

Pääkirjoitus

- 3 Naturdämmerung
Markku Salmela ja Jarkko Toikkanen

Artikkelit

- 7 "Luonnollinen", konventionaalinen, kulttuurinen:
kertomisen ja merkityksenannon problematiikka Thomas
Mannin modernismissä
Liisa Steinby

Esseet

- 25 Kertomusten luonnosta tamperelaisittain
Mari Hatavara, Markku Lehtimäki ja Pekka Tammi (toim.):
*Luonnolliset ja luonnottomat kertomukset. Jälkiklassisen
narratologian suuntia*
Heikki Kujansivu
- 34 Yksittäisen auringonpimennys
Dekonstruktio ja kirjallisuuden luonnottomuus
Hannu Poutiainen
- 43 Luonnotonta sortoa
Macbeth, kokemus, etiikka ja Adorno
Timo Uotinen

Puheenvuorot

- 52 Ruskinin groteski renessanssi
Tommi Kakko
- 55 Groteski renessanssi
John Ruskin (suomentanut Tommi Kakko)
- 58 Groteski normin rikkomuksena ja inkongruenttina
yhdistelynä
Irma Perttula

Keskustelua

- 68 *Kirjallisuudenomaisuutta* on suositeltu
Markus Lång

Arvostelut

- 69 Ei epäpuhdasta lajia ilman historiallista lukijaa
 Irma Perttula: *Groteski suomalaisessa kirjallisuudessa. Neljä tapaustutkimusta*
Ville Sassi
- 72 Kuvittele menneisyys
 Mari Hatavara: *Historia kuvina, jälkinä ja esityksinä Leena Landerin Käskyssä*
Marita Hietasaari
- 75 Narratiivisen subjektin paluu ranskalaiseen kirjallisuuteen
 Hanna Meretoja: *The French Narrative Turn. From the Prolematization of Narrative Subjectivity in Alain Robbe-Grillet's Dans le labyrinthe to its Hermeneutic Rehabilitation in Michel Tournier's La Roi des Aulnes*
Marjaana Svala
- 78 **Abstracts**

Markku Salmela ja Jarkko Toikkanen

Naturdämmerung

Friedrich Hölderlinin ”Brot und Wein“-hymnissä (1800/1801) huolehtiva jumala on poissa ja ihminen itse ”nimeää armaimpansa / Nyt, nyt täytyy sanojen syntyä kuin kukkien” (”nun aber nennt er sein Liebstes / Nun, nun müssen dafür Worte, wie Blumen, entstehn”). Tällaisten kukkasten tapaan ”luonto”, ”luonnollisuus” ja ”luonnottomuus” ovat sanoja, jotka synnyttävät vahvoja, jopa ideologisia miellelyhtymiä. Sitomalla erilaiset käyttäytymismallit luonnon oletettuihin periaatteisiin voidaan tilanteesta riippuen joko korostaa tai vähätellä näiden mallien merkitystä. Jos esimerkiksi tarkoitus on painottaa jonkin inhimillisen ilmiön – kuten vaikkapa kirjallisuuden – kulttuurista erityislaatuisuutta, sen välittömillä luontoyhteyksillä hekumointi ei vaikuta järkevältä retoriselta strategialta. Toisaalta historia osoittaa, että niin vallitseville hierarkioille ja paradigmoille kuin niiden syrjäyttämiseen pyrkiville uusille käännteillekin on ollut hedelmällistä vedota omaan luonnollisuutensa. Koska luonnolla on tapana pysyä hiljaa, kun joku väittää käsittäneensä sen todellisen olemuksen, virheellisestäkään luonnollisuuskortin vilauttelusta jää harvoin kiinni.

Arkipäiväisin luonto on jotain, joka on olemassa ulkoilua ja virkistäytymistä varten; ekologisesti ja ekonomisesti se on taas jotain, jota meidän tulee yhtäaikaaisesti vaalia ja käyttää hyväksemme; filosofisesti ja teologisesti samat huolet toistuvat eri rekistereissä. Äärimmillen vietyinä nämä kysymykset tuntuvat kiertävän täyden ympyrän ja piiloutuvan lopulta johonkin hämärtyvään ja näkymättömään konseptiin, jota vain tapaamme kutsua ”luonnoksi” mutta josta meillä ei ole mahdollisuutta tai ehkä edes lupaa sanoa mitään. Perussubstantiivin merkitys jää täysin auki, eikä liene ihme, etteivät siihen perustuvat adjektiivit luonnollinen ja luonnoton kohta konsensusta yhtään sen paremmin. Siitä huolimatta – tai kenties juuri siksi – nämä sanat herättävät tunteita ja nousevat esiin yhä uudestaan erilaisissa teoreettisissa diskursseissa. Koska luonnottomuus määrittyy aina suhteessa tiettyyn moraaliseen tai tiedolliseen koodistoon, se koetaan varsin subjektiiviseksi käsitteeksi, jonka tulkinnallinen avoimuus sekä mahdollistaa monenlaiset intohimot että tekee mahdottomaksi niiden kieltämisen.

Avaimen edustamassa kirjallisuudentutkimuksessa ja sen lähitieteissä luontoa, luonnollista ja luonnotonta ovat viime vuosina käsitelleet muun muassa ekokritiikin, ympäristöestetiikan, affektiteorian, kognitiivisen poetiikan sekä luonnollisen narratologian kaltaiset tutkimushaarat. Näiden suuntausten siivittäminä myös perinteisen hermeneuttisesti tai jälkistrukturalistisesti kieleen, tekstiin ja kulttuuriin keskittyvät

tutkijat ovat joutuneet pohtimaan esitettyä haastetta. Ongelmana voisi esimerkiksi olla, että jos poimimme runon X ja alamme tutkia sen kielellisiä kukkasia pelkästään niiden tropologisten tai sosiolingvististen ominaispiirteiden mukaisesti, irrotammeko samalla analysoivan mielemme luonnottomasti lukukokemuksen muista osa-alueista? Olisiko sen sijaan syytä astua kukkasten tuottaman mahdollisen maailman mentaaliseen tilaan ja eläytyä aistimaan niiden tuoksu, jotta kosketuspintamme luontoon säilyisi kokonaisvaltaisena? Mitä yritämmekin, operoimme kirjallisuudentutkijoina aina merkitysten ja vertausten metatasolla, ja siinä mielessä ainakin yhdellä tapaa etäällä sekä luonnosta että muusta reaali maailmasta.

Kielellä on tapana hetkittäin tehdä täydellisiä irtiottoja luonnosta, vetäytyä tietoisesti omaan sopimuksenvaraisuuteensa ja palata sitten flirttailemaan eläinmaailman ja muiden orgaanisten ilmiöiden kanssa vähintäänkin kielikuvien tasolla. Laajennetut luontometaforat (mm. kasvualusta- ja elinkaariajattelu) ovat entisestään leviittäytyneet myös akateemiseen maailmaan. Varsinkin tiukoissa tilanteissa yliopistoväen kriittisissä käytäväkeskusteluissa vilisevät moninaiset eläinhahmot kuten ketut, sudet, myyrät, haukat ja käenpoikaset, ja yliopiston johtoportaa harrastetaan metsänharvennusta. Opetustilanteita kuvaillessa taas pääsee valloilleen todellinen kasvimaailmasta versovien fraasien viidakko. Yliopistotyössäkin havainnollistuu siis usein *kulttuurin* (etymologinen ja historiallinen) lähtökohta: muunnettu luonto. Luonto on samalla sekä kulttuurin Toinen että sen tausta ja syntysija. Kulttuuri-sanana vanhimmat ja havainnollisimmat merkitykset liittyvät maan ja kasvien hoitoon eli luonnon prosessien vaalimiseen ja toisaalta niiden konkreettiseen valjastamiseen. Onkin mielenkiintoista, että vaikei korkeasteen sivistys ihmistieteissä sinänsä allekirjoita vastaavuuttaan luonnon lainalaisuuksien kanssa, humanistienkin koulutukselliset metaforat perustuvat pitkälti ihmisen ja kasvin välisiin analogioihin.

Jo moisten analogioiden mainitseminen – ihmisten, eläinten ja kasvien vapaa vertailu – tarjoaa otollisen reitin tämän lehden keskeisimpiin sisältökysymyksiin. Yksi meitä teemanumeron koostamiseen motivoinut luontoproblematiikan alateema on groteski, jota käsiteltiin laajahkosti *Avaimen* edeltäjässä eli KTS:n vuosikirjassa 52/1999 *Subliimi, groteski, ironia*. Toimitamme parhaillaan artikkelikokoelmaa groteskiuden ja luonnottomuuden yhteyksistä ja eroista, ja lähtökohtainen ajatuksemme on, että groteski on historiallisesti aina ollut tekemisissä tietynlaisen luonnon negaation kanssa. Koska groteski representaatio jää kerta toisensa jälkeen fyysisesti ja materiaalisesti *vajaaksi* tai *ylittää* hyvän maun ja hyväksyttävän esittämisen rajat, se ei ainoastaan petä ”luontoa itseään” vaan myös tuota luontoa kontrolloimaan pyrkivät rakenteet. Tästä syystä groteskin käsitettä ei mielestämme voi valjastaa sosiaalis-poliittisiin tarkoituksiin: groteski hahmo tai kielikuva ei sinänsä edusta mitään tiettyä kulttuurista kehitysvaihetta tai luonnollista olotilaa. Sen sijaan se kyseenalaistaa moisen mahdollisuuden

ylipäättään ja pakottaa meidät kohtaamaan sekä ympäristömme jatkuvan muutoksen että tuon muutoksen pysyvän hallitsemattomuuden.

Tässä mielessä groteski iskee suoraan ajan hermoon juuri meitä kiinnostavalla tavalla: se on kuin jokin tiedostamaton osatekijä ihmisen ikiaikaisessa luontosuhteessa. Se vaanii luonnon oman reviirin hämärtyvillä rajoilla freudilaisen alitajunnan tapaan mutta pakoilee ansiokkaasti kaikkia paikallistamisyrityksiä – oli analyysin tavoitteena sitten yksilöön kohdistuva terapia tai yleisten kulttuuristen käytäntöjen perusteiden selvittely. Groteski on toisin sanoen se simbergiläinen orpopiru, jota kukaan ei tohdi ottaa omakseen, kun ei oikein tiedetä, mitä se merkitsee tai edustaa.

Luonnollisten ja luonnottomien teemojen parhaassa historiallis-filologisessa hengessä toivomme, että myös teemanumeromme jutut herättävät tunteita – ja kenties uusia ajatuksia kirjallisuuden moniulotteisesta luontosuhteesta. Jo mainittu groteski tulee keskeisesti esille muutamassakin kirjoituksessa, mutta lehden ensimmäiset silmäykset pääteemaan luodaan kertomusteoreettisesta näkökulmasta. Sekä Liisa Steinby että Heikki Kujansivu viittaavat analyyseissaan narratologian uusimpiin koti- ja ulkomaisiin tuuliin mutta jatkavat niistä omiin itsenäisiin johtopäätöksinsä. Steinby käsittelee luonnottomuuden monia ilmenemismuotoja romaanitaiteessa erityisesti modernismin viitekehyksessä ja löytää Thomas Mannin tuotannosta vankkaa todistusaineistoa kirjallisen tekstin erityislaatuisuuden perustelemiseksi. Sekä binaariset erittelyt että abstraktit yleistyksiset osoittautuvat riittämättömiksi tarkasteltaessa *Tobitori Faustuksen* kaltaisia, omia konventioitaan manipuloivia ja moninaisesti konteksteihin kiinnittyviä tekstejä. Kujansivun essee taas kasvaa kirja-arviosta yleisemmäksi, hyvinkin laaja-alaiseksi pohdinnaksi kertomuksen ja kertomuksellistamisen luonnosta ja suhteesta ihmismieleen.

Kirjallisuus lähestyy kuitenkin luontoa(an) monin muinkin keinoin kuin kertomusteknisesti, sillä kuten Steinby toteaa loppupäätelmässään, ”romaanin muotoutumisessa merkittäväksi kokonaisuudeksi ei ylipäänsä ole kysymys ainoastaan kertomisesta”. Hannu Poutiaisen ja Timo Uotisen filosofissävyiset essee edustavat erihenkisiä mutta yhtä perinpohjaisia lähestymistapoja luonnottomuuteen ja sen ilmenemiseen kirjallisissa teksteissä. Poutiainen näkee Michel Tournier’n Robinson Crusoen fenomenologisdikonstruktiivisena hahmona, joka ”tuhoamalla yön” yrittää pyyhkiä oman luonnottoman itsensä pois mielen kartalta, jotta luonto kaikessa luonnollisuudessaan säilyisi auringon valaisemana. Uotisen lähtökohdat taas ovat syvällä saksalaisessa idealismissa ja erityisesti Theodor Adornon negatiivisessa dialektiikassa, jonka eettisiä kerrannaisvaikutuksia Uotinen selvittää niin *Macbethin* kuin nykypäivän monenkarvaisten luonnollistamistrendienkin valossa.

Groteskin teemaa lehdessämme käsittelevät John Ruskin, Tommi Kakko ja Irma Perttula, jonka viimesykyisestä väitöskirjasta tarjoamme myös kirja-arvion. Katkelma

Ruskinin *Stones of Venice* -teossarjan kolmannesta osasta sattuu merkittävään ajankohtaan groteskin käsitteen historiallisen muovautumisen kannalta, ja Kakon käännokselleen laatima esipuhe paljastaa, miksi Ruskinin esittämällä ajatuksilla on meille edelleen olennaista sisältöä. Perttulan omasta väitöskirjastaan muokkaama katsaus siihen, mitä groteski oikeastaan on ja miten sitä voi tutkia kirjallisuudessa, syventää teemaa soveltavampaan suuntaan.

Edellisen numeron pääkirjoituksessa pohdimme filologia-sanan olemusta ja sen epämuodikkua (eli luonnottomuutta?) nykyisessä yhteiskunnallisessa ja korkeakoulupoliittisessa ilmapiirissä. Juuri ykkösnumeron kolahtaessa postiluukkuun omassa oppiaineessamme tehtiin odotettu ja luontevahko päätös sanan ilmeisen lopullisesta kuoppaamisesta. Hautajaiset järjestetään ensi vuonna. Vaikka sanat eivät käyttäydykään luonnon orgaanisen logiikan mukaisesti, tämän kiensirpaleen soisi vielä puskevan ilmoille uutta, elinvoimaista kasvustoa – muodossa tai toisessa, holderlinläisten kukkasten tapaan. Tosin pitää muistaa, että vaikka kieli ajoittain kierrättääkin materiaa yhtä tehokkaasti kuin luonto, usko kielen luonnolliseen uusiutumiskohtaan on vähintään naiivi, jollei mahdoton. Hölderlinin hymnin toive siitä, että inhimillinen puhe voisi paikata jumalten poissaolon, vaivaa lukijaansa suoranaishalla pakolla saada sanat sikiämään arvokkailta tuntuvien asioiden äärellä. Mutta mitä tästä pakosta seuraa? Vertauksia, kielikuvia, konventioita, silkkaa aporiaa – hapuilua luonnon hämärään häipyvillä takaporteilla. Kollektiivisesti rakennetut merkkijärjestelmät kun eivät kykene vastaamaan ihmisen unelmaan ehdottoman luonnollisesta ilmaisuskaalasta tai suorasta, alkuperäisestä mimesiksestä.

Liisa Steinby

”Luonnollinen”, konventionaalinen, kulttuurinen: kertomisen ja merkityksenannon problematiikka Thomas Mannin modernismissa

Kysymys kertomisen ”luonnollisuudesta” tai sen puutteesta on ollut voimakkaasti esillä kertomakirjallisuuden tarkastelussa ainakin siitä lähtien, kun 1900-luvun alun modernistit kyseenalaistivat realistisen kerrontatavan luonnollisuuden. 1800-luvun realistiset kirjailijat lähtivät siitä, että vastakohtana romantiikan mielikuvitusmaailmiin eksymiselle kirjailijan oli pitäydyttävä havaittavan todellisuuden kuvaamisessa (ks. esim. Steinecke 1984; Lämmert & Eggert 1975; Koopmann 1997; Beaumont 2007). Kohteen itsensä tulee määrätä kuvauksen tapa, kuten kohde määrää peilikuvansa. Realistista esitystapaa pidettiin näin luonnonmukaisena. Teoksen kokonaisuuden käsitettiin olevan ”naturalistista muotoa” (ks. Saariluoma 1989, 129, 236), jossa teoksen muoto syntyy ikään kuin itsestään seuraamalla kuvauskohteen sisäistä logiikkaa; tämä puolestaan noudattaa reaalisen todellisuuden lakeja. Kaikki konventionaalinen ja keinotekoinen nähtiin realismin vastaisena.

Modernistit kuten Virginia Woolf kiistivät ajatuksen, että realistinen esitystapa on luonnonmukainen siinä mielessä, että se noudattaa kuvauskohteen logiikkaa. Woolf väitti, että tapahtumat eivät reaali maailmassa näyttäyty meille syiden ja vaikutusten jatkumon muodostavana kausaaliketjuna, eivätkä ihmiset näyttäyty meille monitahoisina mutta ehyinä, ”pyöreinä” henkilöinä, kuten tapahtumat ja henkilöt kuvataan realistisessa romaanissa (ks. Woolf 1966, Woolf 1967). Realismi ei siis ole asioiden todellisen luonnon määrittävä kuvaustapa, vaan se on vain yksi konventionaalinen tapa esittää todellisuus, eikä se vastaa todellista tapaamme kokea tapahtumat ja ihmiset, itsemme mukaan luettuna. Woolfin mukaan tapahtumat ovat kokemuksessamme paljon heikommin jäsentyneitä ja ihmiset paljon epäselvemmin määrittäneitä kuin minä ne esitetään realistisessa kerronnassa.

Realistisen kerronnan ”luonnollisuuden” kyseenalaistaminen yhdistää kirjallisia modernisteja, millaisia uusia kerronnan ja romaanin rakentamisen muotoja he sitten kehittivätkin. Esimerkiksi Woolf pyrki tajunnanvirtaromaaneiksi kutsutuissa modernistisissa teoksissaan tavoittamaan kokemuksemme hajanaisuuden, pikemmin assosiaation kuin kausaalisuuden logiikkaa noudattavan mielteiden virran. Tätä tavoitellessaan hän piti kuitenkin edelleen kiinni ajatuksesta, että romaanin tulee jäljitellä itse todellisuutta: kertomisen logiikan tulee olla ”luonnollinen” siinä mielessä, että se reprodusoi koke-

muksen hajanaisuuden ja mielteidemme virralle ominaisen assosiativisuuden. *Jacob's Room* -romaanin (1922) jälkeen Woolf kuitenkin totesi hajanaisen kokemuksen jäljitelyn riittämättömäksi romaanin rakentamisen pohjaksi, koska romaanikin jää silloin muodottomaksi. Hän ryhtyi etsimään symbolisia tai merkitseviä muotoja (*significant forms*), joilla hän voisi tuoda romaaneihin esteettistä koherenssia luopumatta kokemuksen sisällön hajanaisuudesta (ks. Saariluoma 1989, 242–244; Dowling 1985, 11–28). Romaanissa *Aallot* (*The Waves*, 1931) on kuuden rinnakkaisen henkilön elämänkaari pelkistetty symbolisesti ja esitetty runollisena proosana rinnastaen se päivän kulkuun; *Majakassa* (*To the Lighthouse*, 1927) majakasta tulee kokonaisuutta jäsentävä keskussymboli. Näin Woolf irtaantuu ajatuksesta, että romaanin tulee olla naturalistista (”luonnollista”) muotoa. Taide voi keinotekoisien merkitsevien rakenteiden kautta ilmaista inhimillistä todellisuuskokemusta paremmin kuin jäljittelemällä sitä mimeettisesti.

Thomas Mannia on pidetty suhteellisen traditionaalisen kirjoittajana useisiin muihin modernisteihin, kuten esimerkiksi Virginia Woolfiin, verrattuna, koska hänen romaaneissaan ja kertomuksissaan on näköjään säilytetty koskemattomana realistisen romaanin ”luonnollinen” esitystapa. Tämä vaikutelma kuitenkin pettää: tosiasiallisesti Thomas Mann suhtautui alun alkaen kriittisesti väitteeseen realismiin ”luonnollisuudesta” samoin kuin ajatukseen, että taiteen tulee jäljitellä mimeettisesti todellisuutta. Toisin kuin esimerkiksi Woolf, jolle yksilön kokemus ja yksilön elämän muotoutuminen kokonaisuudeksi ovat edelleen keskeisiä romaanin lähtökohtia (ks. Saariluoma 1990), Thomas Mann kyseenalaistaa sen maailmankuvan, joka oli 1800-luvun realistisen kerrontatavan perustana ja jota hän kutsuu porvarilliseksi individualismiksi (ks. esim. Dierks 1972; Koopmann 1990, 481–484; Reed 1990, 120). Tarkastelen tässä artikkelissa kysymystä, miten Thomas Mann näkee luonnon ja luonnollisuuden, konvention sekä kulttuurin käsitteet suhteessa toisiinsa. Analysoin tämän selvittämiseksi erityisesti hänen *Tohtori Faustus* -romaaniaan (*Doktor Faustus*, 1947).

Käsillä olevan teemanumeron yhdistävää tekijää silmällä pitäen on syytä pohtia *Tohtori Faustuksen* analyysin yhteydessä esille tulevien käsitteiden suhdetta tämänhetkissä (jälkiklassisessa) narratologiassa käytettyihin ”luonnollisen” kertomisen ja sen vastakohtaan, ”luonnottoman” tai ”ei-luonnollisen” (engl. ”natural” ja ”unnatural”) kertomisen käsitteisiin. Käsitteitä ei ole kehitetty erityisesti realistisen ja modernistisen kerronnan välistä eroa ajatellen. Pikemmin luonnollista ja luonnotonta kerrontaa koskevaa keskustelua käydään nykynarratologiassa – narratologialle ominaiseen tapaan – periaatteellisenä keskusteluna siitä, voidaanko kaikki kertominen ymmärtää ”luonnollisena” vai ei. Käsite ”luonnollinen” kertominen juontaa tässä yhteydessä juurensa Monika Fludernikin ajatuksista (ks. Fludernik 1996). Fludernik esittää, että kaikki kertominen voidaan ymmärtää ”luonnollisesta” kerronnasta käsin, tarkoittaen kerrontaa sellaisena kuin se esiintyy arkielämän keskusteluissa; tälle on ominaista tietyn

kokemuksen ilmaiseminen ("experientiality", ks. Fludernik 2010, 17; Fludernik 1996, 12–13; Fludernik 2005). Edelleen Fludernik sanoo "luonnollinen"-terminsä viittaavan kielitieteeseen, jossa tarkastellaan "luonnollista" puhetta (Fludernik 2010, 23). Fludernik mainitsee lähtökohdaksi myös Jonathan Cullerin ajatuksen kerronnallistamisesta "luonnollistamisena": lukiessamme tekstiä kertomuksena poistamme siitä havaitsemiamme poikkeamia normaaliin kommunikaatioon nähden sekä sellaista, mikä näyttää ristiriitaiselta, "luomalla kattavia tulkintamalleja, jotka neutralisoivat ristiriidan ja antavat sille selityksen" (Fludernik 2010, 23, 26). Cullerin omin sanoin, "se mikä on omituista, formaalista, fiktionaalista, täytyy palauttaa normaaliksi tai luonnollistaa, tuoda tuntemiemme asioiden piiriin, jollemme halua jäädä katsomaan sitä kuin jotain käsittämätöntä muistomerkkiä" (Culler 1975, 134). Ymmärtäminen on siten aina tekstin yhdistämistä meille tuttuun maailmaan (mt., 135).

Hiljattain ilmestyneestä Mari Hatavaran, Markku Lehtimäen ja Pekka Tammen toimittamasta artikkelikokoelmasta *Luonnolliset ja luonnottomat kertomukset. Jälki-klassisen narratologian suuntia* (2010) saamme lukea, että tätä nykyä Fludernikin "luonnolliselle" narratologialle vastakkaisen koulukunnan muodostavat ne tutkijat, jotka kiistävät luonnollisen kerrontatilanteen olevan malli kertomisen ymmärtämiselle ylipäänsä. Jo ennen "luonnottoman" kertomuksen käsitteen käyttöön ottoa oli esitetty, että postmodernistiset kertomukset eivät mahdu Fludernikin "luonnollisen" kertomisen piiriin (vrt. Fludernik 2010, 36). Jan Alberin ohjelmallisessa artikkelissa (mainitussa kokoelmassa) lähdetään siitä, että kertomuksen ei tarvitse olla "tuntemamme maailman mimeettistä jäljittelyä" (Alber 2010, 44). Ajatus luonnollisuudesta kohteen mimeettisenä jäljittelynä vastaa sitä, mitä edellä sanottiin realistisen kerronnan "luonnollisuudesta"; myös Fludernik sisällyttää luonnollisuuden käsitteeseensä tämänsuuntaisen ajatuksen (Fludernik 1996, 12–13) "Epäluonnollinen" (tai "luonnoton") kerronta viittaa tällöin "fyysisesti mahdottomiin tilanteisiin ja tapahtumiin eli siihen, mikä rikkoo maailmassa vallitsevia, tunnettuja fysiikan lakeja, tai loogisesti mahdottomiin tiloihin eli siihen, mikä on hyväksytyjen logiikan periaatteiden mukaan mahdotonta" (Alber 2010, 45; kohdassa viitataan Lubomir Dolezelin artikkeliin vuodelta 1998). Alberin mukaan tällaiset tarinat "ylittävät tosimaailman kehykset ja virittävät käsityskykymme äärimillään" ja "vaativat venyttämään, laajentamaan tai uudistamaan niitä kognitiivisia perusprosesseja, joiden avulla jäsenämme arkikokemusta" (mt., 46). Esimerkkinä "luonnottomasta" kertomisesta Alber mainitsee myös toisen ihmisen ajatusten kertomisen, koska "kertojan esteetön pääsy toisten ajatuksiin ja tunteisiin ei olisi mahdollinen missään tosielämän luonnollisessa kerrontatilanteessa. Jotta lukija tulisi sinuiksi tällaisen kerrontatilanteen kanssa, hänen täytyy kurkistaa reaali maailman mahdollisuuksien tuolle puolelle." (mt., 57)

Luonnollinen ja luonnoton kerronta määrittävät siis nähdäkseni kahden seikan

kautta. Toisaalta ”luonnollista” on ”tuntemamme maailman mimeettinen jäljittely” kerronnassa ja luonnotonta kertominen sellaisesta todellisuudesta, joka ei noudata reaalimaailman logiikkaa. ”Epäluonnollista” olisi silloin muun muassa postmodernistinen kerronta, koska ”postmodernistiset kertomukset voivat ylittää todellisen maailman mahdollisuuksien rajat lukuisin tavoin” (Alber 2010, 59). Mikko Keskinen osoittaa tähän liittyen, että ainakin yksi ”luonnottoman” kertomisen tapa on sellainen, jossa kerrotaan yliluonnollisista tapahtumista (Keskinen 2010, 94). Toisaalta ”luonnollisen” kerronnan pitää tapahtua samoin kuin kertominen tapahtuu todellisessa kerrontatilanteessa (Fludernikin lisäksi ks. myös Hatavara 2010, 169), narratologisen kognitiivismin käsittein ilmaistuna ”tosimaailman kognitiivisista kehyksistä käsin” (ks. Hägg 2010, 110). Ajatuksen voisi ilmaista myös sanomalla, että ”luonnollisessa” kerronnassa fiktion sisältämä kerrontatilanne jäljittelee mimeettisesti reaalista tai arkielämän kerrontatilannetta. Esimerkiksi kun Goethen *Nuoren Wertherin kärsimykset* (1774) kerrotaan päähenkilön kirjeiden muodossa, tämä jäljittelee todellista kirjeiden kirjoittamisen tilannetta. Luonnollisen vastakohtana näyttäytyvät silloin kertomisen muodot, joissa ei voi nähdä vastaavuutta arkielämän kerrontatilanteen kanssa. Näihin luonnollisen ja luonnottoman määrittelyihin Markku Lehtimäki lisää kuitenkin ”luonnollisen” vastakohtana vielä kertomuksen keinotekoisuuden, sen konstruoidun luonteen ilmi tuomisen (ks. Lehtimäki 2010, esim. 281), joka on tietysti ollut hyvin tavallinen korostus sekä modernismissä että postmodernismissä. Lehtimäki huomauttaa lisäksi, että itse luonnon käsitteemme on kulttuurinen konstruktio (mt., 281).

Thomas Mannilla luonnollisen vastakohta ei ole luonnoton, vaan luonnollinen asettuu vastakohdaksi kulttuurisen ja konventionaalisen kanssa. Jako luonnollisen ja sen vastakohdan välillä ei kuitenkaan ole hänellä erilaisten kerrontamuotojen välinen erottelu, koska kerronta on hänellä aina kulttuurista ja siten myös konventioihin sidottua tai konventioita hyödyntävää toimintaa ja sen mahdollinen ”luonnonmukaisuus” illuusiot. Toisaalta luonto ei Thomas Mannilla ole pelkästään yksi kulttuurisesti konstruoitu käsite muiden joukossa – vaikka luonnon tiedostamisemme tietysti tapahtuu ihmisen ehdoin ja inhimillisen tiedostamisprosessin kautta – vaan se on hänelle myös ontologinen tai metafysisinen kategoria. Ihminen kuuluu sekä luontoon että kulttuuriin, inhimilliseen merkitystodellisuuteen, joka tarjoaa yksilölle tapoja toimia ja hahmottaa todellisuutta mutta antaa myös mahdollisuuden uudenlaisten toimintajä ja tiedostamistapojen luomiseen. Selvennän näitä väitteitä seuraavassa *Tohtori Faustus*-romaanin analyysin kautta, jossa kiinnitän erityistä huomiota Thomas Mannin suhtautumiseen ”luonnollisena” pidettyyn realistiseen kerrontaan. Analyysin yhteydessä otan huomioon myös edellä mainitut ajatukset kerronnan ”luonnollisuudesta” tuntemamme maailman mimeettisenä jäljittelynä tai reaalisen kerrontatilanteen jäljittelynä.

Thomas Mann sanoo eräässä kohdin *Tohtori Faustuksen* syntyä kommentoivaa

kirjoitustaan *Die Entstehung des Doktor Faustus* (1949), että Joycen ”eksentrisen avantgardismin” rinnalla hänen tuotantonsa täytyy näyttää ”lattealta traditionalismilta” (XI, 205¹). Kirjailija jatkaa huomauttamalta, että traditionaalinen esitystapa, olkoonkin että sitä on käytetty parodioiden, tuo mukanaan teoksen helpon lähestyttävyyden, mutta tämä ei kuitenkaan ole asian ydin (mt., 205). Mann sanoo mieltävänsä myös omat romaaninsa romaanin ylittämiseksi: jos Joycen *Odysseus* on ”a novel to end all novels” (saksankielisessä tekstissä englanniksi), tämä sama pätee hänen *Taikavuoreensa* ja *Joosef ja hänen veljensä* -romaanisarjaansa samoin kuin *Tohtori Faustukseen* (mt., 205).

Tohtori Faustus -romaanin alaotsikko on ”Saksalaisen säveltäjän Adrian Leverkühnin elämä erään hänen ystävänsä kertomana”. Romaanin kaksi otsikkoa ilmentävät kahta erilaista kerrottavan aineksen jäsentämisen tapaa. Pääotsikko ilmaisee, että kysymys on jonkinlaisesta Faust-tarinan toisinnosta. Alaotsikko ilmaisee, että kysymyksessä on taitelijaelämäkerta, jollaiset romantiikan aikakaudella ja sen jälkeen olivat hyvin tavallinen ja suosittu laji. Lukija ei välttämättä heti huomaa näiden kahden tarinaksi jäsentymisen tavan välistä jännitettä. Pian hänelle kuitenkin selviää, että kaksi otsikkoa ilmaisee kahden eri henkilön näkökulman samaa aineistoon: Leverkühn on itselleen uusi Faust ja hän kokee elämänsä noudattavan Faustin tarinaa, kun taas ”ystävä”, Serenus Zeitblom, kirjoittaa perinteisen elämäkerran, joka ei noudata myyttisen tarinan logiikkaa vaan realistista esitystapaa.

