2 **Pääkirjoitus**
Outi Oja, Tuulia Toivanen ja Maili Öst

4 **Artikkelit**
Kun viesti, editointi ja julkistaminen tulevat näkyviksi – verkkokirjoittamisen poetiikkaa
Risto Niemi-Pynttäri

Katsaukset
20 Friederike Mayröcker – kun kuolema ja muusat ilmestyvät
Sirkka Knuuttila
27 Gedichte / Runoja
Friederike Mayröcker, suom. Sirkka Knuuttila
38 Julkisen ja henkilökohtaisen muistin välimaastossa – menneisyyden käsittely vuosisadan vaihteen Saksan kirjallisuudessa
Christoph Parry

48 **Haastattelu**
”Ennen muuta kääntäjän pitää rakastaa äidinkieltään”
Haastattelussa kääntäjä Oili Suominen
Tuulia Toivanen

58 **Lukuja**
Kuusi vuosikymmentä Kafkaa
Kai Laitinen

61 **Arvostelut**
Väitöskirjat
Kierkegaardin Catch-22
Olli Mäkinen: Moderni, toisto ja ironia. Søren Kierkegaardin estetiikan aspekteja ja Joseph Hellerin Catch-22
Erkki Vainikkala

65 **Muut kirjat**
Kirjailijaelämäkerta Arvid Järnefeltistä
Juhani Niemi: Arvid Järnefelt. Kirjailija ajassa ja ikuisuudessa
Saija Isomaa
68 Lukuyhteisön valopiiri
Veijo Pulkkinen (toim.): Lukulampun valo. Liisi Huhtalan juhlakirja.
Juri Joensuu

72 **Vastine**
Päivi Kososen vastine Kaisa Kurikalle
Päivi Kosonen

73 **English Abstracts**

Outi Oja, Tuulia Toivanen ja Maili Öst

Pääkirjoitus

Avaimen numero 1/2006 on saksankielistä nykykirjallisuutta ja -kirjallisuudentutkimusta käsittelevä teemanumero, jonka toimittamisessa ja julkaisemisessa suuri merkitys on ollut Niilo Helanderin säätiön myöntämällä tuella. *Avaimen* toimituskunta haluaa esittää säätiölle lämpimät kiitoksensa.

Toimittaessamme Avaimen viimeisiä metrejä helmikuussa 2006 kantautui korviimme uutinen Reinhart Koselleckin (1923–2006) kuolemasta. Koselleck teki elämäntyönsä selvittämällä monipuolisesti saksalaista kielen ja mielen maisemaa tutkimuksissaan ja muissa kirjoituksissaan. Näistä tunnetuin on ehkä *Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten* (1979), jossa hän muun muassa erittelee Kolmannen valtakunnan traumoja ja aikakäsityksiä unien kautta. Koselleck osallistui muutenkin ahkerasti keskusteluun toisen maailmansodan ja Saksojen yhdistymisen problematiikasta.

Tähän keskusteluun kytkeytyy lehtemme kirjoituksista Christoph Parryn katsaus 2000-luvun taitteen saksalaisesta kirjallisuudesta. Hän käsittelee erityisesti W. G. Sebaldin, Günter Grassin ja Martin Walserin teoksia. Sebaldin *Austerlitz*-romaanin nimihenkilö puhuu ”kipujäljistä, jotka kulkevat lukemattomina hienoina juonteina läpi historian” (Sebald 2002, 17). Juuri Saksan historiallisen menneisyyden kipujälkien avaamisesta ja erittelystä on kyse Parryn tekstissä. Lisäksi Parry pohtii *Gesinnungsästhetik*-käsitteen suhdetta poliittiseen korrektiuteen.

Saksankielisestä nykykirjallisuudesta ei voida puhua ilman, että siirtolaiskirjallisuus (*Migrationsliteratur*) otettaisiin huomioon. Aiheeseen johdattaa Leena Eilittä, joka artikkelissaan esittelee ja problematisoi käsitteenmäärittelyä aina goetheläisestä maailmankirjallisuudesta (*Weltliteratur*) kulttuurienväliseen kirjallisuuteen (*interkulturelle Literatur*). Siirtolaiskirjallisuuden käsittelylle antavat pohjaa esimerkiksi Heidi Rösch, Ortrud Gutjahr ja Petra Thore.

Avaimen teoriapohja on kauttaaltaan monimuotoinen: se ammentaa muun muassa kielitieteestä, sosiologiasta, kirjallisuuspsykologiasta ja informaatiotieteistä. Linkittämällä Roman Jakobsonin ja Hans-Georg Gadamerin teoriat tuoreimpaan saksankieliseen verkkokirjoittamisen tutkimukseen Risto Niemi-Pynttäri pyrkii artikkelissaan herättämään keskustelua vähälle huomiolle jääneestä viestin käsitteestä. Mediafilosofi Rafael Capurron ajatusten kautta viestin välittämisen problematiikka avautuu aina antiikin Kreikan viestin jumalatar Angeliasta sähköpostiin, chatiin ja tekstiviesteihin. Niemi-Pynttärin vetämä viestin ja performanssin välinen yhteys vie osaltaan eteenpäin edellisessä *Avaimen* numerossa 3–4/2005 peräänkuulutettuja teatterin ja kirjallisuuden tutkimuskontakteja. Edelleen nähtäväksi jää, mitkä ovat tieteiden välisten teoriankehittelyiden mahdollisuudet digitaalisen kulttuurin alalla.

Vuosi 2006 merkitsee *Avaimelle* ovien avaamista uusiin aihepiireihin ja juttutyyppeihin. Uusi *Lukuja*-sarja kutsuu kirjallisuuden ystävät ja ammattilaiset jakamaan omia lukuelämyksiään. Ensimmäisenä puheenvuoron saa emeritusprofessori Kai Laitinen, joka saattaa lukijan matkalle Franz Kafkan Prahaan. Niin ikään *Avaimessa* uutta ovat runosuomennokset: Sirkka Knuuttila esittelee katsauksessaan itävaltalaisen Friederike Mayröckerin kirjailijantyötä ja julkaisee suomennoksiaan tämän runoudesta.

Suomalaisille lukijoille saksankielinen kirjallisuus välittyy paljolti kääntäjien kautta. Kääntäjä on keskiössä myös *Avaimen* kolmannessa uudessa aluevaltauksessa, henkilöhaastattelussa, kun Tuulia Toivanen tapaa suomentaja Oili Suomisen. Vuosikymmeniä kääntäjänä toiminut Suominen korostaa, että saksasta suomennetaan kaunokirjallisuutta verraten suppeasti. Modernista saksalaisesta kirjallisuudesta onkin nostettu esiin lähinnä menneisyyden selvittämiseen ja tiedostamiseen keskittyvä kirjallisuuden suuntaus, *Vergangenheitsbewältigung*. Suominen näkee, että juuri ajallinen etäisyys tarjoaa mahdollisuuden käsitellä kansallista menneisyyttä. Tunnettuja esimerkkejä historiaa uudelleen arvioineista kirjailijoista ovat Suomisen kääntämät Günther Grass, Bernhard Schlink ja W. G. Sebald.

Saksalaisessa nykykirjallisuudessa parhaillaan toteutuva monitahoinen uudelleenarviointi toimii haastavana esimerkkinä kirjallisuudelle ja sen ilmiöille laajemminkin: uutta ja vanhaa on jatkuvasti pyrittävä yhdistämään ja soveltamaan edelleen. *Avain* 1/2006 kutsuu lukijansa matkalle kirjallisuuden lukemattomiin verkkoihin. Kukin voi kokeilla venyttää mennyttä ja tulevaa. Ja katsoa, mihin kotiutuu:

> Tosiaan, Austerlitz jatkoi hetken päästä, matkustajan kokemassa tilan ja ajan suhteessa on yhä nykyäänkin jotakin illusionistista ja illusorista, minkä vuoksi emme matkalta kotiin palatessamme voi koskaan oikein varmasti tietää, olemmeko todella olleetkaan poissa. (Sebald 2002, 15–16.)

Lähteet

KOSELLECK, REINHART 1979: *Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

SEBALD, W. G. 2002: *Austerlitz*. Suom. Oili Suominen. Helsinki: Tammi.

Risto Niemi-Pynttäri

Kun viesti, editointi ja julkistaminen tulevat näkyviksi – verkkokirjoittamisen poetiikkaa

Nykyisen viestintäkulttuurin tutkimuksen tavallisin käsite on viesti, jonka avulla informaatiotieteet lähestyvät tutkimusaluettaan. Uuden viestikulttuurin empiirinen tutkimus pyrkii selvittämään, minkälaisia ovat yleiset puhetavat sähköpostin, chatin ja tekstiviestien käytössä. Keskeisiksi tarkastelussa nousevat siis kielelliset konventiot, kun taas poetiikkaa tarkastelevia lähestymistapoja on vähemmän. Vaikka viestintätutkimuksessa puhutaan luovuudesta, se jää usein vaille käsitteellistä painoa, koska kysymystä viestin poeettisuudesta ei aseteta. Samaan aikaan kirjallisuuden teoriassa viestin käsite tuntuu unohtuneen itsestään selvyydeksi: riittää, kun muistaa Roman Jakobsonin tunnetun määritelmän, jonka mukaan viestin poeettinen funktio merkitsee huomion kiinnittymistä viestiin itseensä.

Viestintä verkkoaikakaudella on niin rutinoitunutta, että viestin viestimäisyys on katoamassa. Siksi on syytä ensin palauttaa lyhyesti mieleen Jakobsonin painottama viestin poeettinen funktio yli puolen vuosisadan takaa. Jakobsonilla viestin käsite oli tosin laajin mahdollinen: se kattoi kaiken kielellisen informaation, ja näin se oli huomattavasti abstraktimpi kuin mitä nykyiseen viestikulttuurin tutkimukseen tarvitaan.[1] Viestikulttuurin tutkimisen kannalta merkittävää oli kuitenkin se, että viestin poeettisen funktion painottaminen merkitsi hänellä nimenomaan automatisoituneen kielenkäytön paljastamista. Siinä on implisiittisesti mukana myös ajatus tottumuksen sokaiseman mediasuhteen paljastamisesta. Mutta Jakobsonin (1979, 29) poeettinen funktio painotti kielisuhdetta, jossa ihmettely sai sijansa, vaikka tämä selvästi häiritsi viestin denotatiivista välittymistä. Kuten Gérard Genette painottaa, Jakobsonin ja formalistien poeettisuuden teoria oli ainutlaatuinen nimenomaan siksi, että sen suhde arkikieleen oli erittäin radikaali. Kun yleensä 1900-luvun puolivälin teorioissa poeettisuus liitettiin esteettiseen kuvaustyyliin, niin Jakobsonille poeettisuus merkitsi kielen käytössä totunnaisen oudoksi tekemistä. Kun välineellinen kielenkäyttö automatisoi semanttisen suhteen eli teki siitä itsestään selvän, niin vastalääkkeeksi poeettinen viesti havahduttaa

tähän eroon. Paljastamalla monimielisyyden, joka kumpuaa merkin ja merkityn välisestä erosta, poeettinen funktio sai kunnian häiritä välineellisen viestinnän pyrkimyksiä. (Genette 1989, 289.)

Jakobsonin huomio oli kielessä yleensä eikä siinä, mitä arkikielessä viestillä ymmärretään. Poeettiselta kannalta hän tarkasteli vain kieltä, ei viestin välittymistä eikä mediaa. Vaikka poeettinen ja välineellinen olivat vastakohtia, niin väline ei tarkoittanut mediaa vaan kielen automatisoitunutta käyttöä. Jakobsonilla viesti oli abstraktein mahdollinen kielellisen kommunikaation käsite, ja poeettisuus rajautui kielen sisäiseksi kysymykseksi. Nykyisen viestikulttuurin tutkimuksen tarpeisiin poeettisen funktion aluetta tulisi kuitenkin laajentaa koskemaan myös viestin välittymistä. Teknologisessa elämismaailmassa se tarkoittaa rutinoituneen viestin välittymisen kätkemiä seikkoja.

Kirjallisuusteoriat ovat tarjonneet keskeisen käsitteellisen panoksen monille uuden verkkokulttuurin tutkimuksen alueille, mutta eivät viestin tarkasteluun. Tosin Bahtinin dialogisesta kieliteoriasta ammentava tutkimusote on edelleen merkittävässä asemassa verkkokeskustelujen tutkimuksessa, varsinkin kun yhtä internet-kieltä selvittäneet tutkimukset (esim. Crystal 2001) ovat käyneet riittämättömiksi. Tutkimuksen painopiste on siirtynyt verkkofoorumeilla kukoistavien sosiaalisten kielten monimuotoisuuden tutkimiseen (Holt 2004). Tämä kielten moninaisuus on antanut jopa aihetta huomauttaa, että internet on luonut tilan, jossa vallitsee *parole,* mutta *language* sen takaa on haihtumassa (Simanowski 2005). Näin retoriikan ja diskurssien tutkimusta sovelletaan myös verkkokeskustelujen tarkasteluun. Narratologinen käsitteistö puolestaan on osoittautunut hedelmälliseksi tutkittaessa hypertekstin (Aarseth 1996; Eskelinen 2002) ja interaktiivisuuden rakenteita (Ryan 2001) sekä verkkotaiteessa että tietokonepeleissä.

Kirjoittamisen teknologioitten tutkimus kirjallisuuden- ja mediatutkimuksen välissä on löytänyt aiemmin vähälle huomiolle jääneitä näkökulmia kirjoittamisen välinesuhteeseen (Bolter 1991). Samoin visuaalisen retoriikan tutkimus vaikuttaa keskeiseltä varsinkin uusien visuaalisuutta soveltavien kirjoittamistapojen kannalta. Sen avulla voidaan lähestyä kysymystä digitaalisesta kirjoittamisesta, jossa kirjoittamisen välinesuhde tulee näkyväksi aivan eri tavalla kuin tekstikeskeisessä kirjallisuuden poetiikassa. Painetun tekstin itsestään selvän aseman horjuessa myös kirjoittamisen välinesuhde on tullut tarkastelun kohteeksi tavalla, johon Jakobson tai semiootikot eivät kiinnittäneet huomiota. Kirjoittamisen uusien tekniikkojen myötä on tullut aiheelliseksi tarkastella myös välineen poetiikkaa ja suhdetta, jonka poeettisen ja välineellisen oppositio on jättänyt varjoonsa. Kyse ei ole teknologiakulttuurin suosimasta jatkuvasta uusien välineiden kokeilusta, koska poeettinen välinesuhde syntyy pikemminkin etäisyydestä konventioihin kuin niiden uutuudesta.

Onko poeettisuuden käsitteellä kriittistä merkitystä, kun ajatellaan uusien medioit-

ten nopeasti rutinoituvaa viestintää? Verkkotaiteen tutkimuksessa kiinnostuksen kohteena on jo jonkin aikaa ollut sellainen taide, joka käsittelee konventionaalisiksi tulleita internetin ja tietokoneen käyttötottumuksia. Saksalaisessa verkkokirjoittamisen tutkimuksessa muun muassa Roberto Simanowski (2002) on analysoinut verkkokirjoittamisen ja -taiteen kriittistä ja reflektiivistä välinesuhdetta.

Viestin viestimäisyyteen kuuluu vielä seikka, joka uhkaa kadota toisaalta välineeseen ja toisaalta tekstiin. Olennaista on viestin välittyneisyys, toisin sanoen lähettämisen ja vastaanottamisen luoma tila, joka liittyy kaikkiin viesteihin. Poeettinen suhde teknologiseen viestikulttuuriin voidaan hahmottaa tietyksi liikkumatilaksi neutraaliin käyttöön verrattuna. Edes online-kirjoittaminen ei ole niin välitöntä, että tämä tila katoaisi: se muuttuu pelitilaksi, jossa keskeistä on nopeus. Editointi liittyy myös keskeisesti verkkokirjoittamiseen. Siinä hyödynnetään viestin välittyneisyyttä toisella tavalla. Tekstien valikointi ja ”*copy-paste*”-tekniikka on olennainen osa uutta kirjoittamista. On huomattava, että molemmissa tapauksissa viestin välittyneisyys muodostaa retorisen liikkumatilan, jossa syntyy erilaisia muotoja. Kuten Uwe Wirth (2000) painottaa, rutinoituneessa viestinnässä tämä ilmaisutila uhkaa sulkeutua ja viestin välittyneisyys kadota.

Keskityn seuraavassa viestin poetiikkaan, ja lähtökohtani on, että verkkokirjoittamisessa poeettisen teon kohteeksi tulee ajatella viesti kokonaisuudessaan. Siihen kuuluvat paitsi kirjoittamisakti, myös editointi ja julkituomisen akti. Huomioni kohteena on viestien traditio suhteessa verkkoviestintään sekä se, millä tavalla teoria on valottanut viestinnän tapahtumaa. Viestin poetiikan kannalta on huomioitava sellaiset seikat kuin odottamaton viesti tai tunne, jonka vallassa viesti lähtee, tai pitkä odotus ennen kuin viesti saapuu. Yleisesti ottaen esimerkeissä on kyse viestin välittymiseen perustuvasta poeettisesta ilmaisutilasta. Se voi liittyä välittömään viestiin tai se voidaan tuoda esille editoinnin myötä.

Tarkastelen seuraavassa ennen kaikkea viestiä välittäviin ja editoiviin suhteisiin liittyvää poeettisuutta. Tukeudun saksalaisiin tutkijoihin, ja huomioni kohteena on kolme eri aluetta:

1)Aluksi käsittelen viestin poeettisen tason syrjäytymisen historiaa tiedon välityksen tieltä mediafilosofi Rafael Capurron *Ethik im Netz* -teoksessaan (2003) esittämän *logos*-kritiikin kautta. Hänen mukaansa hermeneutiikan piiristä on unohtunut siihen läheisesti liittyvä viestin ilmestymisen (*angelos*) poeettis-uskonnollinen tapahtuma.

2)Toiseksi käsittelen verkkokirjoittamisen kannalta kahta keskeistä seikkaa: kirjoituksen muuttumista esityksen kaltaiseksi sekä verkon lumeenomaisen estetisoitumisen kritiikkiä. Nämä molemmat liittyvät medioituneeseen kokonaisuuteen, joka muistuttaa performanssin kaltaista toimintaa. Siinä huomio ei rajaudu vain tekstiin, vaan tutkin tapahtumaa kokonaisuudessaan.

3)Lopuksi käsittelen editointifunktion antia kirjoittamisen tutkimuksessa.

Artikkelin tavoitteena on hahmottaa, minkälainen viestin poetiikka on nykyaikana. Viestin poetiikan käsitettä muovatessani pohdin, mitä seikkoja liittyy digitaaliseen verkkokirjoittamiseen.

Viesti ja keskustelu antiikin Kreikassa

Aluksi tarkastelen viestin (*Botschaft, message*) ontologiaa Capurron (2003) hermeneuttisen filosofian pohjalta. Tekstiviesteihin ja sähköpostiin perustuva uusi viestintäkulttuuri poikkeaa selvästi *broadcast*-tyyppisestä massatiedotuksesta, ja joukkotiedotuksen näkökulma on riittämätön henkilökohtaisen viestikulttuurin tutkimuksessa. Massainformaatiolla on toki keskeinen osa teknologisoituneessa elämismaailmassa, mutta viesti–vastaanottaja -asetelman sijaan informaatiosta on tullut ympäristön kaltainen tila, jossa liikutaan ja tehdään valikoituja huomioita. Henkilökohtaisten viestien kulttuurin kehittyminen on antanut aihetta palata pohtimaan viestin traditiota ennen massaviestinnän aikaa. Samalla viestin traditiosta käsin voidaan ottaa kriittinen positio logoskeskeiseen tiedonvälitykseen.

Kreikkalaisen viestin käsitteen (*angelos*) kautta Capurro tarkastelee kriittisesti sitä, kuinka rationaalisuuden hegemonia on työntänyt syrjään viestin poeettiset ja uskonnolliset merkitykset. Capurro keskittyy *logos*-käsitteen kritiikkiin ja tarkastelee sitä, kuinka kreikkalainen filosofia asettaessaan logiikan ja dialektiikan ymmärtämisen perustaksi hyökkäsi erityisesti poeettiseksi tai uskonnolliseksi ymmärrettyä viestiä vastaan. (Mt., 94.) Ajatus ”tiedon välityksestä” ei tee eroa sen suhteen, onko tieto rationaalista vai irrationaalista. Jaon taustalla on kuitenkin jo *logokselle* perustettu oppositiosuhde, jota Derrida ja monet muut ovat kutsuneet länsimaiseksi metafysiikaksi. Tosin hyökkäys *logosta* vastaan on postmodernissa filosofiassa ollut varsin tarkoitushakuinen. Länsimaisen metafysiikan korostaminen modernin aikakauden tulkinnassa on johtanut yksipuoliseen näkemykseen varsinkin kreikkalaisesta *logoksesta*. Myös Capurron *logos*-käsitteen kritiikki on tältä osin yksipuolista: se ei käsittele *logosta* ymmärrettävyyden kannalta vaan pelkästään tietoon ja myöhemmin rationaalisuuteen viittaavana käsitteenä. Pelkästään tietoa välittävän viestin hegemoniassa on siis vain osittain kyse *logoksesta*; enemmän kyse on kielen denotatiivisuuden ylivallasta viestin traditiossa.

Rationaalisuudelle perustuva tiedon kulttuuri syntyi, kärjistetysti ilmaisten, myyttisen ajattelun korvautumisesta ensin *logoksella*, sitten *ratiolla* ja lopulta *kalkyylillä*. Viesti-käsitteen historia mukailee tätä traditiota, ja Capurron mukaan *logosta* rakentanut ajattelu aloitti prosessin, jonka myötä viestistä erotettiin keskeiseksi seikaksi tieto tai idea, jota viesti välttää. Tämän takia Capurro pyrkii osoittamaan kohdat, joissa tapahtui muutos sen suhteen, kuinka kreikkalainen viestiin viittaavan *angelia*-käsitteen alue supistui niin, että roomalaisten *informatio* saattoi viitata vain tiedollisiin viesteihin.

(Mt., 108.)

Capurron mukaan Platonin dialogeista käy ilmi prosessi, jonka takia viesti sai yksiulotteisesti tiedollisen rakenteen. Samalla runouden välittämä viesti joutui voimakkaiden hyökkäysten kohteeksi. Platonin *Ion*-dialogissa puolustetaan keskustelua ja käytännöllistä ajattelua runouden välittämien viestien uhkaa vastaan. Dialogissa esitetään, kuinka runoilijoiden hämärät puheet ovat viesteinä epäluotettavia. *Logoksen* näkökulmasta runoilijaa ei voi erottaa hullusta, koska tämä ei välitä asiallista tietoa (*techne, episteme*; *Ion* 536c–d). Ajan tavan mukaan, myönnytyksenä myyttiselle traditiolle, Platon kutsuu runoilijoita kuitenkin jumalten viestien välittäjiksi (*hermenes ton theon*; *Ion* 534e). He siis tuovat viestiä jostain *logoksen* hallitsemattomissa olevasta. Runoudella oli ilmeisen tärkeä ja filosofiaa uhkaava funktionsa kreikkalaisessa diskurssissa, ja siksi Platon nimesi runoilijat epäluotettaviksi hahmoiksi. Hän halusi sulkea runouden tiedon ulkopuolelle, koska runoilijoiden viestin perustana ei ole tieto vaan haltioituminen, *theia moira.* Tällainen viesti valtaa mielen siten, että se haittaa järjen käyttöä. Kuten Platon viestiketjussa sanoo, runoilijat ovat kuin 'magnesialaiset kivet', jotka vetävät puoleensa rautarenkaita, koska ovat itse suuremman voiman vaikutuksen alaisia. He puhuvat lumoutuneina eivätkä itse ymmärrä, mitä puhuvat. (*Ion* 536 c–d.) Näin ollen runoilijoiden viesti välittää tarttuvaa lumousta, joka on ajattelun kannalta haitallista.

Hans-Georg Gadamer (1985, 188) painottaa Platonin dialogeja käsitellessään, että kyse on siitä, kuinka Platonin valitsema sokraattinen keskustelumetodi saattaa järkkyä runoilijoiden aiheuttamasta lumoutumisesta. Tämä merkitsisi välttämättä uhkaa loogista ajatuksen kehittelylle, koska se johtaisi *logokselle* vieraaseen totuuskokemukseen.

Ajatus runoilijasta lumoavan viestin välittäjänä, magneettina, joka tartuttaa kuulijan, johtaa käsitykseen, että runous olisi vain tunteisiin vaikuttavaa, emotiivisen viestin välittämistä. Käsitys runoudesta tunneviestinä ei kuitenkaan kata kokonaan kreikkalaista runoilijan tehtävää, koska runoutta ei ajateltu subjektiivisena vaan jumalallisena viestinä. Platon kiinnittää huomion siihen, että runoilija ei ilmaise omaa kokemustaan kuten ajattelija vaan päinvastoin: runoilija 'magnetisoituessaan' ei itse tarkoita mitään, vaan hän joutuu suuremman voimakentän vaikutuksen alaiseksi (*Ion* 536c–d).

Tämän Platonin erottelun pohjalta Capurro hahmottaa viesti-käsitteen kaksi tasoa. Käytännöllisen tiedon piiriin kuuluu viestin vertikaalinen taso, kun horisontaalinen taso viittaa puolestaan ajattelun kannalta hallitsemattomiin viesteihin. Näin siis runoilijan välittämä jumalten viesti liittyy vertikaaliseen tasoon, kun taas keskustelun logiikka kytkeytyy horisontaaliseen. Vaikka Capurro ei viittaa kielen denotatiiviseen ja konnotatiiviseen tasoon, niin yhteys on selvä, kuten hänen kiteytyksensä paljastaa: "Vertikaalisen viestin tilalle tunkeutuvat filosofinen *logos* ja *dialektinen* välittymisprosessi, eli jokaisen viestin perustaksi asettuvat asiakysymykset" (Capurro 2003, 114).[2] Viestin välittymisprosessissa keskeiseksi sisällöksi tulee denotatiivinen kieli eli tiedon

välittyminen.

Sokraattisen keskustelun idea, jossa yhdessä kiistellen etsitään totuutta, on perusta erittäin keskeiselle ajattelun ja kommunikaation dialogiselle muodolle, eikä sen merkitystä voi siksi väheksyä. Platonin filosofia perustuu tälle keskustelun dialektiikalle, keskustelijoiden väliselle kiistelylle, jossa vastustaja osoitetaan loogisesti epäjohdonmukaiseksi. Toisesta kontekstista tuleva sanoma, poeettinen tai jumalallinen viesti, on vieras loogisille keskustelukuvioille. Siksi tämä sovitun keskustelukäytännön ulkopuolelta 'kaukaa tuleva viesti' on aina luonteeltaan interventio, vieraasta maailmasta peräisin, ja sellaisena se on filosofian kannalta ongelmallinen.

Ulkopuolelta tulevan poeettisen viestin ja keskustelupiirissä käydyn dialektisen väittelyn välisellä jännitteellä on merkittäviä seurauksia hermeneutiikalle. Kehitellessään ymmärtämisen käsitteelle rakentuvaa hermeneutiikkaansa Gadamer ottaa etäisyyttä rationaalisen tiedon (*episteme*) valtaan, mutta palaa jatkuvasti pohtimaan Platonin dialogien keskusteluja. Informaation yksipuolisen välittämisen vastapainoksi hän nostaa huomion kohteeksi nimenomaan keskustelun käsitteen (*Gespräch*). Siitä muodostuu jopa Gadamerin hermeneutiikan ratkaisukohta, koska keskustelu merkitsee hänelle varsinaista ymmärtämisen tapahtumapaikkaa. (Ks. Marshall 2003, 123.) Ihmisten keskinäinen ymmärtäminen, eri horisonttien kohtaaminen, edellyttää siis dialogisuutta. Kuitenkin samalla tällainen viesti on diskurssin rikkova interventio. Se edellyttää tarkastelutapaa, joka tunnistaa sen nimenomaan runoudeksi, joka ei noudata logiikkaa ja merkitsee "negatiivisuuden väkivaltaista tunkeutumista diskurssiin" (Kristeva 1993, 67).

Gadamer ajatteli keskustelun käsitteen kautta kuitenkin myös lyriikkaa ja draamaa, siis vuorovaikutusta, joka on kirjallisen kulttuurin ytimessä. Capurro tulkitsee Gadamerin keskustelukeskeisyyttä seuraavasti:

> Kun Gadamer, Platonia seuraten, painottaa yhä uudelleen *keskustelun* merkitystä kirjalliselle traditiolle, silloin hän tekee samalla eron ihmisten välisen ymmärtämisen muotojen tai – kuten nykyään sanomme – kielelle *medioitumisen* välille (Capurro 2003, 96).[3]

Keskustelun käsitteellään Gadamer ei rajaudu vain tekstin ja lukijan väliseen tekstihermeneutiikkaan. Hänen huomionsa on kirjoituksessa medioituneena ihmistenvälisen keskustelun muotona. Capurron mukaan Gadamer kylläkin ottaa huomioon viestiin liittyvän välittymisen, mutta hänen unohduksensa koskee itse hermeneutiikkaan kytkeytyvää seikkaa. Vaikka Gadamer liittää koko filosofisen projektinsa *hermeneuin*-termiin, niin hän jättää huomiotta sille läheisen *angelia*-termin. Viestintuoja Hermes oli luonnollisestikin Gadamerin suosikkihahmo, mutta Capurro kysyy, miksi Hermeksen tytär Angelia, viestin ilmestymisen hahmo, jää Gadamerilla täysin huomiotta. Capurron mukaan kyse on filosofisesta painotuksesta, ja jättäessään *angelia*-termin huomiotta

Gadamer tekee saman valinnan kuin Platon: kumpikaan ei ota huomioon itse viestin ilmestymisen tapahtumaa, joka tulee keskusteluhorisonttien ulkopuolelta. (Mt., 97.)

