

- Pääkirjoitus**
- 3 Silloitellen  
*Mika Hallila ja Samuli Hägg*
- Tiedote**
- 4 Vuoden Kynä Pauliina Haasjoelle  
*Kukku Melkas*
- Artikkelit**
- 5 Kognitiivinen metafora runoanalyysin selkärankana? Dylan Thomasin "After the Funeral" -runon ruumiilliset kielikuvat ja koherenttiuden haaste  
*Anne Päivärinta*
- 24 Mies joka eksyy aina. Alan Hollinghurstin *The Folding Starin* goottilainen labyrintti ja intertekstuaalinen kartasto  
*Pia Livia Hekanaho*
- 45 Modernismi, arki ja *Kolme vuorokautta*  
*Jasmine Westerlund*
- Katsaus**
- 58 Johannes Aavik ja Juhani Aho  
*Hannu Remes*
- Arvostelut**
- 68 Kaivattuja uusia tuulia Yourcenar-tutkimukseen  
Andrea Hynynen: *Pluralité et fluidité antinormatives. Étude sur les transgressions sexuelles dans l'œuvre romanesque de Marguerite Yourcenar*  
*Pia Livia Hekanaho*
- 70 Väitöskirja Lassi Nummen lyriikan puusymboliikasta  
Mikko Turunen: *Haarautuvat merkitykset. Puukuvasto Lassi Nummen lyriikassa*  
*Outi Oja*
- 75 Danten *Komedian* kotouttaminen Suomeen  
Johanna Mälkki: *Mitä etevin runoteos. Dante Alighierin Jumalaisen näytelmän vastaanotto suomalaisessa kirjallisuusinstituutiossa 1851–2000*  
*Leena Kirstinä*

- 78 Kansallinen tutkimus jalkautuu väentupaan  
*Läpikulkuihmissä. Muotoiluja kansallisuudesta ja sivistyksestä  
1900-luvun alun Suomessa*  
*Jyrki Nummi*
- 83 **Abstracts**

*Mika Hallila ja Samuli Hägg*

## Silloitellen

Vuoden viimeisessä numerossa julkaistaan kolme tieteellistä artikkelia, yksi katsaus ja arvostelija. Teemaa ei ole, mutta kirjoittajien lähestymistavoissa on samuutta. Artikkelit ja katsaus luovat uutta rakentamalla merkitysten siltoja tuttuun ja vieraiden välille: teosten, teorioiden, kulttuurien ja ihmisten.

Anne Päivärinta kokeilee menetelmällisesti kunnianhimoisessa artikkelissaan, miten kognitiivinen metaforateoria soveltuu runon erityispiirteiden analyysiin ja kokonaistulkintaan. Hän analysoi Dylan Thomasin kuvastoltaan haastavaa ”After the Funeral” -runoa ja osoittaa, että tutkimalla runoa kognitiivisten perusmetaforien ja käsitteellisen yhdistelyn näkökulmasta voi tehdä kiinnostavia tulkintoja.

”Mies, joka eksyy aina” -artikkelissaan Pia Livia Hekanaho analysoi Alan Hollinghurstin goottilaista romaania queer-tutkimuksen ja intertekstuaalisuuden näkökulmista. Hekanahon tarkka ja oivaltava luenta poikkeavan seksuaalisen halun representaatiosta yhdistelee *The Folding Starin* goottilaisuutta, seksuaalista transgressiivisuutta ja intertekstuaalisuutta.

Jasmine Westerlund tarkastelee Sinikka Kallio-Visapään romaania *Kolme vuorokautta* osana suomalaisen proosan modernismia. Ennakkoluulottomassa analyysissään Westerlund asettaa Kallio-Visapään romaanin modernismin ja arjen kaksoisvalaistukseen. Modernistisen estetiikan vaatimukset ja taiteilijanaisen arkielämän kuvaus muodostavat merkityksiä luovan ristiriidan, jonka Westerlund paljastaa.

Hannu Remeksen katsauksessa tarkastellaan viron kielen uudistaja Johannes Aavikin henkilöhistorian kautta Juhani Ahon vaikutusta viron kieleen ja virolaiseen kirjallisuuteen. Arkistoaineistojen valossa Remes tuo esiin Ahon merkityksen yhtenä Viron kirjallisen elämän tärkeistä innoittajista ja Aavikin merkityksen Suomen sillan rakentajana.

Kiitokset kaikille. Hyvää jatkoa.

Joensuussa ja Jyväskylässä itsenäisyyspäivänä 2010

*Päätoimittajat*

*Kukku Melkas*

## **Vuoden kynä FL Pauliina Haasjoelle**

Koneen Säätiö myönsi 1.12.2010 ensimmäistä kertaa Vuoden Kynä-palkinnon ansiokkaasta suomenkielisestä tieteellisestä artikkelista. Palkinnon tarkoituksena on tukea suomenkielistä tieteellistä kirjoittamista ja nostaa sen arvostusta.

Vuoden Kynä 2010 -palkinnon saajan valitsi Helsingin yliopiston suomen kielen professori emerita Auli Hakulinen, joka päätti jakaa palkintosumman neljän kirjoittajan kesken.

Yksi palkituista on Pauliina Haasjoki Turun yliopiston Kotimaisesta kirjallisuudesta ja palkittu artikkeli: Ambivalenssin ”arvoituksellinen sulo”: Hagar Olssonin Silkkimaalaus. *Avain* 3–4/2009, 45–59.

### **Perustelut:**

“Yhden pienoisromaanin analyysillä kirjoittaja tarjoaa kenelle tahansa avautuvan mielenmaiseman, elämän tulkinnan moniselitteisyyden. Teksti kyseenalaistaa sukupuolten kaksijakoisuuden ja kietoo ajalliseen jatkuvuuteen tilan ja toistuvuuden. Loisteliaasti joskin väliin arvoituksellisesti kirjoitettu omaääninen essee on kaunokirjallinenkin saavutus.”

*Palkinnosta lisää:*

*<http://www.koneensaatio.fi/apurahat/vuoden-kyna/>*

Anne Päivärinta

## Kognitiivinen metafora runoanalyysin selkärangan? Dylan Thomasin ”After the funeral” -runon ruumiilliset kielikuvat ja koherenttiuden haaste

Diskurssi, jolla metaforaa koetetaan analysoida, ei pysty välttämään metaforia itsekkään. Kielellä on metatason funktio – kielessä voidaan puhua kielestä – mutta ei ole olemassa mitään metakieltä, vain monia kielen kerroksia. (Culler 1983, xi.)<sup>1</sup>

Runontutkimuksessa keskeinen, pintansa pitävä oletus on, että runon ilmaisu on jollain tapaa erityistä ja vaatii paneutuvaa tulkintaa. Näin esimerkiksi tuoreehko oppikirjaksikin tarkoitettu *Lentävä hevonen. Välineitä runoanalyysiin* (2007) käy läpi runon analyysin eri osa-alueita rytmistä kielikuviin ja puhujaan. Vaikka kyse olisikin uudemmassa tutkimuksesta, perinteiset runokeinojen jaottelut jatkavat elämäänsä – Vesa Haapala (2008, 84) rinnastaa teoksen rytmityksen Auli Viikarin mainioon ”Lyriikan runousoppia” -esitykseen vuodelta 1990.<sup>2</sup> Uudet näkökulmat suodattuvat vaihtelevalla itsetietoisuudella tällaisten vankkojen kerrostumien lävitse.

Kielikuvien kielikuvan, *metaforan*, tutkimus on tästä hyvä esimerkki. *Kognitiivinen metaforateoria* sisältää muistumia strukturalistislähtöisistä metaforan malleista, mutta pyrkii hahmottamaan tulkintaprosessin (taas) hieman toisenlaisesta vinkkelistä. Teorian uutuutta tai erityistä antia ei kuitenkaan ole nähdäkseni vielä riittävästi eritelty. Kognitiivista runontutkimusta on tehty Suomessa melko vähän, ja se on suurelta osin varsin esittelyluontoista. Esimerkkeinä mainittakoon *Kieli, kirjallisuus ja kognitio* -kokoelma vuodelta 2000, Johanna Krappen metafora-artikkeli *Lentävässä hevosessa* sekä Katriina Kajanneksen väitöskirja Lassi Nummen runoudesta (2003). Näissä kirjoituksissa ei (esittelevyyden nojalla) ole kysytty: mikä on kognitiivisen metaforateorian merkitys runontutkimukselle?<sup>3</sup> Miten perusteiltaan hyvin yleisluontoinen malli soveltuu yhteen runon kielen tyylillisen analyysin, runon erityispiirteiden tulkinnan kanssa?

Pyrin vastaamaan näihin kysymyksiin asettamalla teorian yhteen haasteellisen, kielen keinoja vieraannuttavasti<sup>4</sup> käyttävän runouden kanssa. Modernisti Dylan Thomasin (1914–1953) runoissa hahmottuu tulkinnallisia ongelmia vyyhdeksi kasaava, joskin varsin yhtenäinen runokuvasto. Tyyliä havainnollistaa hyvin runo ”After the funeral” (1939), jota tarkastelen tässä artikkelissa. Se on osoitettu poismenneen henkilön muistorunoksi, mutta rakentaa elegisen kokonaisuutensa melko monimutkaisesti. Thomasin runoudesta on akateemisessa keskustelussa käyty monia kädenvääntöjä, joissa

on jopa päädytty esittämään, että ainakin osa runotuotannosta on epäonnistunutta vaikeutensa vuoksi. Thomas itse toi tähän keskusteluun oman värinsä: hän muun muassa peräänkuulutti ”kirjaimellisen merkityksen” huomioimista erään intertekstuaalisia viittauksia ja mielikuvituksellisia tapahtumia vilisevän runonsa tulkinnassa (Thomas 2000, 302). Vuosikymmeniä myöhemminkin Thomasin runojen tulkinnallinen vaikeus on edelleen ajankohtainen ongelma: Terry Eagleton tuomitsee ”After the funeral” -runon säkeen ”her fist of a face died clenched on a round pain” epäonnistuneeksi. Eagleton lähtee oletuksesta, että runokieli poikkeaa arkisesta kielenkäytöstä vieraannuttamisen periaatetta hyödyntäen, mutta toteaa, että tässä runossa tuntemiamme todellisen maailman parametrejä loukataan liian räikeästi:

[--] kipu ei vain voi olla pyöreä. Kielikuva toimii vain, jos hyväksymme valheellisen käsityksen siitä, millainen maailma on. Näin ollen säe on enemmän groteski kuin kuvaava. Vaikka se on tarkoitettu raastavan fyysiseksi, se lähtee sisuskalujen sijaan aivoista. Se on sellainen kielikuva [conceit], joka saattaa pälkähtää päähän juhlitun illan jälkeen, ja joka ehkä jopa kirjoitetaan innostuneena ylös aamukahdella; mutta sellaisen saattaminen paperille ja julkiseen levitykseen selvänä päivänvalossa on osoitus hälyttävän huonosta arviointikyvystä. Tämä ei tarkoita, etteikö kirjallisuutta lukiessa välillä voitaisi hyväksyä oletuksia ja hypoteesejä, joita ei oikeassa elämässä mielletä tosiksi. Tätä kutsutaan epäuskon luomaksi jännitteeksi. Mutta epäuskon sietämisellä [the suspension of disbelief] on rajat, aivan kuten uskollakin. (Eagleton 2007, 30)<sup>5</sup>

Ongelman muotoilu tuntuu paljon viimeaikaista runontutkimusretoriikkaa vanhemmalta, ja Eagletonin käyttämä ilmaus ”conceit” yhdistääkin kritiikin vuosisatojen takaiseen keskusteluun: tämän venytetyksi ”kattometaforaksi” suomentuvan käsitteen lanseerasivat 1600-luvulla metafysiset runoilijat, joista Thomasille läheinen vertauskohta on erityisesti John Donne. 1700-luvulla vaikuttanut runoilija ja kriitikko Samuel Johnson kritisoi metafysikoiden yllättäville yhteyksille rakentuvaa jatkettua metaforaa samoin sävyin kuin Eagleton Thomasin säettä: Johnsonin (1990, 678) mukaan metafysisissä runoissa ”mahdollisimman heterogeenisiä ideoita niputetaan väkisin yhteen”, eivätkä ne onnistu ”esittämään tai liikuttamaan tuntemuksia.” Laajojen, kosmistenkin mittasuhteiden tuominen runoon outoutta korostavien vertauskohtien avulla on Thomasin runojen metaforiikan keskeinen toimintatapa, ja juuri tämänkaltaisia epäsopeuuksia tämä artikkeli tutkii kognitiivisen metaforateorian puitteissa. Artikkelin keskeinen tavoite linkittyy olennaisesti juuri ”conceit”-käsitteeseen: pyrin näkemään kognitiivisen metaforan käytännössä juuri venytettyä metaforana, tai metaforien verkostona. Tällöin siitä rakentuu runoanalyysissä jotain suurempaa, kielikuva-ajattelun konstruktiivisuuden malli – ”conceit”-sanana etymologiaan liittyy eräänlainen ylläpidetty kuvittelu.

Lähtökohtana on, että myös Eagletonin mainitsema epäuskon sietokyvyn rajan ylittävä ilmaus avautuu, kun sitä tarkastellaan sekä purkamalla osiin että sijoittamalla

laajempaan yhteyteen. Eagletonin väite, ettei kipu voi olla pyöreä, tuntuu oudolta: kun hahmotetaan asiaa ”round”-sanan vastakohtana ”sharp”-sanan kautta, tulee ilmaus lähes kosketuksiin arkikielen kanssa, sillä ”sharp pain” on idiomaattinen tapa kuvata kovaa, terävää kipua. Näin siis runossa kuvatun poismenneen henkilön kipu runon puhujan projektiona on jotain sellaista, jota *ei* voi kuvata jyrkäksi tai voimalliseksi: kuten runon kontekstissa hahmotettava Ann Jonesin elämäkin, myös kipu jää lopulta tylpäksi, ei luo sanottavampaa reaktiota. Tätä tulkintaa tukee muu säe: kipu yhdistyy helposti nyrkin luomiin väkivallan konnotaatioihin, mutta ennemmin kuitenkin ehkä nyrkkiin puristettuun käteen sisun, vihan tai katkeruuden merkinä. Kun taas tämä yhdistyy henkilön kasvoihin (”fist of a face”), rakentuu niistä kuva nöyrytyksen, jopa katkeruuden, runtelemina, mikä taas yhdistyy tylpän kivun määrittämään, mitättömyydessä vietettyyn elämään. Tulkinnalle olennaista on siis runon laajempi konteksti, minkä Eagleton jättää huomiotta, mutta myös kuvaannollisen kielen ajatuskaarien erittely. Tavoitteenani on strukturoida tätä prosessia kognitiivisen metaforateorian avulla. Parhaimmillaan teoria voi tehdä näkyväksi kielikuvan rakentumisen runon kokonaisuudessa, ja se kuvaa potentiaalisesti myös sitä, miten runon teema voi tulkinnassa muodostua. Teoriaan ei silti suhtauduta kritiikittä, vaan analyysin edetessä eritellään myös puutteita ja rajoitteita, vaikka tila ei salli kattavaa kriittistä käsittelyä.

### **Tulkintaprosessin metafora uudelleen luettuna**

Metaforan teoreettiset juuret ovat Aristoteleen kirjoituksissa, joissa se näyttäytyy ennen kaikkea samankaltaisuuksien näkemisenä yli kategoriarajojen. Metaforasta on kirjoitettu mittavasti monen eri tieteenalan piirissä, ja selvää on, että se on ilmiönä kuten myös kielellisenä tehokeinona hyvin moniulotteinen ja tyhjenemätönkin. Kognitiivinen metaforateoria sivuuttaa monet metaforan määrittelyn ikaikaiset ongelmat keskittymällä Aristoteleen perusmääritelmän ”näkemiseen”, siihen miten metaforassa yhdistyvät erilaiset asiat nimenomaan tulkitsijan perspektiivistä. Samalla se kuitenkin myös pelkistää tiettyjä käsitteellisiä ongelmakohtia, sekä osittain sulkee silmänsä sanatason haastavimmalta metaforiikalta. Tähän palataan artikkelissa myöhemmin. Perusajatuksena kognitiivisessa metaforateoriassa kuitenkin on perinteistä poeettista metaforaa kannatelleen kirjaimellisen ja kuvaannollisen kielen vastakkainasettelun kyseenalaistaminen.<sup>6</sup> Teorian keskeinen, uusi näkökulma on metaforailmiön arkiisuus nimenomaan ajattelun tapana: se, että arkikielessä esiintyy metaforia, ei sinänsä ole uusi asia, mutta merkittävä väite on, että metafora on ihmismielelle keskeinen tapa hahmottaa asioita. Omassa sovelluksessani tämä prosessi laajenee runon tulkinnassa edelleen konstruoinnin tavaksi, jossa keskeistä on vieraannuttavan aineksen sovittaminen temaattisesti koherentiksi kokonaisuudeksi.

Toinen uusi juonne kognitiivisessa metaforateoriassa on konventionaalisen (arkisen)

metaforisuuden yhteys tilalliseen hahmottamiseen, jonka perustana on ruumis tai fyysisyys (*embodiment*) (Fauconnier & Turner 2002, 377), erityisesti fyysisen aktiivisuuden liittäminen abstrakteihin käsitteisiin – eräänlainen personifikaatio. Fyysistämisen periaate sopii lähestymiskulmaksi Thomasin runouteen, jossa tyyppillisesti rakennetaan laajoja temaattisia kaaria rinnastamalla metaforisesti ihmisruumis ja maailma, jopa kosmos. Otan käsittelyyn joitakin kognitiivisen metaforateorian pioneerien Lakoffin ja Johnsonin (1980) ja Lakoffin ja Turnerin (1989) yleistämiä fyysispohjaisia metaforia purkaessani Thomasin runon ”After the funeral” kuvastoa, ja täydennän tarkastelua *blending*-teorian keskeisillä käsitteillä. Lakoffin, Johnsonin ja Turnerin tutkimuksia on kritisoitu niiden kaunokirjallista tekstiä latistavasta luentatavasta, jossa (arki)ajattelun mallit ohittavat muut tekijät (ks. esim. Gross 1997; Jackson 2002).<sup>7</sup> Pyrin kuitenkin nostamaan esiin teorian keskeisimmän vahvuuden, metaforisen ajattelun laaja-alaisena kielellisenä voimavarana, etsimällä uudenlaista runouden keinoille herkempää sovellustapaa.

Kognitiivinen metaforateoria siis perustuu sille ajatukselle, että myös tavallisessa, ei-poettisessa kielenkäytössä metafora näyttelee merkittävää roolia, ja että poeettinen metafora on näiden arkisten ja konventionaalisten kielikuvien käyttöä erilaisin tavoin.<sup>8</sup> Teorian keskiössä on ihmismielen tapa hahmottaa käsitteellisiä asioita, mikä on toki vanhastaankin jo monimutkainen prosessi, mutta kognitiivinen teoria nostaa sen toiselle tasolle: sinänsä tutuille merkityksen konstruoimisen tavoille löytyy kognitiivisista metaforista strukturoitu malli.<sup>9</sup> Käsitteellistämiseen puolestaan liittyy joukko tieteenalojen rajoja ylittäviä käsitteitä. Tärkein näistä on *skeema*.<sup>10</sup> Lakoff ja Turner puhuvat *kuvallisista skeemoista* (*image schema*) tai ideaalisista kognitiivisista malleista (ICM), jotka esiintyvät toistuvasti aisti- ja motoriikkapohjaisessa kokemuksessamme (Turner 1996, 16; ks. myös Stockwell 2002, 27). Nämä skeemat kumpuavat yksilöllisestä havainnosta, mutta ihminen pystyy havaintojensa perusteella (kulttuuristen oletusten pohjalta) muodostamaan linkkejä ja kategorisoimaan havaintojaan (mp.). Toisaalta aktivoituva malli ei toistu identtisenä kerrasta toiseen, vaan saa erilaisia variantteja niissä rajoissa, jotka kuitenkin säilyttävät sen tunnistettavuuden (mts. 17). Kognitiivinen metafora on siis myös sidottu kulttuuriseen kontekstiin.<sup>11</sup>

Siinä missä perinteisen lähestymistavan mukaan metaforasta voidaan tunnistaa osat (*tenor* ja *vehicle*, ks. esim. Richards 1936)<sup>12</sup>, kognitiivinen metafora koostuu näihin rinnastettavista kentistä tai tiloista (*space*): mentaalinen lähde (*source*) ja kohde (*target*) ovat ikään kuin tulokulmia tai lähtöainesta (*input space*), jotka tulkinnassa kartoitetaan (*map*) ja projisoidaan toisiaan vasten (Turner 1996, 57). ”After the funeral”-runossa esiintyvässä ”fist of a face”-metaforassa esimerkiksi lähde on nyrkki, jonka ominaisuuksia projisoidaan kohteeseen eli kasvoihin.<sup>13</sup> Blending-malli tarkentaa, että lähteestä viedään konventiotiedon ohjaamana ainesta kohteen kenttään, jonka prosessin



kautta muodostuvat sekä yhdistäviä tekijöitä kokoava geneerinen kenttä (*generic space*) että tulkinnan yhdistelykenttä (*blended space*) (Turner 1996, 57).<sup>14</sup> Lopputuloksen ”blend”, kokoava kenttä ja lähtöaineskenttä tai -kentät ovat dynaamisia mentaalisia malleja, ja prosessi on sillä tavalla kaksisuuntainen, että hahmotetut skeemat heijastelevat tai muokkaavat toisiaan koko ajan, ja näin metafora ei voi olla pysyvä käsitteellinen kokonaisuus (mts. 58). Kun mietitään Thomasin ”fist of a face” -ilmausta kokonaisuena lausemetaforana, havainnollistuu prosessuaalisuus selkeästi: nyrkin eli lähteen puristuneisuuden vieminen kasvojen eli kohteen ominaisuudeksi ei vielä sinänsä avaa koko merkitystä, vaan tarvitaan puristuneisuuden motiivointia säkeen ja runon muusta kontekstista käsin. Yksinkertaistaen voidaan kuitenkin jo tässä kohtaa sanoa, että metafora on (konventionaalisuusasteestaan huolimatta) uutta luovan prosessin nimi.

### **RUNO ON LUKIJA: metaforan monta ruumista**

Lakoffin, Johnsonin ja Turnerin esittelemiä konventionaalistuneita metaforia (*basic metaphor*) on koko joukko, ja heidän pyrkimyksensä onkin ollut etupäässä kerätä ja kategorisoida esimerkkejä todistellakseen metafora-ajattelun toimintatapoja. Keskeistä esimerkeissä on, että käsitteelliset metaforat usein tekevät konkreettisen aineksen avulla ymmärrettäväksi abstrakteja käsitteitä kuten elämä tai kuolema. Malli ei näin aivan ongelmitta istu kaunokirjallisiin teksteihin, joissa kokemuksia, tunteita ja havaintoja esitetään monesti komplisoidusti ja vieraannuttavasti, varsinkin runoudessa. Mark Turner korostaakin myöhemmissä tutkimuksissaan (erityisesti 1996 ja Fauconnier & Turner 2002), että prosessissa ei ole kyse pelkästään aineksen viennistä toisen aihepiirin kenttään. Olennaista on, että tulkinnan muodostamiseen tarvitaan ”blend” eli yhdistelykenttä<sup>15</sup>, joka myös vaikuttaa lähtötasoihin (Turner 1996, 83). Tuloksena voi olla kahden (tai useamman) asian välille yllättäen löytyvä yhteys tai ristiriita, ja yhdistelykenttä voi myös edelleen kehittyä eteenpäin (mts. 83–84) – jopa yksittäisen runon kontekstissa, kuten myöhemmin tullaan huomaamaan. Sinänsähän nämä määrittelyt vastaavat perinteisen metaforateorian kuolleiden metaforien sekä metaforan uudistumisen ajatuksia (ks. esim. Beardsley 1962), mutta ne painottavat keskeisemmin tulkintaprosessin ajattelukaarien näkyväksi tekemistä.

Nämä tarkennukset kolmikon 1980-luvun kirjoituksiin ovat olennaisen tärkeitä: esimerkiksi Thomasin metaforiikka nojaa vahvasti vieraannuttamisefektille. Etenkin ihmisruumiin ja kosmoksen rinnastavat kielikuvat ovat usein yhdistelyllisesti yllättäviä. ”After the funeral” -runossa luonnehditaan edesmenneen Ann Jonesin elämää elonjäämisen synkkyudesta käsin, ja runon puhujalla on profeettallisen syvä puheen sävy: ”After the feast of tear-stuffed time [--] / I stand, alone [--] / [--] with dead, humped Ann / Whose hooded, fountain heart once fell in puddles / Round the parched worlds of Wales and drowned each sun” (Thomas 2000, 73).<sup>16</sup> Kuvatusta henkilöstä muotoutuu

jopa melko jumalallinen kuva, kun hänen sydämensä vuotaa ylitse sateiksi, lätäköiksi, kosteutta janoavan maiseman ylle, ja lopulta hukuttaa – mieleen tulee Raamatun vedenpaisumus. Metafora on lähtökohdiltaan Lakoffin ja Johnsonin ELINVOIMA ON AINETTA -metaforan kaltainen projisoiminen, mutta siinä kerrostuu useampi eri ihmiskuvausta vasten kartoitettava lähtöaineskenttä. ”Fountain” ja jatkon ”puddle”- ja ”drown”-ilmaukset luovat erilaisia veteen liitettäviä mielikuvia (pulppuava, seisova, voimakas, tuhoisakin). Ruumiillisuutta korostaa ihmisen samastaminen keskeiseen ruumiinosaan (konventionaalisesti sydän on tunteiden majapaikka, tässä siis tuntevaa ihmistä merkitsevä synekdokee), sekä sana ”humped”, kyttyräinen, joka voi viitata konkreettisesti Ann Jonesin vartalon muotoon tai metaforisemmin tähän kumarana tai vaivaisena. Näitä kehyksiä yhdistää ajatus ruumiista (ylitsevuotavana) tilana, säiliönä.<sup>17</sup> Kuvaavaa on, että tulkintavaihtoehtoja on useampia, kuten myös ”hukutettuja” maailmoja aurinkoineen. Monikolliset maailmat tuntuvat viittaavan siihen, kuinka ihminen suodattaa kaiken oman näkökulmansa läpi, ja rakentaa siten oman todellisuutensa. Muistotilaisuudessakin kukin kävijä jättää jäähyväiset itse tuntemalleen vainajalle, rakennetulle kuvalle, tavallaan siis aina eri henkilölle.

Toisinaan yhdistelykenttä kuitenkin jää edellä kuvattua näkymättömämmäksi, siis kun on päästy tulkintaan, kenttään ei tarvitse jäädä. Yhdistelykenttä tulee paremmin esille juuri, kun syntyvä projektio on epäkonventionaalinen, tai kun projektiossa ja ilmauksissa yhdistyvät epäsovitavat asiat (Turner 1996, 89). Nämä aspektit liittyvät olennaisella tavalla toisiinsa, sillä kun projektio konventionaalistuu, niin käy myös siihen liitettäville ilmauksille, ja tällöin lähtöaineen kategoriaa ikään kuin jatketaan, jolloin yhdistelykenttä häipyä näkyvistä ja muistuttaa enemmän jatkettua kategoriaa (mp.). Esimerkiksi ”After the funeral” -runossa esiintyvä ilmaus ”bent spirit” ei tunnu erityisen vieraannuttavalta, vaikka metaforinen ilmaus onkin (taustalla häämöttää Lakoffin ja Turnerin perusmetafora MIELI ON RIKKUVA OBJEKTI). Sen juuri on idiomiksi muotoutunut metafora ”broken spirit”, jota Thomas laajentaa ”rikkoutuneelle” läheisellä sanalla ”taipunut”, molemmat siis jonkin fyysisen objektin normaalitilasta vääristyneitä muotoja. Ilmaus kuitenkin rakentaa runon teemalle tärkeää Raamattu-yhteyttä, eikä siten ole vähäinen merkitykseltään, vaikkei suihkuavan sydämen lailla huomiota herätäkään. Lakoffin ja Turnerin analyysit eivät erityisesti huomioi kirjallisten alluusioiden roolia kartoitusprosessissa, mutta se on tärkeä lisäys malliin.

Erityisen tärkeän lähtökohdan ”After the funeral” -runon dynamiikalle muodostaa metafora TAPAHTUMAT OVAT TEKOJA, jossa staattiset asiat saavat aktiivisen toiminnan muodon. Metaforaan liittyy yhdistelyä Fauconnierin ja Turnerin (2002, 377–378) mukaan vahvasti leimaava periaate: tarve saattaa käsitteellisiä asioita inhimilliselle asteikolle (*human scale*). Thomas kuvaa muistotilaisuuden tunnelmaa

näin: ”[after the] Morning smack of the spade that wakes up sleep, / Shakes a desolate boy who slits his throat / In the dark of the coffin and sheds dry leaves, / That breaks one bone to light with a judgment clout” (CP, 73). Katkelma on runon alusta, jota on kritisoitu staattisuudesta: ensimmäinen aktiivinen verbi tulee vasta kahdennessatoista säkeessä (”I stand”) (ks. esim. Maud 2003, 1). Kuitenkin juuri staattisten tapahtumien aktiiviseksi tekeminen TAPAHTUMAT OVAT TEKOJA -metaforan kautta rakentaa runon tilanteelle kohtalokkaantuntuista dynamiikkaa: surija(t) ovat ruumiin äärellä, ja puhujan visualisoinnissa (”poika” viittaa mahdollisesti puhujaan ulkopuolelta katsottuna) suru manifestoituu siinä, miten arkinen ääni havahduttaa tämän itseensä-käpertyneestä epätoivosta äärimmäisen drastiseen surun ilmaukseen (kuvaannollinen kurkun auki viiltäminen arkussa).

Tämä rakennettu dynamiikka onkin niin hyperbolinen, että siinä hahmottuu tilanteelle jopa ironinen sävy: kyse ei ole ainakaan vielä elegisestä vainajan muistelusta, vaan surijoista itsestään, lukkiutuneina tuntemuksiinsa ja omaan dramatiikkaansa. Asetelmaa voi verrata Ann Jonesin ylitsevuotavan sydämen hukuttamiin moniin maailmoihin. Teknisesti ottaen siis ”morning smack of the spade” -tapahtumasta tulee aktiivinen toimija, joka havahduttaa surijan ilmentämään menetystä epätoivoisella teolla – mielessään, jos tilannetta luonnollistetaan. Yksityistä dramatiikkaa korostaa se, että kyynelten tai varsinaisen verenvuodatuksen sijaan tämä voi vain ”karistaa kuivat lehtensä” (taustalla toinen fyysinen metafora IHMISET OVAT KASVEJA), ei ole siis mitään ”todellista” surua annettavaksi. Ralph Maud kuvaa tätä toimijankaltaista aamuista lapion ääntä vastaavaksi eleeksi kuin lääkärin vastasyntyneelle antama läpsäytys (2003, 4), minkä rinnastuksen valossa fyysistetty havahtuminen edelleen korostuu (vrt. Aristoteleelläkin esiintyvä konventionaalinen metafora aamusta elämän sarastuksena ja kuolemasta elämän ehtoonä). Kyse on siis poeettisesta itsetietoisuudesta, ei perinteisestä muistopuheen sävystä, mitä moisen banaalin metaforan varaan rakentaminen tuntuu selvästi alleviivaavan.

### **Metaforinen koherenssi ja metaforan koherenssi**

Ilmaisullisesti itsetietoista runoa analysoitaessa nousee nopeasti esiin väistämätön aukko-kohta kognitiivisessa metaforateoriassa: kartoituksissa yleistettävät, ilmauksien taustalta löydettävät metaforat eivät ole aina suoraviivaisesti sidottavissa sanatason metaforisiin ilmauksiin. Toisaalta jos sidokset ovatkin osoitettavissa, se ei vielä sinänsä tarkoita suurta tulkinnallista arvoa, ja kompetentti lukija saattaa ilman kognitiivista terminologiaakin päätyä samaan tulkintaan (Johansen 2005). Kuten Lakoff, Johnson ja Turner ovat osoittaneet, monet konventionaalisista metaforista ovat osa jokapäiväistä kielenkäyttöämme ja ajatteluamme, ja niihin liittyvä kokemus ja tieto voi hyvin aktivoitua lukuprosessissa kategorioita tuntematta. Lisäksi arkikielen mekanismeja avaava teoria

yksinkertaistaa kaunokirjallisen tekstin kokonaisuudessa vaikuttavia uutta luovia metaforia. Edellä esitetyissä tulkinnoissa pohjalle löytyi helposti konventionaaliset kognitiiviset metaforat, mutta varsinaiseen tulkintaan pääsemiseen tarvittiin myös esimerkiksi ymmärrystä hyperbolisuudesta, sanojen monimerkityksisyydestä runon kontekstissa (esimerkiksi sana ”humped”) ja kulttuurisesta kontekstista (ruumiinvalvoajat, lääkärin ele). Tämän ongelman toki esimerkiksi Turner myöntääkin, vedoten teoriasaan rakentavan eräänlaista yleisempää ”kielioppia” (Turner 1996, 58).

Yhtenä ratkaisuna on käsitteellisten tasojen selkeä erottelu. Peter Stockwell on omissa kirjoituksissaan painottanut, ettei sanatason metaforia tule samastaa kognitiiviseen metaforaan, joka on käsitteellinen, yleisluontoinen tulkinnan malli (2002, 105). ”After the funeral” -runossa esiintyy monenlaisia laajasti ymmärrettyä metaforan realisaatioita: vertauksia: ”her flesh was meek as milk”; neologismeja: ”windshake of sailshaped ears”; sanaleikkejä: ”blinds down the lids”. Näistä etenkin kaksi jälkimmäistä ovat Thomasille hyvin tyyppillisiä tyylikeinoja. Eagletonin siteeraama säe on lausemetafora, jota voisi tulkinnassani runosta kutsua myös venytetyksi metaforaksi (vrt. metafyyssikoiden ”conceit”). Kategorisointia voisi jatkaa pitkästikin, mutta se ei ole tämän artikkelin tavoitteena; yleisluontoisesti todettakoon, että uusia yhteyksiä luova konventiotietoisuus läpäisee ”helpoimmankin” Thomasin kielen kuvallisuuden.

Thomasin kuvakieliarsenaalin laajuus kuitenkin alleviivaa toista mainittua ongelma-kohtaa, uutta luovan kielikuvan ahdasta roolia kognitiivisessa metaforateoriassa. Lakoff ja Turner esittävät ideaalisten kognitiivisten mallien käyttöön rajoituksen, joka tulee esille uuden kokemuksen jäsentämisessä. He kutsuvat tätä rajoitusta *invarianssi-periaatteeksi*, ja sen ydinajatus on, että metaforisessa kartoittamisprosessissa lähtöaineksen skemaattinen olemus, kognitiivinen typologia, säilyy (Lakoff 1990, 54). Mark Turner tarkentaa, ettei käsitteellistävää projisoiminen metaforan lähtöaineksestä kohteeseen ole mielivaltaista, vaan prosessia ohjaa ristiriidan välttäminen kohteen sanelemalla skemaattisella tasolla (Turner 1996, 31). Käytännössä siis lähtöaineksen olemusta vastaan ei saa rikkoa, eli jos esimerkiksi elämää kuvataan matkana, invarianssihypoteesin mukaan metafora ei voi rakentua sen konventionaalisesti tuotettua olemusta vastaan, vaikkapa siten, että Ann Jonesin matkalla ei olekaan ajatuksellisesti päätepistettä.

