Pääkirjoitus

2 Värisuora
Jyrki Korpua ja Ilmari Leppihalme

Artikkelit

3 Tapaus Kejonen: esimerkki 1960- ja 1970-luvun tunnustuskirjallisuuden ja julkisuuden suhteesta Sari Salin
Anna Hollsten

19 Tematiikkaa ajan tarpeisiin. Kirjallisuuskeskustelu loi 1980-luvun pahan tematiikan reaktioksi arvomurrokseen
Ville Sassi

34 Epäkerrotun mahdollisuuksia Elina Hirvosen romaanissa *Että hän muistaisi saman*
Heta Marttinen

48 Elämä kertomuksena Torgny Lindgrenin romaaneissa *Hummelhonung* ja *Pölsan*
Marjaana Svala

63 Vallan ja petoksen kuvat. Elokuvan ekfrasis Manuel Puigin romaanissa *Hämähäkkinaisen suudelma*
Hannasofia Hardwick

Puheenvuoro

79 Kirjallisuus ja humanistinen tutkimus. Professoriluento
Kuisma Korhonen

Keskustelua

85 Äidin laki ja Seitsemän veljeksen laji
Kari Sallamaa

90 Tutkimusetiikka ei saa unohtua – opiskelijaltakaan
Elina Kouki

94 **Abstracts**

Jyrki Korpua ja Ilmari Leppihalme

Värisuora

Avainta toimitamme vuonna 2012 me – allekirjoittaneet Jyrki Korpua ja Ilmari Leppihalme. Toimipaikkamme on Oulun yliopiston kirjallisuuden oppiaine.

Avain 1/2012 on artikkelivetoinen. Viisi mielenkiintoista, aiheiltaan vaihtelevaa, mutta yhtä lailla uutta esittävää ja ajankohtaista artikkelia muodostavat suoran, joka kuvastaa kirjallisuudentutkimuksen kentän ja sen tutkimuskohteiden monimuotoista kirjoa.

Anna Hollsten käsittelee Pekka Kejosen 1960- ja 1970-luvun tuotantoa ajan medioituvan kulttuurin kontekstissa pohtien, millä käsitteillä kirjailijan tuotannon ja hänen julkisen roolinsa usein problemaattista suhdetta tulisi kuvata. Hollsten esittää vastaukseksi Jon Helt Haarderin performatiivista biografismia. Käsite on kehitetty nykypäivän mediajulkisuuden analyysiin, mutta avaa hyvin myös Kejosen monimielistä kirjailijan roolia, ”kejostelua”, 1960-luvulta alkaen.

Ville Sassi tarkastelee kriittisesti perioditermiä ”pahan koulukunta”, joka on juurtunut kuvaamaan 1980-luvun kotimaisen romaanin tiettyjä painotuksia. Tulkitsemalla kirjallisuuden kenttää sosiaalisen toiminnan teorian näkökulmasta Sassi pyrkii vastaamaan kysymyksiin, miksi pahan tematiikka oikein nousi kirjallisuuskeskusteluun, ja miten se institutionalisoitui ”pahan koulukunnaksi”.

Heta Marttinen tutkii epäkerrottua henkilökuvien ja tematiikan rakentajana Elina Hirvosen esikoisromaanissa Että hän muistaisi saman. Marttisen mukaan epäkerrottu syventää teoksessa henkilökuvausta paljastamalla henkilöiden syvimpiä toiveita, haluja ja odotuksia.

Marjaana Svala käsittelee kognitiivista metaforaa ”Elämä on kertomus” sekä siihen liittyvää metaforaa ”Elämä on matka” Torgny Lindgrenin romaaneissa Hummelhonung ja Pölsan. Svala osoittaa, miten romaaneissa metafiktiiviset ja eksistentiaaliset kysymyksenasettelut kietoutuvat toisiinsa kyseisten metaforien kautta.

Hannasofia Hardwick analysoi elokuvien kielellistämistä Manuel Puigin romaanissa Hämähäkkinaisen suudelma käyttäen avainkäsitteenään ekfrasista, visuaalisen esityksen sanallista esitystä. Hardwick nostaa esiin yhtenevyyden teoksen tematiikan ja ekfrasikseen liitettyjen piirteiden välillä, sekä pohtii sitä, missä määrin sukupuolten vastakkainasettelu on nähtävissä elokuvien sanallistamisessa ja teoksessa käsiteltävässä homoseksuaalisuuden problematiikassa.

Seuraavan Avaimen 2/2012 teemana on “Kirjallisuus ja raha”. Teemanumerossa tarkastellaan, miten markkinaliberalistisen murroksen jälkeinen tila representoituu ja miten sitä tematisoidaan nykykirjallisuudessa.

Anna Hollsten

Tapaus Kejonen: esimerkki 1960- ja 1970-luvun tunnustuskirjallisuuden ja julkisuuden suhteesta

Pistäydyn Lehtimiehissä,
tapaan Urpo Lahtisen joka kysyy: ”Miten menee?”
En ole erityisemmin viestinnällisellä tuulella,
viittaan kaulassani roikkuvaan skarabeeheen
joka on rehellisesti haudasta ryöstetty
toisin kuin hänen kaulakilluttimensa. (H, 275.)

Yllä oleva katkelma on Pekka Kejosen runosta ”Hajamietteitä matkalta Tampereelle” (jatkossa ”Hajamietteitä” = H), joka ilmestyi vuonna 1979 *Parnassossa*. Katkelmassa mainittu Urpo Lahtinen oli *Hymy*-lehden legendaarinen perustaja, päätoimittaja ja lehteä kustantavan Lehtimiehet Oy:n pääjohtaja, jonka tavaramerkkejä oli ”kaulakillutin” eli suuri, huomiota herättävä kultariipus. Katkelman puhuja muistuttaa kovasti tekijäänsä, ja runoa voikin pitää 1960- ja 1970-luvun tunnustuskirjallisuusbuumin myöhäisenä edustajana.

Erilaisten tunnustuskirjojen suosiota 1960- ja 1970-luvulla on selitetty muun muassa kirjailijan muuttuneella roolilla uudenlaisessa mediaympäristössä (ks. Karkama 1994, 259–261; Makkonen 1995, 111; Viikari 1980, 163).[1] Television yleistyessä media muuttui aikaisempaa henkilökeskeisemmäksi; Laura Saarenmaata (2010, 141) lainaten voidaan puhua julkisuuden intimisoitumisesta. Uudenlaisen mediakulttuurin aiheuttama murros kirjallisessa kentässä oli raju ja peruuttamaton. Murroksen myötä kirjailijat astuivat yhdessä missien, iskelmälaulajien, näyttelijöiden ja poliitikoiden kanssa ennen näkemättömällä tavalla julkisuuden valokeilaan. Suomessa keskeisiä vaikuttajia julkkiskulttuurin kehittymisessä olivat television ohella ajanvietelehdet, etunenässä *Jaana* ja *Hymy*-lehti, jonka skandaalinkäryiseen julkisuuspeliin myös Kejonen osallistui (Kalemaa 2006, 169–170; Saarenmaa 2010, 143–148).

Tarkastelen tässä artikkelissa tunnustuskirjallisuuden ja uudenlaisen julkisuuskulttuurin suhdetta tutkimalla Pekka Kejosen 1960- ja 1970-luvun tuotantoa ja julkisuuskuvaa. Huolimatta siitä, että fokuksessa on vain yksi kirjailija, on hyvä pitää mielessä ilmiön laajuus. Christer Kihlman, Timo K. Mukka, Pentti Saarikoski, Hannu Salama sekä Henrik ja Märta Tikkanen ovat kaikki esimerkkejä mediajulkisuudessa esiintyneistä tunnustuskirjailijoista. Käytän käsitettä tunnustuskirjallisuus siinä merkityksessä, kun sitä on yleensä käytetty puhuttaessa 1960- ja 1970-luvun kirjallisuudesta. Tunnustuskirjallisuudella on tarkoitettu yleisesti omaelämäkerrallisia teoksia riippu-

matta siitä, käsittelevätkö ne tunnustukselle ominaisia kysymyksiä vai eivät. Joukkoon mahtuu sekä kaunokirjallisia että välittömämmin omaelämäkerrallisia teoksia. (Ks. Koivisto 2011, 21.)

Beat-kirjailijana ja Suomen Millerinä tunnettu Kejonen (s. 1941) oli värikäs hahmo 1960- ja 1970-luvun vuosinaan. Hän kilpaili julkisuudesta Pentti Saarikosken kanssa, ja sen ajan mittapuun mukaan häntä voi kutsua mediakirjailijaksi[2]. ”Saarikoski pakahtuu kateudesta, kun lehdet kirjoittavat minusta eivätkä hänestä”, on ote Kejosen repliikistä *Ilta-Sanomien* (9.9.1968) jutussa, jossa kerrottiin Kejosen parturikäynnistä ja avioliittohuhuista. ”Hajamietteitä”-runon ilmestyessä 1979 Kejosen edellisen kirjan julkaisemisesta oli ennättänyt kulua seitsemän vuotta ja näytti siltä, että pahasti alkoholisoituneen kirjailijan ura oli jo päättynyt. Toisin kuitenkin kävi. Kejonen raitistui, sai taiteilijaeläkkeen ja palasi työnsä ääreen. ”Hajamietteitä” oli Kejosen ensimmäisiä, ellei peräti ensimmäinen kirjallinen esiintulo pitkän tauon jälkeen.

Runsaan neljän sivun mittainen ”Hajamietteitä” on kiinnostava esimerkki 1960- ja 1970-luvun tunnustuskirjallisuudesta jo pelkästään sen takia, että se lajinsa puolesta poikkeaa buumin valtavirrasta, joka oli proosaa. Analysoin aluksi ”Hajamietteitä” pohtien sen omaelämäkerrallista luonnetta. En kuitenkaan rajoitu analysoimaan runoa yksittäisenä tekstinä vaan tutkin, miten se kommentoi aikaisempia esityksiä Kejosesta. Näytän, miten runo kytkeytyy Kejosen julkisuuskuvaan ja pohdin, miten kirjailijan kaunokirjallisen tuotannon ja julkisen roolin suhdetta voisi käsitteellistää. Ratkaisuksi esitän tanskalaisen kirjallisuudentutkijan Jon Helt Haarderin *performatiivisen biografismin* käsitettä. Haarder (2007, 78–80) kuvaa performatiivisella biografismilla ensisijaisesti 1990- ja 2000-luvun (oma)elämäkerrallista kirjallisuutta, mutta käsite sopii yhtä lailla luonnehtimaan 1960- ja 1970-luvun tunnustuskirjallisuuden kytköksiä mediajulkisuuteen korostaessaan kirjallisuuden vuorovaikutusta muiden medioiden kanssa.

Kejosen tuotannossa on alusta lähtien ollut mukana omaelämäkerrallinen juonne, mutta viittaan tässä artikkelissa tilan puutteen vuoksi ”Hajamietteiden” ohella lähinnä vain hänen esikoisteokseensa *Jamit* (1963), romaaniinsa *Uskomattomat* (1966) ja runokokoelmaansa *Hotelli Huminan lauluja* (1972) sekä näiden teosten arvosteluihin. Läheskään kaikkia Kejosen mediaesiintymisiä 1960- ja 1970-luvulla ei ole yhden artikkelin puitteissa mahdollista käydä läpi, joten keskityn hänen näkyvyyteensä *Hymyssä*, johon ”Hajamietteiden” Urpo Lahtis -alluusio viittaa. Rajaukseni ulkopuolelle jää näin osa Kejosen julkisista rooleista, kuten hänen toimintansa kriitikkona.

Toden tuntua ja metalyriikkaa

”Hajamietteitä” on pitkä puheenomainen runo, joka on suurimmaksi osaksi puhujan monologia. Puheen virtaa muistuttavaa rytmiä luodaan runossa erimittaisilla, epäsäännöllisesti sisennetyillä säkeillä. Runon nimen mukaisesti näyttämönä on Tampere,

joka mainitaan useita kertoja. Enemmän kuin Tamperetta runo käsittelee kuitenkin puhujaa itseään. Hän muistelee elettyä elämäänsä, pohtii omaa minuuttaan ja jättää lopulta hyvästit Tampereelle ja suuntaa eteenpäin.

Runossa on paljon todellisuuteen ankkuroituvia aineksia, jotka yhdessä puhujan muistelun ja minuuden problematiikan kanssa suuntaavat lukemaan runoa omaelämäkerrallisessa kehyksessä. Kejonen eli hurjina vuosinaan kiertolaiselämää ilman vakituista asuinpaikkaa ja majaili ystävien ja tuttujen luona eri paikkakunnilla silloin, kun ei ollut sairaalassa tai alkoholistiparantolassa. Raitistuttuaan hän oleili aluksi Tampereen lähellä ja kävi aika ajoin tapaamassa vanhoja tuttujaan Tampereella (ks. Kejonen 1997, 246). ”Hajamietteitä”-runossa tavataan heti alussa raitistunut puhuja, joka juo alkoholin asemesta jaffan toisensa perään (H, 273). Hän kirjoittaa runoa ystävänsä Ahlroosin perheen olohuoneessa ja pakenee menneeseen selailemalla Ahlroosin kanssa vanhoja Ylkkärin eli *Ylioppilaslehden* vuosikertoja (H, 274). Ahlroos, jota kutsutaan runossa myöhemmin ”vanhaksi kunnon Aavistamattomaksi Aleksi” (H, 275) viittaa toimittaja ja tv-dokumentaristi Arvo Ahlroosiin (ks. Kejonen 1997, 243–248). Runossa mainitaan nimeltä myös Tillikassa istuneita Kejosen tuttuja, kuten runoilijakollegat Aronpuro ja Kirstinän Vänni eli Väinö Kirstinä sekä runoilija ja tiedotusopin professori Veikko Pietilä (H, 275–276; ks. myös Kejonen 1997, 125–126).

Vaikka ”Hajamietteitä”-runossa on runsaasti todellisuuteen viittaavia aineksia, huomiota kiinnittää esitetyn todellisuuden korostetun tekstuaalinen luonne. Runossa on runsaasti parodisesti sävyttyviä intertekstuaalisia viittauksia, kuten jo runon nimeen sisältyvä alluusio Juhani Ahon sisällissota-aiheiseen päiväkirjaan *Hajamietteitä kapinaviikoilta* (1918–1919). Puhuja luo vaikutelmaa esittämänsä todellisuuden tekstuaalisuudesta myös metalyyrisellä puheellaan. Runon alussa puhuja korostaa runon sepitteellisyyttä tekemällä selväksi, että runon näyttämöksi valittu Tampere on vain yksi mahdollisuus monista. Lisäksi hän kutsuu runon alkua Johdannoksi ja viittaa *tämä*-pronominilla kirjoitukseen. Kaikkinensa runon referenttinä on paitsi runon ulkoinen todellisuus, Kejosen tuntema Tampere ravintoloineen ja ihmisineen, myös paperilla oleva kirjoitus:

Tämä tahtoo olla tavallaan vain osia
ikäänkuin Suuremmasta Kokonaisuudesta,
kuten Elämäni,
tavallaan eletty,
ja *paikkana vaikkapa Tampere*,
kertaalleen eletty,
tavallaan haudattu muistoihin,
muistoihin joista välittää
jos on välittääkseen
vasta kuudennen jaffan jälkeen
ja jotka aamulla ovat uudet,
muistot

mutta mitä niitä keräämään.
Ne tulevat mennäkseen,
asettuakseen paikoilleen
eli
ovat olemassa *tässä ja nyt*,
menneet ja tavallaan tulevat.
Ja perkelettäkö minä eilisistä,
minun olisi muistettava
huominen,
päivä vailla vertaa
vai oliko se viime viikolla
eli kesällä kerran.
Tämä tällainen ikään kuin Johdannoksi,
selvitykseksi asiaan
miksi olen täällä. (H, 273; kurs. AH:n.)

”Hajamietteiden” selvin omaelämäkerrallisuuden signaali on viittaus kirjailijan nimeen. Nostihan omaelämäkertatutkimuksen huomattavimpiin teoreetikkoihin kuuluva Philippe Lejeune nimen keskeiseksi kriteeriksi muotoillessaan vuonna 1975 ajatuksen omaelämäkerrallisesta sopimuksesta. Hänen mukaansa teksti solmii lukijan kanssa niin sanotun autobiografisen sopimuksen tapauksissa, joissa kertomuksen tekijä, kertoja ja henkilö ovat samannimisiä. (Lejeune 1989, 14.) Kirjallisuudentutkija ja kirjailija Serge Doubrovsky haastoi Lejeunen julkaisemalla 1977 omasta elämästään romaanin, jossa omaelämäkerta ja fiktio sekoittuivat toisiinsa ja jossa päähenkilöllä oli hänen oma nimensä. Doubrovsky nimesi romaaninsa lajin autofiktioksi. (Ks. esim. Ireland 1993, 43–45.) Lejeune ja Doubrovsky ovat rajoittuneet teoriansa kehittelyssä pääasiassa proosaan, eikä autobiografista sopimusta tai autofiktioteoriaa voi ongelmitta soveltaa suoraan lyriikkaan ilman, että joudutaan ratkomaan syvälle meneviä kysymyksiä lyriikan lajiluonteesta, mikä ei tässä yhteydessä ole mahdollista.

Pelkästään 1970-luvun suomalaisesta lyriikasta löytyy useita erityyppisiä esimerkkejä tekijän nimen esiintymisestä runossa. ”Hajamietteitä”-runo herättää näistä kenties eniten huomiota, sillä tekijän nimi esiintyy siinä adverbiksi väännettynä. Sukunimestä on tullut yleisnimi, jonkinlainen käsite:

Teen kaiken niin *kejoslaisesti* väärin
että se hipoo oikeata Tampereellakin,
kaupungissa joka on asetettu tielleni,
jonka läpi on mentävä,
elettävä (H, 273–274; kursiivi AH:n).

Kejosesta väännetty *kejoslaisesti*-käsite synnyttää lukuisia kysymyksiä. Viittaako *kejoslaisuus* Pekka Kejosta muistuttavan puhujan itseymmärrykseen vai onko kyse ulkopuolisten häneen lyömästä leimasta? Tekstissä esiintyvälle tekijän nimelle on ominaista viitata lähellä oleviin konteksteihin, ensisijaisesti tekijän tuotantoon mutta myös esimerkiksi kirjailijan haastatteluihin sekä muihin julkisiin esiintymisiin (ks.

Nummi 1983, 97–104). Voidakseen vastata Kejosen nimestä johdetun käsitteen herättämiin kysymyksiin onkin syytä tehdä ensin selkoa Kejosen aikaisemmasta tuotannosta ja hänen julkisuuskuvastaan.

Anarkisti ja kejostelija

Kejonen debytoi vuonna 1963 teoksella *Jamit*, jonka lyhyet novellit ja lyyriset proosakatkelmat sijoittuvat jazzin maailmaan. Ennen kirjallista uraansa Kuopiosta kotoisin oleva Kejonen oli toiminut jazz-rumpalina. Tieto Kejosen muusikonurasta ja kokoelman aihepiiri suuntasivat teoksen vastaanottoa, ja useissa arvosteluissa mainittiin Kejosen olevan jazzmuusikko (ks. esim. Ennekari 1963, K. H. 1963, Paavilainen 1963). Vaikka miltei ainoa yhdistävä seikka tekijän ja kokoelman minäkertojien välillä oli kytkös jazzin maailmaan, parissa arvostelussa kokoelman nähtiin sisältävän omaelämäkerrallisia (Lehtonen 1964, 136; Paavilainen 1963) tai vähintäänkin ”puoli-elämäkerrallisia piirteitä” (Savolainen 1963).

Jamien arvosteluissa tehtiin runsaasti rinnastuksia Kejosen proosan ja jazzin välillä, mikä ehkä vaikutti siihen, että kirjallisten vaikutteiden esille nostaminen jäi vähäisemmäksi. Yksittäiset kriitikot vertasivat kuitenkin Kejosta Milleriin ja beat-kirjailijoihin (H. H. 1963, K. H. 1963, Saaritsa 1963). 1960-luvun aikana Miller ja beat-kirjallisuus mainittiin toistuvasti Kejosen yhteydessä. Kejosen beat-leima vahvistui etenkin runokokoelman *Käyttögrafiikkaa* (1965) ilmestyttyä, sillä siihen sisältyy liitteenä Kejosen sepittämä suomalaisversio Allen Ginsbergin ”Huudosta”.

Beat-kirjailijoille ominainen anarkismi liitettiin myös Kejoseen (ks. esim. H. H. 1963). Osaltaan anarkistiluonnehdintoihin vaikutti esikoiskokoelman novelli ”Kaupunki”. Novellin minäkertoja on kotikaupunkinsa lähellä olevaan saareen vetäytynyt erakko, jonka aikomuksena on räjäyttää kaupunki itse valmistamillaan pommeilla (Kejonen 1963, 78–82). Vajaa vuosi *Jamien* ilmestymisen jälkeen *Kansan Uutisten* Esko Jämsén (1964) kirjoitti Kejosesta henkilöjutun otsikolla ”Pekka Kejonen, anarkisti”. ”Kaupunki”-novellin fiktiivinen pommintekijä on jutussa astunut todellisuuteen ja muuttunut ”kirjalliseksi pommimieheksi”, jolle ei liikene ymmärrystä kotikaupungissaan Kuopiossa. Samana syksynä *Savon Sanomissa* (9.10.1964) ilmestyikin pieni uutinen, jossa kerrottiin, kuinka ”tunnettu anarkisti siirtyy Helsinkiin”.

Jameja seurasi romaani *Napoleonin epätoivo* (1964), kasvutarina, joka kuvaa kertoja-päähenkilön lapsuus- ja kouluvuosia, varhain solmittua avioliittoa ja lopulta hänen avioeroaan. Kertoja-päähenkilö on aloitteleva kirjailija, ja yhtymäkohdat Kejosen omaan elämään ovat ilmeisiä. Voidaan puhua avainromaanista, jossa keskeisillä henkilöillä on roolinimet.[3] Kertoja-päähenkilö nimeää itsensä Napoleon Bonaparteksi, ja hänen elämänvaiheensa rinnastetaan keisari Napoleonin elämänvaiheisiin.

Siinä missä *Jamit* ja *Napoleonin epätoivo* ovat luettavissa etäännytettyinä Kejos-

esityksinä, Kejosen vuonna 1966 ilmestyneen *Uskomattomat*-romaanin (1966) kertoja-päähenkilö on kirjailija nimeltä Pekka Kejonen. Teoksessa on dokumentaarisia aineksia, kuten luku, joka koostuu Kejoselle lähetetyistä kirjeistä. Kiinnekohdat ulkoiseen todellisuuteen ovat kuitenkin suurimmaksi osaksi melko löyhät, ja romaanissa liikutaan lähinnä minäkertojan subjektiivisessa maailmassa. *Uskomattomissa* kerrotaan päihteiden siivittämästä matkustelusta paikasta toiseen, naisten kohtaamisista, ajan kuluttamisesta alkoholistiparantolassa sekä kirjoittamisvaikeuksien kanssa kamppailusta. Viittauksia muuhun kirjallisuuteen on runsaasti, ja myös metafiktiivinen ulottuvuus on romaanissa vahvasti läsnä. Anakronistisesti romaania voisi kutsua autofiktioksi.

Kriitikot lukivat *Uskomattomia* paljolti Kejosen aikaisemman tuotannon kehyksessä, eikä romaani tuonut kovin paljon uutta Kejosen kirjailija- ja julkisuuskuvaan. Kuten Auli Tarkka (1967, 23) totesi, ”Kejosen laatua, selvimmin kuin kenenkään muun suomalaisen prosaistin, on kirjoittaa koko ajan samaa kirjaa, kirjaa Kejosesta”. *Helsingin Sanomien* arvostelija Tuukka Kangasluoma (1966) oli jopa sitä mieltä, että Kejosen hahmo alkaa olla teoksista niin tuttu, että itsensä toistamisen vaara on olemassa.

Kiinnostavinta *Uskomattomien* vastaanotossa on oman kysymyksenasetteluni kannalta se, että Kejos-esityksen tyyli ja repertuaari alettiin nähdä siinä määrin vakiintuneena, että Kejosen nimeä alettiin käyttää käsitteenä. Esimerkiksi Vilho Harle (1966) käytti nimeä *kejonen* pienellä alkukirjaimella viittamaan paitsi romaanin tekijästä erillään olevaan kertoja-päähenkilöön myös luonnehtimaan romaanin sisältöä. Kirjan kansi lupasi hänen mielestään ”kejosta, pornoa ja sekavaa harmautta”. Myöhemmin hän puhui *kejosteluista*: ”Kejosesta pystyy nauttimaan vain täysin terve ihminen. Jokainen perverssitön – kuten sinäkin – tuntee kejostelut ulkopuolisena: tämä jos mikä lumoaa Terveen lukijan.” Myös Kalervo Salonen (1966) viljeli sanoja *kejosmainen* ja *kejostelu.*

Käsitteinä *kejonen*, *kejostelu* ja *kejosmainen* viittasivat kriitikoiden käytössä toisaalta *Uskomattomien* sisältöön, kuten seksiin, perversioihin ja kenties myös holtittomaan, päihteiden kyllästämään boheemielämään, ja toisaalta kerrontatyyliin (esim. *kejosennopeasti* [Virtanen 1966]). Kejosen nimestä johdetulla käsiteryppäällä oli siis melko laaja merkityskenttä. *Kejostelu* ei mitä ilmeisimmin ollut kriitikoiden keksimä ilmaus, sillä se esiintyy jo *Uskomattomissa*, jonka alussa kertoja-päähenkilö luonnehtii kertomustaan seuraavasti:

> Minä kuljetin kertomusta paikasta toiseen. Minä tulin tähän missä olen ja juttu ei liiku. Opettaminen ei auta, hammassärky käy sietämättömäksi, luotonanto on lopetettu, lehdissä puhutaan että minä olen saavuttanut individualismini päätepisteen. Lehdissä puhutaan niin paljon kaikenlaista. Mikä minä olen puhumaan lehdistä. Lehmät, niitä minä rakastan, koskaan ei tulla tietämään mitä niille pitäisi tehdä. Eikä se sitä paitsi kuulu tähän. Tämä ei ole eläinoppia, ei oppia. Tässä kertomuksessa *kejostellaan* harvinaisen vähän ja onko tämä sitten se kertomus josta olen haaveillut aikojeni alusta. (Kejonen 1966, 15; kurs. AH:n.)

Ei ole täysin selvää, mitä Kejonen tarkoittaa tässä *kejostelulla*, mutta konteksti tuntuisi viittaavan siihen, että kirjailija kommentoi termillä aikaisempien teostensa arvosteluita, joissa individualismiin ei aina suhtauduttu suopeasti. Omahyväisyys ja itseriittoisuus olivat tyypillisiä sekä Kejosen tuotantoon että yleisemmin tunnustuskirjallisuuteen liitettyjä moitteita. *Uskomattomissa* individualismi ja subjektiivisuus nousivat kuitenkin uuteen huippuunsa vastoin kertoja-päähenkilön lupausta. Tämä sai osan kriitikoista tarttumaan romaanin tarjoamaan *kejostelun* käsitteeseen, leikittelemään sillä ja tekemään siitä Kejosen tunnusmerkin.

Uskomattomien jälkeen Kejosella oli usean vuoden tauko kaunokirjallisessa tuotannossaan, ja runokokoelma *Hotelli Huminan lauluja* ilmestyi vasta 1972. Jo kokoelman nimi kertoo sen sisällöstä. Hotelli Humina oli liikanimi Kuopion lähistöllä sijaitsevalle Harjumäen psykiatriselle sairaalalle, ja kuten Kejonen (1997, 88) on itse myöhemmin muistellut, kokoelma on ”kokonaisuudessaan laitoskamaa. Osin sieltä kertovaa ja täysin siellä syntynyttä.” Omakohtaista kokoelmaa voisi luonnehtia keskeislyyriseksi. Muotokieleltään se on huomattavasti tiiviimpi kuin esimerkiksi puheenomainen ”Hajamietteitä”. Kriitikot ottivat kokoelman pääosin myönteisesti vastaan, ja osa piti kokoelmaa Kejosen parhaimpiin kuuluvana teoksena (ks. esim. Savolainen 1972). Muutamissa arvosteluissa puututtiin Kejosen julkisuuskuvaan ja puhuttiin Kejosen omaksumasta roolista, josta on tullut vankila (Ahti 1973, Salminen 1973, Savolainen 1972). *Hotelli Huminan lauluja* kiiteltiinkin ennen kaikkea siitä, että siinä Kejonen oli vihdoin onnistunut astumaan ulos roolistaan (Ahti 1973, Salminen 1973, Savolainen 1972). Kiinnostavasti parissa arvostelussa puhuttiin jälleen *kejostelusta*. Jyri Schreck (1973) mainitsi, että kokoelmassa on ”kejosmaisia veistelyitä”. Risto Ahti (1973) liitti *kejostelun* vuorostaan juuri Kejosen roolin ottoon ja oli sitä mieltä, että *Hotelli Huminan lauluissa* ”Kejonen seisoo itsensä vierellä ja katselee ’kejostelijaa’ kirjallisemmin kuin koskaan”.