Puhe jumalilta tulevasta viestistä on peräisin Platonia edeltävästä traditiosta. Pindaros kutsui sitä viestiksi, jonka runoilija tuo kaukaa: Angelia, viestin jumalatar, välittää Hermeksen siunauksen ja tuo voitontoiveen kaupungille (Pindaros *Olymp.* VIII, 81). Olennaista on huomata, että kyse on viestistä, joka tulee jo luodun diskurssin ulkopuolelta. Kreikkalaisten puhe 'jumalten viestistä' viittaa siis interventioon ja yleisestä kielenkäytöstä poikkeavaan viestiin. Tällainen viesti on yllättävä: se puhuu eri kieltä kuin mitä keskustelussa käytetään. Näin siis puhe 'jumalten viestistä' ei ole kovinkaan kaukana siitä, mitä nykyään ymmärretään poeettisella kielellä.

Kristinuskon myötä viestin suhteen tapahtui merkittävä muutos: uskonnollinen viesti palasi kulttuurisesti merkittäväksi, sillä teologian ytimeen asettui 'ilosanoma' (*euangelion*). Antiikin kreikan Angelia-jumalatar otti siis uuden muodon ja muuttui Jumalan sanansaattajaksi (*angelos kyriou*), joka välitti viestin neitsyt Marialle. Tässä yhteydessä on kuitenkin huomattava, että *angelia*-sanasta huolimatta viestin ontologiaa ei tule sekoittaa teologiseen angeletiikkaan (Serres 1993). Kuitenkin kristillistä enkeliä voidaan tulkita myös viesti-käsitteen historian näkökulmasta: enkelihahmon teologisesti keskeinen asema ilmaisee, kuinka roomalaisten jo varsin rationaaliseen viestinnän maailmaan tunkeutuu uskonnollinen viesti.

Viestin kristillisen historian mullistava kohta on Capurron mukaan tilanne, jossa roomalainen rationalismi ei onnistu sulkemaan uskonnollista ilmoitusta ulkopuolelleen. Tässä tilanteessa syntyy eräänlainen työnjako uskonnollisen ja rationaalisen viestin välille. Roomalainen rationaalisuus suunnattiin uskonnollisen sanoman levittämiseen, ei viestin sisällön kritisoimiseen. Ristiriita siis ratkesi siihen, että uskonnollisen ilosanoman rationaalisuutta ei kysytty. Sen sijaan uskonnollista viestiä alettiin levittää eteenpäin kaikin rationaalisin keinoin. Tämä ratkaisu on kulttuurisesti merkittävä; teologinen ratkaisu uskonnollisen ja rationaalisen viestin vastakohtaan on *missio* – viestin loputon välittämistehtävä. (Capurro 2003, 115–117.) Viestien irrationaalisista sisällöistä huolimatta ratkaisulla on merkityksensä myös modernissa tiedonvälityksessä siltä osin kuin tiedonvälityskoneisto toimii rationaalisesti.

Verkon estetisoitumisen kritiikki

Edellä olen tarkastellut viesti-käsitteen ontologiaan liittyen viestin ja keskustelun välistä jännitettä. Voidaan ajatella, että samalla tavalla taideteos ja keskustelu ovat julkisen alueen ääripäitä: taide on ensi sijassa ilmenemistä, puhdas ihmettelyn aihe, kun taas keskustelu liittyy ymmärrykseen, jakamiseen ja esimerkiksi taidepuheeseen. Julkisen alueeseen kuuluu nämä kaksi eri puolta, ilmestyminen ja jakaminen, kuten Hannah Arendt (2000, 56) on esittänyt kehitellessään kreikkalaisen *polis*-käsitteen mukaan

hahmotettavaa julkisuuden teoriaa. Tämän Arendtin erottelun kautta voimme ajatella verkkojulkisuutta, joka on luonteeltaan *agoran* kaltainen ja poikkeaa massajulkisuudesta. Julkinen on a) puhdas ilmestymisen tapahtuma, jonkin näkyväksi tuleminen ja b) yhteisen jakamisen piiriin tulleet asiat. Tämän erottelun myötä voidaan ajatella, kuinka verkkofoorumeilla verkkotaide ja sitä koskeva keskustelu kuuluvat eri tavoin samaan julkisen alueeseen. Taideteoksessa on perustavaa sen ilmituleminen: jotain senkaltaista yleensä ottaen on tullut ilmi. Tämä on rinnastettavissa edellä esitettyyn kehittelyyn viestistä, joka tulee ulkopuolelta ja ilmestyy julkiselle alueelle. Samalla tavalla taideteos tulee yhteisesti koettavaksi, ymmärryksen sekä keskustelun alueelle.

Verkon ansiosta myös kirjoittaminen tekona on tullut eri tavalla julkisen alueelle kuin painotuotteiden luomassa julkisuudessa. Uusien ilmestymispaikkojen (foorumit, portaalit, e-zinet, blogit ym.) julkisuus on enemmän näyttämöiden kuin kirjastojen kaltaista. Näihin verkon teatterimaisiin piirteisiin on kiinnitetty huomiota heti internetin yleistymisen jälkeen (esim. Laurel 1991). Myös itse kirjoittamisen luonne saa verkon teatterimaisuuden ansiosta uusia piirteitä. Mediatutkija Mike Sandbothen (1998) mukaan julkisuus virtuaalisilla näyttämöillä on muuttanut kirjoittamista "draamallisen tekstuaalisuuden suuntaan". Draamallinen tekstuaalisuus ei toki ole uusi ilmiö kirjoittamisen alueella, varsinkin kuvan ja sanan dramatiikalla on rikas traditio, mutta verkko on kuitenkin aktualisoinut mahdollisuudet uudella tavalla (Wirth 2002, 403).

Verkkokirjoittamisen draamalliseen tekstuaalisuuteen kuuluu Sandbothen (1998) mukaan se, että teksti on hetkellinen: se ei ole samalla tavalla pysyvä ja säilytetty kuin kirja. Hän ei tosin huomaa, että painotuotteista sanoma- ja aikakauslehtien tekstit ovat samalla tavalla lyhytikäisiä kuin verkkotekstit, vaikka verkkotekstiä ei aina kirjoiteta sen pysyvämmäksi kuin puhetta. Tekstien ilmestyminen verkkofoorumeilla merkitsee hetkellistä julkisuutta ja uutuusarvoa. Toisaalta tekstit katoavat näyttämöltä arkistoihin, toisaalta niitä muutellaan, ja ne tulevat esille uudestaan. Olennaista on, että verkkotekstit ovat performanssin kaltaisia, päivitettäviä esityksiä.

Toisaalta draamallinen tekstuaalisuus viittaa siihen, että retoriikka muuttuu ja kirjoittamiseen liittyy Sandbothen (1998) termein "semioottista dramaturgiaa". Pelkän kielenkäytön lisäksi huomio on silloin visuaalisessa ja auditiivisessa kokonaisuudessa: graafinen suunnittelu, äänet ja navigoitava tila kuuluvat osana tällaiseen kirjoittamiseen. Siksi kirjoittamisen sijaan on ehkä osuvampaa puhua kokoamisesta ja muodostamisesta (*composition*), koska silloin kirjoittamista ja visuaalista toimintaa ei eroteta. Kun kirjoitus ja sen visuaalinen esittäminen oletetaan erillisiksi, joudutaan sisällön ja ulkoasun erotteluun ja muotoihin, joita voi sanoa tekstin estetisoinniksi. Sellainen graafinen suunnittelu, joka vain kuvittaa kirjoitusta, jää ornamentaalisen koristelun ja esteettisten illuusioiden tasolle. Tätä koristelua Sandbothe (1998) kutsuu internetin pintatason draamallisuudeksi, "jolle on luonteenomaista, että se johtaa semioottisesti

samankaltaisten visuaalis-dramaattisten ja aforistis-toimitettujen esitysmuotojen arvostukseen".[4]

Sekä tekstin visuaalinen dramatisointi että sen aforistinen dramatisointi painottavat kuitenkin vain huomioarvoa. Kuitenkin laajasti ymmärrettynä "semioottinen dramaturgia" ei välttämättä merkitse vain estetisoivaa lumoa. Myös kriittinen reflektio voi kuulua tällaiseen dramaturgiaan, kuten Brecht aikoinaan osoitti hyökätessään illuusioteatteria vastaan.

Usein kyseenalaistamattomat arvot, kuten iskevyys, vilkaistavuus ja esteettinen lumo ovat yleisessä verkkoviestinnässä seikkoja, joita kriittinen poetiikka voi paljastaa. Käsitteellisessä mielessä poetiikan ja estetiikan ero viittaa tähän mahdollisuuteen: poetiikka viittaa tekemiseen ja valmistamiseen (*poiesis*), kun taas estetiikka viittaa havainnon tasoon *(aisthesis)*. Näiden välinen ero saattaa olla varsin jyrkkä digitaalisen kulttuurin alueella.

Roberto Simanowski määrittelee verkkokirjoittamista käsittelevässä *Interfictions*-teoksessaan (2002) kriittisen poetiikan omaksi alueekseen. Se suuntautuu nimenomaan virtuaalisessa arkipäivässä vallitsevien esteettisten illuusioiden paljastamiseen. Kriittiselle poetiikalle on ominaista se, että se reflektoi kriittisesti käyttämäänsä mediaa. Olennaista sille ovat Simanowskin mukaan 1) estetisoituneen ilmiöpinnan rikkominen, 2) todellisuusilluusion paljastaminen eli sen mielikuvan rikkominen, että media raportoisi suoraan reaalitodellisuutta, 3) teknistynyttä välinesuhdetta paljastava kriittinen poetiikka (mt., 164). Simanowskin luonnehdinta verkkotaiteen kriittisestä poetiikasta on siis selvästi velkaa Jakobsonin näkemykselle poeettisesta funktiosta. Simanowskin painotus on poetiikassa, joka reflektoi automaattistuneita välinesuhteita, paljastaa sen konventioita ja luo distanssia itsestään selvään (digitalisoituneeseen) todellisuuskuvaan. Tämä poetiikka on kuitenkin laajempi kuin vain kieleen keskittyneen poeettisen funktion teoreema aikanaan: se pyrkii tekemään näkyväksi myös välineeseen ja välittymiseen liittyvää rutiininomaista toimintaa.

Molemmat edellä esitetyt seikat, verkkoteksti draamallisena esityksenä sekä esteettisten illuusioiden kritiikki, merkitsevät sitä, että verkkoteksti lähenee esityksen kaltaista tapahtumaa. Eräs painettujen tekstien näkymätön konventio on julkaiseminen. Julkaisemista on toki tutkittu runsaasti, mutta harvemmin itse painettu teksti on koskenut omaa julkaisemisen tapahtumaansa. Verkon myötä tekstin julkaisemisen konventiot ovat kuitenkin heikentyneet, ja samalla myös poeettinen huomio on kiinnittynyt siihen, mitä julkaisemisessa tapahtuu.

Editointi ja julkaiseminen

Verkkoon kirjoittamisen kokonaisuus edellyttää siis laajempaa analyysia kuin vain tekstin poetiikan tarkastelua. Uwe Wirth (2001) on painottanut editoinnin uutta asemaa

erityisesti hypertekstissä, mutta myös perinteisessä kirjoittamisessa. Wirth puhuu editointifunktiosta, joka on Foucault'n tekijäfunktio-käsitteen pohjalta kehitelty. Samalla on syytä huomata funktio-käsitteen paluu sitten Jakobsonin poeettisen funktion. Myös editointi määrittyy tässä pelkästään funktiona: ei ole eroa, kuka editoi, sillä editoija voi periaatteessa olla tekijä tai tekstin toimittaja. Vaikka sama henkilö voi sekä kirjoittaa että julkaista tekstin ja vaikka molemmat teot kuuluisivat monipuolisen subjektin taitojen repertuaariin, niin silti toiminta muodostuu erilaisista ja toisilleen vastakkaisista funktioista. Jo prosessikirjoittamisen yleisesityksissä on tapana erotella tekstin tuottamisen, tekstin muokkaamisen sekä viimeistelyn funktiot. "Editoiva järjestäminen" on Wirthin mukaan kaikkea tekstin julkaisemista perustava performatiivinen operaatio. Funktionaalisesti julkaisemisessa ei ole eroa sen suhteen, työstääkö tekijä itse jo kirjoittamaansa vai onko kyseessä kustannustoimittaja. Tekijäfunktio on näin ollen alisteinen julkaisijan funktiolle, vaikka näiden kaikkien eri funktioiden takana olisi yksi tekijä. (Wirth 2002, 424.)[5]

Editoinnilla Wirth tarkoittaa tekstin lukemiselle perustuvaa uudelleen kirjoittamista, toimittamista, valikoimista ja lopulta myös tekstin julkaisemista. Wirth osoittaa, kuinka paljon lähes kaikessa kirjoittamisessa on editointia. Performanssin kaltaisessa verkkokirjoittamisessa olennaista on se, että editointifunktion piiriin kuuluu myös tekstin julkisaattaminen (*heraus geben*). (Mt., 423.)

Kysymys julkaisemisesta liittyy editointiin. Kun perinteistä kustantaja-julkaisijaa ei verkossa tarvita, voidaan kysyä, katoaako samalla julkaisemisen merkitys. Onko verkkokulttuurissa julkaisemisen sijaan olennaisempaa kuitenkin lukijan valta, hakemisen ja valikoimisen toimet? Jos näin on, riittäisi, että kirjoittaja vain järjestää työnsä verkkoon lukijan löydettäväksi. Kirjoituksen julkisuuskontekstiin saattaminen kuuluu kuitenkin Wirthin mukaan editointifunktion piiriin.

Wirthin painottama editointifunktio liittyy keskusteluun "tekijän paluusta" verkkokirjoittamisen alueella. Verkkonäyttämöillä virtuoosit ja taidollisen suvereniteetin osoittaminen on kiinnittänyt huomion persoonallisesta jäljestään tunnistettavaan tekijään. Samoin tutkimuksessa näkyy käänne 1990-luvulla vallinnutta lukijakeskeistä näkemystä vastaan. Tuolloin internetin ja ennen kaikkea hypertekstin ajateltiin merkitsevän lopullista tekijän kuolemaa, ja merkitysten luomisen vapauden uskottiin siirtyneen lopullisesti lukijalle (Landow 1997). Tämän jälkeen on tehty monenlaisia yrityksiä tekijän aseman palauttamiseksi, ja myös virtuaalisilla näyttämöillä nähtiin tekijän suvereniteetin paluuta. Toki tämänkään ajatuksen mukaan kyseessä ei ole kuitenkaan "aidon" tekijäpersoonan paluu vaan tekijän muodonmuutos virtuaalitekijäksi. Tämän hahmon persoonalla ei ole merkitystä: hän on roolihahmo, joka toimii suvereenisti tekstin sisäisessä tekstuurissa mutta myös sen ulkopuolisessa virtuaalitilassa.

Tekijän paluun kritiikki lähtee Wirthillä siitä huomiosta, että verkkotekstin jul-

kaiseminen, arkistointi ja päivittäminen ovat eri funktioita. Hallitsevassa asemassa on tekijän sijaan editoija. Wirthin provosoivasti otsikoitu artikkeli ”Tod des Authors als Geburt des Editors” (”Tekijän kuolema editoijan syntymänä”) vuodelta 2001 kehittelee ajatusta, jonka mukaan verkkokirjoittamisen luonnetta ymmärretään paremmin, kun tekijän sijaan ajatellaan tekstiä valikoivaa ja muokkaavaa editoijaa. Wirthin pääargumentti on se, että tekstin editointi on keskeisin työ, mitä aiemmin tekijäksi kutsuttu hahmo tekee. Siksi on parasta puhua uudenlaisen editoijan synnystä. Kuten hän myöhemmin täydentää käsitystään, tekijän kuolema tapahtuu editoijan kehystämänä (Wirth 2002, 404).

Edellä on painotettu sitä, että verkkotaiteessa poeettisuus on nähtävä myös julkaisuvälineeseen ja kontekstiin liittyvänä seikkana. Samoin on huomattava, että myös editointiin liittyy poeettisia mahdollisuuksia. Verkkotaiteessa poeettinen editointi ei ole välttämättä konventionaalista toimintaa, ja siksi Wirth saattaa puhua uudenlaisesta editointifunktiosta. Yleisin keino on se, että teoskokonaisuutta esimerkiksi tekstifragmenttien tai kirjeiden pohjalta laatiessaan editoija voi kätkeä tai korostaa tekstin aukkoja. (Ks. mt., 245). Editoinnissa ei siis ole kyse vain julkaisukonventioiden mukaisesta työstä, vaan siinä on myös mahdollista kehittää poeettista liikkumatilaa järjestämällä ja valikoimalla tekstejä.

Wirthin mukaan editointi on sekä tekstin sisäistä että ulkoista toimintaa. Tekstin sisällä editointi operoi lukemisen ja tuottavan kirjoittamisen välillä. Barthesia mukaillen hän määrittelee editoijan olevan tekstin ensimmäinen lukija ja sen toinen tekijä: ”Taho, joka yhdistää *Scripteur*- ja *Lecteur*-funktiot on *Editeur*, joka ensimmäisenä lukijana ja toisena tekijänä, yhteenlukee ja yhteenkirjoittaa kirjoitetun” (Wirth 2001, 57).[6]

Wirth tarkastelee tätä tapahtumaa performatiiviselta kannalta, tekstin kynnyksen asettamisena ja sen ylittämisenä. Toisin sanoen julkaiseminen tarkoittaa Wirthin mukaan editoinnin funktiota sekä julkaistavan tekstin suuntaan että tekstin ulkopuolelle. Voisi ajatella, että editoijan tehtävä olisi vain tekstin muokkaaminen ja julkaiseminen liittyisi johonkin aivan muuhun kuin editointiin. Kuitenkin Wirthin mukaan tekstin julkaisukuntoon saattaminen merkitsee tarkkaan ottaen kahdensuuntaista toimintaa, koska mielikuva julkaisukontekstista vaikuttaa editointiin. Toisin sanoen editointifunktioon liittyy implisiittisesti myös orientoituminen tekstin julkaisemiseen. Näin siis editoija operoi tekstin ja julkisuuskontekstin välillä. Wirth puhuu tekstin julkisaattamisesta paratekstuaalisena aktina ja tekstin kehystämisenä (*Rahmen, Framing*). Palatessaan myöhemmin kysymykseen editoijan performatiivisuudesta hän puhuu editoinnin eksplisiittisestä ja implisiittisestä funktiosta. Editointifunktion piiriin kuuluvat sekä tekstin eksplisiittinen julkaiseminen että strateginen, julkaisemiseen tähtäävä implisiittinen editointi. (Wirth 2002, 426.) Wirthin mukaan tekstin julkisaattamisen akti on tullut näkyväksi ja teoreettisen ajattelun kohteeksi erityisesti verkkokirjoittamisen ansiosta.

Viestintuoja ja julkaisija

Kreikkalaisista tragedioista tunnetun viestintuojan tehtävänä oli toimittaa viesti perille. Kiinnostavaa on, että häntä kutsuttiin samalla *angelos*-nimellä kuin ilmestystä. Viestintuoja on kuitenkin tekstin sisäinen figuuri: hän on tragedian henkilö tai hahmo runossa. Viestintuojat ovat rinnastettavissa tekstissä esille tulevaan editoijaan, hahmoon, joka tulee näkyväksi tekstin esipuheessa. Molemmat ovat viestiä välittäviä ja toimittavia hahmoja.

Tunnettu viestintuojan eli sanansaattajan hahmo kreikkalaisessa runoudessa liittyy kiinteästi viestin käsitteeseen ja kysymyksiin, joita edellä viestin ontologian yhteydessä eriteltiin. Viestintuojan hahmo on hämmästyttävän keskeinen kreikkalaisessa runoudessa – kohtaamme sen kaikkialla. On syytä olettaa, että tällä viestin ilmestymisen tapahtumalla on ollut tärkeä funktio kreikkalaisten maailmassa. Moderni ja rationaalinen käsitys viestistä on merkinnyt sitä, että hahmoista, jotka ovat tehneet viestin ilmestymisen näkyväksi, on tullut jäänteitä eli myyttisten ennakkoluulojen kiteytymiä. Viestiliikenteen näkökulmasta ne edustavat hidasta viestin kulkua, informaation kannalta taas hämärää ja enteellistä puhetta. Viestintuojan hahmossa tulevat kuitenkin ilmi juuri ne viestin ulottuvuudet, joista edellä on puhuttu poeettisen viestin funktioina. Ensinnäkin viestintuoja tekee näkyväksi viestin välittymisen. Hän tuo joko yllättävää tai kauan odotettua viestiä, esittää sen innolla tai vastahakoisesti, ja hänen viestinsä vastaanotetaan onnellisesti yllättyneenä tai järkyttyneenä. Ennen kaikkea hän vastaa viestistä hengellään. Tämä kaikki kertoo sitä, että viestintuojan hahmo ja välitetty viesti kuuluvat yhteen. Siksi sanansaattaja usein kuolee viestin välitettyään ja runoilija toivoo itselleen kunniaa tuotuaan sodasta voitonviestin kaupunkiin. Kaikki nämä kuvittavat tapahtumaa, jossa viestiä ei eroteta sen välittymisestä. (Capurro 2003, 113.)

Viestintuojalla on tärkeä rakenteellinen funktionsa kreikkalaisessa tragediassa: hänen välittämänsä viesti on ainoa tärkeä asia, joka tulee näyttämötapahtumien ulkopuolelta. Sanansaattajan tehtävä on välittää tämä mullistava viesti näyttämölle. Näyttämöä hallitsevat toiminta ja keskustelu eli dialogi, joka on sokraattista perua, se tosin etenee yhteenottojen kautta eikä dialektisen järjen hallitsemana. Tässä dialogissa viestintuoja on yllättävä vieras (Goldhill 1986, 3).

Viestintuojan erikoisasema tragediassa määrittyy viestin mukaan: hän on nähnyt jotain erityistä. Esimerkiksi Sofokleen *Oidipuksessa* viestintuoja on nähnyt Iokasten itsemurhan ja sen, kuinka Oidipus sokeutti itsensä. Näin hän on näkijän roolissa ja poikkeaa sen vuoksi kaikista henkilöhahmoista. On myös osoitettu, että viestintuoja on kerronnallisesti erityisasemassa: Ensinnäkään viestintuoja ei edusta persoonallisen henkilön näkökulmaa, vaan kyseessä on ekstradiegeettinen ääni. Toiseksi hänellä ei ole muuta tehtävää kuin viestin kertominen. Viestintuojaa ei käytetä tragediassa vain dramaturgisista syistä, kuten ajoittamassa traagisia käänteitä tai kertomassa lyhyesti sotien

tapahtumia. Tähän tarkoitukseen tragedian kirjoittajalla oli käytössään joustavampiakin keinoja. Viestin välittämistä on korostettu tragediassa rituaalisesti, ja sille on luotu oma hahmonsa. Kolmanneksi sanansaattaja rinnastuu runoilijaan sen vuoksi, mitä on nähnyt. Molemmat ovat näkijöitä, mikä antaa heille etuoikeutetun puhevallan ja ekstradiegeettisen aseman tragediassa. (Barrett 2002, 70–73.) Samankaltaisen aseman saa myös moderni editoija, joka hänkin on ulkoisen ja sisäisen kynnyksellä. Välittäessään ja julkaistessaan kirjeen, siteeratessaan puhelinkeskustelua tai muokatessaan online-keskustelua editoija on näkijä, joka ilmaisee, mitä on saanut tietää.

Editointi on Wirthin keskeinen huomion kohde hänen hahmottaessaan viestin poetiikkaa. ”Chatten und klicken” -verkkoartikkelissaan (2000) hän käsittelee kirjeen, puhelinkeskustelun ja online-kirjoittamisen poetiikkaa. Wirth ei tee eroa fiktiivisten viestien kirjoittamisen ja todellisten viestien valikoimisen välillä, koska molemmissa tapauksissa viesti on muoto, jonka julkaiseminen edellyttää valikointia. Editoinnin poetiikasta kirjoittaessaan Wirth korostaa kirjeromaanin traditiota. Esimerkiksi sähköpostien tai online-keskustelujen käyttö elokuvassa tai kirjallisuudessa palautuu hänen mukaansa jo kirjeromaaneissa kehittyneeseen editoinnin poetiikkaan.[7]

Analysoidessaan viestin välittymisen poetiikkaa Wirth vain viittaa antiikin viestintuojaan hahmona, joka esiintyy näyttämöllä vain viestin saajan maailmassa. Vasta moderni kirjeromaani on tuonut esille myös viestin kirjoittajan maailman. Wirthin huomion kohteena on moderni subjektiivisuus ja välittömän tunteen ilmaisu. Platonin varoma emotiivinen ’magnetisoituminen’ voitiin huoletta tuoda esille sentimentaalisuutena, koska rationaalinen tieto hallitsi jo muita alueita. Wirth painottaa sitä, että kirjeromaanissa pyrittiin online-vaikutelmaan, mielikuvaan siitä, että kirjeet on laadittu subjektiivisesti juuri silloin, kun asiat ovat tapahtuneet. Kirjoittajan välittömän tunnetilan ilmaiseminen ja lähettäminen kohteelle kuului olennaisesti sentimentaaliseen kirjeromaaniin. Wirth kirjoittaa:

> Sitä vastoin 1700-luvun ’moderni’ kirjeen poetiikka tuo mukaan kirjoittamisen hetken, tarkemmin ottaen: tunteen kirjoittamisen hetkellä. Tunteellinen kirjeromaani luo kirjeen avulla kuvan kirjoittajan intiimistä tunnetilasta. (Wirth 2000).[8]

Sentimentaalinen kirje on siis ilmaissut kirjoittajan välitöntä tunnetilaa. Tämä on ollut mahdollista, koska kirjoituksen ja tunteen välillä uskottiin olevan suora yhteys: kirje säilöi tunteen siten, että viestin saajan uskottiin voivan eläytyä siihen. Kuitenkin kirjeromaanissa huomio kiinnittyi myös viiveeseen, joka kirjeen lähettämisen ja saamisen välillä on. Kirjeen viipyminen mahdollisti oman poeettisen liikkumatilansa. Myöhemmin siirtymä tunteiden ilmaisuun puhelinkeskustelussa ja sen esittämiseen romaanissa merkitsee tämän emotiivisen tilanteen muuttumista interaktiiviseksi. Puhelimen myötä on syntynyt välittömän tavoitettavuuden tarve, ja tunteita herättäväksi seikaksi on

tullut myös se, että yhteyttä ei synny: toinen ei soita tai vastaa puhelimeen.

Wirthin mukaan puhelimen käytön rutinoituminen merkitsi kuitenkin käyttäjilleen viestin välittyneisyyden katoamista: ”Kyse ei ole enää viestistä vaan myös välittymisteistä [--] ja viestin välittyneisyyden katoamisesta”(Wirth 2000).[9] Huomio viestin välittyneisyyden katoamisesta suoran online-yhteyden myötä ei kuitenkaan anna aihetta nostalgiaan, vaan nimenomaan verkkokirjoittamisen kannalta hän korostaa editointifunktion merkitystä. Toisaalta puhelinkeskustelun ja chatin poetiikka eivät kuulu enää viestin tradition piiriin vaan pikemminkin dialogin kirjallisen ja draamallisen taiteen pitkään traditioon.

Lopuksi

Viestintuojasta kirjeeseen, puhelinkeskusteluun ja sähköpostiin kulkee siis viestin välittymistapojen historia. Viestin ontologian kannalta keskeistä on viestin ja keskustelun välinen ero, joka on hermeneuttisessa filosofiassa jäänyt vähemmälle huomiolle. Rafael Capurro täydentää tätä aluetta erityisesti uudelle viestikulttuurille hyödyllisellä tavalla.

Wirthin keskeinen anti verkkokirjoittamiselle on editointifunktion korostaminen. Viestikulttuurille olennaista on hänen hahmottamansa poeettinen liikkumatila, joka ymmärretään laajemmin kuin tekstikeskeisessä poetiikassa. Tämä tila hahmottuu ensinnäkin viestin ja sen julkaisemisen väliin avautuvana valikoinnin mahdollisuutena ja toisaalta viestiin olennaisesti kuuluvana etäisyytenä lähettäjän ja vastaanottajan välillä.

Kirjoituksen editoijan tehtävä on saattaa teksti julkiseksi. Editoijaa voisikin lopulta verrata kreikkalaiseen viestintuojaan. Molempien tehtävänä on ilmaista viesti, tuoda se julki. Heidän tehtävänsä kuuluvat kuitenkin aivan erilaisiin maailmoihin, joten niitä voi pitää korkeintaan sukulaisina. Olennaista on kuitenkin huomata, kuinka keskeinen käsite editointi on ja kuinka merkittävä traditio ja tehtävä sillä on uudessa viestikulttuurissa.

Viitteet

[1] Tämän yleisen viestin mallin Jakobson on omaksunut kielitieteestä. Siihen kuuluvat ääripäinä lähettäjä ja vastaanottaja, mutta ne ovat vain yleisenä kehyksenä, koska huomio kiinnittyy kieleen.

[2] ”Anstelle der vertikalen Botschaft tritt der philosophische *logos* und der *dialektische* Mitteilungsprozess, d.h. sachliche Fragen auf der Basis jeder Botschaften“ (Capurro 2003, 114). Tässä yhteydessä on huomattava, että vaikka Platon painotti sokraattisessa keskustelussa vain sellaista dialektiikkaa, jonka tehtävänä on viedä järjen viestiä eteenpäin, niin kansanomaisissa näkökulmissa sokraattisiin keskusteluihin liittyi toki monimielisyys (Kristeva 1993, 38).