Näin ollen ”After the funeral” -runossa esiintyvä ilmaus ”this monumental / Argument [--], gesture and psalm / Storm me forever over her grave” (CP, 74) voitaisiin tulkita invarianssiperiaatetta vastaan rikkovaksi: jos perusmetafora taustalla on muotoa IHMISEN LUOMISVOIMA ON LUONNONVOIMA, muunnetaan luonnonvoiman eli myrskyn olemusta tässä ikuisesti kestäväksi hetkellisen sääilmiön sijaan. Toisaalta tähän on koko metaforan pointti: puhujan argumentointi on Raamatun tekstin kaltaisesti jotakin fyysistä todellisuutta voimakkaampaa, joka jää elämään. Peter Stockwell (1999, 128) huomauttaakin, ettei tällainen rikkomus voi olla

mitenkään eksplisiittisesti rajattavissa, koska metaforinen kartoittaminen on nimenomaan prosessi, ja aines, jonka invarianssista puhutaan, määrittyy vasta tulkinnassa. Stockwell tiivistää, että invarianssiperiaate yksisuuntaistaa tulkinnan linjat: vaihtoehtojen yhteisvaikutuksen merkitys kapenee, ja malli toimiikin lähinnä arkisissa metaforissa (mts. 132).<sup>18</sup> Sen sijaan juuri rinnakkaiset mahdolliset tulkinnat ovat itsetietoisien, ambivalenssilla pelaavan runouden (kuten Thomasin lyriikan) keskeinen voimavara, joka ylittää kognitiivisen metaforateorian arkiseen kielen kuvallisuuteen nojaavat rajat.

Kognitiivinen metafora siis avaa mahdollisuuden konventiotietoiselle lyyrille ilmaisulle, mutta ei taivu Lakoffin, Johnsonin ja Turnerin mallissa radikaalisti ja kauaskantoisemmin uudistavan metaforiikan kuvaajaksi. Turnerin (1996, 89) mukaanhan yhdistelykenttä on usein näkymätön tulkintaväline, joka toimii ikään kuin tulkinnassa syntyvien kategorioiden jatkeena. Jatkamisen ja laventamisen mekanismit sopivatkin invarianssimalliin, mutta esimerkiksi negaatiota hyödyntävät ja konventioita komentoivat metaforat ovat korostuneen kaksisuuntaisia, lähtöaineskenttien suhteen yhteisvaikutteisempia, kuten edellä esitetyt Thomasin säkeet. Lisäksi usein metaforassa vaikuttavat osatekijät eli kohde ja lähde ovat intuitiivisia, ja tulkinnan rooli vaihtelee myös kulttuurisesti jaetuissa kartoituksissa (Stockwell 1999, 130; Steen 1994, 16–17). Käytännössä merkityksenmuodostukseen liittyy kontekstin ja tekstievidenssin vuorovaikutuksen kautta kumulatiivisuutta ja ennakoitua (Stockwell 1999, 130–131), ja yhdistelymallille rakentuvista luennoista onkin hankala erotella intuitiivisia, lukijan kompetenssista nousevia ja kognitiivisia perusmetaforia jäljittäviä ja avaavia tulkintoja.<sup>19</sup> Mallin ongelmat muistuttavat näin kirjallisuustiedettä vaivaavasta ikäsuusongelmasta (ks. Johansen 2005): miten teoreettisen apparaatin avulla tuotettu luenta sitoutuu kiinteästi itse teoriaan, eli ei ole vain kompetentti analyysi löyhästi sidottuna teoreettisen kehukseen?

Asian havainnollistamiseksi palaan Eagletonin parhaamaan kohtaan ”After the funeral” -runossa. Säte esiintyy runon loppupuolella:

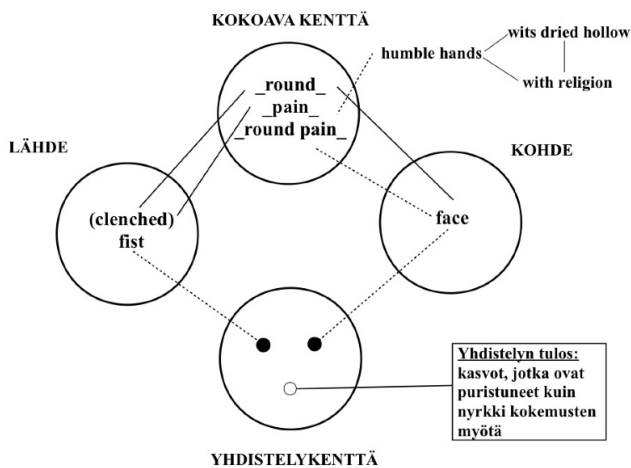
I know her scrubbed and sour humble hands  
Lie with religion in their cramp, her threadbare  
Whisper in a damp word, her wits dried hollow,  
Her fist of a face died clenched on a round pain;  
And sculptured Ann is seventy years of stone.  
These cloud-sopped, marble hands, this monumental  
Argument of the hewn voice, gesture and psalm,  
Storm me forever over her grave [–]  
(CP, 74.)

Aiemmin esitetty ”pyöreän kivun” tulkintahan perustui vastakohtalle, jolloin invarianssiperiaatetta ei varsinaisesti rikota, vaan metafora toimii Lakoffin ja Turnerinkin yhdeksi kognitiivisen metaforan toimintatavaksi mainitseman periaatteen eli negaation kautta. Sen sijaan yhdistellyllisesti hankalampi on koko lausemetaforan ”fist of a face died clenched on a round pain” tulkinta. Ilmaus on tuntuva fyysinen, mutta kovin helposti sen taustalle ei löydy fyysistämisperiaatteen mukaista propositio-muotoista perusmetaforaa, mikä tässä vaiheessa muistuttaakin Eagletonin väitteestä: ”säe on enemmän groteski kuin kuvaava.” (Eagleton 2007, 30.) Säettä voidaan kuitenkin nyt lähestyä erittelemällä tulkintaprosessia tarkemmin.

Nyrkiksi puristuva käsi yhdistyy ensin ajatukseen pyöreistä kasvoista, kasvothan tässä ovat puristuneena joksikin. Nyrkin ja pyöreän kivun konnotaatioihin taas lukeutuu aluksi jonkinlainen väkivallan mahdollisuus, mutta koska ajatukselle ei löydy lisätukea, se rajautuu pois. Pakonomainen puristusote täytyy motivoida jotenkin toisin. Kasvot ja nyrkki saadaan yhdistettyä toisiinsa selkeämmin vasta kun katsotaan ympäröiviä säkeitä: aiemmin puhutaan nöyristä, joskin happamista käsistä ja uskonnon aiheuttamasta kouristuneisuudesta, ja naisen mieli on ”kuivunut ontoksi”. Näin käsiin kohdistuu suurempi painoarvo ja ne tuntuvatkin edustavan (metonymisesti) jotain enemmän: jynssätyt ja nöyrät kädet voivat viitata niin kovan työn kulutukseen kuin uskonnollisen elämäntutkimuksen aiheuttamaan nöyryyteenkin.

Toisaalta kädet ovat myös happamat, mikä voi olla konkreettinen seuraus työstä, mutta myös metaforisempi indikaatio (ehkä salatusta) tyytymättömyydestä. Uskonollisuuden tuoma nöyryys korostuu edelleen seuraavan säkeen kouristuneissa käsissä, ne ovat ikään kuin rukoilun ja tietyn elintavan lamauttamat ja sitomat, lopulta ehkä jähmettämätkin. Samaan tulkintaan yhdistyisi ontoksi kuivunut mieli, se on kuin imetty kuiviin omista ajatuksista. Tämän yhdistelyketjun jälkeen ”pyöreä kipu” hahmottuu tylpäksi juuri siinä mielessä, että ei ole mitään omaa ajatusta esilletuotavaksi tai mitään merkittävää reaktiota aikaansaavaa. Näin kasvotkin ilmentävät sitä samaa kramppiutumista, joka käsiin on tullut työn ja turhan (kristillisen) nöyryyden myötä, ja nyrkkiin yhdistyvät vielä harmistumisen ja sisuuntumisen konnotaatiot.

Yhdistelyprosessia kuvataan yleensä ympyräkaavioin. Juuri läpikäytyä yhdistelyketjua on mahdotonta esittää yksinkertaisella piirroksella, mutta ”fist of a face”-lausemetaforan hahmottaminen yhdistelymallille uskollisesti kertoo jotain olennaista havaitusta prosessuaalisuudesta:



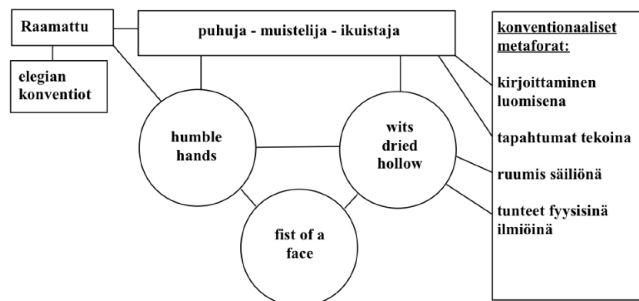
Lähteenä oleva nyrkki yhdistyy kokoavassa kentässä sekä ilmaukseen "round" (muoto) että ilmaukseen "pain" väkivallan konnotaatioiden kautta, mutta kohde ensin vain pyöreyyteen kasvojen muotona: "round pain" -ilmaukseen saadaan linkki vasta ympäröivien säikeiden tuoman lisävalaisun jälkeen. Sanojen monimerkityksisyys korostuu, ja yhdistelykentän muodostuminen lykkääntyy, kunnes on huomioitu kramppiutuneet, rukoilevat kädet sekä niihin liittyvä mieli ja uskonnon rooli. Kartoituskaavion reunoilla olevista ilmauksista voisi tehdä omat vastaavat kaavionsa, mutta ne eivät tässä kohtaa tuottaisi erityisen arvokasta lisäinformaatiota; tärkeää on huomata, että yhdistelykentät ovat vuorovaikutuksessa.

Runosta voi vielä löytää muun muassa perusmetaforat FYYSISET JA EMOTIONAA LISET TILAT OVAT ENTITEETTEJÄ IHMISEN SISÄLLÄ, KASVOT IHMISEN EDUSTAJANA ja MIELI ON TILA, mutta niiden päälleliimaaminen näin kompleksiseen runoon ei siis ole varsinaisesti tulkitsemista. Merkityssuhteiden ja runon teeman avaaminen vaatii herkempää ja kaunokirjallisesti konventio-tietoisempaa luentaa. Keskeistä roolia yllä esitettyyn tulkintaan pääsemisessä näytteli nimenomaan *metaforien verkosto*, joka itse asiassa jatkuu runossa vieläkin edemmäs, kun puhuja nostaa itsensä jälleen selvemmin esiin – verkostosta muotoutuu eräänlainen venytetty metafora. Tämänkaltaisessa metaforisesti hyvin tiheässä, vieraannuttavia ilmauksia vyöryttävässä runossa ilmauksia yhdistävän metaforisen koherenssin hahmottaminen onkin hedelmällisempi tapa lähteä tulkitsemaan runoa kuin tyyli-keinoja erittelevä tai pelkkiä kognitiivisia perusmetaforia luetteleva lähestymistapa.

"After the funeral" -runossa siis ruumis ja erityisesti kädet ilmentävät paitsi runo-puheen kohteen muisteltua elämää, myös puhujan itsensä pyrkimystä ikuistaa kielessä ("marble hands"). Suru, paine sosiaalisesti oikeanlaisen surun toteuttamiseen ja muista-

misen vaikeus ovat fyysisiä ilmiöitä (vrt. perusmetafora TUNTEEN VAIKUTUS ON FYYSINEN KONTAKTI). Tätä sosiaalista aspektia korostaa etenkin se, miten runo on groteskiudessaan ja koruttomassa vainajan kuvauksessaan hyvin tietoinen elegiagenren kaunopuheisuuden konventioista: se kääntää ne vieraannuttavasti toisenlaiseen kulmaan, aivan kuten runokieli kognitiiviset perusmetaforatkin. Läsä on myös se konventionaalinen ajatus, että elegia tuo muistelullaan vainajan ikään kuin takaisin eloon hetkeksi, lähelle puhujaa. Toisin sanoen runoa kantaa toive siitä, että muistaminen kielessä estää ihmiselämän täydellisen unohtumisen, mikä yhdistyy ajatukseen kirjoittamisesta luomisena, muistuttaen Raamatusta (joka runossa useaan otteeseen esiintyykin). Relevantti raamatullinen perusmetafora olisi muotoa JUMALA ON SANA.

Runon tulkitsemiselle on aivan olennaista havaita mainittu kahtalaisuus: korskea ajatus sanojen ikuistavasta voimasta (elegian piirteet, Raamattu) ja vainajan (ja suremisen konventioiden) koruton, tuntuva fyysinen kuvaaminen (keskeisenä, laajentuneena metaforana kouristuneet kädet). Tämän ristiriidan läpi suodatettuna metaforien verkosto tuntuu läpitunkevan itsetietoiselta, ironiseltakin, ja vaatii perusmetaforatarkastelun nostamista toiselle, vastaavalla tavalla tietoiselle tasolle. Edellä esitettyä kaaviota voisi täydentää seuraavalla tiivistyksellä yhdistelyä tukevista tekijöistä:



Oikeastaan ilmauksien ja puhujan väliin olisi vielä sijoitettava puhujan (ironinen) etäisyys tai suodatin, joka näkyy esimerkiksi hyperbolisuutena tai toisteisuutena. Kaavion hierarkia loppuu tässä puhujaan, jonka piikkiin luetaan rakenteelliset itsetietoisuudet ja tyylikeinoilla sekä intertekstuaalisilla viittauksilla operoiminen. Ajatusmallia voisi toki tutkimuspainotuksesta riippuen jatkaa tekijälinkityksiin tai lukijan konstruoinnin yksityiskohtiin, jotka molemmat ovat painotusalueita kognitiivisessa runontutkimuksessa.

Lakoff ja Turner kirjoittavat, että konventionaalisten metaforien tunnistaminen runon tulkinnassa ohjaa koherenssiin pyrkivää lukijaa. Metaforien kytkeytyminen tun-



tuu konventioihin perustuessaan luonnolliselta, mikä johtuu erityisesti siitä, että teksti resonoi lukijan kokemuksen kanssa, mutta toisaalta myös jatkaa ja haastaa sitä. (Lakoff & Turner 1989, 89.) Thomasin kielikuvat ovatkin toki tyypillisesti toistolle ja muuntelelulle perustuvia, mutta monesti enemmän edellä kuvatun kaltaisesti ristiriitaisuuksien ja vieraannuttamisen kuin arkisen luonnollisuuden avulla toimivia. ”After the funeral” -runossa surijoiden tuntemusten kuvaaminen monimutkaisilla, äärimmäisen fyysisillä, jopa hyperbolisilla ilmauksilla etäännyttää niin paljon, että lukija tulkitsee myös puhujan osalta tilanteeseen jonkinlaista ironista etäisyyttä. Merkittävää on, että näistä tulkinnansisäisistä konflikteista muodostuu kuitenkin ketju, jota voi verrata Lakoffin ja Turnerin koherenssijatukseen. Ne muuntelevat sitä käsitystä, joka on muotoutumassa kokemuksen ja tietämyksen pohjalta – yhdistelykentät ovat vuoro vaikutuksessa keskenään ja suhteessa lukijan kompetenssiin tulkintaprosessissa.

### Lopuksi

Lakoffin ja Turnerin kognitiivisen metaforan tulkintaan kytkemä invarianssiperiaate on arki ajattelun rajoihin perustuvana tulkintaohjeena kokonaistulkinnan sovittelumahdollisuudet ohittava malli. Se siis määrittelee, että konventionaalistunut aines on tehtävä metaforiseksi siten, että pohjamateriaali säilyttää tunnistettavat maneerit. Näin esimerkiksi monitulkintainen kielikuva olisi tulkittava perinteisimmällä tavalla riippumatta runon kontekstista. Peter Stockwell (1999, 137) nostaa esiin sen tärkeän kysymyksen, mitä kaikkea lähtöaineksesta itse asiassa viedään mukana kohteeseen metaforan kognitiivisessa tulkinnassa. Lakoffin ja Turnerin mukaanhan runon (metaforinen) koherenssi rakentuu siinä, miten lukijan kokemus ja tieto saadaan resonimaan kuvallisuuden kautta, samalla kun rakennetaan uusia yhteyksiä. Tällä tavalla syntynyt metafora tuottaa tunnistettavuudesta kumpuavaa tyydytystä, mutta samalla radikaalin uudentyypinen metafora jää oppositioon, eli luennat ovat pahimmillaan pääosin odotuksenmukaisia sanan huonoimmassa merkityksessä.

Näin ei tietenkään tarvitse olla, kun tulkinnassa muistetaan ja tehdään eksplisiitiseksi yhdistelyn prosessiluontoisuus. Lakoffin ja Turnerin metaforisen koherenssin ajatuksen voi mieltää vieraannuttavammankin runon kokoavaksi kehykseksi, jos ei takerru perusmetaforien muotoseikkoihin vaan näkee ne riittävän etäältä. Asiaa voi valottaa hieman toisenlaisesta teoreettisesta näkökulmasta käsin. Richard Bradford (1997, 24) lisää perinteiseen metaforaan kolmannen komponentin (”tenor”- ja ”vehicle”-komponenttien lisäksi), nimittäin perustan (*ground*), joka on temaattinen, runon kielikuvia yhdistävä konteksti tai motivaatio. Tätä perustaa vasten ajateltuna ja suhteutettuna metafora ei erotu tekstistä samoin kuin yksittäinen arkikielessä käytetty metafora, jonka ympärille usein ei ole tarkoituksenmukaista rakentaa verkostoa (mts. 28).<sup>20</sup> Näin Thomasinkaan runoissa yksittäisiin metaforisiin, silmiinpistäviltä tuntuviin

ilmauksiin ei ole syytä takertua, vaan koettaa etsiä niille motivaatiota ja yrittää uudelleen. Parhaimmillaan kognitiivinen metafora voikin nousta haastavankin runouden tulkintavälineeksi, jos sitä lähestytään perusmetaforien luetteloinen sijaan tulkinnallisena kehyksenä, joka yhdistää ja siten avaa yksittäisiä ilmauksia. Ajatuksen testaamiseen tarvitaan runokeinojen historiaa tuntevaa ”case study” -tyyppistä tutkimusta.

Lakoffin ja Johnsonin (1999) argumentoinnissa perinteistä metaforateoriaa – jota ei erityisesti yksilöidä tutkijoihin tai koulukuntiin – vastaan onkin nähdäkseni kyse nimenomaan käsitteellisen metaforan tahallisen poleemisesta puolustamisesta kielellä pelaavaa, taiteellista korukuvio-metaforaa vastaan, tai sen orjallista tulkintaa vastaan paremminkin. Lakoff ja Johnson siis asettavat vastakkain asiat, jotka eivät määritelmän- sisäisesti ole vastakkaisia: erilaiset poeettiset, itseensä huomiota kiinnittävät metaforiset ilmaukset eivät uhkaa käsitteellisen metaforan olemassaoloa, vaan ovat sen ilmentymä erilaisin kompleksisin tavoin. Monet tutkijat, esimerkiksi Gerard Steen, ovatkin kritisoineet kognitiivisen käänteen jälkeistä keskustelua käsitteellisen metaforan ja sen poeettisten kielellisten ilmentymien välisen sillan puolivillaisesta tutkimisesta (Steen 1994; 1999, 499–501, 503). Nämä kaksi tulee tunnistaa eri tason käsitteiksi, eikä kumpaakaan ole syytä unohtaa, kun kyseessä on kognitiivisen *poetiikan* lähtökohdat. Vaikeastilähestyttävällä tekstilläkin on oma koherenssinsa, jota tulkinnassa tavoitellaan – tietenkin muistaen, että palapeli ei koostu vain yhdenlaiseksi yhdistelykentäksi.

## Viitteet

<sup>1</sup> Lainausten suomennokset A.P.

<sup>2</sup> Haapalan *Lentävä hevonen* -arvostelusta (*Avain* 1/2008) käytiin parin numeron (*Avain* 3/2008 ja 4/2008) verran lähinnä käsitelmärittelyllistä runon puhujaa ja puhetilannetta koskevaa keskustelua. Kritiikin kohdista yleisesti todettakoon, että yhdyin näkemykseen kokoelman lähteiden käytön epätasaisuudesta, esimerkiksi Johanna Krappe (2007) ei taustoita kognitiivista metaforaa kovinkaan perusteellisesti.

<sup>3</sup> Kajanneksen väitöskirja tosin on kognitiivinen tutkimus hyvin väljässä, paljolti temaattislähtöisessä merkityksessä: Kajannes (2003, 11) toteaa johdannossaan, että ”[k]ognitiivinen ote tarjoaa lyriikan luetaan näkökulman, ei varsinaista metodologiaa.” Kognitiivinen teoria on kuitenkin hänen mukaansa tuottanut ”merkittäviä tuloksia” (mts. 17), joille lähteeksi tarjotaan Kajanneksen omaa artikkelia (2000). Artikkelissa ei kuitenkaan erityisen tarkasti hahmotu se, millaisia *välineitä* esimerkiksi kognitiivinen metaforateoria antaa ”lyriikan kognitiivisuuden monipuoliseen analyysiin” (Kajannes 2000, 66).

<sup>4</sup> Vieraannuttamisen (*ostranenie*) periaate kaunokirjallisen tekstin ominaisuutena on peräisin venäläisen formalismin piiristä, ks. esim. *Venäläinen formalismi* (2001).

<sup>5</sup> Käsitteellisen tarkkuuden vuoksi liitän tähän Eagleton-sitaatin alkukielellä: ”[–] pains are plainly not round. The image only works if we subscribe to a version of the way the world is which we know to be false. As a result, the line is more grotesque than illuminating. Though it is meant to be abrasively physical, it is conceived in the head rather than the guts. It is the kind of conceit that might occur to you after a hard night on the town, one you might even scribble

down excitedly at two o'clock in the morning; but to commit it to paper in the sober light of day and release it to the general public betrays an alarming lack of judgement. This is not to say that while reading literary works we do not sometimes provisionally accept assumptions or hypotheses which we would not readily sign up to real life. This is known as the suspension of disbelief. But there are limits to our disbelief, just as there are to our faith." (Eagleton 2007, 30.)

<sup>6</sup> Kognitiivinen metaforateoria ei tässä sinänsä tietenkään tee uutta keskustelunavausta, ks. esim. Ricoeur 1978. Monen kognitiivista metaforateoriaa edeltäneen teoreetikon mielestä runon tapauksessa hedelmällisempää olisi puhua konventionaalisuuden *asteesta*, sillä metaforinen kieli on nimenomaan perusteiltaan kielellistä kokemustamme uudelleen muokkaavaa.

<sup>7</sup> Tutkimuskentän hajaantuminen kolmeen päälinjaan, psykologiseen, kielitieteelliseen ja kirjallisuustieteelliseen, monimutkaistaa myös käsitteiden ja tarkan analyysin käytännön toteutuksia. Kirjallisuustieteelliset sovellukset muun muassa tekoälytutkimuksesta ja psykologiasta lainatuista teoreettisista lähtökohdista ovat osaltaan väistämättä kognitiivisia prosesseja yksinkertaistavia.

<sup>8</sup> Lakoffin ja Turnerin (1989, 67) jaottelun mukaan poeettisen metaforan toimintatavat ovat käytännössä konventiotietoon perustuvaa jatkamista, laventamista tai kyseenalaistamista. Kokonaan uuden metaforan luominen taas voi olla useamman konventionaalistuneen metaforan oivaltavaa käyttöä, ja poeettinen metafora voi lisäksi kommentoida konventiorajoja itseään (emt.).

<sup>9</sup> Mark Turner (1996, 57) korostaa teoksessaan *The Literary Mind*, että merkitys on perusteiltaan vertauskuvallista ja ”kirjallista” (”literary”).

<sup>10</sup> Jälleen on mainittava, että käsite on kirjallisuustieteessäkin kognitiivista teoriaa vanhempaa perua, muun muassa Paul Ricoeur on sitä omassa metaforatutkimuksessaan väläytellyt (ks. Ricoeur 1978).

<sup>11</sup> Kulttuurisen tiedon ja sovellettavien skeemojen konkreettista käyttöä ei ole kognitiivisessa kirjallisuudentutkimuksessa juuri kartoitettu, ks. kuitenkin Eubanks 1999.

<sup>12</sup> Suomeksi perinteisestä, poeettisesta metaforasta on kirjoittanut esimerkiksi Raili Elovaara (1992); ks. myös Haapala (2003; 2005) ja Krappe (2007). Erityisen kattavaa kirjallisuustieteellisesti orientoitunutta, suomenkielistä yleisyyttä ei kuitenkaan toistaiseksi ole.

<sup>13</sup> Tällaisten kompleksisten ilmausten taustalta (mahdollisesti) löytyvät perusmetaforat esitetään muodossa A ON B, missä A viittaa kohteeseen ja B lähteeseen (Lakoff & Turner 1989, 59).

<sup>14</sup> Käsitteille ei tietääkseni ole vakiintuneita suomennoksia. Käytän omia suomennoksiani englanninkielisten termien sijaan.

<sup>15</sup> ”Blend” on terminä tutkimusalan hankalimpia suomentaa, koska siitä johdetaan myös koko teoreettisen mallin nimi ”blending”. Tyydyn suomentamaan sen tässä yhdistelykentäksi, ja ”blendingiin” viittaan jatkossa yhdistelynä.

<sup>16</sup> Tästä eteenpäin viittaan teokseen lyhenteellä *CP*.

<sup>17</sup> Ruumiillisuudesta ja ihmisestä säiliönä on kirjoittanut esimerkiksi Jarna M. Laitinen (2000), joskaan ei varsinaisesti kognitiivisen metaforan näkökulmasta, sekä Johanna Krappe (2007).

<sup>18</sup> Vrt. myös Paul Ricoeurin metaforan ikoninen momentti: ”In symbolizing one situation by means of another, metaphor ‘infuses’ the feelings attached to the symbolizing situation in the heart of the situation that is symbolized” (Ricoeur 1978, 190).

<sup>19</sup> Tämä siitäkkin huolimatta, että Fauconnier, Turner ja muut aivan viime aikoina kognitiivista runontutkimusta tehneet tutkijat, kuten Margaret H. Freeman (esim. 2005), usein pyrkivät havainnollistamaan yhdistelyprosessia mahdollisimman seikkaperäisinä kaavioina.

<sup>20</sup> Vastaava ajatus on Benjamin Hrushovskin *viitekehysanalyysissa* (1984), joka rakentaa viitekehysten verkostolla Lakoffin ja Turnerin metaforiseen koherenssiin verrattavan mallin. Erona on, että viitekehysten verkosto rakentuu tulkinnassa *runon kokonaisuuden ehdoilla*, vaikkakin suhteessa ulkoiisiin (geneerisiin ja kulttuurisiin) viitekenttiin. Mallien yksityiskohtaisella vertailulla (jollaiseen ei tässä artikkelissa ole resursseja) voisikin kenties valottaa kognitiivisen metaforateorian ongelmakohtia. Lakoffia, Johnsonia ja Turneria on toki jo kritisoitu paljonkin, muun muassa mallinsa teoreettisen perustan ja temaattisten tulkintojen historiattomuudesta (esim. Olaf Jäkel 2003, ks. Antti Salminen 2009).

## Lähteet

- BEARDSLEY, MONROE C. 1962: The Metaphorical Twist. – *Philosophy and Phenomenological Research*, vol. 22, nro 3, 293–307.
- BRADFORD, RICHARD 1997: *Stylistics*. Lontoo ja New York: Routledge.
- CULLER, JONATHAN 1983: *The Pursuit of Signs: Semiotics, Literature, Deconstruction*. London: Routledge & Kegan Paul.
- EAGLETON, TERRY 2007: *How to Read a Poem*. Oxford: Blackwell Publishing.
- ELOVAARA, RAILI 1992: ”Olen tyhjä huone”. *Tutkielma sanataiteen metaforista ja symboleista*. Helsinki: Yliopistopaino.
- EUBANKS, PHILIP 1999: The Story of Conceptual Metaphor: What Motivates Metaphorical Mappings? – *Poetics Today*, vol. 20, nro 3, 419–442.
- FAUCONNIER, GILLES & MARK TURNER 2002: *The Way We Think. Conceptual Blending and the Mind’s Hidden Complexities*. New York: Basic Books.
- FREEMAN, MARGARET H. 2005: The Poem As Complex Blend: Conceptual Mappings of Metaphor in Sylvia Plath’s ‘The Applicant’. – *Language & Literature*, vol. 14, nro 1, 25–44.
- GROSS, SABINE 1997: Cognitive Readings; or, The Disappearance of Literature in the Mind. *Poetics Today*, vol. 18, nro 2, 271–297.
- HAAPALA, VESA 2003: Sokeus ja oivallus. Metaforan retoriikkaa Friedrich Nietzschen ja Edith Södergranin teksteissä. Teoksessa *Kuvien kehässä. Tutkielmia kirjallisuudesta, poetiikasta ja retoriikasta*. Toim. Vesa Haapala. Helsinki: SKS- 54–92.
- HAAPALA, VESA 2005: *Kaipaus ja kieltö. Edith Södergranin Dikter-kokoelman poetiikkaa*. Helsinki: SKS.
- HAAPALA, VESA 2008: Runon puhujasta, puhetilanteesta ja puheenomaisuudesta. – *Avain* 4/2008, 84–87.
- HRUSHOVSKI, BENJAMIN (HARSHAW) 1984: Poetic Metaphor and Frames of Reference. – *Poetics Today*, vol. 5, nro 1, 5–43.

- JACKSON, TONY E. 2002: Issues and Problems in the Blending of Cognitive Science, Evolutionary Psychology, and Literary Study. – *Poetics Today*, vol. 23, nro 1, 161–179.
- JOHANSEN, JØRGEN DINES 2005: Theory and/vs. Interpretation in Literary Studies. Teoksessa *Cognition and Literary Interpretation in Practice*. Toim. Harri Veivo, Bo Pettersson & Merja Polvinen. Helsinki: Yliopistopaino. 241–266.
- JOHNSON, SAMUEL 1990: The Life of Cowley. Teoksessa *Samuel Johnson*. Toim. Donald Greene. Oxford: Oxford UP. 677–697.
- KAJANNES, KATRIINA 2000: Kognitiivinen kirjallisuudentutkimus. Teoksessa *Kirjallisuus, kieli ja kognitio. Kognitiivisesta kirjallisuuden- ja kielentutkimuksesta*. Toim. Katriina Kajannes & Leena Kirstinä. Helsinki: Helsinki UP. 48–80.
- KAJANNES, KATRIINA 2003: *Intohimo näkemiseen. Lassi Nummen varhaislyriikan kognitiivinen tulkinta*. Helsinki: SKS.
- KRAPPE, JOHANNA 2007: Monimerkityksinen metafora. Teoksessa *Lentävä hevonen. Välineitä runoanalyysiin*. Toim. Siru Kainulainen, Kaisu Kesonen & Karoliina Lummaa. Tampere: Vastapaino. 145–166.
- LAITINEN, JARNA M. 2000: Ruumis ja metaforat. Teoksessa *Kirjallisuus, kieli ja kognitio. Kognitiivisesta kirjallisuuden- ja kielentutkimuksesta*. Toim. Katriina Kajannes & Leena Kirstinä. Helsinki: Helsinki University Press. 81–100.
- LAKOFF, GEORGE 1990: The Invariance Hypothesis: Is Abstract Reason Based on Image-Schemas? *Cognitive Linguistics*, vol. 1, nro 1, 39–74.
- LAKOFF, GEORGE & MARK JOHNSON 1980: *Metaphors We Live By*. Chicago: University of Chicago Press.
- LAKOFF, GEORGE & MARK JOHNSON 1999: *Philosophy in the Flesh*. New York: Basic Books.
- LAKOFF, GEORGE & MARK TURNER 1989: *More than Cool Reason. A Field Guide to Poetic Metaphor*. Chicago: University of Chicago Press.
- MAUD, RALPH 2003: *Where Have the Old Words Got Me? Explications of Dylan Thomas's Collected Poems*. Cardiff: University of Wales Press.
- PESONEN, PEKKA & TIMO SUNI (TOIM.) 2001: *Venäläinen formalismi*. Suom. Timo Suni. Helsinki: SKS.
- RICOEUR, PAUL 1978: *The Rule of Metaphor: Multi-disciplinary Studies of the Creation of Meaning in Language*. Lontoo: Routledge & Kegan Paul.
- SALMINEN, ANTTI 2009: Tulkinnan syövästä kielikritiikkiin. – *Niin & Näin*, nro 61, 2/2009, 63–64.
- STEEN, GERARD 1994: *Understanding Metaphor in Literature. An Empirical Approach*. Lontoo ja New York: Longman.
- STEEN, GERARD 1999: Analyzing Metaphor in Literature: With Examples from William Wordsworth's 'I Wandered Lonely as a Cloud'. – *Poetics Today*, vol. 20, nro 3, 499–522.

- STOCKWELL, PETER 1999: The Inflexibility of Invariance. – *Language & Literature*, vol. 8, nro 2, 125–142.
- STOCKWELL, PETER 2002: *Cognitive Poetics: An Introduction*. Lontoo: Routledge.
- STOCKWELL, PETER 2005: On Cognitive Poetics and Stylistics. Teoksessa *Cognition and Literary Interpretation in Practice*. Toim. Harri Veivo, Bo Pettersson & Merja Polvinen. Helsinki: Yliopistopaino. 267–282.
- THOMAS, DYLAN 1985: *The Collected Letters*. Toim. Paul Ferris. Lontoo ja Melbourne: J. M. Dent.
- THOMAS, DYLAN 2000: *Collected Poems 1934–1953*. Toim. Walford Davies & Ralph Maud. Lontoo: Phoenix.
- TURNER, MARK 1996: *The Literary Mind*. New York ja Oxford: Oxford UP.
- VIIKARI, AULI 1990: Lyriikan runousoppia. Teoksessa *Runousopin perusteet*. Toim. Mervi Kantokorpi, Pirjo Lyytikäinen & Auli Viikari. Helsinki: Palmenia-kustannus. 39–102.

*Liite*

## After the Funeral

(In Memory of Anne Jones)

After the funeral, mule praises, brays,  
 Windshake of sailshaped ears, muffle-toed tap  
 Tap happily of one peg in the thick  
 Grave's foot, blinds down the lids, the teeth in black,  
 The spittled eyes, the salt ponds in the sleeves,  
 Morning smack of the spade that wakes up sleep,  
 Shakes a desolate boy who slits his throat  
 In the dark of the coffin and sheds dry leaves,  
 That breaks one bone to light with a judgment clout,  
 After the feast of tear-stuffed time and thistles  
 In a room with a stuffed fox and a stale fern,  
 I stand, for this memorial's sake, alone  
 In the snivelling hours with dead, humped Ann  
 Whose hooded, fountain heart once fell in puddles  
 Round the parched worlds of Wales and drowned each sun  
 (Though this for her is a monstrous image blindly  
 Magnified out of praise; her death was a still drop;

She would not have me sinking in the holy  
Flood of her heart's fame; she would lie dumb and deep  
And need no druid of her broken body).  
But I, Ann's bard on a raise hearth, call all  
The seas to service that her wood-tongued virtue  
Babble like a bellbuoy over the hymning heads,  
Bow down the walls of the ferned and foxy woods  
That her love sing and swing through a brown chapel,  
Bless her bent spirit with four, crossing birds,  
Her flesh was meek as milk, but this skyward statue  
With the wild breast and blessed and giant skull  
Is carved from her in a room with a wet window  
In a fiercely mourning house in a crooked year.  
I know her scrubbed and sour humble hands  
Lie with religion in their cramp, her threadbare  
Whisper in a damp word, her wits dried hollow,  
Her fist of a face died clenched on a round pain;  
And sculptured Ann is seventy years of stone.  
These cloud-sopped, marble hands, this monumental  
Argument of the hewn voice, gesture and psalm,  
Storm me forever over her grave until  
The stuffed lung of the fox twitch and cry Love  
And the strutting fern lay seeds on the black sill.

