3 **Pääkirjoitus**
Yhteisyyden ja yhteismitattomuuden poetiikkaa: kirjallisuus, muut taiteet ja mediat
Tiina Käkelä-Puumala ja Kai Mikkonen

6 **Artikkelit**
”Uteliaille toimittajille pettymystä ei näytetä”
Kaunokirjallisen journalismin poetiikkaa aikakauslehtireportaasissa
Maria Lassila-Merisalo

26 Schubertin hauta.
Intermediaalinen luenta Elfriede Jelinekin romaanista *Pianonsoittaja* suhteessa Franz Schubertin laulusarjaan *Winterreise*
Laura Wahlfors

45 ”O Jumalan Karitza”: 1800-luvun pietistisestä arkkivirrestä
Tuula Hökkä

62 **Esseet**
Ääniteknologiat ja kirjallisuus
Mikko Keskinen

77 Visual Poetry: Artists’ Writing in a Para-literary Age
Alan Prohm

88 Valmis maailma
Kirjallisuuden ja valokuvauksen suhteesta
Harri Laakso

94 **Keskusteluja**
Mahdottomasta ja rajattomasta adaptaatiosta
Henry Bacon ja Kai Mikkonen

104 **Arvostelut**
Pegasoksen kesyttäjät
Siru Kainulainen, Kaisu Kesonen & Karoliina Lummaa (toim.): *Lentävä hevonen. Välineitä runoanalyysiin.*
Vesa Haapala

109 Sarjakuvan kaanonia kokoamassa?
Paul Gravett: *Sarjakuvaromaani ja miten se voi muuttaa elämäsi*.
Mervi Miettinen

112 Elmer Diktoniuksesta, luotettavasti ja epäluotettavasti
Jörn Donner: *Diktonius. Ett liv*.
Kristina Malmio

114 **Raportit**
Ohio hoi, terveisiä Columbuksesta
Kai Mikkonen

118 **Abstracts**

Tiina Käkelä-Puumala & Kai Mikkonen

Yhteisyyden ja yhteismitattomuuden poetiikkaa: kirjallisuus, muut taiteet ja mediat

Rajoillaan asiat muuttuvat uudella tavalla kiinnostaviksi; rajapinnassa identiteetti syntyy kontaktista ja kitkasta ulkopuolen, toisen ja vieraan kanssa. Näin on myös kirjallisuuden kohdalla. Kun kirjallisuus asetetaan samaan yhteyteen kuvan, äänen ja liikkeen kanssa, tuloksena on taidetta ja esitystä, jossa ”kirjallisuudellisuus”, miten tahansa se sitten määritelläänkin, on vain yksi muuttuja muiden joukossa. Esitysmuotojen rajat ja niiden historiat tulevat väkisinkin esiin kun puhutaan taiteidenvälisyydestä ja intermediaalisuudesta. Yhtä varmasti kuin on olemassa taidemuotoja ja alalajeja, joilla on oma eriytynyt historiansa, on aina ollut olemassa myös hybridejä, joissa rajat vuotavat tai jossa ne määritellään uudestaan. Kirjallisuus muuttaa jatkuvasti muotoaan ja keinovarojaan, usein juuri suhteessa muihin medioihin ja taiteisiin: tapahtuu siirtymiä (kuten silloin kun romaanista tehdään elokuvasovitus) ja jäljittelyä (kuten silloin, kun kirjoitus yrittää jäljitellä ihmisääntä, jonka poissaolosta se on itse paras todiste). Kerronnan keinot muuntuvat ja omaksuvat vaikutteita muista taiteista; syntyy uusia, enemmän tai vähemmän elinkelpoisia lajeja (puhelinromaani, sarjakuvaromaani, ei-fiktiivinen romaani, kaunokirjallinen reportaasi, *ciné-roman*, hypertekstirunous, tekstiviestiromaani, jne.) ja kirjallisuuden tekninen muoto ja saatavuus muuttuu (äänikirja, e-kirjamuoto, *book on demand* -tuotanto, digitalisoidut arkistot).

Medioiden ja taiteidenvälisen vuorovaikutuksen, jäljittelyn ja kilpailun laajaa kenttää on 1990-luvulta lähtien usein hahmotettu Jay David Bolterin ja Richard Grusin lanseeraaman *remediaation* (tai uudelleen medioinnin) käsitteen avulla. Esitysmuotojen välistä kaksisuuntaista omaksumista korostavan remediaatio-teorian mukaan jokainen media yrittää korjata toisten medioiden heikkouksia tai mitätöidä omia rajoituksiaan jäljittelemällä kilpailijoidensa keinoja. Uusi media muokkaa vanhempien esitysmuotojen tekniikoita pyrkien ylittämään niiden kyvyn luoda todenmukaisuuden tuntua ja välittömyyden vaikutelmaa. Vanhat mediat taistelevat asemastaan omaksumalla tekniikoita ja aihepiirejä uusilta esitysmuodoilta ja toisaalta vakiintuneet esitysmuodot pyrkivät muokkaamaan ja parantamaan uusien medioiden ominaisuuksia. Keskiaikaisten käsikirjoitusten koristellut kirjaimet toimivat sekä kirjoituksena että kuvana, *camera*

obscura vaikutti aikanaan niin maalaustaiteen kuin valokuvauksen kehitykseen, romaanitaide on luonut omia versioitaan montaasi-tekniikasta, fotorealismi on elävä maalaustaiteen suuntaus, sarjakuvataide on omaksunut elokuvan näkökulmatekniikoita, elokuva on jäljitellyt sarjakuvan graafista jälkeä – vain muutamia esimerkkejä mainitaksemme.

Avaimen vuoden 2008 ensimmäisen numeron teemana on kirjallisuuden suhde muihin medioihin ja taiteisiin: valokuvaan, elokuvaan, sarjakuvaan, maalaustaiteeseen, musiikkiin, äänentoistoon, journalismiin. Tämän numeron artikkelit, esseet ja keskustelut lähestyvät tätä teemaa eri näkökulmista sekä esittelevät niitä konkreettisia teoksia ja tilanteita, joissa eri esitysmuodot ovat vuorovaikutuksessa.

Tieteidenvälinen multimodaalisen merkityksen ja multimodaalisten tekstien tutkimus, eli samanaikaisesti eri merkitysjärjestelmien kautta tapahtuvan viestinnän tutkimus, on kehittynyt huimaa vauhtia 1990-luvun alusta lähtien. Multimodaalisuuden ja remediaation tutkimuksen ohella myös adaptaation tutkimus ja teoria on luonut uusia näkökulmia taiteidenväliseen tutkimukseen. Kysymystä merkitysten ja kertomusten siirrettävyydestä *adaptaatiossa*, tai *versioinnissa*, käsitellään tässä numerossa Henry Baconin ja Kai Mikkosen välisessä keskustelussa, jossa tarkasteltavana on Lawrence Sternen *Tristram Shandy* -romaanista tehty adaptaatio *Cock and Bull Story*. Laura Wahlforsin artikkeli intermediaalisista suhteista Elfriede Jelinekin *Pianonsoittaja*-romaanin ja Franz Schubertin *Winterreise*-laulusarjan välillä tarkastelee muodon ja merkitysten siirrettävyyttä psykoanalyyttisestä viitekehyksestä käsin, sekä esittelee *musikalisoinnin* tekniikoita, joilla kirjailija luo rakenteellisia ja sisällöllisiä analogioita tekstin ja musiikin välille. Tuula Hökkä, joka tutkii artikkelissaan 1800-luvun hengellistä arkkivirttä, huomaa samoin tulleensa monen taiteen ja historian risteyspaikkaan: kirjallisuuden ja kirkkohistorian, teologian, hymnologian ja kansanmusiikin, kirjoittamisen ja kirjakielen historian oudolle välialueelle.

Medioiden rajoja ylittävä kerronnan tutkimus on myös tehnyt lukuisia uusia avauksia, kuten narratologian sovellutukset muussa fiktiossa sekä faktateksteissä (journalismi, historiankirjoitus, elämäkerta, puheen tutkimus), joilla on oma mielenkiintonsa kaunokirjallisuuden tutkimuksen kannalta. Esitysmuotojen rajoja ylittävä narratologia kysyy esimerkiksi, mihin kertovaan tehtävään jokin esitysmuoto sopii toista paremmin (Ryan 2004, 34–35). Tätä aihetta valottaa Maria Lassila-Merisalon artikkeli, joka käsittelee ei-fiktiivisen kertomuksen lukemisen ehtoja ja kaunokirjallisen journalismin poetiikkaa aikakauslehtireportaasissa.

Esitysmuodon erityisyyden ongelma ja kirjallisuuden medialuonne on uudella tavalla konkreettinen nykypäivänä kun fiktion vastaanoton ja ehkä myös tuotannon painopiste on siirtynyt painetusta kirjallisuudesta kuvalliseen kertomukseen, varsinkin elokuviin ja tv-sarjoihin. Tästäkin syystä voi olla paikallaan ajatella uudelleen kirjalli-

suuden asemaa ja sijaintia medioiden ja taiteiden kentällä. Mistä johtuu esimerkiksi kirjallisuuden lukemisen suhteellinen pysyvyys audiovisuaalisen kulttuurin aikakaudella, jolloin kieltä ja kirjallisuutta voi yhdistellä (näennäisen) vaivattomasti muihin esitysmuotoihin? Entä miten kieli ja kirjallisuus toimivat yhdessä muiden semioottisten lähteiden kanssa – silloin kuin esimerkiksi liike, ele, optinen kuva ja ääni luovat asenteellisia merkityksiä, esittävät mielenliikkeitä ja kokemusta niiden kanssa – ja miten merkitystä silloin maksimoidaan tai rajataan? Entä miten hahmottaa esitysmuotojen rajat kun multimedia on arkipäivää: medioiden ja taiteiden erilaisessa suhteessa fyysiseen todellisuuteen tai käsitteiden maailmaan, taiteiden luomaan erilaiseen välittömyyden vaikutelmaan, merkkien ominaisuuksiin, aistihavaintoon vai kognitioon?

Näitä kysymyksiä käydään läpi tämän numeron esseissä, joita kaikkia luonnehtii tietoisuus kirjallisuuden määrittymisestä audiovisuaalisen kulttuurin synnyttämässä historiallisessa murroksessa. Alan Prohmin essee visuaalisesta runoudesta haastaa pohtimaan, tulisiko tästä tällä hetkellä marginaalisesta runouden lajista tulevaisuuden ”jälkikirjallisen” (*post-literary*) kulttuurin keskeinen poeettisen ilmaisun muoto. Mikko Keskisen esseessä puolestaan luodaan katsaus äänen ja kirjallisuuden pitkään yhteiseen historiaan, sekä käydään läpi sitä, miten suuri vaikutus äänentallennusteknologioiden synnyllä runsaat sata vuotta sitten oli ja on edelleen kirjalliseen ilmaisuun ja kerronnan tekniikoihin. Harri Laakso pohtii esseessään klassista kysymystä kuvan ja sanan suhteesta, tällä kertaa valokuvauksen näkökulmasta, ja kysyy, voisiko eräs ratkaisu kuvan ja sanan yhteismitattomuuden ongelmaan löytyä juuri tämän lähtökohdan haastamisesta: ”Millaisesta nimittäjästä tai mitasta on kysymys, ja millaisesta yhteisyydestä? Ja voisiko olla olemassa erilaisia yhteismitattomuuksia – ja olisiko niillä, paradoksaalisesti, yhteisiä nimittäjiä?” Tämä yhteisyyden ja erillisyyden paradoksi voisi toimia mottona myös tälle teemanumerolle.

Kirjallisuus

BALDRY, ANTHONY JA PAUL J. THIBAULT 2006: *Multimodal Transcription and Text Analysis*. London: Equinox Publishing.

BOLTER, JAY DAVID JA RICHARD GRUSIN 2001: *Remediation: Understanding New Media*. Cambridge: The MIT Press.

RYAN, MARIE-LAURE 2004: Introduction. In *Narrative across Media*, edited by Marie-Laure Ryan, 1–40. Lincoln: University of Nebraska Press.

Maria Lassila-Merisalo

”Uteliaille toimittajille pettymystä ei näytetä” Kaunokirjallisen journalismin poetiikkaa aikakauslehtireportaasissa

> Poliisien musta rintama vetää henkeä. Sisäänhengityksessä se paisuu suuremmaksi. Pamput hakkaavat kilpiin, ja jostain kypärän suojasta purkautuu raskas huuto. Rytmi on tiheä, metronomin tarkka.
>
> ”They are coming!” Puolalaispojan silmissä on villi pelko. Hän nytkyy edestakaisin paikallaan. Poliisien ketju ulottuu Prahan keskustan puistokadun reunasta reunaan, olkapää olkapäätä vasten. Yksi mielenosoittajista heittää puistonpenkin palavien roskisten päälle. Hakkaava ääni voimistuu. Hetkeksi kaikki peittyy tummaan, lihavaan savupatsaaseen.
>
> On kuin olisi sittenkin yllätys, kun mellakkapoliisi lähtee liikkeelle kohti tuhansien mielenosoittajien sekasortoista joukkoa. Darth Vaderin näköiset olennot etenevät juoksumarssia. Pojan nytkyminen laukeaa, mutta kestää hetken, ennen kuin jalat toimivat. Sitten hän juoksee poispäin kuin sähköjänis ja vetää mukaansa ihmisiä molemmilta puoliltaan. Vain muutamat jäävät seisomaan katseet sameina ja levittävät kätensä. ”Don't run”, he huutavat, mutta pelko on vahvempi.
>
> Katson poliiseja ja otan pari epävarmaa hölkkäaskelta poispäin, mutta pian juoksen niin lujaa kuin jaksan. Tainnutuskranaatit räjähtävät korvissa. Kyynelkaasu kirvelee vuotavia silmiä. Laitoin aamulla ripsiväriäkin, idiootti! Sumun läpi näen, että kuvaaja juoksee jo kaukana edellä. Enhän ole ihan viimeisten joukossa?

Näin alkaa *Image*-lehdessä vuonna 2000 julkaistu juttu ”Myrskyn silmässä” (Lähteenmäki 2000b).[1] Lehden kannessa juttu nimetään raportiksi. Teksti täyttää hyvin myös reportaasin tunnusmerkkejä, ja paikoitellen ilmaisu lähestyy pohdiskelevaa, esseististä tyyliä. Journalistisia juttutyyppijaotteluja onkin käytännössä hyvin vaikeaa, ellei mahdotonta tehdä. Lajityypit vaihtelevat paitsi lehtien välillä, myös yhden lehden sisällä. Esimerkiksi sanomalehden urheilusivujen uutinen sallii värikkäämpää ilmaisua ja kantaaottavampaa kerrontaa kuin kotimaan uutissivu (ks. esim. Grunwald 2005, 77; Reunanen 2003, 103). Oli juttu sitten reportaasi, raportti tai joku muu, on selvää, että ”Myrskyn silmässä” -tekstiin eivät päde faktajournalismin tyypillisimmän tuotteen, uutisen, säännöt ja periaatteet. Edellä esitetty otekin muistuttaa ilmaisultaan enemmän fiktiolle kuin faktalle ominaista esittämistä. Norman Mailerin tuotannosta väitellyt kirjallisuudentutkija Markku Lehtimäki (2005) erottaa ei-fiktion omaksi lajikseen faktan ja fiktion ohella, mutta hänen tutkimusaineistonaan ovat amerikkalaiset romaanit. Voiko mielenosoituksesta kertovaa 18 000 merkkiä pitkää suomalaista aikakauslehtijuttua rinnastaa esimerkiksi mielenosoituksesta kertovaan ei-fiktiivisen kirjoittamisen klassikkoteokseen *Yön armeijat* (Mailer 1968)?

Tarkastelen tässä artikkelissa ”Myrskyn silmässä” -lehtijutussa käytettyjä esitystekniikoita ja puheen esittämisen tapoja sekä niiden kautta rakentuvaa toimittajan paikkaa tekstissä. Tarkoitukseni on vertailla, miten tutkimuskohteena oleva juttu asemoituu yhtäältä suhteessa laajemmin ei-fiktion ja sen sisällä kaunokirjallisen journalismin lajityyppiin[2] ja toisaalta perinteiseen uutisjournalismiin. Valitsemani metodit edustavat sekä kirjallisuustieteellistä tutkimusta että sen sovellutuksia journalismin tutkimuksessa. Tarkastelen tutkimuskohdettani kolmesta eri suunnasta. Ensin jaan jutussa esiintyvät henkilöt puhujiin ja puheen aiheena oleviin toimijoihin. Seuraavaksi tarkastelen tekstin diegeettisiä ja mimeettisiä piirteitä ja niiden funktioita. Diegeettisillä ja mimeettisillä piirteillä käsitetään tässä etäisyyttä, jonka kertoja ottaa lähteeseensä; diegeettinen eli tiivistävä puhe etäännyttää kertojaa lähteestä, kun taas mimeettinen eli dokumentoiva puhe lähentää kertojaa lähteeseen (Grunwald 2005, 66; ks. myös Genette 1980, 163). Kolmanneksi etsin tutkimuskohteena olevasta tekstistä erilaisia puheen esittämisen muotoja. Näiden lähestymistapojen avulla pyrin kartoittamaan ”Myrskyn silmässä” -jutun sijaintia kerronnan kentällä ja selvittämään, millaisen sisäislukijan paikan tällainen faktan ja fiktion rajamaastoon sijoittuva teksti tarjoaa.

Lehden sisällysluettelossa juttu esitellään sanomalla, että Miira Lähteenmäki *väistelee polttopulloja Prahassa ja pohtii kansalaisaktivismin buumia.* Teksti kertoo Maailmanpankin ja Kansainvälisen valuuttarahaston kokousta vastaan järjestetystä mielenosoituksesta. Toimittaja Miira Lähteenmäki osallistuu valokuvaajan[3] kanssa mielenosoitukseen ja raportoi tapahtumista minämuodossa, joskin ensimmäisessä persoonassa taivutettuja pronomineja ja verbejä käytetään tekstissä kaikkiaan melko vähän. Tekstistä voi erottaa lukuisan määrän erilaisia lähteitä. Osa raportoiduista asioista on jäljitettävissä hyvin puhujaansa, kuten seuraava suora esitys:

> Ennen aktivisteja kokoukset eivät saaneet oikein minkäänlaista julkisuutta. ”Yritimme houkutella paikalle suomalaista kirjeenvaihtajaa, muttei hänkään sitten tullut”, muistelee johtaja Seija Kinni ulkoministeriön kehitysyhteistyöosastolta.

Tekstissä on myös paljon informaatiota, jonka hankkimistapa jää epäselväksi.

> Namesti Mirulla, kirkon pihassa, levitellään banderolleja, soitetaan teknoa ja huudetaan iskulauseita. Aamu on kolea, ja aukiolla on vähemmän väkeä kuin odotettiin, mutta uteliaille toimittajille pettymystä ei näytetä.

Toimittaja puhuu toimittajista monikon kolmannessa persoonassa. Koska hän on itsekin toimittaja, hän tekee jollakin perusteella eron itsensä ja muiden toimittajien välille. Miten hän muuten pystyisi näkemään pettymyksen, jota *uteliaille toimittajille ei näytetä*? Mikä on ”Myrskyn silmässä” -jutun toimittajan rooli osana tapahtumia, joista hän raportoi? Mikä on hänen asemansa kaoottisten tapahtumien keskellä?

Faktan ja fiktion rajamailla

Suomalaiset tiedotustutkijat alkoivat omaksua kerronnan tutkimuksen käsitteistöä kirjallisuustieteellisestä narratologiasta uutisjournalismin tutkimukseen 1980- ja 1990-lukujen vaihteessa. Käsitteiden siirtäminen ei sujunut aivan kitkattomasti. Veikko Pietilä (1995a/1988) sovelsi ensimmäisten joukossa Pekka Tammen (1992/1983, 23) fiktion tutkimukseen rakentamaa Boothin-Chatmanin mallia uutisen kerrontarakenteen analysointiin. Seija Ridell (1990, 66–72; 1992, 47) esitti narratologian rajojen avartamista ja ehdotti esimerkiksi sisäistekijän käsitteen omaksumista journalismin tutkimukseen genren käsitteen kautta. Tammi suhtautui ajatuksiin torjuvasti, ja Ridellin ja Tammen julkinen debatti jatkui kärjekkäänä useiden vuosien ajan.[4]

Väittelyn käsittääkseni viimeiseksi jääneessä puheenvuorossa Pekka Tammi (1995) teki ”kaksi metakriittistä huomiota narratologian soveltamisesta journalistisiin teksteihin” ja totesi, että rajan vetäminen faktan ja fiktion väliin on välttämätöntä. Rajanteon apuvälineeksi Tammi ehdotti näkökulman käsitettä. Vaikka journalistisessa (uutis)tekstissä olisikin esimerkiksi vapaaksi epäsuoraksi esitykseksi tulkittavissa olevia rakenteita, tekstin tiedonvälityksellinen luonne Tammen mielestä edellyttää, että uutistoimittaja säilyttää silti erillisen aseman uutisen henkilöihin nähden: että välitön konteksti osoittaa henkilöagenttien näkökulmasta esitetyt väitteet heidän omikseen. Faktatekstissä siis näkökulman tarkoituksena on nimenomaan osoittaa viime kädessä varmasti se, mihin lähteeseen tieto perustuu, koska se on tiedonvälityksen uskottavuuden – vaikkei välttämättä totuudenmukaisuuden – edellytys. Sen sijaan fiktiossa Tammen mukaan näkökulman päämääränä näytti usein olevan lukijan epävarmuuden maksimointi. (Emt. 377.)

Suurimpana ongelmana tuossa menneessä väittelyssä pidän sitä, että vastakkainasettelun kohteiksi joutuivat useimmiten faktan ja fiktion lajityypillisimmät edustajat uutinen ja romaani. Hedelmällisempää maaperää faktan ja fiktion erojen tutkimiselle ovat nähdäkseni tekstit, jotka sijoittuvat raja-alueelle. Tutkimuskohteena oleva ”Myrskyn silmässä” -tekstikään ei, toisin kuin perinteinen uutinen, edes pyri olemaan koherentti, varma tiedonvälittäjä. Se lainaa rohkeasti kerrontatekniikoita fiktion kentältä, ja seuraukset ovat paitsi esteettisiä, väistämättä myös eettisiä, sillä ei-fiktiivinen teksti esittää aina väitteitä aktuaalisen maailman tilasta. Tätä ei voi jättää huomiotta ei-fiktion tutkimuksessa. Ei-fiktiota voidaankin pitää faktan ja fiktion välissä olevana kolmantena lajina, jota ei voida selittää nojaamalla perinteiseen fiktiivisen tai faktuaalisen kerronnan kriteeristöön (Lehtimäki 2005, 50).

Yksi edellä kuvatun väittelyn kiistakapuloista oli tekijän ja kertojan identtisyys/erillisyys, asia josta ei edelleenkään vallitse yksimielisyyttä. Fiktiossa kertoja erotetaan todellisesta tekijästä, mutta faktatekstissä kirjallisuustieteilijöiden näkökulmasta yleensä tekijä ja kertoja ovat yksi ja sama (ks. esim. Tammi 1992, 11; Lehtimäki 2007,

249), kun taas narratologiaa soveltaneet journalismin tutkijat ovat erottaneet tekijän ja kertojan toisistaan myös faktatekstissä (ks. esim. Pietilä 1995a, 48; Reunanen 2003, 165). Vaikka suomalaisestakin journalismista löytyy myös varsin moniselitteisiä kerrontaratkaisuja (ks. esim. Lassila-Merisalo 2005, 38), käsitykseni on silti, että ei-fiktiivisestä tekstistä puhuttaessa tekijän ja kertojan identtisyyttä on turvallista pitää eräänlaisena nyrkkisääntönä.[5] Luonteva nimitys ei-fiktion kertojasta puhuttaessa on tällöin tekijä-kertoja (*author-narrator*; Lehtimäki 2005, 102), mutta minä käytän sen sijasta lehtijuttuihin nähdäkseni paremmin sopivaa termiä toimittaja-kertoja, joka siis tässä tapauksessa viittaa paikan päällä Prahassa tapahtumat kokeneeseen ja ne myöhemmin kirjalliseen asuun muotoilleeseen ja lopullisessa tekstissä yhtenä toimijana esiintyvään Miira Lähteenmäkeen.

Puhuvat ja puheen aiheena olevat toimijat

”Myrskyn silmässä” -jutussa on runsaasti erilaisia ääniä ja informaatiolähteitä. Niiden erottelemiseen ja ryhmittelyyn haen apua Pentti Raittilalta ja Tommi Kutilaiselta (2000, 58), jotka ovat nimenneet kolme tapaa, joilla toimijat voivat päästä esiin lehtijutuissa. He pyrkivät selvittämään, ketkä ja mitkä instituutiot saavat äänensä kuuluviin julkisuudessa ja miten media näillä valinnoilla tietoisesti tai tiedostamatta suosii tai hylkii näitä osapuolia. Jako on tehty lähinnä uutisjuttujen ja uutiselle sukua olevien lajityyppien tutkimiseen. Uutisen sukulaisten joukossa Raittila ja Kutilainen mainitsevat reportaasin, joten jaon pitäisi periaatteessa soveltua myös ”Myrskyn silmässä” -juttuun. Uutisjutun toimijat jaetaan ensin kahtia 1) puhuviin toimijoihin ja 2) puheena oleviin toimijoihin. Puhuvien toimijoiden eli varsinaisten puhujien puhetta esitetään suorana esityksenä tai toimittajan referoimana. Puheena olevat toimijat jaetaan edelleen kahtia 1) toissijaisiin puhujiin, jotka ovat ennen muuta puheen aiheena, mutta saattavat saada erilaisten välitysten kautta ääntään kuuluviin (puhetta esim. esitetään referoiden tai upotetaan varsinaisten puhujien puheen sisään; kosketus lukijan ja toimijan välillä ei ole samalla tavalla suora ja välitön kuin puhuvien toimijoiden kohdalla) ja 2) kohteisiin, jotka ovat pelkästään puheen aiheena. Jako on karkea, ja se onkin tarkoitettu sisällönerittelyn tekemiseen, ei yhden jutun lähilukuun. Toisaalta, jos ”Myrskyn silmässä” olisi osa suurta juttuotosta, se täytyisi kyetä erittelemään jaon mukaisesti.

Nimettyjä ensisijaisia puhujia ei tutkittavassa jutussa ole kuin kaksi: ulkoministeriön kehitysyhteistyöosaston johtaja Seija Kinni ja Vlasta, 21-vuotias prahalainen teologianopiskelija, joka identifioidaan ainoastaan etunimellä. Koko nimellä mainitaan valtiovarainministeri Sauli Niinistö, joka *hymyilee ja yrittää sanoa jotakin, mutta nuori turvamies kiskaisee hänet pois*. Hänen puhettaan ei siis välitetä.

Nimeämättömiä ensisijaisia puhujia sen sijaan on runsaasti: puolalaispoika, saksalainen kommandopipopunkkari, suomalainen nuorukainen, tsekkityttö, pitkä mohikaa-

nipäinen poika, lettipäinen tyttö, brittitoimittaja. Kukin esiintyy jutussa hyvin lyhyesti, yleensä yhden repliikin verran. Lisäksi useissa kohdissa esitetään monen ihmisen yhtäaikaista puhetta, huutoa tai laulua, joko lainausmerkkien kera:

> Suomalaiset katsovat hämmentyneinä, kun baskiryhmä pui nyrkkejään ja vannoo, että väärä valta kaatuu vain dynamiitilla ja käy tv-kuvaajien päälle huutaen ”televisión, manipulación”.

tai ilman lainausmerkkejä:

> Sauli-kulta, Sauli-kulta herää jo, herää jo, velat anteeks anna, velat anteeks anna… Kuutisenkymmentä suomalaisnuorta tanssii, rummuttaa ja viheltää värikkäisiin muovipilleihin.

Toissijaiseksi puhujaksi voidaan katsoa ennen muuta ihmisryhmä, johon viitataan sanoilla ”tsekkiläiset järjestäjät”. He esiintyvät jutun keskivaiheilla useaan otteeseen. Edellä mainitun Vlastan annetaan ymmärtää kuuluvan heihin, samoin kuin sen nimeämättömän lähteen, joka on esittänyt siteeratun puheen keskellä tekstiä:

> Jaossa on myös lappuja, joissa kehotetaan kirjoittamaan lakipalvelun puhelinnumerot tussilla käsivarteen. ”Putkassa sinut riisutaan alasti ja viedään kaikki tavarat. Numero säilyy vain iholla.” Useimmat tekevät työtä käskettyä, tsekkipoliisista liikkuu kauhutarinoita.

Pelkästään puheen aiheena olevina toimijoina eli kohteina jutussa erottuu yksilöimättömänä massana kokouksen järjestäjät; he, jotka ovat kongressikeskuksen sisäpuolella.

> Mielenosoitusten aattoiltana, maanantaina 25. syyskuuta, kongressikeskuksen yläkerrosten ikkunoista kurkitaan melkein pettyneinä, ei vieläkään mitään. Keskuksen sisäänkäynneillä on vastassa tiukkoja hymyjä. Joka nurkan takana tarkastetaan kulkulupa, tavarat läpivalaistaan ja tulijat kävelytetään metallinpaljastimen läpi. Kiiltävillä käytävillä on paljon kallisarvoiseksi luokiteltua väkeä: valtioiden päämiehiä, ministereitä, suurliikemiehiä ja tuhatmäärin korkeita virkamiehiä.

Kokousväestä kerrotaan passiivissa, voimakkaasti referoiden:

> kokouksen yhtenä pääteemana kerrottiin olevan…, toimittajille lyötiin rumpua…, vähemmän mainostettiin kovia tavoitteita…, velkaongelmasta puhuttiin paljon, mutta uusia konkreettisia lupauksia ei annettu.

Ensisijaiseksi puhujaksi pääseminen ei ole Raittilan ja Kutilaisen mukaan itsestään selvä osoitus siitä, että puhuja saisi suosiollista julkisuutta. Voimakkaat mielipiteet sijoitetaan usein sitaatteihin, koska toimittajilta odotetaan puolueettomuutta (ns. objektiivisuuden strateginen rituaali, ks. Tuchman 1972). Kaikentasoista puhetta voidaan käyttää myös sellaisissa yhteyksissä, joissa sillä pyritään horjuttamaan lähteen asemaa (ks. Renvall & Reunanen 1998). ”Myrskyn silmässä” -tekstissä kongressijärjestäjien toimintaa

ja puhetta referoidaan tavalla, jonka voi hyvin katsoa lähteen asemaa horjuttavaksi. Viime kädessä horjuttavaksi voidaan katsoa myös raportoiminen mielenosoituksen järjestäjien toiveista ja yrityksistä, jotka osoittautuvat ilmeisen voimattomiksi.

> Tsekkiläiset järjestäjät ovat painottaneet toimittajille, ettei heidän pidä keskittyä kertomaan mielenosoituksesta vaan sanomasta mielenosoituksen takana. Joka käänteessä muistutetaan myös, että protesti on väkivallaton.

Epäonnistuvien järjestelyjen kuvaaminen vie järjestäjiltä sen auktoriteetin, joka heille asemansa puolesta luontevasti voisi kuulua. Sen sijaan jutussa ei perinteiselle faktajournalismille tyypillisin tavoin edes pyritä objektiivisuuteen, joten tarvetta strategisten rituaalien käyttöön ei sinänsä ole.

Mikä merkitys on sitten jutussa olevilla ensisijaisilla puhujilla, jotka esiintyvät nimettöminä ja puhuvat vain lauseen tai kaksi? Jutuntekotilanne on epäilemättä ollut monin paikoin hyvin hektinen; kaikkien jutussa esiintyvien henkilöiden nimien kirjaaminen olisi ollut käytännössä hyvin vaikeaa ellei mahdotonta. Toisaalta jossakin vaiheessa olisi varmasti ollut aikaa pidemmän haastattelun tekemiseen esimerkiksi yhden suomalaisen mielenosoittajan kanssa, mutta edes sellaista ei ole tehty. Tämä osaltaan erottaa jutun perinteisestä uutisjournalismista, jossa haastattelu on tärkein tiedonhankintakeino. Nimeämättömät ensisijaiset lähteet ovat kiinnostava elementti: jos lähde on omasta tahdostaan nimetön, hänen on helppo mieltää olevan subjektiasemassa (esim. arkaluontoisissa haastatteluissa, joissa lähdesuoja on tarpeen), mutta jos toimittaja-kertoja jättää lähteen nimettömäksi, ensisijaisetkin puhujat muuttuvat tietyllä tavalla kohteiksi, objekteiksi. Kummasta tässä tapauksessa on kyse? Nimetön lausunto on joka tapauksessa painoarvoltaan ja todistusvoimaltaan vähäisempi kuin nimetty, ja melko stereotyyppisesti parilla adjektiivilla kuvaillut mielenosoittajat ja kasvottomaksi jätetty kongressiväki jäävät statisteiksi.

Kukaan ulkopuolinen toimija ei siis pääse jutussa erityisasemaan, mutta kuten toimittaja-kertoja itse toteaa, *on jo voitto mielenosoittajille, että CNN:n veteraanitoimittaja Rodgers on ulkona mielenosoittajien puolella eikä sisällä kongressiväen seurassa*. Vai onko sittenkään? Millaisen näkökulman Rodgers valitsi televisiojuttuunsa ja kenen etua se lopulta palveli? Myöhemmin jutussa kerrotaan, että *amerikkalainen CNN raportoi donitsikaupan ikkunaiskusta varsin pilkallisesti: jos kommunismi kaatui ikkunoita rikkomatta, kapitalismin kaataminen ei käy yhtä sujuvasti*. Entä onko toimittaja-kertojan läsnäolo voitto mielenosoittajille? Hänkin raportoi tapahtumista valtaosin ulkoa, mielenosoituksen keskeltä – mutta tarkastelee kaikkea ympärillä näkemäänsä kriittisesti.

> Seison vähän syrjemmällä, kun olkaani koputtaa hyvin nuori brittityttö ja pyytää ottamaan valokuvan itsestään. Hän vetää arabihuivin suunsa eteen, nostaa nyrkin pystyyn ja katsoo ujosti kameraan. Tajuaakohan hän miltä näyttää?

Raittilan ja Kutilaisen toimijoiden jako paljastaakin tämän jutun kohdalla oikeastaan enemmän toimittaja-kertojan omasta roolista kuin toimijoiden keskinäisestä asemasta. Muihin verrattuna toimittaja-kertojan oma ääni nousee selvästi kuuluvimmaksi ja näkökulma määräävimmäksi. Tässä oman subjektiviteetin vahvassa ilmaisussa voi nähdä yhteyden amerikkalaisiin ei-fiktion edustajiin (ks. esim. Lehtimäki 2007, 254; Hartsock 2000, 54–55). Vastaavasti (kriittisestä näkökulmasta katsoen) voi huomata eroja perinteiseen uutisjournalismiin. Subjektiviteetin ilmaisun sijaan uutisjournalismin yleviä, joskin saavuttamattomia ihanteita ovat objektiivisuus ja tasapuolisuus. Toimittaja-kertojan oman tulkinnan ja näkökulman korostamisen sijaan uutisjournalismin tuotantorutiineihin kuuluu vahva nojautuminen ulkopuolisiin lähteisiin (ks. esim. Mörä 1999, 92–96, 122–123). Toisaalta lähderiippuvaisuutta on monien tutkijoiden mielestä ylikorostettu (ks. emt. 151–154), ja esimerkiksi tanskalaisten sanomalehtiuutisten kerronnan normeja tutkinut Ebbe Grunwald (2005) on tullut siihen tulokseen, että uutisjournalismia voidaan tarkastella ”toimituksiin tulevan uutismateriaalin uudelleen kirjoittamisena, joka on melko lailla lähteistä riippumatonta ja kommunikaatio-orientoitunutta” (emt. 77). Sovittelen seuraavaksi Grunwaldin havaintoja ”Myrskyn silmässä” -tekstiin.

Mimeettisestä diegeettiseen kerrontaan

Ebbe Grunwald (2005, 66) jakaa journalistisen esittämisen tyypit kahteen lajiin: *dokumentointiin* ja *yhteenvetoon*. Dokumentointi on pääosin mimeettistä esittämistä: raportointia ja lainaamista (lähteiden puheen dokumentointia), viittaamista (lähteiden nimeämistä) ja kuvailua (toimittajan omiin havaintoihin perustuvaa tietoa). Yhteenveto taas kattaa sellaiset esittämisen lajit kuin ilmoittamisen, tiivistämisen, kertomisen, selittämisen, väittämisen, arvioinnin ja luonnehtimisen. ”Nämä ovat tekoja joissa toimittaja – diegeettiseen tapaan – päättää lisätä etäisyyttä aiheeseensa ja menee – kertojana – tekstiinsä järjestämään informaatiota ja ilmaisemaan jutun keskeisiä kohtia.” (Emt. 66.) Lajien välinen ero konkretisoituu tarkkailtaessa aikaa: mimeettisessä kerronnassa tarinan ja tekstin aika ovat hyvin lähellä toisiaan, kun taas diegeettisessä kerronnassa tekstin aika tekee isojakin harppauksia tarinan ajassa. Grunwald toteaa, että uutisten alkuosa esitetään tyypillisesti diegeettisesti ja loppuosa mimeettisesti. Uutisen perusrakenteena tunnetaan eteneminen tärkeimmästä vähemmän tärkeään; tärkeimpinä faktoina esitettävät asiat kerrotaan siis tyypillisesti diegeettisesti tekstin alussa.

Grunwald on eritellyt tutkimusaineistonsa uutisjuttujen aloituksista yhdeksän erilaista kerrontatapaa. Niistä yleisin on *ilmoitus*.[6] Siinä anonyymi kertoja jakaa uutisinformaatiota ilman viittauksia lähteisiin. Toimijoiden erittelyyn verraten voidaan siis ajatella, että vielä ensisijaiseksi toimijaksi pääsyäkin voimakkaampaa voi olla esittää sanoma, jonka kertoja päättää ottaa omakseen. Seija Ridell kuvailee asiaa näin:

> --painokkainta ääneen pääsemistä journalismissa saattaa olla osapuolen kannan tai näkökulman esiin saaminen toimituksellisen kertojan faktuaalistavassa diskurssissa – siis kertojan ”totuuden äänellä” esittäminä lausumina, joiden alkuperä ja intressisidonnaisuus on tekstin tasolla häivytetty. (Ridell 2005, 36.)

Tällaisessa kerrontatilanteessa toimittaja-kertoja esittää ”kaikkitietävää” auktoriteettia osoittaessaan pystyvänsä poimimaan yhden näkökulman esiin ”oikeana” ja muita parempana. Uutisiin tämä ”kaikkitietävältä” vaikuttava kerronta kuuluu olennaisena osana. Käytännön (uutis)journalismissa kertojan näkymättömyyden myös katsotaan usein indikoivan sanoman objektiivisuutta, vaikka tietoteoreettisesti tähän ei olekaan perusteita (Tervonen 1986, 112; ks. myös Pietilä 1995a, 49; Ridell 1990, 74).

Kaunokirjallisessa journalismissa sen sijaan mimeettinen aloitus on tyypillinen. Tiivistävän ja taustoittavan ”faktadiskurssin” alkaminen usein katkaisee jutun narratiivin. Myös ”Myrskyn silmässä” alkaa voimakkaalla mimeettisellä tapahtumakuvauksella. Tekstissä on pitkiä dokumentoivia jaksoja, joissa näkyy toimittaja-kertojan läsnäolo ja jotka ovat sidottuja tapahtuma-aikaan ja paikkaan. Välissä taas on pitkiä, etäisiä jaksoja, joissa toimittaja-kertoja analysoi, tulkitsee ja arvioi tapahtumia antamatta useinkaan kovin selviä lähteitä tai perusteluja väitteilleen. Ulkona olevia mielenosoittajia kuvataan selvästi mimeettisemmällä otteella kuin sisätiloissa pidettävää konferenssia, jota esitetään enimmäkseen diegeettisinä yhteenvetoina. Tämä ei kuitenkaan anna konferenssin diegeettiselle kuvaukselle tärkeämmän tai virallisemman tekstin stigmaa, vaan päinvastoin – konferenssipuheiden referoinnissa on yliolkaisia ja epäluuloisia sävyjä:

> Kokouksen yhtenä pääteemana kerrottiin olevan ”vuoropuhelu kansalaisjärjestöjen kanssa”. Toimittajille lyötiin rumpua köyhyyden puolittamisesta ja talousjärjestöjen avoimuuden lisäämisestä. Vähemmän mainostettiin kovempia tavoitteita, kuten öljymarkkinoiden vakauttamista tai euron kurssin laskun pysäyttämistä.

Diegeettistä kerrontaa voidaan siis käyttää paitsi tukemaan kerrottavaa asiaa ja sen totuusarvoa, myös horjuttamaan raportoitavan informaation valtaa.

Itse asiassa ”Myrskyn silmässä” -jutussa – päinvastoin kuin tyypillisessä uutisessa – mimeettisellä esityksellä on eniten totuusarvoa, ja diegeettisen esityksen tulkintaluonne korostuu. Mistä tämä johtuu? Ensinnäkin voimakkaasti osallistuva ja mimeettinen aloitus luo koko tekstiin niin henkilökohtaisen leiman, että uutisiin kuuluva ”kaikkitietävyyden” tai objektiivisuuden illuusio ei enää toimi; korostuu, että kaikki informaatio on näkökulmasidonnaista. Kerran niin vahvasti osallistunut toimittaja-kertoja ikään kuin menettää mahdollisuutensa muuttua myöhemmin uskottavaksi näkymättömäksi, ulkopuoliseksi tarkkailijaksi. Markku Lehtimäki (2007) jakaa 1960- ja 1970-lukujen amerikkalaisesta kaunokirjallisesta journalismista poimimansa esimerkkikertojat näkymättömiin ja osallistuviin todistaja-kertojiin. Näitä termejä käyttäen voidaan todeta, että jutun aloittanut osallistuva todistaja-kertoja pyrkii kesken tekstin siirtymään näky-

mättömän todistaja-kertojan rooliin.[7]

”Näkymättömyys” on journalistisessa esittämisessä ylipäätään aina problemaattista; kuten Daniel Lehman (1997, 50) on todennut, ei-fiktiiviset kertojat ovat periaatteessa aina personoituja ja osana kerrottua maailmaa, eli joutuvat toimimaan sen ehdoilla. Ei-fiktiivinen kertoja ei voi tunkeutua toisen ihmisen ajatuksiin. Se ei kuitenkaan tarkoita, etteikö ei-fiktiivinen kertoja voisi *esittää* kerrontatekniikan avulla pystyvänsä siihen; toimittaja-kertoja voi esimerkiksi kirjoittaa reportaasin historiallisen preesensin muodossa ja rekonstruoida siihen päähenkilön ajatuksia sen perusteella, miten päähenkilö on ne hänelle haastattelussa kertonut. Uskottavuuden säilyttämiseksi toisen henkilön ajatusten kuvaaminen tulee Lehtimäen (2007, 242) mukaan perustaa ”joko todistusaineistoon (haastatteluihin, kirjeisiin, päiväkirjamerkintöihin, todistajanlausuntoihin) tai tekijä-kertojan spekulointiin seuraavalla tavalla: ’on mahdollista, että henkilö ajatteli näin…’”. ”Myrskyn silmässä” -jutun toimittaja-kertoja esittää diegeettisissä kerrontaosuuksissa ajoittain sellaisia väitteitä, joiden todenperäisyydestä on mahdotonta vakuuttua. Esimerkiksi seuraavassa otteessa toimittaja-kertoja kertoo sujuvasti eri ihmisryhmien peloista, vihasta ja kammosta tavalla, joka poikkeaa sekä perinteisistä faktajournalismin esitystekniikoista että edellä mainituista todistusaineiston esittämisen vaatimuksista ei-fiktiivisessä kerronnassa:

> Hyvinkoulutetut ja kielitaitoiset aktivistit eivät pelota Prahaan kokoontunutta kongressiväkeä. Kongressiväki pelkää juuri niitä, jotka eivät edes tiedä mitä IMF tarkoittaa tai Maailmanpankki tekee – mutta vihaavat yhtä kaikki. He kammoavat huppupäitä, jotka illan pimetessä hajottavat McDonald’sin, Kentucky Fried Chickenin ja Dunkin’ Donutsin ikkunat, kun eivät enää muuta keksi.

”Pelastuksena” on yleistys; kongressiväen kokoisen ihmismassan yhteisistä tunteista puhuminen on helppo tunnistaa tulkinnaksi. Yhtä kaikki, tulkitessaan suvereenisti tapahtumia, omaksuessaan vierasta puhetta omaan puheeseensa ja häivyttäessään lähteiden jälkiä toimittaja-kertoja asettuu autoritääriseen roolin; hän ottaa tarinan haltuunsa, nousee ikään kuin kertomuksensa yläpuolelle.[8] Olen toisessa yhteydessä (Lassila-Merisalo 2007, 116) eritellyt kertojien asennoitumista henkilöjutun päähenkilöä kohtaan ja todennut, että autoritäärinen kertoja on luonteeltaan ”fiktiivisin” (so. lähestyy ilmaisutavaltaan klassisen realistisen romaanin kerrontatapaa).[9]

Eri suunnilta tarkastellen autoritäärinen kerronta alkaa näyttäytyä varsin paradoksaalissa valossa. Uutisen faktadiskurssissa ”kaikkitietävältä”[10] vaikuttava kerronta edustaa faktuaalisinta ja uskottavinta ääntä. Kaunokirjallisen journalismin ei-fiktiivisessä diskurssissa autoritäärisenä esiintyvä kertoja sen sijaan vaikuttaa muodoltaan erityisen fiktiiviseltä, ja tämä vaikutelma voi herättää lukijassa epäilyksiä sisällön totuusluonteesta. Diegeettinen ja mimeettinen esittäminen voivat siis palvella uutisessa ja ei-fiktiivisessä tekstissä jopa päinvastaisia tarkoituksia.

Vieraan puheen esittäminen

Tarkastelen tutkimuskohteena olevaa tekstiä vielä puheen esittämisen tyypittelyn avulla saadakseni vertailukohtaa fiktiolle ominaisiin esittämisen keinoihin. Brian McHalen (1978, 258–259) asteikko pohjaa Grunwaldin tavoin platonilaiseen mimesis-diegesis -jaotteluun, mutta kuuluu kirjallisuudentutkimuksen alueelle. Asteikko liikkuu seitsenportaisesti diegeettisestä mimeettiseen. Esittelen sen lyhyesti ”Myrskyn silmässä” -jutusta poimimieni esimerkkien avulla. Esimerkit eivät ole tyylipuhtaita, mutta osoittavat hyvin tekstin kerronnallista monimuotoisuutta.

Diegeettinen yhteenveto. Pelkkä tieto siitä, että jotakin on puhuttu; mitä ja miten, sitä ei kerrota. Tällainen raportoitu puhe on samalla tasolla kuin minkä tahansa sanattoman tapahtuman raportointi.

> Mellakoijat puhuvat keskenään englantia, sillä sekava joukko on lähes yhtä kansainvälinen kuin koko muukin mielenosoitus.

”Epäpuhtaampi” diegeettinen yhteenveto. Keskustelun aiheet nimeävä yhteenveto puheesta.

> Seison vähän syrjemmällä, kun olkaani koputtaa hyvin nuori brittityttö ja pyytää ottamaan valokuvan itsestään.

Epäsuora sisällön parafraasi eli epäsuora esitys. Puheen sisältö välitetään, mutta ei sen alkuperäistä tyyliä eikä muotoa.

> Hän huutaa mustan huivinsa takaa, että minun pitäisi auttaa eikä vain tuijottaa.

Epäsuora, jossakin määrin mimeettinen esitys. Epäsuoran esityksen muoto, joka jäljittelee alkuperäisen puheen tyyliä.

> Pohjoiseurooppalaiset ajattelevat, että kyllä me osataan käyttäytyä, mutta entäs nuo etelän kuumakallet.

Vapaa epäsuora esitys. Epäsuoran ja suoran esityksen sekamuoto, josta puuttuu johtoverbi ja että-konjunktio, jossa suoran esityksen aikamuoto korvautuu epäsuoran esityksen aikamuodolla, persoonapronominit muuttuvat kolmanteen persoonaan ja deiktiset ilmaukset säilyvät kuten suorassa esityksessä.

> Mielenosoitusten aattoiltana, maanantaina 25. syyskuuta, kongressikeskuksen yläkerrosten ikkunoista kurkitaan melkein pettyneinä, ei vieläkään mitään.

Suora esitys. Sitaatein esitetty puhe. Vaikka tämä on mimeettisin puheen esittämisen muoto, sekin on aina jollakin tavalla tyylitelty alkuperäisestä.

”Tuli mielettömän hyvä olo”, lettipäinen tyttö huokaa.

Vapaa suora esitys. Suoran esityksen variaatio, suora esitys ilman ortografisia merkkejä. Tyypillinen ensimmäisen persoonan sisäisen monologin muoto. Vapaan suoran esityksen käyttö ei-fiktiivisessä tekstissä edellyttää toimittaja-kertojan ja henkilön näkökulmien tiivistä yhteen sulautumista, joka tyypillisesti saavutetaan syvällisellä haastattelulla.[11] ”Myrskyn silmässä” -jutussa ei ole käytetty vapaata suoraa esitystä. Havainnollistaakseni kuitenkin journalistisessa tekstissä käytettyä vapaata suoraa esitystä otan esimerkin Miira Lähteenmäen toisesta jutusta ”Itsensäpaljastaja”, joka on henkilökuva näyttelijä-laulaja Samuli Edelmannista.

> Oonko mä yksin täällä? Samuli huhuilee. Helvetti, mä oon yksin täällä. (Lähteenmäki 2000a.)

Uutisissa esitetään perinteisesti yleiskieliseksi stilisoitua, julkilausuttua puhetta sellaisenaan tai referoituna. Epäsuora esitys ja suora esitys ovat tyypillisimpiä vieraan puheen esittämisen muotoja, kun taas esimerkiksi vapaa suora esitys tai alkuperäisen puheen tyyliä jäljittelevä epäsuora, jossakin määrin mimeettinen esitys eivät kuulu uutisen tyyliin.