Tarkkakorvaiselle alkukielisen romaanin lukijalle otsikko paljastaa jotakin myös jo kirjailijan suhtautumisesta Zeitblomin projektiin. Alkuperäinen alaotsikko on ”Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn erzählt von einem Freunde”. Sanavalinta on Zeitblomin, ja se on hänelle ominaisen kursaileva: hän jättää nimensä mainitsematta ja sanoo olevansa vain – tai toisaalta, peräti – yksi säveltäjäneron ystäväistä. Sana ”Tonsetzer” (säveltäjä) oli jo teoksen ilmestymisen aikoihin vanhahtava; normaali sanavalinta olisi ollut ”Komponist”. Tällä vanhahtavan ilmaisun sijoittamisella otsikkoon Thomas Mann vihjaa siihen, että Zeitblomia ei pidä samaistaa koko teoksen kirjoittajaan, Thomas Manniin, vaan Zeitblom edustaa näkökantaa, joka joissakin suhteissa on kirjailijan mielestä vanhentunut (ks. Mann 1981, 203; Altenberg 1961, 217; Henning 1966, 125, 132; Hage 1976, 92; Heftrich 1982, 195). Näin kirjailija ottaa jo alun pitäen etäisyyttä kertojahahmoon. Lukijan, joka yhtäältä on täysin sen varassa, mitä Zeitblom välittää hänelle kertomuksessaan romaanin fiktiivisestä maailmasta, tulee nähdä alun alkaen, että Zeitblom noudattaa kertomisessaan periaatteita, jotka eivät suinkaan ole itsestään selviä ja välttämättömiä tai ”luonnollisia”.

Thomas Mann on rakentanut romaanin alun huolellisesti niin, että lukijan asennoituminen kertojaan muodostuu halutunlaiseksi. *Tohtori Faustuksen* kaksi ensimmäistä lukua ovat eräänlaista johdantoa; vasta kolmannessa aletaan kertoa Adrian Leverkühnin elämästä kronologisessa järjestyksessä. Kahdessa ensimmäisessä luvussa kertoja itse on

etualalla, vaikkakin hän vasta toisessa luvussa varsinaisesti esittelee itsensä ja kertoo lyhyesti elämänvaiheensa. Ensimmäisessä luvussa hän asettaa kysymyksen, soveltuuko hän ylipäänsä Leverkühnin elämäkerran kirjoittajaksi, koska hän antaa ymmärtää olevansa perusasennoitumiseltaan aivan toista ihmistyyppiä kuin Leverkühn. Luku sisältää kuitenkin paljon muutakin. Siinä viitataan ennakoivien vihjausten muodossa jo tärkeimpiin seikkoihin Leverkühnin elämässä. Tämän lisäksi luvussa tulevat vihjeenomaisesti esille jo muut merkitystasot tai kerrottavan aineksen mielekkääksi kokonaisuudeksi jäsentymisen tavat, jotka esiintyvät romaanissa elämäkerran ohella. Zeitblom sitoutuu eksplisiittisesti vain yhteen näistä, taiteilijaelämäkertaan; muut tulevat ikään kuin vahingossa mukaan hänen kirjoittaessaan ystävänsä elämäkertaa.

Romaani alkaa kahdella pitkän pitkällä ja monimutkaisella virkkeellä, jotka yhdessä muodostavat ensimmäisen kappaleen:

Haluan ehdottomasti vakuuttaa, että ei johdu halustani työntää oma persoonani etualalle, kun aloitan tämän selostuksen edesmenneen Adrian Leverkühnin elämästä, tämän minulle rakkaan, kohtalon niin kauhealla tavalla koettelman, korkealle päässeen ja syvälle syöksyneen ihmisen ja nerokkaan muusikon ensimmäisen ja epäilemättä väliaikaiseksi jäävän elämäkerran sanomalla muutamia sanoja itsestäni ja omista asioistani. Minut saa tekemään niin ainoastaan se oletus, että lukija – pikemminkin tuleva lukija, sillä tällä hetkellä ei ole vähintäkään toivoa siitä, että kirjoitukseni näkisi julkisuuden valon – jollei sitten se pystyisi jollakin ihmeellä pääsemään Euroopasta, tästä uhatusta linnakkeesta, ja viemään ulkomaailmalle henkäyksen yksinäisyytemme salaisuuksista; – pyydän saada aloittaa uudestaan alusta: vain koska lähden siitä, että halutaan tietää jotakin siitä, kuka ja millainen kirjoittaja on ollut, panen alkuun joitakin tietoja itsestäni – kuitenkin tietoisena siitä, että juuri tämä voi saada lukijan epäilemään, onko hän oikeissa käsissä, toisin sanoen, olenko minä ylipäänsä oikea henkilö tähän tehtävään, johon minut on joutanut kenties pikemmin sydämeni kuin mikään tähän oikeuttava olemusten samankaltaisuus. (VI, 9)

Thomas Mannin on todettu Zeitblomin kirjoitustyyliässä romaanin alussa, paikoin myös myöhemmin romaanissa, parodioivan omaa pitkävirkkeistä ja monipolvista kirjoitustapaansa (ks. esim. Heftrich 1982, 195), jota voi pitää tyyppillisenä hänen aikansa saksalaiselle sivistyneistölle. Ironia on tässä hyvin korostettua: joutuuhan Zeitblom toteamaan, että hän on pitkässä virkkeessään päätenyt umpikujan ja hänen on aloitettava ajatuksen rakentaminen uudestaan alusta. Seuraavassa kappaleessa hän kommentoi epäonnistumistaan sanoen, että hän on aloittanut kirjoituksensa 23. kesäkuuta 1943 – toisen maailmansodan loppupuolella, kun Saksan häviö jo häämötti – niin syvässä järkytyksen tilassa, että se leimaa hänen tekstiään. Poikkeama odotusten mukaisesta tekstistä ”luonnollistetaan” siis esittämällä syyksi kirjoittajan kiihtymystila. Mutta vaikka kiihtymys käy selitykseksi epäonnistumiselle, se ei selitä, miksei Zeitblom jälkikäteen korjannut virkettä, niin kuin todellisen elämäkerran kirjoittaja olisi tehnyt. Tällä paljastavalla vedolla kirjailija vilkuttaa jo aivan romaanin alussa silmää lukijoilleen: sanomme

Zeitblomin olevan kirjoittamassa ystävänsä elämäkertaa, mutta kaikkiaan tietävät, että tosiasiaa lukija on lukemassa elämäkertamuotoista romaania, jonka kirjoittamisen säännöt ovat toisenlaiset ja väljemmät kuin oikean elämäkerran. Lukija saa jo tässä aavistuksen niistä tavoista, joilla kirjailija Thomas Mann käyttää elämäkerrankirjoittaja Zeitblomia tehdäkseen romaanista enemmän kuin vain Zeitblomin tarkoittaman taiteilijaelämäkerran. Kansallissosialismin ja toisen maailmansodan Zeitblomissa aiheuttama järkytys ei nimittäin kuulu lainkaan Leverkusnhin elämäkertaan senkään vuoksi, että Leverkusen ei enää elänyt noita aikoja. Kansallissosialismi ja sota ovat kuitenkin osa Thomas Mannin romaaninsa henkilöiden ja tapahtumien kautta pohtimaa Saksan-problematiikkaa, ja siksi sen järkyttävyyden on oltava mukana alusta alkaen.

Kun Zeitblom ottaa tavoitteekseen kirjoittaa ystävänsä elämäkerran, kirjoitustapa lähtee samanlaisista oletuksista kuin 1800-luvulle ominainen realistinen kerronta, jossa luotetaan tarkastelijan havaintokykyyn, arkikokemuksen mukaiseen asioiden käsittämisen tapaan sekä kirjoittajan kykyyn nähdä ja esittää asiat kausaalisissa syy-yhteyksissään. Thomas Mann ei kuitenkaan itse sitoudu pitämään tätä kerrontamuotoa ”oikeana” tai ”luonnollisena” vaan siteeraa sitä ironisesti (ks. esim. Hage 1976; Hasselbach 1982, 23, Wysling 1975, 315; Wysling 1976, 83, 101). Siteeraaminen merkitsee esitystavan käyttämistä tietoisena siitä, että oletus sen todenmukaisuudesta tai ”luonnollisuudesta” on erhettä ja että kysymys on konventiosta, tietystä totutusta tavasta nähdä kohde ja rakentaa kaunokirjallinen esitys. Realistinen kerrontatapa oli ominainen 1800-luvun porvarilliselle kulttuurille, jonka perillisenä Thomas Mann piti edelleen itseäänkin – mutta myöhäisenä, ironisena, jo tuon tradition lopusta tietoisena perillisenä, joka ei seuraa traditiota enää vakavasti vaan ainoastaan parodioiden sitä (ks. *Entstehung*, IX, 180). Tähän on kuitenkin heti lisättävä, että Thomas Mann ei siteeraa realistista kerrontatapaa pelkästään parodiointin tarkoituksessa, vaan se on hänelle sekä *Tohtori Faustuksessa* että muissa romaaneissa ja kertomuksissa teoksen komposition tarkoituksenmukainen osa.

Tohtori Faustuksessa ironinen etäisyydenotto realistiseen esitystapaan, eli realistisen kerronnan sitaatinomaisen luonteen osoittaminen, tapahtuu siten, että Zeitblom, tuon esitystavan käyttäjä, näytetään ironisessa valossa. Ensimmäisessä luvussa luotua ironista etäisyyttä kertojaan vahvistetaan edelleen toisessa luvussa, samalla kun Zeitblomin edustaman todellisuuden hahmottamisen tavan asema romaanin kokonaisuudessa tulee näkyviin jo hieman selvemmin kuin ensimmäisessä luvussa. Toisen luvun alussa Zeitblom (vihdoin) esittelee itsensä, korostaen saksalaiseen tapaan akateemista statustaan: hän sanoo nimekseen ”Dr. phil. Serenus Zeitblom”. Tämän jälkeen hän esittää pienen elämäkertansa, jossa tärkeintä on, että hän esittelee itsensä latinistiksi ja humanioran edustajaksi, jonka elämäntehtävänä on ollut nuorison kasvattaminen humanististen ihanteiden mukaisesti. Lisäksi hän kertoo olevansa musiikin harrastaja,

vaikka katsookin musiikin jäävän humanistisen kasvatuspyrkimyksen ulkopuolelle (VI, 16) – ajatus, joka jo viittaa Nietzschen käsitykseen musiikista dionyysisenä irrationaalisuuden alueena. Hän sanoo ”kaiken demonisen” (alles Dämonische) olevan itselleen vierasta, vaikkakin hän klassisella *Bildungsreisellaan* Kreikkaan kohtasi mielessään myös tuon demonisen tai ”syvyyden jumalat” (die Gottheiten der Tiefe), eli sen mitä Nietzsche kutsui dionyysiseksi, ja päätyi ajatukseen, että ”kulttuuri on oikeastaan hurskasta ja järjestystä luovaa pimeän ja kammottavan [des Nüchtig-Ungeheueren] lepyttämistä ja mukaan ottamista jumalten palvontaan” (VI, 17). Tämän saman järjestyksen kaipuun hän sanoo ohjanneen päätöstään mennä naimisiin, samalla kun hän itseironisesti toteaa, että puolison valinnassa näytteli tiettyä roolia se, että tytön nimi oli klassisen kreikkalaisittain Helene (VI, 18). Puhujan itseironia pienentää lukijoiden ironista etäisyyttä häneen, poistamatta sitä kuitenkaan.

Korostamalla tavoitettaan kesyttää demoninen Zeitblom määrittää omaa henkistä asemaansa ja vastakkaisuuttaan Leverkühniin nähden, jonka luovan nerouden hän näkee olevan läheisessä yhteydessä demoniseen ja siten ”alempiin voimiin” (ks. VI, 10–11). Kun sana ”demoninen” yhdistetään Leverkühniin ja hänen nerouteensa säveltäjänä, ollaan jo Faust-tarinassa, jota Zeitblom kuitenkin ei selvästikään halua ottaa elämäkerran pohjaksi; päinvastoin Leverkühnin samaistuminen Faustiin, joka myi sielunsa paholaiselle, kammottaa häntä niin, että hän vain vastahakoisesti välittää lukijalle Faust-aioksen. Kahdessa ensimmäisessä luvussa tulee edelleen vihjauksenomaisesti esille, että romaani on myös Saksan-allegoria, jossa Leverkühnin hahmon ja hänen elämänsä nähdään edustavan saksalaista kulttuuria ja samalla koko saksalaisuuden problematiikkaa (vrt. Kurzke 1991, 279–280; Hasselbach 1982, 23; Kurzke 2001, 513–515). Leverkühnin tarinan kautta paljastuu saksalaisen kulttuurin pimeä puoli, joka tulee vallitsevaksi kansallissosialismissa. Se, että sekä Zeitblom että Leverkühn edustavat alun alkaen kulttuurista Saksaa, näkyy siinä, että heidän kotiseutuaan, Wittenbergin, Erfurtin ja Eisenachin tienoita, kutsutaan Luther-seuduksi (VI, 15). Näin maantieteelliselle paikalle annetaan saksalaisuutta karakterisoiva henkinen, kulttuurinen merkitys. Romaanin neljäs jäsentymisen taso, sen jäsentymisen musiikinomaisesti teemojen kudelmalla tai kompositiona, tulee niin ikään jo vihjeenomaisesti esille Zeitblomin ensimmäisen luvun vuodatuksessa. Mainittuaan ”tuon kauhean kauppasopimuksen” (der gräßliche Kaufvertrag) – Leverkühnin sopimuksen paholaisen kanssa – hän jälleen keskeyttää esityksensä toteamalla, että ”Adrian itse ei olisi koskaan, sanokaamme sinfoniassaan, ottanut tällaista teemaa esille tällä tavoin ennen aikojaan – tai olisi korkeintaan antanut sen tulla esiin hienovaraisesti kätkeytyneenä ja vielä tuskin käsitettävänä” (VI, 11). Juuri näin Zeitblom – tai Thomas Mann hänen kauttaan – itse asiassa toimiikin: hän vihjaa jo aivan alussa ennakoivasti tiettyihin tärkeisiin tapahtumiin ja teemoihin. Samalla annetaan ymmärtää, että koko teosta voidaan tarkastella

rakentuneena sinfonian tai yleisemmin musiikkikappaleen tapaan, jossa tiettyjä tärkeitä teemoja kehitellään ja otetaan yhä uudestaan esille siten, että kokonaisuus muodostuu kompleksisesta teemojen kudoksesta.

Huolimatta siitä, että Zeitblom asettaa tehtäväkseen ainoastaan kertoa ystävänsä elämäkerran, joka määrittää yhdenlaisen teoksen aineiston jäsentymisen tavan, *Tohtori Faustuksesta* voidaan siis erottaa kaikkiaan neljä erilaista tekstin jäsentymistapaa tai merkitystasoa. Teos on samanaikaisesti avantgardistisen säveltäjäneron elämäkerta, joka noudattaa realistista kerrontatapaa, myyttisen Faust-tarinan toisinto, allegoria, jossa Leverkühnin hahmo ja tarina edustavat kulttuurisen Saksan luonnetta ja kohtaloa, sekä musiikinomainen teemakompositio (ks. Saariluoma 1996; vrt. myös Kurzke 1991, 276–280, Koopmann 1975, 357). Thomas Mann ei siis käytä Zeitblomia yksinkertaisesti Leverkühnin elämän esittämiseen, vaan hän rakentaa romaaniinsa Zeitblomin kertojan intentiosta riippumattomia muita merkitystasoja tai aineiston jäsentymisen tapoja, jotka hänen kuitenkin tietysti täytyy toteuttaa Zeitblomin kertomisen kautta. Neljän merkitystason tai jäsentämistavan samanaikainen läsnäolo romaanissa tekee mahdolliseksi, että mikään näistä olisi itsestään selvästi oikea tai ”luonnollinen” tapa jäsentää aineisto. Rinnakkaisten jäsentymistapojen olemassaolo kumoo näin realismille ominaisen ajatuksen teoksen ”luonnollisesta” jäsentymistavasta.

Kytkemällä taiteilijaelämäkerran kirjoittamisen Zeitblomin persoonaan, joka kuvataan vanhan koulun humanistiksi, Thomas Mann alleviivaa sitä, että elämäkertamuoto on mahdollinen vain tietyn kulttuurisen edellytyksin: se on konventio, jolla on juurensa tiettyssä tavassa nähdä asioiden luonne ja niiden väliset yhteydet. Taiteilijaelämäkerta, jossa annetaan kuva taiteilijan persoonallisuudesta ja hänen elämästään, hänen kasvuympäristöstään ja tärkeimmistä henkisistä virikkeistään sekä hänen kokemuksistaan, jotka näkyvät hänen taiteessaan, sekä – parhaassa tapauksessa – vielä selostetaan hänen teoksiaan tuon elämän kehityksessä, on tyypillinen 1800-luvun kirjallinen muoto, joka jatkoi elämäänsä vielä 1900-luvulla. Elämäkertamuoto edellyttää ensinnäkin, että taiteilija on voimakkaasti yksilöitynyt persoonallisuus, joka meidän on tunnettava ymmärtääksemme hänen taidettaan. Toiseksi ajatellaan, että hänet voidaan tehdä ymmärrettäväksi etsimällä ne taustatekijät – lapsuudenkoti, koulu, merkittävät sivistykselliset virikkeet, tärkeät elämäkokemukset – jotka ovat muovanneet hänen persoonallisuuttaan ja hänen tapansa nähdä asiat. Taiteilijan kyky luoda jotakin aivan uutta ja merkittävää, mistä on etenkin romantiikan jälkeen käytetty nimitystä ”nerous”, ei tosin kokonaan palaudu tällaisiin taustatekijöihin, mutta se saadaan kuitenkin näiden avulla asettumaan rationaalisesti hallittavan maailmanjärjestyksen piiriin. Taiteilijaelämäkerta edustaakin Thomas Mannille 1800-luvun porvarillis-individualistista ja empiiris-rationaalista maailman hahmotustapaa, jolle on ominaista luottamus ihmisen kykyyn hallita todellisuutta ja luoda ja ylläpitää kulttuuria.

Thomas Mann tarvitsee, kuten sanottu, Zeitblomin asenteella varustetun henkilön kirjoittamaan säveltäjäneron realistisesti esitetyn elämäkerran. Silti ei olisi oikein väittää, että Zeitblomkaan pitää käyttämänsä esitystapaa ”luonnollisena”, ikään kuin mikään muunlainen tarkastelutapa ei tulisi kysymykseen. Pikemminkin hän pitää tietien tahtoen kiinni asennoitumisestaan torjuen sellaiset ajattelumallit, jotka voisivat horjuttaa hänen uskoaan ihmiseen ja luottamustaan kulttuuriin ja kasvatuksen voimaan. Niinpä hän enemmän tai vähemmän tietoisesti ja enemmän tai vähemmän eksplisiittisesti torjuu Leverkühnin tarjoaman tavan jäsentää tämän elämää uutena Faustina. Hän kieltäytyy pohtimasta Leverkühnin samaistumista Faustiin, koska tämä on hänen humanistisen maailmankatsomuksensa vastaista, jossa on tärkeää ihmisen yksilöllisyys – myyttiseen hahmoon samaistumisen sijasta – sekä pyrkimys rationaaliseen elämänhallintaan.

Lukijan on siis tarkoitus nähdä elämäkertamuotoa noudattava romaani ja sen pohjana oleva todellinen elämäkerta yhtenä kulttuurisena todellisuuden jäsentämisen tapana. Hyväksyessään ajatuksen, että elämäkertamuotoisessa kerronnassa on kysymys tietystä kulttuurisesta konventiosta, lukija hyväksyy myös sen, että tätä konventiota voidaan soveltaa romaanissa vapaasti ja se voidaan tarpeen tullen hylätäkin. Kertojahahmona Zeitblom on todistajakertoja, romaanin maailmaan kuuluva fiktiivinen henkilö, joka kertoo toisesta fiktiivisestä henkilöstä. Lukija saa kuitenkin tottua siihen, että Zeitblom kertoo sellaista, mitä hän ei tarkkaan ottaen voisi romaanihenkilönä tietää, kuten henkilöiden tarkat repliikit keskusteluissa, joissa hän ei ole ollut läsnä. Zeitblom kyllä toisinaan mainitsee tietolähteensä, mutta tällöinkin hän jättää selittämättä, miten tämä tietolähde olisi voinut välittää hänelle käydyin keskustelun sanasta sanaan. Hän voi kuvata ikään kuin paikalla olleen tilanteita, joissa ei ole itse ollut läsnä. Eräässä kohdin – jossa Adrianin ystävä Rudi esittää kosinnan hänen puolestaan – Zeitblom suorastaan kysyy provosoivasti lukijalta, eikö tämä usko, että hän ”oli läsnä” ja siis voi kertoa kaiken eleitä ja sanoja myöten (VI, 587). Zeitblom sanoutuu näin hetkeksi irti fiktiivisen henkilöihahmonsa rajoituksista ja on lukijoille vain kertoja, joka voi niin haluttaessa omaksua perinteisen ”kaiken tietävän” kertojan roolin. Kosimiskohtauksen kuvauksessa Zeitblom muutenkin leikittelee tietämisellään ja roolinmukaisella tietämättömyydellään. Hän sanoo, ettei voi kuvitella, miten suoritetaan kosinta ystävän puolesta:

Ottaako mies naista kädestä? Katsooko hän häntä silmiin? Tarttuuko hän pyytäen hänen käteensä, jonka väittää haluavansa liittää jonkun kolmannen käteen? En tiedä. Minulle annettiin tehtäväksi vain esittää kutsu retkelle eikä kosintaa. Kaikki, mitä tiedän, on, että Marie veti nopeasti pois käteensä joko Rudin kädestä tai omasta sylistä, missä se oli levännyt, että äkillinen punastus peitti hänen poskiensa etelämaalaisen kalpeuden ja että nauru katosi hänen tummista silmistään. (VI, 588.)

Zeitblom ei sano tietävänsä, miten kosinta tehdään toisen puolesta, eikä hän tiedä, missä Marie piti kättään, mutta hän osaa kuvata käden pois vetämisen, punastuksen ja

naurun katoamisen silmistä. Onko tämä ”luonnollista” vai ”luonnotonta” kertomista? Mielestäni ei kumpaakaan. Thomas Mann uskoo epäilemättä lukijansa pitävän tästä leikistä, jossa todistajakertojan rooli paljastetaan hetkeksi konventioksi, joka voidaan haluttaessa ohittaa. Lukija ei vaadi illuusion eheyttä ja siinä mielessä täyttää ”luonnollisuutta” – kerrontatilanteen mimeettistä vastaavuutta reaalisen kerrontatilanteen kanssa – nauttiakseen kertomuksesta, koska hän näkee, että illuusio on joka tapauksessa synnytetty konvention kautta. Todistajakertoja on hänelle konventio, eikä hän koe sillä leikittelyä mitenkään erityisen ”luonnottomaksi”.

Kertomismuodon ”luonnollisuuden” kysyminen on Thomas Mannille ylipäänsä ainoastaan jonkin todellisuuden hahmottamisen kulttuurisen muodon yhteisöllisen statuksen kysymistä: jokin kokemuksen jäsentämisen tapa näyttäytyy ”luonnollisena”, kun se on tietystä yhteisössä tietynä aikana tarpeeksi vahva tai jopa itsestään selvänä pidetty. Mitä vahvempi konventio, sitä ”luonnollisemmalta” se siis näyttää. Tällainen käsitys ”luonnollisesta” tulee lähelle sitä, mitä Jonathan Culler tai erityisesti Roland Barthes puhuu luonnollistamisesta (ks. Culler 1975, 131–160; Barthes 1994). Jälkimmäiselle luonnollistaminen on jonkin kulttuurisesti tuotetun ilmiön näyttämistä ikuisena, muuttumattomana, ihmisestä riippumattomana – ”luonnollisena” (ks. Barthes 1994, 201–202, 208, 212). ”Luonnollistaminen” ja ”luonnollisuus” tässä mielessä ovat kuitenkin aivan eri asioita kuin luontoon kuuluva tai luonto, jotka ovat Thomas Mannin ajattelussa tärkeitä käsitteitä. Luonto on hänellä kulttuurin vastakäsite; luonto on se ”toinen”, josta inhimillinen kulttuuri nousee ja jota vasten sitä on ymmärrettävä.

Thomas Mann ei tuntenut luottamusta luontoa kohtaan. Luonto on hänelle jotakin paha (das Böse), koska se on inhimillisen hyvän ja pahan tuolla puolen. Tällä paradoksaalisella ajatuksella Thomas Mann tarkoittaa, että luonnon tapahtuminen on amoraalista, se on välinpitämätöntä sen suhteen, mitä ihminen pitää oikeana ja vääränä. Tarkasteltuna moraalisen subjektin, ihmisen tai ”hengen” (Geist) näkökulmasta luonnon tapahtuminen näyttäytyy siksi kammottavana, pahana (ks. ”Goethe und Tolstoi”, IX, 114²). Thomas Mannin varhaisessa novellissa ”Gefallen” (Langennut, 1894) tämä luonnon välinpitämättömyys ihmisen hyvää ja paha kohtaan näyttäytyy symbolisesti merkitsevässä yksityiskohdassa novellin alussa ja lopussa. Tietämättään ”huonoon” naiseen rakastunut nuori mies menee rakastettunsa luo ihastuksen vallassa ja kokee matkallaan itse luonnon osallistuvan hänen riemuunsa kukkivan syreenipensaan muodossa. Kun hän palaa rakastettunsa luota illuusionsa menettäneenä ja täysin museruneena, hän näkee syreenipensaan aiemmassa loistossaan ja toteaa luonnon olevan välinpitämätön ihmisen suhteen. Tällä yksityiskohdalla Thomas Mann sanoutuu irti romanttisesta ajattelusta, jossa luonnon ja ihmisen välillä ajateltiin vallitsevan harmonia. Nuori mies ajattelee rakastettunsa luo mennessään romanttisesti, mutta luonnon ”myötäeläminen” paljastuu illuusioksi. Luonnon amoraalisuus tai ”pahuus” tässä

mielessä onkin yksi keskeisimpiä seikkoja, jotka erottavat Schopenhaueria ja Nietzscheä sekä heitä seuraavaa Thomas Mannia romantiikan ajattelusta. Kärkevämpi esimerkki luonnon amoraalisuudesta, joka ihmisen kannalta näyttäytyy kammottavana pahuutena, löytyy Mannin esikoisromaanista *Buddenbrookit* (*Buddenbrooks*, 1901). Siinä kuvataan naturalistisen yksityiskohtaisesti konsultar Buddenbrookin kauheaa kärsimystä hänen pitkittyneessä kuolinkamppailussaan. Luonto panee konsullittaren, joka ei ollut elänyt sen huonommin tai paremmin kuin ihmiset yleensä, kärsimään tavalla, jota ihminen ei soisi suurimmalle pahantekijällekään.

Ihminen, joka Thomas Mannin Schopenhauerin ja Nietzschen pohjalta lähtevässä metafysiikassa on sekä luontoa että henkeä, rakentaa itselleen kulttuurisen arvojen ja merkitysten maailman (*Tohtori Faustuksen* filosofisesta taustasta ks. Saariluoma 1996). Silti ihminen ei pääse eroon olemisen amoraalisesta ja siten moraalisen subjektin kannalta ”pahasta”, irrationaalisesta tai demonisesta alkuperustasta. Tämä näkemys kulttuurista, jota Thomas Mann pitää nimenomaan saksalaiselle kulttuurin käsitteelle ominaisena, yhdistää romaanin kahta päähenkilöä, Leverkühniä ja Zeitblomia; mutta he edustavat tästä huolimatta kahta erilaista suhtautumistapaa elämän irrationaaliseen alkuperustaan. Kun Leverkühn katsoo välttämättömäksi myydä sielunsa ”paholaiselle” voidakseen säveltaiteen konventioiden painolastista vapautuneena luoda uutta, Zeitblomin humanistisesta perspektiivistä katsoen ihmisen tulee kulttuurisella arvojen ja järjestyksen luomisella ”kesyttää” luonto. Taiteilijaelämäkerta edustaa hänelle 1800-luvun optimistista uskoa tällaiseen: taiteilija näyttäytyy siinä kulttuuriheeroksena, jota kunnioitetaan hänen tuodessaan kulttuurin käyttöön uusia ilmaisutapoja ja merkityksiä.

Kuten edellä todettiin, elämäkertamuoto ja sen noudattama realistinen kerrontatapa edustavat Thomas Mannille 1800-luvun porvarillis-individualistista ajattelutapaa, jossa luotettiin yksilön mahdollisuuksiin ja maailman hallittavuuteen. Thomas Mannille realistinen kuvaustapa ei kuitenkaan ole yksinkertaisesti väärä sen jälkeenkään, kun 1800-luvun ajattelu on osoittautunut ylioptimistiseksi. Hän antoi jo varhain, *Buddenbrookien* herättämän kohun yhteydessä, ymmärtää käsittävänsä realistisen kuvaustavan vastaavan maailmaa sellaisena kuin se näyttäytyy meille meidän mielteissämme (ks. ”Bilse und ich”, X, 22). Tällöin hän viittaa Schopenhauerin filosofiaan ja sen käsitteeseen maailmasta mielteenä (”die Welt als Vorstellung”, ks. Schopenhauer 1986a). Børje Kristiansen on osoittanut yksityiskohtaisessa *Taikavuoren* (*Der Zauberberg*, 1924) analyysissään, että romaani noudattaa Schopenhauerin metafysiikkaa sikäli, että sitä voidaan lukea sekä ilmiömaailman tasolla että ilmiömaailman takana olevan ”tosiolevan” eli sokean elämäntahdon tasolla (ks. Kristiansen 1978). Jälkimmäisen, ihmisessä vaikuttavan sokean elämäntahdon (”die Welt als Wille”, ks. Schopenhauer 1986a), Thomas Mann käsittää myös ”luonnoksi” ihmisessä. *Taikavuoren* realistinen kerronta vastaa Schopenhauerin käsitystä maailmasta mielteenä: maailma

näyttäytyy yksittäisinä asioina sekä asioiden välisinä (kausalisina) syy-yhteyksinä, eli asiat tapahtuvat ”riittävän syyn” periaatetta noudattaen (ks. Schopenhauer 1986b). Mutta tämän ilmiöiden pintatason takana on aavistettavissa toinen taso, kuten jo sadun myyttiseen maailmaan viittaava romaanin nimi vihjaa. Jokin pitää *Taikavuoren* ”sankaria” Hans Castorpia ”vangittuna” keuhkotautiparantolaan, ja tämä jokin on mitä ilmeisimmin hänen viehtymyksensä potilaana olevaan venäläisnaiseen. Eroottinen viehtymys on Thomas Mannille jotakin luontoon kuuluvaa, amoraalista; se tapahtuu syvällä ihmisessä, irrationaalisen alueella, eikä kuulu ”riittävän syyn” periaatteen piiriin. Kristiansen on osoittanut, miten *Taikavuoren* tapahtumista voi seurata samanaikaisesti kahdella tasolla, realistisella pintatasolla sekä piilossa olevalla, mutta symbolisesti ilmaisulla syvätasolla. Näin nähtynä ”luonnollinen” luontoon kuuluvan tai siihen viittaavan merkityksessä ei kuulu kertomuksen realistiseen pintatasoon vaan päinvastoin sen symbolisesti ilmaistuun, aavistettuun syvätasoon.

Thomas Mann oli viehättynyt Freudin psykoanalyysistä ja katsoi sen olevan yhdistettävissä hänen schopenhauerilais-nietzscheläiseen käsitykseensä ihmisestä ja maailmasta (ks. ”Freud und die Zukunft“, IX). Seksuaalisuus näyttäytyi hänelle ihmisessä itsessään piilevänä amoraalisena ”luontona” ja siten moraalisen subjektin kannalta katsoen pahana. *Tohtori Faustus*essa Leverkühn solmii liiton paholaisen kanssa hankkimalla itselleen ilotytöltä syfiliksen. Aivoihin kohdistuessaan syfilis vapauttaa hänet liiallisen intellektuaalisuuden mukanaan tuomista estoista ja tekee hänelle näin taiteellisen luovuuden mahdolliseksi. Siitä ajatuksesta käsin, että kulttuuri pohjaa irrationaaliseen alkuperustaan ja että kulttuurin luominen voi tapahtua ainoastaan yhteydessä näihin ”pimeyden voimiin”, Thomas Mann nyt hahmottaa paitsi nerokkaan säveltäjän elämää myös saksalaisuutta. Tätä osoittaa symbolisesti *Tohtori Faustus*essa Lutherista kerrottu tapaus, jossa uskonpuhdistaja heittää mustepullolla paholaista, osoittaen näin pitävänsä tätä todellisena. Kulttuuri on Thomas Mannin mukaan rakennettava sen tietoisuuden varaan, että ihmiselämän juuret sijoittuvat kulttuurin ulkopuoliseen, amoraaliseen (”pahaan”) luontoon; mutta vaarana on, että elämän irrationaalisen, amoraalisen alkuperustan ottaminen lukuun antaa tälle liian suuren vallan ja johtaa barbarian voittoon kulttuurista. Saksalaisten antautumisessa kansallissosialismille Thomas Mann näkee juuri näin tapahtuneen; siksi Leverkühnin liitto paholaisen kanssa edustaa hänellä symbolisesti Saksan kohtaloa.