*Pia Livia Hekanaho*

**Mies, joka eksyy aina**  
**Alan Hollinghurstin *The Folding Starin* goottilainen**  
**labyrintti ja intertekstuaalinen kartasto**

Lioittelustaan ja sensationalismistaan tunnettu goottilainen romaani ei tule ensimmäisenä mieleen Alan Hollinghurstin hallitun elegantin proosan yhteydessä. Goottilainen fiktio muodostaa kuitenkin yhden intertekstuaalisen keskustelukumppanin Hollinghurstin toiselle, varsin vähän tutkitulle romaanille *The Folding Star* (FS, 1994). Tähän saakka tutkimuksellinen huomio on kohdistunut pääasiallisesti kirjailijan esikoisromaaniiin *The Swimming-Pool Library* (1988) sekä vuonna 2004 Booker-palkinnon voittaneeseen romaaniiin *The Line of Beauty*. Artikkelissani tarkastelen romaania *The Folding Star* kiinnittäen huomiota erityisesti kahteen kysymyskokonaisuuteen: Kuinka goottilaiset piirteet ilmenevät tässä intertekstuaalisesti monitahoisessa teoksessa? Entä millä tavoin rakentuu romaanin intertekstuaalinen verkosto, jossa myös 1890-luvulla renessanssin kokeneella goottilaisella romaanilla on sijansa? Tarkastelen myös goottilaisten elementtien suhdetta romaanin symbolistisiin piirteisiin sekä keinoja, joilla siinä varioidaan pastoraalin lajityyppiä. Queerin käsitteen avulla nostan tarkasteluni keskiöön sekä pastoraalin että gotiikan tutkimustraditioissa voimakkaana ilmenevän kysymyksen heteronormista poikkeavien seksuaalisuuksien, erityisesti miesten homoseksuaalisuuden, tematisoinnista. Samalla painotan luennassani symbolistisen perinteen asettumista romaanissa aiemmasta poikkeavaan queeriin kontekstiin.

En väitä *The Folding Starin* olevan goottilainen romaani termin tiukasti ja historiallisesti rajatussa mielessä. Tällöin goottilaisella fiktiolla tarkoitetaan teemoiltaan ja topoksiltaan selvästi tunnistettavaa kirjallisuudenlajia, jonka huippukausi sijoittui 1700-luvun lopulle ja joka koki toisen kukoistuksensa siitä sata vuotta myöhemmin. Kirjoittaessani gotiikasta seuraan David Punterin ja Glennis Byronin (2004, xviii–xx) esittämää laajaa määritelmää, jonka hengessä goottilaista fiktiota on tutkittu erityisesti 2000-luvulla. Gotiikan olennaiseksi piirteeksi he määrittelevät tämän kirjallisuudenlajin kyvyn tuoda näkyviin omana aikanaan muutoin torjuttuja ja tukahdutettuja kulttuurisia pelkoja ja ahdistuksen aiheita (ks. myös Haggerty 1989, 8–10; Botting 2000; Hogle 2002, 16–19; Riquelme 2008, 3–4, 7). Punter ja Byron esittävät myös, että on oikeastaan olemassa vain vähän varsinaisia ”goottilaisia” tekstejä. Gotiikassa on sitä vastoin kysymys tietynlaisista troopeista, toistuvista ja kierrätettävistä motiiveista, joita löytyy – tiheämpinä tai harvempina esiintyminä – kaikkialta länsimaisen



kirjallisuuden perinteestä (ks. myös Botting 2001, 1–6; Moran 2001, 90–91; Hughes & Smith 2009, 1–4). Gotiikka on siten rajoiltaan ja ilmenemistavoiltaan joustava. Se onkin parhaiten määriteltävissä erilaisten alalajien kokonaisuudeksi, jota yhdistävät toistuvat teemat, avainmotiivit, troopit ja topokset.

*The Folding Star* sijoittuu nimettömään flaamilaiseen kaupunkiin Belgiassa. Vaikka kaupunkia ei nimetäkään, sen voi tunnistaa pitkästä historiastaan ja keskiaikaisesta arkkitehtuuristaan tunnetuksi Bruggeksi. Elämänsä tyytymätön Edward Manners muuttaa ”Bruggeen” työskennelläkseen siellä yksityisopettajana. Hänen tehtävänsä on opettaa englantia kahdelle pojalle, jotka molemmat kuuluvat varakkaisiin flaaminkielisiin perheisiin. Edward rakastuu pian pakkomielleisen kiihkeästi Luc Altdoreen, toiseen oppilaistaan. Kaunis vaalea nuorukainen vetää häntä puoleensa, mutta samalla hän on oudon kyvytön lähestymään tätä. Edward löytää nopeasti uuden roolinsa noloihin tilanteisiin ajautuvana salaisena ihailijana, tirkistelijänä ja pojan elämän vakoilijana.

Luc vaikuttaa tietämättömältä opettajansa kiihkeistä tunteista. Sen sijaan hän keskittyy omiin homoseksuaalisiin ihastuksiinsa. Lukija pystyy silti päättelemään, että Luc on paremmin perillä Edwardin palvonnasta ja seurailusta kuin tämä itse oivaltaa. Se, mitä Luc tietää ja mikä hänen toimintaansa motivoi, jää romaanin lopussakin arvoitukseksi. Romaani on täynnä salaisuuksia, joista monet paljastuvat vasta aivan lopussa. Luciin liittyvä tarinalinja jää kuitenkin avoimeksi. Kysymykset siitä, mitä Lucille tapahtui, mitä hän tiesi ja mikä häntä ahdisti, jäävät vaivaamaan lukijaa samalla tavoin kuin poikaa palvovaa Edwardia.

Toinen Edwardin oppilaista on Marcel Echevin, ujo ja kömpelö nuorukainen. Marcel on tunnollinen puurtaja, mutta Edwardin mielestä toivottomasti vailla viehätysvoimaa. Marcelin isä Paul, yksi romaanin tärkeistä sivuhenkilöistä, toimii kuraattorina kaupungin taidemuseossa. Hän on erikoistunut paikallisen symbolistin Edgard Orstin tuotantoon. Fiktiivisen taiteilija Orstin elämäntarina muodostaakin romaanin keskeisen sivujuonen. Hän eli eristäytyneenä Villa Hermès -nimisessä talossaan ja kuoli hämärissä olosuhteissa toisen maailmansodan aikana. Orstista kohtaloineen ja pakkomielleineen muodostuu Edwardin kaksoisolento, jonka salaisuudet hän saa lopulta selvitetyiksi. Romaanin päättyessä Edward alkaa kuitenkin toistaa Orstin traagista kohtaloa.

Romaanissa Paul Echevin on yksi monista henkilöistä, jotka heidän menneisyytensä on traumatisoinut. Lopulta hän paljastaa ainoastaan Edwardille huolellisesti varjelmansa salaisuutensa. Ensiksikin tämä hiljaista elämää viettävä leskimies kertoo olevansa kaappihomo. Mutta suurempi salaisuus on se, että seitsemäntoistavuotiaana vuonna 1944, saksalaisten joukkojen miehittäessä Belgiaa, hän on kokenut vaarallisen ja huolellisesti piilotellun suhteen itseään vanhemman miehen kanssa. Paulin rakastaja osoittautuu naapurikylän mieheksi, joka on värväytynyt saksalaismielisiin joukkoihin. Näiden tehtävänä on alueen ”puhdistaminen” degeneroituneesta aineksestä. Käytännössä tämä

tarkoittaa erityisesti juutalaisten pakkosiirtoa ja hävittämistä seudulta. Paulin ahdistava salaisuus on, että hänen salainen suhteensa johti epäsuorasti tuolloin jo vanhan ja sokean Orstin ja häntä auttaneen iäkkään pariskunnan väkivaltaiseen kuolemaan.

### Hämärä ja eksyttävä halu

Romantiikan tavoin gotiikkakin on tulkittu estetiikaltaan klassisen vastakohtaksi: kaoottiseksi, suhteettomaksi, kieroutuneeksi ja barbaariseksi (Punter & Byron 2004, 7, 11; Helyer 2008, 128–129). Ennen kaikkea goottilaisessa romaanissa on kyse transgressiosta, eksessiivisyydestä sekä kokemuksen ja ilmaisun hämäristä raja-alueista. Sille on leimallista kuvallisuuden runsaus, kielellinen ja kerronnallinen liioittelu sekä affektien yliampuvuus. (Botting 1996, 1; Botting 2001, 2–3; Hurley 2002, 194.) Jo 1700-luvun kukoistuksestaan alkaen goottilainen fiktio on hämärtänyt esimerkiksi sukupuolten sekä sallittujen ja kiellettyjen seksuaalisuuksien rajankäyntiä. Samalla gotiikka myöhempine versioineen ja alalajeineen myös testaa herkeämättä hyvän maun rajoja. (Botting 2001, 134–135; Riquelme 2008, 3–4.) Andrew Smith (2007, 163–164) nostaa esiin goottilaisen fiktion toistuvia teemoja, kuten ”hulluus”, transgressio, tietoisuuteen ja toimintaan purkautuvat tiedostamattomat prosessit, seksuaalisuus ja sukupuoliuus sekä tabuksi koetun halun esittäminen.

Goottilaista kirjallisuutta on jo pitkään analysoitu suhteessa kolonialismin ja etenkin brittiläisen imperialismien synkkään perintöön, mutta viime vuosina on tarkasteltu myös lajin suhdetta moderniin ja modernismiin (Smith & Wallace 2001; Riquelme 2008; Punter & Byron 2004, 44–49). Etenkin viimeisen kymmenen vuoden kuluessa yhä useammat tutkijat ovat tulkinneet goottilaista traditiota myös suhteessa heteronormista poikkeavien sukupuolten ja seksuaalisuuksien historiaan ja representaatioihin. Niinpä sekä romantiikan ajan kirjallisuutta että gotiikkaa on ryhdytty tarkastelemaan queerin käsitteen valossa.<sup>1</sup> Gotiikan queeriudesta runsaasti kirjoittanut George E. Haggerty toteaa, että goottilainen fiktio ei kuvaa spesifisti homo- tai heterohalua vaan pikemminkin vaihtelevissa sosiaalisissa, kulttuurisissa, tiedollisissa ja psykologisissa konteksteissa muovautuvaa halua (*desire*). Se representoi normeja ylittävää ja kyseenalaistavaa, samanaikaisesti kauhistuttavaa ja houkuttelevaa halua kaikessa outoudessaan. Haggertyn mukaan goottilaisen fiktion kauhu on miltei aina luonteeltaan seksuaalista ja tekstillä on leimallista normienvastainen seksuaalinen aggressio. (Haggerty 2006, 2–3; Fincher 2007, 9, 14.)

Gotiikan tiivistä suhdetta ”outoihin” sukupuoliin ja halun esityksiin selittää osaltaan se, että laji kehittyi rinnakkain meille nykyään jokseenkin itsestään selviksi luonnollistuneiden sukupuoli ja seksuaalisuuksia nimeävien modernien kategorioiden kanssa (Sedgwick 1993, 109–128; Haggerty 2006). Gotiikan kaanon on siten täynnä heteronormista poikkeavia seksuaalisuuksia, kuten vaikenemisen *kaappiin* piilotet-

tu samansukupuolinen halu, sodomia, tribadismi sekä niin naisten kuin miestenkin väliset romanttiset ystävyyssuhteet. Varhaisessa gotiikassa toistuvan inesti-motiivin jalanjäljissä seurasi moderniin liittyvä ahdistuksen aihe: naisten ja etenkin miesten samansukupuolinen halu ja sen toteuttaminen. Haggertyn (2006, ix, 2) mukaan juuri vakiintuneita normeja haastavat ja rikkovat, ääneen lausutusti ja vaietusti seksuaaliset suhteet yhdistävät gotiikan kaanonina.

Haggertyn (2006, 45–60) ja goottilaista fiktiota oikeushistorian valossa tutkineen Leslie J. Moranin mukaan erityisesti juuri modernin homomiehen historiallisen edeltäjän, sodomiitin, hahmo vainoa koko genreä. Samansukupuolisiin suhteisiin liitetyt aavemaisuuden ja kummittelun troopit eivät ole jääneet goottilaisessa fiktiossa hyödyntämättä. Moran (2001, 91–96) kiinnittää huomionsa erityisesti miesten välisten kiellettyjen seksuaalisten tekojen säätelyn ja sanktioinnin keinoihin sekä tämän tematiikan esityksiin yhtäältä lakiteksteissä, toisaalta vastaavan ajan kaunokirjallisuudessa. Hän valaisee brittiläisen rikoslain vaiheita 1500-luvulta alkaen, ja hänen mukaansa ”goottilainen mielikuvitus” työskentelee innokkaasti heteronormista poikkeavien seksuaaliaktien (*buggery*, amerikkalaisittain *sodomy*) parissa. Käsite *buggery/sodomy* ei viittaa ainoastaan miesten väliseen seksiin, vaikka se onkin yleensä samastettu sekä arkisessa kielenkäytössä että lakiteksteissä juuri miesten homoseksuaalisiin akteihin. Lainsäädäntö historioineen tarjoaa Moranin (2001, 89, 105) mukaan elävän arkiston, joka operoi kierrättämällä merkkejä kielletyistä teoista – onpa nämä normin vastaiset teot sitten tulkittu synniksi, rikokseksi tai hulluudeksi. Tämä elävä arkisto tuottaa ja pitää yllä kulttuurisia assosiaatioketjuja, jotka rakentavat kuvaa turmeltuneisuudesta, hirviömäisyydestä, pelosta, ahdistuksesta ja kauhusta.

Vaikka useat tutkijat korostavatkin kätketyn antinormatiivisen seksuaalisen halun keskeisyyttä goottilaisessa kaanonissa, artikkelissani kysymys heteronormista poikkeavan halun ja gotiikan trooppien suhteesta sijoittuu ajallisesti ja kulttuurisesti erilaiseen kontekstiin. Tutkin, millä tavoin ahdistuksen ja mielihyvän sekainen, queeristi väritynyt gotiikka ilmenee tilanteessa, jossa homoseksuaalinen halu ja sen toteuttaminen eivät enää muodostakaan salailua vaativaa, lainvalvonnan piiriin kuuluvaa ongelmaa. *The Folding Star* -romaanissa, kuten muissakin Hollinghurstin teoksissa, päähenkilön ja kertojasubjektin moderni urbaani homous on itsestään selvä lähtökohta eikä ongelma tai ahdistuksen syy (Alderson 2000, 45; Hekanaho 2009, 176, 182). *The Folding Starissa* keskeiset outouden (*unheimlich*) ja ahdistavuuden motiivit kytkeytyvät silti goottilaisen perinteen hengessä juuri seksuaaliseen haluun, sen normienvastaisuuteen, kontrolloimattomuuteen ja obsessiivisuuteen.

Edward, Cambridgesta valmistunut, sosiaalisesti kömpelö kirjallisuudentuntija, kykenee kuitenkin yllättäen tragikoomiseen, tabuja hajottavaan hulluuntumiseen, joka tuo elävästi mieleen hänen kirjallisen edeltäjänsä ja kohtalotoverinsa, Vladimir

Nabokovin *Lolitan* (1955) antisankarin Humbert Humbertin. Tapa, jolla *The Folding Star* kuvaa aikuisen miehen säädyllyssyiden normit rikkovaa pakkomielleistä intohimoa teini-ikäistä viettelijää kohtaan, liittää teoksen intertekstien laajaan joukkoon sen edeltäjiä antiikin kreikkalaisesta pederastisesta lyriikasta aina Thomas Mannin *Der Tod in Venedig* -pienoisromaaniiin (1912, suom. *Kuolema Venetsiassa*) ja *Lolitaan* saakka.

Gotiikalle ominainen transgressiivinen, tabuluonteinen seksuaalinen jännite rakentuu modernin homoidentiteetin ja avoimen homokulttuurin aikaan sijoittuvassa *The Folding Star* -romaanissa toisin keinoin kuin varhaisemmissa teoksissa, joissa sodomiitin hahmo kiteytti normirikkomuksen vaaran uhan ja viehätyksen. Romanin päähenkilö-kertoja Edward Manners tirkistelemässä teini-ikäistä oppilastaan varastettujen kiikarien avulla, samaan aikaan kun hänen pornobisneksessä työskentelevä poikaystävänsä saa hänet laukeamaan kahdesti, ylittää kollegansa Humbert Humbertin ja kunnianarvoisan Gustav von Aschenbachin saavutukset. Hulluuntuneen 33-vuotiaan opettajan ja hänen 17-vuotiaan oppilaansa ikäero vaikuttanee lukijan reaktioon, mutta ennen kaikkea oman aikamme näkökulmasta kuohuttavaksi koetaan se, että päähenkilö ylittää opettajan ja oppilaan välisen suhteen rajat ja rikkoo siten tälle suhteelle olennaisen luottamuksen.

Kuvaus kiihkosta tärisävästä (mies)opettajasta seurailmassa ja tirkistelemässä (poika)oppilastaan, varastamassa ja käyttämässä salaa tämän vaatteita sekä fantasioimasta tästä seksiaktiensa aikana tuottaa goottilaisten väristysten vaatiman seksuaalisen transgression kuvaston, mutta omana aikanamme vallitsevien moraalikoodien kontekstissa. *The Folding Starissa* opettajan kielletty pederastinen himo oppilaaseensa – intohimo, joka kasvaa pidäkkeettömäksi seksuaaliseksi pakkomielleeksi – tarjoaa romanin kerronnalle seksuaalistuneen, sosiaalisia tabuja testaavan transgression mahdollisuuden. Siinä missä perheen sisäiset inestiset halut ja jännitteet hallitsivat Haggertyn (2006, 10–13, 21–33, 84–107) mukaan varhaisia goottilaisia romaaneja, Edwardin perverssiksi asemoituva halu suuntautuu ”kiellettyyn” kohteeseen ja saa fetisistisen ja voyeuristisen leiman.

Edwardin hulluuntuminen oppilaaseensa assosioituu myös kirjallisuuden- ja elokuvatutkija Lee Edelmanin kehittämään sinthomoseksuaalin käsitteeseen, jossa hän yhdistää Jacques Lacanin myöhäistuotannon *sinthomen* ja homoseksuaalin käsitteet. Edelmanin (2004, 3–5, 16, 21, 39, 59, 113–115) mukaan sinthomoseksuaalin figuurissa kiteytyvät kulttuuriset pelot ja ahdistukset. Niiden keskuksena on kuvitteellinen Lapsen hahmo ja sen rakentuminen kollektiivisen suojelun ajatukselle. Tässä diskriminoinnille ja ”reproduktiivisen futurismin” ajatukselle perustuvassa Lapsen kultissa erityisesti miesten homoseksuaalisuus on saanut roolin symbolisen sinthomoseksuaalisuuden edustajana, tulevaisuuteen suuntautuvan, kasvun ja lisääntymisen ideologioita palvelevan Lapsen figuurin vastavoimana ja negaationa. Edelman esittääkin,

että sinthomoseksuaalin kategoria muodostaa välttämättömän negaation reproduktiiviselle futurismille, joka asemoidaan yhä uudelleen heteroseksuaalisen kulttuurin keskiöön viattoman, suojelua kaipaavan Tulevaisuuden Lapsen hahmossa. Oppilastaan himoitsevana opettajana Edward saa aseman kulttuurisia pelkoja ruumiillistavana sinthomoseksuaalina, seksuaalisena olentona, joka vaanii huostaansa annettuja ”viattomia lapsia” valmiina turmelemaan nämä (ks. Hanson 2003; Savoy 2004; Hekanaho 2007).

### **Muukalaisia oudon taivaan alla**

*The Folding Starin* intertekstuaalinen rikkaus on pantu usein merkille. Teoksen nimikin on ironinen viittaus John Miltonin pastoraalirunoelmaan *Comus* (1634), jonka aiheena on siveys ja sen ylistys.<sup>2</sup> Viittaus miltonilaisen pastoraalin traditioon on sekä ironinen että nostalginen. Muistellessaan nuoruudenkokemustaan, jossa Miltonin säkeet trooppineen näyttelivät merkittävää roolia, Edward tulee samalla tahattomasti esittäneeksi murheellisen tarkkanäköisen kuvauksen itsestään. Runon ”folding star”, kokoava iltatähti, on taivaalle kohoava Venus, joka antaa paimenille merkin, milloin heidän on aika jälleen koota laumansa ja viedä lampaat suojaan.

My favourite time was soon after sunset, when I liked to catch the first sight of the evening star, suddenly bright, high in the west above the darkening outlines of the copses. It was a solitary ritual, wound up incoherently with bits of poetry said over and over like spells: sunset and evening star, the star that bids the shepherd fold, her fond yellow hornlight wound to the west... It intensified and calmed my yearnings at the same time, like a song. [-] I looked up to it in a mood of desolate solitude burning into cold calm. I lingered, testing out the ache of it: I had to be back before it was truly dark, but in high summer that could be very late. I became a connoisseur of the last lonely gradings of blue into black. (*FS*, 216.)

Edward muovaa Lucista estetisoidun, korkeakirjallisen henkilökohtaisen mytologiensa keskuksen sulauttaen kadonneeseen nuorukaiseen muidenkin menettämiensä rakkauksien piirteitä. Ensirakkaus, jonka hautajaisiin Edward Englantiin tekemällään matkalla osallistuu, on nimeltään Ralph, mutta kouluvuosista saakka kaikki ovat kutsuneet häntä Dawniksi. Aamunkoittoon assosioituva Dawn ja Kointähti-Luciferiin rinnastuva Luc kantavat siten molemmat romaanille keskeistä kuvastoa ja limittyvät lopulta Edwardin mielessä toisiinsa. Lucista tulee Edwardille romantisoitu Lucifer, yhtä aikaa aamunkoiton valontuoja ja saatanallinen kiusaaja, jonka hahmossa kiteytyy romaanin keskeisen symbolin, aamu- ja iltatähti Venuksen, kaksinaisuus.

In one poem I'd seen that first star referred to as the folding star, and the words haunted me with their suggestion of an embrace and at the same time a soundless implosion, of something ancient but evanescent (*FS*, 216).

Edward on emotionaalisesti varautunut, vetäytyvä mies, joka osoittautuu myös omassa elämässään melankoliseksi sivustakatsojaksi. Yksi romaanin pohjatekstejä onkin fiktiivistettyyn Brysseliin eli Villette-nimiseen belgialaiskaupunkiin sijoittuva Charlotte Brontën romaani *Villette* (1853, suom. *Syrjästäkatsojan tarina*, 1921), jossa päähenkilö Lucy Snowe matkustaa Englannista Belgiaan otettuaan vastaan tehtävän tyttöjen sisäoppilaitoksen opettajana. *Villette* on psykologisesti oivaltava, tunnelmaltaan oudon ahdistava romaani, joka nostetaan usein esiin yhtenä viktoriaanisen gotiikan merkittävistä edustajista (Milbank 2002, 153–154). *Villette* myös päättyy enigmaattisesti – piirre, jota *The Folding Star* mukailee aina rakastetun katoamisen merellistä kontekstia myöten. Huomattavasti vähemmän tunnettu on Brontën ensimmäinen romaani *The Professor* (tämä *Villetten* varhainen rinnakkaisteos julkaistiin postuumisti 1857, suom. *Professori*, 2009), jossa William Crimsworth lähtee opettajaksi Belgiaan, missä hän rakastuu oppilaaseensa. Konkreettisesti ja vertauskuvallisesti likinäköinen William toimii ilmeisenä esikuvana myöhemmälle maanmiehelleen, yhtä lailla likinäköiselle Edwardille.

”So whatever did happen to your glasses?” Luc asked with new informality as we sat down in our regular places at the dining-room table. I fingered the cracked bridge and the side-hinges stiffly fixed with tape. I wanted to tell him how when he had finally gone into the house and left nothing but the silvered oblong on the grass where his towel had been spread I had stood up and wandered desolately over the half-seen floor, treading on the spectacles that I had discarded to make love to him and inflicting the damage he could now see. (*FS*, 118–119.)

Kovaonnisista silmläseistaan huolimatta Edward kulkee ”Bruggessa” sokean tavoin ja sulkee silmänsä fantasiaansa horjuttavilta havainnoilta. Vertauskuvallisen ja konkreettisen sokeuden motiivi toistuu myös romaanin sivujuonessa, sillä nuorena syfilistartunnan saanut Orst menettää sairautensa seurauksena lopulta kokonaan näkönsä. Syfilis oli vuosisadanvaihteen vaiettu, mutta kaikkialla läsnä oleva ahdistuksen aiheuttaja, jossa seksuaalisuus, sairaus ja uhkaava kuolema punoutuivat yhteen vastaavalla tavalla kuin Hollinghurstin romaanien taustalla kummittelevassa varhaisessa aids-kriisissä. Hi-viruksen 1980- ja 1990-luvuilla erityisesti homoyhteisössä tuottama tuho on läsnä myös *The Folding Starissa*, sillä Edwardin nuoruuden poikaystävä on sairastunut aidiin. Sairauden uhka askarruttaa myös Lucia, vaikkei hän puhukaan asiasta Edwardille suoraan.

Myös sellaiset goottilaisen fiktion alalajit, kuten viktoriaaninen gotiikka, koloniaalinen gotiikka ja Brittiläisen imperiumin rakentumista ja hajoamista tutkaileva imperiaalinen gotiikka (*imperial Gothic*), osoittautuvat *The Folding Starin* intertekstuaaliksi dialogikumppaneiksi (Smith & Hughes 2003; Punter & Byron 2004, 26–31, 39–40, 44–49, 54–58). Tartunnan ja etenevän sairauden troopit esiintyvät myös yllä

mainituissa gotiikan alalajeissa sekä modernin ahdistuksen että kolonialismin vaikutusten kuvauksissa. Belgian synkkä menneisyys siirtomaavaltana tuntuu raskaana myös *The Folding Starin* uneliaan ”Bruggen” yllä. Belgian kolonialistisen historian läsnäolo liittyy teoksen kuningas Leopold II:n aavemaiseen hahmoon ja niihin pitkään salattuihin hirveyksiin, joista Belgian Kongo on sittemmin tullut tunnetuksi. Kolonialistisen Belgian ja sen alusmaiden historia liittyy yhdeksi romaanin merkittäväksi intertekstiksi myös Joseph Conradin romaanin *Heart of Darkness* (1902, suom. *Pimeyden sydän*, 1968), joka kuvaa nimenomaan siirtomaa-ajan kauhuja raa’an riiston kohteena olleessa Belgian Kongossa.

Myös Edwardin epätasa-arvoinen ja hyväksikäyttävä suhde marokonranskalaiseen Cherifiin tekee romaanissa näkyväksi koloniaalisen menneisyyden uusintamisen kulttuurisessa ja henkilökohtaisessa toiminnassa sekä niissä mutkikkaissa prosesseissa, joissa seksuaalinen halu rakentuu. Edward ei kiinnitä huomiota kolonialistisen menneisyyden vaikutusten tai eriarvoisuuden ilmenemien kaltaisiin ilmiöihin. Itse asiassa hän on ilmeisen sokea oman sosiaalisen, kulttuurisen ja koulutuksellisen asemansa tuottamille etuoikeuksille.

In the austere Town Museum, I picked up Cherif, a Moroccan, but born in Paris and uncircumcised. [--] They [maalaukset] were not to Cherif’s taste, however. He was mooching about, shaking his head and scratching his balls, in front of a hellish-paradisaal Bosch. [--] Even at the Mykonos [halpa hotelli], I thought, Cherif, in his brown leather jerkin and working-man boots, might appear too rough and set on mischief to be admitted. But that was only British class pudeur – the receptionist nodded to him equably as the key was handed over. (*FS*, 9–10.)

Cherif on Edwardille eksoottinen, helposti syrjään heitettävä leikkikalua. Hänen rakastumisensa on Edwardista ainoastaan kiusallista ja ärsyttävää. Hänelle Cherif kiehtovan vieraassa työväenluokkaisuudessaan ja etnisessä toiseudessaan on pikemminkin fetissoitu objekti kuin henkilö haluineen, toiveineen ja henkilöhistorioineen. Kun Cherif myöhemmin kasvattaa viikset, hän miltei menettää haluttavuutensa Edwardin silmissä, sillä ”näin hänen ylähuulensa vetoava kaari joutui kätöksisiin” (*FS*, 261). Viime kädessä Cherif on Edwardille kaunis objekti, johon hän turvautuu kaivatessaan lohtua, seksuaalista seikkailua tai yksinkertaisesti ajankulua (*FS*, 261, 263, 269, 282–283).

### **Kuollut kaupunki: *Bruges-la-Morte***

Vaikka *The Folding Star* -romaanin kytkeytyy monin tavoin goottilaisen romaanin laajaan perinteeseen, gotiikan sijasta tutkijat ja kriitikot ovat yleensä liittäneet teoksen toiseen kirjallisen romantiikan perilliseen, nimittäin symbolismiin. 1800-luvun lopun symbolismi määritellään yleensä erityisesti Ranskassa ja Belgiassa vaikuttaneeksi kirjallisuuden, kuvataiteen ja musiikin tyyliuunnaksi ja esteettiseksi liikkeeksi.

Se on lainannut romantiikallekin ominaisia synkkiä ja kohtalokkaita, goottilaisiksi luonnehdittavissa olevia piirteitä. 1890-luvun *fin de siècle* yhdistää monia esteettisiä liikkeitä aina gotiikasta symbolismiin, dekadenssiin ja erityisesti englantilaiselle kulttuuripiirille merkittäväksi osoittautuneeseen estetismiin, jota edustavat esimerkiksi Walter Pater ja Oscar Wilde.

Erityisen merkitykselliseksi *The Folding Starin* pohjatekstin muodostaa belgialaisen Georges Rodenbachin (1855–1898) symbolistinen romaani *Bruges-la-Morte* (1892).<sup>3</sup> Pariisilaistuneen, ghentiläissyntyisen Rodenbachin nykyisin jokseenkin unohdettu romaani oli aikanaan erittäin tunnettu ympäri Euroopan, ja sen vaikutus tuntuu vahvana sellaisissa myöhemmissä teoksissa kuin E. W. Korngoldin ooppera *Die tote Stadt* (1920) ja Alfred Hitchcockin elokuva *Vertigo* (1958, suom. *Vertigo – punainen kyynel*).<sup>4</sup> Hollinghurstin *The Folding Star* asettuu tähän *Bruges-la-Morten* uudelleen kirjoitusten jatkumoon, ja romaanissa Edward, Paul Echevin, Edgard Orst sekä Luc toistavat omalla tavallaan Rodenbachin romaanin päähenkilön pakkomielleisen rakkauksen koreografiaa. Hollinghurst punoo osaksi *The Folding Starin* estetiikkaa ja mutkikasta juonellista kudosta myös osasia Rodenbachin sekä kahden flaamilaisen symbolistimaalarin, Fernand Khnopffin (1858–1921) ja James Ensorin (1860–1949) elämänavaiheista. Lisäksi romaanin intertekstuaalisten vaikuttajien joukkoon lukeutuu koko joukko symbolistisen koulukunnan kirjailijoita, kuten Joris-Karl Huysmans, Maurice Maeterlinck, Odilon Redon and Henri de Régnier.

*Bruges-la-Morte*-romaanin päähenkilö on keski-ikäinen, leskeksi jäänyt Hugues Viane, joka vaimonsa menetettyään rakentaa suoranaisen kultin murheensa ja vaimonsa muiston vaalimiseksi. Hugues muuttaa hiljalleen kuolevaan, unohdettuun Bruggeen, sillä hän uskoo juuri tämän kaupungin tarjoavan hänen pakkomielleiselle surulleen täydellisen ympäristön. Muistojaan vaaliva Hugues yrittää epätoivoisesti löytää yhä vaimonsa elävien joukosta. Hän uskoo löytäneensä ratkaisun kohdatessaan kaupungin kaduilla paikallisen oopperatalon tanssijattaren, Jane Scottin, joka hänen mukaansa on kuolleen vaimon täydellinen kaksoisolento. Rodenbachin pienoismaanin keskeiset motiivit, kuten kaksoisolennot, hyväksikäytön ja rakkauksen sekoittuminen toisiinsa sekä tyydytyksen etsiminen välikappaleiden avulla toistuvat sekä *Vertigossa* and *The Folding Starissa*.

Teokset liittyvät metonymisesti toisiinsa: *Bruges-la-Mortessa* Huguesin kuolleen vaimon kaksoisolento on Jane Scott, englantilainen tanssijatar, kun taas *The Folding Starissa* Orstin pakkomielleisen rakkauksen kohteena on skotlantilainen näyttelijätär Jane Byron, jota hän idealisoi maalauksissaan. Samaan aikaan Orst kuitenkin tuottaa salassa tulvan pornografisia valokuvia. Niissä hänen mallinaan poseeraa palvelustyttö Marthe, joka muistuttaa häkellyttävästi kadonnutta Jane Byronia. Eikä tarvitse olla suurikaan elokuvaharrastaja muistaakseen, että *Vertigon* yhtä lailla pakkomielleinen



päähenkilö John Ferguson tunnetaan elokuvassa lempinimellään Scottie ja että Scottie muokkaa rahvaanomaisesta Judystä muistojensa eteeristä Madeleinea.

Rodenbach hyödyntää romaanissaan varsin maltillisesti sen tuntuva goottilaista potentiaalia yhdistellen tunnusmerkillisesti goottilaisia, symbolistisia ja dekadentteja aineksia. Romaanissa esiintyy klassisia goottilaisia elementtejä, kuten kaksoisolento-motiivi (*doppelgänger*), tapahtumien sijoittuminen vanhaan, rappeutuvaan kaupunkiin, jota hallitsevat synkeät arvorakennukset, alituisen hämärät kapeat kadut, kanaalien eksyttävät verkostot, goottilaiset kirkkotornit, kirkkojen hämähä ja luostarien hiljaisuus – sekä jopa erittäin bisarri naisenmurha. Hugues on tehnyt surustaan omalaatuisen uskonnon, ja hänen kotinsa on täynnä salaisia alttareita ja pyhiä esineitä, joiden tehtävänä on pitää palvotun vaimon muisto elävänä. Pyhistä pyhin Huguesille on lasiarkku, jossa hän säilyttää vaimonsa kullankeltaisia kutreja palmikoksi solmittuina. Romaanin morbidissa huippukohdassa Huguesin salaista kulttia pilkkaavan Janen reipas rahvaanomaisuus saa miehen sokean raivon valtaan, ja hän kuristaa rakastajattarensa kuolleen vaimonsa palmikolla.

Tukeutuen Gérard Genetten (1982, 237) ajatukseen vakavasta parodiasta Alistair Stead (2004, 361–362, 379) nimeää *The Folding Starin* ”symbolistisen fiktion vakavaksi parodiaksi”. Hän huomauttaa, kuinka symbolismille ominaiset temaattiset painotukset ilmenevät romaanissa kahden toistuvan, toisiaan täydentävän myytin avulla. Nämä keskeiset mytologiset hahmot ovat yhtäältä Narkissos, toisaalta Hermes, joiden nimet, myytit ja attribuutit varioivat romaanissa monin tavoin symbolismille ominaisia kielellis-kuvallisia konventioita. Romaani, jonka kerronnassa peilit ja peilikuvat toistuvat suorastaan pakkomielleisesti, on yhtäältä narsistinen, sillä se on korostuneen subjektiivinen, sisäänpäin kääntynyt sekä omasta kerronnallisuudestaan tietoinen. Toisaalta se on hermeettinen korostaessaan salaisuuksien, vaikenemisen ja kätköön vetäytymisen motiiveja.

### **Orgiat laivalla ja paniikki kartanossa**

*Bruges-la-Morten* ohella toinen samanaikainen teos vaatii huomiota *The Folding Starin* analysoidessa. Tämä pienoisoromaani kuuluu 1890-luvun kirjallisen gotiikan elpymisvaiheen keskeisiin teoksiin. Kyseessä on tietenkin Henry Jamesin *The Turning of the Screw* (1898, suom. *Ruuvikierre*, 1995). Myös Jamesin teoksen aiheena on opettajan hämmennys suojattiansa ilmeisen varhaiskypsyyden ja seksuaalisen valppauden edessä. Omalle luennalleni keskeisessä artikkelissään Eric Savoy (2004) korostaa *The Turn of the Screw* -pionoisoromaanin käsittelevän erityisesti paniikkia, jonka aiheena ovat yhtä lailla seksuaalinen trauma kuin viattomuuden turmeltuminen ja menetys. Savoy (2004, 252) nimeää lukutapansa queeriksi formalismiksi, ja hänen mukaansa tiedollis-seksuaalinen paniikki luonnehtii yhtä lailla teoksen päähenkilön kuin sen eriaikaisten

tulkitsijoidenkin reaktioita. Kysymys viattomuudesta, sen menetyksestä ja vastuullisten aikuisten roolista lasten korruptoitumisessa/traumatisoitumisessa yhdistää kumpaakin teosta. Sekä Jamesin pienoisromaanin anonymi kotiopettajatar että Edward epäonnistuvat tehtävässään suojella vastuullaan olevia oppilaita. Heidän omat aikaisemmat traumansa, sokeutensa ja obsessiivisuutensa vahingoittavat osaltaan heidän suojattejaan; kyseenalaisen viattomuuden ja traumatisoitumisen ketju osoittautuu mutkikkaaksi ja sukupolvet ylittäväksi.