Jo aiempien teosten vastaanotossa oli viittauksia Kejosen julkisuuskuvaan, jota myös teosten omaelämäkerralliset ainekset rakensivat. *Hotelli Huminan lauluissa* julkisuuskuva oli vielä selvemmin esillä. Räikeimmin tämä tulee esille parissa arvostelussa, jossa Kejosen julkkisroolia korostetaan puhumalla kirjailijasta pelkällä etunimellä: ”[– –] Pekalla on tapana tehdä yksikeskeistä showtaan välittämättä siitä, mikä sattuu kuvaan tai kaavaan” (Arvola 1973). *Etelä-Suomen Sanomien* Antti Seppä (1972) heittäytyi arvostelussaan poikkeuksellisen henkilökohtaiseksi puhuttelemalla Pekkaa ja muistelemalla entisten vuosien ”lähes myyttistä henkilöä, jonka vaiheista kerrottiin yhä edelleen varioituvia ja haarautuvia tarinoita”.

Kuten nähdään, Kejosen henkilö ja hänen julkisuuskuvansa alkoivat yhä enenevässä määrin ohjata hänen teostensa vastaanottoa. Kejosen julkisia näyttämöitä olivat ennen kaikkea kulttuuritapahtumat ja juorulehdet. Televisio- ja radiotallenteita Kejosesta on 1960- ja 1970-luvulta sen sijaan niukasti. Paras tapa saada käsitys Kejosen julkisuus-

kuvasta suuren yleisön silmissä on tutkia ajanvietelehtiä, erityisesti *Hymyä*, jonka kanssa Kejonen teki suhteellisen tiivistä yhteistyötä.[4]

Hymy-poika

Intiimi, henkilökeskeinen journalismi on yleensä liitetty naistenlehtiin, mutta 1960- ja 1970-luvun Suomessa *Hymyllä* oli huomattava asema miesten tunnepuheen foorumina. 1960-luvun jälkipuoliskolla *Hymy* raivasi alaa miesten tunnepuheelle erityisesti alkoholiongelmaisten miesten tunnustuksilla. Vähitellen aihepiiri laajeni, ja 1970-luvun vuosina julkkismiehet avautuivat myös yksityiselämän kuulumisista, kuten rakkaudesta ja ihmissuhteista. (Saarenmaa 2010,164–185.)

Ensimmäinen Kejosesta tehty henkilöhaastattelu *Hymyyn* vuodelta 1967 oli lehden1960-luvun jälkipuolen profiilille hyvin tyypillinen (ks. Saarenmaa 2010, 169–170). Siinä *Uskomattomista* Valtionpalkinnon juuri saanut Kejonen kertoo avoimesti juomisestaan ja lääkkeiden käytöstään sekä juomisen aiheuttamista terveysongelmista. Otsikoksi on nostettu Kejosen repliikki ” – turha tällaisille kuoleville jätkille on enää apurahoja jaella”; Kejosen mukaan apurahat vain pahensivat alkoholin aiheuttamia sairauksia. Haastattelussa puhutaan päihteiden käytön lisäksi kirjailijoiden toimeentuloongelmista, ja otsikon voi lukea Kejosen ironisena kannanottona keskusteluun, jota käytiin kirjailijan toimeentulosta ja asemasta pitkin 1960-lukua (ks. Arminen 2009, 97–98). Jutussa sivuttiin myös muita aiheita, kuten Kejosen naisjuttuja ja *Uskomattomien* vastaanottoa. (Virtanen 1967.)

Myös kaikki muut *Hymyssä* ilmestyneet Kejoseen keskittyvät jutut käsittelivät tavalla tai toisella hänen alkoholismiaan. Voi sanoa, että juttujen aihepiiri pikemminkin supistui kuin laventui vuosien varrella *Hymyn* yleisen linjan vastaisesti. *Hymyssä* ilmestyi esimerkiksi kaksi Kejosen itsensä kirjoittamaa juttua, jotka molemmat voidaan luokitella alkoholistin tunnustuksiksi. ”Alkoholistin itsetilityksessä” (1969) Kejonen tunnusti avoimesti olevansa alkoholisti ja kertoi, millä keinoin oli saanut viimeisimmän ryyppyputkensa katkeamaan. ”Pekka Kejosen muistelmat” (1975) on lähinnä muistelma-genren parodiaa. Kejonen ei suinkaan aloita lapsuudestaan ja käy läpi elämänvaiheitaan vaan muistelee mennyttä vuotta sen verran, mitä siitä muistaa, tehden selkoa alkoholismistaan ja sen seurauksista. Tyyli on suorasukaisen liioitteleva:

> Kaiketi en ole oppinut mitään: työt päin vittua, 22 kertaa Harjamäen mielisairaalan A-osastolla, kerran Tyynelän A-kodissa, Veikkolan parantolassa, Lapinlahden mielisairaalassa, Harjavallassa, Turun psykiatrisella, Hesperiassa (ei siellä hotellissa), Pelsossa ja Turun läänillä.
>
> Kaikki palowiinan syytä! (Kejonen 1975.)

Ensimmäinen henkilöhaastattelu oli tehty toverihengessä, joka oli yksi *Hymyn* käyttämä keino luoda läheisyyttä jutunteon osapuolten välille (ks. Saarenmaa 2010, 173–174).

Toimittajalla oli mukana pari koria olutta, ja nauhan pyöriessä toimittaja, Kejonen ja mukana ollut taidemaalari Kääriö joivat yhdessä (Virtanen 1967). Kejosta käsittelevissä jutuissa on myös havaittavissa *Hymyn* suosimaa sentimentaalista tyyliä, jossa liioitellaan empaattisuutta, vedotaan lukijan säälin tunteisiin ja esitetään jutun päähenkilö uhrina (Saarenmaa 2010, 174–175). Usein sentimentaalisuus korostui juttujen lopetuksissa, kuten ajallisesti viimeisessä, vuonna 1976 ilmestyneessä jutussa, joka kertoo *Hymyn* Kejoselle kustantamasta hammashoidosta ja -proteesista: ”Hammasproteesit on pieni lahja miehelle, jolle haluaisi lahjoittaa vapauden alkoholismista. Mutta koska se on mahdotonta, on toivottavaa, että edes tämä pieni muutos Pekan ulkomuodossa vaikuttaisi sisäisestikin, juuri niin kuin Pekka Kejonen itsekin sydämestään toivoo.” (Petman 1976, 114.)

Voi sanoa, että kaikissa *Hymyn* Kejos-jutuissa oli sensaatiohakuisuutta. Esimerkiksi vuonna 1972 ilmestyi juttu ”Pekka Kejonen iski jälleen”, jossa kerrottiin, kuinka Kejonen räjäytti pienen pommin tyttöystävänsä ovella. Jutussa voi halutessaan nähdä viittauksen *Jamien* pommimieheen ja Kejosen anarkistinmaineeseen. Kejosen hammashoidosta kertovassa jutussa huomio kiinnittyy sensaatiohakuisuuden lisäksi jutun tuotteistettuun luonteeseen. *Hymy* maksoi Kejosen hammashoidon saadakseen lukijoita kiinnostavan jutun julkkiksesta, josta ei ilmeisesti muuten enää irronnut uutta kirjoitettavaa. Juttu on kuvitettu ”muuttumisleikin” tavoin ja kuviin on upotettu tekstit ”Hymy ennen” ja ”Hymy nyt” (Petman 1976). Myös hammaslääkärillä käynnistä on kuva, jonka kuvatekstissä kerrotaan, kuinka ”Pekka Kejosen tie hampaattomasta ja sössöttävästä kansanpellestä hillityksi ja charmikkaaksi kirjailijaksi oli todellinen tuskien taival” (Petman 1976). ”Kansanpelle” kuvannee hyvin roolia, johon Kejonen oli julkisuudessa vähitellen liukunut.[5] Rooli oli tuskin kirjailijalle mieleen. Jo *Hymyn* ensimmäisessä henkilöhaastattelussa hän oli valitellut, kuinka oli joutunut klovnin asemaan, jotta säilyttäisi julkisen roolinsa. Julkisuus, johon hän oli uransa alussa hakeutunut, oli muuttunut vastenmieliseksi. (Virtanen 1967.)

Kohti peformatiivista biografismia

Kejonen hyötyi taloudellisesti yhteistyöstään *Hymyn* kanssa, eikä hänen saamansa skandaalijulkisuus kärjistynyt koskaan niin pitkälle kuin esimerkiksi Timo K. Mukan tapauksessa[6]. Huomattavaa on, ettei Kejonen esiintynyt *Hymyssä* pelkästään traagisena uhrina vaan myös oman äänensä kuuluviin saavana, itseironisen hirtehishuumorin taitajana. Tietynasteisesta hyväksikäytöstä voitaneen kuitenkin hänenkin kohdalla puhua, ja artikkelin alussa siteeraamassani ”Hajamietteiden” katkelmassa on luettavissa kritiikkiä roskalehtijournalismia kohtaan.

Katkelmassa runon puhuja ei enää välitä avautua mediamaailmaa edustavalle Urpo Lahtiselle, joka kysyy ”Miten menee?”, vaan osoittaa kaulassaan roikkuvaa skarabeeta,

joka ”on rehellisesti haudasta ryöstetty” toisin kuin Lahtisen kaulariipus. Puhuja kokee kulkeneensa haudan kautta päästäkseen takaisin elävien kirjoihin ja aloittaakseen uuden elämän. Lahtinen on hänen silmissään taas hankkinut kaulariipuksensa epärehellisin keinoin hyötymällä taloudellisesti toisten epäonnistumisista. Skarabee, lantaa syövä koppakuoriainen, joka symboloi egyptiläisessä mytologiassa elämää ja uudelleen syntymistä, rinnastuu tässä ironisesti roskalehtijournalismiin.

Puhujan kaulassa oleva skarabee on ”Hajamietteiden” keskeisiä motiiveja viitatessaan muutokseen, joka on runon läpikäyvä teema. Skarabeen symboloima uudesti syntyminen tuo runoon peräti kääntymystarinan aineksia. Tärkein muutos, puhujan päätös raitistua, on jo runon puhehetkellä takanapäin. Uusi elämäntilanne ei kuitenkaan ole ongelmaton, ja ”Hajamietteissä” etsitään uutta identiteettiä muistelemalla mennyttä. Puhujan suhde menneeseen on ambivalentti. Toisaalta hän haluaa jättää taakse menneen ja kääntää katseen kohti tulevaa: ”Ja perkelettäkö minä eilistä/ minun olisi muistettava/ huominen” (H, 273). Toisaalta hän suhtautuu menneeseen nostalgisesti. Hän syö ravintola Ohranjyvässä Puerto Ricon pannua ”menneen,/ ah niin menneen maku kielellä” (H, 274), toteaa kaiken todella merkittävän tapahtuneen eilen (H, 274) ja muistelee kaiholla Tillikan entistä kaveriporukkaa (H, 275–276). Hän pitää kuitenkin nostalgiaa turhauttavana pakokeinona (H, 275) ja päättää lopulta kohdata todellisuuden jättämällä hyvästit menneelle (H, 276). Elämänmuutos konkretisoituu runossa jäähyväisten jättönä Tampereelle ja Tillikalle:

> Lopullinen hyvästijättö
> eli
> RUNO MATKALTA SEN SAATANAN SALMEN YLI:
>
> Toisella rannalla Tillikka
> ja toisella Koskipuisto.
> Jumalten Kiitos,
> huominen
> on kohta eilisen muisto. (H, 277.)

”Hajamietteitä” on merkityksellinen runo ennen kaikkea siksi, että Kejonen tekee siinä julkisesti pesäeroa menneeseen pistämällä runon puhujan kävelemään sillan yli Tillikasta Koskipuistoon. Runon puhuja ei puolustele menneisyyttään, hän päinvastoin ilmoittaa runon alkupuolella, ettei hänen runonsa ole puolustuspuhe (H, 273). Runoa voi kuitenkin lukea Kejosen kommenttina hänen julkkisroolilleen, kuten esimerkki puhujan ja Urpo Lahtisen kohtaamisesta osoittaa.

”Hajamietteiden” herkullisin kohta ajatellen omaelämäkerrallisuuden ja median suhdetta on aiemmin mainittu viittaus Kejosen nimeen. Kuten on nähty, *kejostelu* ja siitä johdetut käsitteet esiintyvät jo *Uskomattomat*-romaanissa. Tämän jälkeen käsite karkasi median käyttöön. Median käytössä *kejostelusta* tuli lähinnä pejoratiivinen käsite, joka usein yhdistettiin Kejosen omaksumaan ekshibitionistin rooliin. ”Hajamietteis-

sä” käsite on jälleen palannut takaisin Kejosen omaan käyttöön. Se, että puhuja tekee kaiken ”kejoslaisesti” väärin, kiteyttää osuvasti tunnustuskirjallisuudelle ominaisen kysymyksen julkisen ja yksityisen minän monimutkaisesta suhteesta (ks. esim. Karkama 1994, 259). Samalla kun puhuja puhuu itselleen ominaisesta tavasta tehdä asiat väärin, hän kaiuttaa mediassa rakentunutta kuvaa Kejosen henkilöstä ja tuotannosta. Hieman samankaltainen kahtalaisuus jatkuu vielä Kejosen *Ihmisen ääni* -sarjassa ilmestyneessä tunnustusteoksessa, joka oli Kejosen varsinainen kirjallinen comeback ilmestyessään vuosi ”Hajamietteiden” jälkeen. Siinä *kejostelu* näyttäytyy toisaalta median Kejos-esityksistä tuttuna parjauksena, johon Kejonen uudessa elämäntilanteessaan ottaa päättäväisesti etäisyyttä (Kejonen 1980, 69, 87), ja toisaalta jälleen Kejoselle ominaisena tapana tehdä asioita: ”Henkilökohtaisesti olen ratkonut tätäkin ongelmaa [yksilön ja yhteisön suhdetta] hivenen ’kejoslaisesti’. Vetäydyn korpeen, milloin minnekin, tai turvaan hyvin liikkuvaan elämäntapaan.” (Kejonen 1980, 93.)

”Hajamietteet” kytkeytyy Kejosen julkisuuskuvaan, ja sama pätee myös muihin Kejosen 1960- ja 1970-luvun omaelämäkerrallisiin teksteihin, erityisesti *Uskomattomat*-romaaniin. Kirjallisuudentutkijat ovat yleensä rajanneet kirjailijan julkisuuskuvan tiukasti tutkimuksensa ulkopuolelle ja jättäneet sen sosiologien ja mediatutkijoiden tutkittavaksi.[7] Tästä seuraa, että kirjallisuudentutkimus tarjoaa nähdäkseni aika vähän välineitä kaunokirjallisen tuotannon ja kirjailijan julkisen roolin (tai roolien) suhteen kuvaamiseen. Välineiden vähyyteen on vaikuttanut varmasti myös se, että kirjailijoiden mediajulkisuuteen on suhtauduttu kirjallisuudentutkimuksessa usein arvottavasti, mikä näkyy esimerkiksi 1960- ja 1970-luvun tunnustuskirjallisuutta koskevassa tutkimuksessa. On tehty eroa aikakauslehti- ja televisiohaastatteluiden sekä *Ihmisen ääni* -sarjan edustaman kaupallisen tunnustuksellisuuden ja sellaisen tunnustuskirjallisuuden välillä, joka on toiminut vastapainona sovinnaiselle ja viralliselle julkisuudelle (ks. Toiviainen 1984, 85–88, Viikari 1980, 163). Erityisesti 1960-luvun lopun tilannetta, jolloin Saarikosken ja Kejosen tapaiset boheemielämää viettäneet kirjailijat esiintyivät toistuvasti mediassa, on pidetty kirjailijoille alentavana.[8]

En halua väittää, että *Hymyn* kaltaisissa ajanvietelehdissä avautuminen olisi ollut kenellekään kirjailijalle ansioksi tai ettei 1960- ja 1970-luvun mediajulkisuudessa olisi tapahtunut valitettavia ylilyöntejä. Mielestäni kirjailijoiden julkkisroolin poissulkemisen ja surkuttelun sijasta 1960- ja 1970-luvun tunnustuskulttuuria olisi kuitenkin tarkasteltava kokonaisuudessaan ja tutkittava, miten se on näyttänyt suuntaa nykykirjallisuudelle ja -kulttuurille. Esimerkiksi tavassa, jolla Kejosen ”Hajamietteet” viittaa kirjailijan julkisuuskuvaan, on yhteisiä piirteitä 1990-luvulla ja 2000-luvulla ilmestyneen omaelämäkerrallisen kirjallisuuden, niin sanotun performatiivisen biografismin kanssa. Käsitteen lanseerannut tanskalainen kirjallisuudentutkija Jon Helt Haarder (2007, 78) tarkoittaa performatiivisella biografismilla ensisijaisesti etenkin 2000-luvulla

Skandinaviassa suosituksi tullutta kirjallisuuden suuntausta, jossa sekoitetaan fiktiivisiä ja elämäkerrallisia aineksia. Esimerkkinään Haarder on käyttänyt muun muassa tanskalaisen Claus Beck-Nielsenin, ruotsalaisen Carina Rydbergin ja norjalaisen Karl Ove Knausgårdin tuotantoa (Haarder 2007, 2010a, 2010b). Suomalaisena esimerkkinä voi mainita Anja Kauranen-Snellmanin *Syysprinssin* (1996), joka ilmestyessään herätti lehdistössä paheksuvan keskustelun romaanissa henkilönä esiintyneen kirjailija Harri Sirolan hyväksikäytöstä (ks. Koivisto 2004, 12).

Vaikka performatiivinen biografismi on tyypillistä ennen kaikkea omalle mediajulkisuuden ja tosi-tv:n kyllästämälle ajallemme, Haarderin mukaan suuntauksella on edeltäjiä varhaisemmassa kirjallisuudessa, kuten juuri 1970-luvun tunnustuskirjallisuudessa. Performatiivisen biografismin voikin hahmottaa paitsi nykykirjallisuuden virtaukseksi myös periodista toiseen liikkuvaksi tyylilajiksi (Haarder 2007, 79–80). Käsitteen teoreettinen tausta on sekä performanssitaiteen tutkimuksessa että J. L. Austenin näkemyksissä kielen performatiivisuudesta. Performatiivisessa biografismissa tekstin julkaiseminen on korostetusti yleisöön suuntautunut, vaikuttamaan pyrkivä kielellinen teko. (Haarder 2010a, 28–29.) Se, mikä yhdistää Kejosen tunnustuskirjallisuutta performatiiviseen biografismiin, on tekstiautonomisuuden rikkoutuminen ja medioiden välisyys, sillä performatiivinen biografismi on luonteeltaan interaktiivista: keskeistä on kaunokirjallisen tekstin vuorovaikutus muiden medioiden kanssa. Performatiiviselle biografismille on tunnusomaista, että elämäkerran ja fiktion yhdistelmä, esimerkiksi kiusalliset tai hätkähdyttävät paljastukset todellisista ihmisistä, herättävät lukijoissa voimakkaita reaktioita, jotka saavat aikaan kiivasta keskustelua lehtien kulttuurisivuilla, television keskusteluohjelmissa, iltapäivälehtien palstoilla, lukijoiden blogeissa. Kirjailija voi myös itse osallistua tähän keskusteluun ja peräti jatkaa sitä omassa kaunokirjallisessa tuotannossaan. (Ks. Haarder 2010a, 26, 30–32, 34–36.)

Kejonen ei ollut 1960- ja 1970-luvulla kohukirjailija siinä mielessä, että hänen teoksensa olisivat synnyttäneet laajoja moralistisia debatteja, vaikka *Uskomattomat* herättikin tietynasteista pahennusta (esim. Nevalainen 1966). Kejosen kohukirjailijan maine perustui siihen, että hän vietti 1960- ja 1970-luvuilla epäsovinnaista boheemielämää ja käytti elämäänsä estottomasti teostensa ja julkkisroolinsa rakennusaineina. Yhteinen piirre performatiivisen biografismin kanssa on tapa, jolla Kejonen kaunokirjallisissa teksteissään viittasi teostensa vastaanottoon ja julkkisrooliinsa. ”Hajamietteitä”-runo kommentoi hänen julkkisrooliaan, ja runoa voi lukea Kejosen hyvästijättönä roolilleen. Mistään täydellisestä julkisuudesta vetäytymisestä ei kuitenkaan ollut kyse. Rooli vain muuttui. Lehtihaastatteluissa ei enää 1980-luvulta alkaen esiintynyt tempauksistaan tunnettu alkoholisti vaan Utsjoelle muuttanut viisas, elämää nähnyt perhokalastaja.

Viitteet

[1] Syitä tunnustuskirjallisuuden suosioon on haettu myös kirjailijoiden aseman heikkenemisestä 1960-luvun yhteiskunnassa (ks. Alhoniemi 1992; Arminen 2009, 283–331; Karkama1997, 219–234; Tarkka 1973, 226–244).

[2] Mediakirjailijan käsitteestä ks. esim. Hypén (2002, 32–33). Hypén määrittelee mediakirjailijan kirjailijaksi, ”jonka kuvaa luodaan tasavahvasti kaikenlaisin mediamuodoin, eri julkisuuden keinoin, ei pelkästään eikä ensisijaisesti kirjailijan omalla tuotannolla ja kirjallisuusinstituution piiriin kuuluvin välinein kuten kritiikillä ja tutkimuksella”.

[3] *Napoleonin epätoivo* on kiinnostanut tutkijoita avainromaaniluonteensa vuoksi. Sekä Karkama (1997, 221–233) että Arminen (2009, 317–319, 369) ovat käsitelleet teosta esimerkkinä romaanista, jossa kirjoitusvaikeuksien kanssa kamppaileva henkilöhahmo kuvastaa ongelmia, jotka liittyvät proosan muutoksiin 1960-luvulla. Arminen (2009, 14) on luonnehtinut teosta kriisiytyneeksi taiteilijaromaaniksi.

[4] *Hymyssä* ilmestyi vuosina 1966–1980 yhteensä seitsemän henkilöjuttua Kejosesta. Näistä kaksi oli Kejosen itsensä kirjoittamaa: ”Alkoholistin itsetilitys” (1969) ja ”Pekka Kejosen muistelmat” (1975). Muistelmia seurasi samana vuonna lyhyt tiedote siitä, kuinka muistelmien kirjoittaminen oli jäänyt kesken. Lisäksi Kejonen osallistui *Hymyn* raittiuskilpakirjoitukseen ”alan miehille” 1971 ja vuonna 1972 ilmestyneen ”Pekka Kejonen iski jälleen” -jutun yhteydessä ilmestyi Kejosen runo ”Oi näitä aikoja”.

[5] Jo *Jamien* vastaanotossa on kiinnostavasti viittaus pellemäisyyteen. Oiva Arola (1963) kirjoittaa, että Pekka Kejosessa ”on jotakin, joka tuo mieleen spede-pasa[s]maisen huulten huiskutuksen!”

[6] *Hymyssä* ilmestyi kolmiosainen juttusarja Mukasta vuosina 1970–1973. Näistä viimeinen oli häväistysjuttu, joka välittömästi yhdistettiin Mukan varhaiseen kuolemaan. Vuonna 1974 lakiin kunnian ja yksityisyyden loukkaamisesta lisättiin ns. Lex Hymy eli säädös tiedotusvälineitä koskevasta yksityisyyden suojasta. *Hymy*-lehteä syytettiin lain nojalla Mukan yksityiselämän loukkaamisesta, ja lehden päätoimittaja sekä jutun kirjoittanut toimittaja tuomittiin ehdolliseen vankeuteen. (Ks. esim. Arminen 2009, 39–40.)

[7] Yleisestä linjasta on toki poikkeuksia, kuten Hypénin (2002) artikkeli ”Kirjailija mediatuotteena”, jossa hän käyttää esimerkkinään Jari Tervoa, Tornbjörn Forslidin ja Anders Ohlssonin *Fenomenet Björn Ranelid* (2009) sekä Christian Lenemarkin *Sanna lögner. Carina Rydberg, Stig Larsson och författarens medialisering* (2009).

[8] Jyrkimmillään arvottava asenne näyttäytyy Tarkan *Salama*-kirjassa, jossa Tarkka (1973, 232) tuomitsee kirjailijoiden esiintymisen pintajulkisuudessa vääränä ratkaisuna heidän henkilökohtaisiin ja kirjallisiin ongelmiinsa: ”Kirjailijat houkuttelivat heikoimman tason lehdistön luokseen ja saivat sen reporttereista mainosmiehensä. Salamastakin tuli julkisuuden nukke.” Pentti Saarikoski -elämäkerrassaan Tarkka (2003, 167–178) suhtautuu kuitenkin samaan ilmiöön neutraalimmin.

Lähteet

AHTI, RISTO 1973: Kuihtunut neilikka. [Arvostelu: *Hotelli Huminan lauluja*]. *Kaleva* 14.1.1973.

ALHONIEMI, PIRKKO 1992: Kuljen missä kuljen. 1960-luvun Christer Kihlman ja Pentti Saarikoski kirjallista identiteettiä etsimässä. Teoksessa *Pakeneva keskipiste. Tutkielmia suomalaisesta taiteilijaromaanista*. Toim. Tarja-Liisa Hypén. Turku: Turun yliopisto. Taiteiden tutkimuksen laitos, 175–203.

ANONYYMI 1964: Lukumiehiä liikkeellä. *Savon Sanomat* 9.10.1964.

ANONYYMI 1968: Kejonen on nykyään vaitelias (ettei Saarikoski pakahtuisi). *Ilta-Sanomat* 9.9.1968.

ANONYYMI 1972: Pekka Kejonen iski jälleen. *Hymy* 2/1972.

ARMINEN, ELINA 2009: *Keskeltä melua ja ääntä. Timo K. Mukan myöhäistuotanto, kirjallisuuskäsitys ja niiden suhde 1960-luvun yhteiskunnallis-kulttuuriseen keskusteluun*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

ARVOLA, OIVA 1963: Räkäpää jannu. [Arvostelu: *Jamit*]. *Pohjolan Sanomat* 22.12.1963.

ARVOLA, OIVA 1973: Rappion rallattaja. [Arvostelu: *Hotelli Huminan lauluja*]. *Lapin Kansa* 7.4.1973.

ENNEKARI, RISTOSAKARI 1963: Jazzin inspiroimaa. [Arvostelu: *Jamit*]. *Satakunnan Kansa* 24.11.1963.

H. H. 1963: Uhmailevat pakohetket. [Arvostelu: *Jamit*]. *Savo* 1.12.1963.

HAARDER, JON HELT 2007: Ingen fiktion. Bara reduktion. Performativ biografism som konstnärlig strömning kring millenieskiftet. *Tidskrift för litteraturvetenskap* 2007: 4, 77–92.

HAARDER, JON HELT 2010A: Hullet i nullerne. Ind og ud af kunsten med performativ biografisme. *Passage* 63, 25–44.

HAARDER, JON HELT 2010B: Min kamp er en cool kuffert. Karl Ove Knausgårds konceptuelle biografisme. *Den Blå Port*, nr. 85, 22–35.

HARLE, VILHO 1966: P. Kejosen arkkulauta. [Arvostelu: *Uskomattomat*]. *Hämeen Sanomat* 10.11.1966.

HYPÉN, TARJA-LIISA 2002: Kirjailija mediatuotteena. Teoksessa *Kurittomat kuvitelmat. Johdatus 1990-luvun kotimaiseen kirjallisuuteen*. Toim. Markku Soikkeli. Turku: Turun yliopisto. Taiteiden tutkimuksen laitos, 29–45.

IRELAND, JOHN 1993: "The Fact is that Writing is a Profoundly Immoral Act. An Interview with Serge Doubrovsky. *Genre* XXVI – Spring, 1993, 43–49.

