kuolema Monika Fagerholmin *Amerikkalaisessa tytössä*
Anna Helle
- 65 **Arvostelut**
Ekokriittisiä esseitä vegaanidandyille ja muille taantumuksellisille
Antti Nylén: *Vihan ja katkeruuden esseet*.
Timo Hännikäinen: *Taantumuksellisen uskontunnustus*.
Kuisma Korhonen
- 69 Modernismi ja avantgarde paketissa?
Sakari Katajamäki & Harri Veivo (toim.): *Kirjallisuuden avantgarde ja kokeellisuus*.
Peter Gay: *Modernism. The Lure of Heresy From Baudelaire to Beckett and Beyond*.
Martti-Tapio Kuuskoski

- 74 Suomalaisia talonpoikia vai pohjoisen rodun edustajia?
Hana Worthen: *Playing "Nordic": The Women of Niskavuori, Agri/Culture, and Imagining Finland on the Third Reich Stage.*
Yrjö Varpio
- 76 "Schwarze Milch der Frühe": Celan metaforan tuolla puolen
Pajari Räsänen: Counter-figures. An Essay on Anti-Metaphoric Resistance.
Outi Pasanen
- 80 **Abstracts**

Martti-Tapio Kuuskoski ja Tiina Käkelä-Puumala

Etsiä, löytää, hahmottaa

Löytämisen ilo vie kirjallisuudentutkimusta eteenpäin *Avaimen* 2/2008 artikkeleissa.

Tiina Mahlamäen artikkelissa ”Toisia tiloja – Heterotopiat Eeva Joenpellon *Lohja*-sarjassa” lähestytään uudesta näkökulmasta kirjailijaa, joka viime vuodet on ollut enemmän tai vähemmän marginaalissa sekä tutkimuskohteena että lukevan yleisön mieltymyksissä. Joenpellon romaanien, erityisesti *Lohja*-sarjan suuri suosio 1970-luvulla on vaihtunut hiljaisuuteen. Juuri tällaisessa tilanteessa tutkija tekee sen mitä pitääkin tehdä: löytää uuden näkökulman kaikkien näennäisesti jo tunteman kirjailijan tuotantoon.

Tämänkertaisella *Avaimella* on kunnia tarjota lukijoilleen myös tuoreita arkistotutkimuksen hedelmiä. On kaunista, kun lukkoon löyty kirjallisuushistoriallinen tieto muuttuu ennalta arvaamattoman löydön seurauksena. Tutkija Silja Vuorikuru kertoo artikkelissaan, kuinka hän löysi Aino Kallaksen 1900-luvun alussa kirjoittaman ja kadonneeksi uskotun ”Bathseba”-näytelmän käsikirjoituksen Tartossa sijaitsevasta arkistosta. Käsikirjoitus oli ollut yli kaksikymmentä vuotta avaamattomassa mapissa, ja sen mikrofilmille kuvanneet henkilöt eivät luultavasti tienneet tekstin laadusta juuri mitään. Kunnas tutkija teki sen mitä pitääkin tehdä, ja löysi arkistoja penkoessaan aarteen. Nyt meillä on mahdollisuus ajallisen etäisyyden turvin arvioida, oliko Kallaksen näytelmä epäonnistunut, kuten käsikirjoituksen esilukija Jalmari Hahl antoi ymmärtää moittiessaan Kallaksen tekstin kieltä anakronistiseksi.

Myös Katja Seutu esiintyy vähän tutkitulle alueelle runouden realismia pohtivassa esseessään. Hän tarkastelee toden tunnun syntymistä runoissa sellaisten ilmaisukeinojen kuin rooliruno ja metonymia kautta. Miten runous voi löytää realismin niin kotiarjen salaperäisyydestä kuin Beslanin verilöylyn sanoinkuvaamattomuudesta? Miten työpöytään nojaavat kyynärpäät voivat synnyttää runon lukijassa tunnun kirjailijan työn todellisuudesta?

Jouni Huhtanen puolestaan luo katsauksen venäläisen formalismin käsityksiin kirjallisuushistoriasta ja kirjallisesta evoluutiosta, sekä siihen kritiikkiin, jota Pavel Medvedev sosiologisesta näkökulmasta formalisteille osoitti. Kun aikaa kuluu tarpeeksi, mahdollistuu oppiriitojen hahmottaminen tavalla, joka ei aikalaisille ole mahdollista. Niinpä Huhtanen siirtyy katsauksensa lopuksi tarkastelemaan vielä tämän metodolo-

gisen kiistan vaikutuksia tämän päivän suomalaisessa kirjallisuudentutkimuksessa.

Tuntemattomien ratkaisujen etsiminen on osa tutkijan työtä, jota ilman uudetkin löydöt voivat jäädä vaille elinvoimaa. Sama pätee kirjailijan työhön. Tässä numerossa ilmestyy myös Monika Fagerholmin haastattelu, jossa keskitytään romaaniin *Amerikkalainen tyttö* (2004). Romaani on ensimmäinen osa kaksiosaisesta romaanisarjasta, jonka toinen osa ilmestyy vuonna 2009. Anna Helteen tekemässä haastattelussa kirjailija toteaa, että joskus on hyvä asia, ettei tiedä, mitä pitäisi tehdä. Vasta ajan myötä löytyy täsmälleen oikea muoto, joka sopii yhteen sen kanssa, mistä kirjoittaa: ”Sellaista muotoa ei voi löytää ajattelemalla, vaan se on löydettävä kirjoittamalla.”

Avaimella 2/2008 ei ole erillistä teemaa, mutta samankaltaiset etsimisen ja löytämisen kysymykset yhdistävät silti tämän numeron tekstejä. Tervetuloa lukemaan!

Silja Vuorikuru

”Ma kymmenesti vain Sinua suutelin ja kymmenesti Urian murhasin”

Aino Kallaksen kadonnut näytelmä *Bathseba*

Aino Kallas kirjoitti vuosina 1909–1910 näytelmää *Bathseba*, joka nimensä mukaisesti pohjautui vanhatestamentilliseen kolmiodraamaan kuningas Daavidin, sotamies Urian ja tämän vaimon Bathseban välillä. Toisen Samuelin kirjan lukuihin 11 ja 12 sijoituvassa kertomuksessa Daavid lähettää Urian sotimaan Israelin joukkojen etulinjassa, jotta voisi tämän kaaduttua ottaa Bathseban vaimokseen.

21.9.1910 Kallas lähetti näytelmäkäsikirjoituksensa nimimerkin suojissa kirjailija, teatteriohjaaja ja estetiikan dosentti Jalmari Hahlin kommentoitavaksi. Kuukauden kuluttua saapunut vastaus ei imarrellut kirjailijaa: Hahl piti *Bathsebaa* novellistisena draamallisen asemesta, sen henkilöhahmoja ratkaisuiheen epäuskottavina ja raamatullisten aiheiden dramatisointia vanhanaikaisena.¹ (Kallas 1909–1910/1978, 494–538; päiväkirjojen käsikirjoitukset SKS KIA.) Kallas harkitsi näytelmän kirjoittamista uudelleen, mutta syystä tai toisesta työ jäi sikseen; *Bathsebaa* koskevat päiväkirjamerkinät harvenevat ja loppuvat pian kokonaan.

Bathseba tuli paitsi julkaisematon, sittemmin myös kadonnut näytelmä. Kai Laitiselle 20.3.1953 kirjoittamassaan kirjeessä Kallas kertoo hävittäneensä *Bathseban* käsikirjoituksen vuosikymmeniä kirjoittamisajan jälkeen. Kai Laitinen julistaakin *Bathseban* kadonneeksi: näytelmästä säilyi hänen mukaansa vain kaksi laulua, jotka Kallas sittemmin julkaisi runokokoelmassa *Kuoleman joutsen* (1942) nimillä ”Seitsemän hunnun tanssi” ja ”Unhoitus” (Laitinen 1973, 163; ks. myös 1973, 267, 349; 1995, 341.) Myöhemminkään *Bathsebaa* ei mainita Kallaksen käsikirjoitusten joukossa, teosluette-loista puhumattakaan.

Bathseba ei kuitenkaan ollut kadonnut jäljettömiin. Vierailin elokuusta 2007 maaliskuuhun 2008 Tarton yliopistossa Virossa. Tartossa sijaitseva Viron Kirjallisuusmuseum, Eesti Kirjandusmuuseum, on Kallas-tutkijan aarreaitta: siellä säilytetään suurta osaa Kallaksen perheen kotikirjastosta ja arkistoaineistosta, museon perustajan, Aino Kallaksen aviomiehen Oskar Kallaksen testamentissaan esittämän toiveen mukaisesti (Olesk 2008). Arkistoaineistoa penkoessani löysin seasta yllättäen käsikirjoituksen *Bathseba*. *Runonäytelmä viidessä näytöksessä*, joka oli päivätty Tartossa ja Elvassa vuonna

1909 ja jonka marginaaleja täydentävät Jalmary Hahlin lyijykynämerkinnät.

Miksi käsikirjoitusta ei ole huomattu aiemmin? Kirjallisuusmuseon vanhempi tutkija, tohtori Sirje Olesk hämmästeli tätä yhtä paljon kuin minäkin – onnitellen minua samalla lämpimästi löydöstäni. Ei saatu selville, milloin käsikirjoitus on museoon saapunut. Suuri osa Kallasten kotikirjaston materiaalia saapui Tarttoon perheen Tallinnan-kodista vuosina 1946–1949, mutta Oskar Kallaksen tiedetään toimittaneen arkistointeista museoon jo vuonna 1934 (Olesk 2008).

Yllättävä löytö sai jatkoa, kun vierailin ensimmäistä kertaa paluuni jälkeen Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Kirjallisuusarkistossa Helsingissä vertaamassa Tarton ja Helsingin Kallas-kokoelmia toisiinsa. Tarton Kirjallisuusmuseosta kopioituihin käsikirjoituksiin lukeutui nimittäin myös *Bathseban* mikrofilmikopio. Kun pyysin sitä nähtäväkseni, selvisi, että olin sen ensimmäinen lukija: vaikka kopio oli luovutettu Kirjallisuusarkistoon jo 19.6.1984, mikrofilmirulla oli keväällä 2008 edelleen avaamaton.

Vuoden 1984 kopiot välitti nykyinen opetusneuvos Hannu-Pekka Lappalainen, joka tuolloin toimi Friedebert Tuglas -seuran (nykyisen Tuglas-seuran) sihteerinä. Keskustellessamme keväällä 2008 Lappalainen ei enää muistanut tarkoin kopioinnin vaiheita; aikaa niistä oli kulunut jo yli kaksikymmentä vuotta. Kopiot saatiin silloisen neuvostotasavallan ehdoilla: kopioitavaksi annettu aineisto valikoitiin KGB:n valvonnassa ja itse kopiointi tehtiin Tartossa. (Lappalainen 2008.)

Tässä artikkelissa selvitän ensiksi *Bathseban* kirjoittamisvaiheen eri versioita ja esitän perusteet sille, miksi löytämäni käsikirjoitus on pääteltävissä *Bathseban* uusimmaksi, Hahlin kommentoimaksi versioksi. Seuraavaksi selostan *Bathseban* sisältöä ja roolia Kallaksen tuotannossa. Lopuksi pohdin syitä sille, miksi *Bathseba* epäonnistui – vai epäonnistuiko se lainkaan.

***Bathseban* monet versiot**

Aino Kallaksen päiväkirjoista – sekä julkaistuista että niiden laajemmista käsikirjoitus-versioista – löytyy lukuisia merkintöjä *Bathseban* kirjoittamisvaiheilta. Varhaisimmassa, toukokuussa 1909 päivätyssä sisältösuunnitelmassa esiintyi vain viisi henkilöahmoa, 16.6.1909 päivätyssä luonnoksessa henkilögalleria on kasvanut kuuteen. 27.11.1909 päiväämässään merkinnässä Kallas kertoi hävittäneensä näytelmän ensimmäisen luonnoksen, joka oli ollut kolminäytöksinen ja runomuotoinen; sen korvannut uusi versio oli viisinäytöksinen suorasana-näinen näytelmä. 28.1.1910 Kallas kertoo lisänneensä näytelmään uuden henkilöhahmon Mephi-Basethin ja kirjoittaneensa viidenteen näytökseen *Bathseban* monologin, joka alkaa sanoin ”Vait’, hiljaa Jesbek, hievaudesta ei...”. (Kallas 1909–1910/1978, 492–541; päiväkirjojen käsikirjoitukset 1909–1910, SKS KIA.)²

Keväällä 2008 löytämässäni käsikirjoituksessa on yhdeksän nimettyä henkilöah-

moa, heidän joukossaan Mephi-Baseth, kuningas Saulin raajarikko pojanpoika. *Bathseban* viidennen näytöksen monologi poikkeaa päiväkirjamerkinnästä vain hitusen: Bathseba aloittaa sen sanoin ”Hys hiljaa Jesbek, hievahdusta ei” (Kallas 1909, 79). Tietoa siitä, missä vaiheessa suorasanaiseksi muutettu näytelmä muokattiin taas runomuotoiseksi, päiväkirjat eivät anna.

Paitsi käsikirjoituksen myöhäiset lisäykset, myös siihen tehdyt merkinnät todistavat version uusimmaksi. Jalmary Hahl kritisoi arviossaan sanoja ”suihkulähde” ja ”ruokalista” pitäen niitä epäuskottavan moderneina ilmauksina; ne ”eivät tunnu muinaishebrealaisilta” (Hahlin kirje Kallakselle 19.11.1910, SKS KIA). Löytämässäni käsikirjoituksessa nämä samat ilmaukset (”suihkulähteen” sijaan tosin sana ”suihkukaivo”) on varustettu huomautuksin ”modernia” ja ”tuntuu hieman modernilta ’suihkukaivo’”.

Löytämäni käsikirjoitus on päivätty vuodelle 1909, vaikka Kallas päiväkirjamerkintöjensä mukaan muokkasi näytelmää syksyyn 1910 asti. Päiväkirjamerkinnät osoittavat kuitenkin myös, että vuosi 1909 oli *Bathseban* varsinainen kirjoitusvuosi. Kallas kirjoitti jo 12.11.1909 seuraavasti: ”Vielä pari päivää, ja *Bathseba* on valmis – tietysti vain luonnoksena, mutta täydellisenä luonnoksena”. Samaan tapaan Kallas merkitsi päiväkirjaansa myös novellin ”Yksi kaikkien edestä” vuoden 1912 novelliksi, vaikka se valmistui ja julkaistiin vasta vuonna 1913, novellikokoelmassa *Lähteiden laivojen kaupunki*.

***Bathseban* (1909) sisältö ja rooli Aino Kallaksen tuotannossa**

Bathseba on runomuotoinen näytelmä, joka sijoittuu raamatulliseen aikaan ja miljööseen. Nämä seikat erottavat sen selvästi Kallaksen julkaistusta tuotannosta. Kallaksen lähes neljästäkymmenestä teoksesta koostuvaan tuotantoon kuuluu vain viisi runokokoelmaa; Kallaksen tärkein laji on novellistinen proosa. Myös näytelmiä on viisi; niistä neljä pohjautuu aiemmin julkaistuun proosateokseen.

Raamatulliset pastissit sekä erityyppiset intertekstuaaliset viittaukset *Raamattuun*, kuten henkilöhahmojen, juonen ja tematiikan kytkeminen *Raamattuun* esimerkiksi alluusioin ja sitaatein, ovat keskeinen osa Kallaksen proosan poetiikkaa. Kytkös *Raamattuun* luodaan julkaistussa tuotannossa kuitenkin aina epäsuorasti, viittaamisen ja vertautumisen kautta. Siten esimerkiksi novelli ”Lasnamäen valkea laiva” (1913) on järvamaalaisen talonpoikaisyhteisön erämaavaelluskertomus 1800-luvun lopun Virossa, romaani *Reigin pappi* (1926) 1600-luvun Hiidenmaalle sijoitettu Jobin tarina, *Mare ja hänen poikansa* -näytelmä virolaisen kansanperinteen ja kristillisen tradition Ma(a)ria- ja Kristus-myyttien dialogia 1300-luvun Liivinmaalla. Julkaisematon *Bathseba* on poikkeus: sen tapahtumapaikkana on vanhatestamentillinen Jerusalem kuningas Saulin hallintovallan kukistuttua, joten ajoitukseltaan se mukailee uskollisesti toisen Samuelin kirjan aikaa ja miljöötä.

Bathseban keskushenkilöitä ovat kolmiodraaman osapuolten lisäksi Urian äiti, Bathseban anoppi Ketura, raajarikko Mephi-Baseth, kauppias Jesbek, orja Bear, profeetta Nathan sekä Micha, yksi Daavidin lukuisista vaimoista. Lisäksi henkilögalleriaan kuuluu sotureita, orjia ja orjattaria, tanssijattaria ja unienselittäjiä.

Näytelmä alkaa kuvauksella kuningas Daavidin (näytelmässä Davidin) rakkaudesta vielä tuntematonta rakastettua kohtaan: vaimo Micha kertoo kuninkaan vaeltelevan unettomana yökaudet, lähetti on matkalla tiedustelemaan Bathseban henkilöllisyyttä, Mephi-Baseth joutuu kuninkaan rakkaushuolten kuulijaksi. Ensimmäiseen näytökseen sisältyy kaksi ”Daavidin laulua tuntemattomalle rakkaalleen”, jotka ovat luonnehdittavissa psalmipastisseiksi:³

Minun armaani on lukinnut ihanuu-
tensa lukkojen taakse
Ja peittänyt sulonsa seitsenkertaisella
hunnulla
että minun ikäväni ylenpalttiseksi
paisuisi
Ja minun rakkauteni rajuksi kuin
tulva.
Sela!

(Kallas 1909, 14)

Katso, seitsenkertainen huntu haihtuu
kuin huomensumu
Ja pakenee kuin seitsemän pilveä,
Silmäni ovat sokaistut ylen suuresta
valkeudesta,
Taitaako pyhä lähde niitten pimeyttä
parantaa?
Sela!

(Kallas 1909, 15)⁴

”Seitsemän hunnun” motiivi toistuu vielä *Kuoleman joutsen* -runokokoelman (1942) runossa ”Seitsemän hunnun tanssi”, jota Kai Laitinen, kuten sanottua, piti toisena kadonneesta *Bathsebast*a säilyneenä runona. Runot voivat toki olla samaa juurta, mutta ne poikkeavat toisistaan niin suuresti, että niitä tuskin voidaan pitää edes saman runon kahtena versiona.

Seitsemän huntua haihtuvi kuin seitsemän hattaraa,
ihana olet sinä impien seassa!
Kun sa hunnun heität, niin värjyy vanha maa,
tanssi, tanssi, kierrä, kierrä!
Autuuden, ah, autuuden suo purppurainen suu,
menee miehen mieli, ja vaiva vaimentuu,
tanssi, tanssi, kierrä, kierrä!

Kuoleman, ah, kuoleman suo myrkkynuuli suu.
Ihana olet sinä impien seassa!

(Kallas 1942, 55–56)

Daavid ja Bathseba kohtaavat näytelmän toisessa näytöksessä. Uria on lähdössä sotimaan Israelin joukoissa Rabbaa vastaan, ja Daavid suostuttelee Bathsebaa tulemaan sillä aikaa luokseen kuninkaanlinnaan. Bathsebaa raastaa ristiriita: toisaalta hän haluaa pysytellä kotona, Urian uskollisena aviovaimona, toisaalta hän tuntee vastustamatonta rakkautta Daavidia kohtaan. Näytelmän kolmannessa näytöksessä korostuukin Bathseban ristiriidan kuvaus: hän lähtee linnaan, mutta ajautuu vain syvemmälle epätoisuuteensa. Näytöksessä kuullaan ”Bathseban laulu”, jota Kai Laitinen piti toisena *Bathseban* säilyneistä lauluista. *Kuoleman joutsenen* runo ”Unhoitus” onkin ”Seitsemän hunnun tanssia” lähempänä Bathsebaa – mutta läheskään yhtenevä se ei ole:

Ah, jos unohtaa voisin
Että ennen elin,
Ah, jos syntyä saisin
Helmasta hetken tämän!
Ah, jos unohtaisivat silmät,
Minkä he nähneet ovat,
Ja unohtaisivat korvat,
Minkä he kuulleet ovat!
Ah, jos hukkuisin häneen
Niinkuin tulvaan äyräs,
Ah, jos unohtaa voisin,
Että ennen elin...

(Kallas 1909, 44)

Ah, jos unhoittaa voisivat silmät,
minkä he nähneet ovat!
Ja unhoittaisivat korvat,
minkä he kuulleet ovat!
Ah, jos hukkua saisin,
niinkuin tulvaan äyräs!
Ah, jos vaipua voisin
niinkuin aaltoon taivas!
Ah, jos unhoittaa voisin
että ammoin elin!

(Kallas 1942, 136)

Kolmas näytös huipentuu Bathseban pakoon linnasta. Tämän kuultuaan Daavid ajautuu painiskelemaan pettyneen rakkautensa, mustasukkaisuutensa ja Uriaa kohtaan heränneen vihansa välillä. Häntä käy tyynnyttelemässä vuoroin unienselittäjä, joka muistuttaa Daavidia tätä seuranneesta varjeluksesta, vuoroin profeetta Nathan, joka

Raamatun Bathseba-kertomuksen tavoin kertoo paraabelin ”köyhän miehen ainoasta karitsasta” (2. Sam. 12: 1–4). Näytelmän neljännen näytöksen lopuksi Daavid kuitenkin antaa palvelijansa vietäväksi kirjeen, jossa Uria määrätään uhkarohkean taisteluyrityksen johtajaksi. Kirjeenkirjoitus ei ole enää edes tietoinen teko, vaan kohtalonomainen tapahtuma, ylivallan ottaneen tunteen purkaus.

Mitä kirjoitinkaan
– Voin pyyhkiä sen pois ja kuitenkin
Se jossain kirjoitettu on...
ma vain

Sen jäljensin ja toinen
kaiken
aikaa
Piirintä kuljetti... Oi, kuolemaa

On lehto täynnä, lehdet lakastuu
En katumusta tunne, suloista

On olla julma, murhan tehdessäni

Itseni löysinkö, sinetti viimeinen

Kun murtui, – tuhota, hävittää
Sisintä itseäni on, – kumpusiko
Tää teko kuten suihku suonen

Salaisen, maassa kauan piilleen.

(Kallas 1909, 71.)

Viides näytös sijoittuu kuninkaalliseen yrttitarhaan, kuten kolmaskin. Israelin soturit ja tyttäret laulavat riemulaulua Israelin joukkojen voiton kunniaksi. Ilonpito keskeytyy, kun nuori sotamies tulee kertomaan Urian kuolleen taistelussa. Bathseba saapuu paikalle Urian kohtalosta tietämättä: linnasta paettuaan hän on vaeltanut autiomaassa viiden päivän ja yön ajan Uriaa etsien. Ketura, Bathseban anoppi, paljastaa tapahtuneen hänelle, vaatien samalla ”kuninkaan porttoa” kivitettäväksi aviomiehensä murhasta. Yrttitarhaan tulee kuitenkin Daavid itse, joka Bathseban tivattua asiaa paljastaa tekonsa tälle. Tämä saa Bathseban entistä vakuuttuneemmaksi omasta syyllisyydestään, ja hän heittäytyy kaivoon rakastettunsa silmien edessä, lausuttuaan: ”Valkea kyyhky olin Urian. Valkeille sulilleni verta priiskui...” (Kallas 1909, 87.)

Poikkeuksellisesta tapahtumapaikastaan ja muodostaan huolimatta *Bathseban* kyllä tunnistaa Aino Kallaksen näytelmäksi. Rakkaus ja kuolema kiedotaan *Bathsebassa* erotamattomaan liittoon, kuten sittemmin Kallaksen tunnetuimmissa teoksissa, *Surmaa-va Eros* -trilogian pienoisromaaneissa 1920-luvulla. Jo *Bathseban* ensimmäisessä näytöksessä Daavidin neuvonantajan rooliin asettuva Mephi-Baseth antaa oraakkelimaisen

ennustuksen siitä, että tämän luvaton rakkaus on kääntyvä traagiseksi:

Oi suuri David
On kaksoisia yhteenkasvaneita
Onneton luonnonoikku toinen
Hirveä leikki, julma hairahdus,
Ja toinen täydellisyys itse, taivaasta
Astunut alas mailman auringoksi.
Vaan sydänveret yhteen virtaavat
Ja lämmönlähde molemmil' on sama,
Ravinto yksi kumpaistakin ruokkii,
Jokaisen liikkeen tuntee kumpikin
Jokaisen kosketuksen, irti koskaan
Ei toisistansa pääse...
[- -]
Yhtaikaa syntyi David, sielussasi
Rakkaus, murhanhimo...

(Kallas 1909, 18.)

Nimihenkilö Bathsebaa voidaan pitää esikoisena Kallaksen kaksijakoisten, entisestä elämästä uuteen, toisenlaiseen pyrkivien sankarittarien joukossa (vrt. Rojola 1995, xiii). Uusimman tutkimuksen Kallaksen proosatuotantoon liittämät teemat – kuten naisen seksuaalinen halu ja sen kontrolli, naiselle määritellyt kulttuuriset tilat ja kاپinointi niitä vastaan, ”uuden naisen” esittäminen muinaisessa, historiallisessa kontekstissa – esiintyvät jo varhaisessa *Bathsebassa*, jossa ne ensimmäistä kertaa Kallaksen tuotannossa esitetään näin hallitsevina teemoina (vrt. Melkas 2006, 42, 73–75, 181). Julkaisematon *Bathseba* punoutuu osaksi Kallaksen julkaistua tuotantoa. Kuten ”Lansnamäen valkean laivan” Maie (ja hetkellisesti myös *Sudenmorsiamen* Aalo), myös Bathseba pyrkii palaamaan kotiinsa elettyään hetken hurmiossa; vaatimus palata entiseen elämään varjostaa jokaista hetkeä linnassa. Uria luonnehtii vaimoaan samoin määrein kuin *Reigin papin* minäkertoja Paavali Lempelius vaimoaan Catharina Wyckeniä: kummatkin näyttäytyvät aviomiehilleen viileinä ja pidättyväisinä, aviomiestensä hyväilyihin harvoin suostuvina. Toisaalta Bathseba on arvoituksellinen ja unelmoitu kuin Barbara von Tisenhusen, jota verrataan ”tuntemattomaan kukkaan”; Uria kutsuu Bathsebaa ”siniseksi kukakseen”, romanttisen kaipuun symboliksi. Ja Bathseban sanat rakkautentunnustusta kerjäävälle Daavidille sopisivat myös Maien, Barbaran, Catharinan ja Aalon huulille.

Ah, kuningas, katkaistu kahtia
On elämäni, kahta elämää,
Yhtaikaa elän, unta toinen lie,
Ja toinen totta, – mutta kumpiko,
En tiedä...Luotani kun loittonet
Vain harhaks haihdut, unikuva vain,
Kuin aavikolla vaeltajan silmään

Hehkuva helleilman kaukaisen
Kohottaa kangastukset, – niin
myös häivyt
Hämärryt multa...

(Kallas 1909, 45.)

Kolmiotraamallinen asetelma, balladin peruskaava,⁵ toistuu *Bathseban* jälkeen *Reigin papissa*: nuori papinrouva rakastuu apupappiin ja pakenee tämän kanssa sinänsä kiintyneen, mutta hallitsevan ja ymmärtämättömän aviomiehen luota. Väkivaltainen kuolema, *Surmaava Eros* -trilogian sankarittarien maksama hinta kielletystä tunteesta, on myös Bathseban osa; toisin kuin nämä, hän kuitenkin heittäytyy kuolemaan itse. ”Ma kymmenesti vain Sinua suutelin ja kymmenesti Urian murhasin”, kuuluu Bathseban synnintunnustus (Kallas 1909, 87).

Epäonnistunut *Bathseba*?

Bathseban tarina ei jättänyt Aino Kallasta rauhaan. Jo vuonna 1905 hän oli julkaissut näytelmämuotoisen novellin ”Bathseba Saarenmaalla” (novellikokoelmassa *Meren taakaa II*), josta dramatisoi samannimisen näytelmän vuonna 1932.⁶ Vuoden 1909 *Bathsebaan* näillä oli lähinnä aiheysteys: *Bathseba Saarenmaalla* siirtää raamatullisen kolmiotraaman asetelman 1800-luvun Viroon.

Raamatulliseen miljööseen sijoitettu raamatunkertomuksen laajennus oli poikkeus Kallaksen tuotannossa, mutta ei niinkään aikansa suomalaisessa kirjallisuudessa. Tähän myös Hahl viittasi kritiikissään: *Raamattuun* pohjautuvaa kaunokirjallisuutta oli viime vuosina julkaistu paljon, lukeva yleisö oli jo kyllästymässä siihen. Ennen muuta Volter Kilven esikoisteos *Bathseba. Daavidin yksinpuheluja itsensä kanssa* (1900) oli herättänyt suurta huomiota.⁷ Hahlin havainto ei ollut perätön: 1800-luvun lopun ja 1900-luvun alun suomalaisessa draamakirjallisuudessa (ja myös lyriikassa) raamatullisten aiheiden käyttö oli valtavan suosittua (Riikonen 2003, 107, 114). *Bathseban* lähivuosina ilmesivät mm. Johannes Linnankosken *Ikuinen taistelu* (1903), *Jeftan tytär* (1911) ja *Simon ja Delila* (1911).⁸

Mitä mieltä olla Hahlin kritiikin yksityiskohdista? Hahl moitti Kallasta anakronismeista, mutta tunsiko hän riittävästi sitä raamatullista kieltä, jota Kallas *Bathsebassa* tyylittelee? Esimerkiksi sopii (viidennessä näytöksessä esiintyvä) sana ”lipilaari”, jonka arvioija on varustanut kysymysmerkillä. Sana kuitenkin esiintyy vielä ns. vanhassa kirkkoraamatussa (1776); sittemmin se korvattiin sanalla ”laverteliija” (esim. Ap.t.17–18) (Ikola 1992, 55). Kallaksen ”arkaisoiva”, ennen muuta vanhahtavaa raamatullista kieltä tyylittelevä kielenkäyttö esiintyy ensimmäisiä kertoja juuri *Bathsebassa*, jossa veri ”priiskoo”, uhri annetaan ”templissä” ja jauhoja mitataan ”epha-mitalla”. Näytelmässä operoidaan allusioin, jotka kohdistuvat sekä Vanhaan että Uuteen testamenttiin: ruu-

kunsirpaleet kuvastavat onnettomuutta kuin Jobin kirjassa,⁹ ja langennut etsii parantavaa Beteshdan lähdeettä, jonka enkeli saa kuuhumaan. Daavid mainitaan sekä Goljatin kukistajana että Joonatanin rakastettuna.