Jamesin pienoisromaanissa Miles on opettajattarelle hämäräksi jäävistä syistä erotettu sisäoppilaitoksestaan; erottamiseen johtaneista syistä tulee opettajattarelle suoranainen pakkomielle. Hän haluaa selvittää Milesin ”turmeltuneisuuden” asteen – sekä sen, mitä pojan ”pahuus” oikein merkitsee. Koko kertomus jäsenyy näiden ratkeamattomien arvoitusten varaan. Useissa queer-teoreettisissa tulkinnoissa on korostettu Oscar Wilden oikeudenkäynnin (1895) epistemologisia vaikutuksia käsityksiin maskuliinisuudesta ja miesten homoseksuaalisuudesta sekä tämän tiedollisen kriisin merkitystä Jamesin gotiikalle. Tästäkin syystä juuri sodomiitin hahmolle on annettu usein rooli paniikin lietsojana ja alkuperänä myös *The Turning of the Screw* -pinoisromaanin tulkinnoissa. (Hanson 2003; Savoy 2004, 248–249, 251; Haggerty 1989, 139–168; Haggerty 2006, 131–150.)

Vastaavasti *The Folding Starissa* Luc on erotettu jesuiittojen pitämästä Pyhän Narkissoksen poikakoulusta. Erottamisen syynä oli ”hämärissä olosuhteissa sattunut välikohtaus” (FS, 18). Ennen erottamistaan kotoaan karannut Luc oli kateissa kolme päivää ennen kuin poliisi löysi hänet. Lehdet kirjoittivat pojan karkumatkasta ja sen kuuluisimmasta vaiheesta norjalaisella laivalla ristien tapahtumat ”orgioiksi Arctic Prince -aluksella” (FS, 181). ”Bruggen” porvaristolle on selvää, että Lucin homoseksuaaliset seikkailut ronskien merimiesten kanssa ovat jotakin, mistä puhutaan vain vihjaillen. Lucin koulusta erottamiseen johtanut tapahtumasarja ei koskaan selviä Edwardille täysin, mutta sen, mitä ei tiedä, hän korvaa kuvitelmillaan:

I had the astonishing image of him in my mind frowning through smoke and drinking vodka in a cabin on some rusty old tanker, dealing cards to a ring of blond sailors in singlets, who exchanged glances and chatted about him in a language he couldn't understand (FS, 101).

Lopulta Edwardin haaveiden turmeltumaton Luc osoittautuu yhtä turmeltuneeksi kuin Miles, jos ja kun turmeltuneisuudella tarkoitetaan nuoren osoittamaa seksuaalista tietämystä. Ainoana yhdessä Lucin kanssa viettämänään yönä Edward joutuu huomamaan senkin, ettei hänellä ole mitään opetettavaa kokeneelle nuorukaiselle. Vasta Lucin viimeisen, kohtalokkaaksi osoittautuvan karkumatkan aikana Edward tajuaa olleensa itse asiassa jo viikkojen ajan enemmän tai vähemmän tietoinen siitä, että poika on ollut ihastunut Mattiin, opportunistiseen pornokauppiaseen, jonka kanssa Edward itsekin

pitää yllä seksisuhdetta. Yhtä lailla Edward voi Mattin tuntien olla varma, ettei tämä ole jättänyt tarjousta hyödyntämättä. Kyyninen Matt on jopa antanut romanttisesta rakastumisestaan Luciin tauotta puhuvan Edwardin viettää tietämättään öitään samassa vuoteessa, jossa Matt itse on ”valmistellut” nuorukaista. Vaaliessaan idealisoitua kuvaansa viattomasta Lucista Edward sulkee aktiivisesti silmänsä siltä, että poika on innostunut jäsen samassa, jokseenkin nuhruisessa paikallisessa homoscenessä, jossa hän itsekin viettää vapaa-aikansa. Edwardin tahallisen sokea Lucin idealisoiminen sekä kyky miltei hysteerinen itsepetokseen rinnastavat hänet yllättävästi myös torjunnan, hysterian ja hysteerisen sokeuden leimaamiin sankarittariin, jotka lukeutuvat goottilaisen fiktion keskeisiin hahmoihin (Hanson 2003, 371–373, 385–388; Haggerty 2006, passim).

### **Varjostuksia ja *chiaroscuroa***

Goottilaiselle fiktiolle ominaiset vieraantumisen motiivit toistuvat Edwardin kerronnassa, ja hän kokee jopa oman peilikuvansa hämärtyvän oudossa kaupungissa:

I scrambled up too, confused by a moment by my own reflection in the glass, as if without my specs the image needed to be blinked back into focus, or as if a sixth sense revealed a face within my face, ghostly features caught in the very silvering of the mirror (*FS*, 11).

Edwardille ”Brugge” on hänen fantasioidensa ja pakkomielteidensä puoliksi todellinen, puoliksi kuvitteellinen näyttämö. Kuin unessa kuljeskeleva Edward itsekin huomauttaa, että Belgian sijasta hän kokee elävänsä pikemmin myyttisessä Allemondessa, Maeterlinckin ja Debussyn Pélleasin ja Mélisanden asuinsijoilla. Myös tämä rakkaustarina kertoo kielletystä rakkaudesta ja päättyy traagiseen menetykseen. ”Brugge” on synkkä ja eksyttävän sokkeloinen. Kanaaleineen ja synkeine rakennuksineen kaupunkikuva vahvistaa romaanin outoa, hämärän hallitsemaa ilmapiiriä. Myös Edwardin kuvailemat interiöörit ovat aina synkkiä, pimeitä ja painostavia. Kerran toisensa jälkeen hän löytää itsensä tummiksi paneloiduista huoneista ja vanhojen muotokuvien synkeiden katseiden alta. Myös asunto, jonka hän valitsee, on niin syrjäinen ja kätkeyty, että se tarjosi hänen mukaansa ”pääsyn unenomaisen äkillisesti osaksi kaupungin salattua sisäistä elämää” (*FS*, 13). Romaanissa gotiikka on toisaalta läsnä myös hyvin sananmukaisesti kaupungin keskiaikaisen arkkitehtuurin muodossa.

I had been exploring the city rather fast and anxiously, referring on and off to a tourist map which omitted side-streets and alleys and showed the famous buildings in childishly out of shape drawings. Its poetic effect was to give me the shape of the town as a fifteenth-century engineer, expert in dikes and piles, might have shown it in plan to a ruling count; a mounted opal veined with waterways and suspended from the broad ribbon of the sea-canal. (*FS*, 11–12.)

Henry Jamesin kerrontatekniikan avaintermi, varjostus (*adumbration*), jota Eric Savoy analysoi *The Turning of the Screw* -pienoisromaanin olennaisena osatekijänä, luonnehtii erinomaisesti myös *The Folding Starin* kerrontaa. Kuvataiteessa valon ja varjon suhteiden säätelyä käytetään varjostuksen ja *chiaroscuro*n kaltaisissa tekniikoissa tuottamaan kuvaan syvyyttä ja sävykkyyttä, jolloin teos laajenee perspektiiviltään samalla kun kuvattu objekti esitetään ääriviivoiltaan hämärrettynä (Savoy 2004, 250). Varjostus ja *chiaroscuro* kuvaavat myös *The Folding Starin* päähenkilö-kertojan tapaa verhota kerrontansa hämärään, ovatpa aiheina sitten hänen omat motiivinsa tai muut henkilöt tekoineen ja valintoineen. Romaani on täynnä petoksia ja salaisuuksia, eikä itsepetoksen mestariksi paljastuva Edward ole vähimmässäkään määrin luotettava kertoja. Lisäksi ajallinen etäisyys ”Bruggessa” harhailevan kokija-Edwardin ja myöhemmän, tapahtumia kuvaavan kertoja-Edwardin välillä jää avoimeksi. Vaikka hän tunnustaa haaveilevansa kirjailijan urasta, on silti epätodennäköistä, että romaani muodostuisi ”Bruggessa” koetun romanttisen fiaskon myöhemmästä, estetisoidusta uudelleen esityksestä, kuten myös Alistair Stead (2004, 368) toteaa.

Edwardin kertomus eroottisesta fiaskostaan on samanaikaisesti traaginen, koominen ja outoa levottomuutta herättävä. Hänen elämäänsä vieraassa kaupungissa leimavat liminaalisuuden ja vieraantumisen kokemukset; kaikki identiteetit näyttäytyvät muuttuvina ja keskenään vaihdettavina. Matt on pornobisneksen parissa toimiva epämääräinen yrittäjä, jota Edward tapailee ja jonka menneisyydestä hän ei tiedä mitään. Mattin hahmo alleviivaa sitä, kuinka romaanissa mikään ei ole sitä, miltä se ensin vaikuttaa. Hän kopioi laittomasti pornofilmejä ja myy internetissä koulupoikien likaantuneita – ”signeerattuja” – alushousuja. Hän varastaa uimahallista nimettömien poikien alusvaatteita ja myy ne kuuluisien urheilijoiden ja pornotähtien vaatteina, tavoiteltuina keräilykappaleina. Usein hän väittää vaatekappaleiden kuuluvan paikallisille komeille koulupojille, joilla on omat ikääntyneet salaiset ihailijansa. Jopa Matt on itse asiassa Wim Vermeulen, joka on vankilasta vapauduttuaan ottanut itselleen uuden nimen filmitähti Matt Dillonin mukaan. Edward viettää aikaa Mattin talossa ja on salassa mustasukkainen salaperäiselle Vermeulenille, jonka postia kannetaan asuntoon, sillä hän kuvittelee tämän olevan Mattin toinen rakastaja. Edward ei siten tunne lainkaan maailmaa, johon on sukeltanut, ja tragikoomisin seurauksin hän elää pikemminkin haaveissaan kuin todellisuudessa.

Romaanin unenomaista tunnelmaa korostaa sekin, että Edward kulkee kaupungissa kuin unissakävijä. Hän harhailee ja eksyy koko ajan, kysyy alituisen tietä ja tutkii karttaa, joka esittää kaupungin outona ja mittasuhteiltaan kummalliseksi muuntu-neena. Edwardin harhailu ja seuran etsintä kaupungin hämärillä kaduilla yhdistää hänet kahteen olennaisesti urbaaniin moderniin hahmoon, nimittäin flâneuriin ja miehistä seksiseuraa etsivään kruisajaajaan (*cruiser*).<sup>5</sup> Hän harhailee monta tuntia Hermitagessa,

labyrinttia muistuttavassa puutarhassa, joka on paikallinen kruisauspaikka kaupungin laitamilla. Kohdattuun viimein halukkaan partnerin Edward palaa heti fantasioihinsa Lucista:

It was with a sense of conscious sacrilege that at last I admitted the idea of Luc. [...] Luc's strong young hand firmly, almost over-fiercely, jerking me off, set on giving me pleasure, thrilled to do so: Luc who cupped his other hand to catch the warm splogde when it came. (*FS*, 57.)

Hermitage korostaa Edwardin ”Bruggen”-kokemuksille keskeistä liminaalisuutta: paikka on miltei kaupungin ulkopuolella, ja pimeään laskeuduttua siitä tulee miesten salaiset kohtaamiset mahdollistavaa ei-kenenkään maata. Suurena villiintyneenä puutarhana se on jotakin metsän ja formaalin puutarhan välimailla, ja sen identiteetti muuttuu hämärän tullen toiseksi. Tutun ja tuntemattoman, salatun ja paljastetun rajaseutuna Hermitage mahdollistaa anonyymit kohtaamiset, joissa toisilleen tuntemattomat jakavat mitä intiimeimpiä fantasioita ja kokemuksia.

*The Folding Star* koostuu kolmesta jaksosta, joista ensimmäinen ja viimeinen sijoittuvat Belgiaan. Näiden kahden osan, nimiltään ”Museum Days” ja ”A Merry Goose Hunt”, väliin jää jakso nimeltään ”Underwoods”<sup>6</sup>, jossa Edward matkustaa Englantiin osallistuakseen ensimmäisen rakastettunsa hautajaisiin. ”Underwoods” keskittyy Edwardin nuoruuteen ja hänen ensimmäisiin rakkauskokemuksiinsa, joiden ratkeamattomia jännitteitä hän itse asiassa toistaa kokemuksissaan ”Bruggessa”. Pastoraali ja pastoraalielegia osoittautuvat erityisesti Englantiin sijoittuvan jakson tärkeiksi pohjateksteiksi; lisäksi näillä lajeilla on vahva asema miesten välisen rakkauden esittämisen historiassa.<sup>7</sup> Pastoraali ja anti-pastoraali ovat kuitenkin myös goottilaiselle fiktiolle merkityksellisiä lajikäsitteitä. John Paul Riquelmen (2008, 5) mukaan varhaista goottilaista fiktiota luonnehtii pastoraalin kääntäminen negatiiviseksi: outo ja ahdistava sijoitettiin vieraille tapahtumapaikoille, jotka koettiin tuntemattomuudessaan uhkaaviksi. Riquelme huomauttaa kirjallisen gotiikan kehittyneen pastoraalin negatiiviseksi genreksi, jossa alkuaan oudoille ja vieraille seuduille sijoitetut anti-pastoraalin ainekset siirrettiin tuttuihin ympäristöihin. Tällöin uhat, kuten turmeltuneisuus, patologisuus, morbidit halut ja vastaavat ”oudot” häiriötilat tuotiinkin osaksi omaa ja tuttua. Gotikalle keskeinen kulttuurinen ahdistus sijoitettiin nyt omalle maaperälle, tuttuihin tiloihin, kuten makuuhuoneisiin ja luokkahuoneisiin sekä oman mielen ja kielen ominaisuudeksi. (Riquelme 2008, 5; Natov 2002, 159–172.)

Pastoraalin ja gotiikan suhteista edellä esitetty sopii yhtä lailla *The Folding Starin*, jossa englantilaismies viettää aikaansa oudossa, hämärän hallitsemassa belgialaiskaupungissa, ja romaanin intertekstuaalisiin dialogikumppaneihin lukeutuvat niin pastoraali, pastoraalielegia kuin anti-pastoraalikin. Pastoraalielegian piirteet painottuvat juuri ”tuttuun” Englantiin sijoittuvassa jaksossa, jossa Edward esittää vahvasti estetisoidun

ja romantisoidun kuvauksen nuoruudesta ja ensirakkauksistaan. Sen sijaan Belgiaan sijoittuvia kohtauksia hallitsevat Edwardin kokemaa vieraantuneisuus, ahdistus, kaupungin outous ja sen asukkaiden motiivien läpitunkemattomuus.

### ***Autrefois*: triptyykit ja kolmiodraamat**

Kolmikot ja kilpailuasemat toistuvat kirjallisen triptyykin muotoisessa romaanissa kerran toisensa jälkeen. Rakenne toistuu myös romaanin keskeisessä symbolissa, Orstin triptyykissä nimeltä *Autrefois*. Sen oikeanpuoleinen siipikuva esittää yöllistä merta, maisemaa, johon Orstin intohimon kohde Jane Byron on kadonnut. Myös Edwardille keskeinen symboli, hänen menettämiään ja idealisoimiaan rakastettuja edustava Kointähti, esiintyy triptyykin oikeassa siivessä. Maalauksen keskiosa puolestaan on merkillinen kunnianosoitus Rodenbachin myyttiselle Bruggelle, autiolle ja elottomalle kaupungille.

Paul showed me a murky, old studio photograph, in which the triptych could be made out, its doors open as if on an altar, and for the first time I caught the shock of its arrangement, the figure of the virgin displaced from the centre, the gothic townscape, such as often clustered behind a Flemish nativity, unpeopled and sepulchral, and where at the edge the donors might have knelt only the grey sea and violet sky. (*FS*, 278.)

Myös fiktiivisen triptyykin nimi viittaa romaanin interteksteihin: Rodenbachin pienoisromaanissa Bruggea luonnehditaan kuolleeksi kaupungiksi ja ”entsisaikain kaupungiksi” (*la ville d’autrefois*), mutta myös Fernand Khnopffin triptyykin vuodelta 1905 on nimeltään *D’Autrefois* (Pudles 1992; Stead 1999, 381, viite 16).

Salaisuuksien ja pettevien identiteettien hallitsemassa kertomuksessa Edwardkaan ei oikeastaan edes tunne palvomaansa Lucia. Loppujen lopuksi hän tietää nuorukaisesta tuskin mitään; sen sijaan hän projisoi sulkeutuneeseen poikaan omat fantasiansa. Edward idealisoi Lucia tajuamatta, että tämä on itse asiassa pahasti häiriintynyt nuorukainen, joka on pakkomielleisesti mutta yksipuolisesti rakastunut heteroystäväänsä Patrickiin. Lisäksi Luc tuntee ilmeistä vetoa hyväksikäyttösuhteisiin, miltä Edward sulkee aktiivisesti silmänsä. Kuten Alistair Stead (1999, 375) huomauttaa, Edward kieltäytyy huomaamasta tai ohittaa tahallisesti vihjeet Lucin ongelmista sekä sen, miten vältellen poika puhuu itsestään ja haluistaan. Puhellessaan englannin keskustelutunneillaan näennäisen avoimesti Luc ei vahingossakaan kerro taustastaan koulukiusaajana, käynneistään psykiatrilla, ”orgioista Arctic Princellä”, entisen koulutoverinsa Arnoldin rakastumisesta häneen tai omasta tuskallisesta rakkaudesta Patrickiin. Lucin sukunimi Altidore on anagrammi yhtä lailla ranskan sanasta *idolâtre* kuin englannin sanasta *idolater*, ja vastaavasti kaikille romaanin henkilöille on yhteistä taipumus fetissoida halunsa kohteet – kohottaa nämä henkilökohtaisen kulttinsa ”epäjumalankuviksi”.

Edward rakentaa oman kulttinsa Lucin kauneuden sekä tämän kuvitellun kokemat-

tomuuden ja tavoittamattomuuden ympärille. Samanaikaisesti hän ryhtyy suhteisiin sellaisen miesten kanssa, joista ei ole emotionaalisesti kiinnostunut. Obsessiot, intohimot, halut, menetykset, petokset ja syyllisyys liittävät yhteen *The Folding Starin* useat tarinalinjat. Lucin karattua kotoa Edward ajattelee kaikkia niitä järkyttyneitä vanhempia, joiden hän oli nähnyt vastaavissa tilanteissa vetoavan televisionkatsojiin. Hän tulee silloin ilmaiseeksi yhden romaanin keskeisistä ajatuksista:

They always seemed to me to offer proof of the stark unknowability of others, of a lurking violence, touched off by some invisible pressure into damage and self-destruction; it was what love sought to tame, and lived in half-excited fear of (*FS*, 400–401).

Romaanin arvoituksellisessa lopussa Edward lopulta löytää Lucin Oostendesta. Nuorukaisesta on kuitenkin tullut vain yksi valokuva muiden kadonneita esittävien kuvien joukossa ilmoituksessa, joka on kiinnitetty sataman ilmoitustaululle.

Luc was waiting me at Ostend, staring out to the sea through salt-stippled glass. He looked hollow-cheeked, eyes narrowed in hurt and defiance; I felt he had been robbed his beauty, and that I would hardly have singled him out from the other kids around him. [--] He gazed past me, as if in a truer kinship with the shiftless sea. (*FS*, 422.)

Luc on enää yksi kadonneiksi ilmoitetuista, ja hän on identifioitavissa kuvaansa samalla tavoin kuin Jane Byron, jonka maalaamista Orst jatkoi pakkomielteisesti naisen kadottua salaperäisesti Oostendessa. Punatukkaisen näyttelijättären uskottiin hukkuneen toukokuussa 1899, mutta hänen ruumistaan ei koskaan löydetty. Niinpä hänen huhuttiin jopa lavastaneen hukkumisensa päästäkseen pakenemaan Orstin pakkomielteistä rakkautta. Luc karkaa pian ainoan Edwardin kanssa viettämänsä seksintäyteisen yön jälkeen, mutta hänen pakonsa syy ei koskaan selviä. Hän on ilmeisesti ollut ihastunut Mattiin, Edwardin hämäräperäiseen rakastajaan, mutta ennen kaikkea Luc on rakastunut ystäväänsä Patrickiin yhtä obsessiivisesti kuin Edward puolestaan häneen. Romaanin lopussa Edward on menettänyt oman pakkomielteisen rakkautensa kohteen, kuten Orst ennen häntä. Hän ei voi olla varma, onko Luc hukkunut, hukutautunut tai jopa karannut maasta mahdollisen uuden rakastajansa avustamana, joten hän joutuu elämään samojen avoimien kysymysten kanssa kuin Orst ennen häntä. Edward uhraa jatkossakin aikansa rodenbachilaisen menetetyn rakkauden kultin camp-versiolleen, jonka romantisoituna keskushahmona on kadonnut Luc ja hämärän hallitsema Brugge.

### **Lopuksi: Allemondien hämärässä**

Heteronormatiivisia rakenteita uhmaava halu ja antinormatiiviset seksuaalisuudet toistuvat jatkuvasti goottilaisessa fiktiossa, kuten esimerkiksi Punter ja Byron (2004),

Smith (2007) sekä Haggerty (1989; 2006) ovat korostaneet. *The Folding Starissa* heteronormista poikkeavan halun representaation mahdollisuuksia kartoitetaan juuri sitomalla romaani intertekstuaalisten viitteiden avulla osaksi tätä tekstuaalista jatkumoa. Erityisesti 1890-luvun goottilaisen fiktion renessanssin ja Henry Jamesin gotiikan tunnusmerkit sekä ranskalais-belgialaisen symbolismin piirteet kietoutuvat yhteen Hollinghurstin romaanissa. Luennassani painotan romaanissa hyödynnettyjen symbolististen konventioita tulkintaa suhteessa nimenomaan kirjallisen gotiikan jatkumoon. *The Folding Star* sijoittuu kuitenkin 1990-luvulle ja tilanteeseen, jossa avoimesti homomiehenä eläminen on mahdollista toisella tavoin kuin teoksen interteksteissä. Ne puolestaan sijoittuvat kaapin aikakauteen, jossa samansukupuolisen halun koodattuja ilmaisia säätelivät ja rajoittivat mutta yhtä lailla tuottivat diskurssit, joissa operoitiin sairauden ja rikoksen käsitteillä.

*The Folding Starin* keskeisessä intertekstissä, Rodenbachin pienoisoromaanissa *Bruges-la-Morte* ja sen myöhemmissä uudelleenkirjoituksissa, tutkitaan symbolistiselle kirjallisuudelle tyypillistä pakkomielleisen rakkauden motiivia. Symbolistisissa teoksissa toistuu motiivina miesten intohimo, joka kohdistuu tavoittamattomaan naishahmoon. *The Folding Star* puolestaan keskittyy miesten välisen rakkauden representoimisen keinojen ja niiden historian näkyväksi tekemiseen. Symbolismin traditiota uudelleenkirjoitetaan romaanissa homoseksuaalisen rakkauden representoinnin kontekstissa. Samalla teoksessa tehdään näkyviksi goottilaisen romaanin perinteeseen palautuvat halun ja transgression troopit ja representaatiokonventiot, jotka korostuvat erityisesti kuvauksissa heteronormista poikkeavasta halusta ja rakkaudesta. *The Folding Starissa* romaanin symbolistiset intertekstit saavat siten uuden tulkinnallisen kontekstin queeria kokemusta painottavasta gotiikasta, jonka kanssa ne asetetaan dialogiin.

*The Folding Starin* kokonaisuutta jäsentää gotiikan ja symbolismin estetiikalle merkityksellinen pakkomielleisen, totutut normit kyseenalaistavan ja ylittävän intohimon tematiikka. Romaanissa yhtäältä sekä toistetaan ja varioidaan sen intertekstien estetiikkaa että toisaalta rakennetaan ironista etäisyyttä näiden intertekstien tapoihin kuvata rakkautta, halua ja subjektiutta. Halun transgressiivisuutta ei *The Folding Starissa* ilmennäkään teoksen kerronnallisessa todellisuudessa itsestään selvänä esitetty, henkilö-hahmojen kokemuksia jäsentävä miehinen homoseksuaalisuus, vaan halun kohdistuminen nyt vallitsevia normeja uhmaavaksi koettuun kohteeseen. Esimerkiksi Paul Echevinin traumaattisen nuoruudenrakkauden kohde on ollut häntä vanhempi, natsien joukkoihin värväytynyt belgialaismies, joka osallistuu etnisiin puhdistuksiin. Päähenkilö Edward puolestaan rikkoo oman aikamme moraalikoodia rakastuessaan pakkomielleisesti alaikäiseen poikaan, joka on hänen oppilaansa.

*The Folding Starin* intertekstuaalisten keskustelukumppanien joukkoon lukeutuu myös pastoraali – lainaahan romaani ironisesti nimensäkin Miltonin siveyttä ylittävän,



joskin ilmestymisaikanaan vuodelta 1631 tunnettuun homoseksuaaliseen skandaaliin yhdistetyn *Comus*-pastoraalirunoelman säikeistä. Aina antiikin runoudesta alkaen nimenomaan pastoraalilla ja pastoraalielegiolla on ollut erityisen vahva asemaa miesten välisen halun ja rakkauden esittämisessä, ja tähän jatkumoon myös *The Folding Star* kirjoittautuu. Aamu- ja iltatähden sekä menetetyn samansukupuolisen rakastetun muistelun motiivit liittävät teoksen intertekstien joukkoon myös yhden tunnetuimmista homoeroottisen elegian edustajista, nimittäin Tennysonin Arthur Hallamin muistoksi kirjoittaman runon *In Memoriam* (1849). Rikkaan intertekstuaalisen verkoston avulla romaanissa kartoitetaan miesten välisen halun ja rakkauden representaation keinoja sitä edeltävässä kirjallisuudessa.

### Viitteet

<sup>1</sup> Ks. esim. Haggerty 2006; Bruhm 2006; Fincher 2007; Hanson 2007; Hughes & Smith 2009; Rigby 2009. Queer-teoriasta ja gotiikasta ks. Hanson 2003; 2007, 175–176. Lisäksi huomattavan monet merkittävät queer-teoreetikot, kuten esimerkiksi Eve Kosofsky Sedgwick, Steven Bruhm, George E. Haggerty, Judith Halberstam ja George Rousseau, ovat kirjoittaneet väitöskirjansa juuri goottilaisesta romaanista.

<sup>2</sup> Virallisemmin *Comus* esitettiin ensi kertaa nimellään *A Mask presented at Ludlow Castle, 1634*. Genrenä masque/mask oli suosittu runonäytelmä, joita esitettiin sekä kuninkaan hovissa että ylimystön keskuudessa. Lisäksi *Comusin* merkitys miesten homoseksuaalisuudesta vihjaamisen historiassa on merkittävä, sillä sen tilanneen lordi Bridgewaterin lanko Castlehavenin jaarli oli 1631 teloitettu tuomittuna useista seksuaalirikoksista; näistä kuohuttavimpana pidettiin jaarlin hovinsa paasipojan kanssa harjoittamaa sodomiaa.

<sup>3</sup> Ks. Hollinghurst 2005a, 11–19; 2005b. *Bruges-la-Morten* uusi englanninkielinen käännös ilmestyi vuonna 2005, ja sen avaa Hollinghurstin johdantoartikkeli. *Bruges-la Morten* arvostelussaan Nicholas Lezard (2008) viittaa teoksen goottilaisiin vaikutteisiin rinnastaen sen arkkityypisiin goottilaisen fiktion edustajiin, kuten R. L. Stevensonin romaaniin (*The Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde* (1886) ja Oscar Wilden pienoisromaanin *The Picture of Dorian Gray* (1890). *The Folding Star* -romaanissa sivuhenkilö, Luciin onnettomasti rakastunut Sibylle de Taeye, on variaatio Wilden teoksen Sibyl Vanen hahmosta.

<sup>4</sup> *Bruges-la-Mortesta* ja *Vertigosta* feministisen psykoanalyttisen luennan esittää Bronfen 1992, 326, 329, 335–350. *The Folding Starissa* Hollinghurst osoittaa ironisen *hommagensa Vertigon* suuntaan kohtauksessa, jossa Edward kiipeää ystävättärensä Edien kanssa kellotorniin huolimatta pahasta korkean paikan kammostaan (*FS*, 159–162). Toisen kerran suhde *Vertigoon* tehdään romaanissa näkyväksi Edwardin ostaessa uusia kalliita vaatteita Cherifille, joka tällöin on jo täysin tietoinen roolistaan korvikkeena (*FS*, 273–275).

<sup>5</sup> Gotiikan suhteesta modernille leimalliseen flâneurin hahmoon, ks. Horner & Zlosnik 2001; urbaanin cruisesauksen suhteesta flâneurien historiaan, ks. Turner 2004.

<sup>6</sup> *Underwoods* on myös R. L. Stevensonin 1887 ilmestyneen runokokoelman nimi. Ensirakkaus, jonka hautajaisiin Edward osallistuu, on nimeltään Ralph, mutta kouluvuosista saakka kaikki ovat kutsuneet häntä Dawniksi. Aamunkoittoon assosioituva Dawn ja Kointähti-Luciferiin rinnastuva Luc kantavat siten molemmat romaanille keskeistä kuvastoa ja limittyvät lopulta Edwardin mielessä toisiinsa.

<sup>7</sup> Pastoraalin ja pastoraalielegian suhteesta miesten välisen rakkauden esittämiseen ks. Halperin 1983; Halperin 1990, Woods 1999, 108–110, 116–123; Hekanaho 2006, 4–21. Hollinghurstin proosan elegisistä piirteistä ks. Alderson 2000, 35–36, 38–42 ja suhteesta pastoraaliin ks. Lassen 2009. Aamu- ja iltatähden sekä menetetyn rakastetun motiivit liittävät teoksen intertekstien joukkoon myös yhden tunnetuimmista homoeroottisen elegian edustajista, nimittäin Alfred, Lord Tennysonin Arthur Hallamin muistoksi kirjoittaman runon *In Memoriam* (1849).

## Lähteet

- ALDERSON, DAVID 2000: Desire as nostalgia: The novels of Alan Hollinghurst. Teoksessa *Territories of Desire in Queer Culture: Refiguring Contemporary Boundaries*. Toim. David Alderson & Linda Anderson. Manchester University Press. 29–48.
- BOTTING, FRED 1996: *Gothic*. Critical Idioms. London: Routledge.
- BOTTING, FRED 2000: In Gothic Darkly: Heterotopia, History, Culture. Teoksessa *A Companion to the Gothic*. Toim. David Punter. Oxford: Blackwell. 3–14.
- BOTTING, FRED (TOIM.) 2001: *The Gothic*. Essays and Studies. English Association. New Series. Woodbridge: D. S. Brewer.
- BRONFEN, ELISABETH 1992: *Over Her Dead Body: Death, Femininity and Aesthetic*. Manchester: Manchester University Press.
- BRUHM, STEVEN 1994: *Gothic Bodies. The Politics of Pain in Romantic Fiction*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- BRUHM, STEVEN 2006: Gothic Sexualities. Teoksessa *Teaching the Gothic*. Toim. Andrew Smith & Anna Powell. Basingstoke: Palgrave. 93–106.
- EDELMAN, LEE 2004: *No Future. Queer Theory and the Death Drive*. Durham: Duke University Press.
- FINCHER MAX 2007: *Queering Gothic in the Romantic Age. The Penetrating Eye*. Basingstoke: Palgrave.
- GENETTE, GERARD 1982: *Palimpsestes*. Paris: Seuil.
- HAGGERTY, GEORGE E. 1989: *Gothic Fiction/Gothic Form*. University Park: Pennsylvania State University Press.
- HAGGERTY, GEORGE E. 2006: *Queer Gothic*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press.
- HALPERIN, DAVID M. 1983: *Before Pastoral. Theocritus and the Ancient Tradition of Bucolic Poetry*. New Haven: Yale University Press.
- HALPERIN, DAVID M. 1990: *One Hundred Years of Homosexuality and Other Essays on Greek Love*. New York & London: Routledge.
- HANSON, ELLIS 2003: Screwing with Children in Henry James. – *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies* 9:3. 367–391.

HANSON, ELLIS 2007: Queer Gothic. Teoksessa *The Routledge Companion to Gothic*. Toim. Catherine Spooner & Emma McEvoy. London & New York: Routledge. 174–183.

HEKANAHO, PIA LIVIA 2006: A Kind of Bitter Longing. Masculine Bodies and Textual Female Masculinity in *Brokeback Mountain* and *Memoirs of Hadrian*. – *SQS: The Journal of Finnish Society for Queer Studies* 2. 4–21.

HEKANAHO, PIA LIVIA 2007: Halun liike: kohti kuolemaa. Thomas Mannin novelli *Kuolema Venetsiassa* ja sinthomoseksuaalin käsite. Teoksessa *Taide ja liike. Keho, tila, ääni, kuva, kieli*. Toim. Tiina Mäntymäki & Olli Mäkinen. Vaasa: Vaasan yliopiston julkaisuja. Tutkimuksia 282. Kulttuurintutkimus 1. 267–292.

HEKANAHO, PIA LIVIA 2009: Alan Hollinghurst – kauneudesta, rakkaudesta ja muista rikoksista. Teoksessa *Imperiumin perilliset. Esseitä brittiläisestä nykykirjallisuudesta*. Toim. Päivi Kosonen, Päivi Mäkirinta & Eila Rantonen. Helsinki: Avain. 175–186.

HELYER, RUTH 2008: Parodied to Death. The Postmodern Gothic of American Psycho. Teoksessa *Gothic and Modernism. Essaying Dark Literary Modernity*. Toim. John Paul Riquelme. Baltimore: The Johns Hopkins University Press. 128–146.

HOLLINGHURST, ALAN 1998: *The Folding Star*. London: Chatto & Windus.

HOLLINGHURST, ALAN 2005A: Introduction. – Rodenbach, Georges: *Bruges-la-Morte*. Englanniksi kääntäneet Mike Mitchell & Mike Stone. London: Dedalus. 11–19.

HOLLINGHURST, ALAN 2005B: Bruges of sighs. – *The Guardian*, 29 January. (<https://webmail.helsinki.fi/horde/index.php?url=https%3A%2F%2Fwebmail.helsinki.fi%2Fhorde%2F>. Linkki tarkistettu 14.6.2010.)

HORNER, AVRIL & ZLOSNIK, SUE 2001: Strolling in the Dark: Gothic Flânerie in Djuna Barnes's *Nightwood*. Teoksessa *Gothic Modernisms*. Toim. Andrew Smith & Jeff Wallace. New York: Palgrave. 78–94.

HUGHES, WILLIAM & ANDREW SMITH (TOIM.) 2009: *Queering the Gothic*. Manchester: Manchester University Press.

HURLEY, KELLY 2001: The Modernist Abominations of William Hope Hodgson. Teoksessa *Gothic Modernisms*. Toim. Andrew Smith & Jeff Wallace. New York: Palgrave. 129–147.

JAMES, HENRY 1993/1898: *The Turn of the Screw*. Ware: Wordsworth.

LASSEN, CHRISTIAN 2009: Sheep Thrills: Pastoral Camp in the AIDS Elegies of Alan Hollinghurst. Teoksessa *New Versions of Pastoral: Post-Romantic, Modern, and Contemporary Responses to the Tradition*. Toim. David James & Philip Tew. Farleigh Dickinson University Press. 217–229

LEZARD, NICHOLAS 2008: *Bruges-la-Morte* by Georges Rodenbach. Translated by Mike Mitchell and Mike Stone, introduction by Alan Hollinghurst. Review. – *The Guardian*, 5 January. (<http://www.guardian.co.uk/books/2008/jan/05/fiction4>. Linkki tarkistettu 20.6.2010.)