JÄMSEN, ESKO 1964: Pekka Kejonen, anarkisti. *Kansan Uutiset* 10.9.1964.

K. H. [KALEVI HAIKARA] 1963: Novelliesikoisia. [Arvostelu: *Jamit*]. *Kansan Uutiset* 22.12.1963.

KALEMAA, KALEVI 2006: *Hymyn maa. Kertomus Urpo Lahtisesta ja Lehtimiehistä*.

Helsinki: Tammi.
KANGASLUOMA, TUUKKA 1966: Meno ja menoaminen. [Arvostelu: *Uskomattomat*]. *Helsingin Sanomat* 27.11.1966.
KARKAMA, PERTTI 1994: *Kirjallisuus ja nykyaika. Suomalaisen sanataiteen teemoja ja tendenssejä*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
KARKAMA, PERTTI 1997: Intellektuelli ja representaation kriisi. Näkökulma 1960-luvun kirjailijaintellektuellin ongelmiin. Teoksessa *Älymystön jäljillä. Kirjoituksia suomalaisesta sivistyneistöstä ja älymystöstä.* Toim. Pertti Karkama ja Hannele Koivisto. Tietolipas 151. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 214–236.
KEJONEN, PEKKA 1963: *Jamit*. Helsinki: Tammi.
KEJONEN, PEKKA 1964: *Napoleonin epätoivo*. Helsinki: Tammi.
KEJONEN, PEKKA 1966: *Uskomattomat.* Romaani. Helsinki: Weilin & Göös.
KEJONEN, PEKKA 1969: Alkoholistin itsetilitys. *Hymy* 9/1969.
KEJONEN, PEKKA 1972: *Hotelli Huminan lauluja.* Helsinki: Otava.
KEJONEN, PEKKA 1975: Pekka Kejosen muistelmat. *Hymy* 4/1975.
KEJONEN, PEKKA 1979: Hajamietteitä matkalta Tampereelle. *Parnasso* 5/1979, 273–277.
KEJONEN, PEKKA 1980: *Ihmisen ääni (edes puoli)*. Porvoo: WSOY.
KEJONEN, PEKKA 1997: *60-luvun kuvat ja muita otoksia*. Porvoo: WSOY.
KOIVISTO, PÄIVI 2004: Anja Kauranen-Snellmanin omaelämäkerralliset romaanit autofiktioina. Teoksessa *Kirjallisuudentutkijain seuran vuosikirja 56*. Toim. Tuomo Lahdelma, Risto Niemi-Pynttäri, Outi Oja ja Keijo Virtanen. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 11–31.
KOIVISTO, PÄIVI 2011: *Elämästä autofiktioksi. Lajitradition jäljillä Pirkko Saision romaanisarjassa Pienin yhteinen jaettava, Vastavalo ja Punainen erokirja*. Helsinki: Helsingin yliopisto.
LEHTONEN, PAAVO 1964: Kielen jammausta. [Arvostelu: *Jamit*]. *Parnasso* 3/1964, 136.
LEJEUNE, PHILIPPE 1989: *On Autobiography*. Ed. by John Eakin. Trans. Katherine Leary. Minneapolis: University of Minnesota Press.
MAKKONEN, ANNA 1995: Pamfletista tunnustukseen: lajimurros 1960- ja 1970-luvulla. Esimerkkinä Christer Kihlmanin Ihminen joka järkkyi. Teoksessa *Helmi simpukka joki. Kirjallisuushistoria tänään*. Toim. Markku Ihonen ja Yrjö Varpio. Tietolipas 137. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 102–114.
MOILANEN, AIMO 1966: Kejonen ei enää uskon asia. [Arvostelu: *Uskomattomat*]. *Kaleva* 27.11.1966.
NEVALAINEN, JUHA 1966: Vastalauseita. *Viikkosanomat* n:o 45. 11.11.1966.
NUMMI, JYRKI 1983: Julkaisen, siis olen olemassa. Tekijä teoksessaan. Teoksessa *Taiteen monta tasoa. Tutkielmia estetiikan, kirjallisuus- ja teatteritieteen aloilta*. Toim. Timo Tiusanen et al. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 89–107.

PAAVILAINEN, MATTI 1963: Yhden miehen kynä-jamit. [Arvostelu: *Jamit*]. *Helsingin Sanomat* 12.11.1963.

PETMAN, ERKKI 1976: Pekka Kejonen sai Hymylehdeltä uudet hampaat. *Hymy* 2/1976.

SAARENMAA, LAURA 2010: *Intiimin äänet. Julkisuuskulttuurin muutos suomalaisissa ajanvietelehdissä 1961–1975*. Tampere: Tampere University Press.

SAARITSA, PENTTI 1963: Rumpujen aika. [Arvostelu: *Jamit*]. *Ylioppilaslehti* 29.11.1963.

SALMINEN, TIMO 1973: Kaksi yksinäistä. [Arvostelu: *Hotelli Huminan lauluja*]. *Kansan Uutiset* 4.2.1973.

SALONEN, KALERVO 1966: Itseriittoinen anarkisti. [Arvostelu: *Uskomattomat*]. *Keski-Suomen Iltalehti* 26.11.1966.

SAVOLAINEN, ERKKI 1963: Punainen baskeri kulkee kaupungilla. [Arvostelu: *Jamit*]. *Savon Sanomat* 7.11.1963.

SAVOLAINEN, ERKKI 1972: Sanailusta sanottavaan. [Arvostelu: *Hotelli Huminan lauluja*]. *Savon Sanomat* 20.12.1972.

SCHRECK, JYRI 1973: Yhteistä elämän maku. [Arvostelu: *Hotelli Huminan lauluja*]. *Uusi Suomi* 21.1.1973.

SEPPÄ, ANTTI 1972: Kejonen, Nieminen, Paavilainen. Merenrantakaupungeista tämän maailman eläjiin. [Arvostelu: *Hotelli Huminan lauluja*]. *Etelä-Suomen Sanomat* 17.12.1972.

TARKKA, AULI 1967: Matka huoneessa. [Arvostelu: *Uskomattomat*]. *Parnasso* 1/1967, 22–24.

TARKKA, PEKKA 1973: *Salama*. Helsinki: Otava.

TARKKA, PEKKA 2003: *Pentti Saarikoski II. Vuodet 1964–1983*. Helsinki: Otava.

TOIVIAINEN, KALERVO 1966: Uskomaton Pekka. [Arvostelu: *Uskomattomat*]. *Pohjolan Sanomat* 5.11.1966.

TOIVIAINEN, SEPPO 1984: *Christer Kihlman ja hänen maailmansa*. Tutkijaliiton julkaisusarja 32. Jyväskylä: Tutkijaliitto.

VIIKARI, AULI 1980: Mitä todella tapahtui 5.9.78–21.3.79. *Parnasso* 3/1980, 163–166.

VIRTANEN, JORMA 1967: –turha tällaisille kuoleville jätkille on enää apurahoja jaella! *Hymy* 11/1967.

VIRTANEN, PEKKA 1966: Oikeus ja kohtuus. [Arvostelu: *Uskomattomat*]. *Uusi Suomi* 30.10.1966.

Ville Sassi

Tematiikkaa ajan tarpeisiin
Kirjallisuuskeskustelu loi 1980-luvun pahan tematiikan reaktioksi arvomurrokseen

Toimittaja Antti Majander esitti hiljattain, että hauska on suomalaisen romaanin ”uusi paha”. Hän viittasi luonnehdinnalla 1980-luvun kirjallisuuskeskusteluun, jossa pahan tematiikasta muodostui vuosikymmenmäärite tuoreille romaaneille. (Majander 2011a.) Hänen kollegansa Jussi Ahlroth nosti puolestaan esiin traditiomurroksen. Arkitodellisuutta rikkova ja vapaasti fabuloiva suomalainen kirjallisuus oli 2000-luvulla ottanut selkävoiton luontonostalgiasta ja sukukronikoista, ”Iijoki-kirjallisuudesta”. (Ahlroth 2011.) Majander taas jatkoi romaanien sisällöllistä luokittelemista esittämällä, että päivänpolitiikka oli palannut suomalaiseen proosaan vuosikymmenten tauon jälkeen (Majander 2011b).

Teosluokittelut kiinnostavat lukijoita, ja kritiikin kuuluukin niitä esittää. 1980-luvun pahan tematiikan vaiheet osoittavat, että tällaisille journalistisille hahmotuksille saatetaan antaa arvoa myös kirjallisuusinstituutiossa. Majander ja Ahlroth rakentavat tuoreet luokittelunsa vastaavista lähtökohdista kuin pahakeskustelijat 1980-luvulla: tarvitaan vuosikymmenrajoja, kirjailijapolvia sekä teoskeskeinen ja varsin historiaton kirjallisuuskäsitys, jonka tarjoamien mittapuiden perusteista ei puhuta. Myöhemmin luokitteluilla on taipumusta muuttua substanssiaan suuremmiksi, kun ne alkavat kiertää kirjallisuuskeskustelun rattaissa. Artikkelissani viittaan vain lyhyesti puheena olevan vuosikymmenen romaaneihin. Sen sijaan tulkitsen kirjallisuuden kentän sosiaalisen toiminnan näkökulmasta, miksi pahan tematiikka nousi ja miten se institutionalisoitui ”pahan koulukunnaksi”.

Kirjallisuus historiallis-dialogisena ilmiönä

Suomalaisen kirjallisuudentutkimuksen vallitsevat menettelyt on viime vuosikymmeninä tuottanut teos- ja tekstikeskeinen kirjallisuuskäsitys, jota harvoin arvioidaan kriittisesti. Tällöin on vaarana, että tunnistetaan vain tietynlaisia ongelmia. Tutkimuksessa on varsin yleisesti hyväksytty esimerkiksi käsitys, että 1980-luvulla oli ”pahan koulukunta”. Mutta sitä, *miksi se oli*, ei ole tultu kysyneeksi, sillä teksteihin keskittyvä kirjallisuuskäsitys rajaa yleensä ulos teosten sosiaalisen määrittymisen. Myös Jussi Ojajärven *Supermarketin valossa* (2006) osoitti tutkimuksen sokean pisteen: syy kapitalismin tematiikan näkymättömyyteen vuosituhannen taitteen suomalaisessa kirjallisuudessa oli

hänen mukaansa se, ettei teosten suhdetta talousjärjestelmään ollut aikoihin tutkittu (Ojajärvi 2006).

Elina Arminen on tarkastellut kirjallisuuskäsitystä käsitteenä ja esittää siitä analyyttisen mallin. Kirjallisuus on hänen mukaansa poetiikkaa laajempi historiallis-dialoginen ilmiö, jolla on epistemologinen, institutionaalinen, funktionaalinen ja poeettis-esteettinen ulottuvuus. (Arminen 2009, 44–54.) Tästä seuraa, että kirjallisuudella on lomittuvia tehtäviä, jotka eivät sulje toisiaan pois. Tutkimuksessa poeettis-esteettinen ulottuvuus on kuitenkin ollut hallitseva: sitä on sovellettu määrittelemällä tutkimusalan kohteeksi ”tekstien historia” (Lyytikäinen 1995), ymmärtämällä poetiikka ja kirjallisuuskäsitys synonyymeiksi (Hökkä 2001, 8–9; Hollsten 2003, 12) ja tietenkin toteuttamalla teksti- ja teoskeskeisiä tutkimuksia. Myös käsitys ”pahan koulukunnasta” on tekstihistoriallinen termi, jota sovellettaessa muiden muassa Esa Sariolan romaanien moraalikäsitykset näyttäytyivät uudenlaisina aiempiin suomalaisiin romaaneihin verrattuna. Tällaista tulkintaa voivat ruokkia romaanien piirteet, kuten suppea yhteiskuntakuva, mutta samalla tekstien ja teosten varainen historiakäsitys on altis anakronismeille. Eettiset kysymykset ovat taiteen ikiaikaisia piirteitä, ja ilman huomiota kirjallisuuden kentän sosiaalisiin käytäntöihin ja historiallisuuteen on vaikea selittää, miksi pahasta tuli juuri 1980-luvulla uutta.

Keskustelussa institutionaalisesta taideteoriasta on tehty tiettäväksi, etteivät taidemäärittelyt palaudu teoksiin vaan normatiiviseen sääntelyyn, jota taidejärjestelmän sosiaalinen toiminta tuottaa (ks. esim. Sepänmaa 1991; Bourdieu 1996, 288 – 298). Esimerkiksi kirjallisuus muodostaa järjestelmän, jonka toimijat sääntelevät kenttäänsä normatiivis-rakenteellisesti ja tavoittelevat siten autonomiaa kirjallisuuden yhteiskunnallisen aseman suhteen (ks. Sevänen 1994, 17–18, 37; Niemi 2000, 13–14; Turunen 2003, 16–21, 29, 45–52). Teot kirjallisuuden kentällä ilmentävät eri päämääriä, aiheuttavat konflikteja ja luovat näin järjestelmän sisäisen dialogin, joka pohjimmiltaan voidaan määritellä puheeksi kirjallisuuden arvoista (ks. Turunen 2003, 16–21; myös Sevänen 2008, 99–102, 132). Tässä dialogissa toimijat käyvät Pierre Bourdieun mukaan kamppailua asemistaan sekä arvostettavan kirjallisuuden määrittelyvallasta. Dialogi pitää yllä myös kirjallisuuden aluetta yhteiskunnassa (ks. esim. Bourdieu 1993, 161–175; 1996, 223–232, 285–299). Sovellan Bourdieun näkemyksiä kirjallisuuden kentän valtakamppailuista laajasti, sillä niiden painotus institutionaalisen norminmuodostuksen historiallisuuteen vastaa esiymmärrystäni kohteestani. Näistä teorioista käsin tarjoan 1980-luvun kirjallisuuteen yhden näkökulman, jota voidaan myöhemmin arvioida asettamalla se uusiin yhteyksiin.

Edellä kuvatussa kehyksessä ymmärrän keskustelun pahan tematiikasta *sääntelyksi*: tematisoimisella pyrittiin vaikuttamaan arvostettavan kirjallisuuden määrittelyyn ja sen tehtävään yhteiskunnassa. Mutta bourdieulaisen pääomakamppailun merkityksellistäminen suomalaisen yhteiskunnan kontekstissa edellyttää sen asettamista laajempaan

yhteyteen, sillä kyseisellä norminmuodostuksella on dialoginen suhde muuttuvaan yhteiskunnalliseen toimintaympäristöönsä (vrt. Turunen 2003, 17). Esittääkseni uuden tulkinnan 1980-luvun pahan tematiikasta suhteutan sen suomalaisen yhteiskunnan arvohistoriaan. Väitän siis, että kirjallisuuden moraalitematiikka syntyy julkisessa arvodialogissa ja että ”pahan koulukunnan” institutionalisoiminen selittyy arvojen muutoksista käsin. Näin teos- ja tekstikeskeiset käsitykset traditiosta voidaan kirjoittaa toisin: ei ilman teoksia, vaan niiden sosiaalinen tuotantoprosessi huomioiden. Näkökulma on merkittävä, sillä kun paha, hauska tai jokin muu taideilmiö tuodaan arvostettavaksemme lehdissä, kaupoissa ja kirjastoissa, kirjallisuuden representaatiot asetetaan tuottamaan todellisuutta julkisessa keskustelussa (vrt. Rossi 2010).

Uudenlainen paha ilman selviä edeltäjiä

Puhe 1980-luvun pahan tematiikasta alkoi *Helsingin Sanomien* sivuilta. Keskustelun avainteksti oli Claes Anderssonin artikkeli ”Pahan ongelma uudessa proosassa” (1986), jossa hän tarkasteli Esa Sariolan, Annika Idströmin, Eira Stenbergin ja Paul von Martensin teoksia. Andersson esitti, että yhteiskunnallisuus oli menettänyt merkitystään 1980-luvulle tultaessa ja että uusin kirjallisuus kuvasi aatteettomuutta, arvottomuutta sekä pahaa ihmisen lajiominaisuutena. Monisyisestä artikkelista voidaan erottaa kaksi keskeistä teesiä. Kirjoittaja esittelee traditiomurroksen tiiviin historiakuvan varassa. Toisaalta hän tematisoi pahaa psykologis-eksistentiaalisesti, mille von Martensin teokset tarjoavat yhteiskunnallisemman, ikään kuin jäänteenomaisen vertailukohdan. (Andersson 1986.)

Aiemmin Pekka Tarkka oli esittänyt Sariolan *Rakkaan ystävän* arvostelussa, ettei paha saa tuoreimmassa kirjallisuudessa enää palkkaansa, ettei sitä vastusteta ja ettei Sariolan luomalla kunniattoman vallankäyttäjän hahmolla ollut traditiossa vertaistaan (Tarkka 1985). Toisessa kirjoituksessaan hän kysyi, tuotetaanko keskusteluun noussutta pahuutta vain romaanihenkilön pelastamiseksi (Tarkka 1986). Kysymys voidaan ymmärtää poeettis-esteettiseksi selitykseksi pahan esiinnousulle. Vaikka Tarkka viittasi lyhyesti traditioon, olivat hänenkin tulkintansa varsin historiattomia, teoskeskeisiä ja yhteiskunnattomia. Myös Vesa Karonen oli jo vuosikymmenen alussa luonnehtinut 1980-luvun proosan irtautumista optimismista (Karonen 1982). Mutta Anderssonin ja Tarkan asema kulttuurivaikuttajina oli merkittävä ja heidän näkemyksensä pelkistetympiä. Ne saivatkin suuren painoarvon kirjallisuuskeskustelussa, jossa väitteille annettiin merkityksiä instituution kehyksessä – ne institutionalisoitiin.

Pahakeskusteluun osallistui julkisesti vain harva, ja dokumentteja siitä on vähän. Tutkimukset suomalaisten lukemisesta viittaavat siihen, että ”uudenlainen paha” tuskin vetosi lukijakunnan enemmistöön, muttei juuri kirjalliseen eliittiinkään (ks. Jokinen 1997, 32–42; Eskola 1990, 129–132, 306). Pahan tematiikkaan liitetyt kirjailijat eivät

nousseet myydyimmän kirjallisuuden listoille eivätkä edes kriitikoiden suosituslistoille (Jokinen 1987, 45). Silti esimerkiksi toimittaja Jukka Petäjä luonnehti pahaa pohtivaa kirjallisuutta hallitsevaksi (Petäjä 1989). Väite on kyseenalainen, mutta se kertoo, että käsitys uudenlaista pahaa kuvaavasta proosasta oli saanut merkittävän aseman.

Moraalikritiikki – poikkeusilmiö vai taiteen pysyvä tehtävä?

Mutta eikö voitaisi vain hyväksyä niitä mielekkään oloisia hahmotuksia, joiden mukaan tuoreessa proosassa on pahaa, hauskuutta tai päivänpolitiikkaa? *Onhan* niin, kuten Ahlroth väittää, että alkaneen vuosituhannen kirjallisuus ylittää rajoja enemmän kuin ennen? Voi olla, mutta useimmiten hahmotusten mielekkyys seuraa anakronismeista: tuore kirjallisuus on hauskempaa tai pahempaa, sillä traditiota arvioidaan nykyhetken mittapuilla, ilman riittävää huomiota kirjallisuuden toimintaympäristön muutoksiin.

Tarkasteltaessa traditiota historiallisemmin havaitaan, että väitteet peittävät vastaavuuksia. Esimerkiksi rajojen ylittämisen suhteen Aleksis Kiven, Irmari Rantamalan, Joel Lehtosen, Veijo Meren, Juhani Peltosen, Veikko Huovisen, Hannu Salaman, Leena Krohnin ja Annika Idströmin teosten merkitykset julkaisukontekstissaan muodostavat pitkän toistuvuuden. Arjen ylittäminen on poikkeuksen sijaan keskeisimpiä keinoja, joka kirjallisilla representaatioilla on aina ollut käytettävissään, mikä tuskin on kulttuuritoimittajalle uutinen. Periodisoinnin motiivi onkin tulkintani mukaan toisaalla. Teoksille annettujen mittapuiden on tarkoitus legitimoida tietty kirjallisuuskerrostuma sekä uudistaa sen varassa kirjallisuuden kentän arvoja ja autonomiaa, mikä tukee esittäjän asiantuntijavaltaa.

1980-luvun suomalaisten romaanien ”uudenlainen paha” voidaan purkaa samaan tapaan. Kun ensin muodostetaan käsitys siitä, millaista väitetty paha oli, voidaan tarkastella, ovatko kyseiset teemat ainutkertaisia. Osoitan väitöstutkimuksessani (Sassi 2012), etteivät olleet. Esimerkiksi Esa Sariolan, Annika Idströmin ja Matti Yrjänä Joensuun tuotannot nostavat esiin sosiaalisia tilanteita, joissa yhteiset päämäärät ovat kadonneet näkyvistä. Se rohkaisee henkilöhahmoja rakentamaan minuuttaan pahaa tekemällä tai jättää heidät kohtuuttoman kärsimyksen armoille. Tämä voidaan aivan perustellusti tulkita niin, ettei paha saa palkkaansa. Vaikka paha on moniselitteinen käsite, esimerkiksi pedofiiliset suhteet, tuhoava ylemmyydentunto, perheenjäsenen tapattaminen, sadistinen väkivalta tai viattoman pään hakkaaminen kappaleiksi käyvät esimerkeiksi kirjallisuuden kuvaamasta pahasta − mutta eivät vain 1980-luvun kirjallisuuden. Nämä nimenomaiset aiheet tai aihelmat ovat luettavissa esimerkiksi Pentti Haanpään, Maria Jotunin, Jorma Korpelan, Timo K. Mukan ja Hannu Salaman kymmeniä vuosia aiemmin julkaistuista romaaneista. Kirjailijajoukkoa ei ole vaikea laajentaa: myös esimerkiksi Minna Canthin, Eino Leinon, L. Onervan, Aino Kallaan, Mika Waltarin, Paavo Rintalan, Lassi Sinkkosen ja Tauno Kaukosen teoksista voidaan tematisoida

vastaavia rajuja moraaliristiriitoja, jotka julkaisuaikanaan kytkeytyivät julkiseen puheeseen arvoista. Paha ei saa palkkaansa esimerkiksi *Työmiehen vaimossa, Jaana Rönnyssä, Sudenmorsiamessa* eikä *Siinä näkijä missä tekijässä*. Pikemminkin teokset jättävät lukijan osaksi ratkeamattomia ristiriitoja, suhteuttipa hän lukemaansa yksilöä puolustaviin moraalikäsityksiin tai teosten julkaisuajan moraalikeskusteluun.

Suomalainen kirjallisuus on Kiven ja Canthin ajoista lähtien herättänyt julkista keskustelua moraaliongelmista. Kun tämä tulkitaan institutionaalis-funktionaalisesti ja arvohistoriallisesti, kyse on *arvokriittisestä tehtävästä*, joka kirjallisuudelle on muodostunut yhteiskunnallisten järjestelmien dialogissa. Kunkin ajan yhteiskunnallinen puhe tuottaa julkisuuteen joko avoimesti tai hiljaisesti päämääriä, esimerkiksi käsityksiä edustavasta perheestä, soveliaasta seksuaalisuudesta, hyvistä kansalaisista tai mielekkäästä elämästä. Kirjallisuus on osoittanut katveita, joita esimerkiksi politiikka, uskonto ja oikeuslaitos eivät tavoita sekä komplisoitumista, jota tämän julkisen arvo-ohjauksen ristiriidat aiheuttavat yksilöille. Toisin kuin Majander väittää, päivänpolitiikka ei ole palannut proosaan: kirjallisuudella on julkisen asemansa myötä aina myös poliittinen potentiaali, mutta aina taiteen kentän orientaatiot eivät sen aktivoimiseen rohkaise (vrt. Rossi 1999, 49; Ojajärvi 2006, 15–16). Sillä on myös eettinen potentiaali, ja 1980-luvun pahan teemat voidaan havaita aiemman suomalaisen kirjallisuuden kaanonista, jonka keskusteluun osallistujat tunsivat. Siksi väitän, että kirjallisuustraditiota koskevat luonnehdinnat uudenlaisesta pahasta motivoituivat ulkokirjallisista tarpeista.

Raymond Williamsin mukaan puhe traditiosta on valikointia ja siten vallankäyttöä. Traditio tuotetaan jatkuvasti uudestaan, mikä uudistaa kirjallisuusihanteita ja luo historiakuvaa, ”jonka tarkoitus on liittää nykyisyys menneeseen ja sitä kautta vahvistaa tämä nykyisyys”. (Williams 1988, 133–134; ks. myös Bourdieu 1996, 304.) Puhe pahasta voidaan ymmärtää tradition käänteiseksi määrittelyksi, jossa käsitystä kirjallisuudesta uudistettiin nostamalla esiin uudenlainen paha ilman varsinaisia edeltäjiä. Traditiojatkuvuuksien ja sosiaalisten prosessien ”aktiivinen unohtaminen” voidaan selittää Bourdieun mukaan kirjallisuustoimijoiden intresseistä. Lähtökohta on, että heidän on johdonmukaista pitää asemistaan käsin yllä hyvän kirjallisuuden rajoja ja puolustaa kirjallisuuden kentän autonomiaa. Kukin kustannuspäällikkö, kriitikko, tutkija ja muu alan vaikuttaja on asemassaan omasta tahdostaan, ja hänen on mielekästä esittää näkemyksiä, käyttää siten valtaansa ja tukea omaa asiantuntijuuttaan. (Mts. 285–291.) Tällöin ajatus esimerkiksi *uudenlaisesta* pahasta voi olla edullinen. 1980-luvulla voitiin kysyä, onko (taide)kirjallisuudella enää merkitystä ja miten se voi kilpailla yleisön huomiosta. Onko kirjallisuudesta muuhun kuin poliittisten ideologioiden kuvitukseksi tai liiketoiminnan sivuhaaraksi? Traditiokatkos tarjosi yhden tavan uudistaa kirjallisuuden asemaa, merkitystä ja tehtävää, mihin motivoi bourdieulaista pääomakamppailua laajempi yhteiskunnallinen muutos

Yhteiskunnan moniarvoistuminen loi 1980-luvun kirjallisuusjärjestelmälle haasteita

Oletus kirjallisuuden kentän haasteista 1980-luvulle tultaessa ei ole väite poikkeustilasta; esimerkiksi 1930-luvun Suomessa oli julkaisurajoituksia, 1960-luvulla kirjasotia ja 1970-luvulla puoluepoliittisia paineita. Tulkintani mukaan pahan tematiikka -keskustelua ei ole hahmotettu vastaavana kulttuuripoliittisena norminmuodostuksena, sillä ajan haasteet eivät olleet yhtä selväpiirteisiä. 1980-luvulla muutoksia aiheutti kansainvälistymisen saama uusi painoarvo, joka ei luonut rintamia vaan johti arvomurrokseen, johon kirjallisuusjärjestelmä reagoi. Kansainvälisyys oli toki ollut aiemminkin merkittävää. Mutta julkisuudessa ja instituutioiden toiminnassa kansallinen painotus oli ollut voimakkaampaa, ja esimerkiksi vahvasta valtiosta oli muodostunut yhteiskunnan perusarvo (ks. Alasuutari 1996, 213, 264). Tästä näkökulmasta kansainvälistyminen voitiin nähdä yllättävänä murtumana.

Instituutioiden tasolla kyse oli tarkemmin siitä, että kun globaali markkinatalous 1970-luvun lopulla irtautui kansallisesta sääntelystä, valtiollisen politiikan tehtävä problematisoitui (Alasuutari 1996, 264–273). Seurauksena irtautuivat määrittelyistään monen muunkin kansallisesti painottuneen instituution tehtävät. Voitiin kysyä, miksi esimerkiksi tieteen, taiteen, koulutuksen ja viestinten tavoitteet pitäisi kytkeä suomalaisuuteen ja kansansivistykseen. Tämä säteili edelleen siihen, mitä merkityksiä perheen, työn, luonnon, oikeuden ja vapauden tapaisille kompleksisille arvokäsitteille pitäisi antaa. 1980-luvulle tulo ei ollut läpikotainen yhteiskunta- tai arvomurros. Mutta *yhteiskunnan merkityksen kokeminen* muuttui laajasti, ja siksi monet seikat kyseenalaistuivat sisällöiltään tai toteutuivat nurjilta puoliltaan (Kettunen 1989; 2001, 168–169, 205, 275–277). Ilmeni moniarvoistumistendenssejä, joissa kritikoitiin asiantuntijavaltaa, vakiintuneita instituutiota, valtiokeskeisyyttä, protektionismia ja ylhäältä annettua sääntelyä. Julkinen keskustelu myös epäpolitisoitui, sillä kansainvälisen kilpailukyvyn nimissä vedottiin käytännöllisiin välttämättömyyksiin (Kettunen 1989).