Mitä ajatella suihkukaivosta, joka Hahlin mielestä ei sopinut muinaisheprealaiseen maisemaan? Itse kytkisin sen näytelmän kaivomotiiviin, joka toistuessaan saa johtomotiivin piirteitä.¹⁰ Bathseba ja Daavid kohtaavat ensimmäistä kertaa kaivolla kuten Raakel ja Jaakob (Israel); kummassakin kertomuksessa tämä ensikohtaaminen sitoo rakastavaisten kohtalot toisiinsa. Daavidin kohdattuaan Bathseban on mahdotonta enää asettua alamaisten aviovaimon osaan: Urian jalkojen pesu kaivon äärellä ei onnistu, vaan vesiasia särkee sirpaleiksi. Urian petettyään Bathseba uskoo olevansa loppuikänsä saastainen: hänen puhdistautumiseensa ei riitä Jordanin vesi eivätkä Jerusalemin kuivuneet kaivot. Vettä täynnä oleva kaivo ei kuitenkaan symboloi elävää vettä ja synneistä vapautumista, vaan syvyyden kaivoa, tuhoa ja kadotusta, johon Bathseba heittäytyy.¹¹

Täydellinen näytelmä *Bathseba* ei toki ole. Hahlin kritiikkiä henkilöhahmojen epäuskottavuudesta ei voida täysin sivuuttaa: esimerkiksi raajarikko Mephi-Baseth vuoroin kehottaa Daavidia houkuttelemaan Bathseba itselleen, vuoroin tuomitsee teon. Ristiriita jää selittämättömäksi, Mephi-Baseth kiinnostavuudestaan huolimatta hiukan hahmottomaksi. Käsikirjoituksessa on myös luonnosmaista horjuntaa: Daavidin vaimon nimi kirjoitetaan vuoroin nimiasuissa ”Micha” ja ”Michal”, tätä perustelematta.¹² Silti on samaan aikaan houkuttelevaa ja surullista leikitellä ajatuksilla, millainen näytelmä *Bathsebast* myötämielisemmän kriitikon ohjauksessa olisi voinut tulla, ja millä tavoin sen julkaiseminen täydentäisi Kallaksen tuotantoa.

Jälkimmäinen ajatus on tosin mahdollista toteuttaa vielä nytkin.

Viitteet

¹ Sama syytös kohtasi Kallaksen vuonna 1935 julkaisemaa näytelmää *Mare ja hänen poikansa*; Kaarlo Marjanen piti näytelmää pikemminkin novellistisena kuin draamallisena. Kallas kirjoitti tuohtuneena ystävälleen, kriitikko Anna-Maria Tallgrenille 3.11.1935: ”Olen valmis mihin kärsimykseen ja vaivaan tahansa, oppiakseni näytelmätekniikan, – onko todella mahdollista, että Mare on *novellistinen*? Päätäni huimaa, en ymmärrä sitä. Selitä Sinä. Minun täytyy oppia draaman lait.” (Vuorikuru 2008, 234.)

² Kallakselle oli ominaista kirjoittaa jopa kokonaisia käsikirjoituksia uudelleen. Esimerkiksi romaanista *Reigin pappi* on olemassa kaksi versiota, vuoden 1925 julkaisematon käsikirjoitus ja vuonna 1926 julkaistu romaani. Versioiden eroja, lisäyksiä ja poistoja on yksityiskohtaisesti selvittänyt Kai Laitinen (1995, 156–166).

³ Kristillisessä traditiossa kuningas Daavidia pidettiin pitkään *Raamatun* psalmien keskeisenä kirjoittajana; monien psalmien alaotsikkona onkin ”Daavidin laulu”.

⁴ Runonsäkeiden jako riveille on käsikirjoituksen mukainen.

⁵ Kai Laitinen pitää ”balladikaavaa” Kallaksen 1920-luvun proosan tunnuspiirteenä; Kallaksen 1920-luvun pienoismaaneita kutsutaankin usein ”proosaballadeiksi” (Laitinen 1995, 104–108).

⁶ Tauno Pylkkänen sävelsi *Bathseba Saarenmaalla* -teoksen pohjautuvan pienoisoopperan vuonna 1940.

⁷ Aino Kallas toteaa Kilven *Bathsebasta* 27.12.1909: ”Tahtoisin lukea Volter Kilven *Bathseban*. Olen siitä aikoinani lukenut vain alun. Tullee se häiritsemään työtäni – en tiedä.” (Kallas 1909-1910/1978, 510.)

⁸ Myös Kallas suunnitteli *Bathseban* kirjoittamisaikana Simson ja Delila -aiheista teosta, mutta syystä tai toisesta se jäi kirjoittamatta (Päiväkirjojen käsikirjoitukset 1909 ja 1910, SKS KIA).

⁹ Särkyvä ruukku tai saviastia on myös *Raamatussa* ja kristillisessä runokielessä ihmisen symboli. Jumala esitetään saventalajana, jolla on valta muovata ja murskata ruukku mielensä mukaan. *Sudenmorsiamessa* (1928) saven ja saventalajan metaforat käännetään nurin: saventalaja onkin Saatana, ja noidat ovat savi.

¹⁰ H. K. Riikonen analysoi kaivomotiivin käyttöä symbolina 1. Mooseksen kirjassa (26: 15–21; 29: 2–10; 37: 24–29) ja Thomas Mannin Joosef-sarjassa (*Joseph und seine Brüder*) (Riikonen 2002, 94–95).

¹¹ Kaivomotiivi esiintyy metaforisena myös *Kuoleman joutsenessa*, joka – kuten todettua – on velkaa *Bathseballa*. Psalmien ja Valitusvirsiens kieltä tyylittelevässä runossa ”Valitus” lausutaan: ”Syvään kaivoon Sinä minut syöksit, / etten minä muuta näkisi kuin murheen muodon.” (Kallas 1942, 70–71.)

¹² *Raamatussa* henkilöistä käytetään tosin eri nimiä elämäntilanteen ja roolin vaihtuessa (esim. Abram – Abraham, Sarai – Saara, Jaakob – Israel). *Bathsebassa* tällaista syytä ei kuitenkaan esitetä.

Lähteet

Painamattomat

KALLAS, AINO 1909: *Bathseba. Runonäytelmä viidessä näytöksessä*. Tartto – Elva. (KM EKLA)

KALLAS, AINO 1909-1910: Päiväkirjojen käsikirjoitukset. (SKS KIA)

LAITINEN, KAI 2008: Puhelinkeskustelu professori Kai Laitisen kanssa 27.2.2008.

LAPPALAINEN, HANNU-PEKKA 2008: Sähköpostikeskustelu opetusneuvos Hannu-Pekka Lappalaisen kanssa 5.3.2008.

OLESK, SIRJE 2008: Keskustelut tutkija, FT Sirje Oleskin kanssa helmi- ja maaliskuussa 2008.

Painetut

IKOLA, OSMO 1992: *Raamatun vaikutus kirjasuomeen. Biblia 350. Suomalainen Raamattu ja Suomen kulttuuri*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. 51–59.

KALLAS, AINO 1942: *Kuoleman joutsen*. Helsinki: Otava.

KALLAS, AINO 1978 / 1952–1954 : *Elämäni päiväkirjat. Osa I : vuodet 1897–1916*. Helsinki: Otava.

LAITINEN, KAI 1973: *Aino Kallas 1897–1921. Tutkimus hänen tuotantonsa päälinjoista ja taustasta*. Helsinki: Otava.

LAITINEN, KAI 1995: *Aino Kallaksen mestarivuodet. Tutkimus hänen tuotantonsa päälinjoista ja taustasta*. Helsinki: Otava.

MELKAS, KUKKU 2006: *Historia, halu ja tiedon käärme Aino Kallaksen tuotannossa*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

NUORTEVA, JUSSI 1992 (TOIM.): *Biblia 350. Suomalainen Raamattu ja Suomen kulttuuri*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

RIIKONEN, H.K. 2003: *Raamattu ja kirjallisuus: lähtökohtia ja esimerkkejä. Raamattu ja länsimainen kulttuuri. STKS:n symposiumissa marraskuussa 2002 pidetyt esitelmät*. Toim. Lassi Larjo. 92–119. Helsinki: Suomen Teologinen Kirjallisuusseura.

VUORIKURU, SILJA 2008: *Elämisen taiteesta. Aino Kallaksen ja Anna-Maria Tallgrenin kirjeenvaihtoa kolmelta vuosikymmeneltä*. Helsinki: Otava.

Lyhenteet

KM EKLA = Kirjandusmuuseumi Eesti Kultuurilooline Arhiiv. (Tartto)

SKS KIA = Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Kirjallisuusarkisto. (Helsinki)

Tiina Mahlamäki

Toisia tiloja – Heterotopiat Eeva Joenpellon *Lohja*-sarjassa

Tiloista ja paikoista on viime vuosikymmeninä tullut uudella tavalla keskeisiä tutkimuksen kohteita niin maantieteen kuin perinteentutkimuksenkin piirissä. Paikat ymmärretään monimuotoisesti ja niitä lähestytään esimerkiksi muistamisen, kokemisen ja kerronnan avulla. Maantieteellisessä tutkimuksessa tapahtuneen käänteen myötä myös fiktiiviset tilat ja paikat ovat tulleet tutkimuksen kohteiksi. Tällöin kaunokirjallisia tekstejä käytetään tutkimusaineistona tai esimerkkeinä avattaessa paikan kokemisen tapoja ja tulkintoja.¹

Olen toisaalla (Mahlamäki 2005) tarkastellut Eeva Joenpellon *Lohja*-sarjasta esiin nousevia kronotooppeja (ks. Bahtin 1981). Ne ovat aikatiloja, kielellisesti esitettyjä tiloja, ajallisuuden ja paikallisuuden yhteenkietoutumia. *Lohja*-sarjan kronotoopeiksi tulkituin keittiön, kodin, kylän ja kansakunnan, joissa ja joihin naishahmot paikantuvat ja toteuttavat kansalaisuuttaan ja subjektiuttaan. *Lohja*-sarjasta on löydettävissä myös toisenlaisia, ambivalentteja ja marginaalisia tiloja, joissa subjekti ja yleinen järjestys murtuvat. Tässä artikkelissa tarkastelenkin näitä *Lohja*-sarjassa esiintyviä ”toisia tiloja” käyttäen apunani Michel Foucault’n *heterotopian* käsitettä.

Eeva Joenpellon (1921–2004) *Lohja*-sarja koostuu neljästä teoksesta: *Vetää kaikista ovista* (VKO 1974), *Kuin kekäle kädessä* (KKK 1976), *Sataa suolaista vettä* (SSV 1978) sekä *Eteisiin ja kynnyksille* (EJK 1980). Teossarja sai ilmestyessään Suomen oloissa harvinaisen myynti- ja arvostelumenestyksen ja se muodostaa Joenpellon laajan tuotannon huippukohdan. Sitä voidaan myös pitää edustavana näyttönä 1970-luvulla vallinneesta yleisestä kiinnostuksesta sarjan muotoon ja Suomen lähimenneisyyteen, johon se tarjoaa naisnäkökulman yleisemmän miehen äänen rinnalle (Huhtala 1983, 29; Mahlamäki 2005, 13). *Lohja*-sarja kuvaa kansalaisuuden ja naiseuden rajoja sekä vähitellen väljeneviä elämisen ehtoja vuosien 1919 ja 1931 välisenä aikana. Se on realistisen romaanin genreen kuuluva teossarja ja sitä onkin luettu paljon todenvastaavuuden ja paikallishistorian näkökulmasta (ks. esim. Vainionpää 1977; Huovila 1983; Mahlamäki 2005, 24–34).

Seuraavassa tarkastelen Eeva Joenpellon *Lohja*-sarjan heterotopioiksi tulkitsemiani tiloja kiinnittäen erityisesti huomioni kotien ja ei-kotien väliseen jännitteeseen. Heterotopiat yhtäältä pyrkivät täyttämään kotien funktioita ja toisaalta niistä puuttuu ko-

teihin keskeisesti liitettäviä ominaisuuksia. Mitä irralleen ja toisaalle rakentuneet paikat kertovat pysyvistä ja lähellä olevista paikoista? Miten koti ja kodin merkitykset tulevat läsnäoleviksi ei-kodeissa?

Heterotopian käsite

Michel Foucault (1998) kuvaa vuonna 1967 pitämässään arkkitehdeille osoitetussa luennoissa näkemystään paikoista suhteina ja paikantumisina.² Häntä kiinnostavat erityisesti utopiat ja heterotopiat. Ne ovat tiloja, joille on ominaista kaikkien muiden tilojen kyseenalaistaminen ja neutraloiminen. Utopia kuvaa ihanteellista ei-paikkaa, joka sijoittuu reaalisen maailman ulkopuolelle tai tulevaisuuteen. Heterotopiat sen sijaan ovat todellisia paikkoja, joita on löydetävissä jokaisesta yhteisöstä ja jokaisesta kulttuurista, joskin niiden muodot vaihtelevat.³ Foucault'lle heterotopiat ovat paikkoja, joissa yhteisön normaalina pidetty järjestys kumoutuu. Tällaisia ovat vaikkapa vankilat, orpokodit ja kehitysvammalaitokset, joihin sijoitetaan yhteisön marginaalissa olevia jäseniä. Myös sirkus, teatteri ja bordelli voivat Foucault'n tulkinnan mukaan olla heterotopioita. Niihin mennään vapaaehtoisesti, mutta niissä kyseenalaistetaan ulkopuolisen maailman suhteita. (Foucault 1998, 178–179; Hetherington 1998, 131; Kurikka 1995, 40.)

Heterotopiat eroavat tavalla tai toisella sosiaalisen tilajäsenyyksen keskuksista ja ”normaaleina” pidetyistä tiloista. Ne heijastavat, peilaavat tai osoittavat ulkopuolellaan olevan järjestäytyneen maailman suhteita. (Taira 2006, 164.) Heterotopioihin kuuluu avautumisen ja sulkeutumisen järjestelmä, toisin sanoen niihin sisäänpääsy on rajattua. Esimerkiksi vankiloihin tuomitaan, ja niistä pois pääsyn aika on määrätty. Myös niissä vierailu on rajoitettu tiettyihin ajankohtiin ja vankilan erityisiin osiin. Joihinkin heterotopioihin sisäänpääsy edellyttää tiettyjä rituaaleja tai puhdistautumisia (kuten suihku ennen saunaa) tai ne vaativat tietyn sisäänpääsyluvan tai -maksun (kuten teatteri tai sirkus). Ihmiset saapuvat heterotopiaan tiettyinä ajankohtana, jolloin syntyy katkos suhteessa heidän muuhun elämäänsä. (Foucault 1998, 178–179, 182, 185; Kurikka 1995, 40; Taira 2006, 164.)

Heterotopiat ovat eron, toiseuden ja kiistämisen paikkoja. Primitiivisissä yhteiskunnissa heterotopiat palvelevat yhteisön kohtaamissa ongelmatilanteissa. Ne ovat kriisivaihetta – initiaatio, kuukautiset, lapsen synnytys, vanhuus, kuolema – läpikäyville ihmisille tarkoitettuja tiloja: pyhiä, erotettuja ja kiellettyjä. Nyky-yhteiskunnan heterotopioita Foucault kutsuu poikkeavien heterotopioiksi. Niihin sijoitetaan ihmiset, joiden käytös tai asema poikkeaa edellytetyistä normeista. Tällaisia heterotopioita ovat vaikkapa kehitysvammaisten hoitokodit, psykiatriset sairaalat, vankilat, vanhainkodit ja saattohoitokodit. (Foucault 1998, 179–180.) Kiinnostavaa on, miten laitokset, kotien vastakohtat, nimetään kodeiksi huolimatta siitä, että niistä puuttuvat miltei kaikki kotiin liitetyt ominaisuudet.

Arkkitehdeille pitämässään luennossa Foucault viittaa heterotopioihin konkreettisine paikkoina. Esipuheessaan *The Order of Things* -teokseen (joka ilmestyi ranskaksi jo vuonna 1966 eli ko. luentoa aiemmin) hän kirjoittaa heterotopioista kielen tasolla ja tarjoaa mahdollisuuden tulkita ne laajemmin (Foucault 2002, xix; Taira 2006, 220n2). Tätä mahdollisuutta Kevin Hetherington (1998) käyttää hyväkseen ja jatkaa tulkintaa. Hän näkee yhteiskunnan ulkopuolelle ja sen raja-alueille jäävät heterotopiat merkittävänä marginaalissa eläville, koska niissä he voivat tuoda itseään esiin ja tulla kuulluiksi. Ne ovat siis identiteetin rakentamisen kannalta keskeisiä paikkoja. Heterotopiat voivat olla myös symbolisesti ambivalentteja, vaihtoehtoisen sosiaalisen järjestyksen tiloja. Niissä yhteiskunnan vakiintuneet muodot ja järjestykset asetetaan kyseenalaiseksi ja niissä saattaa rinnastua yleensä yhteenkuulumattomia asioita. (Hetherington 1998, 18, 72, 103, 131.)

Tässä artikkelissa tarkastelen kolmea *Lohja*-sarjan heterotopiaksi tulkitsemani tilaa: synnytyssairaalaa, orpokotia ja matkustajakotia. Ne valtavat heterotopian käsitteen eri ulottuvuuksia samalla kun ne peilaavat ja osoittavat *Lohja*-sarjan kuvaamien kotien ja yhteiskunnan ominaisuuksia ja järjestyksiä. Vastaesimerkkinä Foucault'lle tarkastelen myös hautausmaata, joka *Lohja*-sarjan kontekstissa ei näyttäydykään heterotopiana vaan ympäröivän yhteiskunnan järjestyksiä toistavana tilana.

***Lohja*-sarjan heterotopioiden paikantaminen**

Lohja-sarja kuvaa länsi-uusimaalaisen kylän modernisaatioprosessia ja kasvua teollisuusyhdyskunnaksi kahden kriisin, kansalaissodan ja toisen maailmansodan, välisenä aikana. Kausi on pinnalta katsoen rauhan, järjestyksen ja edistyksen aikaa, jota ympäröi kaksi teosten ilmapiiriin heijastuvaa pimeyden ja epäjärjestyksen ajanjaksoa. (Mahlmäki 2005, 55.) Joenpelto ei teossarjassaan ole kiinnostunut sodista eikä katastrofeista vaan niitä seuraavasta pitkästä prosessista. Hän tarkastelee ajanjaksoa, jolloin ihmisen on aloitettava alusta, korjattava, rakennettava ja sopeuduttava kykyjensä mukaan uuteen tilanteeseen.

Lohja-sarja rakentuu Oskari ja Salme Hännisen kauppiaisperheen ympärille. Perheeseen kuuluu kaksi aikuistuvaa ja myöhemmin avioituvaa tytärtä, Inkeri ja Anja. Keskeisiä ovat myös punaleski Tiltta Gröönroosin sekä suurtilallinen Albert Julinin perheet. Heterotopia-näkökulman kannalta kiinnostavimpia hahmoja ovat marginaalista ponnistavat tai siihen ajautuvat, paikkaansa hakevat henkilöahmot. Tällainen on erityisesti Anja Hänninen, joka avioituu Julinin pojan Laurin kanssa, synnyttää kuolleeseen lapsen, eroaa puolisostaan ja pitää yllä suhdetta Tiltan vankileiriltä palanneeseen ja myöhemmin politiikassa etenevään poikaan, Vienoon. Anja valmistuu opettajaksi, erotetaan virastaan, koulutetaan lastenhoitajaksi, mutta päätyy lopulta antamaan yksityisopetusta. Anja on heittelehtivä ja hankala henkilöahmo ja sellaisena erittäin

kiinnostava. Lisäksi hän tekee erilaisia luokkaan, koulutukseen tai sukupuoleen kiinnittyviä rajoja näkyväksi pyrkiessään ylittämään tai rikkomaan niitä.

Toinen tämän artikkelin näkökulmasta keskeinen henkilöahmo on kauppatkustaja Matti Reima, joka avioituu Inkeri Hännisen kanssa ja asettuu aloilleen kylään toimien liikemiehenä ja modernisaation moottorina. Hän myös sortuu kieltoihin tarjoamiin nopeisiin rikastumismahdollisuuksiin ja joutuu vankilaan. Reima tekee kuitenkin paluun kylään ostaessaan konkurssikypsän sahan ja asettuessaan perheineen sahanjohtajan suureen taloon. Reima edustaa paikallaan pysyvässä kylässä modernia aikaa, kehitystä ja teknologiaa, mutta samalla hän osoittaa myös yhteisöllisten arvojen, perinteiden ja kunniallisuuden merkityksen jättäessään ne huomioimatta ja kompastuessaan niihin.

Merkittävä osa *Lohja*-sarjan heterotopioiksi tulkittavista paikoista sijaitsee kylän ulkopuolella ja tekstin aukoissa. Vieno Gröönroos on sijoitettuna punavankileirille ennen tarinan alkua. Kylän ulkopuolella sijaitsee myös vankila, jossa Matti Reima suorittaa rangaistustaan viinan salakuljetuksesta, sekä kylpylä, johon Salme Hänninen pakenee masennustaan ja pettymystään. Nämä tilat jäävät tekstin kuvaaman maailman ulkopuolelle ja siksi ne jäävät myös tässä artikkelissa käsittelemättä. Niiden sijaan keskityn tekstin sisään rakennettuihin heterotopioihin.

Synnytyslaitos

Lohja-sarjan kylässä sijaitseva synnytyslaitos on marginaalitila, jonka sisäinen sosiaalinen järjestys poikkeaa selvästi ulkopuolella vallitsevasta. Se on synnyttämisen kriisivaihetta läpi käyville naisille tarkoitettu ja heille erotettu tila. Sairaalalla on kuitenkin huono maine. Sitä pidetään likaisena; lasten ja äitien epäillään siellä helposti kuolevan.⁴ Synnyttävät naiset kuuluvat Patricia Yaegerin (1990, 69) mukaan abjektin häpeälliselle alueelle, jossa he puhuvat salaisuuksien äänellä, salatun lihan äänellä. Synnyttävä nainen kuvittaa länsimaisen kulttuurin näkemystä groteskista. Vanhan testamentin puhtausäädökset (3. Moos. 11) vaativat synnyttävää naista eristäytymään paitsi synnytyksen ajaksi myös synnytyksen jälkeen, ja samantapaisia eristäytymissäännöksiä on käytännöllisesti katsoen kaikissa kulttuureissa.⁵

Abjektiajattelu ei liity vain primitiivisiin yhteiskuntiin ja uskonnolliseen ajatteluun, vaan se on läsnä myös ultramoderneissa synnytyssairaaloissa. Moderni länsimainen kulttuuri eristää synnyttävät ja lapsivuoteessa olevat naiset – tosin melko lyhyeksi ajaksi, jotta kalliit sairaalapaikat vapautuisivat seuraaville käyttäjille. Uskonnolliset synnytykseen ja sen jälkeiseen aikaan liittyvät eristäytymis- ja puhdistusrituaalit on korvattu lääketieteellisillä toimenpiteillä: suolentyhjennyksellä, alapään karvojen ajelulla, neuvola- ja sairaalahenkilökunnan seurannalla sekä jälkitarkastuksella. Nainen eristetään ensin synnytyssaliin, sitten sairaalan synnytysosastolle ja sen jälkeen vastasyntyneen

vauvan kanssa kotiin.

Lohja-sarjan kylän synnytyslaitokselle menevät vain köyhät ja ne, joilla on synnytyksessään erityisongelmia. Normaalit synnytykset tapahtuvat kotona ja varakkaammat naiset menevät kaupungin synnytysairaalaan. Synnytyslaitoksella ollaan yhteiskunnan ulkopuolella ja siellä ovat voimassa erilaiset hierarkiajärjestykset. Sairaalassa ei yleillä varallisuudella tai menestyksellä, vaan ylpeyden aiheiksi ja voiman lähteiksi nousevatkin kotona odottavat nälkiintyneet lapset, alkoholisoituneet, sairaat tai jopa kuolleet miehet, kansalaissodan menetykset ja kärsimykset sekä hankalat synnytykset. Anja on yhteiskunnassa hyväosainen, mutta huomaa sairaalassa kuuluvansa alempaan luokkaan. Hän kuuntelee naisia, joiden ”puheet henkivät innokasta elämisen halua”, ja tuntee ”olevansa aivan erillään heistä” (VKO, 276). Naiset ylistävät Anjan oppinutta ja kilttiä puolisoa, mutta häntä arveluttaa heidän liiallinen makeilunsa:

Ne taisivatkin halveksia heitä vain. Ne olivat leskeyksineen, orpoineen, köyhyyksineen, karkeine miehineen jotenkin voiton puolella niin että saattoivat sitten kehuakin. (VKO, 275.)

Anja viedään laitokselle, koska hänen kotona alkanut synnytyksensä pitkittyi liikaa ja niin äidin kuin lapsenkin henki ovat vaarassa. Anjan lapsi syntyy kuolleena, mikä lopullisesti erottaa hänet muista synnyttäjistä:

Anjan sänky oli kenenkään pyytämättä siirretty seinän vierustalle. Ehkä oli tarkoitettu hyvää, ehkä niin että hän olisi saanut vähän rauhaa. Mutta hän koki tuon siirtämisen loukkaukseksi. Mikäpä hän olikaan makaamaan kunnollisesti synnyttäneiden joukossa. (VKO, 269.)

Äitiydessä epäonnistuminen on traumaattista ja itsearvostusta särkevää, ja sen nähdään uhkaavan niin naisidentiteetin perustoja kuin ihmisarvoakin. Äitiyttä pidetään edelleen naisen kypsyiden ja normaaliuden mittana – siitä ei saa kieltäytyä eikä siinä saa epäonnistua. (Granfelt 1998, 117.) *Lohja*-sarjan Anja epäonnistuu äitiydessään monin tavoin. Lapsettomuus erottaa Anjan muista naisista ja tekee hänet osattomaksi. Selkeimmin ja kipeimmin Anjan erillisyyden tunne ilmenee juuri synnytysairaalassa. Synnyttäminen voi yhdistää ja vahvistaa naisia, jotka ovat toteuttamassa äitikansalaisuuden ideaalia. Jaettu kokemus luo heille oman piirin, tilan, johon miehet eivät pääse. Se rajaa ulkopuolelleen naisten keskusteluja syrjästä kuuntelevan Anjan:

Ja sitten he rupesivat kertomaan minkälaista kullakin oli ollut kapinan aikana ja sen jälkeen. He olivat huikean voimakkaita naisia, ainakin nyt [synnytyksen jälkeen]. Voima heijastui toisesta toiseen, ei tuntunut olevan mitään mahdollista asiaa. Illansuussa joku mies näyttäytyi, sitä ei olisi uskonut saman eläinlajin edustajaksi. Armeliaasti naiset astuivat niiden lyhyiden vierailujen ajaksi alemmaksi, vaikenivat, valittelivatkin vähän. Röpöttäminen alkoi heti kun miehet olivat menneet. (VKO, 270.)

Nämä naiset ovat monin tavoin marginaalissa. Heidät on siirretty yhteisön ulkopuolelle, laitokseen, ja he ovat ruumiillisesti hyvin heikossa tilassa, vuoteenomina. Omasta positiostaan katsottuna he kuitenkin pursuavat voimaa ja ”mielen rohkeutta” (SSV, 153). *Lohja*-sarjassa marginaalisuus nousee voiman lähteeksi, naiset määrittelevät itsensä sen kautta ja löytävät siitä vahvuutensa (ks. Mahlamäki 2006). Voima ja vahvuus merkitsevät naisille kuitenkin erilaisia asioita kuin yhteiskunnassa yleisesti. Sairaalan heterotopiassa sosiaalinen asema ei merkitse mitään ja miehiinkin voidaan suhtautua alentuvasti, kuten edellisessä sitaatissa. Lisäksi sairaalalle on leimaa-antavaa yleensä naisten ja äitien elämää määrittävän työn poissaolo. Naiset on asetettu sänkyihin ja heitä on kielletty tekemästä mitään. He eivät voi päättää omasta toiminnastaan: edes kahvinjuonti ei ole sallittua, sillä heille tarjotaan yleensä lapsien juomaksi nähtyä hopeateetä. Imetettäviksi tulevat lapset erottavat jyrkimmin Anjan muista naisista:

Ja toiset olivat iloisia tai komentelevaisia tai ainakin hyvin kokeneita. Jokaisella oli ollut raskauden lopulla jokin asia vinossa, eivät he muuten olisi laitokselle tulleetkaan. Kotona olisi edes päässyt jalkeille ja saanut sen kahvisumppinsa. Täällä piti maata vain ja juoda maidolla sekoitettua kuumaa vettä. Ne sanoivat sitä hopeateeksi. Mutta kaiken aikaa nuo naiset juttelivat keskenään synnytyksestään ja miehestään ja edellisistä miehistään, silloinkin kun imettivät noita nyyttejään, joita Anja ei halunnut nähdä ollenkaan. (VKO, 269.)