- MAIR, RIGBY 2009: Uncanny Recognition: Queer Theory's Debt to the Gothic. – *Gothic Studies*, May 2009. [http://findarticles.com/p/articles/mi\\_7551/is\\_200905/ai\\_n35628038/](http://findarticles.com/p/articles/mi_7551/is_200905/ai_n35628038/) Linkki tarkistettu 5.5.2010).
- MILBANK, ALISON 2002: The Victorian Gothic in English novels and stories, 1830–1880. Teoksessa *The Cambridge Companion to Gothic Fiction*. Toim. Jerrold Hogle. Cambridge: Cambridge University Press. 145–165.
- MORAN, LESLIE J. 2001: Law and the Gothic Imagination. Teoksessa *The Gothic. Essays and Studies 2001*. Toim. Fred Botting. Cambridge: D. S. Brewer. 87–109.
- NATOV, RONI 2002: *The Poetics of Childhood*. New York & London: Routledge.
- PUDLES, LYNNE 1992: Fernand Khnopff, Georges Rodenbach, and Bruges, the Dead City. – *The Art Bulletin* 74:4, December. 637–654.
- PUNTER, DAVID AND BYRON, GLENNIS (TOIM.) 2004: *Companion to the Gothic*. Oxford: Blackwell.
- RIQUELME, JOHN PAUL 2008: Dark Modernity from Mary Shelley to Samuel Beckett: Gothic History, the Gothic Tradition, and Modernism. Teoksessa *Gothic and Modernism. Essaying Dark Literary Modernity*. Toim. John Paul Riquelme. Baltimore: The Johns Hopkins University Press. 1–23.
- RODENBACH, GEORGES 2005/1902: *Bruges-la-Morte*. Engl. käännös Mike Mitchell & Mike Stone, johdannon kirjoittaja Alan Hollinghurst. London: Dedalus.
- SEDGWICK, EVE KOSOFSKY 1993: Jane Austen and Masturbating Girl. – *Tendencies*. Durham: Duke University Press. 109–129.
- SAVOY, ERIC 2004: Theory *a Tergo* in *The Turn of the Screw*. Teoksessa *Curiouser: On the Queerness of Children*. Toim. Steven Bruhm & Natasha Hurley. Minneapolis: University of Minnesota Press. 245–275.
- SMITH, ANDREW & WALLACE, JEFF (TOIM.) 2001: *Gothic Modernisms*. New York: Palgrave.
- SMITH, ANDREW 2007: *Gothic Literature. Edinburgh Critical Guides*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- STEAD, ALISTAIR 1999: Self-Translation and the Arts of Transposition in Alan Hollinghurst's *The Folding Star*. Teoksessa *Translating Life: Studies in Transpositional Aesthetics*. Toim. Shirley Chew & Alistair Stead. Liverpool: Liverpool University Press. 361–386.
- TURNER, MARK W. 2004: *Backward Glances: Cruising Queer Streets of New York and London*. London: Reaktion Books.
- WOODS, GREGORY 1999: *A History of Gay Literature. The Male Tradition*. New Haven & London: Yale University Press.

*Jasmine Westerlund*

## **Modernismi, arki ja *Kolme vuorokautta***

Proosan modernismin murros ajoitetaan yleensä suomalaisessa kirjallisuudessa vasta vuoteen 1957, jolloin Marja-Liisa Vartio ja Veijo Meri julkaisivat esikoisromaaninsa (Makkonen 1992, 94). Käsittelen artikkelissani suomalaisen kirjailijan Sinikka Kallio-Visapään (vuodesta 1958 Nevanlinna, kirjailijanimenä Kallio) kirjoittamaa teosta *Kolme vuorokautta* (1948, *KV*), joka ilmestyi lähes kymmenen vuotta ennen kuin proosan modernismi alkoi virallisesti kukoistaa. Pohdin *Kolmen vuorokauden* suhdetta modernismiin ja kysyn, voidaanko sitä lukea modernistisena romaanina ja miksi sitä ei ole luettu sellaisena.

*Kolme vuorokautta* tuntuu asettuvan yhä uudestaan ja aina uusin tavoin rajapinnalle. Toisaalta teos hyödyntää modernistista estetiikkaa, toisaalta se on monella tavalla ristiriidassa modernismin ideaalien kanssa. Modernismin käsitteleminen on tärkeää, koska modernismille on annettu kirjallisuudentutkimuksessa suuri arvo. Lisäksi käsitys siitä, millaiset ja keiden kirjoittamat teokset sopivat modernismiin, on hyvin vakiintunut. Tästä huolimatta modernismia on käsitelty melko vähän. Modernismin rajapinnoilla leikittelevä teos tarjoaa mahdollisuuden pohtia sitä, miten modernismi on määritelty ja millaiseksi sen kaanon on rakennettu.

Tarkastelen *Kolmen vuorokauden* modernismia erityisesti *jokapäiväisyyden* ja *arjen* tematiikan kehyksissä, joiden näen liittyvän olennaisesti teoksen estetiikkaan ja muotoon. Arjen tematiikka liittyy myös valmisteilla olevan väitöskirjani aiheisiin, äitiyteen ja taiteilijuuteen, joita käsittelen lyhyesti tässä artikkelissa. Bryony Randall on tutkinut modernismia ja jokapäiväisyyttä englantilaisessa kirjallisuudessa. Bryony Randallin (2007, 2) mukaan modernismin esteettistä kontekstia voidaan ymmärtää paremmin, jos perehdytään jokapäiväisyyden diskursseihin, jotka ympäröivät modernistista kirjallisuutta. Esimerkiksi Gertrude Steinin ja Virginia Woolfin teksteissä tulee pinnalle perinteisesti tukahdutettu jokapäiväisyys. Steinin mukaan ei ole olemassa muuta kuin jokapäiväinen elämä, ja Woolf on kiinnittänyt huomiota naisten jokapäiväisen elämän olosuhteisiin (mts. 1–2, 5, 113). Myös *Kolmessa vuorokaudessa* huomio kiinnittyy naisten jokapäiväiseen elämään ja siihen, kuinka he yrittävät saada aikaa omiin käsiinsä. Teoksessa taide asettuu kiinnostavasti oppositioon arjen kanssa ja sekä taide että arki tiivistyvät Sylvian henkilöahmossa.

Sinikka Kallio-Visapää (1917–2002) debytoi runokokoelmalla *Siiwet* vuonna 1946 ja julkaisi ennen *Kolmea vuorokautta* myös romaanin *Vahasydän* (1946). Kallio-Visapää luettiin Lassi Nummen, Tuomas Anhavan ja Paavo Haavikon kanssa nuorten dynaamis-

ten kirjailijoiden polveen. Kun muut kirjailijat pysyivät modernismin ytimessä, Kallio-Visapää kuitenkin nohdedettiin jonnekin taustalle ja hän on nykyisin ehkä tunnetumpi kääntäjänä kuin kirjailijana.<sup>1</sup> Kallio-Visapää kuitenkin julkaisi *Kolmen vuorokauden* jälkeen vielä kuusi teosta; runoja, romaanin, esseitä ja novelleja. Kallio-Visapään teoksia ei ole juuri käsitelty kirjallisuudentutkimuksessa, vaikka hänet onkin mainittu useissa kirjallisuushistorioissa. Uusimmassa *Suomen kirjallisuushistoriassa 1–3* (1999) häntä tuodaan esiin hieman laajemmin modernismin yhteydessä.

*Kolme vuorokautta* sijoittuu Helsinkiin ja tapahtuu kolmen vuorokauden kuluessa. Romaanin alussa kertoja esittelee nuoren, onnettoman runoilijan, Paulan. Teoksen toinen keskeinen – oikeastaan keskeisempi – henkilöhahmo on Paulan sisar Sylvia, joka on pianisti, kotirouva ja kolmen lapsen äiti. Teoksen muut henkilöhahmot ovat Sylvian puoliso Tuomas, ammatiltaan tutkija, Tuomaksen veli Eskil, joka on juristi ja vasemmistoaktivisti sekä perheystävä Elias, joka on historioitsija ja runoilija. Lisäksi mukana teoksessa on Sylvian ja Tuomaksen kolme lasta.

Teoksen tapahtumat muodostuvat henkilöhahmojen arkisista toimista kodeissaan ja kaupungilla. Teoksessa kuvataan muun muassa Sylvian ja Tuomaksen tyttären syntymäpäiviä, Sylvian arkea lasten kanssa ja soittoharjoituksia, Eliaksen muisteluita ja Paulan harhailua kaupungilla. Teos päättyy siihen, että Paula löytyy kuolleena asunnostaan. Teoksen läpi kulkevia juonia ovat se, kuinka Elias tuntee vetoa Sylviana kohtaan ja lopulta tunnustaa tämän itselleen ja Sylvialle, kuinka Paula yhä suuremmassa määrin tajuaa yksinäisyytensä ja rakkauttomuutensa ja kuinka Sylvia kamppailee äitiyden ja taiteilijuuden välillä haluamatta luopua kummastakaan. Metafiktivisyyttä ja omien ilmaisukeinojen kommentointia on pidetty (suomalaiselle sotienjälkeiselle) modernismille tyyppillisinä piirteinä (Niemi 1994, 21; Katajamäki 2004, 140). Myös *Kolme vuorokautta* reflektoi jatkuvasti itseään ja omaa lajiaan. Teoksessa on mukana erilaisia kirjoitusmuotoja ja esittämisen tapoja: näytelmämuotoista dialogia, kirjeitä ja sisäistä puhetta. Ihmisiä on kuvattu jopa piirroksina.

Käsittelen artikkelissani ensin *Kolmen vuorokauden* suhdetta suomalaiseen modernismiin ja sen kaanoniin ja teoksen saamaa vastaanottoa. Seuraavaksi pohdin teoksen henkilöhahmoja modernistiseen kirjallisuuteen kohdistuvia odotuksia vasten. Lisäksi käsittelen *Kolmen vuorokauden* suhdetta autonomiaestetiikkaan ja juonellistamiseen – nämä molemmat näkökohdat aukeavat, kun pohditaan musiikin merkitystä teoksessa. Pohdin myös taiteen asemaa teoksessa sekä teoksen esittämää kysymystä naisten mahdollisuudesta olla taiteilijoita.

### ***Kolmen vuorokauden* (liian) varhainen modernismi**

Voidaan väittää, että *Kolme vuorokautta* oli modernistiseksi romaaniksi liian varhainen. Runouden puolella modernismista oltiin innostuneita ja huolestuneita jo 1940-luvun lopulla, mutta proosassa modernismin merkkejä oli tuohon mennessä nähty vähän

(*Suomen kirjallisuus V*, 582). Kuten mainitsin, proosan murros ajoitetaan yleensä suomalaisessa kirjallisuudessa vasta vuoteen 1957. Nuoret, modernismimyönteiset kriitikotkin valtasivat kirjallisuuden kentän vasta 1950-luvun alussa (Höckkä 1999, 74). Konservatiivisten vastavoimien symbolina toiminut V. A. Koskenniemi arvosteli *Kolmen vuorokauden* kuitenkin periaatteessa varsin myönteisesti. Hän huomasi arvostelussaan teoksen psykologisen tarkkuuden ja tapahtumien vähentämisen minimiin sekä näki yhteyksiä *Kolmen vuorokauden* ja Zolan kokeellisen romaanin idean välillä. (Koskenniemi 1948, 135–136.) Tästä huolimatta Koskenniemi sivuutti teoksen tyylin vain mielenkiintoisena kokeiluna, jollaista ei suositellut muille kirjailijoille ja jota ei uskonut Kallio-Visapäänkään jatkavan (1948, 136). Myöhemmin nähtiin, että esimerkiksi *Kolmessa vuorokaudessa* tapahtuva lukijan kutsuminen mukaan romaanin luomiseen ei ollut ohimenevä kokeilu, vaan seuraavan vuosikymmenen kirjallisuudessa merkittäväksi nouseva piirre (*Suomen kirjallisuus V*, 582).

*Kolmen vuorokauden* kokeellinen muoto koettiin kyllä toisaalla myös lupaavana ja ajan kirjallisuuden joukosta edukseen erottavana. Kirjailija Anja Vammelvuo valittaa suomalaisen romaanin huonoa tasoa artikkelissaan ”Romaani hädässä ja ensimmäiset hätämerkit” *Suomalaisen kirjallisuuden vuosikirja 1948*:ssa. Toinen ”hätämerkeistä”, joka yrittää tarjota romaanille ratkaisua, kokeilla jotain uutta, on *Kolme vuorokautta*. Vammelvuon kiinnostus kohdistuu enimmäkseen vasemmistolaiseen henkilöähahmoon Eskiliin ja siihen, että Kallio-Visapää vaikuttaa kriittiseltä sivistyneistön elämänsenteita kohtaan. (Vammelvuo 1948, 144–145.)

Modernismi on nähty Suomessa ennen kaikkea lyriikan liikkeenä. *Kolme vuorokautta* on kuitenkin proosaa ja edustaa siis modernismin kannalta hankalaa lajia. *Kolmen vuorokauden* syntyajoilta muistetaan lähinnä useita modernismin merkki-teoksiksi mainittuja runoteoksia: Lauri Viidan *Kukunor*, Lasse Heikkilän *Miekkalintu*, Viljo Kajavan *Siivitettyt kädet* ja Lassi Nummen *Intohimo olemassaoloon* (kaikki vuodelta 1949) (ks. esim. Katajamäki 2004, 136). Samana vuonna ilmestyi myös T. S. Eliotin suomennoskokoelma, jonka kääntämiseen Sinikka Kallio-Visapää osallistui. Anna Makkosen mukaan proosan muuttuminen ei modernismissa ollut yhtä radikaalia kuin lyriikan, eikä siitä ole keskusteltu kirjallisilla palstoilla yhtä innokkaasti. Hän myös huomauttaa, että 1950-luvun proosan murrosta on tutkittu vähän. (Makkonen 1992, 93–94.) Nyt voi lisätä, että tilanne ei juuri ole muuttunut 1990- ja 2000-luvun kuluessakaan.

Modernistisen proosan kehityksen voi kuitenkin nähdä toisin: Auli Viikarin (1992, 115) mukaan kokeileva proosa oli radikaalimpaa 1950-luvun alussa kuin lopussa. Viikarin mukaan modernismin kaanoniin vain vakiintuivat myöhemmin varsin hillityt teokset, jotka eivät olleet avantgardistisia siinä määrin kuin monet aiemmat (mts. 84). Tulkitsen, että tästä syystä kaanonin ulkopuolelle jäivät myös Sinikka Kallio-Visapään romaanit. Eeva-Liisa Mannerin runoutta tutkinut Tuula Höckkä (1999, 82–83) tuo

Kallio-Visapään romaanit esiin lajin ja fiktion luonnetta lähes postmodernisti rikkovina. Makkonen mainitsee *Kolmen vuorokauden* Jarno Pennasen *Läbettämättömien kirjeiden* (1947) – toisen Vammeluon ”hätämerkeistä” – ja Tyyne Saastamoisen *Vanhan portin* (1959) yhteydessä. Hänen mukaansa kaksi jälkimmäistä ovat avoimemmin metafiktiivisiä, mutta myös *Kolme vuorokautta* erosi valtavirran kirjallisuudesta sekä muotonsa että sisältönsä puolesta. (Makkonen 1992, 99.) Teoriaa siitä, että kaanoniin valikoituivat hillitymmät romaanit, tukee se, että myös mainitut Pennasen ja Saastamoisen teokset ovat jääneet tutkimuksessa unohtuiksi. Muut teokset, joista löytyy avointa itsensä tiedostamista – kuten Marko Tapion *Aapo Heiskasen viikatetanssi* (1956) ja Jorma Korpelan *Tohtori Finckelmann* (1952) – ovat huomattavasti *Kolme vuorokautta* myöhäisempiä (Viikari 1992, 103–104).

### Modernismiin sopimattomia henkilöahmoja

Teoksen alussa ilmoitetaan, ettei kyseessä ole romaani: ”Tämä ei ole romaani, tämä on mielivaltainen katkelma erästä elämää tai eräitten ihmisten elämästä, kolmen vuorokauden pähkinänkuoressa” (KV 12). Väitetään siitä, että *Kolme vuorokautta* ei ole romaani, kertoja perustelee esimerkiksi sillä, että teoksen henkilöahmot eivät ole sopivia romaaniin. Näen väitteen liittyvän ennen kaikkea *Kolmen vuorokauden* henkilöahmojen yhteiskunnalliseen asemaan ja luokkaan. Kuten Makkonen (1992, 100) huomauttaa, *Kolme vuorokautta* sijoittuu epätyypillisesti suomalaisen sivistyneistön pariin. Vammeluokin (1948, 145) ironisoi arvostelussaan sitä, että teos sijoittuu jo lähes historiaan jääneeseen yhteiskuntaluokkaan. Viikarin (1992, 115–116) mukaan tyyppillisessä modernistisessä romaanissa päähenkilö on yksineläjä, huone pieni, väriskaala hillitty, sää harmaa ja tärkeänä teemana on vankeus. Nämä määritelmät pätevät erinomaisesti Paulaan ja hänen ympäristöönsä. Yleisesti *Kolme vuorokautta* sopii kuitenkin huonosti näihin määritelmiin.

Jos oletetaan modernistisen teoksen henkilöahmojen sopivan Viikarin määritelmään ja lisäksi sijoittuvan muun luokan kuin sivistyneistön pariin, *Kolmen vuorokauden* henkilöahmot ovat modernistiseen teokseen sopimattomia. Henkilöahmot ovat taiteilijoita, tieteilijöitä ja oppineita, ja romaanin tapahtumat sijoittuvat Kaivopuiston seudulle, Helsingin hienostoalueelle. Henkilöt muodostavat pienen seurapiirin, jossa keskustellaan sivistyneesti tieteestä ja taiteesta, ja säännöstelystä huolimatta syödään parhaan taidon mukaan koottuja syntymäpäiväillallisia. Samalla *Kolme vuorokautta* on varsin kriittinen ja ironinen kuvaamaansa maailmaa kohtaan: kiiltävästä ulkokuoresta kiinni pitäminen näytetään aikaa vievänä ja hankalana. Sylvia tuntee hajoavansa ja irvistelee pelin edessä päästääkseen ahdistuksensa purkautumaan, mutta ulospäin hän antaa itsestään ja elämästään eheän kuvan. Elämän on näytettävä helpolta ja mukavalta – vaikka oman mielenterveyden uhalla. Tämä ironiassa ilmenevä kriittisyys oli myös



se tekijä, mihin Vammelvuo katsauksessaan tarttui, sillä *Kolmen vuorokauden* henkilö-  
hahmojen sijoittuminen sivistyneistöön oli teoksen arvottamisen kannalta ongelmallista.

Teoksessa todetaan, että sen henkilöhahmot ovat tavallisia ihmisiä – sellaisia, joita on olemassa yhtä lailla kuin romaaneissa esiteltyjä ihmisiä ”[--] jotka niissä korotetaan tavallisten ihmisten arvoluokkaan” (KV 192). *Kolmen vuorokauden* mukaan siis yleensä romaaneissa esiin tuodut ihmiset, ”mies kuin mies ja tyttö kuin tyttö” eivät vastaa-  
kaan tavallisia ihmisiä, vaan paremmin näitä vastaavat *Kolmen vuorokauden* romaaniin  
kelpaamattomat henkilöhahmot. Tulkitsen, että tavallisiksi modernistisen romaanin  
henkilöhahmoiksi *Kolmen vuorokauden* henkilöhahmot eivät ole tarpeeksi köyhiä ja  
kurjia eivätkä toisaalta tarpeeksi kummallisia. He ovat kohtuullisesti toimeen tulevia,  
sivistyneitä ihmisiä – jokapäiväisiä ihmisiä.

Kertoja kuvaa romaanin henkilöitä:

[--] vaikka hän [Tuomas] sattuukin olemaan biologi, dosentti ja filosofi-  
an tohtori, oppiarvo ei muuta hänen hyvää luonnettaan [--] Sylvia kelpaisi  
romaanisiin, jos hänellä olisi vain parihuoneet tai hellahuone eikä kolmea  
huonetta ja keittiö [--] Paula ei ole hullu, mutta hän saisi kernaasti olla, [--]  
katu ja syyntakeettomuus tekisivät hänet tavalliseksi ihmiseksi ja hän pääsisi  
romaanisiin [--] Ja ellei Elias [--] olisi niin sanottu julkisuuden henkilö, olisi  
häinkin erittäin tavallinen ja romaanikelpoinen[.] (KV 192)

Kertojan mukaan ainoastaan Eskil voitaisiin ehkä suoraan hyväksyä romaanisiin.  
Kertoja toteaa: ”Eskil taas on siinä rajalla, että hänet voitaisiin hyväksyä ilman muuta  
[--] hän [--] on kansan ystävä, hän on siis tavallinen ihminen ja saisi romaanissa  
kunniasijan.” (KV 192–193) Eskil istuukin huonosti romaanin sivistyneistö-  
ympäristöön; häntä kiinnostavat lakot ja työväen oikeudet ja hän viihtyy työläisten  
parissa. Eskil on siis romaanihenkilöksi sopiva idealistisuudessaan ja yhteyksissään  
työväenluokkaan ja ”tavalliseen kansaan”. Eskil erottuu jopa ulkonäöltään *Kolmen  
vuorokauden* muista henkilöhahmoista, jotka ovat kauniita tai korkeintaan tyylikkäästi  
vanhentuneita: Eskilin rumuutta korostetaan usein. Myös Vammelvuon kiinnostus  
kohdistui juuri Eskilin henkilöhahmoon.

On kuitenkin vaikea nähdä, että teoksen sanoma kiteytyisi surkuhupaisana  
kuvatussa Eskilissä. Eskil on kylläkin henkilöhahmoista humaanein; hän esimerkiksi  
ainoana yrittää pelastaa itsetuhoisen Paulan. Kuitenkaan Eskil ei kelpaa Paulalle  
tunnustuksen antajaksi – se, että Eskil välittää Paulasta ei saa Paulaa jatkamaan  
elämäänsä. Ironia sivistyneistön asenteita kohtaan tulee esiin, kun itsemurhaa hautova  
Paula pohtii: ”Muuten tuntuisi hyvältä tarttua hänen [Eskilin] käteensä, mutta miksi  
sen pitää olla niin ruma ja punainen.” (KV 322) Kuvaavaa on, että Eskil pitää teoksen  
lopussa syytöspuheen muille henkilöille Paulan kuoleman johdosta, mutta on epäselvää,  
kuuleeko kukaan puhetta vai puhuuko Eskil – romaanihenkilö – vain itsekseen.  
Mielestäni *Kolme vuorokautta* ei ainoastaan ironisoi sivistyneistön asenteita, vaan samalla

kommentoi ironisesti myös suomalaista kurjuusrealismia ja kirjallisuuden konventioita, jotka esimerkiksi määrittävät, millaiset hahmot sopivat romaanihenkilöiksi ja millaisista asioista romaaneissa sopii puhua.

*Kolmessa vuorokaudessa* tehdään myös selväksi henkilöahmojen – tai tarkemmin ottaen yhden heistä – fiktiivisyys: kertojan mukaan Eliaksen tapaisia henkilöitä on vaikka kuinka, mutta Eliasta ei ole olemassa. Kertoja ilmoittaa: ”[–] Elias on todellisempi ja uskottavampi juuri sen vuoksi, että häntä ei ole olemassa” (KV 38). Eliaksen eroavuutta romaanin muista henkilöahmoista korostetaan monessa kohden, jolloin on tärkeää muistaa, että Elias on alusta alkaen määritelty toisin kuin muut, ei-todelliseksi henkilöksi.

### Musiikki modernismin manifestina

Taiteilijuudella on *Kolmessa vuorokaudessa* suuri merkitys: Paula, Sylvia ja Elias ovat taiteilijoita, ja teoksessa pohditaan heidän tekemäänsä taidetta. Ei ole yhdentekevää, että Sylvia, teoksen keskushenkilö, on juuri muusikko. Yritykset sisällyttää musiikkia romaanin joko temaattisesti tai rakenteellisesti tai molemmin tavoin ovat yleisiä modernistisessa kirjallisuudessa (ks. esim. Bucknell 2007, 517). Esimerkiksi musiikin merkitys Eeva-Liisa Mannerin runoudelle on usein tuotu esiin (Hökkä 1991, 47, 61) ja myös Kallio-Visapään yhteydessä on mainittu musiikin merkitys. Hökkä kirjoittaa: ”Sinikka Kallio-Visapäälle musiikki ei ole vain rakenteen komponoinnin tuki vaan esteettisen reflektion väline” (Hökkä 1999, 89). Jos seurataan Kallio-Visapään aikalaisen, Alex Matsonin tulkintaa, kaunokirjallisen teoksen lähentyminen muiden taiteidenlajien kanssa on tyypillistä esteettiselle romaanille, eli romaanille, jossa tärkeintä on muoto. Matsonin mukaan juuri musiikin rakenteita hyödyntävät niin Aleksis Kivi kuin James Joycekin, mutta modernistiset teokset yleensä eivät välttämättä ole esteettisiä romaaneja, vaan pikemminkin naturalistisia. (Matson 1947/1960, 62–69, 84–86, 124–126). Tässä *Kolme vuorokautta* tekee poikkeuksen.

Millainen sitten on *Kolmen vuorokauden* muoto, jos ajatellaan, että se avautuu juuri musiikkiin kautta? Musiikki koostuu pohjimmiltaan äänen organisoimisesta ajassa; musiikki on ennen muuta kronologista taidetta. Tästä huolimatta modernistisessa musiikillisesti inspiroituneessa kirjallisuudessa teoksen muodolliset ominaisuudet yrittävät usein rikkoa lauseen linjan, luoda ei-lineaarisen rakenteen. (Bucknell 2007, 516.) *Kolme vuorokautta* minimalisoi tarinan ja kasvattaa kuvausta, joita on pidetty modernismille tyypillisinä piirteinä (Hökkä 1999, 84). Teos vaikuttaa aluksi sitoutuvan rikkonaiseen, ei-lineaariseen rakenteeseen. Kertoja ilmoittaa heti teoksen alussa, että ei usko *juoniin* eikä ota kiinnostavaa juonta kertomisen lähtökohdaksi; hän ei odota, että mitään erityistä tapahtuisi – eihän elämässä yleensä tapahdu. Teoksen oletetaan seurailevan vain arkisia tilanteita, jokapäiväisyyttä, jossa ei rakennu juonia. Kertoja

pohtii: ”Me katsomme [--] mitä hänelle [Paulalle] tapahtuu. Tapahtuu? On hyvin vähän todennäköistä, että hänelle tapahtuu mitään, sen kummemmin kuin niille ihmisillekään, jotka ovat hänen.” (KV 10.) Modernistiset kirjailijat kritisoivat usein juonia, tai oikeammin niiden vaatimaa yhtenäisyyttä ja kausaalisuutta, joka vaati pohjakseen yhteistä katsomuspohjaa (Viikari 1992, 57–58). Esimerkiksi Antti Hyry hyväksyi ainoana juonena ajalliset jatkumot (mts. 57).

Ajallisten jatkumoiden merkitykseen viittaa nimellään paitsi Hyryn *Kevättä ja syksyä* (1958) myös *Kolme vuorokautta*. Teoksen lähtökohta juonellisuuteen on ajallinen jatkumo, Paulan ja hänen läheistensä seuraaminen tarkalleen kolmen vuorokauden ajan. Siitä huolimatta, ettei kertojaa usko mitään kiinnostavaa tapahtuvan, asioita kuitenkin tapahtuu. Juoni rakentuu: Paula kuolee ja – kuten Eskil tuo teoksen lopussa esiin – tämä johtuu siitä, miten läheiset ihmiset ovat kohdelleet häntä, kenties juuri viimeisimmän vuorokauden tapahtumista. Elias taas päättää jatkaa elämäänsä niiden johtopäätösten vuoksi, joita hän tekee kohtaamisistaan Paulan ja Sylvian kanssa. Kaikella on syynsä ja seurauksensa ja tarinalla loppuhuipennuksensa.

Paljastuu, että vaikka myös *Kolme vuorokautta* leikittelee rakenteellaan, teoksen rikkonaisuus on vain näennäistä. Paula pohtii elämänsä loppupuolella, että hänellä on tekeillä fuuga – kokonaisuus, joka on näennäisesti särjetty. Paula määrittelee fuugan: ”[--] alituinen pako ja alituinen paluu samassa kehässä [--]” (KV 330). Myös *Kolmen vuorokauden* rakenne vaihtelevine fokalisoijineen ja ”satunnaisine” tapahtumineen saattaa vaikuttaa rikkinäiseltä ja ei-lineaariselta, mutta tämä on vain näennäistä. Teoksella on selkeä lopetus, Paulan itsemurha, johon teokseen valittujen tapahtumien ja näkökulmien voi nähdä johtaneen. Kertoja<sup>2</sup> valitsee teokseen tapahtumia ja henkilö- hahmojen ajatuksia kapellimestarin tapaan; tapahtumiin tuodaan erilaisia valaistuksia, jotta saadaan kokoon kiinnostava kertomus. Kertoja jäsentelee tarinaa huomautuksilla: ”Ja nyt on Paulan vuoro.” (KV 224) ”Kuka on Elias ja mitä hän tekee tällä hetkellä?” (KV 37) Paula ei olekaan sattumanvaraisesti valittu kiinnostuksen kohde vaan tragedian sankaritar. Fuuga, näennäisen rikkonaisuuden takana oleva ehjä muoto, ei ole esillä vain *Kolmessa vuorokaudessa*. Modernistista ”musikaalista” kirjallisuutta on usein kuvattu fuugamaiseksi tai kontrapunktiseksi, esimerkiksi Ezra Poundin *Cantos*-teosta tai James Joycen *Odyseusta* (1922) (Bucknell 2007, 516).<sup>3</sup> Tässä valossa *Kolme vuorokautta* näyttäytyy muodollisesti modernismin merkkiteosten kaltaisena.

Vaikka *Kolmen vuorokauden* kieli on runsasta ja teos on joiltain osin ristiriidassa modernismin ideaalien kanssa, teoksesta välittyvä ajatus taiteesta korostaa nimenomaan taiteen älyllisyyttä, kirkkautta ja puhtautta. Sylvian soittama musiikki yhdistää *Kolmen vuorokauden* toisellakin tavalla modernistiseen estetiikkaan. Modernismin estetiikassa keskeistä oli taideteoksen itsenäisyys. Sylvia soittaa teoksessa Johannes Brahmsin pianokappaletta. Brahms kannatti absoluuttista musiikkia, joka ei viittaa itsensä ulkopuolelle,

ja kyseenalaisti tonaalisuutta. Hän oli esimerkkinä esimerkiksi Arnold Schönbergille tämän atonaalisessa musiikissa. Myös *Kolmea vuorokautta* luonnehtii selvästi havaittava sulkeutuneisuus, jonka yhdistän siihen, että teos tapahtuu lyhyen ajan kuluessa ja sisältää paljon metafiktiivisiä piirteitä. Teos pohtii sisäänpäin kääntyneesti omaa luonnettaan ja omia esittämisen tapojaan. Lisäksi monilta henkilöihahmoilta puuttuu menneisyys. Ainoastaan Eliaksella on elämää myös takanaan, ja vain hänen menneisyyttään kuvataan tarkemmin. Eliaksen rinnalla muiden henkilöihahmojen historiattomuus korostuu. Henkilöihahmojen aiemmin tekemiä asioita sivutaan korkeintaan muutamalla lauseella, ja heidän ajatuksensa askartelevat pitkälti romaanin nykyhetken tapahtumissa, usein juuri siinä arkisessa puuhastelussa, jota he parhaillaan suorittavat. Romaanissa on vain vähän sivuhenkilöitä ja nämäkin liittyvät yleensä Eskiliin tai Eliakseen – siis romaanihenkilöön ja henkilöön, joka ei ole olemassa. Tämä tekee romaanista tiiviin ja sisäänpäin kääntyneen. Jälleen ainoa, joka suuremmin edes ajattelee muita henkilöitä, on Elias. Myös Elias ajattelee lähinnä kuolleita henkilöitä eikä näin ollen antaudu kohtaamisiin muun maailman kanssa. Paula syyttää Eliasta menneisyydessä elämisestä, mutta muita *Kolmen vuorokauden* henkilöihahmoja voitaisiin syyttää siitä, että he elävät tyhjiössä – vailla mennyttä tai tulevaa. Näin teoksesta muodostuu oma, autonominen maailmansa, jossa merkittäviä ovat vain ne asiat, joita romaanin henkilöihahmot romaanin nykyhetkessä tekevät ja kokevat suhteessa toisiinsa. Kertoja tuo selvästi esiin, kuinka hän haluaakin pitää teoksen itseensä kääntyneenä: ”Nyt jätämme pois pari sivua siitä, mitä Elias on kirjoittanut [--] ne veisivät meidät liian kauas ihmisistämme.” (KV 82) Paula taas kiteyttää teoksen tunnelman: ”Kummallinen olotila, eikä olekin, ajan ulkopuolella, täysin irti eilisestä ja huomiaisesta [--]” (KV 90).

### Arki vastaan taide

Vaikka teoksen rakenteella on yhtäläisyyksiä kuuluisien modernistiteoksien kanssa, enimmäkseen taide on romaanissa esillä varsin arkisessa kehyksessä. Useimmiten kysymys on siitä, että Sylvia koettaa löytää kotitöiden ja lastenhoidon lomasta aikaa soittamiselle, joka on hänen todellinen työnsä ja intohimonsa. Sylvian pianistin uraa uhkaavat tiskivuoret, lasten ulkoiluttaminen ja sukkien parsiminen.

Randall (2007, 78) pohtii sitä, kuinka vaikkapa Beethovenin ”jokapäivä” oli aivan samanlainen kuin kenen tahansa, siihen vain sattui sisältymään maailmankuuluiksi tulevien sävelmien säveltämistä. Sylvia on taiteilijan ohella myös äiti, vaimo ja sisar, ja taiteen tekeminen muodostaa vain pienen osan hänen päivästänsä. Sylviana kuvataan soittamassa pianoa vain kerran teoksen aikana. Myöskään Paulaa ei ole kuvattu kirjoittamassa runoja. Ainoa henkilö, jota on enimmäkseen kuvattu työnsä ääressä, on Elias, joka ei kuitenkaan teoksen mukaan ole olemassa. Toisin sanoen kirjoissa ihmisillä on aikaa taiteelle ja tieteelle, mutta kirjallisuuden ulkopuolella, ”todellisten ihmisten”

parissa arki hukuttaa taiteen alleen. *Kolmessa vuorokaudessa* nimittäin kaikki aika ei ole yhtä arvokasta. Taiteeseen käytetty aika on todellisempaa, muuta merkityksellisempää. Kertoja kommentoi: ”Ja meitä huvittaa nähdä, miten Sylvia ei sano työksi sitä, mitä hän perheensä keskuudessa ja kodissaan suorittaa, Tuomalle ja Eliaalle ei opetustoimi ole työtä, eikä Paulalle se, minkä hän tekee tilauksesta ja mistä hänelle maksetaan hiukan palkkaa.”(KV 192.)

Sylviallekin todellista on vain se aika, jonka hän käyttää soittamiseen. Puistossa lasten kanssa ollessaan Sylvia pohtii: ”Minä vihaan näitä kävelymatkoja lasten kanssa. Seison paikallani ja palellun ja lasken sekunteja, jotka menevät hukkaan, ja kun kello lähenee neljää, minä olen niin kiihdyksissä, että vapisen.” (KV 239) Jokainen puistossa vietetty sekunti on poissa soittamisesta, ja mitä lähemmäs iltaa kello käy, sitä enemmän arki ehtii syödä aikaa taiteelta. *Kolmessa vuorokaudessa* soittaminen ja muu arkinen työ ovat täysin eri asioita; soittaminen on todellista työtä ja siihen käytetty aika omaa aikaa. Sylvian soittamista kuvataan:

Ja Sylvia tuntee, miten toista tämä on kuin päivisin kaikki taloustyö ja lastenhoito, ei tunnu edes väsymystä, vaikka hän on äsken yrittänyt kaikkensa. Tämä on sellaista mihin hän kelpaa ja mikä on kokonaan hänen omaansa  
[--] Tässä voi ajatella ilman tunteen painolastia, kirkkaasti ja intensiivisesti.  
[--] ilo johtuu älyllisestä [...] (KV 142.)