[3] ”Wenn aber Gadamer in der Nachfolge Platons immer wieder die Bedeutung des Gesprächs für die Auslegung der schriftlichen Tradition betont, dann bringt er dadurch zugleich den Unterschied in den Formen oder – wie wir heute sagen – in den Medien der zwischenmenschlichen Verständingung zur Sprache“ (Capurro 2003, 96).
[4] ”für den characteristisch ist, dass er auf der semiotischen Basisebene zu einer Revalierung bildhaft-dramatischer und aphoristisch-inzenatorischer Darstellungsformen fürt“ (Sandbothe 1998).
[5] Wirthin tarkastelukulman ulkopuolelle tosin jää kysymys siitä, millaista artikuloimatonta tekijäntietoa välittyy siirryttäessä tuottavasta kirjoittamisprosessista editointiin. Esimerkiksi perinteisen lyriikan kirjoittamiseen kuuluu runsaasti valikointia ja poeettista editointia sekä moninkertaista lukemisen ja kirjoittamisen vuorovaikutusta, jossa tekijä- ja editointifunktion erottaminen olisi kohtalokasta.
[6] “Die Instanz, welche die Funktion des Scripteur und des Lecteur verbindet, ist der Editeur, der als erster Leser und zweiter Author das Geschriebene anderer zusammenliest und zusammenschreibt“ (Wirth 2001, 57).
[7]“Die Inszenierung des Chats … besitzt eine Qualität, die zu einer Radikalisierung der Ästhetik des Briefromans führt“ (Wirth 2000).
[8] ”Dagegen bringt die ”moderne” Briefpoetik des 18. Jahrhunderts den Moment des Schreibens, genauer: der Empfindung beim Schreiben, ins Spiel. Der empfindsame Briefroman läßt den Brief zu einem Porträt der intimen Gefühlslage des Schreiber werden“ (Wirth 2000).
[9] “Es geht also nicht mehr nur um die Message, sondern auch um die Übertragungswege – Stichwort „magische Kanäle“ bzw. um die Übertragungsgeschwindigkeit der Message“ (Wirth 2000).

Lähteet

AARSETH, ESPEN 1996: *Cybertext. Perspectives on ergodic literature*. Baltimore: J. Hopkins University Press.

ARENDT, HANNAH 2002: *Vita Activa.* Suom. Eija Viitanen et al. Tampere: Vastapaino.

BARRETT, JAMES 2002: *Staged Narrative: Poetics and the Messenger in Greek Tragedy*. Ewing: University of California Press.

BOLTER, J. DAVID 1991: *Writing Space: the computer, hypertext and the history of writing.* Hillsdale: Lawrence Erlbaum.

CAPURRO, RAFAEL 2003: *Ethik im Netz*. Stuttgart: Franz Steiner Verlag.

CRYSTAL, DAVID 2001: *Language and the Internet*. New York: Cambridge University Press.

ESKELINEN, MARKKU 2002: *Kybertekstien narratologia*. Jyväskylä: Jyväskylän yliopiston Nykykulttuurin tutkimuskeskus.

GADAMER, HANS-GEORG 1985: Plato und die Dichter. *Gesammelte Werke Band 5, Griechische Philosophie*. Tübingen: Mohr, s. 187–211.

GENETTE, GÉRARD JA MORGAN THAIS 1989: Modern Mimology: The Dream of a Poetic Language. *PMLA Vol. 104*, No. 2, s. 202–214.

GOLDHILL, SIMON 1986: *Reading Greek Tragedy*. Cambridge: Cambridge University Press.

HOLT, RICHARD 2004: *Dialogue on the Internet*. Westport: Praeger.

JAKOBSON, ROMAN 1979: *Aufsätze zur Linguistik und Poetik*. Frankfurt am Main: Ullstein.

KRISTEVA, JULIA 1993: *Puhuva subjekti. Tekstejä 1967–1993.* Suom. Pia Sivenius et al. Tampere: Gaudeamus.

LANDOW, GEORGE P. 1997: *Hypertext 2.0.* Baltimore: Johns Hopkins University Press.

LANHAM, RICHARD 1993: *The Electronic Word*. London: University of Chicago Press.

LAUREL, BRENDA 1991: *Computers as Theatre.* Reading, Mass.: Addison-Wesley.

MARSHALL, G. DONALD 2003: On Dialogue To Its Cultured Despisers. *Gadamer's Repercussions.* Toim. Bruce Krajewski. Ewing: University of California Press, s.123–144.

RYAN, MARIE LAURE 2001: *Narrative as Virtual Reality: Immersion and Interactivity in Literature and Electronic Media*. Baltimore: J. Hopkins University Press.

SANDBOTHE, MIKE 1998: Theatrale Aspekte des Internet Prolegomena zu einer zeichentheoretischen Analyse theatraler Textualität. Saatavilla www-muodossa: <URL: http://www.sandbothe.net/40.html>, 09.02.2006.

SERRES, MICHAEL 1993: *La legende des anges*. Paris: Flammarion.

SIMANOWSKI, ROBERTO 2002: *Interfictions: vom Schreiben im Netz*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

WIRTH, UWE 2000: Chatten und klicken. Saatavilla www-muodossa: <URL: http://www.netzliteratur.net/wirth/chatten_clicken.htm>, 09.02.2006.

WIRTH, UWE 2001: Der Tod des Autors als Geburt des Editors. *Text und Kritik,* Heft 152. Toim. Uwe Wirth s. 54–64. [Saatavilla myös www-muodossa: <URL: http://user.uni-frankfurt.de/~wirth/texte/wirthautoreditor.htm>, 09.02.2006.]

WIRTH, UWE 2002: Performative Rahmung, parergonale Indexikalität. Verknüpfendes Schreiben zwischen Herausgeberschaft und Hypertextualität. *Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*. Toim. Uwe Wirth. Frankfurt am Main: Suhrkamp, s. 403–433.

Sirkka Knuuttila

Friederike Mayröcker – kun kuolema ja muusat ilmestyvät

> Nuorena naisena olin jo hyvin herkkä kaikelle eroottiselle, rakastuin tuhat kertaa. Kaikki oli siinä. Mutta kuoleman ja muusien ilmestyttyä Ernst [Jandl] ja minä halusimme kulkea yhdessä kaiken läpi. (Ks. Radisch 2004.)[1]

Itävallan nykyhetken runoilijoista tunnetuin ja tunnustetuin, Friederike Mayröcker (s. 1924), täytti 80 vuotta joulukuussa 2004. Mayröcker kuuluu Ingeborg Bachmannin ja Elfriede Jelinekin ohella niiden kolmen naiskirjailijan joukkoon, jotka ovat ratkaisevalla tavalla luoneet saksankielisen naiskirjallisuuden historiaa 1900-luvun Wienissä. Hänen laaja tuotantonsa koostuu pääosin lyriikasta ja kokeellisesta proosasta, mutta se sisältää myös lastenkirjallisuutta, näytelmiä ja kuunnelmia. Pitkän linjan avantgardistina Mayröcker on jatkuvasti testannut kielen rajoja ja tuottanut niin modernia keskuslyriikkaa, dadaistista leikittelyä kuin poliittis-yhteiskunnallista satiiria. Hänen viime vuosien lyriikkansa käsittää väkevää ja aistivoimaista urbaania luonnonrunoutta, jota sävyttävät menetyksen tunnot ja kuoleman läheisyys.

Mayröcker syntyi Wienissä ja kasvoi äitinsä hoivissa jäätyään muutaman kuukauden iässä isästään orvoksi. 11-vuotiaaksi asti hän vietti kesänsä isovanhempiensa luona pienessä Deinzendorfin kylässä Weinviertelissä ja sai siten kosketuksen luontoon. Uppoaminen mielikuvitusmaailmoihin säästi hänet nuorena kokemasta sodan väkivaltaisuuksia Wienin kaduilla. Sodan aikana 1940-luvun alussa hän toimi lennonjohdon alaisuudessa.[2] Oltuaan vastentahtoisesti englannin kielen opettajana vuosina 1946–1969 Mayröcker antautui vapaaksi kirjailijaksi. Hän osallistui ”Wiener Gruppen” toimintaan, johon kuuluivat mm. Gerhard Rühm, H. C. Artmann ja Andreas Okopenko. Ratkaisevaksi muodostui kuitenkin hänen vuonna 1954 alkanut ystävyytensä ja yhteistyönsä kirjailija Ernst Jandlin kanssa. Elämänkumppanuus jatkui 46 vuotta aina Jandlin kuolemaan saakka. Vaikka yhteiselämän pohjana olikin henkinen sukulaisuus, taiteilijapari asui saman rakennuksen eri asunnoissa. *Die Zeit* -lehdelle antamassaan 80-vuotishaastattelussa Mayröcker sanoo onnistuneen rakkaussuhteensa perustuneen partnerin hyviin ominaisuuksiin: toisaalta Jandl oli suorasukaisen avoin luovan työn kysymyksissä, toisaalta hänen luotettavuutensa loi turvallisuudentunnetta, jonka ansiosta kumpikin kirjailija saattoi toteuttaa itsenäisesti omaa uraansa (Radisch 2004).

Laaja ja palkittu tuotanto

Mayröckerin tuotanto käsittää yli 80 nimikettä, ja hänelle on myönnetty miltei kaikki saksalaisen kielialueen tärkeimmät huomionosoitukset ja palkinnot.[3] 1950-luvulla hän kirjoitti modernia keskuslyriikkaa ja luotti tavallisen kielen kykyyn ilmaista emotionaalisia tiloja. 1960-luvun alussa perinteinen tyyli osoittautui ahtaaksi. Seurasi vapauttava murros: Mayröcker alkoi kursailematta yhdistellä kaiken vastaansa tulevan arkisen ja populaarin tekstiaineksen (ks. Lindemann 1979). Montaasitekniikoilla syntyneitä groteskeja runokollaaseja leimasi radikaali parodinen vire, ja niitä säestivät joskus yksinkertaisen vitsikkäät piirrokset. Jandl aloitti samoihin aikoihin äänirunoutensa, joten ei olekaan ihme, että parin yhteistyönä syntyneet, musiikkia ja hälyääniä monipuolisesti hyödyntävät kuunnelmat palkittiin juuri melodisuutensa ansiosta. Kuvaava esimerkki Mayröckerin tämän kauden lyriikasta on kokoelma *Tod durch Musen* (1966). Tekstien mattomainen kudos perustuu yhä enemmän dialogisuuteen: Mayröcker ei kirjoita mistään aiheesta ylhäältä käsin, *über*, vaan aina horisontaalisti joko *durch* eli jonkin läpi tai *mit*, jonkin kanssa, kuten osoittavat runojen otsikot ”Text mit den langen Bäumen des Webstuhls”, ”Text mit William Blake”, ”Text mit Steinen” ja ”Text mit Erdteilen” tai ”Text ’bei mozambique’” ja ”Text dem Mazedonischen angenähert” (Lindemann 1979, 9). Kuten jo näistä otsikoista käy ilmi, Mayröckerin tuotannolle ominaisia piirteitä ovat laajat aihepiirit ja intertekstuaalisuus.

1970-luvulla Mayröcker siirtyi kirjoittamaan etupäässä proosaa, kuunnelmia ja näyttämötekstejä. Romaaneista mainittakoon *Je ein umwölkter Gipfel* (1973) ja *Das Licht in der Landschaft* (1975). Molemmat edustavat Mayröckerille tyypillistä tajunnanvirtatyyliä, jota hän sittemmin on kehittänyt ja monipuolistanut. Edellisen romaanin kerronta perustuu vuorottelulle ”hän sanoi” – ”me sanoimme” (*sagte er – sagte sie – sagten wir*), kun taas jälkimmäisessä minäkertojan muisti- ja mielikuvien vaihtelu sulattaa nykyisen ja menneen yhteen kertomukseksi mielen draamasta. 1980- ja 1990-luvun kokeelliset proosateokset muuntelevat samaa mattomaista tekniikkaa ja huipentuvat intertekstuaaliseen romaaniin *brütt oder Die seufzenden Gärten* (1998) (ks. Winkler 2004). Omien sanojensa mukaan Mayröcker saavutti kirjoittaessaan *brüttiä* (saksannos ranskan sanasta *brut*, ’raaka’, ’tunnoton’) vihdoinkin täyden piittaamattomuuden sekä itsensä että kirjallisen maailman rajoituksista, elämyksen, josta hän yhä luovana tilana unelmoi (Radisch 2004). Lisäksi *brütt* merkitsi paluuta elinvoimaiseen lyriikkaan, jota oli ennakoinut kokoelma *Notitz auf einem Kamel* (1996). Valaisevan katsauksen Mayröckerin taiteelliseen ajatteluun tarjoaa proosarunoa ja vapaamuotoisia esseitä sisältävä *Magische Blätter IV* vuosilta 1983–2001, varsinkin kun sen sisältämät tekstit tuskin antautuvat mainituille geneerisille luokituksille.[4]

Jandlin kuoltua vuonna 2000 syntyi proosateos *Requiem für Ernst Jandl* (2001), surun ja valituksen kirja. Siinä kuolleen kumppanin kanssa käydyt keskustelut kietoutuvat sisäisiin pohdiskeluihin ja ulkomaailmasta tunkeutuviin ääniin. Uusimman lyriikan arjesta ja luonnosta purkautuvien elämysten osin elegiset piirteet löytyvät runoteoksista *Mein Arbeitstirol* (2003) ja *Die kommunizierenden Gefässe* (2003). Runoi-

lijan 80-vuotispäiväksi julkaistiin yli tuhat runoa sisältävä teos *Gesammelte Gedichte 1939–2003* (2004). Syksyllä 2005 tästä mammuttiopuksesta ilmestyi jo kolmas painos, samalla kun markkinoille tuli Jandlin muistoksi kirjoitettu romaani *Und ich schüttelte einen liebling*.

80-vuotisjuhlassaan Mayröcker sai harvinaisen lahjan. Hänen runonsa ”was brauchst du” (”mitä tarvitset”) vuodelta 1995 käännettiin noin 150 kielelle eri puolilla maailmaa.[5] Kääntäjien itse käsin kirjoittamat lehdet sidottiin kirjaksi. Tässä uniikissa teoksessa on suoranaisia kalligrafisia aarteita ja kiehtovin käsialoin kirjoitettuja tekstejä, jotka edustavat sekä tuttuja että vieraita, suuria ja pieniä kieliä ja murteita kaikista maanosista, kertoo käännösten kokoajana toiminut Christel Fallenstein. Sana on kulkenut maasta toiseen, ja käännöksiä lähetetään vieläkin Wieniin. Syyskuussa 2005 saapui mm. tieto Afrikasta zulun- ja xhosankielellä valmistuvista versioista. Innostus sai alkunsa siitä, että ”was brauchst du” kuuluu eräänlaisena hiljaisena julistuksena Mayröckerin jokaiseen lukutilaisuuteen, *Lesungiin*, joita hän pitää edelleen tiuhaan tahtiin ympäri Eurooppaa.

Monen tyylin taituri

Kun runoilijan ura on pitkä ja vaiheikas, on mahdollista esitellä vain pieni tyyliotos koko laajasta repertoaarista. Mayröckerin taiteen tärkein ja pysyvin ominaispiirre on kuitenkin nimettävissä: taipumus kokea ja löytää kieli yhä uudelleen uusia mentaalisia hahmoja synnyttävänä välineenä. Lauseella ”Ich sehne mich nach meinen ungeschriebenen Werken” (kaipaan kirjoittamattomia teoksiani) Mayröcker painottaa kirjoituksensa olevan orgaaninen osa elämän jatkuvuutta. Toisin kuin Jelinek hän ei usko kielen olevan merkityksen antajana tuhoutunut, *kaputt*, vaan hän luottaa satunnaisen henkilökohtaisen elämyksen kieleksi muuntuvaan voimaan. (Radisch 2004.) Yleisöä viehättääkin juuri runoilijan kielen autenttisuus ja kiihkeä tempo. Nämä ominaisuudet vetävät puoleensa myös puolta nuorempia, keskieurooppalaiseen hybrikseen turhautuneita runoilijoita, kuten Mayröckerin vankkumattomiin ihailijoihin kuulunut runoilija Thomas Kling (2001) on todennut. Siksi tähän esittelyyn suomentamani esimerkkirunot edustavat Mayröckerin 2000-luvun tyyliä, nimenomaan sitä ruumiillisuuteen juurtunutta autenttisuutta, jonka kaikupohjana on ihmisen kuolevaisuus.

Mayröcker ilmoitti jo 1970-luvulla pyrkimyksekseen ilmaista eriaikaisten ilmiöiden (*Vorgang*) samanaikaisuutta ihmismielessä (Lindemann 1979, 9, 16).[6] Tätä vaatimattomalta kuulostavaa mutta vaativaa päivittäistä päämäärää kuvaa ehkä parhaiten Tomas Tranströmerin käsite *sanningsbarriär* (*totuudenkynnys*): se paikka, jossa sisäisen ja ulkoisen maailman kohdatessa ”kirjoitus tulee näkyväksi” (Westerberg 1996, 77). Eriaikaisten ilmiöiden kielellinen fuusio ei kuitenkaan Mayröckerillä johda aforistiseen tyyneyteen tai sovintoon. Hänen sisäinen seismografinsa rekisteröi arkipäivän impulsivirtaa tietoisen ja esitietoisen kynnyksellä niin, että fyysisten aistimusten ja assosioivan kielen välinen affektilataus purkautuu sarjallisesti kuvasta toiseen. Itseään vastaan protestoiva kieli tuntuu kantavan kirjoittamisen vimmaa niin kauan, että sisäisen tai ulkoisen riittävä synteesi on saavutettu.

Mayröckerin 1960-luvun alussa kokeman tyylillisen käänteen vaikutus ulottuu uusimpiin runoihin asti. Montaasitekniikka muokkasi kirjoittajastaan intertekstuaalisuuden taiturin. Tuloksena on kaiun tavoin etenevää, visuaalisia havaintoja, tuntemuksia ja faktuaalisia elementtejä metaforiksi muuntavaa ajatusten virtaa (ks. Hell 1985, 239; vrt. Lehtonen 1981). Mayröckerin runouden tunnusmerkkejä ovat kaksoismerkityksiä tuottava säkeenylitys, ketjuuntuva melodinen allitteraatio, neologismit sekä assosiaatioille ja lipsahduksille perustuva luettelomaisuus, jotka tuottavat yhteismitattomia elämyksiä ja merkityksiä. Silloittavina elementteinä ovat sitaatit, huudahdukset ja sidesanat, kuten rytmisesti toistuvat ja- tai koska-sanat sekä puheenomaiset luulen- tai erityisen tyypillinen nimittäin-sana. Typografisiksi keinoiksi ovat vähitellen vakiintuneet kaksoispiste ja toisistaan erillään oleva pistepari, sitaattien kursivointi sekä tärkeiden asioiden korostus *mit Kapitällchen* eli pienten kirjainten kokoisin versaalein. Samoin saksan epämääräisen artikkelin sijasta käytetty numero 1 on omiaan nostamaan esiin jonkin yksittäisen asian ilmiöiden luettelossa. Erikoisuutena on säilynyt saksan kaksois-s-kirjaimen kirjoittaminen kirjaimilla sz, mikä juontaa Mayröckerin ensimmäisestä kirjoituskoneesta, jossa ß-merkkiä ei ollut.

Ajatuslepatuksesta aivoihmeeseen

Mayröcker tunnustaa olevansa *Lumpensammlerin*, roskisdyykkari, joka työstää keräämänsä mielenkiintoiset jätteet kääntämällä ne nurin. Hän on saanut virikkeitä muun muassa sellaisilta kirjailijoilta kuin Beckett, Derrida, Musil, Barthes, Duras ja Bataille, vain muutamia mainitakseni. Toinen ehdoton innoituksen lähde on musiikki, kuten Maria Callasin laulut tai Bachin kantaatit.[7] Nuoruusvuosien jälkeen Mayröckerin käsitys runouden tehtävästä on sekin kääntynyt ympäri. Hän sanoo uskoneensa maksiimiin ”Kauneus on totuus”, mutta nykyisin hän sanoo mieluummin ”Totuus on kauneus.” (Radisch 2004.) Näin hän ilmaisee hakeutuvansa lähelle sitä, mitä simulacrumien maailmasta ei enää tahdo löytyä. Mikään yksittäinen kohde ei ole itsessään kaunis, vaan sen luonne näyttäytyy nopeassa kaksoisvalaistuksessa, esim. kun Itävalta koetaan ja kirjoitetaan Italian läpi tai kasvillisuus ja luonnonelementit lapsuuden elämysten läpi (vrt. Kling 2001). Runoilija nimittää tätä intuitiivista metodiaan termeillä *Denkflattern* (ajatuslepatus), *Schädelfreude* (pääkoppariemu) ja *Gehirnwunder* (aivoihme). Yksityisestä aisti- ja ajatusnautinnosta on muokkautunut maailmaan suuntautuva, lukijan ajattelun pohjia hämmentävä instrumentti.

Poimiessani näytteitä oheiseen valikoimaan runoilijan 2000-luvun tuotannosta

olen keskittynyt runoihin, joita Mayröcker useimmin on lukenut esiintyessään.[8] Runoista vain ensimmäinen on kymmenen vuoden takaa; muut saavat olennaisen sävynsä Jandlin kuolemasta, siihen liittyvästä menetyksestä ja täydeksi eletystä rakkaudesta. Samalla kun ne paljastavat syvän kaipauksen, ne kirjaavat kuoleman läheisyyttä elämän aistillisen rikkauden rinnalla. Äkillisen menetyksen aiheuttama shokki, muistikuvat rakastetusta ja kuolevan sulautuminen luontoon ovat purkautuneet rajuiksi ja sensitiivisiksi kuviksi.

Mayröcker selvittää 80-vuotishaastattelussaan suhdettaan kuolemaan: ”Vihaan kuolemaa. Tiedän olevani pian sen ovella. En voi verrata sitä mihinkään, se on kuristava kuvitelma. – Se on käsittämätöntä. Vääryys! Ihminen haluaisi toki tietää miten maailman käy. Hän tulee leikatuksi pois saamatta tietää, jatkuuko kaikki, miten se jatkuu. Se on yksinkertaisesti poissa laskuista.” Samalla hän tunnustaa rakkautensa elämään ja myötätuntonsa syrjäytyneitä kohtaan: ”Olen yhä uteliaampi elämää kohtaan. Haluaisin elää vielä vähän, päästä perille monista asioista. On katsottava pieniä asioita. – Minua liikuttaa [osattomien ihmisten tila] niin, että voisin ulvoa kadulla.” (Radisch 2004.)

Seuraava valikoima antaa kuvan Mayröckerin maailman ”vihreästä rehevästä kauneudesta”, jota ”was brauchst du” -runo peräänkuuluttaa. Teksteissä mielentilat ja arjen esineet risteytyvät vapaana virtailevaan luontoon urbaanien näkyjen keskellä. Ne purkautuvat ajoittain hyökymäisesti eteneväksi liikkeeksi, jossa on katkeilevan hengityksen rytmi. Vuosikymmenten takaa ilmestyvät Deinzendorfin kylän maagiset figuurit, kuten lapsuuden myrkyllinen sudenmaito, höyhenpilvet ja sembrat (*zirren, zirben*), koiranheisipuu, magnoliat, kukkien runsaus, mielikukat (valkoiset liljat), kaiken yllä taivaan juhlakatos ja kotiin palaavat pääskyset. Sanojen sointi (Klang) on runoilijalle käännöksessäkin tärkeämpi kuin tarkka merkitys, sillä hän olettaa soinnin ja rytmin herättävän lukijan omat fyysiset tuntemukset ja assosiaatiot.[9] Sarja noudattaa luonnollista kronologiaa, sillä päivämäärät ja omistuskirjoitukset ovat Mayröckerille nykyisin hyvin tärkeitä.

Viitteet

[1] ”Als junge Frau war ich schon sehr empfänglich für alle erotischen Dinge, ich habe mich tausendmal verliebt. Es war alles da. Aber mit dem Erscheinen von Tod und Musen, wollten Ernst und ich aufs Ganze gehen.” (Ks. Radisch 2004.)

[2] Lapsuudesta ja sota-ajasta Mayröckerin taiteeseen vaikuttavina tekijöinä saa käsityksen esim. *Magische Blätter* -teoksen luvusta ”Durchschaubild Welt, Versuch einer Selbstbeschreibung ” (s. 188–194).

[3] Lukuisista palkinnoista mainittakoon Saksan sotasokeiden kuunnelmapalkinto 1969 (Ernst Jandlin kanssa tehdyistä kuunnelmista), Itävallan kirjallisuuden valtionpalkinto 1974, lyriikan Georg Trakl -palkinto 1977, Itävallan valtionpalkinto 1982, Roswitha von Gandersheim -palkinto 1982, Friedrich Hölderlin -palkinto 1993, Else Lasker-Schüler -palkinto 1996, Droste -palkinto ja America Awards -palkinto 1997, Christian Wagner -palkinto 2000, Georg Büchner -palkinto 2001. (Ks. muut palkinnot, arvonimet ja jäsenyydet Lyrikwelt 2005.)

[4] Mayröckerin työskentelytapa käy hyvin ilmi Marcel Beyerin tekemästä haastattelusta (Beyer 1988/1994).

[5] Runo on julkaistu suomeksi Stefan Mosterin (2005) toimittamassa saksankielisen kirjallisuuden antologiassa *Puiden lohtu* Anni Sumarin käännöksenä. Lahjakirjaan suomentamani versio ilmestyi kolmentoista muun käännöksen joukossa kirjallisuuslehdessä *KONZEPTE. Zeitschrift für Literatur* (2005, 53). Lehdessä mainitaan, että kaikki noin 150 käännöstä ovat esillä Münchenin Lyrikkabinettin näyttelyssä.

[6] Mayröckerin määritelmä korostaa kirjoittajan ja muiden ihmisten sisäisten kokemusten samanaikaisuutta. Se kuuluu: ”die Gleichzeitigkeit von Vorgängen, von inneren Vorgängen also, die man gleichzeitig hat, mit allen möglichen Menschen gleichzeitig und mit sich selbst gleichzeitig auf verschiedenen Ebenen.” (”Tapahtumien samanaikaisuus, siis sisäisten tapahtumien, joita ihmisellä on yhtaikaa yhdessä kaikkien mahdollisten ihmisten kanssa ja itsen kanssa yhtaikaa eri tasoilla.”) Ks. romaanin *Fast ein Frühling des Markus M.* (1976) etulieve.

[7] Esim. *brüttiä* kirjoittaessaan Mayröcker kuunteli muuatta Bachin kantaattia yhä uudelleen (Radisch 2004). Romaanin *Heiligenanstalt* (1978) aineksena ovat säveltäjien elämäkerrat, kirjeet ja heidän musiikkinsa. Teoksessa esiintyvät Frédéric Chopin, Robert ja Clara Schumann, Johannes Brahms, Anton Bruckner ja Franz Schubert. Lopussa on luettelo musiikkikappaleista, joilla kirjailija stimuloi itseään teosta kirjoittaessaan.

[8] Kiitokset Gabriele Schrey-Vasaralle ja Rauni Paalaselle korjauksista ja ehdotuksista suomennosten viimeistelyssä.

[9] Suomennosten muotoon ja sanavalintoihin ovat vaikuttaneet Friederike Mayröckerin kanssa Christel Fallensteinin välityksellä käymäni keskustelut.

Lähteet

Friederike Mayröckerin teokset

Tod durch Musen. Poetische Texte (1966). Hamburg: Rohwolt Reinbek.
Je ein umwölkter Gipfel. Roman (1973). Frankfurt am Main: Suhrkamp.
Das Licht in der Landschaft. Roman (1975). Frankfurt am Main: Suhrkamp.
Fast ein Frühling des Markus M. Roman (1976). Frankfurt am Main: Suhrkamp.
Heiligenanstalt. Roman (1978). Frankfurt am Main: Suhrkamp.
Notiz auf einem Kamel. Neue Gedichte (1996). Frankfurt am Main: Suhrkamp.
brütt oder Die seufzenden Gärten. Roman (1998). Frankfurt am Main: Suhrkamp.
Requiem für Ernst Jandl (2001). Frankfurt am Main: Suhrkamp.
Magische Blätter I–V (2001). Frankfurt am Main: Suhrkamp.
Mein Arbeitstirol. Gedichte 1996–2001 (2003). Frankfurt am Main: Suhrkamp.
Die kommunizierenden Gefässe (2003). Frankfurt am Main: Suhrkamp.
Und ich schüttelte einen liebling. Roman (2005). Frankfurt am Main: Suhrkamp.
Gesammelte Gedichte 1939–2003 (2005). Toim. Marcel Beyer. 3. painos. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

was brauchst du. Das literarische Bonbon. *KONZEPTE. Zeitschrift für Literatur* 25/2005, s. 53–61.

Haastattelut

HELL, BODO 2001/1985: es ist so ein Feuerrad. Bodo Hell im Gespräch mit Friederike Mayröcker in deren Wiener Arbeitszimmer am 28. September 1985. Friederike Mayröcker: *Magische Blätter IV*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, s. 232–252.

BEYER, MARCEL 1994/1988: Eigentlich ist es nichts anderes als ein poetischer Synthesizer. Marcel Beyer im Gespräch mit Friederike Mayröcker am 28. März 1988 in Wien. *Zwischen den Zeilen. Eine Zeitschrift für Gedichte und Ihre Poetik*. August 1994, Heft 4. Basel und Weil am Rhein: Verlag Urs Engeler, s. 64–81. [Saatavilla myös www-muodossa <URL: http://www.engeler.de/beyermayroecker.html>, 12.2.2006.]