Anjan kuollut lapsi muodostaa ammottavan aukon hänen elämäänsä, sillä vaikka hän on synnyttänyt, hän on jäänyt lapsettomaksi, ei-äidiksi tässä ei-kodissa, jossa muitten naisten naiseuteen lapset itsestään selvästi kuuluvat. Lääkärit ja sairaanhoitajat jäävät sairaalan kuvauksessa nimettömiksi ja äänettömiksi. Vain kerran lääkäri, ehdottoman asiantuntijavallan omaava henkilö, saa suunvuoron Salme Hännisen tiedustellessa, voisiko hän saada tyttärensä kuolleena syntyneen vauvan nähdäkseen:

Saaks sitä nähdä? – Annetaan hänen nukkua nyt. – Sitä poikaa tarkoitin. Salmen silmät olivat kaikesta elämisestä uupuneet, mutta ne eivät todella väsyisi vielä pitkään aikaan. Ihminen lääkäriässä säpsähti: – Ei ei. Se oli poikittain, piti ottaa kappaleina ulos. Ja antaa sen rouvan nyt nukkua. Kyllä se siitä. Vuoden päästä on parempi onni. Salme painoi päänsä: – Jos enää uskaltaa. (VKO, 257.)

Lääkärit, tuomarit ja kirkkoherrat näyttäytyvät yleensä *Lohja*-sarjassa virkansa takana ja sen suojelemana. Ihminen tulee esiin vain syntymän ja kuoleman groteskilla rajalla. Tämä raja määrittää Anjan henkilöihahmon kehitystä romaanisarjassa.

Heterotopiat, kuten edellisten sitaattien synnytyslaitos, ovat vaihtoehdoisen järjestyksen tiloja. Synnytyssairaalan heterotopia haastaa kodin käsitteen ja määrittelyn osoittamalla niitä eron ja samuuden tiloja, joita kotien ja ei-kotien välille syntyy. Sairaala tarjoaa hoivaa, huolenpitoa ja mahdollisuuden lepoon. Hoitajat ja lääkärit ovat kuitenkin kasvottomia ja nimettömiä viranhaltijoita. Naiset tai äidit ovat niitä, jotka

kodeissa huolehtivat muista, hoivaavat ja tarjoavat ravintoa. Koti ei naisille ole levon vaan arkisen työn paikka. Mutta, toisin kuin sairaalassa, kodeissa naisilla on ainakin tietyissä rajoissa määräysvalta toimiinsa. Vähintään he voivat juoda kahvinsa tai sen korvikkeen silloin kun itse haluavat.

Orpokoti

Irma Sulkunen (1987) kytkee yhteen sukupuolen, kansalaisuuden ja yhteiskunnallisen äitiyden. Hänen esittelemänsä kaksijakoisen kansalaisuuden käsitteen myötä yhteiskunnallisesta äitiydestä eli hoivan kautta määrittyneestä naiseudesta tulee myös *naiskansalaisuuden muoto*. Näkemys järjestäytyneestä, henkisestä tai yhteiskunnallisesta äitiydestä viittaa ajatukseen, jonka mukaan äidillisyyden on jokaisen naisen perusominaisuus, olipa hänellä omia lapsia tai ei. Tässä mielessä lapsettomatkin naiset saattavat olla yhteiskunnan äitejä. (Koivunen 1995, 68.)

Lohja-sarjan Anja pyrkii toteuttamaan yhteiskunnallista äitiyttään ja lapsettomanakin hoivaamaan muita, mutta hän epäonnistuu siinä kerran toisensa jälkeen. Hän menettää yhteiskunnallisen asemansa opettajana ja Laurin puolisona. Hän tahraa niin oman kuin koko yhteisönsä maineen solmiessaan suhteen nuoruudenrakastettuunsa Vienoon. Joutuessaan erotetuksi virastaan ja erottuaan puoliosastaan hän ajautuu harjoittelijaksi orpokotiin, sillä hän haluaa huolehtia omasta osuudestaan naiskansalaisena varmistaessaan ”että kaikilla olisi hyvä olla” ja ”että oikeus tapahtuisi” (KKK, 91).

Lohja-sarjan yhdistetty kunnallis- ja lastenkoti on määriteltävissä Foucault’n tapaan poikkeavien heterotopiaksi, johon sijoitetaan käytökseltään tai asemaltaan poikkeavat ihmiset. Ne, jotka eivät yhteiskunnan näkemyksen mukaan kykene itse huolehtimaan itsestään köyhyyden, vanhuuden, mielen sairauden tai orpouden vuoksi.

Laitoksessa on monenlaisia tiloja omine järjestyksineen, mutta kaiken yllä toimivat yleiset, kaikkia sitovat säännöt, joiden noudattamista laitoksen johtajatar vartioi. Johtajatar on ”vanheneva, nuoruudessaan luutuberkuloosin sairastanut nainen, jolla sairautensa seurauksena oli hieman melto kädenlyönti, mutta joka hengessä oli rivakka ja hätääntymätön” (KKK, 311). Johtajatar saa hoidokkinsa työskentelemään ahkerasti. Laitoksen asukkaat ovat ”vanhoja ja sairaita tai muuten sellaisia jotka eivät pystyneet elättämään itseään tai olivat satunnaisessa ahdingossa” (KKK, 312). He ovat yhteiskunnan marginaaliin joutuneita. Heidät halutaan pois silmistä ja he ovat yhteisölleen vain taloudellinen taakka. Laitoksen johtajatar pidetään parhaana esimerkkinä yhteiskunnalle ja hoidokeilleen siitä, ”että oikein opastettuna, henkisesti valmennettuna, kohtalaisesti ruokittuna, tarmokkuuden valjaissa kantokin kukki” (KKK, 312).

Anja saapuu orpokotiin harjoittelijaksi. Hän ei kuitenkaan ylioppilaana ja kansakoulunopettajana sovi yhteisön odotuksiin, sillä harjoittelijat ovat yleensä vain kansakoulun käyneitä. Anjan harjoittelu aika sujuu hyvin viimeisiin viikkoihin asti, jolloin

hän huolestuu kahden hoidossaan olevan sisaruksen erottamisesta. Hänen erityisen huolenpitonsa kohteena on ”heikkohermoinen, jälkeenjäänyt” (KKK, 315) tyttö, jonka Anja ei usko kestävänsä eroa veljestään. Johtajatar ei kuitenkaan lipsu säännöistään, vaan veljen on lähdettävä poikakotiin tultuaan säädettyyn ikään. Orpokodin säännöt tekevät orpokodista erillisen, omien periaatteidensa mukaan toimivan maailmansa. Anja löytää itsensä taas rikkomasta ja vihaamasta sääntöjä – sääntöjä, jotka kieltävät hellyyden ja läheisyyden. Kielloista huolimatta hän menee yöllä veljeään ikävöivän leivottoman tytön viereen pitämään tätä sylissä ja rauhoittamaan:

Vain se että saattoi mennä ja istua taas yhden yön heikkohermoisen lapsen kanssa oli jonkinlainen helpotus, koska siihen hän kelpasi. Hän istui ja istuisi niin sitkeästi kuin istuisi oman hyljätyn itsensä vieressä. (KKK, 321.)

Läsnäolo ja kiinnipitäminen eivät kuitenkaan riitä. Tyttö ei kestä veljensä menetystä vaan luhistuu kokonaan, taantuu entisestään ja muuttuu aggressiiviseksi. Hänet siirretäänkin mielenvikaisten osastolle. Anja sanoo johtajattarelle tytön kohtalon olevan ”järjettömien sääntöjen sokean tottelemisen seurausta” (KKK, 357). Anja saa tarpeekseen sääntöjen opettelusta ja niiden noudattamisesta, luopuu lastenhoitajan urastaan ja palaa kotikyläänsä. Yhteiskunnallisen äitiyden tarjoamat roolit opettajana tai lastenhoitajana osoittautuvat liian ahtaiksi Anjan mahtua.

Heterotopiat liittyvät vastarintaan ja rajojen ylityksiin, ja sellaisina ne ovat kontrollin ja järjestyksenpidon kohteita. Kuten Foucault pani merkille, vapaus ja järjestys eivät voi olla täysin erotettavissa: ne ovat kietoutuneet toisiinsa (Hetherington 1998, 128, 131). Orpokoti toimii teossarjassa yhteiskunnan sääntöjä peilaavana heterotopiana. Mutta kun yhteiskunnan järjestykset ja säännöt asetetaan voimaan ahtaaseen ja rajoitettuun tilaan, ne tiivistyvät liikaa ja muuttuvat ylläpitävistä pakottaviksi. Orpokoti on tiukkojen ja joustamattomien sääntöjen koti. Se on perheenjäsenet toisistaan erottava koti, jossa hoiva, läsnäolo ja sylissä pito ovat ankarasti kiellettyjä.

Matkustajakoti

Lohja-sarjan kuvaaman kylän sisään mahtuu synnytyssairaalan lisäksi muitakin heterotopioita, muitakin julkisia tiloja, joihin pääsy ei ole kaikille yhtäläinen. Useat julkiset tilat kuuluvat tietyille erikseen rajoitetulle ryhmälle. Koulu, kirkko ja kaupat tarjoavat sisäänkäynnin kaikille halukkaille, mutta työväentalo, kunnantalo ja matkustajakoti rajaavat osallistujansa, joskin tietyksi eri perustein.

Lohja-sarjan kylän matkustajakoti Rauha on yhtäältä yöpymispaikka ulkopaikkakuntalaisille ja toisaalta pistäytymispaikka kyläläisille. Siellä yhteiskunnan järjestys ja lainsäädäntö eivät ole voimassa, sillä kieltolainkin aikana siellä tarjoillaan alkoholia. Se tarjoaa asiakkailleen – nimensä mukaisesti – häiritsemätöntä rauhaa tiettyjen sääntöjen puitteissa. Teossarjan alkuosassa matkustajakoti on Matin ja Inkerin salaisten kohtaa-

misten paikka, myöhemmin siitä tulee Matin liiketoimien hoitamisen näyttämö.

Matti on toiminut aiemmin kauppamatkustajana, joten hänelle matkustajakodissa asuminen ja toimiminen on tuttua: ”Koti oli siellä, missä oli hyvä olla. Eikä maailma ollut ne kaikki liput ja ne laulut.” (VKO, 57.) Kodittomalle kodin tuntu tulee tuttuudesta ja totutuista rutiineista, siitä, että asiat noudattavat ennalta tiedettyä järjestystä. Tutun matkustajakodin tuttu huone on ”moneen kertaan eletty”. Matti ja Inkeri ovat myös tavanneet siellä monta kertaa. Matkustajakodin kuluneiden huonekalujen ja haalistuneiden seinien keskellä Inkeri haaveilee naimisiinmenosta Matin kanssa ja omasta kodista. Hän ajattelee ”loimukoivuisia huonekaluja, topattuja vieterisohvia” ja suunnittelee yksityiskohtaisesti rouvelämänsä. (VKO, 61.) Hän tuo toiveensa turvallisuudesta ja pysyvistä kodista ja perheestä heidän hätäisten ja satunnaisten kohtaamistensa tapahtumapaikkaan.

Myöhemmin, Inkerin saatua kotinsa ja huonekalunsa, matkustajakodista tulee Matille liikeneuvottelujen pitopaikka. Inkeriä siellä ei enää nähdä. Matille paikalleen asettuminen ja kodin perustaminen merkitsevät luopumista tutusta ja vapaasta elämäntavasta, jota matkustajakoti edelleen edustaa. Matti käykin siellä tapaamassa työntekijöitään, asiakkaitaan ja liikekumppaneitaan:

Matti Reima vei tutun, mutta nyt kovin hermostuneen miehen hotelliin rauhoittumaan. Hänelle oli tullut tavaksi viedä asiakkaitaan sinne, kun verstaalla oli sähinää, tuloa ja menoa ja kotona usein sekaista. Sitä paitsi Inkeri kuunteli seinän takana ja oli sitten nyrpeä ja kyselevä jälkeinpäin. Hotelli oli Matille toinen koti niinkuin se oli ollut monina kiertämisen vuosina. Siellä hän oli se entinen itsensä, huoleton hulivilipoika. [- -] Sali oli melkein täynnä, tupakat kärysivät ja teelasit oli jokaisella, lusikat pystyssä. Huone ei ollut kovin suuri, mitä nyt jokin terijokelaishuvilan parempi vieraskamari. Mutta kaksi viereistä huonetta oli myös otettu ravintolakäyttöön. [- -] Tytöt liikkuiivat tarkkoina pöytien välissä ja ovensuupuolella seisoskeli rouva itse komeana taas ja ruusut poskilla kuin ei mitään punakapinassa menneitä veljiä olisi koskaan ollutkaan. Hän piteli kaulassa riippuvaa pitkää ketjua ja katseli kahdesti jokaisen tulijan. (VKO, 238–239.)

Matkustajakoti on pääosin naisilta suljettu tila. Ainoana poikkeuksena ovat tarjoilijat ja matkustajakodin emäntä. Matkustajakotikin määrittyy suhteessa kotiin, sillä se muodostaa kodinomaisen tilan kodin ulkopuolella, julkisen olohuoneen, jossa Matti voi olla oma itsensä, ilman perhettä, henkilökunnan huolehdittavana. Vapaana puolisonsa tarkkailusta hän voi olla samanlainen ”huoleton hulivilipoika” kuin nuorena. Vaimon sijaan tarkkailusta huolehtii ja sisäänpääsyn sallii tai kieltää paikan emäntä. Hän toimii tämän heterotopian avautumisen ja sulkeutumisen järjestelmän takaajana. Emäntä säilyttää iloisen ja huolitellun ulkokuorensa näyttämättä asiakkailleen henkilökohtaisia suruja tai murheitaan. Matkustajakodin puitteet ovat Matille monin tavoin tutut, sillä se sijaitsee samanlaisessa terijokelaishuvilassa kuin Matin ja Inkerin ensimmäinen koti.

Matkustajakodissa harjoitetaan liiketoimien lisäksi myös yhdistystoimintaa ja *Sataa suolaista vettä* -teoksessa siellä järjestetään klubin perustamiskokous paikkakunnalle muuttaneiden ja sivistyneistönä itseään pitävien mieshenkilöiden kesken. Miehet kokevat palkastaan, virastaan ja asemastaan huolimatta olevansa marginaalissa ja ulkopuolisina kylässä, joka suhtautuu muualta muuttaneisiin kuin piikkiin lihassa.

Vaiston ajamina ja surkeuksissaan he olivat päättäneet viimeinkin murtaa kenkkumaisen, nihkeää kylmyyttä henkivän paikkakunnan huhutun, aavistettun sisärenkaan. Ja tietenkin saada vähän hupia siinä sivussa. (SSV, 181.)

He hakevat turvaa ja tukea toisistaan kokoontumalla kylän sisällä mutta sen järjestyksen ulkopuolella sijaitsevaan tilaan. Klubin perustajat ovat Matti Reiman tavoin tuomitut jäämään ulkopuoliseksi. Ryhmässä on mukana pankinjohtajia, lääkäreitä, asemapäällikkö, apteekkari ”ja joku, jonka nimeäkään ei kukaan enää muistanut ja joka nukkui sikeästi poski pöytää vasten” (SSV, 181). Sahanjohtajaksi nousut Matti Reima on myös kutsuttu kokoukseen. Läsnaolijoiden harmiksi hän ei kuitenkaan tilaisuuteen tule, mikä oikeastaan latistaa koko suunnitelman. Taustalla onkin ollut ajatus pyrkiä kylän taloudellisen mahtimiehen läheisyyteen. Kokous ei oikeastaan saa muuta aikaan – alkoholin nauttimisen ja syömisen lisäksi – kuin klubin perustamisesta ilmoittavan kyltin seinään ripustuksen ja tulevaa toimintaa ohjaavien sääntöjen laatimisen. Tapah-tuman julkistaminen ja julistaminen edustavat tärkeintä toimintamuotoa.

Teko merkitsi yhteistä toimintaa, yhdistystä yhdistämään itsensä orvoksi tuntevia ihmisiä. He kaikki olivat viimeisten kahdenkymmenen vuoden aikana muuttaneet paikkakunnalle eivätkä siis voineet tuntea vielä juuri ketään. (SSV, 180–181.)

Korostaakseen omaa – vain tässä tilassa vallitsevaa – erityisasemaansa he lisäävät ja lujittavat sääntöjään ”isänmaallisin voimalausein ja säkein valitusta maasta ja valitusta kansasta” (SSV, 181).

Kokous kuvataan kuitenkin sekavaksi juopuneitten keskinäiseksi nahisteluksi, politiikoinniksi ja paikkakuntalaisten arvosteluksi, ja se päättyy klubin hajottamiseen jo ensimmäisen tapaamisen yhteydessä. Yhteistä veljeyttä löytyy vain sen verran, että syntynyt lasku jaetaan tasan kaikkien kesken – myös sen tuomarin kirjurin, joka on nukkunut koko ajan.

Matkustajakodin kabinetista tuleekin yhteistyön alkamisen paikan sijasta toteutumattomien toiveiden näyttämö, sortuva utopia. Paikkakunnan sisäpiiriikään ei tunnu matkustajakodissa viihtyvän, vain ulkopuoliset ja paikkakunnalle muuttaneet tapaavat siellä toisiaan. Marginaalissa elävät pyrkivät sieltä löytämään paikan ja tilan, jossa tuoda itseään esiin ja tulla kuulluiksi. Matkustajakodin heterotopia saa *Lohja*-sarjassa useita erilaisia merkityksiä: se edustaa kotia tai kodin ihannetta, pakoa kodista sekä haavetta yhteisöllisyydestä.

Ekskursio hautausmaalle

Hautausmaa on Foucault'n (1998, 179–180) mukaan heterotopia. Se on erilleen rajattu pyhä ja pyhitetty tila, jota ympäröivä aita erottaa elävät kuolleista. *Lohja*-sarjan maailmassa hautausmaa ei kuitenkaan näyttäydy heterotopiana; se ei kumoa ympärillään vallitsevaa järjestystä. Se uusintaa ja ylläpitää olemassaolevia järjestyksiä tai ainakin niitä järjestyksiä, joiden yhteiskunnassa toivottaisiin vallitsevan. Vaikka kuolema kohtaa kaikki samantarvoisesti, ei hautausmaalla – kuten ei yhteiskunnassakaan – vallitse täydellinen tasa-arvo, sillä hautapaikat ja -muistomerkit erottavat köyhän rikkaasta, lapsen aikuisesta ja punakaartilaisen valkoisesta.

Oskari Hänninen toimii kirkonisännöitsijänä, ja häneltä kyläläiset hankkivat vainajilleen hautapaikat. Hän siis valvoo vainajien keskinäistä järjestystä. Oskari ei toimi kirkonisännöitsijänä uskonnollisen vakaumuksensa vuoksi – ”hän ei juuri kirkossa käynyt” (VKO, 181) – vaan koska katsoo siten nostavansa omaa arvoaan muiden silmissä: ”Sehän olikin vain jotakin, niin, jokin vaihtoehtona sekin. Ja luottamusvirka, josta pantaisiin maininta lehteen kun hän täyttäisi vuosia tai, niin no, joskus ottaisi kuollakseen.” (VKO, 298.) Hautausmaan merkitys on Oskarin mukaan siinä, että olemassa oleva järjestys – ja erottelu – säilyy niin elävien kuin kuolleidenkin keskuudessa:

Hyvänen aika, hän keksi yhtäkkiä. Tämä maahan oli ihan kahtia. Pappi ja kirkko vielä seisoivat välissä, hänkin, kirkonisännöitsijä. Mutta ei se kirkko mitään yhdistänyt. Kuka siitä niin paljon välittikään muuta kuin että hauta oli hyvä saada jonnekin. Kuinka kauan sitten sekin jotakin merkitsisi. Vaikka tietysti oli siistimpää, että ruumiit olivat yhdessä kohdin eikä riipin raapin pitkin kylää. Sitä varten ne punakaartilaisetkin oli sinne hautausmaalle siirretty. (VKO, 407.)

Hänen puolisonsa Salmen suhde hautausmaahan on läheisempi, sillä hän käy siellä lapsiansa haudoilla. Myös Salmen läheisin ystävä, punaleski Tilta, on joutunut hautaamaan lapsiaan ja hänet itsensä haudataan näiden viereen:

Kappalainen ja lukkari olivat kuin toista lajia, veisasivat kahdestaan läksi-äisvirren ensimmäisen ja viimeisen säkeistön ja sitten Tilta lähti viimeinkin huolettomana, kovajänteisten uskonveljiensä kantamana sisälle portista ja siitä aidanviertä pitkin hautausmaan uuteen osaan tyttärensä ja kauan sitten kuolleitten pienten lastensa viereen nukkumaan. (VKO, 408–409.)

Hautausmaan vanha, kirkkoa lähempänä oleva ja siksi arvokkaampana pidetty osa on *Lohja*-sarjankin kylässä varattu varakkaammille ja arvostetummille kyläläisille. Kyläyhteisön arvojärjestys säilyy myös hautausmaalla, mutta niin säilyy myös ihmisten välinen yhteisyys ja läheisyys. Tilta haudataan ammoin kuolleiden lastensa viereen ja Salmen elämän toinen läheinen nainen, hänen piikansa Mari, odottaa ja toivoo pääsevänsä samaan hautaan emäntänsä kanssa. Salmen näkökulmasta tämä toive tuntuu ikään kuin

”kiitokselta tai ihanko todelliselta rakkaudelta”. Näin vilpitön ystävydenosoitus saa aikaan ajatuksen siitä, ”ettei se kenties niin kauheaa ollutkaan, ei eläminen eikä kuoleminen, ei kaikkine melkein ylipääsemättömän kaltaisine vaiheineenkaan. Ei sellaiselle, jolla oli joku, jonka kanssa kuului yhteen, ihan haudan poveen saakka, siihen viimeiseen poveen, jonka ei tarvinnut ollenkaan olla kylmä ja hirmuinen”. Ja kun Mari poh-tii, mahtuuko hän emäntänsä kanssa samaan hautaan, Salme vastaa hänelle: ”Kyl sää mahrut, kukas sit josses sää.” (SSV, 386; Mahlamäki 2006.)

Elävien yhteisöstä tutut piirteet – sosiaaliset hierarkiat ja siteet sekä yhteisyyden tarve ja yksinäisyyden pelko – näyttävät jatkuvan samanlaisina myös hautausmaalla.

Heterotopiat ja koti

Keskeistä esittelemissäni heterotopioissa on suhde kodin ideaan. Kodin käsitteessä kie-toutuvat toisiinsa paikan ja tilan, kuulumisen ja kiinnittymisen sekä ajan ja muista-misen ulottuvuudet (Granfelt 1998, 103). Heterotopioihin sen sijaan ei kuuluta eikä kiinnitytä. Ne ovat paikkoja, joissa käydään tai joihin joudutaan, mutta niihin ei haluta jäädä pysyvästi. Kun kotia tarkastellaan suhteena, sen keskeisenä osana on juuri koke-mus kuulumisesta: ihminen kuuluu paikkaan ja paikka ihmiselle. Koti on suhde, joka muodostuu ihmisen ja hänelle rakkaan toiminnan sekä sitä ympäröivän tilan välille. (Mahlamäki 2005, 119.)

Kodin aikaulottuvuudet ovat toisaalta syklisiä ja toisaalta tulevaisuuteen varautuvia. Koti vastaa vuosittaisiin rytmeihin: kylmiin talviin ruokavarastoin ja tuplaikkunoin, kesähelteisiin vilpoisilla kuisteilla tai kesäverhoilla. Toisin sanoen koteihin liittyy suun-nitelmällisuus ja varautuminen tuleviin tarpeisiin – myös odottamattomiin. (Douglas 1991; Mahlamäki 2005, 118–119.) Heterotopioiden aikakäsitykseen kuuluu irtau-tuminen ja irrottautuminen tavallisen elämän ajasta ja aikakäsityksestä. *Lohja*-sarjan heterotopiat ovat irrallaan elämän syklisyydestä ja niiden rytmi määrittäyty säännön-mukaiseksi, päivästä toiseen samanlaisena toistuvaksi, ihmisen yksilöllisistä tarpeista riippumattomaksi rutiiniksi: lääkärin kierrot, vierailuajat, lounasajat, sulkemisajat, nukkumaanmenoajat.

Heterotopiat täyttävät kodille kuuluvia funktioita – mutta vain osittain. Synnytys-sairaala, matkustajakoti ja orpokoti tarjoavat ruokaa, yösijan, hoivaa tai suojaa. Kodissa on yhtäaikaaisesti tarjolla niitä kaikkia. Oleellista on se, että heterotopioista puuttuvat läsnäolon, huolenpidon, kuulumisen, kiinnittymisen ja rakkauden elementit. Niissä palkattu henkilökunta huolehtii tehtävistään tiettyjen sääntöjen ja määräysten mukai- sesti tai maksua vastaan. Ne määrittäyty leimallisesti ei-kodeiksi, ne ovat vailla kodin- kaltaisuutta, kodin tuntua ja lämpöä. Vaikka *Lohja*-sarjan kodit eivät ole aina onnen ja rakkauden tyysijojä, ne tunnistaa kodeiksi juuri niistä ulottuvuuksista, jotka hetero- topioista puuttuvat.

Viitteet

- 1 Ks. esim. Kurikka 1995; Knuuttila, Laaksonen, Piela (toim.) 2006.
- 2 Luento julkaistiin vuonna 1984. Tässä käyttämässäni lähteessä luennon nimenä on ”Different spaces”. Se on julkaistu myös nimellä ”Of other spaces” julkaisussa *Diacritics. A Review of Contemporary Criticism* 1986, 16(1), 22–27.
- 3 Heterotopia-käsitteen idea tulee alun perin anatomian tutkimuksesta, jossa sillä on erityinen lääketieteellinen käyttö. Sitä käytetään viittaamaan ylimääräisiin, puuttuviin tai poissa paikaltaan oleviin elimiin tai ruumiinosiin.
- 4 Synnytyssairaaloitten ja kotisynnytysten suhteen kehityksestä ks. Helsti 2000.
- 5 Ks. esim. Anttonen 1996; Douglas 2000; Durkheim 1980; Helsti 2000; Keinänen 2003.

Lähteet

Kaunokirjallisuus

- JOENPELTO, EEVA 1974: *Vetää kaikista ovista*. (= VKO) Helsinki: WSOY.
 JOENPELTO, EEVA 1976: *Kuin kekäle kädessä*. (= KKK) Helsinki: WSOY.
 JOENPELTO, EEVA 1978: *Sataa suolaista vettä*. (= SSV) Helsinki: WSOY.
 JOENPELTO, EEVA 1980: *Eteisiin ja kynnyksille*. (= EJK) Helsinki: WSOY.

Tutkimuskirjallisuus

- ANTTONEN, VEIKKO 1996: *Ihmisen ja maan rajat. 'Pyhä' kulttuurisena kategoriana*. Suomalaisen kirjallisuuden seuran toimituksia 646. Helsinki: SKS.
- BAHTIN, MIHAIL 1981: Forms of Time and of the Chronotope in the Novel. *The Dialogic Imagination: Four Essays by M.M. Bakhtin*. Ed. by Michael Holquist. Austin: University of Texas Press, 84–258.
- DOUGLAS, MARY 1991: The Idea of Home: A Kind of Space. *Social Research* 58:1, 287–308.
- DOUGLAS, MARY 2000/1966: *Puhtaus ja vaara. Rituaalisen rajanvedon analyysi*. Alkuteos: *Purity and Danger. An analysis of the concepts of pollution and taboo*. Suom. Virpi Blom ja Kaarina Hazard. Tampere: Vastapaino.
- DURKHEIM, ÉMILE 1980/1912: *Uskontoelämän alkeismuodot. Australialainen toteemijärjestelmä*. Alkuteos: *Les formes élémentaires de la vie religieuse*. Suom. Seppo Randell. Helsinki: Tammi.
- FOUCAULT, MICHEL 1998/1994: *Aesthetics, method, and epistemology*. Essential works of Foucault 1954–1984. Volume 2. Ed. by James D. Faubion. London: Penguin Books.
- FOUCAULT, MICHEL 2002/1966: *The order of Things. An archaeology of the human sciences. (Les mots et les choses)*. London: Routledge.