Myös kirjallisuuden kansallista sitoutumista kyseenalaistettiin 1980-luvulla (ks. esim. Varpio 1991, 14–15; Nevala 1992, 159–161; Ruohonen 1999, 270), ja tuolloin yhteiskunnalliseen muutokseen reagoitiin uusintamalla kirjallisuuden autonomiaa ja kirjallisuustoimijoiden asiantuntijavaltaa. Esimerkiksi Arto Lindholm näkee instituution julkisuuskamppailuna sen, että kirjallisuuspalkinnot lisääntyivät 1980- ja 1990-luvuilla (Lindholm 2002). Toisaalta Anna Helle osoittaa, että meneillään oli suomalaisen kirjallisuuskulttuurin hajaantuminen, jota järjestelmän vaikuttajat pyrkivät rajoittamaan: jälkistrukturalistiset moniarvoisuuspyrkimykset törmäsivät kulttuurisen yksiäänisyyden käytäntöihin (Helle 2009, 38, 160, 250). Niin kutsutun uuslukutaidottomuuden sekä monikansallisen viihdetarjonnan luomista uhkista kansalliselle kulttuurille keskusteltiin. Tietokirjallisuuden nousun myötä kaunokirjallisuutta julkaistiin

suhteellisesti vähemmän kuin ennen, ja lukijat suosivat myös yhä enemmän käännöskirjallisuutta, vieläpä sellaista, jota kriitikot eivät arvostaneet. (Jokinen 1987, 1, 73; Eskola 1990, 187, 306; Niemi 1991, 100.) Haasteita aiheutti myös se, että kulttuurituotteet ja niiden kuluttaminen teknillistyivät, kirjallisuuden kentän ryhmittymät ja sillä vallinneet lukutavat eriytyivät ja huomio siirtyi teoksista kohti kirjailijaa henkilönä (Lindholm 2002, 50–52; ks. myös Brunila – Uusitalo 1989, 11–12, 93).

Tapaa selittää pahan tematiikka -keskustelu edellä kuvattuun tapaan analogioiden varassa voidaan pitää heikkona argumentaationa – varsinkin ilman riittävää historiallista kontekstointia, jota tässä ei ole mahdollista esittää. Mutta kirjallisuusjärjestelmän toiminta ei useinkaan jätä jälkeensä dokumentteja, joissa sen arvon- ja norminmuodostus eksplikoidaan. Sen sijaan pahan tematiikan tapaiset kirjalliset normit syntyvät toimijoiden yhteisvaikutuksesta, josta voidaan esittää tulkintoja juuri teoretisoinnin ja historiallisen rekonstruoinnin varassa. Edelliset esimerkit ovat hajanaisia, mutta kirjallisuuden kentän dialogi ei olekaan yhteismitallista vaan lomittuvaa. Heterogeenisyydessäänkin ne kertovat kirjallisuusjärjestelmän suhteesta yhteiskunnalliseen moniarvoistumiseen: sen osana järjestelmän autonomisuus väheni ja sen asema ja toiminta muuttuivat yhä monimutkaisemmiksi ja vaikeaselkoisemmiksi (vrt. Sevänen 1998, 349–350, 364–365; 2008, 112–129).

Väite siitä, että kirjallisuusjärjestelmä ryhtyi turvaamaan asemaansa ja autonomiaansa, ei merkitse, että kirjallisuusvaikuttajilla olisi ollut jokin ohjelma. Sosiaaliset asemat yhteiskunnassa ohjaavat toimijoiden käyttäytymistä ja tarjoavat määrittelyvaltaa, mutta mikä tärkeintä, näille teoille annetaan kirjallisuuden kentällä edelleen uusia merkityksiä niitä tukien ja kiistäen. Siten normin- ja arvonmuodostus etenee instituution tasolle, yksittäisten toimijoiden hallitsemattomiin ja synnyttää yleisempää käsitystä tietyn historiallisen vaiheen kirjallisten normien ja arvojen järjestyksestä ja kirjallisuuskäsityksestä. (Ks. Bourdieu 1991, 66–67, 105–109; 1996, 223–229; 1998, 159–160; Bourdieu – Wacquant 1995, 158–165.) Pahan tematiikan tarkasteluun sovellettuna kyse on siitä, että 1980-luvun moniarvoistuminen ja talousjärjestelmän roolin kasvu valtiollisen politiikan kustannuksella toimivat energiana, joka kirjallisuusjärjestelmässä käännettiin sen omalle logiikalle, siis kysymyksiksi kirjallisuuden arvojen uudistamisesta muuttuvassa yhteiskunnassa (vrt. Bourdieu 1993, 164).

Uusi sukupolvi uuden proosan taustalla

Kuten sanottu, pahan tematisoimiselle oli 1980-luvun romaaneissa epäilemättä perusteita. Mutta jos pahan tematiikka viittaisi todella teoskerrostumaan, ei vuotta 1980 voitaisi pitää ehdottomana rajana, vaan joukkoon voitaisiin periaatteessa liittää myös hieman vanhempia teoksia. Toisaalta kirjailijan uran aloitusvuodella ei ainakaan pitäisi olla merkitystä: olipa kirjailija debytoinut milloin hyvänsä, hänen tuorein teoksensa

voi edustaa uudenlaista pahaa. Ellei, teosjoukko edustaa joitain muita, ulkokirjallisia valintaperusteita.

Käsitys 1980-luvun pahan tematiikasta on mielletty teoskerrostuman hahmottamiseksi, mutta tulkintani mukaan se tuottaa pikemminkin kirjailijasukupolven. Kirjallisuuskeskustelu on korostanut vuosikymmenrajaa ja 1980-luvun leimallisia kirjailijoita unohtamalla esimerkiksi Karosen artikkelin, jossa kyseinen raja liudentui (Karonen 1982) ja yleistämällä pahan vuosikymmenmääritteeksi. Esimerkiksi Juha Vakkurin, Christer Kihlmanin, Tauno Kaukosen, Markku Lahtelan, Esko Raennon, Hannu Salaman ja Lassi Sinkkosen 1970-luvun lopun teokset käsittelevät räikeitä moraalikonflikteja, eikä niiden sivuuttamiselle ole teosten sisältöön liittyviä perusteita. Silti niitä ei nostettu esiin. Sivuuttamista voi toki perustella ajankohtaisuusvaatimuksilla. Mutta 1960- ja 1970-luvuilla aloittaneita kirjailijoita ei liitetty periodinimikkeeseen, vaikka heidän 1980-luvun romaaneissaan oli korosteista moraalitematiikkaa. Riippui siis kirjailijasta, oliko pahan käsittely uutta ja arvostettavaa.

Esimerkiksi seksuaalisesti kieroutuneet väkivaltaiset perhesuhteet olivat uudenlaista pahaa Idströmin romaaneissa, mutta eivät Salaman *Pasi Harvalan tarinassa* (1981, 1983). Uusliberalistinen peliajattelu ja häikäilemättömät liikemiehet havaittiin Sariolan teoksista, muttei esimerkiksi Vakkurin *Jään kääntöpiiristä* (1984). Hannu Aho kirjoitti taas *Sinisessä talossa* (1985) Idströmin tapaan siitä, että ihmisen vaihtoehdot ovat tietoinen välinpitämättömyys tai itsetuho. Toisaalta Pirkko Saisio nousi Helsingin Sanomien kriitikoiden ”…mutta älkää unohtako näitä” -suosituslistoille 1980-luvulla (Jokinen 1987, 48). Esimerkiksi Saision *Betoniyö* (1981) ja *Kainin tytär* (1984) siis tunnettiin, mutta synkistä asetelmistaan huolimatta niitä ei yleisesti liitetty pahakeskusteluun. Myös Eeva Joenpelto kirjoitti *Jottei varjos haalistu* -romaanissa (1986) moraalista ja kärsimyksestä. Kyse ei ole siitä, ettei kukaan olisi huomannut heidän moraaliteemojaan. Mutta heidän teoksiaan ei mainittu avainteksteissä, joiden varassa alkoi muodostua käsitys ”pahan koulukunnasta”, ja ilmeisesti siksi esimerkiksi Vakkuri, Aho, Saisio ja Joenpelto eivät myöhemminkään tulleet mainituiksi asian yhteydessä (pl. Sihvo 1988).

Tärkein poikkeus sukupolven tuottamisessa on Eira Stenbergin vastaanotto: hänen uransa alkoi jo 1960-luvulla, ja usein juuri hänet on liitetty ”pahan koulukuntaan” Sariolan ja Idströmin ohella. Tällöin on viitattu kuitenkin hänen 1980-luvun romaaneihinsa. Myös vuonna 1978 ensiteoksensa julkaissut Olli Jalonen on toisinaan yhdistetty koulukuntaan, joskin vasta 1980-luvun teostensa kautta (Sihvo 1988; Leiwo 1998; 2002). Tarkka kytki vuonna 1976 debytoineen Matti Pulkkisen ”tuoreimpaan pahan kirjallisuuteen” – mutta hänkin *Romaanihenkilön kuolemaan* (1985) viitaten (Tarkka 1986). Näistä tapauksista huolimatta tulkitsen, että pahan tematiikka -keskustelussa tuotettiin hiljaisesti uusi, romaanitraditiosta, politiikasta ja yhteiskunnallisesta problematiikasta vapautunut kirjailijapolvi. Jos hyväksytään, että kirjallisuuden kenttään

tuolloin kohdistui uudistumishaasteita, tämä oli otollisempi keino vastata haasteisiin kuin tukeutuminen 1960-luvun kirjailijakuntaan, joka tuolloin hallitsi kirjallisuuden kenttää (Varpio 1991, 9–10). Siksi pahan tematisointi vuosikymmenmääritteenä edellytti vuosikymmenrajan korostamista aivan kuten Ahlrothin näkemys rajoja rikkovasta kirjallisuudestakin: ilman rajantekoa traditiomurros hapertuisi käsiin.

Sukupolvien erottaminen on kritiikille tyypillistä eikä siinä ole mitään väärää. Mutta uuden kirjailijapolven legitoiminen teoskeskeisten väitteiden varassa piilottaa prosessin poliittisuuden. Kuten Ilkka Arminen ja Leena-Maija Rossi ovat osoittaneet, 1980-luvun suomalaisessa taide-elämässä poliittisuudesta tuli vaikeasti havaittavaa, kun toimijat ottivat etäisyyttä jo itsessäänkin sumentuneisiin puoluepoliittisiin rintamiin. Heidän ajatteluaan soveltaen pahan, hauskan tai rajoja ylittävän kirjallisuuden esiin nostaminen on silti (taide)politiikkaa: sitä vain ei tunnisteta poliittiseksi, sillä luonnehdinnat nousevat ikään kuin teoksista itsestään. (Vrt. Arminen 1989, 158–159; Rossi 1999, 48–55, 75.) Instituution tasolla tällöin kamppaillaan hyvän taiteen merkityksistä ja sen määrittelyvallasta. Vastaväitteenä voidaan esittää, että kirjallisuustoimijat esittävät kantojaan, koska vain pitävät niitä osuvina ja tärkeinä, eikä aina ilmene tarvetta katsoa esimerkiksi vuosikymmenrajan taa. Mutta sitä, mikä on tärkeää, ei määritellä viattomassa tyhjyydessä vaan kyseisessä kulttuuripoliittisessa dialogissa. Tämän artikkelin tavoitteena on taas kuvata, miksi mainittua tarvetta ei ilmennyt: taiteen diskursiiviselle uudistamiselle oli 1980-luvun kirjallisuuskeskustelussa enemmän tarvetta kuin traditionaalisuudelle, ja siksi uudenlainen paha institutionalisoitiin. Samalla pahan tematiikka alkoi elää läpinäkymättömänä terminä myös tutkimuksissa.

Tutkimus vakiinnutti journalistiset pelkistykset ”pahan koulukunnaksi”

Kirjallisuudentutkimus tarttui tuoreeltaan väitteisiin uudenlaisesta pahasta. Esimerkiksi Hannes Sihvo kritikoi artikkelissaan vuosikymmenmääritteitä, mutta antautui niiden vietäväksi (Sihvo 1988). Pertti Karkama tarkasteli ilmiötä kriittisemmin suhteuttamalla sitä kärsimyksen kuvaamisen traditioon. Hänkään ei purkanut väitteitä uudenlaisesta pahasta, vaan motivoi ne postmodernistisesta ihmiskuvasta ja poetiikasta käsin. (Karkama 1988). Myös esimerkiksi Matti Mäkelä, Suvi Ahola ja Anne Fried viittasivat pahakeskusteluun (ks. Mäkelä 1987; Ahola 1988; Fried 1989). Rinnakkain luettuna näiden aikalaisnäkemysten ansio on, ettei kuvaa 1980-luvun pahasta ei vielä pelkistetty, vaan eri näkökulmien tuottamat luonnehdinnat elivät rinnakkain. Kun Eira Stenberg kritikoi keskustelussa saamaansa leimaa, sekä tulevaisuus että kirjallisuushistoria olivat vielä kirjoittamattomat. ”Minut on tapana liittää eräänlaiseen pahan koulukuntaan”, hän harmitteli arvaamatta, että juuri tätä ilmeikästä nimitystä toistettaisiin vuosikymmeniä (Stenberg 1988).

Mervi Kantokorven mukaan kirjallisuushistoriassa on totuttu erottamaan jälki-

käteen tiettyä päämäärää kohti pyrkiviä vuosikymmeniä (Kantokorpi 1995, 68–72). 1990-luvun kirjallisuudentutkimus pelkisti menneen vuosikymmenen juuri tähän tapaan, ja se pahan moninaisuus, jota Sihvo kuvasi suuren romaanijoukon valossa ja Karkama traditiojatkumona, pyöristyi ja katosi. Muutama vuosi myöhemmin esimerkiksi Kai Laitinen kirjoitti, että 1980-luvun romaanissa ”esille nousee pahan probleema” (Laitinen 1991, 588) – kuin itsestään. Vastedes käsitys pahan ristiriitaisesta moninaisuudesta korvattiin yhä useammin termillä ”pahan koulukunta”, jonka varassa uusinnettiin esimerkiksi Anderssonin artikkelin journalistisia pelkistyksiä. Termin alkuperä on epäselvä: sitä ei käyttänyt 1980-luvun julkaisuissaan Andersson, Tarkka, Sihvo eikä Karkama. Stenberg (1988) on termin käyttäjistä ensimmäisiä, mutta ajatus on jälkiviisas: vakiintuneita termejä ei luo yksittäinen lausuja vaan ne saavat asemansa toistojen myötä sosiaalisessa toiminnassa. Alkuperää kiinnostavampaa on, että puheella koulukunnasta on ollut tapana ohittaa kyseisen kirjallisuusilmiön kriittinen tarkasteleminen. Samalla Tarkan ja Anderssonin tulkintamalli vakiintui sen suhteen, mikä 1980-luvun suomalaisessa romaanissa oli huomionarvoista ja miten erityisesti Sariolan, Idströmin, Stenbergin, Jalosen ja Seppälän 1980-luvun romaaneja on syytä tulkita.

”Pahan koulukunnan” olemuksellista asemaa kirjallisuuden historiakuvassa havainnollistaa katsaus tutkimuksiin. Esimerkiksi Liisa Enwaldin mukaan tiettyjen 1980-luvun romaanien viha-rakkaussuhteiden ja idyllien kääntöpuolien käsittelystä tuli ”lähes koulukuntaa muodostava tekijä” (Enwald 1989, 689–690). Andersson toisti oman näkemyksensä uudesta proosasta paha-antologiassa ja Tarkka *Suomalaisissa nykykirjailijoissa* (Andersson 1989, Tarkka 1990, 8) Yrjö Hosiaisluoma väitti Anderssonin puhuneen koulukunnasta ja kytki siihen liitettyjen romaanien sisällön sekä filosofis-psykologiseen että yhteiskunnalliseen kontekstiin (Hosiaisluoma 1991, 33–38). Maria-Liisa Nevala viittasi, tavanmukaisesti passiivimuodon varassa, että tietyt vuosikymmenen kirjailijat ”on nähty jonkinlaisina pahan profeettoina” (Nevala 1992, 175). Karkama pelkisti artikkelissaan, että ”1980-luvulla puhuttiin pahan koulukunnasta” (Karkama 1995, 85). Kimmo Jokinen muistutti, että ”onhan meillä nimetty pahan koulukunta” (Jokinen 1997, 41). Marika Javanainen kirjoitti, että Idström, Stenberg ja Sariola ”luetaan usein kuuluvaksi pahan koulukuntaan” (Javanainen 1998; ks. myös Leiwo 1998, 42). Markku Envallkin esittelee ”School of Evilin” teoksessa *A History of Finland's Literature* (Envall 1998). Kaisa Kurikan mukaan Stenberg “on liitetty niin sanottuun pahan koulukuntaan”, ja Leena Kirstinän mukaan koulukunnalla viitattiin Idströmiin, Sariolaan ja Seppälään (Kurikka 2000; Kirstinä 2000, 211).

Voitto Ruohonen otti *Suomen kirjallisuushistoriassa* etäisyyttä pahakeskusteluun, mutta sittemmin hänkin sovelsi koulukuntakäsitettä sitä kritikoimatta (Ruohonen 1999; 2005, 53–61; 2008, 111–123). Liinaleena Leiwo taas esitti pahan tematiikan esiinnoususta ja katoamisesta yhteiskunnallisen näkökulman, mutta ajatuksen

vuosikymmennimikkeestä hän otti annettuna. Hän väitti koulukunnan kadonneen 1990-luvulla, mutta katsaus tutkimuksiin osoittaa, että institutionaalisen puheen kannalta termi pikemminkin löytyi ja omaksuttiin tuolloin. (Leiwo 2002, 102–103.) Tuoreimmat esimerkit ”pahan koulukunnan” voittokulusta ovat Iiris Kuusisen ja Irma Perttulan väitöstutkimuksissa (Kuusinen 2008, esim. 47–51; Perttula 2010, 244–295). Tarmo Kunnaksen sarkastinen kommentti on harvoja kriittisiä arvioita: ”Pahaa ei nähtävästi tarjottu riittävästi suomalaisessa kirjallisuudessa toisen maailmansodan jälkeisenä aikana, koska 1990-luvun taitteessa suomalaisten lehtien palstoilla kirjoitettiin ’pahan koulukunnasta’ ikään kuin pahasta kirjoittaminen olisi uutta ja poikkeuksellista.” (Kunnas 2008, 296). Myös Auli Viikari kyseenalaisti lyhyesti nimikkeen ja Ojajärvi täsmensi sitä pahoinvoinnin koulukunnaksi (Viikari 2002, 19; Ojajärvi 2006, 287). Katriina Kajanneskin kritikoi termiä, mutta muodosti ”leikillisesti” eräistä kirjailijoista ”pyhän koulukunnan” (Kajannes 2011). Monet maininnoista ovat sävyltään kepeitä ja viestivät siitä, ettei koulukuntaa pidetä aivan varteenotettavana ajatuksena. Institutionaaliselle puheelle ominaista lienee, että termiä on uusinnettu silti.

Pahan tematiikan vaiheista voidaan jatkossa avata tieteensosiologisia kysymyksiä siitä, mitä tarpeita tämän läpinäkymättömän termin käyttäminen on tutkimuskentällä palvellut. Arvioni mukaan siihen kiinnittyminen tuki suppeaa, elitististä kirjallisuuskäsitystä, jonka mukaan huomionarvoinen kirjallisuus on sisällöltään syvällistä ja uutta luovaa. Toisaalta se vastasi historiankirjoituksellisiin tarpeisiin periodisoida vuosikymmenille olemuksellinen ominaislaatu jälkikäteen. Kolmanneksi se uusinsi kirjallisen elämän osakulttuurijakoa, jossa suuren yleisön ja taide-eliitin välillä nähdään ero. Neljänneksi tutkimuksen tekstikeskeinen valtavirta on vain harvoin havainnut, ettei ”pahan koulukunta” ole luonteeltaan essentiaalinen vaan normatiivinen luokitus, eikä se ole motivoitunut nimikkeen sosiaalisen historian selvittämiseen. Vaikka teoriat taiteen sosiaalisesta määrittymisestä ovat olleet pitkään tunnettuja, kirjallisuushistoriallisia jäsennyksiä ei riittävästi ole lähestytty tarkastelemalla teoksia osana yhteiskunnallista ympäristöään.

Lähteet

AHLROTH, JUSSI 2011: Kaukana on Iijoki. *Helsingin Sanomat* 15.8.2011.

AHOLA, SUVI 1988: Kahden naisen Antit. Naisnäkökulma Helvi Hämäläisen ja Annika Idströmin proosateoksissa. *Parnasso* 1/1988, 21–25.

ALASUUTARI, PERTTI 1996: *Toinen tasavalta. Suomi 1946–1994*. Tampere: Vastapaino.

ANDERSSON, CLAES 1986: Pahan ongelma uudessa proosassa. *Helsingin Sanomat* 7.10.1986.

ANDERSSON, CLAES 1989: Pahuus kirjallisuudessa. Teoksessa *Pahuuden perinne. Puheenvuoroja pahan olemuksesta*. Toim. Hannu Laaksonen ja Unnukka Stenqvist.

Turun yliopiston historian laitos: Julkaisuja n:o 20. Turku: Turun yliopisto, 7–15.
ARMINEN, ELINA 2009: *Keskeltä melua ja ääntä. Timo K. Mukan myöhäistuotanto, kirjallisuuskäsitys ja niiden suhde 1960-luvun yhteiskunnallis-kulttuuriseen keskusteluun*. SKST 1256. Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden seura.
ARMINEN, ILKKA 1989: *Juhannustansseista jumalan teatteriin – suomalainen julkisuus ja kulttuurisodat*. Tutkijaliiton julkaisusarja 58. Helsinki: Tutkijaliitto.
BOURDIEU, PIERRE 1991: *Language and Symbolic Power*. Ed. by John B. Thompson. Trans. Gino Raymond & Matthew Adamson. Cambridge: Polity Press.
BOURDIEU, PIERRE 1993: *The Field of Cultural Production. Essays on Art and Literature*. Ed. by Randal Johnson. Cambridge: Polity Press.
BOURDIEU, PIERRE 1996: *The Rules of Art: Genesis and the Structure of the Literary Field*. Alkuteos :*Les Règles de l'art*, 1992. Trans. Susan Emanuel. Cambridge: Polity Press.
BOURDIEU, PIERRE 1998: *Järjen käytännöllisyys. Toiminnan teorian lähtökohtia*. Alkuteos: *Raisons pratiques. Sur la théorie de l'action*. Käänt. Mika Siimes. Tampere: Vastapaino.
BOURDIEU, PIERRE – WACQUANT, LOÏC J. D. 1995: Refleksiivisen sosiologian tarkoitus. Teoksessa *Refleksiiviseen sosiologiaan. Tutkimus, käytäntö ja yhteiskunta*. Alkuteos: *Invitation to Reflexive Sosiology*. Toim. M'hammed Sabour ja Mikko A. Salo. Suom. Ari Antikainen et al. Joensuu: Joensuu University Press, 85–256.
BRUNILA, ANNE – UUSITALO, LIISA 1989: *Kirjatuotannon rakenne ja strategiat*. Nykykulttuurin tutkimusyksikön julkaisuja 15. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.
ENWALD, LIISA 1989: Jättiläislapset ja jättiläissuut – Annika Idström. Teoksessa *"Sain roolin johon en mahdu." Suomalaisen naiskirjallisuuden linjoja*. Toim. Marja-Liisa Nevala. Helsinki: Otava, 689–695.
ESKOLA, KATARINA 1990: *Lukijoiden kirjallisuus Sinuhesta Sonja O:hon*. Forum-kirjasto. Helsinki: Tammi.
FRIED, ANNE 1989: Muutoksen aika. Teoksessa *Kirjailijan kutsu. 14 esseetä kansainvälisestä kirjallisuudesta*. Suom. Aulikki Suni. Helsinki: Otava, 246–275.
HELLE, ANNA 2009: *Jäljet sanoissa. Jälkistrukturalistisen kirjallisuuskäsityksen tulo 1980-luvun Suomeen*. Jyväskylä Studies in Humanities 123. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.
HOLLSTEN, ANNA 2003: *Ei kattoa, ei seiniä. Näkökulmia Bo Carpelanin kirjallisuuskäsitykseen*. SKST 982. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
HOSIAISLUOMA, YRJÖ 1991: Nykyproosan monet maailmankuvat. Teoksessa *Hevosen sulkia. 1980-luvun suomalaisen kirjallisuuden tilanteita*. Toim. Yrjo Hosiaisluoma. Helsinki: Kirjastopalvelu Oy, 32–45.
HÖKKÄ, TUULA 2001: Runouskäsitykset liikkeessä. Teoksessa *Romanttinen moderni. Kirjoituksia runouskäsityksistä*. Toim. Tuula Hökkä. SKST 830. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 8–25.
JAVANAINEN, MARIKA 1998: Rakkautta, ihmislihaa ja maksalaatikkoa. Teoksessa *Sanel-*

ma. Kotimaisen kirjallisuuden vuosikirja n:o 4. Toim. Markku Soikkeli. Turku: Turun yliopisto, 9–26.

JOKINEN, KIMMO 1987: *Ostajat, lukijat, arvioijat, tukijat. Lukijoiden ja kriitikoiden kirjallisuus suuren muuton jälkeisessä Suomessa*. Nykykulttuurin tutkimusyksikön julkaisuja 5. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto, Nykykulttuurin tutkimusyksikkö.

JOKINEN, KIMMO 1997: *Suomalaisen lukemisen maisemaihanteet*. SoPhi 14. Nykykulttuurin tutkimusyksikön julkaisuja 56. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.

KAJANNES, KATRIINA 2011: Onko itäinen ihminen hävinnyt meistä? Nykykirjailijat pyhyyskokemuksen kuvaajina. Teoksessa *Itä meissä. Artikkeleita ortodoksisesta kulttuurista ja suomalais-venäläisestä vuorovaikutuksesta*. Toim. Katriina Kajannes. Joensuu: Hai, 122–133.

KANTOKORPI, MERVI 1995: Metsästä kaupunkiin – ja takaisin? Muotohistoriallisia tunnustuksia. Teoksessa *Ajan taitteita. Kirjallisuuskäsitys ja periodin murros suomalaisessa kirjallisuudessa*. Toim. Juhani Sipilä. Kotimaisen kirjallisuuden laitoksen julkaisuja 4. Helsinki: Helsingin yliopisto, 68–80.

KARKAMA, PERTTI 1988: Piirteitä suomalaisen nykyromaanin ihmiskuvasta. Teoksessa *Toisen tasavallan kirjallisuus. Keskustelua Pentinkulman päivillä 1978–1987*. Toim. Iris Tenhunen. Helsinki: WSOY, 228–256.

KARKAMA,PERTTI 1995: Sanataiteesta ja moraalista. Teoksessa *Sanelma 1. Kotimaisen kirjallisuuden vuosikirja 1995*. Toim. Heidi Grönstrand. Turku: Turun yliopisto, 76–86.

KARONEN, VESA 1982: 1980-luvun kirjallisuuden kiihko. *Helsingin Sanomat* 15.8.1982.

KETTUNEN, PAULI 1989: Vuoden 1906 Suomi, vuoden 1918 Suomi, nyky-Suomi. Teoksessa *Kansa liikkeessä*. 2. painos. Toim. Risto Alapuro et al. Helsinki: Kirjayhtymä, 284–287.

KETTUNEN, PAULI 2001: *Kansallinen työ. Suomalaisen suorituskyvyn vaalimisesta*. Helsinki: Yliopistopaino.

KIRSTINÄ, LEENA 2000: *Kirjallisuutemme lyhyt historia*. Helsinki: Tammi.

KUNNAS, TARMO 2008: *Paha. Mitä kirjallisuus ja taide paljastavat pahuuden olemuksesta*. Helsinki: Atena.

KURIKKA, KAISA 2000: Eira Stenberg. Teoksessa *Kotimaisia nykykertojia 3*. Toim. Kari-Otso Nevaluoma. Helsinki: BJT Kirjastopalvelu, 216–219.