RADISCH, IRIS 2004: Die Welt ist so reich. Zum Geburtstag der grossen Wiener Dichterin Friederike Mayröcker: Ein Gespräch über die Unbegreiflichkeit des Lebens. *Die Zeit* 52/2004. Saatavilla www-muodossa <URL: http://www.zeit.de/2004/52/L-Mayr_9acker>, 12.2.2006.

Julkaisemattomat haastattelut

Sirkka Knuuttilan keskustelut Friederike Mayröckerin kanssa Christel Fallensteinin välityksellä sähköpostitse heinäkuusta 2002 marraskuuhun 2005.

Muu kirjallisuus

KLING, THOMAS 2001/1997: ja es ist wieder Frühling, aberŠ. Über Friederike Mayröckers unermüdliche Fortsetzung sprachlicher Versuchsanordnungen. *Friederike Mayröcker Ein städtischer Kontinent in doppelt belichteten Bildern. Die goldgelbe Früchte gesichtet.* Literaturlandschaft Österreich. Saatavilla www-muodossa <URL: http://webmail.horus.at/pipermail/biblio-forum/2001/000122.html>, 18.12.2005.

LEHTONEN, MAIJA 1981: Naisia ja haltiattaria. *Parnasso* 2/1981, s. 100–104.

LINDEMANN, GISELA 1979: Das Licht am Ende des Tunnels. Versuch über das Werk der Friederike Mayröcker. *Friederike Mayröcker. Ein Lesebuch*. Toim. Gisela Lindemann. Frankfurt am Main: Suhrkamp, s. 7–17.

LYRIKWELT 2005: <URL: http://www.lyrikwelt.de/autoren/mayroecker.htm>, 18.12.2005

MOSTER, STEFAN 2005: *Puiden lohtu. Saksankielistä runoutta 1946–2000*. Helsinki: WSOY.

WESTERBERG, CAJ 1996: Suomentajan jälkilause. Tomas Tranströmer: *Totuudenkynnys. Surugondoli. Kaksi runokokoelmaa.* Helsinki: Tammi, s. 77–78.

WINKLER, ANDREA 2004: *Schatten(spiele): Poetologische Denkwege zu Friederike Mayröcker.* Poetica – Schriften zur Literaturwissenschaft, Band 74. Hamburg: Verlag Dr. Kovaè.

Friederike Mayröcker

Gedichte / Runoja

was brauchst du

was brauchst du? einen Baum ein Haus zu
ermessen wie grosz wie klein das Leben als Mensch
wie grosz wie klein wenn du aufblickst zur Krone
dich verlierst in grüner üppiger Schönheit
wie grosz wie klein bedenkst du wie kurz
dein Leben vergleichst du es mit dem Leben der Bäume
du brauchst einen Baum du brauchst ein Haus
keines für dich allein nur einen Winkel ein Dach
zu sitzen zu denken zu schlafen zu träumen
zu schreiben zu schweigen zu sehen den Freund
die Gestirne das Gras die Blume den Himmel

Für Heinz Lunzer Mai/Juni 95

mitä tarvitset

mitä tarvitset? puun talon
punnitaksesi miten suuri miten pieni elämä ihmisenä
miten suuri miten pieni kun katsot ylös latvakruunuun
kadoten sen vihreään rehevään kauneuteen
miten suuri miten pieni pohditko miten lyhyt
on elämäsi verrattuna puiden elämään
tarvitset puun tarvitset talon
kumpaakaan et yksin itsellesi vain sopen katon
istua ajatella nukkua unelmoida
kirjoittaa vaieta nähdä ystävä
tähdet ruoho kukka taivas

wie und warum ich dich liebe

wenn du es bist bin ich nicht sicher ob ich es bin
was dich bedroht ist bedrohlich für mich
der Spiegel in den ich blicke an jedem Abend
hält mir gleichzeitig entgegen dein Bildnis und meines
das Geheimnis im Dunkel deines Herzens ist nicht
um von irgendjemandem gelüftet zu werden
es zieht mich an am gründlichsten und am tiefsten
und ist vermutlich das Motiv meiner unbeirrbaren Liebe

für Ernst Jandl zum 70. Geburtstag, 22.7.95

miten ja miksi rakastan sinua

kun sinä olet se en ole varma olenko se minä
mikä uhkaa sinua on uhkaavaa minulle
peili johon katson joka ilta
näyttää yhtaikaa sinun kuvasi ja minun
salaisuus sydämesi pimeydessä ei ole
tulla kenen tahansa paljastamaksi
se vetää minua puoleensa perustavimmin ja syvimmin
ja on oletettavasti järkkymättömän rakkauteni motiivi

Mimosen im Glas

zum Heulen sage ich zum Heulen nach Bethlehem diese
Mimosen im Glas in der Vase mit Lippenblüte und STAUDE
solch Traum und STAUDE während die Seide die Seele des
Morgens wie *grauer Sport usw.*, Kämme von feuchter Locke
dunstige Ringel über der Dachtraufe – was 1 Tag ist! :
was für 1 Tag ist! Die Lampe über den aufgerissenen
Briefen : 1 Schimmer der Tränen der schwarzweisz gefleckte
Stein ehemals Briefbeschwerer jetzt Fuszschemel, Kleinst-
format . . ach in Nebel Frühe im Weihrauch deines Schulter
Geflechts und im weisz sprieszenden Baum am Straszenrand
die ersten wabernden Bienen. Die Mimosen im Glas als
Trauerweiden über den Rand des Glases hängend – so
erschöpft, dieses ganz vertrocknete Blatt : Palmblatt
plissierte Wildnis nämlich himmelfarben und graugrün, sein
bleicher Stengel 1 Federkiel. Heute aufgewacht mit dem Wortkürzel
„Charms getrunken . .“

für Christel Fallenstein 25.3.00

Mimoosia lasissa

ulvoa sanon ulvoa Betlehemiin nämä
mimoosat lasissa maljakossa huulikukinto ja PENSAS
tuollainen uni ja PENSAS samaan aikaan silkki aamun
sielu kuin *ankeaa urheilua jne.*, kammat kosteasta kiharasta
utuinen kiehkura kattokourun yli – mikä 1 päivä onkaan! :
millainen 1 päivä onkaan! Lamppu aukirevittyjen kirjeiden
päällä : kyynelten 1 kiilto mustavalkoiseksi tahrautunut
kivi muinoin kirjepaino nykyisin jalkajakkara, pienintä-
kokoa . . ah sumussa aamu hartiapunoksesi
suitsukkeessa ja valkeana versovassa puussa kadunreunalla
ensimmäiset väreilevät mehiläiset. Mimoosat lasissa
itkupajuina lasin reunojen yli riippuen – niin
nääntyneinä, tämä lopen kuivunut lehti : palmunlehvä
pliseerattu villeys nimittäin taivaanvärit ja harmaanvihreä, sen
kalpea varsi 1 sulkakynä. Tänään herännyt sanalyhenteeseen
”Harmsia juoneena . .”

• •

DIES DIES DIES DIESES ENTZÜCKEN ICH *KLEBE* AN DIESER ERDE
an dieser hinschmelzenden Erde an diesem Baldachin eines
Junihimmels dessen Bläue in Wellen gebauscht und mit tiefen
Schwalben : ich meine *trunken* und zuweilen verborgen, scheinen
sich zu verbergen in irgend Buchten und Malven Holunderbäumen :
wilden Monstranzen . . die Luft ist wie damals, ja, die Luft
wie damals in D., die Zirren nein Zirben die Wolfsmilchstauden
VON ANBEGINN : alle Schmerzen aller Wahn schon Ewigkeiten vorher
seit Ewigkeiten erlitten, die *lilies* Magnolienfelder, von oben
von irgendwoher ich glaube aus verhülltem Gezweig diese
einzelne Stimme mich durchdringt : mein unsichtbarer
Liebster in dieser Baumkrone ach jubiliert! diese Lust diese
Süsze ich KLEBE an dieser Flammen Erpressung an diesem
Licht an diesem Himmel, sage ich, *etwas Hawaii oder möchte*
in BURGUNDISCHEN GÄRTEN über Maszliebchen Erde . . *was!*
Flitzerei / plötzlicher Engel, habe diesmal versäumt
die ersten Schwalben zu sichten in ihrer Inbrunst nicht wahr,
diese Luftbeute, Wollust der Augen, ach ich KLEBE an diesem
Leben an diesem LEBENDGEDICHT.

4.6.00

TÄMÄ TÄMÄ TÄMÄ TÄMÄ IHASTUS MINÄ *LIIMAUDUN* TÄHÄN MAAHAN
tähän poissulavaan maahan tähän kesäkuutaivaan
juhlakatokseen jonka sinisyys aaltoina paisunut ja syvin
pääskysin : tarkoitan *juopunein* ja toisinaan kätkeytynein, näyttävät
kätkeytyvän joihinkin poukamiin ja malvoihin koiranheisipuihin :
villeihin ehtoollisleipäastioihin . . ilma on kuin silloin, niin, ilma
kuin silloin D:ssä, hapsut ei vaan havut sudenmaitopensaat
ALUN ALKAEN : kaikki kivut kaikki harha jo ikuisuuksia ennen
ikuisuuksista asti kärsitty, *lilies*, magnoliapellot, ylhäältä
jostakin luulen verhoutuneesta oksistosta tämä
yksittäinen ääni tunkeutuu lävitseni : näkymätön
rakkaimpani tässä puunlatvuksessa ah riemuitsee! tämä halu tämä
suloisuus minä LIIMAUDUN näiden liekkien kiristykseen tähän
valoon tähän taivaaseen, sanon, *vähän Hawaijia tai tahtoisin*
BURGUNDIN PUUTARHOIHIN yli kaunokaisten maan . . *mitä!*
lennähtelyä / äkillinen enkeli, olen tällä kertaa jättänyt
erottamatta ensimmäiset pääskyt hartaudessaan eikö totta,
tämä ilmasaalis, silmien himo, ah minä LIIMAUDUN tähän
elämään tähän ELÄVÄRUNOON.

oder Vermont, an Ernst Jandl

lasz ein den Segen : die Tränen am Fensterglas
die leise aufklatschenden Tropfen auf Messer und Blech
Geschirr und Gehörntes, gnadenweise, und gnadenweis
Tag. Endlich ertrunken ERSOFFEN die Sonne im gloriosen
Meer des herabfallenden Himmels, in den Strömen der geöffneten
Wolken . . *hinaus sollte ich ohne Kleid ohne Schuh*
mich durchtränken lassen von diesem WEIHWASSER
welches klopfend und zärtlich tastend anstatt
Geliebtem : Gestorbenem mir erscheint, aus-
gesetzt bin ich verschüttet, morsches Gebälk mein Leib
Zipf und Zipfel von Abseits :
du sichtbar nicht mehr nicht wieder

3./4.10.00

tai Vermont, Ernst Jandlille

laske sisään siunaus : kyynelet ikkunalasissa
hiljaa läiskähtelevät pisarat veitseen ja peltiin,
astioihin ja sarvipäähän, armosta, ja armollisesti
päivä. Lopultakin hukkunut UPONNUT aurinko putoavan
taivaan loistokkaaseen mereen, avautuneiden pilvien
virtoihin . . *ulos minun pitäisi ilman vaatteita ilman kenkiä*
antautuakseni tämän VIHKIVEDEN kasteltavaksi
joka taputellen ja hellästi kosketellen
rakastetun : kuolleen sijasta minulle ilmestyy, alttiiksi-
asettuneena olen hautautunut, laho palkisto ruumiini –
nyppy ja nipukka tuolta puolen :
sinä nähtävissä et enää et taas

• •

tempelhüpfen

“ . . *ach, ich weisz es, und es ist mir*
egal . . ” : R. S. Thomas, weil, ich brenne ich flenne
ich flamme ich züngle ich zehre, weil, ich zahne verzehre,
als Flechten die Feuerzungen meinen Rücken hinab wie sie bersten
(Verbum) meine vergilbte Haut und verlumptes Herzareal,
weil, ich lungere schmutze schmeisze mich gegen die Wand,
weil, ich phantasiere wiederhole mir den miszglückten Tod
meiner Mutter vor genau 70 Jahren, weil, ich fluche ich flenne
ich durchdringe mich selbst ich zehre ich zerre mir
Haut und Farbe und Sprache von diesen meinen brüchigen
Knochen, weil, ich sauge das eigene Blut sobald das Messer
absichtlich dieses Messer das Spiel mit dem Messer am
Handgelenk, weil, ich brenne ab diese Haare diese Zunge und
Zähne obwohl : bin ich noch nicht bereit zum Sprung von
der Höhe des Dachgeschoszes, ich flenne ich flamme ich
zünde mich an die Flechte der Flamme mein Rückgrat entlang
wie Dalís in Flammen stehende Giraffe nicht wahr, weil,
ich schreie ich tobe ich stampfe mich selbst bis an
die Knöchel in die aufgeweichte Erde des verkommenen
Rasenstücks neben der Fahrbahn . . *wo Andalusien?,* würde
ich diesen Himmel ertragen, – nein. Lieber verkrusteten
Auswurf auf dem Asphalt lieber wälzen im tiefsinnigen
Ekel im Unflat (der Emotion), ich meine Hagiographie eines
von verdreckten *Gassenkindern* mit Kreide gekritzelten Tempels
im Proletenpark : Himmel / Hölle . . ich glaube die Himmelsleiter
hatte 6 Sprossen und oben fing der Engel die behutsam
geworfenen Steine auf, oder was.

11.12.00

temppelihyppelyä

”. . *ah, tiedän sen, ja se on minulle*
yhdentekevää . .“ : R. S. Thomas, koska, palan nyyhkytän
liekehdin loimuan riudun, koska, saan hampaat kalvan,
punoksina tulenkielet selkääni alas miten ne puhkeavat
(verbum) kellastunut ihoni ja repaleinen sydänala,
koska, vetelehdin sottaan paiskaudun seinää vasten

koska, kuvittelen toistan itselleni äitini epäonnistunutta
kuolemaa tasan 70 vuotta sitten, koska, kiroan nyyhkytän
tunkeudun itseni läpi riudun raastan itseltäni
ihon ja värin ja kielen näistä murenevista
luistani, koska, imen oman vereni niin pian kuin veitsi
tahallaan tämä veitsi leikki veitsen kanssa
ranteessa, koska, palan loppuun nämä hiukset tämä kieli ja
hampaat vaikka : en ole vielä valmis hyppyyn
kattokerroksen korkeudelta, nyyhkytän liekehdin
sytytän itseni liekkipunos selkäydintäni pitkin
kuin Dalín liekeissä seisova kirahvi eikö totta, koska,
huudan riehun survon itseni aina
rystysiin asti tärveltyneen nurmikon pehminneeseen
maahan ajotien vieressä . . *missä Andalusia?*, tulisinko
sietämään tätä taivasta, – ei. Mieluummin ruvettuneena
hylkynä asvaltilla mieluummin vieriä raskasmielisessä
inhossa (emootion) saastassa tarkoitan erään
likaisten *katulasten* liidulla töhertämän temppelin hagiografiaa
köyhäinpuistossa : taivas / helvetti . . luulen taivaantikapuissa
oli 6 puolapuuta ja ylhäällä enkeli sieppasi kiinni
varovasti heitetyt kivet, vai mitä.

das Blechgedicht (tiefst)

auf Messers Schneide wie die Vögel mir
weinten die Haare die letzte glühende Sonnenwende
als die Haare mir wehten, und saszen im Laubengarten
Ende August und in der Gasthauslaube (Leopoldstadt)
: Gasthausnatur, und weinlaubumwunden und athmeten
Mond und saszen und sagtest du : das ist / das Ende
des Sommers, 30, 40 Jahre vergangen, aber dieser
Hauch von Sommer von zärtlichem Sommer Ende
auf Messers Schneide der Nachmittag, der Azur,
nestelte, der Azur an mein Herz, weinte mir
Schwalbe und Nachtigall eines Kusses nämlich
in dieser blauen Nacht eines Kusses nämlich
Verhältnis auch um. Man möchte sehr Tugend, *das*
Hungerbrot aber das ich jetzt essen musz –

24.3.01

Peltiruno (syvin)

veitsen terällä kuin linnut
itkivät hiukseni viimeinen hehkuva auringonkierros
kun hiukseni hulmusivat, ja istuimme lehtipuutarhassa
elokuun lopussa ja ravintolan lehtimajassa (Leopoldstadt)
: ravintolaluonnossa, ja viininlehtien ympäröiminä ja hengitimme
kuuta ja istuimme ja sanoitko sinä : tämä on / kesän
loppu, 30, 40 vuotta kulunut, mutta tämä
kesän henkäys hellän kesän loppu
veitsen terällä iltapäivä asuurinsini,
kohensi, asuurinsini sydäntäni, itki minussa
suudelman pääskynen ja satakieli nimittäin
tässä suudelman sinisessä yössä nimittäin
suhdetta myös itki. Tahtoisi kyllä olla kunnollinen, *mutta*
nälkäleipä joka minun nyt on syötävä –

Fotografie

mit seiner groszen linken Hand
bedeckt er meine grosze rechte Hand
mit seiner groszen warmen linken Hand
bedeckt er meine grosze kalte rechte Hand
ich habe meine grosze rechte kalte Hand versteckt es liegt
beschützend seine grosze linke warme Hand auf meiner flüchtigen
rechten groszen kalten Hand während
uns Stefan Moses fotografiert im Jahre 76
mit unserer je anderen groszen Hand Gesicht verdeckend
(wie Stefan Moses es verlangt) –
wir halten uns umklammert so in dieser unscheinbaren
Geste die mir im nachhinein die Träne preszt
aus meinem unsichtbaren Auge . . dein
Blutstrom flieszt in meinen Blutstrom über
dann in verwilderter Unsterblichkeit von Liebe

für Ernst Jandl 2.3.03

Valokuva

suurella vasemmalla kädellään
hän peittää minun suuren oikean käteni
suurella lämpimällä vasemmalla kädellään
hän peittää minun suuren kylmän oikean käteni
olen piilottanut suuren kylmän oikean käteni suojelevana
lepää hänen suuri vasen lämmin kätensä minun pakenevan
oikean suuren kylmän käteni päällä kun
Stefan Moses valokuvaa meidät vuonna 76
kummankin peittäessä toisella suurella kädellään kasvonsa
(kuten Stefan Moses vaatii) –
me pysymme näin toisiimme tarrautuneina tässä vähäisessä
eleessä joka edelleenkin puristaa kyynelen
näkymättömästä silmästäni . . sinun
verivirtasi tulvahtaa minun verivirtaani
silloin rakkauden villiintyneessä kuolemattomuudessa

SO VOR MICH HIN –
so möchte ich mein Leben hin-
bringen so vor mich hin so Grusz und Lebewohl so
vor mich hin der grüne Berg ach weiszt du noch
zum Grusz und Lebewohl, so vor mich hin, Verzagt-
heiten (so vor mich hin) die Sträucher Blumen Blüten-
bäume, durch Wiesen streichen vor mich hin, *wo ist*
mein Nimmermehr? Wie oft hab ich versagt, wie oft unrecht
getan, die Föhrenwälder voller Schlehenblüten, die
Hauswurz krönt den Stein. Wenn es dich regnet bin ich deine Erde
wenn es dich regnet bin ich deine Nacht, im Hintergrund 1
Stuhlbein (Giacometti) : die nächste Majestät, die stillen
Dinge! reden nicht und flennen nicht mit ihnen ist
der Umgang leicht. Diese Gedichte sind elliptisch, sagt er,
schon oben : droben zirpend bei Zypressen : zirpenden
Zypressen, der Briefkomet, *er stand in Wolken*, er der Baum,
(die Abendsocke) (hårlock) so bescheidene Dinge! das Eichenblatt der
Tulpenbaum, der Märzenbecher, Quittenbusch – 1 Seufzerfrühling

• •

und Glyzinienstrauch, und unter Tränen dieser Maitag
unter Tränen der schnelle Schatten eines Vogels hinter
den Gardinen, *so Holzpantinen und der Wahnsinn dieser Überhitzung* . .

29.4.03

NIIN ITSEKSENI –
niin haluaisin elämäni
kuluvan niin itsekseni niin terveiset ja jäähyväiset niin
itsekseni vihreä vuori ah muistatko vielä
terveisiksi ja jäähyväisiksi, niin itsekseni, ala-
kulot (niin itsekseni) kimput kukat kukka-
puut, kuljeksia läpi niittyjen itsekseni, *missä on*
minun eikoskaanenääni? Miten usein kieltäydyin, miten usein väärin
tein, männiköt täynnä orapihlajankukkia,
tähtisipuli kruunaa kiven. Kun sinuun sataa olen sinun maasi
kun sinuun sataa, olen sinun yösi, taustalla 1
tuolinjalka (Giacometti) : lähin majesteetti, hiljaiset
esineet! eivät puhu eivätkä pillitä niiden kanssa on
seurustelu helppoa. Nämä runot ovat elliptisiä, hän sanoo,
jo ylhäällä : sirittäen korkealla sypressien luona : sirittävät
sypressit, kirjekomeetta, *hän seisoi pilvissä*, hän puu,
(iltasukka) (hårlock) niin vaatimattomat esineet! Tulppaanipuun
tammenlehti, narsissi, kvittenipensas – 1 huokaisijakevät
ja glysiinikimppu, ja kyynelten alla tämä toukokuunpäivä
kyynelten alla linnun nopea varjo ikkunaverhojen
takana, *niin puukengät ja tämän ylikuumenemisen hulluus* . .

Suomentanut Sirkka Knuuttila

Christoph Parry

Julkisen ja henkilökohtaisen muistin välimaastossa – menneisyyden käsittely vuosisadan vaihteen Saksan kirjallisuudessa

Toisen maailmansodan päättymisestä on kulunut 60 vuotta, Saksan jälleenyhdistymisestä 15 vuotta. Vuosikymmenien aikana on syntynyt monta uutta sukupolvea, jotka eivät ole itse kokeneet kolmannen valtakunnan eivätkä maailmansodan kauhuja. Siitä huolimatta muistot fasismista ja sodasta sekä niiden vaikutuksesta seuraaviin sukupolviin ovat tänäkin päivänä keskeinen aihe Saksan yhteiskunnassa, kulttuurissa ja kirjallisuudessa. Yli puolen vuosisadan aikana menneisyyden käsittely on ehtinyt saada hyvin erilaisia muotoja. Tämän katsauksen tarkoitus on selvittää muutamaa hyvin erilaista lähestymistapaa viime vuosikymmeneltä ja kysyä, onko saksalaisessa menneisyyttä koskevassa kirjallisuudessa tapahtunut muutos Saksojen yhdistämistä edeltäviin vuosikymmeniin verrattuna.

Berliinin muurin kaatuminen marraskuussa 1989 ja sitä seurannut Saksojen yhdistämisprosessi tulivat saksalaisille miltei täytenä yllätyksenä. Itä-Saksan diktatuurin kaatumisesta seuranneeseen iloon sekoittui melko pian huomattavia oireita orientoitumisvaikeuksista. DDR:n valtion kuolema merkitsi tietysti myös Itä-Saksan kirjallisuuden loppua erillisenä ilmiönä. Kirjallisuuden asema, merkitys ja laatu muuttuivat pakosti, kun valtapuolueen määräämää kapeaan realismiin perustuvaa estetiikkaa ei enää tarvinnut noudattaa ja omalaatuinen nuoralla tanssiminen sensuurin ja yleisön kaipaaman vapaan ilmaisun välillä jäi tarpeettomaksi. Itä-Saksassa kirjallisuuden erikoistehtävänä oli ollut ylläpitää yhteiskunnallista, demokratiaa korvaavaa keskustelufoorumia. Kun itäsaksalaiset kirjailijat menettivät tämän, he joutuivat kohtaamaan samanlaisen kilpailun markkinoista ja lukijoista kuin länsikollegansa. Länsisaksalainen kirjallisuuskritiikki oli yhdistyneen Saksan alkuvaiheissa hyvin innostunut paljastamaan, kuinka voimakkaita sensuuri ja poliittinen määräysvalta olivat DDR:ssä olleet. Innon takana oli pyrkimys tarjota itäsaksalaisille sisarille ja veljille samanlaista demokratia-opetusta kuin Länsi-Saksa oli saanut sodanjälkeisenä aikana länsivalloilta. Sanasta *Besserwisser*

muokattu uudissana *Besserwessi* tuli käyttöön.

Ensimmäinen suuri riita yhdistyneen Saksan kirjallisuuselämässä syntyi vuonna 1990, pian muurin kaatumisen jälkeen, kun alun perin niin lännessä kuin idässä arvostettu kirjailija Christa Wolf julkaisi pitkään pöytälaatikossa maanneen novellin *Was bleibt*, jossa hän kuvailee, kuinka hän oli joskus huomannut, että hän itse oli turvallisuusministeriön ”Stasin” vakoilun kohteena. Novellin tyly vastaanotto lännessä paljasti syvän epäilyn Itä-Saksan kirjallisuuselämää kohtaan. Wolfia pidettiin nyt opportunistina, joka ei ollut DDR:n aikana uskaltanut avoimesti arvostella maansa politiikkaa, mutta heti valtion kaaduttua yhtyi sen äänekkäiden arvostelijoiden joukkoon. Tapaus nosti esiin kysymyksen siitä, miten kirjallisuus voi – ja miten sen pitää – käsitellä muistoja ja missä kulkee rehellisyyden raja.

1990-luvun alussa ”voittajien” oli tietysti helppoa arvostella kaatuneen DDR:n entistä kulttuurieliittiä. Harvat näkivät, että muurin kaatuminen toisi muutoksia koko Saksan kulttuuriin. Tässä yhteydessä voi mainita länsisaksalaiskriitikko Frank Schirrmacherin (1990), joka oivalsi, että jälleenyhdistyminen itse asiassa vei myös Länsi-Saksan kirjallisuuden päätepisteeseensä. Vaikka lännen kulttuurielämästä oli puuttunut samanlainen valtion tiukka kontrolli kuin idässä, jälkikäteen voi havaita, kuinka Saksan valtiollinen jako ja poikkeukselliset poliittiset olot olivat vaikuttaneet myös Länsi-Saksan kirjallisuuteen ja käytännössä rajoittaneet kirjailijoiden toimintaa. Vaikka Saksan Liittotasavalta oli jo paljon ennen vuotta 1990 oppinut käyttäytymään merkittävän suvereenin valtion tavoin ja ihmiset olivat jo pitkään tottuneet elämään jaetussa maassa kohtuullisen normaalisti, poliittiset olot pysyivät valtion olemassaolon aikana poikkeuksellisina. Valtion suvereniteetti oli kuitenkin rajoitettu, ja sen itäraja oli kaikkea muuta kuin normaali.

Nämä poikkeukselliset seikat nostattivat yleistä keskustelua vasta, kun muuri oli kaatunut. Myös lännessä mietittiin, oliko maan suvereniteetin puute kenties kuitenkin vaikuttanut koko sodanjälkeisen ajan julkiseen ilmapiiriin. Olisi varmasti liioiteltua puhua suoranaisesta itsesensuurista, mutta Länsi-Saksan sodanjälkeiseen kirjallisuuteen oli tavallaan sisältäpäin kehittynyt kohtuullisen tiukka poliittinen linjaus. Kannanotossaan keskusteluun Christa Wolfin novellista *Was bleibt* kriitikko Ulrich Greiner (1990) kuvaili entistä länsisaksalaista kirjallisuuselämän ilmapiiriä luomalla termin *Gesinnungsästhetik*, josta sittemmin tuli paljon käytetty haukkumasana. Sanalla kuvattiin kirjailijoiden jatkuvaa pyrkimystä tuoda poliittinen korrektius näkyvästi esille. Siihen kuului tapa sekoittaa omiin kokemuksiin perustuviin kertomuksiin oikea ideologinen tulkinta, ja tämä tapa koski erityisesti kansallissosialismin ja sotamuistojen käsittelyä. Sekä Schirrmacher että Greiner näkivät, että länsisaksalaisten kirjailijoiden valtavirran tärkeimmäksi tehtäväksi oli tullut todistaa omaa poliittista tietoisuuttaan ja moraalista puhtauttaan.

Ongelmana näyttää olevan se, että julkinen muisti – siinä muodossa kuin historiankirjoitus sen esittää – on diskurssina niin voimakas, että yksityinen muisti joutuu taipumaan sen edessä. On esimerkiksi melkein mahdotonta lukea mitään yksityistä elämäkertaa, ilman että lukijan tiedot historiasta vaikuttaisivat tulkintaan ja lukukokemukseen. Tämä tosiasia luo tiettyjä odotuksia, jotka kirjailijat ottavat huomioon myös kirjoittaessaan. Saksan sodanjälkeisen kirjallisuushistorian yllättävän selkeä kausijako peilaa sitä, kuinka eri tavalla eri sukupolvet ovat suhtautuneet julkisen muistin ja yksityismuistojen suhteeseen. Länsisaksalaisen sodanjälkeisen kirjallisuuselämän jälleennousun aloittivat Ryhmä 47:n alkumanifestit. Niistä liikuttiin 1960-luvun kulttuurielämän politisoitumisen kautta 1970-luvun uussubjektivismiin. Näihin vuosikymmeniin mahtuu hyvin erilaisia tyylisuuntauksia, mutta koko kauden yhteiseksi tekijäksi jäi pyrkimys tuoda esiin suhde menneisyyteen mahdollisimman yksiselitteisesti. Sodanjälkeisten vuosikymmenien saksalaisessa kaunokirjallisuudessa kirjat olivat useimmiten selvästi joko fiktiivisiä tai dokumentaarisia. Molemmissa oli hyvin selkeä näkemys menneisyydestä, joka perustui enemmän faktoihin kuin yksilölliseen muistiin. Muistojen ja erityisesti muistin problematisoinnille sen sijaan ei juuri ollut tilaa.