- GRANFELT, RIITTA 1998: *Kertomuksia naisten kodittomuudesta*. Suomalaisen kirjallisuuden seuran toimituksia 702. Helsinki: SKS.
- HELSTI, HILKKA 2000: *Kotisyntyisten aikaan. Etnologinen tutkimus äitiyden ja äitiysvalituksen konflikteista*. Suomalaisen kirjallisuuden seuran toimituksia 785. Helsinki: SKS.
- HETHERINGTON, KEVIN 1998: *Expressions of Identity. Space, Performance, Politics*. London: Sage.
- HUHTALA, LIISI 1983: Kaunokirjallisuus uusmaalaisen maaseudun muutoksen kuvaajana. *Uusmaalainen kirjallisuus – Nyländsk litteratur*. Helsinki: Kirjailijakeskus-Författarcentrum, 25–39.
- HUOVILA, ERJA 1983: *Kalkki- ja sellukylä. 1920-luvun teollisuustaaajama Eeva Joenpellon Lohja-sarjassa*. Kotimaisen kirjallisuuden pro gradu -tutkielma. Turku: Turun yliopisto.
- KEINÄNEN, MARJA-LIISA 2003: *Creating bodies. Childbirth practices in pre-modern Karelia*. Stockholm: Stockholm University.
- KOIVUNEN, ANU 1995: *Isänmaan moninaiset äidinkasvot. Sotavuosien suomalainen naisten elokuva sukupuoliteknologiana*. Turku: Suomen elokuvatutkimuksen seura.
- KNUUTTILA, SEPPO, LAAKSONEN, PEKKA & PIELA, ULLA (TOIM.) 2006: *Paikka. Eletty, kuviteltu, kerrottu*. Kalevalaseuran vuosikirja 85. Helsinki: SKS.
- KURIKKA, KAISA 1995: ”Sitä kuusta kuuleminen...” Kodin ikävä Irmari Rantamalan teoksessa *Harhama. Identiteettiongelmia suomalaisessa kirjallisuudessa*. Toim. Kaisa Kurikka. Turku: Turun yliopiston taiteiden tutkimuksen laitos, 35–53.
- MAHLAMÄKI, TIINA 2005: *Naisia kansalaisuuden kynnyksellä. Eeva Joenpellon Lohja-sarjan tulkinta*. Suomalaisen kirjallisuuden seuran toimituksia 2030. Helsinki: SKS.
- MAHLAMÄKI, TIINA 2006: Naisia kansalaisuuden kynnyksellä. *Lectio praecursoria. Elore* 1/2006. [http://cc.joensuu.fi/~loristi/1_06/mah_b_1_06.pdf]
- SULKUNEN, IRMA 1987: Naisten järjestäytyminen ja kaksijakoinen kansalaisuus. *Kansa liikkeessä*. Toim. Risto Alapuro et al. Helsinki: Kirjayhtymä, 157–175.
- TAIRA, TEEMU 2006: *Työkulttuurin arvomuutos työttömien kerronnassa*. Suomalaisen kirjallisuuden seuran toimituksia 1097. Helsinki: SKS.
- VAINIONPÄÄ, MARJA-LIISA 1977: *Esseitä II*. Tampere: Tampereen yliopisto, yleinen kirjallisuustiede.
- VILKKO, ANNI 1998: Kodiksi kutsuttu paikka. Tapausanalyysi naisen ja miehen omaelämäkertoista. *Liikkuvat erot. Sukupuoli elämäkertatutkimuksessa*. Toim. Matti Hyvärinen, Eeva Peltonen & Anni Vilkkö. Tampere: Vastapaino, 27–72.
- YAEGER, PATRICIA 1990: ”The Language of Blood”: Toward a Maternal Sublime. *Sublim Ylevä Sublime*. Toim. Erkki Vainikkala. Jyväskylä: Jyväskylän yliopiston nykykulttuurin tutkimusyksikkö, 68–85.

Jouni Huhtanen

Formalismin ongelmat kirjallisuushistorian kannalta: Pavel Medvedevin venäläisen formalismin kritiikki

Venäjän vuoden 1917 vallankumouksen myötä maan tiede- ja kulttuurielämässä alkoi vaikuttaa pyrkimyksiä, jotka olivat omalla tavallaan kumouksellisia. 1920-luvun alussa kirjallisuudentutkimuksen uudeksi suuntaukseksi noussut formalismi vaati kirjallisuudentutkimukselta uudenlaista tieteellisyyttä ja tarkkuutta. Täsmälliseksi kehittyneen teoreettisen tutkimusotteensa myötä formalismi pyrki osoittamaan käytännössä sen, kuinka kirjallisuutta tuli laatia. Näin sen keskeisin ideologinen eetos painottui kaunokirjallisten teosten muotoseikkoihin, ei niinkään kaunokirjallisten lajityyppien historialliseen kehitykseen.

Tämän katsauksen pyrkimyksenä on pohtia formalismin historianmetodologisia ongelmia erityisesti Pavel Medvedevin (1891–1938) esittämän kritiikin valossa. Esityksessä selvitetään sitä, oliko formalismi täysin ”historiaton” sanataideteosten esteettisiin muotoseikkoihin paneutunut metodi, jollaisena sitä yleisesti on pidetty, vai saattoiko siihen sisältyä jonkinlainen käsitys kirjallisuuden lajiteoriasta ja sen myötä rakentuvasta kirjallisuushistorian eetoksesta. Kyseisen metodologisen ongelman yhteydessä on syytä pohtia myös sitä, mitkä ovat olleet formalismin jälkivaikutukset ja mitä annettavaa oppisuunnalla on ollut myöhemmälle kirjallisuushistorialliselle tutkimukselle. Aiheen nykyproblematiikkaan paneudutaan tarkemmin katsauksen lopussa. Lähtökohtana on viimeaikaisessa keskustelussa esitetty kahtiajako, jonka toisen puolen muodostaa humanistisesti, toisen yhteiskuntatieteellisesti painottunut kirjallisuudentutkimus. Pavel Medvedevin paikoin poleeminen vuonna 1928 ilmestynyt teos *Formaali metodi kirjallisuustieteessä. Kriittinen johdatus sosiologiseen poetiikkaan* tarjoaa hedelmällisen lähtökohdan formalismin ja sosiologisen poetiikan välisen suhteen tarkasteluun. Medvedev näki sosiologisen poetiikan muodostavan vastavoiman formalismille, joka hänen mukaansa pyrki kannattamaan ”loppuun saakka taiteellisen rakenteen ei-sosiaalista luonetta” (Medvedev 2007, 88).

Formalismin päälinjoja

Neuvosto-Venäjän kansallisessa kirjallisuudentutkimuksessa 1910–1930-luvuilla vaikuttaneen formalismin lähtökohtana oli rakentaa kielitieteisiin nojaava uudenlainen kirjallisuudentutkimuksen haara. Boris Eichenbaum (1886–1959), Roman Jakobson (1896–1982), Juri Tynjanov (1894–1943), Viktor Šklovski (1893–1984), Boris Tomaševski (1890–1957), Sergei Bernstein (1892–1970) ja muut formalistit halusivat tutkia ensisijaisesti kielen rakenteita teosten laajemman lajihistoriallisen tarkastelun

ja Jurij Striedter (1989). Strukturalismin lisäksi formalismilla on nähty olevan vaikutusta semiotiikkaan ja yhdysvaltalaiseen uuskritiikkiin. Tätä suhdetta ovat selvittelleet tutkimuksissaan muun muassa Jonaid-Sharif Lutfurahman (1989) ja Ewa Thompson (1971). Selvästi tutkituin yksittäinen formalisti on ollut Juri Tynjanov, jonka käsityksiä formalismin menetelmäopista ovat esitelleet väitöskirjoissaan muun muassa Barbara Korpan Bundy (1970) ja Michael Richard Sosa (1987). Suomeksi formalismiin on voinut perehtyä lähinnä kahden äskettäin julkaistun teoksen kautta: nämä ovat Pekka Pesosen ja Timo Sunin vuonna 2001 toimittama artikkelisarja *Venäläinen formalismi. Antologia* ja Pavel Medvedevin vuonna 2007 suomennettu *Formaali metodi kirjallisuustieteessä. Kriittinen johdatus sosiologiseen poetiikkaan*. Ensimmäinen sisältää formalismin klassikkoartikkeleita, joista tärkeimpinä mainittakoon Viktor Šklovskin ”Taiteesta keinona”, Boris Eichenbaumin ”Formalismin teoria” sekä Juri Tynjanovin ”Kirjallinen tosio” ja ”Miten Gogolin Päällystakki on tehty”. Jälkimmäinen on kriittinen selonteko formalismin metodisista ongelmista ja mahdollisuuksista.

Taideteos suljettuna järjestelmänä

Medvedevin mukaan formalistit korostivat itsepintaisesti tutkivansa taideteosta objektiivisena tosiasiana, joka oli riippumaton taiteilijan ja vastaanottajan tietoisuudesta (Medvedev 2007, 249). Formalistisen tutkimuksen kohteeksi nousivat ennen kaikkea runokieli ja sen poeettisesti käytetyt yksittäiset merkit ja äänneet (Sun 2001, 14). Irrottaessaan teoksen tietoisuudesta formalistit tulivat irrottaneeksi sen samalla myös ideologisen ympäristön kokonaisuudesta, sosiaalisesta kanssakäymisestä sekä kaikenlaisista yhteiskunnallis-poliittisista vuorovaikutusketjuista (Medvedev 2007, 250). Tällaisen estetiikkakäsityksen mukaan sanataideteokset näyttivät leijuvan ikään kuin tyhjiössä, vailla minkäänlaista kosketuspintaa olemassaolevaan yhteiskunnalliseen todellisuuteen, historiaan ja arvomaailmaan. Formalistien kirjallisuuskäsitys ei ollut kuitenkaan aivan näin yksioikoinen: vaikka he kritisoivat ”psykologista estetiikkaa” ja halusivat pitää taideteoksen erillään yksilöideologisista painotuksista, täysin vailla käsitystä kirjallisuuden historiallisuudesta he eivät kuitenkaan tulleet toimeen. Medvedevin (2007, 249) näkemyksen mukaan kirjallisuushistoria merkitsi formalisteille ennen kaikkea tyylien, lajien, suuntausten ja koulukuntien historiaa.

Kirjallisuushistorian kannalta ongelmallisimpana formalistien opeissa Medvedev näki sen, että formalistit pyrkivät asettamaan sanataideteoksen yksilöllisen tajunnan ulkopuolelle, jolloin siihen ei voinut sisältyä juuri minkäänlaisia subjektiivisia tunteuksia tai tarkoituseriä. Näin he tulivat rakentaneeksi voimakkaan vastakkainasettelun kaunokirjallisuuden ja yhteiskunnallisten ideologioiden – eettisten, taloudellisten, poliittisten ja uskonnollisten – välille. (Medvedev 2007, 250.) Vaikka kirjallisuuden ja taiteen historia oli Tynjanovin ja Jakobsonin (1977, 49) mukaan tiettyssä mielessä

2007, 151–152.) Neuvostoliittolaisen kirjallisuushistorioitsijan ja akateemikon Pavel Nikitš Sakulinin (1868–1930) tutkimustuloksiin viitaten Medvedev katsoi formalistien kuitenkin olleen oikeassa esittäessään, että teoreettisen poetiikan välineet ja peruskäsitteet – eli ”poeettisen muodon elementit” kuten sana, ääni, kuva, rytmi ja kompositio – olivat välttämättömiä kaikessa kirjallisuustieteellisessä ja kirjallisuushistoriallisessa tutkimuksessa. Sakulinista poiketen Medvedev piti niitä kuitenkin vasta tutkimuksen lähtökohtana, joiden perustalle laajempi sosiologisen poetiikan tutkimus saattoi rakentua. (Mt., 81–82.) Medvedevin käsityksen mukaan kirjallisten muotojen kehityksen ”lait” voitiin löytää ainoastaan laajan kirjallisuushistoriallisen ja sosiologiseen poetiikkaan perustuvan tarkastelun tuloksena, ja tässä työssä formaali metodi toimi hyvänä apukeinona.

Formaali teoria ja kirjallisuuden historiallinen kehitys

Medvedevin mukaan formalistit käsittivät kirjallisuushistorian edellä kuvatun kaltaiseksi suljetuksi järjestelmäksi, jossa tulivat sulkeistetuiksi kaikki muut yhteiskunnalliset ja ideologiset järjestelmät. Kirjallisuus oli heille riippumaton yhteiskunnan poliittisesta, uskonnollisesta ja taloudellisesta kehityksestä. (Medvedev 2007, 269; ks. myös Bundy 1970, 89–90.) Formalismin mukaan keskeytymätön ja itsessään välttämätön kirjallisuushistoriallinen kehitys eteni teoksesta toiseen, koulukunnasta toiseen ja yhdestä konstruktivisesta ”dominantista” (*dominanta*)⁴ eli taideteoksen yhtenäisyyttä koossapitävästä tekijästä toiseen sivuuttaen kaikki kirjallisuuden ulkopuoliset instanssit ja tuotantovoimat. Kirjallinen jatkumo siirtyi kehitysvaiheesta toiseen ”rautaisen sisäisen pakon” sanelemana, riippumatta maailman taloudellisista, sosiaalisista ja yleisideologisista muutoksista ja mullistuksista. (Medvedev 2007, 269.) Tynjanovin mukaan klassista (biografista) kirjallisuushistoriaa oli vaivannut sen kehityksen alusta saakka yksilökeskeisyyteen perustunut psykologisointi, joka pyrki aiheettomasti korvaamaan kirjallisen erityisproblematiikan asettamalla sen tilalle kysymyksen tekijän psykologisista ominaisuuksista. Näin se tuli tarkastelleeksi kirjallisten ilmiöiden kehityksen asemasta vain niiden syntyprosessia. (Tynjanov 2001a, 266.)

Venäläiseen formalismiin sisältyi kunnianhimoinen pyrkimys vapauttaa kirjallisuustiede kaikista filosofisista ja metafysisistä aineksista.⁵ Oppisuunta pyrki jo varsin varhaisessa vaiheessa ideologisesti värittyneiden teorioiden kaatamiseen ja kirjallisen rakenteen tutkimiseen ”sellaisenaan”. Näin myös kysymys sanataideteoksen tekijyydestä muodostui formalisteille ajan myötä täysin toisarvoiseksi seikaksi. Tässä suhteessa formalismi ikään kuin jatkoi sitä historiallista perintöä, jonka Immanuel Kant (1724–1804) oli aloittanut korostamalla taideteoksen omalakisuuutta ja yhteisöllistä riippumattomuutta teoksessaan *Kritik der Urteilskraft* (1790). Kantin filosofiaa ja erityisesti uskantilaisuutta Medvedev kommentoi teoksessaan toteamalla, ettei se ollut kyennyt

usein nuorempien koulukuntien ominaisuuksia ja lisäksi entiseltä valtiaalta omaksuttuja toissijaisia tyylipiirteitä. (Medvedev 2007, 271–272; ks. myös Tynjanov 2001b, 250–251.) Medvedevin käsityksen ongelmana voidaan pitää sitä, että hän pyrki hahmottamaan kirjallisuuden ainoastaan laajana kokonaisrakenteena, jossa kaikkien osatekijöiden oli liityttävä jollain tavalla toisiinsa. Tästä syystä hän ei nähnyt metodisesti mielekkäänä formalistien pyrkimystä keskittyä tiettyihin yksittäisiin lajeihin ja niissä tapahtuneisiin sisäisiin vuorovaikutussuhteisiin.

Formalistien mukaan kirjallisuushistorian kehityksessä oli kysymys edellä kuvatun kaltaisesta kahden tai joskus useamman kirjallisen suuntauksen välisestä vuorottelusta valtaapakan suhteen, eräänlaisesta *perpetuum mobilesta*, jonka formalistit pyrkivät säilyttämään mahdollisimman puhtaassa muodossa sallien erittäin vastahakoisesti uusien taiteellisten sommitelmien ja käytäntöjen ilmaantumisen kirjallisuuden kentälle. Kilpailutilanteessa ei aina ollut kysymys kirjallisuuden uuden lajitulokkaan pyrkimyksestä syrjäyttää vanha ”paradigma”. Useimmiten nuorempaa linjaa ei ollut syytä pitää mitenkään ehdottoman uutena suuntauksena, vaan pikemminkin senhetkisen kanonisoidun linjan edeltäjänä eli edeltävän aikakauden vanhempana linjana. Medvedevin mukaan formalistien malli ei edellyttänyt uusien muotojen keksimistä, vaan ainoastaan sitä, että oli olemassa kaksi keskenään vastakkaista traditiota. Hänen käyttämässään esimerkissä vastakkain ovat deržavinilainen ja puškinilainen perinne ja näiden välillä vallitseva teorian vaatima kontrasti. Ajan myötä näiden kahden kirjallisen lajin kamppailu johti tilanteeseen, jossa deržavinilainen traditio vaihtui puškinilaiseksi ja ensin mainitusta tuli nuorempi linja. Tietyn ajan kuluttua osat vaihtuivat taas siten, että puškinilainen traditio muuttui deržavinilaiseksi ja puškinilainen perinne joutui vuorostaan ”nuoremman linjan asemaan”. Medvedevin väitteen mukaan tämä prosessi saattoi jatkua loputtomiin eikä mitään uusia muotoja tarvittu. (Medvedev 2007, 274–275.) Medvedevin kritiikkiä voi pitää siinä suhteessa perusteettomana, ettei hän antanut formalistien teoriaan sisältyvälle uusien lajien ilmaantumisen mahdollisuudelle riittävän näkyvää asemaa: vaikka formalistien malli ei ensisijaisesti vaatinut uusien lajien ilmaantumista, he katsoivat, että kirjallisuudessa tapahtui sellaista historiallista kehitystä, joka mahdollisti uusien lajien esiin murtautumisen. Esimerkkinä 1920-luvun uudesta kirjallisesta suuntauksesta voi mainita futurismin, jonka kanonisaatioon formalistit osaltaan vaikuttivat.

Formalismi ja marxilainen historiäkäsitys

Neuvostoliiton 1920-luvun lopun sosiaaliset olot nostivat marxilaisen estetiikan formalismin edelle kansallisessa kulttuurintutkimuksessa. Medvedevin poleemisen kannan mukaan formalistien käsitys kirjallisuushistoriasta, joka perustui lajien, tyylien ja periodien keskinäiseen riippumattomuuteen, ei palvelut marxilaista kirjallisuus- ja historiäkäsitystä. Yhteiskunnan taloudellisista funktioista ja sosiaalisen elämän yhtenäis-

objekti”. Tästä syystä taideteoksessa ei ollut keskeistä sen aikaansaamat yksilölliset subjektiivis-psykkiset olotilat sellaisenaan, vaan pikemminkin taideteoksen synnyttämät sosiaaliset suhteet ja usean ihmisen välinen vuorovaikutus. Medvedeville oli ideologisessa mielessä täysin yhdentekevää kaikki se, mikä toteutui yksilön tietoisuudessa. Ideologisen tuotteen vastaanottamiseen osallistuminen edellytti aina erityisiä sosiaalisia suhteita ja ihmisten välistä kommunikaatiota. (Medvedev 2007, 48.) Hän piti yksittäistä kirjallista teosta epäitsenäisenä artefaktina, joka oli erottamaton osa kirjallista ympäristöä, ja katsoi, että mikäli kirjallisuutta tarkasteltiin elävässä vuorovaikutuksessa muiden yhteiskunnallisten, taloudellisten ja poliittisten ilmiöiden kanssa, kirjallisuuden erityislaatuisuus ei suinkaan kadonnut, vaan se voitiin päinvastoin lopullisesti löytää ja määritellä tarkemmin tässä vuorovaikutusprosessissa (mt., 72–74). Medvedev ei kuitenkaan tullut ajatelleeksi, että asettamalla teoksen (liian) laajoihin historiallisiin yhteyksiin hän samalla jätti huomiotta teoksen yksilöllisen rakenteen ja sisällön.

Medvedevin käsityksen mukaan suuri osa formalistien kirjallisuusteorian päätöksestä oli peräisin futurismin äärimmäisestä modernismista ja sen radikaalista menneisyyden kieltämisestä (Medvedev 2007, 286–287). Formalistit varoivat teorioissaan antamasta ”kirjallisuudelle” (*pisateljstvo*) lukkoon lyötyä historiallista määritelmää. Pikemminkin he halusivat painottaa kirjallisuuden luonnetta liikkuvana järjestelmänä, jonka käsitteistön ja kohteen jokainen aikakausi määritteli omista lähtökohdistaan käsin uudelleen. Tynjanovin mukaan kirjalliset epookit rakentuivat ”kirjallisista toisista” (*literaturnyj fakt*) eli kirjallisuuteen tietynä ajankohtana sisältyvistä ilmiöistä, kirjailijoista ja teoksista, mistä syystä eri aikakausilla ei voinut olla havaittavaa suhdetta keskenään. Sanottu pätee myös ”lajin” (*žanry*) käsitteeseen. Formalisteille lajin kaikki ilmenemismuodot kattavan staattisen määritelmän antaminen oli mahdotonta, sillä he katsoivat lajin ”siirtyvän paikasta toiseen” ja evoluution hahmottuvan rikkonaisena, ei suorana kirjallisuushistoriallisena linjana. (Tynjanov 2001b, 235–236.)

Medvedev pyrki osoittamaan, että formalistien kriittiset ja jopa kielteiset käsitykset kirjallisuuden historiallisesta kehityksestä olisivat lopulta riistäneet heiltä mahdollisuuden lähestyä kirjallista menneisyyttä sellaisenaan. Historia merkitsi formalisteille ainoastaan suunnatonta materiaalivarastoa heidän teoreettisten lausuntojensa havainnollistamisen tueksi. Historiaa tarkastellessaan formalistien todellisena tavoitteena oli poimia siitä sopivaa todistus- ja havaintomateriaalia poetiikan teoriaa varten, ei niinkään kyseenalaistaa poetiikan malleja historiallisten faktojen ja esimerkkien avulla. Formalistien mukaan teorian ei tarvinnut heijastella historiallista todellisuutta, vaan pikemminkin kysymys oli siitä, että ainoastaan teorian avulla he saattoivat nostaa historiasta esiin jonkin tietyn ”materiaalin”. Tällöin kaikkia kirjallisia tosioita ei ollut syytä nähdä samalla kertaa eikä aina myöskään ollut syytä samojen yhteyksien ja yksityiskohtien paljastamiseen. Toisaalta ilman teoriaa ei voinut olla historiallista systeemiä,

lasta” kohti laajempaa kulttuurintutkimuksellista tarkastelutapaa. Saavuttaakseen monipuolisia tutkimustuloksia kirjallisuustiede ei voi heidän mukaansa pitäytyä nykyisissä tekstintutkimuksen välineissä, vaan sen on täydennettävä menetelmiään historian, sosiologian, etnologian ja kulttuuriantropologian piirissä kehitetyillä menetelmillä. (Sevänen & Turunen 1994.) Kirjallisuutta yhteiskunnasta riippumattomana artefaktina korostavan humanistisen näkökulman etuna voi pitää sitä, että kirjallisuus saa mallissa itsenäisen aseman ja tarkasti identifioidun erityisluonteen. Kirjallisuustiedettä yhteiskuntatieteenä lähestyvän ajattelutavan etuna on puolestaan kyky kilpailijaansa laajempaan historialliseen kontekstualisointiin ja lajiteoreettisten kokonaisuuksien hahmottamiseen. Metodologisesti suurimpia haasteita kirjallisuustieteelle on ollut pyrkimys näiden kahden näkökulman yhdistämiseen.

Toisaalta formalismin ja sosiologisen poetiikan välinen metodologinen oppikiista liittyy kysymykseen marxilaisen estetiikan nykytilasta. Marxilaisen kirjallisuushistorian ongelmia tarkastelleen Kari Sallamaan mukaan marxilaisuuden metodisena perusongelmana on ollut sen liiallinen pitäytyminen ”sosialistisen realismin” ohjelmassa. Erityisesti sosialistisissa maissa se oli 1980- ja vielä 1990-luvullakin ainoa hyväksytty näkökulma, jonka puitteissa kirjallisuushistoriallisia esityksiä saattoi laatia. Tällöin kaanonin keskiöön pyrittiin nostamaan vain sellaisia teoksia, joiden katsottiin lisäävän työväenluokan ”tietoisuutta” yhteiskunnan rakenteista ja epäkohdista kirjallisuuden esteettisten piirteiden tarkastelun jäädessä vähemmälle huomiolle. (Sallamaa 1989, 131–132.) Vaikka tietyn alueen kansalliskirjallisuuden historialliset ominaispiirteet kirkastuisivat marxismin tarkoittamalla tavalla vasta vertailtaessa niitä laajempaan kansainvälisen kirjallisuushistorian kontekstiin, voidaan marxilaisuuden ongelmana nähdä se formalisminkin painottama seikka, että mitä laajempiin geneettisiin ja historiallisiin yhteyksiin tietty teos sijoitetaan, sen enemmän se menettää identiteettiään ja rakenteellista eheyttään (ks. Sallamaa 1989, 134–135 ja Sławiński 1976, 133–134). Tämä ongelma on nähtävissä ennen kaikkea klassisen deskriptiivisen kirjallisuushistorian esityksissä, ei niinkään nykyisissä metodeiltaan ja tutkimuskohteiltaan eriytyneemmissä kirjallisuushistorioissa.

Yhden ratkaisun tässä esitettyyn metodologiseen kiistaan on tarjonnut australialaisen Murdochin yliopiston tutkija John Frow, joka on pyrkinyt yhdistämään kirjallisuuden semioottisen tarkastelutavan ja marxilaisuudelle ominaisen sosiologisen tutkimusotteen toisiinsa. Frow'n mukaan perinteinen marxilainen tutkimus ei ole onnistunut kuvaamaan täsmällisesti kirjallisuuteen liittyvän merkkijärjestelmän systeemisiä ehtoja tai tekstuaalista historiallisuutta, koska se on ollut sitoutunut ontologiseen perustapäällysrakenne -malliin ja ei-tekstuaalisen historian konseptioon, jota tekstit vain edustavat. Hahmottelemalla kirjallisuushistorian formalistien tapaan kielen automatisoitumisen ja sen innovatiivisen murtamisen vuorotteluna Frow on pyrkinyt kehittämään

Viitteet

¹ Venäläisen formalismin ja prahalaisen strukturalismin suhteesta ks. tarkemmin Steiner 1976. Formalismin suhteesta tšekkiläiseen ja saksalaiseen kirjallisuusteoriaan ks. myös Doležel 1990.

² Varsinkin tieteellisen tutkimustyönsä alkuvaiheessa 1910–1920-lukujen taitteessa formalistit tunsivat tarvetta korostaa kielen kahtiajakoa, jonka myötä he tulivat erottaneeksi kielen esteettisen ja kommunikatiivisen funktion toisistaan. Siinä missä kielen kommunikatiiviseen funktioon voitiin liittää intersubjektiivisuuden, sosiaalisuuden ja puhunnan eri tasot, saattoi poeettisessa funktiossa korostua kielen lyyrisyys, rytmi, allitteraatio, riimi ja muut morfologiset elementit. Formalistien luoman kielellisen kahtiajaon perustana oli sveitsiläisen kielitieteilijän Ferdinand de Saussuren (1857–1913) käsitys kielen kahdesta kategoriasta eli puhunnasta (*parole*) ja varsinaisesta kielisysteemistä (*langue*), joihin perustaen Roman Jakobson loi formalistien tarpeita täsmällisemmin kuvaavan käsiteparin ”viesti”/”koodi” (”teksti”/”systeemi”). 1930-luvun lopulle tultaessa formalistit luopuivat osittain pelkän runollisen muodon tarkastelusta ja alkoivat aikaisempaa laajemmin kiinnittää huomiota kielen sosiaaliseen kontekstiin, yhteisöllisiin käytäntöihin ja intersubjektiivisuuteen. (Børtnes 1992, 14–20.)

³ Taiteessa 1920-luvun vapauden ja mielikuvituksellisten kokeilujen aikakausi näkyi erityisesti 1900-luvun alussa uutena mediana aloittaneen elokuvan nousuna. Neuvostoliiton siirryttyä suunnitelmatalouteen 1920-luvun lopussa myös taide-elämältä alettiin vaatia sitoutumista maan uusiin sosiaalipoliittisiin reformeihin. Kirjallisuudessa muutoksen ensiaskeleet otettiin vuonna 1934, jolloin Stalin keräsi joukon neuvostokirjailijoita Maksim Gorkin (1868–1936) luokse keskustelemaan kirjallisuuden uudesta suunnasta. Tuolloin perustettu Neuvostokirjailijoiden liitto vahvisti maan kirjallisuuden ja taiteen viralliseksi suuntaukseksi ”sosialistisen realismin”, jonka pyrkimyksenä oli kuvata yhteiskuntaa historiallisen totuuden mukaisesti ”oikein” ja kasvattaa samalla yleisöä tiedostamaan sosialismin ideologinen perusta. Suuntauksen yhdeksi esikuvaksi asetettiin kirjailijaliiton puheenjohtajaksi valitun Gorkin teos *Mat* (1907, ”Äiti”).

⁴ Roman Jakobsonin (2001) ”Dominantti”-artikkelin (joka *Venäläinen formalismi* -suomennoskokoelmassa on virheellisesti laitettu Eichenbaumin nimiin) mukaan teoksen ominaislaatu riippuu sen ”dominantista”. Esimerkiksi runokielen ominaispiirteenä on sen *prosodinen* rakenne eli säemuoto. Tällöin kyseisen kielenkäyttötavan spesifinen alkutekijä määrää sen koko struktuuria toimien samalla sen pakollisena ja erottamattomana perusosana, joka hallitsee teoksen kaikkia muita elementtejä ja vaikuttaa välittömästi niiden sisältöön. Jakobson painottaa, että runosäe on itsessään arvojärjestelmä ja muiden arvojärjestelmien tavoin sillä on erityinen ylempien ja näille alisteisten arvojen hierarkiansa. Tätä järjestelmää organisoiv kulloinkin aina tietty identifioitavissa oleva dominantti, jota ilman säettä on mahdoton tunnistaa tai arvioida säkeenä kulloinkin kyseessä olevan kirjallisen periodin, lajityypin tai taiteellisen suuntauksen yhteydessä. Dominantti voidaan paikantaa paitsi yksittäisen taiteilijan tai kirjallisen suuntauksen kaanonista, myös jonkin tietyn aikakauden taiteesta yleensä. Jakobsonin käsityksen mukaan esimerkiksi renessanssille tällaista dominanttia eli aikakauden esteettisten ihanteiden huippua (*akme*) edustivat kuvataiteet. Tällöin muut taidemuodot pyrkivät orientoitumaan kuvataiteellisesti ja niitä arvioitiin sen mukaan, kuinka hyvin ne tässä suuntautumisessa onnistuivat. Dominantin käsite vaikutti merkittävästi

formalismien käsitykseen kirjallisesta evoluutiosta. Taiteellisten muotojen evoluutiosta ei formalistien mukaan ollut tärkeää niinkään teosten elementtien häviäminen tai ilmaantuminen kuin siirtymät systeemin komponenttien suhteissa eli dominantin vaihdos.