Taide kuuluu *Kolmessa vuorokaudessa* autonomiaestetiikan mukaisesti arjen yläpuolelle, oman sfääriinsä, älyllisen, kirkkaan ja puhtaan alueelle.

*Kolmen vuorokauden* suhtautuminen modernismin *autonomiaestetiikkaan* on kiinnostava. Länsimainen esteettinen teoria on Immanuel Kantista lähtien keskittynyt taideobjektien itseviittaavuuteen, todellisesta maailmasta erottamiseen. Taideteos on asetettu jokapäiväisyyden yläpuolelle. (Donovan 1993, 53.) Tätä estetiikkaa esimerkiksi Woolf on teksteissään kritisoinut tuoden esiin jokapäiväisyyden merkitystä (Donovan 1993, *passim.*) *Kolme vuorokautta* on tältä kannalta ristiriitainen: se sitoutuu taideteoksensa autonomiaestetiikkaan samalla, kun se kuvaa paljon arkea; syklistä, toistuvaa naisten aikaa. Miten tämä pitäisi ymmärtää?

*Kolmessa vuorokaudessa* suurin osa elämästä on jokapäiväistä elämää, vaikka sitä ei koetakaan yhtä arvokkaana kuin taiteeseen käytettyä aikaa. Tuomas tarkkailee Sylvian soittoa: ”Nytkin selvästi huomaa, miten hän balladinkaltaiseen andanteosaan ehdittyään lyö tylymmin ja jyrkämmin kuin mitä sitä tavallisesti soitetaan” (KV 138). Yhtä lailla pikkutarkasti on kuitenkin kuvattu Sylvian suorittama päivällismunakkaan valmistus: ”Lupaavan näköinen tuo rikottu muna sinireunaisessa posliinikulhossa; ja nyt toinen. Vai niin, hyvä ettet ehtinyt kaataa sitä sekaan: sehän on pilaantunut [--]” (KV 212). Alex Matson toteaa Volter Kilvestä, että tämä kuvaa kaikkea vailla arvojärjestystä, sillä tapahtumat ovat Kilvelle toissijaisia suhteessa muotoon. Samoin Joyce

kuvaa *Odyssuksessa* kaikkia elämän ilmiöitä puolueettomasti. (Matson 1947/1960, 91, 105–110.) Tällainen objektiivisuuden tavoittelu kuuluu Matsonin luokituksessa esteettisiin romaaneihin. Se kuului myös modernistisen proosan ihanteisiin (Hökkä 1999, 84). Näin valta, jota arki käyttää suhteessa taiteeseen ja runsaus, jolla arkea kuvataan, tulee ymmärrettäväksi *Kolmessa vuorokaudessa*. Teoksen modernistinen luonne vaatii kaiken kuvaamista samalla tarkkuudella, vaikka taiteen merkitys teoksen henkilö-  
hahmoille onkin tuotu selvästi esiin.

### Mahdollisuus taiteilijuuteen

Randall (2007, 56) huomioi, että vaikka feminiinisyyt ja rytmi on esimerkiksi Woolfin kohdalla liitetty vapauttavaan luontoon, rytmi voi liittyä myös pakkoon: jokapäiväisyys voi olla naisille yhtä lailla alistavaa kuin vapauttavaa. *Kolmen vuorokauden* rytmi ei ole Sylvian tarkkaavaisen soiton rytmi, vaan rytmi tulee nimenomaan päivien ahdistavasta toistuvuudesta. Päivien feminiininen syklisyys ei päästä Sylviala otteestaan. Teoksessa annetaan ymmärtää, että kuvatut kolme vuorokautta ovat vain esimerkkinä Sylvian muuttumattomana toistuvista päivistä. Vaikka Sylvia tahtois rikkoa rytmin, hänellä ei ole siihen keinoja, ei edes sanoja ilmaista haluaan. Toisena vuorokautena Sylvia aikoo keskustella Tuomaksen kanssa siitä, voisiko hän työskennellä kodin ulkopuolella. Illalla, kun mahdollisuus keskusteluun tarjoutuu, Sylvia puhuu paljon, mutta ei saa ilmaista kaiken taustalla olevaa ongelmaa, turhautumista kotiin ja arkisiin askareisiin. Lopulta Sylvia tyytyy Tuomaksen syliin ja siihen, että kaikki on kuten ennenkin.

Naisten kirjoittamien romaanien on sanottu kiertävän pysähdystilaa, joka näyttää pitävän päähenkilöä vankina ympäristössään vain paljastaakseen, että tämä paikallaan pysyvä alue on vapauden, eheyden ja voiman piilopaikka (Boone 1987, 286). *Kolmessa vuorokaudessa* pysähdystilaa, Sylvian päivästä toiseen samanlaisena toistuvaa arkea, on vaikea nähdä vapauden, eheyden ja voiman keskuksena. Arjen toistuva tapahtumattomuus nimenomaan pirstoo ja uuvuttaa Sylviala. Naisten kotoinen estetiikan harjoitus on nähty Woolfin teoksissa todellisuudelle uskollisena, ja sen on nähty paljastavan ”onttiset valaistukset, jotka piilevät jokapäiväisessä elämässä” (Donovan 1993, 56). *Kolmessa vuorokaudessa* paljastuvat muun muassa naisen ja miehen eriarvoinen asema ja taiteilijuuden ja naiseuden yhteensovittamisen vaikeus. Sylvia on kotona lasten kanssa, vaikka oikeastaan Tuomas viihtyy lasten kanssa paljon paremmin ja Sylvia haluaisi työskennellä kodin ulkopuolella. Tuomaksella on mahdollisuus jatkaa kokopäiväisesti tutkimustyötä, jonka hän kokee oikeaksi työkseen, mutta Sylvialla on aikaa oikealle työlleen, musiikille, vain silloin tällöin iltaisin. Ironisesti Sylviala ”kotoisen estetiikan” alueeksi jää lähinnä musiikillisen innostuksen purkamisen mattojen tamppaamiseen: Sylviala taiteilijaminän ääni on ”pilkallinen ja irvistelevä, kun hän hakkaa mattoja ja peitteitä parvekkeella [--] ja silloin Sylvia vimmastuu ja purkaa raivonsa pielukseen

ja pieksää siihen sen tahdin ja rytmin, mikä on siinä sävellyksessä, jota hänen omasta mielestään juuri pitäisi harjoitella” (KV 16).

Naiseus, äitiys ja taiteilijuus ovat 1940-luvun lopulla jo kirjallisuudessa yhdistettävissä, mutta niiden yhdistäminen ei ole ongelmaton. 1950-luvulta ei juuri löydy naisten kirjoittamia romaaneja, joissa äidin ja taiteilijan roolit toteutuisivat rinnakkain. Kohti proosan modernismin läpimurtoa, 1950-luvun loppua, taiteilijaäidit katoavat romaaneista yhä enenevässä määrin. *Kolme vuorokautta* on ensimmäisiä sodanjälkeisen modernismin edustajia Suomessa ja samalla viimeisiä suomalaisia modernistisia teoksia, joissa äitiys on esillä. Modernististen naiskirjailijoiden pitikin karkottaa äidillinen nainen. Woolfin *Majakkan* (1927) rouva Ramsayn oli väistyttävä Lily Briscoen, luovuu- den ja uuden naisen, tieltä (Gilbert & Gubar 1994, 391). Äitiys ja taiteelliset ambitionit eivät sopineet yhteen, sillä äidillinen nainen muistutti liikaa uhrautuvaa ”kodin enkeliä”, joka unohti muista huolehtiessaan itsensä ja unelmansa (mts. 391). *Kolme vuorokautta* asettuu modernismin ja naisen roolien kannalta vastavirtaan ja sekä-että-asemaan.

Sylvia edustaa kiinnostavasti sekä syklistä naiseutta ja äitiyttä että älyllistä ja autonomista taidetta. Sylvia saa puhtaan älyllistä nautintoa taiteesta, jonka kokee todelliseksi työkseen ja omimmaksi alueekseen. Kuitenkin myös äitiys tai oikeammin sen taustalla virtaava elämänvoima ja -tahto ovat erottamaton osa Sylviaa, vaikka Sylvia vain turhautuu kotona lasten kanssa. Sylvia pohtii itseään: ”Ja silti hänen olemuksessaan saattaa olla kiihkeä lapsen tarve, laskelmoimaton, hetkeksi syttyvä ja pian sammuva, joka tarvitsee kerta kerralta uutta ravintoa” (KV 127). Sylvia itse kutsuu äitiyttään emoudeksi; hänen on yhä uudestaan saatava kokea pienen lapsen kanssa symbioosi, lapsen rajaton riippuvuus äidistä. Kun lapset kasvavat ja alkavat toteuttaa omaa tahtoaan, Sylvia vieraantuu heistä. Sylvialle hänen ruumiinsa on ikään kuin erillinen toimija, joka haluaa luoda uutta elämää vastoin Sylvian älyllisiä tarpeita. Paula taas ei ole äiti, minkä vuoksi hänellä on oma huone ja yllin kyllin aikaa tehdä taidetta. Hän kuitenkin kadehtii Sylviaa siksi, että tämä on äiti ja nainen, jota rakastetaan. Siinä missä Sylviaan yhdistetään tuli, naisellisuus, lämpö ja elämä, Paulaan liitetään lumi, kylmyys ja kuolema. Paula jopa kokee itsensä luonnottomana ja Sylvian luonnollisena. Kaiken lisäksi Paulan kohtalo on kuolla. Sylvia taas haluaa saada kaiken, hän haluaa olla taiteilija mutta myös nainen ja äiti. Taiteilijanaishelle on tarjolla vain kuolema, mutta sekä taiteen että äitiyden valitseva nainen on loukussa arkisten yksityiskohtien saartamana.

### Lopuksi

Sinikka Kallio-Visapään teos *Kolme vuorokautta* haastaa monella tapaa käsityksiä sotienjälkeisestä modernismista. Teosta voidaan pitää 1950-luvun modernistisen proosan varhaisena edelläkävijänä muun muassa metafiktiivisyydessään ja

autonomiaestetiikassaan. Toisaalta esimerkiksi teoksen henkilöhahmot ja suhtautuminen juonellistamiseen asettuvat modernismin estetiikan ja ihanteiden kanssa ristiriitaan. Teoksen henkilöhahmot edustavat sivistyneistöä esittäen kriittisessä valossa niin sivistyneistön kuin kirjallisuuden konventiotkin. Kiinnostavinta teoksessa on arjen ja taiteen problematiikka. *Kolmessa vuorokaudessa* yksityiskohtaisesti kuvattu arki – usein nimenomaan naisten ja lasten arki – on merkittävässä osassa. Toisin kuin usein naisten kirjoittamissa teoksissa, tämä arki on arvokkaaksi ja merkitykselliseksi koetun taiteen vastakohta; taidetta ja arkea ei voi yhdistää. Taide on *Kolmessa vuorokaudessa* autonomiaestetiikan mukaisesti tavanomaisuuden yläpuolella. Kuitenkin modernismin objektiivisuuden ihanteita noudattaen arkea kuvataan yhtä lailla kuin taidetta, jonka teoksen henkilöhahmot kokevat todelliseksi ja arvokkaaksi. *Kolme vuorokautta* pyrkii myös teoksena luomaan vaikutelman autonomisuudesta. Teoksessa pitäydytään kapeassa henkilöhahmojen piirissä, monilta henkilöhahmoilta puuttuu menneisyys ja henkilöhahmojen ajatukset kohdistuvat paljolti romaanin nykyhetken tapahtumiin. Myös Sylvian soittama musiikki viittaa autonomiaestetiikkaan. Paulan kommentti taas ohjaa tulkitsemaan *Kolmen vuorokauden* rakennetta fuugamaisena, näennäisesti rikottuna kokonaisuutena: juoni osoittautuu *Kolmessa vuorokaudessa* merkittäväksi, vaikka kertoja koettaa uskotella, ettei teoksessa tapahdu mitään erityistä. Teoksen keskeisin henkilöhahmo, Sylvia, on taiteen ja arjen ristiriidan repimä. Näennäisestä objektiivisuudestaan huolimatta teos esittää modernistisessa proosassa myöhemmin sivuutetun kysymyksen mahdollisuudesta olla yhtä aikaa sekä nainen, äiti että taiteilija.

## Viitteet

<sup>1</sup> Kallio-Visapään suomentamia teoksia ovat muiden muassa. Max Frischin *Homo faber*, Thomas Mannin *Tohtori Faustus*, Goethen *Italian matka* ja useat Ortega y Gassetin teokset.

<sup>2</sup> *Kolmen vuorokauden* kertoja on tulkintani mukaan epätyypillinen modernistisessä romaanissa. Viikarin (1992, 61–62) mukaan 1950-luvun uusi proosa ei anna kertojan arvioida henkilöitä, motiiveja tai tapahtumien kulkuja eikä myöskään pyri luomaan illuusiota kertojattomuudesta. Hökän (1999, 84) mukaan kertoja epämääräistyy, on eloton, ei pyri henkilön sisään eikä esitä metafiktiivisiä kommentteja. Kertojan olemassaolo on myös *Kolmessa vuorokaudessa* tuotu selvästi esiin, sillä kertojan ääni on erotettu henkilöhahmojen näkökulmasta erilaisella rivivälillä. Kuitenkin kertoja ilmoittaa pääsevänsä henkilöhahmojen mieliin ja ajatuksiin. Hän myös arvioi henkilöhahmoja paljon, jopa kommentoi näiden kelpoisuutta romaanihenkilöiksi ja olemassaoloa ylipäättään. Kertoja myös esittää runsaasti metafiktiivisiä kommentteja pohtiessaan henkilöhahmojen olemassaoloa ja teoksen luonnetta.

<sup>3</sup> Tosin Matson (1947/1960, 63) yhdistää tämän piirteen myös varhaisempaan suomalaiseen kirjallisuuteen, *Seitsemään veljekseen* (1870).



**Lähteet**

- BOONE, JOSEPH ALLEN 1987: *Tradition Counter Tradition. Love and the Form of Fiction*. Chicago & London: The University of Chicago Press.
- BUCKNELL, BRAD 2007: The Mother of Us All: Modernism, Literature and Music. Teoksessa *Modernism Volume 1*. Toim. Astradur Eysteinnsson & Vivian Liska. Amsterdam & Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 513–529.
- DONOVAN, JOSEPHINE 1993: Everyday Use and Moments of Being: Toward a Nondominative Aesthetic. Teoksessa *Aesthetics in Feminist Perspective*. Toim. Hilde Hein & Carolyn Korsmeyer. Bloomington: Indiana University Press.
- GILBERT, SANDRA M. & GUBAR, SUSAN 1994: *No Man's Land. The Place of the Woman Writer in the Twentieth Century. Vol. 3 Letters from the Front*. New Haven: Yale University Press.
- HÖKKÄ, TUULA 1999: Modernismi: uusi alku – vanhan valtaus. *Suomen kirjallisuus-historia 3. Rintamakirjeistä tietoverkkoihin*. Toim. Pertti Lassila. Helsinki: SKS, 68–89.
- KATAJAMÄKI, SAKARI 2004: ”Kukunor, – niin kaunis sana!” Metakielellisyys Lauri Viidan ”Kukunorissa”. Teoksessa *Katkos ja kytkös. Modernismin ja postmodernismin suhde traditioon*. Toim. Katriina Kajannes, Leena Kirstinä & Annika Waenerberg. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Toimituksia 966. Helsinki: SKS, 136–161.
- KOSKENNIEMI, V. A. 1948: Sinikka Kallio-Visapää: Kolme vuorokautta [arvostelu]. *Valvoja. 68. vuosikerta*. Valvoja-ajan kannatusyhdistys: Helsinki, 134–135.
- MAKKONEN, ANNA 1992: Sivullisia ja kokeilijoita. Näkökulmia 1950-luvun proosaan. Teoksessa *Avoin ja suljettu. Kirjoituksia 1950-luvusta suomalaisessa kulttuurissa*. Toim. Anna Makkonen. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Toimituksia 567. SKS: Helsinki, 93–121.
- MATSON, ALEX 1947/1960: *Romaanitaide*. Tammi: Helsinki.
- NIEMI, JUHANI 1994: *Modernia muotoa etsimässä. Suomalaisen proosan modernismin juurilla*. Tampereen yliopisto. Suomen kirjallisuus. Julkaisuja 34. Tampere: Tampereen yliopisto.
- RANDALL, BRYONY 2007: *Modernism, Daily Time and Everyday Life*. New York: Cambridge University Press.
- Sodasta rauhanvuosiin. Teoksessa *Suomen kirjallisuus V. Joel Lehtosesta Antti Hyryyn*. Toim. Annamari Sarajas, kirjoittajat Kai Laitinen, Arne Laurila, Irmeli Niemi, Annamari Sarajas, Thomas Warburton. 1965. Helsinki: Otava, 569–588.
- VAMMELVUO, ANJA 1948: Romaani hädässä ja ensimmäiset hätämerkit. Teoksessa *Suomen kirjallisuuden vuosikirja 1948*. Toim. Aaro Hellaakoski & Y. A. Jäntti. Porvoo & Helsinki: WSOY, 140–146.
- VIIKARI, AULI 1992: Ei kenenkään maa. 1950-luvun tropologiaa. Teoksessa *Avoin ja suljettu. Kirjoituksia 1950-luvusta suomalaisessa kulttuurissa*. Toim. Anna Makkonen. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Toimituksia 567, Helsinki: SKS, 30–77.

*Hannu Remes*

## Johannes Aavik ja Juhani Aho

Vuonna 1909 ilmestyi Noor-Eestin kolmannessa albumissa Viron kirjallisuuden erikoisuuksiin kuuluva kertomus ”Ruth”, jonka nimihenkilö on laajalti sivistynyt, musikaalisesti lahjakas ja tietysti ulkonäöltään edustava ihannainen. Hän on perehtynyt monipuolisesti maailmankirjallisuuteen. Kirjastonsa pienen suomalaisen osaston kohdalla Ruth toteaa, että Juhani Aho on ”ainoa Suomen kirjailija, joka on jättänyt häneen pysyvän vaikutuksen ja sammumattoman muiston ja johon hänen henkensä ei ole koskaan kyllästynyt. [...] Aho on herättänyt hänessä uusia tunteita, kristalloinut hänelle suomalaisen sielun, suomalaisen tunnelman, avannut kotimaan maisemarunouden, antanut loistaa sen erikoisen ja arvaamattoman kauneuden, joka suomensukuisilla kielillä voi olla”.

Ruthin ajatukset kuvastavat kertomuksen kirjoittajan, saarenmaalaisentyisen Johannes Aavikin kirjallisia mieltymyksiä (Aavik 1909, 57). Joulukuussa 2010 tulee Aavikin syntymästä kuluneeksi 130 vuotta. Hänet tunnetaan erityisesti viron kielen uudistajana, joka 1900-luvun alkukymmeninä pyrki intomielisesti kehittämään äidinkieltään uuden ajan vaatimukset täyttäväksi kulttuurikieleksi. Hänen elämässään oli tärkeällä sijalla Suomi. Hän perehtyi hyvin suomen kieleen, ensin koulupoikana lukiessaan meikäläisten kirjailijoiden teoksia ja myöhemmin niitä kääntäessään sekä Suomessa oleskellessaan ja opiskellessaan. Suomalaisen kaunokirjallisuuden, erityisesti Juhani Ahon teosten, ilmaisuvoimainen kieli sai hänet havaitsemaan oman äidinkielen tilan, mikä vaikutti huomattavasti hänen kielenuudistusajatustensa muotoutumiseen. Aavik viroksi ahkerasti ulkomaista kirjallisuutta ja muun muassa käännöstensä kielen kautta levitti uudennoksia virolaisten keskuuteen. Mielikirjailijansa Ahon tuotannosta hän julkaisi useita viroinnoksia ja tutustui opiskeluaikanaan tähän myös henkilökohtaisesti. Tarkastelen seuraavassa katsauksessa Johannes Aavikin Aho-harrastusta ja Juhani Ahon kirjailijantyön merkitystä Viron kirjalliselle elämälle.

### **Virolaiset tutustuvat Juhani Ahoon**

Viron ja Suomen yhteydet olivat alkanee kehittyä voimakkaasti 1880-luvulla, kun muun muassa virolaisille ylioppilaille oli avautunut mahdollisuus opiskella maassamme. Näin suomen kielen taito lisääntyi Virossa, ja Suomen kulttuurin harrastus johti kirjallisuutemme viroinnosten huomattavaan kasvuun. Virolainen folkloristi, kirjallisuudentutkija ja kääntäjä August Annist (1931, 222) on huomauttanut,

että runsas kääntäminen suomesta viroon selittyy osittain kirjailijoidemme sekä aatteiltaan että miljööltään ja aiheiltaan läheiseksi koetusta tuotannosta.

Virolaiset saattoivat tutustua Juhani Ahoon ensi kerran omalla kielellään vuonna 1892, jolloin tarttolainen lehti *Olevik* julkaisi pienen eläinlastun ”Kurb jutt jänese pojast” (”Surullinen tarina jäniksenpojasta”). Ahosta tuli Suomenlahden eteläpuolella pian sangen suosittu kirjailija, jonka tuotantoa käännettiin muutaman vuosikymmenen kuluessa huomattavan paljon. Vuonna 1930 oli Aholta julkaistu viisitoista erillistä teosta – kahdesta oli lisäksi otettu uusi painos – ja eri yhteyksissä oli ilmestynyt runsaat puolitoistasataa lastua ja novellia. Viron ensimmäisellä itsenäisyyden kaudella Ahoa luettiin myös kouluissa, ja vuonna 1934 ilmestyi äidinkielen tunneille tarkoitettuja oppikirjoja käsittävissä sarjassa Agu Tammin kirjanen *Juhani Aho elu ja looming* (Juhani Ahon elämä ja tuotanto), jota käytettiin lukiossa.

### Noor-Eestin Aho-kiinnostus

Virolaisten Juhani Ahoa kohtaan tuntemaan kiinnostuksen ja Ahon tuotannosta Viron kirjallisuuteen – ja etenkin Aavikin kohdalla myös kieleen – tulleen vaikutuksen kannalta on tärkein ajanjakso 1900-luvun ensimmäinen vuosikymmen eli Noor-Eestiä, Nuorta Viroa, edeltävät vuodet ja Noor-Eestin alkuaika. Virossa rupesi versomaan ennennäkemättömän vireä ja monipuolinen kansallisen kulttuurin harrastus, joka omapohjaisuuden ohella korosti katseiden suuntaamista kotimaan ahtaiden rajojen yli Eurooppaan. Merkittävän aseman saivat eri puolilla maata koulujen oppilaspiirit, joissa keskeinen sija oli kansallisten kysymysten, kirjallisuuden ja viron kielen harrastuksella.

Noor-Eestin kausi, jonka alku tavataan sijoittaa ensimmäisen albumin ilmestymisvuoteen 1905, oli oikeastaan jatkoa oppilaspiireille, sillä näihin olivat kuuluneet ryhmittymän ydinjoukosta muun muassa Johannes Aavik ja hänen muutamaa luokkaa alempana ollut koulutoverinsa Villem Grünthal sekä Gustav Suits, Friedebert Tuglas (alk. Mihkelson) ja Bernhard Linde. Virolaisen kirjallisuuden harrastamisen ohella nuoret pyrkivät energisesti perehtymään eurooppalaiseen hengenelämään. Tuossa ilmapiirissä risteytyivät monenlaiset kirjalliset ja ideologiset virtaukset. Suits on myöhemmin (1911, 638) kuvannut noita vuosia näin:

Nuoruutemme taivaalle kuvastuivat tulipaloina Venäjän vapausliikkeen punaiset alkuheijastukset, ja Darwinin, Marxin, Nietzschen, Brandesin, Ibsenin, Tolstoin, Gorkin, Hauptmannin, Juhani Ahon ja lukemattomien muiden aikalaisten teokset julistivat, murtautuessaan yli Viron rajojen, maan äyllisen nuorison mielessä ankaraa tuomiota elämästä ja kirjallisuudesta.

Eurooppalaiseen hengenelämään perehtyminen merkitsi yhä kasvavaa mielenkiintoa läheiseksi koettuun Suomen kirjallisuuteen, ja ajan kuuluisin kirjailijamme Juhani Aho oli tietysti keskeisiä tutustumisen kohteita. Suits (1928, 10) on tähdentänyt Ahon

merkitystä nooreestiläisten kehitykselle ja todennut omaa sanasepitettään käyttäen, ettei heidän kirjallinen harrastuksensa ole alkanut ”ilma ahotsemiseta” (”ilman ahoilua”).

Koulunuorison Aho-kiinnostus oli virinnyt lähinnä kahdella taholla, Tartossa ja Saarenmaalla Kuressaarella. Tartossa Juhani Ahon tuotannon ahkeriin lukijoihin ja kääntäjiin kuului Gustav Suits, myöhemmin myös Friedebert Tuglas, ja Kuressaarella Johannes Aavik sekä Villem Grünthal (runoilijana Ridala). Pysytyään muutaman vuoden erillään nämä kaksi linjaa tavallaan yhtyivät, kun Aavik siirtyi Tarttoon opiskelemaan sekä tutustui Suitsiin ja Tuglasiin.

Saarenmaalaisten nuorten piiri sai alkunsa vuonna 1900. Siihen kuuluneilla Johannes Aavikilla ja Villem Grünthalilla liittyi kansallisten kysymysten harrastamiseen myös muun muassa suomen kielen opiskelu. He lukivat Juhani Ahon lastuja ja Arvid Järnefeltin teoksia (Vihma & Salla 1999, 128). Koululaisilla oli käsinkirjoitettu aikakauslehti *Noor-eestlane*, johon he käänsivät Ahon lastuja. Aavik (1960, 102) on luonnehtinut viimeisten kouluvuosiensa henkistä ilmapiiriä uuden kansallisen heräämisen ajaksi, joka sai kiinnostumaan veljeskansan kielestä ja kirjallisuudesta. Hän alkoi Grünthalin kanssa opiskella innolla suomea.

Johannes Aavikiin ja muihin nooreestiläisiin vetosi Juhani Ahossa suomalaisuuden ohella ranskalaisuus. Ahon lyyrinen tyyli oli muotoutunut Gustav Suitsin (1909, 794) mielestä ”ranskalaisten – etupäässä ehkä Daudet’n ja Maupassantin – vaikutuksen alaisena”. Aho oli aikoinaan saanut virikkeitä myös tutustumisesta Paul Bourget’n psykologiseen, ”introspektiiviseen” kertomataiteeseen ja harrastanut esimerkiksi samanlaisia ympäristökuvauksia kuin tämä (Castrén 1922, 261–264; Koskimies 1965, 279; Suits 1909, 794).

Lukiolainen Gustav Suits, myöhempi Tarton yliopiston kirjallisuuden professori, oli aloittelevana runoilijana julkaissut 1900-luvun alussa kolme *Kiired*-nimistä kirjallista albumia. Toimittaessaan neljättä albumia, jonka nimi myöhemmin vaihtui *Noor-Eestiksi*, hän oli tiiviisti kirjeenvaihdossa Johannes Aavikin kanssa. Suitsin kirjeissä kerrotaan muun muassa hänen albumiin suunnittelemaansa Juhani Ahoa käsittelevästä esseestä. Niin ikään Suits ilmoittaa esittäneensä kirjeitse muun muassa Aholle ja Georg Brandesille toivomuksen kirjoittaa albumiin.

Brandesilta ei artikkelia saatu, mutta hän puolestaan pyysi Suitsilta omia töitään varten tietoja virolaisista. Koska nooreestiläisille ikkunoiden avaaminen Eurooppaan merkitsi myös Viron tunnetuksi tekemistä ulkomailla ja kuuluu tanskalaiseen koettiin liittyvän suuria mahdollisuuksia, Johannes Aavik otti Suitsin pyynnöstä (kirje joulukuulta 1903) tehtäväkseen laatia katsauksen uudempaan virolaiseen kirjallisuuteen. Hän kirjoitti sen ranskaksi Nežinissä keväällä 1904, ja se toimitettiin Brandesille. Katsauksessa ”Pilk eesti kirjandusse”, josta on säilynyt käsikirjoitus (Jögi 1971, 555–556), viitataan useamman kerran Juhani Ahoon lyyrisen proosan edustajana sekä hänen

vaikutukseensa Virossa. Aavik kertoo virolaisten 1800-luvun lopulla virinneestä kiinnostuksesta Suomeen ja sen kasvamisesta sortovuosina. Ahon lastuista ovat olleet erityisen suosittuja isänmaalliset allegoriset kertomukset, joiden on katsottu soveltuvan hyvin myös Viron poliittisesti vaikeisiin oloihin. Viroakin voi peräänantamattomuutensa vuoksi verrata katajaiseen kansaan. (Aavik 1971 [1904], 565.)

### Ylioppilaana Helsingissä

Johannes Aavik siirtyi talvella 1905–1906 opiskelemaan Helsinkiin, jonka yliopistossa olivat jo kirjoilla virolaiset Hella Murrik (myöh. Wuolijoki), Gustav Suits sekä Villem Grünthal ja jonne myöhemmin tuli poliittisena pakolaisena Friedebert Tuglas. Professori ja rouva Mikkolan järjestämällä illallisilla Aavik heti tammikuussa tutustui Juhani Ahoon. Hän on kertonut tuosta tapaamisesta kirjeessään (1.6.1945) Antti J. Aholle: ”Juhani Aho teki silloin minuun hiljaisen ja vaatimattoman miehen vaikutuksen. Hän puhui rauhallisesti, ilman erityistä vilkkautta. Muistan, että hän sanoi mielellään tahtovansa oppia viroa, jos vain olisi sanakirja.”

Mikkoloiden kutsuilla tuli puheeksi Ahon ilmestymässä ollut romaani. Tekijä oli suunnitellut sille nimeksi *Kevät ja takatalvi*, jota Aavikin kertoman mukaan (kirje Antti J. Aholle 1.6.1945) Eino Leino – asian tultua myöhemmin muualla esille – ei pitänyt kovinkaan onnistuneena. Kulttuurihistoriallisesti kiinnostava *Kevät ja takatalvi* on muuten Ahon romaaneista ainoa, jota ei ole vironnettu.

Aavik tutustui kuitenkin tuoreeltaan *Keväeseen ja takatalveen*. Tämä käy ilmi hänen arkistossaan säilyneestä laajemman käsikirjoituksen katkelmasta (KM EKLA 275, m. 22: 8), joka sisällön perusteella lienee kirjoitettu vuonna 1906. Aavik käsittelee siinä kirjallisuuskysymyksiä, muun muassa Hippolyte Tainen ajatuksia rodun ja kansallisuuden merkityksestä kirjailijalle. Pitkään hän tarkastelee myös Juhani Ahoa, joka aluksi – teostensa *Yksin*, *Papin tytär* ja *Papin rouva* aikoihin – oli ranskalaisen realistisen ja psykologisen koulun vaikutuksen alaisena, minkä ansiosta hän tuntuu olleen “muodon taiteellisuudessa ja tietyssä intelligenttisydessä” muiden suomalaisten kirjailijoiden edellä. Tuolloin hän oli vapaamielisempi ja rohkeampi. Nyt näyttää hiljan ilmestynyt *Kevät ja takatalvi* entisen Ahon kuolleen. Aavik oli selvästikin odottanut Aholta enemmän lastujen ja edellä lueteltujen laajempien teosten perusteella.

Aavik selostaa romaanin taustaa ja juonta. Hänestä Viron oloihin verrattuna on erikoista se, että Suomen kansan isänmaallisia pyrintöjä ja Snellmanin aatteita ajavat sellaisetkin, joilla on ruotsinkielinen sivistys. Baltiassa olisi ennenkuulumatonta, että joku jo useamman polven ajan saksalaistuneeseen virolaissukuun kuuluva alkaisi puhtaasta aatteellisesta innostuksesta virolaistua ja opetella viron kieltä sekä panisi lapsensa virolaiseen kouluun. Aavik huomauttaa, että pietistisen liikkeen vaikutuksesta papit ovat Suomessa lähempänä kansaa kuin Baltiassa.

*Kevättä ja takatalvea* käsitellessään Aavik esittää kiintoisan viittauksen tuolloin ajan-kohtaiseen virolaiseen kirjallisuuteen, kun hän mainitsee Paavo Ruotsalaisen muistut-tavan profeetta Maltsvetia. Edellisenä vuonna, 1905, oli tarttolaisessa *Uudised*-lehdessä ilmestynyt jatkokertomuksena alkuosa Eduard Vilden laajasta historiallisesta romaanista *Prohvet Maltsvet*, jonka päähenkilö oli näin kutsuttu uskonnollinen johtaja Juhan Leinberg (koko teos ilmestyi vasta 1908; Mihkla 1972, 290–291). Leinbergin toimin-nassa yhdistyivät kiihkeä hurmoksellinen julistus ja lupaus uudesta, onnellisesta maasta, johon valkea laiva tulisi hänen kannattajansa noutamaan – aihe, jota Aino Kallaskin on käsitellyt novellissaan ”Lasnamäen valkea laiva”. Aavikin mielestä Vilden teos vaikuttaa paljon realistisemmalta kuin Ahon romaani ja hänen suhtautumisensa uskonveljiin objektiivisemmalta. Vildellä ei liioin ole sitä selittämättömän juhlavaa tunnetta, joka Ahon kirjasta huokuu.

Alkukesästä 1906 Johannes Aavik sai tallinnalaiselta August Buschin kus-tantamolta tehtäväkseen toimittaa valikoima Juhani Ahon lastuja. Aavik kirjoit-ti Aholle 25.6.1906 ja pyysi lupaa vironvirontamiseen sekä hyväksyntää julkaistavaksi suunnittelemaansa lastusarjalle. Valikoimasta pyrittiin saamaan monipuolinen; siihen sisältyisi lastuja neljästä ensimmäisestä kokoelmasta sekä *Katajaisesta kansastani*. Teos *Laastud, Väljavalik I (Lastuja, Valikoima I)* ilmestyi keväällä 1907. Kirjassa on esipuhe, jossa Aavik keskittyy esittelemään Juhani Ahon lastutuotantoa. Aho on juuri pikku kertomusten ja kuvausten mestari. Hienoimpina ja alkuperäisimpinä vironvirontaja pitää niitä lastuja, joissa Aho kuvaa kotimaansa luontoa ja omia mielialojaan. Nämä lyyriset lastut tuntuvat Suomenlahden eteläpuolellakin lukijasta läheisiltä, koska niissä on paljon virolaista. Kenenkään muun ulkomaisen kirjailijan tuotannosta Aavik ei ole löytänyt yhtä herkkiä ja ”intiimejä” luonnonkuvauksia. Edes Turgenevin *Metsämiehen muistelmia* ei kaikista ansioistaan huolimatta vaikuta virolaisesta niin kotoisalta kuin suomalaiskirjailijan luonnonkuvaukset. Aavikin mielestä Aho tuntuu usein virolai-semmalta kuin virolaiset kirjailijat. Hän on ikään kuin kuvaillut yhteissuomalaista maalaiselämää, tulkinnut kummankin kansan yhteistä mielialaa. Kääntäjistä lastut ovat kuin runoja, joita voi lukea yhä uudelleen. Niitä ei heitetä syrjään ja unohdeta yhden lukemisen jälkeen.

Toinen Juhani Ahon lastujen valikoima, *Laastud II*, johon Aavikin ohella käänsi muutaman lastun Villem Grünthal, ilmestyi vuonna 1911 ja sisälsi kertomuksia neljästä ensimmäisestä kokoelmasta. Ahon varhaisista töistä on otettu mukaan esimerkiksi Pariisin-aikainen mestariteos ”Kosteikko, kukkula, saari...” sekä aikoinaan ensimmäisen *Kiired*-albumin aloittanut ”Nuoruuden unelma”. Niin ikään valikoimaan sisältyy nooreestiläisiä kirjeenvaihdon perusteella suuresti kiinnostanut poroporvarilli-suutta suomiva lastu ”Taiteilija, joka oli maalannut paljaan naisen”.