KUUSINEN, IIRIS 2008: *Naisen yksilöityminen suomalaisessa kirjallisuudessa 1950-luvulta lähtien*. Tampere: Tampereen yliopisto.

LAITINEN, KAI 1991: *Suomen kirjallisuuden historia.* 3., uusittu painos. Helsinki: Otava

LEIWO, LIINALEENA 1998: ”Tuntuu niin hyvältä olla hyvä kun on ensin saanut olla paha.” Miehen malleja ja väkivaltaa Esa Sariolan romaaneissa. Teoksessa *Sanelma. Kotimaisen kirjallisuuden vuosikirja 4 (1998)*. Toim. Markku Soikkeli. Turku: Turun yliopisto, 41–55.

LEIWO, LIINALEENA 2002: Illuusiottomassa kirjallisuudessa pilkottaa valo, eli mihin katosi pahan koulukunta. Teoksessa *Kurittomat kuvitelmat. Johdatus 1990-luvun kotimaiseen kirjallisuuteen*. Toim. Markku Soikkeli. Turun yliopiston taiteiden tutkimuksen laitos, sarja A, n:o 50. Turku: Turun yliopisto, 101–120.

LINDHOLM, ARTO 2002: Katsaus 1990-luvun suomalaisiin kirjallisuuspalkintoihin. Teoksessa *Kurittomat kuvitelmat. Johdatus 1990-luvun kotimaiseen kirjallisuuteen*. Toim. Markku Soikkeli. Turun yliopiston taiteiden tutkimuksen laitos, sarja A, n:o 50. Turku: Turun yliopisto, 47–67.

LYYTIKÄINEN, PIRJO 1995: Kirjallisuuskäsitys kirjallisuushistorian käsitteenä Michel Foucault'n arkeologian valossa. Teoksessa *Ajan taitteita. Kirjallisuuskäsitys ja periodin murros suomalaisessa kirjallisuudessa*. Toim. Juhani Sipilä. Kotimaisen kirjallisuuden laitoksen julkaisuja 4. Helsinki: Helsingin yliopisto, 11–23.

MAJANDER, ANTTI 2011A: Niin hauskaa että hirvittää. *Helsingin Sanomat* 26.2.2011.

MAJANDER, ANTTI 2011B: Päivänpolitiikka palasi proosaan. *Helsingin Sanomat* 9.9.2011.

MÄKELÄ, MATTI 1987: Moraalinen ongelma. *Parnasso* 2/1987.

NEVALA, MARIA-LIISA 1992: Mitä suomalaiselle romaanille tapahtui 1980-luvulla? Teoksessa *Vaihtuva muoto*. Toim. Risto Turunen, Liisa Saariluoma ja Dietrich Assmann. SKST 575. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 157–178.

NIEMI, JUHANI 1991: Kirjallisuus instituutiona. Johdatus sosiologiseen kirjallisuudentutkimukseen. Tietolipas 122. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

NIEMI, JUHANI 2000: *Kirjallinen elämä. Kirjallisuuden ja yhteiskuntasuhteiden kartoitusta*. Tietolipas 168. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

OJAJÄRVI, JUSSI 2006: *Supermarketin valossa. Kapitalismi, subjekti ja minuus Mari Mörön romaanissa "Kiltin yön lahjat" ja Juha Seppälän novellissa "Supermarket"*. SKST 1079. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

PERTTULA, IRMA 2010: *Groteski suomalaisessa kirjallisuudessa. Neljä tapaustutkimusta*. SKST 1308. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

PETÄJÄ, JUKKA 1989: Uusi aalto vie taiteen hautaan. 1980-luvun kirjallinen murros nousee postmodernista tietoisuudesta. *Helsingin Sanomat* 16.4.1989.

ROSSI, LEENA-MAIJA 1999: *Taide vallassa. Politiikkakäsityksen muutoksia 1980-luvun suomalaisessa taidekeskustelussa*. Helsinki: Kustannus oy Taide.

ROSSI, LEENA-MAIJA 2010: Esityksiä, edustamista ja eroja: representaatio on politiikkaa. Teoksessa *Representaatio. Tiedon kivijalasta tieteiden työkaluksi*. Toim. Tarja Knuuttila & Aki Petteri Lehtinen. Helsinki: Gaudeamus, 261–275.

RUOHONEN VOITTO 1999: Kirjallisuus ja arvokriisi. Teoksessa *Suomen kirjallisuushistoria 3*. Toim. Pertti Lassila. SKST 724:3. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 268–279.

RUOHONEN, VOITTO 2005: *Paha meidän kanssamme. Matti Yrjänä Joensuun romaanien*

yhteiskuntakuvasta. Helsinki: Otava.
RUOHONEN, VOITTO 2008: *Kadun varjoisalla puolella. Rikoskirjallisuuden ja yhteiskuntatutkimuksen dialogeja*. SKST 1193. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
SASSI, VILLE 2012 (TULOSSA): *Uudenlaisen pahan unohdettu historia. Arvohistoriallinen tutkimus 1980-luvun suomalaisen romaanin pahan tematiikasta ja "pahan koulukunta -vuosikymmenmääritteen muodostumisesta kirjallisuusjärjestelmässä*. Julkaisematon väitöskirjakäsikirjoitus. Joensuu: Itä-Suomen yliopisto.
SEVÄNEN, ERKKI 1994: *Vapauden rajat. Kirjallisuuden tuotannon ja välityksen yhteiskunnallinen sääntely Suomessa vuosina 1918–1939*. SKST 612. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
SEVÄNEN, ERKKI 1998: *Taide instituutiona ja järjestelmänä. Modernin taide-elämän historiallis-sosiologiset mallit*. SKST 709. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
SEVÄNEN, ERKKI 2008: *Towards a New Kind of System of Art. The Shift from the Modern to the Contemporary Sphere of Art from the Standpoint of System-Theoretical and Systemic Sociology*. Saarbrücken: Verlag Dr. Müller.
SEPÄNMAA, YRJÖ 1991: Institutionaalisen taideteorian lähtökohdat ja pääedustajat. Teoksessa *Taide modernissa maailmassa. Taiteensosiologiset teoriat Georg Lukácsista Fredric Jamesoniin*. Toim. Erkki Sevänen, Liisa Saariluoma ja Risto Turunen. Helsinki: Gaudeamus, 142–156.
SIHVO, HANNES 1988: Ahdistuksen aika – piirteitä 1980-luvun suomalaisesta proosasta. Teoksessa *Kirjallisuus yhteiskunnassa, yhteiskunta kirjallisuudessa*. Toim. Erkki Sevänen ja Raisa Simola. Kirjallisuuden ja kulttuurin tutkimuksia No 3. Joensuu: Joensuun yliopisto, 237–257.
STENBERG, EIRA 1988: Astuuko Jumala näyttämölle? *Helsingin Sanomat* 27.3.1988.
TARKKA, PEKKA 1985: Arvottoman maailman sankari. *Helsingin Sanomat* 17.9.1985.
TARKKA, PEKKA 1986: Uteliaasti pahasta. *Helsingin Sanomat* 11.1.1986.
TARKKA, PEKKA 1990: *Suomalaisia nykykirjailijoita*. 5. uudistettu laitos. Helsinki: Tammi.
TURUNEN, RISTO 2003: *Uhon ja armon aika. Suomalainen kirjallisuusjärjestelmä, sen yhteiskuntasuhteet ja rakenteistuminen vuosina 1944–1952.* Joensuun yliopiston humanistisia julkaisuja 31. Joensuu: Joensuun yliopisto.
VARPIO, YRJÖ 1991: Vanhan polven perintö. 1980-luvun kirjallisuus – muutosten aika. Teoksessa *Hevosen sulkia. 1980-luvun suomalaisen kirjallisuuden tilanteita*. Toim. Yrjo Hosiaisluoma. Helsinki: Kirjastopalvelu Oy, 9–18.
VIIKARI, AULI 2002: Kirjallisuuden puolustus. *Tieteessä tapahtuu* 8/2002, 17–22.
WILLIAMS, RAYMOND 1988/1977: *Marxismi, kulttuuri ja kirjallisuus*. Alkuteos: *Marxism and literature*. Suom. Mikko Lehtonen. Tampere: Vastapaino.

Heta Marttinen

Epäkerrotun mahdollisuuksia Elina Hirvosen romaanissa *Että hän muistaisi saman*

> Halusin nostaa käteni ylös ja sanoa, että muistamisessa ei ole mitään hyvää. Muisti on yksi elämän kohtuuttomuuksista, jonka edessä olemme voimattomia. Halusin nousta seisomaan, pysäyttää muistiinpanoja kirjoittavat kynät ja innokkaasti nyökkäilevät kasvot ja huutaa, että minä en muuta tahdo kuin keinon, jolla muistista pääsee eroon. (EHMS, 11.)

Elina Hirvosen vuonna 2005 ilmestynyt esikoisromaani *Että hän muistaisi saman* (viitteissä EHMS) on saanut paljon myönteistä huomiota osakseen sekä Suomessa että ulkomailla (esim. Sharma 2006, 47). Romaanissa kerrotaan Louhiniityn perheen tarina perheen kuopuksen, romaanin henkilö-kertoja Annan näkökulmasta tämän muistellessa ja pohtiessa mennyttä ja omaa tilannettaan. Menneisyydestä paljastuu monia traumaattisia käänteitä, ikäviä muistoja sekä vähäisempiä kiusallisia tai noloja tilanteita. Anna haluaisi unohtaa ja painaa muistot pois mielestään mutta ei voi välttää niiden läpikäymistä. Muistelunsa ohessa hän kuvittelee ja kertoo itselleen tarinoita siitä, *kuinka olisi voinut tai pitänyt* käydä. Hän toivoo, että hänen perheensä olisi kuin mikä tahansa tavallinen ja onnellinen perhe.

Annan kuvittelemat vaihtoehtoiset tapahtumakulut ja hänen toteutumattomat toiveensa ovat esimerkkejä ilmiöstä, jota Gerald Prince (1988; 1992) kutsuu nimellä *the disnarrated*, ”epäkerrottu”[1]. Epäkerrotulla viitataan tapahtumiin, joista kerrotaan *ikään kuin* ne olisivat tarinamaailmassa mahdollisia ja tapahtuneet mutta jotka jäävät toteutumatta. Kuvitelmien ja toiveiden lisäksi epäkerrottua ovat erilaiset halut, pohdiskelut, kohtuuttomat odotukset, virheelliset uskomukset ja niin edelleen. (Prince 1992, 32–33, 35.) Epäkerrotun osuus Hirvosen lyhyessä 158-sivuisessa romaanissa on huomattava. Sen 36 luvusta lähes jokaisessa on epäkerrottuja katkelmia, joiden pituus vaihtelee yksittäisistä lauseista useamman kappaleen tai lähes luvun mittaisiin jaksoihin.

Tässä artikkelissa tarkastelen sitä, kuinka epäkerrottu syventää romaanin kahden päähenkilön henkilökuvia, ja mikä merkitys sillä on romaanin tematiikan rakentumisessa. Henkilöiden menneisyydestä paljastuvat traumaattiset kokemukset, heidän halunsa unohtaa ne ja erityisesti taipumus kuvitella vaihtoehtoisia tapahtumakulkuja liittävät epäkerrotun romaanissa keskeiseksi nousevaan muistin, muistamisen ja muistojen tematiikkaan. Lopuksi pohdin kahden romaanissa toistuvan motiivin, peilin ja ikkunan, yhteyttä epäkerrottuun.

Kerronnan poikkeuksia: epäkerrottu ja lähikäsitteet

Aktuaalissa todellisuudessa ei-tapahtuneella tai erilaisilla mahdollisuuksilla spekulointi on varsin luontaista toimintaa. Tämä johtaa siihen, että kun vastaavanlaisia ”epäkerrottuja” tapauksia kohdataan fiktiivisissä teksteissä, ne on helppo sivuuttaa ja jättää huomioimatta. Kerronnallisena keinona epäkerrottu kuitenkin on monisyinen ja sillä voi olla useita merkittäviä funktioita[2].

Prince käsittää epäkerrotun vastakohtana kertomattomalle ja ei-kerrottavalle. *Kertomattomalla* (*un-/nonnarrated*) hän viittaa erityisesti elliptisiin rakenteisiin, joita kertoja selvästi korostaa tai jotka ovat pääteltävissä kerronnallisten aukkojen, retrospektiivisen täydentämisen tai vastaavien kautta. *Ei-kerrottavia* (*un-/nonnarratable*) ovat kaikki sellaiset tilanteet, jotka eivät ole kerronnan arvoisia eivätkä ylitä kerrontakynnystä (toisin sanoen ovat mielenkiinnottomia) tai joista ei voida kertoa, koska ne esimerkiksi rikkovat sosiaalisia, formaalisia tai tietyn genren sisäisiä konventioita tai korostavat kertojan valtaa.[3] (Prince 1992, 28–30.) Toisin kuin edellä mainitut, epäkerrottu ei ole kerronnalle välttämätön ilmiö. Claude Bremond (1973, 22) on tosin huomauttanut, että on mahdotonta kertoa jonkun tarinaa ottamatta samalla huomioon sitä, mitä olisi voinut tapahtua. Kerronta kehittyy aina tiettyyn suuntaan vastustaen samalla muita potentiaalisia kehityslinjoja. Ne kuitenkin sisältyvät aina implisiittisesti siihen, mitä on kerrottu. (Bremond 1973; Prince 1992, 36.)

Epäkerrotut jaksot muodostavat kerrotun kanssa kilpailevia ja osin ristiriitaisia tarinalinjoja. Ne eivät suoranaisesti kumoa toisiaan, vaan kerrottu (tarinamaailmassa todella tapahtunut) osoittaa ennemmin tai myöhemmin ensisijaisuutensa ja todenmukaisuutensa suhteessa epäkerrottuun. Kerrottu voi paljastua *epä*kerrotuksi joko välittömästi tai vasta tuonnempana tarinassa. Sen status ei-tapahtuneena, pelkkänä spekulaationa tai mahdollisuutena ilman vastinetta romaanin todellisuudessa voidaan esittää esimerkiksi kieliopillisin keinoin (kieltoilmausten, modaalisten verbien tai konditionaalin kautta) (Prince 1992, 30, 34) tai typografian avulla (kuten Ernest Hemingwayn novellissa ”Kilimanjaron lumet”, ks. Harding 2011).[4] Epäkerrotun toissijaisuus ja todenvastaisuus ovat keskeisiä eroja epäkerrotun ja Brian Richardsonin sen pohjalta kehittämän ”denarraation” tai ”vastakerronnan” (*denarration*)[5] välillä. Denarraatiossa kertoja kieltää tai kumoaa kertomansa esitettyään sen sitä ennen todellisena tarinamaailmaan kuuluvana elementtinä, yksinkertaisimmillaan ”Eilen satoi. Eilen ei satanut” (Richardson 2001, 168; 2006, 87).

Että hän muistaisi saman: yksi päivä, monta tarinaa

Että hän muistaisi saman -romaanin kehyskertomus käsittää lyhyen ajanjakson huhtikuisen päivän aamusta alkuiltaan ja kytkeytyy näin yhdenpäivänromaanin perinteeseen.[6] Juhani Sipilä (2005, 211) puhuu yhdenpäivänromaanin tapauksessa mieluummin

erityisestä rakennetyypistä, Staffan Björckiin (1968) viitaten *voimakkaasti ajallisesti keskitetyn romaanin* variaatiosta, kuin varsinaisesta kirjallisesta genrestä. Björckin (mt., 210) luonnehdinnan mukaan tällaisessa romaanissa on mahdollisimman lyhyeen ajanjaksoon sisällytetty mahdollisimman paljon inhimillistä sisältöä (toimintaa ja ajattelua). Tyypillistä on, että henkilön sisäinen elämä muodostaa itsenäisen maailman, jossa aina läsnä olevan menneisyyden osuus ja merkitys korostuvat. Keskiöön nousee ulkoisen objektiivisen ajan sijaan psykologinen ja subjektiivinen aika, minkä seurauksena kerrontaan voi muodosta hyvinkin monimutkaisia aikarakenteita. Tällainen ajan käsittely vapauttaa kerronnan sille usein asetetuista kausaalisuuden vaatimuksista. Yhdenpäivänromaanille tunnusmerkillinen piirre on myös syklisyys; yksi päivä voidaan nähdä koko elämän pienoiskuvana. (Assman 1982, 16, 19; Björck 1968, 210–217; Sipilä 2005, 211, 215.)

Edellä mainitut piirteet ovat tyypillisiä Hirvosen romaanille. Yksi merkittävä tekijä kuitenkin erottaa sen yhdenpäivänromaanin valtavirrasta: ajankohta, johon kehyskertomus sijoittuu. Eurooppalaisissa ja amerikkalaisissa yhdenpäivänromaaneissa tapahtumat ovat perinteisesti sijoittuneet syksyyn, kun taas suomalaisille ja ruotsalaisille romaaneille on ollut ominaista, että tapahtuma-ajankohta on valoisin vuodenaika kesä. Tapahtumapäivä puolestaan on ollut viikon loppupuolella, tyypillisesti lauantai tai sunnuntai. (Assman 1982, 16.) *Että hän muistaisi saman* -romaanissa keväinen, talven jälkeen heräävä luonto ja arkipäivän vilinä, myöhässä maleksivat koululaiset sekä töihin ja myöhemmin töistä kotiin kiirehtivät aikuiset, muodostavat räikeän kontrastin kertojan senhetkiselle olotilalle.

Romaanin kerroksista kerrontaa rakentavat Annan muistojen ja pohdintojen lisäksi niihin sisältyvät toisten henkilöiden, erityisesti Annan USA:sta Suomeen muuttaneen miesystävän Ianin, muistot ja kuvitelmat. Annan perheen ongelmat juontavat aina sotavuosiin ja Annan isänisän sotatraumoihin, jotka myöhemmin ilmenevät väkivaltaisena käytöksenä vaimoa ja poikaa, Annan isää, kohtaan. Tämä vaikuttaa myöhemmin isän ja Joonan suhteeseen. Kirkossa armosta ja anteeksiannosta saarnaava pappi-isä pahoinpitelee kotona skitsofreniaa sairastavaa poikaansa ja tuottaa sivustaseuraavalle Annalle syvät henkiset arvet. Ian puolestaan on menettänyt isänsä tämän lähdettyä Vietnamin sotaan. Sodassa isä traumatisoituu pahoin eikä palattuaan enää muista poikaansa. Käännekohdaksi niin Annan ja Ianin kuin myös Joonan elämässä muodostuu syyskuun 11. päivän terrori-iskut ja niitä seuranneet Irakin sodan vastaiset mielenosoitukset.

Hirvosen romaanin 9/11-kytkös liittää sen osaksi kansainvälistä WTC-kirjallisuutta, jota on julkaistu paljon erityisesti englantilaisella kielialueella mutta myös muualla.[7] Elina Hirvonen onkin kertonut, että syyskuun 11. ja erityisesti kevään 2003 tapahtumat ovat vaikuttaneet vahvasti romaanin syntyyn (ks. Sharma 2006, 46). Toisen romaanin taustalla vaikuttaneen seikan kirjailija paljastaa tekstikokoelmassaan *Afrikasta – muistiinpanoja vuosilta 2007–2009* (2010). Hirvonen kirjoittaa, että ennen kuin alkoi työs-

tää esikoisromaaniaan, hän oli joutunut seuraamaan monien lähipiiriinsä kuuluvien kamppailua mielenterveysongelmien kanssa. Hän sai huomata, miten voimattomia sekä sairastuneet että heidän läheisensä ongelmien edessä ovat. (Hirvonen 2010b, 36–37.) Omakohtaiset kokemukset läheisten mielen järkkymisestä ja voimattomuudesta välittyvät myös kirjailijan esikoisteoksesta, jossa Annan ja Ianin osana on kantaa huolta sairaista läheisistään.

Vastuu ja syyllisyys, helpotus ja hyväksyntä: epäkerrottu henkilökuvauksessa

Sekä Annalle että Ianille ominainen piirre on vastuuntunto. He ovat asettaneet itselleen suuria odotuksia ja vaatimuksia, antaneet itselleen ison roolin perheidensä elämässä.

Annalle perheen onnen takaaminen on muodostunut lähes elämäntehtäväksi. Hän pyrkii järjestelemään asioita parhain päin ja huolehtimaan läheisistään. Hän arvottaa ja määrittelee itseään sen perusteella, miten paljon hän saa aikaan ja miten paljon hyötyä hänestä läheisilleen on. Paljon puhuva on jakso, jossa Anna pohtii, mitä kaikkea muistojen parissa vietetyn päivän aikana on jäänyt tekemättä: ”Olen menettänyt aikani hallinnan enkä ole koko päivänä saanut aikaiseksi mitään. / En ehkä enää koskaan saa aikaiseksi mitään.” (EHMS, 92.) Anna pitää itseään turhana ja saamattomana ja olettaa lopulta unohtuvansa ja ”katoavansa”. Hän *näkee*, mitä katoamisen jälkeen tapahtuisi: aikakauslehden kärsimätön päätoimittaja tiedottaa kollegoilleen Annan epäluotettavuudesta toimittajana. Tyhjään kotiin saapuva Ian pakkaa laukkunsa ja lähtee. Ystävät poistavat puhelimistaan hänen nimensä ja numeronsa. Pankin tietokannasta poistetaan hänen tilitietonsa. Nimi ja henkilötunnus myydään laittomalle maahanmuuttajalle. Lopulta Anna näkee sairaalassa olevan Joonan huutavan siskoaan, jota *ei ole koskaan ollut*. (Mt., 92–93.) Huomionarvoista on, että kerronnassa käytetään juuri verbiä *nähdä* ja että ”näkijä” on edelleen Anna. David Hermanin (2002, 303) termein voidaan puhua *hypoteettisesta fokalisaatiosta* (*hypothetical focalization, HF*). Kohtauksessa ei kerrota vain oletetuista tapahtumista, jotka Annan ”katoamista” seuraisivat, vaan siinä edellytetään hypoteettista hahmoa, joka voisi olla havaitsemassa kyseiset tapahtumat. Kerronta keskittyy kohtauksessa mainittujen henkilöiden ulkoisiin piirteisiin, eleisiin ja tekemisiin, mikä sulkee pois mahdollisuuden, että kerronta olisi fokalisoitunut heidän kauttaan. Anna on nyt tarinamaailman ulkopuolinen ja siihen kuulumaton hahmo, hypoteettinen fokalisaatio on tässä *suoraa* ja *vahvaa*.[8]

Edellä kuvatussa jaksossa kiteytyy eräs Annalle ominainen piirre: hänen on vaikea edes kuvitella maailmaa, jossa hänen vaikutuksensa ja tekemisensä eivät tavalla tai toisella ilmenisi. Hän on konkreettinen toimija, jonka tapauksessa epäkerronta havainnollistaa yhtäältä sitä, miten helppoa itselle on asettaa vaatimuksia, toisaalta sitä, miten helppoa niiden täyttämistä on vältellä.

Annasta poiketen Ian on tyytynyt lähinnä uneksimaan paremmasta. Sen sijaan, että olisi nuoruudessaan todella tehnyt jotain auttaakseen vanhempiaan, erityisesti isäänsä, hän pakenee todellisuutta ensin uppoutumalla kirjoihin, sitten luomalla oman idyllisen mielikuvitusmaailmansa:

> Hän säästi suurimman osan jokaisesta palkastaan voidakseen ostaa maalta talon, johon isä saisi muuttaa. Isä saisi maalata seinät ja istuttaa pihalle mitä haluaisi. Takapihalla olisi verstas, jossa voisi rakentaa puisia veneitä tai kevyitä pienoislentokoneita. [--] Ian asuisi talossa isän kanssa, kirjoittaisi kirjoja ja kutsuisi paikalle lääkärin aina, jos isä tarvitsisi hoitoa. (EHMS, 47.)

Annan ja Ianin vaatimukset ovat valtaosin epärealistisia ja käytännössä mahdottomia täyttää. Anna tekee paljon mutta näennäisesti tuloksetta, Iania sen sijaan leimaa saamattomuus ja halu yksinkertaisesti *paeta* todellisuutta ja vastuuta. Molemmat tuntevat tahoillaan olevansa vastuussa lähimmäistensä hyvinvoinnista mutta koska eivät koe kyenneensä täyttämään itselle asettamiaan vaatimuksia, he tuntevat epäonnistuneensa. Kyvyttömyys ja voimattomuus saavat heidät tuntemaan syyllisyyttä ja huonoa omaatuntoa. Iania tunne jäytää niin paljon, että hän jättää Yhdysvallat syyskuun 11. päivän terrori-iskujen jälkimainingeissa. Saadessaan kutsun tutkijavaihtoon Suomeen hän lähtee empimättä. Kuten nuoruudessaan myös nyt hän pakenee. Suomi on Ianin lapsuudessaan kuvittelemia maailmoja vastaava idylli, jossa hän uskoo pääsevänsä eroon kaikesta siitä, mikä häntä on painanut. Toisin käy, sillä vaikka hänen kotimaansa alkaakin vähitellen muuttua hänelle itselleen ”melkein kuvitteelliseksi” (EHMS, 131), amerikkalaisuudestaan hän pääse irti. Kun suomalaiset tenttaavat häneltä yhä uudestaan syitä Yhdysvaltain toimiin Irakissa, Ian tuntee olevansa vastuussa paitsi itsestään ja perheestään, myös kansakuntansa tekemisistä.

Annan, Joonan ja isän sotaisat suhteet

Vanhempien ja isovanhempien sotakokemukset ovat Annan ja Ianin tarinoiden lähtöpiste, kuten Anna pohtii, ”[m]eidän tarinamme alku. Mutta ei sellaisia asioita sanota muille. Ne kuvitellaan yksin, salakavalasti, unta tai bussia odottaessa. Ja seuraavassa hetkessä se kaikki kuvitellaan uusiksi.” (EHMS, 41.) *Että hän muistaisi saman* näyttää, millainen vaikutus sodalla on yhtäältä sen kokeneisiin, toisaalta tuleviin sukupolviin. Historialliset kriisit muodostavat taustan romaanissa kerrotulle tarinalle, mutta sen keskiössä ovat yksilön henkilökohtainen taistelu erilaisten tunteiden, velvollisuuksien ja ihmissuhteiden ristipaineessa.

Toimiessaan henkilökuvauksen välineenä ja henkilöiden välisten suhteiden kuvaajana epäkerrotun kautta ilmenee se, kuinka henkilöt suhtautuvat itseensä ja tapahtuneeseen. Epäkerrotuista jaksoista voidaan lukea myös se, kuinka henkilöt arvottavat itseään ja omaa panostaan: syyllistävätkö he itseään entistä enemmän (heidän *olisi pitänyt* tai he *olisivat voineet* toimia toisin), vaativatko he itseltään entistä enemmän (heidän *pitää*

tai he *voivat* toimia toisin) vai tyytyvätkö he siihen, mitä heillä on. Anna ja Ian toimivat usein omatuntoaan vastaan, toisin kuin heidän omasta mielestään pitäisi toimia. ”Oikea” toimintatapa esitetään epäkerrotun kautta, kuten silloin, kun Anna, oltuaan jo menossa sairaalaan, onkin kääntynyt takaisin: ”Minun oli tarkoitus kerätä voimani ja kävellä sairaalaan kuin mihin tahansa konttoriin, takki auki ja kaulahuivi olan yli heitettynä. ’Päivää’, minun oli tarkoitus sanoa. ’Olen Joona Louhiniityn sisar.’” (EHMS, 63.)

Oma perhe merkitsee Annalle paljon. Hän antaa valtavan painoarvon perheen sisäisille, vain muutamia ihmisiä koskettaville tapahtumille. Perheen kokemat asiat vertautuvat Annan mielessä koko maailmaa järisyttäneisiin katastrofeihin. Eräänä syyskuisena päivänä Anna saa puhelun hätääntyneeltä veljeltään ja ryntää luennolta reppu auki tämän luokse. Hän löytää Joonan istumasta lattialla peilin sirpaleiden keskellä: ”Joonan käsistä valui verta. ’Ihmiset putosivat’, Joona sanoi. ’Putosivat ja kuolivat, eikä kukaan voinut auttaa.’ / [--] Radion miesääni puhui lentokoneista, WTC:stä, presidentistä, pelastustoimista ja tuhansista kuolleista, ja vähitellen minulle alkoi selvitä, että myös meidän kotimme ulkopuolella oli tapahtunut jotain kauheaa.” (EHMS, 87.) Anna haluaisi suojella läheisiään kaikelta pahalta. Romaanin mottoon, Miltos Sahuriksen runoon ”Loppuun saakka I” viitaten, hän haluaisi kietoa heidät pumpulimaiseen pehmeyteen, jossa he olisivat turvassa (vrt. Strengell 2005). Perhe on Annalle parasta ja tärkeintä koko maailmassa – ja samalla pahinta. Tällöin pilvikään ei ole enää pehmeä ja lämmin turvapaikka, vaan pikemmin kylmä ja kostea verho, jonka taakse Anna kuvitelmissaan häivyttää perheenjäsenensä ja menneisyyden tapahtumat.