Vapaa epäsuora esitys (VEE) on ollut kirjallisuudentutkijoiden erityisen mielenkiinnon kohteena, ja sen esiintymistä journalistisissa teksteissä on myös tutkittu (ks. esim. Pietilä 1995b, Redeker 1996). Gisela Redekerin (emt. 222) mukaan VEE:tä käytetään sanomalehtiuutisissa monin tavoin, eikä sen käyttö edellytä henkilön ajatuksien suoraa, välitöntä esittämistä. Redeker esittää tutkimusaineistoonsa kuuluneiden sanomalehden uutis- ja politiikan sivujen reportaasien perusteella, että ilmeisin tapa, jolla sanomalehtien VEE poikkeaa perinteisestä kaunokirjallisesta VEE:n määritelmästä on se, että aikamuoto ei vaihdu preesensistä imperfektiin:

> Aikamuodon vaihtuminen on harvinaista poliittisista väittelyistä kertovissa raporteissa, sillä alkuperäisen puhujan nykyhetki yleensä sisältää oletetun lukijan nykyhetken, ja siirtymä menneeseen aikamuotoon tuottaisi usein tarkoittamattomia tulkintoja. (Emt. 228.)

Redeker ehdottaa, että VEE:tä voidaan ajatella esiintyvän laajalla skaalalla, jonka toisessa päässä on perinteinen kaunokirjallinen käyttö ja toisessa päässä käyttö esimerkiksi reportaaseissa, joissa VEE sallii kirjoittajan kertoa mitä on sanottu ja samalla ottaa implisiittisesti kantaa asiaan. Redekerin mukaan vaihdettu aikamuoto luo etäisyyttä kirjoittajan ja lainatun puheen välille, kun taas VEE ilman vaihtuvaa aikamuotoa yleensä ehdottaa lähteen sanoman implisiittistä hyväksyntää. (Emt. 232.)

”Myrskyn silmässä” -jutussa on kaiken kaikkiaan varsin vähän puhetta, ja sen myötä vähän myös potentiaalisia VEE:n paikkoja. Edellä olevaan listaan poimin esimerkiksi lauseen, jossa *kongressikeskuksen yläkerrosten ikkunoista kurkitaan melkein pettyneinä,*

ei vieläkään mitään, joka ei sisällä McHalen luettelossa esitettyjä lingvistisiä piirteitä. Lukijalle jää epäselväksi, mihin toimittaja perustaa kurkkijoiden pettymyksen. Toimittaja-kertoja tietää, että kongressin osallistujat odottavat paikalle mielenosoittajia, koska asiasta on puhuttu tiedotusvälineissä jo etukäteen, ja osallistujat ovat kokeneet monenlaisia turvajärjestelyjä. Näkeekö toimittaja-kertoja kurkkijoiden katseissa ”melkein pettymystä”? Kuuleeko hän heidän ehkä keskustelevan aiheesta? Vai käyttääkö toimittaja-kertoja taiteilijan vapautta ja luo pettymyksen tunteen ilman konkreettisia perusteita? Tekstin perusteella lukija ei voi tätä tietää. Seuraava ote perustuu todennäköisemmin toimittaja-kertojan kuulemaan keskusteluun:

> Porukka alkaa valua kohti rauhanaukiota. Vielä ehtii käydä kahvilla ennen h-hetkeä.

Koska haastattelumateriaali on ”Myrskyn silmässä” -jutussa hyvin vähissä, VEE:täkin käytetään jutussa raportoimaan persoonattomia, yleisiä puheita, joiden sanojaakaan ei ole välttämättä täsmennetty (passiivimuoto *ikkunoista kurkitaan*, epämääräinen subjekti *porukka*). Tämä osoittaa jälleen toimittaja-kertojan oman roolin ja tulkinnan merkitystä tekstissä; toimittaja-kertoja tunkeutuu tarpeen mukaan kongressiväen, kaupunkilaisten tai poliisien ”nahkoihin” ja adaptoi heidän puhettaan ja ajatuksiaan omaan esitykseensä, mutta yksilöiden väliseen vuorovaikutukseen perustuvaa näkökulmien sulautumista ei jutussa ole.

Edellä oleviin otteisiin ei sisälly myöskään Redekerin kuvailemaa implisiittistä kannanottoa. Redekerin ehdotus kannanotoista ei ehkä pädekään niin hyvin kaunokirjalliseen journalismiin, koska siinä eksplisiittisemmät kannanotot ovat sallittuja. Siten mahdollisesti käytetyn VEE:n merkityskin on jossakin muualla. VEE:tä ei-fiktiossa tutkinut Phyllis Frus (1994, 51) näkee sen tekniikkana, joka rohkaisee lukemaan tekstiä tavalla, joka tuottaa ”kaunokirjallisen efektin”. Ja kuten Veikko Pietilä (1995b, 121) on todennut, uutisessakin käytetään erilaisia puheen esittämisen tekniikoita myös yksinkertaisesti tekstin elävöittämisen tarkoituksessa.[12]

Alkuperältään epäselvää raportointia on myös seuraavassa otteessa:

> Pitkä mohikaanipäinen poika paiskoo katukiven palasta asfalttiin tehdäkseen paremmin kouraan sopivia heittoaseita. Hän huutaa mustan huivinsa takaa, että minun pitäisi auttaa eikä vain tuijottaa.

Toimijan intention esittäminen preesensmuodossa finaalirakenteella *tehdäkseen* ei ole tyypillistä journalistisen kertojan ilmaisua, koska esitysteknisesti se implikoi pääsyä henkilön tajuntaan. Esitystekniikan käytön oikeutukseksi toki riittää se, että toimittaja-kertoja seuraa pojan toimintaa sen aikaa, että voi itse havainnoida mihin tämä käyttää hakkaamiaan katukiven palasia. Tekstissä on myös kohtia, joissa käy selvemmin ilmi, että informaation alkuperä on jossakin toimittaja-kertojan oman havainnoinnin

ulkopuolella, mutta lähdettä ei nimetä.

> Puheiden mukaan sinisiin menevät kommunistit ja anarkistit ja keltaisiin ne, jotka ”haluavat saada turpaansa”.
>
> Luotiliivejäkin on kuulemma jaettu halukkaille.
>
> Etukäteen arveltiin, että aggressiivinen tsekkipoliisi voi provosoida mielenosoittajia.

Ilmaisuilla *puheiden mukaan*, *kuulemma*, ja epämääräisellä passiivimuodolla *etukäteen arveltiin* kertoja paljastaa sanomansa jonkinasteisen epäluotettavuuden ja näkökulmasidonnaisuuden. Tällaiset ilmaukset eivät kuulu uskottavaksi tarkoitetun uutisen tyypilliseen ilmaisurepertuaariin. Perinteisessä uutisessa on epävarmojen asioiden ohella myös faktoina pidetyt asiat usein tapana laittaa ulkopuolisten lähteiden nimiin (ks. esim. Tuchman 1978, 82–103). Toisaalta Jaana Hujanen (2001) on kiinnittänyt huomiota vuosituhannen vaihteen ulkomaanuutisoinnissa esiintyneeseen epävarmuuteen ja pohtii, mitä sen osoittaminen tekee uutisen uskottavuudelle. ”Voihan ajatella, että kertoessaan lukijalle faktojen epävarmuudesta journalismi antaa samalla ymmärtää, että se *yleensä* kertoo tosiasioita ja haluaa ja osaa arvioida käyttämiensä lähteiden tarjoamaa uutisaineistoa.” (Hujanen 2001, 60, kursiivi lisätty.)[13]

McHalen puheen esittämistapojen tyypittely auttaa tunnistamaan ei-fiktiiviselle esittämiselle tyypillisiä ongelmakohtia tekstissä: mitä vaikeammin asiat ovat todennettavissa, sitä problemaattisempaa niiden esittäminen on. Millaisia ongelmia liittyy esimerkiksi ensimmäisen persoonan sisäisen monologin käyttöön ei-fiktiivisessä tekstissä? Toisaalta voidaan pohtia, kuinka paljon esitysmuoto lopulta kertoo raportoidun asian faktuaalisuudesta. Mikä esimerkiksi takaa sen, että tuoreeltaan raportoitu suora esitys olisi sisällöltään faktuaalisempi kuin haastateltavan muistojen perusteella rekonstruoitu ajatuspuhe kahta kuukautta myöhemmin?

Rajansa tiedostava subjekti

”Myrskyn silmässä” -tekstin kerronta poikkeaa monin edellä todetuin tavoin perinteisen faktajournalismin tyylistä. Kukaan ulkopuolinen toimija ei pääse tekstissä ”faktadiskurssia” esittävään erityisasemaan lukuun ottamatta Seija Kinniä, joka jutun ainoana toimijana esitellään koko nimellään ja tittelillään – mutta hänkin pääsee ääneen vain yhden lyhyen repliikin verran. Ulkopuolisten toimijoiden sijasta tärkeimpään rooliin nousee toimittaja-kertoja itse, joka myöntää avoimesti epävarmuutensa raportoidessaan kuulopuheita tai arveluja, mutta toisaalta korostaa omaa erityisyyttään osoittaessaan huomaavansa pettymyksen, jota *uteliaille toimittajille ei näytetä*. Toimittaja-kertojaan sopii hyvin Lehtimäen kuvaus, jonka mukaan ”uudemman luovan journalismin käytäntöihin kuuluukin sellainen itsensätiedostavuus, joka sekä korostaa todistaja-ker-

tojan subjektiivisuutta että tiedostaa omat tavoitteensa ja rajansa" (Lehtimäki 2007, 242).

Toisaalta tekstissä esitetään "totena" jokseenkin kyseenalaisia asioita. Kenen maailmankuvaa edustavat esimerkiksi sellaiset yleistävät virkkeet kuin *tsekit ovat ylpeitä siitä, että kun he kymmenen vuotta sitten kaatoivat kommunismin, ei yksikään ikkuna rikkoutunut* tai *silti suurin osa tsekeistä ei näe Maailmanpankkia tai McDonald'sia imperialismin kauhuna, vaan osoituksena vapaudesta, joka on vielä tuore ja makea*. Näiden ajatusten lausujasta ei anneta vihjeitä. Monimiljoonaisen kansan tasolla tehtävät yleistykset on lukijan helppo huomata yleistyksiksi, mutta entä kun käytetään suvereenia autoritääristä kerrontaa tilanteissa, joissa lukija ei saa yhtä selviä vihjeitä kerronnan "epäluotettavuudesta"?[14] Silminnäkijyyteen perustuva todistava kerronta voi Lehtimäen (emt. 256) mukaan saada lukijan pohtimaan esitettyjen väittämien todenperäisyyttä ja luotettavuutta sekä todistaja-kertojan asennetta kerrottavaa kohtaan. Todistelun ja dokumentoinnin tapojen erittelyyn ja analysointiin tarvitaan työkaluja, joissa on herkkyyttä informaation alkulähteen ja sen uskottavuuden tunnistamiseksi monimutkaisistakin kerrontarakenteista. Koska journalismin kentälle kuuluva teksti lähtökohtaisesti esittää väitteitä todellisuudesta, on väitteiden esittäjän ja luonteen selvittäminen paitsi eettisistä, joissakin tilanteissa oikeudellisistakin syistä tärkeää.[15]

Artikkelini lopuksi hahmottelen "Myrskyn silmässä" -tekstin tarjoamaa sisäislukijan paikkaa edellä esittelemieni näkökulmien avulla. "Implisiittisen tekijän" eli sisäistekijän käsite on peräisin Wayne C. Boothilta (1961). Se on konstruktio, erillään sekä todellisesta kirjailijasta että kertojasta. Kun teos herättää kysymyksen siitä, kuka on "oikeassa" tai miksi asiasta puhutaan siten kuin puhutaan, on kyse sisäistekijästä. Sisäistekijä on arvojärjestelmä teoksen etiikan ja estetiikan takana (Lehtimäki 2005, 98). Vastaavasti sisäislukija voidaan konstruoida tekstistä esimerkiksi sivistystasoltaan ja maailmankuvaltaan tietynlaiseksi henkilöksi (ks. esim. Chatman 1978, 149–151; vrt. Herman 2002, 332).

Risto Kuneliuksen (1993, 34) mukaan uutisjournalismista puhuttaessa on luontevaa ajatella, että sisäistekijä ja -lukija ovat luonteeltaan geneerisiä ilmiöitä, silloinkin, kun "teksti kommunikoi enemmän genrerajoja rikkomalla kuin niitä uusintamalla" (ks. myös Ridell 1992, 47). Uutiset Kuneliuksen mukaan ennemmin häivyttävät omaa geneeristä rooliaan kuin käyttäisivät sitä hyväkseen. Hän on kuvannut ns. kovan uutisen ominaisuuksia neljästä näkökulmasta: sisällön, kielen, rakenteen ja kerronnan. Kukin näistä näkökulmista rakentaa tietynlaista geneeristä luenta-asemaa, joka lukijalle on tarjolla. Yhteen koottuna kovan uutisen genren rakentama sisäislukijan paikka on Kuneliuksen kuvauksessa melko synkkä:

> Meitä puhutellaan uutisissa tärkeistä asioista, joiden tärkeyteen me uskomme, sisällöllisesti melko tyhjinä (melkein historiattomina ja muistittomina).

> Lukijoina haluamme nähdä maailman konkreettisesti (sormella osoitettuna?), olemme käsitteelliseltä kompetenssiltamme heikohkoja ja tarvitsemme tulkinta-apua. Olemme melko kärsimättömiä, arvostelukyvyttömiä ja melkein irrationaalisuuteen taipuvaisia, ailahtelevia olioita. Viimein 'tärkeät' ja 'yleisesti merkittävät' asiat, joista uutiset kertovat, on tehty uskottaviksi, mutta – nurinkurista kyllä – ne eivät kuulu samaan maailmaan meidän kanssamme. (Kunelius 1993, 43.)

Uutisdiskurssi esittää itsensä perinteisesti faktuaalisena ja uskottavana. Toisaalta uutiset on todettu vaikeasti kritisoitaviksi, suljetuiksi teksteiksi, joissa ei ole tarttumapintaa; uutisesta on esimerkiksi vaikea päätellä, mitä toimittaja on jättänyt jutustaan pois ja millä perusteella (ks. esim. Sirkkunen 1996, 71).

Kuneliuksen kuvaileman uutisen sisäislukijan rinnalla "Myrskyn silmässä" -jutun lukijaa voisi luonnehtia ensinnäkin *Image*-lehden kohderyhmällä, joka on jutun julkaisun aikaan ollut popkulttuuriorientoitunutta, korkeasti koulutettua ja urbaania nuorta aikuisväestöä.[16] Yksittäisen jutun sisäislukijaa voi kuvailla motivoituneeksi (juttu on verrattain pitkä) ja yleissivistyneeksi, kompetentiksi ajattelijaksi, jolla on lukutaitoa moniselitteisen tekstin tunnistamiseen ja tulkitsemiseen. Tekstissä rikotaan faktajournalismin konventioita monin tavoin; esimerkiksi toimittaja-kertojan subjektiviteetin korostaminen, virallisten lähteiden vähyys, epävarmuuden osoittaminen ja raakojen yleistyksien tekeminen siirtävät tulkintavastuuta lukijalle. Sisäislukija ei ole auktoriteettiriippuvainen eikä odota yhdenmukaista maailmankuvaa ja yhtä totuutta.

Mikä funktio on sitten fiktiosta lainattujen kerrontatekniikoiden käytöllä lehtijutussa? Uutisjournalismiin verrattuna kaunokirjallisen journalismin hyveeksi esitetään usein pyrkimys eettisempään ja totuudenmukaisempaan kerrontaan (ks. esim. Hartsock 2000, 41–79). Joidenkin näkemysten mukaan faktojen ymmärtäminen suorastaan edellyttää, että sekä tekijä että lukija sitoutuvat tekstiin tunnetasolla (emt. 180).

> Silloinkin kun tapahtuma on historiallisesti dokumentoitu tosielämän draama – katastrofi, sota, murha – sen aito ja syvä kuvaaminen vaatii persoonallisen, omakohtaisesti koetun näkökulman. Tuollainen näkökulma ei luo tapahtumaa (fiktion tavoin), mutta se antaa lukijalle mahdollisuuden kokea sen inhimillisenä kertomuksena. (Lehtimäki 2007, 257.)

Prahan mielenosoitus ei ehkä täytä tosielämän suuren draaman mittasuhteita, mutta Lehtimäen toteamus pätee nähdäkseni yhtä lailla tähän tekstiin. Massiivisesta mielenosoituksesta saa epäilemättä välitettyä monipuolisemman ja kuvausvoimaisemman käsityksen, kun toimittaja-kertoja on jalkautunut itse tapahtumien keskelle ja kuvailee näkemäänsä ja kokemaansa. Varsinaisten haastattelujen sivuuttaminen palvelee toimittaja-kertojan roolia tarkkailijana ja todistajana. Minämuotoinen kerronta, itsereflektiiviset viittaukset omaan toimittajuuteen ja pressikorttien puristamiseen, ja rohkeasti kirjoitetut tulkinnat ja yleistykset korostavat tekstin tehtyä luonnetta; juttu ei esitä jyhkeitä totuusväittämiä vaan persoonallisen, pohdiskelevan silminnäkijäkokemuksen.

Irtisanoutuminen uutiskerronnan konventioista sallii maailman järjestelemisen tavalla, joka antaa lukijalle työkaluja valita, hyväksyäkö esitys tai sen osia osaksi omaa maailmankuvaa vai ei, ja millä perusteilla.

Viitteet

[1] Kaikki artikkelissa esitetyt tekstilainaukset ovat tästä lehtijutusta, ellei erikseen mainita.
[2] Termit eivät ole yksiselitteisiä; esim. John Hartsock (2000, 4–5) on laskenut kolmattakymmenettä termiä, joilla viitataan enemmän tai vähemmän samaan kirjoittamisen muotoon. Tässä ei-fiktio käsitetään yläkäsitteenä, jonka alle sopii esimerkiksi kaunokirjallisen journalismin lajityyppi (ks. esim. Lehtimäki 2007, 240–242; ei-fiktiivisen romaanin käsitteen ensimmäisistä käyttäjistä Suomessa ks. esim. Mäkinen 1990).
[3] Valokuvaaja on Milka Alanen, mutta jätän kuvat tässä yhteydessä tilanpuutteen vuoksi analyysin ulkopuolelle. Kuvat antaisivat runsaasti lisää sisältöä etenkin jutun todistusluonteen analysointiin; kuvien dokumenttivoima on tunnetusti vahva.
[4] Ridellin ja Tammen välinen debatti äityi paikoitellen hyvinkin kiihkeäksi. Ridell (1992, 45) kirjoitti: ”Jakamalla tekstin tutkimuksen kentän ’kirjallisuudentutkimuksen puoleen’ ja sen ’ulkopuoleen’ Tammi -- antaa ymmärtää, ettei ’ulkopuolisilla’ olisi asiaa kirjallisuustieteen (ja kirjallisuustieteellisen narratologian) reviirille, jolla hän itse määrittelee narratologian uusia haasteita” (Tammi 1993, 2). Sittemmin Tammi oli tarkastajana Ridellin lisensiaatintyössä ja totesi lausunnossaan: ”Oma positioni Ridellin työn suhteen on erikoinen, sillä sen lisäksi että olen työn tarkastaja olen myös yksi tutkimuskohteista ja vieläpä jokseenkin kriittisesti käsitelty --” (mt.) Tammi kritisoi Ridellin kirjallisuustieteellistä soveltamista muun muassa seuraavasti: ”Kirjallisuustieteen osa Ridellin käsittelyssä on kuin vanhan ratsun – tai sanokaamme aasin – jota tekijä kannustaa ja rasittaa päästäkseen mahdollisimman pitkälle, mutta kulkuneuvon uupuessa hän jättää sen siekailematta.” (Emt.) Kansainvälisemmässä kontekstissa Tammi myötäilee Dorrit Cohnin näkemyksiä fiktion erityisyydestä (ks. esim. Cohn 2006).
[5] Esa Reunanen (2003, 165) toteaa, että vaikka faktateksteissä sisäistekijän/tekijän ja kertojan operointi on useimmiten keskenään johdonmukaista, erottelun tekeminen on kuitenkin tarpeellista tämän johdonmukaisuuden tai toisaalta (esim. ironian tapauksessa) sen rikkoutumisen tunnistamiseksi. Olen samaa mieltä, mutta perustelen silti tekijän ja kertojan samastamisen nyrkkisääntöä faktatekstissä arkijärjellä: esimerkiksi oikeudessa kunnianloukkauksesta syytetty toimittaja ei voi puolustautua sanomalla ”en se minä ollut, vaan kertoja”. Kaiken kaikkiaan pelkkä asetelma ”tekijä = kertoja vai tekijä ≠ kertoja?” ei vielä kykene tarttumaan niihin tapoihin joilla tekijä esiintyy ei-fiktiivisessä tekstissään, ja niiden vaikutuksiin esim. eettisellä tai ideologisella tasolla.
[6] Muina aloitustapoina Grunwald luettelee kerronnallisen uutisen, yhteenvedon, lainaukset ja raportit, mielipiteet, metaforat, metonymiat, toiston ja luonnehdinnan. Hän pitää kerronnallista uutista (”narrated news”) tai pehmeää uutista (”soft news”) merkittävänä osoituksena siitä, että uutisissa käytetään monia erilaisia kerronnallisia tekniikoita, jotka osoittavat kertojan persoonallista luonnetta ja osallisuutta aiheeseen. Tämä voi ilmetä jopa mimeettisinä esityksinä uutisen aloituksessa. (Grunwald 2005, 77.) Tässä kohtaa voi olla jo aiheellista kysyä, onko syytä puhua uutisesta lainkaan? Kumpi määrittää uutista enemmän, sisältö vai muoto, ja millä normeilla?

[7] Uutisen näkökulmasta katsoen ”oikea” ääni on anonyymi, näkymätön kertoja, mutta esimerkiksi kertoessaan kysyneensä poliitikko X:ltä jotakin uutisen kertoja muuttuu toimijaksi, joka lähestyy toimittajan persoonaa. Esa Reunanen (2003, 167) toteaa, että ”-- uutisessa kertojan ääni voi liukua journalistiselta subjektilta persoonalliselle toimittajalle, mutta samalla myös kerronnan status muuttuu: uutiskerronnan yleispätevyys taipuu erityiseksi ja yksittäiseksi. Tällainen liukuma voi jo horjuttaa tekstin asemaa uutisena.”
[8] Kerronnan tasoista ks. Rimmon-Kenan (2002, 96); Genette (1980, 229).
[9] Jaoin 60 henkilöjutun tutkimusaineistosta erottuvat kertoja-asenteet seitsemään kohtaan sen perusteella, miten niissä siirrytään faktuaalisesta esittämisestä fiktiivisten kerrontatekniikoiden käyttöön. Asenteet ovat neutraali, analyyttinen, empaattinen, ”buddy”, kunnioittava, röyhkeä ja autoritäärinen. Termi autoritäärinen viittaa toimittaja-kertojan rooliin tekstin tekijänä, luojana, ja tekstin tehtyyn luonteeseen. (Lassila-Merisalo 2007.)
[10] Kaikkitietävyyden käsitteen huolettomasta ja perustelemattomasta käytöstä ks. Culler (2004).
[11] Esimerkiksi toimittaja Panu Räty on kertonut tekevänsä keskimäärin neljä haastattelua päähenkilöstään: ”Ensimmäinen haastattelu tapaa mennä luottamuksen synnyttämisessä ja perustietojen täydentämisessä. Usein vasta toisessa tai kolmannessa istunnossa päästään ohi kliseiden, yksilölliseen ihmiseen asti.” (Räty 1998, 142) Näin syvällinen perehtyminen henkilöön tekee toimittaja-kertojan ja päähenkilön näkökulmia yhteen sulauttamisesta ymmärrettävästi helpompaa kuin tavanomainen journalistinen haastattelukäytäntö.
[12] Kaunokirjallisessa journalismissa vapaa epäsuora ja vapaa suora esitys voivat myös osoittaa lehden/toimittajan statusta; mitä merkittävämpi haastateltava, sitä suurempi ”kunnia” on, jos toimittaja saa luvan sulauttaa haastateltavan näkökulman omaansa. Tällä voidaan pyrkiä erottumaan muista lehdistä ja lisäämään jutun myyntiarvoa.
[13] Uutisvälitys on uusien mediamuotojen myötä nopeutunut niin paljon, että epävarmojen tietojen varassa toimiminen ja niille kelvollisten esitysmuotojen löytäminen ovat akuutteja kysymyksiä. Ammatillisen itsesääntelykoodiston *Journalistin ohjeiden* tuoreimpaan versioon (2005) lisättiin kohta: ”Uutisen voi julkaista rajallistenkin tietojen perusteella. Raportointia asioista ja tapahtumista on syytä täydentää, kun uutta tietoa on saatavissa. Uutistapahtumia on pyrittävä seuraamaan loppuun saakka”. Tämä kielii reagoimisesta uutisvälityksen nopeutumiseen. Hiukan lennokkaammin tulkiten pykälän voi nähdä myös eräänlaisena myöntymisenä postmodernin sirpaleiseen maailmankuvaan; ehkä enää ei tarvitse edes ylläpitää ihannetta, jonka mukaan voisi pyrkiä kerralla kaikenkattavaan ja koherenttiin maailman esittämiseen, koska ymmärretään, ettei se ole ihanteena realistinen?
[14] Kerronnan epäluotettavuudesta faktadiskurssissa ks. esim. Krogh Hansen (2005).
[15] Joitakin ns. keltaisen lehdistön edustajia lukuun ottamatta suomalainen journalismi pyrkii totuudenmukaiseen ja eettiseen tiedonvälitykseen. Tämän apuna ovat esimerkiksi journalismin itsesääntelyn elin Julkisen sanan neuvosto sekä koodisto Journalistin ohjeet. Suomalaisessa journalismissa koetellaan kuitenkin eettisyyden rajoja yleensä muilla tavoilla kuin fiktiosta lainattujen keinojen käytöllä; kaunokirjallinen journalismi on meillä melko vähäistä ja esitystavoiltaan yleensä lähellä ns. normaalijournalismia (ks. esim. Lassila-Merisalo 2005, 30).
[16] Vuonna 2000 Imagen lukijoista 39 prosentilla oli ylempi korkeakoulututkinto. 46 prosenttia lukijoista asui pääkaupunkiseudulla ja 45 prosenttia muissa yliopistokaupungeissa. (Image tilaajarekisteri 2001; ks. myös Lassila-Merisalo 2007.)

Lähteet

Lehtijutut ja kaunokirjallisuus

LÄHTEENMÄKI, MIIRA 2000A: Itsensäpaljastaja. *Image*. 7/2000.
LÄHTEENMÄKI, MIIRA 2000B: Myrskyn silmässä. *Image*. 8/2000.
MAILER, NORMAN 1968: *Yön armeijat. Historia romaanimuodossa – romaani historian tapaan*. *The Armies of the Night: History as a Novel/the Novel as History.* Suom. Eero Mänttäri. Helsinki: Weilin Göös.

Tutkimuskirjallisuus

BOOTH, WAYNE C. 1961: *The Rhetoric of Fiction.* Chicago: University of Chicago Press.
CHATMAN, SEYMOUR 1978: *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film*. Ithaca and London: Cornell University Press.
COHN, DORRIT 2006/1999: *Fiktion mieli*. *The Distinction of Fiction.* Suom. Paula Korhonen, Markku Lehtimäki, Kai Mikkonen ja Sanna Palomäki. Helsinki: Gaudeamus.
CULLER, JONATHAN 2004: Omniscience. *Narrative* 12:1, 22–34.
FRUS, PHYLLIS 1994: *The Politics and Poetics of Journalistic Narrative: The Timely and the Timeless.* Cambridge: Cambridge University Press.
GENETTE, GÉRARD 1980/1972: *Narrative Discourse. An Essay in Method. Discours du récit.* Transl. by Jane E. Lewin. Ithaca, New York: Cornell University Press.
GENETTE, GÉRARD 1990: Fictional Narrative, Factual Narrative. *Poetics Today* 11:4, 755–754.
GRUNWALD, EBBE 2005: Narrative Norms in Written News. *Nordicom Review* 26:1, 63–79.
HARTSOCK, JOHN C. 2000: *A History of American Literary Journalism. The Emergence of a Modern Narrative Form*. Amherst: University of Massachusetts Press.
HERMAN, DAVID 2002: *Story Logic. Problems and Possibilities of Narrative*. Lincoln and London: University of Nebraska Press.
HUJANEN, JAANA 2001: Faktat pakenevat – pysyykö uskottavaksi tehty uutinen pinnalla? *Mediatesti. Syyskuun yhdestoista.* Toim. Turo Uskali. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto, Mediainstituutti, 56–61.
Image tilaajarekisteri 2001.
Journalistin ohjeet 2005. 23.11.2004. <URL:https://www.journalistiliitto.fi/Resource.phx/sivut/sivut-journalistiliitto/pelisaannot/journalistinohjeet/uudet.htx>.
KROGH HANSEN, PER 2005: When Facts Become Fiction: On Extra-Textual Unreliable Narration. *Fact and Fiction in Narrative: An Interdisciplinary Approach*. Ed. Lars-Åke Skalin. Örebro Studies in Literary History and Criticism 5, Örebro: Örebro University, 283–305.

KUNELIUS, RISTO 1993: Uskottavuuden anatomia. Kova uutinen, genre ja kansalainen. *Tiedotustutkimus* 16:2, 33–45.

LASSILA-MERISALO, MARIA 2005: ”Ja Pluto-Salmisenhan me jo tunnemmekin”. Kertojan havaittavuus henkilöjutussa Takapiru. *Tiedotustutkimus* 28: 4–5, 28–42.

LASSILA-MERISALO, MARIA 2007: Friend or Foe? The Narrator's Attitude towards the Main Character in Personality Stories. *Real Stories, Imagined Realities. Fictionality and Non-fictionality in Literary Constructs and Historical Contexts.* Eds. Markku Lehtimäki, Simo Leisti and Marja Rytkönen. Tampere Studies in Language, Translation and Culture, Series A 3, 97–127.

LEHMAN, DANIEL W. 1997: *Matters of Fact: Reading Nonfiction over the Edge*. Columbus: Ohio State University Press.

LEHTIMÄKI, MARKKU 2005: *The Poetics of Norman Mailer's Nonfiction: Self-Reflexivity, Literary Form, and the Rhetoric of Narrative*. Tampere: Tampere University Press.

LEHTIMÄKI, MARKKU 2007: Todistaja-kertoja kaunokirjallisessa journalismissa. *Tunnustus ja todistus. Näkökulmia kahteen elämän esittämisen tapaan.* Toim. Heikki Kujansivu ja Laura Saarenmaa. Helsinki: Gaudeamus, 240–257.

MCHALE, BRIAN 1978: Free indirect discourse: a survey of recent accounts. *PTL: A Journal for Descriptive Poetics and Theory of Literature* 3:2, 249–287.

MÄKINEN, MARCO 1990: *Ei-fiktiivinen romaani*. Helsingin yliopiston yleisen kirjallisuustieteen, teatteritieteen ja estetiikan laitoksen monistesarja no 19.

MÖRÄ, TUOMO 1999: *EU-journalismin anatomia. Mediasisältöjä muokanneet tekijät ennen kansanäänestystä 1994*. Helsingin yliopisto, viestinnän laitos, sarja 1 A 2.

PIETILÄ, VEIKKO 1995A/1988: Narratologia ja uutisjournalismi: eräitä metodologisia huomioita. *Kertomuksia uutisista, uutisia kertomuksista. Kirjoituksia kolmelta vuosikymmeneltä.* Tampereen yliopisto, tiedotusopin laitos, sarja A 86, 42–54.

PIETILÄ, VEIKKO 1995B/1993: On tämä aika kamala – ja kiehtova – peli! Uutinen ja vapaa epäsuora esitys. *Kertomuksia uutisista, uutisia kertomuksista. Kirjoituksia kolmelta vuosikymmeneltä.* Tampereen yliopisto, tiedotusopin laitos, sarja A 86, 109–129.

PRINCE, GERALD 1991: Narratology, Narrative and Meaning. *Poetics Today* 12:3, 543–552.

RAITTILA, PENTTI & KUTILAINEN, TOMMI 2000: *Rasismi ja etnisyys Suomen sanomalehdissä syksyllä 1999*. Tiedotusopin laitoksen julkaisuja, sarja C 31. Tampere: Tampereen yliopisto, Journalismin tutkimusyksikkö.

REDEKER, GISELA 1996: Free indirect discourse in newspaper reports. *Linguistics in the Netherlands 1996*. Toim. Crit Cremers ja Marcel den Dikken. Amsterdam: Benjamins, 221–232.

RENVALL, MIKA & REUNANEN, ESA 1998: Kaiken pelastava journalistinen ironia: teoria ja käytäntö. *Tiedotustutkimus* 21:3, 4–23.

REUNANEN, ESA 2003: *Budjettijournalismi julkisena keskusteluna. Tekstianalyyttisiä näkökulmia suomalaiseen ja ruotsalaiseen budjettikirjoitteluun*. Tampere: Tampere University Press.

RIDELL, SEIJA 1990: *Miten uutinen 'puhuttelee'? Uutisen ja yleisön suhteen tarkastelua diskursiiviselta kannalta.* Tampereen yliopiston tiedotusopin laitoksen julkaisuja, sarja A 63/1990.

RIDELL, SEIJA 1992: Onko tällä lukijalla tekstiä? *Synteesi* 11:3, 45–55.

RIDELL, SEIJA 2005: Maankäyttöpeliä mediatilassa. *Yhdyskuntasuunnittelu* 43:1, 28–48.

RIMMON-KENAN, SHLOMITH 2002: *Narrative Fiction. Contemporary Poetics*. Second edition. London and New York: Routledge.

RÄTY, PANU 1998: Henkilökuva ajan kuvana. *Journalismia! Journalismia?* Toim. Anu Kantola & Tuomo Mörä. Helsinki: WSOY, 137–150.

SIRKKUNEN, ESA 1996: Yksi uutinen – monta puntaria. Aivovoimistelua sanomalehtiuutisen ympärillä. *Sopulisilppuri. Mediakritiikin näkökulmia.* Toim. Heikki Luostarinen, Ullamaija Kivikuru & Merja Ukkola. Helsingin yliopisto, Lahden tutkimus- ja koulutuskeskus, 61–82.

TAMMI, PEKKA 1992/1983: Kertoja tekstin hierarkkisessa rakenteessa. *Kertova teksti. Esseitä narratologiasta*. Helsinki: Gaudeamus, 9–26.

TAMMI, PEKKA 1993: *Lausunto FK, YTK Seija Ridellin tiedotusopin lisensiaatintyöksi tarkoitetusta tutkimuksesta Kaikki tiet vievät genreen. Tutkimusretkiä tiedotusopin ja kirjallisuustieteen rajamaastossa.* Tampereen yliopiston yhteiskuntatieteellisen tiedekunnan tiedekuntaneuvoston kokouspöytäkirja 1/1994, julkaisematon.

TAMMI, PEKKA 1995: Uutinen ja fiktio. Kaksi metakriittistä huomautusta narratologian soveltamisesta journalistisiin teksteihin. *Proosan taiteesta.* Toim. Pirjo Ahokas, Otto Lappalainen, Liisa Saariluoma. Turku: Turku University Press, 369–390.

TERVONEN, ILKKA 1986: *Objektiivisuus ja informatiivisuus. Journalismin tiedollisten ominaisuuksien tarkastelua kahden käsitteen kannalta.* Tampereen yliopiston tiedotusopin laitoksen julkaisuja, sarja A 55/1986.

TUCHMAN, GAYE 1972: Objectivity as Strategic Ritual: An Examination of Newsmen's Notions of Objectivity. *American Journal of Sociology*, 77:4, 660–679.

TUCHMAN, GAYE 1978: *Making News. A Study in the Construction of Reality*. New York: The Free Press.

Laura Wahlfors

Schubertin hauta. Intermediaalinen luenta Elfriede Jelinekin romaanista *Pianonsoittaja* suhteessa Franz Schubertin laulusarjaan *Winterreise*

> Klemmerillä on sellaisina päivinä, kun Erika on tarkoituksella vältellyt häntä, tapana laittaa levysoittimeen soimaan ”Winterreise” ja hyräillä pitkään sen mukana. Seuraavana päivänä hän kertoo opettajalleen, että ainoastaan Schubertin surullisin laulusarja pystyi lieventämään tunnelmaa, jossa olin eilen pelkästään teidän vuoksenne, Erika. Jokin sisimmässäni keinui Schubertin mukana, sillä Schubert on varmaankin ”Einsamkeit”-osaa kirjoittaessaan keinunut sattumoisin samoissa tuntemuksissa kuin minä. Me, Schubert ja minun vähäpätöisyyteni, kärsimme niin sanoakseni samassa rytmissä. Minä olen toki pieni ja mitätön Schubertiin verrattuna. Mutta eilisen kaltaisina iltoina vertailu minun ja Schubertin välillä tuntuu mielekkäämmältä kuin muulloin. (P 194)

Elfriede Jelinekin romaanissa *Pianonsoittaja*[1] nuori Walter Klemmer kertoo kuuntelevansa Schubertin *Winterreisea* kaivatessaan pianonsoitonopettajaansa Erikaa. Erika Kohut on romaanin päähenkilö, josta ei koskaan tullut kuuluisaa konserttipianistia. Paitsi kertomus täyttymättömistä taiteellisista pyrkimyksistä *Pianonsoittaja* on kuvaus tukahtuneesta itseydestä, lähes 40-vuotiaan Erikan yrityksistä pyristellä vapaaksi äitinsä vaikutuspiiristä. Äidin ja tyttären suhteen sadomasokistinen taisteluasetelma vallitsee koko tekstissä niin sisällön kuin muodonkin tasolla. Kerronnan pessimistinen, jopa nihilistinen ote pitää huolen siitä, ettei lukijalle ole tarjolla muita kuin epämukavia positioita. Lukijan on vaikea kuunnella tekstiä, löytää siitä identifikaation tiloja. Useimmat *Pianonsoittajan* tutkijat esittävätkin tavalla tai toisella kysymyksen, miten tämänkaltaista romaania voisi lukea.[2]

Jäljittäessään *Pianonsoittajan* kätkettyä surua ja tekstistä puuttuvaa kolmatta, äiti/tytär-kaksikosta ulos suljettua isää, Mahler-Bungers (1988) päätyy psykoanalyyttisen artikkelinsa viimeisillä sivuilla *Winterreisen* äärelle. Hän tulkitsee romaanissa esiintyviä sitaatteja laulusarjan teksteistä, lauluista *Der Wegweiser* ja *Wasserflut*. Symons (2005) kiinnittää huomiota samoihin sitaatteihin. Korostaessaan lukijan roolia emotionaalisen ulottuvuuden rakentamisessa tekstiin Symons mieltää *Winterreisen* jonkinlaiseksi identifikaation tilaksi. Sellaista mahdollisuutta tarjotaankin aluksi siteeraamassani kohtauksessa – ainoa kerta kun *Winterreise* mainitaan suoraan – puhuttaessa ”kärsimisestä Schubertin rytmiin.” Samalla kertojan ironia, joka tuo Walterin puheisiin falskin sävyn,

kuitenkin kyseenalaistaa tuon mahdollisuuden.

Jelinekin tekstin ilmentämä yksityinen ja yhteiskunnallinen peilaamattomuusongelma – se, ettei ole kuvaa jossa (naisen) ruumis näyttäisi ehyeltä – voidaan nähdä toisiinsa kietoutuneina. Oliver (2002, 51) korostaa, että naisen äitisuhteeseen liittyvä melankolia on mielekästä suhteuttaa kulttuuriin, joka tekee äidinruumiista arvottoman, jopa abjektin, eikä siten tarjoa sosiaalista tilaa, jossa äidilliseen alueeseen liittyviä affekteja voisi ilmaista ja tuoda kuulluiksi. Tarkastelen *Pianonsoittajaa* tällaisesta psykoanalyyttis-feministisestä näkökulmasta.

Mahler-Bungers ja Symons kokevat *Winterreisen* vapauttavana voimana. Symonsin (2005, 53) mukaan Schubert-intertekstien sisällyttäminen edustaa paradigmaattisesti tapaa, jolla tekstin rakenne vastustaa juuri sitä universaalia ansaan jäämistä, jota se kuvaa. Mahdollisia tulkintapositioitaan horjuttavana ja pilkkaavana tekstinä *Pianonsoittaja* asettaa kuitenkin aivan omanlaisiaan haasteita intertekstuaaliselle luennalle, ja nämä haasteet Mahler-Bungers ja Symons sivuuttavat mielestäni liian kevein perustein. Miten käy *Winterreisen* tässä romaanissa, joka – kuten Wright (1991, 185) asian ilmaisee – sisällyttää itseensä kaikkein kanonisoiduimmat saksalaiset idealistiajattelijat, runoilijat ja säveltäjät vain sylkeäkseen ne taas ulos, yhdessä porvarillisen, vapaan subjektikäsityksensä kanssa?

Tässä artikkelissa luen ja kuuntelen *Pianonsoittajaa Winterreisen* läpi. Niiden sitaattien lisäksi, jotka Mahler-Bungers ja Symons huomioivat, romaanilla on myös laajempia tekstuaalisia, temaattisia ja kuvastollisia yhteyksiä *Winterreiseen*. Ne vahvistavat intertekstuaalista suhdetta, joka samalla näyttäytyy kompleksisempana kuin aiemmissa tulkinnoissa on annettu ymmärtää. Hyödynnän Genetten teoksessaan *Palimpsestes* (1982) esittämää hypertekstuaalisuuden teoriaa, jonka avulla *Pianonsoittajaa* voi kokonaisuudessaan tarkastella muunnoksena *Winterreisesta*. Mahler-Bungers ja Symons huomioivat vain laulujen tekstit, mutta itse ulotan tarkasteluni Schubertin musiikkiin. Yhteys ei nimittäin ole ainoastaan intertekstuaalinen vaan myös intermediaalinen, musiikin ja tekstin vuorovaikutusta.[3] Hypertekstisuhteen rakentumisessa tärkeitä ovat tulkintani mukaan erilaiset musikalisoinnin keinot, joita jäsennän tässä Werner Wolfin typologian avulla. Hän on teoksessaan *The Musicalization of Fiction* (1999) esittänyt tähän mennessä ehkä kattavimman luokituksen proosakirjallisuuden musikalisoinnin keinoista.

Schubertin Talvinen matka

Wilhelm Müllerin runoihin sävelletty *Winterreise* (1828) on haavoittuneen musiikkia – vaeltajan ajaa matkaan mahdoton rakkaus.[4] Sarjan 24 laulua ovat maisemia, jotka heijastelevat masentuneen subjektin psyykeä lumi- ja jääkuvin ja erilaisin kuoleman metaforin. Musiikilliselta muodoltaan sarja rakentuu kokonaisuudeksi vain löyhästi, mutta

vaelluksen poljento tasajakoisessa 2/4-tahtilajissa säestää useita lauluja. Kolkoista, paikallaan pysyvistä harmonioista ja runsaasta toistosta syntyy oma trauman estetiikkansa. Piano-osuudet antavat niukasti tukea laulajalle; ne kulkevat vähäeleisinä omia polkujaan. Schubertin musiikki säilyttää silti ilmaisuvoimansa ja melankolisen kauneutensa. Se hellii muistoja ja fantasioita tavalla, joka tuo laulusarjaan myös lohdullisuutta, ja epätoivon ilmaisussaan se saavuttaa katharttisen ulottuvuuden.

Viimeisessä laulussa (*Der Leiermann*) – musiikin pelkistyessä äärimmilleen – vaeltaja kohtaa kerjäläismuusikon, arvoituksellisen hahmon, joka on tulkittu kuoleman kuvaksi (Baumann & Luetgert 1982, Rosen 1995) tai hajonneen mielen hallusinoimaksi kaksoisolennoksi (Youens 1991, Schwartz 1997, Välimäki 2005). Jotkut kuulevat lopussa toivon pilkahduksen, inspiraation mahdollisuuden (ks. Wolf 2001). Vaeltajan kysymys, voisiko soittoniekka säestää hänen laulujaan kampiliirallaan, on herättänyt myös pohdintoja *Winterreisen* metaesteettisestä ulottuvuudesta (Youens 1991, Wolf 2001). Yksi sen teemoista onkin – yleisten elämänfilosofisten kysymysten ohella – taiteilijuus, kysymys taiteen mahdollisuuksista ja merkityksestä.

Winterreisen kuolema(nkaipuu)n ja kärsimyksen teemat liitetään usein myös Schubertin hahmoon. Hänen elämässään oli tunnetusti paljon sairautta ja kärsimystä, mielen epävakautta sekä pettymyksiä rakkaudessa. Schubert korjaili *Winterreisen* oikovedoksia vielä kuolinvuoteellaan; niinpä se on usein ajateltu säveltäjän omaksi matkaksi kohti kuolemaa (Baumann & Luetgert 1982, Rosen 1995).

Winterreise on kulttiteos, monien mielestä laulusarjojen kuningas. Vaikka naisetkin ovat 1900-luvulta lähtien esittäneet sitä, se mielletään edelleen leimallisesti mieslaulajan musiikiksi; tunnetuimpia ovat matalien miesäänten, erityisesti baritonien levytykset. Itsetutkiskeluun heittäytyvä vaeltajapäähenkilö onkin malliesimerkki romanttisesta maskuliinisesta subjektista.

Kärsimistä Schubertin rytmissä?

Pianonsoittajan ja *Winterreisen* välillä on temaattinen analogia. Niille ovat yhteisiä kärsimyksen, yksinäisyyden ja tunnekylmyyden teemat, melankolia sekä taiteen ja taiteilijuuden merkityksen tematisoituminen. Jelinek hyödyntää tekstissään laulusarjan keskeisimpiä metaforia, talven ja matkan kuvastoa. Vaikutussuhde on niin vahva, että Genetten (1982) termein *Winterreisea* voi ajatella *Pianonsoittajan* hypotekstinä. Kuten tulen osoittamaan, temaattisen analogian ja laulutekstien sitaattien lisäksi romaanista löytyy myös Schubertin musiikin imitointia rakenteellisten analogioiden ja sanamusiikin keinoin. Wolfin (1999, 51–2) teorian mukaan sitä on näin ollen perusteltua tulkita musikalisoituna tekstinä; paikoitellen se tavoittelee musiikinkaltaisuutta siten, että musiikin läsnäolon voi epäsuorasti kokea tekstin kautta. Wolf lukee musikalisoidut tekstit ns. peitetyn intermediaalisuuden piiriin, koska niissä musiikki on läsnä vain hallitsevan

median verbaalisten merkitsijöiden välityksellä (ibid. 70). *Winterreise* laulusarjana sen sijaan edustaa avointa intermediaalisuutta, jossa sekä verbaaliset että musiikilliset merkitsijät ovat käytössä.

Wolfin mukaan musiikin tematisointi, ”kertominen”, tukee tekstin tulkitsemista musikalisoituna. Se ei kuitenkaan kuulu varsinaisiin musikalisoinnin keinoihin, jotka ovat musiikin imitointia eli ”näyttämistä”. Musikalisoinnin keinojen pääluokat ovat sanamusiikki (*word music*), muodolliset ja rakenteelliset analogiat sekä kuvitteelliset sisältöanalogiat (*imaginary content analogies*). Sanamusiikki on musiikillisen äänen poeettista imitointia – siinä korostuvat merkitsijöiden materiaaliset ja akustiset piirteet. Muodollisilla ja rakenteellisilla analogioilla Wolf tarkoittaa musiikin muotojen imitointia laajemmassa mielessä, siten että käytössä ovat merkitsijöiden lisäksi merkityt, koko tekstin materiaalisuus. Tämä voi ilmetä esimerkiksi syntaksin tasolla, tekstin jäsennyksessä tai temaattisina ja motiivisina toistumina. Rakenteelliset analogiat jakaantuvat mikro- ja makrotason analogioihin. Kuvitteelliset sisältöanalogiat puolestaan toimivat merkittyjen tasolla kielikuvina ja kerronnallisina vastineina, jotka tarjoavat musiikille referentiaalisen sisällön. (Wolf 1999, 58–65.)

Tämän artikkelin alussa siteeraamani viittaus *Einsamkeit*-lauluun aktivoi temaattisen yhteyden *Winterreiseen*. *Einsamkeit* on sarjan 12. laulu. Sen tekstissä kuvataan koko laulusarjalle keskeistä yksinäisyyden kokemusta – vaeltaja kokee siinä kohtaamattomuuden onnellisten ihmisten ja kirkkaan sään sekä oman mielentilansa välillä. Jelinekin tekstissä mainitaan myös Schubertin kärsimyksen rytmi. Ensimmäisessä laulussa (*Gute Nacht*) esitellyksi tuleva pianon vaellusmotiivi on *Einsamkeitissa* jaettu kahdelle kädelle siten, että kävelyyn tulee laahaava poljento.[5] Yhteys laulusarjaan koherenssia luovaan rytmiseen motiiviin muistuttaa koko *Winterreisen* musiikista, erityisesti pianon osuudesta, joka rytmittää vaeltajan kulkua.

Paitsi että Jelinekin romaanihenkilöt ovat *Winterreisen* vaeltajan lailla yksinäisiä ja kärsiviä, laulusarjan subjektin problematiikka on samantapaista kuin Erikan, tai *Pianonsoittajan* kertovan subjektin; vaeltaja on jo valmiiksi sosiaalisesta tilasta vieraantunut toinen, trauman merkitsemä (vrt. Schwartz 1997, 39). Liedin subjekti ei ole samastettavissa runotekstin subjektiin eikä laulun melodiaääneen sen paremmin kuin pianotekstuuriinkaan: se on näiden kaikkien risteyskohtaan sijoittuva subjekti (Kramer 1986, 202). *Pianonsoittajassa* Erikan vieraantuneisuus sosiaalisesta tilasta ilmenee muun muassa harhailuna kaupungin laitamilla ja puistoissa.