Virolaisessa kritiikissä kiinnitettiin huomiota muun muassa siihen, kuinka Suomen luonto taiteilijan sielunlabyrintin kautta kulkiessaan säilyttää omaperäisyytensä,

mutta kuitenkin toisaalta muuttuu: se ei ole enää naiivi, vaan siitä on tullut tiedostava ja tunteva, lämpimämpi ja henkisempi (Hugo Raudsepp, Päevaleht 23.11./6.12.1911).

### Kielenuudistaja Ahon vironantajana

Juhani Ahon ”ranskalaisin” kirja *Yksin* ilmestyi Johannes Aavikin virontamana vuonna 1912. Ahon laajemmista teoksista kääntäjä arvosti sitä *Papin rouvan* jälkeen eniten. Molemmat olivat hänen mielestään hienoja psykologisia romaaneja, kuten hän on kirjeessään (1.6.1945) Antti J. Aholle todennut.

Arvostelijoista Eduard Hubel (kirjailijana Mait Metsanurk) viittasi rinnastukseen, joka Ahon ja Maupassantin välillä on *Yksin*-teoksen yhteydessä tehty. Hän katsoi, että se on vain osin paikkansa pitävä, ja kirjoitti: ”Tuskin löytyy Maupassantin, tämän kokottien elämän kuvaajan, novelleista hienompia sivuja kuin Ahon kertomuksessa öinen kohta Parisissa ilotytön seurassa.” Ranskalainen olisi rohkeampi, vaativampi ja aistillisempi, kun taas suomalainen on prostituoidunkin seurassa sentimentaalinen uneksija, herkkä ja sielullisempi. (Tallinna Teataja 25.8.1912.) – Juhani Luiga puolestaan piti *Yksin*-teosta kirjallisuushistoriallisesti arvokkaana. Se osoitti, että Juhani Aho oli novellinsa kirjoittamisen aikoihin ollut samassa kehitysvaiheessa kuin nyt, lähes 25 vuotta myöhemmin, olivat virolaiset nuoret. (Päevaleht 8.8.1912.)

Toinen lastuvalikoima ja *Yksin* ilmestyivät aivan kielenuudistuksen huippukauden kynnyksellä, joskin käännökset olivat olleet tekeillä useamman vuoden. On merkille pantavaa, kuinka paljon Aavik vuosisadan alusta lähtien oli perehtynyt suomen kieleen juuri Juhani Ahon tuotantoa vironaessaan. Vuoteen 1912 mennessä hän oli kääntänyt suomalaisesta kaunokirjallisuudesta lisäksi vain yhden Aino Kallaksen teoksen (*Ants Raudjalg* 1907).

Juhani Ahon romaaneista Johannes Aavikia miellytti eniten *Papin rouva*. Keväällä 1917 hän järjesti Tartossa suomen kielen kurssin, jonka pitopaikkana oli vanhan Kivisillan lähellä sijainneen hotelli Bellevuen salonki. Kurssin alussa hän ilmoitti, ettei halua tehdä suomea vastenmieliseksi millään oppikirjalla tai kieliopin säännöillä, vaan heti ryhdyttäisiin lukemaan romaania, minkä yhteydessä hän sitten selvittäisi tarpeelliset ääntämis- ja kielioppiseikat. Tuo romaani oli juuri *Papin rouva*, jota hän oli tilannut kirjakauppaan kurssilaisten hankittavaksi. (Tamm 1974, 242.)

Maaliskuussa 1919 Aavik lähestyi Tartosta kirjeitse Ahoa (25.3.1919). Hän tiedusteli tältä lupaa *Papin rouvan* virontamiseen, minkä kertoi ottaneensa tehtäväksi. Teoksen tulisi julkaisemaan hänen oma, kielenuudistuksen päämääriä palveleva kustantamonsa Istandik. Vuonna 1924 *Papin rouva* ilmestyi vironkieliseksi, mutta Villem Grünthal-Ridalan kääntämänä.

Aavik julkaisi teoksesta *Looming*-lehdessä pitkän arvostelun (1925, 343–352). Hänen mielestään *Papin rouva* on taiteellisesti Ahon parhain ja hienoin, ehkä koko

Suomen kirjallisuuden paras psykologinen romaani, jonka voisi epäröimättä asettaa minkä tahansa ison kansan proosakirjallisuuden merkkiteosten rinnalle. Arvostelusta on kuitenkin valtaosa omistettu Aavikin mielestä kielellisesti epätydyttävän käännöksen kritiikille. Hän katsoo Grünthal-Ridalan syrjineen kielen uudistuksen saavutuksia, sellaisiakin jotka jo olivat laajalti levinneet, ja käyttäneen tekstissä sekaisin uudistamata kieltä ja omia uudismuodosteitaan, joissa suomen vaikutus oli liiallista.

Johannes Aavik palasi 1920-luvulla Ahon lastujen pariin. Hän suunnitteli kaksiosaisen lastuvalikoiman julkaisemista, koska vanhemmat käännökset olivat kovasti vanhentuneet eikä niitä ollut enää saatavilla. Hän korosti, että viron kieli oli kielen uudistuksen ansiosta tuntuvasti kehittynyt ja tarjosi huomattavasti hienompia ja täsmällisempiä käännösmahdollisuuksia kuin aiemmin. (Aavik 1927, 274.)

Vuonna 1927 ilmestyi ensimmäinen suunnitelluista valikoimista nimellä *Laastud, Kimp esimene* Aavikin Istandik-kustantamon julkaisemana. Siinä on pääosin vuoden 1907 kokoelman lastuja, nyt kielellisesti hyvinkin erilaisessa asussa. Käännöstä täydentävät Aavikin julkaisuille ominaiset laajat sisällölliset ja kielelliset selitykset sekä uusien sanojen sanasto. – Mainittakoon, että miltei samansisältöinen lastuvalikoima ilmestyi vielä 1950-luvulla nyt maanpakolaisuudessa olleen Aavikin toimittamana ja ulkovirolaisen Orton kustantamana Kanadassa.

Aavik viroksi myös toisen lastuvalikoiman, mutta se jäi rahan puutteessa ilmestymättä. Hän kirjoitti siihen liitteeksi Juhani Ahoa käsittelevän artikkelin, johon hän oli saanut aineistoa myös vaimonsa Aleksandran avulla. Tämä oli vierailut Suomessa kesällä 1931 ja käynyt miehensä pyynnöstä tutustumassa Ahon lapsuudenkoteihin. (Kirjeet Antti J. Aholle 1.6. ja 7.7.1945.)

### Paluu *Yksin*-teoksen pariin

Viron jouduttua liitetyksi Neuvostoliittoon Johannes Aavik erotettiin kaikista virka-tehtävistään ja määrättiin eläkkeelle. Hän käytti aikansa syksystä 1940 elokuuhun 1944, jolloin pakeni Ruotsiin, lähinnä käännöstöihin, opettamiseen ja oppikirjojen toimittamiseen. Syksyiltä 1941 on säilynyt kovakantiseen paksuhkoon vihkoon musteella kirjoitettu käännöstö, jossa on 232 numeroitua sivua ja joka on laadittu Nõmmella ja Kuressaaressa (KM EKLA 275). Aavik on siinä palannut Ahon *Yksin*-teoksen pariin ja virontanut sen uudestaan. Lisäksi käsikirjoitukseen sisältyvät neljän lastun käännökset. Lopusta löytyvät sisällölliset ja kielelliset selitykset ynnä sanasto. Aavik huomauttaa, että virosta puuttuvat hyvät ja tarkat vastineet esimerkiksi sellaisilta suomen sanoilta kuin *joutilas*, *kemut*, *retkottaa*, *riehua*, *yhdenvertainen* ja *hyräillä*.

Käsikirjoitukseen sisältyy myös lähes kymmensivuinen ”kirjallisuushistoriallinen jälkihuomautus”, jossa Aavik tarkastelee *Yksin*-teoksen taustaa ja muun muassa



Järnefeltien liittymistä siihen. *Yksin* on teknisesti taitava, ja siinä on oivasti kuvattu onnettoman rakkauden psykologiaa. Aavikin mielestä päähenkilön tilanteeseen ovat osaltaan syynä tämän ulkoinen olemus ja pehmeä luonne, jotka vaikuttavat Annaan ainakin tiedostamattomalla tavalla kielteisesti. Runollisesti Aavik kiteyttää teoksen tekemän vaikutuksen:

Yleisvaikutelma tästä kirjasta on jotakin ohutta, haurasta, surullista, jonka ympärillä leijuu kuin heikko haaveen henkäys ja joka jää muistoissa kaiku-  
maan kuin alakuloinen sordiinin kautta tuleva sävelmä.

Aavik kertoo myös teoksen Suomessa aikoinaan synnyttämästä kohusta, mutta suuntaa sitten paheksuntansa Viroon, ”jossa kirjailijat jo parikymmentä vuotta ovat totutta-  
neet lukijakuntaa rohkeihin epämoraalisuuden ja erotiikan kuvauksiin ja kaikenlaisiin ruokottomuuksiin”. Tämän rinnalla *Yksin* tuntuu siellä viattomalta eikä aiheuta hämmennystä.

Jälkisanoissa Aavik toteaa *Yksin*-teoksen käännöksen olevan vuoden 1912 painok-  
sen kielellisesti ja tyyllisesti tarkistettu laitos. Suomen kieli on ollut viroon verrattuna paljon ilmaisuvoimaisempi, mutta kielen uudistus on pyrkinyt tasapainottamaan tilannetta. Aavik haluaa kuitenkin torjua kategorisesti väitteen, jonka mukaan hän tekisi käännöksiä vain kielen uudistuksen vuoksi, ja vakuuttaa kielen uudistuksen palvelevan kaikissa hänen vironnoksissaan kirjallisia ja tyyllisiä päämääriä. Aavikin käännös-  
valikoima kommentaareineen oli selvästi tarkoitettu julkaistavaksi, mutta hanke ei toteutunut koskaan.

### **Kirjeenvaihto Antti J. Ahon kanssa**

Johannes Aavik oli 1940-luvun jälkipuoliskolla Ruotsissa asuessaan kirjeenvaihdossa Antti J. Ahon kanssa. Tämä oli aloittanut vuonna 1945 aineiston keruun isänsä laajaa elämäkertaa varten. Aavik kertoo kirjeissään Aho-harrastuksestaan ja käännök-  
sistään sekä Ahon tapaamisesta Mikkoloiden kutsuilla. Heti ensimmäisessä kirjeessään 1.6.1945 Aavik toteaa:

Juhani Aho on amerikkalaisen Edgar Poen ohella lempikirjailijani. Hän olisi maailmankuulu, jos maailmassa osattaisiin lukea häntä alkukielellä. Hänen ‘lastunsa’ menettivät ehkä tuntuvasti käännöksissä, sillä hänen tyyliänsä on niin sidottu suomenkieleen. Ainoastaan vironkielessä hän menettää vähimmän, sillä vironkin kielessä käytetään alkusointuja. - - Koko kielellinen sävy ja rakenne on suureksi osaksi sama.

Juhani Aho on Aleksis Kiven ohella Suomen suurin kirjailija. Pelkään, että Suomen suuri yleisö ei oikein pysty ymmärtämään hänen hienoa tyyliään ja hänen tunnelmallisuuttaan.

Antti J. Aho puolestaan kertoo elämäkertatyön edistymisestä, muun muassa pitkästä aineistonkeruumatkasta Savoan ja Keski-Suomeen. Hän myös välittää (kirje 20.5.1947) Aavikille myöntävän vastauksen pyyntöön, jonka oli varsinaisesti esittänyt virolaisen kustantamon Ruotsiin perustanut Andres Laur. Tämä toivoi saavansa julkaista uuden vironkielisen painoksen *Muistatko –?* -teoksesta; kolmikymmenluvulla siitä oli Virossa ilmestynyt jo kaksi painosta. Ongelmana oli kuitenkin taloudellinen puoli: Laur pyysi, etteivät Ahon perilliset vaatisi tekijänpalkkioita. Tähän myös suostuttiin. Kirja tosin julkaistiin vasta vuonna 1970 Kanadassa. Aivan vuoden 1948 lopulla Aavikille lähettämässään viestissä (28.12.1948) Aho kiittää joulutervehdyksen ohella aiemmin saamastaan lastujen aiheenmukaisesta luettelosta sekä ehdotelmasta englanninkielistä lastuvalikoimaa varten. Tällaista ei kuitenkaan ole ilmestynyt.

Johannes Aavik ja Suits olivat ilmeisesti ainoat Antti J. Ahon työtään varten haastattelemat virolaiset. He myös kuuluvat Juhani Ahon elämäkerran lopussa kiitettyjen sankkaan joukkoon. Sodanjälkeisen ajan olemattomat yhteydet Suomen ja Neuvosto-Viron välillä sekä muutoinkin ongelmalliseksi tullut suhde Vieroon lienevät tehneet mahdottomaksi sikäläisten arkistojen hyödyntämisen ja haastattelut. Esimerkiksi Friedebert Tuglasin ja August Annistin kaltaisilta henkilöiltä olisi epäilemättä saanut arvokasta lisätietoa Ahon reseptiosta Virossa. Antti J. Ahon kaksi paksua osaa käsittävään elämäkertateokseen näyttää suodattuneen Vieroon ja virolaisiin liittyvistä seikoista vain maininta Aavikin osallistumisesta Mikkoloiden kutsuihin ja Juhani Ahon tapaamisesta siellä (Antti J. Aho 1951: 124).

Vuonna 2011 tulee kuluneeksi 150 vuotta Juhani Ahon syntymästä. Pian näemme, herättääkö merkkivuosi Suomenlahden eteläpuolella jälleen kiinnostusta hänen tuotantonsa. Monet teokset ansaitsisivat tulla uudelleen vironnetuiksi.

### Lähteet ja lyhenteet

Luettelossa ei ole mainittu artikkeleissa esiintyviä Juhani Ahon teoksia ja niiden vironnoksia eikä vironnoksista ilmestyneitä arvosteluja. Arvostelujen julkaisutiedot ovat tekstin yhteydessä.

KM EKLA = Eesti Kirjandusmuuseumi Kulttuurilooline Arhiiv. Tartu.

SKSKi = Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Kirjallisuusarkisto. Helsinki.

#### *1. Luonnokset ja muistiinpanot*

Johannes Aavikin kokoelma KM EKLA 275.

## 2. Kirjeet

Johannes Aavikin kirjeet Antti J. Aholle: SKSKi:n kirjekokoelma 268.

Johannes Aavikin kirjeet Juhani Aholle: SKSKi:n kirjekokoelma 61.

Antti J. Ahon kirjeet Johannes Aavikille: KM EKLA 275.

Gustav Suitsin kirjeet Johannes Aavikille: Gustav Suitsu kirjad Johannes Aavikule.

Koostanud ja kommenteerinud Olev Jõgi. – *Keel ja Kirjandus* XII 1969, 545–558, 606–620.

## 3. Kirjallisuus

AAVIK, JOHANNES 1909: J. Randvere, Ruth. – *Noor-Eesti* III, 18–74. Tartu.

AAVIK, JOHANNES 1927: Keele kohta. Teoksessa Juhani Aho, *Laastud. Kimp esimene*. Tartu: Istandik.

AAVIK, JOHANNES 1960: Mälestusi Villem Grünthal-Ridalast. – *Mana*, 101–104.

AAVIK, JOHANNES 1971 [1904]: Pilk eesti kirjandusse. – *Keel ja Kirjandus* XIV, 556–565. (Ott Ojamaan käännös ranskan kielestä.)

ANNI(ST), AUGUST 1931: Soome kirjandus Eestis. Teoksessa *Tervitus lahe tagant*, 215–261. Tartu: Eesti Kirjanduse Seltsi kirjastus.

CASTRÉN, GUNNAR 1922: *Juhani Aho* I. Helsingfors: Holger Schildts Förlagsaktiebolag.  
JÕGI, OLEV 1971: Esimene katse eesti kirjanduse välistutvustuseks. – *Keel ja Kirjandus* XIV, 555–556.

KOSKIMIES, RAFAEL 1965: *Suomen kirjallisuus IV. Minna Canthista Eino Leinoon*. Helsinki: SKS & Otava.

MIHKLA, KARL 1972: *Eduard Vilde elu ja looming*. Tallinn: Eesti Raamat.

SUITS, GUSTAV 1909: Aino Kallas novellikirjoittajana. – *Valvoja*, 790–805.

SUITS, GUSTAV 1911: Lõpusõna. – *Noor-Eesti. Kirjanduse, kunsti ja teaduse ajakiri*, 637–641.

SUITS, GUSTAV 1928: Juhani Aho teest ja "Raudteest". Eesti vaateveerult. Teoksessa Juhani Aho, *Raudtee*. Teine trükk. Tartu: Eesti Kirjanduse Seltsi kirjastus.

TAMM, RUDOLF 1974: Kokkupuuteid J. Aaviku ja J. V. Veskiga. – *Keel ja Kirjandus* XVII, 242–245.

VIHMA, HELGI & SALLA, SIGRID 1999: Henno Jänese ja Pentti Soutkari intervjuu Johannes Aavikuga 1969. aasta mais. Teoksessa *Artikleid ja arhivaale II*. Toim. Helgi Vihma. Tallinn: Johannes Aaviku Selts. 127–151.

## Kaivattuja uusia tuulia Yourcenar-tutkimukseen

Andrea Hynynen: *Pluralité et fluidité antinormatives. Étude sur les transgressions sexuelles dans l'œuvre romanesque de Marguerite Yourcenar*. Åbo: Åbo Akademis förlag – Åbo Akademi University Press 2010. 522 s.

Åbo Akademin ranskan kielen ja kirjallisuuden oppiaineessa väitöskirjatutkimuksensa toteuttanut Andrea Hynynen on tutkimustyössään keskittynyt Marguerite Yourcenarin (1903–1987) tuotantoon. Niinpä hänen perusteellinen, yli viisisataasivuinen väitöskirjansa käsittelee sekkin Yourcenarin romaani-tuotantoa. Hynynen tarkastelee sukupuolen ja seksuaalisuuden sekä normin ja normatiivisuuden kysymyksiä kirjailijan proosassa. Hän painottaa mainittujen kategorioiden rakentuneisuutta, mikä kytkee tutkimuksen feministisen ja queer-teorian lähestymistapoihin. Hän pyrkii tuomaan konstruktionististen, valta- ja sukupuolisensitiivisten tutkimustapojen näkökulmia ranskankielisen Yourcenar-tutkimuksen kentälle, jossa operoidaan huomattavasti essentialistisemmin käsittein.

Hynynen tutkimuksen keskiössä on sukupuolen ja seksuaalisuuden käsitteellistämisen tapoja säätelevä heteronormatiivisuus, joka tulkitaan diskursiivisesti, historiallisesti ja kulttuurisesti rakentuvaksi. Hynynen tutkii, millaisia merkityksiä erityisesti sukupuoli ja seksuaali-

lisuus saavat Yourcenarin tuotannossa, jossa antinormatiivisuus ja subversiivisuus tehdään näkyviksi kyseenalaistamalla erityisesti binaarisen sukupuolikäsityksen ja heteroseksuaalisuuden luonnollisuus. Yourcenarin tuotanto tarjoaakin inspiroivan kohteen tutkimukselle, jonka teoriakehyksen muodostavat feministisen ja queer-tutkimuksen parin viime vuosikymmenen aikana tekemät interventiot identiteetin, sukupuolen ja seksuaalisuuden käsitteisiin. Onkin merkittävää, kuinka vastentahtoisesti ja vanhoillisesti romaanisella kielialueella vaikuttavan *études yourcenariennes* -tutkimusperinteen tutkijat ovat tarkastelleet kirjailijan laajan ja monilajisen tuotannon antinormatiivisuutta suhteessa vallitseviin käsityksiin halusta, sukupuolista ja seksuaalisuuksista. Tätä puutetta Andrea Hynynen väitöskirja paikkaa onnistuneesti, ja toivonkin teoksen jatkossa kuluvan ranskankielisen tutkijakunnan käsissä.

Tutkimuskorpuksen kuudesta teoksesta suuri osa on tuttua, todella paljon tutkittua Yourcenaria: *Mémoires d'Hadrien*, *Alexis ou le Traité du vain combat*, *Le Coup de Grâce* ja *L'Œuvre au Noir* – Yourcenarin tuotannon varsin ohittamattomia keskeisteoksia, jotka kaikki on myös suomennettu. Uudenlaisen näkökulman ja käsitteistön ranskankieliseen Yourcenar-tutkimukseen tuomisen ohella *Pluralité et fluidité antinormatives* -tutkimuksen painavinta antia on se tarkkuus ja oivaltavuus, jolla Hynynen käsittelee kirjailijan kahta harvemmin tutkittua proosateosta. Nämä

vähemmän tunnetut ja tutkitut teokset ovat Yourcenarin viimeinen (pienois) romaani *Un homme obscure* Nathanaël Adriensen -päähenkilöineen sekä novelli *Une belle matinée*, joka kertoo Nathanaëlin pojasta Lazaresta. Yourcenarin tuotannolle tyypillisesti näissäkin teoksissa päähenkilöt horjuttavat mieheyteen liitettyjä kulttuurisia stereotypioita. Juuri näiden teosten analyseissään Hynynen rikastaa luentaansa intersektionaalisuuden kysymyksin: hän nostaa sukupuolen ja seksuaalisuuden teemojen rinnalle iän, rodun, etnisen eron ja uskonnon kaltaiset teemat, jotka osaltaan tuottavat samuuden ja erilaisuuden kategorioita.

Hynynen tarkastelee tutkimuksessaan Yourcenarin proosaa hyvin relevantista ja ajankohtaisesta teoreettisesta näkökulmasta. Tutkimuksellaan hän asettuu kaivatuksi sillanrakentajaksi *études yourcenariennes* -suuntauksen sekä angloamerikkalaisten, sukupuolen ja seksuaalisuuden rakentuneisuutta tarkastelevien lähestymistapojen välille. Samalla hän tarkastelee romaanisella kieli-alueella toteutetun ja angloamerikkalaisen tutkimusperinteen eroja ja erimielisyyksiä, jotka liittyvät kielen, sukupuolen ja seksuaalisuuden suhteiden hahmottamiseen.

Hynynen asemoi tutkimuksensa ranskankielisen Yourcenar-tutkimuksen perinteeseen tuoden siihen samalla kaivatut teoreettisia impulsseja, mikä tässä yhteydessä merkitsee sukupuolen ja seksuaalisuuden käsitteiden queer-teoreettista problematisointia. Tämä

Foucault-lähtöinen keskustelu käsitteeseen ja teoreettiseen lähtökohtineen on – yllättävää kyllä – ilmeisen uutta ja vierasta teoksen oletetulle kohdelukijannalle. Ennen kaikkea Hynynen selittää oman, varsin eklektisen feministisen ja queerteoreettisen lähestymistapansa käsitteet ja teoriat auki niin, että ne avautuvat sellaisellekin lukijalle, jolle angloamerikkalainen keskustelu ja tutkimusperinne ovat vieraita. Keskeistä tälle tutkimukselle on juuri Yourcenarin proosateosten lähiluku tuoreesta ja teoreettisesti perustellusta näkökulmasta.

Hynynen on päättänyt käsitellä sukupuolta ja seksuaalisuutta kahtena erillisenä mutta monin tavoin toisiinsa kytkeytyvänä kokonaisuutena. Tästä syystä tutkimus jakautuu kolmeen osaan: teoreettiseen johdantoon, binaarisen sukupuolikäsityksen haastamiseen keskittyvään ensimmäiseen osaan sekä toiseen osaan, jossa tarkastelun keskiöön nostetaan analysoitavien teosten keinot kyseenalaistaa heteronormatiivista järjestystä. Queer-tutkijan näkökulmasta tekee kuitenkin mieleni problematisoida tutkimukseen nyt valittu käsittelytapa, jossa sukupuolen ja seksuaalisuuden teemoja käsitellään tiukasti toisistaan erotettuina, kahdessa eri luvussa. Ratkaisu jähmettää helposti sukupuolen ja seksuaalisuuden kaltaiset jatkuvasti muovautuvat, kielellisesti ja kulttuurisesti ylläpidetyt käsitteet näennäisen muuttumattomiksi pitäen nämä käsitteet samalla näennäisesti toisistaan täysin irrallisina.

Lähes koko korpus analysoidaan

vuorollaan sekä sukupuolen että seksuaalisuuden rakentumisen teeman valossa, mutta joidenkin teosten kohdalla tästä poiketaan, eivätkä ratkaisun perustelut mielestäni vakuuta. Esimerkiksi romaanit *Mémoires d'Hadrien* ja *L'Œuvre au Noir* analysoidaan vain suhteessa varsin kapeasti tulkittuun seksuaalisuuden käsitteeseen. *Une belle matinée* -novellia Hynynen sitä vastoin käsittelee ainoastaan sukupuolikäsityksiin keskittyvässä luvussa. Hän esittää, ettei seksuaalisuus ole vielä relevantti käsite tarkasteltaessa teosta, jonka päähenkilö on 12-vuotias nuorukainen. Kritiikkinäni esitän, ettei seksuaalisuutta liene aiheellista hahmottaa ainoastaan tekojen ja suhteiden sarjana vaan halujen, tekojen, fantasioiden sekä myös elettyä sukupuolta muovavana apparaattina. Tämän diskursiivisen koneiston ulkopuolelle eivät siten asetu sen paremmin 12-vuotias renessanssinäyttämön naisrooleihin solahtava Lazare kuin nuorukaisia rakastava keisari Hadrianus tai renessanssiajan Euroopassa vaeltava alkemisti Zénon.

Hynynen on aivan oikeassa selvittellessään työnsä johdannossa tapoja, joilla sukupuoli/sukupuolisuus ja seksuaalisuus eroavat käsitteinä toisistaan. Valittu kaksijakoinen tarkastelutapa hukkaa kuitenkin mahdollisuuden tarkastella niitä jännitteisiä sidoksia, joilla kumpikin kulttuurinen kategoria on osallisena toinen toisensa tuottamisessa ja ylläpitämisessä – niin fiktiossa kuin sen ulkopuolellakin. Ymmärrän, että on perusteltua painottaa sukupuolen ja

seksuaalisuuden akselien toisistaan erillään tarkastelemisen tärkeyttä, kun puhutellaan lukijakuntaa, jolle tämä jäsennyystapa on tuntematon ja mahdollisesti torjuntaa aiheuttava. Toisaalta Hynynen luennat tuovat erittäin vakuuttavasti näkyviin kummankin kategorian historiallisen ja kulttuurisen rakentuneisuuden, sillä hän kontekstualisoi osaavasti analysoimiensa teosten sukupuoli- ja seksuaalisuuskäsityksiä tuottavat diskursit. Kenties kirjoittaja innostuu muovaamaan nyt korostetusti akateemiseksi oppinnäytteeksi asemoituvasta teoksestaan hieman toisin jäsennellyn tietokirjan laajemmallekin lukijakunnalle?

Teoreettisessa johdannossaan Hynynen nostaa keskeisinä teoreetikoina esille Judith Butlerin, Gayle S. Rubinin ja Eve Kosofsky Sedgwickin sekä tarkastelee Michel Foucault'n teoreettisen työn merkitystä tutkimuksessa käytetyn teoriakehikon taustalla. *Seksuaalisuuden historiassaan* Foucault selvitteli tunnetusti mutkikkaasti kääntyvän, sukupuolen ja seksuaalisuuden suhteita jäsentävän käsittekompleksin *sexe/sexualité* genealogiaa. Butler puolestaan siirsi Foucault'n *sexe*-käsitteen yhdysvaltalaisen feministisen teorian *sex/gender*-kontekstiin ryhtyessään selvittämään sukupuolen käsitteen (*gender*) genealogiaa ja sen suhdetta heteronormatiivisuuden diskursiiviseen uusintamiseen. Hynynen voi tulkita tekevän väitöskirjassaan jossakin mielessä Butlerin hankkeen kanssa analogisen eleen. Hän liittyy yhteen romaanisen kielialueen tutkijoille

ominaista tapaa hahmottaa sukupuolen/sukupuolisuuden käsitteitä ja siitä ratkaisevasti eroavaa angloamerikkalaista perinnettä.

Kuten queer-teoreetikot ovat painotaneet, myös puhe antinormatiivisista seksuaalisuuksista edellyttää ensin vallitsevan sukupuolikäsityksen ja sukupuoli-järjestyksen dekonstruoimista. Tätäkin kysymyskokonaisuutta Hynynen pohdiskelee varsin onnistuneesti johdannossaan sekä temaattisesti painottuvissa, monitahoisissa teosluennoissaan. Queer-teoreettisen diskurssin ja ranskankielisen tutkimuksen yhteen saattamisen tiellä on monia kielellisiä, kulttuurisia ja asenteellisia esteitä, joita Hynynen tutkimuksessaan tekee näkyviksi. Hän asettaa vuorovaikutukseen kaksi keskenään ristiriitaista tapaa hahmottaa sukupuolta ja seksuaalista halua sekä niiden suhdetta kieleen ja toisistaan poikkeaviin akateemisen kirjoittamisen konventioihin.

Väitöskirjassaan Hynynen onnistuu kiitettävästi kommunikoimaan valitsemalleen kohdeyleisölle, siis tutkijayhteisölle romaanisella kielialueella, jotain uutta ja olennaista pohjoismaisessa tutkimuskontekstissa omaksutusta tavasta hahmottaa sukupuoleen, seksuaalisuuteen, rotuun, etnisyyteen ja laajemminkin intersektionaalisuuteen liittyviä näkökulmia. Pohjoismaisella kontekstilla viitataan tutkimukselliseen paikkaamme, jossa tarkastelemme yhtä lailla angloamerikkalaisia kuin romaanisiakin tutkimusparadigmoja ulkoapäin pohdiskellen väistämättä niiden lähtökohtia ja rajoituk-

sia suhteessa omiin kielellisiin ja kulttuurisiin erityispiirteisiimme. Tässä Hynynen konteksti suomenruotsalaisena, kumpaankin tutkimusparadigmaan paneutuneena tutkijana mahdollistaa hienosti sillanrakentajan position ranskalaisen (tai laajemmin romaanisen) ja angloamerikkalaisen käsitteistön ja ajattelutavan välillä. Hän jaksaa avata queerteoreettisen paradigman lähtökohtia selväsanaisesti ja paneutuneesti tuottaen kiinnostavia mutta samalla hyvin maltillisia luentoja käsittelemistään teoksista. Kattavan asiasanaluettelon puuttumista jäin harmittelemaan, sillä sellainen lisäisi laajan ja perusteellisen tutkimuksen käytettävyyttä.

*Pia Livia Hekanaho*

### **Väitöskirja Lassi Nummen lyriikan puusymboliikasta**

Mikko Turunen: *Haarautuvat merkitykset. Puukuvasto Lassi Nummen lyriikassa*. Tampere: Tampere University Press, 2010. 411 s.

Mikko Turusen kotimaisen kirjallisuuden alaan kuuluva tutkimus *Haarautuvat merkitykset. Puukuvasto Lassi Nummen lyriikassa* on ensimmäinen väitöskirja modernisti Lassi Nummen runoudesta. Aikaisemmin Nummen tuotantoa on tutkinut erityisesti Katriina Kajannes,

joka on väitellyt Nummen proosatuotannosta ja kirjoittanut monografian tämän varhaislyriikasta. Alempia opinnäytteitä ja tieteellisiä artikkeleita Nummesta on kirjoitettu runsaasti. Esimerkiksi kirjailijan 70-, 75- ja 80-vuotisjuhlapäivien kunniaksi julkaistuissa juhlakirjoissa on eritelty hänen lyyristä tuotantoaan. Mikko Turusen työn pitkäjänteisyyttä osoittaa se, että hän on kirjoittanut Nummen puusymboliikasta artikkelin jo vuonna 1998 antologiassa *Suuri fuuga. Artikkeleita 70-vuotiaalle Lassi Nummelle*.

Turusen väitöstutkimuksen aineisto käsittää tuotteliaan Nummen koko runotuotannon aina esikoiskokoelmasta *Intohimo olemassaoloon* (1949) nykypäivään saakka. Aineisto kattaa siis kaikkiaan vaikuttavan 60 vuoden ajanjakson! Pois ovat rajautuneet vain Nummen tilausrunot ja lehdissä julkaistut runot. Kaikkiaan materiaalina on 21 runokokoelmaa ja kolme runojen yhteisnidettä. Tekijän proosatuotanto ei sisälly aineistoon, vaikka siihen – erityisesti varhaisen *Maisema*-teoksen (1949) puukuvastoon – soveltuvissa kohdin viitataan.

Turusen temaattisen tutkimuksen keskeiskohteena on Nummen lyriikan puusymboliikka. Työn alussa Turunen määrittelee tehtäväkseen puukuvaston kuvaamisen, sen käytön ja rakentumisen analysoinnin. Lisäksi hän ilmoittaa haluavansa selvittää kuvastosta nousevat merkitykset ja tulkintavaihtoehdot. Lähtökohtaisesti Nummen lyriikan puukuvaston analysoiminen vaikuttaa motiivoidulta tehtävältä – niin runsasta

puukuvasto näyttää olevan pelkästään runojen otsikoiden perusteella. Tähän runsauteen ovat kiinnittäneet huomiota myös kriitikot. Turunen viittaa Harri Englundin vuonna 1987 ilmestyneeseen arvosteluun, jossa ironisesti todetaan, että jos kaikki Nummen runoista löytyvät ”puut koottaisiin yhteen, voitaisiin perustaa tuottoisa saha” (18).

Turusen työ edustaa lyriikan tutkimuksessa vakiintunutta trooppien tutkimusta: siinä keskitytään kuvaston selvittämiseen tai tiettyyn aiheeseen liittyvien kielikuvien analysointiin. Vaikka harjoitettu lingvistinen, strukturalistinen ja uskriittinen ote juontuukin lyriikan tutkimuksen aiemmilta vuosikymmeniltä, tutkimus on monelta osin kiinni myös viime vuosina julkaistun suomalaisen lyriikantutkimuksen lähestymistavoissa. Anna Hollstenin väitöskirjaan Bo Carpelanin tuotannosta sitä yhdistää trooppitutkimuksen näkökulma. Marjut Kähkösen väitöskirjaan Helvi Hämäläisen lyriikasta löytyy puolestaan yhtymäkohtia kognitiivisen metaforateorian soveltamisesta. Kaikille kolmelle työlle on yhteistä myös se, että tutkittava aineisto on poimittu usealta vuosikymmeneltä, mikä asettaa töihin samankaltaisia haasteita esimerkiksi periodin poetiikan muovailemisessa.

Turunen esittää johdannossaan pikkutarkasti kuvan ympärillä käytyä teoreettista keskustelua 1900-luvun alusta näihin päiviin asti ja päättyy painottamaan kognitiivista otetta. Väitöskirjan rakenne on pohdittu: perusteellisen ja laajan



teoriaosan jälkeen kirjoittaja liukuu yksityiskohtaiseen analyysiin. Tekstin painoarvo kasvaa työn loppua kohden. Ensimmäisessä analyysiluvussa Turunen selvittelee aluksi puun roolia Nummen runojen maisemassa. Sitten hän tulkitsee käsittemetaforan puu on ihminen kautta, miten Nummen runoissa puu näyttäytyy ihmisen kaltaisena. Viidennessä ja kuudennessä luvussa analysoidaan puukuvas-  
ton hengellisiä merkityksiä ja ajan kokemista, Nummen runouden keskeistämää. Seitsemännessä luvussa keskitytään Nummen lyriikan kuolematematiikkaan ja sitä kautta myös muun muassa metalyrisyyteen. Kahdessa viimeisessä luvussa siirrytään metafyyssisyden tulkinnasta runon minän esteettisen kokemisen tulkintaan, jossa painottuvat esimerkiksi ekfrasis-runot ja runojen poliittis-historialliset yhteydet.