⁵ Artikkelissaan "Formalismien teoria" Eichenbaum (2001a, 62–63) toteaa, että formaalin metodin saama laaja huomio johtui ennen kaikkea sen metodologisista ominaisuuksista, lähestymistavasta ja tutkimusotteesta. Formalistien tutkimuksissa korostuneet periaatteet rikkoivat selvästi pysyviksi oletettuja perinteisiä "aksiomeja", mikä osaltaan häivytti eroja kirjallisuustieteen erityisongelmien ja taiteentutkimuksen yleiskysymysten väliltä. Kirjallisuustieteellisestä suuntautuneisuudestaan huolimatta formalistit pyrkivät muodostamaan sellaisia käsitteitä, teorioita ja metodisia lähtökohtia, jotka saattoivat palvella kirjallisuustieteen lisäksi myös yleisen taideteorian tarpeita.

⁶ Kansantaloustieteilijänä Marx edusti saksalaista "historiallista" suuntausta, jonka mukaan kansakuntien talous ja varallisuus kehittyivät historiallisten lainalaisuuksien ja ajallis-paikallisten olosuhteiden sanelemana. Tämän suunnan vastakohtana voitiin nähdä dogmaattinen eli klassinen oppisuunta, jonka perustajana toimi Adam Smith (1723–1790) ja täydentäjänä John Stuart Mill (1806–1873). Dogmaattisen "universaalien" käsityksen mukaan ihmisen perimmäiset yhteisölliset tarpeet pysyivät aina samoina siirryttäessä aikakaudesta toiseen, mistä syystä myös talouselämän kuvaamiseksi ja selittämiseksi voitiin hahmotella joukko "luonnollisia lakeja". Tällaista käsitystä Marx ei voinut hyväksyä. (Ks. esim. Hollander 1973; Meek 1977 ja Schmidt 1971.)

⁷ Eichenbaum (2001b) kirjoittaa artikkelinsa "Kirjallinen arki" alussa, että "kaikkia tosioita ei nähdä kerralla eikä aina myöskään samoja tosioita; aina ei myöskään ole kiinnostusta samojen yhteyksien näkemiseen". Kantaansa hän perustelee toteamalla, että mikä hyvänsä teoria on viime kädessä vain työhypoteesi, joka määräytyy tutkijan kiinnostuksen kohteista käsin ja organisoii tutkimuksen kulkua sen edetessä. Tällaisena se on välttämätön vain fakta-aineksen systemaattisen erottelun ja luokittelun vuoksi. Itse faktojen tarpeen ja määrän puolestaan sanelee nykyisyys ajankohtaisista ja tutkimuksen kannalta mielekkäistä tutkimusongelmista käsin. Eichenbaumin mukaan kirjallisuustieteellisten ongelmien ja käsitteistöjen vaihdokset (*smena*) sekoittavat perinteisiä aineistoja ja nostavat samalla esiin tosioita, jotka eivät ole mahtuneet entiseen järjestelmään sen luontaisen rajallisuuden vuoksi.

Lähteet

- BUNDY, BARBARA KORPAN 1970: *Juri Tynjanov and Cleanth Brooks: A Comparative Study in Russian Formalism and Anglo-American New Criticism*. Indiana: Indiana University.
- BØRTNES, JOSTEIN 1992: *Russisk litteraturteori. Sub specie semioticae. Fra formalismen til Lotman og Tartuskolen*. Bergen: Russisk institutt, Universitetet i Bergen.
- DOLEŽEL, LUBOMÍR 1990: *Occidental poetics. Tradition and progress*. Lincoln (Nebr.): University of Nebraska Press.
- EICHENBAUM, BORIS 2001A/1925: Formalismien teoria. *Venäläinen formalismi. Antologia*. Toim. Pekka Pesonen & Timo Suni. Suom. Timo Suni. Tietolipas 172. Helsinki:



SKS, 60–97.

EICHENBAUM, BORIS 2001B/1927: Kirjallinen arki. *Venäläinen formalismi. Antologia*. Toim. Pekka Pesonen & Timo Suni. Suom. Timo Suni. Tietolipas 172. Helsinki: SKS, 255–265.

ERLICH, VICTOR 1980/1955: *Russian Formalism. History – Doctrine*. Fourth Edition. Paris & New York: Mouton Publishers.

FROM, JOHN 1986: *Marxism and Literary History*. Oxford: Blackwell.

HANSEN-LÖVE, AAGE A. 1978: *Der russische Formalismus. Methodologische Rekonstruktion seiner Entwicklung aus dem Prinzip der Verfremdung*. Wien: Verlag der österreichischen Akademie der Wissenschaften.

HOLLANDER, SAMUEL 1973: *The Economics of Adam Smith*. Studies in Classical Political Economy I. Toronto and Buffalo: University of Toronto Press.

JAKOBSON, ROMAN 2001/1935: Dominantti. *Venäläinen formalismi. Antologia*. Toim. Pekka Pesonen & Timo Suni. Suom. Timo Suni. Tietolipas 172. Helsinki: SKS, 102–108.

LUTFURAHMAN, JONAIID-SHARIF 1989: *Text, Sign, Structure. The Poetics of Jurij Lotman*. Ann Arbor: University Microfilms International.

MAUKE, MICHAEL 1971: *Die Klassentheorie von Marx und Engels*. Kritische Studien zur Politikwissenschaft. Frankfurt am Main: Europäische Verlagsanstalt.

MEDVEDEV, PAVEL 2007/1928: *Formaali metodi kirjallisuustietessä. Kriittinen johdatus sosiologiseen poetiikkaan*. Suomentaneet Haapaniemi, Minttu; Kaikkonen, Suvi; Leinonen, Kaisa; Lähteenmäki, Mika & Mäkikangas, Sari. Tampere: Vastapaino.

MEEK, RONALD L. 1977: *Smith, Marx & After. Ten Essays in the Development of Economic Thought*. London & New York: Chapman and Hall.

PESONEN, PEKKA & SUNI, TIMO (TOIM.) 2001: *Venäläinen formalismi. Antologia*. Suom. Timo Suni. Tietolipas 172. Helsinki: SKS.

SAARILUOMA, LIISA 1994: Kenen käsitteitä käytät? Kirjallisuudentutkimus humanistisena tieteenä. *Kulttuurista rajankäyntiä*. Kirjallisuudentutkijain Seuran vuosikirja 48. Toim. Päivi Lappalainen & Lea Rojola. Helsinki: SKS, 164–172.

SALLAMAA, KARI 1989: Marxilainen kirjallisuushistoria perestroikkaan? *Kirjallisuushistoria tänään*. Kirjallisuudentutkijain Seuran vuosikirja 43. Toim. Liisa Saariluoma. Helsinki: SKS, 129–141.

SCHMIDT, ALFRED 1971: *Geschichte und Struktur. Fragen einer marxistischen Historik*. München: Carl Hanser Verlag.

SEVÄNEN, ERKKI & TURUNEN, RISTO 1994: ”Culture Into Literary Studies”. Kulttuurin käsite ja kirjallisuudentutkimuksen metodologia. *Kulttuurista rajankäyntiä*. Kirjallisuudentutkijain Seuran vuosikirja 48. Toim. Päivi Lappalainen & Lea Rojola. Helsinki: SKS, 14–31.

Katja Seutu

Näkökulmia runouden realismiin ja sen tutkimiseen – metonyymisyys ja roolirunon laji

Realismia ja toden tunnun efektin tuottamisen keinoja ei ole juurikaan tutkittu runouden lajikontekstissa. Niinpä asiasta kiinnostunut kohtaa koko joukon ratkaisemattomia metodisia ongelmia ja teoreettisia aukkoja. Johanna Venhon runo ”(arki)” (*Yhtä juhlaa*, 2006) herättää runouden realismin kannalta tärkeitä kysymyksiä.

(arki)

1

Se virta joka sillan alla velloo,
roiskii ja imaista koettaa
on arki,
 oi arki, natiseva arkki,
pyörre ja sinfonia: palanut puuro
ja myrsky tiskialtaassa,
[- -]
(Venho, 2006)

Runon otsikon sulkuihin asetettu ”arki” edustaa minulle kysymystä, millaisia keinoja runoudesta löytyy sellaisten tekstuaalisten efektien tuottamiseksi, jotka luovat vaikutelman tekstin yhteydestä ulkoisen todellisuuden jokapäiväisyyteen. Entä miten arkisuus ”istuu” runouden lajihistoriaan ja niihin konventionaaliin arvottamisen ja lukemisen tapoihin, jotka seuraavat laahuksena jokaista runoa ja sen tulkintaprosessia? Runon säkeessä ”oi arki, natiseva arkki” arkea puhutellaan apostrofisen ylevästi interjektiota ”oi” unohtamatta. Viestiikö runo siitä, että puhuttelemalla ylevästi arkea, itsessään kaiken ylevän vastaista ilmiötä, runo jo kääntää ympäri perinteisesti runouteen liitetyjä yle-
vyyden ja pyhyiden konnotaatioita?

Tarkastelen tässä kirjoituksessa runouden realismia tekstin metonyymisen rakenteen ja roolirunon lajin näkökulmista, sillä ne ilmentävät mielestäni selkeimmin tiettyjen tekstuaalisten, tekstin ja tekstinulkoisen todellisuuden rajaa murtavien efektien muotoutumista ja toimintaa.¹ Viitataan metonyymisyydellä osien ja kokonaisuuden suhteen varassa rakentuvaan periaatteeseen ja olen kiinnostunut juuri siitä, miten runossa ilmaistut yksityiskohdat toimivat yhteistyössä implisiittisten merkityskokonaisuuksien kanssa. Roolirunon tarkastelu tarjoaa näkökulmia suomalaisessa lyriikantut-

kimuksessa lähes koskemattomaan runouden alalajiin, jolle ominaisten tekstuaalisten efektien toimintaa kutsun roolirunon retoriseksi rakenteeksi.

Runouden realismin tutkimuksesta

Realismia koskevat kysymykset eivät ole kuuluneet runouden tutkimukseen siinä määrin kuin proosan tutkimukseen. Runouden lajihistoriasta ei löydy esimerkiksi 1800-luvun realismia vastaavaa ilmiötä, joka olisi kirjoittanut runouden ja realismin suhdetta eri aspekteista avaavia tutkimuksia. Modernistiset, runon autonomiaa korostavat kirjallisuuskäsitykset ja -ismit ovat sysänneet realismia runoudentutkimuksen reuna-alueille. Tämä johtuu ennen kaikkea siitä, että ne keskittivät huomion runouden kieleen, jonka nimenomaisesti tehtäväksi tuli luoda oma maailma, näyttää asioita uudenslaisista näkökulmista sekä myös vieraannuttaa arkikielestä ja totunnaisesta ajattelusta (vrt. Hökkä 2000, 16–17; Baschmakoff 2000, 235–237). Kun runoon alettiin suhtautua ”minänmaailmana”, omana universumina, se haluttiin vapauttaa muun muassa suhteesta tekstinulkoiseen todellisuuteen (vrt. Anhava 2002, 393–395), mikä liikkutti modernistista runoutta pois päin realismin kysymyksenasetteluista.²

Runouden realismin tutkimuksen suurin käytännön ongelma on teorian ja tutkimuksen vähyys. Runouden realismia tutkivan on pääosin luettava proosan realismia koskevaa tutkimusta ja sovellettava ideoita toisen lajin tutkimukseen. Esimerkiksi Lillian R. Furstin tutkimus (1995) osoittaa, että proosan realismin tutkimuksesta löytyy välineistöä runouden realismin tutkimukseen. Furstin esittämät muun muassa lukijan positiota ja merkitystä koskevat kysymykset osoittavat, että proosan ja runouden realismin tutkimukset jakavat yhteisiä kiinnostuksen kohteita. Niin ikään Dorrit Cohnin (2006) tutkimukseen sisältyy runouden realismin kannalta kiinnostavia kysymyksenasetteluja. Erityisesti hänen näkemyksensä sisäisestä monologista ovat hedelmällisiä suhteessa roolirunon lajille ominaiseen monologimuotoiseen, yhden puhujan hallitsemaan puhetilanteeseen.

Roland Barthesin klassinen esse ”Toden tuntu” (1993) on sen sijaan esimerkki proosan tutkimuksen soveltamisen vaikeuksista. Vaikka hyödynnän esseessäni Barthesin kirjoituksesta lainattua *toden tunnun* (*l’effet de réel*) käsitettä puhuessani tekstuaalisista toden tuntua synnyttävistä efekteistä, eivät Barthesin esseessään esittämät ideat ole aivan ongelmattomia runoudentutkimuksen näkökulmasta. Esseen keskeinen ajatushan on, että näennäisen merkityksettömät yksityiskohdat synnyttävät proosassa toden tunnun. Runon tiivis ilmaisu ja lyhyt muoto, jonka puitteissa jokaisen yksityiskohdan ajatellaan merkityksellistyvän, ei salli proosan tavoin ”ylimääräisten” yksityiskohtien runsautta. Tämä käy ilmi esimerkiksi Arvo Turtiaisen runosta ”Ja minä näin” (*Tie pilven alta*, 1939).

Ja minä näin

Ja minä näin pajuntaimen nousevan
ruosteen syömästä maasta.
Ja minä näin kyyhkyn pesivän
laivan ankkuriketjukomerossa.
Ja minä ajattelin:
sinua ei mikään tuhoa elämä,
ei teräs,
ei öljy,
ei ihmisen ahneus.
(Turtiainen, 1964)

Vaikka Turtiaisen runon kielellisillä elementeillä on kuvaileviakin funktioita, ”ruosteen syömä maa”, ”ankkuriketjukomero”, runossa ei ole yhtään merkityksetöntä, siis tematisoitumaton, elementtiä. ”Ja minä näin” on esimerkki siitä, että muutaman poeettisen, Turtiaisen runon tapauksessa kuvallisen, elementin toiminta riittää synnyttämään runon lyhyessä ja kompaktissa kokonaisuudessa tekstuaalisia efektejä, jotka aktivoivat runoon ulkoisen todellisuuden viitekehysten. Toisin sanoen se, että ”todellisuuden kategoria” tulee runossa merkityksi (vrt. Barthes 1993, 107), toteutuu runossa järjestelmällisesti yksittäisten, runon kokonaisuudessa merkityksellistyvien poeettisten elementtien varassa. Arvo Turtiaisen runon tapauksessa on mielenkiintoista, että runon yhteys ulkoiseen todellisuuteen aktivoituu, kun symbolinen kuvasto toimii yhteistyössä konkreettisen, ”aineellisen” kuvaston kanssa: pajuntaimi, uusi elämä, nousee ruosteen syömästä maasta, ja kyyhkynen, rauhan symboli, pesii keskellä ihmisten arkea, laivan ankkuriketjukomerossa.

Arvo Turtiaisen runon kuvallisten elementtien yhteistyö vahvistaa ajatustani siitä, että realistisen näkökulman relevanssi ratkeaa runon tai runoteoksen kokonaisuutta vasten. Otan vastaesimerkiksi Tomi Kontion runon ”(Kontula)” (*Täivaan latvassa*, 1998), joka herättää kysymyksen, kuinka relevantti runossa aktivoituva ulkoinen, itä-helsinkiläisen lähiön viitekehys on koko runon kannalta.

(Kontula)

Tähdet putoavat taivaan harteille kuin hilse. Kävelen Ostostiellä ja panen taskuuni palasen Linnunrataa. Olet lähellä, lähempänä kuin koskaan. Olen ajatellut, että tällaisena yönä, kun kuljen kirjoittamani maiseman lävitse ja Sirkuksen ulvonta on yhtä äänekästä kuin kapakan eteen unohdetun piskin vaikerrus, että tällaisena yönä voisin ehkä sanoa jotain mitä olet halunnut. Kuulla. (Kontio, 1998)

Vaikka paikanilmaukset Kontula ja Ostostie kytkevät runon esittämän paikan itä-helsinkiläiseen lähiöön, runoa lukiessa huomataan, että siihen sisältyy nopeita siirtymiä Ostostieltä taivaan avaruuksiin. Konkreettiseen tilaan kutoutuu sekä metalyrisiä ulot-

tuvuuksia, ”kuljen kirjoittamani maiseman lävitse”, että antiikin mytologian aiheistoa, ”Siriuksen ulvonta on yhtä äänekästä kuin kapakan eteen unohdetun piskin vaikerus”, jotka kummatkin rikkovat runon otsikon myötä aktivoituvaa viittausta ulkoiseen todellisuuteen. Kontion runo kiinnittääkin huomiota kaunokirjalliselle tekstile ominaiseen ”ei-referentialisuuteen”, jota Dorrit Cohn (2006, 20–28) käsittelee tutkimuksessaan fiktiivisen proosan ominaisuutena. ”(Kontula)” ei toisin sanoen tietyistä paikanilmauksistaan huolimatta viittaa yksinomaan ulkoiseen todelliseen maailmaan vaan kyse on Cohnin (mt., 25–26) ilmaisua käyttäen pikemminkin siitä, että runon ”ulkoiset viittaukset [- -] ovat ikään kuin fiktiivisen maailman tartuttamia”. Paikanilmaukset Kontula ja Ostostie ovat Tomi Kontion runossa yhtäältä toden tunnun efektiin synnyttäviä komponentteja. Toisaalta ne toimivat ennen kaikkea ponnahduslautana, joka sinkoaa lukijan sisälle fiktiivisen tekstin omiin lainalaisuuksiin. Realistinen näkökulma ei vaikuta yksistään riittävältä lähtökohdalta ”(Kontulan)”, eikä liioin teoksen *Taivaan latvassa* kokonaisuutta vasten.³

Runouden realismi, kuten ylipäätään kaunokirjallisuuden realismi, on kiehtova alue juuri siksi, että realismiin kytkeytyy aina tietynlainen harhan aspekti, joka nähdään Tomi Kontionkin runossa. Vaikka runossa tuotettaisiin erilaisin kirjallisin keinoin tekstuaalisia efektejä, jotka synnyttävät vaikutelman tekstin yhteydestä ulkoiseen todellisuuteen, ei tällainen tarttumapinta vielä takaa, että runon lukeminen on relevanttia juuri tästä aspektista käsin. Tuore esimerkki tästä on Panu Tuomen *Einsteinin viimeiset sanat. Dialogi sairavuoteen äärellä* (2008). Vaikka alaotsikko synnyttää yhdessä pääotsikon kanssa assosiaation ihmisen viimeisistä hetkistä kuolinvuoteella, on realismin näkökulmasta huomiota herättävää, että teos ei alaotsikkoa lukuun ottamatta esitä varsinaisesti kuolinvuoteella olemista ja sairautta. Erityisesti tämä nousee esiin Einsteinin kanssa dialogia käyvän, sairaanhoitajan rooliin asetetun Albertan näkökulmasta. Vaikka fiktiivisen hoitajan nimi on sama kuin Einsteinia todellisuudessa hoitaneen henkilön, häntä ei tunnista sairaanhoitajaksi käytöksen, tekojen eikä juuri puheenkaan perusteella; empaattinen hoivaaminen, joka näkyisi sairavuoteen äärellä myös tekoina, puuttuu teoksesta.

Miten yksityisestä tulee yhteistä?

Metonyminen rakenneratkaisu ja psykofyysisen tilan esittäminen

Tarkastelen seuraavaksi tekstin metonymista rakentumista ja sen synnyttämiä tekstuaalisia efektejä. Viitaan metonymisyydellä yhtäältä metonymiaan, kielikuvaan, joka rakentuu osan ja kokonaisuuden välisen suhteen varassa ja toisaalta kielikuvaa laajempaan teoskokonaisuutta tai runon kokonaisuutta hahmottavaan rakenneratkaisuun (vrt. Haapala 2003, 145). Metonyminen rakenne voi toimia tekstin sisäistä koherenssia säätelevänä elementtinä, tai aivan päinvastaisesti (Emig 1995, 69–79;

Haapala mt., 148–153). Klassinen esimerkki tekstin sisäistä koherenssia säätelevästä metonymian periaatteen toiminnasta on Marcel Proustin *Kadonnutta aikaa etsimässä* -teoksen madeleine-leivos, joka palauttaa Marcelin mieleen menneiden aistimusten ja kokemusten kirjon.⁴ Vesa Haapala on tutkinut metonymisia rakenneratkaisuja ennen kaikkea intertekstuaalisina viittaussuhteina: intertekstuaalinen metonymisuus ylittää yksittäisen tekstin rajat ja saa monenlaisia ilmentymiä. Kyse voi olla esimerkiksi siitä, että historiallinen viitekehys tulee osaksi tietyn tekstin merkitystasoa (mt., 152), siitä, että eri lähteistä peräisin olevat diskurssit kohtaavat toisensa yksittäisessä tekstissä (mt., 158–162) tai siitä, että biografiset viittaukset luovat tekstiin autobiografisen tason (mt., 163). Metonymisuus voidaan niin ikään ymmärtää tekstin lukijaan suuntaamaksi lukuohjeeksi (mt., 153 ja Haapalan mainitsemat lähteet); lukija voi halutessaan tarttua tekstistä tarjoutuviin vihjeisiin ja hyödyntää niitä luennassa ja tulkinassa.

Metonymisuuden anti runouden realismiin tutkimukselle perustuu esimerkeissän metonymialle tyypillisen *pars pro toto* (osa edustaa kokonaisuutta) -rakenteen toimintaan, johon viitataan tutkimuksissa niin ikään käsitteellä *synekdokee*. Osa-kokonaisuus-suhteessa ei ole kyse esimerkeissän yksinomaan metonymian perusmääritelmästä rajattuna kielikuvana, joka toteuttaa läheisyyden periaatteelle perustuvan korvauksen, esimerkiksi ”teräs välähti” vs ”veitsi välähti” (vrt. Haapala 2003, 148). Se on ymmärrettävä laajemmin metonymisyytenä, jossa osa edustaa kokonaisuutta runokokonaisuuden tulkinnan kannalta merkittävällä tavalla. Otan metonymisesta rakenteesta esimerkiksi Lucien Strykin runon ”Desk” (*Collected Poems 1953–1983*, 1984).

Desk

Dictionary
Typewriter

Paper
Seven pipes

Ashtray
Three pens

Two elbows
(Stryk, 1998)

Metonymisuus toteutuu runossa rakenteellisena osien ja kokonaisuuden suhteena. Lucien Strykin runoa tarkasteltaessa huomataan, että siihen syntyy osa-kokonaisuus-suhteen keinoin tila ja henkilö. Sanakirja, kirjoituskone, paperi, piiput, tuhkakuppi ja kynät edustavat otsikon kirjoituspöytää, työnteon tilaa. Kaksi kynnänpäätä edustavat ihmistä. Metonyminen periaate toimii runossa kahdella tapaa: osista rakentuu koko-

naisuuksia, ja metonyyminen rakenneratkaisu ohjaa luennan ja tulkinnan suunnaksi horisontaalisen, asiasta toiseen jatkumollisesti etenevän lineaarisen suunnan. Ensinnäkin syntyy tila, ja tähän tilaan tuodaan vasta runon lopuksi henkilö, mikä kohdistaa huomion pääasiallisesti juuri häneen.⁵

Metonyyminen kuva rakentuu runossa toisaalta yksityiskohdista ja pyrkii tarkkuuteen. Toisaalta paljon jää sanomatta, sillä kokonaisuus voi rakentua vain rajatusta määrättyä yksityiskohtia. Metonyyminen rakenne, se, että metonyyminen kuva on tarkka ja jättää toisaalta paljon ilmaisematta, on runoudelle ominaista tiivistä ilmaisua ajatellen erittäin taloudellinen runoilmaisun keino. Metonyymisessä osa-kokonaisuus-suhteessa on merkityksellistä ilmaistun suhde siihen, mikä jää ilmaisematta (vrt. Launonen 1984, 201).⁶ Strykin runossa työnteon tilan ja henkilön suhde jää vaille ilmaisua. Se on kuitenkin runosta tunnistettavissa: sen implisiittinen läsnäolo perustuu kokonaisuutta edustavien yksityiskohtien toimintaan. Ilmaisematon kytkös, työnteon tilan ja henkilön suhde, vaikuttaa runon tulkintaan. Se, mikä jää vaille ilmaisua on tunnistettavissa jakamamme tekstinulkoista todellisuutta koskevan yhteisen tietämyksen perusteella, ja on siis tässä mielessä kulttuurisidonnaista. Toisin sanoen metonyymiselle rakenteelle ominainen asiasta toiseen horisontaalisesti/lineaarisesti etenevä suunta edustuu paitsi tekstin sisäisenä myös tekstin rajat ylittävänä liikkeenä ja aktivoi runoon tekstinulkoisen kehityksen. Tulkintani mukaan Strykin runossa vaille ilmaisua jäävä työnteon tilan ja henkilön suhde avautuu kirjoittajan/kirjailijan työn kognitiiviseksi kuvaukseksi.⁷

Bo Carpelanin runoutta tutkineen Anna Hollstenin mukaan (2004, 45) metonymioiden tehtävä on Carpelanin runoissa ”näyttää maailma mahdollisimman tarkasti ’sellaisena kuin se on’”. Hollstenin havainto on toiminut itselleni virikkeenä sen ymmärtämiseksi, että metonyymiselle rakenteelle ominainen tarkka, yksityiskohtien varassa rakentuva ilmaisu ja sen suhde ilmaisematta jätettyyn tekee mahdolliseksi paitsi konnotaatiot tekstinulkoiseen todellisuuteen myös vahvan emotionaalisen latauksen syntymisen. Emotionaalinen lataus on hallitsevasti läsnä seuraavassa Bo Carpelanin runossa (*73 dikter*, 1966).⁸

Suonet
ohuen ihon alla,
käsi
peitteellä,
päivä
illassa,
kesken.
(Carpelan, 1983)

Käden suonet, ohut iho, sängyssä makaava hahmo ja päivä illassa rakentavat kuolevan henkilön runoon metonyymisesti. Runon niukkuus ja sana sanalta etenevä rytmi luovat vahvan emotionaalisen latauksen. Pidän metonyymisen rakenneperiaatteen merkit-

tävimpänä ominaisuutena sitä, että se on runon vahva keino esittää jotakin havaintoa, tunnetilaa tai psykofyysistä kokemusta mahdollisimman todentuntuisesti ja intiimisti. Emotionaalinen lataus perustuu juuri siihen, että runon esittämä tunne tai kokemus välittyy metonyymisen rakenteen keinoin mahdollisimman tarkasti. Merkilläpantavaa on, että toden tunnun efektiin synnyttävä metonyyminen runon rakentuminen tekee tekstin ilmaisevasta kokemuksesta ja tilasta yleisesti tunnistettavan. Yksityisen kokemuksen muotoutumista yhteiseksi voisi kuvata Panu Tuomen (2006, 65) eri yhteydessä käyttämiä sanoja lainaten siten, että Carpelanin runo paljastaa ”läpikuultavuudessaan [- -] kokemuksen alastomimmillaan, jolloin lukija tunnistaa sen omakseen”.

Roolirunon retorinen rakenne

Runon suhde tekstinulkoiseen todellisuuteen tuntuu ilmenevän monissa runoissa juuri yksityisen ja yleisen/yhteisen murtumakohtana, jossa yksityinen kokemus kohtaa yleisinhimillisen kokemuksen. Niin ikään yksityisen ja yhteisen rajapintaa murtava roolirunon laji tarjoaa metonyymisyyden ohella antoisan runon realismin tutkimusalustan.⁹ Eva Lilja (1988, 31–33), joka on pohtinut 1960-luvun ruotsalaisen runouden realismia, kytkee juuri lajilähtöisen menetelmän, runomuotokuvat ja muun henkilökuvaukseen (”mänskoskildring”) pyrkivän runouden, osaksi runouden realismin tutkimusta.¹⁰

Draamallista monologia, jolla nimikkeellä *rooliruno* tunnetaan kansainvälisessä tutkimustraditiossa, pidetään yhtenä viktoriaanisen ajan merkittävimmistä poeettisista innovaatioista, jonka lajitaustat ovat moninaiset (Slinn 2002, 80–81) ja jonka katsotaan kehittyneen erityisen pitkälle Robert Browningin (1812–1889) runoudessa (Porter 1993, 9; Loehndorf 1997, 149).¹¹ Viktoriaanisella draamallisella monologilla on ollut sittemmin suuri vaikutus angloamerikkalaiseen modernistiseen runouteen erityisesti Ezra Poundin ja T. S. Eliotin runouden välityksellä.¹² Suomalaiseen kirjallisuudentutkimukseen vakiintunut roolirunon käsite juontaa juurensa saksalaisesta käsitteestä *das Rollengedicht* (vrt. Koskimies 1962, 151). Roolirunoja on kirjoitettu kaikissa kirjallisuushistoriamme vaiheissa; varhaisia roolirunoja löytyy muun muassa Eino Leinon *Helkavirsistä*. Lajin kultakauden muodostaa vasemmistolaisen kirjailijaryhmä Kiilan piirissä pääosin ajanjaksona 1930–60 kirjoitettu roolirunous, joka on puolestaan saanut vaikutteita Elmer Diktoniukselta. Kiilalaisella kanta-aottavalla roolirunoudella on sittemmin ollut suuri vaikutus lajia 1950- ja 60-lukujen vaihteessa merkittävällä tavalla kehittäneen Maila Pyllkkösen (1931–1986) runouteen sekä myöhempien vuosikymmenten roolirunouteen.¹³

Roolirunon lajille on ominaista runon puhujan yksilöityminen ja runon puhetilanteen korostuminen. Puhuja ilmaisee kokemuksiaan, tunteitaan ja ajatuksiaan, jotka ovat usein sidoksissa tietyn fiktiivisen tilanteen ajallispaiikkalliseen kehyykseen. Rooliruno voi esittää puhujan tiettyyn elämäntilanteeseen kulminoituvaa sisäistä kriisikokemus-

ta. Otsikko on roolirunon tärkeä lajitunnus, sillä se saattaa antaa vihjeitä siitä, mikä tai millainen runon puhuja on tai millaisesta positioista puhuja itseään ilmaisee. Roolirunojen puhujia on monenlaisia. Usein puhujat ovat myyttien ja satujen hahmoja tai henkilöitä, joilla on historiallinen esikuva. Puhujat voivat olla niin ikään eläimiä, elottomia asioita tai olioita, tai sitten ”tavallisiksi” luonnehdittavia puhujia, jotka jakavat lukijan kanssa yhteistä, enemmän tai vähemmän lähietäisyydeltä ymmärrettävää todellisuutta.¹⁴ Roolirunon merkittävin geneerinen ominaispiirre on sen hierarkkinen rakenne. Esitän lyhyesti Riina Katajavuoren runoa ”Beslan” (*Kerttu ja Hannu*, 2007) esimerkkinäni käyttäen, millaisin perustein roolirunon hierarkkinen rakenne on erityisen kiinnostava juuri runouden realismin näkökulmasta.