Romaani ottaa etäisyyttä laulusarjaan temaattisen transposition kautta: ensinnäkin muuttamalla miljöötä romantiikan ajan vaellusseuduista nykyaikaiseen Wieniin.[6] Wieniläisestä porvarillisesta yhteiskunnasta, jossa musiikillisia kykyjä arvostetaan suuresti, piirtyy romaanissa satiirinen kuva, ja Schubert-puheet sävyttyvät sen mukaisesti. Erika kertoo, että herkät ja sairaat sielut, Schubert ja Schumann, ovat ”lähimpänä

kiusattua sydäntäni" (P 84–5). Jelinek pilkkaa klassisen musiikin elitististä kulttuuria, johon liittyy kärsimystä ihannoiva taiteilijakultti. Erika ja Walter antavat ymmärtää olevansa parempia kuin muut, jotka eivät ymmärrä taiteilijanerojen sairautta. Walter puhuu *Winterreisesta* lohduttajana ja kärsimyksen ylevöittäjänä, mutta käy selväksi, että hän pyrkii ennen kaikkea tekemään vaikutuksen opettajaansa lipevillä musiikkipuheillaan. Musiikin arvo on tarinassa lähinnä välineellinen. Musiikki esitetään kapitalistisen kulttuurin hyödykkeenä ja taiteelliset pyrkimykset rahatalouden koodein: "Äiti valitsee Erikalle varhain jonkinlaisen taiteellisen ammatin, jotta vaivalloisesti saavutetusta hienostuneisuudesta voisi puristaa rahaa" (P 29).[7]

Toisaalta, kuten Mahler-Bungers (1988, 94) osoittaa, puheet Schubertin kärsimyksestä kytkeytyvät suoraan Erikan toteamukseen, että hänen isänsä kuoli mielenvikaisena Steinhofissa. Erikan isän kohtalo vertautuu siis Schubertin ja samalla *Winterreisen* vaeltajan kohtaloon. Mahler-Bungers ajattelee *Winterreisen* vaeltajan olevan romaanin diskurssista puuttuva kolmas, isä, jonka luona Erikan surun historia olisi salaa säilytettynä. Mutta vaeltajan osa on myös Erikan taakka – hän on joutunut ottamaan isänsä paikan perheen elättäjänä: "Isä ojensi saman tien vaihtokapulan tyttärelleen ja astui syrjään" (P 5). Berka (1994, 242–5) osoittaa seikkaperäisesti, miten Erika melankolikkona kuolleen isän paikalla tulee ikään kuin elävältä haudatuksi. Myös tämä asetelma tekee romaanin suhteen hypotekstiinsä mutkikkaaksi. Jelinekin temaattisessa transpositiossa onkin keskeistä miljöönvaihdoksen lisäksi myös päähenkilön vaihtuminen miespuolisesta vaeltajahahmosta naiseen.

Winterreise on avoimesti melankolista, intiimiä musiikkia; Jelinekin teksti sen sijaan heijastaa problematiikkaansa perverssein liikkein yhteiskunta- ja ideologiakritiikiksi.[8] Jos romaanissa kärsitäänkin Schubertin rytmiin, Jelinekin transpositio tuo kärsimykseen uudet ulottuvuudet. Kuudennen laulun, *Wasserflut*, sanoja siteerataan kohdassa, jossa Erika viiltelee itseään, ja 20. *Der Wegweiser*, kohdassa, jossa hän on tirkistelemässä seksiä harrastavia pareja. Keskityn seuraavassa tarkastelemaan näitä sitaatteja ja tutkimaan, millaiseksi romaanin ja laulusarjan suhde niiden kautta rakentuu. Sitaatit toimivat tässä ikään kuin hermeneuttisina ikkunoina, jotka avaavat *Winterreiseen* laajemmankin intermediaalisten yhteyksien verkoston. (Hermeneuttisista ikkunoista ks. Kramer 1990, 1–10).

Wasserflut – kyyneliä ja verta. Liedin subjektin hajoaminen

Ensimmäinen selvä *Winterreise*-sitaatti esiintyy Erikan nuoruutta kuvaavassa kohdassa. Nähtyään kisaillessa poikaserkkunsa sukuelimet ja tirkisteltyään niitä kiinnostuneena Erika viiltelee kämmentään:

> Kudoksessa joka oli vasta äsken ehjä, irvistää nyt säästölippaan aukko, sitten vaivalla kurissa pidetty veri syöksyy sulun takaa. Viiltoja on yhteensä neljä.

> Sitten riittää, sillä muuten hän vuotaa tyhjiin. Partaveitsi pyyhitään puhtaaksi ja laitetaan pakettiin. Haavoista vuotaa ja valuu koko ajan kirkkaanpunaista verta joka tahraa kaiken tiellään. [--] Neljä pikkuista puroa yhtyy lattialla ja vuodevaatteilla vuolaaksi virraksi. Kun seuraat kyyneleitteni vanaa, puron varteen pian jo saavut. Syntyy pieni lätäkkö. Ja veri valuu yhä. Se valuu ja valuu ja valuu. (P 52)

> Einen Augenblick klafft ein Sparkassen-Schlitz im vorher geschlossenen Gewebe, dann rast das mühsam gebändigte Blut hinter der Sperre hervor. Vier Schnitte sind es insgesamt. Dann ist es genug, sonst verblutet sie. Die Rasierklinge wird wieder abgewischt und verpackt. Die ganze Zeit rieselt und rinnt hellrotes Blut aus den Wunden heraus und verschmutzt alles auf seinem Lauf. [--] Auf dem Fußboden und auch schon auf dem Bettzeug vereinigen sich die vier kleinen Bächlein zum reißenden Strom. *Folge nach nur meinen Tränen, nimmt dich bald das Bächlein auf*. Eine kleine Lache bildet sich. Und es rinnt immer weiter. *Es rinnt und rinnt und rinnt und rinnt*. (K 45, kursiivi lisätty)

Liedmusiikkia tunteva lukija voi huomata, että tekstiin sisältyy suora sitaatti *Winterreisen* laulusta *Wasserflut*: ”Folge nach nur meinen Tränen, nimmt dich bald das Bächlein auf.” Mielikuva Schubertin musiikista vie verivirran jatkuvuuden ja toiminnan toistuvuuden mittasuhteisiin, joita pelkän tekstin keinoin olisi vaikea saavuttaa – nelisäkeistöisessä laulussa nimittäin on paljon toistoa ja kertausta.[9] Suoran tekstisitaatin lisäksi Jelinekin teksti kutsuu Schubertin musiikin esiin sanamusiikin keinoin: ”Es rinnt und rinnt und rinnt und rinnt.” Samalla kyse on mikrotason rakenteellisesta analogiasta. (Vrt. Wolf 57–8, 65.) Lause jäljittelee *Wasserflutin* piano-osuuden fraasien pisteellisistä rytmeistä koostuvaa hahmoa, samoja sanoja toistavana myös niiden melodista ja harmonista paikallaan pysyvyyttä.

Tekstisitaatin Wolf (ibid. 67–9) luokittelisi kvasi-intertekstuaaliseksi viittaukseksi, jossa musiikki tuodaan esiin assosiaation kautta. Hänen typologiassaan se on rajatapaus, joka ei kuulu varsinaisiin musikalisoinnin keinoihin, mutta ei myöskään pelkän musiikin tematisoinnin piiriin. Tässä tapauksessa Schubertin rytmin imitaatio samassa yhteydessä tukee sitaatin kuulemista musiikkina; lukija voi jopa laulaa mielessään. Venytettyine vokaaleineen ja soljuvine trioleineen ”Folge nach…”-fraasin kyynelten virtaa ilmentävä laululinja edustaa oraalista, virtaavaa nautintoa. Sellainen Jelinekin kielen semioottisesta rekisteristä puuttuu lähes kokonaan.[10] *Winterreisen* piano-osuuksien kohmeiset muodot ovatkin kotonaan *Pianonsoittajan* diskurssissa, jossa lauserakenteet ovat kuin pakkautunutta lunta ja jäätä terävine särmineen, tekstuaalinen pinta kylmä ja läpitunkematon.

Wasserflutin fraasi ilmaisee murhetta, joka on *Pianonsoittajasta* muutoin poissaoleva affekti.[11] Laulussa vaeltaja toivoo kyyneltensä tavoittavan menetetyn rakastetun. Tarkkaan ottaen *Winterreise* ei ole onnistuneen suremisen musiikkia – se hellii ajatusta mahdottomasta rakkaudesta, mikä on ainoa keino omistaa melankolian objekti, Asia, jonka symbolisoimisesta melankolikko kieltäytyy (vrt. esim. Kristeva 1998, 25–7). Mahler-

Bungersin (1988, 93–5) näkemyksen mukaan Schubert-sitaatit palauttavat tekstiin puuttuvan surun: Erikan veriviesti johdattaa siihen menetyksen problematiikkaan, joka on *Winterreisen* ytimessä. Symons (2005, 50–53) on sitä mieltä, että *Wasserflut*-sitaatti säilyttää lyyrisen voimansa kontekstista ja kerronnan ironisesta äänilajista huolimatta.

Erikan verivirran yhteys vaeltajan kyyneliin suo toki mahdollisuuden pohtia Jelinekin tekstin ilmaisematonta melankoliaa ja tarjoaa lukijalle hetkellisesti merkityksen tilan, johon samastua. Mutta esiintyessään viiltelykohtauksen yhteydessä laulun teksti joutuu myös ivan kohteeksi. Ylevän tekstin siteeraaminen tällä tavoin vulgäärissä kontekstissa on puhdas esimerkki paikallisesta parodiasta ankarassa mielessä (Genette 1982, 29–30). Ruumiin silpominen muodostaa kontrastin sille fantasmaattiselle yhtenäisestä ruumiista nauttimiselle, joka kuuluu romanttiseen liediin. Liedin ilmaisu, jossa ei tavoitella korkean c:n kaltaisia äärimmäisyyksiä, tapahtuu laulajan(/soittajan/kuulijan) intiimissä, keskittyneessä ja hallitussa ruumiillisessa tilassa (Barthes 1982, 255). Liedin imaginaarisesti kastroitu subjekti voi nauttia primaarinarsismin fantasioiden täyteydestä, mutta Jelinekillä kastraatio on teurastusta ja vaeltajan laulu pulppuaa ikään kuin konkreettisesti suoraan haavasta.[12]

Liedin melankolinen subjekti tulee hajotetuksi Jelinekin hypertekstissä; niin tapahtuu myös kerronnan tasolla. *Winterreise* on patriarkaalisesti rakentuneen maskuliinisen subjektin itseilmaisua ensimmäisessä persoonassa, vaeltajan omalla äänellä. Romaanissa tapahtuu hypotekstiinsä nähden devokalisaatio (Genette 1982, 336): vaeltajaan vertautuva Erika menettää äänensä kolmannen persoonan kertojalle. Tähän kietoutuu toinen, vielä rajumpi muutos, transfokalisaatio (Genette 1982, 333). *Winterreisessa* ainoa fokalisoija on vaeltaja itse; *Pianonsoittajassa* fokalisointi muuttuu häilyväksi. Esimerkiksi *Wasserflut*-sitaatin havainnon paikkaa on vaikea jäljittää – se on ikään kuin heitetty kaiken keskelle. Muutoinkin Jelinekin tekstissä vallitsee perspektiivien sekoitus, jossa ulkoinen ja sisäinen fokalisaatio, kertojan ja Erikan näkökulmat vaihtelevat ja sulautuvat toisiinsa.

Subjektiuden menetystä korostaa vielä Jelinekille tyypillinen tapa käyttää passiivia (”partaveitsi pyyhitään”) sekä viitata päähenkilöönsä erilaisilla yleistävillä käsitteillä ja lyhenteillä, kuten ”lapsi”, ”nti Kohut”, ”opettaja”. Toisin kuin liedin puhuva/laulava subjekti, Erika näyttäytyy lähinnä kielellisten kliseiden kokoelmana, joka on vailla psyykeä ja sisäisyyttä (vrt. Symons 2005, 35; Wilke 1999, 228). Toistuvat viiltelyt huipentuvat kohtaukseen, jossa Erika vahingoittaa genitaaliensa aukkoa.[13] Jelinekin maailmassa ei ole kuvaa hedelmällisestä naisesta, symbolista ilmaisua sisätilalle.

Ruumiin kapina

Wasserflut-laulussa vaeltajan ”kuumat kyynelet” ja ”palava suru” asettuvat vastakkain tunteiden kuoleman kanssa, jota representoivat piano-osuuden jähmeyden lisäksi ru-

non jää- ja lumikuvat. Jelinek hyödyntää samaa kuuman ja kylmän vastakkaisuuden kuvastoa, mutta kyynelten paikalla on aina muita eritteitä. Kävelyretkellään Erika virtsaa lumeen, johon syntyy ”höyryävä reikä”, ”pieni kuppi täynnä kusta” (P 120). Kun vielä tämän perään puhutaan jääkentistä, ”joilla ei näy askelia, jälkiä”, tulee *Winterreisea* ajateltaessa hakematta mieleen laulu *Erstarrung*. Siinä vaeltaja turhaan etsii rakastettunsa jälkiä lumesta. Peläten muistojen jäätyneen hän haluaa läpäistä jään ja lumen kuumilla kyynelillään.[14]

Kyynel on romanttisessa liedissä tuntevan subjektin ruumiillistuma. Se on kartesiolaisen subjektiuden funktio, ehto tietoisuudelle, joka on sekä vieraantunut että autonominen sen etäisyyden ansiosta, joka sillä on ruumiillistumaansa – ”palanen reaalia”, joka vahvistaa symbolisia fiktioita. (Kramer 2002, 58–9, 72–3.)[15] Jelinekin diskurssissa on enemmän kuin palanen reaalia: se on kauttaaltaan sellaisen ruumiillisen ylijäämän vallassa, joka nyrjäyttää kartesiolaisen – tai modernin, porvarillisen – subjektin sijoiltaan.[16]

Ruumiin kapina, joka inhoten hylkää symboliset ja imaginaariset fiktiot, kohdistuu *Pianonsoittajassa* myös idealistiseen ajatukseen luonnon ja kulttuurin ykseydestä, joka tiivistyy *Winterreiselle* keskeisessä vaeltamisen ideologiassa.[17] Praterin puisto, jossa Erika vaeltaa, on prostituution vallassa, maa täynnä käytettyjä kondomeja, ulosteita ja muuta jätettä. Tämä on sitäkin raflaavampaa, kun ottaa huomioon Praterin romanttisen ja kulttuurihistoriallisen merkityksen.[18] *Pianonsoittajassa* luonto on vain ideologinen fiktio, joka määrittyy kulttuurin kautta:

> Molemmat naiset vaeltavat reippaasti eteenpäin. He eivät laula, sillä ne jotka tietävät jotain musiikista, eivät halua häväistä musiikkia laulullaan. Ihan kuin Eichendorffin aikoihin, äiti hyräilee, sillä kaikessa on kyse hengestä, suhteesta luontoon! Ei siis itse luonnosta. [--] Jos kohdalle osuu soliseva puro, siitä juodaan oitis raikasta vettä. Toivottavasti kauris ei ole pissannut siihen. (P 38)

Jelinek viljelee tekstissään romanttista (musiikillista) ikonografiaa, joka merkitsee välitilaa luonnon ja kulttuurin, ruumiin ja hengen välillä, vain kumotakseen nämä merkitykset. Yksi esimerkki tästä ovat viittaukset torviin – torvitrooppi nimittäin on tyypillinen romanttisen vaeltajan merkki. Se liittyy nostalgiaan ja ihannoituun rakkauteen; se voi myös merkitä siirtymätilaa menneen/poissaolevan ja läsnäolevan välillä. *Winterreisessa* torvitrooppi esiintyy mm. *Der Lindenbaumin* käyrätorven kutsua muistuttavassa aiheessa.[19] (Rosen 1995, 117; Välimäki 2005, 246–7.) Musiikilliseen ikonografiaan viittaaminen tekstissä voi kutsua lukijan kääntämään sitä takaisin musiikiksi, ja siksi Wolf (1999, 28, 63) laskee sen musikalisoinnin tekniikaksi, kuvitteellisten sisältöanalogioiden piiriin. Jelinekillä torvien kutsu on kuitenkin vaiennettu, eikä musiikin transsendentti merkitys ole voimassa – irvokkaassa seksikohtauksessa Walterin penikseen viitataan sanoilla ”äänetön torvi” (P 285).

Romantiikan ylevä yö ei siis säästy desublimaation eleiltä, jotka *Pianonsoittajassa* saattavat myyttejä ja kulttuurisia ihanteita naurunalaisiksi. *Winterreise* (jonka ensimmäisen laulun nimi on *Gute Nacht*) vaalii melankolian ”yöpuutarhaa” erityisen omistautuneesti, kuten liedin intiimi taide yleensäkin (Välimäki 2005, 237, 239). Tämän yöpuutarhan puoleen Mahler-Bungers (1988, 94–5) näyttäisi kääntyvän etsiessään vapautusta ”trauman tappavasta preesensistä.” Hän osoittaa, että yhteys Schubertin sairauden, Erikan ja isän välillä saa merkitsijäkseen yö-sanan – herkkäsieluiset taiteilijat ovat ”yöperhosia”, ja isän mielenvikaisuuteen viitataan sanalla ”um*nachtet.*” Hän jättää kuitenkin huomioimatta, että kertoja kutsuu ironisesti yöperhosiksi myös miehiä, jotka pimeän tullen menevät pornoluoliin tirkistelemään (P 60).

Juuri tirkistelevä on *Pianonsoittajan* katse; se etsii zoomiinsa kaikkea outoa ja perverssiä, ruumiin ja systeemien aukkoja. Se luotaa representoimatonta (mies)subjektin kääntöpuolta: ”miehestä täytyy usein tuntua siltä, että nainen piilottelee häneltä jotain ratkaisevaa elintensä sekasotkussa. Juuri nämä vihonviimeiset salaisuudet ajavat Erikan tarkastelemaan yhä uudempaa, yhä syvemmältä, yhä kielletympää” (P 127). Sinne, naisen genitaalien ”pimeälle manterelle”, suuntautuu myös Erikan tirkistelyretki, joka on varsinainen romanttisen vaelluksen negatiivi.[20] Tässä yhteydessä – kuten seuraavaksi osoitan – tulee vastaan toinen tärkeä *Winterreise*-sitaatti. Erikalla on (partaveitsen lailla isältä peritty!) *yö*kiikari, jonka turvin hän vaeltaa nykyajan Praterissa: ”Pimeys avaa porttinsa: Sisään vain!” (P 160).

Der Wegweiser – kammottavan äärellä

Erika kävelee Praterissa tirkistelyretkellään: ”Sie geht und geht” (K 139), ”Sie geht und geht und geht” (K 140/P 162). Lauseiden rytmi on sama kuin viiltelykohtauksen *Wasserflut*-sanamusiikin (”es rinnt und rinnt...”). Kun vielä kerrotaan Erikan askeltavan ”säännöllisesti kuin metronomi” (P 160), syntyy mielikuva kävelemisestä mekanistisena musiikkina ja nimenomaan pianonsoittona, joka tahdittaa *Winterreisen* vaeltajankin kulkua. Tekstiin kätkeytyy tuttuja aineksia:

> Hänen silmänsä jatkeena on kiikari. Hän välttää polkuja *joilla muut vaeltajat kulkevat*. Hän etsii paikkoja, joissa muut vaeltajat huvittelevat – aina kahden. *Hän ei ole suinkaan tehnyt mitään minkä vuoksi hänen pitäisi pelätä muita ihmisiä*. Hän jäljittää katseluvälineellä pareja, *jotka muut ihmiset kiertäisivät kaukaa*. Hän ei voi tutkia kenkiensä alla olevaa maata vaan hän kulkee sokkona. Hän on täysin kuulonsa varassa, kuten on myös ammatissaan. Toisinaan jalat pettävät, toisinaan hän on taas kaatumaisillaan, mutta hän jatkaa suunnitelmallisen päämäärätietoisesti eteenpäin. Hän kulkee ja kulkee ja kulkee. (P 161–2; kursiivi lisätty)

> Ihr verlängertes Auge ist der Fernglas. *Sie vermeidet die Stege, wo die andren Wandrer gehn*. Sie *sucht* die Punkte, wo die *andren Wandrer* sich vergnügen – immer zu zweit. *Sie hat ja doch nichts begangen, daß sie Menschen scheuen sollte*.

> Sie späht unter Zuhilfenahme des Sehgeräts nach Paaren aus, *vor denen andere Menschen zurückscheuen würden*. Sie kann das Gelände unter ihren Schuhen nicht erforschen, leg jetzt den Blindgang ein. Sie richtet sich ganz nach dem Ohr, wie sie es von Berufs wegen gewohn ist. Sie knickt manchmal ein, dann wieder stolpert sie fast, doch sie strebt in sinngemäß vorwärts gerichteter Weise voran. Sie geht und geht und geht. (K 140; kursiivi lisätty)

Kursivoidut lauseet ovat fragmentteja *Winterreisen* 20. laulun, *Der Wegweiser*, kahdesta ensimmäisestä säkeistöstä: "Was vermeid' ich denn die Wege,/ Wo die andern Wandrer gehn,/ Suche mir versteckte Stege/ Durch verschneite Felsenhöhn? Habe ja doch nichts begangen,/ Daß ich Menschen sollte scheun – / Welch ein törichtes Verlangen/ Treibt mich in die Wüstenein?" Vaeltaja on unohtanut murheen, joka saattoi hänet matkaan, ja kysyy, mikä ajaa hänet pois ihmisten luota. Jelinekin tekstissä ei kysellä surun perään: Erika välttää vaeltavia ihmisiä yksinkertaisesti nähdäkseen paremmin heitä parittelemassa. Sanajärjestyksiä on käännetty sen verran, että laulun rytmi häiriintyy ja fragmentit ovat vain juuri ja juuri tunnistettavissa. Ne toistuvat useaan kertaan sekavassa järjestyksessä kuin vääristynyt kaiku – tuttu (*heimlich*) muuttuu vieraaksi (*unheimlich*) kammottavalla tavalla (vrt. Freud 1955). Sitaattien vääristely parodisissa tarkoituksissa kuuluu Jelinekin vakiotekniikoihin (ks. Lehnert 1994, 42–44).

Sitaattitekniikka saa kuitenkin lisäulottuvuuksia suhteessa *Der Wegweiserin* rakenteeseen. Se, miten Jelinek sommittelee vaeltamis- ja tirkistelykohtauksen, muodostaa paralleelin sille, miten Schubertin laulu etenee. Laulussa hallitsee aluksi tuttu vaellusmotiivi. Loppua kohti leveästi asetellut soinnut pelkistyvät yhden sävelen pakonomaiseksi toistamiseksi. Romaanissa kuvataan Erikan vaeltamista jäisellä niityllä, viitataan metronomiaskeliin, jotka voi yhdistää tiedostamattoman mekanismien ja patologioiden koneellisuuteen, toistetaan "geht und geht und geht" ja saavutaan lopulta *Wegweiser*-sitaattien kammottavan toistamisen äärelle. Jelinekin tekstuaalinen strategia tavoittelee niitä piirteitä *Der Wegweiserissa*, jotka tulevat esiin laulun musiikillisessa kokonaisuudessa, eivät pelkässä Müllerin tekstissä. Wolfin (1999, 70, 202) termein kyse on löyhästä makrotason analogiasta sekä formaalisessa että semanttisessa mielessä.

Jelinekin tekstin toistorakenne – kahdeksan "Sie"-alkuista virkettä peräkkäin! – imitoi Schubertin musiikin toistorakennetta, joka synnyttää vaikutelman yhtäaikaisesta pysähtymisestä ja eteenpäin kulkemisesta. *Der Wegweiserin* lopussa kuvataan tienviittaa, joka seisoo järkkymättä vaeltajan edessä. Samoja lauseita ja samaa g-säveltä pianissimossa toistava ääni ilmentää katsojan ja katsotun hämmennystä kammottavalla tavalla, subjektin mekaanisuutta trauman näyttämöllä. On kuin tienviitta ei antaisi vaeltajan liikkua ja tuijottaisi häntä (vrt. Schwartz 1997, 179). [21] Katsoja ja katsottu, karttaja ja kartettu sekaantuvat myös Jelinekin tekstissä, joka pyörittelee Müllerin tekstin fragmentteja merkitysten ja viittaussuhteiden hämärtymiseen asti. *Der Wegweiser* paljastaa kuilun merkityksenmuodostuksen takana, kuten Erikan/kertojan katse, joka tämän tästä liukuu merkistä oireeseen. Vaeltajan katse kääntyykin sisäänpäin – ja Erika

luopuu kiikarista. Schubertin musiikki asettuu siihen pimeään, jota ei voi sanoin kuvailla ja johon edes fallinen silmien jatke ei ulotu: kastraation kuiluun.[22]

Tienviitta – *Pianonsoittajan* talvinen matka?

Der Wegweiserin aiheena on matka itsessään, sen syyn ja päätepisteen kyseleminen sekä tuhon aavistus: vaeltajan on seurattava tielle, jolta ei ole paluuta. Siitä huolimatta, että vaeltajan osa on kova, romantiikalle tyypilliseen tapaan *Winterreise* ihannoi taiteilijaa ainutlaatuisena olentona, joka seuraa luovaa voimaansa ennemmin kuin yhteiskunnan sääntöjä ja konventioita (vrt. Youens 1991, 67, 72; Wolf 2001). *Pianonsoittajassa* taiteilijan tie jää Erikalta kulkematta, kun tämä ei päädykään konserttipianistiksi, mitä korostavat useat ironiset viittaukset matkaan ja määränpäähän: Erika ”kiitää kohti omaa tuhoaan, joka onkin hänen viimeisin, ystävällisin päämääränsä” (P 239). *Pianonsoittajaa* onkin kutsuttu taiteilijakehitysromaanin negatiiviksi (Wigmore 1990, Locatelli 1994). *Winterreise*-hypotekstin lisäksi sillä on siis myös taiteilijakehitysromaani hypogenrenä. Nämä Jelinek sulauttaa ovelasti toisiinsa; Genette (1982, 303) puhuu kontaminaatiosta, jossa useammat hypotekstit sekoittuvat. Tällä tavoin *Winterreisen* teema vaeltajasta taiteilijana tulee painotetuksi. Samalla laulusarjan tekstien ja kuvien lainailu toimii satiirisen taiteilijakehitysromaanin imitaation palveluksessa.[23]

Der Wegweiser on *Winterreisessa* ainutkertainen kulminaation hetki. Jelinek banalisoi viittauksen käyttämällä Wegweiser-sanaa toistuvasti parodisissa tarkoituksissa. Kun Erika hankkii uusia asusteita vedotakseen Walteriin, kerrotaan että hänen cowboy-hattunsa vilkkuu väkijoukon keskellä ”ystävällisenä suuntamerkkinä [Wegweiser] kuin kolmea itämaan tietäjää johdattanut tähti.” Sen ohi ei pääse ”tervehtimättä sitä pilkalla”, ja siitä masentuu, ”vaikka aina ei voikaan laittaa hatun syyksi sitä että on masentunut” (P 238). Arvonalennuksen kokee tässä sekä *Winterreisen* melankolia että messiaanisen taiteilijahahmon myytti. Wegweiser-sana esiintyy ensimmäisen kerran jo alussa: ”äiti lyö joka kulmaan tienviittoja ja samalla Erikaa, mikäli tämä ei halua harjoitella. […] Huipulla vallitsee maailmankuuluisuus, jota suurin osa ei koskaan saavuta. Siellä puhaltaa kylmä viima, taiteilija on yksin ja sanoo sen myös” (P 29–30).

Winterreisen vaeltajan matkasta tulee vaatimus: äiti johdattaa Erikan tuhoon kahlitsemalla tämän ihanteeseensa. Toisin kuin romanttisen vaeltajan sisäsyntyinen kutsumus, Erikan toiminta on ulkoisen pakon sanelemaa ja vieläpä ironisesti sidoksissa romaanin hypertekstuaalisuuteen: *Winterreise* hypotekstinä yhdessä taiteilijakehitysromaanin hypogenren kanssa motivoi koko romaanin toimintaa (tämäntyyppisistä asetelmista ks. Genette 1982, 372, 432). *Winterreisen* subjekti valitsee päättäväisesti itsetuhon ja samalla taiteilijakutsumuksen. Traagisen valinnan symbolina on nähty hetki, jona vaeltaja *Der Lindenbaum*-laulussa päättää olla kääntymättä takaisin, kun tuuli lennättää hatun päästä (Rosen 1995, 122; Välimäki 2005, 254). Erikan cowboy-hatus-

sa sen sijaan on lukkolaite, jolla sen saa kiinnitettyä leuan alta, ”jotta tuuli ei veisi sitä päästä” (P 236). Tässä tiivistyy asetelma, josta Wright (1991, 185) kirjoittaa: samalla kun äiti korostaa tyttärensä ainutlaatuisuutta, hän vahvistaa omaa oikeuttaan hallita tätä. Erika on sidottu *Winterreiseen*, joka samalla on kielletty. Viimeisessä laulussa (*Der Leiermann*) vaeltaja peilaa yksinäisyyttään kerjäläismuusikossa, jota kukaan ei vilkaisekaan. *Pianonsoittajan* lopussa on havaittavissa kaikuja siitä, mutta Erikan tarina päättyy äidin luo palaamiseen: ”Jotkut kääntävät jopa päänsä pois. *Eivät kaikki*. Erika tietää suunnan johon hänen on kuljettava. Hän menee kotiin. Hän kävelee ja kiihdyttää hitaasti askeliaan” (P 330, kursiivi lisätty).[24]

Winterreise on nimenomaan naiselle mahdoton tarina. Vaikka Jelinekin marxilaisesta näkökulmasta vaeltajan subjektius kaikkiaankin on pelkkä romanttinen myytti, terävin kritiikki kohdistuu (musiikki)kasvatukseen, joka pakottaa tytön kuuliaisuuteen ja torpedoi mahdollisuudet vapaaseen subjektiuteen.[25] Naissubjektille osoitetaan romaanissa pelkkä suoritusarvo. Siitä puuttuvat sellaiset lepoa suovat äidillisen tilan fantasiat, joista *Winterreisen* vaeltaja saa hetkittäin lohtua. Viidennen laulun, *Der Lindenbaum*, lehmus tuudittaa rauhaan: ”du fändest Ruhe dort.” [26] Jelinekin parodinen kaiku kuuluu näin: ”Ei sen suurempaa rauhaa [”keine größere Ruhe als dort”], kuin siellä missä vaaleansinisen luisteluhameen helma lepää kiinteitä vaaleanpunaisia sukkahousureisiä vasten – tämä tyköistuva elämä miehustan kirjoreunuksineen” (P 122).

Jelinekin tekstuaalisista strategioista

Päätyttyään *Pianonsoittajan* tarina voisi alkaa samanlaisena taas alusta. Romaanin rakenne jäsentyy trauman harhailevan logiikan mukaan: sitä hallitsee kehämäisyys ja toisto. Sen voidaan ajatella vertautuvan *Winterreisen* sekä musiikillisesti että tekstuaalisesti harhailevaan vaellukseen. *Winterreise* kummittelee tekstissä – esimerkiksi heti sen jälkeen kun äidin tahdon noudattamista on kuvattu taitoluisteluvertauksella *Winterreisesta* muistuttavin jäämetaforin, annetaan ymmärtää, että vapauteen pujahtaminen johtaisi täsmälleen samaan talvimaisemaan: ”Siellä, sitä hän ei vielä tiedä, odottaa talvinen seutu joka ulottuu kaukaisuuteen, seutu, jossa ei kohoa ainoatakaan pelastavaa linnaa ja johon ei johda mitään muita polkuja” (P 122–123). Lukija tulee samaan tapaan eksytetyksi: romaani tarjoaa *Winterreisea* identifikaation tilaksi tai tulkintahorisontiksi ja samalla pyrkii kumoamaan tuota mahdollisuutta. *Pianonsoittaja* on sidoksissa hypotekstiinsä, mutta samalla hylkii sitä. Tällaisen asetelman kehittämiseen Jelinek löytää ainekset *Winterreisen* omista rakenteista.

Tekstissä, jossa perversiot ja kurinalainen pianonsoitto esitetään rinnakkaisina ruumiin haltuun ottamisen keinoina, viiltely ja tirkistely (Erikan salaiset ”harrastukset”) kytkeytyvät molemmat – paitsi *Winterreise*-sitaatteihin – myös Schubertin pianostemmoihin. *Winterreise* soi aaveen lailla tekstin alla, ikään kuin melankolian ja perversioi-

den hauta löytäisi oman musiikkinsa. Tuo hauta onkin Erikalle myös piano. Se sulkee Erikan sisäänsä anagrammaattisestikin, myös sen syyllisyyden kautta, joka liittyy lunastamattomiin lupauksiin urasta konserttipianistina: Erika – Klavier/Karriere (vrt. Berka 1994, 244). Kaavamaisten kuvioiden toistaminen, joka on luonteenomaista Erikan toiminnalle ja Jelinekin tekstille, on myös suorastaan paradigmaattista *Winterreisen* piano-osuuksille. Lisäksi vaeltajan vieraantuneisuus ja illuusioiden menetys, joka korostuu siinä, miten vähän ja ontosti piano-osuus kommunikoi laulun kanssa, on sukua Jelinekin kyyniselle näkökulmalle.

Jelinek riisuu *Winterreisen* myyteistä ja kääntää sen itseään vastaan ylikorostamalla piano-osuuksien kammottavia, mekanistisia piirteitä.[27] Jelinekin tekstuaaliset strategiat muistuttavat irigaraylaista mimetismiä, jossa patriarkaalisia ilmaisumuotoja dekonstruoidaan toistelemalla niitä sillä tavoin, että sanat ja lauseet menettävät merkityksensä tai kääntyvät vastakohdikseen. Jelinekin naissubjektin voi ajatella vertautuvan Erikaan, joka ”ei voi ilmaista tunteitaan suullisesti, ainoastaan pianollisesti” (P 220). Tämä ”pianollinen” strategia näkyy esimerkiksi siinä, miten Jelinek toistelee ja liioittelee lumi- ja jäämetaforia siten, että sellaisen kuvaston viljelystä tulee tyhjä maneeri. Jäämetaforat eivät enimmäkseen edes sulaudu fiktion maailmaan, jossa on kevät, vaan Jelinek näyttää ne vieraannutetusti kielellisinä ja ideologisina konstruktioina. Jelinek manipuloi *Winterreisen* jääkuvastoa liittämällä sen suorittamisen mekaniikkaan ja tuotteistamisen kulttuuriin – aivan kuten pianonsoitonkin. Ponnistellessaan kohti huippua ”kunnian jäätehtaalla” Erikan ei ole lupa pysähtyä lepäämään, ”huohottaen nojata jäähakkuunsa” (P 29–30). Myös Jelinekin suosimat banaalit talviurheiluanalogiat korruptoivat tunnekylmyyden romanttista jääkuvastoa:

> [H]änen tietonsa ja taitonsa muodostavat huipun jossa on suksien alla pakkautunutta lunta. Ainoastaan rohkein laskettelija selviää noususta. Nuorukainen saattaa milloin tahansa syöksyä hänen jyrkänteeltään alas pohjattomaan jäärailoon. Hän on uskonut jollekin avaimen kallisarvoiseen sydämeensä, hienoksi hioutuneeseen jääpuikkosieluunsa (P 100)

Kertojan ironinen ääni kuvaa Erikaa musiikkikasvatuksen ylpeänä tuotteena – hänen ruumiinsa on ”suuri jääkaappi jossa taide säilyy hyvin” (P 26). Jääkuvasto saa *Pianonsoittajan* temaattisen transposition kautta kantaakseen myös naisen melankolialle erityisiä frigidiyden, sisätilan jäädyttämisen merkityksiä, joihin suorittamisen fallinen defenssi läheisesti liittyy (vrt. Kristeva 1998, 93–5). Siten samat metaforat, jotka on totuttu yhdistämään miestaiteilijan yksinäiseen taipaleeseen, kuvaavat ironisesti naisen hedelmällisyyden mitätöitymistä. Ei ole kuvaa naisen aktiivisesta luovuudesta, taiteilijamyyttiä naiselle. Erika, samoin kuin romaanin kertova subjekti, on oikeastaan kuin *Winterreisen* viimeisen laulun soittoniekka – mykkä instrumentalisti kielen tuolla puolen (vrt. Youens 1991, 108), abjekti kurjuuden kuva, (mies)taiteilijan negatiivi. Schu-

bert itsekin on tullut musiikinhistoriassa toiseutetuksi jotenkin feminiinisenä hahmona, jonka käytös on ollut epämoraalista ja ”perverssiä” (ks. Kramer 1998, 1; Välimäki 2005, 32–3). Sikäli on osuvaa, että säveltäjä, jonka musiikista Jelinekin tekstuaaliset strategiat löytävät käyttövoimansa, on juuri Schubert, ”[s]ynkkä luku taiteen pornolehdessä” (P 216).

Schubertin hauta

Jos *Winterreise* voikin tarjota identifikaation tilan, jossa reflektoida tekstin melankoliaa, tämä tapahtuu liedin romanttista, maskuliinista subjektiutta purkavien mutkien kautta. Jelinekin temaattinen transpositio, jossa päähenkilön sukupuolen vaihtaminen on keskeinen elementti, mahdollistaa kriittisen näkökulman laulusarjaan liittyviin myytteihin ja saattaa naurunalaiseksi hypotekstin taiteilijuuteen liittyvän temaattisen aikomuksen (tällaisesta ks. Genette 1982, 345–6). Jelinek ei kuitenkaan riistä *Winterreisen* musiikin arvoa.

Nimenomaan Schubertin musiikin avulla näyttäisi trauman yöhön syntyvän hauras merkityksen tila. Jelinekille itselleen Schubert on koditon vaeltaja, jonka musiikki on ”tyhjiön musiikkia” vailla paikkaa. Schubertia käsittelevässä tekstissään (1998) hän korostaa, ettei tämän musiikki ole mitään mitä voisi säilyttää, kerätä kokoelmiin ja katsoa ja kuunnella silloin kun haluaa. *Pianonsoittajan* abjekti estetiikka saakin musiikin resonoimaan juuri siellä, missä sitä ei voi objektivoida: aukoissa, tyhjyydessä. *Pianonsoittaja* ei ole *hommage* Schubertille, vaan pikemminkin *tombeau*. Abbaten (1999, 498) mukaan *tombeaut* herättävät levottomuutta, koska niihin kätkeytyvä toinen teos ei ole antiikkia, jonka voisi ottaa haltuun – se on jotakin epämääräisempää, haudan takaa kuultua, kuin traumaattinen ydin jonka ympärille teoksen rakenne kiertyy. Juuri tähän tapaan toimii musiikillinen palimpsesti *Pianonsoittajassa*. Jelinekin naissubjekti rakentaa soivan sisätilan, josta musiikki säteilee tekstiin oireina, haudan seinien läpi.

Viitteet

[1] Alkuteos *Die Klavierspielerin* (1983). Suurkiitos Susanna Välimäelle innostavista kommenteista ja keskusteluista – sekä teksteistä – jotka avasivat minulle uuden maailman aloitellessani aiheen parissa ja joita ilman tätä artikkelia tuskin edes olisi. Anne Sivuoja-Gunaratnamia kiitän prosessin myöhemmissä vaiheissa auttaneesta kommentoinnista sekä terävistä huomioista, jotka haastoivat ajattelemaan aihetta edelleen, toisinkin. Kiitos myös HY:n yleisen kirjallisuustieteen tutkijaseminaarille sekä tekstiverstaalle SibA:n DocMus-yksikössä.

[2] Kuten Wigmore (1990, 215–17) toteaa, satiirista huolimatta diskurssi kutsuu samastumista; Erika Kohut ei ole pelkkä karikatyyri. Jelinek on kertonut haastatteluissa romaanin

omaelämäkerrallisista aineksista (DeMeritt 1994, 111; Symons 2005, 56–7).

[3] Intermediaalisuus on useamman kuin yhden ilmaisukanavan yhdistymistä saman taideteoksen merkityksenmuodostuksessa. Usein se määritellään intertekstuaalisuuden erityistapaukseksi. Intermediaalisuuden historiasta sekä ilmiönä että käsitteenä ks. Wolf 1999, 1–7, 35–50.

[4] Müller (1794–1827) ei ilmeisesti ehtinyt kuulla Schubertin hankkeesta ennen kuolemaansa. Hänen runoutensa tuli kuuluisaksi jälkipolville Schubertin laulusarjojen kautta (myös *Die Schöne Müllerin*).

[5] Vaellusmotiivi, tasaisina toistuvat kahdeksasosanuotit (pianossa sointuina *non legato*), esiintyy useissa *Winterreisen* lauluissa. Se yhdistää sanan ja sävelen, tekee instrumentaalisesta motiivista keskeisen tekstuaalisen metaforan ruumiillistuman (vrt. Youens 1991, 85–92).

[6] Kyse on heterodiegeettisestä temaattisesta transpositiosta, jossa toiminta pääpiirteissään siirtyy toiseen spatiotemporaaliseen maailmaan ja samalla myös henkilöiden identiteetti muuttuu (Genette 1982, 343–344).

[7] Musiikin asemaa romaanissa marxilaisesta näkökulmasta käsittelevät mm. Swales 2000 ja Wigmore 1990.

[8] Psykoanalyyttisissa tulkinnoissa *Pianonsoittajan* on todettu vetäytyvän symbolisen järjestyksen organisoimasta merkityksenmuodostuksesta ja muodostavan sen sijaan merkityksiä perverssillä tavalla, etsien inhonsekaista hysterogeenistä nautintoa erotogeenisen sijasta (ks. Wright 1991, Böhmisch 2000, Mahler-Bungers 1988, Berka 2004).

[9] *Wasserflutin* muoto on ABAB: säkeistöistä 1. ja 3. sekä 2. ja 4. ovat keskenään musiikillisesti samanlaisia. Myös säkeistöjen sisällä on toistuvia fraaseja, ja tekstin viimeinen säe kerrataan kussakin säkeistössä. Lisäksi pianon osuus on kauttaaltaan samoja kuvioita toistava.

[10] Oraalisten viettien melodisuus, harmonisuus ja tuudittava rytmi kertoisi sulautumisesta arkaaiseen objektiin ja hillitsisi anaalisen hylkäämisen aggressiivisuutta. Vrt. Kristeva 1974, 140–2.

[11] Everett (1990, 165) kiinnittää huomiota fraasissa esiintyvään puolisävelaskel-huokausmotiiviin, jollaisia hän analysoi Schubertin keinoina vaeltajan murheen ilmaisussa kautta koko *Winterreisen*.

[12] Romanttisesta musiikista poissaolon taiteena, joka fetisoi haavan, josta kieli ja subjekti syntyvät, ja samalla tarjoaa välittömyyden illuusiollaan kuulijalle primaarinarsismin fantasioiden autuuden ks. Välimäki 2005, 236–8. Vrt. myös Kramer 1998, 27; Barthes 1982, 254.

[13] Viiltelykohtauksiin liittyvästä kriittisestä feministisestä näkökulmasta ks. Wilke 1999, 244–5; Berka 1994, 243, 248.

[14] ”Ich such im Schnee vergebens/ Nach ihrer Tritte Spur” […] ”Ich will den Boden küssen/ Durchdringen Eis und Schnee/ Mit meinen heißen Tränen/ Bis ich die Erde seh” (4. *Erstarrung*).

[15] Kramer (1998, 27–38; 2002, 62) puhuu ”kyyneltahroista” Schubertin lauluissa musiikillisina ja tekstuaalisina subjektiuden merkkeinä, haavoina, joissa laulu hetkellisesti tärvelee kyynelehtimisen ilmaisussaan oman muotorakenteensa menettämättä kuitenkaan luottamusta siihen.

[16] Vrt. Wright 1991, 186–7. *Pianonsoittajasta* abjektina rajatilatekstinä Böhmisch 2000.

[17] Vaeltamisen ideologia oli saksalaisen romantiikan taiteen ja filosofian ytimessä (Rosen 1995, 197; Turchin 1987, 498–9). Luonnon ja kulttuurin suhteen dekonstruoinnista

Pianonsoittajassa ks. Wright 1991, 190–2.
[18] Prater on Euroopan vanhimpia vapaa-ajan puistoja, jo Schubertin aikaan julkisten huvitusten paikka ja metsästyspuisto.
[19] Kyse on nimenomaan musiikillisesta ikonografiasta; torvia ei mainita laulun tekstissä (Välimäki 2005, 247). Müllerin runokokoelma, johon *Die Winterreise* sisältyy, viittaa vaeltajaan käyrätorvensoittajana: *Gedichte aus den hinterlassenen Papieren eines reisenden Waldhornisten* (1824).
[20] Jelinek pilkkaa osoittelevasti freudilaista naisen ruumiin ja seksuaalisuuden mystifiointia. Ks. esim. Böhmisch 2000, 141.
[21] *Winterreisen* musiikin kammottavista piirteistä ks. Schwartz 1997, 49–63; Välimäki 2005, 255.
[22] Paitsi että Erikan kiikaria kuvataan vihjailevasti fallisena aseena, Jelinek vertaa vastaavasti penistä metalliseen katselulaitteeseen (P 132).
[23] Taiteilijakehitysromaanin ja *Winterreisen* kytköstä lujittaa se, että Mannin *Tohtori Faustuksessa* siteerataan *Der Wegweiser* -laulun tekstiä vihjaten taiteilijapäähenkilön faustisen kutsumuksen ja tuhon yhteyteen.
[24] Erikan epäonnistumisesta traagisena subjektina ks. Berka 1994, 240; Locatelli 1994, 172.
[25] Kuten Jelinek itse toteaa, *Pianonsoittaja* kuvaa ”naisen tuhoutumista ennalta määrätyn naisten kasvatuksen mallin mukaan” (DeMeritt 1994, 111).
[26] Välimäki (2005, 239–257) tarkastelee *Der Lindenbaum*–laulua fantasiana äidillisen hoivan akustisesta peilistä.
[27] *Winterreisen* piano-osuuksien mekanistisista piirteistä ks. Välimäki 2005, 241, 255.

Lähteet

Romaanit

JELINEK, ELFRIEDE 1997/1983: *Die Klavierspielerin*. Hamburg: Rowohlt. = K

JELINEK, ELFRIEDE 2005/1983: *Pianonsoittaja*. Suom. Jukka-Pekka Pajunen. Helsinki: Otava. = P

Äänitteet

SCHUBERT, FRANZ: *Winterreise* (cd). Olaf Bär, baritoni & Geoffrey Parsons, piano. Hayes: EMI Records, 1989.

SCHUBERT, FRANZ: *Winterreise* (cd). Jorma Hynninen, baritoni & Ralf Gothóni, piano. Helsinki: Ondine, 1989.

SCHUBERT, FRANZ: *Winterreise* (cd). Christa Ludwig, mezzosopraano & James Levine, piano. Deutsche Grammophon, 1988.

Nuottijulkaisu

SCHUBERT, FRANZ 1985/1928: *Winterreise*, D 911. Laulusarja Wilhelm Müllerin ru-

noihin. Nuottijulkaisussa *Schubert Lieder*. Neue Ausgabe/ Band I. Frankfurt: C. F. Peters.

Tutkimuskirjallisuus

ABBATE, CAROLYN 1999: Outside Ravel's Tomb. *Journal of the American Musicological Society*, vol. 52, no. 3, 465–530.

BARTHES, ROLAND 1982: *L'obvie et l'obtus*. Paris: Éditions du Seuil.

BAUMANN, CECILIA C. & LUETGERT, M. J. 1982: *Die Winterreise*: The Secret of the Cycle's Appeal. *Mosaic* 15/1, 41–52.

BERKA, SIGRID 1994: D(e)addyfication: Elfriede Jelinek. Teoksessa *Elfriede Jelinek. Framed by Language*, 229–254.

BÖHMISCH, SUSANNE 2000: Le sujet de l'abjection. Étude sur l'instance narrative dans *Die Klavierspielerin* d'Elfriede Jelinek. *Cahiers d'études germaniques* 2000/1, no.38, 135–146.

DEMERITT, LINDA C. 1994: A "Healthier Marriage": Elfriede Jelinek's Marxist Feminism in Die Klavierspielerin and Lust. *Elfriede Jelinek. Framed by Language*, 107–125.

EVERETT, WALTER 1990: Grief in *Winterreise*. A Schenkerian Perspective. *Music Analysis* 9/2, 157–175.

FREUD, SIGMUND 1955/1919: The 'Uncanny' (Das Unheimliche). Käänt. James Strachey. *SE* XVII, 217–256.

GENETTE, GERARD 1982: *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris: Éditions du Seuil.

JOHNS, JORUN B. & ARENS, KATHERINE (EDS.) 1994: *Elfriede Jelinek. Framed by Language*. Riverside, CA: Ariadne Press.

JELINEK, ELFRIEDE 1998: Unruly paths trodden too late. About Franz Schubert. www.elfriedejelinek.com.

KRAMER, LAWRENCE 1986: The Schubert Lied: Romantic Form and Romantic Consciousness. Teoksessa W. Frisch (ed.) *Schubert: Critical and Analytical Studies*. Lincoln and London: University of Nebraska Press.

KRAMER, LAWRENCE 1990: *Music as Cultural Practice, 1800–1900*. Berkeley: University of California Press.

KRAMER, LAWRENCE 1998: *Franz Schubert. Sexuality, Subjectivity, Song*. Cambridge: Cambridge University Press.

KRAMER, LAWRENCE 2002: "Little Pearl Teardrops". Schubert, Schumann, and the Tremulous Body of Romantic Song. Teoksessa Austern, Linda Phyllis (ed.). *Music, Sensation, and Sensuality*. (Critical and Cultural Musicology vol.5.) New York and London: Routledge, 57–76.

KRISTEVA, JULIA 1974: *La Révolution du langage poétique*. Paris: Seuil.

KRISTEVA, JULIA 1998/1987: *Musta aurinko. Masennus ja melankolia.* (Alkut. *Soleil*

noir.) Käänt. Mika Siimes & Pia Sivenius. Jyväskylä: Nemo.
LEHNERT, GERTRUD 1994: Elfriede Jelinek's *Lust* and *Madame Bovary* – A Comparative Analysis. Teoksessa *Elfriede Jelinek. Framed by Language*, 35–47.
LOCATELLI, AUDE 1994: Musique et roman de formation. *Revue de Littérature Comparée* 1994/2, 169–182.
MAHLER-BUNGERS, ANNEGRET 1988: Der Trauer auf der Spur. Zu Elfriede Jelineks "Die Klavierspielerin". *Freiburger literaturpsychologische Gespräche* 7, 80–95.
OLIVER, KELLY 2002: Psychic Space and Social Melancholy. Teoksessa Kelly Oliver & Steve Edwin (eds.). *Between the Psyche and the Social. Psychoanalytic Social Theory.* Lanham and Oxford: Rowman & Littlefield, 49–66.
ROSEN, CHARLES 1995: *The Romantic Generation*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
SCHWARTZ, DAVID 1997: *Listening Subjects. Music, Psychoanalysis, Culture*. Durham & London: Duke University Press.
SWALES, ERIKA 2000: Pathography as Metaphor: Elfriede Jelinek's *Die Klavierspielerin*. *The Modern Language Review* 95/2, 437–449.
SYMONS, MORWENNA 2005: *Room for Manoeuvre. The Role of Intertext in Elfriede Jelinek's* 'Die Klavierspielerin'*, Günter Grass's* 'Ein weites Feld'*, and Herta Müller's* 'Niederungen' *and* 'Reisende auf einem Bein'. (MHRA Texts and Dissertations 64; Bithell Series of Dissertations 28.) Leeds: Maney.
TURCHIN, BARBARA 1987: The Nineteenth-century *Wanderlieder* Cycle. *The Journal of Musicology* 5/4, 498–525.
WIGMORE, JULIET 1990: Power, Politics and Pornography: Elfriede Jelinek's Satirical Exposés. Teoksessa Williams, A., Parkes, S. & Smith, R. (eds.) *Literature on the Threshold: The German Novel in the 1980s*. New York: Berg, 209–219.
WILKE, SABINE 1999: The Body Politic of Performance, Literature, and Film: Mimesis and Citation in Valie Export, Elfriede Jelinek, and Monika Treut. *Paragraph* 22(3), 228–247.
WOLF, WERNER 1999: *The Musicalization of Fiction. A Study in the Theory and History of Intermediality*. Amsterdam: Rodopi.
WOLF, WERNER 2001: "Willst zu meinem Liedern deine Leier drehn?" Intermedial Metatextuality in Schubert's 'Der Leiermann' as a Motivation for Song and Accompaniment and a Contribution to the Unity of *Die Winterreise*. Teoksessa Bernhart W. & Wolf W. (eds.). *Word and Music Studies: Essays on the Song Cycle and on Defining the Field*. Amsterdam: Rodopi. 121–140.
WRIGHT, ELIZABETH 1991: An Aesthetics of Disgust. Elfriede Jelinek's *Die Klavierspielerin*. *Paragraph* 14/2, 184–196.
VÄLIMÄKI, SUSANNA 2005: *Subject Strategies in Music. A Psychoanalytic Approach to Mu-*

sical Signification. Acta semiotica fennica XXII, Approaches to musical semiotics 9. Helsinki: International Semiotics Institute.
YOUENS, SUSAN 1991: *Retracing a Winter's Journey. Schubert's Winterreise*. Ithaca and London: Cornell University Press.