Operatiivisena työkaluna Turunen käyttää semanttisen yhteisalueen käsitettä. Se on innovatiivinen muodostelma, jossa näkyvät muun muassa strukturalistisen kielitieteen ja kognitiivisen metaforateorian vaikutukset. Käsitteellä tarkoitetaan metaforisten ilmausten osien yhteiseksi näyttäytyviä piirteitä, jotka muodostavat yhteisen merkityskentän. Semanttista yhteisaluetta on aiemmassakin tutkimuksessa pyritty käsitteellistämään. Esimerkiksi I. A. Richards on puhunut vertailuperustasta tai -pohjasta tai semanttisesta perustasta, Suomessa Liisa Enwald on kirjoittanut merkitysristeyksestä ja Tuula Hökkä merkityskeskittymästä. Turunen mallissa on myös yhtäläisyyttä

esimerkiksi Benjamin Hrushovskin viitekehysanalyysin kanssa. Ilmauksia, jotka sijoittuvat Hrushovskin mallissa kahteen tai useampaan viitekehykseen, voitaisiin hyvinkin luonnehtia semanttisen yhteisalueen käsitteellä.

Turunen korostaa, että hänen tutkimuksensa ”paikantaminen teoreettisella kentällä on hankalaa” (32). Työ on kuitenkin kiistatta lingvistinen. Käytettyjen lähteiden kautta korostuvat myös uskriteikki ja strukturalismi. Turunen painottaa erityisesti velkaansa uskriteikin lähiluvulle, vaikka toisaalta väittääkin, ettei hänen menetelmäänsä ”kuitenkaan tarvitse sitoa uskriteikkiin, sillä vastaava erittely on lyriikantutkimukselle laajemminkin ominaista” (33).

Rajauksistaan huolimatta Turunen on käytännössä lähilukua hyödyntävä uskriteikko, jonka kiinnostus on myös lingvistiikassa ja kognitiivisessa metaforateoriassa. Hän on pedantti lukija, joka kääntää kaikki kivet työssään ja lisää nootin kaikkiin mahdollisiin kohtiin. Vaikka runoanalyysit ovat oivaltavia, työtä on paikoin raskas lukea raskaan nootituksen ja monien graafisten esitysten takia. Tarkka lähiluku aiheuttaakin sinänsä ansiokkaan työn keskeisimmät ongelmat. Yksittäisen runon kytkennät runosarjaan tai teoskokonaisuuteen unohtuvat herkästi, kun Turunen perkaa tarkkaan Nummen tuotantoa. Vaikka hän keskittyy erityisesti tutkimuksensa alun käsitteilyluvuissa Nummen lyriikan *Raamattu*-kytköksiin, viittaukset kirjalliseen perinteeseen ja erityisesti kytkökset Nummen

edustamaan modernismin perintöön voisivat olla voimakkaammin läsnä työssä.

Intertekstuaalisuuden Turunen kokee lähtökohtaisesti ongelmalliseksi, kun hän toteaa sen vaarana olevan, että vanhempi teksti saattaa tulla tulkinassa liian hallitsevaksi. Myöskään vertailevaan tutkimusotteeseen tutkija ei ole päätynyt – tutkimusekonomiseen näkökulmaan vedoten hän ei halua esimerkiksi vertailla Nummen lyriikan puukuvastoa muiden modernistien, kuten Paavo Haavikon tai Helvi Juvosen, vastaaviin kuvastoihin.

Mietintää herättää erityisesti, että keskustelu modernismista loistaa lähes tulkoon täysin poissaolollaan. Onko tämä valitun metodin seurausta? Jos Nummi aloitti lyyriikkona 1950-luvun taitteessa, jolloin alettiin puhua myös lyriikan modernismista ja sen kuvakäsityksestä, eikö olisi ollut hedelmällistä pohtia enemmän, miten Nummen lyriikka suhtautuu juuri ajanjaksolla virinneeseen keskusteluun kuvasta?

Turunen pyrkii väistelemään kysymystä Nummen puukuvaston modernistisuudesta jo työn alkumetreiltä lähtien. Ensinnäkin hän kertoo, että ”kirjallisesti määrittävät kontekstit (modernismin runousoppi, periodi) eivät ole runolähtöisen tarkasteluni keskiössä” ja että ”modernismikysymys tai vertaileva kierros modernistisessa lyriikassa ei ole mitenkään systemaattisesti esillä” (16). Toiseksi hän on lähtökohtaisesti sitä mieltä, että Nummen seitsemälle vuosikymmenelle sijoittuva runotuotanto on liian laaja modernismin runousopin mukana

kuljettamiseen: ”1950-luvun ohjelmallisten kuvakäsitysten painottaminen ei sovi koko tuotannon tarkasteluun ja vain viitteellisesti Nummen varhaisteoksiin” (15–16). Eikö juuri tämä huomio olisi tarjonnut kontekstualisoimiseen välineitä? Miksi Nummi erottautui lyriikallaan 1950-luvun kuvakeskustelusta pysyttämällä osin perinteisessä kuvakäsityksessä? Miten tämä erottautuminen näkyy hänen puukuvastossaan?

Turunen kertoo myös keskittyvänsä kokoelmakokonaisuuksien analyysin sijaan yksittäisiin runoihin, sarjoihin ja osastoihin. Syyksi ratkaisulle hän esittää perusteluksi seuraavan: ”Nummen suhteellisen laajat kokoelmat koostuvat keskenään hyvin erityyppisistä osastoista, joiden välille ei aina piirry yhteistä kuvallista tai temaattista jatkumoa, kuten sarjojen ja osastojen sisällä. Yhtenäinen teossidonnainen tarkastelu olisi keinotekoisista suhteista runojen sisällöistä luontevasti syntyviin teosrajat ylittäviin ryhmittelyihin.” (14.) Käytännössä tämä kokoelmakokonaisuuksien osittainen sivuuttaminen johtaa siihen, että Nummen tuotanto näyttääytyy analyysissa kovin yhtenäisenä, ikään kuin yhtenä laajana taideteoksena. Näin esimerkiksi Nummen runouden kuvakäsityksen kehitystä ei johdannon jälkeen pohdita.

Turunen ei ole tämänkaltaisissa työn rajausongelmissa yksin: samaan hankaluuteen törmäävät kaikki runoutentutkijat, jotka yrittävät tutkia vuosikymmeniä vaikuttaneen lyyriikon tuotannon

poetiikkaa. Miten analyyseissa voi ottaa huomioon periodien muuttumisen? Miten voi käsitellä yksityiskohtaisten runoanalyysin ohessa sitä, kuinka vuosikymmeniä kirjoittaneen runoilijan lyriikka on muuttunut ajan saatossa?

Vaikka olen edellä osoittanut muutamia metodin valinnasta johtuvia ongelmakohtia Turusen työssä, pidän hänen tutkimuksellista otettaan vahvana. Hän johdattelee lukijansa taitavasti ja perinpohjaisesti Nummen lyriikan kuvastoon. Hienoa luettavaa ovat erityisesti tutkimuksen seitsemäs ja kahdeksas luku, joissa käsitellään puukuvaston yhteyttä kuolematematiikkaan ja metalyyrisyteen.

Erityistä kiitosta Turunen ansaitsee myös perusteellisesta johdannosta, jossa käydään läpi yksityiskohtaisesti dokumentoiden ja puntaroiden trooppitutkimuksen viimeiset suuntaukset. Jos lyriikantutkija etsii informatiivista suomenkielistä katsausta tropologiaan, Turusen tutkimus tarjoaa tarkkaan dokumentoidun aarreaitan.

*Outi Oja*

## Danten *Komedian* kotouttaminen Suomeen

JOHANNA MÄLKKI: *Mitä etevin runoteos. Dante Alighierin JUMALAISEN NÄYTELMÄN vastaanotto suomalaisessa kirjallisuusinstituutiassa 1851–2000*. HELSINKI: SKS, 2009, 312 s.

Dante Alighieri (1265–1321) lienee Shakespearen ohella modernin Euroopan tärkein klassikko, johon kunkin aikakauden on täytynyt ottaa kantaa. *Commedian* tekijää oma aika sekä juhli että paheksui. Savonarola poltatti hänen teoksiaan Firenzessä roviolla 1497. Portugalin inkvisitio tuhosi harhaoppisen *Commedian* kaikki kappaleet 1600-luvulla ja valistuksen aikana se joutui Voltairen hampaisiin groteskin uskonnollisuutensa vuoksi, kunnes romantiikka Johan Wolfgang von Goethen, Friedrich Hegelin ja Friedrich von Schellingin johdolla palautti Danten suurteoksen kunniapaikalle, jossa se on pysynyt muiden muassa T.S. Eliotin, Samuel Beckettin, Jorge Luis Borgesin, Seamus Heaney'n ansiosta.

*Commedian* vastaanotto todistaa hyvin Jan Mukařovskyn klassikkoteorian. Se on teos, jossa on tarttumapintaa aikakaudesta toiseen sekä hyväksyville että torjuville lukijoille. *Commediasta* tuli kotimaassaan menestys, koska kaikki ymmärsivät Danten italiaa, mutta sen maine vahvistui myös brändäyksestä. Tekijä itse oli antanut vaikutusvaltaiselle tukija-lukijalleen Cangrande della Scalalle

kirjeessä tulkintaohjeet sekä erikseen selittänyt oman runousoppinsa teoksessa *Vita nuova*. Jo varsin pian ilmestyi *Commediasta* useita kommenttiteoksia. Boccaccio kirjoitti Danten elämäkerran ja piti julkisia luentoja hänen tuotannostaan. Kuulu prosaisti lisäsi eepoksen nimeen attribuutin *divina*. Ja loppu onkin historiaa.

Johanna Mälkkiä ennen Suomessa on ilmestynyt vain yksi Dante-väitöskirja, Johan Chydeniuksen *The Typological Problem in Dante. A Study in the History of Medieval Ideas* (1958), aatehistoriallinen tutkimus. Mälkki tekee kirjallisuushistoriallista perustutkimusta, kun hänellä on ollut tutkittavana *Commedian* historiasta sen vastaanotto Suomessa 150 vuoden ajalta. Erinomainen aihe, sillä maailmalta meille -suuntaista reseptiotutkimusta ei ole paljon tehty, ellei ota huomioon positivistista vaikutustutkimusta. Johanna Mälkki ei kuitenkaan tutki Danten eepoksen resipoitumista suomalaisen kirjallisuuteen eli esikuvana olemista vaan sen tuloa kirjallisuusinstituutioon. Työtä voi pitää uutena avauksena reseptiotutkimukseen, sillä se kiinnittää huomion tutkijoihin, kriitikoihin ja kääntäjiin lukijoina ja kirjallisuuden välittäjinä.

Mälkin tutkimustehtävä on kahdensuuntainen: tekijä haluaa selvittää, miten *Divina commedia* on Suomessa esitelty ja tutkittu ja miten sen käännökset suomeksi ja ruotsiksi on vastaanotettu kriitikeissä ja kirjallisuudentutkimuksessa. Vastaanoton lisäksi tekijä on analysoinut

käytettyjä käännösstrategioita. Tutkimustehtävän tekee vaativaksi se, että reseptioaineisto on heterogeenistä (lehtiartikkeleita, tutkimuksia, arvosteluja, käännöksiä) ja sitä on yli sadan vuoden ajalta. On sekä teoreettiset että metodiset haasteet siinä, miten syvälle voi mennä toisaalta vastaanoton kontekstin, toisaalta Danten teoksen käännösten analyysissa. Aiheessa riittäisi työtä kokonaiselle tutkimusryhmälle, saati yhdelle tutkijalle.

Johanna Mälkki on hankkinut tarvittavat työkalut reseptioteoriasta ja käännöstieteen alalta klassisen hermeneuttiselle tutkimusmetodilleen. Pidän hyvin perusteltuna tutkimuksen rakentamista kronologian varaan, jolloin tekijä onnistuu luomaan havainnollisen kuvauksen siitä, mitä Danten eepokselle on Suomessa eri aikoina tapahtunut. Sen lisäksi hän luonnostelee Danten eurooppalaisen reseption vaiheet pääpiirteissään.

Johanna Mälkin väitöskirjan ansiot ovat ennen muuta aineiston hallinnassa. Tekijä antaa äänen monille keskustelijoille. Näin tulee elävöitettyksi historian tapahtuminen yhden teoksen ympäristössä. Tutkija käyttää myös itse puheenvuoroja esittäen kriittisiä kommentteja.

Danten reseptio alkoi Mälkin mukaan varsinaisesti 1800-luvun puolivälissä, jos unohdetaan *Komedian* 1600-luvulla lukenut Kristiina-kuningatar ja 1400-luvun ulkomailla käyneet oppineet, joilla oli periaatteessa mahdollisuus saada tietoa Dantesta. Kirjastonhoitaja Johan Gustaf Frosterus esitelmöi Dantesta ja hänen komediastaan Porthan-juhlassa 1851 ja

julkaisi aiheesta 78-sivuisen tutkielman. Kun Nils Lovénin *Dantes Godomliga komedi* ilmestyi Ruotsissa 1855–1857, J. V. Snellman kehotti arvostelussaan maanmiehiään hankkimaan tämän teoksen. Hänen kulttuuripoliittiseen ohjelmaansa kuuluivat maailmankirjallisuuden merkkiteosten käännökset. Niiden oli määrä kehittää oman maan kirjallisuutta ja sen lukijoita, mitä suinkaan kaikki eivät varauksetta uskoneet. Runoepoksesta oli saatu suomeksi vasta muutama näyte: Oskar Uotilan käännös Helvetin kolmannesta runosta ilmestyi opiskelijoiden runoalbumissa *Kaikuja Häimeestä* (1886). Kaarlo Forsman (myöhemmin Koskimies) kokeili viidenteen runoon kalevalanmittaa (1898).

Romaanisen filologian professori Werner Söderhjelm epäili vielä 1900-luvun alussa suomenkielisen lukijakunnan kykyä vastaanottaa Danten teosta. Juhani Aho sai silloin kuitenkin tahtonsa lävitse, ja eduskunta perusti 1908 Kirjallisuuden Edistämisrahaston ulkomaisten merkkiteosten käännösprojektia varten. Näin Eino Leino sai rahoituksen *Jumalaiselle näytelmälle* (1912–1914). L. Onervan mukaan kansa oli tullut ”Dante-kypsäksi”, mutta Viljo Tarkiaisen mielestä teosta kannatti hankkia vain ”sivistyneimpien paikkakuntien” kirjastoon. Sitä moitittiin liian kiireellä toimitetuksi, eikä Leinon tarjoama nootitus antanut tarpeeksi tietoa ymmärtää Danten maailmaa.

Kirjallisuudentutkijoillakin oli oma tehtävänsä vaikuttaa lukijoiden valistamisessa. Esimerkiksi Eino Railo esitteli

laajasti Dantea *Yleisen kirjallisuuden historiassaan* ja Werner Söderhjelm monografiassaan *Dante – muutamia ääriviivoja* (1916). Mälkin tutkimuksesta käy herkkulisesti ilmi, miten monitasoisesti kirjallista kulttuuria ohjailtiin viime vuosisadan alussa.

Mälkki osoittaa vastaanoton kahtiajakautuneisuuden. Dante seppelöidään juhlavalla kunnioituksella ja hänen runotaitoaan ylistetään raikkaan havainnolliseksi ja eläväksi (mm. Mikko V. Erich, Kaarlo Koskimies, Onni Okkonen), mutta kääntäjät saavat osakseen kritiikkiä, vaikka heidän työtään pidetäänkin kulttuuritekona. Sama toistuu, kun toisen maailmansodan jälkeen seuraa uusi Danten nousu Suomen kirjallisuuden Elina Vaaran *Jumalaisen näytelmän* myötä (1963).

Miksi *Komedian* toinenkaan tuleminen ei onnistunut? Outi Nyytäjä, joka Vaaran suomennoksen arvostelussa 1964 alkoi tuulettaa Danten tunkkaista lukukammaria, kehotti lukijan hylkäämään teokseen liittyvät juhlat odotukset ja kohtaamaan sen avoimin mielin. Suurin ongelma oli kuitenkin kieli. Kumpikin suomennos vaikutti Nyytäjästä ”saman-aikaisilta”, siis vanhahtavilta. Vaara ei ollut pystynyt ottamaan tarpeeksi etäisyyttä Leinoon. Toisaalta monet olivat jo omaksuneet leinolaisen sanonnan, kuten romanistiauktoriteetti Tauno Nurmela tunnusti Vaaran arvostelussa.

Mälkki kuvaa elävästi vastaanoton ristiallokkoa, joka on käynyt korkeana

Suomessakin. On kamppailtu biografisteina siitä, millainen Dante oikein pyhiinvaellusmatkaa tekee. Eino Leinolle hän on rajojen rikkoja, poikkeusyksilö, ihmiskunnan suunnannäyttävä, nietzscheläinen henki ja Lauri Pohjanpäälle taas uskon sankari. Tyyni Tuulion naisnäkökulmasta Dante on suuren rakkauden runoilija, jonka henkisen kehityksen saa aikaan nainen Beatrice, tuo maallisista naisista kaikkein suurimman kunnianosoituksen osakseen saanut muusa. Mälkki nostaa esille aiheellisesti romanisti Tuulion monipuolisen toiminnan Danten promoottorina maailmansotien välisenä aikana.

On hyvä, ettei tutkimuksesta unohdettu suomenruotsalaisten pyrkimys ruotsintaa Dantea. Ulkomailla opiskellut oppikoulun opettaja Aline Pipping julkaisi pian Leinon jälkeen Helvetti-osan ruotsiksi ja koko teoksen vuoteen 1924 mennessä. Ruotsinmaalainen kritiikki torjui sen riimillisyyden vuoksi. ”Fröken Pippingille” osoitettiin virheitä Mälkin mielestä ”ylimitoitetusti ja lähes häpäisevästi”, vaikka tunnustustakin tuli. Pipping jatkoi kuitenkin käännostensä hiomista ja ruotsalaisen toimituskunnan tuella *Inferno* ilmestyi 1965, *Skäreliden* 1966 ja *Paradiset* 1968.

Suomessa ja muualla on väitelty ennen muuta käännöstrategiasta, käännetäänkö mahdollisimman tarkasti sisältöä ilman riimitystä vai runollisesti ja mitallisesti. Nykylukija ei kaipaa runomittoja vaan Danten yksinkertaista kieltä, suomennosta, jota ei olisi luettu

romantiikan silmälasien lävitse vaan renessanssin realismin raikkaassa ulkoilmassa katse ennakkoluulottomasti kohti mahdollisia maailmoita. Sitä suorastaan vaatii Johanna Mälkin inspiroiva tutkimus.

Kiitokseni eivät valitettavasti tavoita enää tekijää, joka kuitenkin väittelyluvan saatuaan jaksoi vielä vaikeasta sairaudesta huolimatta viimeistellä työnsä julkaisukuntoon.

*Leena Kirstinä*

## Kansallinen tutkimus jalkautuu väentupaan

Kukku Melkas et al. (toim.): *Läpikulkuihmissä. Muotoiluja kansallisuudesta ja sivistyksestä 1900-luvun alun Suomessa*. Helsinki: SKS, 2009. 252 s.

Kukku Melkaksen päätoimittama kokoomateos *Läpikulkuihmissä. Muotoiluja kansallisuudesta ja sivistyksestä 1900-luvun alun Suomessa* valaisee esimerkillisesti sitä, kuinka 1990-luvun kansallisuutta ja kansakuntaa koskeva teoreettinen keskustelu on laskeutunut aineistoihin ja konkreettisiin tutkimuskysymyksiin. Samalla tutkimus on jalkautunut useisiin rinnakkaisiin ja lähialueen tutkimussuuntauksiin.

*Läpikulkuihmissä* on Turun yliopiston ”Kuviteltu kansa, kuviteltu sivistyneistö – suomalaisen omakuvan murros”

-tutkimusprojektin tuotos, jossa esiintyy seitsemän kirjoittajaa. Teoksen tematiikka liittyy suomalaisuuden takaa löytyvän yhteiskunnallisen aseman ja identiteetin tutkimukseen 1900-luvun alun kirjallisuudessa ja kuvaamataiteessa. Teoksen julkilausuttuna lähtökohtana on Annamari Sarajaksen vuonna 1962 teoksessa *Viimeiset romantikot* ilmestynyt tutkielma ”Routavuodet ja kansakuvan murros”. Se on ollut vaikutusvaltainen kirjallisuushistoriallinen analyysi niin kirjallisuuden tutkimuksessa kuin yhteiskuntatieteissäkin. Käsillä oleva teos pyrkii arvioimaan uudelleen Sarajaksen näkemyksiä, eritoten hänen käsityksiään sivistyneistön ja kansan suhteista.

Pitkäikäinen ja vakiintunut jako herroihin ja kansaan on jo alun perin ollut karkea, merkityksiltään liikkuva ja usein tarkoitushakuinenkin. Väljästi määriteltyjen ryhmien välissä havaittiin jo varhain epärajaisia identiteettiryhmitymiä, joista vakiintui nimitys ”välitilan ihminen” ja joita käsiteltiin taajaan myös vuosisadan vaihteen kaunokirjallisuudessa. *Läpikulkuihmisiä* pyrkii paikantamaan välitilaihmissä kaunokirjallisista teoksista, esityskonventioista ja ajan kuvataiteesta.

Kun välitilan ihmiset yksilöityvät, he saavat sukupuolen ja yhteiskunnallisen aseman. Esiin nousee ennen muuta naisia, maalta kaupunkiin saapuneita piikoja ja palvelustyttöjä. Mutta tapaamme myös tutun ”nousukkaan”, jonka kirjallisia esiintymiä ja muutoksia arvioi Lea Rojla aihepiiriin johdattelevassa artikkelissaan ”Sivistyksen ihanuus ja

kurjuus – suomalaisen nousukkaan tarina”.

Nousukkaalla tarkoitettiin alun perin kansan parista sivistyneistöön pyrkivää henkilöä, mutta käsitteen merkityssisältö muuttui verraten nopeasti. Kun Juhani Aho viittasi nousukkaalla taloudellista vaurautta tavoittelevaan äkkirikkaaseen, siirtyi käsitteen painopiste 1900-luvun alussa yhä enemmän sivistyksen ja kulttuurin kautta yhteiskunnallista arvostusta kurkottavaan hahmoon. Painopisteen muutoksen Rojola arvelee aiheutuneen yleisesti kansakunnan yhtenäistämisyhtymien luomasta paineesta.

Muutosta voisi avata myös Norbert Eliaksen tapaan uusien keskiluokkien syntymisestä ja niiden sisäänrakennetuista poliittisista tavoitteista, jotka saivat muotonsa yhteiskunnan luokkarakenteen muutoksesta. Suomenkielinen kansallisuusliike haki 1800-luvun puolivälistä lähtien yhä selvemmin poliittista vaikutusvaltaa, ja se haki sitä nimenomaan kulttuurin nimissä. Sivistyksen ja kulttuurin nimissä harjoitettua yhteiskunnallista toimintaa, kuten suomenkielisten kulttuuri- ja taideinstituutioiden ja koulujen rakentamista, valtaa pitävä yläluokkainen ruotsinkielinen eliitti ei voinut suoralta kädeltä torjua poliittisina hankkeina. Näin uusi keskiluokka hankki nopeasti asemia, mutta piti mielellään kiinni edelleen tavoitteidensa epäpoliittisuudesta eikä halunnut jakaa ”kulttuurin” sisälle kätkeviä poliittisia oikeuksia uusille, alhaaltapäin nouseville ryhmitymille.

Kansallinen kulttuuriohjelma muodosti rakennusainekset myös uuden keskiluokan identiteetin muodostukselle: sivistyksen avulla luotiin itsetuntoa ja lujitettiin omaa arvomaailmaa. Kun työväenliike järjestyi vuosisadan vaihteessa, sen oli helppo omaksua vastaavankaltainen kulttuurinen ohjelma osaksi omaa identiteetin muodostusta. Tästä kehityskulusta tarjoo mitä oivallisimman näytteen *Pohjapähti*-trilogian räätäli Adolf Halme.

Suomalaiseen kansallisuuskäsitteeseen ei alun perin kuulunut poliittisen subjektin käsitettä, saati poliittisia oikeuksia. Työväenkirjallisuus syntyi 1900-luvun työväenliikkeen sekä työväen lehdistön myötä. *Työmies*-lehden perustamisen myötä vuonna 1895 työväestö sai äänenkannattajan ja julkisen tilan, johon sivistyneistön kontrolli ei ulottunut.

Kati Launis tuo esiin kirjoituksessaan ”Työväen Maamme-kirja” työväenkirjallisuuden oman äänen ja tilan avautumisen julkisuudessa poliittisesti motivoituneena vastaesityksenä topeliaaniselle isänmaalle. Kössi Kaatran, Esa Paavo-Kallion ja Hilja Pärssisen teoksien kautta suomalaisuus näyttäytyy yhteiskunnallisen luokan näkökulmasta. Samalla hajoaa keskiluokainen etuoikeus määritellä suomalaisuutta ylhäältä ja ulkopuolelta.

Heidi Grönstrand tarkastelee laajasti suomenruotsalaista kirjallisuutta saaristolaiskuvauksista aina mondeeniin dagdrivare-kirjallisuuteen artikkelissaan ”Saariston ristiriitainen kutsu ruotsinkielisessä kirjallisuudessa”. Kirjoitelma on

valaiseva ja hyödyllinen, koska kansallisten teemojen tarkastelua ruotsinkielisessä kirjallisuudessamme esiintyy harvoin tutkimuksessa suomalaisen kehityksen rinnalla. Jo esitysyhteys avaa konkreettisesti ja välittömästi osuvia vertailukohtia. Lukijaa ei ehkä yllätä, että yhteiskunnalliset rakenteet eivät muutu siirryttäessä kielestä toiseen.

Grönstrand lähtee liikkeelle maalauksesta, mikä on monen muunkin artikkelin kytkentä laajempaan kulttuuriseen koodistoon. Teoksessa esiintyy kirjallisuuden rinnalla kuvataide erityisen hyödyllisesti, ja tutkimusta voi pitää onnistuneesti monitieteisenä, etenkin kun se soveltaa monitieteisyyttä sulavasti käytännön analyysiin.

Kiinnostavalla tavalla kirjan tutkimusmateriaaliksi osuu Tutta Palinin tiivis ja notkeasti kirjoitettu analyysi Pekka Halosen maalauksen *Isäntärenki* mieshenkilöstä ja *Iltahetki kesällä (rannalla istuja)* naisahmosta. Palin osoittaa monivivahteisesti, kuinka Halosen kuvataiteen välitilahahmoissa risteilee ristiriitaisia sosiaaliseen asemaan ja identiteettiin liittyviä tunnusmerkkejä, henkilökohtaista varmuutta ja sosiaalista epävarmuutta.

Kuvataiteellinen lähtökohta on myös Kukku Melkaksen piika-hahmoa koskevassa tutkielmassa ”Palvelustyttö sivistyneistön peilinä”. Helena Westermarckin maalauksessa *Silittäjättäret* (1883) kuvataan kahta nuorta työläisnaista. Melkas liittää aiheen ranskalaisessa kirjallisuudessa yleisiin pesijättäriin ja silittäjättäriin, joita pidettiin ilman muuta seksuaali-



moraaliltaan arveluttavina. Westermarck kuvaa kuitenkin palvelijattarensa reippaina kunnon naisina ja tarjoaa konventios-ta poikkeavan tulkinnan aiheesta. Palvelustytön surullinen tarina on keskeinen aihe vuosisadan vaihteen kirjallisuudessa ja Maila Talvion *Pimeän pirtin hävityksen* jälkeen suoranaisten buumi. Teema saa koskettavan kuvauksen Sillanpään *Hiltussa ja Ragnarissa*, jossa tietämättömyys, sukupuoli ja yhteiskuntaluokka mahdollistavat arkisen alistamisen, kuten Melkas osoittaa.

Seksuaalisuutta tarkastelee niin ikään Maarit Leskelä-Kärki Helmi Krohnin romaaneissa sekä kirjailijan kirjeenvaihdossa. Krohnia ei yhteiskunnallisen taustansa puolesta voi lukea samalla tavalla läpikulkuihmiseksi kuin keittiön puolella hääräviä palvelustytöitä, mutta sikäli kyllä, että hän käsitteli aikaansa nähden avoimesti ja rohkeasti naisen seksuaalisuutta. Leskelä-Kärki tuo esiin aikalais-kauhustelijoiden käsityksiä, mutta valaisee myös sellaisia varhaisia ymmärtäjiä kuin Rolf Lagerborg, joka arvosteli avoimesti vallitsevia kaksinaismoralistisia käsityksiä.

Jussi Ojajärven vastakarvainen analyysi Sarajaksen tutkielmasta asetuu kirjan yhteenvedoksi. Ojajärvi lukee tarkasti Sarajaksen artikkelia ja paljastaa siitä ristiriitaisuuksia ja piilomerkitä, joista tulevat esiin Sarajaksen ”ideologiset” oletukset ja sitoumukset. Näitä ovat ennen muuta kansakuvan murroksessa Leinon kansaan kohdistuvan pettymyksen paljastuminen pettymykseksi sivistyneistöön. Ja sekin mistä Leino ei kansassa

pidä, on oikeastaan työläisen haju, josta Sarajaskaan ei halua mitään tietää. Ensinänsä vastusta Ojajärven päätelmiä, mutta tulokseen päädytään runsaiden ja sekavien käänteiden kautta.

Ilman muuta kansan ja sivistyneistön suhde oli poliittinen aihe, vaikka siitä ei kirjoitettu isoin kirjaimin. Ojajärvi ei nähdäkseni taustoita Sarajaksen kirjoitusta omaan aikaansa. Huomaamatta jää ensiksikin kirjallisuushistoriallisen konteksti, joka kiteytyy Rafael Koskimiehen *Elävän kansalliskirjallisuuden* kaiken tasoittavassa ja silittävässä tulkinnassa kirjallisuutemme ”kansallisesta” kehityksestä. Siinä kaikki vieras, epäyhtenäinen ja moniaineksinen – siis kosmopoliittinen, ruotsinkielinen ja venäläinen – oli poistettu. Sarajaksen essee on korjausliike tälle Koskimiehen kansallista omahyväisyyttä pursuavalle tulkinnalle, joka tympäisi sodanjälkeistä kirjallista polvea ja joka 1960-luvun alussa veti loppuhenkäyksiään.

Toinen tärkeä taustayhteys on Raoul Palmgrenin sodanjälkeisen pamfletin *Suuri linja* yritys kaapata Leino ja hänen edustamansa ”kulttuurisuomalaisuus” kansandemokraattisen liikkeen yksityisomistukseen suomalaisen sivistyshistorian uudelleen tulkinnassa. Riveillä ja rivien välissä kiisteltiin siis siitä, kenelle kansa tai Leino – ja samoin kuin Kivi – kuuluivat ja millä ehdoilla. Sarajas kävi kisaa parhaaksi katsomallaan formaatilla, esseellä.

Kansallinen alemmuudentunne ei ole Suomessa muoti-ilmiö vaan pysyvä ilmiö, jonka muodot vain vaihtelevat. Monet

humanistiset tutkimusprojektit julkaisivat nykyisin – tiedehallinnon käskystä ja mieliksi – kansallisen tutkimuksen piriin kuuluvia tuloksiaan englanniksi. *Läpikulkuihmissä* on otteeltaan ja kysymyksenasetteluiltaan suomalaisen humanistisen tutkimuksen ja oppihistorian ytimessä. Pidän teoksen erityisenä ansiona, että se on kirjoitettu suomeksi ja suomalaiselle tutkijayhteisölle, joka kykenee sitä lukemaan, arvioimaan ja arvostamaan.

*Jyrki Nummi*

## **Cognitive Metaphor as an Analytical Tool? The Embodied Imagery of Dylan Thomas's "After the Funeral" and the Challenge of Metaphoric Coherence**

The article aims at drawing interpretive value from the theory of cognitive metaphor by bringing it together with a challenging test case, Dylan Thomas's poem "After the funeral" (1939). Since the publication of Lakoff and Turner's influential *Metaphors We Live By* (1980), there has been a lot of discussion about the groundbreaking idea of metaphor as a way of thinking, as well as about the problems in the model. Lakoff and Johnson have been criticised for producing reductive readings of literary texts and for having a limited conception of metaphor as a trope. The article claims that as a result, the model has been overlooked as a possible tool for poetry analysis. While acknowledging the limitations of the model, the article employs the idea of metaphoric mapping in describing how a complex metaphor works. Furthermore, the article argues that this mapping process can account for more than just individual expressions: the blends formed in interpreting metaphors can influence one another and thus form a network of metaphors. The reader accommodates deviant figurative expressions to their knowledge of conventional metaphors but also to the context of the whole poem, thus striving for metaphoric coherence. This process requires literary competence, which is something the cognitive theory of metaphor does not really take into consideration. The article then argues that certain additions and adjustments need to be made in order to develop the theory as an analytical resource.

*Anne Päivärinta*

## **The Man Who Keeps Losing His Way Queer Intertextuality and Gothic Motives in Alan Hollinghurst's *The Folding Star***

The present article examines *The Folding Star* (1994), the second novel of Alan Hollinghurst, a contemporary British author renowned for his portrayal of modern urban gay life from the post-closet era gay male point of view. The article focuses on this critically somewhat neglected novel located in the Belgian city of Bruges, famous for its mediaeval architecture as well as for its role as the main locus of the Belgian Symbolist art and literature. In particular, the article studies Hollinghurst's intertextually rich novel by investigating its Gothic and Symbolist motives and intertexts in queer theoretical context, and by exploring the Gothic as a malleable literary tool for discussing the various forms of desire and sexuality questioning heteronormative structures. The article at hand focuses on representations of male homosexuality reclaiming not only the pastoral but also the Gothic, and even more the underlying Gothic features of the Symbolism manifested in *The Folding Star*.

Gothic fiction with its hyperbolic nature is not the first literary genre to be associated with Hollinghurst's erudite, exquisitely composed prose. Nonetheless, as a literary form, Gothic writing is a malleable critical concept and not without relevance to one of Hollinghurst's novels. By investigating the noticeably Gothic elements in the novel, the article discusses *The Folding Star* focusing on the Gothic as a literary mode, examining the intertextual strategies employed in the novel. Gothic fiction has offered a rich field of study for critics investigating literary representation of sexuality – especially non-normative sexuality. Gothic fiction developed simultaneously with the formation of the presently known categories of gender and sexuality. Consequently, Romantic and Gothic writing as well as pastoral have recently been more and more often examined together with the notion of queer. The present article advances this vivid discussion by extending its examination to the interplay of Gothic and distinctively Symbolist features of the novel.

*Pia Livia Hekanaho*

## Modernism, Everyday Life, and *Kolme vuorokautta*

The novel *Kolme vuorokautta* by Sinikka Kallio-Visapää appeared in 1948. This was almost ten years before the breakthrough of modernist prose in Finnish literature is thought to have occurred. The novel can be read as an early pioneer of modernist prose, one that also challenges the understanding of post-war modernism. *Kolme vuorokautta* exhibits a number of modernist characteristics, including metafictionality and a striving towards an autonomic aesthetics. On the other hand, the characters and the plot of *Kolme vuorokautta* conflict with modernist aesthetics.

The most interesting aspect of *Kolme vuorokautta* involves the problematic of everyday life and art. In the novel, very strictly depicted everyday life plays a major part. Yet art, which has nothing to do with everyday life, is presented as the most significant thing in the lives of the characters in the novel. *Kolme vuorokautta* aims to give the impression of autonomy as an artwork. It has a small circle of characters and most of them have no history – and even the music played by pianist Sylvia refers to an autonomic aesthetics. *Kolme vuorokautta* also borrows its structure from music – the novel's structure is compared to a fugue. Although the structure appears to be fragmented, the plot actually remains important to the novel. In the figure of Sylvia, the novel presents the question of the possibility of being a woman, an artist, and a mother at the same time. This is a question that has often been ignored in later modernist Finnish prose.

*Jasmine Westerlund*



## 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 Matti Kangaskoskelle (matti.kangaskoski@helsinki.fi) pääset mukaan myös seuran postilistalle **kts@uta.fi**, jolla tiedotetaan alaan liittyvistä tapahtumista. Listaa käytetään myös tiedonhankintaan, sekä keskusteluun kirjallisuutta ja kirjallisuudentutkimusta koskevista ajankohtaisista aiheista.

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