Myyttinen asioiden hahmottamisen tapa on realistista hahmottamistapaa arkaaisempi. Siinä tapahtuminen selitetään asioiden myyttisistä olemuksista johtuvaksi. Kun ihminen on olemukseltaan Faust, hän elää Faustin-elämän: hänen olemuksensa – liitto paholaisen kanssa – määrää hänen elämänsä. Thomas Mann käsittää kuitenkin myytin modernin psykologisella tavalla: myytit ovat kulttuurin tarjoamia malleja, joihin samaistumme ja jotka tämän kautta ohjaavat toimintaamme (ks. ”Freud und

die Zukunft”, IX, 492–494; Wysling 1974). Niiden vaikuttavuus on toisin sanoen itse aiheuttamaamme. *Tohtori Faustuksessa* Leverkühnin elämä on Faust-myytin toisinto sen kautta, että Leverkühn samaistuu Faustiin; lukijaa ei pakoteta ajattelemaan, että romaanin tapahtumat noudattavat Faust-tarinan kaavaa Leverkühnin tahdosta ja mielikuvituksesta riippumatta. Kirjailija ei kuitenkaan anna Zeitblomin myöskään ”selittää pois” Faust-juonetta psykologisoimalla sen pelkästään Leverkühnin päähän-pintymäksi. ”Alemmat voimat”, jotka vaikuttavat Leverkühnin elämässä, näyttytyvät romaanissa pikemmin hyvin todellisina. Paholaista ei tarvitse pitää reaalisenä henkilönä romaanin maailmassa. Silti hän on ”todellinen” sikäli, että hän on ihmisille läsnä oleva ja heihin voimakkaasti vaikuttava kulttuurinen – erityisesti saksalaiselle kulttuurille ominainen (ks. ”Deutschland und die Deutschen”, XI, 1129–1131) – kuvitelma, jossa on annettu konkreettinen hahmo ihmisessä piileville ”alemmille voimille”.

Myyttinen tarina ei ole Thomas Mannille sen ”luonnollisempi” kuin realistinen, vaikka myytti voikin tulla sisällöltään lähemmäksi ihmisen syvimpiä, ”luontoon” kuuluvia kerroksia. Kummassakin on kysymys omanlaisestaan kulttuurisen merkityksenannon muodosta. Thomas Mann soveltaa myyttistä ajattelumuotoa myös Saksan allegoriassaan, kun hän pyrkii ymmärtämään Saksan historiaa saksalaisuuden myyttisen olemuksen kautta, jota liitto paholaisen kanssa ilmentää (ks. Saariluoma 1996, 7. luku). Näin romaanin kolmas merkityskerrostuma noudattaa samaa myyttisen ajattelun logiikkaa kuin toinen, Leverkühnin tarina Faust-tarinana. Romaanin neljännellä merkityksen muodostumisen tasolla, jossa romaani jäsenyy musiikin tapaan teemojen kompositiona, konkreettisia fiktiivisen elämän seikkoja tarkastellaan abstrahoituina teemojen tasolle. Tällaisia teemoja ovat esimerkiksi demonisuuden teema ja siihen liittyvä (emotionaalisen) kylmyyden teema, joka toistuvasti liitetään Adrianiin. Teemat toistuvat yhä uudestaan yhä uudenslaisissa konkreettisissa yhteyksissä ja yhä uudenslaisissa teemakombinaatioissa, jolloin ne saavat jatkuvasti uudenslaisia sävyjä ja merkityksiä. Tällainen teemojen kehittäminen ei ole systemaattista, kuten ajatuksen tai käsitteen kehittäminen on filosofisessa tutkielmassa. Teemojen musikaalisessa kehittämisessä niistä tulee alati esille uutta, ilman että tämä moninaisuus saisi loogisesti jäsenyneen järjestelmän muotoa. Mannilla musikaalisen teemakomposition epälooginen, irrationaalinen rakenne yhdistää sen, Nietzschen musiikkikäsitystä vastaavasti, elämän irrationaaliseen alkuperustaan. – On ilmeistä, että Thomas Mann ei pitänyt filosofiaa systeemejäkään loogisesti pätevinä vaan pikemmin sinfonian kaltaisina teemakehittelminä. Niinpä hän sanoo Schopenhauerin filosofisen ajatusrakennelman olevan ”henkinen romaani (Geistesroman), ihmeellisellä tavalla yhteen liitetty, *yhdestä* kaikkialla läsnä olevasta ajatuksen ytimestä kehittäminen ideasinfonyksi, sanalla sanoen, taideteos” (”Schopenhauer”, IX, 529–30).

Kun romaania tarkastellaan musiikkikappaleen kaltaisena teemakompositiona, on ilmeistä, ettei tähän voi soveltaa sen paremmin luonnollisen kuin luonnottoman

kerronnan käsitettä. ”Musikaalisesta kerronnasta” voidaan ylipäänsä puhua ainoastaan metaforisessa mielessä, ei fiktiivisen maailman konkreettisesta tapahtumisesta kertomisen mielessä. *Tohtori Faustus* -romaanin analyysi tuokin selvästi esille sen, että romaanin muotoutumisessa merkitseväksi kokonaisuudeksi ei ole kysymys ainoastaan kertomisesta. Sanoessaan teostensa olevan musiikkikappaleen kaltaisia temaattisia kompositioita (ks. ”Einführung in den Zauberberg”, XI, 611) Thomas Mann tulee sanoneeksi samalla, että teos on tekijänsä keinotekoinen luomus, kompositio. Taide-teoksena se merkityksellistä ihmillistä kokemustodellisuutta silloinkin, kun se ei kerronnallista sitä.

Tarkastelumme on osoittanut, että Thomas Mannin ajattelussa ja tuotannossa kerronnan ”luonnollisuus” tai sen kiistäminen, luonto, kulttuuri ja konventio ovat tärkeitä käsitteitä, joiden avulla hän hahmottaa omaa romaanitaidettaan, mutta myös eurooppalaisen kulttuurin tilaa yleensä. Käsitteet ovat hyvin kompleksisia. Ne määrittävät paitsi yhteyksistään romaanitaitteeseen ja muihin taiteisiin niiden erilaisissa historiallisissa kehitysvaiheissa myös yhteyksistään filosofisiin ajatusrakennelmiin, joista tärkeimpiä Thomas Mannille ovat Nietzschen ja Schopenhauerin ajattelu, sekä yleiseen historialliseen ja kulttuuriseen, jopa uskontoa koskevaan ajatteluun. Käsitteiden kompleksisuus huomioon ottaen ei ole yllättävää, että nykynarratologian erottelu luonnolliseen ja luonnottomaan kerrontaan sen perusteella, onko kerrottava maailma reaalisena vai ei tai onko kerrontatilanne reaalisena kerrontatilanteen kaltainen vai ei, ei näyttäytyä erityisen käyttökelpoisena ja relevanttina. Voimmeko tehdä tämän perusteella yleistäviä johtopäätöksiä jälkiklassisen narratologian luonnollisen ja luonnottoman erottelun käyttökelpoisuudesta? Nähdäkseni yleistävä johtopäätös voisi olla, että kaiken kattavat yleistykset eivät ole useinkaan kovin käyttökelpoisia. Mitä yleisempi, kattavampi ja siten abstraktimpi jokin erottelu on, sitä vähemmän se auttaa ymmärtämään kaunokirjallisen teoksen tapaista monimutkaista ilmiötä.

Viitteet

¹ Thomas Mannin koottuihin teoksiin sisältyviin kirjoituksiin viitataan nide- ja sivunumerolla. Suomenokset näistä teksteistä ovat kirjoittajan.

² ”Sie [die Natur] ist böse, würde man sagen, wenn moralische Kategorien in Hinsicht auf sie überhaupt statthaft wären. Sie ist also weder gut noch böse, sie entzieht sich dem scheidenden Urteil, wie sie selbst es ablehnt zu scheiden und zu urteilen; sie ist indifferent, objektiv gesprochen, und wie diese Indifferenz in ihren Kindern geistig-subjektiv erscheint, wird sie zu einer Problematik, die mit Qual und Bösartigkeit mehr zu tun hat als mit Glück und Güte, und die durchaus nicht gekommen scheint, Frieden zu bringen, wie der menschenwürdigen menschenfreundlichen Geist, sondern Zweifel und Verwirrung.”

Lähteet

- ALBER, JAN 2010/2009: Mahdottomat tarinamaailmat – ja mitä niillä voi tehdä. Alkuteos: Impossible Storyworlds – And What to Do with Them. Teoksessa Mari Hatavara, Markku Lehtimäki ja Pekka Tammi (toim.): *Luonnolliset ja luonnottomat kertomukset. Jälkiklassisen narratologian suuntia*. Suom. Laura Karttunen. Helsinki: Gaudeamus, 44–61.
- ALTENBERG, PAUL 1961: *Die Romane Thomas Manns. Versuch einer Deutung*. Bad Homburg v.d.H.: Hermann Gentner.
- BARTHES, ROLAND 1994/1957: *Mytologioita*. Alkuteos: *Mythologies*. Suom. Panu Minkkinen. Helsinki: Gaudeamus.
- BEAUMONT, MATTHEW (ED.) 2007: *Adventures of Realism*. Oxford: Blackwell.
- CULLER, JONATHAN 1975: *Structuralist Poetics. Structuralism, Linguistics and the Study of Literature*. London: Routledge & Kegan Paul.
- DIERKS, MANFRED 1972: *Studien zu Mythos und Psychologie bei Thomas Mann. An seinem Nachlass orientierte Untersuchungen zum „Tod in Venedig“, zum „Zauberberg“ und zur „Joseph“-Tetralogie*. Thomas-Mann-Studien, Bd. II. München und Bern: Francke.
- DOWLING, DAVID 1985: *Bloomsbury Aesthetics and the Novel of Forster and Woolf*. New York: St. Martin's Press.
- FLUDERNIK, MONIKA 1996: *Towards a "Natural" Narratology*. London: Routledge.
- FLUDERNIK, MONIKA 2005: Experientiality. Teoksessa David Herman, Manfred Jahn and Marie-Laure Ryan (eds.): *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. London: Routledge.
- FLUDERNIK, MONIKA 2010/2003: Luonnollinen narratologia ja kognitiiviset parametrit. Alkuteos Natural Narratology and Cognitive Parameters. Teoksessa Mari Hatavara, Markku Lehtimäki ja Pekka Tammi (toim.): *Luonnolliset ja luonnottomat kertomukset. Jälkiklassisen narratologian suuntia*. Suom. Sanna Katariina Bruun. Helsinki: Gaudeamus, 17–43.
- HAGE, VOLKER 1976: Vom Einsatz und Rückzug des fiktiven Ich-Erzählers. *Text und Kritik (Sonderband Thomas Mann)*, 88–97.
- HASSELBACH, KARLHEINZ 1982/1978: *Thomas Mann. Doktor Faustus. Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn erzählt von einem Freunde*. München: Oldenbourg.
- HATAVARA, MARI 2010: Mahdollinen ja mahdoton kerronta historiallisessa romaanissa. Teoksessa Mari Hatavara, Markku Lehtimäki ja Pekka Tammi (toim.): *Luonnolliset ja luonnottomat kertomukset. Jälkiklassisen narratologian suuntia*. Helsinki: Gaudeamus, 158–186.
- HEFTRICH, ECKHARD 1982: *Vom Verfall zur Apokalypse. Über Thomas Mann*, Bd. II. Frankfurt a.M.: Klostermann.

- HENNING, MARGRIT 1966: *Die Ich-Form und ihre Funktion in Thomas Manns „Doktor Faustus“ und in der deutschen Literatur der Gegenwart*. Tübingen: Niemeyer.
- HÄGG, SAMULI 2010: Tylsä *Mason & Dixon*. Yritys luonnolliseksi luennaksi. Teoksessa Mari Hatavara, Markku Lehtimäki ja Pekka Tammi (toim.): *Luonnolliset ja luonnottomat kertomukset. Jälkiklassisen narratologian suuntia*. Helsinki: Gaudeamus, 110–128.
- KESKINEN, MIKKO 2010: Kertomuksen kummitukset. Kohti ”yliluonnollista” narratologiaa. Teoksessa Mari Hatavara, Markku Lehtimäki ja Pekka Tammi (toim.): *Luonnolliset ja luonnottomat kertomukset. Jälkiklassisen narratologian suuntia*. Helsinki: Gaudeamus, 94–109.
- KOOPMANN, HELMUT 1975: Thomas Mann. Theorie und Praxis der epischen Ironie. Teoksessa Helmut Koopmann (Hrsg.): *Thomas Mann*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 351–383.
- KOOPMANN, HELMUT 1990: Doktor Faustus. Teoksessa Koopmann: *Thomas-Mann-Handbuch*. Stuttgart: Kröner, 475–497.
- KOOPMANN, HELMUT 1997: *Deutsche Literaturtheorien zwischen 1880 und 1920*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- KRISTIANSEN, BØRJE 1978: *Unform – Form – Überform. Thomas Manns Zauberberg und Schopenhauers Metaphysik*. Kopenhagen: Universitetsforlaget i Kopenhagen.
- KURZKE, HERMANN 1985: *Thomas Mann. Epoche – Werk – Wirkung*. München: Beck.
- KURZKE, HERMANN 2001/1999: *Thomas Mann. Das Leben als Kunstwerk. Eine Biographie*. München: Beck.
- LEHTIMÄKI, MARKKU 2010: Luonto kuvassa. Kerronnan keinot Terrence Malickin elokuvassa *Uusi maailma*. Teoksessa Mari Hatavara, Markku Lehtimäki ja Pekka Tammi (toim.): *Luonnolliset ja luonnottomat kertomukset. Jälkiklassisen narratologian suuntia*. Helsinki: Gaudeamus, 277–302.
- LÄMMERT, EBERHARD & HARTMUT EGGERT (HRSG.) 1975/1971: *Romantheorie. Dokumentation ihrer Geschichte in Deutschland seit 1880*. Köln: Kiepenhauer & Witsch.
- MANN, THOMAS 1990/1945: Deutschland und die Deutschen. *Gesammelte Werke XI*. Frankfurt am Main: Fischer, 1126–1147.
- MANN, THOMAS 1981: *Dichter über ihre Dichtungen*, Bd. 14. *Thomas Mann, Teil III: 1944–1955*. Hrsg. von Hans Wysling unter Mitwirkung von Marianne Fischer. Passau: Heimeran.
- MANN, THOMAS 1990/1947: *Doktor Faustus. Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn erzählt von einem Freunde. Gesammelte Werke VI*.
- MANN, THOMAS 1990/1939: Einführung in den Zauberberg. *Gesammelte Werke XI*, 602–616.
- MANN, THOMAS 1990/1949: *Die Entstehung des Doktor Faustus. Gesammelte Werke XI*, 145–301.

- MANN, THOMAS 1990/1894: Gefallen. *Gesammelte Werke* VIII, 11–42.
- MANN, THOMAS 1990/1921: Goethe und Tolstoi. *Gesammelte Werke* IX, 58–173.
- MANN, THOMAS 1990/1936: Freud und die Zukunft. *Gesammelte Werke* IX, 478–510.
- MANN, THOMAS 1990/1938: Schopenhauer. *Gesammelte Werke* IX, 528–580.
- REED, TERENCE J. 1989: Thomas Mann und die literarische Tradition. Teoksessa Koopmann: *Thomas-Mann-Handbuch*. Stuttgart: Kröner, 95–136.
- SAARILUOMA, LIISA 1989: *Muuttuva romaani. Johdatus individualistisen lajin historiaan*. Hämeenlinna: Karisto.
- SAARILUOMA, LIISA 1990: The Biographical Mode in the Novels of Virginia Woolf. *Orbis Litterarum* 45, 169–188.
- SAARILUOMA, LIISA 1996: *Nietzsche als Roman. Die Sinnkonstituierung in Thomas Manns Doktor Faustus*. Tübingen: Niemeyer.
- SCHOPENHAUER, ARTHUR 1986A/1818: Die Welt als Wille und Vorstellung. *Sämtliche Werke*, Bd. I–II. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- SCHOPENHAUER, ARTHUR 1986B/1813: *Über die vierfache Wurzel des Satzes vom zureichenden Grunde*. *Sämtliche Werke*, Bd. III. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- STEINECKE, HARTMUT (HRSG.) 1984: *Romanpoetik in Deutschland. Von Hegel bis Fontane*. Tübingen: Narr.
- WOOLF, VIRGINIA 1966: Mr. Bennett and Mrs. Brown. *Collected Essays I*. London: Hogarth Press, 319–337.
- WOOLF, VIRGINIA 1967: Modern Fiction. *Collected Essays II*. London: Hogarth Press, 103–110.
- WYSLING, HANS 1975: Die Technik der Montage. Zu Thomas Manns „Erwähltem“. Teoksessa Koopmann: Thomas Mann, 257–319.
- WYSLING, HANS 1974: ”Mythus und Psychologie” bei Thomas Mann. Teoksessa Wysling: *Dokumente und Untersuchungen. Beiträge zur Thomas-Mann-Forschung*. Thomas-Mann-Studien, Bd. III. Bern und München: Francke, 167–180.
- WYSLING, HANS 1976: *Thomas Mann heute. Sieben Vorträge*. Bern und München: Francke.

Heikki Kujansivu

Kertomusten luonnosta tamperelaisittain

Mari Hatavara, Markku Lehtimäki ja Pekka Tammi (toim.): *Luonnolliset ja luonnottomat kertomukset. Jälkiklassisen narratologian suuntia*. Helsinki: Gaudeamus, 2010. 336 s.

”Olipa kerran on nimeni mun, vain aluksi kelpaan satuun...” lauloi Leskinen aikoinaan hyödyntäen satujen tunnettua toposta. Vaikka kyseinen kappale – nimeltään *Olipa kerran* – aloittaa kokoelman, jolla se ilmestyi (*Dokumentti*, 1981), lainatut sanat eivät kuitenkaan avaa kappaletta vaan vasta sen kertosäkeen. Itse laulu puolestaan kertoo parisuhteen kariutumisen tai ainakin kriisistä. Laulu siis kertoo asioita vähintään kahdella tasolla, mutta syntyykö tästä kertaamisesta kertomus. Kertooko Juice laulusaan kertomuksen? Jos kertoo, niin mikä ja kuka tekee siitä sellaisen? Ensimmäinen kysymys edellyttää vastaamista jälkimmäiseen, koska laulujen sanat eivät lajina ole itsestään selvästi kertomuksia ja koska Juicen sanat eivät itsessään vielä muodosta tavanomaista kertomusta. Näin laulun sanat ja niiden kerronta nostavat esiin perustavamman kysymyksen: mikä on kertomuksen luonto ja missä se sijaitsee?

Tämä kysymys on myös artikkelikokoelman *Luonnolliset ja luonnottomat kertomukset* kysymyksenasettelujen taustalla. Teos on kirjallisuudentutkimuksemme Tampereen koulun voimannäyte. Sen kymmenestä kotimaisesta kirjoittajasta vain kahta (Mikko Keskinen, Henry Bacon) ei voida kytkeä suoraan Tampereen yliopiston kirjallisuusaineisiin ja/tai niissä vallitsevaan suuntaukseen. Nyt ilmestynyt teos poikkeaa osin samojen tekijöiden parin vuoden takaisesta kokoelmasta *Näkökulmia kertomuksen tutkimukseen* (2009) lähinnä kahdella tavalla: 1. turkulaiset tutkijat ja heidän hieman erilainen näkökulmansa on jätetty pois ja 2. teoksen lähtökohdaksi on otettu yksi teoreettinen kysymys. Molemmat ratkaisut eheyttävät kokoelmaa. Teos sopiikin hyvin oman osa-alueensa oppikirjaksi kirjallisuusaineissa. Se ei kuitenkaan ole leimallisesti oppikirja vaan artikkelikokoelma, jonka kaikki kirjoitukset ovat itsenäisiä tutkimusartikkeleita.

Yhtä lukuun ottamatta kaikki kokoelman artikkelit myös käsittelevät aihettaan varsin ansiokkaasti ja mielenkiintoisesti. Teoksen rakenteellisesti sekä sisällöllisesti parhaita artikkeleita ovat Mari Hatavaran analyysi historiallisten romaanien kerronnasta sekä Laura Karttusen artikkeli puheen suorasta esityksestä. Kokoelman hutina voidaan pitää Pekka Tammen ”kertomusta vastaan” -teemaa hyödyntävää artikkelia, josta tekijä on jo aiemmin julkaissut eri versioita. Esityksestä jää lukijalle käteen lähinnä mielikuva,

että jotain vastustetaan, mutta ei selkeästi perusteltua näkemystä siitä, mitä ja miksi – saati näkemystä siitä, mitä tilalle ehdotetaan. Ehkä artikkeleita voisikin lukea osin sen umpikujan ilmentäjänä, johon kertomuksen teorian uudet tuulet ovat ajaneet perinteisen strukturalistisen narratologian ja siihen perustuvan argumentoinnin.

Liki kaikki teoksen kirjoittajat edustavat taiteiden tutkimusta. Poikkeuksen muodostaa vain sosiologi Matti Hyvärinen. Ehkä tästä johtuen myös toimittajien johdannossa lupailema monitieteisyys (8) jää varsin ohueksi ja muiden tieteenalojen kysymyksiä ja erityisongelmia tuodaan esiin lähinnä taideaineiden näkökulmasta. Teoksen ensisijainen yleisö koostuu kiistatta kirjallisuudesta ja elokuvasta sekä niiden tutkimuksesta kiinnostuneista henkilöistä.

Luonnolliset kertomukset ja kertomuksellinen käänne

Käsillä olevan kokoelman alaotsikko asemoi teoksessa esitetyt näkökulmat jälki-klassiseksi narratologiaksi. Termillä viitataan strukturalistisen narratologian jälkeiseen kertomuksen teoriaan. Itse puhuisin mieluummin vain yleisesti kertomuksen teoriasta. Näin vältetään mielikuva, että strukturalistinen narratologia olisi jotenkin klassista – tai klassisempaa kuin joku muu teoria – ja että aiemmat kertomuksen teoreetikot olisivat lähes poikkeuksetta sitoutuneet strukturalistisen narratologian projektiin. Esimerkiksi luonnollisen kertomuksen käsitteeseen kiteytyvässä kertomuksen teoriassa on itse asiassa kyse sekä uusista erilaisista lähtökohdista että tukeutumisesta aiempiin tutkijoihin, joiden ajattelu ei ole leimallisesti strukturalistista. Olennaisinta kuitenkin on, että teoreettisena projektina strukturalistinen narratologia kuivui kokoon ja sen tilalle nousi muita kertomusteoreettisia näkemyksiä. Tämä tarkoittaa myös, että kokonaisvaltaisena teoreettisena näkemyksenä narratologia ei enää muodosta varteenotettavaa vaihtoehtoa uusille kertomusteoreettisille näkemyksille.

Kirjallisuudentutkimuksessa luonnollisen kertomuksen käsitteen teki tunnetuksi Monika Fludernik teoksessaan *Towards a “Natural” Narratology* (1996). Fludernikin ”luonnollinen” narratologia ei tietenkään ole ainoa kertomuksen teorian nykysuuntaus. Se on kuitenkin niistä varmasti tunnetuin, ja Fludernikin teosta voi syystä pitää merkittävämpänä kertomuksen teorian alalla parin viime vuosikymmenen aikana julkaistuna yksittäisenä tutkimuksena. Fludernikin näkemyksen tunnettuus perustuu epäilemättä osin sen nimeämiseen narratologiaksi sekä sen esittämiseen kokonaisvaltaisena kertomuksen teoriana. Molemmilla tavoilla Fludernik esittää haasteen nimenomaan strukturalistiselle narratologialle. Hatavaran, Lehtimäen ja Tammen toimittamassa kokoelmassa on pitkälti kyse juuri tästä ”luonnollisen narratologian” haasteesta. Lähes kaikki kirjoittajat kommentoivat jotenkin luonnollisen kertomuksen käsitettä, ja monet heistä myös arvioivat sen narratologialle asettamaa haastetta. Teoksen lähtökohtana toimii näin kysymys luonnollisista kertomuksista – ja siis kertomusten luonnosta.

Fludernikin teoksen tekee tärkeäksi siinä esitetty monitahoinen, lähinnä kognitiiviseen psykologiaan ja kognitiotieteeseen pohjautuva kertomuksen teoria. Fludernikin esittämä näkemys ilmentää siten myös yleisempää kognitiotieteen synnyttämää käännettä. Esimerkiksi filosofiassa analoginen käänne näkyy hyvin siinä, miten jotkut analyyttisen kielifilosofian edustajat – esimerkiksi John Searle – ovat viime aikoina korostaneet mielen filosofian merkitystä myös kielen filosofialle. Mieli on siis korvannut kielen ensisijaisena tai perustavana tutkimuskohteena, myös silloin kun kyse on lopulta kielestä. Toisaalta Fludernikin teoria kytkeytyy myös kertomukselliseen käänteeseen laajentaessaan kertomuksen teoriassa tarkasteltavien kertomusten alaa.

Fludernik viittaa luonnollisen kertomuksen käsitteellä spontaaniin keskusteluissa tapahtuvaan kerrontaan. Käsitteen ulkopuolelle jäävät sekä kirjalliset kertomukset että konventionaaliset suullisen kertomuksen muodot. Käsite pohjautuu sosiolingvistiikkaan ja muodostaa Fludernikin teorian peruskäsitteen: historiallisen ja rakenteellisen kertomuksen perusmuodon. Kyse on ihmisen ”luonnollisesta”, kognitiivisesta tavasta hahmottaa kertominen ja kertomus. Käsillä olevan teoksen avaava Monika Fludernikin alun perin vuonna 2003 ilmestynyt artikkeli ”Luonnollinen narratologia ja kognitiiviset parametrit” esittelee selkeästi sekä luonnollisen kertomuksen käsitteen että teorian muut perusajatukset ja vastaa samalla joihinkin teoriaan kohdistettuihin kritiikkeihin. Artikkelit tuo hyvin esiin hänen näkemyksensä perustumisen inhimilliseen kokemukseen ja ihmisen tapaan hahmottaa tästä kokemuksesta kertominen. Samalla ilmi tulevat myös näkemyksen eri ulottuvuudet ja sen kerrostuneisuus, joiden tavoitteena on esimerkiksi sisällyttää teoriaan tällaisesta perustavaksi ja tavanomaiseksi esitetystä kokemuksista kertomisesta poikkeavat tapaukset. Ne selittyvät mallissa kulttuuris-historiallisesti kehittyneinä ja opittuina konventioina, ”luonnollisen” perustilanteen pohjalta tavanomaistettuina tai ”luonnollistettuina” tapauksina.

Kokoelmassa Fludernikin artikkelia seuraa hänen oppilaansa ja kollegansa Jan Alberin tuore, alun perin vuonna 2009 ilmestynyt artikkeli ”Mahdottomat tarinamaailmat – ja mitä niillä voi tehdä”, jossa tekijä esittelee epäluonnollisen käsitteeseen pohjautuen erilaisia kertomusten mahdottomia maailmoja. Artikkelin tarkoituksena on mitä ilmeisimmin edustaa teoksen otsikossa mainittua luonnottomien kertomusten näkökulmaa. Alberin muuten mainio artikkeli keskittyy kuitenkin eri asiaan kuin Fludernik ja näin artikkelit oikeastaan puhuvat toistensa ohi, mitä voi näkökulmasta riippuen pitää hyvänä tai ongelmallisena asiana. Joka tapauksessa Fludernikin teoreettisen mallin kannalta tärkeintä on kerronta, kun taas Alber keskittyy artikkelissaan kerrottuun. Kertomusten luonnollisuuden kannalta kyse on kahdesta eri asiasta. Kerronnan luonnollisuus ei sulje pois kerrotun luonnottomuutta. Voitaisiin jopa väittää, että näiden kahden asian välillä vallitsee negatiivinen korrelaatio: mitä ihmeellisempää ja omasta elämämaailmastamme poikkeavaa maailmaa kuvataan, sitä vähemmän on

tilaa radikaaleille kerronnallisille ratkaisuille, ja päinvastoin.

Lopulta Alber paljastuukin täysiveriseksi luonnollisen narratologian edustajaksi. Varmaan osin tästä johtuen suuri osa Alberin esimerkkikertomuksista on näytelmiä. Luonnollisen narratologian mallissa tekstilajilla tai sen suhteella esitykseen ei ole suurta merkitystä, koska kertomus syntyy osin lukijoiden luonnollistamisen seurauksena ja mallin prototyypinä toimii suullinen kertomistilanne, johon mikä tahansa teksti voidaan periaatteessa palauttaa kuorimalla siitä historiallisesti kehittyneet kerrokset pois. Näytelmien kohtelemisen valmiina kertomuksina ei kuitenkaan ole ongelmattonta.

Kokoelman kirjoittajista viime mainitun asian huomaa tarkkanäköisesti Markku Lehtimäki (287) elokuvakerronnan luonnollisuutta ja elokuvien luonnonkuvausta tarkastelevassa artikkelissaan. Muuten ja etenkin niiltä kirjoittajilta, jotka teoksessa arvioivat suoraan luonnollisen narratologian mallia, olisin toivonut enemmän tarkkaa valittujen teoreettisten esimerkkitekstien analyysia. Kertomusanalyysien kautta argumentointi kun ei aina avaa teoreettisen näkemyksen kaikkia ulottuvuuksia ja ongelmia. Tarvitaan myös itse teoreettisen tekstin analyysia.

Kognitiivisen käänteen ohella Fludernikin teoria kytkeytyy toiseen viimeaikaiseen ilmiöön: kertomukselliseen käänteeseen. Tässä käänteessä on kyse eri tieteenaloilla viime vuosina heränneestä kiinnostuksesta kertomuksiin empiirisinä aineistoina ja kertomuksen käsitteeseen erilaisten ilmiöiden hahmottamistavan kuvauksena. Käännä näkyy tässä mielessä esimerkiksi yhteiskuntatieteissä ja joillakin filosofian osa-alueilla. Fludernikin näkemyksen yhteydet käänteeseen ovat seurausta toisiinsa liittyvistä lähtökohdista ja laajennetusta kertomuksen käsitteestä. Luonnollisen narratologian pohjautuminen sosiolingvistiin analyysiin yhdistää näkemystä yhteiskuntatieteelliseen puheen- ja keskusteluntutkimukseen. Luonnollisten ja luonnollistettujen kertomusten käsite puolestaan kattaa paljon muutakin kuin vain kaunokirjalliset kertomukset.

Luonnollisen kertomuksen käsitteen yhteys tähän käänteeseen jää Hatavaran, Lehtimäen ja Tammen kokoelmassa kuitenkin vähälle huomiolle. Kertomuksellisen käänteen ottaa teoksessa esille oikeastaan vain Matti Hyvärinen, jolle yhteiskuntatieteilijänä asia on varmasti tutumpi kuin taiteentutkijoille. Juuri tästä syystä odotin hänen muuten kiinnostavalta ja ansiokkaalta artikkeliltaan laajempaa yhteiskunnallisen tutkimuksen kertomuksellisen käänteen kuvausta ja siihen liittyvien erityiskysymysten esittelyä ja analysointia. Nyt artikkelissa käsitellään filosofisia kertomuksellisuutta korostavia näkemyksiä, narratiivista psykologiaa, kirjallisuudenteoriaa ja kirjallisuuttakin, mutta varsinaiset kertomusta hyödyntävät sosiologiset tutkimukset sivuutetaan muutamain maininnoin. Niillä ja niissä kerätyillä kertomusaineistoilla voisi olla annettavaa myös kirjallisuudentutkimukselle. Aineistojen kertomukset poikkeavat varmasti eri tavoin kirjallisista kertomuksista, ja monien muiden laadullisten aineistojen tavoin ne johtavat useimmiten kysymykseen siitä, mitä ja mistä ne lopulta kertovat (todellisuudesta,

kuvitelmista, ihanteista, toiveista, odotuksista, tms.) ja mihin tarpeeseen ne vastaavat. Toisaalta kertomuksellisen käänteen tarkempi hahmottaminen voisi tuoda selkeyttä kertomusten ja kertomuspuheen eroon ja samalla käänteen todelliseen laajuuteen. Kertomuspuhe kun ei vielä implikoi kertomusta sen enempää kuin innovaatiopuhe implikoi innovaation.

Luonnollisuudesta ja kertomusten luonnosta

Samuli Hägg toteaa kokoelmaan sisältyvässä tylsyyden kerrontaa ja (luku)kokemusta analysoivassa artikkelissaan (122–123), että Fludernikin luonnollisen narratologian heikko kohta on, ettei se sovellu tekstien analyysiin. Se ei toisin sanoen tarjoa tutkijalle aiemman kertomuksen teorian tavoin käsitteellisiä välineitä, joiden avulla kertomusten eri piirteitä voidaan hahmottaa. Häggin toteamus pitää kiistatta paikkansa. Voidaan kuitenkin kysyä, onko tämä edes ollut Fludernikin tarkoitus. Fludernik toki kritisoi joitain aiemman kertomuksen teorian käsitteitä ja on valmis osan niistä hylkäämäänkin. Hänen luonnollisen narratologiansa päätavoite on kuitenkin tarjota kertomuksen tutkimukselle uudenlainen teoreettinen perusta ja korjata aiempaa käsittevalikoimaa ainoastaan tämän perustan edellyttämin osin. Käytännössä luonnollinen narratologia tavoittelee toisaalta yleisinhimillistä, toisaalta historiallis-kulttuurista kertomuksen teoriaa. Tässä suhteessa sen pyrkimyksenä voi pitää viime kädessä synkronistisesta kertomuksen yleisten rakenteiden korostuksesta luopumista (mikä ei tarkoita, että se pääsisi siitä täysin eroon). Kiista, jos sellaista on, koskee siis kertomuksen teorian perustaa, ei niinkään itse kertomuksen rakenteita. Samalla siirrytään toisenlaiseen käsitykseen teoriasta ja sen tehtävistä.