Dzerassa Gappojevalle (9.1.1998–3.9.2004)

Beslan

Tuo vettä,
on jano.
Tuo kyynelvettä myös,
pirskota suolavettä tiesulun molemmin puolin.
Tuo helakka kukka.
Tuo Coca-Colaa,
on jano.

Olen tavallinen lellivauva,
aamulla näytin sinulle kieltä.

Kiristä lettinauha,
tukka sojottaa.
Asettele röyhelökaulus,
tänään se ei saa repsottaa.

Olen vasikka joka vedettiin sorkista ulos,
sitä läpituloa sinä et unohda ikinä.
Olit taintua kun potkaisin sinua.
Limaisena ja verisenä
putosin sinusta pois.

Tuo vettä,
tuo helakka kukka,
tuo Coca-Colaa.

Olen sinun lapsesi,
olen kukkatukkainen röyhelöpuserotyttö.
Olen ikuisesti lapsi.
Mutta tiedätkö äiti,
niin ovat ikuisesti lapsia kaikkien muidenkin äitien lapset.
Aikuisinakin, ikuisesti lapsia äideilleen.

Kokeile punaista graniittia kädelläsi.
 Onko se kylmää?
 Aurinko on paahtanut koko päivän.
 Graniitin täytyy olla jo lämmintä.
 Lämmintä ja sileää se on.

Tuot vettä, tuot kukan, tuot Coca-Colaa.

Tulee kirkas yö.
 Olen sinimekko kultatukka,
 minulla on ilmapalloja käsissäni.

Jumppasalin katossa oli tähtiä.
 (Katajavuori, 2007)

”Beslan” on tulkittavissa roolirunoksi, jonka puhuja on itseään yksikön ensimmäisessä persoonassa ilmaiseva pieni tyttö. Puhuja yksilöityy luonnehtimalla ulkomuotoaan, ”olen sinimekko kultatukka”, ja tuntemuksiaan, ”on jano”. Otsikko antaa runolle traagisen ajallisaikallisen kehyksen: Beslan viittaa syyskuussa 2004 sattuneeseen venäläiseen koulukaappaukseen ja ilmaisee tytön olevan yksi kaappauksen uhreista. Roolirunon lajille ominainen hierarkkinen rakenne muotoutuu kahden tekstuaalisen tason vaikutussuhteena. Puhujataso, jota edustaa ”Beslanissa” pieni tyttö runon puhujana, on roolirunossa eksplisiittisesti havaittavissa ja alisteinen hierarkkisesti ylemmälle tasolle, jota nimitän retoriseksi tasoksi (vrt. Haapala 2005, 79–83). Retorinen taso vastaa runon ideologisesta ja temaattisesta kokonaisuudesta. Peter Hühn (2005, 152) nimittää retorista tasoa vastaavaa tahoja komposition subjektiksi (”subject of composition”). Käsite on havainnollinen, sillä Hühn viittaa sillä tahoon, joka vaikuttaa siihen, millaisena runon puhujan asema näyttäytyy runossa ja miten se tulee esiin.

”Beslan” on roolirunon hierarkkisen jäsenyyksen kannalta kiinnostava, sillä retorinen taso on siinä läsnä poikkeuksellisen voimakkaasti.¹⁵ Se eksplikoituu ensimmäisen kerran runon omistuksessa ja otsikossa. Sen runon temaattista ja ideologista kokonaisuutta säätelevä vaikutus näkyy ensinnäkin siten, että pienen tytön monologiin sekoituu ikään kuin vieraita sanoja, ”tiesulku” ja ”kyynelveti”, jotka virittävät yhdessä otsikon kanssa koulukaappauksen viitekehyksen. Toisaalta retorisen tason toiminta näkyy monitulkintaisessa äidille suunnatussa repliikissä ”niin ovat ikuisesti lapsia kaikkien muidenkin äitien lapset. / Aikuisinakin, ikuisesti lapsia äideilleen.” Vaikka repliikki on tytön ilmaisema, se sisältää vieraan, aikuisemmän näkökulman, joka implikoi tiedon tragediasta. Runo virittää tulkinnan, että kaappauksessa kuolleet lapset jäivät ikuisesti lapsiksi. Tytön monologiin hienovaraisesti limittyvä lapsen näkökulmaa laajempi, tyttöä kuvaileva ja kokonaistilanteen tiedostava näkökulma voidaan aistia koko runosta. Merkittävin retorisen tason toimintaa ilmentävä kohta on runon viimeinen, omaksi säejaksoksi erotettu säe ”Jumppasalin katossa oli tähtiä”, jossa imperfektimuotoisen

verbin aiheuttama asennonvaihdos ilmaisee tytön monologin ja olemassaolon päättyneen.

Rooliruno on lajina kanta-aottava; roolirunot ilmaisevat usein muun muassa yhteiskunnallisesti kriittistä asennetta. Usein ääni annetaan roolirunoissa fiktiivisille henkilöille, joiden kokemukset tai tilanne kuvastavat vähemmistöjen, esimerkiksi sairaiden ja vanhusten, todellisuutta. Kanta-aottavuus toteutuu juuri puhujatason ja retorisen tason yhteistyönä, retorisina efekteinä, jotka murtavat puhujan sisäisen todellisuuden ja yhteisen todellisuuden rajapintaa. Tähän tarvitaan kuitenkin myös lukijaa, jolla on aktiivinen paikka roolirunon kehityksessä. Sen lisäksi, että retorinen taso on kielellisin ja poeettisin keinoin rakentuva semanttinen tai ideologinen taso, se on myös tulkinnallinen hypoteesi. Sen perusta on toisin sanoen teoksen poetiikassa, mutta se tarvitsee tullakseen nähdäksi myös analysoivan ja tulkitsevan vastaanottajan. Runon lukija kuuntelee roolirunon puhujan monologia ja tulkitsee tämän fiktiivistä puhetta. Lukija tulee roolirunoa lukiessaan varsin helposti tietoiseksi runossa vaikuttavasta hierarkkisesta rakenteesta: siitä, että puhujan monologi on asetettu runon etualalle jostakin tietystä syystä. Roolirunon laji tarjoaa mielenkiintoisen ja konkreettisen lähtökohdan runon realistisuuden ja sen keinojen tutkimiseksi, koska roolirunossa toden tunnun efekti perustuu lajille ominaisen hierarkkisen rakenteen toimintaan, jossa myös runon lukijalla on paikkansa.

Viitteet

¹ Runouden realismin kannalta kiinnostava kysymys olisi myös erilaisten runouden traditioiden suhde todellisuuteen ja sen esittämiseen. Bowran (1966) tutkimus tarjoaa lähtökohtia visionäärisen runouden tarkasteluun. Visionäärisen runouden, jonka tunnetuin edustaja on William Blake, suomalainen traditio on ollut niukasti esillä. Sitä voitaisiin lähestyä tutkimalla muun muassa Mirkka Rekolan ja Risto Ahdin runoutta.

² En voi paneutua tässä kirjoituksessa asiaan tarkemmin. Ks. aiheesta Seutu, tulossa.

³ On toki sellaisiakin runoja, joissa fiktiivinen maailma ja tekstinulkoinen todellisuus rakentavat tiiviin kudoksen. Sanna-Mari Pirkolan valitettavan vähän huomiota saaneessa esikoisrunoteoksessa *Ylivieska* (2006) paikkaisuus palvelee toden tunnun efektiä. Ylivieskasta otetut kuvat ja Ylivieska-aiheiset runot kuvittavat yhdessä sekä maantieteellistä Ylivieskanimistä paikkaa että teoksen Ylivieskaan kytkeytyvää mentaalista maisemaa ja tilaa.

⁴ Ks. myös Paavo Haavikon *Talvipalatsin* maisemametonymiaista Kaunonen 2001, 41–52. Kaunosen mukaan Haavikon teoksen ”maisemat muodostavat yhdessä metonymian merkityskokonaisuuden”, joka toimii ikään kuin purettavana ja uudelleen koottavana lavasteena runosta toiseen.

⁵ Gérard Genette (1982, 119) luonnehtii metonymian suuntaa horisontaaliseksi ja metaforan vertikaaliseksi: “In the metaphor-metonymy couple, it is tempting to see the opposition between the spirit of religious transcendence and the down-to-earth spirit, dedicated to the immanence of the here-below. Metonymy and Metaphor are the two sisters of the Gospel:

Martha, the active one, the housewife busying herself, walking up and down, duster in hand, from one object to another, and Mary, the contemplative one, who has 'chosen the better part' and will go straight to heaven. Horizontal *versus* vertical.”

⁶ Ks. Paavo Haavikon ja Lauri Viidan runouden metonymisyydestä Launonen 1984, 200–202; 1988.

⁷ Panu Tuomi (2006, 64) tulkitsee runon ilmentävän muun muassa kirjallisen työn yksinäisyyttä, mikä on mielestäni niin ikään relevantti tulkinta.

⁸ Ådrorna

under den tunna
huden,
handen
vid täcket,
dagen
vid sitt slut,
oavslutad.

(Carpelan, 1966)

⁹ Rooliruno ei ole ainoa runon realismin näkökulmasta kiintoisa runouden laji. Aforismin lajin kanta-aottava laatu tulee esiin muun muassa suomalaista aforismia merkittävällä tavalla uudistaneen Mirkka Rekolan aforistiikassa.

¹⁰ Roolirunon ja runomuotokuvan eron määrittelen siten, että rooliruno on monologimuotoinen, yksikön ensimmäisessä persoonassa esitetty runo, kun taas muotokuvaruno on kolmaspersoonainen (ks. Seutu, tulossa).

¹¹ Viktoriaanisen draamallisen monologin ominaispiirteistä ks. Howe 1996; Loehndorf 1997. Käsitteen historiasta ks. Culler 1975, 366; Rosmarin 1985, 108; Faas 1988, 20.

¹² Ks. tarkemmin esimerkiksi Porter 1993, 10–11; Howe 1996, 66; Loehndorf 1997, 85–88, 116–148; Pearsall 2000, 84–85; Christ 2002, 6.

¹³ Ks. tarkemmin Seutu, tulossa. Kirjailijaryhmä Kiilasta tarkemmin myös Sallamaa 1994; Rinne 2006.

¹⁴ Maila Pylkkösen roolirunouden merkitys perustuu juuri ns. tavallisten naispuhujien elämäntilanteen esittämiseen. Suomalaisesta roolirunoudesta, roolirunon lajiipiirteistä sekä roolirunon ja draamallisen monologin suhteesta ks. tarkemmin Seutu, tulossa. Uusimmasta suomalaisesta roolirunoudesta ks. Seutu 2007.

¹⁵ Tavallisesti retorinen taso on varsin implisiittinen, vaikka sen vaikutukset voivat olla moninaisia. Valitettavasti en voi tämän esseen puitteissa antaa esimerkkejä useammasta roolirunosta.

Lähteet

ANHAVA, TUOMAS 2002 / 1956: Runon uudistumisesta. Eeva-Liisa Manner: Tämä matka. Tammi 1956. *Todenkaltaisuudesta. Kirjoituksia vuosilta 1948–1979*. Toim. Helena ja Martti Anhava. Helsinki: Otava. 389–400.

BARTHES, ROLAND 1993 / 1968: Toden tuntu. (L'effet de réel.) Suom. Lea Rojola ja Pirjo Thorel. *Tekijän kuolema, Tekstin syntymä*. Toim. Lea Rojola. Tampere: Vastapaino.

- BASCHMAKOFF, NATALIA 2000: Venäläisiä futuristeja. *Oi runous. Romantiikan ja modernismin runouskäsitteitä.* Toim. Tuula Hökkä. Helsinki: SKS. 235–237.
- BOWRA, C. M. 1966: *Poetry & Politics.* The Wiles Lectures given at the Queen's University Belfast 1965. Cambridge: Cambridge University Press.
- CARPELAN, BO 1966: *73 dikter.* Helsingfors: Schildts.
- CARPELAN, BO 1983 (1974): *Elämä jota elät. Valitut runot 1946–1983.* Suom. Tuomas Anhava. Helsinki: Otava.
- CHRIST, CAROL T. 2002: Introduction: Victorian Poetics. *A Companion to Victorian Poetry.* Ed. by Richard Cronin et al. New York: Blackwell Publishers Ltd. 1–21.
- COHN, DORRIT 2006/1999: *Fiktio mieli.* (The Distinction of Fiction.) Suom. Paula Korhonen, Markku Lehtimäki, Kai Mikkonen ja Sanna Palomäki. Helsinki: Gaudeamus.
- CULLER, DWIGHT A. 1975: Monodrama and the Dramatic Monologue. *PMLA* vol. 90, number 3/1975. 366–385.
- EMIG, RAINER 1995: *Modernism in Poetry. Motivations, Structures and Limits.* London, New York: Longman.
- FAAS, EKBERT 1988: *Retreat into the Mind. Victorian Poetry and the Rise of Psychiatry.* Princeton: Princeton University Press.
- FURST, LILIAN R. 1995: *All is True. The Claims and Strategies of Realist Fiction.* Durham, London: Duke University Press.
- GENETTE, GÉRARD 1982/1972: *Figures of Literary Discourse.* Transl. by Alan Sheridan. Introduction by Marie-Rose Logan. New York: Columbia University Press.
- HAAPALA, VESA 2003: Kutsuja, hyppyjä, tilavaa puhetta. Pentti Saarikosken myöhäistuotannon metonymisia ratkaisuja. *Kuvien kehässä. Tutkielmia kirjallisuudesta, poetiikasta ja retoriikasta.* Toim. Vesa Haapala. Tietolipas 191. Helsinki: SKS. 144–182.
- HAAPALA, VESA 2005: *Kaipaus ja kiello. Edith Södergranin Dikter-kokoelman poetiikkaa.* Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran toimituksia 1012. Helsinki: SKS.
- HOLLSTEN, ANNA 2004: *Ei kattoa, ei seiniä. Näkökulmia Bo Carpelanin kirjallisuuskäsitteeseen.* Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran toimituksia 982. Helsinki: SKS.
- HOWE, ELISABETH A. 1996: *The Dramatic Monologue.* New York: Twayne Publishers.
- HÜHN, PETER 2005: Plotting the Lyric: Forms of Narration in Poetry. *Theory into Poetry. New Approaches to the Lyric.* Ed. by Eva Müller-Zetzelmann and Margarete Rubik. Amsterdam, New York: Rodopi. 147–172.
- HÖKKÄ, TUULA 2000: Tunteen ja kielen poetiikat. *Oi runous. Romantiikan ja modernismin runouskäsitteitä.* Toim. Tuula Hökkä. Helsinki: SKS. 11–20.
- KAUNONEN, LEENA 2001: *Sanojen palatsi. Puhujan määrittely ja teoskokonaisuuden hahmotus Paavo Haavikon Talvipalatsissa.* Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran toimituksia 852. Helsinki: SKS.
- KATAJAVUORI, RIINA 2007: *Kerttu ja Hannu. Runoja.* Helsinki: Tammi.

- KONTIO, TOMI 1998: *Täivaan latvassa*. Helsinki: Tammi.
- KOSKIMIES, RAFAEL 1962/1937: *Yleinen runousoppi*. Kolmas painos. Helsinki: Otava.
- LAUNONEN, HANNU 1984: *Suomalaisen runon struktuurianalyysia. Tutkimus Jaakko Ju-teinin, Aleksis Kiven, Otto Mannisen, Eino Leinon, V. A. Koskenniemen, Uno Kailaan, Kaarlo Sarkian, Tuomas Anhavan, Paavo Haavikon ja Pentti Saarikosken lyriikasta*. Helsinki: SKS.
- LAUNONEN, HANNU 1988: Poeettisen kielen kaksi periaatetta. Lauri Viidan ratkaisuja. *Teokset, taustat, tutkijat. KTSV 42*. Toim. Jaana Anttila. Helsinki: SKS. 11–37.
- LILJA, EVA 1988: Nyenkelheten, modernismen och den realistiska poesien. *Tidskrift för Litteraturvetenskap*. Sjuttonde årgången. 1/1988. 28–43.
- LOEHNDORF, ESTHER 1997: *The Master's Voices. Robert Browning, the Dramatic Monologue, and Modern Poetry*. Swiss Studies in English. Tübingen und Basel: Francke Verlag.
- PEARSALL, CORNELIA D. J. 2000: The dramatic monologue. *The Cambridge Companion to Victorian Poetry*. Ed. by Joseph Bristow. Cambridge: Cambridge University Press. 67–88.
- PIRKOLA, SANNA-MARI 2006: *Ylivieska*. Helsinki: Avain.
- PORTER, PETER 1993: Recording Angels and Answering Machines. *Proceedings of the British Academy 80. 1991 Lectures and Memoirs*. Warton Lecture on English Poetry. Oxford: Oxford University Press. 1–18.
- RINNE, MATTI 2006: *Kiila 1936–2006. Taidetta ja taistelua*. Helsinki: Tammi.
- ROSMARIN, ADENA 1985: *The Power of Genre*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- SALLAMAA, KARI 1994: *Kansanrintaman valo. Kirjailijaryhmä Kiilan maailmankatsomus ja esteettinen ohjelma vuosina 1933–1943*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran toimintuksia 609. Helsinki: SKS.
- SEUTU, KATJA 2007: Lupa puhua. Roolirunous kukoistaa 2000-luvun runoudessa. *Parnasso 7/2007*. 17–21.
- SEUTU, KATJA (TULOSSA): *Roolirunon laji Maila Pylkkösen teoksessa* Arvo. Vanhaäiti puhuu runonsa. Väitöskirjan käsikirjoitus.
- SLINN, WARWICK E. 2002: Dramatic Monologue. *A Companion to Victorian Poetry*. Ed. by Richard Cronin et al. New York: Blackwell Publishers Ltd. 80–98.
- STRYK, LUCIEN 1998: *And Still Birds Sing. New & Collected Poems*. Athens, Ohio: Swallow Press, Ohio University Press.
- TUOMI, PANU 2006: *Poeettinen korrektiivus. Esseitä ja muita kirjoituksia*. Tampere: Sanasato.
- TUOMI, PANU 2008: *Einsteinin viimeiset sanat. Dialogi sairavuoteen äärellä*. Helsinki: WSOY.
- TURTIAINEN, ARVO 1964: Tie pilven alta. *Runoja 1934–1964*. Helsinki: Tammi.
- VENHO, JOHANNA 2006: *Yhtä juhlaa. Runoelma*. Helsinki: WSOY.

Anna Helle

**”Kuoleman lumous nuorella iällä”
Tytöt ja kuolema Monika Fagerholmin *Amerikkalaisessa
tytössä***

Monika Fagerholmin hieno, August-palkinnon voittanut *Amerikkalainen tyttö* (2004) on romaani tytöistä ja kuolemasta. Se on ensimmäinen osa kaksiosaisesta teoksesta ”Säihkenäyttämön loppu”, jonka toinen osa valmistuu näillä näkymin vuonna 2009. Kuka amerikkalainen tyttö oikein on, ja mitä hänelle tapahtui?

ULLA MONTAN



”Meitä ei pysäytä mikään, kun leikkimme alkaa”

Amerikkalaisen tytön tarina menee jotakuinkin näin: Seudulle saapuu amerikkalainen tyttö nimeltään Eddie, johon ystävykset Bengt ja Björn rakastuvat. Pian Eddie kuolee pudotessaan kalliojyrkänteeltä Bule-lammen pohjaan. Kukaan ei tunnu tietävän, miten se tapahtui. Samana iltana Björn hirttäytyy ja Bengt lakkaa puhumasta.

Vuosia myöhemmin seutulaiset tytöt Sandra ja Doris kiinnostuvat Eddien tarinasta, ja he alkavat leikkiä sitä yhdessä. Kuolema kiehtoo tyttöjä yhä enemmän, ja pian leikin ja toden rajat alkavat häilyä. Dorikselle leikistä tulee lopulta totista totta: myös hänet löydetään kuolleen Bule-lammen rannalta.

Vaikka koossa ovat oivalliset jännityskertomuksen ainekset, *Amerikkalainen tyttö* ei ole aivan tavallinen jännityskertomus – oikeastaan kaukana siitä. Romaani on kokeellinen ja hyvin runsas, ja siinä on lukuisia kiinnostavia sivupolkuja ja henkilöitä sekä paljon salaperäisiä yksityiskohtia. Suurin kysymys kuuluu: mitä oikein tapahtui? Mikä Sandran ja Doriksen tarinoissa on totta ja mikä kuvittelua? Voidaanko niitä edes erottaa toisistaan?

Doris Yö ja Sandra Päivä

Kun kysyn asiaa kirjailija Monika Fagerholmilta, hän vastaa, että *Amerikkalaisessa tytössä* on kyse juuri siitä, että lukija ei tiedä, mikä on totta ja mikä mielikuvitusta. Ja myös siitä, voiko lukija edes tietää.

– Kaikessa mitä olen kirjoittanut, olen tutkinut kertomusta ja kertomista. Itse asiassa olen ollut aika epäluuloinen itse kertomusta kohtaan, joka ei ole vain suuri, hieno ja ihana. Siinä on aina myös reikiä ja onkaloita – tyhjiä välejä, jotka eivät näy. Se, mitä ei kerrota. Ja koska rakennamme esimerkiksi kuvan itsestämme ja historiasta kertomusten kautta, on ideologisesti varsin kiinnostavaa tutkia kertomuksen ehtoja.

– *Amerikkalaisessa tytössä* halusin asettaa nämä kysymykset kahden pienen tytön maailmaan. Sandran ja Doriksen on tavallaan pakkokin luoda ja kertoa tarinoita selvitäkseen asioista, joita he ovat joutuneet kokemaan. Amerikkalainen tyttö -leikki on Sandran ja Doriksen kolmas leikki: kahdessa muussa leikitään Sandran tarinoita hänen äitinsä katoamisesta ja Doriksen järkyttäviä tarinoita hänen kotiolosuhteistaan. Silloin raja ”toden” ja mielikuvituksen välillä muuttuu helposti hyvin hämäräksi. Mutta en usko, että näin käy vain minun kirjassani, vaan itse todellisuus on sellainen.

Sandra Wärn asuu isänsä Oolantilaisen kanssa Seudun liejuisimman laidan talossa, joka on Sandran mukaan kopio itävaltalaisesta alppimajasta. Sandra on hapan ja yksinäinen lapsi, josta kukaan ei oikeasti pidä huolta. Hänellä on äidistään Lorelei Lindbergistä vain hyvin hataria muistoja, ja itse asiassa jopa nimi ”Lorelei Lindberg” on Doriksen keksimä. Sandran tarinoista päätellen äidillä saattoi olla pieni kangaskauppa nimeltään Pikku Bombay. Ja äiti lähti ehkä uuden miehen mukaan helikopterilla koti-

pihasta. Mutta Sandra muistelee myös kuululleensa laukauksia kotitalossaan...

Doris Flinkenberg taas on kotoisin suolla sijaitsevasta tugarähjästä, jossa hän on asunut äärimmäisen väkivaltaisten vanhempiansa kanssa. Doriksen onnistuu kuitenkin paeta kotoaan, ja hän löytää uuden kodin Seudun serkkuperheestä. Doris otetaan perheeseen, kun Björn on tappanut itsensä, mihin tyttö toteaa vain, että ”yhden kuolo on toisen leipä”. Doris rakastaa c-kasetille nauhoittamiaan iskelmiä ja ”Rikoksia elävästä elämästä” -lehtiä.

Kiehtova kuolema

Tytöt leikkivät yhdessä Lorelei Lindbergiä, suokuningatarta (eli Doriksen äitiä) ja amerikkalaista tyttöä. Leikkeihin kuuluu paljon rekvisiittaa, kuten vaatteita, lauluja ja hokemia. Yksi niistä on amerikkalaisen tytön laulu ”*Katso äiti, ne ovat tärvelleet minun lauluni*”. Sandra ja Doris lumoutuvatkin eniten juuri leikistä, jonka he kehittävät amerikkalaisen tytön tarinasta. Etenkin Dorista kuolema alkaa kiehtoa jopa pelottavan paljon. Miksi kuolema kiehtoo heitä? Ja miksi me haluamme lukea esimerkiksi murhamysteereitä?

– Uskon, että ihmisellä on nuorena erityisen intensiivinen suhde kuolemaan, joka muuttuu vanhetessa jotenkin todellisemmaksi, Fagerholm vastaa. – Kuolema on nuorelle enemmän idea kuin jotain arkipäiväistä ja konkreettista. Ja kuolemalla ideana, metaforana, symbolina tai kuvana on valtava vetovoima – juuri tässä imussa Sandra ja Doris elävät. Näin on osittain siksi, että he ovat nuoria. Toinen syy on se, että amerikkalainen tyttö edustaa Sandralle ja Dorikselle jotain sellaista, joka liittyy siihen, että he ovat molemmat pohjimmiltaan kaltoin kohdeltuja ja laiminlyötyjä lapsia. Amerikkalaisesta työstä tulee heille ehkä tavallaan jonkinlaisen sijaiskärsijän kuva...

– Mutta yleensä ottaen kuolemassa on esimerkiksi dekkareissa kyse ehkä jostain äärimmäisestä. Ei pelkästään kuolemasta, vaan myös väkivallasta. Ja kun esitetään jotain äärimmäistä, voidaan samalla käsitellä ja työstää muita suuria kysymyksiä. *Amerikkalaisessa tytössä* halusin antaa juuri Sandralle ja Dorikselle oikeuden kantaa tällaisia suuria kysymyksiä esimerkiksi syyllisyydestä, vastuusta, totuudesta ja valheesta sekä elämästä ja kuolemasta, ihan niin kuin Oikeassa Kirjallisuudessa. Mutta halusin sen tapahtuvan heidän omilla ehdoillaan.

Koomisuus ja toisto

Vaikka *Amerikkalainen tyttö* on kuolema-teeman ympärille rakentunut teos täynnä tavalla tai toisella traagisia henkilöihahmoja, se ei ole synkkä tai raskas kirja. Siinä on monia koomisia piirteitä; välillä kuolemia tuntuu olevan aivan liikaa, ja tästä liioittelusta syntyy koominen vaikutelma. Usein myös henkilöiden melodramaattisuus ylittää pisteen, jossa se muuttuu huvittavaksi. Oletko samaa mieltä siitä, että kirjaasi lukiessa

voi myös nauraa?

– Kyllä, koomisuus on aivan erottamaton osa teosta. Halusin löytää sellaisen sävyn, että lukija voisi hymyillä tai nauraa henkilöiden kohtaloille, mutta samalla kuitenkin tavallaan liikuttua tai järkyttyä niistä. Doriksen halusin kuvata juuri sellaiseksi, että hänelle voisi nauraa miltei joka käänteessä, mutta kuitenkin jotenkin hyvin hellästi, Fagerholm vastaa.

Yksi silmiinpistävä piirre romaanissa on myös se, että siinä on runsaasti toistuvia lauseita vähän samaan tapaan kuin Fagerholmin edellisessä romaanissa *Diivassa*. Tällaisia ovat muun muassa ”Rakkautemme on mannermainen juttu” ja ”Nach Erwald und die Sonne”. Mistä näissä toistuvissa fraaseissa oikein on kysymys?

– Ne voi tulkita miten haluaa. Niissä on kyse melodiasta, mutta myös siitä, missä ne esiintyvät: kun joku sanoo jotain, se ei välttämättä ole sama asia kuin silloin, kun joku toinen sanoo sen. Ja jos ajatellaan filosofisesti, on kyse yksinkertaisesti siitä, että samaan virtaan ei voi astua kahta kertaa. Joten se merkitsee myös sitä, että sivulla 17 sanottu asia ei ole sama kuin sivulla 264, vaikka sanat olisivat samat. Mutta toistuvat fraasit ovat minulle myös todellinen ”darling”, ja minä ja oikolukijani joudumme poistamaan niitä paljon.

Monet toistuvista fraaseista tuovat mieleen iskelmäsanotukset, ja ne voidaan tulkita lainauksiksi Doriksen soittamista iskelmistä. Lisäksi Fagerholm huomauttaa, että iskelmä on myös yksi teoksen tyylin tasoista, jossa yhdistyvät banaali ja vakava. Mutta kun kysyn häneltä tarkemmin musiikin merkityksestä teoksessa, hän toteaa, ettei haluaisi puhua siitä vielä, kun teoksen toinen osa on yhä tekeillä. Sen verran Fagerholm kuitenkin sanoo, että musiikki voi viedä meidät sellaisiin paikkoihin itsessämme, jotka ovat kaikkien sanojen ja kertomusten tuolla puolen.

Muoto ei saa olla pääasia

Amerikkalainen tyttö on muodoltaan monimutkainen ja haastavakin, mutta teos on silti hyvin toimiva ja harkittu kokonaisuus. Fagerholmilla tuntuu olevan kyky kirjoittaa polveillen ja moniäänisesti ilman että teksti kadottaa jäntevyytensä, ja tämä koskee myös hänen aiempia romaanejaan *Ihanat naiset rannalla* (1994) ja *Diiva* (1998). Fagerholm ilahtuu, kun mainitsen, että pidän tavasta, jolla *Amerikkalainen tyttö* yhdistelee eri lajeja jännityskertomuksesta kokeelliseen romaaniin. Ja kun lisään, että minusta *Amerikkalainen tyttö* muistuttaa jollain lailla *Twin Peaks* -tv-sarjaa, Fagerholm myöntelee.