Ulrich Greinerin luoma käsite *Gesinnungsästhetik* ja varsinkin sen hieman pejoratiivinen sävy ovat merkille pantavia, koska termillä annetaan ymmärtää, että kyseinen kirjallisuusperinne ei aina ole ollut täysin aitoa ja rehellistä. Viimeistään kylmää sotaa seuranneessa, poliittisesti monimutkaisessa maailmassa aiempi yksiselitteisyys ei enää vakuuttanut. Nyt kysyttiin, olivatko kirjailijat käsitelleet tätä aikaa niin kuin he itse olivat sen kokeneet. Vai onko muisti kenties suodattunut jälkiviisauden ja pedagogisten tarkoitusten filtterin läpi? Mitä meidän tulee ajatella täysin oikeutetusta ja tarpeellisesta syyllisyyden tunteesta ja poliittisesti korrektista keskittymisestä saksalaisten rikolliseen toimintaan maailmansodassa? Johtivatko ne kenties siihen, että oman väestön kärsimysten käsittely on jäänyt toiseksi sen takia, että se on uhannut sotkea selkeän mustavalkoisen mallin hyvästä ja pahasta?

Edellisen kaltaisia kysymyksiä esitti muun muassa Englannissa professorina toiminut W. G. Sebald, jonka proosateokset, erityisesti *Austerlitz* (2001, suom. 2002), ovat saavuttaneet maailmanlaajuista tunnustusta ja jota ei voi epäillä revisionistisista pyrkimyksistä historian ymmärtämisen suhteen. Vuonna 1997 Zürichin yliopistossa pidetyssä luentosarjassa Sebald ihmetteli, miksi niin harva kirjailija on kirjoittanut Saksan kaupunkien ilmapommituksista, jotka niin monet olivat varmasti itse kokeneet. Sittemmin myös kirjana ilmestynyt luentosarja herätti suurta keskustelua, jonka aikana kävi ilmi, että pommituksia käsittelevää kirjallisuutta oli todellisuudessa selvästi enemmän kuin Sebald oli arvioinut. Kuitenkin hänen kysymyksenasettelunsa lienee oikeutettu. Voi tuntua merkilliseltä, että näin voimakkaasta kokemuksesta kirjoitetaan suhteellisen vähän. Toisaalta ilmiö ei rajoitu Saksan kaupunkien siviiliväestöön, vaan

sen on todettu liittyvän muihinkin traumoihin. Myös holokaustin eloonjääneiltä löytyy suhteellisen vähän suoraan omia kärsimyksiä käsittelevää kirjallisuutta. Varsinainen holokaust-kirjallisuus on enimmäkseen seuraavan sukupolven tuotosta.

Vaikeneminen sodan traumoista ei johdu niinkään poliittisesta tarkoituksesta, vaan enemmän tapahtumien ajallisesta läheisyydestä. Puhe *Gesinnungsästhetik*-tyyppisestä ilmiöstä lienee liioiteltua, mutta itse vilkas keskustelu kirjallisuuden tavasta käsitellä muistia on oire kirjallisen sukupolven vaihtumisesta. Muutos näkyy myös käytännön tasolla, ja seuraavaksi käsittelen muutamaa hyvin erilaista kirjaa, joissa julkisen muistin ja yksityisten muistojen välistä suhdetta problematisoidaan eri tavoin.

Viattomien muistojen kaipuu

Viime vuosikymmenen saksalaisessa kirjallisuudessa on yritetty lähestyä lähimenneisyyttä rekonstruoimalla maailmansodan aikalaisten tietoisuutta ilman, että jälkiviisauden olisi annettu puuttua peliin. Näistä yrityksistä voisi mainita kaksi hyvin erilaista esimerkkiä: Martin Walserin elämäkerrallinen *Ein springender Brunnen* (1998) ja Günter Grassin *Im Krebsgang* / *Ravunkäyntiä* (2002, suom. 2003).

Martin Walser kuului 1960-luvulla Liittotasavallan älymystön vasempaan laitaan, mutta siirtyi seuraavien vuosien kuluessa yhä enemmän konservatiivileiriin. Hän oli ensimmäisiä johtavia kirjailijoita, jotka rupesivat 1980-luvulla pitkän tauon jälkeen avoimesti puhumaan siitä, onko Saksaa tarpeellista enää pitää kahtia jaettuna. Myös tämä aihe kuului siihen sotaan ja sodanjälkeiseen tilanteeseen liittyvään aihepiiriin, jota varsinkaan Willy Brandtin liennytysaloitteiden jälkeen ei pidetty täysin sopivana keskustelunaiheena. Jo 1980-luvun aikana Walser (1989) vaati Saksan valtion olojen normalisointia. Tähän normalisoimiseen liittyi sekä julkista keskustelua jälleenyhdistämisen mahdollisuudesta että myös menneisyyden vähemmän kaavamaista käsittelyä. Walserin samansuuntaiset huomautukset kymmenen vuotta myöhemmin Saksan kirjakauppiaiden yhdistyksen rauhanpalkinnon luovutustilaisuudessa synnyttivät suuren kohun. Silloin hän moitti sitä, että Auschwitz mainitaan joka käänteessä rutiininomaisesti ja rituaalimaisesti ja että heti joutuu epäilyn kohteeksi, jos yrittää väittää saksalaisten olevan oikeastaan aivan tavallinen kansa (Walser 1998b, 20). Sama kaipuu normaaliuteen näkyy myös Walserin omaelämäkerrallisessa romaanissa *Ein springender Brunnen*. Siinä Walser halusi kuvata tavallista, enimmäkseen onnellista lapsuuttaan 1930-luvulla. Kansallissosialismin ulkoiset merkit ovat romaanissa näkyvissä kaikkialla. Silti Walser yrittää rekonstruoida sen ajan nuoren pojan tietoisuutta ilman, että sotkee siihen myöhemmin saatua tietoa natsien aiheuttamista kauhuista. Kirjan saama vastaanotto osoittaa, että henkilökohtaisiin muistoihin pohjautuva ei-analyyttinen lähestymistapa herättää edelleen poliittis-moraalista epäilystä.

Günter Grass sen sijaan onnistuu välttämään tällaiset epäilyt, vaikka kirjassaan *Ravunkäyntiä* hän kaivaakin esiin yhden niistä vaietuista kollektiivitraumoista, jotka liittyvät sodan loppuvaiheeseen. Grassin kirja on siis esimerkki yrityksistä täyttää Sebaldin ilmasota-luennoissa mainitsemaa aukkoa Saksan nykykirjallisuudessa. Siinä käsitellään saksalaisväestön omaa kärsimystä sodan loppuvaiheissa ilman paatosta, mutta myös ilman syyllisyyskysymykseen nojaavaa turhaa moralisointia. Kirjan teemana ei ole suurkaupunkien ilmapommitus vaan sodan loppuvaiheen joukkopako Saksan silloisista itämaakunnista länteen. Se kertoo siihen saakka vähän puhutusta suuronnettomuudesta, jolloin tuhansia pakolaisia kuljettanut Wilhelm Gustloff -niminen laiva upotettiin matkalla Danzigista länteen.

Ravunkäyntiä-romaanin kertoja on sodan kokeneen jälkeläinen. Hänen äidillään on omia muistoja sodasta ja hänen lapsensa puolestaan kuuluvat uuteen internet-sukupolveen. Tämä polvi kapinoi valistuneella 1960-luvulla poliittisen kasvatuksen saaneita vanhempiaan vastaan nostamalla ns. kansalliset arvot esiin. Kertoja löytää internetistä taustatietoja sekä laivan uppoamisesta että natsisankarista, Wilhelm Gustloffista, jonka nimeä laiva kantoi. Kertojan toimittajatausta auttaa häntä suhtautumaan hieman etäisesti sekä henkilö- että internet-lähteisiin. Näin Grass voi samanaikaisesti esittää aikalaiskokemuksia kohtuullisen aidosti ja problematisoida nykypäivänä tapahtuvaa menneisyyden ideologista väärinkäyttöä. Kerronnan tasojen monipuolisuuden ansiosta kirja onnistuu välttämään Walserin romaania pilaavan apologeettisen sivumaun. Toisin kuin Walserin kirjassa, *Ravunkäynnissä* fasismin ja sodan ajan elämästä ei yritetä tehdä ”normaalia”. Käyttämällä uusoikeistolaisten nettisivuja yhtenä kerronnan tasona kirja onnistuu ennakoimaan ja välttämään väärinkäsitykset ja mahdollisen väärinkäytön.

Grass ymmärtää, että hänen ja Walserin sukupolvella ei ole lupaa lähestyä mennyttä aikaa niin sinisilmäisesti kuin Walser ehkä toivoisi. Myöhemmin saatu tieto kolmannen valtakunnan rikoksista on nykypäivästä katsottuna yhtä lailla ohittamaton osa sen menneisyyttä kuin omat lapsuuden ja nuoruuden muistot. Grassia ja Walseria seuraavalle sukupolvelle asian laita on toinen ja lienee myös helpompi: kolmas valtakunta ei kuulu enää heidän nuoruuteensa, vaan siitä muistona ovat ainoastaan sen jättämät haavat ja siihen kuuluvat tabut.

Perheiden salaiset muistot ja menetykset

Jos 1950-luvun kirjallisuudessa vaiettiin sodanaikaisista traumoista, kuten Sebald väittää, niistä vaiettiin yksityiselämässäkin. Lukuisissa perheissä haudattiin muistoja, joista ei haluttu puhua. Ahdistuneisuus periytyi seuraavalle sukupolvelle, lapsille, jotka syntyivät sodan aikana tai heti sen jälkeen ja jotka eivät itse muistaneet tapahtunutta, mutta aistivat vanhempiensa ahdistuksen. Tätä sukupolvea edustavat sellaiset nimet kuin Uwe Timm ja Hans-Ulrich Treichel. Molempien lapsuutta varjosti perheen sodan aikana kokema menetys. Timmin isoveli kaatui Ukrainassa ja Treichelin isoveli, josta hän

kuuli vasta aikuisena, katosi vauvana sodan loppuvaiheessa, kun vanhemmat pakenivat Puolasta länteen. Molemmat kirjoittivat omista kokemuksistaan kirjan.

Uwe Timm on tunnettu kirjailijana jo 1970-luvulta asti. Hänen tuotantonsa peilasi alkuvaiheessa opiskelijaliikettä ja sen ajan kirjallisuuden politisointia, mutta sota-aika ja omat lapsuuden muistot tulivat vahvasti mukaan vasta paljon myöhemmin. Sodan loppuvaiheen arkea Timm käsitteli lämmintä huumoria täynnä olevassa novellissaan *Die Entdeckung der Currywurst* (1993). Timmin vanhempien jo kuoltua ilmestyi omaelämäkerrallinen teos, *Am Beispiel meines Bruders* (2003), jossa hän tutkii veljensä sotapäiväkirjaa ja muistelee omaa lapsuuttaan sodassa kaatuneen veljen muiston varjossa. Omia muistoja isoveljestään Timmillä oli ilmeisesti hyvin vähän. Kuolleen veljen pysyvä läsnäolo vanhempien ajatuksissa oli yksi hänen lapsuuttaan leimaava piirre. Tietoisesti ja tiedostamatta Timmiä verrattiin aina veljeensä, ja koska veli oli kuollut, hän ei voinut tehdä mitään väärin. Moraalinen ongelma on sen sijaan siinä, miten ja miksi veli kuoli. Hän oli lähtenyt vapaaehtoisesti itärintamalle SS-yksikössä, joka syyllistyi vakaviin sotarikoksiin. Perheenjäsenen sotasyyllisyydestä ei voitu tietenkään puhua. Tämä tabu lienee vaikuttanut siihen, että monien muiden aikalaisten tavoin Timmistä opiskeluaikanaan tuli radikaali. Toisaalta veljen tapaus kosketti niin läheltä, että asian käsittely puhtaasti ideologiselta pohjalta olisi tuntunut hyvin vaikealta. Mikään *Gesinnungsästhetik* ei olisi kattanut aiheeseen liittyviä ristiriitaisia tunteita.

Treichelin tapaukseen teoksessa *Der Verlorene* (1998, suom. 2000) ei liity sotasyyllisyyden ongelmaa: vanhempien syyllisyyden tunne liittyy ainoastaan vauvan katoamiseen, mutta sekin riittää luomaan ahdistavan ilmapiirin. Toinenkin trauma painaa pojan vanhempia, ja se liittyy veljen katoamishetkeen: ”[V]enäläisiä paettaessa oli kerran sattunut jotain kauheaa” (Treichel 2000, 10). Tähän viitataan usein, mutta poika ei saa selvää, mitä tuo kauheus oli, vaikka lukija saattaa helposti arvata, että kyse on raiskauksesta. Perheessä vallitseva ahdistuneisuus ilmenee kommunikaation puutteena:

> Ylipäänsäkään minua ei koko lapsuuteni ja varhaisnuoruuteni aikana ollut koskaan pyydetty vähän keskustelemaan asioista, enkä muista että minulta olisi pyydetty mitään, mikä olisi ollut edes vähän sinne päin. Isä tyytyi antamaan minulle lyhyitä käskyjä ja toiminta-ohjeita, ja äiti tosin saattoi joskus puhua minun kanssani, mutta enimmäkseen puhe kääntyi Arnold-veljeen, ja lopputuloksena olivat sitten kyyneleet tai hiljaisuus. (Treichel 2000, 9.)

Treichelin kirja ei ole varsinainen elämäkerta. Tekijällä oli kadonnut veli, mutta hän sai tietää sen vasta aikuisena. Kirjan kertojaminä, jolla tekijästä poiketen ei ole muita sisaruksia, tietää jo lapsena veljestään ja on tietoisesti mukana veljen jäljittämisprosessissa. Treichelin teosta voi verrata Timmin romaaniin, sillä molempien teosten minäkertojilla on samanlainen ongelma suhteessa veljiinsä. Veli toimii idealisoituna vertailukohteena, ja kertoja tuntee jääneensä aina kakkoseksi. Näin ollen hän ei ole varma, haluaako hän veljen edes löytyvän. Puuttuvan veljen muodostamassa tyhjiössä pojalle

asetetaan epämääräisiä odotuksia, jotka ovat mahdottomia täyttää. Perheessä, jossa vanhempi lapsi on kuollut, jäljelle jääneen lapsen odotetaan usein korvaavan edesmenneen (ks. Bohleber 1998, 258). Kuitenkin jos vanhemman lapsen kohtalo on epävarma, vanhemmat joutuvat itse alitajuisiin ristiriitoihin. He eivät voi avoimesti myöntää nuorempaan lapseen kohdistuvaa odotusta, koska se olisi ristiriidassa jäljellä olevan toivon kanssa. Lempeällä huumorilla Treichel kuvaa sotatraumasta kärsivän perheen elämää lasten näkökulmasta.

Julkinen muisti henkilöityy

W. G. Sebaldin romaani *Austerlitz* kertoo miehestä, jonka oma lapsuus puuttuu. Kuten aluksi mainitsin, Sebald kritisoi Zürichin-luennoissaan menneisyyden ja muistojen puutteellista käsittelyä ilmapommitusesimerkin kautta. Onkin syytä kysyä, miten hän itse käsittelee menneisyyttä omissa proosateoksissaan. Hieman yllättäen hänen oma lähtökohtansa ei yleensä ole omissa muistoissa. Hänen ensimmäisessä proosateoksessaan *Schwindel, Gefühle* on toki yksi pitkä kappale, jossa kertoja palaa omaan ja samalla tekijän lapsuuden eteläsaksalaiseen maisemaan. Hän muistelee ahdistusta, jota on kokenut siellä heti sodanjälkeisinä vuosina. Tämä asetelma on kuitenkin poikkeuksellinen Sebaldin tuotannossa. Sebaldin kertoja on yleensä etäinen ja melankolinen minä-hahmo, joka tutkii muiden ihmisten ja joskus kokonaisten yhdyskuntien tai teollisuushaarojen kohtaloita. Hänen tuntemansa ahdistus johtuu siitä kivusta, jota saksan kielellä kutsutaan *Weltschmerziksi* ja jossa yhdistyy ihmiskunnan kerrattu kärsimys. Tähän kärsimykseen kuuluu yhtä lailla ilmasota kuin teollisuuden nousu ja rappio, eurooppalaisten siirtokunnat Afrikassa, kiinalaisten keisareiden julmuus ja ennen kaikkea holokausti.

Kirjojen juoni on yleensä lähes olematon. Kertoja raportoi matkoistaan, lukemisistaan ja tapaamisistaan. Fakta ja fiktio sekoittuvat täysin, joskin fakta voittaa fiktion ylivoimaisesti. Asiakirjallisuudesta ei voi kuitenkaan puhua, koska asioiden ajallinen ja temaattinen järjestys puuttuu. Päällimmäinen johtolanka on aina kertojan mieliala. Näin saavutetaan sellainen kerronnallinen avoimuus, joka tuskin olisi mahdollista, jos olisi pakko kuvata selkeä fiktiivinen juoni jostain alusta johonkin tyydyttävään loppuun. Samalla avoimuudella Sebald onnistuu välttämään historian yksipuolisen selittämisen. Lukija liikkuu Sebaldin kirjoissa kertojan seurassa moninaisessa ja moniselitteisessä maailmassa. Vaikka historian käsittämättömiä tapahtumia ei edes yritetä selittää, olemme kaukana Straussin kaltaisesta kyynisestä obskurantismista, koska kaiken läpi välittyy voimakas pöyristys vääryyttä kohtaan.

Suomeksi on tähän saakka ilmestynyt kaksi Sebaldin teosta, viimeinen hänen elinaikanaan ilmestynyt kirja *Austerlitz* sekä varhaisempi *Die Ausgewanderten / Vieraalla maalla* (1992, suom. 2004), jossa kertoja referoi neljän, natseja maanpakoon lähteneen

henkilön elämää. Kertomukset pohjautuvat osittain todellisuuteen, mutta historiallinen dokumentaatio ja henkilötason fiktio sekoittuvat aivan läpinäkymättömästi, kuten Sebaldin kirjoissa yleensä. Austerlitzin hahmo on täysin synteettinen, vaikka esikuviakin löytyy. Romaanin päähenkilö on kulttuurihistorioitsija, joka on tullut nuorena sotalapsena Ison-Britannian Walesiin, mutta on menettänyt kaikki muistonsa varhaislapsuudesta. Koulunkäynnin loppuvaiheessa hän saa tietää olevansa ottolapsi, mutta vasta paljon myöhemmin, hermoromahduksen jälkeen, hän ryhtyy tutkimaan omaa menneisyyttään. Kuten jo *Vieraalla maalla* -teoksessa, päähenkilön tarina välittyy kertojan ja samalla kirjailijan tavoin Englannissa toimivan tiedemiehen kautta.

Kirjan alussa kertoja tutustuu Austerlitziin Antwerpenin päärautatieasemalla joskus 1960-luvulla. He ystävystyvät ja tapaavat toisiaan useasti, aluksi satunnaisesti, myöhemmin säännöllisemmin, kunnes tapaamisiin tulee monen vuoden tauko. Kirjan alkuvaiheessa päähahmoa ja kertojaa yhdistää vain kiinnostus historiaan. Kertoja pysyy selvästi oppilaan roolissa, kun Austerlitz luennoi milloin mistäkin aiheesta. Henkilötasolla he pysyvät hyvin kaukana toisistaan. Vasta pitkän tauon jälkeen, kun miehet tapaavat 1980-luvulla sattumalta uudestaan, suhde hieman muuttuu. Austerlitz alkaa kertoa omista muistoistaan nuoruutensa ajan Walesissa sekä yrityksistään saada tietoa varhaislapsuudestaan. Kertoja itse pysyy jälleen passiivisena kuunteluoppilaana, mutta samalla hän samastuu yhä selvemmin Austerlitziin, kunnes kirjan lopussa perii Austerlitzin avaimet ja muuttaa asumaan tämän asuntoon.

Kirjan sisäisellä kahtiajaolla on keskeinen merkitys. Kirja alkaa ihmiskunnan ja erityisesti eurooppalaisen lähihistorian yleiskatsauksella ja siirtyy vasta sen jälkeen yksittäisen ihmiskohtalon käsittelyyn. Näin tulee näkyväksi, miten yksittäinen kohtalo on sidoksissa historialliseen kokonaisuuteen. Tämä kokonaisuus on nähtävissä kaikkialla maisemissa, rakennuksissa ja elämäntavoissa, jos vain osaa katsoa, ja Austerlitz osaa. On kuvaavaa, että kirja alkaa Antwerpenin mahtipontiselta päärautatieasemalta. Austerlitz on kulttuurihistorioitsijana erittäin kiinnostunut suurrautatieasemista ja muista Euroopan teollisuuden kukoistuskauden rakennuksista. Juuri niiden mittasuhteissa ja yksityiskohdissa näkyy merkkejä yhteiskunnan toiminnan syvemmistä kerroksista. Kiinnostus rautatieasemiin ja rautatieverkkoon ylipäänsä ilmentää kirjassa ajan ja tilan yhteenliittymistä. Ei ole myöskään sattuma, että Austerlitzin ja kertojan ensimmäiset tapaamiset sijoittuvat juuri Belgiaan. Sebald oli jo edellisessä kirjassaan *Die Ringe des Saturn* (1997) nostanut Belgian Kongon politiikan esiin paradigmaattisena esimerkkinä siirtomaahankinnan epäinhimillisestä luonteesta. Jälkiä Belgian siirtomaahankkeesta näkyy heti tapaamispaikalla, Antwerpenin aseman arkkitehtonisissa yksityiskohdissa.

Kirjan ensimmäinen kolmannes on oikeastaan kulttuurihistoriallista pohdiskelua, jossa rakennettua ympäristöä tulkitaan eurooppalaisen imperialismin vallankäytön merkkinä.

Heti kirjan alussa Austerlitz kehottaa kertojaa käymään Breendonckin linnoituksessa, joka toimi toisen maailmansodan aikana Gestapon erikoisvankilana ja jossa kidutettiin muun muassa myöhemmin toimittajana ja esseistinä tunnettua Jean Améryä. Itävallasta maanpakoon lähtenyttä Améryä voi pitää yhtenä Austerlitzin esikuvista. Hän ei toki menettänyt muistiaan lapsuudessa, mutta maanpaossa ja sittemmin keskitysleirissä hän menetti kokonaan yhteyden omaan lapsuuden identiteettiinsä ja muutti jopa nimensä. Alun perin juutalaisuudestaan tuskin tietoisesta, katoliseksi kasvatetusta itävaltalaisesta, Hanns Mayerista, tuli belgialainen Jean Améry. Sebald on myös tieteellisissä kirjoituksissaan käsitellyt Améryä ainakin kolmesti (Sebald 1988, 1990b ja 2003). Toisessa artikkelissaan (1991) hän on kiinnittänyt huomiota tapaan, jolla natsit rotumäärittelyllään tuhosivat Améryn alkuperäisen identiteetin. Breendonckista Améry siirrettiin myöhemmin vielä Auschwitziin. Romaanissa Sebald lainaa Améryn kertomusta kidutuksestaan. Näin heti kirjan alussa luodaan yhteys holokaustiin, joka nähdään ikään kuin länsimaiden vuosisatoja kestäneen laajennuspyrkimyksen ja teollistumisinnon kulminaationa. Holokausti on myös Austerlitzin henkilökohtaisen identiteetin keskeinen tekijä, mikä paljastuu niin lukijalle kuin kirjan henkilöille vasta paljon myöhemmin.

Kirjan toinen vaihe alkaa jälleen rautatieasemalla. Tällä kertaa se on Lontoon Liverpool Streetin asema, jolle Itä-Euroopasta tulleet emigrantit saapuivat sodan aikana. Siellä Austerlitz alkaa kertoa kertojalle omasta elämästään ja yrityksestään löytää jälkiä juuristaan. Lähinnä sattuman kautta Austerlitz oivaltaa, että hän on alun perin kotoisin Prahasta, ja onnistuu jäljittämään äitinsä Theresienstadtin keskitysleirille. Hän saa myös selville, että hänen isänsä oli päässyt ennen sotaa pakoon Ranskaan, minne jäljet katoavat. Tutkijana Austerlitz osaa kompensoida sen, että häneltä puuttuu osa omista henkilökohtaisista muistoista: hän tutustuu Euroopan historiaan, siis julkiseen muistiin, harvinaisen yksityiskohtaisesti. Itse asiassa hänen historian tuntemuksensa menee paljon syvemmälle, kuin mitä yleensä voidaan kutsua julkiseksi muistiksi. Austerlitz-hahmon kautta Sebald tuo esiin lukuisia satunnaisia historiallisia yhtymäkohtia.

Kuka tämä Austerlitz oikein on? Hänen kohtalonsa ei ole mitenkään erityisen poikkeuksellinen. Varhaislapsuuden menetys ei ole tavatonta. Tässä mielessä Austerlitzin tarina on totuudenmukainen, vaikka se onkin fiktio. Joku muu kirjailija olisi ehkä jättänyt suuren osan kulttuurihistoriallisista yksityiskohdista pois, keskittynyt psykologiseen puoleen ja tehnyt tästä kertomuksesta jotain paljon henkilökohtaisempaa ja intiimimpää. Kuitenkaan Sebaldin tarkoitus ei ilmeisesti ole ollut vain kuvailla esimerkkiä historian uhrista vaan luoda sellainen hahmo, joka suorastaan ruumiillistaa historian. Tässä mielessä yhtymäkohdat Austerlitzin biografian ja Euroopan historian välillä saavat myös symbolista merkitystä. Voidaan esimerkiksi miettiä, miksi henkilölle on annettu näin harvinainen sukunimi. Austerlitz oli Napoleonin sotien merkittävä

taistelukenttä ja liittyy Napoleonin koko Eurooppaa koskevaan yhdistämis- ja modernisoimisprojektiin. Myös yksi Pariisin päärautatieasemista on saanut nimensä Austerlitzin taistelun mukaan. Kirjassa tämä Pariisin asema on juuri se, josta Austerlitzin isä luultavasti vietiin keskitysleirille, ja se on myös paikka, jolla kirjan päähenkilö ja kertoja tapaavat toisensa viimeistä kertaa. Austerlitzin nimen kautta muodostuu verkko, joka yhdistää rautatieverkon tavoin kirjan eri teemat. Se tuo esille yhteydet modernin ihmiskunnan monien megalomaanisten projektien, kuten siirtomaavalloitusten, Euroopan yleisen teollistumisen ja natsien rotupolitiikan välille. Lopuksi voi vielä mainita Austerlitzin ja Auschwitzin nimien foneettisen samankaltaisuuden, johon Ruth Klüger (2003, 100) on kiinnittänyt huomiota. Rivien välistä voi lukea sanoman siitä, että Auschwitz on jonkinlainen Euroopan historian kulminaatio.

Teoksen lopussa kertoja palaa Breendonckin linnakkeeseen, jossa hän kävi jo alussa ja josta Jean Améry lähetettiin aikanaan Auschwitziin. Romaanin keinoin Sebald avaa samanlaista synkkää näkymää modernin historian kulusta kuin Horkheimer ja Adorno teoksessaan *Dialektik der Aufklärung* (1969, *Valistuksen dialektiikka*). Molempien ytimessä on kehityksen ja kuoleman tuhoisa yhtälö. Laajalla filosofisella sanomallaan Sebaldin kirja poikkeaa selvästi muista tässä katsauksessa käsitellyistä kirjoista. Yhteistä niille kaikille on kuitenkin uusi, kaikkea kaavamaisuutta välttävä tapa lähestyä menneisyyttä.

Lähteet

BOHLEBER, WERNER 1998: Transgenerationelles Trauma, Identifizierung und Geschichtsbewusstsein. *Die dunkle Spur der Vergangenheit. Erinnerung, Geschichte, Identität 2*. Toim. Jörn Rüsen ja Jürgen Straub. Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft, s. 256–274.

GRASS, GÜNTER 2002: *Im Krebsgang*. Göttingen: Steidl Verlag.

GRASS, GÜNTER 2003. *Ravunkäyntiä. Kertomus*. Suom. Oili Suominen. Helsinki: Tammi.

GREINER, ULRICH 1990: Deutsche Gesinnungsästhetik. Noch einmal Christa Wolf und der deutsche Literaturstreit. Eine Zwischenbilanz. *Die Zeit* 2.11.1990.

HORKHEIMER, MAX JA THEODOR W. ADORNO 1969: *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*. Frankfurt am Main: Fischer.

KLÜGER, RUTH 2003: Wanderer zwischen falschen Leben. Über W. G. Sebald. *Text + Kritik* 158, s. 95–102.

PARRY, CHRISTOPH 2004: Die zwei Leben des Herrn Austerlitz. Biographisches Schreiben als nicht-lineare Historiographie bei W. G. Sebald. *Grenzen – Grenzüberschreitungen – Grenzauflösungen. Zur Darstellung von Zeitgeschichte in deutschsprachiger Gegenwartsliteratur*. Toim. Edgar Platen ja Martin Todtenhaupt. München: iudicium, s. 113–130.

SCHIRRMACHER, FRANK 1990: Abschied von der Literatur der Bundesrepublik. Neue Pässe, neue Identitäten, neue Lebensläufe. Über die Kündigung einiger Mythen des westdeutschen Bewusstseins. *Frankfurter Allgemeine Zeitung* 2.10.1990.