Tuula Hökkä

”O Jumalan Karitza”: 1800-luvun pietistisestä arkkivirrestä

Virsirunoudessa tärkeän historiallisen kerrostuman muodostavat hengelliset arkkivirret, jotka sellaisinaan ja itsenäisinä eivät enää elä uskonnollisessa kulttuurissa, mutta vaikuttavat virsien ja hengellisten laulujen kokoelmiin sulautuneina. Arkkiveisuvarannon paikan nykyvirsien hedelmöittäjänä ja lisääjänä ovat ottaneet tunnettujen tekijöiden kirjoittamat hengelliset runot.

Suomalaiset arkkiveisut olivat muutaman laulun tai virren[1] lehdykkeinä painettuja taiteltuja vihkosia, lähinnä pappissäädyn 1600-luvun ensi puoliskolla aloittamaa kansalle suuntaamaa ja aikaa myöten yhä enemmän kansan runoilijoiden tuottamaa ja kirjoittamaa kirjallisuutta. Arkkiveisutekstit säilyivät painotuotteina ja elivät muistinvaraisina sävelminä. Näitä halpoja lehtisiä myytiin kaikkialla, minne väkeä kokoontui: markkinoilla, kinkereillä, käräjillä, kirkonmäellä. Kirjansitojat, kiertävät kauppiaat, torimyyjät ja myöhemmin myös kirjoittajat itse myivät veisuja ja saattoivat esitellä niitä myös laulaen (vrt. saksan kielessä *Bänkelsang* ja *Bänkelsänger*). Verrattuna Keski-Eurooppaan, josta arkkirunouden esikuvat saatiin[2], laji säilytti meillä vallitsevasti uskonnollisen luonteensa aina 1830-luvulle saakka (Niinimäki 2007, 57, 79). Hengellisiä arkkivirsiä syntyi etenkin kansanherätysliikkeiden piirissä, jolloin ne kuvastavat osaltaan kansanihmisen uskoa ja käsitystä virrestä ja virsilaulusta.

Tässä artikkelissa käsiteltävä arkkivirsi ”O Jumalan Karitza” (1834) mainitaan Matthias Akianderin historiateoksessa *Historiska Upplysningar om Religiösa rörelserna i Finland i äldre och senare tider* (1857–1863) Margareta Högmanin (1786–1849) kirjoittamaksi (Akiander 1863, 10). Margareta Högman oli 1800-luvulla Mikkelin ja Itä-Hämeen tienoolla vaikuttaneen herätysliikkeen, ns. *ystäväliikkeen* johtaja 1810-luvulta kuolemaansa saakka. Virsi löytyy Suomen Kansalliskirjaston arkkiveisujen luettelosta (Hultin 1929) Porvoossa painetun ja Porvoon tuomiokapitulilta 1834 painoluvan saaneen arkkijulkaisun *Kaxi Uutta Hengellistä Wirttä* ”Toisena Wirtenä”.[3] Arkkijulkaisusta ei löydy mainintaa tekijästä, mikä on lajille tyypillistä, mutta ei myöskään sävelmä- tai virsiviitettä, mikä olisi tavallisempaa.[4] Kokonaan eri yhteydessä annettu tekijätieto on harvinainen ja ansaitsee huomion.

Arkkiveisujemme tutkimusperinne on ollut niukkaa. Maallinen arkkirunous on kiinnostanut kirjallisuudentutkijoita harvakseltaan, ensimmäisenä Eino Salokasta, joka on tutkinut Ruotsin vallan aikaisen arkkirunouden sisältöjä (Salokas 1923). Sääty-yh-

teiskunta on taustoittanut Vihtori Laurilan suomalaisten itseoppineiden kansanrunoilijoiden tarkastelua (Laurila 1956), ja sääty-yhteiskunnan murtuminen Liisi Huhtalan tulkintaa 1800-luvun jälkipuolen arkiveisukirjallisuudesta ilmiönä ja arkkiveisujen aiheista (Huhtala 1880, 1996). Musiikkitieteellinen ja etnomusikologinen arkkiveisujen tutkimus, kuten veisujen sävelmät ja niiden suhde kansanlauluun ja kirkkovirteen, on nykyisin vahva tutkimusalue (Anneli Asplund 1994, 2006, Heikki Laitinen 2003, Pirjo-Liisa Niinimäki 2007). Myös kiinnostus varhaiseen hengelliseen arkkirunouteen, kuten harvojen ja aiemmin tuntemattomien naisvirsirunoilijoiden painettuun ja painamattomaan tuotantoon, on virinnyt.[5]

Virren tai hengellisen arkkivirren kohteekseen ottanut huomaa pian tulleensa monen tieteen risteyspaikkaan ja oudoille välialueille, kirjallisuuden ja kirkkohistorian, teologian, hymnologian ja kansanmusiikin, kirjoittamisen ja kirjakielen historian. Uteliaisuus ja omien rajojen kokeilu eivät ole oman tutkimusmatkani motiiveista vähäisimpiä. ”O Jumalan Karitza” -arkkivirren empiirisen tekijyyden kysymys on askel haastavampaan tehtävään, virren ”pietistisen tekijyyden” pohdintaan. Tavoitan virsitekstin ja siitä heijastuvien tekstiyhteyksien kautta sitä ajattelua, joka ystäväliikkeen jättämissä vähäisissä tekstijäljissä voisi vaikuttaa, sekä pohdin virren luonnetta ja esittämisen mahdollisuuksia virsilajin ja liikkeen yhteyttä vasten. Millaiseen sisältö-, muoto- ja lauluperinteeseen virsi paikantuu? Miten sen ”virrellinen” tyypillisyys ja erityisyys risteävät?

Veisuun ja kirjan ystävät, sielun ja mielen hoitajat

Margareta Högmanin *ystäväliike* oli sisäistä elämää ja elämän pyhitystä viljelevää kristillisyyttä, joka sai myös sielunhoidollisia, sosiaalisia ja kulttuurisia toimintamuotoja. Sen käytäntöön kuuluivat säännölliset rukoushetket, elämäntapojen kohtuus ja raittius, ahdistuneiden ja sairaiden auttaminen. Virsillä, lauluilla ja rukouksilla oli kokoontumisissa ja hartaushetkissä keskeinen sija. Juhlapyhien kokouksiin, joihin väki jo pitkien matkojen takia saattoi asettua vuorokausiksi, kuului hengellisten kirjojen ja postillan lukemista sekä hiljaisia keskusteluja ja rakentavia puheita. Keskipäivän ”kirkkoajan” kokouksissa laulettiin virsikirjasta. Ilta- ja aamurukoushetkissä repertuaari oli laajempi: virsiä, *Siionin virsiä*, *Halullisten sieluin hengellisiä lauluja* ja ”muitakin keveämpinuottisia arkkivirsiä”. (Akiander 1863, 27–30.)

Akiander näkee ystäväliikkeen erityisen hengen ja toiminnan eetoksen perustuvan siihen, että liikkeessä luotettiin ”Sanaan” ja sen itse lukemiseen. Historioitsija toteaa: ”/- -/ useimmat tähän joukkoon kuuluvista osaavat kirjoittaa, niin miehistä kuin vaimoista, samate kuin lukevat puhtaasti. Heräjämisensä perästä on ensimäinen ahkeroiminen *opetella*, jos ken ei ennestään osaa.” (Akiander 1863, 26.) Tällä oli monia seurauksia: kirjoittaen pidettiin yhteyttä ystäviin, hoidettiin sieluja, kuvattiin tapahtumia, rakennettiin omaa ja liikkeen identiteettiä, myös suhteessa ajan suurin herä-

tysliikkeisiin, rukoilevaisuuteen ja herännäisyyteen. Henrik Renqvistin (1789–1866), rukoilevaisuuden johtajan, kustantajan ja kirjailijan, kanssa ystäväliike teki yhteistyötä kirjallisuuden levityksessä. Salomon Häkkäsen (1784–1868), Margareta Högmanin työtoverin, kirjeissä Renqvistille on ystäväliikkeen opillistenkin ajatusten hahmottelua. Suhde Paavo Ruotsalaiseen (1777–1852) oli jännitteinen ja johti liikkeiden vetäytymiseen toisistaan, vaikka kohtaamiseen hakeuduttiin useamman kerran.[6]

Pietismi salli naisten esiintymisen, muutoinkin kuin hurmoksissa, ja vahvisti naisten uskonnollisen työn merkitystä olennaisesti siitä, miten se näkyi tuon ajan kirkossa. Hurmoksellisuutta ei ystäväliikkeeseen kuvauksissa liitetä, vaan korostetaan sen maltillista ja tasapainoista luonnetta (ks. esim. SKHS 623:1; Akiander 1863, 6, 9). Herätysliikkeet nostivat esiin protestanttisuudessa vaimentunutta sielunhoidon tarvetta ja käytäntöä. Herännäisoikeudenkäyntien pöytäkirjojen lausunnoista käy ilmi, että ystävien hoitoon on aktiivisesti lähetetty myös psyykkisesti sairastuneita (HTT 12.1.1844, § 6; ks. Hökkä 2006, 37–38). Liikkeessä voi sanoa harjoitetun kristillistä lähimmäispalvelua aikana, jolloin protestanttinen diakoniatyö oli ulkomaillakin vasta kehkeytymässä.[7] Salomon Häkkänen muistelee vuonna 1862, miten Margareta Högmanin tultua matkoiltaan kotiin, hänen kotinsa alkoi kohta pian näyttää kuin ”hengellisillä sairailla ja heikkomielisillä” täytetyltä ”Lazaretilta”, mutta hänen hyvässä hoidossaan, ”puheens kautta” ja uskollisilla esirukouksillaan useimmat tulivat autetuiksi. (SKHS 623:1.)

Akianderin kirjoittaessa historiateostaan ystäväliikkeessä toimineita oli elossa, ja heitä haastateltiin ja heiltä saatiin kirjallista aineistoa. Tieto arkkivirrestä on voinut välittyä Akianderin lähdehenkilön Antti Mannisen haastattelemien Salomon Häkkäsen tai Paaval Närväisen kautta, tai jopa Mannisen Maria-vaimolta, joka eli lapsuutensa Margareta Högmanin lähipiirissä – ”välittömän hengellisen kasvatuksen alaisena” (SKHS 623:1). Hänen vanhempansa Antti Väisänen ja Vappu Pöyry asuivat samaa Kolun torppaa Högmanin kanssa vuodesta 1836 lähtien ja auttoivat tätä hengellisessä työssä. Antti Mannisella on osuutta myös siihen, että ystäväliikkeen myöhempään vaiheeseen kuuluneen virsien tekijän Vappu Hoppmanin lauluja on julkaistu arkkiveisuina 1863. Mannisen tuki asialle käy ilmi hänen kirjeistään hirvensalmelaiselle kaimalleen, talolliselle Antti Manniselle, joka oli liikkeen jatkajia (SKHS 623:2).[8] Ystäväliikkeen aineiston ja kuvauksien kerääminen ja historioiminen on paljolti liikkeen lähipiiriä tavalla tai toisella sivuavan toisen polven työtä.

Arkkivirsi ”O Jumalan Karitza” on julkaistu Henrik Renqvistin kustantamana, ja Renqvistiä on ehdotettu myös virren kirjoittajaksi. (Perälä 2005, 115-116; Laine 2005, 193.) Sille, että virsi olisi Renqvistin kirjoittama, en ole saanut vahvistusta. Sille, että se olisi Högmanin, en ole kohdannut muuta faktaperustetta kuin Antti Manninen ystäväliikettä käsittelevän käsikirjoituksen (1862), johon on liitetty – sananmukaisesti ommeltu kiinni – ajan tummaksi patinoima arkkivirsilehti siihen käsinkirjoitettuine

kirjoittajamainintoineen ”Margaretha Högmannin tekemä” (COLL. 6.5.). Tässä ”varmuudessa” olen kirjoittanut arkkivirrestä Margaretan ja ystäväliikkeen virtenä.

Miten veisata arkkivirttä?

Arkkijulkaisun ”Ensimmäinen Wirsi”, ”Murheliset Sionis, Mesekisä muukalaiset”, on virsimuodoltaan aivan toisenlainen kuin ”Toinen Wirsi” ”O Jumalan Kariza”. Se on metriikaltaan ja soinnuttelultaan virsilajin tyypilliseen tapaan säännöllinen ja pitkäsäkeistöinen. Virsi on elänyt kansan keskuudessa erilaisina sävelmäversioina ja otettu 1899 Länsi-Suomen rukoilevaisten *Halullisten sieluin hengellisiin lauluihin* (nro 86).[9] ”O Jumalan Karitsa” -virttä ei virsi- ja laulukirjoista edelleenkään löydy. Ehkä se kertoo jotain virsien erosta suhteessa virsilajiin.

”O Jumalan Karitza” -virressä tavallisesta virsikaavasta poikkeavaa on yksisäkeiseltä näyttävä asettelu, lähes riimittömältä ja vapaamittaiselta vaikuttava nouseva rytmi. Muoto tuo ensi näkemältä mieleen pikemmin *Raamatun* jakeet tai liturgisen vuorolaulutekstin.

1. v. O Jumalan Karitza Sinä olet wisist’ wiatoin.
2. Kuitenkin rakkaudesta Annoit Sinus kuolemahan.
3. Meidän tähtem waiwaisten Jotk’ kuoleman all’ olimme.
4. Kuolemall’ saatit meit’ wapaxi Ja Isäs edes hurskaxi.
5. Täys hinda on Suld’ maxettu Syndeimme edest annettu.
6. Siis annan Sull sydämen Kokonans mun JEsuxen.
7. Mutt’ Sä rakas Ylkäni Ota mun köyhä sydämen.
8. Kiitost’ Sinull’ andamaan, Kunniata kandamaan.
9. Kuuliaisus myös uus Ei kelpa siis Sulle muu.
10. Kuin ett’ käskys pidetän Ja Äändäs tarkast seuratan.
11. Siihen Sä mielistyt wasta, Kuin me Sinua rakastam.
12. Ja töilläm sen osotam, Ett’ uskomme on eläwä.
13. Sinun kauttas JEsu Christ’ Taidam juuri totisest.
14. Isälles aina kelwata Ja wakaisesti waelda.
15. Nähdä wiel Isän sydäntä Sun pyhän haawas sisältä.
16. Myös Pyhän Hengen hallitus Tulepi tarpellisex mull’.
17. Joka mielen wahwistaa ymmärryxen uudistaa.
18. Oikein Sun tahtos tietämään Ja wahwast’ päälles uskomaan.
19. Sull’ rakas Isä kiitoxen Mä annan kaikest sydämest.
20. Kaikista hywin tekiöist, Kuin minull täällä lienee.
21. Ei ole niis Sun wertaistas Kuin taiwas’ ja maas’ asuwat.
22. Sill’ Sinä kaiki’ hallitset Ja wäkewästi wallitzet.
23. Sun suuren Nimes kunniaxi Ja ijäisexi muistoxi.

Tarkemmin katsoen virsi koostuu lyhyistä kaksisäkeisistä säkeistöistä, joista kukin sopii arkkilehdelle painettuna miltei yhdelle riville ja päättyy aina pisteeseen, vaikka ajatus jatkuisikin. Virsi tuntuu kuin itse patoavan soinnuttelevan ja riimittelevän kulun hetkittäisiä mahdollisuuksiaan.

Akianderin mukaan Margareta Högmanin virressä ei ole ”paljo runomittaa, eikä runohenkeä, mutta näyttää vain evangeliumillisen opin puhtauden” (Akiander 1863, 10). Arkkivirsi, joka ei virtenä tunnu kummoiselta, nostetaan kuitenkin arkkikirjallisuuden yleisestä nimettömyydestä tekijänimineen historiaan. Virttä, joka jo virsityyppinä on aika outo, painetaan yhä uudelleen vuosikymmenien kuluessa. Lukuisista painatuksista päätellen virren olettaisi tunnetuksi. Ilmari Krohnin kokoamassa *Suomen kansan sävelmiä I* -teoksessa (1898) sitä ei mainita. Virrellä tuntuu olevan aika ristiriitainen ja anomaalinen aura.

1800-luvun puolivälissä keskusteltiin siitä, miten suomalaista runoutta pitäisi kehittää. Sen enempää riimillinen kansanlaulu kuin arkkiveisutkaan eivät malliksi sopineet.[10] Myös virsiperinteessä oli kehityshankkeita menossa. Jaakko Finnon ja Maskun Hemmingin varhaisen virsikäännöstyön mukana virsiin oli kulkeutunut hyvin omaperäisesti ja vapaasti tulkittua jambimittaa ja veisuutapaa, jonka virsikirjan uudistajat kokivat hankalaksi. Kansan ihmiset, virsikirjan veisaajat, ne kyllä lauloivat omalla hartaalla tavallaan. (Laitinen 2003, 209, 211.) Virsien suomalaisen kieliasun tavumäärien ja sävelmien epäyhtenäisyys ja veisuutapojen moninaisuus oli kirkon taholta tunnistettu kirkkoveisuussa hankalaksi jo pitkään (Pajamo&Tuppurainen 2004, 73, 131, 147–148).

Vuoden 1701 nk. vanhasta virsikirjasta minun oli vaikea löytää virttä, joka rakenteellisesti olisi yhtä pelkistetty kuin tämä virsi. Lähinnä sitä on ”Katekismus virsiksi tehty” -osaston uskontunnustusvirsiin kuuluva pitkä virsi nro 6. Säkeistöt ovat samaan tapaan lyhyitä ja vaikutelma proosamainen: ”O Jumal! sinua me kiitämme, Sinua HERra! me tunnustamme 2. Sinua ijankaikkista Isää! Kunnioitta kaikki Mailma.” (VVK 1804.)[11]

Heikki Laitisen tutkimukset *Suomen kansan sävelmien* hengellisten laulujen ja virsien arkistonuotinnosten säkeistömetriikasta (2003) ja häneltä saamani kommentit ”Toisesta Wirrestä” (2006) tukevat virren poikkeavuutta. Laitisen kohteena on ollut lauletun runon metriikka. Kaksisäkeinen säkeistörakenne on melko harvinainen hänen aineistossaan, ja silloinkin se on valtaosaltaan trokeeta tai daktyylia, ei jambia, kuten tässä virressä. Arkkivirsi on jambinen, vaikka sen 46 säettä ovat 6–9-tavuisia, enemmistö eli 28 säettä on 8-tavuista ja 15 säettä on 7-tavuista. 7-tavuiset, jollainen on ensimmäinen säe, eivät kuitenkaan horjuta runomittaa, sillä on monia tapoja laulaa 7-tavuinen säe 8-tavuisella sävelmäsäkeellä. Asiantunteva arkinlaulaja näkee yleissilmäyksellä, mikä on laulun runomitta. Laitinen antaa kolme tapaa laulaa ensimmäinen säe:

/O Ju-/ malan/ Karit-/ za
O/ Juma-/ lan Ka-/ rit-/ za
O/ Ju-/ malan/ Karit-/ za.

Vain kaksi virttä on Laitisen tutkimassa aineistossa metriikaltaan täsmälleen tämän virren lyhyen säkeistörakenteen mukaisia. Toinen on vanhan virsikirjan nro 7 ”O Jumal! sinua kiitäm”, jonka sävelmä on kokoelmassa *Suomen kansan sävelmiä I* nro 152a, ja toinen virsi on *Halullisten sieluin hengellisten laulujen* nro 57 ”Ah! Jesu Kriste, Herrani”, jonka sävelmä on kokoelmassa *Suomen kansan sävelmiä I* nro 60e. (Laitinen 2006.)[12] ”Ah! Jesu Kriste, Herrani” -laulu on tullut *Halullisten sieluin hengellisten laulujen* -kokoelmaan vasta 1855, mutta on tunnettu jo paljon aikaisemmin.[13]

Runokielessä kehitelty invariantti mitan syvärakenne (ks. Leino 1982, 16-17) tukee myös laulurunouden tarkastelua. Metrinen pohjakaava, abstrakti malli, toteutuu lauluesityksessä erilaisina rytmisinä ratkaisuina. (Niinimäki 2007, 38, 41-42.) Anneli Asplund[14] jatkaa sävelmän 152 pohjalta todeten, että sen toinen toisinto (a) on Länsi-Suomen rukoilevaisten ydinalueelta ja toinen toisinto (b) Inkerin ns. hyppääjien alueelta. Kummankin herätysliikkeen piirissä on laulettu samantyyppisiä, melodialtaan kaksisäkeisiä virsiä, jotka muistuttavat käsillä olevaa virttä. Hyppääjien – nimitys viittaa liikehdintään, tanssinomaiseen hurmospiirteeseen – veisuuperinne on ollut kiintoisasti vaihteleva, siinä on käytetty ns. ”lyhyissä nuoteissa” nopeaa tempoa, uusia sanoituksia, vuorolaulua ja kertaamista (Asplund 2006, 230–231).

Ilmari Krohn on jakanut *Suomen kansan sävelmiä I* -teoksen johdatusluvussa suullisesta kansanperinteestä talletetun hengellisten sävelmien aineistonsa kolmeen ryhmään: koraalitoisintoihin, maallisten sävelmien toisintoihin ja itsenäisiin hengellisiin sävelmiin, joista viimeiset jakautuvat lajeihin sen mukaan, kuinka monisäkeinen niiden perusmuoto on. Kaksisäkeiset perusmuodot liittyvät lähinnä työlauluihin, kertomarunojen esittämiseen ja jumalanpalveluksessa rukousten, psalmien ja muiden vuorolauseiden ”messuamiseen”. (Krohn 1898, V–VI.) Mainitut sävelmät 152ab on luettu itsenäisiin hengellisiin sävelmiin. Mitä selonteko kertoo kansanmusiikin tutkijalle, en tiedä, mutta itseäni siinä kiehtoo ajatus, että kaksisäkeinen hengellinen kansanlaulu kantaisi itsessään jonkinlaista lajityypillistä palvelusluonteen piirrettä, jolla jäljitellä kirkollisia menoja. Hengelliseen kansanlauluun ja herätysliikkeiden veisuuperinteisiin arkistotallenteineen syvemmälle eteneminen kaikkien edellisten viitteiden pohjalta haastaa välttämättä virren tulevaa tutkimusta.

Tässä yhteydessä mahdollisuuteni pohtia virren luonnetta rajautuvat lähinnä esiin tulleisiin virsiviitteisiin ja virrestä luettaviin muihin tekstisuhteisiin. Missä määrin faktuaalisten tekstien kautta voi tulkita virren performatiivisuutta? Vanhan virsikirjan mainitut uskontunnustusvirret nro 7 ja nro 6 ovat sisällöltään saman virren versioita. Niiden taustalla on ikivanha 300-luvulta juontava hymni *Te Deum laudamus*. Agricola, joka yleensä suomensi hymnit suorasanaisesti, käänsi *Rucouskiriaansa* (1544) virren sen latinalaista proosatyyliä seuraten (Kolehmainen 2007, 69), päinvastoin kuin Martti Luther, joka saksansi sen runomuotoiseksi. Riimitellyn säkeistölaulun Jaakko Finno

omaksui virsikirjaansa ”kristillistenä” laulutapana (Finno 1583/1988, 15). Virren nro 7 hän on suomentanut ja riimitellyt Lutherin saksannosta mallina käyttäen. Virsi on ollut Suomessa laajalti käytössä jo 1570-luvulla (Tuppurainen 2001, 324).[15] Vuoden 1702 nuottisävelmistössä *Yxi Tarpelinen Nuotti-Kirja* virret nro 6 ja 7 on kirjoitettu auki koko pituudessaan alusta loppuun ilman tahtiviivoja, mikä ehkä viittaa gregoriaanisen psalmilaulun taustaan. Niiden laulaminen olisi siten ollut melodiselta kuvioltaan vaihtelevaista, ei säännönmukaisesti toistavaa.

Jos verrataan vanhan virsikirjan virsisävelmistön *Yxi Tarpelinen Nuotti-Kirja* tapaa nuotittaa virsi nro 7 siihen sävelmään, joka on pari sataa vuotta myöhemmin merkitty muistiin Tl Lapin pitäjässä viitteenään virsi nro 7, sävelmä on kulkenut aikamoisen muuttumisten matkan, jos on lainkaan sama. Vuoden 1702 virsisävelmistö ei välttämättä noudata 1800-luvun alun kansanveisuun todellista ja monimuotoista käytäntöä. Nuottikirjan sävelmät saattoivat jäädä vain kirjan lehdille, eikä myöhemmin vanhan virsikirjan sävelminä tunnettuja melodioita löydy vuoden 1702 koraalikirjassa (Tuppurainen 2001, 10). Nuottikirja ei kerro sitäkään, miten sen omat aikalaiset veisasivat virsisävelmiä. Vanhan virsikirjan (1701) tekstikirjalla sen sijaan on ollut tärkeä merkitys säkeistöllisen virsilauluperinteen muotouttajana. Virsitekstit pysyivät suhteellisen muuttumattomina, mutta yhteisen veisuukäytännön puuttuessa sävelmät saivat omia paikallisia erityispiirteitään, ja niin kehittyi variaatioista rikas ja ajan mukana elävä muistinvarainen veisuuperinne, joka on sävelmiensä osalta verrattavissa suullisesti levinneeseen kansanlauluun (Asplund 2006, 211–214). Pirjo Niinimäki toteaa, että arkkiveisujen sävelminä virsimelodiat olivat muuntelun ja vapaan rytminkäsittelyn mahdollistavaa yksilöllistä veisuuta enemmän kuin yhteisöllistä kirkkoveisuuta. Yhtä ainoaa oikeaa sävelmämuotoa suullisena perinteenä leviävälle arkkiveisulle ei ollut. (Niinimäki 2007, 33–34.)

”O Jumalan Karitza” -virttä on mahdollisesti laulettu näillä mainituilla sävelmillä (*Suomen kansan sävelmiä I*, nro 60e ja 152a) tai niiden tapaan improvisoiden. Olen halunnut silti jättää kysymyksen virren esittämisen tavasta auki muunkinlaisille esittämisen mahdollisuuksille virren rakenteellisen poikkeavuuden, tunnustuksellisen sisällön ja ystäväliikkeen kerrottujen hartauskäytäntöjen tähden. Nämä seikat ovat johtaneet kysymään myös virren tehtävää hartauden harjoituksessa. Tässä virressä tuntuvat vaikuttavan monet liturgiset sävyt ja asennoitumiset: rukous, uskontunnustus, kiitos, ylistys, kunnia. Miltä virsi kuulostaisi resitoiden tai ääneen lausuen tai vuorolauluna? Veisaamisen käsite ei ole aivan sama kristillisissä eri perinteissä.

”O Jumalan Karitza” -arkkivirren uskonkäsityksestä

”O Jumalan Karitza” -virsi ei ole tunteen juhlaa, vaikka sydän on sen toistuvimpia sanoja. Se on aika tiukka ja abstrahoiva kristinuskon opillisten ydinkohtien kiteytys.

Kristinuskon kolme uskonkappaletta, Jumalan, Kristuksen ja Pyhän hengen merkitys ja yhteisyys ihmisen pelastumisen kannalta on virren sisällöllinen kehys, johon kaikki asettuu. Siitä seuraa uskon ja ymmärryksen kehä, joka rakentuu kohta kohdalta rakkauden varaan. Jumala on rakkauden Jumala ja toimii aina ensin.

Virsi esittää kristinopin totuusjärjestelmän siten, että siinä heijastuvat kerrostuen evankeliumiviitteet, etenkin viitteet Johannekseen. Margareta Högmanin uskonkäsityksessä, opetuksessa ja työssä oli kaiken peruste kristillinen rakkaus, ”evankeliumillinen rakkaus” (ks. Akiander 1863, 6). Ei ole silloin yllätys, että hänelle oli läheinen Johannes, jota on sanottu myös rakkauden apostoliksi ja sydämen teologiksi ja joka on myös kristillisen mystiikan perinteen suosima apostoli. Johanneksen nimiin asetettu Johanneksen ensimmäinen kirje on täynnä hellittelypuhutteluja: ”rakkahimmat”, ”lapsukaiseni”. Rakkauden asiaa Högman muistutti *Ensimmäisen Johanneksen kirjeen* sanoin: ”Jumala on rakkaus 1. Joh. 4:8”. ”Hän rakasti meitä, koska [kun] me vielä olimme hänen vihollisensa, sentähden tulee meidän häntä rakastaa.” (Akiander 1863, 6; vrt. 1. Joh. 4:19.) Johannes toteaa, että Jumalan rakastaminen on hänen käskyjensä pitämistä, eivätkä ne ole raskaita pitää (1. Joh. 5:3), ja että täydellinen rakkaus karkottaa pelon (1. Joh. 4:18). Tällainen rakkauden tila on kristityn elämän tavoite ja ihanne. Pelkoa ei rakkaudessa ole. Thomas Wilcox, englantilainen puritaanisaarnaaja 1600-luvulta, jonka *Hunajan pisarat* -kirjasta ystäväliikkeessä muun muassa luettiin, vertaa tätä tilaa, jossa sielu on sydämellisesti kiintynyt Kristukseen, Johanneksen lepäämiseen Jeesuksen rintaa vasten: ”Se on evankeliumin armojärjestyksen tila, jossa meidän tulisi rukoilla, kuunnella sanaa ja suorittaa kaikki velvollisuutemme.” (Wilcox 1980, 55–56.) Kaikki työ on tehtävä tarkasti ja vakavasti sydämen asiana, mutta siitä ei pidä etsiä lohdutusta, eikä oman armotilan ja pyhityksen katseluun saa pysähtyä, vaan on katsottava Kristukseen ja jatkettava työtä. (Wilcox 1980, 21, 28, 46, 54, 57.)

Edelleen Johanneksen kirjeen ajatus, että ei pidä rakastaa sanoin ja puheessa, vaan teoin ja totuudessa (1. Joh. 3:18; Biblia 1821: ”Lapsukaiseni, älkämme rakastako sanalla eli kielellä, vaan työllä ja totudella”), antaa valaisua siihen tekojen ja pyhityksen kysymykseen, jonka tulkinta oli tärkeä ydinkysymys ystäväliikkeessä ja herätti aikalaissyytöksiä omavanhurskaudesta. Virressä todetaan: ”Siihen Sä mielistyt wasta, Kuin me Sinua rakastam. // Ja töilläm sen osotam, Ett uskomme on eläwä.”

Vanhassa kirkkoraamatussa, jota käytettiin läpi 1800-luvun, on jokaisella kirjalla omat perusteelliset opastavat esipuheensa. Johanneksen ensimmäisen kirjeen esipuhe avaa kristityn tekojen, ”töitten” kysymystä seuraavasti:

> Ja niin tämä Epistola sotii molempita wastan, sekä niitä jotka tahtowat ilman töitä uskosa olla: ja myös niitä wastan, jotka töillänsä tahtowat hurskaxi tulla, ja pitä meitä oikialla, keskimmäisellä tiellä. Että me uskon kautta hurskaxi, ja synnistä wapaxi jouduisimma, ja sitte koska me hurskat olemma, pitä meidän hywiä töitä ja rakkautta, Jumalan tähden ahkeroitzeman wapaasta mielestä

ilman maxon toiwota. (Biblia 1821, 314–315.)

Tässä annetaan varsin selkeä vastaus kysymykseen tekojen asemasta pyhityselämässä: Uskon kautta tulemme hurskaiksi ja hurskaina ahkeroimme hyvissä teoissa ja rakkaudessa. Ajatus on samansuuntainen ystäväliikkeen käsitysten kanssa. Salomon Häkkänen vakuuttaa, että he ystäväliikkeessä haluavat pitää sen uskon puolta, ”joka vaikuttaa rakkauden kautta työtä tekemään” (Akiander 1863, 43.) Kun rakastamme toisiamme, Jumala pysyy meissä, ja hänen rakkautensa on saavuttanut meissä päämääränsä (1. Joh. 4:12).

Arkkivirsi sisältää myös eräitä kirkollisen liturgian toistuvia ajatuksia ja lauselmia. Jo aloituspuhuttelu vie muistamaan ehtoollismessua, jossa lauletaan harras kolmiosainen hiljainen rukousvirsi *Agnus Dei*: ”O Jumalan Karitza! joka poisotat mailman synnit, armahda meidän päällem /- -/.” (VKK 1804, 205.) Virsi on vanha hymni keskiajalta. Jotkut osat siitä ovat peräisin nk. Hilariuksen kiitosvirrestä (Laudamus) 300-luvulta. Reformaatiossa hymni säilyi ehtoollisen asettamisen yhteydessä. Se voitiin laulaa tai lausua ja sitä tuli vielä jatkamaan yhteinen virsi (Wilhelms 1957, 192; Lempiäinen 1988, 360), mikä virsi on luterilaisen virsirunouden varhaisimpia. Agricolan suomentama ensimmäinen säkeistö kuuluu:

> 1. O puhdas Jumalan Karitza! Kuin ristin puusa piinattin, Meille sinä armos taritze, Waikkas silloin kowin pilkattin: Meidän syndim sinä kannoit, Ja elämän meille annoit, Armahda meidän päällem, O Jesu! (VKK 1804, nro 146.)

Arkkivirren veisaaja asetetaan heti alussa ”O Jumalan Karitza” -idiomilla muistamaan ehtoollisen sakramenttia, jonka ydin on rakkaus ja anteeksiantamus. Kristuksessa viipyen voi katsoa Jumalaan Isänä ja vahvistua Pyhässä Hengessä, mikä merkitsee hengellistä muutosta mielessä ja ymmärryksessä, tietämisessä ja uskossa: arkkivirren mukaan Pyhä Henki ”mielen wahwistaa, ymmärryxen uudistaa. // Oikein Sun tahtos tietämään Ja wahwast’ päälles uskomaan”. Ymmärrys ja tieto yhdistyvät uskoon. Rakastava sydän ja hereillä oleva omatunto on intuitiivisen tiedon tyyssija. Arkkivirren loppu tähdentää Jumalan kolmiyhteyttä ja ylistettävyyttä. Virsi päättyy kiitokseen ja ylistysvirren mukaisesti doksologiaan, Jumalaa ylistävään tunnustukseen: ”Ei ole niis sun wertaistas Kuin taiwas’ ja maas’ asuwat. // Sill’ Sinä kaikk’ hallitset Ja wäkewästi wallitzet. // Sun suuren Nimes kunniaxi Ja ijäisexi muistoxi.”

Tämä ylistys vie taas toiseen vanhan virsikirjan virteen, ylistysvirteen nro 187 (vrt. VK 1987 nro 128), jonka pohjalla on keskiaikainen *Gloria in excelsis* -laulu, hetkirukouksissa ensin käyttöön otettu. Tämä kolminaisuusvirsi varioi messuun kuuluvia ja toisiinsa liittyviä *Gloriaa* ja *Laudamusta* (Väinölä 1995, 523; Kotila 2004, 190–192) ja ilmeisesti 1600-luvulta lähtien myös korvasi tätä kokonaisuutta (Tuppurainen 2001, 317). Toinen säkeistö kuuluu vuoden 1804 virsikirjassa seuraavasti:

> 2. Me ylistäm, kiitäm ja kunnioitzem, Rukoilem myös sinua rakas Isä, Kuin hallitzet taiwan ja maan ylitzen. Ja kaikkein mitä on niisä; Kaikk kappalet ovat sinun kädesäs, Kaikk' wapisewat myös edesäs, Suuri on sinulla walda.

Arkkivirren rakenteellinen ja idiomaattinen yhteys kristinuskon perusideoihin ja niitä kannattaviin rituaalisiin lauseisiin ja palveluskaavoihin, jotka juontavat aina ajalta ennen reformaatiota on ilmeinen. Virren taustalla on sekä keskiaikaisen messulaulun että reformaation varhaisten virsien aineksia. Virressä on viitteitä varhaiskristilliseen *Gloriaan*, *Laudamukseen*, ja *Agnus Deihin*, jotka Agricola sisällytti messukaavaansa. Virsi rakentuu olennaisesti näille vanhojen ylistys- ja kunnialaulujen ja niiden virsimuunnelmien lauselmille, mutta hyvin näkyvästi siinä korostetaan myös virren laulajan/kristityn omaa asennoitumista ja tahdon suuntaa: kuuliaisuutta, Kristuksen äänen kuuntelua, käskyjen pitämistä, elävän uskon tekoja, vakaata vaellusta. Oma kaipuu muuttuu Pyhän Hengen avulla vastaanottavaksi tilaksi, jossa virtaa uusi ymmärrys ja usko. Silti kunnian ja ylistyksen laulaminen on virren päällimmäinen kaikkea pyrkimystä kantava teema.

Virsi on vapahtaja- ja sydänkeskeinen ja yhdistää kolminaisuusajatuksen puhujan sydämen tilaan ja oman ymmärryksen kasvuun. Vahva sinä–minä ja sinä–me -suhde tuo opilliseen ajatteluun intiimin tunnon, subjektiivisemman kuin kummassakaan esitellyssä taustavirressä. Pietististä painotusta voi paikantaa virren viipyilyssä Jeesuksessa ja Jeesuksen/Jumalan sydämellä elämisessä sekä pyhityselämäksi tulkittavassa korostuksesssa.

Virressä ilmaistaan kääntymystä, uskoa ja pyhitystä uutena hengellisyytenä käyttäen sellaisia käsitteitä kuin mieli, ymmärrys, usko, rakkaus, tieto, tahto, sekä kristillistä symboliikkaa: karitsa, sydän, haava, ylkä-morsian. Kuvasto on huomattavan lempeää. Kärsimyksen ja piinan kuvia ei virteen suoraan tuoda, vaikka ne ovatkin kuvien pohjalla. Ihmisen ja Jumalan kohtaaminen tapahtuu sydämestä sydämeen Jeesuksen rakkauden "pyhän haavan" sisässä. Akiander toteaa Margaretan muistuttaneen, että Jeesuksen haavoissa on lepo ja rauha kaikkea rauhattomuutta vastaan (Akiander 1863, 6). Kristus-mystiikkaan virressä voisi viedä ehkä ylkä-morsian -hääallegorian tuominen kristityn ja Kristuksen suhteen kuvaajaksi ja voimakaskuvainen fysiologinen ilmaisu: "Nähdä wiel Isän sydäntä Sun pyhän haawas sisältä". Siinäkin on kyse näkemisestä, ei esimerkiksi haavan koskettamisesta tai suutelemisesta, jollaisia näkyjä ja tuntoja hurmosherätyksissä ja keskiajan mystiikassa saattoi olla. Kristuksen haavassa nähdään Jumalan rakkaus, "Isän sydän". Sen sijaan virren lopun voimakas Pyhän Hengen ja kolminaisuusopin korostaminen ei edustane tavallisinta varhaisen kansanpietismin huomion suuntaa (Poisuo 2006). Virren puhujan asenne on pikemmin teologinen kuin hurmioitunut. Margareta Högmanin uskonkäsityksestä Alkiander totesi: "Mitään opin erhetystä hänellä ei ollut, eikä hän niitä kärsinyt." (Akiander 1863, 6.)

Vaikka arkkivirsi on sanonnaltaan pelkistynyt, suorastaan jäyhä, ja jambis-rytmisessä 'vapaudessaan' protestanttisena virtenä hieman jo epävirsimäinen, se kantaa valtavaa uskon perinnettä, viitteitä klassiseen kristinuskoon ja sen messuperinteeseen, reformaation aikaan ja pietismiin. Uskontunnustuksellinen ja liturginen perusta liittää virren vahvasti kristilliseen identiteettiin.

Arkkivirsi – pietistinen kommentti

Matthias Akianderilla on kuvaus ystäväliikkeen näkyvistä hartauskäytännöistä, rukoushetkien kulusta, kokouksista ja kirkossa käynnistä. Ystäväliikkeessä pidettiin lyhyitä rukoushetkiä aamuin illoin ja pyhäisin keskipäivälläkin niin kotona kuin yhteen kokoonnuttaessa. Virsillä ja lauluilla oli niissä keskeinen sija. Akiander kuvaa rukoushetkeä:

> Nämät rukoukset pidetään ulkomuistosta, itse valituilla ja omasta sydämmen pohjasta lähtevillä sanoilla, eivätkä tavallisesti kestä jos noin 10 minuuttia eikä aina sitäkään. Pitkäin rukousten pitäjöitä moititaan ja sanotaan pitkiä yhteisiä rukouksia ikäviksi. Ne alotetaan tavallisesti jonkun virren loppu-värssyn ulkoa seisoalla ja kädet ristissä laulamisella, jonka loputtua laskeidaan maahan polvilleen, kasvot istuimia eli penkkiä vasten, jolloin joku vanhemmista rukoilee, josta jo on sovittu ennen laulamaan ruvettua, kuka rukoilee, jos nimittäin useampia rukouksen pitoon pystyviä saapuvilla on. Ensin omilla sanoillaan hetkisen rukoiltua, lukee hän "Isä meidän", jonkun virren värssyn ja useimmin vielä jatkaa vähän omilla sanoilla, jonka perästä hän lukee Herran siunauksen ja joku toinen alottaa taas laulamaan jonkun tutun virren värssyn, niinikään polvillaan ollen. Viimeksi lukee sama rukouksen pitäjä jonkun virren värssyn, ja sitte vasta noustaan ylös. – Näin tehdään kokouksissa ja niin tekee jokainen jumalinen perheenisäntä joka päivä huoneessansa kaiken perheensä saapuvilla ollessa. – Tämä tosin äkkinäisestä näyttää vähän seremonialliselta; vaan hartautta ja mieltä ylentävää ja nöyryyttävää on se samalla. Myös sanotaan tämän ulkonaisen tavan yllä pitävän sisällistäkin, jokahetkistä rukousta ja olevankin välttämätöntä tämän vuoksi /- -/. (Akiander 1863, 28.)

Rukoushetket olivat säännöllisiä, ne oli sidottu vuorokaudenaikaan ja niissä oli toistuva järjestys. Omaan rukoukseen liitettiin yhteiset kristilliset rukoukset sekä virsien säkeistöjä laulettuna ja luettuna. Rukoileminen oli monipuolisesti ihmisensä vaativa tapahtuma, jossa ihminen reflektoi "sydämen pohjasta" nousevilla sanoilla suhdettaan jumaluuteen. Siihen kuului sekä ainutlaatuisia, siinä hetkessä luotuja yksilöllisiä että muistinvaraisia yhteisiä osioita, laulua ja puheellista esitystä. Virsillä oli keskeinen sija. Rukoushetkissä sekä "laulettiin" että "luettiin värssyjä" ääneen rukoilemisen lomassa ja rukoushetki päättyi jonkin "värssyn" lukemiseen. Miksi virren värssyjä luettiin? Tarkoittaako "värssyjen lukeminen" jonkinlaista resitoivaa lukemista, lukunuottia, puhelaulua, ei käy kuvauksesta ilmi, mutta kun se tapahtui saman rukoushetkeä johtavan henkilön ("rukouksen pitäjän") toimesta, tuttujen rukousten ääneen lausumisen ja palvelun lomassa ja päätteeksi, voi olettaa, että siihen helposti tuli puhelaulun sävyä, joka toi pyhän läsnäolevaksi ehkä helpommin kuin tavallinen puhe. Samalla tavoin Luther

näki lektionuotin turvaavan Sanan objektiivisuutta (ks. Wilhelms 1957, 102). Rukousten pitäminen ”ulkomuistosta” ja omin sanoin ja värssyn laulaminen ”ulkoa” viitannee, että virsikirjan lukeminen kirjaimellisessa mielessä ei ole ollut kyseessä. Rukoushetkessä ¨luetaan” niin Isä meidän, Herran siunaus kuin värssyjä. Voisiko ystäväliikkeen hartaushetkikuvauksesta ja ”O Jumalan Karitza” -virren viitteistä vanhoihin messukaavan hymneihin ja säkeistörakenteesta saada tukea ajatukseen, että virren esittämistapa saattoi varioida laulun, laulaen puhumisen ja puheen välillä tai olla vaihtelevaisesti läpi laulettu?

Varsinkin luterilaisen kirkon alkuvuosisatoina, kun varhainen kristillinen yhteinen veisuu ja vuorolaulu elpyi ja uudistui, laulamisen ja lukemisen raja oli liukuvaa. Agricolan *Psaltarin* psalmilauluohjeessa toivotaan palveluskäytännön jatkuvan entiseen tapaan psalmeja ja lukukappaleita eli ”läksyjä” ”lukien”. Käsite ”lukeminen” viittaa tässä puhelauluun: ”Nin caxi ja caxi Wersuns [värssynsä] woroin [vuoroin] / lukacan papit/ quin on Chorin [kuoron] Tapa ollut/ ia oleman pite/.” (Pajamo & Tuppurainen 2004, 51-53.) Agnus Dei voitiin Agricolan messussa lausua tai laulaa, uskontunnustuksen esittämisessä oli ja on valinnanvaraa (Wilhelms 1957, 111, 117, 192.) Pappi saattoi laulaa messun osia, rukouksia, epistolaa, evankeliumia, uskontunnustusta, mikä tapa oli käytössä 1800-luvun jälkipuolelle. Liturginen laulu oli alistettu palvelemaan tekstiä. Sen ei pidäkään vetää huomiota itseensä, olla jotain taiteellista esitystä, vaan antaa ”Sanan” päästä oikeuksiinsa laulamalla puhuen. (Ks. Wilhelms 1957, 102; Pajamo & Tuppurainen 2004, 51–59.)

Säännöllistämällä hartaudenharjoituksen Margareta Högman elävöittää maalaiselämän arjessa ihmisen ja Jumalan suhteen ajattelun rukoushetkeksi ennen päivän töitä ja töitten jälkeen. Ystävien luoma hartauselämän järjestys, rituaali, antaa tilaa ihmisen ja Jumalan dialogin palautumiselle elämään tavalla, jossa on viitteitä hetkipalveluperinteeseen – kristillisten kirkkokuntien kunkin tavallaan noudattamaan (ks. Raittila 1989) – ja luostarikäytäntöihin. Hetkipalvelujen jokapäiväisyys luo arkeen liturgista jumalanpalvelustilaa ja tukee tärkeänä pidettyä ”jokahetkistä sydämen rukousta” (Akiander 1863, 9), rakkauden ja omantunnon herkkyyden sijaa elämän käytännössä, ja siten yhteisöllistä, diakonista asennetta.

”Margaretan arkkivirressä” on monia kansanpietistisiä piirteitä. Virren muodollinen yksinkertaisuus ja sisällön selkeys suuntaa kohti ”puhdasta” oppia. Rytminen ja sointuva säe sen enempää kuin metaforat eivät ole sen rakenteessa dominantteja (ks. Jakobson 1936/1979, 228). Säemuoto ei vie huomiota itse asiasta, kristinuskon sanomasta, joka esitetään rukous- ja ylistyspuheena jumaluudelle ja joka antaa ihmisen koko elämänkaarelle tarkoituksen. Muutama tuttu vertauskuva, Kristuskaritsa-uhri ja ylkä-morsian -paraabeli sekä vanhempi-lapsi -vertaukset riittävät uskon sisällön kuvaajiksi. Ne vievät suoraan oppiin. Virsitekstin tendenssi on uskon sisältöä selkeästi

palveleva ja siinä mielessä rationaalinen. Tutkiessaan varhaisen böömiläis-hussilaisen reformaation virsitekstien poetiikkaa syntyaikansa yhteiskunnan ja runouden suhteena Roman Jakobson kiinnittää huomiota samantapaisesti hussilaisvirsien pelkistävään ja ”mystisismiä” riisuvaan radikaaliin piirteeseen (ks. Jakobson 1936/1979, 226–229).

Sikäli kuin pelkistävät tekstipiirteet sovitetaan yleisemminkin omakohtaiseen uskoon ja opin haltuunottoon, arkkivirsitekstin tietty kömpelyys alkaa sävyttyä tietoiseksi pietistiseksi kommentiksi. Ystäväliike otti kantaa käytännöillään uskon kokemisen, omaehtoisen rukousten pidon ja lähimmäispalvelun puolesta. Liike arvosti kirkkoa. Samalla se ymmärsi oman yhteisönsä raamatullisesti hengellisenä seurakuntana ja yleisen pappeuden toimijana, jonka uskonharjoitus ja työ parhaimmillaan voisi uudistaa uskonnollista elämää. Paikallisen kirkkohistoriallisen muistitiedon mukaan esimerkiksi käytäntö käydä ehtoollisella useammin kuin kirkko edellytti jatkui Margareta Högmanin vaikutuspiirissä olleiden perinteessä pitkään (KKPY). Jos oletetaan, että ”O Jumalan Karitza” -virsi oli toistuva osa ystäväliikkeen hetkipalvelua, se saattoi saada uskoa ja sen tunnustusta kokoavaa merkitystä vastaavalla tavalla kuin mainituilla keskeisillä kristillisillä rukouksilla rukoushetkessä jo oli. Arkkivirsi kokosi evankeliumien sanoman ja linjasi osaltaan rukoushetken järjestystä ja uskon tietä. Jos virsi pelkisti ja kirkasti uskonytimen, niin sen esitysyhteys toi eläväksi jotain liturgisesta pyhyydestä. Oliko virsi myös eräänlainen vastaus ja puolustus, puhtaan opin esitys ja seremonian tähdennys rukouskokousten tähden oikeustoimiin ryhtyneelle virkavallalle, emme tiedä. Vanhan arkkivirren tulkinta on tässä suurelta osin rakentunut hypoteesein, jotka pysyvät hypoteeseina, pikemminkin ruokkien virren kiehtovaa arvoitusta kuin ratkaisten sen.