Vaikka kuinka toivoisi, asetelma ei kuitenkaan ole näin selkeä. Sitä sekoittavat etenkin muutamat Fludernikin luonnollisen narratologian piirteet. Ensinnäkin teorian nimeäminen narratologiaksi johtaa miltei automaattisesti vertaamaan teoriaa (struktuurialistiseen) narratologiaan, koska termi kytkeytyy juuri kyseiseen kertomusteoreettiseen projektiin. Tämä on varmasti osin myös tarkoitus, mutta koska kyse on perustaltaan ja tavoitteiltaan erilaisista teorioista, seurauksena on sekaannus. Toiseksi asetelmaa sekoittavat Fludernikin teoriaan sisältyvät valinnat ja ylilyönnit, jotka aiheuttavat todellisia ongelmia myös itse teorialle. Tässä ei ole luonnollisestikaan mahdollisuutta arvioida yksityiskohtaisesti koko teoriaa tai sen ongelmia. Käsillä oleva kokoelma tarjoaa oivan kuvan Fludernikin näkemyksestä sekä myös välineitä ongelmien hahmottamiseen. Otan esiin vain kaksi kysymystä, joista toinen on lähinnä terminologinen ja toinen liittyy kertomuksesta esitettyyn käsitykseen. Molemmat ovat kokoelman aiheen kannalta tärkeitä, mutta niitä ei kehitellä itse kokoelmassa oikein mitenkään.

Fludernikin luonnollisen narratologian kiistattomana ansiona voidaan pitää, että se palauttaa kertomuksen käsitteen inhimilliseen kokemusmaailmaan tekemällä

kokemuksellisuudesta kertomuksen teorian yhden perustan. Näin kertomuksesta tulee filosofisestikin kiinnostava asia. Se ei jää pelkästään tekniseksi kysymykseksi. Näkemyksen kutsuminen ”luonnolliseksi” sisältää kuitenkin ongelmia. ”Luonto” ja siitä johdettu ”luonnollinen” ovat jo sinänsä ongelmallisia käsitteitä. ”Luontoa” voidaan käyttää erottamaan inhimillinen kulttuuri ja siihen sisältyvät teot ja tuokset sitä ympäröivästä muusta ja se voi jakaa myös ihmisen kahtia luontoon kuuluvaan puoleen ja johonkin muuhun. Mutta yhtä hyvin ”luonto” voi kattaa kaiken meissä ja ympärillämme olevan. Olennaisinta on, että luonnon ja muun rajaa ei voida koskaan selkeästi ja kiistattomasti vetää, mutta raja on aina olemassa. Se voidaan aina myös vetää usealla eri tavalla.

Fludernikin ”luonnollisen” käsite viittaa ennen kaikkea ihmisille luonteen- tai tavanomaisiin tapoihin mieltää ja työstää kertomista ja kertomuksia. Luonnollisia kertomuksia syntyy spontaanisti ihmisten välisissä keskusteluissa kerrottuna. Rakenteistuneemmat kertomuksen muodot perustuvat tähän luonnolliseen kertomistilanteeseen ja niitä hahmotetaan sen perusteella. Niihin mahdollisesti sisältyvät tämänkaltaisessa luonnolliseksi määritetyssä tilanteessa mahdollomat rakenteet eivät kuitenkaan vielä tee niistä laadullisesti jotain muuta – luonnottomia tai epäluonnollisia, joskin luonnollisen tilanteen näkökulmasta ne näyttäytyvät juuri sellaisina. Fludernikin mallissa tämä kertomustyyppien laajentuminen ja muuttuminen selittyikin historiallisesti ikään kuin sivilisointumisprosessiin kuuluvana kehityksenä.

Tämä voi tuntua mielekkäältä – ja monilta osin myös on sitä. Fludernikin teoriassa ”luonnollinen” kuitenkin näyttelee kaksoisroolia. Se sekä vahvistaa että kiistää samalla kertaa oman ”luonnollisuutensa” ja vieläpä eri tavoin. Luonnolliseksi määritetty tilanne ei itse asiassa ole lainkaan ”luonnollinen”, vaan jo teoreettinen konstruktio oli kyse siten diskurssianalyttisestä käsitteestä tai kognitiivisen psykologian luonnolliseksi esittämästä mieltämisen tavasta. Luonnolliseksi nimeäminen tekee siitä kuitenkin väistämättä ”luonnollisemman” tai alkuperäisemmän ja perustavamman kuin muut tilanteet. Sama pätee luonnollisiin kertomuksiin. Ne sekä ovat että eivät ole luonnollisempia kuin muut kertomukset. Fludernik esittääkin luonnollisen olevan sekä annettu että konstruoitu. Tästä seuraa kuitenkin ongelma. Jos ihmisillä on jokin kognitiivisesti luontainen (annettu) tapa hahmottaa kokemuksia ja niistä kertomista, tämä tarkoittaa, että myös jokin tapa kertoa eli jokin kertomuksen muoto on ihmisille luonnollinen, so. ratkaisevasti luonnollisempi kuin muut. Jos taas kaikki kertomukset ovat aina rakenteistuneita eli yhtä lailla institutionalisoituneita, tämä tarkoittaa, että mikään niistä ei ole ratkaisevasti luonnollisempi kuin jokin muu.

Ongelma on siten pitkälti, muttei yksinomaan terminologinen. Se olisi ainakin osin ratkennut käsitettä vaihtamalla. Toisaalta juuri kyseinen käsite on Fludernikille hyödyllinen: luonnollisesta puhuminen mahdollistaa pelaamisen kaksilla korteilla.

Hänen tavastaan käyttää käsitettä seuraa myös, että esimerkiksi käsillä olevan kokoelman nimi voidaan lukea sekä konjunktiiivisesti että disjunktiiivisesti. Molemmat lukutavat ovat mahdollisia, koska näkemykseen sisältyy kaksi näkökulmaa, joista toisessa erottelu voidaan tehdä ja toisessa ei, mutta joiden välillä ei tarvitse valita. On siis olemassa luonnollisia ja luonnottomia (tai vähemmän luonnollisia) kertomuksia, ja ne kaikki ovat luonnottomia. Ainakin itsestäni tuntuisi kuitenkin luonnollisemmalta keskittyä nimenomaan rajanvedon ongelmallisuuteen ja sanoa, että kertomukset ovat *luonnollisesti* aina luonnollisia ja luonnottomia. Kokoelman nimi olisi siten luettavissa vain konjunktiiivisesti.

Toinen kysymys koskee Fludernikin pyrkimystä hahmottaa kertomuksen luonne uudella tavalla. Fludernikin mukaan kertomusta kyllä määrittävät erilaiset tekstuaaliset ja kontekstuaaliset piirteet, mutta ne – esimerkiksi juonellinen tarina tai tekstin nimeäminen kertomukseksi – eivät kuitenkaan vielä tee siitä kertomusta. Niiden sijaan diskurssista tai tekstistä tekee kertomuksen lukijan kertomuksellistamisen akti, lukijan tulkintaan sisältyvä ja siinä tuotettu tapa hahmottaa teksti kertomuksena. Ajatus nostaa tekstin sijaan etualalle (lukijan) mielen, ja sen hyvinä puolina voidaankin pitää lukijan aktiivisen roolin sekä tietynlaisen prosessuaalisuuden korostamista.

Tähän Fludernikin yritykseen hahmottaa uudelleen kertomuksen luonne paikan-tamalla se lukijan toimintaan sisältyy kuitenkin myös ongelmia. Yksi niistä liittyy näkemyksen osittaisuuteen. Vaikka hyväksyttäisiin Fludernikin kognitivistiset lähtökohdat, voidaan kysyä, mihin yksinomaan lukijan ratkaiseva rooli perustuu. Jos kertomuksen luonnetta etsitään tekstin ulkopuolelta ja sen argumentoidaan sisältyvän ihmisen tapaan hahmottaa mitä tahansa tekstuaalista, myös muut tekstiin kytkeytyvät ulkoiset toimijat tulisi huomioida. Fludernikin näkemyksestä kuitenkin puuttuu kokonaan esimerkiksi tekijä, jolla ihmisenä on lukijan tavoin mieli. Tekijä on tietenkin myös lukija, mutta häntä ei voi samastaa lukijaan, koska heidän suhteensa tekstiin tai diskurssiin on erilainen. Tekijän teko on eri teko kuin lukijan teko. Tämän eron huomiotta jättämisestä seuraa näitä rooleja ja tekoja koskeva sekaannus.

Fludernikilla siis vasta lukija viimeistelee kirjallisesti tai suullisesti esitetyn muok-kaamalla siitä mielessään juonellisen kertomuksen ja siten tekee tekijän diskurssista kertomuksen. Lukija on tekijä jo lukiessaan. Mutta jos asia on näin, mitä tekijä sitten teki esittäessään sen. Eikö hän kertonutkaan kertomusta? Lieneekin selvää, että pelkkä luetun tulkinnallinen jäsentäminen ei vielä tee kertomusta tai ole sellainen. Lukija voi tietenkin esittää lukemansa pohjalta kertomuksen, mutta se on jo toinen lukijalle kerrottuun perustuva kertomus, jonka esittäminen tekee lukijasta tekijän. Kertomus voi siten hyvin rakentua mielessä, mutta tämä mieli ei ole lukijan vaan tekijän ”mieli”, vaikka kyse olisi samasta henkilöstä. Toisaalta pelkkä mielessä rakentuminen ei riitä. Kertomus pitää myös esittää. Vasta kertominen tuottaa kertomuksen.

Sama asia voidaan pukea toisiin sanoihin, jolloin ongelma näyttäytyy eri kulumasta. Luonnollisessa narratologiassa kertomus syntyy siis kertomuksellistamisen aktissa. Tämä tarkoittaa samalla, että kaikki luetut tekstit – ja lopulta mikä tahansa ilmiö – voidaan periaatteessa kertomuksellistaa, vaikka toisten kohdalla se on vaikeampaa kuin toisten. Tekijän näkökulmasta asia on tietenkin ilmeinen. Kertomuksia voidaan kertoa melkein mistä tahansa. Koska kyse on kuitenkin nimenomaan lukijan mielessä tapahtuvasta kertomuksellistamisesta, Fludernik joutuu sitoutumaan käsitykseen, jossa kaikki nämä tekstit ja ilmiöt kertomuksellistettuina *ovat* jo kertomuksia tai *käyvät* sellaisista. Tämä vaikuttaa vääraltä. Ajatus ei vastaa oikein millään tavoin sitä, mitä kertomuksella on totuttu ymmärtämään, vaikka se säilyttää kaikki kertomuksen perinteiset piirteet. Nyt ne on vain sijoitettu tekstin sijaan lukijan mieleen. Tämän seurauksena kertomuksen käsite kuitenkin laajenee liikaa. Sitä ei viime kädessä rajoita mikään (mielen ulkopuolella). Ongelma johtuu taas sekaannuksesta, jossa kertominen ja kertomuksellistaminen näyttäytyvät samana tekona. Sitä ne eivät kuitenkaan ole. Jonkin kertomuksena hahmottamisen muuttuminen kertomukseksi edellyttää edelleen, että se kerrotaan. On kuitenkin ilmeistä, että tämä kertominen ei tee kertomuksellistetusta ilmiöstä tai tekstistä itsestään kertomusta – jos se ei jo ollut sellainen.

Lukeminen on eri asia kuin kertominen ja jonkin kertomuksellistaminen on eri asia kuin valmis kertomus huolimatta siitä, sitoutuuko kognitiiviseen näkökulmaan vai ei. Niiden sekoittamisen voi puolestaan ajatella johtuvan puutteellisesta mielen (kognition) ja kielen (kertomusten) suhteen sekä niiden intensioon ja ekstensioon liittyvien kysymysten jäsentämisestä.

Nämä Fludernikin luonnollisen narratologian ongelmat kytkeytyvät kiinnostavalla tavalla kertomukselliseen käännteeseen. Käännteestä puhuminen seuraa tietenkin todellista, aiempaa laajempaa kiinnostusta kertomuksen käsitteeseen ja kertomuksiin esimerkiksi aineistoina. Toisaalta ilmiöön liittyy myös paljon sellaista, millä on vain epäsuora yhteys kertomuksiin. On helppo nähdä, kuinka Fludernikin näkemys johtaa suoraan kertomuksen alan laajenemiseen. Kokoelmassa käytännön esimerkin tästä tarjoaa Jan Alberin tapa kohdella näytelmiä ongelmattomasti kertomuksina. Tässä suhteessa luonnollisen narratologian kertomuksen käsitettä voi pitää joidenkin kertomuksellisen käänteen ongelmallisten piirteiden teoreettisena vastineena. Muun muassa tästä syystä kertomukset on nykytilanteessa syytä erottaa esimerkiksi asioiden hahmottamisesta kertomuksellisina sekä kertomuspuheesta. Asioiden hahmottaminen kertomuksellisina tarkoittaa niiden jäsentämistä ikään kuin ne olisivat kertomuksia ja korostaa mahdollisuutta kertoa ne sellaisina. Kertomuspuhe puolestaan tarkoittaa kertomuksen käsitettä metaforisesti hyödyntävää puhetta, jossa viitteet kertomuksiin liittyvät usein muihin tarkoituseriini kuin kertomuksiin itseensä, ja siten myös metafora on vaihdettavissa johonkin toiseen. Hyviä esimerkkejä tästä (muoti)ilmiöstä tarjoaa

Christian Salmon teoksessaan *Storytelling* (2007). Näiden erottelujen tarkemman kehittelyn paikka on kuitenkin muualla.

Sen pituinen se...

Palataan vielä lyhyesti asian ytimeen eli kertomuksen luontoon. Annetaan Leskisen kuitenkin jo levätä rauhassa ja jätetään avoimeksi, mikä tai kuka kelpaa myös satuun ja sen loppuun. Kysytään sen sijaan, kertoiko tämä teksti kertomuksen. Oma vastaukseni on: ei. Teksti voidaan toki kertomuksellistaa, mutta silloin siihen täytyy ympätä erilaisia (tamperelaisia) toimijoita ja tapahtumia. Kun näin tehdään, kyse ei ole kuitenkaan enää tästä tekstistä kertomuksena, vaan jostain muusta: tätä tekstiä koskevasta kertomuksesta, sikäli kuin se kerrotaan. Kertomuksen luonto muodostuu näin aina kertomisen prosessissa ja koostuu siitä.

Hannu Poutiainen

Yksittäisen auringonpimennys Dekonstruktio ja kirjallisuuden luonnottomuus

Luonto sulkeissa

Kun fenomenologi puhuu *epokhén* tekemisestä, hän tarkoittaa, että sellaiset seikat sulkeistetaan tarkastelusta, jotka eivät olennaisesti kuulu tarkastelun kohteena olevaan asiaan. Fenomenologian oppi-isän Edmund Husserlin mukaan *epokhé* on perustava, jopa radikaali teko, josta kaikki aito filosofia alkaa. Sulkeistuksen tekeminen edellyttää, että luovutaan kaikista sellaisista väittämistä, jotka asettavat kohteensa yksinkertaisesti ulkoisiksi: asioiksi, ”jotka on kullakin hetkellä ja itsestäänselvinä annettu”, kuten Husserl (1995, 33) sanoo. *Epokhé* kieltäytyy kaikesta sellaisesta totunnaisuudesta, joka unohtaa, millä tavoin asiat meille alun alkaen ilmenevät.

Tämä kuvaus fenomenologisen ajattelun ensiaskeleesta on varsin tavanomainen. Siitä puuttuu vain maininta, että *epokhéssa* sulkeistuvaa katsantokantaa tavallisesti kutsutaan ”luonnolliseksi asenteeksi”. Tällainen johdattelu on niin luonnollistunutta, että on helppo unohtaa Husserlin kuvanneen menetelmäänsä ravisuttelevammillakin tavoilla. Teoksensa *Erste Philosophie* toisessa osassa, *Theorie der phänomenologischen Reduktion* vuodelta 1924, Husserl (1959, 121) toteaa *epokhén* olevan suorastaan luonnoton teko. Kyseessä on Husserlin sanoin ”täysin ’luonnoton’ asenne ja täysin luonnoton tapa tarkastella itseään ja maailmaa”.¹ Tämä luonnottomuus, kuten Ronald Bruzina (2004, 95–96) toteaa, ei ole pelkästään sitä, että tarkasteltavaan asiaan suunnataan luonnollisesta poikkeava katse. Se myös muuttaa itse asiaa, sen kokemuksellista muotoa, koska se eriyttää tämän muodon siitä kohteesta, joka sellaisenaan antautuu luonnolliselle havainnolle.

Toisinaan tämä muutos voi sytyttää pitkiäkin väittelyitä. Fenomenologi Juha Himanka ja fyysikko Kari Enqvist ovat hiljattain kiistelleet siitä, liikkuuko Maa vai ei (ks. Himanka 2010). Himanka sanoo, että liike on aina tilallinen kokemus kappaleiden välisen suhteen muutoksesta, ja Maata, joka on kaiken koetun liikkeen liikkumaton perusta, ei voi tällä tavoin kokea. Enqvist syyttää Himankaa irrationalismista, sillä fyysiikka on aivan kiistatta osoittanut, että Maa kiertää Aurinkoa. Himanka (2010, 29) taas vastaa, että Enqvistin epäjohdonmukainen ja ristiriitoinen ajautuva kanta, joka on yhtäällä kokemuslähtöinen ja toisaalla skientistis-idealistinen, ”ensituntumalla vaikutti tutkimuksellisesti käsittämättömältä ja sitten myyttiseltä”. Enqvist on Himangan

mielestä luonnollisen asenteen vanki, joka pitää arkijärkeä ohjenuoranaan, sitoo itsensä empiristiseen relativismiin ja silti tekee erheilevästä tieteestä kaiken tiedon ylimmän takaajan. Enqvistin mielestä Himanka suoltaa silkkaa järjettömyyttä, sillä sellainen väite, joka käy vastoin luonnontieteellistä tietoa, on fyysikolle vastoin kaikkia luonnon ja järjen vaatimuksia.

Tilanne on varsin nurinkurinen. Pyrkiihän fenomenologia lähestymään asioita itseään kaikkein ankarimman rationaalisuuden aseina, kun taas luonnontiede, ja erityisesti fysiikka, on usein kaikkein raivokkaimman antirelativismin tyyssija.

Fenomenologinen *epokhé*, siten kuin Himanka sitä käyttää, ja toisin kuin Enqvist mielisi väittää, ei kuitenkaan vaikuta täysin luonnottomalta asenteelta. Asia on juuri niin kuin Bruzina (2004, 96) toteaa: on aivan luonnollista, että kokemuksia aletaan tarkastella arkisista havainnoista lähtien, kuten fenomenologiassa tehdään, ja siten on myös asiaankuuluvaa, että fenomenologinen tarkastelu pyrkii eräänlaiseen korkeamman asteen luonnollisuuteen. ”Luonnollinen” ei tällöin tarkoita mitään arkista tai skientististä tunnottomuutta kokemusten syvimpien rakenteiden suhteen. Pikemminkin se luonnehtii noiden rakenteiden itseriittoisuutta: asia on sitä, mikä sen luontoon kuuluu, täysin riippumatta siitä, miten luonnottomaan asentoon ajattelun on vääjäävä voidakseen tuota luontoa tarkastella. Fenomenologille vain ymmärrettävä on aidosti luonnollista. Kuten se, että Maa, koettuna Maana, on kaiken liikkeen liikkumaton perusta.

Seuraavassa kehittelen joitakin kirjallisuuden ontologiaan orientoituneita huomioita luonnollisuuden ja luonnottomuuden kysymyksestä alkaen. Näkökulmani tähän fenomenologiseen pulmaan on dekonstruktioivinen. Analyttisissä käänneissään ja tulkinnallisissa asennoissaan se on siten samalla tavoin luonnoton kuin *epokhé* on – ellei jopa luonnottomampi. Kuten on väitteenikin: että viime kädessä itse kirjallisuus on luonnotonta.

Metafora ja lumen naturale

Mutta miksi kirjallisuus olisi luonnotonta? Miksi olisi luonnotonta sanoa näin? Aloitan vastaukseni metaforisella ilmauksella, jonka merkitys eräänlaisena humanistisen järjen postulaattina on selvääkin selvempi: kirjallisuus voi paljastaa asioita uudessa valossa. Tämä on esseeni ensimmäinen premissi. Suomalaisessa kirjallisuudentutkimuksessa on viime vuosina innostuttu hämäryydestä, lausumattomasta, tuntemattomasta ja olemattomasta (esimerkiksi Mehtonen 2001 ja 2007 sekä Alanko-Kahiluoto 2007). Huomio on koettu mielekkääksi suunnata siihen, mikä ei kuunaan alistu huomiokyvyn kohteeksi. Ei ole sinänsä yllättävää, että osaa tutkimuksista on paikoin moitittu lievästä hahmottomuudesta (ks. Steinby 2008). Hämäristä on kovin vaikea saada minkäänlaista *intuitiota* – ymmärtävää näkymää – muuna kuin puutteena. Hämäryys on valon ja

selkeyden puutetta, kun puhutaan objektista. Rationaliteetin ja mielekkyyden puutetta se on silloin, kun puhe on hämäävä puhuvasta subjektista. (Esimerkin kummastakin hämäryydestä tarjoaa Platonin dialogi *Sofisti*, jossa palkka-ajattelijan häilyvää hahmoa jahdataan toimesta toimeen ja varjosta varjoon.)

Oletan kuitenkin, että kirjallisuuden hämäävään ja hämäävään kirjallisuuteen suunnattu huomio ei ole kategorisessa ristiriidassa premissini kanssa. Esimerkkejä on lukuisia. Vain kirkkaudesta luopuva lukija saattaa nähdä Blanchot'n yön. Platonin lukija muistaa, kuinka Sokrates kääntää katseensa asioiden valosta ja kulkee puheen kiertotietä – tai järjen: *en logois* – jotta hänen sielunsa silmät eivät sokaistuisi. Ja kaukaa näiden takaa heittävät Oidipuksen ja Teiresiaan sokeat näkijänhahmot pitkät ja muinaiset varjonsa.

Kirjallisuuden valo voi siis olla pimeää valoa. Tämä on toinen premissini. Kysymystä siitä, voiko tuo pimeä valo olla subjektista lähtöisin, käsittelemäni alempana Michel Tournier'n *Perjantai* -robinsonadin avulla. Ensin on kuitenkin syytä huomata, millä tavoin yllä olevat valometaforat toteuttavat eräänlaista luonnon mimeettisen luonnollistuksen metafysiikkaa.

”Joka kerran kun metaforaa tavataan”, Jacques Derrida kirjoittaa (1972, 300), ”varmasti jossakin on aurinko; mutta joka kerran kun jossakin on aurinko, metafora on jo alkanut”. Tämä arvoituksellinen lausuma on esseen ”La mythologie blanche: La métaphore dans le texte philosophique” osiosta, jossa Derrida huipentaa analyysinsä Aristoteleen *Runousopissa* ja *Retoriikassa* kehittelemästä metaforan teoriasta. Virkkeen tarkka tulkinta vaatisi hyvinkin pitkän eksegeesin. Tässä tyydyn puolittaiseen parafraasiin, jossa *nimettävyys* kytkeytyy *näkyvyyteen* ja *kätkeytyvyys* niveltyy *nimettömyyteen*. Derridan tulkinnan mukaan metaforan käsitehistoriassa, ja erityisesti sen varhaiskreikkalaisessa vaiheessa, metaforan taito (*tekhnê*) on mielletty heliotrooppisesti. Jos Aristoteles on oikeassa sanoessaan, että jokaiselle asialle on olemassa yksi ainoa hyvä metafora, metaforan on aina pelkistytävä yksittäiseksi nimeksi. Metaforasta on aina johdettava tietty luonnollinen ja siten aito merkitys. Koska metafora on ”jotakin tarkoittavan sanan käyttäminen tarkoittamaan toista asiaa” (Aristoteles 1997, 181), tämä nimensiirto edellyttää hyvää analogian tajua, sillä ”hyvien metaforien muodostaminen on samaa kuin samankaltaisuuden havaitseminen” (mts. 184). Samalla metaforan on kuitenkin tuhouduttava metaforana: jos metaforan on voitava muuttua nimeksi, joka nimeää yhden ja vain yhden asian, huono metafora jää aina metaforiseksi, sillä se ei ole tarpeeksi ymmärrettävä luonnollistukseksi.

Luonnollistunut metafora siis paljastaa asian totuuden. Se valaisee asian kuin olisi itse aurinko. Samalla metafora tuhoutuu metaforana hukkuessaan omaan auringonkaltaisuuteensa. Keinovalolla valaistu ja keinoitekoisesti nimetty objekti palaa takaisin luonnollisen aurinkonsa ja luonnollisen nimensä alle. Derrida (1972, 287) kuitenkin osoittaa, että auringon ja metaforan välinen suhde on jo alun alkaen ollut luon-

nottomuuden varjostama: koska metafora edellyttää, että nimensiirto voi paitsi epäonnistua myös luoda jotakin uutta, ja koska näkyvyyden ikuisena kääntöpuolena on kätkeytyvyys, kaiken nimeämisen ja kaiken näkemisen rakenteeseen kuuluu avoimuus kätkeytynyttä ja nimeämätöntä todellisuutta kohden. Jotkin asiat eivät paljastu ilman keinovaloa ("metafora on jo alkanut"). Toisaalta kaikki paljastuva on jo piilevästi sisältänyt paljastumisensa ehdot ("jossakin on aurinko"). Ilmenevä asia on pysyvästi januksenkasvoinen: paljastaessaan yhden puolen se kätkee toisen.

En puhu Januksen kasvoista vain retorisesti. Kun puhutaan tiedollisesta valosta ja hämäryydestä, puhutaan samalla myös tietynlaisesta antropoheliosentrismistä, jossa tietävä subjekti on *kasvokkain* objektin kanssa. Muutoin tiedon ja valon metaforiikka ei olisi lainkaan mielekästä. "Miten", Derrida (1972, 301) kysyy, "voisikaan jokin tieto tai jokin kieli olla kirkasta tai hämää itsessään?" Ei mitenkään: puhe kielen ja tiedon pimentoisuudesta kuvaa vain tiettyä mimeettistä suhdetta kahden eritasoisen ja -laatuisten asian välillä. Jos siis sanat (*onomata*) ovat asioiden jäljitelmiä (*mimemata*), kuten Aristoteles sanoo, "järjen valo" imitoi luonnollista valoa, *lumen naturalea*, ja osoittaa oman luonnollisuutensa kyetessään valaisemaan ymmärrettävät asiat samaan tapaan kuin luonnollinen valo valaisee nähtävät asiat. *Fysis*, luonto, Derrida (1972, 283) tulkitsee Aristotelestä, "paljastaa itsensä *mimésiksessä*".

Mistä siis on kyse, kun Robinson Crusoe, Michel Tournier'n romaanissa *Perjantai eli Tyynenmeren kiirastuli* (1980, julkaistu Ranskassa 1967), sanoo metafysisesti idolisoimalleen Auringolle: "Aurinko, oletko sinä tyytyväinen minuun? Katso minua. [--] Minä seison sinun todistajanasi maan päällä, niin kuin liekissäsi karaistu miekka" (Tournier 1980, 212–213). Mikä on luonnollista, mikä luonnotonta, tässä kosmisen samaistuksen näkymässä? Tournier'n romaani on filosofisesti liian vuolas tässä esseessä luodattavaksi. Siksi kysyn seuraavassa vain yhden kysymyksen: missä on muka nähty, että aurinko *näkee*?

Näkymätön, pimeä, sokea: yön subjekti

Aristoteleen mukaan analogia on metaforaa parhaimmillaan: kun monista osista koostuvat joukot rinnastetaan toisiinsa, niiden olemukset voidaan paljastaa. Toisinaan yhdellä osista ei kuitenkaan ole omaa termiä. Tällöin kaikkien osien suhde osoittaa yhden osan merkityksen. Näyttääkseen tämän Aristoteles tarkastelee ilmausta, jossa auringonvalo rinnastetaan sementen viljelyyn. Hän huomauttaa, ettei auringon ja sen liekkien suhteelle ole vastaavaa verbiä kuin "kylvää", ja perustelee analogian teoriansa osoittamalla, että tämä nimetön teko on "samassa suhteessa aurinkoon kuin kylvö siemeneen, mistä syystä sanotaan 'kylväen jumalallista valoaan'" (Aristoteles 1997, 182). Ratkaisu on toimiva: rinnakkaisuudessa on pimeä kohta, valaisematon aspekti, joka metaforassa muuttuikin sokeaksi pisteeksi. Aukko ei ehkä umpeudu, mutta se tulee näkymättö-

mäksi.

Sama epäsuhta pätee järjen ja valon suhteen. Koska aurinko valaisee asioita, ne on mahdollista nähdä. Koska asiat voidaan nimetä, ne voidaan myös ymmärtää. Koska valo on näkemiseen samassa suhteessa kuin nimeäminen ymmärtämiseen, ja koska valo ja järki ovat näiden suhteiden alkuperäiset syyt, yhden nimi voidaan antaa toiselle. Tämä siirto tapahtuu filosofian ensimmäisellä askelella: *eidos*, idea, on sisäisesti nähty olemus (kr. *eidó*, ”nähdä”). Tässä mielessä voidaan sanoa, että aurinko ”näkee”.

Mutta aurinko on myös näkymättömyyden syy. Havaittava asia voi aina kadota havainnon piiristä ja muuttua olemattomaksi (Derrida 1972, 299). Vieläpä itse havainnon tae voi kadota havainnon piiristä. Jos siis aurinko on tiedolle tosi metafora, sen on myös paljastettava tietoon kuuluva vajavaisuus. Auringon tavoin järki voi kadota ja havaittavan asian tavoin nimettävä voi lakata olemasta. (Derrida 1972, 299.) Tätä Derrida tarkoittaa kirjoittaessaan, että ”aurinko, kirjaimellisesti ymmärrettynä, ei suo vain huonoa tietoa huonojen metaforien myötä, se on itse läpeensä metaforinen” (Derrida 1972, 300). Metaforan myötä jonkin asian voi ymmärtää toisen asian valossa. Sen avulla jokin asia voi luoda valoa johonkin toiseen asiaan. Auringon kierto sallii kielikuvan kierron. Kielikuvan kääntyminen tiedon puoleen on ymmärryksen kääntymistä kohti järjen valoa, sisäistettyä aurinkoa. Yön mahdollisuus, ymmärryksen puuttumisen riskinä, kuuluu tämän kierron rakenteeseen. Asian oma valo voi luoda pimeyttä toiseen asiaan: jättää varjoon, hämärtää, kätkeä.

Jokainen ymmärrettävä asia, sikäli kuin se voi valaista toista asiaa, on eräänlainen keinoaurinko. Auringosta itsestään alkaen. Luonnoton johtopäätös: ”Jos siis edes aurinko ei enää ole viimeiseen asti luonnollinen”, Derrida (1972, 300) kysyy, ”jäähkö itse luontoon enää mitään luonnollista?” Mutta jokainen asia voi myös olla toisen auringonpimennys. Tästä ei-tiedon riskistä – tästä itsensä salaavasta salaisuudesta – analogian epäsuhta juontuu. Yllä kysyin Tournier’n romaanista, onko auringon koskaan nähty näkevän. Kysymyksessä kaikui Derridan (1972, 290) haaste Aristoteellele, onko auringon koskaan nähty kylvävän. Tätä haastetta, joka pakottaa laajentamaan tiedon ja valon analogiaa vastakohtiinsa asti, on nyt täydennettävä käänteisellä kysymyksellä: vaikka kohteensa hukannut järki voikin sokaistua, onko *pimeyden* ikinä nähty olevan sokea? Analogisesti: onko se, mille järki on sokea, aina vailla mieltä?

Juuri näin Tournier’n Robinson asian kokee. Robinson uskoo vain auringon valaisemiin asioihin. Siksi hän pitää järkeä ja näkökykyä samana asiana. ”Esine mikä hyvänsä käy kelpaamattomaksi vastaavan subjektin kustannuksella”, Robinson ajattelee. Subjekti tekee esineestä jotakin muuta kuin se itsessään on. Siten subjekti turmelee sen luonnollisen olemuksen. ”Niinpä subjekti ja objekti eivät voi elää rinnakkain, koska ne ovat sama asia, ensin todelliseen maailmaan kuuluvina, sitten heitettyinä jätteiksi.” Johtopäätös: subjekti ”pitäisi rajoittaa tuoksi sisäiseksi hohkaamiseksi jonka ansiosta

jokainen esine tulee tunnetuksi, ilman että kukaan tuntee, tiedostetuksi, ilman että on ketään jolla on tietoisuutta...” (Tournier 1980, 94–97.) Subjektille todellinen asia – kuten hallusinaatio – on maailmalle epätos. Siispä subjekti ei kuulu maailmaan (mts. 95). Subjekti on luonnoton.