SEBALD, W. G. 1988: Mit den Augen des Nachtvogels. Über Jean Améry. *Études Germaniques* 3/1988, s. 313–327.

SEBALD, W. G. 1990A: *Schwindel, Gefühle*. Frankfurt: Eichborn Verlag.

SEBALD, W. G. 1990B: Jean Améry und Primo Levi. *Über Jean Améry.* Toim. Irene Heidelberger-Leonard. Heidelberg: Carl Winter Verlag, s. 115–123.

SEBALD, W. G. 2003/1991: Verlorenes Land – Jean Améry und Österreich. *Unheimliche Heimat. Essays zur österreichischen Literatur*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, s. 131–144.

SEBALD, W. G. 1992: *Die Ausgewanderten. Vier lange Erzählungen*. Frankfurt am Main: Eichborn.

SEBALD, W. G. 1997: *Die Ringe des Saturn. Eine englische Wallfahrt.* Frankfurt am Main: Fischer Tb.

SEBALD, W. G. 2001: *Austerlitz.* München, Wien: Hanser.

SEBALD, W. G. 2002A: *Austerlitz*. Suom. Oili Suominen. Helsinki: Tammi.

SEBALD, W. G. 2002B: *Luftkrieg und Literatur. Mit einem Essay zu Alfred Andersch.* München: Hanser.

SEBALD, W. G. 2003: *Campo Santo*. Toim. Sven Meyer. München: Hanser.

SEBALD, W. G. 2004: *Vieraalla maalla. Neljä kertomusta.* Suom. Oili Suominen. Helsinki: Tammi.

TIMM, UWE 1993: *Die Entdeckung der Currywurst*. Köln: Kiepenheuer & Witsch.

TIMM, UWE 2003: *Am Beispiel meines Bruders.* Köln: Kiepenheuer & Witsch.

TREICHEL, ULRICH 1998: *Der Verlorene.* Frankfurt am Main: Suhrkamp.

TREICHEL, ULRICH 2000: *Kadonnut veli*. Suom. Oili Suominen. Helsinki: WSOY.

WALSER, MARTIN 1989: Über Deutschland reden. *Über Deutschland reden.* Frankfurt am Main: Edition Suhrkamp, s. 76–100.

WALSER, MARTIN 1998A: *Ein springender Brunnen.* Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.

WALSER, MARTIN 1998B: *Erfahrungen beim Verfassen einer Sonntagsrede. Friedenspreis des deutschen Buchhandels 1998*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.

WOLF, CHRISTA 1990: *Was bleibt*. Berlin: Aufbau Verlag.

Tuulia Toivanen

”Ennen muuta kääntäjän pitää rakastaa äidinkieltään” Haastattelussa kääntäjä Oili Suominen

Grass, Lenz, Wolf, Schlink, Sebald… Kun suomalainen lukija poimii käsiinsä käännettyä saksalaista kirjallisuutta, hän löytää ensilehdeltä toistuvasti saman tiedon: suomentanut Oili Suominen.

Oili Suomisella on nyt takanaan huimat 40 vuotta kääntäjän taivalta. Suomentajan uraa hän mietti ensi kerran jo nuorena opiskelijana:

– Ajatus ryhtyä kirjallisuuden kääntäjäksi, sen tiedän aivan tarkalleen, Suominen hymyilee. – Olin Lyypekissä lukion ensimmäisen luokan jälkeen stipendiaattikurssilla, ja me osallistuimme siellä äidinkielen eli saksan opetukseen. Keskusteltiin Wolfgang Borchertin novellista ”Nachts schlafen die Ratten doch”. Silloin minä ajattelin, että tämä pitäisi kääntää suomeksi.

Borchertin novelli oli tuolloin jo ehditty kääntää, mutta ajatus jäi Suomisessa itämään. Ensimmäiseksi käännöstyökseen hän muistaa Günter Eichin kuunnelman ”Sabeth, lintuvieras” (1965):

– Väinö Kirstinä oli silloin Yleisradiossa dramaturgina. Hän neuvoi jossakin haastattelussa kirjailijoita, ettei kannata kirjoittaa pöytälaatikkoon, vaan antaa tekstit luettaviksi. Sovelsin Kirstinän ohjetta myös suomentajiin ja tarjosin käännöstäni Eichin kuunnelmasta, Suominen kertoo. – Sain vastauksen, joka oli osoitettu ”arvoisalle suomentajalle”.

Sen jälkeen käännöstöitä on riittänyt. Alun perin arkkitehdin uraa suunnitelleen Suomisen tie vei Porin tyttölyseosta Turun yliopistoon kieliopintoihin ja sieltä edelleen kieli-instituuttiin, jossa kääntäjän koulutus kesti kaksi vuotta. Instituutissa hän sittemmin työskenteli myös tuntiopettajana ennen siirtymistään pääkaupunkiseudulle ja ryhtymistään freelancer-suomentajaksi.

Suominen on kääntänyt lähes sata teosta. Hänen pääkielensä on ollut alusta alkaen saksa, joka tuli enemmittä pohdinnoitta tyttölyseossa ensimmäiseksi vieraaksi kieleksi. Lamavuosina Suominen alkoi kääntää myös ruotsista.

– Silloin oli onnellinen, jos sai joitakin töitä, suomentaja lausahtaa mietteliäänä. Kun Suomiselta kysyy, olisiko hänestä voinut tulla kirjailija, tulkki tai opettaja, hän

vastaa kielteisesti kahteen ensimmäiseen:

– Itsellä ei ole tarvetta sanoa eikä sanomaa. Kirjallisuudessakin minua kiinnostaa ennen muuta ilmaisutapa, tietysti tarina, rakenne ja muukin, mutta jos kieli mättää, niin ei tekstiä jaksa lukea. Eikä minusta olisi tullut tulkkia, kun en ole nopeasti reagoiva ja inhoan esiintymistä. Opettaja minusta kuitenkin tavallaan tuli, Suominen huomauttaa viitaten kieli-instituutin aikaan ja pitämiinsä Kääntäjäliiton kursseihin.

Yksi kääntäjän työn hyvistä puolista on Suomisen mukaan se, ettei tarvitse olla jatkuvasti julkisuudessa.

– Ei tarvitse antaa haastatteluja, ei esiintyä joka paikassa eikä kiertää puhumassa työstään. Saa tehdä työtään rauhassa välittämättä myynnistä, hän selittää ja kauhistelee mediapyöritykseen joutuvien kirjailijoiden asemaa.

Muitakin hyviä puolia Suominen löytää ammatistaan:

– Se on sivistävää työtä, siinä oppii jatkuvasti uutta, ja koskaan ei ole valmis. Lisäksi olen saanut kääntää hyviä kirjoja ja kääntäjänä pääsen niihin syvemmälle kuin kirjaan yleensä. Ja on siinä sekin ilo, että voi tuoda toisille sellaisia kirjoja, joista itse pitää.

Kääntäjän työn huonoista puolista Suominen mainitsee yksinäisyyden. Ja joskus myös säikähtää, että onkin kääntänyt kaiken aivan väärin.

Suominen puntaroi uraansa ja sanoo kokeneensa antoisimmaksi sen, että on saanut tehdä töitä hyvän kirjallisuuden parissa. Joskus aamuisin hän jopa huomaa havahtuvansa kääntämisen ihanuuteen, löytävänsä todellisen työnilon:

– Kun aamulla herään, niin ajattelen, että ihanaa, kun taas pääsen kääntämään! Tunne on kuin *flow*, kuin olisi virrassa, niin että kaikki tuntuu helpolta ja kaikki sujuu. Useimpien kirjojen kohdalla tulee hetki, että kaikki muu tuntuu sivuseikalta, huushollikin hoidetaan vasemmalla kädellä, ja vielä illalla myöhään tekee mieli mennä kääntämään.

Toisaalta Suominen tunnustaa myös aloittamisen vaikeuden:

– Kyllä työ usein takkuaakin eli joskus faktinen aloittaminen on aivan mahdotonta; tuntuu, ettei tästä selviä ikinä.

Saksalainen kirjallisuus, ja suomalainen

Millaisina Suominen sitten näkee saksalaisen kirjallisuuden kehityslinjat uransa aikana?

– En tiedä, voiko sieltä helposti löytää suuria linjoja, mutta modernissa kirjallisuudessa saksalaiset ovat ainakin tutkineet omaa historiaansa ennen suomalaisia. Vaikka kyllähän meilläkin on ruvettu enemmän, sanotaan nyt Väinö Linnan jälkeen, keskittymään näihin kipeisiin kohtiin.

Saksalaisesta kirjallisuudesta Suominen tunnistaa mieluummin monia suuria linjoja, yhtä lailla vakavaa ja viihdettä, jokaiseen makuun jotakin. Suomessa modernista

saksalaisesta kirjallisuudesta on nostettu esiin erityisesti menneisyyden selvittämiseen ja tiedostamiseen keskittyvä kirjallisuuden suuntaus, *Vergangenheitsbewältigung*:

– Välillä tuntuu, että ainakin se kuva, mikä Suomessa on saksalaisesta kirjallisuudesta, keskittyy pelkästään tähän vaiettuun menneisyyteen.

Saksalaisessa kirjallisuudessa on kuitenkin lukuisia juonteita. Menneisyyden käsittelyyn keskittyvän suuntauksen Suominen näkeekin lähinnä ajallisen etäisyyden tarjoamana mahdollisuutena puhua myös kansallisesta menneisyydestä:

– Esimerkiksi 1990-luvulla Saksassa tapahtui Grassin ja Sebaldin toimesta se muutos, että alettiin vihdoin puhua saksalaisten kärsimyksistä sodassa.

Meillä saksalaista kirjallisuutta käännetään Suomisen mielestä niukasti. Hän laskee, että vuosittain julkaistaan suomennoksena noin kolmesta kahdeksaan teosta, jonakin vuonna ei yhtään. Suomalaislukijan käsitys saksalaisesta kirjallisuudesta muodostuu moniportaisen kaupallisen koneiston lopputuotteena:

– Suomennettavat kirjat tulevat Amerikan kautta, eli jos anglosaksinen maailma kiinnostuu jostakin kirjailijasta, silloin suomalainenkin kustannusmaailma innostuu siitä.

Esimerkkeinä Suominen mainitsee muun muassa Hermann Hessen, W. G. Sebaldin ja Bernhard Schlinkin.

Puhuttaessa saksalaisesta kirjallisuudesta ja sen annista suomalaisille Suominen muistuttaa, että saksa on Euroopan suurin kielialue. Sitä tulisi tuntea myös Suomessa.

– Ja onhan meillä yhteistä historiaakin, sekä hyvässä että pahassa, kääntäjä huomauttaa ja hakee perustavia yhtymäkohtia Lutherin uskonpuhdistuksesta ja protestanttisesta maailmankuvasta.

Toisaalta Suominen myös korostaa, että käännösten kautta on mahdollista välittää kulttuurista vierautta ja siten lisätä eri kulttuureissa elävien keskinäistä ymmärrystä.

Kääntäjän asema

Kääntäjänä Suomisella on ollut pitkä suhde esimerkiksi Kustannusosakeyhtiö Tammeen. Se ei kuitenkaan juuri ole antanut hänelle vapauksia valita suomennettavia teoksia. Sellaisia, joihin Suominen on itse voinut vaikuttaa, ovat muun muassa Nicolas Bornin *Väärennös* (*Die Fälschung*) ja Grimmin satujen käännöstyö. Niin ikään hän muistaa itsekin panneensa merkille Schlinkin, jonka kustantaja kuitenkin samaan aikaan oli huomannut.

Tietysti on myös teoksia, jotka Suominen olisi jo kauan halunnut kääntää, mutta joihin kustantaja ei syystä tai toisesta ole tarttunut. Niistä ensimmäiseksi hän mainitsee Grassin *Peltirummun* (*Die Blechtrommel*), josta nyt viimeinkin, sekä Suomessa että monissa muissa maissa, on tekeillä uusi käännös. Suominen on saanut suomennostyölleen reilusti aikaa: *Peltirummun* on tarkoitus ilmestyä vuonna 2009. Aarno Peromiehen aiempaa suomennosta (1961) Suominen pitää jossain määrin vanhentuneena. Hänen mukaansa Peromies käänsi aikanaan vähän oudolle suomen kielelle, mikä tosin oli senaikainen tapa. Toiseksi yhä toteutumattomaksi käännöstoiveekseen hän mainitsee Thomas Mannin *Buddenbrookit* (*Buddenbrooks*), jonka aiempi suomennos on 1920-luvulta. Vaikka Mannia on jo käännetty muille kielille uudestaan, suomalaiskustantajat eivät toistaiseksi ole innostuneet.

Kun Suomiselta kysyy hänen suhdettaan eri käännöstöihin, saa kiinnostavan vastauksen:

– Sebaldin *Austerlitz* on ollut sekä vaikein että antoisin. Se on tyhjentymätön kirja. Ja tietysti sellainen, että siitä joko tykkää tai sitten sitä ei voi sietää.

Antoisaksi käännöstyöksi Suominen nimeää myös Benedict Zilliacuksen teoksen *Kertomus kadonneesta saaresta* (*Båten i vassen*), ja vähän mietittyään hän saa mieleensä monta muutakin rakasta käännöstyötä. Tärkeimmäksi kirjailijakseen hän nostaa Grassin, muttei osaa asettaa monia grassejaan järjestykseen. Erityisen hauskana tapauksena hän sentään mainitsee *Kirjailijakokouksen* (*Das Treffen in Telgte*).

Grassista Suominen puhuu mielellään ja ilmeisellä kunnioituksella. Hän on myös eri yhteyksissä kirjoittanut Grassin kääntämiseen liittyvästä problematiikasta (esim. teoksissa *Ääntä ja vimmaa*, toim. Hannu Harju, 2004 ja *Suom. huom.*, toim. Kristiina Rikman, 2005). Suominen on niin ikään kuvaillut kirjoituksissaan Grassin kääntäjille järjestettyjä seminaareja, joissa kirjailija itse opastaa ja vastaa teoksiaan koskeviin kysymyksiin. Seminaarit hän on kokenut antoisiksi: ne vähentävät tarvittavan taustatyön määrää, vahvistavat kääntäjien välisiä kontakteja ja lievittävät työn yksinäisyyttä.

– Siellä saa paljon taustatietoa, koska Grass puhuu Saksan historiasta. Eikä tarvitse lukea tietosanakirjoja kotona. Jää aikaa syventyä kääntämiseen.

Kiinnostavana Suominen näkee myös sen, kuinka erilaisia asioita esimerkiksi japanilainen ja ruotsalainen kääntäjä voivat pohtia ja millaisiin kysymyksiin etsiä vastauksia. Grassin kulloisenkin kirjan ilmestyttyä kukin käännösoikeudet saanut kustantaja on velvollinen lähettämään kääntäjänsä seminaariin. Urakasta voi toki koettaa selviytyä ilman seminaariakin, mutta Suominen kertoo osallistumisen aina helpottaneen työtä. Tuorein seminaarikokemus hänellä on kesäkuulta 2005 Gdanskista, missä aiheena oli *Peltirummun* kääntäminen.

Grass on ainoa säännöllisesti kääntäjäseminaareja järjestävä kirjailija. Muutamat muut ovat pitäneet seminaareja satunnaisesti. Suominen on kuitenkin ollut yhteydessä moniin kääntämiinsä kirjailijoihin, useimmiten sähköpostitse tai kirjeitse. Muutamia hän on tavannutkin.

– Jotkut vastaavat kiltisti, toiset vähemmän kiltisti. En muista, että kukaan olisi jättänyt vastaamatta.

Kaikki kirjailijat eivät toki ole yhtä kiinnostuneita, varsinkaan kun kyseessä on jo-

kin suomen kaltainen pieni kielialue. Kysyminen ei usein olisi välttämätöntä, mutta Suominen tekee sen uteliaisuudesta; se on osa kääntäjän luonteenlaatua. Hän ottaa avukseen usein käyttämänsä vertauskuvan kääntäjästä muusikkona, korkeintaan joskus sovittajana, muttei koskaan itse säveltäjänä:

– Kyllä käännös on minun tulkintani eli minä soitan nuotit, kuten haluan. Silti haluaisin kuulla, miksi kirjailija on kirjoittanut nuotit juuri noin.

Käännösprosessi

Suominen on saanut työstään runsaasti tunnustusta. Vuosien varrella on kertynyt palkintoja, apurahoja ja palkkioita, jotka lämmittävät mieltä. Vaatimattomuuttaan hän toteaa, että kokee joskus saaneensa niitä liikaakin. Vuonna 2005 Suomiselle myönnettiin myös taiteilijaeläke. Työnsä hän on kokenut todelliseksi pätkätyöksi, josta tosin on nauttinut:

– Se on aina sopinut sekä psyykelle että elämäntilanteelle. Valitan yleisellä tasolla, mutta silti sanon, että päivääkään en vaihtaisi pois. Ja minulla on kyllä kaikkea, mitä tarvitsen, hän lisää ja silmäilee ympärilleen viihtyisässä Espoon kerrostaloasunnossaan.

Pelkillä käännöspalkkioilla ei Suomisen mukaan elä tai toimeentulo ei ainakaan ole mitenkään itsestään selvä. Perheen elättäminen on usein kovaa. Lisäksi Suominen näkee talouden hallinnan vaikeaksi monille kääntäjäpersoonallisuuksille:

– Kun meissä kuitenkin on myös jonkin verran taiteilijaa, niin näyttää olevan vaikeaa, kun saa äkkiä tililleen monta tuhatta euroa rahaa ja sitten täytyy muistaa, että sen onkin riitettävä puoleksi vuodeksi.

Suominen ei ole suostunut tekemään työtä alipalkalla. Päinvastoin hän kertoo saaneensa koko uransa ajan keskivertoa parempia palkkioita. Nykyisin kääntäjiä vaivaavat aikapula ja sen tuomat ongelmat. Suominen ei valita, mutta toteaa erityisesti amerikkalaisiin bestsellereitä suomentaviin kollegoihinsa viitaten, ettei suunta ole ollut hyvä. Myöhästyminen sovituista aikatauluista merkitsee kääntäjälle joutumista huonoihin kirjoihin. Aikataulut eivät välttämättä ole kiristyneet, mutta nykyään niistä on pidettävä ehdottomasti kiinni, ja joskus niitä jopa aikaistetaan kesken kaiken. Aiemmasta joustavuudesta luopuminen ja nykyinen aikataulujen ehdottomuus huolestuttavat Suomista:

– Olisi hyvä, että alitajunnalle jäisi aikaa toimia, ettei olisi aina niin kiire, kääntäjä huokaisee.

Suominen tietää joidenkin kääntäjien joutuvan joskus tekemään työtä lähes tauotta tai siten, että työrupeamien väliin jää vain muutamia nukuttuja tunteja. Hän selventää esimerkkiään oman kokemuksensa kautta: Jo pelkästään yön yli nukkuminen voi ratkaista monta ilmaisun ongelmaa, koska alitajunta on työstänyt niitä nukkumisen aikana. Suominen muistaa myös aamuisen hämmästyksensä, kun sormet näppäimistöllä äkkiä löytävät oikean ilmaisun viimeistelyvaiheessa, jo ennen kuin johonkin ongelmaan on ehtinyt mielessään löytää mitään korjaavaa ratkaisua:

– Sormenpäät ajattelevat joskus paremmin kuin aivot.

Varsinaisen käännösmetodinsa hän toteaa pysyneen likimain samanlaisena läpi vuosikymmenten. Lähinnä tekniikan kehittyminen, kuten tekstinkäsittelyohjelmat, on vaikuttanut käytäntöihin. Edelleen kuitenkin tehdään raakavedos, siihen korjataan kynällä ja lopulta tullaan ”puhtaaksi kirjoittamiseen” eli viimeistelyvaiheeseen. Vertailuun Suominen käyttää toisinaan ruotsinkielisiä käännöksiä.

Käytännön työprosessi eroaa kuitenkin jonkin verran erilaisten tekstien kääntämisen osalta. Suominen on määrällisesti tehnyt käännöksiä paljon – suomentanut muun muassa monia kymmeniä romaaneja – mutta myös lajien kirjo on lavea: romaaneja, novelleja, runoja, satuja, dekkareita, muistelmia, tietokirjallisuutta…

– Siitä puuttuvat vielä kuunnelmat, Suominen lisää. – En ole yhtään näytelmää kääntänyt, mutta kuunnelmat ovat vähän sinne päin.

Käännöstöitten eroja hän valaisee vertaamalla Sebaldin *Austerlitz*-romaanin ja Ingrid Nollin dekkareiden suomentamista. *Austerlitz* vaati Suomiselta monia lukukertoja. Salapolisiiromaanin kohdalla tilanne on toinen:

– En minä dekkaria lue hirveän monta kertaa etukäteen, koska se ei kestä sitä. Se pitää kääntää nopeasti, niin että tekstiin tulee mukaan sen vauhti.

Kun erilaisille kohdeyleisöille suomennetuista kirjoista tulee puhe, nousevat esiin *Grimmin sadut*. Niitä Suominen on kääntänyt yhdessä Raija Jänicken kanssa. Hän kertoo heillä aluksi olleen Anni Swanin ja Helmi Krohnin tekstivalikoimat, mutta niiden pohjalta ei työstä tullut mitään. Kaikki aloitettiin alusta. Sadut jaettiin tasan, ja Suominen ja Jänicke toimivat toistensa kustannustoimittajina eli lukivat toistensa käännöksiä äärimmäisen kriittisesti. *Grimmin satujen* kääntämistä Suominen pitää jonkinlaisena elämäntyönään. Yhdelle suomentajalle se olisi hänestä ollut liian rankka projekti moninaisuudessaan, esimerkiksi vanhojen ja murteellisten tekstien vuoksi.

Suominen opiskeli käännösteorioita pari vuotta ja tutustui niistä muutamiin. Mitään teoreettista kokonaisnäkemystä hänellä kuitenkaan ei omien sanojensa mukaan ole.

– Mutta ei niistä haittaakaan ole, hän huomauttaa ja kertoo usein käännösteorioita lukiessaan kokevansa, että ajattelee pitkälti samoin.

Hän muistelee, kuinka 1950-luvulla ja vielä 60-luvullakin käännökset pyrkivät selittämään eikä se 1960–70-luvullakaan ollut yhtä ammattitaitoista kuin nykyään. Samalla Suominen tunnustaa, ettei itse jälkeenpäin halua lukea omia käännöksiään, koska vain harvoin tarjoutuu tilaisuus korjauksiin:

– Kyllähän se vähän kiusallista on. Aina sieltä huomaa jonkun kohdan, jonka olisi voinut sanoa toisinkin. Joka kerta, kun soittaa ne nuotit, tekee erilaisen tulkinnan. Se

on konsertissa ihan hyväksyttävää, mutta kääntäjä ei juuri koskaan pääse käännöstään korjaamaan.

Kääntäjä ja kielen erot

Keskustelu vie kääntämisen hienosäätöön. Puhutaan suomen ja saksan kielellisistä eroista, joista Suominen on kirjoittanut useissa yhteyksissä. Suominen kertoo, että vieraskielisestä ilmaisusta on ensin päästävä irti ja vasta sitten mietittävä, miten suomalainen sanoisi tällaisia asioita. Eteen tulee murteellisuuksia ja äidinkielelle vieraita ilmiöitä. Miten esimerkiksi kirjailijan tahallaan käyttämä artikkelittomuus oikein suomeksi käännetään? Entä miten puolalainen käännöksessä saadaan puhumaan suomea? Tai kuinka selvitä kieliopillisista erilaisuuksista, kun kieltosana kieltää saksassa eri asiaa kuin suomen kieltoverbi? Kun Suominen mainitsee yhden päänvaivaa tuottavan tapauksen, tullaan jälleen vääjäämättä Grassin teosten kieleen:

– Pitää esimerkiksi löytää suomen kielestä vastine Grassille tyypilliselle tavalle yhdistää samaan verbiin kaksi hiukan eri tavalla miellettyä objektia.

Samoin esiin nousee saksan kielen erikoisuus, pitkä lause, jota Suominen pitää ehkä sen vaikeimpana piirteenä:

– Pitkä lause ja sen rakentaminen sellaiseksi, että se toisaalta noudattaa saksalaisen kirjailijan ajatuksen kuljettamista ja toisaalta näyttää suomelta. Aina ei saa molempia oikein: sekä yhden lauseen sisäistä rakennetta että koko tekstin koheesiota.

Kielen erilaisuuden ongelmat näkyvät myös laajemmin.

– Saksassa abstraktisubstantiiveja on niin helppo muodostaa, eikä suomi siinä kerta kaikkiaan tule perässä. Saksan ja ranskan abstraktisuus on meille vaikeaa, koska suomi on hyvin luonnonläheinen, konkreettinenkin kieli.

Entä sitten mies- tai naiskirjailijan kieli ja ilmaisu? Eroavatko ne toisistaan?

– Olen niin paljon kääntänyt mies- ja niin vähän naiskirjailijoita, Suominen laskeskelee.

Ingrid Nollin dekkareihin sekä Christa Wolfin romaaneihin hän kuitenkin viittaa:

– Nollia on ollut helppo kääntää ja meillä synkkasi heti. Wolf taas on hyvin miehinen kirjailija tietyllä tavalla. Hänellä on niin jylhiä aiheita, vaikka hän kirjoittaa naisista ja naisille.

Esimerkiksi Suominen poimii Wolfin *Medeian*, jossa kertoo kohdanneensa selvän eron ja ongelmallisuuden siinä, miten Wolf naiskirjailijana kirjoittaa sekä naisen että miehen suulla.

Kieli, käännös ja traditio

Suomentajan täytyy tuntea ennen muuta kulttuuri, jossa käännettävät teokset ovat syntyneet. Konkreettinen kielen ja kulttuurin keskellä käyminen on tarpeen jokaiselle

kääntäjälle.

– On ehdottoman välttämätöntä, että olisi edes kerran käynyt maassa. Vaikka ei se aina tietenkään ole kohtuullinen vaatimus.

Yhtä tärkeänä Suominen omalla kohdallaan pitää kosketusta elävään kielenkäyttöön. Hän kertookin työskennelleensä vuosien mittaan useita kertoja Saksassa, Straelenin Übersetzerkollegiumin tiloissa, jonne hän suuntasi kolmeksi viikoksi myös marraskuussa 2005.

– Kaupungissa ei ole edes elokuvateatteria, Suominen kuvailee tarkoituksellisen virikkeettömiä työoloja. – Toki voi keskustella muiden kääntäjien kanssa, vaikka kukin keskittyykin omaan työhönsä.

Straelenissa Suominen kertoo laittavansa itse ruoan, käyvänsä kaupassa, pankissa ja tarvittaessa lääkärissäkin. Sen, että kieli ympäröi kaikkialla, hän näkee hyvin tärkeänä.

Kieli pitää kääntäjän tietenkin tuntea, mutta kuinka paljon pitää seurata saksalaista kirjallisuutta tai jopa Saksan yhteiskunnallista kehitystä? Suominen myöntää, että kääntäjän pitäisi tietää kaikki: tuntea koko kulttuuripiiri, pelata vaikka golfia ja kaikkia mahdollisia korttipelejä. Vaatimus on tietysti mahdoton.

– On tärkeää, että kääntäjä osaa sijoittaa saksalaisen kirjallisuuden oikeaan ympäristöönsä, Suominen korostaa ja mainitsee esimerkkinä Grassin *Peltirummun* sijoittumisen Gdanskiin.

Hän on tyytyväinen, että pääsi kääntäjäseminaarin yhteydessä kulkemaan kirjailijan lapsuuden katuja.

– Saksalaista kirjallisuutta pitäisi tietysti tuntea paljon enemmän, kuin mitä tunnen, mutta vielä tärkeämpi vaatimus on se, että lukee suomalaista kirjallisuutta, Suominen painottaa.

Kääntäjän on tunnettava oman maansa kirjallinen traditio, ja sen hallinta myös näkyy Suomisen käännöksissä. Esimerkiksi Grassin *Avarammille aloille* -romaanin (*Ein weites Feld*) taustalla on paljolti suomalaisille tuntematon Theodor Fontanen tuotanto, muun muassa *Effi Briest* -romaani. Sen suomennoksesta (J. A. Hollo) taas löytyvät sanat ”avarille aloille”, josta sitten nimimukailu Grass-suomennoksellekin. Hieman vastaavia esimerkkejä tulee mieleen muitakin. Suominen nyökyttelee esimerkiksi kysyttäessä Schlinkin novellikokoelman, *Neuvottoman sukupolven*, yksittäisen novellin nimeä ja sen yhteyttä Heinrich Heinen runoon ja edelleen Otto Mannisen Heine-suomennokseen: Siinä missä Schlink viittaa Heinen runossa esiintyvään ilmaisuun ”Zuckererbsen”, Suomisen käännös taas poimii ”Sokeripapunsa” Mannisen Heine-suomennoksesta. Suominen myöntää, että valinnat ovat vaikeita, varsinkin kun on kyse arvostettujen aiempien kääntäjien töistä:

– Ei oikeastaan voi olettaa, että kukaan muistaisi esimerkiksi tuota Mannisen säettä mistään. Mutta jos tarkistaisi, niin…

Käännöksissään Suominen on silti useimmiten välttänyt turhia selityksiä, koska on halunnut luottaa lukijan kykyyn selvitä ilman niitä:

– Kyllä teoksen pitää toimia ilman selityksiäkin. Ja onhan minulla selityksiä muutamissa teoksissa, kuten juuri Grassin *Avarammille aloille* -romaanissa.