– Juuri niin haluan kirjoittaa, hybridejä. *Twin Peaks* -tunnelma – niin, ajattelin kyllä sitä. Pidän *Twin Peaksistä* todella paljon. Vaikka hämmästyin hieman, kun luin David Lynchin haastattelusta, ettei hän itsekään tiennyt Laura Palmerin murhaajaa, vaikka sarja oli jo pitkällä. Eihän niin saa olla! Silloin muodosta tulee jotenkin isetarkoituksellinen. Minä haluan kirjoittaa sellaisia kirjoja, joissa muoto sopii täsmälleen yhteen sen

kanssa, mistä kirjoitan. Sellaista muotoa ei voi löytää ajattelemalla, vaan se on löydettävä kirjoittamalla. Siksi minulla menee kirjoittamiseen niin helvetisti aikaa.

Millaista sitten oli kirjoittaa *Amerikkalaista tyttöä*?

– Siihen meni kauan, kuusi vuotta. Osittain se johtuu siitä, että kyse on kaksiosaisesta teoksesta, ja olen kirjoittanut molempia osia yhtä aikaa. Jännityskertomuksen osalta työ oli vaikeaa, sillä minun oli opeteltava monia asioita, ja tein myös monia erehdyksiä. Yhdessä varhaisessa versiossa mukana oli esimerkiksi etsivä, mutta huomasin, että hän oli kaiken aikaa sen tiellä, mistä halusin kirjoittaa. Jätin hänet siis kokonaan pois, jolloin tilanne muuttui jännittäväksi, Fagerholm kertoo ja jatkaa:

– Tuo aika oli sotkuista myös minun omissa elämässäni, koska minun oli aikuistuttava samaan aikaan. Ja melko kauan meni siihen, että löysin romaanilleni sopivan muodon. Joten *Amerikkalaisen tytön* kirjoittamiseen kuului siis jonkinlaista epävarmuutta, mutta sellainen voi olla hyvin hedelmällistä. Saattaa olla hyväkin asia, ettei aina tiedä, mitä pitäisi tehdä.

Kirjallisuus on elämää

Fagerholmin teosten kokeellisuus on niin toimivaa, pakotonta ja uusia maailmoja luovaa, että sitä ei voi olla ihailematta. Fagerholm on suomenruotsalainen kirjailija, hän kirjoittaa ruotsiksi, ja suomenruotsalaisella kirjallisuudella on pitkät perinteet kokeellisen tai avantgardistisen kirjallisuuden alueella. Mainitsen esimerkkeinä Edith Södergranin ja Gunnar Björlingin, ja Fagerholm lisää, että yhtä hyvin voidaan puhua myös sellaisista kirjoittajista kuten Thomas Wulff, Martin Enckell ja Agneta Enckell. Mistä johtuu suomenruotsalaisessa kirjallisuudessa usein esiintyvä ennakkoluulottomuus uutta kohtaan? Entä miten näet suomenkielisen ja suomenruotsalaisen nykykirjallisuuden välisen suhteen, ja millainen on suomenruotsalaisen kirjallisuuden nykytilanne?

– Luen hyvin paljon suomalaista nykykirjallisuutta jo työnkin puolesta. Suurin ongelma uudessa suomenkielisessä kirjallisuudessa on mielestäni se, että se viittaa liian usein vain itseensä. Tämä tekee siitä helposti ennalta arvattavaa. Mutta ei suomenruotsalainen kirjallisuuskaan ole nykyään, noin yleensä ottaen, niin suurta ja hienoa.

– Luulen, että suomenruotsalaisen kirjallisuuden kokeellinen juonne johtuu osittain läheisestä suhteesta ruotsalaiseen kirjallisuuteen. Mutta kenties merkittävämpi syy on kuitenkin vähemmistöasemamme. Tiedämme, ettemme riitä yksin, ja siksi on mentävä ulos omista ympyröistä ja otettava vaikutteita muualta. Nykyään suomenruotsalaisuus on poliittisesti ajatellen todella Pientä ja Tukahduttavaa; puhutaan paljon identiteetistä ja ”oikeasta suomenruotsalaisuudesta”, mikä on hyvin tuhoisaa sellaiselle, joka haluaa kirjoittaa ja ajatella vapaasti. Suomenruotsalaisten piiri on niin pieni, että ei ole edes mahdollista kuulua vain siihen.

Olet sanonut toisaalla, että et halua kutsua itseäsi kirjailijaksi. Mitä tarkoitat sillä?

– En halua kiinnittyä mihinkään mielikuvaan itsestäni kirjailijana, Fagerholm vastaa. – En siis halua ajatella sitä, kuka ja miten olen suhteessa johonkukaan muuhun kirjallisella kentällä. Silloin kuluu paljon enemmän energiaa tuon mielikuvan ylläpitämiseen ja kaunistamiseen kuin vapaaseen ajattelemiseen ja tekemiseen. Jos haluan olla jotain ”itse”, niin ehkä sitten käynnissä oleva projekti. Mutta kirjallisuus on elämää ja se käsittelee elämää. Se on kaikista tärkeintä.

Ekokriittisiä esseitä vegaani-dandyille ja muille taantumuksellisille

Antti Nylén: *Vihan ja katkeruuden esseet*. Turku: Savukeidas. 301 s.

Timo Hännikäinen: *Taantumuksellisen uskontunnustus*. Turku: Savukeidas. 164 s.

I

Esseen kirjoittajan ensimmäinen tehtävä on luoda *esseisti*, tekstin puhuja. Esseen traditiossa esseisti on ollut usein enemmän tai vähemmän kirjoittajansa oma-kuva. Tuo omakuva voi olla pidättyvä tai karrikoitu, yhtenäinen tai oman sisäisen hajanaisuutensa näyttävä, mutta ainakin osan voimastaan se saa yhteydestä kirjoittajan nimeen ja ruumiiseen, todellisuuteen joka ei suostu pysymään fiktiona vaan tunkee lihana ja verenä kirjoitukselta lukijan elämään.

Timo Hännikäinen ja Antti Nylén luovat kumpikin esseekokoelmissaan omaa nimeään kantavan esseistin ja määrittelevät tämän olemuksen parilla luokittelevalla sanalla: ”Timo Hännikäinen” julistaa olevansa *taantumuksellinen* ja *konservatiivi*, ”Antti Nylén” taas pyrkii olemaan *feministinen katolilainen anarko-vegaanidandy*. Molempien määrittelyissä korostuu halu irrottautua perinteisistä lokeroista ja poliittisesti korrektista ajattelusta.

”Hännikäinen” irrottaa termin ”konservatiivi” sen nykyisestä kytköksestä poliittiseen oikeistoon (joka yleensä ihailee

liberalistista ”dynaamista taloutta” ja siis jatkuvaa muutosta) ja tukeutuu sen alkuperäiseen, kirjaimelliseen merkitykseen: hän haluaa olla ”säilyttäjä”, toisin sanoen suojella luonnon ekologista tasapainoa ja siten, jos mahdollista, myös ihmistä ja tämän kulttuuria. Nykyisen poliittisen oikeiston (kuten paljolti vasemmistonkin) hedonistinen ihanne jatkuvasta talouskasvusta johtaa hallitsemattomaan muutokseen ja ympäristökatastrofiin eikä siksi voi sanan alkuperäisessä mielessä olla ”konservatiivista”.

”Hännikäisen” kuva länsimaisesta elämäntavasta on synkkä, mutta hänen tapansa kirjoittaa ja argumentoida kunnioittaa länsimaisen rationalistisen ajattelun perinnettä. Hän ottaa korostetusti etäisyyttä omiin tunteisiinsa. Halutessaan järkyttää hän tekee sen käyttämällä luonnontieteen objektiivisia, inhimillisyyden sulkeistavia ilmauksia: ”Väestönkasvu, ihmislihan ja -luiden ylituotanto ja sen aiheuttama kuormitus, on aina ollut ekologisten ongelmien juuri.” (Myönnetään, katsoessani omia lapsiani minun on vaikea pitää heitä ”ihmislihan ja -luiden ylituotantona”.)

”Nylén” taas on huomattavasti karnevalistisempi ja monitulkintaisempi hahmo, monien ironioiden kyllästämä – myös sen ironian, että hän tuomitsee ironian ”pahimpana kulkutautina Euroopassa sitten mustan surman”. Kenties hän ei ole lainkaan ironinen, edes silloin kun toivomme hänen olevan. ”Hännikäinen” on lähempänä perinteisen asiatekstin puhujaa, ”Nylén” taas avoimen kaunokirjal-

linen figuuri.

Jo puhujan sukupuoli on monitulkintainen. Nimi ”Antti” viittaa tietenkin mieheen, samaten takakannesta tiukasti tuijottava kaitakasvoinen hahmo. ”Nimeni on kirjan kannessa”, hän toteaa esseessä ”Rikos”. Samalla puhuja julistautuu feministiksi, luo teksteissään hyytävän ”miehen kritiikin” ja, mikä ehkä hämmäntävintä, julistaa alkusanoissaan: ”Ylipäätään: tätä kirjaa ei ole kirjoitettu isilleni, aviomiehilleni, veljilleni eikä pojilleni.” Aviomiehilleni? Homoliittojen aikana voi mieskin toki puhua ”aviomiehittä”, mutta silti tekisi mieli lukea tämä viittauksena puhujan kollektiiviseen naiseuteen – siitäkkin huolimatta, että kirjailija Antti Nylén on mies. Mutta toisaalla ”Nylén” tunnustaa: ”En tiedä millaista on olla tyttö, joten en tiedä, miten tai miksi (hetero)naiset kuuntelevat Cockerin lauluja.”

Puhujalla ”Nylén” ei toisin sanoen näytä olevan sukupuolta lainkaan. Nainen hän ei ole, ja mieheksi hän ei halua tulla. Hän puhuu ”miehestä” ja ”naisesta” kuin olisi itse kohonnut sukupuolieron ja halun yläpuolelle. Vai pitääkö lause ”ihminen voi rangaista vain niitä, joita rakastaa, vihata vain sitä, mikä on omaa” käsittää sittenkin tunnustuksena? Että puhuesaan ”miehestä”, luomakunnan pahimasta vitsauksesta, ”Nylén” puhuu myös ja nimenomaan itsestään? Julistautuesaan ensimmäisessä esseessään ”Johdatus lihan sukupuolipolitiikkaan” vegaaniksi ”Nylén” kohottaa itsensä moraalisesti suvereeniin asemaan, siksi synnittömäksi,

jolla on oikeus kivittää lihansyöjämiehet veriseksi mössöksi. Juuri tämä ele tekee puhujasta oman määritelmänsä mukaan dandyn: figuurin, jonka tyyli perustuu suvereeniuden tavoittelulle ja liialliselle herkkyydelle – mikä käytännössä, kuten hän täsmentää, ilmenee ”vihana ja ylimielisyytenä”. Mutta kuten ”Nylén” edelleen määrittelee, dandy on tuomittu epäonnistumaan: ”Hänen on hyvin vaikea vakuuttua siitä, ettei ole huonompi kuin ne, joita halveksii.” Vaikka ”Nylén” ei sitä suoraan mainitsekaan, myös vegaanien suolistojen läpi ”menee joka vuosi viemäriin miljoonia luotuja, joilla on yksi yhteinen piirre: he eivät ole ihmisiä”. Toivottoman klorofyllirajoitteisina olioina eläimet käyttävät hyväkseen toisia olioita, viimekädessä kasveja, ja erittävät ilmaan kasvihuoneilmiötä kiihdyttävää hiilidioksidia ja metaania. Sen jälkeen kun elonkehän hiilitasapaino on järkkynyt, on jo syntyminen eläimeksi rikos. Ei toki yhtä suuri rikos kuin kaivaa maan alta fossiilista hiiltä ja syyttää sitä ilmakehään, mutta rikos kuitenkin.

Mitä pitemmälle kirja etenee, sitä selvemmin käy ilmi, että ”Nylén” on tietoinen syyllisyydestään. Tämä on nykyajan tulkinta katolisen kirkon perisyynnistä – viattominkin sylivauva on jo syntyessään rikollinen: hapen kuluttaja, hiilidioksidin erittäjä.

Jäljelle jäävät viha ja katkeruus – ja mahdollisuus valita. Supermarketissa (joksi koko yhteiskunta on muuttunut) on mahdollisuus valita porkkana merikrotin asemasta, sopivan leveä teryleenisolmio

muodin kulloinkin tyrkyttämien silkkiten sijaan – ja pitää huolta siitä, että solmio sidotaan aina aidolla, mahdollisimman monimutkaisella windsorsolmulla eikä turhan kolmiomaisella ranskalaisella. Dandy on korostetun tietoinen kaikkien valintojen, niin esteettisten kuin moraalisten, lopullisesta keinotekoisuudesta ja mielivaltaisuudesta. Silti (tai juuri siksi) hän kohottaa omat valintansa uhmakkaasti totuudeksi: ”Mutta tässä epäonnistumisen ja kyvyttömyyden tilassa hänen suurin velvollisuutensa on pitää viha ja ylimielisyys niin tyylikkäänä, suitsittuina kuin suinkin: äärettömän kurinalaisina, hirmuisina kaikessa passiivisuudessaan.” Hänen on mahdotonta löytää lopullista perustetta omille valinnoilleen, mutta sen ei pidä koskaan estää häntä hyökkäämästä muiden valintoja ja niiden perusteluja vastaan. Totuus ja tyyli ovat yhtä, ja molemmat perustuvat vihalle – ainakin ilmitasolla. Vihan takana piilee syvempiäkin motiiveja, mutta niitä dandy ei halua paljastaa suoraan.

Ja tyylin Nylén hallitsee. Hän on saanut popmusiikista ilmeisesti paitsi Morrissey'n kaltaisia esikuvia myös erehtymättömän rytmikorvan. Kohtuuttomuudet, sivallukset, asiasta toiseen hyppäykset, huudahdukset, retoriset kysymykset – kaikki on täydellisesti ajoitettua, instrumenttinsa suvereenisti hallitsevan muusiikon laatutyötä.

II

Puhujan luomisen jälkeen esseistin seuraava tehtävä on yleisön luominen – tai

yleisöjen, eksplisiittisten ja implisiittisten. Hännikäinen (tai ”Hännikäinen”) ei suoraan määrittele lukijaansa, mutta kuvaa kirjallisuuden vaikutusta tavalla, jonka voi tulkita haaveeksi lukijan tulevasta kokemuksesta: ”Moni meistä on joskus lukenut teoksen, joka on muutakin kuin ’omaperäinen’ tai ’hyvin kirjoitettu’. Tarkoitan kirjoja, joiden läpi joutuu katsomaan ja arvioimaan niitä ajatusmalleja, arvoja ja arkielämän käytäntöjä, joista oma maailmankuva muodostuu. Nämä harvinaislaatuiset teokset aiheuttavat jonkin perustavan ja peruuttamattoman liikahduksen; ne eivät unohtu niin kuin suurin osa luetusta väistämättä ja ansaitusti unohtuu.” ”Hännikäiselle” tällainen eettisen kohtaamisen kokemus on ollut Pentti Linkolan *Toisinajattelijan päiväkirjasta*, kirja jonka kaunokirjallinen luonne ei peitä vaan päinvastoin mahdollistaa sen poliittisen vaikuttavuuden. ”Linkola” on ”Hännikäiselle” se tekstuaalinen ystävä, joka synnyttää itsessä halun kirjoittaa – ja haaveen tulevasta tekstuaalisesta ystävästä, lukijasta. Kenties joku vielä tarttuu *Taantumuksellisen uskontunnustukseen* ja näkee elämänsä uudessa valossa, ehkä alkaa itsekin toteuttaa ”Hännikäisen” unelmoimaa konservatiivista elämäntapaa.

”Nylén” sen sijaan määrittelee lukijansa suoraan: ”Kirjoitan samanmielisille. Älkää vaivautuko, Bambin murhaajat ja muut kauneuden vihaajat.” Toisin sanoen ”Nylénin” eksplisiittinen yleisö on rajattu toisiin ”feministisiin katolilaisiin anarkovegaanidandyihin”. Eksplisiittinen yleisö on hykerryttävän ahdas ja paljastaa imp-

lisiittisen yleisön: ne ”Bambin murhaajat ja muut kauneuden vihaajat”, jotka puhujan sanoista huolimatta eivät malta olla tarttumatta kirjaan. ”Nylén” käy sotaa, ja lause ”kirjoitan samanmielisille” pitää lukea päinvastoin: puhuja suuntaa sanansa nimenomaan heteromiehille ja lihansyöjille, he ovat hänen vastustajiaan kehässä, ja pieni samanmielisten yleisö on kutsuttu kehänlaidalle kannustamaan. Muutamalla lainauksella on kyhätty kokoon ”Putte Wilhelmsson”, ”Teemu Mäki”, ”Jaakko Heinimäki” ja ”Béla Hamvas”, joita ”Nylén” sitten suvereenisti mätkii sallimatta puolustavien näkökantojen turhaan häiritä teurastusta. (Sanavalintani voivat tuntua oudoilta feministivegaanin kuvaukseen, mutta osa ”Nylénin” hahmon herkullisuudesta syntyy siitä, että hänen retoriikassaan on, paradoksaalista kyllä, vahvasti miehiset, lihalliset ja väkivaltaiset ulottuvuutensa, niin strategisella kuin taktisella tasolla.)

Dandyn suvereeniuden tavoittelu ei salli ystävyyttä, edes tekstuaalista ystävyyttä. Kohtaaminen ja yhteydentunne voivat syntyä korkeintaan muiden lihallista olemassaoloaan vihaavien keskinäisestä kohtalotoveruudesta. ”Nylénin” kohtalotovereita kirjassa ovat mm. ”Baudelaire”, ”Wilde”, ”Morrissey”, ”Jarvis Cocker”, ”Lukas Moodysson”, ”Pentti Linkola”, osin ”Leena Krohn”.

Lauluntekijä ja äänitaiteilija Islaja poikkeaa edellisistä. Hän ei ole kohtalotoveri, vaan pahuuden meren keskellä leijuva herkkyuden saari, unelma viattomuudesta ja aineettomuudesta. Ja tämä

ehkä paljastaa haaveen kolmannesta yleisöstä, vegaanidandyjen ja lihaanien tuolla puolen, rakkauden yhteisöstä. Nylén kirjoittaa viime kädessä Islajalle ja hänen kaltaisilleen, ei vihan vaan rakkauden nimissä.

Hännikäisen ja Nylénin kirjat ovat molemmat jyrkkiä, tinkimättömiä puheenvuoroja luonnon ja eläinten puolesta. Niiden kaunokirjallinen muoto (Nylénin kirja selkeämmin, Hännikäisen hillitymmin) ei tee niiden poliittisesta haastavuudesta yhtään lievempää, päinvastoin: nimenomaan ”kaunokirjallisten” keinojensa kautta ne pakottavat lukijan reagoimaan. Lihatiskiä tai hakkuuaukeaa ei niiden lukemisen jälkeen ohita aivan samalla tavalla kuin ennen. Kirjat ovat molemmat myös taiteentutkimusta: ne sisältävät kumpikin paljon oivaltavia ja tarkkanäköisiä tulkintoja kirjallisuudesta, musiikista ja elokuvista. Kummatkin voi lukea viime vuosina paljon huomiota saaneen ”ekokritiikin” alle, tutkimukseksi joka tarkastelee ihmisen luontosuhdetta kulttuuristen tekstien kautta. ”Nylén” eksplikoi metodinsa kutsumalla tulkintojaan *räävinnöiksi*: ”Luen rääpien, eli – *Nyky-suomen sanakirjan* mukaan – taitamattomasti ja hutiloiden, rienaten, rääväten ja pilkaten mutta ennen kaikkea (epäsiististi) ruokaa sieltä täältä ottaen, ronkkinen, runsaasti tähteeksi jättäen”. Pihviin en koske.” Nylénin kirja sisältää myös akateemiseen tapaan laaditut nootit, lähde luettelon ja hakemiston. Niiden puuttuminen Hännikäisen teoksesta itse asiassa hieman häiritsee: viittaukset ilmaston-

muutokseen jäävät mielipidekirjoittelun tasolle, vaille luonnontieteen antamaa taustatukea, jota hänen rationaalinen otteensa kuitenkin kaipaisi.

Ennen kaikkea kirjat ovat kuitenkin esseitä: yrityksiä, kokemuksia, ruumiin ja hengen kirjoitusta, roolien leikkiä, joka on kenties aidommin kiinni ihmisyyden kokemuksessa kuin yhden minuuden iluusiota hellivä arkiajattelumme.

Kuisma Korhonen

Modernismi ja avantgarde paketissa?

Sakari Katajamäki & Harri Veivo (toim.):
Kirjallisuuden avantgarde ja kokeellisuus.
Helsinki: Gaudeamus 2007. 421 s.

Peter Gay: *Modernism. The Lure of Heresy From Baudelaire to Beckett and Beyond*.
New York & London: W. W. Norton & Company 2007. 610 s.

I

On nautinto lukea kirjoja, joissa yhden kirjoittajan vahva kokonaishahmotus ja valtava tietomäärä menneestä aikakaudesta yhdistyvät taitavaan kielenkäyttöön ja yksityiskohtienkin tasolla älyllisesti vastaansanomattomiin tulkintoihin. Sellaisia kirjoja on harvassa, eikä kumpikaan tässä arvosteltavista kirjoista täytä näitä kaikkia kriteereitä, joko ilmeisistä tai vähemmän ilmeisistä syistä. Silti on kiinnostavaa tarkastella tällaisesta romantiikasta suuren teoksen perspektiivistä näitä kirjoja, joista toisessa pyritään antamaan kokonaiskuva modernismista, toisessa taas kirjallisuuden – ja hieman muunkin taiteen – avantgardesta ja kokeellisuudesta. Edellisessä tapauksessa kirjoittajia on yksi, jälkimmäisessä viisitoista.

Vertailu tästä näkökulmasta on relevantti myös siksi, että taiteen avantgarde ja modernismi eivät ole läheistä sukua vain toisilleen vaan myös niitä edeltävälle vallankumoukselliselle romantiikalle. Itse asiassa voidaan esittää, että 1700-luvun loppupuolella esiin murtautunut romantiikka suhteutuu 1800-luvun puolivälissä

nousseeseen modernismiin kuten modernismi 1800- ja 1900-lukujen vaihteessa kyntensä näyttäneeseen avantgardeen. Näistä kulttuuri-ilmioistä historiallisesti uudempi näyttää aina asettuvan ei niinkään edellisen jatkoksi vaan pikemminkin sen sisäkkäiseksi osaksi.

Jos romantiikkaa ja modernismia on yhdistänyt pyrkimys uuteen, on modernismia ja avantgardea yhdistänyt erityisesti pyrkimys jähmettyneiden traditioiden rikkomiseen. Mutta lisäksi avantgarde suhteutuu vastaavalla tavalla romantiikkaan: romantiikan perustava ajatus luovasta yksilöllisyydestä edellyttää idean etujoukosta. Siten kolme käsitettä ovat filosofisessa mielessä toisilleen sisäkkäisiä. Tällä taidesuuntausten kompleksilla on – niin historiallisesti kuin filosofisesti – myös erityinen suhde yhteiskunnallisuuteen: taiteesta tulee erottamaton osa elämää ja samalla myös osa politiikkaa, josta taide kuitenkin pyrkii samalla sanoutumaan irti. Olennaista romantiikassa, modernismissä ja avantgardismissä on keskeytymätön sisäinen neuvottelu elitistisen ja demokraattisen asenteen välillä.

II

Sakari Katajamäen ja Harri Veivon toimittama artikkelikokoelma *Kirjallisuuden avantgarde ja kokeellisuus* ei nimes-tään huolimatta työnnä aivan syrjään avantgarden historiassa olennaista monitaiteisuutta. Se olisikin mahdotonta. Mitä merkitsisi meille dada tai lettrismi ilman ideaa kokonaistaideteoksesta? Vaikea kuvitella.

Etenkin ”klassisen avantgarden”, kuten dadan, italialaisen ja venäläisen futurismin sekä surrealismin, samoin kuin lettrismin historiaa käsittelevissä artikkeleissa olisi tarvetta välillä hyppiä kirjallisuuden tuolle puolen. Kirjoittajien kädet tuntuvat kuitenkin sidotuilta. Toki nämä artikkelit ovat useimmiten erinomaisen asiantuntevia ja myös hyvin kirjoitettuja, mainittakoon vaikkapa Timo Kaitaron artikkeli ”Surrealismi kirjallisenä avantgardena”. Kirjallisuuteen sitoutumista toimittajat joutuvat kuitenkin paikkaamaan artikkeleilla, joissa käsitellään samojen avantgardesuuntausten – joskus samojen tekijöidenkin – tuotoksia muilla taiteenaloilla.

Tässäkin tapauksessa joudutaan ongelmiin, eikä vain sen takia, että herää uusia kysymyksiä, kuten ”missä sitten on sarjakuvan avantgarde?” Muiden taiteiden – kuvataiteen, teatterin ja elokuvan – avantgarden keskittyvät artikkelit ha-jottavat kirjan kokonaisuutta, eivätkä ne rajallisen tilansa takia voi silti jäädä kuin pelkiksi katsauksiksi. Pentti Paavolainen tosin onnistuu lyhyessäkin tekstissä tarjoamaan hiotun ja informatiivisen kokonaisuuden aiheesta ”Teatterin avantgarde”.

Teoksen parhaimmiston kuuluvat toimittajien harkitusti kirjoittama johdanto sekä heidän omat artikkelinsa: Katajamäki kirjoittaa kansainvälisestä konkreettisen runouden liikkeestä, Veivo ranskalaisista kokeellisen kirjallisuuden ryhmittymistä Oulipo ja Tel Quel. Sen sijaan artikkelia ”Avantgarde tulee eloku-

vaan” lukiessa alkaa ihmetellä tekstin satumanvaraisuutta ja hyppelhtivää etenemistä, kunnes selviää, että artikkeli onkin päätetty versio Henry Baconin *Seitsemäs taide* -kirjassa vuonna 2005 ilmestyneestä tekstistä. Välitön uudelleenjulkaisu karsitussa muodossa on toimittajien osalta todellinen floppi. Tällainen tekstinkierrättäminen ei palvele ketään eikä mitään.

Kokoomateoksen suurin ongelma on artikkelien keskinäisessä epäsuhtasassa. Tämä ei kuitenkaan koske varsinaisesti artikkelien laadullisia eroja vaan huomattavia vaihteluita perspektiivissä, joiden kautta kirjallisuuden avantgarden ja kokeellisuuden historiaa käsitellään. Perspektiiviongelma näkyy esimerkiksi siinä, että Vesa Haapalan artikkelissa ”Kokeellinen kirjallisuus ja vastarinta Suomessa – kiintopisteenä 1960-luku” kerrotaan Henriikka Tavin ja Rita Dahlin vuonna 2007 ilmestyneistä runokokeelmista. Hanna Meretojan ranskalaista *uutta romaania* käsittelevässä artikkelissa ei taas käsitellä lainkaan Michel Butoria, jota itse pitäisin tämän ryhmittymän ainoana varsinaisena kokeellisen kirjallisuuden edustajana.

Toki *uudessa romaanissa* on paljon avantgardelle tyypillisiä piirteitä, mutta ne ovat itse asiassa samoja, joita toisessa yhteydessä voitaisiin pitää tyypillisinä modernistisen kirjallisuuden piirteinä. Niinpä esimerkiksi Alain Robbe-Grillet ei luonnehtinut itseään avantgardistiksi vaan ultramodernistiksi (ja erotti itsensä myös elokuvaohjaajana sellaisista ei-narratiivisen elokuvan kokeellisista tekijöistä

kuin Peter Kubelka tai Jonas Mekas).

Monista kirjoittajista koostuvalla avantgarden historiatoeksella on kuitenkin myös vahvat puolensa. Parhaimmillaan oman erityisalansa hyvin tuntevien kirjoittajien tekstit resonoivat keskenään hienosti. Historiallisen perusinformaation lisäksi kirjan merkittävin anti onkin siinä, että eri artikkelien kautta piirtyy lopulta kuva avantgarden historian eri suuntauksissa toistuneista perustekijöistä, siis eräänlainen avantgarden anatomia.

Avantgardessa – erityisesti sen klasisisessa vaiheessa dadasta ja futurismista surrealismiin – nousee erilaisina variaatioina esiin kaksi samanaikaista peruspiirrettä: toisaalta taideteoksen rakentumista koskeva montaasiperiaate (merkityksen synnyttäminen yhdistämällä erilaisia elementtejä uusilla yllättävillä tavoilla, vaikkapa ”sattuman” tai ”automaattikirjoituksen” avulla) ja toisaalta pyrkimys tavoittaa järjentakaista kieltä, jolla voitaisiin kommunikoida totuudellisemmin ja universaalimmin kuin käsitteellisellä *logoksen* kielellä. Tällaisia kieliä pyrkivät olemaan esimerkiksi venäläisten futuristien kehittämä zaum-kieli ja lettristien metagrafiikka, joka oli tarkoitettu kaikkien tieteiden, taiteiden, filosofoiden, estetiikoiden ja tekniikoiden yhteiseksi kommunikaatiovälineeksi. Yhtä lailla avantgarden kaksi peruspiirrettä – jotka voisi nimetä pragmaattiseksi ja metafyyksiseksi piirteeksi – ilmenevät konkreettisesti runoudessa, joka perustui ”konstellation poetiikkaan” ja samalla tavoitti ”universaalia yhteisrunoutta”.

Ollaan siis koko ajan lähellä romantiikan – tai vaikkapa symbolismin – suurta ideaa, vaikka avantgardismissa ”etujoukko” olisikin ainakin periaatteessa korvanut ajatuksen yksilönerosta.