Etenkin Annan suhde Joonaan muotoutuu hyvin moniulotteiseksi kerrotun ja epäkerrotun, vallitsevan asiaintilan ja Annan henkilökohtaisten toiveiden välisen jännitteen myötä. Sisarusten suhde on ristiriitainen, molemminpuolinen viha-rakkaussuhde. Anna haluaisi rakastaa veljeään ja varmistua siitä, ettei tälle tapahdu mitään pahaa: ”Olen hänen kanssaan ja sanon katsokaa, tässä on minun veljeni ja minä rakastan häntä niin paljon, että kenelläkään ei ole oikeutta ajatella hänestä pahaa” (EHMS, 53). Hän ei kuitenkaan pysty siihen. Menneisyyden kokemukset saavat Annan häpeämään ja vihaamaan veljeään: ”Tunnen häntä kohtaan enemmän kuin ketään muuta ihmistä kohtaan koko maailmassa. Toivon, että hän lakkaisi olemasta, eikä minun koskaan tarvitsisi muistaa hänestä mitään.” (Mt., 13.) Muistoissaan Anna näkee Joonan useaan otteeseen jonain epätavallisena, kuvitteellisena ja todelliseen maailmaan kuulumattomana (eräänlaisena yksisarvisena, lohikäärmelapsena ja vanhana sammakkomaisena miehenä; EHMS, 16, 29, 61).

Romaanin loppupuolella, kohdatessaan isänsä kahvilassa Anna pohtii, että ”[m]ustassa puvussa ja liperit kaulassa hän näyttää olevan toisesta maailmasta” (EHMS, 134). On selvää, että ristiriitaisista tunteista huolimatta sekä isä että Joona ovat Annalle äärimmäisen rakkaita ja tärkeitä. He molemmat ovat Annalle erityisiä ja siksi heistä on pidettävä huolta. Toisaalta esimerkit muistuttavat osaltaan siitä, että vaikka ”fiktiivinen

teos luo itse maailman, johon se viittaa, juuri viittaamalla siihen" (Cohn 2006, 23–24), kaikki fiktiivisessä tarinassa esitetty ei väistämättä ole fiktion maailmassakaan todellista, vaan siihen voi sisältyä sepitteellisiä tai todenvastaisia ("epäkerrottuja") elementtejä.

Epäkerrottu muistojen ja muistamisen vastapainona

Romaanissa kerrottu Louhiniittyjen tarina rakentuu pääasiassa Annan omista muistoista, hänen subjektiivisista kokemuksistaan. Kyse on siitä, miten Anna on asiat kokenut. Romaanin alussa hän kyseenalaistaa muistojen ja muistamisen merkityksen: "Muisti on yksi elämän kohtuuttomuuksista. [---] [E]n muuta tahdo kuin keinon, jolla muistista pääsee eroon." (EHMS, 11.) Yhtäältä vastuu, syyllisyys ja suoranainen tyytymättömyys elämää kohtaan saavat Annan ja Ianin spekuloimaan sillä, miten olisi voinut tai pitänyt käydä. Kestääkseen omien tunteidensa ja todellisuuden ristipaineessa he kuvittelevat itselleen vaihtoehtoisen ja todellisuudesta merkittävällä tavalla poikkeavan elämän. Toisaalta Annan halu "päästä muistista eroon" motivoi epäkerrontaa, vaihtoehtoisten tapahtumien kehittelyä.

Käydessään läpi yhtä elämänsä vaikeimmista tapahtumista, perheen vuosia sitten tekemää kevätretkeä ja sen seurauksia, Anna hahmottelee sen rinnalle idyllisen kuvan retkelle lähtevästä perheestä:

> Kaksi lasta, tyttö ja poika, istuvat vierekkäin sängyllä. Poika lukee tytölle kirjaa. Yöpöydällä on sydänkuvioinen tarjotin, jossa on kaksi lasia maitoa ja tuoksuvan tuoretta pullaa. Mies ja nainen, isä ja äiti, seisovat ovella kädet toistensa vyötäröiden ympärillä. He ovat lähdössä retkelle[.]
>
> "Joko mennään?" poika kysyy ja mies nostaa hänet syliinsä. Nainen pukee tytölle itse virkkaamansa myssyn. He kävelevät ulos käsi kädessä, kaikki neljä. [--] [He] viettävät ihanan päivän. Se kuluu nopeasti, mutta heitä ei sureta. Mies ja nainen tietävät, että ihania päiviä on tulossa enemmän kuin kumpikaan heistä osaisi laskea. (EHMS, 32.)

Jaksossa näytetään osa siitä menneisyydestä, josta Anna unelmoi. Hän on kuvitellut itsensä "punaposkiseksi ja lettipäiseksi lastenkirjan tytöksi, matkustamaan kohti suurta ja jännittävää seikkailua, jolle joku olisi jo kirjoittanut onnellisen lopun" (EHMS, 17). Totuus on toinen: retki päättyy isän hurjastelun seurauksena onnettomuuteen ja samana iltana, äidin ollessa sairaalassa, isä hakkaa Joonan ensimmäisen kerran tämän kyseenalaistettua Jumalan ja rukouksen voiman: "'Entä jos se ei ollutkaan jumala?' Joona kysyi aikuisen äänellä. 'Entä jos se olikin saatana, joka meni sun sisään ja ajoi kuin hullu?'" (Mt., 19.) Samana iltana Annalle selviää hänen oma "elämäntehtävänsä": "Olisi minun tehtäväni huolehtia siitä, että päivän varjot haalistuisivat pois ja meidän kaikkien elämä saisi onnellisen lopun" (mt., 33).

Huomattavan usein myös Annan päivän aikana läpikäymät positiiviset muistot kytkeytyvät traumaattisiin kokemuksiin ja saavat näin ollen negatiivisen sävyn.

Esimerkiksi lakkiaispäiväänsä Anna kuvaa päiväksi, ”joka oli melkein oikeasti onnellinen” (EHMS, 138). Isä on ostanut Annalle lahjaksi unelmiensa auton, kirkkaanpunaisen Saab 96:n. Anna ei halua autoa, ”[e]n voinut kuvitella, mitä sillä tekisin” (mp.), vaikka viestittääkin vanhemmilleen muuta: ”’Ihana’, sanoin. ’Kiitos. Ihana lahja.’” (Mt., 139.) Ennen kaikkea auto ja isän innostus autoihin yhdistyvät Annan mielessä lapsuuden onnettomuuteen. Hän ei voi ymmärtää, ”miten isä voi vieläkin haaveilla vanhoista autoista” (mp.) kaiken tapahtuneen jälkeen, ja ihmettelee, eikö isä muistanut samaa kuin hän, ”[a]urinkoista päivää ja retkeä, jonka piti päättyä hyvin” (mp.) Omien muistojensa aitoutta hän ei missään vaiheessa epäile; hänen muistelemansa tapahtumat ovat todellisia, eivät kuvitelmia tai jälkikäteen konstruoituja kertomuksia.

Osassa muistojaan ja kuvitelmiaan Anna tarkastelee itseään ulkopuolelta, puhuu itsestään kolmannessa persoonassa (*hän*, *tyttö*, *nainen*): ”Nainen repii rohtunutta kohtaa huulesta. Katsoo ulos [--]. Nainen ei sano mitään, mutta hänen katseestaan näkee, että jotain hänen sisällään, jotain, mitä hän on yrittänyt varjella kaikelta pahalta, kuolee.” (EHMS, 89.) Näin Anna pyrkii konkretisoimaan ja ymmärtämään tilannettaan ja sijoittamaan sen laajempaan yhteyteen. Anna haluaa vakuuttua siitä, että vaikka on olemassa asioita, joihin itse voi vaikuttaa, on myös paljon sellaista, jossa on vain osallisena, eikä kaikki riipu vain yhden ihmisen panoksesta. Hän haluaisi hyväksyä elämänsä ja kaiken mitä siihen liittyy sellaisenaan.

Epäkerrottu tapahtuneen korostajana ja mahdollisuuksien avaajana

Gerald Princen (1992, 37–38) mukaan yksi epäkerrotun keskeisistä tehtävistä on ilmentää erilaisten vastakohtaisuuksien hallitsemien kertomusten teemoja. Princen erityisesti korostamat oppositioparit hyvä–huono ja todenmukainen–valheellinen näyttäytyvät *Että hän muistaisi saman* -romaanissa mielenkiintoisen ristiriitaisessa valossa.

Annan omista ja toisten hänelle kertomista muistoista rakentuva tarina on todenmukainen. Muistot ovat kuitenkin useimmiten kipeitä. Perheen läpikäymät asiat ovat tabuja, joista ei saa tai niistä on vaikea puhua. Annalle jopa niiden muisteleminen on vaikeaa, eikä hän haluaisi palata niihin.[9] Louhiniityn perheen tarinassa käsitellään vaikeita ja salattavia asioita. Siksi sen kertomista ei pidetä sosiaalisesti suotavana.

Tietyissä pisteissä Anna haluaisi pysäyttää ajan vääjäämättömän etenemisen tai ainakin muuttaa tapahtumien kulkua, mikä kertoo jälleen paljon Annasta henkilönä. Samalla Annan idyllistä maailmaa rakentelevat kuvitelmat ja toiveet muodostavat hyvän kertomuksen, joka kuitenkin on perustavalla tavalla vallitsevasta asiaintilasta poikkeava: ”Minun jouluni tulisi huomenna. Istuisimme yhdessä olohuoneen sohvalla ja katsoisimme televisioista joulurauhan julistuksen. Äiti olisi minun ja Joonan välissä. Hän pitäisi kättään hartioidemme ympärillä. [--] Isä toisi tarjottimella vaaleaa glögiä, ja me kaikki pitäisimme sanattoman sopimuksen. Jouluna ei tapella.” (EHMS, 57.) Tämän

kaltaisissa tapauksissa epäkerrottu myös rytmittää kerrontaa viivyttäen todella tapahtuneen paljastumista – ja viivyttäessään samalla korostaa sitä, mitä todella on tapahtunut.

Epäkerrottuja tapahtumia ei voida yksioikoisesti käsitellä epätosina tai valheellisina. Romaanin todellisuus on Annan kuvitelmien taustalla, eikä mikään poissulje mahdollisuutta, etteikö *niin olisi voinut käydä*. Annan toistuva taipumus esittää vaihtoehtoja tapahtuneen rinnalla asettaa kuitenkin hänen luotettavuutensa kertojana kyseenalaiseksi.[10] Suhteessa tarinan todellisiin tapahtumiin vaihtoehtoiset ja spekuloidut tapahtumakulut ovat epäilemättä toissijaisia. Ne eivät myöskään muodosta yhtenäistä tarinalinjaa, vaan ovat pikemminkin yksittäisiä häivähdyksiä mahdollisesta. Vähempiarvoisia suhteessa romaanin tositapahtumiin ne eivät kuitenkaan ole. Kuten Prince ja Sudarsan Rangarajan ovat korostaneet, epäkerrottu osoittaa merkityksellisyytensä kiinnittämällä lukijan huomion siihen, miten tapahtumat ovat kehittyneet. Tapahtuneiden tosiasioiden ohella korostuu se, *miten* ja *miksi* tapahtumista on kerrottu. Vaihtoehtoisia tapahtumakulkuja esittämällä voidaan kyseenalaistaa kerrotun tarinan ja koko tarinamaailman itsestäänselvyys ja vakaus sekä toisaalta jättää tilaa lukijan omille tulkinnoille. Toteutumatta jääneistä tai täysin hypoteettisista mahdollisuuksista kertominen saa lukijan kysymään, miksi juuri näin kävi, ja pohtimaan, mitä todella tapahtuneen taustalla on. Epäkerrottu on keino paljastaa, miksi kyseinen kertomus on kertomisen arvoinen; miksi se kiinnostaa ja kiehtoo lukijoita. (Prince 1992, 36; Rangarajan 2007, 37.) Todella tapahtuneen ja epäkerrotun välinen jännite on yksi Hirvosen romaanin merkittävistä voimavaroista. Se avaa erilaisten mahdollisuuksien pelikenttää tarjoamalla lukijalle sekä hyvän että huonon, sekä idyllisen että konfliktien täyttämän tarinan.

Heijastuksia ja läpipääsemättömiä rajoja: peilit, ikkunat ja epäkerrottu

Ollessaan romaanin lopussa vihdoin matkalla Joonan luo sairaalaan Anna pysähtyy katselemaan omaa kuvajaistaan kadulla olevasta vesilätäköstä. Hän muistaa, kuinka sisaruksilla oli tapana kuvitella lätäkön toiselle puolelle ”väärinpäin-maa”, jossa kaikki on toisin. Jälleen tuo maa avautuu Annan eteen, eikä hän enää katselekaan omaa heijastustaan, vaan väärinpäin-maassa asuvaa kaksoissiskoaan, naista, joka voisi olla joku muu kuin hän:

> Nainen on matkalla tapaamaan veljeään. Jälleennäkemisen ajatus riemastuttaa häntä. On ihanaa, että on olemassa ihminen, joka on melkein saman ikäinen kuin hän ja joka on tuntenut hänet koko hänen oman elämänsä ajan. On hienoa, että on joku, jonka kanssa muistoja voi tutkia. (EHMS, 156.)

Kohtauksessa yhdistyvät kaksi Hirvosen romaanin keskeistä motiivia: peili ja ikkuna. Romaanissa toistuu asetelma, jossa henkilöt tarkastelevat joko itseään peilin, heijastavan ikkunan tai vedenpinnan kautta tai ympäristöään ikkunasta. Motiiveilla on kiintoisa yhteys epäkerrottuun, mutta yksi elementaarinen ero niiden välillä toki on: peilistä ja

ikkunasta katsottaessa kyse on visuaalisesta havaitsemisesta. Epäkerrottu on puolestaan verbaalinen, kerronnallinen ilmiö: todellisuudessa siitä, mitä olisi voinut tapahtua, voidaan kertoa mutta käytännössä sitä on mahdotonta näyttää (Karttunen 2008, 248).

Romaanin kehyskertomuksessa Anna istuu kahvilassa katsoen ulos ikkunasta. Samalla hän voi aavistaa ikkunalasista oman heikon heijastuksensa. Näenkin, että Anna ei niinkään seuraa kaupungin vilinää ikkunan toisella puolella, vaan tarkastelee sen kautta itseään ja menneisyyttään. Kuten Markku Lehtimäki (2010, 42; ks. myös Dannenberg 2008, 75–82) on todennut, ikkuna on kerronnallinen kuva ja keino, ”jonka kautta havainnoidaan ulkomaailmaa ja luovitaan ihmismielen syvyyksiä”. Hirvosen romaanissa ikkuna voidaan nähdä rajapintana aktuaalin todellisuuden ja henkilöiden kuvitteleman tai toivoman elämän välillä, ja näin ikkuna saa samankaltaisen funktion, mikä perinteisesti on annettu peilille. Ikkunan takana oleva epäkerrottu vastamaailma on ”parempi kuin meidän jokapäiväinen todellisuutemme” (Melchior-Bonnet 2004, 274).[11]

Peilistä katsellessaan romaanin henkilöt eivät näe vain fyysistä minäänsä, vaan huomaavat tai ymmärtävät samalla jotain muuta itsestään ja elämästään; kaksiulotteinen peilikuva paljastaa heille syvemmän tason heidän omassa olemisessaan. Se näyttää heille jotain, jota voisi tai pitäisi olla mutta ei ole. Peilikuvassa ovat samanaikaisesti läsnä sekä todellisuus että toteutumattomat unelmat ja mahdollisuudet. (Ks. Melchior-Bonnet 2004, 262–263.) Kuten epäkerrottu kerronnan elementtinä, peili avaa Hirvosen romaanissa näkymän potentiaaliseen tai vaihtoehtoiseen kehityslinjaan. Katsellessaan itseään henkilöt näkevät itsensä ja elämänsä paitsi sellaisina kuin ne ovat, myös sellaisina kuin ne voisivat olla. Peili jäljentää todellisuutta yksityiskohtaisesti, mutta peilikuva ei ole täysin todenmukainen vaan enemmän tai vähemmän vääristynyt. Se on nimenomaan todellisuuden peilikuva, vastakohta. Henkilökuvauksen välineenä epäkerrottu paljastaa Annan ja Ianin (vääristyneet) odotukset itsestä.

Jokainen peilistä heijastuva ei-toivottukin yksityiskohta on epäilemättä todellisuutta. Peili näyttää katsojalle paitsi sen, mitä tämä ei tavallisesti näe[12], myös mahdollisesti jotain sellaista, mitä hän ei edes haluaisi nähdä. Syyskuisena päivänä Joona näkee eteisen peilistä miehen, jonka katse ei jätä häntä rauhaan. Vaikka hän rikkoo peilin, hän ei pääse katseesta ja heijastuksista eroon, niitä voi nähdä missä vain: taksin peileissä, ikkunoiden heijastuksissa. (EHMS, 87–88.) Itse asiassa peilin rikkominen vain monistaa heijastukset.

Todellisuus ja elämän realiteetit häilyvät aina epäkerrotun, unelmien ja kuvitelmien taustalla. Mitä sirpaleisempi todellisuus, sitä hanakammin sille kuvittelee erilaisia vaihtoehtoja. Kehyskertomuksessa Anna käy läpi muistojaan, pohtii, mitä olisi voinut tapahtua, ja pääsee lopulta jotakuinkin sinuiksi menneisyytensä kanssa. Hänen sairaalamatkalla esiin loihtimansa väärinpäin-maa voidaan kuitenkin nähdä osoituksena siitä, ettei hän voi lakata unelmoimasta toisenlaisesta, paremmasta tulevaisuudesta.

Toive on utopistinen, mutta jo pelkkä unelma jonkinlaisesta vaihtoehdosta, maailmasta, ”jossa olisi mahdollista unohtaa todellisuuden painolasti ja syyllisyys” (Melchior-Bonnet 2004, 274), auttaa Annaa jaksamaan. Tämä on osoitus siitä voimasta ja merkityksestä, joka mielikuvituksella ja fiktiolla on.

Lopuksi

Olen artikkelissani osoittanut, kuinka epäkerrotun kaltainen helposti huomioimatta jäävä kerronnan elementti toimii merkittävänä henkilökuvien ja tematiikan rakentajana Elina Hirvosen esikoisromaanissa *Että hän muistaisi saman*. Kirjailija on kertonut, että koska romaanin keskiössä ovat muistot ja niiden kieltäminen, vaihtoehtoisten maailmojen ja tapahtumien kehittäminen on tuntunut luontevalta. Kerronnalliset ratkaisut ovat kuitenkin syntyneet intuitiivisesti. (Hirvonen 2010a.)

Annan perheen tarinassa nivoutuvat yhteen yksilölliset, perheen sisäiset ja yhteiskunnalliset kriisit. Historialliset tapahtumat muodostavat perustan tematiikan lisäksi henkilöiden kehitykselle ja kuvaukselle, ja juuri näihin liittyneenä epäkerrottu osoittaa merkityksellisyytensä. Menneisyyden palautuessa Annan mieleen muistot vievät hänet mukanaan ja kuljettavat vääjäämättä kohti tiettyä päämäärää. Mitä lähemmäs romaanin nykyhetkeä muistot tulevat, sitä tiukemmin ne kiinnittyvät Annan sen hetkiseen olotilaan, ajatuksiin ja tunteisiin. Epäkerrottu ilmentää henkilöiden tunteita, odotuksia ja reaktioita erilaisissa tilanteissa sekä heidän asennettaan itseä, elämää ja koko maailmaa kohtaan, ja elävöittää ja syventää näin henkilökuvia. Romaanin todellisuuden ja kuvitelmien välinen jännite paljastaa, kuinka kompleksinen ihmismieli on. Epäkerrottu elävöittää ja monipuolistaa myös kerrontaa ja itse tarinaa. Yhtäältä romaanin fokukseen nousevat tapahtumien sijaan henkilökohtaiset ja inhimilliset kysymykset, toisaalta siinä ei anneta vain joko ”hyvää” tai ”huonoa” kertomusta, vaan molemmat.

Kun yritykset kieltää ja unohtaa menneisyys osoittautuvat turhiksi, Anna etsii voimaa kuvittelemalla sille vaihtoehtoja. Samalla kuvitelmat myös auttavat häntä ymmärtämään omaa tilannettaan. Muistojen läpikäyminen ja jakaminen helpottavat hänen oloaan, vaikka hän saakin huomata, että ihmiset eivät muista samoin ja samoja asioita. Kukin muistaa sen, mitä haluaa ja katsoo tärkeäksi muistaa, ja muistaa niin kuin haluaa muistaa. Romaanin nimen ilmaisema asia, se ”että hän muistaisi saman”, osoittautuu Annan kuvitelmien tavoin toteutumattomaksi toiveeksi, epäkerrotuksi.

Viitteet

[1] Prince esittelee käsitteen artikkelissaan ”The Disnarrated” (1988) ja on käsitellyt aihetta kirjassaan *Narrative as Theme: Studies in French Fiction* (1992) ja Routledgen *Encyclopediassa* (2008/2005). Ennen häntä samankaltaisia kerronnallisia ilmiöitä ovat käsitelleet Viktor Sklovski (1965/1917), Claude Bremond (1973), William Labov (1972), Mary Louise Pratt (1977) ja Marie-Laure Ryan (1986). Sittemmin Princen ajatusta epäkerrotusta ovat

hyödyntäneet ja edelleen kehittäneet mm. Robyn R. Warhol (2005) ja Marina Grishakova (2011).

[2] Ilmeisimmillään epäkerrottu toimii henkilökuvauksen välineenä, kertojan ominaispiirteitä sekä suhdetta kerrottuun tarinaan ja sen henkilöihin määrittävänä tyylikeinona sekä kerrontaa rytmittävänä elementtinä. Sen tärkeimmät funktiot ilmenevät retorisella ja tulkinnallisena tasolla: kerrottujen tapahtumien sijaan korostuu se, miten kerronnan kohteena oleva maailma on luotu ja miten tapahtumat kehittyvät, sekä se, miksi ei-tapahtuneesta kerrotaan ja miksi se on merkityksellistä. Vaihtoehtoisten ja mahdollisten tapahtumien lisääminen voi luoda jännitystä ja epätietoisuutta sekä korostaa ja merkityksellistää todella tapahtunutta. Epäkerrottu voi välittää lukuisia teemoja, joita ovat esim. erilaiset ”toteutumattomaan” viittaavat, vastakohtien hallitsemat sekä erityisesti kertomuksen ja kerronnan ominaispiirteitä ilmentävät teemat. (Prince 1992, 34–38.)

[3] Robyn R. Warhol on kritisoinut Princeä *ei-kerrottava*-käsitteen epätarkasta määrittelystä ja on määritelmää täsmentääkseen jakanut ei-kerrottavan (johon hän sisällyttää kertomattoman ja epäkerrotun) neljään kategoriaan: *subnarratable*, *supranarratable*, *antinarratable*, *paranarratable* (Warhol 2005, 221–227).

[4] Esimerkiksi artikkelin motossa kerrotun toteutumatta jääminen osoitetaan konditionaalin avulla. Sitä voisi täydentää seuraavasti: ”Halusin nostaa käteni ylös ja sanoa, että muistamisessa ei ole mitään hyvää [mutta pysyin vaiti]. [--] Halusin nousta seisomaan, pysäyttää muistiinpanoja kirjoittavat kynät ja innokkaasti nyökkäilevät kasvot ja huutaa, että minä en muuta tahdo kuin keinon jolla muistista pääsee eroon. [En tehnyt niin vaan istuin hiljaa paikoillani.]”

[5] Vaikka kertomuksen teoriassa onkin paneuduttu kysymyksiin, joihin englanninkielisessä tutkimuksessa viitataan mm. käsitteillä *denarration* ja *disnarrated*, suomenkielinen terminologia on vielä kehitteillä (Hatavara 2010, 158 erit. viite 1). ”Vastakerronta” on Mari Hatavaran (mp.) esittämä vastine *denarration*-termille. Suomalaisessa tutkimuksessa epäkerrotusta ja kerronnan negaatioista on kirjoittanut, tosin englanniksi, Laura Karttunen (2008).

[6] Yhdenpäivänromaanin alkuvaiheet on perinteisesti liitetty modernismiin. Suomalaisia esimerkkejä ovat mm. Maria Jotunin *Arkielämää* (1909) ja Joel Lehtosen *Putkinotko* (1920) sekä Volter Kilven *Alastalon salissa* (1933) ja *Kirkolle* (1937), Mika Waltarin *Surun ja ilon kaupunki* (1936), F.E. Sillanpään *Elokuu* (1941), Hannu Salaman *Juhannustanssit* (1964), Heikki Turusen *Kivenpyörittäjän kylä* (1976) ja Antti Tuurin *Pohjanmaa* (1982) ja *Lakeuden kutsu* (1997). Varhaisista edustajista yleisesti kenties tunnetuimmat ovat James Joycen *Odysseus* (1922) ja Virginia Woolfin *Mrs. Dalloway* (1925). Ei liene sattumaa, että Hirvosen romaanissa Annan yrittää muistelunsa lomassa lukea Michael Cunninghamin romaania *Tunnit* (*The Hours*, 1998), joka on saanut innoituksensa juuri *Mrs. Dallowaysta*.

[7] Esimerkkeinä 9/11-iskuihin ja niiden jälkeiseen aikaan kiinnittyvistä romaaneista mainittakoon Martin Amisin *The Second Plane* (2008), Frédéric Beigbederin *Windows on the World* (2003), Don DeLillon *Falling Man* (2007), Jonathan Safran Foerin *Extremely Loud and Incredibly Close* (2005), David Llewellyn *Eleven* (2006), Ian McEwanin *Saturday* (2005), Jay McInerneyn *The Good Life* (2006), Claire Messudin *The Emperor's Children* (2006) ja Joseph O'Neillin *Netherland* (2008).

[8] Hypoteettisesta fokalisaatiosta ja sen jaottelusta ks. Herman 2002, 309–322.

[9] Warholin luokittelussa Annan vaikeat muistot ovat ”antikerrottavia” (*antinarratable*), asioita,

joista ei pitäisi niiden sosiaalisia lakeja tai konventioita rikkovan tai tabu-luonteen vuoksi kertoa (Warhol 2005, 224).

[10] Tässä yhteydessä en voi paneutua sinällään mielenkiintoiseen kysymykseen sellaisen kertojan luotettavudesta, joka toistuvasti esittää tapahtuneen rinnalla myös mahdollisia vaihtoehtoja. Kertojan epäluotettavuus on hyvin monitahoinen ilmiö, kuten esim. James Phelan (2005, 49–53) on hienojakoisessa taksonomiassaan osoittanut.

[11] Hirvosen romaanin lopun ”väärinpäin-maa”-kohtaus toteuttaa eri taiteista ja filosofiasta tuttuja ajatuksia peilin takana avautuvasta vastamaailmasta ja sen heijastamista kaksoisolennoista, jotka peilin luoma tilailluusio sekä peilin ja todellisuuden välinen symmetria houkuttelevat esiin (ks. Melchior-Bonnet 2004, 266–277).

[12] Sabine Melchior-Bonnet (2004, 259) on muistuttanut asiasta, jota harvoin tulee ajateltua: omat kasvot ovat ihmiselle kaikista hänen näkemistään kasvoista vieraimmat.

Lähteet

ASSMAN, DIETRICH 1982: Yhdenpäivänromaani. Mietteitä erään tutkimuksen perustaksi. Teoksessa *”Siivilöity aika” ja muita kirjallisuustutkielmia.* Toim. Eino Maironiemi Joensuu: Joensuun korkeakoulun julkaisuja, Sarja A, n:o 25, 5–22.

BJÖRCK, STAFFAN 1968/1953: *Romanens formvärld: studier i prosaberättarens teknik*. Tukholma: Natur och kultur.