Kääntämiensä teosten nimistä Suominen toteaa, että ne ovat suurelta osin kustantajan päättämiä:

– Kun kirjan nimi ei ole suoraan käännettävissä, kääntäjällä ei ole kovin paljon sananvaltaa. Siitä päättää kustantaja, koska se on markkinointia.

Esimerkiksi molempien suomentamiensa Schlinkin teosten nimistä Suominen muistaa esittäneensä eriävän mielipiteen. *Lukijan* (*Der Vorleser*) nimeksi hän ehdotti jotain sisällöstä nousevaa, mutta turhaan. Siitä tuli *Lukija*, koska *The Reader* oli jo tuttu englannista.

Suominen myöntää, ettei Schlinkin toisen teoksen alkuperäinen nimi *Liebesfluchten* taivu suomeen yhtä hyvin kuin ruotsiin tai englantiin.

– Ei se ole 'neuvoton' eikä 'sukupolvi', Suominen tokaisee.

Hän kertoo ehdottaneensa *Neuvottoman sukupolven* tilalle nimeä "Rakkaudesta pois", muttei saanut tahtoaan lävitse.

Toisenlaisiakin esimerkkejä on:

– Grassin kirjojen nimiä olen kyllä tehnyt, Suominen naurahtaa ja muistelee esimerkiksi Grassin *Kopfgeburten*-romaanin suomalaisen nimen syntyä, päässä syntymistä:

– Itse tykkäsin sananmukaisesta, jossa oli synnytys mukana, mutta se ei kelvannut. Sitten sanoin, että pannaan *Aivoituksia*. Sen kustantaja hyväksyi heti.

Hyvän kääntäjän eväät

Suomentajan työ on vaikuttanut Suomiseen lukijana:

– En enää voi olla ihan viaton lukija. Varsinkin käännösten kohdalla pohdin, mitä alkutekstissä on mahtanut olla. Jos käännös on hyvä, pohdinnat kuitenkin unohtuvat.

Kääntäjäkollegoistaan Suominen puhuu kunnioittavaan sävyyn. Erityisesti hän on arvostanut Kyllikki Härkäpäätä, jonka käännöksissä näkee yhdistyvän sekä tarkkuuden että toimivan suomen kielen.

– Härkäpää olisi tyytyväinen, että Carpelanin suomentaminen siirtyi hänen jälkeensä Suomisen tehtäväksi, hän arvelee kollegaansa ja ystäväänsä muistellen.

Nykykääntäjistä Suominen taas nostaa arvostaminaan esiin esimerkiksi Anna-Maija Viitasen ja Kersti Juvan.

Millainen sitten Suomisen mielestä on hyvä kääntäjä? Ja mikä aloittelevalle kääntäjälle kokeneelta ohjeeksi?

– Alkukielen taidon on tietenkin oltava niin hyvä kuin suinkin. Mutta ennen muuta kääntäjän pitää rakastaa äidinkieltään, Suominen korostaa.

Filologisten taitojen ohella on kartutettava myös yleissivistystä. Antiikkia ja Raamatun perinnettäkin olisi hyvä tuntea. Kyky sijoittaa asiat oikeille paikoilleen karttuu vähitellen. Ennen kaikkea Suominen kuitenkin kehottaa kääntäjiksi aikovia lukemaan paljon:

– Pitää olla kirjallisuuden rakastaja ja pyrkiä siihen, että hyvän kirjan kaikki tasot jossakin määrin voitaisiin sanoa äidinkielelläkin.

On niin ikään luettava kaikenlaista sekä alkukielellä että omalla äidinkielellään, jotta kertyy monipuolinen sanavarasto ja tyylitaju kehittyy. Myös kääntämisen traditio on tunnettava, vasta sitten siihen voi ottaa kantaa. Mielikuvituksen osuutta kääntäjäksi aikovan ei kannata vähätellä, ja uteliaisuus ja suvaitsevaisuus ovat nekin osa sitä luovuutta, joka tuottaa elävää tekstiä. Ne myös Suomisen mukaan synnyttävät kokonaisnäkemyksen ja tulkinnan.

– Kääntäjä kuulee tekstistä sellaistakin, mitä eivät mitkään sanakirjat selitä. Kääntäjä pääsee tekstiin ikään kuin syvemmälle, Suominen hymyilee.

Tavallinen lukija voisi hyvällä syyllä tuntea kateutta kääntäjän, kirjailijan, kielen ja teoksen välisestä tiiviistä suhteesta, mutta jättää sentään tuntematta. Tunnustaa vain nöyrästi, että kääntäjä on lukijalle kullanarvoinen.

Haastattelu on tehty Espoon Viherlaaksossa 26.10.2005. Joulukuussa 2005 Bo Carpelanin romaani Berg (Kesän varjot) *sai kaunokirjallisuuden Finlandia-palkinnon. Teoksen suomentajaa, Oili Suomista, kiitettiin valintaperusteluissa ansiokkaasta käännöksestä.*

Oili Suominen s. 24.2.1941 Porissa. Asuu nykyään Espoossa.

Palkintoja mm.

Mikael Agricola -palkinto (1981), kääntäjien valtionpalkinto (1981), pitkäaikainen taiteilija-apuraha (1990–2003), J. A. Hollon palkinto (1993), Pro Finlandia -mitali (1999), kirjallisuuden valtionpalkinto (2003), taiteilijaeläke (2005).

Suomennoksia mm.

Günter Grass: *Kampela* (1979), *Kirjailijakokous* (1980), *Aivoituksia* (1982), *Koiranvuosia* (1985), *Rottarouva* (1987), *Häpeän kieli, Intian päiväkirja* (1989), *Kellosammakon huuto* (1992), *Avarammille aloille* (1996), *Löytötavaraa lukuhaluttomille* (1997), *Minun vuosisatani* (1999), *Ravunkäyntiä* (2002); Siegfried Lenz: *Saksantunti* (1973), *Majakkalaiva* (1977), *Kotiseutumuseo* (1980), Nicolas Born: *Väärennös* (1981); Christa Wolf: *Kassandra* (1985), *Kesänäytös* (1989), *Medeia* (2000); Hermann Broch: *Unissakulkijat I–III* (1988–1994); Erich Auerbach: *Mimesis – todellisuudenkuvaus länsimaisessa kirjallisuudessa* (1992); *Grimmin sadut I–III* (1999); Ingrid Noll: *Kukko on kuollut* (1997), *Apteekkari* (1999), *Rakkaat vainajat* (2004); Bernhard Schlink: *Lukija* (1998), *Neuvoton sukupolvi* (2001); W. G. Sebald: *Austerlitz* (2002), *Vieraalla maalla* (2004); Benedict Zilliacus: *Kertomus kadonneesta saaresta* (1990); Bo Carpelan: *Kesän varjot* (2005).

Lukuja-sarjassa intohimoiset kirjallisuuden ystävät ja ammattilaiset kertovat lukuelämyksistään. Sarjan avaa emeritusprofessori Kai Laitinen (s. 1924), joka vastaa Avaimen saksalaisteemaan muistelemalla vuosikymmenten mittaista matkaansa Franz Kafkan kanssa.

Kai Laitinen

Kuusi vuosikymmentä Kafkaa

Otsikko kertokoon lyhyesti, miksi juuri tämän saksankielisen kirjailijan olen valinnut esittelyni aiheeksi. Kirjoitin näet ensimmäisen Kafka-juttuni jo nuorena opiskelijana, ja Lauri Viljanen ohjasi sen ystävällisesti *Helsingin Sanomien* palstoille (11.12.1946), joten varsinainen vuosipäivä täyttyy vasta tämän kirjoituksen jälkeen. Olen siitä pitäen jatkanut Kafkan käsittelyä sekä HS:n sivuilla että muissa yhteyksissä: toimittamieni viiden Kafka-valikoiman esi- tai jälkisanoissa 1959–1972 sekä parissa esseekokoelmassa 1958 ja 1999.

Kirjoitukseni tausta lienee näin jo selvinnyt: en kerro tätä ylvästelläkseni pitkällä tuttavuudella Kafkan tuotannon kanssa, vaan pikemminkin päinvastaisesta syystä. Kafka nimittäin sitoo magneetin tavoin useimmat lukijansa ja tutkijansa. Hänestä ei pääse irti. Hänen nimensä kuultuani tai luettuani jonkin arvostelun yhteydessä korskahdan vaistomaisesti kuin vanha sotaratsu fanfaarin kaikuessa.

Lyhyesti: kun Kafka on saanut otteen lukijastaan, ei auta muu kuin jatkaa. Tässä myöhäinen yritys, essee-sanan kirjaimellista alkumerkitystä muistuttamassa.

Lähestyn Kafkan (1883–1924) tunnetuinta teosta *Der Prozess*, suomeksi *Oikeusjuttu*, parin kotitekoisen jaottelun pohjalta. Sitä ennen voi uusille lukijoille suppeasti todeta, että Franz Kafka oli saksankielinen Prahan juutalainen ja kuului siten tavallaan kolminkertaiseen vähemmistöön – kansalliseen, kielelliseen ja rodulliseen. Kaikki ne jättivät laajalti tutkitut jälkensä hänen tuotantoonsa, joka alkoi pikku novelleilla 1904–1905 ja katkesi kesällä 1924 hänen kuolemansa jälkeen ilmestyneeseen novellikokoelmaan *Ein Hungerkünstler* (*Nälkätaiteilija*). Vasta myöhemmin portit hänen tuotantoonsa todella avautuivat, ja tuloksena on saatu laaja sarja romaaneja ja novelleja, jotka vuosikymmeniä ovat työllistäneet ahkeria toimittajia ja editoijia.

Alumpana mainittuun kahtiajakoon palatakseni: monien romaanien kokonaiskuvaan ja loppuratkaisuihin nojaten saattaa erottaa kaksi pääryhmää – kirjat, joissa kaikki tuntuu ”menevän tasan” kuin Elon laskuopin jakolaskut (–) ja ne, jotka tuntuvat katkeavan kesken tai jäävän auki.

Edellisistä ovat yleisinä esimerkkeinä salapoliisiromaanit, joiden lopussa kootaan kaikki henkilöt yhteen ja osoitetaan tarkasti, mitä tapahtui ja miksi. Jälkimmäisestä tyypistä löytyvät kirjat, joissa loppuratkaisu ikään kuin häviää näkyvistä tai sekaantuu.

Kafkan *Oikeusjuttu* kuuluu jälkimmäisten ryhmään. Vaikka siinä on Kafkan itsensä kirjoittama loppu, sen kappalejako pysyi pitkään epävarmana – Kafka ei aina numeroinut saati päivännyt liuskojaan, joten romaanille on voitu esittää jopa lukujen järjestyksen muutoksia. Kafkahan määräsi jäämistönsä tuhottavaksi kuolemansa jälkeen, mutta ystävä Max Brod ei totellut, vaan päästi laajalti levinneen Kafka-kuumeen valloilleen. Samalla virisi pitkä väittely romaanin rakenteesta.

Kafkan jälkimaineesta käyty kiistely tiivistyy usein kahteen peruskysymykseen: oliko Kafka tunnustaja vai ennustaja? Kumpaankin kysymykseen voi tietyin rajauksin vastata myönteisesti. ’Tunnustajan’ piirteet saa esille tarkkailemalla romaanin ja muun tuotannon omakohtaisia merkkejä, joita Kafka sirotteli tekstiinsä. Ne alkavat jo päähenkilön nimestä Josef K., jonka rinnakkaisnimi Franz oli yleisesti tunnettu Itävalta-Unkarin keisarin kaksoisnimestä Franz Josef. Edelleen: *Oikeusjuttuun* sisältyy selviä elämäkerrallisia vihjeitä, kuten alkuluvun henkilön nimeen *Fräulein Bürstner*, jonka alkukirjaimista F. B. muodostuvat Kafkan kaksinkertaisen kihlatun, Felice Bauerin, nimen alkukirjaimet. Kafkan julkaistuista päiväkirjoista ja niiden unien kuvauksista voi poimia lisää lukuisia yksityiskohtia. Yksi merkki on itse miljöö, uhkaa henkivä kuunvaloinen Praha.

Entä sitten ennustajan rooli? Siitä on jälkimaailman historia pitänyt huolen. Kafka oli omalla kielialueellaan kielletty kirjailija ainakin Hitlerin Saksassa ja sodanjälkeisessä Itä-Saksassa. Neuvostoliitto sulki kauan häneltä ovensa, ja kotimaassa Tšekkoslovakiassa hänen suosionsa ja sallimisensa vaihteli poliittisten tuulien mukaan voimakkaasti. Hänen rehabilitoijansa Eduard Goldstücker joutui kahteen kertaan lähtemään kotimaastaan maanpakoon Englantiin. Jos ajatellaan *Oikeusjutun* lainkäyttöä, siitä saadaan 1900-luvulla monia esimerkkejä jopa Neuvosto-Eestiä myöten. Niiden kohdalla ja romaaninsa vaiheita ajatellen Kafkan nimittäminen ennustajaksi ei ehkä ole sittenkään liioiteltua. Romaanin voi lukea lähes allegoriana sen omista kohtaloista.

Kai Laitisen Kafkaa käsitteleviä artikkeleita ja esseitä

Franz Kafka (1946). *Helsingin Sanomat* 11.12.1946.
Kuutamo Prahassa (1952). *Helsingin Sanomat* 7.9.1952.
Kuutamo Prahassa. Franz Kafka ja hänen teoksensa (1958). *Puolitiessä*. Helsinki: Otava, s. 77–135.

Franz Kafka. Esipuhe (1959). Franz Kafka: *Nälkätaiteilija*. Toim. Kai Laitinen. Jyväskylä: Gummerus, s. 5–22.
Ei loppua. Arvostelu [Harry Järv: *Die Kafka-Literatur*.] *Parnasso* 6/1961.
Jälkisana (1967). Franz Kafka: *Erään koiran tutkimuksia*. Helsinki: Otava, s. 257–263.
Jälkisana (1969). Franz Kafka: *Keisarin viesti*. Toim. Kai Laitinen. Helsinki: Otava, s. 269–286.
Kafka ja Milena. Esipuhe (1971). Franz Kafka: *Kirjeitä Milenalle*. Helsinki: Otava, s. 5–21. [Myös kokoelmassa *Kirjojen virrassa* (1999). Helsinki: Otava, s. 271–286.]
Franz Kafka: *Novelleja* (1972). Toim. Kai Laitinen. Helsinki: Otava.
Vuosisadan romaani. Franz Kafka: Oikeusjuttu. (1999). *Kirjojen virrassa*. Helsinki: Otava, s. 258–270.

Väitöskirjat

Kierkegaardin Catch-22

Olli Mäkinen: *Moderni, toisto ja ironia. Søren Kierkegaardin estetiikan aspekteja ja Joseph Hellerin Catch-22*. Oulun yliopisto, Oulu 2004. 242 s.
(Luettavissa myös herkules.oulu.fi/isbn9514272684/isbn9514272684.pdf.)

Jos suostuu lentämään lisää pommituslentoja, on hullu eikä tarvitse lentää; jos kieltäytyy lentämästä, on järjissään ja joutuu lentämään.

Paradoksaalisuus yhdistää Kierkegaardia ja Joseph Helleriä. Olli Mäkisen väitöskirjassaan esittämät yhteydet ovat silti yllättäviä. Kierkegaard on tutkimuksen pääkohde, Hellerin romaani sovelluskohde ja koe, jonka tarkoitus on myös vahvistaa ajatusta 1800-luvun alkupuoliskolla eläneen filosofi-kirjailijan ulottumisesta modernismiin ja toisen maailmansodan jälkeiseen eksistentialismiin.

Tutkimuksessa yhdistyy perehtyneisyys ja utelias, usein tunnusteleva ajatuksenkulku. Kierkegaardin ajattelutavan ja tekstien erittelyyn lomittuu mieleenjohtumia nykyajan ilmiöistä ja Kierkegaardin mahdollisesta relevanssista niiden suhteen. Utelias katse on saattanut alkuun koko tutkimuksen, likimain sattumalta. Mäkinen kertoo esipuheessa, kuinka hän Tukholmassa myöhään yöllä löysi Kierkegaardin kootut roskalavalta. Siitä alkoi tähän mennessä kolmikymmenvuotinen luku-urakka.

Tutkimus on ulkoiselta muodoltaan monografia, mutta rapisee liitoksistaan. Tämä todetaankin heti tiivistelmässä: työ koostuu ”kolmesta itsenäisestä osasta, joita yhdistää alussa oleva (neljäs) teoriaosa”. Lisäksi huomautetaan, että tutkimus on artikkeliväitöskirja lainausmerkeissä, koska luvut ylittävät artikkelin rajat, ja näin ollen ”artikkeli” ei tarkoita artikkelin muotoa vaan ”esseististä esitystapaa”. Tätä voisi jo sanoa aseistariisuvaksi.

Kirja rakentuu siten, että teorialuvussa käsitellään Kierkegaardin ymmärtämisen kannalta keskeisiä käsitteitä ja menetelmiä, kuten toistoa, liikettä, ironiaa ja epäsuoraa julkaisustrategiaa, mutta myös amerikkalaista eksistentialistista romaania. Luvussa ”Alistamisen välineet: ironia, katse ja rakkaus” lähiluetaan *Viettelijän päiväkirjaa*, *Toistoa* ja *Mozart-esseitä*. Olli Mäkinen on suomentanut kaksi viimeksi mainittua, ja kolmas luku muodostuu sivusta, jossa mainitaan nämä käännökset osaksi väitöskirjaa. Neljäs luku on Joseph Hellerin *Catch-22*-romaanin tulkintaa siten, että henkilöitä eritellään Kierkegaardin ”paradigmaattisten esimerkkitapausten” valossa. Tähän kaikkeen tuo yhtenäisyyttä Kierkegaardin tarkastelu (esi)modernistina; tämä näkymä on myös mahdollistanut Kierkegaardin ja Hellerin istuttamisen samaan monografiaan.

Käännösten mainitseminen väitöskirjan osiksi herättää ihmetystä. Ne näyttävät olevan hyvää työtä – on tyydyttävä sanomaan tanskaa osaamattomana – ja ovat lisäosoitus tutkijan perehtymisestä näihin teksteihin. Ne eivät kuitenkaan

kuulu väitöskirjaan, koska kyseessä ei ole kirjoittamisen eikä kääntämisen tutkimus eikä tieteellisen ja taiteellisen tutkimustavan yhdistelmä. Käännöksiin liittyvät selitykset ja kommentit ovat asiantuntevia mutta eivät riittävä perustelu.

”Moderni, toisto ja ironia” tutkimuksen otsikossa viittaavat ensinnäkin yleiseen pyrkimykseen osoittaa Kierkegaardin modernius. Toiseksi ne kuvastavat hänelle ominaisia ilmaisutapoja. Modernius tarkoittaa nimenomaan modernismia, laajempaan modernisaatiokeskusteluun ei puututa. Subjektiivisen ja myös ”epäluotettavan” kertojan käyttäminen liittää Kierkegaardia modernismiin, ja lisää imua tulee eksistentialismista, jonka omalaatuisena edeltäjänä häntä voidaan pitää. Nämä yhteydet on hyvin perusteltu.

Muutaman viittauksen varassa on sen sijaan keskustelu Kierkegaardin postmodernismista – pelkästään tätä yhteyttä käsittelemään on 1980-luvun puolimaissa perustettu kokonainen kirjasarja (*Kierkegaard & Postmodernism*, Florida State University Press). Postmodernismin ja feminismin kysymykset ovat tällöin usein yhdistyneet. Jälkimmäiseltä kannalta Kierkegaardin kiinnostavuus liittyy siihen paradoksiin, että hänen naiskäsityksensä on temaattisesti kovin ongelmallisella tavalla mieskuvitelmainen samalla, kun hän muodollisesti hajottaa ”keskeissubjektin” ja tarjoaa aineksia tulevalle ”relationaalisen minän” ajatukselle. Näitä yhteyksiä olisi toivonut käsiteltävän muutamaa viittausta enemmänkin, liikkuuhan Mäkinen muutenkin aina väliin oman nykyaikamme ilmiöissä. Monia huomioita olisi voinut johtaa tähän suuntaan pitemmälle: Mäkinen esimerkiksi huomauttaa Kierkegaardin toivoneen sellaista yhteiskuntaa, joka antaisi yksilölle mahdollisuuden ”muodostaa itselleen vapaasti abstraktin minän” (s. 25). Tämä tuo mieleen Richard Rortyn ajatuksen hyvästä yhteiskunnasta, joka jättää esteettisen alueen yksilöiden vapaan itsensä muovaamisen tilaksi.

Tällaisia yhteyksiä ”tunnistettaessa” on tietenkin huolehdittava siitä, ettei vieraus unohdu. Nykyaikaistuksien ohessa on tärkeää katsoa myös taaksepäin ja muistaa – eikä se Mäkiseltäkään unohdu – että Kierkegaardin filosofinen vääntö koski ennen kaikkea Hegeliä (jonka käsitteistä hän ei suinkaan päässyt kokonaan eroon) ja saksalaisia romantikkoja (jotka edustivat hänelle juuttumista esteettiseen olemisen tasoon). Samalla Kierkegaard kävi poleemista keskustelua kirkollisten piirien kanssa ja suomi vastuuttomana pitämäänsä lehdistöä. Kaikesta tästä Mäkinen on siis keskittynyt modernismiin ja eksistentialismiin viittaaviin piirteisiin.

Kierkegaardilla oli omat syynsä hajottaa identiteettiä, ja hänen hierarkkinen, esteettisestä eettiseen ja lopuksi uskonnolliseen johtava käsityksensä eksistenssitasoista on tietenkin kaukana postmodernista todellisuuden estetisoinnista. Mutta toisaalta juuri esteettinen – spektaakkeli, teatteri – kiehtoi häntä.

Toistoa ja liikettä käsitellessään Mäkinen suhteuttaa Kierkegaardia moniin myöhempien aikojen teoreetikoihin. Deleuze on sanonut Kierkegaardin ja Nietzschen ”voittaneen filosofian”, koska liikkeellä on heidän ajattelussaan niin tärkeä asema. Kierkegaard itse katsoo metafysiikan lopulta aina kieltävän ajan ja liikkeen. Toisto ei toista jo ollutta: se ei ole muistelua eikä tapa, vaan se on draamallista ja merkitsee aina uudelleen aloittamista. Deleuzen ajatus toiston singulaarisuudesta vahvistaa tätä ajatusta ja sopii hyvin Kierkegaardin pyrkimykseen irtautua erityisen ja yleisen dialektisesta sidoksesta. Toisto on ainutkertaista liikettä. Tämä ainutkertaisuus, vertautumattomuus, tekee siitä osan Kierkegaardin ”silmänräpäystä”, joka on tulevaisuutta ja ikuisuutta nykyhetkessä. Se on hetki, jossa potentiaalisuus muuttuu aktuaalisuudeksi. Mäkinen suhteuttaa tätä hetkeä myös Walter Benjaminin ja Marcel Proustin aikakäsitykseen, fenomenologiaan ja dekonstruktioon.

Kierkegaardin peruskäsitteistä ironiaa ruoditaan sekä teoreettisessa osassa että tutkittavana olevien teosten yhteydessä. Olennainen yhteys saksalaisen romantiikan ironiakäsitykseen tuodaan esiin, mutta se jää vähälle käsittelylle. Ironista katsetta voi pitää sadistisena, kuten Mäkinen D. C. Mueckea seuraten huomauttaa. Sillä on Kierkegaardin kirjoitustavassa kuitenkin myös erikoinen rakenteellinen funktio, joka liittyy eksistenssitasojen suhteeseen ja kommunikaation mahdollisuuteen. Ikuisuuden ja äärellisyyden, autenttisuuden ja epäautenttisuuden välistä juopaa ei voi noin vain ylittää. Tarvitaan sokraattista totuudenpäästöä eli epäsuoraa kommunikaatiota, ”epäsuoraa julkaisustrategiaa” (s. 81). Tämä tarkoittaa pseudonyymien käyttöä eli sellaista tekijäkuvaa ja siitä seuraavaa kerrontaa, jota kukaan ei ole kommentoimassa eksistenssitasojen yli. Tällä tavoin luodaan maailma, jonka rajat vain näytetään kertomatta mitään niiden ylittämisestä. Ei kuitenkaan aivan, sillä pseudonyymit tekijä-kertojat sisältävät vihjeitä jo mainitusta epäluotettavasta kertojasta. Esimerkiksi *Toiston* Constantin Constantius sisältää kaksinkertaisen pysyvyyden painotuksen, mutta juuri tämä allegorisointi herättää myös kysymyksen siitä, onko taustalla kuitenkin joku muu, jonka suhde tähän pseudotekijään on ironinen. Pienikin vihje siitä, että eri teosten taustalla on Søren Kierkegaard, luo heti eksistenssitasoja noudattavan ironisen suhteen teoksiin.

Mäkisen lähiluenta mainituista kolmesta teoksesta näyttää konkreettisesti, kuinka Kierkegaardin filosofiset käsitykset, kirjoitustapa ja teosten erityinen tematiikka liittyvät toisiinsa. Viimeisessä pääluvussa hän siirtyy käsittelemään Joseph Hellerin romaania, mutta tekee samalla edelleen poikkeamia myös Kierkegaardiin. Paradigmaattinen esimerkki tarkoittaa henkilökuvaa, jonka avulla voidaan havainnollistaa jotain abstraktia tai yleistä. Tämä on tavallista kristinuskon retorisessa perinteessä, ja se kuvaa myös Kierkegaardin menettelyä. Erityisen tärkeä, historiasta tuttu esimerkkihahmo on Sokrates kyselyineen. Mäkinen nostaa

Jossarianista esiin esimerkiksi sokratesmaisia piirteitä mutta myös muita, kuten yhden Kierkegaardin pseudonyymin, erakoituneen Victor Eremitan.

Joissakin kohdissa ”vaikutteita” erehdytään pitämään tekstienvälisyyden ainoana muotona. Niinpä *Catch-22*:n Kierkegaard-tulkintaa pidetään tutkimuksessa ”mahdollisena, vaikka eksistentialistiset vaikutteet voivat olla peräisin myös varsinaisesta toisen maailmansodan jälkeisestä eksistentialismista”. Vaikutussuhteiden osoittaminen ei ole tutkimuksen tavoitteena, mutta perustelemalla risteyttävän tulkinnan vaikutteiden mahdollisuudella tutkija vetää mattoa altaan. Käteen jää sellainen hapsu, että kenties Kierkegaardkin on voinut vaikuttaa, joten antaa nyt mennä. Käytännössä Mäkinen onneksi menettelee toisin käyttäen Kierkegaardin ”esimerkkitapauksia” tulkinnan kehyksinä, joiden toimivuus ei riipu vaikutussuhteista.

Siellä täällä suhteutukset muodostuvat niin vilkkaiksi, että kovin yleiset analogiat kelpaavat osoittamaan erityisiksi väitettyjä yhteyksiä. Tavallista tiiviimpi esimerkki tästä on lause, jossa Hellerin romaanissa esiintyvän lääkärin esittäminen pinnallisen ihmistyypin edustajana on Mäkisen mukaan valintana ”sekä koominen että traaginen, sillä [!] Kierkegaard käyttää [--] juuri lääkäriä [--] esille tuodakseen sen, miten tämä [--] voi diagnosoida potilaan [--] kuolemansairauden eli epätoivon” (s. 174–175). Vaikka koomisuutta ja traagisuutta sitten selitetään itse romaanin perusteella, siihen johdatetaan asettamalla ensin Hellerin ja Kierkegaardin henkilöt samaan symboliseen tilaan, jolloin jälkimmäisen pohjalta voidaan tulkita suoraan edellistä – tai selittää sitä näennäiskausaalisesti.

Mäkinen osoittaa mielenkiintoisia merkitysyhteyksiä Kierkegaardin ja Hellerin välillä, mutta oikosulkujen käry jää välillä häiritsemään. Olisi ollut hyvä määritellä selvemmin, että kyse ei ole varsinaisesti Kierkegaardin ja Hellerin vertailusta, vaan Kierkegaardilta saatujen elementtien tuomisesta romaanin tulkinnan välineiksi. Yleisenä taustana on Hellerin ”eksistentiaalisuus”, ja vähän pitemmällekin menevää rakenteellista rinnakkaisuutta näyttää löytyvän *Toiston* ja *Catch-22*:n väliltä.

Kertomatekniset ja filosofiset kysymykset kietoutuvat toisiinsa mielenkiintoisella tavalla Kierkegaardin fiktiivisissä teoksissa. Vaikka Kierkegaard on filosofi tai filosofinen kirjailija, hän joutuu fiktioidensa sisään tai jonkinlaiseen sekatilaan, toisin kuin Heller. Jälkimmäisen kohdalla voidaan vaivattomasti käyttää kertojan, sisäistekijän ja tekijän kaltaisia formaalisia käsitteitä, Kierkegaardin teoksissa ne menevät sekaisin. Tämä johtuu siitä, että Hellerin teokset ovat selkeästi fiktiota ja tekijyyttä voidaan pohtia suhteessa siihen. Todellinen Joseph Heller pysyy laatimansa maailman ulkopuolella tai rajalla, mitä tahansa henkilökohtaisia panoksia hänellä tekstissä sitten onkin.