Siksi yöt ovat Robinsonille ahdistuksen aikaa. Fyysinen yö ei olisi niin piinallinen, ellei objektien kätkeytyminen altistaisi niitä tuhoutumisen uhalle, ellei se toisi näkyville subjektia ja sen luonnottomia mielteitä, jotka aina tarvelevät itsერიittoisen objektin. Suhteellinen näkymättömyys, objektien hetkellinen tavoittamattomuus, korvautuu absoluuttisella näkymättömyydellä, objektien mahdollisella tarveltyemisellä. Tournier kuvaa tätä korvautumista jopa alleviivaavan luonnottomilla fantasmailla:

Taivaalla [--] Suuri Unissakävijä-Kuu kelluu kuin jättiläismäinen ja limainen pisara. Se on muodoltaan rikkettäömän säännönmukainen, mutta sen aines on pyörivässä liikkeessä joka tuo mieleen parhaillaan työskentelevän suolen toiminnan. Munanvalkuaisen kaltaiseen valkeuteen piirtyy hahmoja hitaasti kadotakseen, erilliset jäsenet yhtyvät, kasvat hymyilevät hetken, sitten kaikki sulaa maitomaiseksi vellonnaksi. (Tournier 1980, 226–7.)

Yö paljastaa Januksen näkymättömät kasvat. Subjektin sokeus ei ole näkymien poissaoloa. Se ei ole absoluuttista sokeutta, sillä Robinson ymmärtää näkevänsä absoluuttisesti näkymättömän. Teoreettisessa mielessä ongelma ei ole erityisen kiperä: Robinson yksinkertaisesti yrittää kieltää tietoisuuden. Hän yrittää *olla* kognitiivisten prosessien negaatio, ymmärrettiin nuo prosessit sitten fenomenologisesti tai naturalistisesti. Houkan touhua, minkä Tournier rivien välistä toteakin (vrt. Kuusimäki 1992). Pulma sijaitsee kuitenkin syvemmällä tasolla. Robinsonin fantasia on kuvitelma presentaatiosta ilman representaation mahdollisuutta, ilman kaikkia niitä erheen ja kuvitelman riskejä, joita tuohon mahdollisuuteen kuuluu. Subjekti ei voi olla kuvittelematta objektille seikkoja ja piirteitä, joita objekti ei välittömässä kosketuksessa itsestään luovuta. Robinson kuitenkin haluaa, että jokainen asia ja jokainen kokemus on täysin itsერიittonen lahja, jonka vastaanottaminen on tietoisuuden ainoa tehtävä ja olemassaolon ta. Esseessään ”Michel Tournier ja maailma ilman toista” (1992) Gilles Deleuze johtaa romaanin temaattisen rakenteen Robinsonin yksinäisyydestä ja sen vaikutuksista. Deleuzen näkemyksessä yksin jääminen muuttaa Robinsonin havaintokentän rakennetta. Kun toiset ihmiset puuttuvat, puuttuu myöskin varmuus siitä, että välittömän havainnon ulkopuolelle jäävät asiat ovat muiden havaittavissa ja siten epäilyksittä olemassa. Ja kun toisten puuttuminen estää sen, että havaintokohteen havaittua puolta voisi suhteuttaa havaitsemattomaksi jäävään puoleen, havainnon kohteet muuttuvat transsendenteistä eli ulkoisista objekteista immanenssin eli välittömän ja täydellisen annettuuden kokemuksiksi:

”Mitä tapahtuu, kun maailman rakenteessa ei ole toista? Vallitsee vain maan ja auringon raaka vastakohtaisuus: sietämätön valo, pimeä syvyys: [--] Tietoisuus lakkaa

olemasta kohteisiin lankeavaa valoa, siitä tulee esineiden omaa puhdasta hohdetta. Robinson on saaren tietoisuus, mutta saaren tietoisuus on sen tietoisuutta omasta itsestään, saari itsessään.” (Deleuze 1992, 110–113.)

Tämä on Robinsonin vastaus Hegelin hengen ja luonnon dialektiikalle. Jos Hegelillä subjekti on ulkoisen luonnon negaatio, jonka myötä absoluuttinen itsetiedostus lähenee täydellistymistä, Robinsonilla luonto lähenee itsetiedostusta vasta kun subjekti on pyyhitty pois. Ilmenevä on olevaista, olevainen ilmenevää, jäännöksettä, ikuisessa nykyhetkessä:

Oli kuin esineet lakatessaan äkkiä tukeutumasta toisiinsa kulloisenkin käytönsä – tai kulutuksensa – merkityksessä, olisivat kukin saaneet takaisin oman olemuksensa, päästäneet kaikki ominaisuutensa valloilleen, olleet olemassa itsensä vuoksi, naiivisti, etsimättä itselleen muuta oikeutusta kuin oman täydellisyytensä. Suuri laupeus laskeutui taivaasta, ikään kuin Jumala olisi äkillisessä hellyyden puuskassa keksinyt siunata kaikkia luotujaan. (Tournier 1980, 91.)

Aave keskipäivässä

Robinsonille olevaisen ilmenevyys on jäännöksetöntä. Paitsi yhden asian suhteen. Yö, omassa ilmiössään, katoaa olevaisten joukosta. Se ilmenee ainoastaan olevaisten poisvetämisen liikkeenä eikä siten kelpaa itse olevaiseksi. Tässä aurinkokeskeisessä mallissa se voi olla vain harha, luonnottomuus, subjektiin ulompi kehä. Jos Robinson haluaa kokea maailman kuvana ”omaa valoaan hohkavista esineistä, minkään ulkopuolisen valaisematta niitä” (Tournier 1980, 94), hänen on tuhattava yö, sillä yöllä hän voi nähdä esineiden oman hohkamisen ainoastaan palauttamalla mieleensä subjektiivisiä havaintoja esineistä. Subjektiksi vajotessaan hän näkee sisäisen pimeytensä; yön saapuessa tuo sisäinen pimeys muuttuu ulkoiseksi. Siksi yö on Robinsonille epätodellinen.

Ja silti yö on nimenomaan objektiivinen, luonnollinen harha: havaitsijan mielteistä riippumattomana se vasta sallii subjektiivisten harhojen syntyvän. Derridaa mukaillen: aina kun harhaa tavataan, jossain on jo yö, mutta aina kun jossain on yö, harha on jo alkanut. Auringon ja metaforan rakenteeseen liitettynä tämä kaksinaisuus täydentyy nelikentäksi, joka on yhdestä kulumastaan avoin. Auringon myötä metafora on alkanut, sillä aurinko katoaa yöllä. Harha alkaa yössä, joka korvaa aistivaikutelmat mielikuvilla. Toisin sanoen metafora alkaa, kun materiaallinen luonto muuttuu ymmärrettäväksi luonnoksi, ja harha alkaa, kun ymmärrettävä luonto vuorostaan alkaa *luoda*: mielleyhtymiä, kuvitelmia, luuloja, toiveita, kertomuksia. Metaforia. Itse ”harha” on tässä yhteydessä metaforinen ilmaus: kertomukset ovat sikäli harhan kaltaisia, että ne edellyttävät tiettyä subjektiivista elementtiä, tiettyä intentionaalista suhdetta, joka on avoin muullekin kuin sille, mikä vaikuttaa ilmeiseltä, ymmärrettävältä ja suoraan

tavoitettavalta. Voisi puhua mielikuvituksesta, Husserliin ja Kantiin viitaten, mutta sillä varauksella, että mielikuvitus erotetaan kuvittelukyvyvystä. Tämä intentionaalinen avoimuus ei ole subjektin hallitsemaa ja subjektiin palautuvaa kuvittelemista. Kaiken todellisuuden tapaan se kätkee itseensä yllätyksen mahdollisuuden. ”Ei kukaan voi säikäyttää itseään”, amerikkalaisfilosofi C. S. Peirce kirjoittaa, ”ponkaisemalla ilmaan ja huutamalla ’Buu!’” (teoksessa Kusch 2004, 235). Mutta kirjallisuus, sikäli kuin siinä tapahtuu jotakin harhan kaltaista, voi yllättää, kenties jopa säikäyttää, oman tekijänsä. Eikö inspiraatio ole aina tarkoittanut juuri tätä?

Siispä metaforan ja harhan välille voidaan hahmottaa suhde, joka olisi työläämpi kuvitella yksistään päivän ja yön välille. Tämän suhteen muotoilu saa olla esseeni johtopäätös. Ensimmäisen premissini mukaan kirjallisuus voi paljastaa asioita uudessa valossa. Toisen premissin mukaan kirjallisuuden valo voi olla pimeää valoa. Siispä on niin, että *jos metafora ymmärretään ei-kirjaimellisuuden momentiksi, joka palauttaa nimeämänsä asian totuuden hallintaan, uusia totuuksia synnyttävän metaforan on oltava jonkin tyyppinen harha*. Harha-askel, harhaoppi, optinen harha: miten vain. Ainoana ehtona on, että hylätään se arvo, joka suorudelle ja luonnollisuudelle suoraan ja luonnostaan lankeaa. Harhaoppi ajautuu dogmien rajan yli. Harha-askel erehtyy tutulta polulta. Optinen harha vetäisee solmuun visuaaliset ennakkoinnit. Ja kirjallisuus, mahdollisuuksia kuvitellessaan, ei aina väitä, että maailma asioineen voisi olla toisin kuin se tosiasiasa on. Parhaimmillaan, pikemminkin tapahtumana kuin lausumana, se kykenee osoittamaan, kiertoteitse ja yllättäen, että maailma onkin kaiken aikaa ollut muuta kuin luulimme. Harha, joka paljastaa, kuin vahingossa, aiemman harhan.

Derridan kuuluisan väitteen mukaan kirjallisuudella on ”*oikeus sanoa kaikki* [droit de tout dire]” (Derrida 1993, 65). Tämä oikeus myös takaa, että kirjallisuus voi antaa nimensä sille paikalle, jossa metafora ja harha eivät koskaan voi olla niveltymättä toisiinsa. Kirjallisuus, sikäli kuin mikään institutionaalinen pakkovalta ei tukahduta sen vapautta, on nimi kaikelle sille puheelle, josta ei voi kuvitellakaan puhdistavansa kaikkea luonnottomuutta, kaikkea järjenvastaisuutta, kaikkea ymmärryksen yli menevää, kaikkea salassa pysyvää (mts. 64–71). Aina kun jossain on metaforaa, harha on jo alkanut. Siten se on jo alkanut aina kun jossain on aurinko. Ja kirjallisuus, tämä metaforan ja harhan luonnoton kohtaaminen, on keskipäivän aave, luonnostaan luonnottomin asia: yksittäisen auringonpimennys, joka valaisee, vailla valoa, valolla kätkeyn.

Viitteet

¹ Lainausten suomennokset kirjoittajan paitsi Aristoteles 1997, Deleuze 1992, Husserl 1995 ja Tournier 1980.

Lähteet

- ALANKO-KAHILUOTO, OUTI 2007: *Writing Otherwise than Seeing. Writing and Exteriority in Maurice Blanchot*. Helsinki: Helsingin yliopisto.
- ARISTOTELES 1997: *Retoriikka/Runousoppi. Teokset IX*. Suom. Paavo Hohti ja Päivi Myllykoski. Helsinki: Gaudeamus.
- BRUZINA, RONALD 2004: *Edmund Husserl & Eugen Fink. Beginnings and Ends in Phenomenology 1928–1938*. New Haven & London: Yale University Press.
- DELEUZE, GILLES 1992: *Autiomaan. Kirjoituksia vuosilta 1967–1986*. Toim. Jussi Kotkavirta, Keijo Rahkonen ja Jussi Vähämäki. Helsinki: Gaudeamus.
- DERRIDA, JACQUES 1972: *La mythologie blanche. La métaphore dans le texte philosophique*. Teoksessa *Marges de la philosophie*. Paris: Minuit.
- DERRIDA, JACQUES 1993: *Passions*. Paris: Galilée.
- HIMANKA, JUHA 2010: Yritys ymmärtää Kari Enqvistiä. *Tieteessä tapahtuu* 3/2010, 29–32.
- HUSSERL, EDMUND 1959: *Erste Philosophie, Zweiter Teil. Theorie der phänomenologischen Reduktion*. Toim. Rudolf Boehm. Haag: Martinus Nijhoff.
- HUSSERL, EDMUND 1995: *Fenomenologian idea. Viisi luentoa. (Die Idee der Phänomenologie, 1950.)* Suom. Juha Himanka, Janita Hämäläinen ja Hannu Sivenius. Helsinki: Loki-Kirjat.
- KUSCH, MARTIN 2004: *Knowledge by Agreement. The Programme of Communitarian Epistemology*. Oxford: Oxford University Press.
- KUUSIMÄKI, MIKKO 1992: Robinson ja Tarot. Ennustusrakenne Michel Tournier'n romaanissa *Perjantai eli Tyynen meren kiirastuli*. Teoksessa *Tekstinkätkentäjuttu*. Kirjallisuudentutkijain seuran vuosikirja 46. Toim. Markku Ihonen. Helsinki: SKS.
- MEHTONEN, PÄIVI (TOIM.) 2001: *Kielen ja kirjallisuuden hämärä*. Tampere: Tampere University Press.
- MEHTONEN, PÄIVI (TOIM.) 2007: *Illuminating Darkness. Approaches to Obscurity and Nothingness in Literature*. Helsinki: Finnish Academy of Science and Letters.
- STEINBY, LIISA 2008: Hämäryyden rajoilla. *niin & näin* 2/2008, 108–110.
- TOURNIER, MICHEL 1980: *Perjantai eli Tyynen meren kiirastuli. (Vendredi ou les limbes du Pacifique, 1967)*. Suom. Eila Kostamo. Helsinki: Tammi.

Timo Uotinen

Luonnotonta sortoa Macbeth, kokemus, etiikka ja Adorno

Kuningas Duncanin murhaa ja siihen liittyviä outoja tapahtumia kuvataan Shakespearen *Macbeth*issä luonnottomiksi. Vanha mies ja Ross lausuvat asian julki:

VANHA MIES

Luonnotonta se on,
yhtä kammottavaa kuin se veriteko.
Viime tiistaina näin miten hiiripöllö
nousi taivaalle ja pyydysti ja tappoi haukan.

ROSS

Ja kuninkaamme ratsut, nopeat ja kauniit,
rotunsa parhaat – käsittämätöntä mutta totta –
pillastuivat, murtautuivat talleistaan
ja potkivat kuin hullut, aivan kuin ne olisivat
kapinoineet koko ihmiskuntaa vastaan.

VANHA MIES

Kertovat myös niiden pureen
palasia toisistaan. (II.4.15–25.)¹

Luonnon järjestys kääntyy pääläelleen murhan yhteydessä. Hiiripöllö ja hevoset haastavat meidän käsityksemme luonnollisuudesta. Rossin käänös (Cajanderin tapaan) ei täysin tavoita hevosten kammottavinta toimintaa: ne eivät vain maistaneet vaan nimenomaan söivät toisensa. Nämä eläin-analogiat syventävät myös Macbethin rikettä: se ei ole rikos pelkästään ihmisyyttä vaan myös luontoa vastaan.

Luonnottomuus on paljon enemmän kuin pelkkä kuvaava sana: se on julistus rikoksesta, jonka vakavuus vie kielen ääri rajoilleen. Yli neljä vuosisataa erottaa meidät ja tuon ilmaisuuden – kantaako se vielä vai liekö viimeinen käyttöpäivä menneisyydessä? Mitä luultavimmin tämä ilmaisuus aiheuttaa myös hämmennystä: onko kyseessä juridinen, biologinen, geologinen, meteorologinen, teologinen, poliittinen vai ontologinen termi? Tilannetta ei yhtään helpota, että luonnottomuuden käsite kantaa selkeää eettistä latausta. Etiikkahan on inhimillisen erikoistumisen osa-alueista kaikkein kauimpana kaikesta luontoon liittyvästä tiedosta, koska meille se on täysin inhimillinen luomus verrattuna luonnonlakeihin, ja niissäkin tapauksissa, joissa luonto ja etiikka nykyään kohtaavat, etiikka on irrallinen sivuhuomautus. Kuinka siis *luonnoton* voi mitenkään toimia eettisenä kategoriana tänä päivänä?

Ensinnäkin taustalla on laajempi ja irvokkuudessaan ajankohtaisempi kysymys: mitä merkitystä kirjallisella, esteettisellä ja puolifiktiivisellä tekstinpätkillä on meidän

reaalimaailmallemme? Yksi vastaus on, että maailma välittyy meille kokemuksen (sanana laajimmassa merkityksessä) kautta. Avainsana tässä on *välittää* (*mediate, vermitteln*). Toiseksi, jotta ymmärtäisimme paremmin, mitä luonnoton voi tarkoittaa, meidän tulee selvittää sekä luonnollisen käsitettä että luonnon ja kulttuurin kahtiajakoa. Kolmanneksi pureudun Adornon luontokäsitteeseen ja sen eettisiin implikaatioihin sekä luonnottomaan spekulatiivisena eettisnegaationa eli sellaisen etiikan poissaolona, jota ei vielä ole. Matkan varrella vedän yhteyksiä niin Macbethiin kuin nykypäivänkin ilmiöihin.

Kopernikaanisessa käänteessään Kant huomasi kohtaamiemme objektien, esineiden ja asioiden kohdentuvan tietomme ja käsityksiemme mukaisesti. Eli *kokemuksessa* on olennaisesti ideaalinen puoli, eivätkä kohtaamamme objektit ilmene meille puhtaasti sellaisina kuin ovat. Kyseessä ei ole huomio pelkästään siitä, että aistimme ja kehomme välittävät maailman tajuntaamme varten vaan että jokin tajunnassamme itsessään vaikuttaa kokemuksen muodostumiseen.

Hegel tarttuu Kantin ideaan ja kehittää sitä pidemmälle: kokemus ei siis vain tapahdu tajunnalle – se ei ole annettu – vaan muodostuu pikemmin tajunnan omasta toiminnasta ja sen dialektisesta liikkeestä. *Hengen fenomenologian* johdannossa Hegel käy läpi näkemystään kokemuksesta: ensimmäisessä reflektiossa tajunnalle syntyy käsite kohtaamastaan oliosta, joka on itselleen-oleva. Tästä dialektinen liike lähtee, ja saamme objektista tietoa. Mutta liike ei jää tähän. Ensimmäinen itselleen-oleva objekti paljastuu tajunnalle-olevaksi eli osoittautuu tajuntamme tuotteeksi: tästä nousee uusi objekti. Toinen reflektio koostuukin vertailusta käsitteen ja tämän uuden objektin välillä. Varsinainen kokemus (*Erfahrung*) muodostuu nimenomaan toisesta reflektiosta: vertailussa ilmenevä ristiriita nostaa pinnalle *tyhjyyden*, joka on epätotuus tai totuuden puute käsitteen ja objektin välillä. Ne eivät täysin vastaa toisiaan. Kuitenkin tyhjyys, tai tietty epätotuus, sisältää totuuden vertailusta, totuuden hetken, joka tekee tyhjyydestä ”määritetyn tyhjyyden, jolla on sisältöä” (Hegel 1977, 50–51).² Täten prosessista tulee ”määritetty negaatio” (bestimmte Negation, mt., 51), ydin dialektiselle liikkeelle, joka sekä kumoaa että säilyttää edelliset objektit (*Aufhebung*). ”Tämä dialektinen liike, jonka tajunta toteuttaa itsessään ja joka vaikuttaa sekä sen tietoon että objektiin [Gegenstande], on mitä varsinaisesti kutsutaan kokemukseksi, mikäli uusi tosi objekti [Gegenstand] syntyy siitä” (mt., 55).

Theodor Adorno kritisoi Heideggerin *Holzwegessä* esittämää Hegel-tulkintaa, jonka mukaan kokemus on ”olemisen oleminen” ja ”olemisen sana” (Heidegger 2002, 135; Adorno 1993, 53). Adorno hylkää tällaisen eksistentiaalis-ontologisen tulkinnan Hegelin vastaisena, sillä ”mitään ei tiedetä, mikä ei ole kokemuksesta” (Hegel 1977, 487), ja tämä koskee myös olemista. Lisäksi oletus, että kokemus on olemisen muoto ikään kuin subjektia edeltävänä tapahtumana, on vastoin Hegelin käsitystä kokemuk-

sesta, jossa dialektinen liike vaikuttaa sekä tietoon että tajunnassa olevaan objektiin (Adorno 1993, 54). Adornon mukaan Hegel vastustaa näkemyksiä, jotka pitävät kokemusta ja olemista *välittöminä* ja *annettuina*: ”[H]eti kun eksistentiaalinen hetki nostaa itsensä totuuden perustaksi, siitä tulee valhetta. Hegelin viha niitä kohtaan, jotka pitävät oman kokemuksensa välittömyyttä etuoikeutena sanella koko totuus, ohjautuu myös tätä valhetta kohtaan.” (mt., 50)

Kritisoimalla välittömyyden ja annetun etuoikeuttamista Adorno ja Hegel haluavat välttää käsitteellisen ja siten myös henkisen pysähtyneisyyden: heidän dialektinen ajattelunsa karttaa perimmäisiä ja staattisia käsitteitä. Kokemus on heille olennaisesti *välittynyt*: sen osana ovat väistämättä ideaalinen ja henkinen. Välittömyys ei kuitenkaan ole turha kategoria vaan se elää dialektisessa suhteessa välitetyn kanssa, sillä kokemuksessa välitetty ilmenee välittömästi.

Välittömän ja annetun kritiikki on elintärkeää humanisteille. Ilman sitä olemme luonnontieteiden kaunopuheinen mutta tyhjänpäiväinen vanhempi sisarus: peräkammarinpoika tai vanhapiika. Välittyneisyyden unohtaminen johtaa voimattomuuteen, sillä vaikka haluaisimme vastustaa jotakin, emme voi, koska maailma vain on sellainen. Ottaessamme maailman annettuna katoavat taivaanrannan kiintopisteet: onko aurinko nousemassa vai laskemassa tavallemme elää? Perspektiivin kadotessa vallassa olevat voivat määrittää kehityksen suunnan. Siksi poliittista realismia hännystellään nimellisesti vastentahtoisella välttämättömyydellä: koska maailma on sellainen kuin se on, täytyy asiat tehdä näin. Jos tällainen realismi myöntäisi olevansa välittynyt ideologioiden tapaan, välttämättömyyden teho katoaisi. Välittömyyteen ja annettuun tukeutuminen siirtää vastuun ihmisen ulottumattomiin, puhtaat faktat ulkoistavat arvot imagokonsulteille. Välittömiksi koetut asiat kuten markkinat pukeutuvat luonnonlakien kaapuun yrittäen sulautua joukkoon. Pörssiromahdukset lukeutuvat samaan katastrofien kategoriaan luonnonmullistuksien kanssa: ihmishenkien menetystä ja paikan päällä tapahtuvaa materiaalista tuhoa lukuun ottamatta vaikutukset koetaan ihmisistä riippumattomiksi. Idea välittömästä muuntautuu *välttämättömän* dogmiksi.

Tällaista tapahtumaa kuvastaa Macbethin tukeutuminen noitien ennustuksiin: jättäessään taakseen oman eettisen ajattelunsa hän ulkoistaa toimintansa ohjaamisen luonnonlakien kaltaisille yliluonnollisille voimille. Noidat ovat hänen management-konsultteja. Kirjallisuuden tutkimuksen, kuten muunkin humanistisen toiminnan, olennaisinta aluetta ovat tulkinta ja reflektointi. Ennako-oletuksena on tällöin nimenomaan asioiden välittyminen: jos maailma ilmenisi meille sellaisena kuin se on, emme tarvitsisi tulkintaa vaan ainoastaan johtopäätöksiä. Kirjallisuus ja etenkin fiktio ovat siitä palkitsevia tutkimuskohteita, että ne ovat rehellisesti välittyneitä eli kuten henkilö, joka ei yritä olla mitään muuta kuin on, ne ovat myös välittyneisyydessään välittömiä.

Tällaisina ne säilyttävät totuudenmukaisen suhtautumisen maailmaan. Sama mielijohde, joka erottaa faktan eettisestä sisällöstään, ylläpitää käsitystä fiktiosta (ja siten kirjallisuudesta ja taiteesta yleensä) erillisenä arkitodellisuudesta. Adorno huomauttaa: ”[T]aideteoksen etäännyminen empiirisestä todellisuudesta on samalla välittynyt itse tuon todellisuuden kautta. [...] Kirjallisuudessa ei ole mitään sisältöä tai muodollista kategoriaa, joka ei ole peräisin – vaikka kuinka muotonsa muuttaneena tai tiedostamattomana – siitä empiirisestä todellisuudesta, josta se on paennut.” (1992, 89.)

Taideteosten etäännyminen empiirisestä todellisuudesta siis kumpuaa arkitodellisuuden vastustamisesta; taideteokset eivät halua hyväksyä näitä todellisuuksia sellaisina kuin ne ovat. Teosten täytyy olla jollain tapaa vieraita, jotta ne saisivat aikaan liikettä niitä kohtaavan – ja ehkä jopa kokevan – tajunnan eriytyneissä syövereissä. Shakespearella on muiden esteettisten kykijensä apuna myös aika. Kaikki tuttu, tuttavallinen ja turvallinen ylläpitää henkistä pysähtyneisyyttä ja tekee vallitsevan tilanteen vaihtoehdottomaksi – pidimme siitä tai ei. Näin orja oppii rakastamaan kahleitansa, kun ”se” ei muutakaan tunne. ”Taide ei osoita vaihtoehtoja vaan nimenomaan hahmonsia [Gestalt] kautta vastustaa maailmanmenoa, joka jatkaa pistoolin pitämistä ihmisten ohimoilla” (mt., 80).

Yksi tärkeimmistä välittömän tai annetun muodoista on luonnollisuus. Kutsuttaessa jotain luonnolliseksi se siirretään inhimillisen vaikutusvallan ulkopuolelle. Lady Macbeth antaa miehelleen voiman karistaa viimeisetkin epäilynsä Duncanin murhasta vetoamalla miehille luonnolliseen rohkeuteen: ”Mies, / kun vedät täyteen mittaan rohkeutesi jousen, / niin se onnistuu” (I.7.75–76). Toisaalta pohdiskellessa ihmisyyksilön kehittymistä sen osalta, onko jokin ominaisuus opittu vai peritty, asettuminen jälkimmäisen kannalle voi olla kohteen kannalta suotavampaa, sillä se selittää ihmisen voimattomuuden tietyn, usein elämää määrittävän piirteen edessä. Esimerkiksi liikalihavuuden selittäminen geneettisesti on vapauttavaa sekä siitä kärsiville että yhteiskunnalle molempien ollessa voimattomia tämän välttämättömyyden edessä. Samaan tapaan myös Macbeth on voimaton miehuutensa edessä. Välttämättömyys (Kantin luonnon toimintaa kuvastava periaate) sulkeistaa tässäkin tapauksessa vapauden eli ihmisen käytännöllisen toiminnan, joka on Kantin mukaan ensisijaisesti moraalista. Luonnollisuus on pseudo-tieteellisen positivismin lempilapsi: sen avulla halutaan lainata luonnonlakien objektiivisuutta. Postmodernismia ymmärtämättömille ja pelkääville luonnollisuuteen vetoaminen on saanut pakonomaisia piirteitä ikään kuin se olisi jokin turvapaikka.

Yleisimmin mainittu syy Macbethin toiminnalle on ”hurja vallanhimo, joka hyppää / yli itsestään” (I.7.31–32). Jos tämä hamartia, kohtalokas erehdys, auttamattomana (luonnollisena) luonteenpiirteenä selittää näytelmän tragedian, tulkinta ajautuu tilanteeseen, jossa ei ole mitään tulkittavaa – kausaalinen kaava on täytetty ja kaikki selitetty. Vallanhimo on saavuttanut sen harvinaisen tilan, jossa se kuvaa ja selittää yhtä

aikaa. Se on kuin pahuus ja hulluus: ontologisesti annettu välttämätön syy ja seuraus. Lopulta tällaiset tulkinnat kaiken selittäessään eivät oikeastaan sano mitään. Keskustelu, tulkinta ja liike loppuvat, jolloin esirippu laskeutuu peittämään varsinaiset välittyneisyyden markkinat. Samalla tavalla kuin aisteiltansa ylikuormittunut yrittää torjua häntä koettelevat ärsykkeet, luonnollisuus-vetoomus yrittää keskeyttää kaiken interaktion ja sulkea ulkopuolelle kuormituksen aiheuttajan. Vastaavasti liikalihavuuden selittäminen perimällä, tai ongelman paikallistaminen geeneihin, unohtaa sen tosiasian, että epä-terveellisiä, prosessoituja tuotteita pusketaan ihmisten eteen halvoilla hinnoilla. Halvat ja helpot tuotteet sopivat alipalkatuille ja ylityöllistetyille. Kuka ei haluaisi ylisokeroidun herkun kemiallisesti tuottamaa mielihyvää vastapainoksi jatkuvan ankeille päiville? Mutta olennaisemmin: kukapa kieltäytyisi sellaisen myymisestä?

Markkinointi on viimeaikoina huomattavasti enemmän lisännyt luonnollinen-termin käyttöä: yleisen ekologisuuspuheen nousun myötä luonnollisuus haluaa vedota myös kuluttajan eettisyyteen. Samoilla apajilla ovat myös terveystuotteet, joita myydään vaihtoehtona tavalliselle kuluttamiselle jättäen vähäiselle huomiolle sen, että eko-kulutus on väistämättä myös kulutusta. Mutta siis kulutusta josta voi saada hyvän mielen! Varsinaista vaihtoehtoa ei näemmä ole. Kulutuskin on välttämätöntä – siis luonnollista.

**

Maailmankuvaamme hallitsee edelleen vahvasti luonnon ja kulttuurin kahtiajako, jossa inhimillinen toiminta on erotettavissa ei-inhimillisestä eli luonnollisesta toiminnasta. Tässä yhteydessä luonto-sanalla voidaan kuitenkin viitata varsinaiseen luontoon eli ”ensimmäiseen luontoon” (joka on luonnontieteiden tutkimuskohteena) ja ihmisluntoon eli ”toiseen luontoon”. Edellä käyty keskustelu koskee pääasiallisesti jälkimmäistä. Rajanveto näiden luontojen välillä on ja tulee olemaan eri metodologisten suuntausten välisen väittelyn kohteena. Shakespearen aikaan ei ollut vielä tapahtunut näin perustavan radikaalia erottelua: luonnonlakeihin sisältyi sosiaalinen maailma ja siten rikkomukset kuten hyvänä pidetyn kuninkaan murha olivat luonnonvastaisia. Luonnonjärjestys oli myös moraalinen. Tämä järjestys heijasti auttamattomasti sosiaalista hierarkiaa: englannin villain -sana, joka nykyään viittaa roistoon, tarkoitti aiemmin alhaista maalaista. Hallitseva luokka teki moraalisäännöt, kuten Nietzsche huomautti.

Tieteellisen maailmankuvan myötä, Baconin ja Hobbesin avustuksella, luonto haluttiin puhdistaa eettisyydestään, inhimillisestä painolastistaan. Faktan ja arvon eriytyessä myös kokemuksen subjekti ja objekti kärjistyivät. Luonto tyhjeni, kun se aukaistiin puhtaalle kuvaukselle, välittömyydelle. Mutta tällainen välitön ensimmäinen luonto on lumetta, ideologinen postulaatti, joka peittää luonnon välttämättömän välittyneisyyden. Puhdas, koskematon luonto onkin myytti, joka on välittynyt meille sosiohistoriallisena ideana, toisen luonnon välittämänä. Tällainen sopimusten ja hyödykkeiden maailma, ihmisten muovaama toinen luonto, on meille välittyneisyydessään välittömästi annettu.

”Toinen luonto onkin tosiasiaa ensimmäinen luonto” (Adorno 2006b, 268).