Viitteet

[1] *Runo, laulu, virsi, veisu, viisu* ovat vanhoja kansan tuottaman runouden lajinimiä, joita on käytetty laajasti ja spesifioimatta säemuotoisesta esityksestä. 1800-luvun keskivaiheilla laulu alkoi yhä enemmän merkitä loppusoinnullista säkeistörunoa ja virsi liittyä hengelliseen lauluun (ks. Laurila 1956, 50–51). Arkeille painetun kirjallisuuden käsitteenä meillä on tutkimuksessa käytetty sekä *arkkiveisua* että *arkkivirttä*, joskin ensin mainittu on suositumpi ja luontevampikin kun puhutaan ns. maallisista tai erittelemättä maallisista ja hengellisistä arkkilauluista. Pirjo-Liisa Niinimäki ehdottaa suomalaisten arkkiveisujen jaottelua neljään aika- ja tyylikauteen; 1600-luvun pappisveisut, 1700-luvun herätysveisut, 1700-luvun tanssi- ja leikkilaulut sekä 1600-luvulta 1800-luvulle julkaistut kertomalaulut (Niinimäki 2007, 68). Jaottelu kuvastaa suomalaisen arkkirunouden historiassa vahvaa uskonnon sijaa – ja tukee mielestäni arkkivirsi-käsitteen käyttöä hengelliseen arkkiveisuun tai -lauluun viittaavassa merkityksessä.

[2] Ensimmäiset luterilaiset virret painettiin Saksassa erillisinä arkkeina, arkkivirsinä 1500-luvun alussa (Pajamo & Tuppurainen 2004, 74).

[3] On olemassa myös vastaava julkaisu s.a. ja s.l., joka on saanut painoluvan 1831.

[4] Tekijyydeltään arkkiveisut jäävät usein hämäriksi. Jos tekijänimiä mainitaan, ne ovat

saattaneet helposti sekoittua kääntäjään, julkaisijaan, kustantajaan tai muihin runoilijoihin, jopa virren jäljentäjään. (Hultin 1929a, X–XII.) Hengelliselle arkkiveisulle osoitettiin useimmiten jonkin tutun virren sävelmä, jonka mukaan sitä ehdotettiin laulettavan (Tuppurainen 2001, 9).

[5] Kaisa Juhantyttären virrestä vuodelta 1831, ks. Makkonen 2006. – Tämän artikkelini taustalla on kirjani *Margareta Högman. Ystäväliike ja arkkivirsi* (2006), jonka kontekstualisoivaa näkökulmaa keskitän ja jatkan arkkivirren osalta.

[6] Suhteesta Renqvistiin ja Ruotsalaiseen tarkemmin, ks. Hökkä 2006.

[7] Diakonialiike ja -koulutus aloitettiin Saksassa 1830-luvulla, meillä vuosikymmeniä myöhemmin (ks. Malmgart 2007, 40).

[8] Mikkelin tienoon herätyksen tietojen kerääjä ja kuvaaja Antti Manninen (1831–1866) toimi tähän aikaan Kuopion pitäjään perustetun valtion maanviljelyskoulun johtajana. Hänen julkaisemansa teokset *Taito ja toimi* (1856), *Lyhykäinen maanviljelysoppi* (1858), *Pikku suoviljelijä* (1858), *Mietteitä katovuosista Suomessa* (1860) ovat suomalaisen maatalouskirjallisuuden ensimmäisiä. Hirvensalmen Antti Manninen (1824–1887) oli kansanvalistaja ja pitäjänsä hengenelämän keskushahmoja.

[9] *Halullisten sieluin hengellisten laulujen* sävelmä (nro 86) poikkeaa *Suomen kansan sävelmiä I* -teoksessa löytyvistä neljästä erilaisesta toisinnosta (170a–d). Renqvistiläisten piirissä Sortavalan tienoilla virttä on laulettu 1920-luvulla sävelmällä, joka poikkeaa kaikista edellä mainituista. Renqvistin tiedetään tuoneen Karjalaan (1836–) Lounais-Suomen hengellisiä lauluja siinä muodossa kuin oli ne nuoruudessaan oppinut. Vuosien myötä sävelmät muuttuivat. (Krohn 1898, IV–V; Pajamo 1985, 5, 30–31).

[10] Ks. esim. Laurila 1956, 113–114, 182–185; Niinimäki 2007, 18–19.

[11] Siteeraan vanhan virsikirjan virsiä vuoden 1804 painoksen muodossa, joka on ajallisesti ja ortografisesti läheisempi tekstikonteksti käsiteltävälle arkkivirrelle kuin virsikirjan ensimmäinen painos.

[12] Sävelmien nuotit, *Suomen kansan sävelmiä I 1898,* 601, 225; Hökkä 2006, 92.

[13] Laulu on käännetty suomeksi saksalaisen papin Johann Arndtin teoksessa *Paradisin Yrtti-Tarha* (1732) ja julkaistu Arndtin laulujen vihkosessa Turussa 1735 ja Oulussa 1828 otsikkonaan ”Lohdutus-Rukous Kowasa Sairaudesa ja Kuoleman Hädäsä”. Saksankielinen alkuteksti ”ICH bitte dich, HErr JEsu Christ” on riimitetty rukous ilman säkeistöjakoa. (Kurvinen 1982, 100–102.) Tässä on kiintoisaa myös viite Arndtiin, 1600-luvun pietistiin ja reformaattoriin, jonka *Totisesta Christillisydestä* -teoksen ensimmäisen osan suomennoksen (1832) painokustannuksia myös ystäväliike oli avustamassa (ks. Akiander 1863, 39–40).

[14] Anneli Asplundin kommentit artikkelin käsikirjoitukseen 2007.

[15] Havaintojeni mukaan vuoden 1886 virsikirjasta lähtien Te Deum -hymniin pohjaava virsi kulkee virsikirjoissamme kiitos- ja ylistysvirsien osastossa. Vuoden 1938 virsikirjassa se löytyy ”erinäisien virsien” osiossa merkintänään ”gregoriaanisella pohjalla säv. kahdelle kuorolle, Ilmari Krohn”. Eino Wilhelms toteaa tosin 1957, että uskontunnustuksen luonteinen lännen kirkon suuri hymni Te Deum on jäänyt turhan sivuun Suomen kirkossa (Wilhems 1957, 68)

Lähteet

Arkistot

COLL: Matthias Akianderin arkisto. Kansalliskirjasto. Helsinki. COLL. 6.4–6.6.
HTT: Heinolan tuomiokunnan tuomiokirjat. Hartolan käräjät 1842–1844. Kansallisarkisto. Helsinki.
KKPY: Kirkollisen kansanperinteen yleiskysely. Helsingin yliopiston Suomen kirkkohistorian laitos. Kansanrunousarkisto. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. Helsinki.
SKHS: Suomen Kirkkohistoriallisen Seuran kokoelma. Kansallisarkisto. Helsinki. SKHS 623:1, SKHS 623:2.

Lähteet

AKIANDER, MATTH 1863: *Historiska Upplysningar om Religiösa rörelserna i Finland i äldre och senare tider VII.* Kejserliga Alexanders-Universitetet. Helsingfors.
ASPLUND, ANNELI 2006: Kirjallinen laulu. *Kansanmusiikki. Suomen musiikin historia*. Toim. Anneli Asplund, Pentti Hoppu, Heikki Laitinen, Timo Leisiö, Hannu Saha, Simo Westerholm. Helsinki: WSOY, 200–271.
ASPLUND, ANNELI 1994: *Balladeja ja arkkiveisuja. Suomalaisia kertomalauluja.* Helsinki: SKS.
BIBLIA 1821: *Biblia, Se on: Koko Pyhä Raamattu*, Suomexi; Alku-Raamattuin Hebrean ja Grekan jälkeen ojettu: Esipuhetten, Lukuin sisällepitoin, Yhtäpitäwäisten Raamatun paikkain osotuxen, ja lisättyin Registerein kanssa. Turusa. Präntätty Biblia-Seuran Präntisä, Wuonna 1821.
FINNO, JAAKKO 1583/1988*: Jaakko Finnon Virsikirja. Näköispainos ensimmäisestä suomalaisesta virsikirjasta sekä uudelleen ladottu laitos alkuperäisestä tekstistä ja sitä täydentävistä käsikirjoituksista.* Toim. ja jälkisanan laatinut Pentti Lempiäinen. Helsinki: SKS.
HUHTALA, LIISI 1980: Suomen poika pellollansa. Arkkivirsien maaseutuinen maailmannäkemys 1870–1900. *Kirjallisuudentutkijain Seuran vuosikirja 32*. Toim. Auli Viikari. Helsinki: SKS, 91–106.
HUHTALA, LIISI 1996: Arkkiveisu kirjallisuuden tutkimuksen näkökulmasta. – *Kirjahistoria. Johdatus vanhan kirjan tutkimukseen.* Toim. Tuija Laine. Helsinki: SKS, 237–251.
HULTIN, ARVID 1929: *Luettelo Helsingin yliopiston kirjaston arkkikirjallisuudesta I. Hengelliset arkkiveisut.* Helsingin yliopiston kirjaston julkaisuja XII:1. Helsinki.
HULTIN, ARVID 1929A: Johdanto. *Luettelo Helsingin yliopiston kirjaston arkkikirjallisuudesta I. Hengelliset arkkiveisut.* Toim. Arvid Hultin. Helsingin yliopiston kirjaston julkaisuja XII:1. Helsinki, V–XIV.
HÖKKÄ, TUULA 2006|: *Margareta Högman. Ystäväliike ja arkkivirsi*. (Tark. lisäpainos

2007). Helsinki: Studio Arkki.
JAKOBSON, ROMAN 1936/1979: Dichtung und Gesellschaft [am Beispiel der Hussitendichtung, 1936]. *Poetik. Ausgewählte Aufsätze 1921–1971.* Hg. Elmer Holenstein und Tarcisius Schelbert. suhrkamp taschenbuch wissenschaft 262. Suhrkamp, 220–232.
KOLEHMAINEN, TARU 2007: Virsikirjan suomennoshistoriaa. – *Suomennoskirjallisuuden historia I.* Toim. H.K. Riikonen, Urpo Kovala, Pekka Kujamäki ja Outi Paloposki. Helsinki: SKS, 69–81.
KOTILA, HEIKKI 2004: *Liturgian lähteillä. Johdatus jumalanpalveluksen historiaan ja teologiaan.* 3. uudistettu p. Helsinki: Kirjapaja Oy.
KROHN, ILMARI 1898: Johdatus. – *Suomen kansan sävelmiä. Ensimmäinen jakso. Hengellisiä sävelmiä*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran toimituksia. 68 osa. Jyväskylässä: Jyväskylän kirjapainossa, I–VII.
KURVINEN, ONNI 1982: Halullisten sielujen hengelliset laulut. – *Suomen kirkkohistoriallisen seuran vuosikirja 72/1982.* Toim. Hannu Mustakallio. Helsinki: Suomen kirkkohistoriallinen seura, 90–133.
LAINE, TUIJA 2005: Bibliografia Henrik Renqvistin kirjoittamista ja kääntämistä julkaisuista sekä hänestä kirjoitetuista tieteellisistä ja taiteellisista teoksista. *Henrik Renqvist julkaisijana ja kirjakauppiaana 1815–1866.* Toim. Tuija Laine ja Anna Perälä. Suomen kirkkohistoriallisen seuran toimituksia 198. Helsinki: Suomen kirkkohistoriallinen seura, 190–259.
LAITINEN, HEIKKI 2003: *Matkoja musiikkiin 1800-luvun Suomessa*. Acta Universitatis Tamperensis 943. Tampere: Tampere University Press.
LAITINEN, HEIKKI 2006: *Toinen Wirsi. 1834.* [Kirjalliset kommentit O Jumalan Karitza -arkkivirteen 30.11.2006.]
LAURILA, VIHTORI 1956: *Suomen rahvaan runoniekat sääty-yhteiskunnan aikana. I osa. Yleiset näkökohdat.* Helsinki: SKS.
LEINO, PENTTI 1982: *Kieli, runo ja mitta. Suomen kielen metriikka*. Helsinki: SKS.
LEMPIÄINEN, PENTTI 1988: Ensimmäinen suomalainen virsikirja. – *Jaakko Finnon Virsikirja. Näköispainos ensimmäisestä suomalaisesta virsikirjasta sekä uudelleen ladottu laitos alkuperäisestä tekstistä ja sitä täydentävistä käsikirjoituksista.* Toim. ja jälkisanan laatinut Pentti Lempiäinen. Helsinki: SKS, 358–387.
MAKKONEN, ANNA 2006: ”Waimot ne laulelit kiitosta pauhelit”. Kaisa Juhantyttären virsi, 1831. – *Kohtauspaikkana kieli. Näkökulmia persoonaan, muutoksiin ja valintoihin*. Toim. Taru Nordlund, Tiina Onikki-Rantajääskö ja Toni Suutari. Helsinki: SKS, 415–421.
MALMGART, LISELOTTE 2007: Diakonissens historie – legitimering af en kvindelig livsform. Nordisk institutt for kvinne- og kjønnsforskning. *NIKK magasin* nr.1/2007, Oslo, 40–43.
NIINIMÄKI, PIRJO-LIISA 2007: *Saa veisata omalla pulskalla nuotillansa – riimillisen laulun varhaisvaiheet suomalaisissa arkkiveisuissa 1643–1809*. Suomen Etnomusikologisen

Seuran julkaisuja 14. Tampere: Tampereen yliopistopaino.
O JUMALAN KARITZA (TOINEN WIRSI) 1834: *Kaxi Uutta Hengellistä Wirttä. Ensimmäinen Wirsi. Radollisten Ilosta HERrasa. Toinen Wirsi.* Borgosa 1834. Prändätty Christ. Ludv. Hjeltin tykönä. [HYK Arkkiveisut. Pääsarja 1832–1838. 1-56. Rv. 5841.]
PAJAMO, REIJO 1985: *Henrik Renqvistin Hengellisiä sävelmiä*. Toim. Reijo Pajamo. Joensuu: Karjalaisen kulttuurin edistämissäätiö.
PAJAMO, REIJO & ERKKI TUPPURAINEN 2004: *Kirkkomusiikki. Suomen musiikin historia*. Helsinki: WSOY.
PERÄLÄ, ANNA 2005: Virret ja hengelliset laulut. *Henrik Renqvist julkaisijana ja kirjakauppiaana 1815–1866.* Toim. Tuija Laine ja Anna Perälä. Suomen kirkkohistoriallisen seuran toimituksia 198. Helsinki: Suomen kirkkohistoriallinen seura, 105–148.
POISUO, PIRKKO 2006: *Suulliset kommentit O Jumalan Karitza -arkkivirteen*.
RAITTILA, ANNA-MAIJA 1989: *Rukouksen kirja suomalaisen rukouselämän perinteestä luterilaisessa, katolisessa ja ortodoksisessa kirkossa.* Toim. Anna-Maija Raittila. Porvoo – Helsinki – Juva: WSOY.
SUOMEN KANSAN SÄVELMIÄ I 1898: *Suomen kansan sävelmiä. Ensimmäinen jakso. Hengellisiä sävelmiä.* [Toim. Ilmari Krohn.] Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran toimituksia. 68 osa. Jyväskylässä: Jyväskylän kirjapainossa.
TUPPURAINEN, ERKKI 2001: Alkusana. Jälkisana. – *Yksi Tarpelinen Nuotti-Kirja. Vuoden 1702 painettu virsisävelmistö. Näköispainos ja kriittinen editio.* Toim. Erkki Tuppurainen. Helsinki: SKS, 9–10, 307–365.
WILCOX, THOMAS 1980: *Kallis hunajan pisara Kristus-Kalliosta eli neuvon sana kaikille pyhille ja syntisille.* (A Choice Drop of Honey from the Rock Christ: or, A Word of Advice to all Saints and Sinners, Anno 1787.) Suom. Ilona Kares. 9. p. Lapua: Herättäjä-Yhdistys.
WILHELMS, EINO 1957: *Päiväjumalanpalvelus, sen osat ja niiden merkitys historiallisen kehityksen valossa.* Helsinki: Suomalainen teologinen kirjallisuusseura.
VVK 1804: [Vuoden 1701 nk. vanhan virsikirjan vuoden 1804 painos] *Uusi Suomenkielinen Wirsi-Kirja*, Niiden Kappalden kanssa, Jotka siihen tulewat; Kuningallisen Maj:tin Armollisesta Käskystä Kolmen Consistoriumin suostumisella tarpellisesti paattu: Niin myös Sen MDCXCV. ylitze katzotun Ruotzin Kielisen Wirsi-Kirjan jälken jalosti enätty: Kuningallisen Majestetin Armoll. Suostumisella.Turusa, Prändätty Johan Christopher Frenckellin tykönä, Frenckellin Kirjan-Präntisä, Wuonna 1804.
VÄINÖLÄ, TAUNO 1995: Johdanto. Selityksiä ja viitteitä. – *Vuoden 1701 suomalainen virsikirja.* Toim. sekä johdannon ja selitykset laatinut Tauno Väinölä. Helsinki: Kirjaneliö, 5-18, 514–537.
YKSI TARPELINEN NUOTTI-KIRJA 1702/2001: *Yksi Tarpelinen Nuotti-Kirja. Vuoden 1702 painettu virsisävelmistö. Näköispainos ja kriittinen editio*. Toim. Erkki Tuppurainen. Helsinki: SKS.

Mikko Keskinen

Ääniteknologiat ja kirjallisuus

Ennen kuin Alexander Graham Bell keksi puhelimen vuonna 1876 ja Thomas Alva Edison fonografin vuotta myöhemmin, äänten kuuleminen merkitsi välttämättä sitä, että akustisen informaation lähde oli havainnoijalle läsnä tai ainakin kuulomatkan päässä.[1] Äänen tallentamisen tai välittämisen teknologioiden puuttuminen merkitsi käytännössä sitä, että 1800-luvun loppupuolelle saakka kuuleminen toi melkein aina mukanaan näkemisen (Gitelman 1999, 26). Inhimillisessä viestinnässä tämä tarkoitti poikkeuksetta, että puhuvan subjektin ääni lankesi yksiin hänen läsnäolonsa kanssa ajallispaikallisesti jaetussa puhetilanteessa. Mutta muuan toinen teknologia, paljon vanhempi kuin puhelin tai fonografi, väitti pystyvänsä tallentamaan kieltä ja saattamaan sen kuuluville – ja jopa manaamaan artikuloijan jollakin tavoin läsnä olevaksi – pitkien matkojen ja ajanjaksojen takaa. Tuo teknologia on nimeltään kirjoitus.

On historiallinen tosiasia, että puhuttu kieli edeltää kirjoitusta sekä ihmiskunnan historiassa että yksilön kehityksessä. Ihmiset puhuivat tuhansia vuosia ennen kuin mitään kirjoitusjärjestelmää puheen tallentamiseksi visuaaliseen muotoon oli keksitty. Samoin nykyajan lapsi alkaa kirjoittaa muutakin kuin yksityisiä raapustelujaan vasta puhuttuaan vuosien ajan. Esihistoriallisina aikoina opittiin kirjoittamaan muistiin arkikielen lisäksi myös erityisen kohosteista sanallista ilmausta, kirjallisuutta kirjaimellisesti *avant la lettre*. Suullisen ”kirjallisuuden” perinne ja siihen liittyvä oraalisen kulttuurin ajatusmalli ovat jatkuneet esihistoriasta 1900- ja 2000-luvuille saakka, vaikkakin vähentyen samassa suhteessa kuin kirjoitus- ja lukutaito ovat yleistyneet.[2]

Kirjoitusjärjestelmät eivät kuitenkaan olleet ainoat tavat tallentaa ja varastoida kielellistä informaatiota. Puhuttu kieli, erityisesti oraalinen ”kirjallisuus” – johon kuuluvat kansanrunojen ja -satujen lisäksi sanalaskut ja mietelmät – sisälsi lukuisia muistiteknisiä keinoja, jotka mahdollistivat viestin sisällön siirtämisen sukupolvelta toiselle suhteellisen muuttumattomassa muodossa. Näitä suullisia muistitukia olivat kaavamainen rakenne, toisto, alku- ja loppusointu sekä mitta (Ong 1982, 33–35; Kittler 1990/1985, 206–209). Kun kieli tallennettiin säilyviin materiaaleihin ja kun siitä tuli näin julkisesti luettavaa, kirjallisuuden muistitekniset ominaisuudet kävivät muistamisen kannalta ylimääräisiksi. Vastineeksi muistituet saivat muita tehtäviä. On oletettavaa, että keinot joita käytettiin suullisessa kirjallisuudessa pääasiassa muistamisen takia, muuttuivat poeettisiksi kirjallisuuden kirjoitetussa vaiheessa. Tämä poetisointi ei liittynyt merkityksen

säilyttämiseen vaan tuottamiseen, päinvastoin kuin oraalisessa kirjallisuudessa. Erityisesti monet äänteelliset kuviot menettivät muistitekniset tehtävänsä ja muuttuivat lähinnä esteettisiksi. Äännekuviot saattoivat lisätä tekstin yhtenäisyyttä, korostaa joitakin puolia, kuulostaa sopu- tai riitasointuiselta ja matkia ulkomaailman ääniä (Hrushovski 1980). Esimerkiksi esseeni toiseksi viimeisessä jaksossa siteerattu Zacharias Topeliuksen runo on helpohko oppia ulkoa säännöllisen mittansa ja äännekuviointinsa takia, mutta molemmat liittyvät olennaisemmin juuri Hrushovskin mainitsemiin tehtäviin.

Luomalla mimeettisen illuusion ihmisen, eläinten, luonnonilmiöiden tai koneiden äänistä kirjoitus näennäisesti ylittää sisäsyntyisen mykkyytensä. Kirjoitus, erityisesti kaunokirjallinen kirjoitus, ikään kuin voi sisältää ja välittää kielen äänteellisyyden lisäksi ainakin osan tekstin ulkopuolisesta äänimaisemasta ja ihmisäänen erityispiirteistä. Kaunokirjallisuuden ja fonografin (ja muiden ääntä tallentavien laitteiden) välillä näyttää siis olevan tietty yhteys. Molemmat tallentavat ja toistavat ääntä. Tämä yhteys ei ole ainoastaan metaforinen, vaan se on piirtynyt syvälle kirjoitus- ja ääniteknologioiden historiaan. Teen esseessäni katsauksen tuon suhteen tärkeimpiin vaiheisiin, teoreettisiin ongelmiin ja mahdollisiin tulevaisuudennäkymiin.

Kuvitelmia tallennetusta äänestä

Joskus kirjailijat keksivät koneita tai teknologioita, jotka voidaan toteuttaa vasta vuosikymmenten tai -satojen kuluttua. Jules Vernen kuuraketti ja sukellusvene ovat tuttuja esimerkkejä sepitteellisistä keksinnöistä, joiden toteutumista jouduttiin odottamaan pitkä tovi, ja jotkut hänen kojeistaan ovat edelleen olemassa vain fiktiossa. Myös unelma äänen mekaanisesta säilömisestä ja toistamisesta esiintyy monella kirjailijalla vuosisatoja ennen fonografin keksimistä. Vangitun äänen historia on yhtä vanha kuin länsimainen kirjallisuus.[3]

1600-luvun Kiinasta raportoitiin merkillisestä keksinnöstä. Se koostui puisesta lieriöstä, johon puhuja saattoi lausua sanansa, sinetöidä säiliön ja lähettää sen tuhansienkin kilometrien päässä olevalle vastaanottajalle. Kun tämä rikkoi sinetin, puhujan ääniviesti vapautui vankeudestaan kuuluville. Ajatus ääniaaltojen pyydystämisestä säiliöön toistuu myös italialaisen oppineen, Giovanni Battista Portan, kuvauksessa ”puhuvasta putkesta” vuodelta 1589 ja saksalaisen historioitsijan, J.J. Becherin, liki sata vuotta myöhemmässä selonteossa ”strentofoniumista”. Tuo laite muodostui pullosta ja sen sisään asetetusta spiraalimaisesta metallilangasta, jotka yhdessä kykenivät ottamaan kiinni ja säilyttämään puhuttuja sanoja. Äänen pyydystäminen, kuljettaminen ja vapauttaminen eivät toki olleet eurooppalaisten ja kiinalaisten etuoikeus. Anonyymin kirjailijan teos 1630-luvulta, *Le courrier véritable*, kuvaa Australian aboriginaalien käyttäneen ääniä imeviä pesusieniä, jotka puristettaessa vuodattivat niihin puhutut sanat ilmoille.

Edellä esittelemäni selostukset ovat tietenkin, ”tieteellisestä” ilmiasustaan huolimatta, historiallisia huijauksia. Vaikka *ääniaalto* on nesteeseen liittyvä metafora, akustista ilmiötä ei voi, yksinkertaisista fysikaalisista syistä, vangita astiaan niin kuin vettä. Väärennetyt kuvaukset kiehtovista keksinnöistä pystyvät kuitenkin sisältämään – tai pikemminkin valuttamaan ulos – toiveen äänen materiaalisesta säilyttämisestä ja toistamisesta. Tuota vielä toteuttamattomissa ollutta unelmaa käsittelivät myös kaunokirjailijat. Nesteeksi ymmärretyn äänen varastointi jäädyttämällä ja toistaminen sulattamalla on topos, joka on johdettavissa antiikkiin saakka. Plutakhoksen *Moralia* sisältää tarinan puhutuista sanoista, jotka jäätyvät talvella ja jotka sulavat keväällä samalla muuttuen uudestaan kuuluviksi. Äänen varastoinnin ja toistamisen tarina on myös merkityksen muodostumisen allegoria, jossa kielellinen informaatio säilyy muuttumattomana, kunnes sitä viipeen jälkeen voidaan työstää. Allegorisesti tarina merkitsee myös sitä, että nuoruudessa kuullut viisaat sanat tallentuvat muistiin ja tulevat ymmärretyiksi vasta vanhuuden päivinä, kypsymisen myötä. (Kahn 2001, 204.)

Tarina jäätyneistä äänistä toistuu myös 1500-luvun kansantarinoissa, eräässä paroni Münchausenin seikkailussa, Baldassare Castiglionen *Il cortegiano* -teoksessa (1528) ja eritoten François Rabelais’n *Gargantua et Pantagruel* -romaanissa (1532). Rabelais’n tarina kertoo taistelusta, joka käydään niin kylmässä säässä, että kaikki sotaisat äänet jäätyvät ja putoavat maahan. Seuraavana keväänä nuo jähmettyneet äänet sulavat ja pääsevät yhtä aikaa kuuluville, minkä seurauksena syntyy kakofonia (Kahn 2001, 205). Muuan tätä merkillistä ilmiötä todistava henkilö ehdottaa, että joitakin jäätyneistä sanoista voitaisiin säilöä kauemmaksi aikaa upottamalla ne olkiin ja öljyyn, jolloin luonnonoikku saataisiin hyötykäyttöön. Puheen säilöminen toteutui toisella tekniikalla, mutta yhtä tahraavalla kuin öljy: kirjapainolla. Irtokirjakkeita kutsuttiin 1500-luvulla yleisesti ”mustiksi hampaiksi”, koska ne olivat kulmikkaita ja musteisia (Kahn 2001, 206). Painokone, joka oli suunniteltu tuottamaan standardoidun mykkää kirjoitusta, oli näin metaforisesti lähellä kielen oraalisuutta.

Vielä kehittyneempi teknologinen innovaatio esitellään Cyrano de Bergeracin romaanissa *Histoire comique des états et empires de la lune* (1656). Siinä kuuhun matkannut kertoja saa haltuunsa paikallisen kirjan, jonka sivuilla ei ole kirjoitusta vaan mekanismi, joka kaiuttaa kuuluville kunkin luvun sisällön kun sitä koskettaa neulalla. Tämä kuviteltu äänikirja on mekaniikaltaan hätkähdyttävästi varhaisten ääniteknologioiden kaltainen – kaksi vuosisataa ennen fonografin keksimistä. Kuun ihmisten äänikirjalle ja fonografille olivat yhteistä neula, kellon rattaita muistuttava koneisto ja näennäisen tyhjä (tai ainakin lukukelvoton) tallennuspinta.

Fonografia muistuttava tallennus- ja toistoteknologia ei kuitenkaan ollut pelkästään kirjailijoiden villien kuvitelmien tai sattuman oikusta myöhempiä keksintöjä muistuttavien sepitteellisten kojeiden varassa. Ranskalaisrunoilija Charles Cros (1842–1888)

todella keksi ja suunnitteli periaatteen, jota Thomas Alva Edison kutsui tahollaan fonografiksi (Levin 1995). Keväällä 1877 Cros esitti Pariisin tiedeakatemialle piirustukset parliofoni-kojeesta. Sen oli määrä rakentua vahasylinteristä, johon neula painaisi ääniaaltojen vaikutuksesta jälkiä yhtenäiseksi uraksi; toistoasennossa neula liikkuisi uraa pitkin ja muuttaisi painallukset uudestaan ääniaalloiksi. Crosilla ei ollut taloudellisia mahdollisuuksia rakentaa keksinnöstään mallikappaletta, päinvastoin kuin amerikkalaisella Edisonilla, joka joulukuun lopulla vuonna 1877 haki patenttia fonografinsa prototyypille ja jota yleisesti pidetään mekaanisen äänentallennuksen ja -toiston keksijänä (Gitelman 1999, 63, 72, 98).[4]

Sekä Cros että Edison jatkoivat työtään kahdella rintamalla tai ainakin ääniteknologian ja kirjallisuuden rajamailla. Cros kirjoitti lyriikkaa, jossa yhdistyi kiinnostus äänentoistoon ja menneen rakkaussuhteen äänellisiin merkkeihin, kuten runossa ”Inscriptions” 1880-luvulta (julkaistu postuumisti kokoelmassa *Le collier de griffes* vuonna 1908). Hän myös kirjoitti ironisen novellin koneesta, joka korjaa nalkuttavien naisten ääntä miellyttävämmäksi (vrt. Mikkonen 2001, 28). Patentin saatuaan Edison listasi fonografin mahdollisia käyttötarkoituksia. Fonografi oli aluksi luokiteltu Yhdysvaltain patenttitoimistossa mittalaitteeksi, mutta Edisonin visioissa se saattoi toimia sanelukoneena, saada nuket ja kellot puhumaan – sekä tallentaa romaanit äänen luetussa muodossa (Gitelman 1999, 63). Ensimmäiset fonografilieriöille tallennetut äänikirjat ilmestyivät 1880-luvun lopulla. Niille oli luettu otteita sellaisista populaareista romaaneista kuin Chrales Dickensin *Nicholas Nickleby*, ja niiden ylistettiin voivan lukea itseään (Gitelman 1999, 64).[5]

Cros ei voinut rakentaa varsinaista tallennuslaitetta, mutta hän tallensi poeettiseen kieleen nostalgisen kaipuunsa menneisyyden ääniä kohtaan. Onnistuttuaan valmistamaan fonografin Edison turvautui kirjallisuuteen laitteen kaupallis-kasvatuksellisia sovelluksia toteuttaessaan. Äänikirjoillaan hän muutti fiktion mykän kielen kuuluvaan muotoon. Äänentoiston ja kirjallisuuden välillä näyttää siis vallitsevan alun alkujaan yhteys. Kirjallisuuden ja ääniteknologioiden välinen suhde kuitenkin monimutkaistui jälkimmäisen voittokulun myötä. Friedrich A. Kittlerin tulkinnan mukaan kirjallisuuden ja teknologisen median välinen kilpailu 1900-luvun alussa antoi kirjailijoille kaksi vaihtoehtoa. He saattoivat siirtyä voittajan puolelle ja työskennellä filmikäsikirjoittajina tai fonografisävelmien sanoittajina. Toinen mahdollisuus oli hylätä medioiden välinen yhteys ja korostaa kirjallisuutta ”kirjainfetisistisesti” sanan taiteena, jota ei puhtaimmillaan voi elokuvata eikä äänittää (koska se ei käänny kuviksi tai koska se on perustavanlaatuisesti äänetöntä). (Kittler 1990/1985, 247–249.) Tilanteeseen on ajateltavissa kolmaskin vaihtoehto.

Kirjallisuuden ja ääniteknologioiden takaisinkytkentä

Kittlerin käsitys kirjallisuudesta pelkkänä äänentallennusvälineenä on tietenkin strateginen yksinkertaistus. Se on ymmärrettävä osana hänen yleistä argumenttiaan siitä murroksesta, jonka 1800-luvun lopun mediateknologiat aiheuttivat taiteissa. Maalaustaide ei voinut kilpailla valo- tai elokuvan kanssa optisen tiedon tallentamisen empiirisessä tarkkuudessa yhtään paremmin kuin kirjallisuus fonografisuuden kanssa, kun kyse oli akustisesta datasta. Molemmat teknologiat olivat yli-inhimillisen tarkkoja verrattuna perinteisiin taiteisiin. (Kittler 1990/1985, 245.) Kirjallisuus voidaan kuitenkin mieltää varastoivan tai tallentavan välineen ohella myös synnyttävänä mediumina. Kirjallisuus sekä toistaa että tuottaa akustista dataa, sekä esittää että saa aikaan ääniä (vrt. Schweighauser 2006). Tämä kahtiajako ei tietenkään kata kokonaan äänen tai äänentoistoteknologioiden ja kirjallisuuden dynamiikkaa. Kirjallisuus voi myös hyödyntää lukuisin tavoin – sanastossa, troopeissa tai kerronnan rakenteessa – piirteitä ääniteknologioista, jotka syöksivät sen alun alkujaan vallasta.

Mediateknologiset innovaatiot olivat, mukaillakseni von Clausewitzin sotametaforaa, mimeettisen kielen jatkamista toisin keinoin, mutta niillä oli myös oma vaikutuksensa siihen. Ensinnäkin sellaiset sanonnat kuin ”juuttua samaan uraan” tai ”nähdä elämän juoksevat filminauhana” olisivat epätodennäköisiä tai ainakin vaikeaselkoisia ilman fonografin tai elokuvan olemassaoloa. Uusien metaforien synnyttämisen lisäksi ääniteknologiset innovaatiot ovat vaikuttaneen 1900-luvun länsimaisen proosan kerrontatekniikkaan. Puhelimessa ja radiossa tapahtunut ”luonnollistettu” äänen irtoaminen puhujasta, kielen materiaalisuus fonografisylintereissä tai gramofonikiekoissa sekä diskurssin muutettavuus pois pyyhittävässä, leikattavassa ja uudelleen äänitettävässä ääninauhassa voidaan kaikki yhdistää länsimaisen fiktion rakenteellisiin kokeiluihin, kerronnallisiin ratkaisuihin ja kielikäsityksiin 1870-luvun jälkeen.[6] Samoin elokuvan äänikäytänteillä (mm. kuvan ulkopuolisella äänellä) sekä leikkaus- ja näkökulmatekniikoilla on yhteytensä moderniin proosaan.

Ääniteknologioiden ja kirjallisuuden välisessä suhteessa on perustavanlaatuinen juopa. Ääni on määritelmänsä mukaisesti kuultavaa mutta näkymätöntä. Silti sitä uskotaan voitavan esittää mykällä mutta näkyvällä kirjoituksella. Patrick O’Donnell ehdottaa tämän paradoksin ratkaisuksi sitä, että vain kielikuvat voivat kirjata ihmisäänen ja että tämä kuvallistaminen vuorostaan korostaa itse kirjoituksen tropologista luonnetta (1992, 7). Jättämällä huomiotta muut kuin ihmisäänet O’Donnell onnistuu ratkaisemaan arvoituksen vain osittain. Foneeminen kirjoitus, josta troopit ja koko kirjallinen esitys muodostuvat aakkosten omaksumisen jälkeen, voidaan ymmärtää tallennusvälineeksi, tavaksi vangita ääniä enemmän tai vähemmän pysyvään muotoon. Vastaavasti lukemista voidaan ajatella kirjoitukseen tallennettujen äänten toistamisena, saattamisena kuuluviin.

Foneettisen kirjoituksen ja äänentallennusvälineen tai lukemisen ja äänentoiston välinen analogia ei ole kuitenkaan täydellinen. Kuten edellä ehdotin, käsitys kirjallisuudesta varastoivana mediumina voidaan kyseenalaistaa vakavasti. Erityisesti Garrett Stewartin ”foneemisen lukemisen” teoria esittää, että kirjoitus ja lukeminen eivät yksinkertaisesti toista alkuperäistä äänitapahtumaa, olipa se hypoteettinen tai todellinen. Stewartille foneeminen lukeminen on lukemista kuulevalla silmällä ja näkevällä korvalla. Kyse ei ole ääneen lukemisesta eikä kirjailijan äänen kuulostelusta, vaan sen tunnustamista, että foneettinen kirjoitus ei kykene täysin vangitsemaan kielen äänteellisyyttä ja että vastaanotossa näkö- ja kuuloaisti toimivat yhdessä.

Fonoteksti toistaa enemmän kuin on tallennettu näkyvissä olevan fenotekstin kirjoitukselliseen pintaan.[7] Tavanomaisessa homofoniassa fonoteksti kaksinkertaistaa kirjoitukseen sisällytetyn informaation (esimerkiksi englannin ”holy ja ”wholly” tai ranskan ”voix” ja ”voie” ovat äänteellisesti identtisiä kirjoitusasusta huolimatta). Ilmiö voi tuottaa myös paljon monimutkaisempia artikulaatioita. Esimerkiksi fenotekstuaalinen ”impetuous one” Percy Bysshe Shelleyn runossa ”Ode to the West Wind” (1820) voidaan lukea foneemisesti muodossa ”impet/you/us/one”, jolla on myös temaattisesti relevantti, yhteisyyteen ja erillisyyteen liittyvä merkityksensä. (Stewart 1990, 28, 30, 167.)

Kirjoitettu tallenne

Aivan kuten foneeminen lukeminen toistaa ylimääräisiä merkityksiä kirjoituksesta, fiktiossa representoidut ääniteknologiat paljastavat jotakin muuta kuin itse äänentoistolaitteet ja niiden avulla luodun referentiaalisen illuusion.[8] Fiktiossa esiintyvät äänen välittämisen, tallentamisen ja toistamisen teknologiat voivat tuoda etualalle tärkeitä kirjallisen kielen ja viestinnän piirteitä. Ei ole sattumaa, että ääni ja kirjoitus näkyvät itse fonografi- ja gramofoni-sanoissa. Edisonin fonografi kaiversi ääniä tinapaperi- tai vahasylintereille ja tuotti merkkejä, jotka muistuttivat kirjoitusta, vaikkakin ihmissilmälle käsittämätöntä ja ikään kuin vieraaseen kirjoitusjärjestelmään kuuluvaa. Fonografinen kirjoitus on mekaanista, kojeen näkyville tuomaa, mutta se on juuri syntytapansa takia paradoksaalisesti ”luonnollisempaa” kuin foneettisella kirjoituksella tallennettu puhe. Theodor W. Adornon varhainen kvasifenomenologinen kuvaus gramofonilevystä esseessä ”Die Form der Schallplatte” (1934) sisältää kirjoitusvertauksia ja -metaforia, mutta korostaa samalla äänitysteknisen inskription erityisluonnetta:

> musta laatta, joka on tehty sekoitteesta, jolla ei ole enää nykyisin omaa nimeä, yhtä vähän kuin auton polttoainetta kutsutaan bentsiiniksi; se on hauras kuin kirjoitustaulu [Tafel] ja varustettu keskiön pyöreällä etiketillä, joka edelleen näyttää aidoimmalta, kun sitä koristaa isäntänsä ääntä kuunteleva terrieri ajalta ennen sotaa; aivan keskellä pieni reikä, joka on joskus niin ahdas, että sitä koverrettava suuremmaksi, jotta levyn voi asettaa levylautaselle. Levyä peittä-

> vät urat, hennosti raapustettu, täysin lukukelvoton kirjoitus, joka siellä täällä muodostaa plastisempia hahmoja syistä, jotka jäävät kuuntelevalle maallikolle arvoituksiksi; spiraalin muotoisena se päättyy jossakin lähellä etikettiä, johon se joskus yhdistyy loppu-uralla, niin että neula voi mukavasti lopettaa kiertoliikkeensä. (Adorno 1984/1934, 530.)

Fonografinen kirjoitus on, intuition vastaisesti, lukukelvotonta, koska se on indeksikaalista. Tallentaessaan fonografi muuntaa akustisen tapahtuman värähtelyt ”välttämättömiksi” ja siten ei-arbitraarisiksi merkeiksi, jotka säilyvät sylinterin pinnalla. Toistaessaan fonografi tuottaa uudelleen äänet, jotka aiheuttivat nuo merkit ja muuntaa lukukelvottoman kirjoituksen takaisin ”luonnollisesti” ymmärrettäväksi auditiiviseksi informaatioksi. Tilanne on radikaalisti toinen foneettisen kirjoituksen ja puhutun kielen (tai muiden äänien) välillä. Foneettinen kirjoitus on keinotekoinen ja konventionaalinen. Äänteen ja sitä edustavan merkin välissä suhteessa ei ole mitään ”luonnollista” tai välttämätöntä.[9]

Fonografi ja gramofoni ovat analogisia teknologioita, joissa ääni muuntuu tallentavalle pinnalle kaltaisuuden nojalla. Esimerkiksi bassoäänet vaativat enemmän leveyssuuntaista tilaa uralla kuin korkeammat taajuudet, ja tämän eron näkee jo paljaalla silmällä (vaikka tallennetun äänen sisältö jääkin salaisuudeksi). Sitä vastoin digitaaliteknologia tallentaa äänen binaarilukuina, ykkösen ja nollan yhdistelminä. Jos varhaiset analogiset ääniteknologiat olivat indeksikaalisia ja niillä oli välttämätön suhde tallentamaansa materiaaliin, digitaalinen teknologia tavallaan muuntaa akustisen informaation konventionaaliseksi numeeriseksi kirjoitukseksi, binaariaakkosiksi, jotka ovat yhtä keinotekoisia ja sopimuksenvaraisia kuin foneettinen kirjoitus. (Potts 1995.)

Äänentallennusteknologioiden ja kirjoituksen analogia tuo etualalle kysymyksen äänen ja merkinnän välisestä suhteesta. Tämä on erityisen tärkeä ongelma kirjallisuuden kielessä, joka ei vain esitä ääniä, vaan pyrkii usein kuulostamaan esteettisesti sopivalta, joko kauniilta tai rumalta, joko sulavalta tai karkealta. Myös itse väline voi vaikuttaa kirjallisuuden muotoon, muun muassa sen äänimaailmaan.

Topelius ja ensimmäinen fonografi

Vuoden 1879 helmikuussa Helsingin Ylioppilastalolla esiteltiin Edisonin vain kahta vuotta aikaisemmin patentoima fonografi. Lehti-ilmoitukset kehuivat sen kykenevän ”sekä toistamaan kokonaisia lauseita että laulamaan ja soittamaan torvea”. (Gronow & Saunio 1990, 20–21). Keksinnön ihmettelijöiden joukossa oli myös Zacharias Topelius, joka kirjoitti laitteesta runon ”Den första fonografen” (1879)[10]:

> Flyende fläkt,
> luftens fladdrande,
> gycklande, sladdrande
> andedräkt!

Dallrande suck ur naturens lunga,
dig har man gifvit en pratsam tunga.
Utan tanke och utan lif,
vefvar du ord ur ditt positiv.

Käre, håll mund!
Tämj ditt skorrande,
bräkande, morrande
prat en stund!
Än är du ungtupp, som modig galar,
hes i ditt målbrott och tror du talar;
dag skall gry, när med örnaklor
griper du ord, som på tungan bor.

Ekots rival,
ljudets spökande,
härmande, sökande
spegeltal!

Du skall sjunga en framtids visa,
dig skall mången kung Midas prisa ...
Mänskans röst är en världsmusik;
så långt går ej din mekanik.

Runon nimi on yhtä merkillinen kuin profeetallinenkin. Kyse on ilmeisimmin siitä, että laite on ensimmäinen laatuaan, mutta nimi enteilee myös toisten, paranneltujen mallien tulemista. Tilanne on samantapainen kuin jos Topelius olisi kutsunut esittelypaikkaa Vanhaksi ylioppilastaloksi pari vuosikymmentä ennen uuden rakentamista tai jos sarajevolaislehdet olisivat kesällä 1914 uutisoineet *ensimmäisen* maailmansodan syttyneen.

Runo rakentuu fonografille suunnatusta apostrofista, puhuttelusta. Ensimmäisessä säkeistössä elävä ääni saa tuulenvireeseen ja hengenvetoon liittyviä katoavuuden ja leikkisyyden määreitä. Fonografi taas kuvataan toistavana, posetiivin tavoin elottomasti matkivana laitteena. Toinen säkeistö antropomorfisoi laitteen lörpötteleväksi eukoksi, jota vaaditaan vaikenemaan. Toisaalta fonografin tekniikka vertautuu keskenkasvuisuuteen (*ungtupp*, *målbrott*). Viimeinen säkeistö nimeää fonografin luonnonilmiön, kaiun, kilpakumppaniksi ja ennustaa sille kultaista tulevaisuutta, vaikka se ei vedäkään vertoja ihmisäänelle.

Kukin säkeistö on kaksijakoinen suhteessaan fonografiin. Yhtäältä laitteen mullistavuutta tai ainakin sen mahdollista kehittymistä sellaiseksi ylistetään. Toisaalta fonografia halvennetaan (posetiivi, eukko, riittämättömyys; kielteiset ääneen liittyvät attribuutit). Runon jokaisessa säkeistössä toistuu lausekuvio, jonka voisi tulkita imitoivan toimintahäiriöisestä fonografilieriöstä purkautuvaa ääntä. Kolme perättäistä, sidesanatonta adjektiivia tuovat mieleen samaan urankohtaan kiinni jääneen neulan, vaikka itse sanat eivät olekaan identtiset: ”fladdrande, gycklande, sladdrande; skorrande, bräkan-

de, morrande; spökande, härmande, sökande".[11] Näin runon muodon voi nähdä olevan mimeettisessä suhteessa kuvaamaansa välineen ominaisuuksiin. Runon kontekstissa ei liene sattumaa, että adjektiivit muodostuvat ande-suffiksilla, jonka homonyymisella substantiivilla on sellaisia merkityksiä kuin 'sielu, henki, henkiolento, haamu'. Tallennehan konkretisoi äänen ruumiista irrallisena entiteettinä.[12]

Runon metaforista monet motivoituvat fonografin tekniikan kautta. Posetiivia ja fonografia yhdistävät kammella tuotettava käyttövoima ja mekaaninen äänentoisto. Sanaan tarttuva haukankynsi vertautuu luontevasti fonografin neulaan, joka vangitsee puheen. Kaiku taas on luonnon esimuoto mekaaniselle äänentoistolle. Ennen fonografin keksimistä ihminen saattoi ainoastaan kaiun avulla kuulla, miltä hänen oma äänensä kuulosti muiden korvissa.[13]

Pekka Gronow ja Ilpo Saunio tulkitsevat leikillisesti, että runon viimeisen säkeistön viittaus kuningas Midakseen ennakoi kultalevyjä (1990, 21). Runon profeetallisuus on kuitenkin olennaisempaa kuin tämä mahdollinen viite äänitetoimialan myöhempiin käytänteisiin. Fonografi ja sittemmin gramofoni eivät menestyneet puheentallennuslaitteena, vaan musiikin toistamisen välineenä, mihin niiden mekaniikka ulottuikin – maailmanlaajuisesti.

Puhelimesta mp3:een

Kielikuvien tasolla äänen toisto- ja tallennusteknologioiden tavanomaiset piirteet voivat näkyä yksittäisten vertausten tai metaforien lisäksi myös teoksen systemaattisesti hyödynnettynä rakenneperiaatteena. Joskus teknologia suorastaan synnyttää kirjallisuuteen oman alalajinsa, kuten puhelin- tai sähköpostiromaanin tapauksissa.

Puhelin oli ensimmäinen äänenvälitysteknologia, ja se näkyi nopeasti kirjallisuudessakin. Lankapuhelimessa käytävässä keskustelussa on väistämätöntä, että tosiaikainen etäviestintä irrottaa puhujien äänet heidän ruumiistaan. Kommunikaatio tapahtuu pelkän äänen tai oikeastaan sitä välittävän langan varassa. Lanka sekä yhdistää että erottaa puhujat toisistaan, ja samalla se toimii tarinaa yhdistävänä juonensäikeenä. Suomalaisen kirjallisuuden varhaisia puhelinfiktioita ovat mm. seuraavat näytelmät: Ernst Ahlgrenin *Telefoonissa* (1898), Helena Nyblomin *Soitetaan!* (1904) ja nimimerkki Evald J:n *Langaton telefooni* (1907). Ensimmäinen puhelinkertomus Suomessa lienee Maria Jotunin novelli "Hilda Husso" (1913). Edustava esimerkki pelkistä puhelimessa lausutuista repliikeistä koostuvasta romaanista on amerikkalaisen Nicholson Bakerin *Vox* (1992).

Radio on sekin varhaismuodossaan elävän etäviestinnän väline, tosin yksisuuntainen ja joukoille tarkoitettu. Radiota kirjallisuudessa käytettäessä korostuvat usein läsnäolon illusorisuus, kuten Pentti Haanpään romaanissa *Isännät ja isäntien varjot* (1935) ja Hannu Raittilan romaanissa *Eikä minulta mitään puutu* (1998), tai identiteettikysy-

mykset, kuten Michel Tournierin novellissa ”Tristan Vox” (1978).

Levitessään studioista kotikäyttöön 1950-luvulla magnetofoni näkyi kirjallisuudessa varsin kokeellisissa tehtävissä. Ensimmäisenä tulevat mieleen varmastikin Samuel Beckettin *Krapp's Last Tape* -näytelmän (1958; *Viimeinen ääninauha*) elävän ja tallennetun äänen kerrostamat aikatasot sekä William Burroughsin nauhamanipulaatiot romaanissa *The Ticket That Exploded* (1962). Näitä teoksia kuitenkin edeltää Heinrich Böllin novelli ”Doktor Murkes gesammeltes Schweigen” (1955/1958; ”Tohtori Murken kootut tauot”), joka dramatisoi nauhoitetun kielen materiaalisuuden ja sen altistumisen leikkaamiselle, liittämiselle ja poistolle. Samalla novelli tutkii ideologian vaikutuksia diskurssiin ja yleisemmällä tasolla kielellisen merkityksenmuodostuksen perusteita. Nauhurin digitaalisia mahdollisuuksia hyödyntää mm. Don DeLillon *The Body Artist* (2001; *Esittäjä*) ja Hannu Raittilan *Pamisoksen purkaus* (2005).