Kierkegaard sekoittaa nämä tasot. Siinäkin voi halutessaan nähdä – ja on nähty – postmodernismin ennakointia, mutta sellainen yleistävä hyppäys saattaa peittää sekaannuksen luonteen. Tämä sekaannus, joka tekee Kierkegaardista niin mielenkiintoisen, syntyy filosofisen pohdinnan, omaelämäkerrallisuuden ja fiktion suhteista, joissa lajinomaisuudet, tekstin ja kertomuksen rakennetekijät sekä temaattiset seikat haastavat lukemisen konventiot. Filosofisuus ja elämäkerrallisuus luovat odotuksen – ”sopimuksen” – tekstistä, jossa tekijä on suoraan vastuussa pohdinnoistaan ja jossa hän on itse kertomuksensa päähenkilö. Mutta Kierkegaard vetäytyy salanimien taakse, ja niistä tulee eri teosten fiktiivisiä tekijä-kertoja-henkilöitä: omaelämäkertasopimus pätee mutta sillä melkoisella varauksella, että tekijä on sepitetty. Kierkegaard kätkeytyy pseudonyymeihin, mutta hän myös haajantuu niihin – ne ovat hänen eräänlaisia sivupersooniaan, kuten Mäkinen huomauttaa. Formaalisen etäännyttämisen välineinä ne tarjoavat samalla Kierkegaardille mahdollisuuden kokeilla omaa toiseuttaan, joka määrittyy ennen kaikkea hänen henkilökohtaisesta panostuksestaan kolmeen yleiseen eksistenssitasoon, esteettiseen, eettiseen ja uskonnolliseen.

Olli Mäkisen väitöskirjassa korostuu ajattelu- ja ilmaisutapojen suhde enemmän kuin Helge Ukkolan (1961), Heidi Liehun (1990) tai Torsti Lehtisen (1990) tutkimuksissa. Mainitsemistani argumentoinnin horjahduksista huolimatta Mäkisen väitöskirja on tärkeä ja mielenkiintoinen lisä Suomessa tehtyyn Kierkegaard-tutkimukseen.

Erkki Vainikkala

Muut kirjat

Kirjailijaelämäkerta Arvid Järnefeltistä

Juhani Niemi: *Arvid Järnefelt. Kirjailija ajassa ja ikuisuudessa*. Helsinki: SKS 2005. 340 s.

Arvid Järnefelt (1861–1932) kuuluu kiisteltyihin suomalaisiin kirjailijoihin, sillä käsitykset hänen teostensa taiteellisesta arvosta ja asemasta kirjallisuuden kaanonissa ovat vaihdelleet vuosikymmenten kuluessa. Aina on kuitenkin löytynyt tolstoilaisen kirjailijan puolustajia ja ymmärtäjiä, eikä suotta: Järnefeltin moniaineksiset teokset askarruttavat lukijaa eri tavalla kuin taiteellisesti eheämmät, vähemmän tendensiiviset teokset. Vastikään ilmestynyt Juhani Niemen Järnefelt-elämäkerta päivittää hänen kirjailijakuvaansa nykypäivän tutkimuksen näkökulmasta ja on sellaisena merkittävä lisä Järnefelt-tutkimukseen.

Niemi esittelee ensin Järnefeltin sukutaustan ja siirtyy siitä kuvaamaan kirjailijan vanhempien, Alexanderin ja Elisabethin, avioliiton alkuaikoja ja vihdoin Arvidin koulu- ja opiskeluvuosia Helsingissä. Hän tarkastelee kirjailijan elämänvaiheita myöhemmän kaunokirjallisen tuotannon, pääasiassa *Vanhempieni romaanin* (1928–1930), valossa sekä pohdiskelee kirjailijan syntyä kirjailija- ja elämänkaaripsykologisesta näkökul-

masta. Järnefeltin kääntymys näyttäytyy Niemen analyysissä toisaalta sosiaalisena heräämisenä ja reaktiona perheen sisäisiin ristiriitoihin ja sairauksiin, toisaalta taas ”isäkapinana”, jota myös Pirjo Hämäläinen-Forslund on tutkimuksessaan (1999) painottanut. Niemi hahmottaa ”heräämisen” taustalla myös syvällisen elämänfilosofisen murroksen, kokemuksen ”ahtaan paikan kammosta yhteiskunnan ylemmissä kerroksissa” (s. 81).

Niemen yleisote Järnefeltin elämän kuvauksessa on hienotunteinen, paikoitellen jopa kunnioittava, vaikka Järnefeltin henkilö- ja reseptiohistoria ei ole niitä tasaisimpia. Esimerkiksi Järnefeltin itsensä *Heräämiseni*-teoksessa (1894) kuvaama, kääntymystä edeltävä elämäntapa, johon kuuluivat kirjailijan ja aikalaisten paheelliseksi kokema juopottelu sekä vierailut bordelleissa, ei saa Niemeltä juurikaan palstatilaa, vaan se ohitetaan muutamalla toteamuksella. Modernina lukijana Niemi siirtää aikalaisia kohahduttaneet ”paheet” lainausmerkkeihin. Tutkimuksessa ei myöskään toisteta Järnefeltin reseptiossa esiintyneitä syytöksiä taiteellisista heikkouksista, vaan korostetaan kirjailijan taiteellista monilahjakkuutta. Niemi onnistuukin tyylikkäästi pyrkimyksessään olla käyttämättä elämäkertaa tirkistelyn ja nekrofilian välineenä. Elämäkerran Järnefelt-kuva ei kuitenkaan ole epäkriittinen tai sovinnainen. Esimerkiksi Järnefeltin tolstoilaiset kotoalähdöt vuosina 1917–1920 tulkitaan ”häiriintyneen narsismin tuottamaksi Kristus-kompleksiksi” (s. 224). Astetta yllättävämpi, perinpohjaisempaa perustelua kaipaava tulkinta esitetään hieman myöhemmin: järnefeltiläisen ”puhtauden ihanteen” alla nähdään ”viettipohjaisia kiusauksia, jopa salattuja homoeroottisia piirteitä” (s. 226).

Niemen tutkimus lukeutuu kirjailijaelämäkerran perinteeseen. Metodisesti se ilmoittaa edustavansa uudempaa elämäkertatutkimusta, jossa myönnetäään esimerkiksi tutkijan subjektiivisuus ja kerrotun elämän fiktioluonne. Pyrkimys irrottautua positivistisesta perinteestä näkyy myös teosanalyyseissä: Niemi ilmoittaa lukevansa teoksia auki ”kaiken sen olennaisen tiedon varassa, joka tutkijalla on ollut käytettävissä” (s. 20). Elämäkerrallinen tausta muuntuukin tässä lähestymistavassa ”yleisen suunnistautumisen välineeksi” ja teosten viitekehykseksi, synty-ympäristöksi. Teosanalyysien näkökulmat puolestaan valikoituvat tapauskohtaisesti teosten mukaan.

Käytännössä Niemi tulkitsee Järnefeltin teoksia niin elämäkerrallisesti, assosioiden kuin useista uudemmista teoreettisista lähtökohdista käsin, esimerkiksi intertekstuaalisesti, psykologisesti ja aatehistoriallisesti. Tapauskohtainen teosanalyysi on selvästi eräs teoksen vahvuuksista, sillä – kuten Niemi itsekin perustelee – Järnefeltin teosten monisärmäisyys edellyttää erilaisia analyysivälineitä. Esimerkiksi *Greeta ja hänen Herransa* -teoksen (1925) lukeminen lajinäkökulmasta aristoteelisena tragediana valaisee teoksen sisäistä logiikkaa uudelta kannalta. Järnefelt on kirjailija, joka todella hyötyy erilaisten kontekstilähtöisten tulkintatapojen esiinmarssista.

Metodisessa vapaudessa näyttää kuitenkin piilevän myös vaikealukuisuuden ja pintapuolisuuden vaara. Toisaalla vaara vältetään, toisaalla ei. Esimerkiksi *Isänmaata* analysoidaan ainakin rakenteellisesta, temaattisesta, aatteellisesta, filosofisesta, intertekstuaalisesta, psykologisesta ja elämäkerrallisesta näkökulmasta, jolloin teoksen analyysi muuttuu eri näkökulmista tehtyjen ja erilaajuisten luentojen nopeasti vaihtuvaksi sarjaksi. Kutakin näkökulmaa käsitellään lyhyesti, jolloin teoksesta syntyy uusia tulkintoja, mutta perusteellisemmalle argumentaatiolle ei jää tilaa. Niemi esittää esimerkiksi, että romantiikalle ”ominainen orgaaninen käsitys luonnosta ja yhteiskunnasta läpäisee *Isänmaan*” ja teoksen ”kielikuvat assosioituvat romantiikan aikakauteen ja erityisesti Friedrich Schellingin luonnonfilosofiaan” (s. 90). Hän vertaa Heikki Vuorelan kokemusta ”viheriästä, kotoisesta maailmasta” ja sen yllättäen aukeavista syvyysulottuvuuksista romantiikan luonnonfilosofiaan, jossa ”sama peruskokemus rakentuu jakamattomista luonnon ainesosista, jotka ’ikuisena arkkityyppinä’ heijastelevat kuvitelmaa maailmankaikkeuden yhtenäisyydestä, ’maailmansielusta’” (s. 90). *Isänmaan* luonto- ja yhteiskuntakäsityksen romanttisuutta ei kuitenkaan avata sen syvällisemmin eikä Schellingin tuotantoon viitata edes teoksen tarkkuudella, jolloin kiinnostava mutta yleisluontoiseksi jäävä huomio ei pääse juurikaan viemään tutkimusta eteenpäin. Yleisesitykseen pyrkivältä tutkimukselta ei tietysti voi vaatia leipätekstissä laajaa ja yksityiskohtaista analyysiä, mutta loppuviitteisiin lisätty tarkempi analyysi ja kirjallisuusviitteet olisivat palvelleet aiheesta kiinnostuneita tutkijoita.

Kokonaan uutta elämäkerrassa on Järnefeltin päiväkirjojen laajahko esittely ja niiden funktioiden pohdiskelu. Järnefelt tallensi päiväkirjoihinsa vuosien 1891–1931 aikana muun muassa uskonnollisia mietteitä, teosluonnoksia koskevia muistiinpanoja, unia, luontoa koskevia havaintoja ja kommentteja saamaansa kritiikkiin. Päiväkirjoista voi lukea myös kirjoittamattomien teosten ”historiaa”: Järnefelt hahmottelee päiväkirjassaan teoksia, joita ei koskaan kirjoittanut tai jotka lopulta toteutuivat eri muodossa kuin oli alun perin suunniteltu. Lisäksi Niemen elämäkerrassa esitellään Järnefeltin reseptiota niin Suomessa eri vuosikymmeninä kuin ulkomailla, mikä myöskin on erittäin tervetullut lisä Järnefelt-tutkimukseen.

Kaikkiaan elämäkerta piirtää kuvaa Järnefeltistä rakkauden teeman väsymättömänä käsittelijänä, eroksen ja agapen monimutkaisen suhteen puntaroijana. Muuten hienosti toimitettuun ja kuvitettuun teokseen on jäänyt pieni editointivaiheen virhe: loppuviitteiden numerointi laahaa yhden jäljessä viitteen 48 jälkeen.

Saija Isomaa

Lukuyhteisön valopiiri

Veijo Pulkkinen ja toimituskunta: *Lukulampun valo. Liisi Huhtalan juhlakirja.* Taideaineiden ja antropologian laitos. Oulu: Oulun yliopisto 2004. 323 s.

Liisi Huhtalan juhlakirjan otsikon lukulamppu tuo mieleen *Tekstin hurman,* jossa Roland Barthes erottelee mielihyvän ja nautinnon tekstit. Ensiksi mainittujen alueelle kuuluvat klassikot, Kulttuuri ja lukemisen tutut käytännöt, Barthesin sanoin ”lukemisen aika ja paikka: koti, maaseutu, lähestyvä ruoka-aika, lampun valopiiri”. Tämä sympaattinen lukulampun valon piiri rajaa kirjan ja lukijan yhtenäiseksi alueeksi, jolle sijoittuu niin ammatillinen kuin myös mielihyvän ohjaama lukeminen. Kirjan nimi sopii hyvin juuri juhlakirjalle. Valo symboloi perinteisesti älyä tai henkistä työtä, piiri taas assosioituu yhteisöön, jonka tuottamia juhlakirjat aina ovat.

Lukulampun valo on jaettu kolmeen osastoon, joista ensimmäisessä painopiste on pohjoisessa. Ilmari Leppihalmeen laaja, 57-sivuinen Oulua käsittelevä avausartikkeli ”Tähtivauva, terva ja teknopolis – mitä muuta?” jakautuu kahteen osaan. Alkuosa analysoi kaupungin kehittämissuunnitelmaa ja sisältää terävää markkinointiretoriikan luentaa. Vuonna 1990 juppiajan mielenmaisemassa, mutta jo laman aattona laadittu Oulun keskustasuunnitelman futuristinen ja fallinen tehokkuusretoriikka on samanaikaisesti huvittavaa ja viheliäistä – sekä tutunkuuloista. Kaupunginisien ja suunnittelijoiden tarve suoltaa kliseisiä, dynaamis-innovatiivisia visioita ei ole noista ajoista muuttunut miksikään. Artikkelin jälkipuolisko esittelee kotikaupungin erilaisia hahmottumisia oululaisten kirjailijoiden teksteissä. Skaala ulottuu 1600-luvulta Kauko Röyhkään.

Yhdessä Aimo Roinisen oululaista 1960-luvun kulttuurikeskustelua käsittelevän artikkelin kanssa Leppihalmeen mini-kirjallisuushistoria muodostaa hyvän tietopaketin oululaisuuden kulttuurisista koordinaateista. Yhteiskunnallisen vanhan ja uuden kamppailu on uusiutuva teema oululaisessa kirjallisuudessa. 1960-luvulla keskusteltiin kiivaasti, mitä on oululainen kulttuuri ja onko sitä edes. Samanlainen kotiseudun kieltämisen ja palaamisen logiikka näyttää uusiutuvan monen oululaiskirjailijan tuotannossa.

Marko Vähäkangas käsittelee Timo K. Mukan esikoisromaanin vastaanottoa, sen suhdetta pohjoiseen eksotiikkaan sekä ammoisten kriitikkojen kädenvääntöä siitä, onko *Maa on syntinen laulu* realistinen vai romantisoiva kuvaus. Artikkelissa kumotaan lisäksi myytti Mukasta kirjallisuusinstituution täysin unohtamana kirjailijana. Katariina Juntunen puolestaan kirjoittaa Leena Laulajaisen kahdesta runokokoelmasta. Laulajaisen lastenlyriikka sisältää paljon unenomaisia kuvia ja kielellistä fantasiaa. Ilmaisu on pääasiassa vapaamittaista ja loppusoinnutonta, ja Laulajainen käyttää ennakkoluulottomasti hyväkseen myös tekstin ulkoasua ja typografiaa. Laulajaisen tuotanto poikkeaa näin sekä sisällöltään että muodoltaan perinteisemmistä lastenkirjallisuuden edustajista.

Nina Työlahden artikkeli ”Ruoan kertomus meistä. Nälän narratiiveja maistelemassa” hakee hieman fokustaan ennen kuin pääsee asiaan, television ruokaohjelmien tuottamiin kertomuksiin. Varsinaiset luennat ruokaformaattiohjelmista ovatkin sitten napakoita. Niiden muutokset kuvastavat monin tavoin yhteiskunnan muutosta: siinä missä *Patakakkosessa* korostettiin ruuan hygieenistä ja taloudellista valmistamista, uudet trendiformaatit henkivät täysin toista maailmaa. Onneksi vielä on sentään pönäkkää jätkäruokailua edustava *Makupalat*, jonka ”verhottu vulgarismi miellyttää perustoimintoihin realistisesti suhtautuvaa katselijaa” (s. 129). Joka tapauksessa artikkeli edustaa – yhdessä vaikkapa Leppihalmeen Oulu-luennan kanssa – piristävää asennetta, jossa kirjallisuuden- ja kulttuurintutkimuksen tulkinnallisia välineitä sovelletaan muuhun kuin tieteenalan perinteisiin tutkimuskohteisiin.

Kari Sallamaa kysyy, miksi Saara itki, ja lukee taitavasti erästä Vanhan testamentin juutalaista myyttiä. Apokryfikirjoihin kuuluvassa Tobiaan kirjassa esiintyvä Saara on Asmodeus-nimisen demonin riivaama nainen, jonka kaikki seitsemän vääräuskoista sulhaskandidaattia ovat kuolleet häntä lähestyttyään. Saaran kohtu on sulkeutunut paitsi eroottisesti myös poliittisesti – se on varattu juutalaiselle siemenelle. Demoni ilmentää länsimaista ajatusta seksuaalisen naisen vaarallisuudesta. Toisaalta Saara on vaaraksi myös itselleen. Itkunsa hän itkeekin Tobiaalle, Jumalan valitsemalle sulhaselle, juuri koska tuntee ahdistavan ristiriidan rakkauden, himon ja tuhoamisvoiman välillä. Psykoanalyyttisesti ajatellen demoni on Saaran oma tuotos. Tobias vakuuttaa Saaran sekä tulevan appensa hankkeensa oikeellisuudesta, meditoi Saaran kanssa selibaatissa kolme päivää ja karkottaa demonin savulla. Savu tulee kalan (seksuaalinen symboli) sisäelimistä, joita Tobias enkelin ohjeen mukaisesti kärventää makuukamarin liedellä. Sama kala, joka vapauttaa Saaran seksuaalisesti, parantaa lopulta myös kaihilääkkeenä Tobiaan vanhan isän sokeuden! Kyseessä on hauska anti-oidipaalinen tarina, josta Sallamaa kerii esiin kertomukset patriarkaalisuudesta, seksuaalisesta ahdistuksesta ja poliittisen puhtauden vaalimisesta.

Eero Jarvan ja Sami Lakomäen artikkeleissa siirrytään kirjallisuudesta arkeologian ja antropologian pariin. Jarvan artikkelissa selvitetään arkeologisen historiatieteen erityiskysymys, Rooman Colosseumin katsomon paikkamäärä. Sami Lakomäki puolestaan kirjoittaa vanhan pohjoisamerikkalaisen heimon toiminnasta ja selvittelee kahden tapausesimerkin avulla laajempaa, antropologeja askarruttanutta kysymystä siitä, miten vanhat heimokulttuurit ratkaisivat sisäisiä kriisejään ilman keskusvaltaa ja pakkokoneistoja.

Lukulampun valon kolmas osasto on varattu teoreettisesti orientoituneille kirjoituksille. Sanna Karkulehto vihkii lu-

kijan Judith Butlerin teorioiden siivittämänä queer-tutkimuksen saloihin. Butler ja muut queer-teoreetikot näkevät sukupuolen ja seksuaalisuuden ei-sisäsyntyisenä konstruktiona ja performatiivisina käytäntöinä, valtakulttuurin taas heteromatriisina. Tätä pakottavaa normaalisuutta horjuttavia (diskursiivisia) tekoja queer-tutkija analysoi. Butler haluaa esimerkiksi nähdä drag queenien, butch- ja femme-lesbojen sekä macho-homojen kyseenalaistavan ja parodioivan ”häiritsevän liioittelunsa kautta heteromatriisin mukaista sukupuolijärjestelmää” (s. 219). Koska queer-näkökulma on poliittinen ja emansipatorinen, se voi paikoin olla myös ylitulkitseva ja tarkoitushakuinen. Yhtä hyvin drag queeneja voisi pitää ainoastaan typerien sukupuolikliseiden *vahvistajina* – tai sitten Butlerin teoria ei vastaa enää nykymaailmaa, jossa macho-homot ovat populaarikulttuurin hellittyjä ikoneita. Artikkelin lopussa annetut luonnehdinnat queer-tutkimuksesta avaavat kylläkin kenttää sukupuolisuuden kysymyksistä laajemmalle, kaikkiin erotteleviin binaarisuuksiin ja luonnollisuuksiin kriittisesti suhtautuvaksi tutkimuksen asenteeksi.

Antti Pönnin artikkeli ”Kinematografi, kirjoitus” ruotii Robert Bressonin elokuva-ajattelua, joka sinällään on esimerkki kirjoituksen käsitteen laajasta sovellusalueesta. Bresson-fanien lisäksi artikkelia voi suositella kaikille, jotka ovat kiinnostuneita mediateoriasta tai kirjallisuuden ja elokuvan esitystapojen yhteyksistä ja raja-alueesta. Juho-Antti Tuhkanen palaa puolestaan tulkinnan ja arvottamisen vanhaan kysymykseen, intentioon. Taideteoriassa intentionaalisuutta on hyljeksitty uuskritiikistä jälkistrukturalismiin, mutta Tuhkanen osoittaa, että tekijän intentio ja vastaanottajan käsitys siitä liittyvät lähes aina taiteen vastaanottoon, tulkintaan ja arvottamiseen. Esimerkkinä on 1960-luvun italialainen kauhuelokuva *La danza macabra,* jonka ”puutteista ja epäonnistumisista huolimatta voimme ymmärtää ja arvostaa elokuvan esteettistä luonnetta, koska sen tekijöiden taito luoda tunnelmaa ja heidän intentionaaliset tekonsa välittyvät jopa osin epäonnistuneessa teoksessa” (s. 277). Mutta eikö kyseinen elokuva ole hyvä tai mielenkiintoinen juuri kokonaisuutena – eihän sen tyyli ole erotettavissa sen ”puutteista”? Eikö sen viehätys perustu juuri tekijöiden intention *toteutumattomuuteen*? *Camp*-estetiikassa intentio näyttelee merkittävää osaa, mutta käänteisesti: toteutumaton intenio on *campin* edellytys. Joka tapauksessa Tuhkasen artikkeli on kiinnostava esitys estetiikan ikuisuusaiheesta, siitä huolimatta että artikkelin lopussa langetaan puolustamaan ”eetismiä” – ajatusta jonka mukaan taideteosten ”eettisesti vialliset asenteet ovat myös esteettisesti teosta vioittavia” (Berys Gaut). T. S. Eliotin antisemitismi -esimerkin rinnalle voisi kuvitella muita, kompleksisempia tapauksia, joissa eettinen ”viallisuus” olisi eri tavoin suhteellista, tulkinnallista tai hajautettua.

Veijo Pulkkinen kirjoittaa Roman Ingardenin vaikutusvaltaisesta fenomenologisesta kirjallisuusteoriasta *epookin* kaksihahmotteisen käsitteen kautta. Edmund Husserlin kreikasta adoptoima sana merkitsee tutkijan tietoisuuden ja tutkimuskohteen puhdistamista ennakko-oletuksista ja muusta painolastista. Toisaalta epookki tarkoittaa aikakautta, juuri sitä historiallista kontekstia, jonka fenomenologinen projekti pyrkii ylittämään. Kysymys kuuluukin, miten voidaan hahmotella kirjallisen teoksen ideaalinen rakenne, jos voimme päästä vain tekstien subjektiivisiin ja historiallisiin konkretisaatioihin. Lisäksi koko ingardenilainen analyysi kirjallisen teoksen yleisestä ideasta on – tietysti – itsekin oman epookkinsa tuote. Pulkkisen mukaan Ingardenin teoriaa voidaan kritisoida muustakin. Esimerkiksi kirjallisuuden materiaalisen ja visuaalisen ulottuvuuden sulkeistaminen teoksen ideaan kuulumattomaksi kytkee Ingardenin perustellusti Derridan kritisoimaan fonosentrismin traditioon. Ingarden on kiinnostunut kirjoituksen tasosta vain siinä määrin kuin se mahdollistaa teoksen muuttumattomien äännemuodosteiden tason välittämisen.

Derridaan palataan myös antologian päättävässä Pekko Koskisen artikkelissa ”To Be Defined (Metaphorically). An analysis constructing an arrayed series of non-resolutive pairs, as a basis for reflective practices; issues of concern: definition, permutation, metaphor; conceptuality”. Se on luenta Ison D:n tekstistä ”La mythologie blanche”, joka lähtee Derridan filosofian kielen metafora-analyysista ja etenee havainnon, määritelmän, merkityksen ja eron kysymyksiin. Artikkelissa on iskevät kohtansa, kuten kolmannen luvun aistihavainnon ja tulkinnan käsittely, mutta välillä lukija on kohteettomassa, joskin kohdettaan liikaa kunnioittavassa pyörityksessä. Haastavuutensa ja miksei myös kirjan linjan vuoksi artikkeli olisi voitu suomentaa.

Lukulampun valon esipuheessa mainitut oululaisen kulttuurintutkimukset traditiot, yhteiskuntakriittinen ja poliittinen perinne sekä toisaalta pohjoinen ulottuvuus, ovat monessa artikkelissa esillä. Teos on juhlakirjojen tapaan hyvin moniaineksinen antologia, laaja sekä volyymiltaan että aiheidensa kirjolta. Se on huolellisesti toimitettu, joskin kirjoittajien esittelyjä lukija saattaa jäädä kaipaamaan.

Juri Joensuu

Päivi Kososen vastine Kaisa Kurikalle

Kaisa Kurikka arvosteli esseekokoelmani *Elämisen taidosta. Esseitä modernin kirjallisuuden tunnosta* (Tampere University Press, 2004) *Avain*-lehden viime numerossa (3-4/2005). Oli hienoa panna merkille arvostelun kriittis-sympaattinen ote, Kurikan tapa haastaa ajatteluani ja esittää kysymyksiä minua teilaamatta.

Haluaisin tässä vastata lyhyesti kahteen Kaisa Kurikan asettamaan kysymykseen. Ensimmäinen kysymyksistä koskee me-muotoa. Kurikka sanoo: ”Vaikka ymmärrän me-muodon käytön retorisena keinona, en silti tiedä, kenestä Kosonen puhuu. Tarkoittaako hän meitä (nais)ihmisiä – Kososen itsensä käyttämä termi – vai esipuheessa nimettyjä meitä humanisteja, joille inhimillisen elämän kulun luonne on käynyt vieraaksi (ks. s. 10)? Keitä ovat me, joihin on äskettäin uudelleen herännyt halu lukea kunnon tarinaa alkuineen, keskikohtineen ja loppuineen (ks. s. 92)?”

Me-muoto ei ole pelkkää retoriikkaa, vaan olen sen avulla etsimässä ihmisiä – kaltaisiani ihmisiä, sielunsukulaisia, omaa lukijayhteisöä, keskustelua tai paikkaa tai tilaa jossa voisin tuntea olevani kotona. Sävyni on siis paatos: kirjoitan tutkijana ja naisihmisenä, joka etsii toisia, mutta kaltaisiaan tutkijoita ja (nais)ihmisiä. Välillä tunnen jopa olevani jonkinlainen viimeinen humanisti ja kysyn, onko täällä muita vai puhunko itsekseni. – On, joku on vastannut minulle.

Esseemuoto mahdollistaa tällaisen tutkimisen, oman lukijakunnan tunnustelun ja kuulostelun. Me-muodolla pyrin puhuttelemaan lukijoita, katson kuka vastaa ja miten. Tähän asti saamani palautteen perusteella osa lukijoista suostuu me-muotoon ja kokee tulleensa puhutelluksi, osaa taas me-muoto ärsyttää. Hyvillä kysymyksillään ja avoimen dialogisella asenteellaan Kaisa Kurikka näyttäisi kuuluvan jonnekin näiden kahden ääripään välimaastoon.

Toinen Kurikan kysymys koskee tekijän paluuta. Hän toteaa: ”Lukija ja lukemisen nautinto ovat Kososen esseissä läsnä kaikkialla, mutta en lopulta pysty päättämään, onko Kosonen menossa kohti jotain uudenlaista tapaa käsittää tekijän suhde teokseen ja lukijaan sekä ylipäätään tulkintaan, vai onko hän palaamassa vanhaan. Vai onko niin, että juuri Kososen kirjoitusten esseemuoto sallii nostalgisen tarpeen herättää jo kertaalleen tapettu Tekijä uudelleen henkiin?” (s. 135.)

Kysymys tekijästä on hankala ja varmaan elämäntehtäväni mittainen – ainakin sikäli kuin sitä kautta tullaan kysymykseen ”ihmisestä” ja ”inhimillisestä tekijästä”, ”inhimillisestä toiminnasta”: siis kirjallisuutta ja merkityksellistymistä ympäröivästä elämisestä, tuntemisesta, kirjoittamisesta, muistelemisesta, lukemisesta, ajattelemisesta, kuvittelemisesta. En ole pitkään aikaan tuntenut olevani kotona vallitsevan kirjallisuudentutkimuksen (olipa se sitten ukon- tai akanvirtaa) nominalistis-hierarkkisissa teorioissa, niiden käsitteissä ja lokeroissa, mutten ole valitettavasti myöskään kyennyt muotoilemaan uutta ja koherenttia teoriaa ymmärrykseni pohjalta. Ounastelen, että nykyinen kirjallisuus- ja tekijäkäsitys tulevat radikaalisti muuttumaan eli tekijä ja lukija palaavat, mutta tämän paluun pääteoretisoijat eivät ehkä ole meitä kirjallisuudentutkijoita – tai ainakaan pelkästään. Wellekin ja Warrenin ”virhepäätelmät” on siitä huolimatta otettava uudestaan agendalle – uudelta pohjalta ja myös yhdessä toisten oppialojen kysymyksenasettelujen kanssa.

Päivi Kosonen

When Message, Editing and Publication Become Visible. On the Poetics of Digital Webwriting

In his article, Niemi-Pynttäri discusses the poetics of Digital webwriting. The focus of the article lies on the poetics of mediating and editing relations. Based on German hermeneutics and media philosophy, the article covers three different areas of research. The first objective is to reveal how the study of communication has so far overlooked the poetic level. Criticism is aimed, above all, at the way in which the field of hermeneutics has tended to ignore the emergence of the message (*angelos*) as a poetic-religious event. The second part of the article demonstrates how webwriting has taken on aspects of performance. To conclude, Niemi-Pynttäri presents the message in terms of its poetics and examines how the roles of messenger and editor relate to the emergence of the message. The main goal of the article is to analyse the hermeneutics of webwriting through the three key concepts of message, editing and publication.

Risto Niemi-Pynttäri