Tämä ei kuitenkaan tarkoita että maailma, jossa elämme, olisi pelkästään kulttuuria tai kieltä vaan, että luonto ei ole olemassa riippumattomana meistä: se on olemassa nimenomaan alistaisena meille. Adornolle taideteos ja luonnonkauneus ovat keskiössä tätä asiaa lähestyttäessä. *Luonnonhallinta* lienee peräisin luonnonpelosta kumpuavasta itsesuojeluperiaatteesta. Adornon mukaan muinaishistoriallisena aikana, jolloin ihmiset olivat osa luonnon muodotonta totaliteettia, heidän täytyi yrittää kontrolloida luontoa, jotteivät tuhoutuisi. Apuna olivat myytit, rituaalit ja magia – taiteen edeltäjät. Pystyäkseen arvostamaan luonnollista kauneutta ihmisten täytyi olla tilanteessa, jossa luonnonpelko ja itsesuojeluvaisto eivät olleet keskeinen osa jokapäiväistä elämää. ”Kauneuden kuva jonakin yhtenäisenä ja kuitenkin eriytyneenä syntyy, kun vapaudutaan luontoon liittyvästä ylitsekäymättömän kokonaisuuden ja eriytymättömyyden pelosta” (Adorno 2006a, 118). Vaikka luonnonhallinta välittää kokemusta luonnonkauneudesta, on tällä kokemuksella vahvuutensa ja heikkoutensa: ”se muistaa herruudesta vapaan tilan, jota ei todennäköisesti ole koskaan ollut olemassa”, mutta ”[v]apauden muistaminen luonnonkauneudessa johtaa harhaan, koska vapautta mielitään tällöin vanhassa epävapaudessa” (mt., 146). Koska luonnonkauneus on näin läheisesti kiinni luonnonhallinnassa, se ei yksinään kykene sitä vastustamaan. Itse asiassa turismiteollisuus on kääntänyt luonnonkauniin pelaamaan vastustajansa pussiin: ”Välittömästä luontokokemuksesta tuli – kärjeltään taitettuna ja alistettuna vaihtosuhteelle, jota sana turismiteollisuus kuvaa hyvin – sitoumuksettomalla tavalla neutraalia ja puolustelevaa: luontoa luonnonsojelualueena ja tekosyynä. Luonnonkauneus on ideologiaa, kun se kätkee välittyneisyyden välittömyydellä.” (mt., 149–150.) Luonnollisuus ei ole neutraali, kuvaava käsite vaan valtaa piilottava ja puolustava, kuten Nietzsche muotoilisi uudelleen.

Uusi epävapaus, joka kahlitsee ulkoista ja sisäistä luontoamme, on ilmiselvimältä muodoltaan globaali kapitalismi, mutta sen vallitseva henki – instrumentaalinen järki – on läsnä kaikkialla. Luonnonhallinta käsittää kaikki alistuksen muodot: luonnonvarojen käyttö kulutuksen polttoaineena, toisten ihmisten työpanoksen riisto arvonkasvattajana niin puuvillapellolla kuin näppäimistön takana, yksilöllisyyden lahjonta yhteisölle tarkoitettulla hyvinvoinnilla, itsensä kahlitseminen vaihtoehtojen puutteeseen. *Primus motorina* tässä hahmottomassa, ylitsekäymättömässä ja ylieriyyttävässä totaliteetissa toimii edellä mainittu vaihtosuhte. Se tekee erilaisista asioista keskenään samankaltaisia, identtisiä, keskenään vaihdettavia, kuten meille toisena luontona oleva kaupankäynti toimii. Eräs tämän periaatteen syvällisimmistä ilmaisuista löytyy Hegelin kokemuksen käsitteestä ja etenkin Adornon Hegeliin itseensä kohdistuvasta kritiikistä.

Kritiikki kumpuaa kokonaisuuden tai totaliteetin subjektiivisesta kokemuksesta. Hegelille ”tosi on kokonaisuus” (Hegel 1977, 11) tarkoittaen sitä, että sisältöä omaava määritetty tyhjyys muuntuu positiiviseksi kokonaisuuden kannalta tajunnan edetessä

kohti absoluuttista tietämistä. Toisessa reflektiossa, jossa käsitettä ja uutta objektia verrataan, paljastuu epätotuus: siinä on hetki, jolloin systeemi poistaa käsitteen ja objektin välisen *ei-identtisuuden* tehden niistä identtisiä, samankaltaisia. Tällainen positiivinen dialektiikka tekee Hegelin systeemistä ja dialektiikasta suljetun. Adorno vastustaa tällaista suljettua systeemiä ja julistaakin, että ”kokonaisuus on epätosi” (2005, 50). Tämä ei tarkoita Hegelin analyysin olevan väärä, mutta historia on tehnyt siitä epätoden, koska totaliteetin ”painotusta ei voi erottaa alati itse-totalisoivasta yhteiskunnasta” (Jarvis 1998, 172). Kokonaisuus hallitsee yksittäistä kokemusta. Adorno painottaa toisessa reflektiossa tapahtuvan vertailun ei-identtisyyttä. Näin dialektiikka pysyy avoimena ja rehellisenä kokemukselle.

Ei-identtisen painottaminen tekee kokemuksesta objektikeskeisemmän, minkä tähden objekti on keskeinen käsite Adornon materialistisessa dialektiikassa. Esteettisessä kokemuksessa tämä merkitsee taideteoksen kohtaamista sen omilla ehdoilla eikä teoksen runnomista metodologisen suodattimen läpi. Tässä on kaiken tieteellisen toiminnan eettinen ydin: kohteen pitää antaa itse puhua eikä pistää sitä laulamaan sen hetkisiä hittikappaleita. Etiikka tarkoittaa vieraan kohtaamista ja kuuntelemista *ei-hallitsevalla* tavalla; se toteutuu toiminnassa eikä kiillotetuissa ympäripyöreissä julkisuuksissa, joihin politiikka on meitä yrittänyt ehdollistaa. Luonnonkauneus taideteokseen siirtyneenä ”viittaa objektin ensisijaisuuteen subjektiivisessa kokemuksessa. Luonnonkauneus havaitaan sekä ehdottoman sitovana että jonakin käsittämättömänä, joka kysellen odottaa ratkaisuaan. Luonnonkauneudesta on siirtynyt taiteeseen ennen kaikkea tämä kaksoisluonne. Taide ei ole luonnon vaan luonnonkauneuden jäljentämistä.” (Adorno 2006a, 154.) Se on myös ”ei-identtisen jälki olevaisessa, universaalien identiteetin kahleissa”(mt., 158).

Modernissa taideteoksessa alistettu luonto ja voimaton subjekti yhdistyvät kapitalistisen moderniteetin hallinnoiman maailman ikeen alla. Vanhasta vihollisesta, luonnosta, muuntuu dialektisesti lupaukseksi yhteiselosta ilman alistamista eli sovituksen lupaukseksi. ”Sen kuva, mikä on luonnossa vanhinta, kääntyy mahdollisen salamerkiksi, sen mikä ei ole vielä olemassa; tämän ilmentymänä se on enemmän kuin vain olemassa olevaa, mutta pelkkä tämän ajattelemisenkin on jo lähes syntiä” (mt., 159). Tällaista on luonto Adornolle: sorrosta nousevaa *ei-vielä-olevaa*. Kaikki taide, niin moderni kuin klassinenkin, kantaa tätä salamerkkiä mutta ei julista sitä – se on kärsivien vaikerrusta. Nykyajan ongelmaksi muodostuukin kysymys kokemuksen mahdollisuudesta: miten saamme aikaan kokemuksen edellyttämää liikettä eläessämme karkean välittömyyden illuusiassa, mieleemme pysähtyneisyydessä? Toisaalta jos kaikki on pelkästään välittyntä, mikä voi meidät pysäyttää, jotta huomaisimme jotain välitöntä? ”Modernia on sellainen taide, joka kokemistapansa mukaan ja kokemuksen kriisin ilmauksena imee itseensä sen, minkä teollistuminen on kehittänyt tietyissä tuotantosuhteissa. Tämä

sisältää negatiivisen kriteerin, kieltojen joukon niiden asioiden suhteen, jotka tällainen moderni hylkää kokemuksessa ja tekniikassa; tällainen määrätty negatio on lähes jälleen ohje siitä, mitä on tehtävä.” (mt., 87.)

*

Macbeth on prototyyppi nykyaikaiselle luonnon hallinnalle. Hän pitää ulkoisen luonnon alistettuna murhilla ja pelottelulla; hänen oma sisäinen luontonsa, omatuntonsa, pysyy hallinnassa hänen vaimonsa ja noitien ideologian ansiosta. Tätä kuvastaa parhaiten Lady Macbethin manaus:

Tulkaa, murhan ajatusta palvelevat henget,
kivettäkää naisen luonto, kovettakaa minut
julmuudella päästä varpaisiin, niin etten
kavahtaisi mitään. Tehkää sakeaksi veri,
jähmettäkää umpeen katumuksen suoni,
ettei omantunnon luonnollinen soima
järkyttäisi julmaa päätöstäni eikä rakentaisi
rauhaa aikeeni ja teon väliin! (I.5.46–53)

Luonnottomuuden voi lainauksessa käsittää *luonnonvastaisuutena*. Ulkopuolisten olentojen avulla Macbethit pystyivät kontrolloimaan luontoa. Mutta toisaalta Shakespeare kykeni aikanaan kuvittelemaan luonnon vastaiskun: kuten hiiripöllö kukisti metsästyshaukan, alistettu luonto toimii Macbethin tuhon airuena hetkellä, jolloin Birnamin metsä tuo luonnottomasti syntyneen Macduffin lopettamaan hirmuhallinnon.

Tilanne on kuitenkin toinen kuin nykyaikaisessa luonnonhallinnassa: tänään luonnottomuus ei ole luonnonvastaisuutta, joka tunnustaa vastustajansa, vaan luonnotonta enemmänkin merkityksessä *vailla luontoa*. Suoranaista vastusta ei ole, sillä sorretuilla ei ole ääntä; ”ne” ovat hädin tuskin olemassa. Tätä kuvastavat Duncanin hevoset, nykysubjektien prolepsis tai ennakoiva kuvaus: ne murtautuivat ulos talleistaan ja hylkäsivät koulutuksensa käydäkseen sotaa ihmiskuntaa vastaan mutta päätyivät kuitenkin syömään toisensa. Luonnottomuus on luonnon – kuten Adorno sen ymmärtää – puutetta tai poissaoloa. Hevoset yrittivät vapautua sorrostansa mutta epäonnistuiivat. Ulkoiset kahleet tuhottiin muttei sisäisiä. Hevoset jatkoivat siitä, mihin olivat tottuneet ja tuhosivat itsensä. Kyseessä on sama kaava, jota Macbeth seurasi: ”keinot kääntyvätkin keksijänsä tuhoksi” (I.7.10). Hänen maailmansa on loppua kohden yhä enemmän noitien välittämää; vastaavasti hevoset heijastivat kouluttajiaan. Sorretut eivät näe sortoansa.

Macbeth etsi vapautta muka-välittömästi maailmasta ollen vankina välittyneisyyden tilassa ja vei sen luonnottomaan päätepisteeseensä: Macbethin omaan tuhoon. Luonnottomuus ei nimittäin kuvaa tapahtumia vaan tilaa, joka mahdollistaa tällaiset tapahtumat. Termi myös nimeää ongelman: eettisen tyhjiön, joka alistaa kaiken,

myös itsensä. Luonnoton antaa meille kriitikoille kohteen, joka välittää moderniteetin välitöntä kokemista piilottelematta välittyneisyyttään. Se osoittaa dialektisesti *siihen, mitä ei ole vielä olemassa* ruumiillistaen maailman vääryydet.

Viitteet

¹ Shakespeare-lainaukset ovat Matti Rossin suomennoksesta.

² Kaikki ei-kaunokirjalliset lainaukset – *Esteettistä teoriaa* lukuun ottamatta – ovat minun kääntämiäni ja perustuvat englanninkielisiin laitoksiin. Adornon ja Hegelin kohdalla on pidetty silmällä myös saksankielisiä alkuperäisiä.

Lähteet

ADORNO, THEODOR 1993/1963: *Hegel: Three Studies*. Alkuteos: *Drei Studien zu Hegel*. Käänt. Shierry Weber NicholSEN. Lontoo: MIT Press.

ADORNO, THEODOR 2006A/1970: *Esteettinen teoria*. Alkuteos: *Ästhetische Theorie*. Suom. Arto Kuorikoski. Tampere: Vastapaino.

ADORNO, THEODOR 2005/1951: *Minima Moralia*. Käänt. E. F. N. Jephcott. Lontoo: Verso.

ADORNO, THEODOR 1992/1974: *Notes to Literature, Vol II*. Alkuteos: *Noten zur Literatur*. Käänt. Shierry Weber NicholSEN. New York: Columbia University Press.

ADORNO, THEODOR 2006B/1932: *The Idea of Natural-History*. Alkuteos: *Die Idee der Naturgeschichte*. Käänt. Robert Hullot-Kentor. Teoksessa Hullot-Kentor, Robert. *Things Beyond Resemblance*. New York: Columbia University Press. 252–269.

HEGEL, G. W. F. 1977/1807: *Phenomenology of Spirit*. Alkuteos: *Phänomenologie des Geistes*. Käänt. A. V. Miller. Oxford: Oxford University Press.

HEIDEGGER, MARTIN 2002/1950: *Off the Beaten Track*. Alkuteos: *Holzwege*. Toim. ja käänt. Julian Young ja Kenneth Haynes. Cambridge: Cambridge University Press.

JARVIS, SIMON 1998: *Adorno: A Critical Introduction*. Cambridge: Polity Press.

SHAKESPEARE, WILLIAM 2004/1623: *Macbeth*. Suom. Matti Rossi. Helsinki: WSOY.

Tommi Kakko

Ruskinin groteski renessanssi

Emil Cioran kirjoittaa teoksessaan *La tentation d'exister* (1956), että elämme aikaa, jonka koemme äärettömän intensiivisenä, mutta joka on täysin vailla substanssia (1956, 121). Hän kirjasi havaintonsa jo viisikymmenluvulla, mutta se on edelleen ajankohtainen, vaikka on ehkä jo vanhanaikaista taivastella, miten nykyajan kuluttajaa pommitetaan jatkuvalla informaatioryöpyllä ja kuinka suurin osa tästä informaatiosta on roskaa. Cioranin kynnistä huomiota seuraten voi päätellä, että informaation esteettinen tehtävä on modernissa mediassa luoda mahdollisimman intensiivinen kokemus ja että informaation sisältö ei ole tärkeää intensiivisyyden saavuttamisen kannalta. Kokemuksen voimakkuutta säätelee pääasiassa informaation volyyymi, joten malli ei näytä huomioivan sitä, että myös esteettisen kokemuksen intensiteetin laatu voi vaihdella. Romantikkojen luomat groteskin ja aistit selättävän subliimin käsitteet voivat valottaa nykyajan esteettisen kokemuksen laatua ja ehkä jopa tarjota tavan suodattaa pois osa modernia kuluttajaa pieksävästä informaatiovirrasta.

John Ruskin (1819–1900) oli viktoriaanisen Englannin tärkeimpiä esteetikkoja ja taidekriitikoita. Hänen tekstinsä eivät sovi Cioranin kaltaisten nietscheläisten kynniskoiden kokemukselliseen maailmankuvaan, sillä Ruskinin käsitys taiteen ylentävästä voimasta rakentuu taiteen moraaliselle perustalle, johon moderni maailma menetti uskonsa kauan sitten. Ruskinin tekstit eivät välttyneet aikalaiskriitikiltäkään ja esimerkiksi Bernard Bosanquet joutui puolustamaan häntä urauurtavassa estetiikan historiassaan. Bosanquet ei täysin allekirjoittanut kriitikoiden syytöksiä, joiden mukaan Ruskin yksinkertaisesti muuttaa estetiikan kysymykset moraalifilosofiaksi. Bosanquet kirjoittaa: ”Ruskinia tulkitsamme meidän täytyy muistaa, että hän ei välitä pätkäkään järjestelmällisestä ja kaavamaisesta ajattelusta” (1904, 453). Toisin sanoen Ruskinia ei voi väittää filosofiksi. Bosanquet sanoo myös, että Ruskinin epäjärjestelmällinen ajattelu vaatii, että tulkitsija lukee Ruskinia hänen laajemman tuotantonsa valossa. Marcel Proust vastasi kriitikoille, että ”Ruskinista on niin paljon eriäviä mielipiteitä, että eräät ovat tulleet siihen johtopäätökseen, että Ruskinin ajattelu on ristiriitaista” (1987, 32). Myös Proust tunnisti Ruskinin estetiikan eettisen ongelman ja väitti hänen valinneen moraalisen oppinsa sen esteettisten ominaisuuksien perusteella. Ruskin itse puolestaan tiedosti metodittoman metodinsa ja kultivoi tietoisesti ajattelunsa ristiriitaisuutta, jonka kirjallisuuskriitikko Northrop Frye kuitenkin väitti pohjautuvan vankkaan tietämykseen antiikista renessanssiin ulottuvasta länsimaisesta

kulttuuriperinteestä (1971, 9–10).

Ruskinin verrattain kaotoinen lähestymistapa estetiikan ongelmiin myös mahdollistaa lyhyempien tekstien irrottamisen hänen teoksistaan. *Stones of Venicen* (1851–3) kolmannen osan havainnot groteskin taiteen eri lajeista on yksi monista Ruskinin yleisluontoisista mietelmistä, jotka avautuvat myös lukijalle, joka ei ole perehtynyt hänen laajaan tuotantoonsa kokonaisuudessaan. Katkelma kirjan kappaleista XLI– XLV on tyypillinen ajatelma, jossa Ruskin erottelee abstrakteja käsitteitä selventääkseen lähestymistapaansa renessanssin arkkitehtuurin historiaan.

Ruskin aloittaa renessanssin groteskin taiteen tarkastelun vastahakoisesti mutta sanoo Venetsian arkkitehtuurin rappiokauden kuuluvan olennaisesti renessanssin henkeen. Myöhäisrenessanssin groteski taide on hänen mukaansa kiveen hakattua juoppohulluutta, jonka analysointi on välttämätöntä, sillä ilveily ja leikkisyys ilmenevät eri tavoin myös parhaassa goottilaisessa arkkitehtuurissa. Ruskin väittää groteskin koostuvan naurettavista ja uhkaavista elementeistä, joiden mukaan on mahdollista erottaa kaksi groteskin taiteen haaraa: leikkisä ja kammottava. Ongelmana on, että nämä kaksi haaraa yhdistyvät aina jossain määrin, joten jaottelu ei sellaisenaan ole perusteltua. Ruskinin ratkaisu on erottaa kaksi mielentilaa, jotka näyttävät yhdistyvän groteskissa ja tarkastella, minkälaista leikkisyyttä ja uhkaa ilmaistaan goottilaisissa ja renessanssin koulukunnissa sekä mitä näillä halutaan saavuttaa. Analyysin lopputulos on Ruskinin kuuluisa jako jaloon ja alhaiseen groteskiin. Groteskin ylevämmän muodon voi Ruskinin mukaan löytää Danten helvetistä ja Spenserin runoudesta, jos lukijalla ei ole omakohtaista mahdollisuutta matkustaa tarkastelemaan goottilaisia katedraaleja.

Modernista näkökulmasta voimme kysyä, voimmeko kokea enää aidosti groteskia taidetta pirstaloituneessa karnevaalikulttuurissamme, jossa luonnollinen ja luonnonon sekä muut binääriparit ja vastakkainasettelut purkautuvat ennen kuin ehtivät luoda tarvittavaa kitkaa synnyttääkseen aidon groteskin kokemuksen.¹ Historiallisesti tärkeä kysymys tässä väittelyssä koskee groteskin taiteen kykyä hajottaa klassisen taidekäsitteksen harmoninen maailmankuva. Groteski rikkoo taiteen kontekstuaalisen harmonian, ja kriitikot ovat perinteisesti jakautuneet niihin, jotka pitävät groteskia taiteen vihollisena ja niihin, jotka näkevät groteskin omana taiteenlajinaan. Ruskinin käsitys groteskista pyrkii säilyttämään groteskin ristiriitaisen luonteen ennallaan ja kaikin keinoin välttämään sen häiritsevien ja huvittavien elementtien välisen jännitteen purkautumista. Lopputuloksena on groteski, joka luo kaksi hyvin erilaista intensiivisen kokemuksen kategoriaa, joista toinen ylevöittää ja toinen on moraalisesti arveluttava.

Tässä julkaistavassa käännöksessä on käytetty Oxford World's Classics -sarjan versiota Ruskinin tekstistä sekä Vihtori Lehtosen käännöstä vuodelta 1911 (Ruskin 2004, 64–7; Ruskin 1911, 58–9). Ruskinin proosa on vivahteikasta ja usein hyperbolista, nautinnollista lukea, mutta haastavaa kääntäjälle. Proustin kuvatessa omaa

etäisyyttään Ruskiniin hän kirjoittaa juuri etäisyyden mahdollistavan Ruskinin kääntämisen tavalla, joka välittää hänen ajattelunsa luonteen (Proust 1987, 61). Ruskin on kauempana meistä kuin koskaan, ja hänen edustamansa ajattelun kääntäminen moderniin kieleen turvautumatta pastissiin on lähes mahdotonta. Hänen kirjoitustensa voimaa on vaikea kirjoittaa aikaan, joka on menettänyt kyvyn vastata hänen ajatuksiinsa ilman nostalgiaa. Vika ei ole Ruskinin proosan tai lukijan, vaan kääntäjän kyvyttömyydessä löytää oikeaa ilmaisua, joka olisi erottamattomasti sidottu alkuperäisen ilmaisun välittämään ajatukseen.

Viitteet

¹ Kysymys olettaa, että voimme puhua esteettisestä kokemuksesta erillisenä kokemuksen kategoriana (ks. Jarvis 2002).

Lähteet

- BOSANQUET BERNARD 1904/1892: *A History of Aesthetic*. London: Sonnenschein.
- CIORAN, EMIL 1956: *La tentation d'exister*. Paris: Gallimard.
- FRYE, NORTHROP 1971/1957: *Anatomy of Criticism*. Princeton: Princeton University Press.
- JARVIS, SIMON 2002: An Undelete for Criticism. *Diacritics* 32.1, 3–18.
- PROUST, MARCEL 1987: *On Reading Ruskin*. Eds. and trans. Jean Autret, William Burford and Phillip J. Wolfe.
- RUSKIN, JOHN 1911: *Luonto ja ihminen*. Suom. Vihtori Lehtonen. Porvoo: Werner Söderström.
- RUSKIN, JOHN 2004: *Selected Writings*. Ed. Dinah Birch. Oxford: Oxford University Press.

John Ruskin (suomentanut Tommi Kakko)

Groteski renessanssi

[XLI] Luoja on asettanut kaksi syvää tunnetta ohjaamaan ihmisen elämää: rakkauden Jumalaan sekä synnin- ja sitä seuraavan kuolemanpelon. Ihailimme ja kiitämme rakkauden hyvänsuopaa voimaa kaikkialla maailmankaikkeudessa, ja monet joukossamme onneksemme sekä tuntevat sen että ylistävät sitä tahollaan. Mutta vaikka olemme usein pelon vallassa, tämän Luojan langettaman tunteen tarkoitusta ei ole mielestäni punnittu tarpeeksi. En tarkoita välittömän vaaran aiheuttamaa äkillistä, itsestä ja halveksittavaa pelkoa vaan pelkoa, joka kumpuaa ajatuksista tuhoisista voimista sekä yleisemmin kuoleman läheisyyden havainnoinnista. En tiedä mitään mahtavampaa kuin jylhät maisemat, jotka usein tulvivat yli mielemme äyräiden vaikka emme olisi aidosti vaarassa; kun painavin mielikuva hämmentää jokaisen mielen todellisen kärsimyksen kohdassa vain harvat. Ajatelkaamme ukkosmyrskyn moraalista voimaa. Salama voi lyödä kuoliaaksi kaksi tai kolme henkeä sadan mailin säteellä ja heidän kuolemansa vailla myrskyävää maisemaa ei aiheuta kuin hetkellisen surun elävien joukossa. Mutta ennen tuomion hetkeä nousevat pilvet, tuulten nousua ennakoiva uhkaava tyyneys metsissä, ukkosen kuiskinta horisontissa tuhon lähettiläiden valmistautuessa paljastamaan tuliset miekkansa, pimeyden hautajaismarssi keskipäivän kirkkaudessa kuoleman ratsukoiden laukatessa taivaankannen halki: kukapa ei liikkutuisi näistä enteistä lähes yhtä paljon kuin itse myrskyn voimasta, ja kuinka ihmeellisesti luonnonilmiöiden mahti piirtyykään ihmisen sieluun! Leimuavat värit, jatkuva, muodoton, kouristeleva ääni sekä liekehtivien pilvien hyökivät muodot ovat kaikki yhtä selkeitä viestejä vaistoillemme kuin se valittava ihmisääni, joka nostattaa meissä säälin tunteen. Voimme mitata etäisyyksiä ja laskea todennäköisyyksiä, mutta turhaan, sillä ilmiöiden aiheuttama kauhu ei ole järkipäinen tunne. Myrskypilvien varjot heijastuvat joka tapauksessa sydämiimme ja näemme niiden liikkuvan ylitsemme aivan kuin itse seisoisimme Araunan puimatantereella.

[XLII] Ja sama pätee kaikkiin maailmankaikkeuden tuhoisiin ilmiöihin. Suurimmista tuhoista lempeimpiin, maanjäristyksistä kesäisiin sadekuuroihin, kaikkia saattelee uhka, joka luo kauhua massojen mieliin vaikka ilmiöistä kärsivien joukko olisi mitättömän pieni. Aidon vaaran aiheuttaman pelon lisäksi ne synnyttävät salamyhkäisen ja hienovaraisen kauhun tunteen, joka heijastuu luonnosta ympärillämme ja on tarkoitettu täyttämään mielemme syvin ajatuksin jopa hiljaisuuden ja rauhan vallitessa. En ymmärrä nykyajan houkuttelevinta ja siksi vaarallisinta vääräuskoisuutta, joka liioitellaan Luojan hyväntahtoisuutta pelkistää Hänen armonsä äärettömäksi laupeudeksi ja

sokeasti tuhoaa synnin voiman julistaessaan luomakunnan hyveitä. Olemme tietenkin aina tietoisia laupeudesta ympärillämme, mutta emme pelkästään siitä. Viha ja uhka ottavat aina osansa rakkaudesta ja helvetin tulet kajastavat luonnonvoimien takana yhtä kirkkaina kuin tuhansien saarnojen lupaamat taivaan nautinnot. Voimme kyllä nauttia kiitollisina katsellessamme versojen avautumista uuteen aamuun, helmeilevää kastetta kesäaamussa ja vehreitä peltoja auringonpaisteessa, mutta kuinka tarkastella salaman iskemää puunrunkoa, raivoavan tuulen piiskaamaa kalliota, vuoripurojen tummia ja peitollisia pyörteitä, merten ja nummien yksinäisyyttä, kauneuden katoamista pimeyteen, ja kaiken elinvoimaisen hajoamista tomuksi? Mitä nämä merkitsevät meille? Yritämme paeta niiden opetuksia järkeilemällä synnistä hyveitä, mutta järkeilyimme on lopulta tyhjää kaunopuheisuutta. Hyvä seuraa pahaa kuin päivä yötä, kuin myös paha seuraa hyvää. Garissim ja Eeбал, syntymä ja kuolema, valo ja pimeys, taivas ja helvetti jakavat ihmiselon ja -kohtalon.*

[XLIII] Valinnan näiden kahden välillä tulee aina hallita ajatuksiamme, mutta ei niinkään tekojamme (sillä tottumustemme ja periaatteidemme tulee hallita näitä) kuin tapaamme tarkastella toisia ihmisiä ja heidän elämäänsä sekä velvollisuudentuntoamme heitä kohtaan. Näin ollen uskon, että ihmismielen elinvoimaisin olotila saavutetaan kun se on kykeneväisin suurimpaan rakkauteen ja ihmetykseen. Kun mieleemme on vireessä, se etsii levossakin nautintoa kiihkeimmin kauneuden ja kauhun ajatuksista. Janoamme molempia ja riippuen tunteidemme vahvuudesta ja laadusta haluamme nauttia niiden jaloista tai alempiarvoisista muodoista. Siksi korkeimman taiteen aiheet ovat yhtä lailla jumalainen kauneus kuin subliimin kauhut. Groteskin taiteen aiheet ovat puolestaan alempiarvoinen tai koristeellinen kauneus sekä vastaavasti alempiarvoinen kauhu. Ja se mielentila, jossa kauhistuttava groteski syntyy, veloo hämärissä kauheuden tiloissa antautumatta kuitenkin kokonaan kauhun vietäväksi.

[XLIV] Aidon pelon lähteitä on kahta lajia: toinen edustaa kuoleman voimaa ja toinen synnin luontoa. Nämä jakautuvat hierarkiaan voimansa ja paheittensa mukaan langenneista enkeleistä alhaisiin käärmeisiin. Jälkimmäiset edustavat pelkojemme perusluonnetta, sillä kuolema ja synty näyttävät yhdistyvän niissä selvimmin: luomakunnassamme ei ole toista yhtä heikkoa ja alhaista mutta samalla kuolettavaa ja pahansuopaa otusta. Tällaisten kohteiden ääreen mieli hakeutuu etsiessään jännitystä tilassa, joka synnyttää

* Jumalan rakkaus voittaa aina, mutta ei tuhoamalla pahuutta vaan varmistamalla, että hyvä voittaa runsaudessaan pahan. Moderni epäily iankaikkista kadotusta kohtaan ei niinkään kerro hyvän tahtoisuudesta vaan se on oire ala-arvoisesta ajattelusta. Jokainen meistä tietää, että Jumala luo äärellistä hyvää äärellisestä pahasta. Miksei Hän siis myös loisi ääretöntä hyvyyttä äärettömästä pahuudesta?

kauhistuttavan groteskin. Sen aihe ilmenee aina synnin ja vaaran yhdistelmänä mutta se havaitaan aina tietystä mielentilassa: joskus (A) opitun tai luontaisen apatian, joskus (B) pilanteon, joskus (C) sairaan ja hallitsemattoman mielikuvituksen siivittämänä.

[XLV] Ongelma joka vaikeuttaa leikkisän ja kauhistuttavan groteskin erottamista toisistaan on siis seuraavanlainen: tietynlaisten jännitystilojen vallassa ihmismieli *leikittelee kauhulla* ja luo kuvia, jotka toisenlaisen mielentilan vallitessa olisivat vastenmielisiä, mutta jotka joko tottumuksen tai ironian ansiosta eivät näyttäydy mielissämme koko kauheudessaan. Ja se tapa, jolla mieli näin kieltäytyy pelosta, erottaa jalon ja alhaisen groteskin toisistaan. Jalon groteskin taitaja tietää syvät totuudet kaiken pilkkaamansa takana ja tuntee ne myös muutoin, hän tuntee pinnan alla piilevät ajatukset jopa niitä pilkatessaan. Alhaisen groteskin työstäjä ei sen sijaan tunne eikä ymmärrä mitään ja pilkkaa kaikkea nauraen idiootin ja vajaaälyisen naurua.

Irma Perttula

Groteski normin rikkomuksena ja inkongruenttina yhdistelynä¹

Joel Lehtosen vuonna 1922 ilmestyneen romaanin *Rakastunut rampa* vahvasti visuaalisessa alussa loikkii tietä pitkin jokin omituinen olento. Tämä kummajainen

[k]ulkee... tai paremminkin liikkuu. Loikkii nelinkontin... Hän on niinkuin koira tai jänis.

Synkkäin kuusien reunustama tie hukkuu syksyiseen sumuun, niin ettei häntä kauempaa tarkasti eroita. Huomaa ainoastaan, että jokin olento se on... olento, joka hyppii kömpelösti. Sen päässä heilahtelee jotain pitkää... ja seljässä keikkuu jokin esine.

Nyt hän on tullut lähemmäksi ja nousee pystyyn maasta... Ikäänkuin pyrkien inhimilliseen asentoon. Hän ei enää loiki, vaan kävelee... Tuossa hän tulee, selvenee yhä raskaassa sumussa. Tulee kuin neliskulmainen puulaatikko. Laatikon alla horjuu kaksi hyvin lyhyttä jalkaa, joiden polviin hän kävellessään nojautuu käsillään. Jaloissa on hänellä suuret nauhakengät; pohkeiden ympärille kääritty kapeat, repaleiset säärystimet. Hän ähkii ja huohottaa. (Lehtonen 1922, 5.)

Fokalisoijana oleva ekstrapadiegeettinen kertoja on sijoittanut itsensä syksyiseen maisemaan ja katsoo tätä kaukaa saapuvaa hahmoa, josta ei ikään kuin heti osaa päättää, mikä tai kuka se on: ihminen vai eläin. Vasta kun kertoja näkee olennon jaloissa suuret nauhakengät ja pohkeitten ympärille käärityt repaleiset säärystimet, alkavat sekä hän että lukija olla vakuuttuneita siitä, että kyseessä on ihminen. Vasta toisessa luvussa tälle ”olenolle” annetaan nimi: hän on Sakris Kukkelman.