Äänilevyä on käytetty aikaisemmin mainitsemieni esimerkkien lisäksi myös päähenkilön tunnetilojen kuvastajana, kuten Thomas Mannin *Der Zauberberg*in (1928; *Taikavuori*) viimeisen luvun kuuluisassa jaksossa ”Fülle des Wohllauts” (”Sävelaarteita”). Nick Hornbyn *High Fidelity* (1995; *Uskollinen äänentoisto*) käyttää lp-, single- ja kasetti-formaatteja systemaattisesti ihmissuhteiden metaforina sekä poimii ääniteknologioista elementtejä retoriikkaansa ja kuvastoonsa.

Miten mp3, uuden vuosituhannen (ääni)teknologia, näkyy kirjallisuudessa?[14] En muista yhtään esimerkkiä fiktiosta, jossa tähän teknologiaan olisi edes viitattu. Epäilemättä tapauksia, jossa iPod-soitin tai verkosta tiedostojen lataaminen siihen edes mainitaan, on kuitenkin nykykirjallisuudessa viljalti, jo todenkaltaisuuden luomisen takia. Pelkkä referentiaalinen taso ei kenties ole kovin kiintoisa muista kuin talous- tai kulttuurihistoriallisista syistä. Fiktion ulkopuolisessa maailmassa mp3 on tärkeä paitsi musiikin myös äänikirjojen jakelumuoto. On mahdollista, että mp3:a hyödynnetään joskus pelkän jakelun lisäksi myös kirjallisuuden muoto-ominaisuutena. Esimerkiksi satunnaissoitto (*shuffle*) voisi toimia mallina tekstin rakenneperiaatteelle. Tai vielä geneettisemmin: runoilija saattaisi tallentaa puhumiaan katkelmia soittimeen, käynnistää satunnaistoiminnon ja antaa ohjelman ratkaista tekstin lopullisen järjestyksen. Toisaalta ”rippaaminen”, eli julkaistujen musiikkitiedostojen irrottaminen kopioimalla alkuperäisestä yhteydestään ja liittäminen soittimen muistiin, voisi toteutua kirjallisuudessa muiden kirjoittamien tekstien sommitteluna uudeksi kokonaisuudeksi. Itse aleatorisuuden tai kollaasin periaatteissa ei ole tietenkään mitään uutta kirjallisuuden historiassa, eikä niiden toteuttamiseen tarvita välttämättä uusinta teknologiaa. Samaa voi sanoa äänen, kirjoituksen ja kirjallisuuden suhteesta.

Viitteet

[1]Tämä pitää paikkansa “normaaleissa” mielentiloissa. Skitsofreenikot ja mystikot ovat kautta aikojen väittäneet kuulevansa ääniä, joiden artikuloijat eivät ole läsnä (vrt. Ronell 1989; Stephens & Graham 2000).

[2] Walter J. Ongin terminologiassa ”ensisijainen oraalisuus” (*primary orality*) viitaa kulttuurin tilaan, jossa ei ole mitään käsitystä kirjoituksesta tai kirjapainotekniikasta, kun taas ”toissijainen oraalisuus” (*secondary orality*) merkitsee nykyistä korkean teknologian kulttuuria, jonka joukkotiedotusvälineet pitävät yllä uutta, kirjoitukseen perustuvaa suullisuutta (Ong 1982, 11, 136). Paul Zumthor ehdottaa kolmatta kategoriaa Ongin kahtiajakoon. ”Sekoittunut oraalisuus” (*oralité mixte*) asettuu täysin puhutulle sanalle ja pääasiassa kirjoitukselle perustuvien kulttuurien väliin (Zumthor 1987, 18–19).

[3] Seuraavat esimerkit ovat peräisin Leviniltä (1995), jollei toisin mainita.

[4] Raja teoreettisten ja todellisten keksintöjen välillä on patentin kannalta häilyvä. Teknologia, joka on olemassa vain ideana, ilman sen toimivuuden todistavaa mallikappaletta, voidaan silti patentoida (Gitelman 1999, 110). Tässä mielessä fiktion kuvaukset laitteista, joita ei ole olemassa, eivät poikkea radikaalisti todellisista, patentointia edeltävistä kehittelyistä.

[5] Edison väitti vuoden 1888 parannellun fononografimallin kykenevät mahduttamaan koko *Nicholas Nickelby* -romaanin neljälle sylinterille. Niiden tallennuskapasiteetti oli kuitenkin vain neljä minuuttia. Nykyaikainen äänikirjaversio tuosta Dickensin romaanista vaatii kaksikymmentäneljä c-kasettia, joiden yhteiskesto on kolmekymmentäkuusi tuntia. (Picker 2003, 114, 185.)

[6] Hiljattain keksittyjä ääniteknologioita käytettiin myös aiheina tai motiiveina 1800-luvun lopun kirjallisuudessa. Esimerkiksi Villiers de l’Isle-Adamin *L’Eve future* (1886) ja Jules Vernen *Le château des Carpathes* (1892) hyödynsivät fonografin mahdollisuutta tallentaa ja toistaa ihmisen, erityisesti naisen, ääntä (vrt. Miller Frank 1995, 143–171). Bram Stokerin *Dracula* (1897) on varsin fonografinen sekä sisällön että kuvaston tasoilla (vrt. esim. Picker 2003, 134–137). Kuten tavallista, runous reagoi maailman muutoksiin, myös teknologisiin innovaatioihin, nopeammin kuin kertova fiktio. Yksi varhaisimmista runoilijoista, joiden säkeissä esiintyy fonografi, on Zacharias Topelius. Palaan hänen ”Den första fonografen” -runoonsa (1879) esseeni lopulla. Muuan iäkäs englantilaisrunoilija hyödynsi fonografia toisella tavalla. Vuonna 1890 80-vuotias Alfred Tennyson tallensi fonografilla kymmenisen kappaletta omia runojaan (Picker 2003, 125–126). Tuloksena oli yksi varhaisimmista ”äänikirjoista”, joilla lukijana toimi kirjailija itse.

[7] 1970-luvun alkupuolella Roland Barthes ja Julia Kristeva alkoivat käyttää sanaparia geno- ja fenoteksti, joka muodostui mitä ilmeisimmin analogiana biologian geno- ja fenotyypille. Genoteksti viittaa yleisiin semioottisiin operaatioihin, signifikanssiin, kun taas fenoteksti toteuttaa tai ilmentää niitä havaittavassa muodossa. Stewartin fonoteksti rakentuu tuolle kahtiajaolle ja tarkoittaa ”sitä artikulaatiovirtaa, jota kirjoituksen loppuminen sananrajoilla ei koskaan mykistä kokonaan”. (Stewart 1990, 27–28.)

[8] Kirjoitettu, eikä välttämättä pelkästään kaunokirjallinen, kieli kantaa tietoa menneiden aikojen äänistä, ja tätä ominaisuutta on hyödynnetty viime vuosikymmeninä monissa tieteenaloissa. Kirjallinen aineisto on ns. äänimaisematutkimuksen tärkein lähde menneisyyden auditiivisuuden selvittelyssä. Esimerkiksi R. Murray Schaferin *The Tuning of the World* (1977),

joka aloitti äänimaisematutkimuksen, käyttää korostetusti (kauno)kirjallista materiaalia myös fonografin keksimisen jälkeistä aikaa käsittelevissä jaksoissaan. Schafer oli pääasiassa kiinnostunut luonnon äänimaisemista ja siitä, kuinka kulttuuri saastutti ne. Tutkimussuunnan myöhemmissä vaiheissa on siirrytty historiallisempaan ja dynaamisempaan hahmottamiseen määrittelemällä äänimaisema fyysiseksi ympäristöksi ja sen havaitsemisen tavaksi (Thompson 2004, 1); esimerkkejä tällaisista tutkimuksista ovat mm. Corbin (1998/1994) ja Johnson (1995). Kirjallisuustieteellisiä sovelluksia ja kehittelyjä samasta aihepiiristä ovat mm. Bruce R. Smith (1999), Picker (2003) ja Schweighauser (2006). Äänet ovat murtautuneet myös varsinaisen historiantutkimukseen. Historiankirjoitus on perinteisesti ollut – visuaalisten dokumenttien vaikutuksesta – menneistä tapahtumista kertovan mykkäfilmin kaltaista, ennen kuin Mark M. Smithin (2001) tapaiset tutkijat lisäsivät siihen ääniraidan. Myös näennäisen mykästä kuvataiteesta voidaan havaita implisiittisiä ääniä; Pieter Brueghel vanhemman ”Karnevaalin ja Paaston taistelu” (1559), Edvard Munchin ”Huuto” (1893) ja Pablo Picasson ”Guernica” (1937) ovat epäsuorasti melun, musiikin, puheen tai huudahdusten täyttämiä (hälystä Brueghelilla, ks. Attali 1985, 21–24). Myös mykkäelokuvat sisälsivät poikkeuksetta henkilöitä, esineitä tai tapahtumia, joihin liittyi ääntä (vrt. Kahn 2001, 141–142; Lastra 2000, 92–121). Siirtymistä vallitsevasta visuaalisuudesta kohti auditiivisuutta on tapahtunut myös arkkitehtuurin tutkimuksessa, kuten teoksessa Thompson (2004).

[9] Thomas Y. Levin kutsuu fonografista kirjoitusta ”samankeskiseksi hieroglyfiksi” (1990, 33), mikä on oikeutettua siinä mielessä, että kummatkaan eivät ole foneettisia eivätkä kokonaan arbitraarisia. Hieroglyfi on jossakin määrin ikoninen, mutta se ei koskaan *synny* ääniaaltojen vaikutuksesta, päinvastoin kuin ura levyyn.

[10] Runo julkaistiin ensin *Helsingfors Morgonbladissa* vuonna 1879 ja sittemmin Topeliuksen koottuihin teoksiin sisältyvän *Sånger*-kokoelman kolmannessa niteessä (1904/1905). Siinä runon alkuperäiseksi ilmestymisvuodeksi ilmoitetaan virheellisesti 1878. Runon digitaalinen faksimile on saatavilla *Project Runebergin* verkkosivulla (http://runeberg.org/topesang/c0272.html).

[11] Tilanne on siis toinen kuin Paavo Haavikon proosarunossa ”Pariisi on vanha kaupunki”, jossa paikoilleen juuttuva gramofonineula tuottaa sanatarkkaa toistoa (Haavikko 1977, 32; vrt. Keskinen 2000, 182–185). John M. Pickerin mukaan neulan paikoilleen jääminen esiintyy usein englanninkielisessä modernistisessa kirjallisuudessa, jossa se merkitsee liikkumattomuutta, monotoniaa ja tyhjää toistoa. Sanatarkasti toistettuja lauseita, jotka ovat kuin peräisin rikkinäisestä levystä, esiintyy tässä mielessä mm. Joseph Conradin, T.S. Eliotin, William Faulknerin ja Virginia Woolfin tuotannossa. (Picker 2003, 140.)

[12] Viestintäteknologisten innovaatioiden on usein kuviteltu avaavan väylän yliluonnolliseen, mikä näkyy lennättimen päivistä aina internetiin saakka (vrt. Sconce 2000; Connor 2000, 362–393; Peters 2000, 137–175). Fonografin ja gramofonin suhteesta tuonpuoleiseen ks. Sterne 2003, 287–333.

[13] Oman kuvansa hän pystyi näkemään lukuisissa luonnon heijastavissa pinnoissa, muiden muassa veden kalvossa, ennen kuin peiliä oli olemassa. Douglas Kahnin kiteytyksen mukaisesti ”Narkissoksella oli hallussaan parempi teknologia kuin Ekholla” (2001, 8). Fonografin ja kaiun suhteesta ks. myös Kittler 1986, 49–54. Runon ilmaus ”spegeltal” yhdistää visuaalisuuden ja auditiivisuuden muodostamalla jonkinlaisen akustisen peilin.

[14] Jonathan Sterne (2006) tarjoaa kiintoisan mediateoreettisen luennan mp3:sta kulttuurisena artefaktina. Samainen tekijä valmistelee aiheesta myös kirjaa.

Essee perustuu osittain tutkimukseni Audio Book: Essays on Sound Technologies in Narrative Fiction *(2008) johdantolukuun.*

Lähteet

ADORNO, THEODOR W. 1984/1934: Die Form der Schallplatte. Teoksessa *Gesammelten Schriften*, osa 19. Toimittaneet Rolf Tiedermann ja Klaus Schultz. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 530–534.

ATTALI, JACQUES 1985/1977: *Noise: The Political Economy of Music*. Alkuteos *Bruits. Essai sur l'économie de la musique*. Kääntänyt Brian Massumi. Minneapolis: University of Minnesota Press.

CONNOR, STEVEN 2000: *Dumbstruck: A Cultural History of Ventriloquism*. Oxford: Oxford University Press.

CORBIN, ALAIN 1998/1994: *Village Bells: Sound and Meaning in the 19th-Century French Countryside*. Alkuteos *Les Cloches de la terre. Paysage sonore et culture sensible dans les campagnes au XIX^e siècle*. Kääntänyt Martin Thom. New York: Columbia University Press.

CROS, CHARLES 2002: Inscriptions. *Collier de griffes*. http://abu.cnam.fr/cgi-bin/go?colliergriffes1

GITELMAN, LISA 1999: *Scripts, Grooves, and Writing Machines: Representing Technology in the Edison Era*. Stanford: Stanford University Press.

GRONOW, PEKKA JA SAUNIO, ILPO 1990: *Äänilevyn historia*. Helsinki: WSOY.

HAAVIKKO, PAAVO 1977: *Viiniä, kirjoitusta*. Helsinki: Otava.

HRUSHOVSKI, BENJAMIN 1980: The Meaning of Sound Patterns in Poetry: An Interaction Theory. *Poetics Today*, Vol. 2, no.1a, 39–56.

JOHNSON, JAMES H. 1995: *Listening in Paris: A Cultural History.* Berkeley: University of California Press.

KAHN, DOUGLAS 2001: *Noise, Water, Meat: A History of Sound in the Arts*. Cambridge: MIT Press.

KESKINEN, MIKKO 2000: Kuultava kirjoitus: ääni ja puhe kirjallisuudessa. Teoksessa *Kirjallisuus, kieli ja kognitio: kognitiivisesta kirjallisuuden- ja kielentutkimuksesta*. Toimittaneet Katriina Kajannes ja Leena Kirstinä. Helsinki: Helsinki University Press, 159–193.

KESKINEN, MIKKO 2008: *Audio Book: Essays on Sound Technologies in Narrative Fiction*. Lanham: Lexington Books. (Painossa.)

KITTLER, FRIEDRICH A. 1986: *Grammophon – Film – Typewriter*. Berlin: Brinkmann &

Bose.
KITTLER, FRIEDRICH A. 1990/1985: *Discourse Networks 1800/1900*. Alkuteos *Aufschreibsysteme 1800/1900*. Kääntäneet Michael Metteer ja Chris Cullens. Stanford: Stanford University Press.
LASTRA, JAMES 2000: *Sound Technology and the American Cinema: Perception, Representation, Modernity.* New York: Columbia University Press.
LEVIN, THOMAS Y. 1990: For the Record: Adorno on Music in the Age of Its Technical Reproducibility. *October* 55, 33.
LEVIN, THOMAS Y. 1995: Before the Beep: A Short History of Voice Mail. Teoksessa *Essays in Sound 2: Technophonia*. Toimittanet Alessio Cavarallo, Shaund Davies, Frances Dyson ja Annemarie Jonson. http://www.sysx.org/soundsite/csa/eis2content/essays/p59_beep.html
MIKKONEN, KAI 2001: *The Plot Machine: The French Novel and the Bachelor Machines in the Electric Years (1880–1914)*. Amsterdam & New York: Rodopi.
MILLER FRANK, FELICIA 1995: *The Mechanical Song: Women, Voice, and the Artificial in Nineteenth-Century French Narrative.* Stanford: Stanford University Press.
O'DONNELL, PATRICK 1992: *Echo Chambers: Figuring Voice in Modern Narrative.* Iowa City: University of Iowa Press.
ONG, WALTER J. 1982: *Orality and Literacy: Technologizing of the Word.* London: Methuen.
PETERS, JOHN DURHAM 2000: *Speaking into the Air: A History of the Idea of Communication*. Chicago: University of Chicago Press.
PICKER, JOHN M. 2003: *Victorian Soundscapes.* Oxford: Oxford University Press.
POTTS, JOHN 1995: Schizochronia: Time in Digital Sound. Teoksessa *Essays in Sound 2: Technophonia*. Toimittaneet Alessio Cavarallo, Shaund Davies, Frances Dyson ja Annemarie Jonson. http ://www.sysx.org/soundsite/csa/eis2content/essays/p17_skiz.html
RONELL, AVITAL 1989: *The Telephobe Book: Technology, Schizophrenia, Electric Speech*. Lincoln: University of Nebraska Press.
SCHAFER, R. MURRAY 1994: *The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World.* (Saman tekijän *The Tuning of the World* -teoksen [1977] uusintapainos.) Rochester: Destiny.
SCHWEIGHAUSER, PHILIPP 2006: *The Noises of American Literature, 1890–1985: Toward a History of Literary Acoustics.* Gainsville: University Press of Florida.
SMITH, BRUCE R. 1999: *The Acoustic World of Early Modern England: Attending to the O-Factor.*Chicago: University of Chicago Press.
SMITH, MARK M. 2001: *Listening to Nineteenth-Century America.* Chapel Hill: University of North Carolina Press.
SCONCE, JEFFREY 2000: *Haunted Media: Electronic Presence from Telegraphy to Television*. Durham: Duke University Press.

STEPHENS, G. LYNN & GRAHAM, GEORGE 2000: *When Self-Consciousness Breaks: Alien Voices and Inserted Thoughts*. Cambridge: MIT Press.

STERNE, JONATHAN 2003: *The Audible Past: Cultural Origins of Sound Reproduction*. Durham: Duke University Press.

STERNE, JONATHAN 2006: The Mp3 as Cultural Artifact. *New Media & Society,* Vol. 8, no. 5, 825–842.

STEWART, GARRETT 1990: *Reading Voices: Literature and the Phonotext.* Berkeley: University of California Press.

THOMPSON, EMILY 2004: *The Soundscape of Modernity: Architectural Acoustics and the Culture of Listening in America, 1900–1933.* Cambridge: MIT Press.

TOPELIUS, ZACHARIAS: Den första fonografen. *Sånger*, osa III. *Project Runeberg*. http://runeberg.org/topesang/c0272.html

ZUMTHOR, PAUL 1987: *La lettre et la voix. De la "littérature" médiévale*. Paris: Seuil.

Alan Prohm

Visual Poetry : Artists' Writing in a Para-literary Age

Nothing better illustrates the problem of literature's ambiguous aesthetic status than the term "artists' books".[1] If literature were truly considered an art, this phrase would be redundant. Any cheap paperback edition of Shakespeare, or Baudelaire, or Saarikoski, would – quite obviously – count as an "artist's book". But it doesn't.

Why doesn't it? Why, to put it differently, don't students of literature have to take studio courses? Or, the other way around: Why isn't poetry taught in the art department, along with painting and sculpture, or even in the increasingly common "intermedia" or "interarts" programs?

To question the separations that exist between literature and art is to dig at some of the fundamental distinctions structuring western culture and contemporary consciousness: language vs. matter, word vs. thing, thought vs. perception, content vs. form, mind vs. body. However much they may have in common, poetry and painting, poetry and music, literature and art, are taught in different departments, and according to different pedagogies, because they are believed to deal with fundamentally different things, and to involve fundamentally different human faculties.

Visual poetry, on the other hand, one of the many modern trends to begin mixing once-separate art forms, challenges these assumptions. To engage a visual "poem", to try to "understand" it in the multiple ways it requires, is to watch these distinctions lose their certainty. If the distinctions do not disappear altogether, they at least blur significantly. In visual poetry, words behave as things, or things as words, thought takes on perceptual qualities, and there is often no way of separating the content of a poem from its visible forms, what it means from how it looks.

As the distinctions blur, the modes of culture and consciousness built on them discover new freedoms, new possibilities, new ideas of art emerging out of new relationships between materials and our modes of perceiving or "reading" them. Where a pattern of colors and lines, or the expressive likeness of a natural object, are as important to the logical or lyrical argument of a text as any words that might be there, we are dealing with both art and literature simultaneously, inseparably, as one thing – call it *litarture* – not just two things set next to each other. We are not on one side of the cultural divide or the other, and we can no longer use only half our mind to process it.

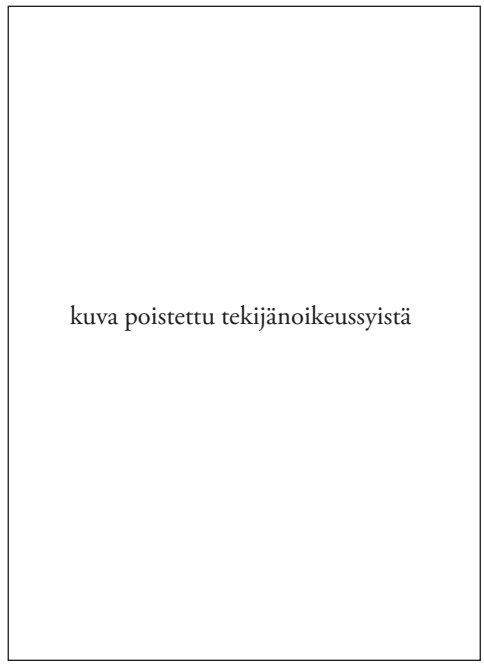


Fig.1: In the "hypergraphic" writing of Lettrist poet Isidore Isou, words, icons, musical notation and abstract symbols mix in a hybrid language. To be "read", the images have to be transposed into words, the words into music, and the music into visual patterning. From *Les Journaux des Dieux*, 1950.

The Verbal is Visual

Historically, visual poetries originate in an exploration of, or in an exultation in, the visual forms of language. Whether we consider the millennial arts of calligraphy (East Asian, Islamic or European), the ancient tradition of shaped-text or "pattern" poetry (Simias of Rhodes, ca. 300BC; George Herbert, 17th Century; Guillaume Apollinaire, 1910's, etc.) or the particularly modern practice of spatialized free verse that begins with Stéphane Mallarmé at the end of the 19th Century, visual poetry emerges where writing realizes the complementary potentials of its own visual forms.

In the case of Mallarmé, for example, whose *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* (*A Throw of the Dice Will Never Abolish Chance)* (1897) represents the true beginning of visual poetry as a sustained and self-aware practice, the visual component was a way for printed language to do more of what it was doing already. Mallarmé, the high poet of *Symbolisme*, was the most literary, the most dedicatedly verbal of poets, and was not interested in "mixing" the medium of his poetic expression by bringing in foreign visual elements. On the other hand his very dedication to language as an art, to poetry as an art of ideas that is reliant on an art of sound, led him to discover the role typography and spatial form could play in replacing the poet's voice on the printed page. For him the visual layout of a text, varying the typeface, size and positioning of words, was a way of presenting a poem as its own performance score, of delivering language with just the right emphasis or delay to maximize its poetic effect. Visual variations were to produce variations in how the text sounded in the inner ear of the reader, larger words appearing louder, smaller words softer and less intoned, while loose spacing would slow the reading, allowing each word more resonance and ambiguity.

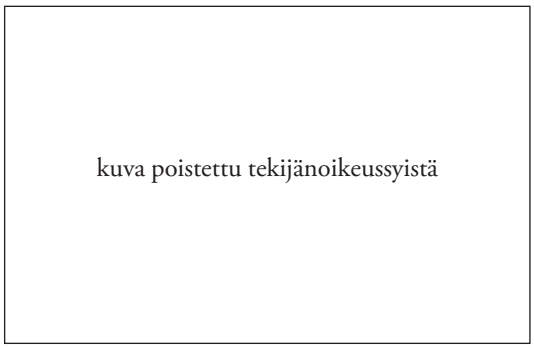


Fig. 2: Johanna Drucker, from *The Word Made Flesh*, 1996.

Printed language is always visual, and so if those cheap paperbacks of Shakespeare or Baudelaire are poetry, they should count as visual poetry, too. The difference is that in conventional printing, as in conventional writing, the visual aspects of the language are kept as standardized as possible, so as to be effectively invisible. *Seeing* the text, needing to notice specific articulations in its visible form, would distract from *reading* it, which in the traditional conception requires us to ignore the body of the text (typography, spacing, margins, ink quality, paper) in order to grasp the spirit. In visual poetry, body and spirit are reunited, and the visible is embraced as a rich possible source of meanings. Potentially, everything is used.

The Visual is Language

The emergence of visual poetry at the experimental margins of literature parallels the rise of print advertising and other forms of visual communication at the heart of modern consumer society. Mallarmé was in part attempting to turn the blatant attention-getting strategies of newspaper typography to higher literary purposes, and the Dadaist, Futurist and Surrealist poets all made active use of the product labels, slogans and commercial iconography that had come to characterize their increasingly visual culture, and to seriously challenge the hegemony of religious and "high art" symbols in the visual imaginary.

The fact that visual poetry today remains a marginal practice, rarely given much attention within the academy, is strange considering mainstream literature's own anxieties in the face of the advancing visualization, or de-literarification, of culture. Where conventional literature now appears marginal, even archaic, within a cultural formation which increasingly privileges modes of viewing and mediated interactivity over traditional reading, visual poetry deserves recognition for having long ago assumed a position much more central to the major media shifts at work within culture. If visual poetry's founding intuition was that writing was already visual and the visual could be used, its full maturity came with the realization that visual images are already a language, or many languages, available for writing in. The advancing mastery of visual

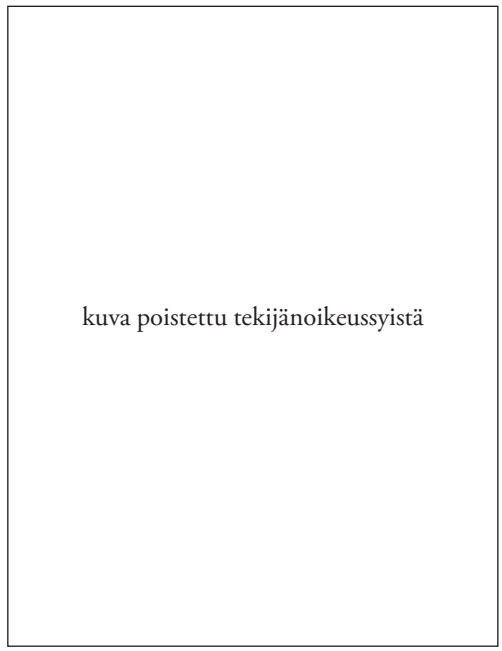


Fig. 3: Clemente Padin, "L'art ah oui", DOC(K)S no. 1 Folio 95. 1976

communication evidenced in advertising and the mass media, together with the semiotic analysis that allowed these media to be understood as linguistic or "language-like" systems, gave rise to the now-common notion of visual language. Obviously, it would seem in retrospect, if there was visual language there should be visual poetry. And particularly in the 1960's and 70's, when the semiotic analysis of visual media was applied to the wide-spread socio-political critique of media's manipulative powers, a growing number of "engaged" writers identified visual language as the key terrain on which to do the poetic work of challenging official systems of representation.

Concrete in the Visual Mix

This second realization, that poetry could move beyond the visual aspects of writing and employ any type of visuals as signs in a poetic construction, was delayed for many years by one of visual poetry's own greatest successes. Emerging in the 1950's (simultaneously in Switzerland and Brazil), the movement known as *concrete poetry* achieved the highest cultural profile and greatest literary influence visual poetry as such has yet enjoyed. Replacing linguistic syntax with the logics of spatial structure and material presence, concretism sought to evolve a new art of words in which seeing and reading were called upon to do equal work in the production of meaning. The "catchiness" and conceptual poignancy of many concrete poems and the seeming endlessness of the possibilities it offered brought the form a real popularity, and the clarity of its theoretical statements (in particular the writings of Eugen Gomringer and the Brazilian Noigandres poets, Haroldo de Campos, Augusto de Campos and Decio Pignatari), won a small place for it in many academic curricula and literary anthologies from the 60's onward.

Gomringer's stated enthusiasm for concretism as a literary form had a lot to do

with his interest in the international signage systems being developed for airports and train stations during the mobility boom of the 1950's. He saw his literary activity as conspiring in the advancement of important worldwide, trans-national modes of communication.

Despite the obvious role imagery and icons would have to play in such languages, his own compositional theory and practice propagated an orthodoxy that effectively excluded the use of non-verbal elements. The (relative) worldwide success and academic influence of concretism thus limited the semiotic range of visual poetry at the moment of its broadest public recognition. It wasn't until that orthodoxy softened, with the "clean" concretism of the 50's yielding to the "dirty" concretism[2], *poesia visiva*[3] and *poesie élémentaire*[4] or "*langue DOC(K)S*"[5] of the following decades, that the dominant trends in visual poetry resumed the full range of visual language resources available to them. However, because no single movement or trend since concretism has attained the same visibility, the fame of that movement continues to interfere with the spreading of a fuller picture of what visual poetry is or might become. Indeed, for many, "concrete poetry" *is* "visual poetry", rather than just an historically and generically limited sub-species of it; though this prejudice is fading. Perhaps the single most fully realized vision of what a rigorous visual poetry might be beyond concretism, featuring intricately readable texts of both language and visuals, is to be found in the extensive and beautiful work of Klaus Peter Dencker.

Objects, Actions, Architecture

Visual poetry is often described as an "intermedia", a fusion of different media in an integrated practice. In the simplest version, and this is true for Dencker, the media fused are language and the graphic arts, or language and visual art more generally. Usually what we are dealing with are two-dimensional works on paper, perhaps created for display on a gallery wall but eventually transferable to the pages of a book, where it can be viewed/read in a format comfortably preserving at least some aspects of the conventional poetry experience. But boxes, clothing, short films, odd stage performances, holographic projections, bread, rooms, buildings, and information architectures are all on the long list of media that have been used in avowedly "poetic" productions; some of them without the intervention, written or spoken, of even a single word. Amid such a variety of forms, it would seem that the term "visual poetry" is either ill-defined, or too all-encompassing to have any useful meaning. And that may be true. As a literary genre, visual poetry sprawls beyond definable boundaries, but as a culture of experiment and exploration there are certain underlying coherences that unite much of what is otherwise a very disparate corpus.

One underlying logic accounting for many very different kinds of work goes as

follows: if poetry is the art of language, any artwork made of words or letters is a poetic work. Language here is taken quite literally, or rather "concretely", pushing the logic of concretism to its material extremes. Thus, especially in the 70's and 80's, a huge range of works is generated by artists/poets exploring the endless ways in which language manifests among the objects and devices of our everyday material culture. Archaic letterpress type, LED screens, the brilliant but obsolete IBM Selectric typewriter ball, ABC refrigerator magnets, letter-shaped pasta, Kellog's-brand "Alphabits" cereal, or things, like bagels, that just *look* like letters – all these become material inspirations for a new type of poetic play. Sometimes this play consists in composing poetic texts whose meanings incorporate the generally anti-literary values of their material base. But often the play is as much sculpture, performance or conceptual art as it is writing, and the poetry of it has more to do with imagining poetic potentials into objects and devices that are outside of literature, but may ironically reflect new possibilities back onto it. Since these materials highlight how language is embodied as tool or toy in every aspect of life, a major sub-text of such explorations is language's problematic role in *constituting* us as socialized, gendered and ideological beings.

Another logic that can help us understand another wide range of works is the semiotic logic that sees potentially everything as a sign in a language-like system, and every sign as a possible resource for poetic composition. On the one hand this explains widespread experiments (e.g. Max Ernst's *Une semaine de bonté*, Giuseppe Steiner's *Drawn States of Mind*, or the collage works of John Heartfield or Gerhard Rühm) in using visual imagery to construct texts that in some way "read" like poems, often with little or no verbal language involved, or alternatively texts whose poetry arises precisely in the tensions and interplay between visual and verbal meanings (cf. Clemente Padin or Julien Blaine). On the other it explains the fascination with pre-existing visual codes – semaphore, traffic signals, assembly instructions, body language, sign language, the "language of flowers", fashion, dance-step notation, gang signals, weather maps, every manner of diagram and technical illustration – and their ambition to recruit the conventional or prosaic meanings of these systems into poetic service. Whether such codes are employed

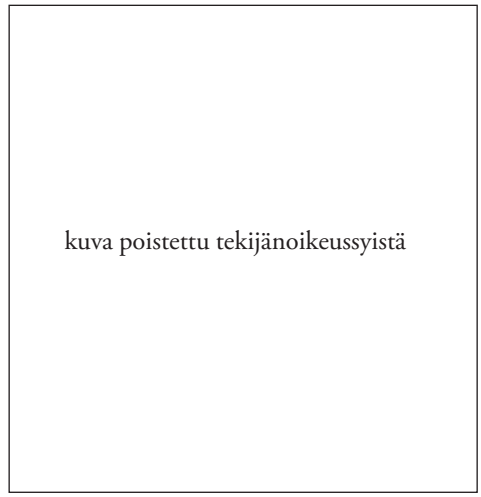


Fig. 4: Patty Arnold, "Visible Woman/Visible Man", Café Solo 2 3/4, 1979.

carefully to constitute legible "texts", or more abstractly or playfully, and whether the works employing them are presented on the page or on stage, in the gallery, on screen, or out in the urban environment, they reinforce the notion of poetry even as they abandon the medium it is traditionally done in. The notion that poetry is a liberatory extra, a potential trapped in every system, waiting for release, an imaginative surplus of meaning that breaks the conventions of language to free up new possibilities for expression and experience; this is the age-old mission of poetry served in a new way by these radically innovative forms.

Poetry – the remainder

Historically, visual poetry is associated with the exhaustion of traditional literary forms, with the crisis of literature as such. And as a parallel or counter-literary activity, it can be seen as asking, and perhaps answering, two critical, related questions. First, what is left for poetry, when everything has been done, when culture itself, which once held poetry in the highest esteem, seems done with poetry? And secondly, what is left *of* poetry, when the traditional forms have been abandoned, and we want to keep using the word?

To address the first question first, visual poetry *per se* may not be the future of poetry, but it is certainly part of the bundle of experimental practices that have already identified and established a future for poetic activity in a post-literary age, where language and literacy themselves are being radically redefined by new modes of inscription and communication. The computer age has given rise already to several waves of poetic innovation, in many of which the efforts and experience of visual poets have played important roles. Appearing in the 1980's, hypertext poetry began exploring the poetic potentials of spatialized, interactive text navigation even before the internet emerged as a mass extension of those potentials into the basic functioning of our wired society. Then, since the 90's, the development of text and text-image animation tools (e.g. Java, Flash, Director) has supported the emergence of new kinetic poetries. These new forms, arising at the forefront of our evolving language- and media-scapes, are fulfilling important potentials intuited since the very beginnings of visual poetry. On the one hand, expanding on earlier experiments with cinema, they have added movement to the resources of textual presentation, literalizing an effect Mallarmé could only hint at through suggestive typography. On the other hand they have brought the poetic enterprise into an environment of near-total media integration – text, sound, image, animation and video blended in a single compositional platform, and viewable on a single screen, or navigable within a single, immersive virtual environment.

Here we have in some sense the imaginable maximum of the poetic text, the complete realization of Apollinaire's famous futuristic vision from 1917:

> a new art (vaster than the simple art of words), where, conductors of an orchestra of unheard-of extent, …[poets] will have at their disposal: the whole world, its noise and its appearances, thought and human language, song, dance, all the arts and all the artifices, more mirages yet than Morgane could have lifted on Mont Gibel, to compose the book seen and read of the future. (Apollinaire, "L'Ésprit nouveau et les poètes")

But add to this still the possibilities of full interactivity, co-authoring, tele-presence, multiple-user interaction, computer text/sound/image generation, and the self-organization of media environments as virtual worlds, and we enter the 21st Century not merely at the conceivable limit of our conventional notion of a text, but in fact on the doorstep of a radically new and alien paradigm of textual authoring and participatory reception. Bill Seaman, an MIT-trained artist, has theorized the poetics of this new paradigm, where the poetic enterprise adventures forward into still largely unknown territories of an emerging world, as a "recombinant poetics", organizing "an expanded computer-based environmental semiotics".

So plenty left for poetry: to explore the creative potentials of each new (visual) media regime as it emerges. But what is left *of* poetry, when those explorations lead it beyond the limit of poetry's traditional materials – voice, page, book – beyond even language as traditionally understood? Already the term, "visual poetry", should alert us to a strain this trend of experimentalism has placed (along with its sister forms, sound poetry, action poetry, and computer or "code" poetry) on our fundamental notion of what poetry is. The effect, after over a century of such questioning and experimentation, has been a progressive differentiation of poetry as principle from the conditions of its historical embodiment, a distillation of poetry as an essence out from the conventional poems of words in which that essential thing was first made known, named and propagated. If poetry in this sense is the principle of fundamental creativity and liberatory play within systems of meaning and representation, then moving beyond the traditional forms of literary language and publication can be seen as simple evolution in some cases, or in others as a survival strategy.

If poetry feels endangered today (as it perhaps has always felt endangered), it is not because the cultural institutions of high literary art have lost much of their prestige, nor simply because of any possible decline in literacy or the social importance of words and reading. A greater danger lies in the encroaching uniformity of cultural messaging and human experience, the progressive domination of public discourse and common thought by corporate media, and of corporate media by a narrow set of political allegiances. What is in jeopardy is not state funding for the humanities, but an ecology of human alternatives, as the world increasingly submits to a single political/economic model and to a single version of what to expect from life, entailing the defeatist consensus that no large-scale, substantial change is possible. When poetry, as poetry, is

no longer able to exert any effective leverage against these diminishments, there is no point in preserving it in its usual forms. Already in the 1950's the Situationists, who saw poetry as "the revolutionary moment of language" and developed an important critical poetics of visual media, had applied this test to poetry and declared: "One thing we can be sure of is that fake, officially tolerated poetry is no longer the poetic adventure of its era" (Situationist International 115). Instead of continuing poetry within culture, they undertook the direct poetic adventure of transforming everyday life outside it.

More recently, Steve McCaffery, without abandoning poetry as a cultural activity, has argued "that contemporary poetics has reached an impasse in *exclusively* poetic territories", and argued that "an exclusive focus on the poem-as-such severely curtails the potential critical range of poetics," and that "for the latter to maintain a vital critical function then a radical readjustment of its trajectories seems required." McCaffery refers to this vocation of poetry outside of poetry as its "parapoetics". More than blending poetry with other media, as in "intermedia", parapoetics implies the contamination of non-literary discourses and societal forms with poetry's essentially critical/creative spirit. Thus, in looking to the future of poetry beyond literature, we can expect certain forms of visual poetry to remain highly relevant for poetically engaging society and the largely visual media that suffuse it. On the other hand, as our society and its forms of communication go on evolving together, we should not be surprised to lose sight of poetry even in the new places where we have learned to look for it. The impulse that first led poets to embrace visual materials, at the onset of our modern media regime, is now urging them to go further, to seek more effective forms in new, unexpected places. To escape the neutralizing and banalizing influence of official culture today, poets may have to disappear off the literary radar screen entirely, jettisoning all but the most essential of their creative/critical tools, to reemerge elsewhere without papers, and begin the search for employment among the unsuspecting architects, legislators, news broadcasters, marketing executives, computer programmers and economists who seem to run our world.

Notes

[1] This article was originally commissioned to accompany an exhibition of artists' books at the Lönnström Art Museum in Rauma, Finland: http://www.lonnstromintaidemuseo.fi/kirjahduksia/files%20fin/lisat_fin.html. For a useful scholarly introduction to the world of artists' books, see Drucker, 1995.

[2] "Dirty" is a designation often used to proudly distinguish the material range and aesthetic diversity of the first generation of visual poets that broke the "clean" stylistic orthodoxy of Swiss concretism.

[3] The Italian term for visual poetry, also used to distinguish an important Italian current of visual literary production triggered in the 60's by Lamberto Pignotti and Eugenio Miccini. The

movement, which also used the term "*poesia totale"* to describe its approach, was characterized by a highly intermedial practice (relying heavily on found visuals from popular print media) and by an inherently intermedial understanding of language. See for example Adriano Spatolo's "Ver la poesie totale".

[4] Another term coined to express the practical idea that poetry is a something that can be made of the signifying potentials inherent in any media, this time in the context of a major French movement spawned in the 70s by Julien Blaine and advanced in his vastly inclusive and highly international journal, *DOC(K)S* (1976–2001). The journal is catalogued at http://www.sitec.fr/users/akenatondocks/DOCKS-datas_f/larevue_f/la_revue.html#, and eulogized in the excellent and informative book Castellin 2002.

[5] A pun on Langue D'Oc, the name of a region of France, the term was coined to characterize the widely intermedial language resources used by the poets featured in DOC(K)S. During its first long phase, Blaine devoted DOC(K)S to gathering visual poetic texts from the various regions of the world (Latin America, Italy, the US, France, Japan, USSR, etc), making the subsequent volumes of the journal invaluable as portraits of the creative networks behind visual poetry in the 70s and 80s.

Bibliography

APOLLINAIRE, GUILLAUME 1970 / 1918: *Calligrammes*. Paris: Gallimard.

APOLLINAIRE, GUILLAUME 1980: *Calligrammes : poems of peace and war* (1913–1916). Tr. Ann Hyde Greet. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press.

APOLLINAIRE, GUILLAUME 1918: L'ésprit nouveau et les poetes, *Mercure de France. 29*. Nr. 491, Paris, 385–396.

ARNOLD, DAVID, PATTY ARNOLD AND KARL KEMPTON (EDS) 1979: *Café Solo* 2 3/4. San Luis Obispo: Solo Press.

BLAINE, JULIEN (ED.) 1980: *DOC(K)S* n.27–28–29–30–31–32–33–34. "Le Grand Virage". Ventabren.

BORY, JEAN-FRANÇOIS 1968: *Once Again*. Trans. Lee Hildreth. New York: New Directions.

CASTELLIN, PHILIPPE 2002: *DOC(K)S mode d'emploi: Histoire, formes & sens des poésies expérimentales au XXe siecle.* Paris: Al Dante/&.

DE CAMPOS, AUGUSTO, DECIO PIGNATARI, AND HAROLDO DE CAMPOS 1968 / 1958: Pilot Plan for Concrete Poetry. *Concrete Poetry: A World View.* Ed. Mary Ellen Solt. http://www.ubu.com/papers/solt/index.html. London: Indiana University Press.

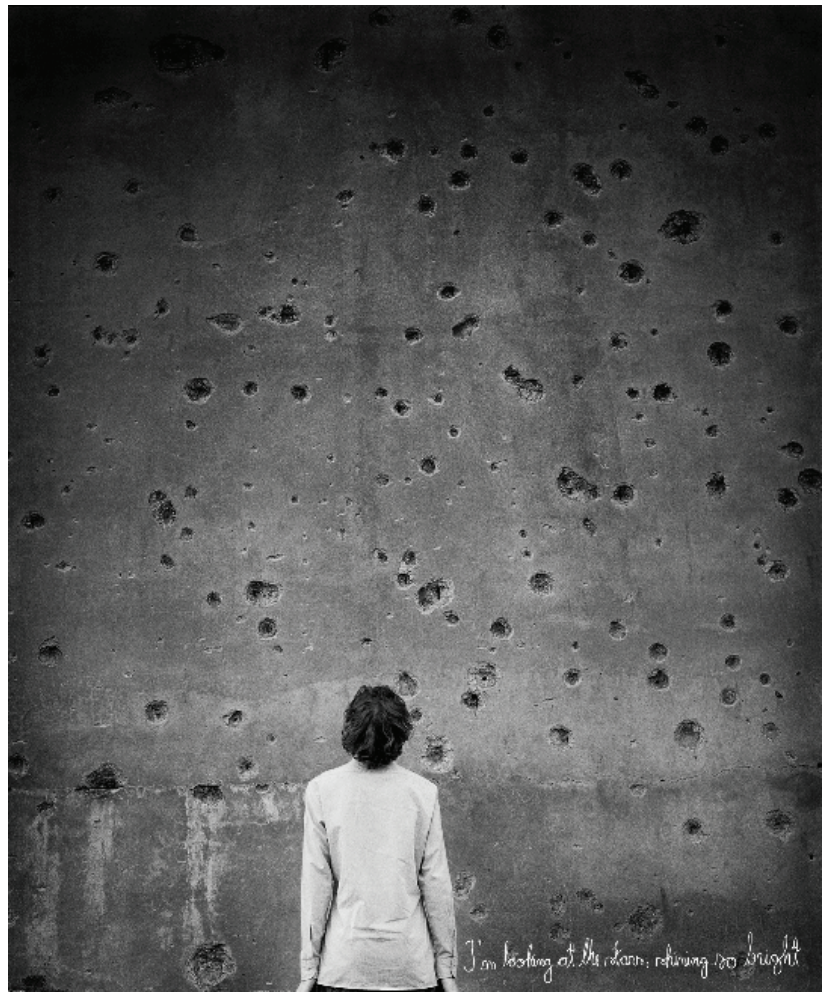
DENCKER, KLAUS PETER 2007: *Visuelle Poesie* 1965–2005. Weitra (Austria): Bibliothek der Provinz.

DRUCKER, JOHANNA 1995: *The Century of Artists' Books*. New York: Granary Books.

DRUCKER, JOHANNA 1996: *The Word Made Flesh*. New York: Granary Press.

ERNST, MAX 1976 / 1934: *Une semaine de bonté: a surrealistic novel in collage*. New York:

Dover Publications.
GLAZIER, LOSS PEQUEÑO 2002: *Digital Poetics: The Making of E-Poetries*. Tuscaloosa: University of Alabama Press.
GOMRINGER, EUGEN 1977: *Kontellationen, Ideograme, Stundenbuch*. Stuttgart: Reclam.
GOMRINGER, EUGEN (ED.) 1972: *Konkrete Poesie*. Stuttgart: Reclam.
GOMRINGER, EUGEN 1996: *Visuelle Poesie*. Stuttgart: Reclam.
HIGGINS, DICK 1984: *Horizons, the Poetics and Theory of the Intermedia*. Carbondale: Southern Illinois Univ. Press.
ISOU, ISIDORE, ALAIN SATIÉ AND GÉRARD BERMOND 2000: *La peinture lettriste*. Paris: Jean-Paul Rocher.
MALLARMÉ, STEPHANE 1976: *Igitur, Divagations, Un coup de des*. Ed. Yves Bonnefoy. Paris:Editions Gallimard.
MCCAFFERY, STEVE: Parapoetics: a Soft Manifesto for the Nomad Cortex. Published in late 90s on the website of The North American Centre for Interdisciplinary Poetics, since removed and rewritten. http://www.poetics.yorku.ca/article.php?sid=5&mode=&order=0.
MCCAFFERY, STEVE 2004: Parapoetics and the Architectural Leap in *Architectures of Poetry*. Ed. Maria Eugenia Diaz Sanchez and Craig Douglas Dworkin. Amsterdam/New York: Rodopi, 91–108.
PROHM, ALAN 2004: *Visual Poetics: Meaning Space from Mallarmé to Metalheart*. PhD Dissertation. Stanford University.
PROHM, ALAN 2005: Resources for a Poetics of Visual Poetry in *Orientations: Time/Image/Word/Space*. Ed. Claus Clüver, Véronique Plesch, and Leo Hoek. Amsterdam: Rodopi.
PROHM, ALAN (FORTHCOMING) 2008: Architecture and Poetic Efficacy Part 1: Architectural Poetics. To appear in *Arakawa and Gins: Architecture Against Death*. Amsterdam: Rodopi.
SEAMAN, BILL 2000: Recombinatory Poetics. http://digitalmedia.risd.edu/billseaman/textsRecomb.php
SITUATIONIST INTERNATIONAL (COLLECTIVE) 1981: All the King's Men. *Situationist International Anthology*. Ed. tr. Ken Knabb. Berkeley: Bureau of Public Secrets, 114–117. Also at: http://www.bopsecrets.org/SI/8.kingsmen.htm.
SOLT, MARY ELLEN (ED.) 1968: *Concrete Poetry: A World View.* London: Indiana University Press. http://www.ubuweb.com/papers/solt/index.html
SPATOLA, ADRIANO 1993 / 1969: Vers la poésie totale. Presented and Translated by Philippe Castellin. Marseille: Editions Via Valeriano.
STEINER, GIUSEPPE 1994: *Drawn States of Mind*. Tr. Guy Bennet. Los Angeles: Sun and Moon Press.



Jari Silomäki, ”Sivustakatsojan henkilökohtaisia sotakertomuksia” (yksityiskohta) 2007. 90 x 70 cm.

Harri Laakso

Valmis maailma

Esseessään “Kirjallisuus ja elämä” Gilles Deleuze kirjoittaa, ettei kirjallisuus ole muodon antamista kokemukselle, vaan pikemminkin liikkuu kohti sitä, millä ei vielä ole muotoa, mikä ei vielä ole valmis. Kirjoittaminen ei ole kirjoittajan muistojen ja matkojen kertomista, vaan alkaa silloin kun kertojan ”minän” takaa paljastuu persoonattomampi ”hän”, joka peräti riistää kyvyn sanoa ”minä”. [1]

Valokuvataiteen pohtiminen samanlaisesta näkökulmasta on helppoa eikä kuitenkaan ole. Se *on* helppoa vaikkapa siksi, että myös valokuvataide suhtautuu penseästi sellaiseen matkakuvaukseen, joka on sidottu yksittäisen ihmisen retkiin, eikä kiinnity johonkin avarampaan vertauskuvien tai taidehistoriallisten viittauspisteiden kehykseen. Postikorttimaisten lomakuvien näppäily on ”sinun” ja ”minun” toimintaa, ei ”hänen”. Valokuvataiteessa tuo henkilökohtaisuus onkin usein etäännytetty, vaikka kuvassa mallina olisi valokuvaaja itse. [2]

Toisaalta valokuvan pohtiminen ”keskeneräisenä” *ei ole* helppoa siksi, koska juuri valmius luonnehtii valokuvaa. Valokuvat ovat kuvia valmiista maailmasta, asiat ovat paikoillaan ja valokuva on täysi, eikä missään mielessä vajaa. Valokuvasta ei ole helppoa löytää liikahdusta kohti ei-valmista. On paljon helpompaa ajatella, että kirjoittaminen ja lukeminen ovat liikkeitä, ja liikkeessä, kohti utuista päämääräänsä, oman vetovoimakenttänsä sisintä, tulemassa joksikin, mutta että valokuvat ovat pysähtyneitä. Se on juuri se ominaisuus, mikä erottaa valokuvan monista muista kuvista. Pysähtyneisyys on kenties jopa valokuvan merkitsevin ominaisuus. [3]

Kuva voi kuitenkin paeta tätä näennäistä levollisuuttaan ja tavoitella toisenlaista liikettä, jonkinlaista merkkiä kuvan “tulemisesta” (siinä merkityksessä kuin Deleuze siitä kirjoittaa). Jos kuva on jotain kirjallisuuden kaltaista, tulee sen olla vapaata *mimesiksestä*, identifikaatiosta ja imitaatiosta – aivan samoin kuin mitä Deleuze edellyttää kirjallisuudelta.[4] Valokuvan tulee murtaa katsettamme yleensä hallitseva kuvautumisen tapa – samoin kuin kirjallisuuden tulee kyetä rikkomaan dominoivat kirjallisen ilmaisun muodot, ja luoda oma uusi kielensä. Valokuvankin tulee kyetä muuhun kuin muistojen ja matkojen – tai vaihtoehtoisesti mielikuvituksen – dokumentointiin. Sen on tultava joksikin muuksi, oltava läheisyyttä ja erottamattomuutta jonkin muun kanssa. Tässä on näkösällä, kuin avoimena haavana, valokuvan jakautuminen kahteen osaansa.