III

Peter Gayn kunnianhimoisena pyrkimyksenä on antaa teoksessaan *Modernism* kokonaiskuva taidesuuntauksesta, joka kirjoittajan mukaan alkoi 1840-luvulla Charles Baudelairesta, koki ensimmäisen kuolemansa maailmansotien aikaan ja nousi sitten vielä hetkeksi kuolleista, kunnes meni lopullisesti mailleen joskus 1960-luvulla. Voidaan huomata, että Gayn ote on jokseenkin poleeminen. Niin on myös hänen modernismia koskeva perusajatuksensa: yhteiskunnallisesta kapinoinnistaan huolimatta modernismi on nimenomaan ollut olennainen osa modernin aikakauden kapitalistista dynamiikkaa.

Gayn väite modernistisen taiteen erottamattomasta yhteydestä moderniin massayhteiskuntaan ja sen taloudelliseen dynamiikkaan on sinänsä kestävä. Kirjan kuluessa ongelmaksi käy kuitenkin se, että Gayn teesi alkaa toistua yhteyksissä, joissa se joko tyhjentyy relevanssistaan tai joissa se ei enää ole historiallisesti uskottava. Gay jaksaa toistaa sitä, kuinka modernismi ei suinkaan ollut demokraattinen vaan pikemminkin elitistinen taidesuuntaus ja sitä, kuinka modernistit eivät suinkaan olleet erityisen boheemeja vaan pikemminkin hyvinvoivaa keskiluokkaa, joka eli porvarillisen yleisön ja rikkaiden

rahoittajien erityissuojeluksessa – samalla kun hyökkäsi näitä vastaan. Tämä dialektiikka alkaa lopulta puuduttaa.

Gayn kirjansa alussa esittämät kaksi modernismia määrittävää periaatetta – modernismin taipumus hyökätä kaikkea konventionaalisuutta vastaan (*the lure of heresy*) ja pyrkimys päästä käsiksi ihmiselämän sisäisiin salaisuuksiin (*the commitment to a principled self-scrutiny*) – eivät nekään sinänsä ole huonoja hahmotuksia. Itse asiassa nämä periaatteet voidaan nähdä modifikaatioina kahdelle edellä esitetylle avantgardetaiteen piirteelle. Kuitenkin myös nämä ideat alkavat Gayn käsissä määrätä koko modernistisen taiteen aikakauden tulkintaa historian tutkimuksellisesti epäpätevällä tavalla. Gay toistaa teesejään aiheesta riippumatta läpi koko kirjan niin antaumuksellisesti, että pidemmän päälle hänen tulkintoihinsa alkaa olla vaikea uskoa.

Modernism-teoksen erottaakin olennaisesti Katajamäen ja Veivon toimittamasta kokoomateoksesta se, että Gayn teos on täynnä suoranaisia asiavirheitä. Otan tässä esiin vain yhden tapauksen, joka on kuitenkin merkittävä, sillä sen ympärille Gay rakentaa varsin valikoivan tarinan modernistisen musiikin evoluutiosta, joka hänen mukaansa lepää Debussyyn ja Mahlerin perustalla. Gay nimittäin väittää, että Wagner ei lopulta haastanut musiikin perinteistä tonaalisuutta ja että hän ei muutenkaan kuulu modernismin perustajiin. Muutamalla Wagneria käsittelevällä sivulla Gay onnistuu laukomaan yli parikymmentä virhettä tai epätäsmäl-

lisyyttä, kuten väitteen, että Wagnerilla musiikin tarkoitus oli palvella tekstiä. Jo Baudelaire, joka taas edustaa Gaylle modernismin ensimmäistä sankaria, kapinoi aikanaan tuota latteutta vastaan.

Gay rakentaa *Modernism*-teoksensa kolmeen osaan: ensimmäinen osa käsittelee modernismin syntyä, toisessa osassa käydään läpi modernismin klassikoita maalaus- ja veistotaiteessa, proosassa ja runoudessa, musiikissa ja tanssissa, arkkitehtuurissa ja muotoilussa sekä teatterissa ja elokuvassa.

Gayn mukaan Henry James, Virginia Woolf, James Joyce, Marcel Proust sekä Franz Kafka ovat modernit mestarit proosan alueella, Eliot on taas modernistisista runoilijoista suurin. Samalla Eliot kuuluu Gayn luokituksen mukaan ”antimoderneihin modernisteihin” kuten Knut Hamsun, jota Gay puolestaan pitää modernisteista kaikkein ”subversiivimpana”.

Viimeinen osa päättyy modernismin sodanjälkeiseen joutsenlauluun, jota kirjallisuudessa edustavat esimerkiksi Grass, Beckett, Ionesco sekä uuden romaanin kirjailijat ja kuvataiteessa vaikkapa Pollockin abstrakti ekspressionismi ja Warholin poptaide. Gayn mukaan kaikkein tuhoisinta modernismille oli tietyn elitismien katoaminen – nimittäin duchampilainen väite, jonka poptaide myöhemmin todensi: mikä tahansa voi olla taidetta.

Gayn loppupäätelmää vastaan voidaan kuitenkin esittää väite, että niin kauan kuin johonkin seinään sattuu ilmestymään teksti ”Punk ei ole kuollut!”, ei myöskään avantgarde tai modernismi

ole kuollut – onhan punk tavallaan dadaismin musiikillinen perinnönjatkaja, ja dadaa Gay taas pitää erityisen ilkeänä antimodernistisen modernismin tapauksena.

Nietzscheläisittäin voidaan todeta, että Peter Gayn kirja on sanomansa johdattelevassa yksipuolisuudessa ”aivan liian inhimillinen”, kun taas viidentoista suomalaisen tutkijan kirjoittaman avantgarde-teoksen ”perspektivismi” on liian sattumanvaraista, jotta teoksen kokonaisuudesta voisi muodostua moninaisuutta kauniisti heijasteleva prisma, sillä sellainen vaatii aina riittävää konsistenssia.

Martti-Tapio Kuuskoski

Suomalaisia talonpoikia vai pohjoisen rodun edustajia?

Hana Worthen: *Playing "Nordic": The Women of Niskavuori, AgrilCulture, and Imagining Finland on the Third Reich Stage*. Helsinki: Helsinki University Print 2007. 320 s.

Hana Worthen tutkii väitöskirjassaan Hella Wuolijoen *Niskavuoren naiset* -näytelmän pääsyä talvella 1938 Hampurin Staatliches Schauspielhausiin, näytelmän näyttämöllepanoa sekä sen vastaanottoa. Tutkimus osoittaa, että *Niskavuoren naisia* ei tuotu Saksassa näyttämölle pelkästään taiteellisin ambitoiin, vaan sitä pyrittiin hyödyntämään myös poliittisesti ja ideologisesti. Esitys tarjosi kansallissosialistisesti väritynyttä kuvaa Suomesta ja suomalaisista, samalla kun se pyrki vahvistamaan Kolmannen valtakunnan aatemaailmassa tärkeitä ”pohjoisuuden” ja ”veren ja maaperän” aatteita sekä rakentamaan kulttuurikontakteja Suomeen. Tutkimus leikkaa kiinnostavasti monia tieteellisiä ongelmia. Perustaltaan se on teatterintutkimusta, mutta samalla se on taiteen vastaanoton tutkimusta, ja siihen kytketty myös ideologiakriittisiä ja historiantutkimuksen aspekteja.

Alkuun Worthen kuvaa näytelmän vaiheet saksalaisen sensuuri-, tarkastus- ja propagandakoneiston sisällä, selostaa sen jälkeen kansallissosialistien ”Blut und Boden” -ideologiaa erilaisine muotoineen ja analysoi lopuksi *Niskavuoren naisten* näyttämöllepanoa ja vastaanottoa. Eri-

tyisesti kaksi viimeksi mainittua asiaa liitetään tiiviisti toisiinsa. Kulttuurialan toimijat samoin kuin itse näytelmä osallistuivat niin Saksassa kuin Suomessakin ideologiseen kamppailuun. Siksi ei ole erotettu tiukasti toisistaan tekstiä ja kontekstiä, vaan pyritty löytämään suhteet, jotka sitoivat kirjallisuutta, teatteritapah- tumaa ja politiikkaa toisiinsa. Wuolijoen näytelmän vaiheet Saksassa 1938–1942 esitetään laajempaa taustaa vasten, jossa tärkeitä aspekteja ovat Suomen ja Saksan poliittiset ja kulttuurisuhteet toisen maailmansodan edellä, Kolmannen valtakunnan kulttuuri-ideologia (”Blut und Boden”, pohjoinen rotu, talonpoikaisuus) sekä Wuolijoen näytelmän suhde näihin ihanteisiin.

Näytelmän Saksan-valloitus alkoi näennäisen lupaavasti, kun näytelmää pidettiin natsi-Saksan tarkassa ennakkotarkastusmenettelyssä ”hamsunilaisena” teoksena, joka valotti Suomen ”pohjoista” luonnetta. Myös ensi-illan arvostelut olivat erittäin myönteiset. Vasta kun natsien kulttuurihallinnolle paljastui tekijän väitetty vasemmistolaisuus, suurelta osin suomalaisten Saksan-ystävien vihjeiden ansiosta, alkoi näytelmän vastamäki. Esitys vedettiin ohjelmistosta kesken kaiken 14 esityskerran jälkeen. Vielä tämän jälkeenkin tehtiin pari turhaa yritystä *Niskavuorten naisten* saamiseksi uudelleen jollekin saksalaiselle näyttämölle, mutta tekijän vasemmistolaisuus – jota olet- tamusta Wuolijokin pyrki torjumaan – muodostui ratkaisevaksi esteeksi. Huo- lllisen arkistotutkimuksen ansiosta väi-

töskirja tuo näiltä osin esiin runsaasti uutta tietoa paitsi Wuolijoesta ja hänen näytelmästään myös Suomen ja natsi-Saksan 1930-luvun kulttuurisuhteista ja kansallissosialistisen kulttuurihallinnon keinoista ideologisesti kyseenalaisten ilmiöiden torjunnassa.

Väitöskirja havainnollistaa hyvin, kuinka natsiyhteiskunta oli dramatisoitu yhteiskunta: erilaiset spektaakkelit auttoivat luomaan valtion ideologiaa. Perusteellinen katsaus kansallissosialistisiin ”Blut und Boden” -ideoihin tuntuu tosin joskus turhankin pitkältä, mutta joka tapauksessa ”perintötalonpojan”, ”veren ja maaperän” sekä ”pohjoisuuden” käsitteiden avulla Worthen pystyy osoittamaan, millainen myönteinen lataus *Niskavuoren naisiin* sisältyi kansallissosialistisesta näkökulmasta. Voi olla, että meillä Suomessa nämä maahenkisyydet ja talonpoikaisuudet on aikanaan niin sisäistetty, että niiden näkeminen kriittisessä valossa on vaikeata. Siinä mielessä väitöskirja on asian hyödyllinen problematisointi ulkopuolisen silmin.

Niskavuoren naisissa vanha emäntä valittelee torpparityövoiman häviämistä Lex Kallion myötä. Saksannoksessa Lex Kallio on muuttunut ”maareformiksi” (Bodenreform), joka oli kansallissosialistien ideologiassa tärkeä elementti liitettäessä talonpoikia ”veren ja maaperän” perinteeseen. Kun saksalaisessakin esityksessä vanha emäntä tuhahtaa reformille, sen voi tulkita joko oman maaperän pyhittämiseksi tai sitten yllättävästi kansallissosialistisen ”maareformin” kritiikiksi. Vi-

meksi mainittu osoittaisi, ettei esitys olisi ollutkaan ristiriidattomasti kansallissosiologista ideologiaa myötäilevä. Tällä tavoin tekijä nostaa esiin saksalaisesityksen pinnanalaisia jännitteitä, ja juuri tämän tapaisissa huolella tutkituissa yksityiskohdissa väitöskirja on parhaimmillaan.

Analysoidessaan arvostelijoiden mielipiteitä Worthen pohtii erityisesti sitä, onko *Niskavuoren naiset* tulkittu kansallissosialistien suosimaksi ”Bauerndramaksi”. Kun Helsingin Kaupunginteatterissa jännite oli syntynyt ennen kaikkea silloisen yhteiskunnan maalaisten ja urbaanien elementtien välille, Hampurissa se syntyi individualisti Aarnen (Arne) ja talonpoikaisuuden välille. Suomalaisessa vastaanotossa korostettiin vanhan ja uuden elämäntavan törmäystä tuomitsematta kuitenkaan jälkimmäistä degeneroituneeksi. Sen sijaan Saksassa esitys nähtiin ”Bauerndraman” silmälasien lävitse, jolloin näytelmän puutteeksi alettiin lukea, että Aarnen itsetoteutus ei tapahtunut talonpoikaisten arvojen hengessä.

Selostaessaan esityksen saksalaiskatsojissa herättämiä mielikuvia Worthen ottaa huomioon tärkeän näkökohdan. Hän pohtii, näkivätkö kaikki katsojat esityksen yhtä ideologisesti kuin kansallissosialistiseen järjestelmään sidotut kriitikot. Hän on itse asiassa löytänyt Wuolijoen arkistosta mielenkiintoisen kirjedokumentin, jossa saksalainen naiskatsoja raportoi kirjailijalle kokemuksestaan. Siinä keskeiseksi asiaksi muodostuu Ilonan kohtalo eikä talonpoikainen miessankari. Tämä osoittaa, että poliittisesta järjestelmästä ja

julkisesta kritiikistä huolimatta teoksista voi suodattaa vastaanottajille toisenlainenkin sanoma. Taideteoksia on vaikea mobilisoida virallisen propagandan tendenssimäisiin tehtäviin.

Yrjö Varpio

”Schwarze Milch der Frühe”: Celan metaforan tuolla puolen

Pajari Räsänen: *Counter-figures. An Essay on Anti-Metaphoric Resistance: Paul Celan’s Poetry and Poetics at the Limits of Figuralty*. Helsinki: Helsinki University Print, 2007. 398 s.

Lieneekö kirjallisuudentutkimuksessa vaativampaa kohdetta kuin vaikeaselkoisuutensa vuoksi lähes legendaarisen maineen saavuttanut Paul Celan? Pajari Räsänen on kuitenkin onnistunut, paitsi kirjoittamaan Celanista laajan ja kattavan esityksen, myös suoriutumaan tästä haasteellisesta tehtävästä ihailtavan hyvin. Räsänen väitöskirja on tarkkanäköinen tutkimus, joka avaa Celanin usein kryptiseksi väitettyä tuotantoa syvältä luotavasti ja pitkäjänteisesti, hienovaraisesti ja hienostuneesti. Otsakkeella *Counter-figures* (”Vastakuvia”) Räsänen tutkimus tarkastelee sitä vastusta tai vastustusta, jonka Celanin tuotanto tulkinnalle muodostaa. Väitöskirja auttaa myös ymmärtämään niitä paradokseja, jotka ovat Celanille – Celanin holokaustin jälkeiselle runoudelle – ominaisia.

Paul Celan (1920–70) julkaisi ensimmäisen kokoelmansa *Der Sand aus der Urnen* vuonna 1948 Itävallassa. Teos sisälsi jo mahdollisesti tunnetuimman holokaustiin koskaan liitetyn kirjallisen teoksen, pitkän runoelman ”Todesfuge” (”...der Tod ist ein Meister aus Deutschland...”). Celan

sisällytti materiaalin myös seuraavaan kokoelmaansa *Mohn und Gedächtnis*, joka julkaistiin Saksassa 1952. Kokoelma sai ilmestyessään runsaasti huomiota. Myöhempää tuotantoa edustavat *Von Schwelle zu Schwelle*, *Sprachgitter*, *Die Niemandrose*, *Atemwende* ja *Fadensonnen*. Postuumit *Lichtzwang*, *Schneepart* ja *Zeitgehöft* eivät enää saaneet yhtä varauksetonta vastaanottoa; niiden kieltä pidettiin liian yksityisenä, suljettuna.

Vuonna 1960 Celanille myönnettiin Saksan arvostetuin kirjallisuuspalkinto, Georg Büchner Preis. Palkintotilaisuudessa Celan piti ”Der Meridian” -nimellä tunnetun puheen, jota on luettu jonkinlaisena Celanin ”poetiikkana”. Tämä proosamuotoinen runoelma tai proosaruno (joksi esimerkiksi Jacques Derrida sitä kutsuu) ei kuitenkaan avaudu sen helpommin kuin muukaan Celanin tuotanto. ”Der Meridian” on, Celanin muun tuotannon ohella, edelleen keskeinen haaste kirjallisuudentutkimukselle.

Aivan viime vuosina on ilmestynyt verrattain paljon materiaalia helpottamaan Celanin vaativan tuotannon lähestymistä. Tärkeä lisä tutkimukselle on erityisesti vuonna 1999 ilmestynyt ”Der Meridianin” kriittinen laitos. Tämä ns. Tübingen-editio sisältää suuren määrän aineistoa, mm. erilaisia muistiinpanoja, aikaisempia versioita ja harjoitelmia, sekä Celanin radioesitelmän Osip Mandelstamin runoudesta vuodelta 1960. Saatavilla on nyt myös useita julkaistuja kirjeenvaihtoja (mm. Gisèle Celan-Lestrange, Nelly Sachs), biografoita (John Felstiner, Wil-

liam Emmerich) sekä tutkimusta Celanin ja Heideggerin suhteesta (James K. Lyon, Hadrien France-Lanord). Huomattavan tärkeätä tausta-aineistoa tarjoaa lisäksi vuonna 2004 julkaistu katalogi Celanin lähes viisisataa teosta käsittäneestä filosofiakirjastosta. Katalogiin on kirjattu Celanin teoksiinsa tekemät alleviivaukset ja marginaalimerkinnot (ns. *Lesespuren*, ”lukujäljet”). Merkinnot paljastavat Celanin Heidegger-lukeneisuuden huomattavan laajaksi, samoin Edmund Husserlin aikatietoisuutta koskeva filosofia on merkintöjen perusteella Celanille varsin tuttua.

Räsänen hyödyntää taitavasti tätä uutta materiaalia, erityisesti Tübingen-edition lukuisia, sinänsä irrallisia muistiinpanoja. Lukemalla ”Meridiania” ja Celanin runoutta (muistiinpanoista käy ilmi, että Celan ei halua tuotantoaan kutsuttavan ”lyriikaksi”) kriittisen edition avulla Räsänen saa avattua Celanin hermeettisenä pidettyä tuotantoa ennennäkemättömällä tavalla. Tietääkseni mitään vastaavaa, näin laajasti arkistomateriaalin avulla dokumentoitua, ja toisaalta myös Celanin filosofiseen lukeneisuuteen paneutuvaa tutkimusta ei kansainvälisestä tutkimuksesta löydy. Räsänen väitöskirja on urauurtava, eikä vain kotimaisessa mittakaavassa.

Punaisena lankana läpi Räsänen tutkielman kulkee ”Meridianista” löytyvä metaforan vastaisuus (”...Und das Gedicht wäre somit der Ort, wo alle Tropen und Metaphern ad absurdum geführt werden wollen”). Celan kiteyttää ajatuksen

kuitenkin huomattavasti ytimekkäämmiin Mandelstamin runoutta koskevassa esseessään (lainattu väitöskirjassa s. 178): ”Ihre Bilder widerstehen dem Begriff der Metapher [- -]; sie haben phänomenalen Charakter” – ”Sen [Runon] kuvat vastustavat metaforan käsitettä [- -]; niillä on fenomenaalinen luonne.”

Nämä kaksi aihelmaa, metaforan vastaisuus ja runouden fenomenaalinen luonne, muodostavat Räsänen väitöskirjan keskeiset käsitteelliset koordinaatit.

Väitöskirja jakautuu kahteen osaan, joista ensimmäinen ”Problems with Metaphor: Prologemena for Reading Otherwise” on laaja katsaus metaforan käsitteeseen ja sitä vastustaviin voimiin. Räsänen selvittää tässä metaforan filosofis-historiallista taustaa, erityisesti Aristoteleen näkemystä, jossa metafora määrittänyt analogian avulla tapahtuvaksi merkityssiirtymäksi. Ajatus on taustalla myös useissa Räsänen esittelemistä nykytulkintoista, joissa johtopäätökset on kuitenkin viety pitemmälle. Donald Davidsonin mukaan metafora saa ”meidät näkemään jonkin asian toisena”; Jay T. Keehley ja Colin Murray Turbayne puolestaan johtavat Aristoteleen näkemyksistä metaforalle kiteytyksen ”as-if” – ”ikään kuin”. Metaforista esitystä on kaikki, mikä esittää asian ”ikään kuin”, kuvitteellisena.

Vastavoimia edustavat puolestaan metaforan käsitettä liian yleisenä kritisoinut Jonathan Culler, ”retorisen lukemisen” lanseerannut Paul de Man ja metafysiikan kritiikistään tunnettu Martin Heidegger. Culleria ja de Mania käsitellessään Räsä-

nen tulee kiinnostavasti rinnastaneeksi ajatuksensa ”vastakuvallisesta voimasta” (*counter-figurative power*) subversiiviseen tai dekonstruktiiviseen voimaan (*subversive or deconstructive power*). Heideggerilta Räsänen ottaa esiin ajatuksen metaforan kuulumisesta metafysiikkaan, ”Das metaphorische gibt es nur innerhalb Metaphysik”. Heideggerin teesi oli Räsänen mukaan myös Celanille tuttu (Räsänen salapoliisityö asian dokumentoimiseksi on vertaansa vailla, vrt. s. 129).

Räsänen rakentaa laajan, Heideggerin metafysiikan kritiikkiä ja sen pohjalta nousevaa fenomenologiaa koskevan luvunsa lähinnä filosofin pääteoksen *Sein und Zeitin* nojalla. Räsänen suhteuttaa myös kiinnostavasti Heideggerin varhaisista Aristoteles-tutkimusta *Sein und Zeitiin* ja antaa ymmärtää, että metaforan kysymys on pääteoksessa yllättävän ongelmallinen.

Heideggerin, ja miksei Husserlinkin, merkitys näyttäytyy Räsänen luennassa keskeisenä: Celanin poetiikka saa tutkielmassa määreen ”runouden fenomenologia”.

Väitöskirjan toisessa osassa, ”Crossing the Troposphere: Paul Celan’s Poetry and Poetics at the Limits of Figurality”, Räsänen käy keskustelua käytännöllisesti katsoen kaiken keskeisen tutkimuksen kanssa. Peter Szondin, Werner Hamacherin, Martine Brodan ja Jacques Derridan teokset Celanista on kartoitettu huolellisesti, eivätkä Otto Pöggelerin, Jean Greischin, Philippe Lacoue-Labarthen ja monen muun ajatukset runoilijasta

ole jääneet sen vähemmälle huomiolle. Paikoin näiden vanavedessä, paikoin täysin itsenäisesti, Räsänen lukee Celania ensimmäisestä kokoelmasta aina viimeiseen. ”Engführung”, ”Todesfuge”, ”Spät und Tief”, ”Weiss und Leicht”, ”Aber”, ”Singbarer Rest”, ”Ein Dröhnen”, ”A la pointe acérée”, ”Chymisch”, ”Sprachgitter”, ja monet muut saavat Räsäsen käsissä hienon tulkintansa.

Väitöskirjan toisesta osasta, sen alkupuolelta, löytyy myös Räsäsen lähiluku ”Der Meridianista”. Monet Räsäsen ”Meridianista” esiin nostamista aiheilmista osoittautuvat paradoksaaleiksi, kenties jopa – dekonstruktion termein – kaksoisiteisen tai ratkeamattoman rakenteen omaaviksi. Esimerkiksi kysymys referentialisuudesta ei ratkea Celanin kohdalla sisä- eikä ulkolähtöisen kritiikin keinoin. ”Echte Dichtung ist antibiographisch”, todellinen runous on antibiografista, Celan kirjoittaa, mutta sisällyttää runoihin useimmiten itsensä, itsensä ja salaisuutensa. Paradoksaalista on se, kirjoittaa Räsänen, että biografisuuden vastaisuus ei sulje pois henkilökohtaista.

Paradoksaalisia ovat myös Celanin Tübingen-edition muistiinpanot kielen fenomenalisuuden ei-fenomenaalista ja näkymättömästä luonteesta. ”Begegnung mit der Sprache ist Begegnung mit Unsichtbaren”, ”Kohtaaminen kielen kanssa on näkymättömän kohtaamista”, tämä Tübingen-edition muistiinpano, jossa Celan yhdistää keskeisen käsitteensä *Begegnung* – kohtaaminen – näkymättömyyteen, vie Räsäsen tutkimaan ”Meri-

dianin” keskeisiä kappaleita ja Celanin myöhäistuotantoa (mm. *Zeitgehöft*) Maurice Merleau-Pontyn teoksen *Le visible et l'invisible* avulla. Celanin *Begegnung*-problematiikan lukeminen Merleau-Pontyn valossa on uutta ja ennennäkemätöntä. Tulkinnan voi näin ollen odottaa herättävän runsaasti kiinnostusta Celan-tutkijoiden parissa.

Paradoksaalisiin ”Meridianin” aiheilmista lienee kuitenkin Celanin käsitys runoudesta todeksi tai todellisuudeksi tulleena kielenä, *Aktualisierte Sprache*.

Väitöskirjansa toisessa osassa Räsänen lukee Celanin ”Todesfugea” tavalla, joka asettuu hätkähdyttävällä tavalla vastakkain metaforan ”as if” -luonteen kanssa. Celanin tunnetuimman runon tunnetuimpana metaforana pidetty ”Schwarze Milch der Frühe”, ”Huomenen musta maito”, kuten Tuomas Anhava sen suomentaa, ei Celanin mukaan ole metafora (sen enempää kuin mikään muukaan kielikuva); se ei ole ”as if”, vaan ”as is”, se on *todellisuutta*, sanoo Celan: ”das ist *Wirklichkeit*”.

”Huomenen musta maito”, samoin kuin ”ilmaan kaivettu hauta” (”wir schaufen ein Grab in den Lüften”), on todellisuutta. ”*Die Todesfuge ist ein Grabmal*”, ”Todesfuge”, ”Kuolemanfuga”, on hautakivi, Celan kirjoittaa.

Celanin runouden kuvat, holokaustin jälkeisen runouden kuvat, eivät ole metaforia vaan ”vastakuvia”: ne eivät ole vertauskuvia eivätkä kielikuvia, vaan kielellisiä kuvia, jotka avautuvat metafysiikan tuolla puolen, toden ja kuvitteelli-

sen tuolla puolen, toden ja kuvitteellisen ratkeamattomina paradokseina. Pajari Räsänen väitöskirja osoittaa meille tämän vakuuttavasti ja vaikuttavasti.

Outi Pasanen

Aino Kallas' Lost Manuscript *Bathseba* (1909)

This article deals with Aino Kallas' unpublished manuscript *Bathseba* (1909). According to former research, in particular professor Kai Laitinen's works (1973 and 1995), this manuscript was considered totally lost. In her letters to Kai Laitinen, Aino Kallas herself convinced him that she had destroyed the manuscript decades after writing it. However, I found this "lost" manuscript in the Estonian Literary Museum, in Tartu, Estonia, in February 2008. In fact, the copy of this manuscript had already been delivered to Finland, to the Finnish Literary Society in 1984, but no one had opened the microfilm roll until now.

Bathseba is an exception in Kallas's oeuvre: it is a drama in verse, set in a biblical milieu. The play is based on the Bathseba story found in the Old Testament – a triangle story between King David, Uria and his wife Bathseba (2 Samuel 11 and 12).

The main reason for not publishing *Bathseba* was the negative critique presented by author and director Jalmari Hahl. Hahl considered the use of biblical themes out-of-date and the language of *Bathseba* unsuccessful.

In my article, I evaluate the reasons and justification for Hahl's negative critique from a present-day perspective. My analysis takes the historical context into account: the use of biblical themes

was popular in the turn of the century. I also compare *Bathseba* to Kallas' published works. The main character Bathseba notably resembles the ambivalent female figures of Kallas' later works, especially the heroines of the *Surmaava Eros* trilogy. Also the conscious use of biblical pastiches, allusions and quotations in *Bathseba* are characteristic of Kallas' published works. Using the means of current (inter)textual analysis, it is possible to discuss Kallas' "failure" in *Bathseba*, and assess the significance of the work today.

Silja Vuorikuru

Other spaces – Heterotopies in Eeva Joenpelto's *Lohja* series

Eeva Joenpelto's tetralogy, the *Lohja* series was published in 1970's. The novels are describing the post-civil-war-Finland from the point of view of a rural village and its inhabitants. The article focuses on Michel Foucault's concept *heterotopia* which refers to "other spaces", i.e., the counter-sites, ambivalent and marginal places where the normal order of things is contested and subverted. Typical heterotopias according to Foucault are, for instance, prisons, brothels, theatres and cemeteries. The article describes three heterotopias found in the *Lohja* series: a maternity hospital, orphanage and hostel. It focuses especially on the relationship and tension between heterotopias and homes. In what ways the functions and dimensions of home become visible and present in heterotopias?

Tiina Mablamäki

Karhun nimi Ihmiskone Suomen onnettomuus Luonto Terrorismi Ympäristöfilosofian historia
MACHIAVELLI VADÉN SKINNER LA METTRIE HUSSERL DERRIDA HANNULA SCHOPEN

FRIEDRICH NIETZSCHE

Tragedian synty

*"Mikä mahdoton kirja... Tähän on ängetty tukku
painavia kyynyksiä."*

– FRIEDRICH NIETZSCHE

*"Nietzscheäisen koettelon ydin sisältyy
jo tähän ensimmäiseen kirjaan, jota hän
ei lakannut ajattelemasta uudelleen,
puolustamasta ja täydentämästä."*

– MICHEL HAAR



NIIN & NÄIN -lehden kirjasarja: tilaukset@netn.fi

www.netn.fi

inen Kapinallisen politiikka Karhun nimi Ihmiskone Suomen onnettomuus Luonto Terrorismi
HEIDEGGER VARTO NIETZSCHE MEHTONEN VADÉN SKINNER LA METTRIE HUSSERL