Koko romaanin ajan Sakrista luonnehditaan eläimellistävillä ja joskus myös esineellistävillä vertauksilla ja metaforilla, samoin kuin verbeillä ja adjektiiveilla, jotka luonnehtivat pikemminkin eläintä kuin ihmistä. Hän on koppakuoriainen (Lehtonen 1922, 130) ja turilas (250), hänen ”naama[nsa] on kuin jotain kalanlihaa” (224), hän kapuaa ”käsillään ja räpylöillään mäntyyn” (239), hän on sammakko (9), vääräkoipinen hämähäkki (258), kilpikonna (251) ja metsänpeikko (93) tai neliskulmainen puulaatikko (5), kapsäkki (9) tai kanto (92), myhkyinen kasa (116) ja karvatukku (259).

Mutta Sakriksen hahmossa ei rajoituta vain eläimellistämiseen ja esineellistämiseen. Hänessä Lehtonen vie myös fyysisen epämuotoisuuden pidemmälle kuin yhdessäkään toisessa henkilöahmossaan. Ennen muuta Sakris on fyysisesti poikkeava: ”kääpiö” ja ”rampa”, hänen rintansa on surkeasti sisään painunut ja ”seljässä törröttää suunnaton muhku” (mt., 6). Mutta rampuus tai vammaisuus sinänsä ei ole romaanissa ensisijaisesti kuvauksen kohteena – se merkitsee jotakin.

Eläimellistäminen ja esineellistäminen, fyysinen epämuotoisuus, vääristäminen, madaltaminen ja arvonalennus ovat *Rakastuneen ramman* estetiikalle leimaa-antavia piirteitä. Vielä tänäänkin *Rakastunut rampa* on yksi suomalaisen kirjallisuuden merkellisimmistä romaaneista. Se on myös herättänyt hämmennystä ja torjuntaa, sitä on luonnehdittu ”harha-askeleeksi runouden polulla” (Tarkiainen 1940, 23) ja on todettu, että ”Lehtosen taiteellinen maku petti tällä kertaa valitettavalla tavalla” (Björkenheim 1955, 118).

Rakastunut rampa jatkaa sitä taiteen traditiota, joka 1400-luvun lopulla, renessanssijan Italiassa, nimettiin *groteskiksi*. Tuolloin löydettiin Roomassa maan alle unohduksiin hautautunut keisari Neron palatsi Domus Aurea. Sen sisätilat oli koristeltu erikoislaatuksella ornamenttiikalla, jossa puhtaasti ei-esittävät, ornamentaaliset kuvat ja kiemurat sekä toisaalta fyysisestä todellisuudesta, eläin-, ihmis-, kasvi- ja esine-maailmasta, ammentavat esittävät elementit kietoutuivat erikoislaatuiseksi, fantastiseksi kokonaisuudeksi. Tätä maan alta, ”luolista”, ensin Roomasta ja sitten muualtakin Italiasta löytynyttä antiikin ornamenttiikkaa, joka lähes 1500 vuotta oli odottanut löytämistään ja nimeämistään, alettiin kutsua nimellä *grotesco*, ’luolamainen’ (sanasta *grotta*, ’luola’).

Vaikka sana *groteski* on siis peräisin 1400-luvun lopulta, ei ilmiön historiaa voi pysäyttää renessanssiin eikä edes ajanlaskun alkuun. Ilmiönä groteski näyttäytyy jonkinlaisena ikuisena inhimillisen mielikuvituksen piirteenä, joka Bernard McElroyn mukaan yksilöllisessä kokemuksessa kohdataan ensimmäiseksi lapsuuden unissa ja fantasioissa. Taiteessa sen juuret voidaan ulottaa aina paleoliittisiin luolamaalauksiin asti. (McElroy 1989, 182.)

Kirjallisuudentutkimuksen termiksi groteski tuli vasta romantiikan aikana. Kun groteskin alun perin ymmärrettiin esittävän ennen kaikkea jotakin sellaista, mitä sellaisenaan ei ole luonnossa, alettiin groteski romantiikasta lähtien – etenkin Victor Hugon myötä – nähdä myös reaalisen todellisuuden ilmiönä, luonnon toisena puolena, jota sitäkin tulee totuuteen pyrkivän taiteen kuvata. Groteski ei luo taiteessa vain myyttisiä tai fantastisia ”ei-olioita” vaan nostaa esiin myös ”kirottua luontoa” ja juhlii kaikkea sitä (sekä fyysistä että psyykkistä), mitä sivilisaatioprosessi on pyrkinyt tukahduttamaan ja kontrolloimaan.

Joel Lehtosen *Rakastunut rampa* vie lukijansa groteskin estetiikan keinoin hahmoteltuun maailmaan. Mutta kyse ei ole Suomessakin paljon huomiota herättäneestä bahtinilaisesta, hilpeästä ja karnevalistisesta, vaan ennen kaikkea synkästä ja kauheasta, sisäänpäin kääntyneestä groteskista. Romaani vie maailmaan, jossa mikään ei ole ”tervettä” ja ehjää, jossa ihmiset ja talot ovat vinoja, lahoja ja rujoja, jossa tuvat pyrkivät kyljelleen (Lehtonen 1922, 98), ja jopa mänty on ”vääriä ja latvasta tyvistetty” (59). Se vie maailmansodan ja sisällissodan jälkeisiin tunteihin, aikaan, joka ”on kuin

syksyinen päivä, sumuinen ja raskas” (43) ja jossa ”iso ja väkevä syö huonompansa” (27). Ennen kaikkea se vie syvälle Sakriksen ja koko aikakauden mielenmaisemaan.

Subjektiivinen ja karnevalistinen groteski

Nykykeskustelua groteskista on jo kauan hallinnut kaksi toisistaan eroavaa muotoilua. Toinen niistä assosioituu Bahtinin karnevaaliteorian ympärille ja yhdistää groteskin hilpeään ja koomiseen, kansannaurukulttuurista ammentavaan kirjallisuuden ”toiseen traditioon”. Groteski outona, pelkoa tai inhoa herättävänä, kammottavana ja kauheana yhdistyy puolestaan ennen muuta Wolfgang Kayserin teokseen *Das Grotteske. Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung* (1957). Suomalaisessa kirjallisuudentutkimuksessa kauheaan ja synkkään painottuva groteski on jäänyt karnevalistisen ja hilpeän groteskin varjoon. Siitä ei myöskään ole olemassa yhtään suomalaista monografiaa. Tätä puutetta väitöskirjani pyrkii täyttämään.

Bahtin käsittelee Rabelais-teoksessaan keskiajan ja renessanssin karnevalistista groteskia. Hän hyökkää sisäänpäin kääntyneenä, individualistisena ja synkkänä pitämänsä romantiikan ja modernismin groteskia vastaan. Hänen mukaansa esir romantiikassa ja varhaisromantiikassa alkoi groteskin ”merkityksen perusteellinen muutos”: karnevalistinen, koominen ja hilpeä groteski sai kirjallisuudessa rinnalleen synkän ja kauhean groteskin, johon liittyi myös tuona aikana syntynyt, ihmismielen selittämättömyyttä ja pimeää puolta tutkiva goottilainen romaani. (Bahtin 1995, 35.) Romantiikassa groteskista tulee hänen mukaansa ”subjektiivisen, yksilöllisen maailmantuntemuksen ilmaisumuoto, joka on hyvin kaukana aiempien vuosisatojen kansan karnevalistisesta maailmantuntemuksesta” (mt., 49). Avoimuuden ja julkisuuden, ”torin”, tilalle tulee sisäänpäin kääntyminen, ”kamari”, ja karnevalistisen naurun tilalle tulee kauhu. Tämä muutos groteskin merkityksessä kytkeytyy puolestaan toiseen perustavaan muutokseen: modernin subjektin syntyyn.

Vaikka Bahtinin mukaan nauru on redusoitunut romanttisessa ja modernisessa groteskissa, se ei ole niistäkään kokonaan kadonnut. Ja vaikka hän painottaa nauruaspektia karnevalistisessa groteskissa, on yhä enemmän alettu korostaa sitä, miten myös karnevalisoitunut kirjallisuus on aina ollut sekä koomista että traagista. Sen enempää karnevalistisessa kuin kauheassakaan groteskissa kauhu ja nauru eivät sulje toisiaan kokonaan pois. Niin kuin Bernard McElroy toteaa, kaikki laaja keskustelu groteskista taiteessa suuntautuu välttämättä alueille, jotka pitävät sisällään sekä koomisen että vakavan, sekä naurun että kauhun (1989, 15).

Groteskin ydin on juhliä epästabiliutta tai ambivalenssia (Carroll 2003, 294). Puhdas kauhu ei synnytä groteskia vaan vasta kauhun ja naurun, naurun ja inhon tai torjunnan ja vetovoiman yhdistelmä. Tästä syystä en ole nimennyt sitä groteskin haaraa, johon tutkimuksessani keskityn, kauheaksi groteskiksi tai kauhugroteskiksi

(*terrible grotesque*), niin kuin joissakin englanninkielisissä tutkimuksissa, vaan Bahtinin jalanjäljissä *subjektiiviseksi groteskiksi* (ks. 1995, 35), siitäkin huolimatta, että termi ei ole yleisessä käytössä.

Groteski suomalaisessa kirjallisuudessa

Vaikka yksittäisiä groteskeja kärjistyksiä voinee esiintyä minkä aikakauden tai kirjallisuushistoriallisen periodin teoksissa tahansa, ilmestyvät sekä karnevalistinen että subjektiivinen groteski laajemmassa määrin suomalaiseen kirjallisuuteen 1900-luvun alussa modernististen, pysähtyneitä ja kokonaisvaltaisia maailmanhahmotuksia kyseenalaistavien ja rikkovien tendenssien myötä. Groteski liittoutuu modernin ja muutoksen, normin rikkomisen ja rajan ylityksen kanssa.

Karnevalistinen ja subjektiivinen groteski saavat tärkeimmät edustajansa kahdessa suomalaisen kirjallisuuden 1900-luvun alun varhaisen modernismin keskeisessä kirjailijassa: Maiju Lassilassa ja Joel Lehtosessa. Algot Untolan Maiju Lassilan nimellä kirjoittaman humoristisen tuotannon lähtökohdat ovat kansan naurukulttuurissa, ”viralliselle” kulttuurille ja estetiikalle vastakkaisissa pyrkimyksissä, ja se jää tutkimukseeni aiheenrajauksen ulkopuolelle. Vaikka Joel Lehtosellakin on selviä jälkiä karnevalistisesta groteskista, hänen tuotannossaan subjektiivinen groteski syrjäyttää yhä selvemmin avoimen ja hilpeän karnevalistisen groteskin.

Varhaista tai täyttä modernismia edustavat Joel Lehtosen *Rakastuneen ramman* ohella myös muut väitöskirjassani analysoivat kaunokirjalliset tekstit: Sally Salmisen romaani *Prins Efflam* (suom. *Kalastajakylän prinssi*, molemmat 1953), Juhani Peltosen novelli ”Orjien kasvattaja” kokoelmasta *Vedenalainen melodia* (1965) ja Annika Idströmin romaani *Veljeni Sebastian* (1986). Ne nousevat näkemykseni mukaan modernistisen subjektiivisen groteskin eräiksi keskeisiksi esimerkeiksi suomalaisessa kirjallisuudessa. Groteskin rooli toisaalta romantiikan kirjallisuudessa, toisaalta postmodernissa tai postmodernin jälkeisessä suomalaisessa kirjallisuudessa ovat toisten tutkimusten aiheita.

Bahtin korostaa karnevalistisen groteskin uutta luovaa ja utooppista puolta. Hän näkee karnevalistisen groteskin vastakohtana ”kaikelle maailman materiaalis-ruumiillisista juurista irtautumiselle, kaikelle eristämislle ja sulkeutumiselle, kaikelle abstraktin ideaaliselle” (Bahtin 1995, 28). Vaikka subjektiiviseen groteskiin, toisin kuin karnevalistiseen, ei yleensä sisälly utooppista aspektia, myös siihen latautuu transgressiivista ja nurin kääntävää potentiaalia. Myös se nostaa esiin materiaalista ”alapuolta”, torjuttua ja tukahdutettua ruumiillisuutta ja manifestoi näin sekä fyysistä että psyykkistä toisetta. Se madaltaa korkeaa ja nostaa esiin matalaa ja kyseenalaistaa näin hierarkkista järjestystä. Myös modernistinen subjektiivinen groteski purkaa ”idealistisen filosofisen ajattelun kieltä”.²

Normin rikkomus ja inkongruenssi

Groteskin pääpiirteeksi hahmottuu väitöskirjassani normin rikkomus.³ Groteski perustuu erilaisin, usein yhteenkietoutuvin keinoin – yhdistely, arvonalennus, vääristäminen, nurinkääntäminen, lioittelu ja monistuminen – tapahtuvaan normin rikkomukseen. Groteski ylittää paitsi esteettistä, myös sosiaalista ja poliittista sopivaisuutta ja ns. ”hyvää makua”. Se kyseenalaistaa ja kääntää nurin arvoja ja normeja ja yhdistelee villisti yhteenkuulumatonta. Tyypillistä sille on etenkin normia rikkova ruumiillisuus. ”Myyttisen jäljet”: samat periaatteet, jotka näkyvät antiikin myytissä oloissa: paitsi hybridisaatio (khimaira, kentauri), myös epämuotoisuus (kyklooppi), monistuminen (Hydra, kerberos) ja muodonmuutos (Narkissos), näkyvät siinä yhä eri tavoin. Groteski aina madaltaa ja usein lioittelee.

Perustavin normin rikkomisen strategia groteskissa on eri tavoin ja eri tasoilla tapahtuva yhdistely. Rationaalinen ja looginen ajattelu perustuu erontekoon, luokitteluun, hierarkkiseen järjestykseen ja ristiriidan välttämiseen. Groteski sen sijaan – niin kuin ”villi ajattelu”⁴ ja myytti – perustuu yhdistelyyn; groteski ylittää luokituksia, kumoo hierarkioita, purkaa loogista järjestystä ja ruokkii ristiriitaa. Inkongruenssia, sinänsä yhteenkuulumattomien elementtien yhdistämistä, on kautta aikojen pidetty groteskin rakennepiirteenä. Groteski nousee huomiosta, että jokin on illegitiimisti jossakin toisessa: että asiat, joiden pitäisi olla erillään, on yhdistetty toisiinsa (Harpham 1982, 11). Inkongruenssi voi realisoitua groteskissa ainakin kolmella tasolla, joita aikaisemmassa tutkimuksessa ei ole systemaattisesti eroteltu: käsitepiirien, ”esitystasojen” sekä diskurssin ja tarinan välillä.⁵

Groteski syntyy eri käsitepiirien, etenkin inhimillisen ja eläimellisen tai inhimillisen ja esineellisen – eli jälkimmäisessä tapauksessa myös elollisen ja elottoman – yhdistämisestä eri tavoin; pisimmilleen vietynä kyse voi olla hybridisaatiosta tai muodonmuutoksesta. Groteski ylittää ja kyseenalaistaa näin perustavia kulttuurisia luokitusjärjestelmiämme, tapamme hahmottaa maailmaa. Se kumoo ”yleisiä olettamuksiamme luonnosta ja ontologisesta järjestyksestä” (Carroll 2003, 296–297), yhteistä ennalta edellytettyä tietoaamme maailmasta. Elämisaailmassa omaksumamme kulttuuriset skeemat ja skriptit joutuvat groteskin ”uusien näkemyksiä tuottavassa sekaannuksen prosessissa” (Harpham 1982, 17) kyseenalaisiksi.

Paitsi käsitepiirejä groteski törmäyttää eri ”esitystasojen”⁶: etenkin traagista ja koomista, mutta myös realistista ja fantastista, ornamentaalista ja esittävä, lyyristä ja arkista, subliimia ja brutaalia. Mutta groteskin olemus ei ole harmonia, vaan disharmonia. Eri esitystasot eivät ole sopusoinnussa keskenään; ne työntävät toisiaan pois ja deformoivat toisensa, eikä lukija tiedä miten reagoida. Norbert Franzin mukaan groteskissa on kyse paradokseista, jotka johtuvat mahdollisuudesta yhdistää yksittäisiä elementtejä tai lausumia tekstin kokonaisuuteen (1980, 92).

Kolmanneksi groteskilla on valtava pyrkimys muodon ja sisällön avioliittoon, mutta etualaistamalla ne molemmat, niin että ne eivät vaikuta olevan kumppaneita, vaan sodassa keskenään (Harpham 1982, 7). Antiikissa ja klassismissa decorum merkitsi myös aiheen sopivuutta tyyliin. Groteskissa sen sijaan on usein kyse sisällön ja muodon, sen *mitä* kuvataan ja sen *miten* kuvataan – aiheen ja käsittelytavan tai tarinan ja diskurssin – välisestä inkongruenssista. Groteski nousee usein törmäyksestä muodon rajoitusten ja rajoituksista kieltäytyvän, kapinoivan sisällön välillä (Harpham 1982, 7).

Groteski jää aina jonnekin välille, se tutkii mytologisen ja historiallisen, kirjaimellisen ja metaforisen, ykseyden ja erillisyyden, anomalian ja normin, samuuden ja toiseuden, tutun ja vieraan, ei-esittävän ja esittävän, kielen ja maailman, mahdottoman ja mahdollisen rajaa. Kaikilla eri tasoilla groteski perustuu pohjimmiltaan eettiselle ja/ tai loogiselle ristiriidalle (Heidsieck 1969, 17).

Myös käsittelemässäni neljässä suomalaisessa teoksessa groteski rakentuu yhä uudelleen normipoikkeamalle ja eri tasoilla toteutuvalla inkongruentilla yhdistelylle. Niitten kaikkien henkilöt edustavat groteskien hahmojen erilaisia tyyppejä. Lehtosen *Rakastuneen ramman* Sakris Kukkelmanissa toteutuvat paitsi eläimellistäminen, esineellistäminen ja ulkoinen epämuotoisuus, myös sisäisen ja ulkoisen, samoin kuin koomisen ja traagisen inkongruenssi. Vaikka Sakriksen ulkoinen olemus herättää torjuntaa, hänet tuodaan vapaan epäsuoran esityksen ja psykokerronnan avulla äärimmäisen lähelle lukijaa. Sakriksen hahmo herättää yhtä aikaa paitsi kauhua, inhoa ja naurua, myös sääliä: kyttyrän alla piilottelee elämän säälimättömästi jalkoihinsa polkema, voimaton raajarikko, jonka elämä on täynnä kipua ja kärsimystä. Sally Salmisen *Kalastajakylän prinssin* Efflam puolestaan on muistinmenetyksen pirstoma, kahtiajakautunut henkilö, yhtä aikaa Kristus ja Saatana, eikä kumpikaan.

Juhani Peltosen ”Orjien kasvattajan” Werner Reiss on idean riivaama, maaninen hahmo, jonka elämän ainoaksi sisällöksi tulee orjien ruoskiminen ja heidän potkimisensa raudoitetuilla kengillä. Orjat puolestaan ovat fyysisesti rujoja hybridejä, joista yhdellä on ”käsi jalan jatkona, toisella lyijykynänohut parimetrinen häntä” (Peltonen 1965, 72). Ja Annika Idströmin *Veljeni Sebastianin* Antti on sekä fyysisesti että psyykkisesti poikkeava lapsen ja aikuisen välimuoto, vielä 11-vuotiaana 7-vuotiaan kokoinen lapsi, jonka pää hennoilla hartioilla on ”kuin ylikypsä arbuusi” (Idström 1986, 103). Kaikki nämä henkilöahmot manifestoivat fyysisistä ja/tai psyykkistä toiseutta. Suunta on negatiiviseen ja matalalle, myös fyysiseen ja materiaaliseen. Ne kaikki ovat kuin kehotuksia unohtaa hurskastelevat läksyt ”ihmiselämän arvosta ja arvokkuudesta” (vrt. McElroy 1989, 162).

Kaikki käsittelemäni tekstit purkavat myös lajirajoja: *Rakastunut rampa* hahmottuu uudelleenlaiseksi tragediaksi, *Kalastajakylän prinssi* legenda ja antilegenda yhdistäväksi, lukijaa harhaan johtavaksi garden-path -kertomukseksi (ks. Jahn 1999 ja 2008, 70),

”Orjien kasvattaja” kauhukertomusta yhtä aikaa jäljitteleväksi ja muuntavaksi pastissiksi ja *Veljeni Sebastian* antikehityskertomukseksi.

Torjuttu toiseus

Kaikissa käsittelemissäni kertomuksissa groteski luo tutun ja vieraan välitilaan jäävän, oudon, usein shokeeraavan fiktiivisen maailman. Kaikissa niissä groteski merkitsee astumista järjestyneestä ja rationaalisesta, hillitystä ja hallitusta epäjärjestykseen, nurinkuriseen, heterogeeniseen ja sekasortoiseen. Mutta kaikissa niissä se paljastaa jotakin myös yhteisestä todellisuudestamme. Kautta aikojen groteskiin on tiivistynyt jotakin oleellista ihmisenä olemisesta, elämästä ja maailmasta. Se näyttää tutun todellisuuden uutena, kääntää ”normaalia” epänormaalksi ja päinvastoin tai nostaa esiin sellaisia ihmisyyden osa-alueita, jotka on enemmän tai vähemmän pyritty torjumaan ja sulkemaan pois.

Kayserin mukaan groteskin hahmottelu taiteessa on yritys manata esiin ja karkottaa pois maailmassa oleva demoninen. Se että pimeä on tehty näkyväksi, outo paljastettu, ja käsittämätön otettu puheeksi, merkitsee hänen mukaansa samalla salaista vapautumista niistä. (Kayser 1957, 202.) Näin Kayser näkee itse asiassa myös romantiikan ja modernismin subjektiivisella groteskilla samantapaisen positiivisen, maailmaa kauheasta ja demonisesta vapauttavan tehtävän, jota Bahtin korostaa karnevalistisen groteskin yhteydessä. Juuri *pelon* voittamisen kokemus on Bahtinin mukaan olennainen osa keskiaikaista karnevalistista naurua; nauramalla ja leikkimällä kauhean kanssa siitä vapaudutaan (Bahtin 1995, 83).

Vapauttaako lopulta ”kauhean kanssa leikkiminen”, vai lisäksi se kenties kauheaa, jää ainakin tässä yhteydessä ratkaisematta. Mutta sitäkin oleellisemmaksi groteskissa nousee tutkimukseni valossa torjutun toiseuden kohtaaminen sinänsä. Keskeiseksi osoittautuu se tunnistamisen hetki, jolloin – niin kuin kaikkien käsittelemieni tekstien tulkinnoissa – torjuttu toiseus alkaa tunnistua samuudeksi. Sakriksen epämuotoinen kyttyrä, Efflamin hyvyys ja pahuus, Wernerin väkivaltaisuus tai Antin julmuus eivät paljasta ”demonista” tai ”ihmisen mitan ylittävää”; päinvastoin ne kaikki paljastavat *vain* idealisoinnista ja ylevöittämisestä riisutun ihmisyyden eri puolia. Groteski ei moralisoi, mutta kaikki käsittelemäni teokset nostavat esiin myös syvästi eettisiä kysymyksiä ihmisyydestä ja olemassaolosta, ihmisen osasta, hyvästä ja pahasta, oikeasta ja väärästä.

Koomisessa lukijan turvallisuudentunne ja etäisyys tapahtumiin säilyy, nauramme etäältä, varmuutemme säilyttäen, ylempää, voitokkaina ja *toiselle*, mutta groteski tempaa tältä turvallisuudentunteelta pohjan pois. Mutta groteski ei ole uhka vain minuudelle, se voi olla uhka myös tiedollisesti. Se kyseenalaistaa ja horjuttaa tapaamme hahmottaa maailmaa ja luoda sen kaaokseen järjestystä luokittelemalla ilmiöitä, asettamalla tiettyjä ilmiöitä toistensa yhteyteen ja toisia erilleen.

Lopuksi

Vaikka eri tutkijat lähestyvät groteskia erilaisista teoreettisista näkökulmista, painottavat sen eri puolia ja käyttävät osin eri terminologiaa, vallitsee inkongruenssin suhteen harvinainen konsensus. Mutta ”[m]itä muuten on inkongruenssi?” Aarne Kinnunen kysyy teoksessaan *Huumorin ja koomisen keskeneräinen kysymys*, ja jatkaa Nelson Goodmaniin viitaten: ”[e]likö se ole [vain] ihmisen suorittamaa varsin mielivaltaista luokittelua” (Kinnunen 1994, 19).

Jonkin yhdistelyn pitäminen inkongruenttina perustuu juuri sille ”varsin mieli-valtaiselle” luokittelulle, jota groteski nimenomaan purkaa ja kyseenalaistaa. Vaikka, niin kuin Aarne Kinnunen toteaa huumorista ja koomisesta, ”tutkijat ja filosofit” löytävät – kenties groteskistakin – ”inkongruenssin ja mitä kaikkea löytävätkään”, ja vaikka inkongruenssi voidaan kenties myös objektiivisesti osoittaa (Kinnunen 1994, 17–18), ei *groteskin maailma* itse asiassa paradoksaalisesti tunne eikä tunnusta inkongruenssia. Groteskin maailma ei perimmiltään ole (ainakaan ”normaalimaailman” tavoin) luokitteleva, hierarkkinen eikä dikotominen, päinvastoin se kyseenalaistaa hierarkkisia luokituksia. Näin groteski hahmottaa maailmaa toisin, ohi konventionaalisten kategorisointien, rationaalisen ja kausaalisen selittämisen, ohi totalisoivien systeemien ja valmiiden maailmanmallien.

Kayserin mukaan groteskin hahmottelut ovat vastalause kaikkea rationalismia ja kaikkea ajattelun systematiikkaa vastaan (Kayser 1957, 203). Bahtinin mukaan groteski ”löytää aivan toisen maailman, toisen maailmanjärjestyksen, toisen elämänjärjestyksen” (Bahtin 1995, 45). Ja jos lukija suostuu sen maailmaan, sen groteskius redusoituu, sen hämmentävyys katoaa ja maailma näyttäytyy toisena.

Viitteet

¹ Tämä kirjoitus perustuu Lectio praecursoriaani väitöstilaisuudessa 11.12.2010, jossa tarkastettiin Helsingin yliopiston kotimaisen kirjallisuuden väitöskirjani *Groteski suomalaisessa kirjallisuudessa. Neljä tapaustutkimusta*. Laajemmin groteskia ja muitakin ”epäluonnollisuutta” pohditaan tekeillä olevassa artikkelikokoelmassa *The Grotesque and the Unnatural* (Cambria Press), jonka toimittavat Jarkko Toikkanen ja Markku Salmela.

² Vrt. Bahtin (1995, 36), jonka mukaan subjektiivisessa (romanttisessa ja modernistisessa) groteskissa ”[k]arnevalistinen maailmantuntemus tavallaan käännetään subjektiivisen idealistisen filosofisen ajattelun kielelle ja se lakkaa olemasta sitä konkreettisesti elettyä (voisi jopa sanoa ruumiillisesti elettyä) tuntemusta olemassaolon ykseydestä ja ehtymättömyydestä, jollaista se oli keskiajan ja renessanssin groteskissa.”

³ Groteskin tutkijat tuntuvat poikkeuksetta jakavan näkemyksen groteskista normipoikkeamana. Englannin kielisessä tutkimuksessa sitä korostaa erityisesti Mary Russo. Sabine Schlüter puolestaan tiivistää teoksensa teoreettisessa osassa (jossa hän esittelee yleisesti etupäässä saksalaisten groteskin tutkijoiden näkemyksiä), että groteskin ydin on anti-normi. Hän toteaa myös groteskista yleistäen, että: ”[s]obald das Grotteske zur Norm würde, wäre es

nicht mehr grotesk.” (Schlüter 2007, 31.)

Normi ei signifioi mitään enempää tai vähempää kuin vallitsevan standardin (Russo 1995, vii). Vrt. myös Tiina Arppe (2000, 38): ”Normin/ideaalin asettaja on tietenkin yhteiskunta, mutta se esitetään ikään kuin suoraan ’luonnosta’ emanoituvana: luonto itse näyttää asettavan paitsi ideaalin (tasapaino) myös sen kriteerit (mitta)”.

⁴ Vrt. Claude Lévi-Strauss, *La pensée sauvage* (Villi ajattelu) 1962. Lévi-Strauss asettaa vastakkain ns. primitiivisten kansojen uutta luovan ja kulttuuria uudistavan ”villin ajattelun” ja toisaalta ”kesytetyn ajattelun” (*pensée domestiqué*), joka hänen mukaansa on paljolti leimallista meidän sivilisaatiollemme ja länsimaiselle tieteelliselle, voittoa tavoittelevalle ajattelulle.

⁵ Toisaalta inkongruenssi voi rakentua myös implisiittisesti normin ja poikkeaman välille.

⁶ *Darstellungsebene*-termi on käytössä saksankielisessä tutkimuksessa, olen kääntänyt sen esitystasoksi. Siinä painopiste on tekstin *miten*-tasossa (*miten* tarina on esitetty) erotuksena tarinan tasosta (*mitä* esitetään) (vrt. myös *Diskursebene* tai engl. *presentation level*). Käytän tässä *esitystasoa* väljänä kattoterminä, jonka alle mahtuvat niin moodi, sävy, tyyli kuin rekisteri.

Lähteet

ARPPE, TIINA 2000: *Pyhä ja kirottu. Pahan ongelmasta ranskalaisessa yhteiskuntateoriassa*. (Yhteenvetoartikkeli). Helsinki: Yliopistopaino. [<http://ethesis.helsinki.fi/julkaisut/val/sosio/vk/arppe/pyhajaki.pdf>] (14.1.2011)

BAHTIN, MIHAIL 1995/1965: *François Rabelais – keskiajan ja renessanssin nauru*. Alkuteos: *Tvorštvo Fransua Rable i nardonaja kultura srednevekovja i renessansa*. Suom. Tapani Laine ja Paula Nieminen. Helsinki: Taifuuni.

BJÖRKENHEIM, MAGNUS 1955: *Joel Lehtosen Putkinotko*. KTSV 14. Helsinki: SKS.

CARROLL, NOËL 2003: The Grotesque Today: preliminary notes towards a taxonomy. Teoksessa *Modern Art and the Grotesque*. Edited by Frances S. Connelly. Cambridge, UK: Cambridge University Press, 291–311.

FRANZ, NORBERT 1980: *Groteske Strukturen in der Prosa Zamjatin's*. *Syntaktische, semantische und pragmatische Aspekte*. Slavistische Beiträge, Band 139. München: Sagner.

HARPHAM, GEOFFREY GALT 1982: *On the Grotesque. Strategies of Contradiction in Art and Literature*. Princeton, NJ.: Princeton University Press.

HEIDSIECK, ARNOLD 1969: *Das Groteske und das Absurde im modernen Drama*. Sprache und Literatur 53. Stuttgart: Kohlhammer.

IDSTRÖM, ANNIKA 1986: *Veljeni Sebastian*. Porvoo: WSOY.

JAHN, MANFRED 1999: 'Speak, friend, and enter': Garden Paths, Artificial Intelligence, and Cognitive Narratology. Teoksessa *Narratologies: New Perspectives on Narrative Analysis*. Edited by David Herman. Ohio: Ohio State University Press, 167–194.

JAHN, MANFRED 2008: Cognitive Narratology. Teoksessa *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. Edited by Edited by David Herman, Manfred Jahn and Marie-Laure Ryan. London and New York: Routledge, 67–71.

- KAYSER, WOLFGANG 1957: *Das Grotteske. Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung*. Oldenburg: Gerhard Stalling Verlag.
- KINNUNEN, AARNE 1994: *Huumorin ja koomisen keskeneräinen kysymys*. Porvoo: WSOY.
- LEHTONEN, JOEL 1922: *Rakastunut rampa eli Sakris Kukkelman, köyhä polseviikki. Romaani*. Hämeenlinna: Karisto.
- MCELROY, BERNARD 1989: *Fiction of the Modern Grotesque*. New York: St. Martin's Press.
- PELTONEN, JUHANI 1965: Orjien kasvattaja. Teoksessa *Vedenalainen melodia. Yhteneväisiä kertomuksia*. Helsinki: Otava, 63–75.
- RUSSO, MARY 1995: *The female grotesque. Risk, excess and modernity*. New York: Routledge.
- SALMINEN, SALLY 1953: *Kalastajakylän prinssi. Romaani*. Alkuteos: *Prins Efflam. Roman*. Suom. Katri Ingman. Helsinki: Otava.
- SCHLÜTER, SABINE 2007: *Das Grotteske in einer absurden Welt. Weltwahrnehmung und Gesellschaftskritik in den Dramen von George F. Walker*. Kieler Beiträge zur Anglistik und Amerikanistik 23. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- TARKIAINEN, VILJO 1940: Joel Lehtosen kirjalliselta alkutaipaleelta. *Virittäjä* 1940, 1–23.

Markus Lång

Kirjallisuudenomaisuutta on suositeltu

Ansioitunut fennisti Erkki Lyytikäinen on parissakin yhteydessä mainostanut uudis-sanaansa ”kirjallisuuteus”, jota hän tarjoaa venäjän käsitteen *литературность* suomennosvastineeksi (Lyytikäinen 2010; 2011). Hän moitiskelee sanaa ”kirjallisuudellisuus”, jota näkee valitettavan usein tieteellisissäkin kirjoitelmissa.