Valokuvauksessa – aivan kuten kirjallisuudessa – tarinat tapahtuvat usein yksi-

löidyille henkilöhahmoille, ja myös kertojat ovat yksilöitä. Mutta valokuvauksessa noiden yksilöiden piirteet voivat nostaa ne johonkin kohtuuttomaan mittaan. Jos Deleuzelle esimerkki tällaisesta on kapteeni Ahabin monomaaninen ja tuhovoimainen visio valkoisen valaan saavuttamisesta, voi valokuvataiteessa vastaavan päättäväisen ja lähes hallitsemattoman yksisilmäisyyden tavoittaa vaikkapa Renja Leinon yhtä ja samaa kuplahallia toistavassa valokuvasarjassa *Olio*. Kuvista jokainen todistaa suuren hallin harmaantuneiden värien, muodon ja muovipinnan säteilemästä lumosta, kuin uljaan suuren valaan ikään. Näin yksittäiset teokset ja sarjat välittävät valokuvissakin ukkosenjohdattimen kaltaisesti jonkin suuremman ja sakeamman pyörteen; sekavuus- tai häiriötilan, saattaisi Deleuze sanoa.

Vielä: jos kirjallisuus avaa kuin vieraan kielen kielemme sisällä, ja jos se on kielen itsensä tulemista vieraaksi [5], voi valokuvan sanoa avaavan vieraan ajan ja paikan sen yksittäisen hetken sisällä, josta se on kuva – avaavan näkymän, kuten Maurice Blanchot'n mukaisesti voisimme sanoa, ei jonnekin kuvan ulkopuolelle, vaan kuvan itsensä ulkopuoleen.

Näin valokuvaus ja kirjallisuus voivat olla etäältä toistensa kaltaisia, vaikka pysyttelisivät erillään.

* * *

Kirjallisuuden ja kuvataiteen välistä kontaktia etsitään usein kerronnan – ja vielä yleisemmin ilmaistuna signifikaation – alueelta (epäilemättä myös silloin, kun kuvaa ja sanaa pidetään yhteismitattomina). Vaikka kuvia usein pidetään kykenevämpinä – niiden puhtaan muodon tai puhtaan *pathoksen* avulla – tarpeen vaatiessa repimään klassinen kerronta osiinsa, kuten Jacques Rancière sanoo, on samanlainen fiktion rakenteen rikkova voima olemassa tietysti myös kirjallisuudessa. Molemmat luovat sekä ainutkertaisia että kerronnallisesti yhdistyviä kuvia ja kuvauksia – kuvat ja sanat voivat kumpikin olla samanaikaisesti sekä yhteisöllisiä että singulaarisia. [6]

Usein kahden asian suhde on kuitenkin ennen kaikkea niiden yhteismitattomuutta. Rancière miettii, että yhteismitattomuutta (lähinnä materiaalisen läsnäolon ja merkityksen välistä eroa) pidetään jopa aikamme taiteen (ja modernin) määrittävä tekijänä. Rancièrelle modernismi on nimittäin taiteen esteettinen alue, joka merkitsi ennen kaikkea etäisyyttä yhteisen mitan ajatukseen, toisin sanoen historiaan. Hän kysyy kuitenkin samalla, mitä oikeastaan tarkoittaa, että kuvat ja sanat ovat "ilman yhteistä nimittäjää". Millaisesta nimittäjästä tai mitasta on kysymys, ja millaisesta yhteisyydestä? Ja voisiko olla olemassa erilaisia yhteismitattomuuksia – ja olisiko niillä, paradoksaalisesti, yhteisiä nimittäjiä?

Rancierèn mukaan uusi yhteinen nimittäjä on se, ettei yhteistä mittaa ole, tai korkeintaan sellainen voi olla kaaos tai rytmi, jonka värähdellessä kuva liukuu sanoihin,

liikkeisiin ja valoon. Näin ollen valokuvaa ja kirjallisuutta yhdistäisi kenties vain absoluuttista rinnasteisuutta huokuva ”Suuri parataksin laki”, kuten Rancière sitä nimittää. Kontakti on silloin korvannut analyysin, kääntämisen ja selittämisen – metaforien veljeys on näin muodostanut uudenlaisen yhteisyyden kuvien ja sanojen välille. [7]

* * *

Valokuvaaja Jari Silomäen teos *Sivustakatsojan henkilökohtaisia sotakertomuksia* on kertomus, tai oikeammin julistus, jaetusta ulkopuolisuudestamme – eräänlaista yhteismitattomuutta sekin. Maailman uutistapahtumat välittyvät meille median välityksellä – kuvin ja sanoin – mutta ehkä eivät sittenkään, vaan pysyvät etäisyyden päässä ja tavoittamattomina. Kokemuksemme on voimaton silloinkin, kun luulemme olevamme tapahtumien lähellä, niiden keskellä. Näin Silomäen kuvat meille uskottelevat.

Eräässä yksittäisessä kuvassa tummahiuksinen valkopaitainen mies – Silomäen varhaisemmista sarjoista tuttu alter ego – seisoo selin kameraan. Hänen kätensä ovat tiukasti sivuilla ja hän katsoo kohti (ilmeisesti) ammusten täplittämää seinää. Oikeastaan hän seisoo asennossa tuon seinän edessä, kuin valmiina tuntemaan teloituskomppanian luodit selässään. Tilanne on hieman nurinkurinen, sillä yleensä teloitetut (näin olen lukenut) kohtaavat kuolemansa kasvotusten - vaikka toisaalta usein silmät sidottuina. Sen sijaan nyt miehen asento myötäilee luotien, ja tässä kameran, tähtäyssuuntaa.

Kuvan alareunassa lukee, valkoisella kaunokirjoituksella kirjoitettuna ”I’m looking at the stars, shining so bright” (”Katson tähtiä, jotka loistavat niin kirkkaina”). Jälleen katse on kiinnittynyt jonnekin muualle kuin ilmeisimpään suuntaansa. Luotien rapauttamassa seinässä se näkee tähtien etäisiä ja ikiaikaisia konstellaatioita, niiden sädehtivää kirkkautta, mieluummin kuin sodan verisen historian. Vaihtoehtoinen näkymä kertoo siis kohtaamisen mahdottomuudesta kahdellakin tavalla: sekä kyvyttömyytenä ymmärtää seinän edessä tapahtuneita asioita vain jälkien perusteella – tämä epävarmuus koskee aina jokaista valokuvaa – että haluttomuutena nähdä paikan synkkä menneisyys.

Tunnistaminen häilyy kuvassa monella tavalla. Teksti tekee valokuvasta tietysti minämuotoisen kertomuksen, vaikka tuon ”minän” identiteetti on epäselvä. Kuka hän on, joka katsoo tähtiä? Tuo mies kuvassa, joku kameran takana, minä itse? Ehdottaako kuvassa oleva teksti (joka ei ole kuvateksti) oraakkelinäänellään, että minun tulisi nähdä toisin ja uneksia paremmasta tulevaisuudesta? Ainakin se kertoo siitä, että ”minä” olen jossain muualla kuin kuvassa olevassa paikassa, se kertoo kahden erilaisen paikan kohtaamisesta samalla hetkellä, jossain ajan ulkopuolella. Näin se murtaa näkemiseni ja liikuttaa minut vieraaseen aikaan ja paikkaan.

* * *

Thierry de Duve on miettinyt valokuvaa joko kuvana (*picture*) tai tapahtumana (*event*).[8]

Jako perustuu de Duven tapaan ymmärtää valokuva suhteessa aikaan: Kuvana valokuva on esitys, joka tavallaan pidentää kohteensa elämää (kuten valokuva kuolleesta ihmisestä, joka jatkaa kuin ”näyttämöllä” jo pysähtynyttä elämää). Tapahtumana valokuva puolestaan on tilannekuva (*snapshot*), joka jähmettää ”näyttämölle” hetken, varastaa siitä vain osan, vaikka elämä tuon ”näyttämön” ulkopuolella jatkuukin seisahtumatta. Kuten de Duve toteaa, nämä kaksi näkemisen tapaa ovat toisensa poissulkevia, mutta silti ne ovat molemmat aina läsnä katsoessamme jokaista valokuvaa. Ne muodostavat jokaiseen valokuvaan värähtelevän paradoksin.

Jari Silomäen valokuva elää näiden kahden havaintotavan jännitteestä ja huojumisesta. Valokuva sekoittaa ”nyt” sanan hetkellisyyden ja ”tässä” sanan paikallisuuden, ”tässä ja nyt” – siinä Silomäen kuvan liike. Yksittäisen hetken alta ei koskaan lakkaa paljastumasta jotain anonyymimpaa ja persoonattomampaa.

Samanlaiset intohimot kuljettavat kirjailijaa ja valokuvaajaa, ja samanlaiset nyrjähdykset saavat heidät luovasti sijoiltaan. Kahden hetken samanaikaisuus ja niiden päällekkäisyyden avaama ”ajaton aika” ei ole vain Proustin etuoikeus [9], kuten ei Melvillen kapteenin pakkomielteinen yksittäinen visiokaan.

Kenties juuri ajasta tulisikin etsiä samankaltaisuutta ja yhteyttä kirjallisuuden ja valokuvauksen välillä, ei merkityksenannosta ja kerronnasta. Siellä, ajassa, ne kohtaavat toisensa, siellä on niiden valmis maailma, alati liikkeessä.

Viitteet

[1] Gilles Deleuze, ”Literature and Life”, trans. Daniel W. Smith and Michael A Greco. *Critical Inquiry,* Winter 1997, 225–230. (Deleuze myötäilee tässä Maurice Blanchot’ta).

[2] Monet Elina Brotheruksen kuvat ovat tästä esimerkkinä. Toisaalta kyse on “matkakuvamaisista” retkistä, lähes turistikuvista, vierailuista vaikuttavilla paikoilla. Toisaalta kuvissa on suoria viittauksia esimerkiksi Caspar David Friedrichin maalauksiin. Vaikkei viittauksia olisi, on kuvissa usein tarinallista “houkutusta”. Tässä Brotherus seuraa Jeff Wallin kaltaisten valokuvaajien jalanjälkiä. Jari Silomäen varhaisessa valokuvasarjassa *Harjoitelmia aikuisuuteen* henkilökohtaisen etäännytys on viety vielä pidemmälle. Sarjan ilmeisen minämuotoisesta kertoja oli niissä tullut tavallaan kirjaimellisesti ”hän”, toisen ihmisen esittäessä valokuvaajaa, joka näytti ottavan itselaukaisimen avulla kuvia itsestään eri tilanteissa.

[3] Tässä mielessä voi ajatella että esimerkiksi J.K. Rowlingin Harry Potter-kirjoissa esiintyvät “velhovalokuvat”, jotka ovat muuten valokuvien kaltaisia, paitsi että ne ovat liikkeessä ja “eläviä”, ovat peräti jonkinlainen väärinymmärrys valokuvauksen näkökulmasta. Ne ymmärtävät valokuvan pysähtyneisyyden ja liikkumattomuuden kuvien puutteeksi ja kirjaimellisesti ei-maagiseksi, vaikka usean valokuvaajan mielestä juuri pysähtyneisyys on valokuvissa taianomaisinta.

[4] Deleuze, 225.

[5] Deleuze mainitsee tässä yhteydessä Proustin. Deleuze, 229.

[6] Jacques Rancière, *The Future of the Image*, (London: Verso, 2007), 34.
[7] Rancière kirjoittaa ”lause-kuvista” (*sentence-image*, *la phrase-image*). Rancière, 45. *Parataksis* merkitsee lauseiden rinnakkaisuutta (vrt. *hypotaksis*, joka on niiden alisteisuutta).
[8] Thierry de Duve, “Time exposure and snapshot. The photograph as paradox”. *Photography Theory*. Ed. James Elkins. (New York: Routledge, 2007), 109–123.
[9] Maurice Blanchot on kirjoittanut siitä, kuinka Proustilla jokin pieni tapahtuma palauttaa menneen hetken. Tästä seuraa ”ajan rakenteen” nyrjähdys, joka kuitenkin samalla tarjoaa ajan puhtaan kokemuksen. Maurice Blanchot, *Le livre à venir*. (Éditions Gallimard, 1999), 24.

Henry Bacon ja Kai Mikkonen

Mahdottomasta ja rajattomasta adaptaatiosta

Kai Mikkonen: Mahdoton adaptaatio

> ”Ainiaanko me laadimme uusia kirjoja kuin apteekkarit uusia sekoituksia kaatamalla yhdestä putelista toiseen?”
>
> --Laurence Sterne, *Tristram Shandy*

Elokuva- ja mediateollisuuden jatkuva pyrkimys parodioida itseään ei ole välttämättä aina niin hauskaa. Kun elokuva nimetään romaanin versioksi, vaikkei se sitä ole, ja kun se samalla onnistuu välittämään jotain olennaista kirjallisesta esikuvastaan, tarjoaa asetelma kuitenkin oivan mahdollisuuden pohtia esitysmuotojen eroja. 2000-luvulla on saanut ensi-iltansa useita metaelokuvia, joiden aiheena on filmatisoinnin mahdottomuus, ns. elokuvaksi kääntymätön kirja. Näistä tunnetuimpiin lukeutuvat Louis Pepe and Keith Fultonin ohjaus *Lost in La Mancha* (2002), joka on dokumentti Terry Gilliamin epäonnistuneesta yrityksestä kääntää Cervantesin Don Quijote elokuvaksi; Spike Jonzen *Adaptaatio* (2002), joka kuvaa Susan Orleanin ei-fiktion *Orchid Thiefin* elokuvaversion hankaluuksia sekä Michael Winterbottomin ohjaus *Tristram Shandy: A Cock and Bull Story* (*Tristram Shandy. Herrasmiehen paljastukset*, 2006), joka kertoo vuorotellen tarinaa 1700-luvun herrasmiehestä sekä samaisen tarinan adaptaatioyrityksestä.

Tristram Shandyä voisi veikata yhdeksi vaikeimmin filmatisoitavista romaaneista, useammasta ilmeisestä syystä. Sternen romaanin tapahtumien keskiössä on jatkuvasti aiheestaan poikkeava tietoisuus, joka kuuluu ulkoisesti niukasti kuvatulle henkilölle. Tristramin tajunta ei kuitenkaan tarjoa vain ”sisäistä” näkökulmaa henkilön mielenliikkeisiin ja tunteisiin — minkä kuvaaminen sinänsä on haaste elokuvalle — vaan myös tietoisuuden, joka jatkuvasti kommentoi tapaansa kertoa. Romaanin aika noudattaa kertojan assosiaatioiden reittiä, yllättävät siirtymät ovat olennainen osa hänen henkistä elämäänsä. Tristramista itsestään kuullaan suoraan vain muutama anekdootti. Hän on pikemmin puhetorvi, tarinoita välittävä ja kommentoiva tietoisuus kuin toimiva henkilö. Olennaista on ironinen viittaus omaelämäkerralliseen topokseen, jota ei koskaan päästä kunnolla toteuttamaan. Kirjan ja sivun muotoa parodioivat tyhjät, mustat tai marmorikuvasivut, kääntyvät myös hankalasti liikkuvan kuvan kielelle.

Adaptaation käsite on hieman kömpelö suomeksi ehkä siksi, että termi on totuttu yhdistämään biologiaan missä adaptaatioksi nimitetään mitä tahansa eliön ominaisuut-

ta, jonka ajatellaan lisäävän sen elinkelpoisuutta. Kulttuuri- ja sosiaaliantropologiassa adaptaatio taas on kulttuurin ja ihmisten sopeutumista luonnon ympäristöön. Onko kuitenkaan olemassa mitään toimivampaa termiä? Onko käsitettä, jolla voisi viitata yleisempään ilmiöön kuin vain kahden esitysmuodon välisiin käännöksiin, joista voidaan puhua esimerkiksi filmatisointeina? Versio (tai uudismuodoste ”versiointi”) ja sovitus ovat hyviä sanoja mutta eivät ehkä taivu yhtä notkeasti samankaltaiseen käyttöön.

Adaptaatiota esitysmuotojen välisten versioiden mielessä on useimmin tarkasteltu romaanin ja elokuvan suhteen valossa, erityisesti George Bluestonen (*Novels into Film*, 1957) perinteessä kirjoittavien elokuvatutkijoiden toimesta. Adaptaatiosta laajempana kulttuurisena ilmiönä on kirjoitettu vähemmän, vähälle huomiolle ovat jääneet myös mediaspesifit rajoitukset, jotka vaikuttavat tarinan siirrettävyyteen esitysmuodosta toiseen. Poikkeuksena on australialainen elokuvatutkija Brian McFarlane, joka on tehnyt yksityiskohtaisia havaintoja kerronnallisten keinojen eroista kirjallisuudessa ja elokuvakertomuksessa (1996). Erityisesti ensimmäisen persoonan subjektiivinen kerronta, eli yhtenäinen yhden henkilön psykologinen näkökulma, ja ns. kaikkitietävä kerronta, joka voi liikkua rajoitta eri henkilöiden tietoisuuksien välillä, eivät käänny helposti elokuvan ilmaisuun. Kameranäkökulman vuoksi tavallaan kaikki elokuvat ovat ulkoisesti fokalisoituja siitä huolimatta käyttääkö tarina hyväkseen kertojan ääntä tai seuraako se subjektiivista näkökulmaa.

Tristramista on olemassa ainakin radiodraama, lukukirjaversio ja Martin Rowsonin kunnianhimoinen sarjakuvaromaaniversio (1997). Winterbottomin *Tristram* on epäuskollisimpia adaptaatioksi laskettavia adaptaatioita, mutta se onnistuu välittämään Sternen teoksen tavoin vaikutelman kertomisprosessista, joka on parhaillaan käynnissä (eikä koskaan kunnolla valmistu). Elokuva ei yritäkään tehdä versiota Sternen romaanista, ehkä ensimmäistä kolmannesta ja loppukohtausta lukuun ottamatta. Sen sijaan se kuvaa ongelmaa, joka syntyy kun sisällöltään äärimmäisen runsas romaani yritetään muuntaa ajallisesti rajatuksi, tiukasti budjetoiduksi elokuvaksi. Sternen hahmottama kronologis-kausaalisen kertomuksen ongelma, mahdottomuus muokata kertomus kaoottisesta elämästä, siis tavallaan kaksinkertaistuu: elokuva rajaa ainesta ja näkökulmaa mutta väistämättä myös näyttää enemmän kuin romaani. Elokuva-adaptaatiota ohjaa kaikkialle läpitunkeva esitysmuotojen ero: kielellinen merkki toimii käsitteellisesti, elokuvallinen esitys taas suoremmin havainnon kautta, asioita näyttäen. Jos tätä eroa ei oteta huomioon, voi Winterbottomin versiota pitää todella epäonnistuneena.

Tietyt elementit ovat paremmin siirrettävissä esitysmuotojen välillä koska ne eivät ole sidottuja kumpaankaan mediaan. Adaptaatiota laajempana kulttuurisena ilmiönä tarkastellut Linda Hutcheon (2006) lukee muunnokseen suostuvaisten elementtien joukkoon erityisesti teosten teemat, henkilöt ja tarinan perusrakenteen (periaatteessa siis kertomuksesta abstrahoitavissa olevan *fabulan*). Sternen *Tristramin* kokonaisuu-

desta, joka perustuu taaksepäin kulkemiseen, lykkäämiseen ja pysähtelyyn, on lähes mieletöntä yrittää hahmottaa tapahtumien perusrakennetta. Sternen kertoja ei hyväksy suoraan etenevää kronologiaa, jonka hän halveksien yhdistää muulinajajan tyyliin ja kellon mekaanisuuteen. Poikkeaman taide ja aposiopesis eli oman puheen yllättävä keskeyttäminen siirtyvät kuitenkin hyvin romaanista elokuvaan. Myös elokuvan näyttelijöiden kaksoisrooli Sternen hahmoina ja omana (fiktiivisenä) itsenään mahdollistaa nopeat siirtymät tarinoiden ja kerronnan tasojen välillä.

Elokuvan alaotsikon suomeksi kääntymätön ilmaisu "cock-and-bull story" tarkoittaa tarinaa, jossa ei ole päätä eikä häntää. Sternen romaani loppuu tarinaan sonnista, joka ei saa lehmää tiineeksi. Kertomus sotkeutuu edelleen tarinaan palvelija Obadiahin vaimon raskaudesta ja lapsen syntymästä. Kersti Juvan toimesta Sternen *Tristramin* viimeinen tarinointi on suomentunut "sonninjoutavaksi jutuksi", joka on "varsinainen munakokkeli tarinaksi". Winterbottomin *Tristramin* loppupuolella on runsaasti elokuvateollisuuden sisäistä ja välillä kuivaa vitsailua, mutta loppukohtaus on yhdenmukainen romaanin lopun sonninjoutavuuden kanssa, olematta sille kuitenkaan liiaksi uskollinen. Elokuvan suomentaja tosin on kääntänyt lopun toteamuksen "joutavaksi sonni- ja heijaritarinaksi", mikä ei kuulosta ollenkaan yhtä hauskalta kuin romaanissa.

Henry Bacon: Adaptaation rajattomista mahdollisuuksista

Erilaisten tarina-aihelmien kierrätys eri muodoissa on olennainen osa kulttuuria. Se muodostaa tradition maaperän ja tarjoaa innovaation siemenet. Uusi kertoja antaa tutulle tarinalle tai sen variantille oman tyylinsä ja sävynsä, omat detaljinsa, joskus jopa uusia kiehtovia käänteitä ja kaikkien näiden myötä uusia näkökulmia. Vielä paljon mielenkiintoisemmiksi asiat muuttuvat kun siirrytään taidelajista toiseen. Tämä jo sinänsä pakottaa etsimään uusia ilmaisutapoja, joskin suoraviivaisen romaanin filmatisoimiseen on olemassa koetellut keinot keskeisenä pidetyn materiaalin toteuttamiseksi riittävän tunnistettavalla tavalla uudessa mediassa.

Adaptaatio on sikäli ihan hyvä käsite, että juuri moninaisten konnotaatioidensa vuoksi se ilmentää hyvin mistä esimerkiksi romaanien filmatisoimisessa on kysymys: sopeutumisesta uuteen media- ja usein sen myötä myös kulttuuri-ilmastoon. Samalla tulee pohdiskeltua uudelleen teoksen ominaislaatua ja identiteettiä. Myöskään ajatus elinkelpoisuuden lisäämisestä ja sen myötä peräti uuden elämän aloittamisesta ei ole mitenkään epärelevantti taiteellisesta adaptaatiosta puhuttaessa.

Usein on todettu, että uskollisuus alkuperäisteokselle ei ole erityisen mielenkiintoinen adaptaatioiden arvioimisen kriteeri. Saman tien voisi hyvin heittää roskiin pohdinnat siitä, onko ylipäätään mahdollista siirtää tarinaa mediasta toiseen. Kysymys on yksinkertaisesti siitä, millä yleisyyden tasolla teoksia vertaillaan, mitkä tekijät ovat niin keskeisiä, että ne voidaan todeta samuuden kriteereiksi, mitkä taas ovat sekundaari-

sia, samuuden puitteisiin helposti mahtuvaa varianssia. Vaikka adaptaatio merkitsee väistämättä sitä, että henkilöiden toiminnan motivaatiot rakentuvat jossakin määrin eri tavoin alkuperäisteokseen ja adaptaatioon perehdyttäessä, tarinoiden yleislinjat ja henkilöiden karaktäärit on helppo pitää niin yhdenmukaisina, että ne ovat tunnistettavissa samoiksi. Juuri tätä samankaltaisuutta vasten ne erotkin voivat sitten olla mielenkiintoisia.

Kaukana näiden pohdintojen tuolla puolen ovat tapaukset, joissa vaikkapa ilmaisullisesti tai rakenteellisesti innovatiivinen romaani on toiminut innoituksen lähteenä elokuvalle juuri näiden erityispiirteidensä ansiosta. Tällöin elokuvantekijöiden on löydettävä sopivan vapaasti ymmärrettyinä elokuvalliset vastineet alkuperäisteoksen kirjalliselle erikoislaadulle. Michael Winterbottomin *Tristram Shandy: A Cock and Bull Story* on todellakin varsin mielenkiintoinen esimerkki tällaisesta. Ehkä Sternen huikea romaani olisi voitu sovittaa ”suoremmin” elokuvaksi, mutta tuloksena olisi saattanut olla kertojaäänen saattelemanakin tavattoman vaikeasti miellettävä mosaiikki, jonka hahmottaminen projisoinnin vuossa olisi todennäköisesti ollut kohtuuton kognitiivinen haaste. Winterbottomin valitsema strategia, vuorottelu historiallisen tarinan elokuvallisen kertomisen sekä elokuvallistamisen eri puolista käytyjen keskustelujen välillä, on kohtuullisen nokkela tapa tavoittaa Sternen vekkuli kerronnallisen ykseyden pakoilu. Winterbottom ei toki tavoita romaanin yltäkylläistä monisäikeisyyttä, mutta ainakin elokuvassa toteutuu romaanin itsereflektiivisyys, olkoonkin että suhteellisen ilmeisellä tasolla. Idea ei myöskään ole aivan uusi. Elokuvia, joissa aiheena on kyseisen elokuvan itsensä tekeminen, ovat mm. Fellinin *8½*, Allenin *Stardust Memories* ja Godardin *Passion*.

Haastavampi sovitus olisi kuviteltavissa. Monille *Tristram Shandyn* kirjallisille keinoille on kyllä tarjolla kohtuullisen analogiset elokuvalliset keinot ja koko joukko muita niiden lisäksi. Elokuvallisin keinoin voidaan monin tavoin ilmentää subjektiviteettia ja näkökulmia sen monissa eri merkityksissä. Jopa klassiselle kerronnalle on aivan tyypillistä fokalisointi välillä eri henkilöihin, välillä kaikkitietävän ja mielensä mukaan missä vain läsnä olevan kertojan näkökulmaan. Klassisessa kerronnassa tämä tosin useimmiten rajoittuu ulkoiseen fokalisointiin – siihen mitä henkilöt näkevät, kuulevat ja sen myötä tietävät. Mutta lisäksi muut tekijät kuten näyttelijäntyö, lavastus, valaistus, värit ja musiikki voivat modalisoida kokonaisvaikutelman ilmentämään jonkun henkilön tai kertojan tuntoja kyseissä tilanteessa. Siirtymät tilanteesta ja tunnelmasta toiseen voi tehdä leikaten pelkän assosiaation varassa. Ja ennen kaikkea, elokuvallisten keinojen parodiointi on ikivanha käytäntö. Uuden elokuvan parissa varsinkin Godard on läpi uransa reflektoinut kerronnan keinojaan aina niitä käyttäessään, ja elokuvassa *Vladimir et Rosa* (1970), kun oikeudenkäynnissä erään syytetyn edustaja määrätään poistumaan salista, elokuva ilmentää tätä täysin mustalla otoksella, jonka käytön kertoja toteaa ole-

van merkittävä edistysaskel poliittiselle elokuvalle.

Vielä yksi tärkeä adaptaation ulottuvuus nousee esiin tutkittaessa sitä missä määrin alkuperäisteoksen taiteenlajin ominaislaatuun vahvasti liittyviä elementtejä otetaan uuteen teokseen pyrkimättä sulauttamaan sitä uuden taiteenlajiin ominaislaatuun. Dudley Andrew on käyttänyt tällaisesta sovittamisesta nimitystä *intersecting* ja nostanut esille erityisen mielenkiintoisena esimerkkinä siitä Bressonin filmatisoinnin Bernanosin romaanista *Papin päiväkirja*. Kertojaäänen käyttäminen on varsin ilmeinen tapa välittää jotakin kirjallisesta ominaislaadusta elokuvaan, mutta vain äärimmäisen harvoin se tapahtuu suhteuttamalla kerrottu ja näytetty niin fuugamaisesti toisiinsa kuin mitä Bresson tekee. Toiseksi esimerkiksi voisi nostaa Andrewin toisessa yhteydessä loistavasti analysoiman Laurence Olivierin filmatisoinnin Shakespearen *Henrik V*:stä, jossa teatterimaiset ja elokuvalliset elementit ovat leikillisessä dialogissa keskenään.

Varsinkin historiallisten romaanien sovittamiseen kuuluvat elimellisesti myös laajemmat intertekstuaaliset ulottuvuudet, jotka liittyvät varsinkin visuaaliselle ilmiasulle asetettaviin vaatimuksiin. Sitä suunniteltaessa joudutaan todennäköisesti turvautumaan muihin kirjallisiin esityksiin aina historiankirjoituksen eri alalajeista visuaalisen kulttuurin lukuisten muotojen tarjoamiin näkymiin ja mielteisiin kuvattavasta ajasta ja paikasta. Yksi mielenkiintoinen esimerkki on Scorsesen filmatisointi Edith Whartonin romaanista *Viattomuuden aika*. Kyse ei ole ollut pelkästään menneen aikakauden yläluokkaisen loiston visuaalisesta toteutuksesta, vaan myös erilaisiin esineisiin ja niiden ominaisuuksiin kasautuneiden merkitysten välittämisestä katsojalle. Tämä jätetään suurelta osin kertojaäänen sekä romaanin mietteiden dialogisoinnin varaan, mutta lisäksi paljon on saatu ilmennettyä esimerkiksi kukkien aistivoimaisuuden kautta. Niiden hurmaa kuvastaa se, että niiden värit saattavat hetkeksi ottaa haltuunsa koko elokuvan: Ellen Olenskan Newland Archerilta saamat krysanteemit saavat koko otoksen häipymään ihanaan keltaiseen. Tällaisin keinoin Scorsese luo oman joissakin suhteissa hieman rajoittuneen mutta hurmaavan vastineensa Whartonin kirjalliselle kuvaukselle paitsi kuvaamansa yhteiskuntaluokan nauttimasta ylellisyydestä myös kuvatun elämänmuodon aistillisista ja affektiivisista ulottuvuuksista.

Kai Mikkonen:

Kuten toit hyvin esiin, elokuva on luonut toimivia keinoja romaanien keskeisen aineksen filmatisointiin. Mietin vain mitä me kulloinkin tarkoitamme kun puhumme *suoraviivaisesta* romaanista. Välittömästi tulee mieleen muutama, varsin erilainen tapaus. Yhtäällä 1800-luvun realismin klassikot kuten Austen, Balzac, Dickens ja Tolstoi voidaan lukea suoraviivaiseen esitykseen siinä mielessä, että niille tavanomaista kolmannen persoonan kerrontaa hallitsee tapahtumille ulkopuolinen kaikkitietävä kertoja. Kaikkitietävälle kertojalle ei ole suoraa elokuvallista vastinetta, mutta hänet voidaan

monessa tilanteessa korvata kaikkialle näkevällä kamerasilmällä. Eikä tämänkaltaiselle kertojalle tarvitse antaa hahmoa. Toisaalta Flaubertin "objektiivisen" kerronnan perinteen jatkajat edustavat, hieman toisin perustein, suoraviivaista proosaa. Näkökulmaltaan systemaattisen ulkopuolinen kerronta, joka keskittyy dialogiin ja toiminnan kuvaukseen minimoiden samalla kertojan roolin kuten Hemingwayn novelleissa, on jo lähtökohdiltaan oletetusti elokuvamaista. Ehkä näistä syistä meillä on niin paljon enemmän Austen- ja Hemingway-filmatisointeja kuin elokuvaversioita esimerkiksi Thomas Mannin tai Virginia Woolfin teoksista?

Mainituissa "suoraviivaisen" romaanin muodoissa ei niinkään ole kyse juonen tai kerronnan ajan suoruudesta, vaan suoraan kuultavan psykologisen sisäisyyden vähäisestä merkityksestä tai sisäisen ajattelun tarkoin rajatusta käytöstä. Jos näillä muodoilla on jotain yhteistä, niin se voisi olla henkilöidyn ja sisäisesti kuvatun kertojahahmon puuttuminen. "Suoraviivaisuus" tarkoittaa siis tässä mielessä henkilöhahmojen mielenliikkeiden ja tunteiden epäsuoraa esittämistä kuten raportointia tai ajatusten esittämistä toiminnan, dialogin ja fokalisaation kautta. Minä-kerronnan välittämä pysyvän sisäisyyden vaikutelma sen sijaan kääntyy hankalammin elokuvailmaisuun, vaikka Robert Bressonin Bernanos-adaptaatio *Journal d'un curé de campagne* (1950) hienosti osoittaa, ettei esimerkiksi sisäisen tuskan ja moraalisen kamppailun kuvaukselle ole mahdotonta antaa elokuvallista muotoa.

Myöskään vapaalle epäsuoralle esitykselle, joka viittaa samassa lauseessa sekä tietyn henkilön tapaan ajatella että kertojaan, ei löydy välitöntä vastinetta elokuvakerronnan keinovaroissa. Vapaan epäsuoran esityksen synnyttämä monimielisyyden vaikutelma on kuitenkin mahdollista saada aikaan erilaisin kuvallisin keinoin, joista joihinkin jo viittasit. Esimerkiksi värisuodattimia, näkökentän tai kuultujen äänien vääristymiä ja varsinkin henkilöhahmon liikkeitä seuraavaa kameraa voidaan käyttää niin, että ne luovat vaikutelman subjektiivisesta kokemuksesta ja havainnosta, ja monitulkintaisuudesta henkilöhahmon ja kerronnan yleisen näkökulman välillä, vaikka näkökulmaa hallitsisi kamerasilmän persoonattomuus (ks. myös Forceville 2002, 133). Bressonin elokuvassa päähenkilön, maalaispapin, näkökulma ja -kenttä sisältyvät usein kuvaan. Myös hänen kehoaan, liikkeitään ja varsinkin kasvoja ja katsetta kuvataan toistuvasti, usein läheltä ja aina harkitussa valaistuksessa ja näkökulmassa. Nämä visuaaliset keinot yhdistettynä kertojaääneen vahvistavat subjektiivisen kokemuksen ja havainnon vaikutelmaa. Varsinaisia subjektiivisia otoksia nähdään harvoin mutta ne ovat merkittäviä. Katsoja jakaa papin katseen aina kun kamera näyttää hänen kätensä tai mustekynänsä kirjoittavan päiväkirjaan, viivaavan sieltä jotain yli tai lehteilevän edellisiä muistiinpanoja. Kirjoittamisen kuvaus limittyy edelleen saumattomasti seuraaviin kohtauksiin, jotka visualisoivat päiväkirjaan taltioituja tapahtumia. Fuugamaisuuden ajatus, josta puhut, syntyy kun kertojaääni toistaa kuvassa nähtävän asian.

Aivan yhtä ehdotonta sisäisyyden vaikutelmaa elokuva ei kuitenkaan tarjoa kuin romaani, jonka näkökulma pysyy vääjäämättä ja johdonmukaisesti päähenkilön muistiinpanoissa. Romaanin loppuun sijoitettu papin ystävän kirje, joka selvittää päähenkilön viimeiset hetket ja sanat, on ainoa poikkeus säännöstä. Bressonin "epäelokuvamainen" sanan ja kuvan välisen toiston tekniikka ei esimerkiksi päde dialogeihin, jotka näytetään sellaisinaan ilman kertojan kommentaaria tai lainausmerkkejä. Alkuperäisessä fiktiivisessä päiväkirjassa dialogi on luonnollisesti osa päiväkirjamerkintää, kirjoittajan muistamaa puhetta, lainaus.

Päiväkirjan kirjoittaminen on toistuva, keskeinen tapahtuma niin romaanissa kuin elokuvassa. Elokuvassa pappi ei samalla tavalla lue aiempia merkintöjään ja tuskaisesti kommentoi niitä. Toisin kuin romaani, Bressonin versio sen sijaan näyttää kirjoittamisen, paperin ja musteen visuaalisuuden sekä kirjoittamiseen itseensä liittyvän piinaavuuden.

Edelleen yksi adaptaation kiinnostavista piirteistä, josta olisimme voineet puhua, on versioiden monilähteisyys. Adaptaatiot kommentoivat alkuperäismallin ohella usein muita versioita, mikä omalla tavallaan ilmentää adaptaation ja kulttuurisesti omaksutun tiedon kiinteää yhteyttä. Version ja alkuperäisteoksen suhteella ei sinällään tarvitse olla mitään merkitystä katsojan, lukijan tai kuulijan kannalta. Versioon liitetään tietynlaisia odotuksia vain silloin kun alkuperäinen teos tunnetaan jollakin tasolla. Adaptaatio on siis tietyn kulttuurisen tuntemuksen synnyttämä odotus, jota markkinat tietoisesti usein manipuloivat, ei vain teosten välinen suhde tai tapa ajatella esitysmuotojen eroja ja käännettävyyttä. Linda Hutcheon korostaa teoksessaan sekä toiston että uuden luomisen merkitystä versioihin liittyvän mielihyvän perustana. Toistaessaan samaa tarinaa versio vahvistaa tiettyjä kulttuurille tärkeitä oletuksia ja ideologioita, jotka liitetään alkuperäisteokseen. Toisaalta adaptaatio ei kuitenkaan koskaan vain toista alkuperäistä teosta, vaan vastaa myös yleisinhimilliseen haluun muuttaa aiempaa esitystä jollain tavalla (vähintään sovittamalla sen toiseen lajiin, ilmaisuvälineeseen, kieleen, kulttuuriin tai nykyaikaan).

Viittasit myös kohtuuttomaan kognitiiviseen haasteeseen, joka voi syntyä, mikäli joku ohjaaja onnistuisi luomaan "suoremman" version *Tristram Shandystä*. Tämä voisi varmasti olla kuviteltavissa oleva onneton seuraus. Vaan eikö yleensä kaikkiin medioihin liity erilaisia kognitiivisia taipumuksia, odotuksia ja rajoituksia minkä vuoksi niitä myös käytetään hieman erilaisiin tehtäviin? Eivätkö adaptaatiot aina kamppaile enemmän tai vähemmän luovasti ja onnistuneesti vastaavien haasteiden parissa? Muutamien sekuntien musta otos muuten löytyy myös Winterbottomin *Tristram Shandystä*. Se on sijoitettu kohtaukseen, jossa elokuvan tekijät sopivasti pohtivat Sternen mustan sivun merkitystä. Viittaus Sternen mustaan sivuun tuo kuitenkin esiin myös esitysmuotojen erilaisen luonteen. Kirjan mustat sivut kommentoivat henkilöhahmo Yorickin kuole-

maa teoksen alkupuolella ja ne voidaan tulkita vaikkapa käärinliinan tai ruumisarkun kuvaksi tai yksinkertaisesti surun väriksi. Olennaista on, että musta sivu pysäyttää lukemisen ajan ja tekee sivun tilasta näkyvän. Yorick tietenkin palaa pian takaisin romaanin jatkuvasti poimuilevassa aikarakenteessa ja saa lopulta sanoa romaanin viimeisen sanat, jotka ovat toimineet elokuvan inspiraationa: "Sonninjoutava juttu, sanoi Yorick, ja varsinainen munakokkeli tarinaksi". Liikkuvan kuvan musta otos Winterbottomin versiossa sen sijaan kommentoi valkokangasta, tai tv-ruutua, sekä liikkuvan kuvan väistämätöntä ajallisuutta, joka korostuu myös ääniraidan pysyessä päällä koko otoksen ajan.

Henry Bacon:

Olet aivan oikeassa sen suhteen, että elokuvakerrontaa vastaa luontevimmin kirjallinen tyyli, joka keskittyy dialogiin ja toiminnan kuvaukseen. Kirjallisuuden puolella tätä voidaan pitää kertojan roolin minimoimisena tavalla, joka vastaa tyypillisintä elokuvallisen kertomisen tapaa – joskus on todettu, että siinä missä kirjallisuudessa on vaikea pitää kertojaa taka-alalla, elokuvassa häntä on vastaavasti vaikea pitää esillä. Mediallisen luonteensa vuoksi elokuva tosiaan on ensisijaisesti näyttämiseen perustuva kerronnan muoto. Tällä on tiettyjä lähestulkoon kategorisia seuraamuksia sovittamisen kannalta kuten siirtyminen ensimmäisen persoonan kertojasta pääasiallisesti kolmannen persoonan kertojaa vastaavaan ilmaisuun.

Kirjoitit, että "kaikkitietävälle kertojalle ei ole suoraa elokuvallista vastinetta". Ehkei asia ole kuitenkaan aivan näin yksiselitteinen. Ihan yleisesti ottaen voi todeta, että tuskin löytyy sellaista kirjallista keinoa, jolle ei olisi ainakin yritetty keksiä vastinetta. Perinteinen tapa luoda vaikutelma kertojan kaikkitietävyydestä on käyttää *voice-over* -kertojaa, joka voi tietysti olla aivan yhtä kaikkitietävä kuin romaanin kertoja. Näin varsinkin kirjallisuussovituksissa kuten Sergei Bondarchukin *Sota ja rauha* (1967) filmatisoinnissa, jossa Tolstoilta lainattu kertoja kertoo meille niin historian suurmiesten kuin pienten ihmisten sisäisistä tunnoista ja vielä historian kulun perimmäisestä olemuksesta siinä sivussa. Jotkut tosin ovat väittäneet, että *voice-over* on perimmiltään epäelokuvallinen keino (esim. Millicent Marcus kirjoittaessaan Viscontin *Maa Järisee* -elokuvasta). Tällaiselle audiovisuaaliselle purismille ei kuitenkaan ole vahvoja perusteita, kun ottaa huomioon kertojaäänen vakiintuneisuuden elokuvallisten ilmaisukeinojen joukossa. Mutta olisiko niin, että kaikkitietävyyden mahdollistaa vain kielellinen ilmaisu?

Kaikkitietävyyskin on suhteellista, samoin kuin tietysti mainitsemasi kaikkialle näkevä kamerasilmä – tähän metaforaan ovat vedonneet myös monet elokuvasta kirjoittaneet jo mykkäelokuvan kaudelta saakka, hyvänä esimerkkinä ohjaaja-teoreetikko Dziga Vertov. Molemmissa tapauksessa olennaista on tietysti se, että tiedettäväksi/näkyväksi saatetaan juuri se, mikä tarinan ja teemojen kehittelyn kannalta on relevanttia. Näin luodaan vaikutelma siitä, että kaikki olennainen on tavalla tai toisella tuotu

esille ja että kaikki on periaatteessa tiedettävissä/nähtävissä. Lisäksi voisi ajatella, että kun kameran näkymä osoittaa jonkun henkilön väittämän epätodeksi, kertoja/näyttäjä asemoituu kaikkitietäväksi suhteessa henkilöiden rajattuun näkökulmaan. Schlesingerin elokuvassa *Darling* (1965) kuulemme naispäähenkilö Dianan *voice-overina* ikään kuin lehtihaastattelijalle väittävän, että hän suorastaan vaati partneriaan viettämään aikaa aikaisemmasta avioliitosta saamiensa lastensa kanssa – kuvassa mies nähdään ulkoilemassa lapsineen. Samassa kuitenkin näemme miehen saapuvan uuteen kotiinsa ja nainen tiuskaisee hänelle: ”Where the hell have you been?” (Ulkoelokuvallisessa mielessä kertoja on sitä paitsi ajan myötä osoittautunut profeetalliseksi: Diana menee naimisiin italialaisen ruhtinaan kanssa ja hänestä tulee näin ”Princess Diana”, jonka nähdään harjoittavan samantapaista hyväntekeväisyyttä julkisuuden loisteessa aivan kuten kaimansa todellisessa elämässä neljännesvuosisataa myöhemmin.)

Elokuvakerronnan mahdollisuuksien luotaamisen kannalta ehkä mielenkiintoisempia ovat kuitenkin ne tavat ja sävyt, joilla voidaan tuoda esiin kertojan tietämyksen tai ymmärryksen rajoitukset ja sitoutuminen johonkin tiettyyn näkökulmaan. Elokuvan kyky näyttää asioita ikään kuin jonkun henkilön visuaalisesta näkökulmasta suhteessa hänen sijaintiinsa kuvatussa tilassa on vain eräs mahdollinen lähtökohta tälle. Jacques Aumontin erittely näkökulman käsitteen ulottuvuuksista elokuvassa on valaiseva. Hän yhdistää kutakuinkin kaikki näkökulman käsitteen keskeiset ulottuvuudet näkemykseensä: on jotakin, mitä halutaan näyttää; se on näytettävä jostakin pisteestä käsin; tuo piste määräytyy kerronnallisten päämäärien mukaan; noiden päämäärien taustalla on halu välittää jokin käsitys kuvattujen asioiden ja tapahtumien luonteesta. Tuo viimeksi mainittu voidaan sitten fokalisoida joko kertojaan tai henkilöön. Äänen suhteen voidaan rakentaa samantapainen skeema. Ja aivan kuten teatterissa, näyttelijä voi pelkällä äänensävyjen vaihtelulla moduloida vaikutelmaa siitä, kuinka syvällä hän on roolissaan – keino, jota tosin on käytetty lähinnä vain teatterisovituksissa. Näiden kulloiseenkin tarinahetkeen sitoutuvien keinojen lisäksi fokalisointia voidaan ilmentää yleisemmällä kerronnallisella tasolla.

Kysymys vapaan epäsuoran esityksen elokuvallisista vastineista on tavattoman mielenkiintoinen paitsi sovittamisen kannalta myös luodattaessa elokuvan ilmaisullisia mahdollisuuksia ylipäätään. Pier Paolo Pasolini lanseerasi käsitteen ”vapaa epäsuora näkökulmaotos”. Se liittyi elimellisesti hänen ajatukseensa elokuvan runoudesta vastakohtana valtavirtaelokuvan edustamalle elokuvalliselle proosalle. Pasolinin mukaan elokuvan tekijän tuli ylittää pelkästään rationaaliset tavat mieltää maailmaa ja pyrkiä tavoittamaan myös ihmisen kokemuksen kaikessa rikkaudessaan, sen unenomaiset ja fantastiset ulottuvuudet. Henkilöiden sisäisen tilan kuvaamisen kannalta hänen ihanteensa oli ”elokuvantekijän uppoutuminen elokuvan henkilön mieleen ja ei vain hänen psykologiansa vaan myös hänen kielensä omaksuminen”. Käsitteellä *vapaa epäsuora*

näkökulmaotos hän tarkoitti otoksia, jotka asemoituvat epämääräisesti johonkin subjektiivisen ja objektiivisen väliin siten ilmentäen tiettyä maailman havaitsemisen ja maailmassa olemisen tapaa. Tämän pyrkimyksen ei tarvitse rajoittua pelkästään otoksiin, ja parhaimmillaan elokuvan tyylistä voi muodostua metafora tietystä olemisen tavasta suhteessa maailmaan, ihmisen elävästä suhteesta ympäristöönsä. Kuten Pasolini toteaa, esimerkiksi Antonionin 60-luvun alun elokuvissa tietty formalismi toimii suorastaan runollisesti, niin että tavasta näyttää konkreettinen visuaalinen maailma muodostuu ihmisen mielentilan ilmaisu. Ilmiö on nähtävissä vähintäänkin pinnallisella tasolla missä tahansa design-tietoisessa elokuvassa, mutta voi saavuttaa hyvin hienovireisiä ulottuvuuksia esimerkiksi Tarkovskin tai Wong Kar Wain elokuvissa.

Lopuksi voisi mainita vielä yhden kirjasovituksen, joka kerronnallisessa monisäikeisyydessään on yksi herkullisimpia paralleeleja *Tristramille*: Wojciech Hasin *Saragossan salaisuudet* (1965), loistava filmatisointi Jan Potockin romaanista. Se on yksi elokuvahistorian nokkelimpia tarina–tarinassa -toteutuksia. Sisäkkäisiä tarinoita on ainakin seitsemän, ja jossakin välissä erään tarinan henkilö jopa pysähtyy hämmentyneenä luettelemaan niitä tarkistaakseen missä oikein mennään (hänen tarinallisen todellisuutensa kannalta). Tosin jos voisimme mitata tarinallista kompleksisuutta, Hasin *Saragossakin* jäisi varmasti jälkeen Sternen suorituksesta, mutta hänen lukijoillaan on mahdollisuus itse määritellä lukunopeutensa, mennä välillä taaksepäin ja herkutella detaljeilla. Elokuvan katsoja on sidottu projisointinopeuteen, joskin DVD:llä tämäkin rajoitus olisi periaatteessa mahdollisuus ylittää. Taidokkaan juonisommitelman suoma elokuvallinen nautinto on kuitenkin parhaimmillaan yhtenä kokonaisuutena nautittuna.

Kirjallisuus

ANDREW, DUDLEY 1984: *Concepts in Film Theory*. Oxford, New York, Toronto: Oxford University Press, Melbourne.

ANDREW, DUDLEY 1984: *Film in the Aura of Art*. Princeton University Press, Princeton.

AUMONT, JACQUES 1989: The Point of View. *Quartely Review of Film and Video* vol. 11, 2/1989. Käännös Arthur Denner.

BRANIGAN, EDWARD 1992: *Narrative Comprehension and Film*. London and New York: Routledge.

ELLIS, JOHN 1982: The Literary Adaptation – An introduction. *Screen*, Vol. 23 no 1, May/June.

FORCEVILLE, CHARLES 2002: The Conspiracy in *The Comfort of Strangers*: Narration in the Novel and the Film. *Language and Literature* 11.2., 119–135.

HUTCHEON, LINDA 2006: *A Theory of Adaptation*. London: Routledge.

MARCUS, MILLICENT 1993: *Filmmaking by the Book: Italian Cinema and Literary Adaptation*. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press.
MCFARLANE, BRIAN 1996: *Novel to Film: An Introduction to the Theory of Adaptation*. Oxford: Clarendon Press.
PASOLINI, PIER PAOLO 1988: *Heretical Empiricism*. Toim. Louise K. Barnett, käännös Ben Lawton ja Louise K. Barnett. Bloomington: Indiana University Press.
STERNE, LAURENCE 1998: *Tristram Shandy. Elämä ja mielipiteet*. Suom. Kersti Juva. Helsinki: WSOY.