BREMOND, CLAUDE 1973: *Logique du récit*. Pariisi: Seuil.

COHN, DORRIT 2006: Fiktion *mieli*. Alkuteos: *The Distinction of Fiction*, 1999. Suom. Paula Korhonen, Markku Lehtimäki, Kai Mikkonen & Sanna Palomäki. Helsinki: Gaudeamus.

DANNENBERG, HILARY P. 2008: *Coincidence and Counterfactuality. Plotting Time and Space in Narrative Fiction*. Lincoln: University of Nebraska Press.

GRISHAKOVA, MARINA 2011: Toward a Typology of Virtual Narrative Voices. Teoksessa *Strange Voices in Narrative Fiction*. Ed. by Per Krogh Hansen, Stefan Iversen, Henrik Skov Nielsen & Rolf Reitan. Berliini: Walter de Gruyter, 175–190.

HARDING, JENNIFER RIDDLE 2011: ”He Had Never Written a Word of That”: Regret and Counterfactuals in Hemingway’s ”The Snows of Kilimanjaro”. *The Hemingway review* 30:2, 21–35.

HATAVARA, MARI 2010: Mahdollinen ja mahdoton kerronta historiallisessa romaanissa. Teoksessa *Luonnolliset ja luonnottomat kertomukset. Jälkiklassisen narratologian suuntia*. Toim. Mari Hatavara, Markku Lehtimäki & Pekka Tammi. Helsinki: Gaudeamus, 158–186.

HERMAN, DAVID 2002: *Story Logic: Problems and Possibilities of Narrative.* Lincoln: University of Nebraska Press.

HIRVONEN, ELINA 2010A: Sähköpostiviesti tekijälle 29.3.2010.

HIRVONEN, ELINA 2010B: *Afrikasta – muistiinpanoja vuosilta 2007–2009*. Helsinki: Avain.

HIRVONEN, ELINA 2005: *Että hän muistaisi saman* (EHMS). Helsinki: Avain.
KARTTUNEN, LAURA 2008: A Sociostylistic Perspective on Negatives and the Disnarrated: Lahiri, Roy, Rushdie. *Partial Answers* 6:2, 419–441.
LEHTIMÄKI, MARKKU 2010: Sofistikoitunut kertomus ja lukemisen etiikka. *Avain* 2/2010, 40–49.
MELCHIOR-BONNET, SABINE 2004: *Kuvastin. Peilin historiaa*. Alkuteos: *Histoire du Miroir*, 1994. Suom. Pia Koskinen-Launonen. Jyväskylä: Atena.
PRATT, MARY LOUISE 1977: *Toward a Speech Act Theory of Literary Discourse.* Bloomington: Indiana University Press.
PRINCE, GERALD 2008/2005: Disnarrated, The. Teoksessa *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. Ed. by David Herman, Manfred Jahn & Marie-Laure Ryan. Lontoo & New York: Routledge, 118.
PRINCE, GERALD 1992: *Narrative as Theme: Studies in French fiction*. Lincoln: University of Nebraska Press.
PRINCE, GERALD 1988: The Disnarrated. *Style* 22:1, 1-8.
PHELAN, JAMES 2005: *Living to Tell about It. A Rhetoric and Ethics of Character Narration.* Ithaca & Lontoo: Cornell University Press
RANGARAJAN, SUDARSAN 2009: The Virtual Embedded Narratives in Butor's *La Modification*. *Neophilologus* 93:1, 35–41.
RICHARDSON, BRIAN 2001: Denarration in Fiction: Erasing the Story in Beckett and Others. *Narrative* 9:2, 168–175.
RICHARDSON, BRIAN 2006: *Unnatural Voices. Extreme Narration in Modern and Contemporary Fiction.* Columbus: The Ohio State University Press.
RYAN, MARIE-LAURE 1986: Embedded Narratives and Tellablity. *Style* 20:3, 319–340.
SHARMA, LEENA 2006: Ihan huimaa. *Suomen kuvalehti* 30/2006, 44–50.
SIPILÄ, JUHANI 2005: Vedenpaisumus ja Baabelin kielten sekoitus samana päivänä. Hannu Raittilan yhdenpäivänromaani *Ei minulta mitään puutu*. Teoksessa *Lajit yli rajojen. Suomalaisen kirjallisuuden lajeja*. Toim. Pirjo Lyytikäinen, Jyrki Nummi & Päivi Koivisto: Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden seura, 206–236.
SKLOVSKI, VIKTOR 1965/1917: Art as Technique. Teoksessa *Russian formalist criticism: four essays*. Ed. and trans. by Lee T. Lemon & Marion J. Reis. Lincoln: University of Nebraska Press, 3-24.
STRENGELL, HEIDI 2005: Voiko särkyneen ruukun korjata, voiko väkivallan kierteen katkaista? < http://www.kiiltomato.net/elina-hirvonen-etta-han-muistaisi-saman> (12.12.2011)
WARHOL, ROBYN R. 2005: Neonarrative; or How to Render the Unnarratable in Realist Fiction and Contemporary Film. Teoksessa *A Companion to Narrative Theory*. Ed. by James Phelan & Peter J. Rabinowitz. Blackwell: Malden, 220–231.

Marjaana Svala

Elämä kertomuksena Torgny Lindgrenin romaaneissa *Hummelhonung* ja *Pölsan*

Kiinnostus metaforaa ja etenkin kognitiivista metaforaa kohtaan on viriämässä uudelleen. Viime vuonna ilmestyi Monika Fludernikin toimittama artikkelikokoelma *Beyond Cognitive Metaphor Theory*. Tukholmassa vuosittain järjestettävä kansainvälinen metaforakonferenssi *Metaphor Festival 2011* keräsi ennätysmäärän metafora-aiheisia esityksiä. Myös *Avaimessa* on käsitelty viime vuosina metaforaa: Anne Päivärinta on analysoinut kognitiivisen metaforan käyttöä runoanalyysissa (4/2010) ja Mikko Turunen semanttisen yhteisalueen käsitettä (1/2011). Bo Pettersson (2011a) puolestaan esitti edellisessä numerossa (4/2011), että metaforan tutkimuksen ja narratologian yhdistäminen on yksi keino tutkia mielikuvitusta kirjallisuudessa. Tämän artikkelin tarkoituksena on jatkaa kotimaista keskustelua kognitiivisesta metaforasta ja liittää se myös kertovien tekstien kontekstiin. Tarkastelen artikkelissani laajennetun kognitiivisen metaforan ELÄMÄ ON KERTOMUS käyttöä ruotsalaisen Torgny Lindgrenin (1938–) romaaneissa *Hummelhonung* (1995, HH) ja *Pölsan* (2002, P).

Moderni kognitiivisen metaforan tutkimus pohjautuu George Lakoffin ja Mark Johnsonin klassiseen teokseen *Metaphors We Live By* (1980), jossa tutkijat esittävät kaiken kielen pohjautuvan samanlaiseen substituutioon kuin metafora-trooppi. Lakoff ja Johnson pyrkivät häivyttämään klassista eroa arkisen ja poeettisen kielen välillä osoittamalla, että metafora on kognitiivinen väline, jota ihmiset luonnostaan käyttävät havainnoidessaan ja ymmärtäessään maailmaa.[1] Myöhemmin ajatusta metaforasta kertomakirjallisuudessa on kehitellyt Paul Werth (1999, 317–329), jonka keskeisen väitteen mukaan kaunokirjalliset teokset voivat hyödyntää megametaforia (*mega-metaphor*, *sustained metaphor*) kertomuksen muodostuksessaan, sekä esimerkiksi Madeleine Kasten (2005), Peter Crisp (2008) ja Pettersson (2011b), jotka ovat olleet erityisen kiinnostuneita laajennettujen metaforien ja allegorian välisestä suhteesta.

Käytän artikkelissani Werthin (1999) ja Petterssonin (2011b) ajatusta laajennetusta metaforasta kertovan tekstin lähtökohtana. Erittelen sitä, millä tavoin Lindgrenin romaanit hyödyntävät laajennettua kognitiivista metaforaa ELÄMÄ ON KERTOMUS. Pyrkimyksenäni on osoittaa, miten laajennetun metaforan kautta romaaneissa käsitellään paralleeleja kahdenlaisen kertomisen, taiteellisen luomisen ja yksilön identiteetin rakentamisen, välillä. Identiteetin rakentamisella tarkoitan tässä prosessia, jossa omaa elämäntarinaa kerrotaan. Lisäksi esitän, miten elämän kuvaaminen kertomuk-

sena on *Pölsanissa* yhteydessä myös toiseen laajennettuun kognitiiviseen metaforaan ELÄMÄ ON MATKA. Osoitan, että analysoimissani romaaneissa eksistentiaaliset ja metafiktiiviset kysymykset kietoutuvat toisiinsa kyseisten metaforien kautta. Näin pyrin jossain määrin haastamaan Magnus Nilssonin (2004) näkemyksen, että Lindgren on myöhäistuotannossaan kääntynyt teologisista ja eksistentiaalisista kysymyksistä kohti metafiktiivistä tematiikkaa. Vaikka metafiktiiviset kysymyksenasettelut, jotka tässä ymmärrän kysymyksiksi kirjoittamisen luonteesta ja ehdoista, ovatkin merkittävässä roolissa romaaneissa, ne ovat vuoropuhelussa eksistentiaalisen eli ihmiselämän merkitystä koskevan pohdiskelun kanssa. Näin myös Lindgrenin myöhäistuotanto jatkaa aiemman tuotannon eksistentiaalista linjaa, vaikka metafiktiiviset kysymykset nousevat siinä aiempaa voimakkaammin esille.

Lindgrenin, yhden Ruotsin tunnetuimman ja arvostetuimman kirjailijan, tuotantoa on tähän mennessä tutkittu vähän. *Hummelhonungia* on käsitelty muutamissa artikkeleissa (esim. Tyrberg 2002) sekä pienenä osana Nilssonin (2004) väitöskirjaa. *Pölsania* ei ole tutkittu lainkaan. Analysoimani romaanit ovat ensimmäinen ja toinen osa kolmen romaanin muodostamasta kokonaisuudesta, jota kirjailija on kuvannut trilogian sijaan triptyykiksi. Hän mieltää ne sekä erillisiksi taideteoksiksi että saman taideteoksen osiksi, jotka varioivat samaa tematiikkaa. (Nilsson, N.G. 2004.) Molemmat romaanit sijoittuvat Pohjois-Ruotsin kuvitteelliselle maaseudulle. Miljöön lisäksi niitä yhdistävät samankaltaiset teemat, motiivit ja tekstin rakenteet.

Kun elämä ja kertomus sekoittuvat

Hummelhonungin keskeisimmät henkilöt ovat kaksi kuolevaa vanhusta, veljekset Hadar ja Olof, joita liittävät toisiinsa vahvat vihan ja rakkauden siteet. Romaanin alussa kertoja saapuu veljesten asuinseudulle pitämään esitelmää, ja hänelle on järjestetty yöpymispaikka Hadarin luona. Hänen tarkoituksenaan on lähteä takaisin heti aamun valjetessa, mutta öinen lumisade saartaa asunnon. Kertoja jää veljesten luo kirjoittamaan kirjaa Pyhästä Kristoforoksesta. Samalla hän kuuntelee veljesten kertomuksia heidän elämästään. Olof esittää itsensä marttyyrina, joka on jäänyt isoveljensä varjoon. Hadar on ollut hänen läheisin lapsuudenystävänsä, mutta toisaalta vienyt hänen lelunsa – ja aikuisena myös hänen vaimonsa ja poikansa. Nyt hän on omistautunut pyrkimykselleen saada hyvitys kokemastaan, ja hän uskoo saavuttavansa sen parhaiten elämällä veljeään pitempään. Niinpä hän kuluttaa päivänsä mutustelemalla erilaisia makeisia, joiden uskoo vahvistavan häntä. Hadar puolestaan kuluttaa vain suolaisia elintarvikkeita ja kuvailee itseään vahvan isoisänsä heijastumana. Hänestä Olof on laiskuri, joka on saavuttanut kaiken elämässään ansaitsemattomasti ja aivan liian helposti. Jopa hänen makeanhimonsa kuvastaa hänen velttoa elämänasennettaan, jonka Hadar asettaa vastakohdaksi omalle suolaiselle tinkimättömyydelleen. Kun kertoja saapuu veljesten

maailmaan, he ovat keskittyneet pyrkimykseensä karsia elämästään kaikki turha ja ylimääräinen. Olennaista on kysymys siitä, kumpi heistä voittaa elämän pitkittämisen taistelun. Kun lumiaura vihdoin avaa kertojalle tien, hänen elämänsä ja Kristoforoksesta kirjoittamansa kirja ovat niin kietoutuneet Hadarin ja Olofin elämään, että hän päättää jäädä seudulle kirjoittamaan teoksensa loppuun – ja auttamaan veljeksiä kuolemaan.

Lukija huomaa pian, että kertojan kirjoittaman kirjan ja hänen veljesten valkoisessa, lumen ympäröimässä maailmassa viettämänsä elämän välillä on yhtäläisyyksiä. Ensinnäkin kertoja huomauttaa suoraan, että hän kokee sukulaisuutta oman kirjoitusprosessinsa ja veljesten keskenään käymän kamppailun välillä:

> Häruppe fann hon sig någotlunda väl tillrätta, hon kände, sade hon, en svårförklarlig förbundenhet med hans, Olofs, och broderns, Hadars, gemensamma förehavande, den ändamålslösa livsförlängningen tävlingslev, som hon inte kunde undgå att uppfatta som konstnärlig, föreställande något annat, och i någon mening likformig med hennes egna strävanden. (HH 72.)

Veljesten elämää kuvaava keskittyminen ja ylimääräisen karsiminen – sen pohtiminen, mikä on osa heidän elämäntarinaansa ja mikä ei – on kertojan mielestä tavallaan taiteellista ja sikäli yhtäläistä hänen omien pyrkimystensä kanssa. *Pölsanin* (P 60) kertoja mainitsee suoraan, että päätös siitä, mitä ottaa mukaan kertomukseen – mikä on olennaista ja välttämätöntä, mikä taas ylimääräistä – on keskeistä kirjoittajan työssä. Sekä kertomuksen kirjoittaja että ihminen, joka tarkastelee elämäänsä kertomalla siitä, kohtaavat samanlaisia kysymyksiä. Molemmat pohtivat, mitä asioita liittäisivät kertomukseensa ja millä tavoin esittäisivät ne.

Toiseksi, kun kertoja saapuu veljesten luo, hänet ympäröi yhtäkkiä satava puhdas luminen valkoisuus, joka halki romaanin vertautuu valkoiseen, kirjoittamattomaan sivuun: ”Det hade börjat snöa igen, pappersliknande flagor som tycktes stå stilla i luften” (HH 64). Yllättäen satava valkoisuus johtaa kertojan ajatukset suoraan hänen omaan kirjoitustyöhönsä. Hän alkaa nähdä paralleeleja oman kirjoituksensa ja veljesten maailman välillä (HH 21). Valkoinen, ominaisuudeton maailma, jossa veljet elävät, vertautuu samaan, taustattomaan ja ominaisuudettomaan legendan maailmaan, josta kertoja itse kirjoittaa. Niitä yhdistää se, että ne heijastelevat valkoista sivua, jota kertoja alkaa täyttää henkilöillä ja toiminnalla. Veljesten elämäntarina on kertojan ja lukijan näkökulmasta vielä valkoinen, kirjoittamaton paperi, joka on vaipunut lumen peittoon unohduksiin (HH 125). Kertoessaan tarinansa veljekset ryhtyvät sanelemaan elämäntarinaansa tälle valkoiselle paperiarkille. Antaessaan veljesten kertoa elämästään kertoja paljastaa heidän tarinansa ja samalla täyttää tämän tyhjän paperin.

Kolmanneksi se kertomus, jota kertoja kirjoittaa, alkaa heijastaa ja varioida niitä tarinoita, joita veljekset kertovat kirjoittajalle, sekä niitä tapahtumia, joita hän todistaa heidän luonaan. Myös veljekset alkavat sekoittaa keskusteluissaan elämänsä ja kerto-

muksen, jota hän kirjoittaa. Toisin sanoen he kaikki alkavat nähdä samankaltaisuutta kertojan kirjoittaman kertomuksen ja veljesten elämän välillä. Niinpä romaanin henkilöt muuttuvat hahmoiksi kertojan kirjoittamaan kirjaan ja heidän elämästään tulee hänen kirjoittamansa kertomus.

Kun Lindgren kiinnittää romaanissaan huomiota siihen, miten teksti ja elämä kietoutuvat toisiinsa, hän rakentaa romaania kognitiivisen metaforan ELÄMÄ ON KERTOMUS varaan. Elämän vertaaminen kertomukseen vaikuttaa mielettömältä, mutta elämän ja kertomuksen semanttisten yhtäläisyyksien kartoittaminen valottaa sitä, millä tavoin metafora toimii romaanissa. Turunen (2011) on esitellyt metafora-analyysin tueksi semanttisen yhteisalueen käsitteen, jolla hän kuvaa metaforisen ilmauksen osien toisiaan leikkaavien semanttisten piirteiden joukkoa. Tuo piirrejoukko muodostaa merkityskentän, joka saa pintatasoltaan mielettömän (metaforisen) ilmauksen vaikuttamaan tulkinnassa mielekkäältä. *Hummelhonungissa* metaforaa käytetään osoittamaan paralleeleja taiteellisen luomisen, siis kirjan kirjoittamisen, ja kunkin ihmisen oman elämäntarinan kertomisen välillä. Romaanien *Hummelhonung* ja *Pölsan* välissä ilmestyneessä *I Brokiga Blads vatten* -novellikokoelmassa (1999) tämä yhtäläisyys kirjoitetaan myös eksplisiittisesti esille. Eräässä kokoelman novellissa (mts. 208) todetaan suoraan, että taiteellinen luomistyö on pohjimmiltaan samanlaista sisältöjen ja merkitysten etsimistä kuin ihmiselämä yleensäkin, mutta tiiviimmässä muodossa. Kysymys ei siis, tarkkaan ottaen, ole siitä, että elämä olisi kertomus. Pikemminkin elämäntarinan retrospektiivisessä kerronnassa ja taiteellisessa luomistyössä, kirjoittamisessa, nähdään semanttisia yhtäläisyyksiä, kuten rajallisuus, tiivistämisen vaatimus sekä pyrkimys sisältöjä ja juonta rakentamalla merkityksellistää maailmaa ja elämää.

Metaforassa ELÄMÄ ON KERTOMUS kirjoittaminen ja elämäntarinan kertominen yhdistyvät semanttisesti elämän jatkumisen kanssa, kun taas kuolema vertautuu sekä yksilön elämäntarinan päättymiseen että kirjoittajan tuskailuihin romaaninsa päättämisen kanssa. *Hummelhonungin* kirjoittaja-kertoja keskustelee Olofin kanssa tarinan ja henkilöiden elämäntarinoiden päättymisestä:

> Hennes arbetsdagar blev längre och tyngre. Men ännu skrev hon, och till Olof sade hon: Snart är mitt skrivpapper slut, då är boken färdig, då ger jag mig av.
>
> Men du ska ändå låta honom dö? sade Olof.
>
> Vem?
>
> Den där Kristofer som du skriver om.
>
> Jag vet inte, sade hon. Hans död är inte särskilt viktigt.
>
> En bok är väl inte färdig förrän människorna är döda? sade Olof.
>
> Först kommer Hadar att dö, sade hon. Han kommer att dö innan jag är färdig med Kristofer. (HH 141.)

Keskustelu keriytyy ELÄMÄ ON KERTOMUS -metaforan ympärille. Olof osoittaa suoraan että kirja, jota verrataan elämään, ei ole valmis ennen kuin sen päähenkilö on

kuollut. Hänen repliikkinsä jälkeen kertoja näyttää vaihtavan puheenaihetta siirtyessään käsittelemään Hadarin kuolemaa. Hän kuitenkin palaa samaan aiheeseen kuin Olof, koska hän huomauttaa, ettei hänen kirjoittamansa kirja ole valmis ennen Hadarin, sen keskeisen henkilön, kuolemaa. Kertojasta on tullut kirjoitustyössään Hadarin ja Olofin elämäntarinan kertoja, ja hänen kertomuksensa päättyy vasta kun Hadar on kuollut.

Ei ainoastaan kertojan kirjoittama teos vaan myös romaani *Hummelhonung* päättyy veljesten kuolemaan.[2] Kuten mainitsin, halki romaanin valkeaa, koskematonta lunta verrataan kertomukseen, jota ei ole kirjoitettu tai joka on hiljennetty ja unohdettu – valkeaan sivuun. Romaanin lopussa lunta sataa jälleen (HH 159). Lumimyrskyn aikana veljekset kuolevat. Samaan aikaan kertoja kirjoittaa viimeiset virkkeensä (HH 162, 167). Romaanin kertoja saa Olofin ja Hadarin elämäntarinat päätökseen, mutta hänen oman tarinansa kerronta jää kesken. Niinpä romaanin viimeiset virkkeet kuvaavat hänen kirjoitustyötään. Hän voi siirtyä elämässään uuteen vaiheeseen päätettyään tarinan veljesten elämästä. Valkea lumi, kirjoittamaton paperi, edustaa tätä uutta elämänvaihetta ja uutta tarinaa, jota hän alkaa kirjoittaa palattuaan lumiauran kyydissä takaisin etelään. Triptyykin kolmannessa osassa, *Dorés bibel* -romaanissa (2005), kertoja saapuu samoille seuduille päättääkseen oman elämäntarinansa. Hän vertaa elämäntarinansa päättämistä kertomuksensa viimeisen pisteen kirjoittamiseen (mts. 94). Kun hän on, pyhimyksistä kertovan esitelmänsä kautta, päättänyt sen, myös hänen oma tarinansa peittyy unohduksen lumeen.

ELÄMÄ ON KERTOMUS -metafora jäsentää myös *Pölsan*in kehyskertomusta. Romaanin juoni etenee kahdella tasolla. Kehyskertomuksen vanhainkodissa elävä kertoja-kirjoittaja on odottanut puolet elämästään saadakseen kirjoittaa tarinansa, jonka kirjoittamisen hänen sanomalehtensä ankara päätoimittaja kielsi 53 vuotta sitten. Kun päätoimittaja kuolee, kertojalle avautuu mahdollisuus kertoa tarinaansa. Sisäkertomuksessa – hänen kirjoittamassaan tarinassa – kaksi muukalaista, Lars Högström ja Robert Maser, saapuvat tuberkuloosin riivaamaan Pohjois-Ruotsiin. He alkavat yhdessä kierrellä alueen kartoittamattomia seutuja päästäkseen maistamaan täydellistä pylssyä – ruokalajia, joka on alueen erikoisuus.

Samoin kuin *Hummelhonungissa*, myös *Pölsanissa* maailma, jota ei ole kirjoitettu, peittyy lumeen. Kun kertojaa kielletään kirjoittamasta, lumi peittää sen maailman, josta hänen ei sallita kertoa (P 7).[3] Kertoja-kirjoittaja toteaa suoraan, että kirjoittamaton elämä on elämätöntä elämää:

> Utan skrift rinner tiden bara förbi. Om någon hade frågat honom: Var har du gjort under alla dessa år, vad har hänt dig? hade han kommit att svara: Jag vet inte. Jag får väl se om eller när jag skriver det. (P 21.)

Kun hän ei ole saanut kirjoittaa ja tulkita elämää(nsä) kertomuksen muodossa, hän on ”jäänyt jälkeen” siitä mitä on tapahtunut. Niinpä hänen kokemusmaailmassaan vuodet

eivät ole kirjoittamattomana aikana vierineet. Kun hänen sallitaan jälleen jatkaa kirjoitustyötään, hän kokee nuorenevansa: hän alkaa tutkiskella elämäänsä ja selvittää, mitä kaikkina hänen hiljaisuudessa viettäminään vuosina on tapahtunut.

Elämäntarinaa juonellistamassa

Lukuisat kirjailijat hyödyntävät ELÄMÄ ON KERTOMUS -metaforaa teoksissaan. Esimerkiksi Paul Austerin *Moon Palacessa* (1989) tulevaisuuden todetaan olevan kuin valkoinen paperi, ja kertoja pohtii, mitä hänelle tapahtuu kynän musteen loppuessa. Romaanissa vihjataan, että kuolema lähestyy tarinan tultua kerrotuksi. (Auster 1989, 41–42) Austerin romaanin kohtaus löytää paralleelin edellä kuvatusta *Hummelhonungin* lopusta, jossa veljesten kuolema yhdistetään heidän elämäntarinansa kirjoittamisen ja kertomisen päättymiseen. Hanna Meretoja (2010) esittää väitöskirjassaan, että etenkin ranskalaisessa kirjallisuudessa on 1970- ja 1980-luvuilta alkaen noussut esiin ajatus narratiivisesta subjektista. Ajatusta on kehitelty etenkin filosofisen hermeneutiikan tradition piirissä. Nähdäkseni kognitiivinen metafora, jonka mukaan ELÄMÄ ON KERTOMUS, voidaan nähdä yhteydessä narratiiviseen subjektikäsitykseen, sillä kyseinen metafora tematisoi hermeneuttisen idean jokaisesta oman elämäntarinansa kertojana. Keskeisessä roolissa elämän kertomukseksi havaitsemisessa on Ricoeurin (1984, 31–51) juonellistamisen (*emplotment*) käsite. Juonellistamalla sidotaan yhteen näennäisesti yhteenkuulumattomia tapahtumia ja etsitään koherenssia, jonka yhteydessä kertomuksen tapahtuvat näyttäytyvät merkityksellisinä. Ricoeur (1991, 436–437) esittääkin, että narratiivinen identiteetti rakentuu tässä prosessissa, jossa menneitä kokemuksia muotoillaan kertomuksen muotoon.

Lindgrenin romaaneissa metaforan ELÄMÄ ON KERTOMUS avulla ei osoiteta ainoastaan yhtäläisyyksiä kirjoittajan ja tavallisen ihmisen elämäntarinan kertomisen – identiteetin luomisen – välillä, vaan samalla kiinnitetään huomiota myös juonellistamiseen elämää merkityksellistävänä tekijänä. Neumannin ja Nünningin (2008, 13–15) mukaan kertomuksen merkitystä identiteetin konstruoinnissa tematisoivat tekstit ovat usein juuri retrospektiivisiä kertomuksia, joissa kertoja tutkiskelee menneisyyttään ja pyrkii näkemään siinä mielekkyyttä ja yhtenäisyyttä kertomansa kertomuksen kautta. Narratiivista identiteettiä tematisoitaessa keskittyy huomio samalla siis myös subjektin pyrkimykseen reflektoida omaa elämäänsä ja nähdä se merkityksellisenä kokonaisuutena.

Sekä *Hummelhonungissa* että *Pölsanissa* elämälle etsitään merkitystä kertomalla ja juonellistamalla. *Hummelhonungin* yksi taso koostuu Hadarin ja Olofin, kuolemaa lähestyvien veljesten, itsetutkiskelusta. Veljekset paljastavat menneisyytensä vähitellen romaanin kertojalle ja esittävät samalla elämänsä kertomuksena, johon muodostuu kerrottaessa sen merkityksellistävä juoni. Tämä juoni keriytyy heidän yhteisen

lapsuutensa, Olofin Minna-vaimon, heidän poikansa sekä Minnan ja pojan menetyksen ympärille. Veljesten kertomus kulminoituu tilanteeseen, johon kertoja saapuu: toisen veljen kuoleman odotukseen. Juonellistamisen kautta heidän on mahdollista nähdä koko elämänsä mielekkäänä kokonaisuutena: dramaattisena taisteluna ja selviytymiskamppailuna, joka päättyy toisen veljen kuoltua omaan ratkaisevaan voittoon.