Ikävä kyllä Lyytikäinen kulkee jälkijunassa. Suomen kielen lautakunta oli jo 21.1.1991 käsitellyt termiä ”kirjallisuudellisuus” ja todennut sen olevan väärin muodostettu. Kielitoimisto päätti suosittaa käyttöön oikein muodostettua sanaa *kirjallisuudenomaisuus*.

Lyytikäisen sanasepite ei merkitse parannusta – päinvastoin. Sanassa ”kirjallisuuteus” toistuu yhä edelleen kahdesti peräkkäin sama johdinaines *-(U)Us* : *-(U)Ude-*, ja sana on siksi rakenteeltaan kielenvastainen, aivan niin kuin ”kirjallisuudellisuuskin”.

Asiassa on epäselvää, onko kielitoimiston suositus tältä osin tosiaankin muuttunut ja miksi Lyytikäinen ei ottanut kirjoituksissaan aikaisempaan suositukseen mitään kantaa. Valitettavaa on myös se, että Hosiaislouma (2003) ynnä muut Lyytikäisen mainitsemat lähteet jättävät kyseisen suosituksen kokonaan huomiotta, vaikka siitä on alan lehdessä tiedotettu (Töysä 1991).

Lähteet

- HOSIAISLUOMA, YRJÖ 2003: *Kirjallisuuden sanakirja*. WSOY, Helsinki.
 LYYTIKÄINEN, ERKKI 2010: Kirjallisuuden ydin: kirjallisuuteus. *Avain* 3, 65–66.
 LYYTIKÄINEN, ERKKI 2011: Kirjallisuuden ydin: kirjallisuuteus. *Kielikello* 1, 26–27.
 TÖYSÄ, HARRI 1991: Sananen eräiden semiotiikkatermien suomenkielisistä vastineista. *Synteesi* 1–2, 205–206.

Ei epäpuhdasta lajia ilman historiallista lukijaa

Irma Perttula: *Groteski suomalaisessa kirjallisuudessa. Neljä tapaustutkimusta*. Helsinki: SKS. 2010. 388 s.

Irma Perttulan väitöstutkimus *Groteski suomalaisessa kirjallisuudessa* on ensimmäinen suomalainen groteskia tarkasteleva monografia. Sen aineistona ovat Joel Lehtosen *Rakastunut rampa* (1922), Sally Salmisen *Prins Efflam (Kalastajakylän prinssi, 1953)*, Juhani Peltosen ”Orjien kasvattaja” (1965) ja Annika Idströmin *Veljeni Sebastian* (1985). Suomalaisen groteskikirjallisuuden kartoittamisen lisäksi tutkimuksen keskeistä antia on pääkäsitteen laaja esittely ja sen teoreettinen kehittäminen. Perttula nostaa esiin etenkin groteskitutkimuksen klassikko Wolfgang Kayserin teoriat ja käsitteellistää niistä ”subjektiivisen groteskin”. Tutkimuksen teoria ja argumentaatio koettelevat kuitenkin lukijan luottamusta.

Perttulan tutkimustehtävät ovat aineiston analysointi ja tulkinta groteskin lajikehyksessä sekä groteskin käsitteen yleinen hahmottelu, ja ne täyttyvät. Onkin mielekästä ja jatkotutkimuksia palvelevaa koota yleisluontoinen katsaus groteskista, kun aihetta koskevaa tutkimusta ei Suomessa juuri ole tehty. Muutenkin tutkimusasetelma syntyy tarpeeseen: Perttula tekee näkyväksi, että suomalaisessa kirjallisuustraditiossa on joukko teoksia, jotka ilmentävät groteskia inkongruenssia mutta joita ei ole mie-

lekästä lukea humoristis-karnevalistisina. Hänen käsitteelliseen innovaatioonsa, subjektiiviseen groteskiin, viitattaneen innokkaasti lähivuosien tutkimuksissa. Synkän ja sisäänpäin kääntyneen groteskiuden voi nähdä yhtenä suomalaisen kulttuurituotteiden peruspiirteenä: ainakin monet suomalaiset ovat tottuneet tunnistamaan sitä kirjallisuudesta, tv-sarjoista ja poplyriikasta, joissa menestystarinoiden kuvaaminen on pitkään ollut harvinaista.

Luonnoton, totunnaisen järjestyksen ylittävä yhdistäminen on eräs lähtökohhta groteskiuden määrittelyyn. Tämän inkongruenssin groteski merkityspotentiaali on Perttulan mukaan nimenomaan siinä, ettei muodostettu ristiriita ratkea vaan jää voimaan esimerkiksi ihmisen ja eläimen, traagisen ja koomisen tai diskurssin ja tarinan kohtaamisessa. Ajatuksen yhteys myytteihin on kiinnostava. Normeja, kategorioita ja järjestystä ylläpitävä rationaalinen ajattelu kiistää myyttien mahdollomat yhtälöt, mutta käytännössä ihmiset hahmottavat maailmaa myös myyttien avulla. Groteski tuo nämä hahmotustavat päällekkäin ja pelaa niiden suhteella. Leikkauspisteessä syntyvät niin *Rakastuneen raman* vastenmielisen Sakris Kukkelmanin seksuaalisten halujen kuvaaminen kuin ”Orjien kasvattajan” sadistinen väkivaltaakin. Jossain toisessa tutkimuksessa tätä kohtaamista nimitettäisiin käsitteillä ironia, inversio, epämoraalisuus, rikos – tai taide.

Groteski suomalaisessa kirjallisuudessa

rakentuu laajasta johdanto-osasta ja neljästä tapaustutkimukseksi nimetystä käsittelyluvusta. Tämäntapainen rakenne on tullut suomalaisessa kirjallisuudentutkimuksessa tunnetuksi erityisesti Liisa Saariluoman (nyk. Steinby) romaanitutkimuksissa. Perttulan työssä ongelmana on, ettei hän johdannossaan ota tehtäväkseen groteskin käsitteen määrittelemistä oman tutkimusasetelmansa ja aineiston tarkastelunsa tarpeisiin. Siinä ei siis johdeta näkyviin analyttistä lukutapaa, jolla aineisto on käsitteellistetty, vaan esitellään tutkimuksen pääkäsitteen eri puolia yleisesti. Kun lukija tällaisen johdannon jälkeen kohtaa tulkintaluvut, hänen on vaikeaa seurata täsmällisesti, mikä periaate tutkijan argumentaatiota kuljettaa. Sen sijaan lukijan osana on lähinnä *luottaa* Perttulaan. Erityisesti Lehtosluvussa luottaminen mielestäni kannattaa – ainakin minut Perttula voittaa puolelleen, lopulta. Tulokinnan polveilut vievät kuitenkin huomion myös ohi substanssista: toistuvasti saa miettiä, miksi juuri tämä reitti valittiin.

Johdantoluku on siis käsittelylukuihin nähden irrallinen. On havainnollista lukea rinnalla esimerkiksi Saariluoman *Muuttuvaa romaania* (1989): sen johdanto on käsittelyn kannalta mielekäs, sillä se on yleisluontoisuudestaan huolimatta tehty historialliseen kontekstiin ja sen pääkäsite on operationaalinen. Vertaaminen on sikäli perusteltua, että myös Perttulan aineisto edustaa tiettyä aikakehystä (aineisto on ymmärretty moderneiksi romaaneiksi), ja Kayserin groteski-

teoriakin kytkeytyy modernismiin.

Myös tutkimuksen metodin lukija saa pitkälti tulkita itse, sillä Perttula ei näkyvästi kytke aate- ja käsitehistoriallista johdantoon kirjallisuudentutkimuksen metodologiaan. Johdantoluvussa viitataan kyllä lajiteoriaan ja narratologiaan; alaviitteessä mainitaan aivan kuin perusteluksi, että lajiteoriaa on sovellettu paljon Helsingin yliopiston kotimaisen kirjallisuuden oppiaineessa. Groteskin teoreettinen paikannus lajiksi on varsin ylimalkaista: groteski on ”epäpuhdas laji”, ja alaviitteessä Perttula ilmoittaa vain ”sivuuttavansa” lajiteorian kiistat ja sen, ettei groteskia yleisesti pidetä lajina. Vastausta siihen, millä perusteella groteski on laji eikä tyyli, ei siis tarjota. Entä miksi groteskia on syytä tutkia juuri kerronnan ilmiönä? Nähdäkseni Perttula ratkaisee tällaiset ongelmat käytännössä: hän tuntee hyvin pääkäsitteensä ja ryhtyy lähilukuun. Varmasti Perttulan tutkimuksella on lukijoita, joiden mielestä tämä ei ole puute vaan etu. Periaatteet sivuuttamalla groteskia inkongruenssia voidaan kuitenkin lukea mihin tahansa. Onko mitään ilmiötä, joka ei voisi kuulua epäpuhtaaseen lajiin? Voiko kaikki olla groteskia?

Voi, ja sen, että groteskin määrittelemisen jonkin piirrejoukon avulla on mahdotonta, pitäisi mielestäni johtaa tarkastelemaan groteskia relationaalisena käsitteenä. Silloin asioista tulee groteskeja *suhteessa* johonkin. Näkemysrossamme on siis kyse siitä, *missä* groteski on, eli millaiseen tieto- ja kirjallisuuskäsitykseen tutkimusongelma paikannetaan. Perttulan

tutkimuksesta erottuu hyvin essentialistinen kirjallisuuskäsitys: groteski näyttää *olevan* erilaisia piirteitä, joista laji muodostuu. Silti hän viittaa jatkuvasti siihen, mitä lukija romaanit kohdatessaan ajattelee. Kerä Perttula tarkoittaa kirjoittaessaan esimerkiksi, että aineiston ”arvomaailma on ristiriidassa lukijan arvomaailman kanssa”? Tuskin ainakaan itseään, muttei hän myöskään avaa spekulatiotaan, ja arvomaailmoja on moneksi. Entä millaista historiallis-yhteiskunnallista kontekstia tämä lukija edustaa? Epäpuhdas laji ei siis olekaan olemassa ilman suhdetta historialliseen lukijaan, mutta tulkintojen historialliseen sidonnaisuuteen ei teoreettis-metodologisesti juuri oteta kantaa. Silti Perttula kehittää tulkintojen historialliseen sidonnaisuuteen, natsismin ja fasismin ideologioihin. Vaikka nämä kehykset ovat todella mielekkäitä, ne ilmestyvät kuin tyhjistä. Retorinen keino, jolla itse asiassa tuetaan huterasti perusteltua historiatonta tulkintaa, on Perttulan tapa tuottaa oman tutkimuksensa lukija. Minut laitettiin toistuvasti ”hämästelemään” ja ”kauhistelemaan” groteskiutta, ja vielä väitettiin, etten lukijana tiedä, miten reagoida esimerkiksi Veijo Meren ja Rosa Liksomien teoksiin. Kylläpä tiedän.

Perttulan tutkimus on siis mielestäni teoreettisesti ristiriitainen. Tämä ei kaada sitä mutta kysyy jälleen lukijan luottamusta siihen, että tulkinnat osuvat oikeaan ristiriidoista huolimatta. Kirjallisuudentutkimuksen kentällä kuuluukin elää toisistaan poikkeavia tutkimusteo-

reettisiä strategioita. Juuri moninaisuuden vuoksi teoreettiset valinnat pitäisi kuitenkin perustella hyvin.

Jos teoreettisen niuhottamisen sijaan omaksutaan Perttulan tutkimuksen itseymmärryksen mukainen praktinen lähestymistapa, *Groteski suomalaisessa kirjallisuudessa* on tarpeeseen tullut katsaus suomalaisen kirjallisuuden groteskiin. Tulkinnat itsessään ovat osuvia. Perttula on myös valinnut aineiston ansiokkaasti: se on monipuolinen ja vähän tutkittu. Samalla syntyy mallinnuksia, joita uskoi- sin voitavan soveltaa laajemminkin; tästä esimerkkinä ovat pohdinnat groteskin suhteesta tragediaan, fasismiin, myytteihin ja moraaliin. Tulevat tutkimukset voisivat mielestäni kohdistua kirjallisuuden hieman laajemminkin ymmärrettynä, onhan groteskiuden viehätys luonteenomaista esimerkiksi monien kauhukertomusten ja sarjakuvien lukemiselle, ja ”suomalaista kirjallisuutta” nekin edustavat.

Ville Sassi

Kuvittele menneisyys

Mari Hatavara: *Historia kuvina, jälkinä ja esityksinä Leena Landerin Käskyssä*. Tampere: Tampere University Press, 2010. 188 s.

Historiallinen romaani on elänyt Suomessa uutta nousukautta viimeisen parin vuosikymmenen aikana. Niin suomen- kuin ruotsinkieliset kirjailijat ovat käsitelleet teoksissaan 1900-luvun käännekohtia, etenkin itsenäistymiseen johtaneita tapahtumia ja kansalaissotaa. Näistä teoksista Leena Landerin Finlandiaehdokkuudella huomioitu ja useille kielille käännetty *Käsky* (2003) on Mari Hatavaran tutkimuksen kohteena. *Historia kuvina, jälkinä ja esityksinä Leena Landerin Käskyssä* käsittelee paitsi romaania myös sen näyttämö- ja elokuvasovituksia.

Intertekstuaaliset viitteet, vapaa epäsuora kerronta sekä takaumien ja ennakoitien käyttö tekevät *Käskyn* kerronnasta monitasoista. Kerrostumia lisäävät visuaalisuus ja auditiivisuus: romaanissa kuvaillaan niin valokuvia, maalauksia ja taide-esineitä kuin musiikkia ja ääniä, minkä lisäksi valokuvaus tekniikkana on merkittävässä roolissa. Hatavara analysoi teoksen intertekstuaalisten ja intermediaalisten suhteiden merkitystä historian kirjoittamiselle. Hatavara käsittelee teoksen monitasoisuutta lainaamisen systeeminä, toisen esityksen sanallisena ja kuvallisena siteeraamisena. Hän viittaa Monika Fludernikin luonnollisen narratologian teoriaan, mutta toisin kuin Fludernik,

joka painottaa kertomuksen samankaltaisuutta oli sitten kyse kirjallisuudesta tai arkielämän tarinankerronnasta, Hatavara tähdentää historiallisen fiktion erityisyyttä. Historiallisessa romaanissa fiktiolle ominainen kerroksisuus korostuu entisestään, koska sillä on aina jonkinasteinen viittaussuhde tunnettuun historiaan.

Yksi tapa lainata toisesta merkkisysteemistä on ekfrasis, jota Hatavara käyttää sen suppeassa merkityksessä, toisen esityksen – esimerkiksi maalauksen tai valokuvan – representaationa. Ekfrasiksen ymmärtäminen laajasti visuaalisen mielikuvan tuottamiseksi jostain muusta kohteesta kuin toisesta esityksestä hämärtaa hänen mielestään liikaa sen ja muiden kuvaustyyppien rajoja. Tamar Jacobin mukaan ekfrasis voi viitata paitsi yksittäiseen taideteokseen myös yleisesti tunnettuun aiheeseen. Hatavara laajentaa Jacobin ajatusta ekfrastisesta mallista sosiaalisesti tuttuihin tilanteisiin, jollaisia *Käskyssä* ovat kuvaukset perheestä retkellä tai perhevalokuvan ottamisesta. Historiallisessa romaanissa kuvatun kohteen tunnistettavuudella on suuri merkitys, sillä yleisesti tunnettuihin malleihin kohdistuvat ekfrasikset voivat viitata olemassa olevien esitysten lisäksi tuleviin toteutumiin, mikä mahdollistaa aikatasojen ylittämisen ja tekee menneisyydestä lukijalle tutumman, toteaa Hatavara.

Visuaalisuuden Hatavara katsoo olevan ominaista nykykirjallisuudelle ja -kulttuurille laajemminkin. Toisaalta romaanin visuaalisuudella on pitkä traditio, johon viittaa myös tekijän käyttä-

mä Mieke Balin (1997) tutkimus Marcel Proustista. Taustoittava luku, joka olisi sijoittanut Landerin teoksen osaksi romaanin yleistä visuaalista perinnettä ja viime vuosikymmeninä julkaistuja historiallisia romaaneja olisi kiinnittänyt *Käskyn* tarkemmin kirjallisuuden kartalle. Nykykirjailijoista erityisesti Lars Sund ja Kjell Westö ovat Landerin tavoin käyttäneet historiallisissa romaaneissaan valokuvien ekfrastisia kuvauksia ja valokuvaustekniikkaa representoimaan menneisyyttä mutta myös kyseenalaistamaan nuo representatiot.

Hatavara liittää *Käskyn* osaksi postmodernia historiallista romaania tai historiografista metafiktioita, joka pohtii ”sekä menneisyyden esittämisen ja historian kirjoittamisen mahdollisuuksia että osallistuu menneisyydestä käytävään keskusteluun” (18). Tekijä toteaa, ettei hänen tutkimuksensa tarkoituksena ole näiden termien erojen tai yhtäläisyyksien tarkastelu. Postmodernin historiallisen romaanin suhde historiografiseen metafiktioon ja lajin typologia olisi ehkä kaivannut lyhyen esittelyn, etenkin kun yhteenvedossa kirjoittaja mainitsee Brian McHalen tutkimukseen viitaten revisionistisen historiallisen romaanin, mikä viimeistään herättää lukijan uteliaisuuden lajin eri kategorioita kohtaan.

Hatavara kritisoi ajatusta siitä, että historiografisen metafiktioita kaltaiset omasta rakentumisestaan tietoiset tekstit eivät voisi samanaikaisesti olla referentiaalisia. Hänen mukaansa esittämisen ongelmien pohtiminen voi kiin-

nittää lukijan huomion tapahtumiin ja haastaa tämän vertailemaan erilaisia tulkintoja. Hatavaran tutkimus painottaakin – kohdeteoksensa tavoin – historiallista romaania yhtenä osana kohdetta kuvaavien esitysten ketjua. Landerin teos keskustelee muun muassa Ilmari Kiannon kirjoituksen kanssa, jossa tämä vertaa punaisten puolella taistelleita naisia susinarttuihin, jotka synnyttävät ”pahoja penikoita” ja on siksi tuhoava. Hatavaran mukaan *Käsky* sekä vaatii Kiannon kaltaiset kirjailijat vastuuseen tapahtumista että pyrkii itse vaikuttamaan käsityksiimme menneisyydestä. Osan eettisestä vastuusta Hatavara näkee siirtyvän lukijalle, jonka *Käskyn* esittämistavat houkuttelevat kuvittelemaan menneisyyden tapahtumat mielessään.

Viimeisessä luvussa Hatavara analysoi *Käskyn* näyttämö- ja elokuvaversiota. Aku Louhimiehen ohjaamaa elokuvaa hän tarkastelee visuaalisena esityksenä, mutta kahta näytelmää, joista toinen on Seppo Parkkisen ja toinen Leena Landerin itsensä sovittama, hän lukee draamateksteinä. Perusteluna ratkaisulle on, että näin analyysi on mahdollista ilman adaptaation tai elokuvakerronnan teorioiden esitlemistä. Hatavaran tarkka luenta kertoo esityksiä tuntemattomallekin, mitä muutoksia tarinaan on tehty ja millaisiin kerontakeinoihin tekijät ovat turvautuneet. Analyysi paljastaa, miten vaikeaa *Käskyn* kaltaisen kerronnallisesti moniulotteisen, eri aikatasoilla liikkuvan teoksen adaptatio voi olla. Olisikin ollut mielenkiintoista tietää, millaisen vastaanoton näytelmät ja

elokuva saivat. Romaanin ja sen dramatisointien analyysit täydentävät toisiaan onnistuneesti, sillä niissä nostetaan esiin osittain samoja teemoja, kuten katsominen ja katseen kohteena oleminen, susiteema ja äänten kerrostuminen. Romaanista näytelmiksi ja elokuvaksi -luvussa olisi toki ollut mahdollisuus yhteistyöhön elokuva- tai mediatutkimukseen perehtyneen tutkijan kanssa. Monilla tieteenaloilla paljon käytetyn yhteiskirjoittamisen toivoisi yleistyvän myös kirjallisuudentutkimuksessa. Teosten mahdolliset intermediaaliset ja -disiplinaariset piirteet vaativat aina jonkinasteista oman alan rajojen ylittämistä, minkä lisäksi tieteenalat ylittävä yhteiskirjoittaminen voisi kytkeä kirjallisuuden, sen tutkimuksen ja historian tiiviimmin osaksi yleistä kulttuurista ja yhteiskunnallista kehitystä.

Kuten Hatavara toteaa, uutta kotimaista historiallista romaania on tutkittu vielä varsin vähän. Nämä romaanit osallistuvat yhteiskunnalliseen keskusteluun käsittelemällä aiheita, jotka herättävät edelleen uusia tulkintoja. Yleisösuosiota kertoo se, että useista teoksista (jälleen voisi mainita Landerin ohella Sundin ja Westön) on tehty teatteri- ja elokuvaversioita. Hatavaran tarkastelemat aiheet – intermediaalisuus, eettisyys, itserefleksiivisten teosten viittaussuhde historiaan ja historiallinen romaani osana esitysten jatkumoa – ovat olennainen osa uutta historiallista fiktiota. On siis hyvä, että tutkimuskin havahtuu. Mari Hatavaran *Historia kuvina, jälkinä ja esityksinä* tuo esiin menneisyyden esittämisen ja tuot-

tamisen keinoja mutta myös sen, miten menneisyydestä annettu kuva voidaan kyseenalaistaa. Teoksessa ei ole selittäviä loppuviitteitä eikä sitä ole raskautettu liialla tieteellisellä jargonilla, minkä katson viittaavan siihen, että se on suunnattu laajemmalle yleisölle. Teos on hyvin kirjoitettu, rakenteeltaan selkeä ja tiivis kokonaisuus, joka palvelee tutkijoiden lisäksi kaikkia historian esittämisen problematiikasta kiinnostuneita.

Marita Hietasaari

Narratiivisen subjektin paluu ranskalaiseen kirjallisuuteen

Hanna Meretoja: *The French Narrative Turn. From the Prolematization of Narrative Subjectivity in Alain Robbe-Grillet's Dans le labyrinthe to its Hermeneutic Rehabilitation in Michel Tournier's La Roi des Aulnes*. Turku: Turun yliopisto 2010. 337 s.

Hanna Meretoja on asettanut väitöstudiumuksensa tavoitteet haasteellisesti. Hän pyrkii hyvin laajan ja monitahoisena, ”narratiiviseksi käännteeksi” nimetyn kulttuurisen ilmiön selvittämiseen yhtäältä teoreettisena ja toisaalta kaunokirjallisuudessa esiintyvänä ilmiönä sekä näiden kahden narratiivisen käänteen välisen vuorovaikutuksen erittelemiseen. Meretoja (327) esittää, että kertomusta koskeva

keskustelu on näkynyt erityisen voimakkaasti juuri ranskalaisessa kirjallisuudessa. Niinpä hänen tutkimusaineistonsa muodostuu kahdesta ranskalaisen kirjallisuuden klassikosta, jotka ottavat kantaa tarinoiden rooliin inhimillisessä todellisuudessa: *nouveau romanin* johtohahmon Alain Robbe-Grillet'n (1922–2008) *Labyrintissä*-romaanista (*Dans le labyrinthe* 1959, suom. 1964) ja Michel Tournierin (1924–) *Keijujen kuninkaasta* (*Le Roi des Aulnes* 1970, suom. 2000).

Meretoja tarkastelee kertomuksen merkitystä ihmiselle taustanaan modernisaation myötä tapahtunut subjektikäsitteksen muutos. Giddens (1991, 75) esittää, että modernin subjektin identiteetistä on tullut refleksiivinen prosessi. Samalla modernin subjektin itsensä tehtävänä on konstruoida maailmaan merkitsevä järjestys. Juuri subjektikäsitteksen muutoksesta löytyykin Meretojan tutkimuksen kytkös luonnollisen ja luonnottoman väliseen problematiikkaan ja sen esittämiseen kaunokirjallisuudessa. Tutkimuksessaan Meretoja palaa yhä uudelleen kysymyksen kertomuksen kaksijakoisesta roolista suhteessa todellisuuteen: Tulisiko kertomus käsittää Robbe-Grillet'n tapaan epäilyttävänä siksi, että se järjestää pohjimmiltaan kaotettua todellisuuden muotoon, joka näyttää luonnollisena ja väistämättömänä? Vai pitäisikö kertomuksen kautta tapahtuva itseymmärrys nähdä kuten Tournier: subjektin luonnollisena ja erottamattomana suhteena maailmaan?

Meretoja esittää lukuisia kertoja tutkimuksessaan, että hänen yksi keskeinen

pyrkimyksensä on kontekstualisoida eli lukea esiin romaanien välittämiä filosofisia taustaoletuksia suhteessa kertomukseen ja toisaalta eritellä näiden oletusten rakentumista tietyssä sosiohistoriallisessa kontekstissa. Tällaisenaan tutkimustehtävä on erittäin laaja, ja tutkimuksen monialaisuus on, kuten Meretoja (32) itsekin esittää, sen suurin haaste. Tutkija on kuitenkin pureutunut valtavaan tehtäväänsä pieteetillä. Mielestäni tutkimuksen suurin anti onkin siinä, että se onnistuu haastavassa tehtävässään: kytkemään kirjallisuuden osaksi laajempia kulttuurisia kehyksiä ja osoittamaan perusteellisesti, miten kirjallisuus on jatkuvassa vuorovaikutuksessa ympäröivän todellisuuden ja siinä vallitsevien ideologioiden kanssa.

Meretoja ei näe kirjallisuutta autonomisena, muusta elämästä erillisenä saarekkeena, mikä näyttäytyy myös siinä, ettei hän epäröi ottaa analyysinsa tueksi esimerkiksi kirjailijoiden itsensä esittämiä käsityksiä vaikkapa filosofisista kysymyksistä tai estetiikkansa perusteista. Tämä ratkaisu on varsin perusteltu; ovathan molemmat Meretojan analysoimat kirjailijat osallistuneet aktiivisesti esimerkiksi esseillään myös ranskalaisen narratiivisen käänteen teorianmuodostukseen.

Kun tutkija on asettanut kontekstualisoinnin päätehtäväkseen, hän esittää muutamia hieman kriittisiä huomautuksia narratologisesta kirjallisuudentutkimuksesta. Vaikka etenkin kognitiivisen narratologian piirissä on toistuvasti peräänkuulutettu monitieteistä tutkimusta ja pyritty esiintymään sillanrakentaja-

na, jonka kautta kirjallisuudentutkimus tulee merkittäväksi myös muilla tieteenaloilla, tuntuu Meretoja (3, 37) esittävän, että käytännössä lopputulos kääntyy kuitenkin usein päinvastaiseksi. Narratologiset kysymyksenasettelut ja narratologian ”tekninen jargon” (3) pikemminkin käpertävät narratologian itseensä ja sulkevat pois niin tieteidenvälisyyden kuin myös ne kysymyksenasettelut narratiivisuuden ja subjektuuden suhteista, joihin tutkija keskittyy. Lukija vakuuttuu siitä, että kirjoittaja on syvällisesti perehtynyt narratologisiin näkökulmiin mutta jättänyt ne tieteen sivurooliin tutkimuksessaan kyetäkseen kommunikoidaan sanottavansa myös laajalle yleisölle.

Meretojan tutkimuksen johdanto tarjoaa erinomaisen tiivistelmän siitä monialaisesta ja monin tavoin itsessäänkin ristiriitaisesta ilmiöstä, jota kutsutaan narratiiviseksi käännteeksi. Kumpikin tutkimuksen kohteena olevista romaaneista tulee perusteellisesti analysoitua neljässä analyysiluvussa, joista ensimmäinen keskittyy teoksen tekstuaalisiin piirteisiin, toinen subjektikäsitykseen, kolmas sosiohistorialliseen ja neljäs eettiseen ulottuvuuteen.

Meretoja liittää Robbe-Grillet’n teoksen toisen maailmansodan aiheuttamaan subjektuuden ja laajemminkin eurooppalaisen humanismin kriisiin ja osoittaa, miten romaani sekä jatkaa että radikalisoii ranskalaista fenomenologista traditiota. Kun sekä todellisuuden luonne että ihmisen kokemus nähdään perustavasti ei-narratiivisina, on ne myös esitettävä

ei-narratiivisina. Näin siis kritisoidaan ajatusta subjektista, joka rakentaa itsensä kerronnallisessa prosessissa. Tämä kritiikki näyttäytyy myös teoksessa esimerkiksi sellaisten rakenteellisten ratkaisujen kautta, jotka pyrkivät vastustamaan teoksen narrativisointia.

Tournier-analysissään Meretoja puolestaan esittää, että 1970-luvulla suhtautuminen kertomuksiin muuttui positiiivisemmaksi: vastakkainasettelu, jossa kertomus ja elämä nähtiin toisistaan erillisinä, purkautui. Sen sijaan ne alettiin nähdä, heideggerilaisen eksistentiaalisen hermeneutiikan perinteiden mukaan, toisistaan erottamattomina: kertomukset läpäisevät ihmisen kokemuksen maailmasta ja tarjoavat tärkeän välineen itsen ja maailman ymmärtämiseen. Rakenteellisesti tätä alleviivaa esimerkiksi Tournierin ”dialogisen intertekstuaalisuuden poetiikka”.

Kokonaisuudessaan tutkimusta lukee ilolla: argumentointi on kirkasta ja tutkimus kommunikoi laajasti myös yli tieteenalojen rajojen. Analyysi tarjoaa toistuvasti pieniä helmiä, ja etenkin vuoropuhelu filosofian ja kirjallisuudentutkimuksen välillä on halki koko tutkimuksen luontevaa ja vaivatonta. Erityisesti itseäni miellyttää analyysissa se, että sen lähtökohtana on teosten tarkka kuuntelu, ei ulkokohtaisen muotin sovittaminen niiden päälle. Niinpä vaikka tutkimusasetelma on polarisoiva – narratiivisuuden problematisointi ja sen paluu – itse analyysit eivät ole sitä. Tutkija osoittaa lukuisia kertoja, miten narratiivisuuden

problematisoinnissa piilee narratiivisuuden siemen ja toisaalta, miten ”kertomusten paluu” ei ole yksioikoisesti kertomuksen juhlistamista.

Hiukan kritisoin muuten ansiokkaassa tutkimuksessa – jonka merkittävydestä kertoo sekin, että suuri osa tutkimuksen tuloksista on julkaistu jo aiemmin kansainvälisten tieteellisten artikkelien muodossa – alaviitteiden käyttöä. Yhtäältä viitteet kyllä avaavat lukijalle alalta kuin alalta hyvin kattavasti keskeistä lähdemateriaalia, jonka kautta kiinnostavaan aihepiiriin tutustumisen voi aloittaa tai omaa tietämystä syventää. Toisaalta alaviitteiden tarjoaman materiaalin ja huomautusten runsaus on väliin myös läkähdyttävää ja niihin paneutuminen tekee helposti luku-kokemuksesta raskaan.

Väitös sisältää (ilman lähteitä) 337 tiiviisti kirjoitettua sivua, ja kiitoksissaan tutkija vihjaa, että uusia tutkimuksia seuraava. Tutkijan tarkoituksena oli nimittäin ollut sisällyttää tutkimukseen vielä komparatiivinen osuus, jossa narratiivista käännettä Ranskan kirjallisuudessa olisi vertailtu vastaavaan saksalaiseen kirjallisuuteen. Sen toteuttaminen jäi kuitenkin jatkotutkimusten aiheeksi. Näitä jään kiinnostuneena odottamaan.

Marjaana Svala

The “Natural”, the Conventional, the Cultural: Problematics of Narration and Sense-giving in the Modernism of Thomas Mann

In this article, I appraise the relevance of the narratological distinction between “natural” and “unnatural” narration in the analysis of a specific narrative (such as a novel) by comparing it with Thomas Mann’s understanding of the “natural”, the cultural and the conventional – especially as they appear in his novel *Doctor Faustus*. It will be shown how these concepts play a crucial role not only in Thomas Mann’s thinking in general, but also the manner in which he constructs (“composes”) his novels. For Thomas Mann, narration in a realist novel is only apparently natural; in actuality, there is no way of organizing a novel’s materials which could be considered as “natural”. In a sense, the most “artificial” manner in which the entire novel is constructed as a “musical” composition of themes comes closest to the irrational basis of human existence that precedes culture and its conventions: that is, Nature. As a whole, Thomas Mann’s concepts of nature and the natural, the conventional and the cultural are much more complicated and much more deeply attached to German and European thinking in philosophy, the arts, history, politics and religion than the abstractly defined narratological concepts of “natural” and “unnatural” narration which prove to be of little relevance in the interpretation of his complex novels.

Liisa Steinby



Tule jäseneksi Kirjallisuudentutkijain Seuraan!

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

Kirjallisuudentutkimuksen aikakauslehti Avain

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

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

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

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

Lisätietoja seurasta: <http://pro.tsv.fi/skts/>