Pegasoksen kesyttäjät

Siru Kainulainen, Kaisu Kesonen & Karoliina Lummaa (toim.): *Lentävä hevonen. Välineitä runoanalyysiin.* Tampere: Vastapaino, 2007. 248 s.

Aiheuttaako runoanalyysi päänvaivaa? Tuntuvatko vanhat runousopit hankalilta tai kenties aikansa eläneiltä? Mistä voisin aloittaa lyriikan lukemisen? Jokaisen, joka tuntee edes yhden näistä kysymyksistä omakseen, kannattaa avata turkulaisten tutkijoiden teos *Lentävä hevonen*. Se lupaa havainnollisin analyysiesimerkein matkaa tulkintaan, joka on ”monella tapaa mahdollista, kiinnostavaa ja jännittävää” (s. 13). Kirjassa on neljä pääjaksoa, jotka lunastavatkin lupauksen. Ne käyvät kattavasti läpi runon keinoja ja tarkasteluvälineitä. Laajimmin tilaa saavat kolmannen jakson kuvakielen ilmiöt (s. 121–208), mutta myös toisen jakson rytmin (s. 69–117) ja neljännen jakson puhujuuden (s. 213–238) kysymykset ovat hienosti esillä. Puutun arvostelussani tarkemmin kahteen viimeksi mainitsemaani, sillä kuvallisuuden, kuten metaforan ja metonymian, osalta teos etenee melko tuttuja uria.

Johdatus tulkintaan

Ensimmäinen pääjakso ”Kohti tulkintaa” on runon lukemisen asennekasvatusta. Se tuo esiin analyysin vaiheet ja osa-alueet sekä tulkinnan kytkeytymisen erilaisiin kirjallisiin yhteyksiin ja lukijayhteisöihin. Siru Kainulaisen ”Runoanalyysin lähtökohdat” pohtii tätä kokonaisuutta Eila Kivikkahon ”Tankasatu”-runon avulla. Kainulaisen kirjoitus on kuin pienoiskuva teoksen otteesta. Keskeisiä tutkimustapoja ja käsitteitä selvitetään toistuvasti yksittäisten runoesimerkkien avulla. Tekijöiden kirjoitustekninen ja pedagoginen lähestymistapa noudattelee tältä osin uuskritiikin mallia, joskin uuskriittiseen lähilukuun yhdistyy kontekstualisoiva asenne.

”Kohti tulkintaa” paljastaa myös sen, että teos paitsi käy läpi runon rakenteita ja analyysivälineitä myös lavastaa itse tulkintaprosessin. Karoliina Lummaan ”Aihe, motiivi, teema, topos” (s. 41–65) avaa Kainulaisen johdannon jälkeen lisää menettelytapaa. Lummaa esittelee sujuvasti, miten aiheen analyysin syventäminen motiivin ja teeman käsitteiden avulla vie lukijan tutusta ja välittömästi tunnistettavasta havaintoaineksesta kompleksisempaan tulkinnalliseen suhteeseen. Lummaa kytkee topoksen käsitteellä yksittäisen runon temaattisesti myös laajempiin kehyksiin.

Vaikka Lummaan artikkeli on oivaltava, sen sijoittaminen kirjan alkuun on sikäli hankalaa, että kirjoittaja joutuu toistuvasti viittaamaan neljänteen pääjaksoon ”Puhuja”. Vasta siellä nimittäin esitellään lyriikka-analyysille keskeisiä puhujaa ja puhetilannetta jäsentäviä työvälineitä. Sama hankaluus toistuu Lummaan osuutta seuraavassa pääjaksossa ”Rytmi”. Lyriikkaa voi toki lähestyä eri tulokulmista, mutta mietin ”Kohti tulkintaa” -jakson luettuani pitkään teoksen

esitysjärjestyksen luontevuutta. Itse ainakin alan analyysin hahmottelemalla puhetilannetta ja puhujan identiteettiä; nuo kysymykset tulevat ennen teemaa. Myös perinteisesti runon rakenneosia eriteltäessä on lähdetty liikkeelle puhetilanteesta. Näin edeten saadaan esiin lajinäkökulma ja lyriikkaa muusta kirjallisesta kommunikaatiosta erotteleva ominaislaatu. *Lentävän hevosen* ratkaisu jättää puhujaosuus viimeiseksi on varmasti motivoitu, mutta hieman vierastin järjestystä, jossa tulkintaa alustavat kehykset edeltävät runoudelle lajityypillisten piirteiden esittelyä.

Rytmi

Kirjan toinen suuri kokonaisuus keskittyy rytmiin. Kirjoittajina ovat Pauliina Haasjoki ja jo edellisessä kokonaisuudessa esiintynyt Kainulainen, joka erittelee luvussa ”Metrumin merkityksiä” mitallisen runon ja vapaarytmisen runon keskinäissuhdetta sekä mittasysteemeihin liitettyjä odotuksia. Suomen kielen metriset systeemit tulevat käydyksi läpi, samoin rytmin mallintaminen laajempana ja tulkinnanvaraisenakin ilmiönä. Kainulaisen ongelma ja ratkaisu –lähestymistapa kannattelee kirjoitusta hyvin. On myös virkistävää, että hän kaivaa esiin nykyrunouden rytmikuvioita, kuten Helena Sinervon peoneja. Tässä luvussa pidän heikkona lähinnä aineistonvalintaa, sillä esimerkit suomalaisen runouden perusmitoista jäävät valitettavan niukoiksi. Ainakin käytettyyn sivumäärään nähden niitä olisi odottanut enemmän ja monipuolisemmin. Mitat kun ovat opetuksessa usein kaikkein hankalin alue sekä opettajille että opiskelijoille. Ajattelen *Lentävää hevosta* nimenomaan oppikirjana, ja tältä kannalta hyvin laadittujen analyysiesimerkkien arvo olisi ollut merkittävä.

Pauliina Haasjoen osuus ”Vapaarytmisyyden analyysista”, joka käsittelee vapaan rytmin tulkinnan hienovaraisuutta, on mielestäni kokonaisuutena onnistunut. Se tuo esiin tervetulleesti ja monipuolisesti keinoja, joilla ei-mitallisen runon rytmisyyttä voidaan hahmottaa. Tässä luvussa syntyy pieniä hankaluuksia lähinnä proosarunon kohdalla, johon Haasjoki ei saa rytmikäsittein kunnon otetta. Esimerkiksi sellaista yläkäsitettä kuin ”proosarunorytmi” on hankala käyttää analyyttisesti; proosaruno kun voi olla yhtä lailla palstan muotoon ladottua mitallista runoa kuin sähkösanoman tai tietokirjan tyyliä mukailevaa proosallisempaa kirjoitusta.

Puhuja

Teoksen viimeinen eli neljäs pääjakso keskittyy otsikkonsa ”Puhuja” mukaisesti runon erityiseen kommunikaatiotilanteeseen. Runon puhujan käsitteellinen hahmottaminen on vaikea tehtävä, josta ei ole tähän asti saatu riittävän selkeää ja yleispätevää suomenkielistä esitystä. Tiina Lehikoisen kunnianhimoinen pyrkimys on selvittää runon puhujan ongelmaa kolmen, toisiinsa limittyvän puhetason analyysilla. Oppikirjan lukuna esitys ei ole täysin ongelmaton, joskin Lehikoista voi kiittää siitä, että hän teoksen muiden kirjoittajien tapaan onnistuu jäsentämään

analysoitavaa aluetta koskevan kokonaismallin.

Aivan ensiksi on sanottava, että Lehikoisen olisi tullut kiinnittää käyttämänsä käsitteet perusteellisemmin niiden alkuperäisiin teoreettisiin taustoihin eli esitellä, mistä yhteyksistä hänen käsitteensä nousevat. Hankalinta oppikirjan näkökulmasta on, että puhujaosuuden mallinnus pohjaa roolirunon ja laajempien teoskohtaisten analyysien välineeksi kehitellyn mimeettisen ja retorisen minän käsite-erotteluun. Käsitteillä tarkoitetaan lyhyesti seuraavaa. Mimeettinen minä on runon kokeva minä, jota ilmaisee usein persoonapronomini ”minä”. Mimeettinen minä kuuluu runon fiktiiviseen maailmaan ja suhtautuu sen toisiin persooniin ja olioihin sekä osallistuu runon maailman tapahtumiin. Retorinen minä taas määrittää runon tekstuaalista jäsentymistä yleensä, mutta on näkyvissä erityisesti runon mimeettistä maailmaa vahvistavissa ja ne ylittävissä intertekstuaalisissa suhteissa sekä runon mahdollisessa arvonormistossa. Retorista minää ei voida sijoittaa suoraan runon maailmaan, eikä sitä voida osoittaa runosta pronominaalisesti samalla tavalla kuin mimeettistä minää. Käsite on hyödyllinen, kun lukija havaitsee runon puhetilanteessa arvojen ristiriitoja tai mimeettistä minää ironisoivia elementtejä. Näin on monesti roolirunoissa, jotka jättävät lukijalle kysymyksen siitä, kuka runossa todella puhuu. Retorisen tason hahmottaminen edellyttää useimmiten koko teoskokonaisuuden huomioon ottamista.

Koska Lehikoinen esittää mallin ikään kuin yleisenä analyysikehikkona, se saattaa suotta mutkistaa yksittäisten runojen analyysia. Monesti on tarpeen käyttää pelkästään käsitettä runon puhuja. Mimeettisen ja retorisen minän käsitepari tekee Lehikoisen skeemassa jokaisesta runosta ikään kuin roolirunon, mikä ei tietenkään ole tarpeellista. Hienoa kuitenkin on, että Lehikoisen osuudessa yritetään rohkeasti tuoda tutkimuksellisesti uutta, lähinnä alan väitöskirjoissa esiintynyttä puhujaproblematiikan hahmotusta oppikirjatasolle. Tässä suhteessa Lehikoisen ratkaisu, joka pyrkii puhetilanteen analyysissa yksittäisestä runosta kohti runojen kokonaisuuksia, on onnistuneempi kuin operointi esimerkiksi perinteisellä, mutta lavealla ja epämääräisellä lyyrisen minän käsitteellä.

Kritiikkiä ja kiitosta

Antimiltaan runsaan teoksen ehkä suurimmaksi puutteeksi koen lähteiden käytön. Itse lähteet ovat pääosin ajantasaisia ja edustavia, mutta teoksessa ei ole täysin selkeää linjaa sille, miten lähteisiin suhtaudutaan. Käyttötapa vaihtelee eri kirjoittajien välillä. Heikointa oman argumentin dokumentointi suhteessa lähteisiin on kuvallisuuden kysymyksiä pohtivien Kaisu Kesosen, Johanna Krappen ja Taina Ratian osuuksissa. Monin paikoin lukija joutuu kysymään, kenen käsitteet tekstissä ovat pelissä ja missä merkityksessä. Näin käy etenkin silloin kun leipätekstin viite osoittaa kokonaiseen litaniaan eri aikoina ja erilaisista lähtökohdista tehty-

jä tutkimuksia. Lukijaa palvelevaa metatekstiä on ohessa niukasti. Jos lähteet ovat lukijalle tuttuja, syntyy usein ajatus, että lainattu tieto on käyttöyhteyden vaihtuessa muuttunut sen verran, että siitä olisi ollut syytä informoida lukijaa.

On sinänsä hienoa, että tekijät viittaavat kotimaisiin lähteisiin ja meidän nuortenkin kollegoiden tulkintamalleihin, ovathan ne luonteva osa tutkimuskenttää, jolla esiin nostettuja kaunokirjallisia tekstejä käsitellään. Hyvästä ja helposti saatavasta kotimaisesta edustuksesta huolimatta olisin odottanut ensikäden lähteitä sellaisten käsitteiden kuin ”enargeia”, ”kielikuva”, ”metafora” ja ”poetiikka” määrittelyyn. Haapala, Hökkä, Lummaa ja Mikkonen ovat auttamatta toisen käden lähteitä näissä kohdin. Väliin lähteiden käyttö on motivoimatonta. Esimerkiksi feministifilosofi Luce Irigaray ei ole metonymiaa käsiteltäessä sellainen auktoriteetti, että hänen lukutapaansa tarvitsisi esitellä laajassa alaviitteessä (s. 182–183). Kritiikkini kohdistuu siihen, että epätarkka lähteiden käsittely alentaa teoksen hienoa yleiskuvaa. Alan perusteoksia tehdään niin harvoin, että humanistisen tutkimuksen keskeiseen koetinkiveen eli lähteiden edustavuuteen ja korrektiin käyttötapaan tulisi kiinnittää erityistä huomiota.

Kritiikin vastapainoksi on sanottava, että *Lentävän hevosen* repertuaari on ihailtavan kattava. Teos avaa lyriikan opettamiseen ja opiskeluun uusia näkökulmia ja analyysiote on innostava. Seitsemän naistutkijan synnyttämää kirjaa käytetään varmasti tulevaisuudessa niin yliopisto-opetuksessa kuin kirjoittajaryhmissä. Lukujen päättävät tiivistelmät, joissa kerrataan esimerkillisesti käsitellyt ilmiöt, samoin kuin ”Pohdittavaa”-osuudet, ohjaavat lukijaa omakohtaisiin harjoituksiin. Teoksen lukemista helpottava hakemisto on laadittu hyvin. Tekijät eivät unohda korostaa omien tulkintojensa linjakkuudesta huolimatta monien lukijoiden perspektiiviä. ”Runojen äänet voivat saada hyvin erilaisia sisältöjä ja merkityksiä kulloisestakin lukijasta ja luennasta riippuen”, painotetaan sekä teoksen alussa että lopussa (s. 234). Tämä vanhemmissa runousopeissa usein sanomattomaksi jäävä asenne on uudessa lyriikan oppikirjassa vähintään korrekti ratkaisu.

Vesa Haapala

Sarjakuvan kaanonia kokoamassa?

Paul Gravett: *Sarjakuvaromaani ja miten se voi muuttaa elämäsi*. Helsinki: Otava 2007. 192 s.
Suom. Lotta Sonninen

Sarjakuvaromaani eli *graphic novel* on yleisimmin käytetty termi silloin, kun halutaan tehdä selkeää eroa lasten sarjakuvista käytetyn *comics*-sanaan liittyviin mielikuviin. Itse termi graphic novel on aikojen saatossa saattanut herättää varsin kirjavia mielikuvia aina pornosarjakuvista romaanimuotoiseen kuvakirjaan. Nykyisin graphic novel (tai sarjakuvaromaani, kuten se on suomennettu) viittaa useimmiten kovakantiseen, hyvälaatuiselle paperille painettuun, taiteellisesti kunnianhimoiseen ja juonellisesti monimuotoiseen sarjakuvaan, joka on viime vuosikymmenen aikana alkanut saavuttaa laajempaakin arvostusta myös kirjallisuudentutkimuksen saralla. Amerikkalainen sarjakuvakriitikko ja lehtikustantaja Richard Kyle keksi termin jo vuonna 1964, mutta vallitsevan amerikkalaisen käsityksen mukaan ensimmäinen määritelmän alle sopiva teos julkaistiin vasta vuonna 1978. Teos oli *A Contract with God* (suom. *Talo Bronxissa,* 1982), ja tekijänä Will Eisner (jonka oma termi ”sequential art” ei tarttunut yleiseen käyttöön).

Termin ”sarjakuvaromaani” alle mahtuu kuitenkin niin monimuotoinen kirjo erilaisia teoksia, että siihen on syytä suhtautua varauksella. Näin varoittaa myös Paul Gravett teoksessaan *Sarjakuvaromaani ja miten se voi muuttaa elämäsi* (*Graphic Novels. Stories to Change Your Life*, 2005). Gravettin kunnianhimoinen tavoite on esitellä juuri graphic novel -nimityksen alle mahtuvia sarjakuvaromaaneja mahdollisimman monipuolisesti ja osoittaa sarjakuvaa vähemmän tuntevalle lajin ansioita vakavasti otettavana kirjallisuuden muotona. Teoksen rakenne pyrkii olemaan eräänlainen läpileikkaus viime vuosikymmenten merkittävimmistä sarjakuvateoksista ja niiden tematiikkaan ja syntyyn liittyvistä taustatekijöistä. Gravett ryhmittelee teoksensa teemoittain, mutta tarjoaa lukijalle myös mahdollisuuden hakea yhteyksiä eri teemoihin sijoitettujen teosten välillä lisäämällä sivujen alareunoihin avainsanoja, joiden kautta lukija voi siirtyä hieman internetsivuston linkkien tapaan kirjan osasta toiseen – oiva ratkaisu, sillä moni teos sopisi useampaan eri kategoriaan. Näin teosten välisiä eroja ja yhtäläisyyksiä voi hakea laajemmin.

Gravettin teos jakautuu kahteentoista lukuun, joista jokainen sisältää muutaman sivun pituisen kuvauksen luvun teemasta ja siihen liittyvistä historiallisista ja temaattisista erikoispiirteistä. Omaksi teemakseen eritellään niin supersankarisarjakuva, omaelämäkerrallinen sarjakuva kuin eroottinen sarjakuva. Gravett on valikoinut yhden miehen kaanoninsa pääasiallisesti 1980-luvulla ja sen jälkeen julkaistuista sarjakuvista, jotka hänen mielestään sopivat sarjakuvaromaanin kategoriaan ja jotka ovat tehneet nimen-

omaan häneen suuren vaikutuksen. Tästä teoksesta ei löydy Aku Ankkaa eikä Tinttiä, vaan pääpaino on nimenomaan aikuiselle lukijalle suunnatussa sarjakuvassa. Monet sarjakuvan historian suuret nimet, kuten Carl Barks ja Hergé, mainitaan kuitenkin tärkeinä vaikuttajina.

Gravett on perehtynyt sarjakuvan historiaan ja kehityskulkuun, ja esittelee vilpittömän innokkaasti erilaisia käännekohtia taidemuodon historiassa. Gravettin historian merkittävimmäksi käännekohdaksi nousee toistuvasti vuoden 1954 ”Comics Code”, Yhdysvaltain sarjakuvateollisuuden sisäinen normikoodisto, jonka tehtäväksi tuli sensuroida kaikki lapsille sopimaton materiaali sarjakuvalehdistä, mikä johtikin vuosiksi alan lamaantumiseen Yhdysvalloissa. Säännöstön taustalla oli psykiatri Fredric Werthamin samana vuonna ilmestynyt teos *The Seduction of the Innocent*, jossa sarjakuvien väitettiin korruptoivan lapsia seksuaalisesti poikkeaviksi ja yllyttävän näitä rappion ja rikoksen tielle.

Teoksen rakenne jakaa sarjakuvaromaanit temaattisesti kymmeneen eri kategoriaan ja jokaisessa luvussa keskitytään aukeaman verran muutamaan teeman kannalta keskeisempään teokseen. Erityisesittelyn saavat mm. Art Spiegelmanin *Maus*, Keiji Nakazawan *Barefoot Gen* sekä Hugo Prattin *Corto Maltese*. Hallitsevassa roolissa teoksessa on kuitenkin amerikkalainen sarjakuvaperinne, jonka kautta myös japanilaista ja eurooppalaista sarjakuvaa esitellään. Yksi valintaperuste Gravettin valinnoille on teoksen saatavuus englanniksi, mikä kenties osaltaan on rajannut monia eurooppalaisen sarjakuvan klassikoita pois tästä kaanonista. Gravett lähestyy muutenkin sarjakuvaromaania ilmiönä nimenomaan amerikkalaisesta kontekstista, eikä juuri huomioi Euroopan selkeästi erilaista tilannetta, joka itsesensuurijärjestelmän puuttuessa mahdollisti varsin erilaisen kehityskaaren. Kuvaavaa onkin, että sekä Nakawazan että Prattin teokset on julkaistu aiemmin kuin Eisnerin *Talo Bronxissa*, mutta silti ensimmäisen sarjakuvaromaanin titteli menee amerikkalaiselle teokselle.

Uudempaa angloamerikkalaista sarjakuvaa edustavat erityisesti brittiläinen käsikirjoittaja Alan Moore ja amerikkalainen Frank Miller, joilta molemmilta esitellään useampi teos. Molemmat kirjoittajat ovat nimenomaan 1980-luvulla tapahtuneen sarjakuvan synkemmän käänteen edustajia, jotka kirjoittivat uudelleen perinteisiä supersankarikertomuksia. Millerin *Batman: The Dark Knight Returns* (1986) luo Yön sankarin uudelleen, kun taas Moore vie *Watchmen* -teoksellaan (1987, suom. *Vartijat* 2006) supersankaruuden tematiikan uudelle tasolle sijoittaessaan supersankarinsa todelliseen maailmaan. Molempien sarjakuva-ammattilaisten rooli juuri sarjakuvaromaanin arvonnousussa vakavasti otettavana taidemuotona on merkittävä, joten heidän saamansa huomio on ymmärrettävää.

Gravett ei tyydy vain sarjakuvaromaanin kaanonin esittelyyn (missä olisi haastetta kylliksi), vaan kunnianhimoisesti pyrkii myös havainnollistamaan sarjaku-

vallisen esittämisen perusperiaatteita ja kerronnallisia erikoisuuksia. Runsaat ja laadukkaat kuvat mahdollistavat välittömän tyylivertailun, mutta tekstin lukeminen varsinkin osasta esimerkkisivuista on liki mahdotonta, mikä on sääli. Gravett osoittaa esimerkeillään eri teosten kerronnallisia ainutlaatuisuuksia ja kuvallisen kerronnan mahdollisuuksia, mutta monet esitellyistä teksteistä ovat niin monimuotoisia, ettei kattava kuvailu ole mahdollista. Kaiken kaikkiaan teokseen sisältyvä sarjakuvien rakenneanalyysi jää varsin pintapuoliseksi.

Aavistuksen verran epäselväksi jää, kenelle teos on suunnattu. Sarjakuvaromaania hyvin tunteva pettynee pintapuoliseen käsittelyyn, kun taas lajia tuntematon lukija tuskin teokseen ensimmäisenä tarttuu. Ihannelukija olisi siis vasta sarjakuvaromaaneista innostunut lukija, jolle teos toimii kattavana oppaana lajin saloihin. Toisaalta sarjakuvaa enemmänkin lukenut löytää varmasti täältä uusia tuttavuuksia, joihin perehtyä tarkemmin. Akateemiselle tutkijalle teoksen tärkein anti on kenties juuri eri sarjakuvaromaanien keskinäisten vaikutussuhteiden verkoston esittäminen ja teemojen erittely nimenomaan amerikkalaisesta kontekstista.

Harmillista on, ettei lyhyistä esittelyistä löydy lainkaan teosten julkaisuvuosia. Näin teosten keskinäinen suhde jää täysin teemojen ja avainsanojen varaan, eikä lukijalle anneta mahdollisuutta kontekstualisoida niitä ajallisesti. Suomennostiedot on koottu erikseen loppuun, mikä on toimiva ratkaisu. Suomennostiedot paljastavat myös sen karun tosiasian, miten heikosti sarjakuvaromaaneja suomennetaan – Alan Mooren *Watchmen*-teoskin sai suomenkielisen versionsa vasta vuonna 2006, lähes 20 vuotta julkaisemisensa jälkeen. Kuvaavaa on, että *Sarjakuvaromaani ja miten...* -teoksen suomentaminen ajoittuu vasta Mooren teoksen suomentamisen jälkimaininkeihin. Sarjakuvaromaanin saama kaupallinen ja akateeminen huomio alkaa Suomessakin jo nousta niin merkittäväksi, että teokselle löytyy varmasti yleisönsä.

Mervi Miettinen

Elmer Diktoniuksesta, luotettavasti ja epäluotettavasti

Jörn Donner: *Diktonius. Ett liv*. Helsingfors: Schildts 2007. 348 s.

Mitä annettavaa Jörn Donnerin *Diktonius. Ett liv* -biografialla on kirjallisuustieteelliselle Elmer Diktonius -tutkimukselle? Kysymykseni on lähtökohtaisesti epäreilu; Donner ottaa kirjassaan selkeästi välimatkaa tieteelliseen tutkimukseen. Yksi hänen tavoitteistaan on ollut välttää kaikenlaisten käsitteiden – diskurssi, konteksti, paradigma jne. – käyttöä. Hän lopettaa kirjansa sanomalla, että se joka kaipaa lähdeviitteillä varustettua teosta, kirjoittakoon sen itse. Kysyn silti, koska teen paraikaa tutkimusta, jossa Diktonius ja hänen teoksensa näyttelevät melko keskeistä osaa.

Diktonius. Ett liv -kirjassa Donner tulkitsee suomenruotsalaisen kirjailijan Diktoniuksen elämää ja tekstejä tarkoituksenaan vastata kysymykseen, millainen hän oli ihmisenä. Millaisen elämän hän eli? Oliko hän suuri kirjailija, vai ei? Oliko hän merkittävä ja millä tavoin? Kirja kertoo tarinan viriilistä ja vahvasta nuoresta miehestä, joka taloudellisten reunaehtojen ankaruuden ja rajusti eletyn elämän seurauksena ”sammuu” liian aikaisin. Donner kuljettaa omaa elämäänsä ja teoksiaan kirjassa Diktoniuksen rinnalla. Hänen tavoitteenaan on pelastaa Diktoniuksen (ja Donnerin) elämä(t) ja teokset unohdukselta ja katoamiselta.

Kirjan lähtökohtana on vanhemman biografisen tutkimuksen ajatus sitä, että kirjailijan tekstit käsittelevät enemmän tai vähemmän suorasti hänen elämäänsä ja elämä puolestaan paljastaa olennaisia asioita teksteistä. Kirjailija ja kirja ovat yksi. ”Kaikki Diktoniuksen kirjat ovat osia hänen biografiastaan. Ihminen ei koskaan pääse itsestään kokonaan. Mutta hän voi naamioitua”, Donner kirjoittaa (124, käännös K.M.). Esimerkiksi Diktoniuksen 16-vuotiaana kirjoittama runo ”Aning”, jonka tyyli ja sanavalinnat saavat minut ajattelemaan, että kyseessä on jonkinlainen kauhuromanttinen pastissi, on Donnerille ”merkillinen ennustus” kirjailijan aikaisesta rappiosta ja hulluudesta (katso myös Olof Enckell 1946, 19–20). Donner siteeraa paljon: hän haluaa kertoa Diktoniuksen elämästä tämän omin sanoin.

Yksi Donnerin pääväitteistä on, että Diktonius on tutkijoiden ja lukijoiden unohtama. Kuten Lasse Koskela arvostelussaan (*Parnasso* 6:2007) mainiosti osoittaa, Elmer Diktonius kuitenkin kuuluu siihen harvalukuiseen joukkoon suomenruotsalaisia kirjailijoita, joita on tutkittu enemmän. Aikaisemman tutkimuksen tulokset Donner sivuuttaa hyvin lyhyesti. Sen lisäksi, että tutkijat ovat unohtaneet Diktoniuksen, he ovat myös lukeneet tätä ”väärin”. Diktonius ei ole, Donner kirjoittaa, koppakuoriainen, jonka voi purkaa osiin tai hyönteinen, jonka voi kiinnittää neulan päähän tarkasteltavaksi. Pyrkiessään osoittamaan mistä Diktonius on ottanut vaikutteita, tutki-

mus on tehnyt kirjailijasta epäitsenäisen imitaattorin.

Kirja on ristiriitainen yhdistelmä kirjoittajan omia ennakkoluuloja ja kriittisyyttä. Toisaalta Donnerin avoin ja peittelemätön subjektiivisuus ja assosiatiivisuus, joka tulee kirjassa esille monin tavoin, herättää epäilyjä tietojen luotettavuudesta ja siitä, mihin (muuhun kuin omaan elämään ja kokemuksiin) esitetyt johtopäätökset perustuvat. Esimerkiksi mielipiteet kirjallisuudentutkimuksesta ovat täysin perustelemattomia. Toisaalta Donner jättää monia esittämiään kysymyksiä avoimeksi tavalla, joka on luottamusta herättävää. Hän näyttää biografisen tulkintansa aukkopaikat, kohdat, joissa hänen lähteensä eivät anna vastauksia esitettyihin, kirjailijan elämää koskeviin kysymyksiin. Tämän paradoksin takia akateemisen lukijan, joka lukee *Diktonius. Ett liv* – kirjaa oman tutkimuksen mahdollisena lähteenä, on vaikea arvioida onko se luotettava vai ei ja missä määrin.

Donnerilla on käsissään laaja ja mielenkiintoinen Diktoniusta käsittelevä materiaali, johon hän on erittäin hyvin perehtynyt. Kirja kokoaa jo olemassa olevan tiedon. Runsaasta materiaalista huolimatta se ei tuo erityisen paljon uutta tietoa Diktoniuksen elämästä tai tuotannosta. Se, mikä Donnerin kirjassa tutkimuksen näkökulmasta kuitenkin on tuoretta ja kiinnostavaa, on sen luokkanäkökulma ja erityisesti Diktoniuksen lapsuuden sosiaalisen ympäristön kuvaus. Donner pohtii Diktoniuksen perheen yhteiskunnallista asemaa ja sitä, miten niistä lähtökohdista oli mahdollista tulla kirjailijaksi. Tästä aiheesta olisin kiinnostuksella lukenut enemmän.

Suurelle yleisölle kirjoitettuna biografiana kirja puolustaa paikkaansa. Kirjallisuudentutkijana minulla on enemmän käyttöä Donnerin ja Marit Lindqvistin toimittamasta Diktoniuksen kirjeiden julkaisusta (*Elmer Diktonius brev*, 1995). Kirjeet on varustettu huolellisilla selvityksillä, kommenteilla ja taustoilla. Donnerin Diktonius-kirjan lähteitä lukija sen sijaan joutuu usein arvuuttelemaan.

Aion lähteä arkistoon. *Diktonius. Ett liv* -kirja on paikoin niin subjektiivinen, että minua on alkanut askarruttaa, miten edustavia Donnerin ja Lindqvistin toimittamaan kirjekokoelmaan valitut kirjeet lopulta ovat.

Kristina Malmio

Lähteet

Elmer Diktonius brev. 1995. Utgivare Jörn Donner och Marit Lindqvist. Skrifter utgivna av Svenska litteratursällskapet i Finland Nr 595. Helsingfors: Svenska litteratursällskapet i Finland.

ENCKELL, OLOF 1946: *Den unge Diktonius*, Helsingfors: Schildts.

KOSKELA, LASSE 2007: Donner-keskinen Diktonius-elämäkerta, *Parnasso*, nro 6, 62–63.

Ohio hoi, terveisiä Columbuksesta

Muistoni edellisistä vierailuista Ohion osavaltiossa sijaitsevaan Columbuksen kaupunkiin 90-luvun alkupuolella olivat synkät. Columbus on yksi monista Keski-Lännen isohkoista kaupungeista, joissa taajamasuunnittelu on aikoinaan mennyt pahasti pieleen, niin että keskustasta on tullut toimistojen ja parkkipaikkojen kolkko autiomaa. Muutamista uusista asuintaloista huolimatta keskustassa oli autiota vieläkin, eritoten iltaisin ja viikonloppuna. Sukkuloidessani keskustahotellista konferenssipaikalle, sekä kiertoajelulla professori Brian McHalen kyydissä, havaitsin kuitenkin tiettyjä kehityksen merkkejä: uusia kunnostettuja kadunkulmia, joissa saattoi kävellä ja käydä syömässä.

Columbus on loistava paikka järjestää mielenkiintoisia tapahtumia koska siellä ei ole mitään erityistä nähtävää, ellei sellaiseksi lasketa kitsiä ”saksalaista kylää” tai lähiössä sijaitsevaa Frank Lloyd Wrightin oppilaiden rakentamaa idyllistä asuinaluetta, Rush Run Villagea. Viikonloppuun 25.–28.10.2007 sijoittui kolme tapahtumaa: sarjakuvakerronnan seminaari, joka kolmas vuosi järjestettävä sarjakuvafestivaali sekä monikulttuurista kerrontaa käsittelevä symposium. Akateemisten osuuksien järjestelijänä toimi Ohio Staten Universityn tutkimusyksikkö *Project Narrative*, vetäjinään amerikkalaisen kerronnan teorian merkkinimet James Phelan, David Herman ja Brian McHale sekä Suomessa vähemmän tunnettu Frederick Aldama. Tapahtumapaikkana oli Ohio State Universityn 50 000 opiskelijan laaja kampusalue.

Sarjakuva ja sen tutkimus

Sarjakuva on päässyt viime vuosina melko vahvasti sisään amerikkalaiseen akatemiaan, aiheessa on aistittavissa jopa tiettyjä muoti-ilmiön piirteitä. Yhtäältä syynä on populaarikulttuurin vahvistunut asema englannin laitoksilla. Toisaalta sarjakuvaromaanin ja omaelämäkerrallisen sarjakuvakerronnan vahva nousu on antanut lajille uutta uskottavuutta. Sarjakuvaromaanin (*graphic novel*) ja -omaelämäkerran kukoistusta kartoittaa esimerkiksi *Modern Fiction Studies* -aikakauskirjan ”graafisille tarinoille” omistettu tuore teemanumero (52:4, 2006). Ohio Staten yliopistolla tosin on jo varsin pitkä oma historia sarjakuva- ja pilakuvatutkimuksessa, sillä siellä pitää majaansa 1977 perustettu tutkimuskirjasto, joka pyrkii kattamaan kaiken Yhdysvalloissa julkaistun alan aineiston sanomalehtien stripeistä ja pilakuvista lehtiin, -albumeihin ja -romaaneihin.

Sarjakuvakerronnan tutkijatapaaminen oli pakattu mahdollisimman täyteen. Järjestelyvastuuta kantanut professori Jared Gardner oli selvästi yllättynyt tapahtuman herättämästä mielenkiinnosta. Lounastauon järjestäjät olivat myös ohjelmastaan unohtaneet, mikä osaltaan loi saliin levottomuutta varsinkin sektioiden alussa.

Muutamaa jatko-opiskelijaa lukuun ottamatta sarjakuvaseminaarin esiintyjät olivat

nuorehkoa yliopistojen opetushenkilökuntaa. Ensimmäiseen sektioon oli kerätty neljä naispuhujaa. Aihevalinnoissaan tapahtuman alku esitteli eräänlaisen kulttuuristen marginaalien sarjan. Estradille marssitettiin yksi toisensa jälkeen vammaissarjakuva, musta sarjakuva, lesbosarja, 9/11-traumatarina ja latinokertomus. Painotuksilla oli luonnollisesti tekemistä viikonlopun monikulttuurisuus -tematiikan kanssa mutta samalla ei voinut välttyä hieman kömpelöstä näennäisedustavuuden vaikutelmasta. Tekijöiden etnisyys, rotu tai omakohtaisuus nostettiin tärkeimmiksi kysymyksiksi, sarjakuvakerronnan ominaislaatu pääsi esille vasta myöhemmin päivän edetessä.

Käsiteltävät aineistot olivat kuitenkin kautta linjan mielenkiintoisia, ajankohtaisia ja monipuolisia. Al Davisonin (*The Spiral Cage*) ja David B.'n (*L'Ascension du haut mal*) omaelämäkerrallisten sairaskertomusten ruumiin kuvaus sai oman ansaitun käsittelynsä, samoin Art Spiegelmanin omakohtainen selvitys 9/11-tapahtumista teoksessa *In The Shadow of No Towers*, joka tuo yhteen äärimmäisen moniaineksisia kulttuurisia artefakteja. Mustat Marvelin supersankarit kuten *Icon*, eli vuodesta 1993 asti esiintynyt "veli toiselta planeetalta", ovat harvoille tuttuja, ja vielä vähemmän tunnettuja ovat niissä seikkailevat naishahmot kuten Iconin apuri, yksinhuoltaja Rocket. Professori Rebecca Wanzo analysoi purevasti afrikanamerikkalaisten sankareiden kehon kuvaukseen, rotuun ja kansalaisuuden liittyviä oletuksia.

Viime vuosikymmenen systemaattisin sarjakuvakerronnan teoria on ollut Thierry Groensteenin *Système de la bande dessinée* (1999), jonka odotettu englanninnos mainittiin useammassa päivän esitelmässä. Groensteenin teos vienee englanninkielistä sarjakuvateoriaa uudelle, akateemisesti uskottavammalle tasolle. Scott McCloud, University Press of Mississippi ja monet muut kirjoittajat ja tahot ovat tietysti julkaisseet sarjakuvateoriaa, mutta Groensteenin kaltaista kokonaisvaltaista ja teoreettisesti vahvaa teosta ei ole englanniksi ollut olemassa. Groensteen tarjoaa uusia välineitä vaikkapa sarjakuvakerronnan ajallisten ja tilallisten paradoksien tarkasteluun. Vastaavia kysymyksiä pohdittiin John Jennigsin ja Damian Duffyn esitelmässä, jonka pääesimerkkejä olivat Alan Mooren ja Grant Morrisonin kokeilut ei-lineaarisen sarjakuvakerronnan parissa. Oma esitelmäni tarkasteli kuvan fyysisen näkökulman suhdetta kielelliseen kerrontaan ja kerronnan agenttiin japanilaisen Jiro Taniguchin monitasoisessa sarjakuvaromaanissa *Quartier lointain* (*Harukana Machi-e*).

Sarjakuvasymposiumin päätti R.C. Harveyn viihdyttävä plenum-puhe Ohion oman pojan Milton Caniffin tuotannosta. Harvey on pitkän linjan amerikkalainen sarjakuvan tutkija, kriitikko ja tekijä. Hänen esteettiseksi historiaksi nimeämänsä *The Art of the Comic Book* on, McCloudin tuotannon ohella, hyödyllisimpiä ja selkeimpiä esityksiä sarjakuvakerronnan mediaspesifeistä tekniikoista. Caniffin hauskin sankari on ilman muuta 30-luvulla seikkaillut poikahahmo Dickie Dare, jolla oli tapana ajautua ja juuttua lukemiensa historiallisten seikkailuiden fiktiiviseen maailmaan.

Alison Bechdelin *Fun Home* (2006) on monitasoisimpia englanninkielisiä sarjakuvaelämäkertoja sitten Will Eisnerin ja Art Spiegelmanin pääteosten eikä ole ihme, että se oli esillä parissakin esitelmässä. *Fun Home* ei ole vain tekijänsä nuoruusmuistelma ja *coming out*-kertomus, vaan tekijän perheen tragikomedia. David Hermanin käsittely avasi joitain reittejä Bechdelin tapaan rakentaa identiteettiä näkökulmien ajallisen jännitteen avulla, sekä sanoin että kuvin. Bechdel esiintyi sopivasti myös viikonlopun sarjakuvafestivaalissa keskustahotellissani, missä hän pohti esimerkiksi valokuvien asemaa kuviensa malleina. Sarjakuvalla on omat keinonsa luoda toden tuntua. Jostain syystä piirretty ja siksi väistämättä pelkistävä sarjakuvaruutu voi usein synnyttää todenmukaisemman vaikutelman kuin esimerkiksi perhealbumin valokuva, joita Bechdel on sisällyttänyt teokseensa piirrosten muodossa.

Muutkin festivaalin esiintyjät edustivat uuden amerikkalaisen sarjakuvataiteen kärkeä. Esimerkiksi Ted Rall on Joe Saccon veroinen dokumentaristi, jonka työt ovat murtaneet käsitystä Afganistanin sodan oikeutuksesta. Muihin esiintyjiin lukeutuivat mm. Jessica Abel, tunnettu Meksikoon sijoittuvasta *La Perdida* -sarjakuvaromaanista, sekä myös vaatesuunnittelijana toiminut Paul Pope, jonka uusi Batman on aikaisempia versioita huomattavasti fyysisempi, lähes eläimellisen maskuliininen (*Batman: Year 100*).

Monikulttuurinen kertomus

Sarjakuvafestivaalin kanssa samanaikaisesti järjestettiin monikulttuurisen kerronnan symposiumi, johon oli kutsuttu puhumaan viitisentoista yhdysvaltalaisen etnisen ja postkolonialistisen kirjallisuudentutkimuksen parissa työskentelevää tutkijaa. Tapahtuman formaatti toimi hyvin ainakin siinä mielessä, että puhujat kykenivät helposti viittaamaan toistensa esityksiin ja ikään kuin kehittämään jo esille otettuja ajatuksia.

Tapahtuman mukaansatempaavimpiin puhujiin lukeutui saksalaisperäinen, Harvardin yliopiston afrikanamerikkalaisen tutkimuksen professori Werner Sollors, joka käsitteli toisen maailmansodan jälkeisen Saksan miehitysajan tarinoita. Sollors loihti esitelmässään näkyväksi tutkimuslaboratorionsa sen kaikessa rikkaudessaan esitellen harvoin nähtyjä valokuvia, unohdettuja dokumentteja, lehtijuttuja, kertomuksia, romaaneita ja niihin liittämiänsä lähtöoletuksia.

Hallitsevin kertomus sodan jälkeisen Saksan kuvauksessa on ollut menestystarina, saksalaisen talouden nousun että amerikkalaisen armeijan voiton tarina. Nämä kertomukset ovat kuitenkin muokattu ja vakiinnutettu jälkikäteen. Sollors painotti sen sijaan ajankohdan moniäänisyyttä, mihin kuuluivat esimerkiksi tarinat kovasta ajasta ja uudelleen heräämisestä, natsismin kitkemisestä (*denazification*), tarinat amerikkalaisten muuttumisesta vihollisista vapauttajiksi ja ystäviksi, *film noir* -tarinat raunioista ja niiden kätkemästä toivosta tai tarinat seksuaalisesta kohtaamisesta saksalaisten naisten ja amerikkalaisten välillä. Sollors pohti myös sodanjälkeisen saksalaisen modernin

kirjallisen kokeilun yhteyttä aikansa kerrontalinjoihin. Kirjalliset kokeilut heti sodan jälkeen osoittivat ikään kuin suoraan, ettei kyseinen kirjoittaja voinut olla natsi. Sollors suuntasi kriittisen katseensa myös afrikanamerikkalaisten sotilaiden esittämiseen sodan jälkeisessä Saksassa. Proosan kuvaamat asenteet vaihtelivat suorasta rasismista, jota kuvattiin varsinkin omien joukkojen keskuudessa, romantisoivaan ihailuun.

Useissa symposiumin esitelmissä pohdittiin kerronnallisten keinojen ja etnisen tematiikan, tai tekijän etnisen taustan, suhteen haastavaa kysymystä. Temple Universityn professori Sue-Im Lee piti vahvan esitelmän Chuang Huan aikoinaan lähes unohdetusta romaanista *Crossings* (1969), jota nykyään monet tutkijat pitävät aasianamerikkalaisen modernismin merkkiteoksena. Teoksen kuvaama identiteetin vastustuksen politiikka toimii kaikupohjana kerronnallisille kokeiluille (tai toisinpäin), joihin kuuluvat niin ajalliset epäjatkumot kuin yllättävät vaihdokset useiden fokalisoijien välillä. *Crossings* on haastava esimerkki kirjallisuuden etnisen luokittelun ongelmallisuudesta: teos on nimetty niin modernismin kuin kiinanamerikkalaisen kirjallisuuden edustajaksi, mutta harvoin molempiin kuuluvaksi.

Ohio Staten englannin professori Adélékè Adéèkó piti myös mainion esityksen 1700-luvun afrikanamerikkalaisen runoilijan Phillis Wheatleyn tekstien ”dramaattisen puhujan” asemasta ja aktivismista. Adéèkó toi elävästi esille Wheatleyn runojen monilajisuuden, joka yhdistää usein panegyriikkaa ja elegista muotoa, toisinaan rukousta ja tunnustusta sekä myös afrikkalaisperäistä loitsua. Orjana syntyneen Wheatleyn tuotanto sijoittuu aivan afrikanamerikkalaisen kirjallisuushistorian alkuun. Koska hänen elämäkerrastaan tiedetään hyvin vähän, ovat hänen tekstinsä erinomaisia lähtökohtia etnisyyttä ja rodullisuutta koskevalle spekulaatiolle tai yhtä hyvin Adéèkón edustamalle, puheaktiteoriaa kriittisesti soveltavalle pohdinnalle. Tutuista Suomen kävijöistä symposiumissa kuultiin myös James Phelanin terävä analyysi Toni Morrisonin *Minun kansani, minun rakkaani* –romaanin ”eksyttävän” alun suhteesta monikulttuuriseen tematiikkaan sekä Suzanne Keenin esitys kertomakirjallisuuden lukijoiden ja tekijöiden strategisen empatian vaihtelevista muodoista.

Muutamaa puuduttavaa ja paatoksellista esiintyjää lukuun ottamatta monikulttuuriselle kertomukselle omistettu työseminaari tarjosi monipuolisen kuvan siitä, miten kerronnan keinoja ja etnisyyttä voidaan tarkastella vuorovaikutuksessa tämän hetken yhdysvaltalaisessa kirjallisuudentutkimuksessa. Amerikan kirjallisuus on muuttunut Amerikan kirjallisuuksiksi tai Amerikkojen kirjallisuuksiksi, eikä siltä tieltä näytä olevan paluuta.

Kai Mikkonen

Project Narrative (http://projectnarrative.osu.edu/default.cfm)
Cartoon Research Library (http://cartoons.osu.edu/FCA2007/site/)

"Their disappointment is concealed from the nosy reporters" The Poetics of Literary Journalism in Reportage

This article centers on an eye-witness reportage, "Myrskyn silmässä" ("In the Eye of the Storm"), written by Miira Lähteenmäki and published in the Finnish magazine, *Image*, in 2000. The reportage deals with the S26 demonstrations against the World Bank and the IMF, which took place in Prague in September 2000.

I regard this work of reportage as a piece of nonfiction, a "third" genre between fiction and fact. My aim is to compare the reportage and its implied reader to literary journalism on the one hand, and to traditional news journalism on the other hand. I apply methods from both media and literary studies. The methods include analysis of 1) the actual speakers and the actors who are subjects of speech, 2) the diegetic and mimetic features and their functions, and 3) types of speech presentation in the text.

By these means I find that the reportage gives its reader critical tools to weigh the information it presents, thereby shifting much of the responsibility for interpretation from the reporter-narrator to the reader. I conclude that the self-reflexive and interpretative reporter-narrator of "Myrskyn silmässä" is more typical of literary journalism than of traditional news journalism.

Maria Lassila-Merisalo

Schubert's Tomb. On the Intermedial Relationship between Elfriede Jelinek's *Die Klavierspielerin* and Franz Schubert's *Winterreise*

As has been pointed out in previous research, Jelinek's novel *Die Klavierspielerin* contains intertextual references to Schubert's *Winterreise*. In this article, I show the connection to be so extensive that the novel as a whole can be seen as a thematic transformation of the song cycle. Furthermore, not limiting myself to the study of mere song texts but also listening to Schubert's music, I interpret the relationship between the two works to be intermedial. Drawing on Gerard Genette's theory of hypertextuality and on Werner Wolf's typology of the musicalization of fiction, I analyze the textual strategies through which the novel's relationship to *Winterreise* – and to its related myths – is constructed as parody. It is my argument that among these textual strategies, various techniques of musicalization play a central role.

From a feminist and psychoanalytic point of view, I ask whether *Winterreise* is able to give voice to the secret melancholy that marks the novel's story-line and discourse, both caught up in the universe of a pathological mother/daughter relationship. Jelinek's deconstructive strategies question, but do not altogether destroy, the *Winterreise*'s potential as an imaginary space of identification for the reader.

Laura Wahlfors

”O Jumalan Karitza”: On the Nineteenth Century Pietistic Broadside Hymn

This article deals with a pietistic broadsheet hymn called “O Jumalan Karitza”, published in 1834. The published version of the hymn names no author, as was typical of broadside songs at the time, and also makes no reference to a melody to use for singing along. According to Matthias Akiander’s *Historiska Upplysningar om Religiösa rörelserna i Finland i äldre och senare tider* (1857–1863), the author might be Margareta Högman (1786–1849). In the beginning of the nineteenth century, Högman was the leader of *Ystäväliike*, the Friend Movement, a revivalist Christian movement in Finland that pursued spirituality and piety, and promoted pastoral care and other cultural and social activities, especially near the town of Mikkeli.

Old hymns printed as broadsheets suggest to us a multi-disciplinary field of research. They often reflect commonsensical interpretations of faith, the meaning of hymns and their singing. My aim is to verify the authorship of this influential hymn, but also to investigate the larger pietistic context that is displayed in its poetics: how the concept of Christian faith, traditional Christian beliefs and the understanding of faith in the Friend Movement all play a part in the lyrics of the hymn and in what we know about its performance. The anomalous structure of the hymn, its faith content and liturgical references, as well as professor Akiander’s description of praying in the Friend Movement, imply that the performance of the hymn may have taken varied forms between singing, recitation and speech.

Tuula Hökkä

Suomen Kielen Seuran vuosikirja

Sanan~ jalka

Kielen-, kulttuurin- ja kirjallisuudentutkimusta numerossa 49–2007:

KAISA HÄKKINEN: Agricolan eläintarha

ANNA VIINAMÄKI: *Huomata*-verbistä ja sen kanssa esiintyvistä paikallistuja-ilmauksista

MINNA HJORT: "Nyt mun täytyy kyllä vaihtaa rekisteriä, eli siis viitsi" – Voimasanankäytöstä Mikko Rimmisen *Puuttolajuromaanissa*

ANNE HEIMO: "Alkaneet suuret levottomuudet kautta maan" – Fredrik Litzénin almanakkakaneitkintöjä keväältä 1918

LEENA ROSSI: Valta muistitietotutkimuksessa

MARKETTA WALL: Hyvon Kudeneule Oy valloitti Hangon

MARIA VANHA-SIMILÄ: Työjuhdasta kilpaurheilijaksi. Kansallishevosen vaiheita

Ruotsaasti luetuksia, mm. TOMMI KURKI: Variaationtutkimuksen nykynäkymiä, PEITRI LAUERMA: 1900-luvun alun helsinkiläistä päiväkirjakieltä *reki*

RAIJA BARTENS: Lahja Unkarin kulttuurin ystäville: suomennoinen käännöstyö

Lisäksi arvostelujo.

HINNAT nid. 26 €, sid. 37 €, seuran jäsenille ja opiskelijoille nid. 14 €, sid. 23 €. Myytävänä suomen kielen toimistossa.

TILAUKSET taloudenhoitaja Heidi Merimaa, Sanansalka, Fennicum, 20014 Turun yliopisto, heidi.merimaa@utu.fi, puh. (02) 333 5294.

PÄÄTOIMITTAJA Sirkka Saarinen, sirkka.saarinen@utu.fi, puh. (02) 333 6372, Fennicum, 20014 Turun yliopisto.