Pölsanissa juonellistamisen kautta tapahtuva merkityksellistäminen tulee hyvin esille keskustelussa, jonka kehyskertomuksen kirjailija-kertoja käy hoitajansa Niklaksen kanssa. Kuvatessaan suhtautumistaan kirjoitustyöhönsä kertoja palaa keskustelussa lukuisia kertoja *mening*-sanaan:

> Att du bara ids, sade Niklas när han satte ner frukostbrickan på bordet.
>
> Vad menar du?
>
> Att stå där och skriva dagarna i ända, sade Niklas. Som om du hade timpenning. Som om du inte vore fri att göra vad du vill.
>
> Jag gör bara en mening i taget. När jag hart gjort en mening skriver jag ner den. Har du någonsin tänkt på vad en mening egentligen är?
>
> Vill du ha äppelmos till gröten? sade Niklas. Jag kan hämta äppelmos.
>
> När man gör en mening, då är man fullkomligt fri. En mening som bara är sig själv. Att skapa meningar, det är det högsta och förnämsta i människolivet. Många lever åtti eller nitti år utan att åstadkomma en enda mening.
>
> Gröten kallnar, sade Niklas. Den blir styv och omöjlig att äta. Och det blir skinn på mjölken.
>
> Du blir äldre. Så småningom kommer du att begripa vad meningar betyder. Ibland kan det vara en ensam mening som skyddar oss från att bli utplånade. Vill du prova på att läsa det som jag har skrivit?
>
> Ibland läser jag, sade Niklas. Men jag har strängt taget ingen glädje av det. Det fäster inte. Jag begriper allting men har ingen användning för det.
>
> Nej, inte äppelmos. Jag tål inte syran. (P 56–57.)

Niklas pitää kirjoittamista tyhjänpäiväsenä ajanvietteenä, kun taas kertoja pyrkii todistamaan, että se merkityksellistää hänen elämänsä ja jopa pitää hänet hengissä. Ruotsin sana *mening* tarkoittaa sekä lausetta että merkitystä, ja Lindgren käyttää tätä monimerkityksisyyttä hyväkseen yhdistäessään kirjoittamisen metafiktiivisen ja eksistentiaalisen ulottuvuuden. Kertoja on vakuuttunut siitä, ettei elämän pituus ole sen merkityksellistämisen tae. Sen sijaan kyky nähdä elämä merkityksellisenä on sidoksissa pyrkimykseen esittää se lauseiden muodossa – olipa se sitten kirjailijan tarinankerrontaa tai ihmisen oman elämäntarinan kerrontaa. Elämän pukeminen sanoiksi on sen merkityksselliseksi tekemistä. Näin metafiktiivinen ja eksistentiaalinen ulottuvuus – kysymykset kirjoittamisesta ja elämän merkityksellisyydestä – kietoutuvat toisiinsa.

Juonellistamisen kautta avautuu myös yksi näkökulma narratiivisen subjektin ajallisuuteen. Ricoeur (1992, 147–149) kirjoittaa subjektin elämäntarinan juonellistamisesta, jolla hän viittaa subjektin pyrkimykseen jälkikäteen ymmärtää itseään ja maailmaa kertomuksen kautta. Juonellistamisen kautta menneisyys, nykyhetki ja tulevaisuus sekoittuvat toisiinsa. Samalla kun subjekti liikkuu muistissaan ajassa taaksepäin, hän

pyrkii tekemään menneen osaksi nykyisyyttä. Toisaalta se tapa, jolla subjekti tulkitsee mennyttä, vaikuttaa siihen, millä tavoin hän suuntautuu tulevaisuuteen. (Ricoeur 1988, 215–216, 227, 234–235). Kun subjekti liikkuu muistissaan taaksepäin, hän esittää tapahtumat juonellisena kertomuksena, jotka liittävät menneen osaksi nykyhetkeä. Menneisyyteen palaaminen ja sen juonellistaminen on rekonstruointiprosessi, joka sitoo tapahtumat yhteen mutta jossa aina vallitsee myös epäjatkuvuuksia tai epäsointuisuuksia (*discordance*).

Pölsanin kertojan nuorentuminen samassa prosessissa, jossa hän kirjoittaa tekstiään, on metaforinen kuvaus tästä muistin liikkeestä taaksepäin. Kertoja kommentoi Lindahoitajalleen kirjoitustyötään, menneisyyden narratiivista tutkiskelua, seuraavasti:

> Du kan tycka, sade han, att skrivandet är ett lättsamt tidsfördriv, du ser mig stå vid skrivpulpeten och du tänker att på detta vis får han ändå dagarna att gå, du inser inte att jag i själva verket anstränger mig till det yttersta, att jag samtidigt som mina krafter tillväxer förbrukar min kraft, dels rör jag mig i min egen kropp bakåt i tiden, dels tvingar tiden mig att skriva framåt, när dagen är slut förmår jag inte mer än aftonbönen och sömnen. (P 74–75.)

Kertomus, jota hän kirjoittaa, liikkuu eteenpäin samaan aikaan, kun hän liikkuu itse omassa kehossaan ajassa taaksepäin. Samassa prosessissa tutkimaton menneisyys, hänen omansa tai Martin Bormannin elämäntarina, tulee kirjoitetuksi. Lakoff, Johnson ja Turner ovat kognitiivista metaforaa käsittelevissä teksteissään kiinnittäneet huomiota siihen, että kognitiivisessa metaforassa tehdään usein konkreettisen seikan avulla ymmärrettäväksi abstraktia asiaa – esimerkiksi kirjoittamisen avulla voidaan metaforisoida elämää. Kuten Päivärintakin (2010, 9) huomauttaa, tällainen ajatus ei kuitenkaan sovellu ongelmitta kaunokirjallisiin teksteihin, ja haasteelliseksi se tulee myös mainitussa *Pölsanin* kohtauksessa, jossa kirjoittaminen esitetään kovin metaforisesti, ajallisena liikkeenä taaksepäin omassa kehossa. On myös kysyttävä, miten konkreettisena toimintana kirjoittaminen voidaan nähdä *Hummelhonungissa*, jossa Tyrbergin (2002) mukaan kirjoittamisen abstraktius ja aneeminen luonne asetetaan jatkuvasti kontrastiin elämän fyysisyyden ja kehollisuuden kanssa. Kumpi, elämä vai kirjoittaminen, on lopulta konkreettista ja kumpi abstraktia? Kumpaa tehdään ymmärrettäväksi toisen kautta? *Pölsanin* kertojan käyttämässä metaforassa on kuitenkin keskeistä sen vahvasti fyysinen ulottuvuus, joka myös tekee ilmauksen ymmärrettäväksi. Fauconnier ja Turner (2002, 377) esittävät, että juuri ruumiillisuuden ja fyysisyyden (*embodiment*) kautta tapahtuva tilallinen jäsentyminen auttaa metaforan hahmottumista. *Pölsanin* kertojan henkinen tila – muistelu – konkretisoituu hänen fyysisesti nuorentuvassa kehossaan. Sitaatissa kirjoittaminen ja laajemminkin elämän (kertomuksen kautta tapahtuva) merkityksellistäminen on toimintaa, joka tuodaan vuorovaikutukseen elämän kehollisuuden kanssa. Merkitysten etsiminen elämälle on, kerronnallistamisen tietynasteisesta abstraktiudesta huolimatta, tiiviisti sidoksissa elämän fyysisyyteen.

Hummelhonungissa menneisyyden narratiivista tutkiskelua tapahtuu kahdella tasolla: veljekset muistelevat elämäänsä kertojalle, joka muistelee kokemuksiaan veljesten luona. Romaanin fragmentaarinen ja episodeista koostuva rakenne heijastelee tapaa, jolla kertoja kertaa omaa menneisyyttään. Kertojan kertomus ei ole yksinkertaisen lineaarinen ja jatkuva, vaikka se eteneekin noudattaen löyhästi kronologista järjestystä. Myös kertoja-kirjoittaja kiinnittää huomiota toistoihin kommentoidessaan omaa kirjoitusprosessiaan (HH 64). Hän huomauttaa, että toisteinen ja fragmentaarinen kirjoitustapa saa tekstin lähenemään elämää, jota subjekti ei koe lineaarisena ja jatkuvana. Vaikka retrospektiivinen merkityksellistämisen pyrkimys yhdistää romaanissa sekä subjektin elämäntarinan kerrontaa että kirjoittamista, ei itse kertomuksen käsitteeseen välttämättä liity semanttisesti lineaarisuuden ja koherenttiuden vaatimusta. Kertojan huomautus kiinnittääkin huomiota siihen, millaisista piirteistä elämän ja kertomuksen välinen semanttinen yhteisalue romaanissa löytyy: epäjatkuvuudesta, toisteisuudesta ja fragmentaarisuudesta. Molempia – elämää ja kertomusta – luonnehtivat erilaiset heijastuma-, peili- ja toistorakenteet, ja tekstin toisteisuus heijastelee subjektin ajallisuuden kokemusta. *Hummelhonungin* veljeksetkään eivät kuvaa menneisyyttään yhtenäisenä tarinana, vaikka kertoja rekonstruoikin juonellisen tarinalinjan heidän kertomiensa tapahtumien pohjalta. Kertoessaan esimerkiksi äitinsä hautajaisista Hadar huomauttaa, että hänen muistikuvansa tapahtuneesta päättyy yhtäkkiä (HH 83). Niinpä myös hänen rekonstruoiva kertomuksensa pysähtyy. Teoksen moninkertaisesti fragmentaarinen rakenne välittääkin lukijalle subjektin kokemusta ajallisuudestaan. Tämän kirjallisuuden kyvyn luoda kuvitteellisia variaatioita ajallisuuden kokemuksesta Ricoeur (1985, 100–152; 1988, 127–141; 1992, 148) nostaa esiin yhtenä kirjallisuuden omimmista ja keskeisimmistä piirteistä.

Elämä, kirjoittaminen, kertomuksenetsintämatka ja armo

Pölsanissa ELÄMÄ ON KERTOMUS -metafora on myös yhteydessä metaforaan ELÄMÄ ON MATKA (jolla etsitään kertomusta). Pettersson (2011b) huomauttaa, että kertovat tekstit voivat aloittaa laajennetun metaforan kehittelyn jo otsikossaan. Myös *Pölsanin* nimi on tiiviissä yhteydessä romaania hallitseviin laajennettuihin metaforiin. Romaanin sisäkertomuksen päähenkilöt, Robert ja Lars, kehittävät kertomuksen etsimisestä intohimonsa kohteen. Suuri osa sisäkertomusta koostuu heidät halki kuvitteellisen Pohjois-Ruotsin johdattavasta matkasta, jonka pyrkimyksenä on löytää täydellinen pylssy (*pölsan*). Elämä, joka on aiemmin näyttäytynyt merkityksettömänä vaelteluna, paljastuu uudessa, merkityksellisessä valossa, kun he vihdoin löytävät sen:

> Om livet har varit tomt och meningslöst och man möter pölsan, då säger man till sig själv: det finns trots allt en grund eller karma eller mittpunkt i det omätliga och gränslösa, man är inte tvungen att ge upp. (P 174.)

Romaanissa todetaan, ettei pylssy ole ainoastaan ruokalaji, vaan sen nimi pohjautuu kreikan *balsamon*-sanaan ja merkitsee siten myös kuvaannollisesti esimerkiksi armoa ja lohdutusta (P 204). Matka, jossa Robert ja Lars etsivät pylssyään, on heidän elämänsä todellinen sisältö, ja matkustaessaan he etsivät pohjimmiltaan kertomusta, joka varustaisi heidän elämänsä merkityksellä. *Pölsanissa* tämä kertomus näyttäytyy myös ainoana armona, jonka ihminen löytää muuten merkityksettömältä vaikuttavassa elämässään. Larsille pylssy näyttää myös hänen elämänsä aiemmat tapahtumat merkityksellisinä. Hän on kärsinyt pitkään tuberkuloosista, mutta parantunut ja tullut taudille immuuniksi. Täydellinen pylssy puolestaan sisältää tuberkkeleita, ja ilman sairaushistoriaansa hän ei kykenisi maistamaan sitä. (P 187–188.)

Kuitenkin on huomattava, että yllä lainatussa kohtauksessa, jossa maistellaan täydellistä pylssyä, käytetään vapaata epäsuoraa esitystä. Siinä fokalisaatio kätkeytyy, eikä lukija ole varma, onko kyseessä Larsin tai Robertin sisäinen puhe – heidän näkökulmastaan välittyvä pylssyn ylistys – vai kertojan ironia, jonka kautta pylssystä löytyvä elämän merkitys näyttäytyy naurettavana. Jälkimmäistä tulkintaa tukee kohdassa tapahtuva tyylin muutos, jossa romaania vallitseva lakoninen tyyli muuttuu liioittelevaksi paatokseksi, joka on ironisessa kontrastissa sekä pylssyyn maanläheisenä ruokalajina että siihen liitettäviin yleviin merkityksiin. Toisaalta kertomuksessa löydettävä elämän merkitys on yhtäläinen myös kehyskertomuksen tason kertojan välittämän maailmankuvan kanssa. Niinpä romaanin lukija jää tilanteeseen, jossa pylssyn kuvaukseen liittyvää ambivalenttiutta on mahdotonta ratkaista, ja pylssyssä löydettävä elämän merkitys kaksoisvalottuu yhtä aikaa sekä naurettavaksi että armolliseksi.

Metaforat ELÄMÄ ON KERTOMUS ja ELÄMÄ ON MATKA yhdistyvät *Pölsanissa* myös siten, että kirjoittaminenkin esitetään matkana. Keskustellessaan Lindan kanssa kehyskertomuksen kirjoittaja osoittaa kirjoittajan ja tutkimusmatkailijan välisiä yhtymäkohtia seuraavasti:

> När han tystnad sade Linda: Men man undrar ju vad det han försöker upptäcka.
> Han forskar. Han är forskningsresande. I största allmänhet.
> Fast själv vet hand nog, sade Linda, vad det är han letar efter.
> Det är antagligen omöjligt att veta på förhand.
> Ingen människa kan fara omkring på det sättet utan att verkligen försöka hitta något särskilt.
> Han har väl hammare och hacka och knackar flisor ur isen. Man kan ju aldrig veta. (P 155.)

Lainauksessa leikitellään ilmauksen *knacka flisor* monimerkityksellisyydellä. *Flisor*, kuten suomen sana liuska, viittaa sekä jäästä irtoaviin liuskoihin että paperiliuskoihin. Metaforan luoma paralleeli on ilmeinen: kirjoittaja on tutkimusmatkailija, joka kirjoittaessaan kartoittaa tutkimattomia seutuja. Romaanissa verrataankin toisessa yhteydessä kirjoittajan ja naparetkeilijän tutkimuksia samalla tavoin: ”Det sannfärdiga ljugan-

det måste utföras helhjärtat och med en målmedvetenhet som kunde liknas vid en nordpolsfarares" (P 59). Kirjoittajan ja tutkimusmatkailijan tehtävät sekoittuvat konkreettisestikin romaanin sisäkertomuksessa, jossa Lars ja Robert ryhtyvät kirjoittamaan kirjaa pylssynetsintäretkestään. Lauseiden ja merkitysten – *mening* – luominen yhdistää kirjoittajan työn tavallisen ihmisen elämän merkityksen etsintään, jotka molemmat näytetään yhtä aikaa sekä armollisessa että hieman naurettavassa valossa.

ELÄMÄ ON KERTOMUS ja ELÄMÄ ON MATKA -metaforat liittyvät toisiinsa osin päällekkäisten semanttisten yhteisalueidensa kautta. Elämää, kertomusta ja matkaa luonnehtivat romaanissa esimerkiksi rajallinen kesto ja etsimisen kautta tapahtuva merkityksellistämisen pyrkimys. Päämäärätietoisuus ja teleologisuus liittyvät sekä kertomukseen että matkaan. Toisaalta romaanissa esitetään, että ihmiselämästä määränpää puuttuu: "då kan man aldrig känna sig som något annat än som en vandrare, även om man inte är på väg mot något mål, för det finns inget mål" (P 104). *Pölsanissa* viritelläänkin jatkuvasti ajatusta sen hyödyntämien metaforien välisten semanttisten yhteisalueiden rajoista – etenkin siitä kysymyksestä, miten hyvin kertomusmetafora onnistuu kuvaamaan elämää.

Vai onko elämä sittenkään kertomus?

Elämän kerronnallistamista vastustavat piirteet ovat saaneet viimeaikaisessa tutkimuksessa melko paljon huomiota[4], ja myös *Pölsanissa* ajatusta elämästä kertomuksena käytetään sekä romaanin yhtenä kantavana metaforana että kyseenalaistetaan sen metaforinen kuvausvoima. Kun *Hummelhonung* hyödyntää itsetietoisesti ja konventionaalisesti ELÄMÄ ON KERTOMUS -metaforaa tarinankehittelyssään ja esittää romaanin henkilöiden elämän kertomuksena, joka päättyy tarinan sivujen loputtua, leikittelee *Pölsan* ajatuksella tällaisesta yhdestä, rajallisesta elämäntarinasta. Romaanin kertoja nimittäin kohtaa tilanteen, jossa ne paperit, joihin hän kirjoittaa elämäntarinaansa, uhkaavat loppua. Romaanissa hyödynnettävän ELÄMÄ ON KERTOMUS -metaforan mukaan kertojan elämäntarinan tulisi päättyä siis päättyä. Kertoja ei kuitenkaan suostu päättämään tarinaansa ja kuolemaan. Sen sijaan hän uudelleen virinneessä elämänhalussaan päättää anoa lisää kyniä ja paperia kunnallisneuvokselta. Lopulta hän saa haluamansa – ja jatkaa sekä kirjoittamistaan että elämäänsä.

Lakoff ja Turner ovat metaforatutkimuksissaan kehitelleet invarianssiperiaatetta, jonka mukaan metaforaa hahmotettaessa lähtöaineksen skemaattinen olemus säilyy. Päivärinta (2010, 12) tulkitsee tämän tarkoittavan, että metaforisessa kartoittamisprosessissa "lähtöaineksen olemusta vastaan ei saa rikkoa". Hän kritisoi invarianssiperiaatetta esittämällä, että jos elämää kuvataan esimerkiksi matkana, "invarianssihypoteesin mukaan metafora ei voi rakentua sen konventionaalisesti tuotettua olemusta vastaan, vaikkapa siten, että - - matkalla ei olekaan ajatuksellisesti päätepistettä". Samanlaista kritiikkiä

invarianssihypoteesia kohtaan voi esittää myös *Pölsanin* perusteella. Ajatus kuolemisesta paperinipun loppuessa osoittaa, millaisiin absurdiuksiin metaforan ELÄMÄ ON KERTOMUS ottaminen liian vakavasti voi johtaa. Romaanissa tullaan siis elämän ja kertomuksen välisen semanttisen yhteisalueen rajoille. Kertomus on yksi metafora, jonka kautta elämää voi käsitellä, mutta tavoittaa vain joitakin aspekteja elämästä. Joissain suhteissa elämä on myös eri asia kuin kertomus.

Ricoeur (2000, 113) korostaa, että koska metaforassa lähtöaines ja kuvattava aines eivät ole koskaan täysin yhteneviä, muodostuu metaforan merkitys yhtäläisyyden lisäksi myös ilmaisujen välisistä vallitsevien eroista. *Pölsan* tarttuu leikkisin ottein metaforan mahdollistamaan eron näkökulmaan. Kirjallisen teoksen kirjoittaminen ja oman elämäntarinan kertominen näyttäytyvät romaaneissa monissa suhteissa samanlaisena prosessina, joiden kertojat kohtaavat yhtäläisiä haasteita esimerkiksi koherenssin luomisen suhteen sekä näkevät elämän käsittelyn kertomuksen muodossa merkityksellistävän elämäänsä. Yhtäläisyyksiä löytyy kertojuuden suhteen: ihminen kertoo elämäntarinaansa samalla tavoin juonellistaen kuin kirjailijakin omaa tarinaansa. Ricoeur (1992, 148–151, 158–163) esittää, että ihminen tulkitsee omaansa ja muiden elämää kuin romaanin henkilöhahmon kertomusta. *Pölsan* kuitenkin kiinnittää huomiota siihen, että ihminen ei ole omassa elämäntarinassaan samassa roolissa kuin romaanin henkilöhahmo. Sen sijaan hänellä on kertojan vapaus halutessaan hypätä ulos yhdestä identiteettikertomuksestaan, vaieta siitä tai vaikkapa aloittaa kokonaan uusi tarina, kuten *Pölsanin* sisäkertomuksessa natsi-Saksan entinen sotarikollinen Martin Bormann, joka vaihtaa nimensä Robert Maseriksi, tekee muistinmenetyksen turvin. Ihmisillä on mahdollisuus muuttua ja aloittaa elämässään uusia kertomuksia. Subjektin ei ole tarpeen ylläpitää samaa narratiivista identiteettiä halki elämänsä, eikä aiempi kertomus välttämättä ohjaile kertomuksen jatkoa tai uuden kertomuksen suuntaa. Elämä ei siis, kuten Ricoeurkin (1992, 161) toteaa, ole vain yksi kertomus, vaan koostuu mahdollisuudesta esittää elämä kudelmana erilaisia, enemmän ja vähemmän toisiinsa kietoutuneita kertomuksia.

Jos Lindgrenin romaanit sitten käyttävät laajennettuja kognitiivisia metaforia tarinankehittelynsä lähtökohtana, ovatko ne allegorioita? Pettersson (2011b) esittää muun muassa Kasteniin (2005) tukeutuen ajatuksen, että laajennetut metaforat ovat läheistä sukua allegorialle. Kysymys allegoriasta on relevantti Lindgrenien romaanien kohdalla myös siksi, että kirjailija on haastatteluissa todennut velkansa allegorian periaatteelle ja todennut näkevänsä kokonaisen kertomuksen laajana metaforana[5], kun taas toisaalta Nilsson (2004, 240–242) hylkää ajatuksen esimerkiksi *Hummelhonungin* allegorisuudesta sillä perusteella, ettei romaanin henkilöhahmoja voi samastaa tiettyyn abstraktiin käsitteeseen romaanin erilaisten peilirakenteiden vuoksi. Kysymykseen romaanien allegorisuudesta on mahdoton vastata ottamatta kantaa allegorian käsitteen määrittelyyn. Tämän artikkelin kannalta vastauksen antamista keskeisempää on

huomion kiinnittäminen siihen, miten etenkin *Pölsan* heittää haasteen myös laajennettujen metaforien tutkimukselle. Miten teoria laajennetun metaforan ja allegorian suhteesta reagoi sellaisiin teoksiin, jotka sekä itsetietoisesti hyödyntävät laajennettua metaforaa tarinankehittelyssään että myös toistuvasti haastavat samaa metaforaa ja sen kuvausvoimaa?

Viitteet

[1] Pettersson (2008, ks. myös 2011b) huomauttaa, että tämä käsitys muodostaa vastakohdan nk. narratiivisessa käänteessä esiin nousseelle ajatukselle, jonka mukaan havaitsemme ja tulkitsemme maailmaa kertomuksen muodossa. Hänen mukaansa figuraalisen ja narratiivisen lähestymistavan edustajat eivät juuri ole antautuneet vuorovaikutukseen tai edes väittelyihin, vaan ovat pääosin jättäneet vastapuolen lähestymistavan huomiotta. Vähälle huomiolle on jäänyt se, että jo Ricoeur painotti metaforan ja kertomuksen välistä yhteyttä. Ricoeurin ajatuksista metaforan ja kertomuksen yhteydestä ks. esim. Ricoeur 2005, 165 ja Ricoeur 2000, 83.

[2] Tyrberg (2002, 355) ja Nilsson (2004, 245–246) huomioivat sen tulkintamahdollisuuden, että lukijan lukema teos on se kirja, jota kertoja kirjoittaa. He kiinnittävät erityisesti huomiota sivunumeroihin: sivulla 155 kertoja toteaa kirjoittaneensa noin 150 sivua ja sen keskivaiheilla toteaa olevansa noin puolivälissä työtään. Samalla tavoin voisi tulkita *Pölsania*, jossa eletty vuosi on yhteydessä kirjoitettuun sivuun. Kertojan hiljaisuus on kestänyt 53 vuotta. Niinpä hän ei ole elänyt 53 vuoteen ja on juuttunut kirjassaan sivulle 53 (P 57).

[3] Toki on huomattava, ettei romaanissa tehdä yksiselitteisesti selväksi, onko elämä, josta hän kertoo, hänen omansa vai jonkun toisen. Selvää kuitenkin on, että romaanissa estetään hänen pyrkimyksensä kertoa Martin Bormannin – nimensä romaanissa Robert Maseriksi vaihtaneen natsi-Saksan sotarikollisen – elämäntarina uudesta, ambivalentista näkökulmasta.

[4] Esim. Battersby (2006), Strawson (2004), Tammi (2009).

[5] Esim. Nilsson, N.G. (2004).

Lähteet

AUSTER, PAUL 1989: *Moon Palace*. Harmondsworth: Penguin.

BATTERSBY, JAMES L. 2006: Narrativity, Self, and Self-Representation. *Narrative* 14(1), 27–44.

CRISP, PETER 2008: Between Extended Metaphor and Allegory: Is Blending Enough? *Language & Literature* 17(4). 291–308.

FAUCONNIER, GILLES & TURNER, MARK 2002: *The Way We Think. Conceptual Blending and the Mind's Hidden Complexities*. New York: Basic Books.

KASTEN, MADELEINE 2005: Allegory. Teoksessa *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. Ed. by David Herman et al. New York: Routledge.

LAKOFF, GEORGE & JOHNSON, MARK 1980: *Metaphors We Live By*. Chicago: Chicago UP.

LINDGREN, TORGNY 1995: *Hummelhonung*. Stockholm: Norstedts.

LINDGREN, TORGNY 1999: *I Brokiga Blads vatten*. Stockholm: Norstedts.

LINDGREN, TORGNY 2002: *Pölsan*. Stockholm: Norstedts.
LINDGREN, TORGNY 2005: *Dorés bibel*. Stockholm: Norstedts.
MERETOJA, HANNA 2010: *The French Narrative Turn. From the Prolematization of Narrative Subjectivity in Alain Robbe-Grillet's Dans le labyrinthe to its Hermeneutic Rehabilitation in Michel Tournier's Le Roi des Aulnes*. Turku: Turun yliopisto.
NEUMANN, BIRGIT & NÜNNING, ANSGAR 2008: Ways of Self-making in (Fictional) Narrative: Interdisciplinary Perspectives on Narrative and Identity. Teoksessa *Narrative and Identity: Theoretical Approaches and Critical Analyses.* Ed. by Birgit Neumann, Ansgar Nünning & Bo Pettersson. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier. 3–22.
NILSSON, MAGNUS 2004: *Mångtydigheternas klarhet: Om ironier hos Torgny Lindgren från Skolbagateller till Hummelhonung*. Växjö: Växjö UP.
NILSON, N.G. 2004: *Mahlers pölsa och formlösheten som form, intervju med Torgny Lindgren av Nils Gunnar Nilsson.* <http://www.panorstedt.se/templates/Norstedts/Page.aspx?id=40317> (12.1.2007)
PETTERSSON, BO 2008: I Narrate, Therefore I Am? On Narrative, Moral Identity and Modernity. – Teoksessa *Narrative and Identity: Theoretical Approaches and Critical Analyses.* Ed. by Birgit Neumann, Ansgar Nünning & Bo Pettersson. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier. 23–36.
PETTERSSON, BO 2011A: Kuvittele! Mielikuvituksesta kirjallisuuden tutkimuksessa ja opetuksessa. *Avain* 4/2011. 61–77.
PETTERSSON, BO 2011B: Literary Criticism Writes Back to Metaphor Theory: Exploring the Relation between Extended Metaphor and Narrative in Literature. Teoksessa *Beyond Cognitive Metaphor Theory. Perspectives on Literary Metaphors.* Ed. by Monika Fludernik. New York: Routledge.
PÄIVÄRINTA, ANNE 2010: Kognitiivinen metafora runoanalyysin selkärankana? Dylan Thomasin "After the Funeral" -runon ruumiilliset kielikuvat ja koherenttiuden haaste. *Avain* 4/2010. 5–23.
RICOEUR, PAUL 1984: *Time and Narrative 1*. Chicago: Chicago UP.
RICOEUR, PAUL 1985: *Time and Narrative 2*. Chicago: Chicago UP.
RICOEUR, PAUL 1988: *Time and narrative 3.* Chicago: Chicago UP.
RICOEUR, PAUL 1991: Life: A Story in Search of a Narrator. Teoksessa *A Ricoeur Reader: Reflection and Imagination*. Ed. by Mario Valdés. New York: Harvester Wheatsheaf. 425-437.
RICOEUR, PAUL 1992: *Oneself as Another*. Chicago: Chicago UP.
RICOEUR, PAUL 2000: *Tulkinnan teoria. Diskurssi ja merkityksen lisä*. Helsinki: Tutkijaliitto.
RICOEUR, PAUL 2005: Mimesis, viittaus ja uudelleenhahmottuminen. Teoksessa *Tulkinnasta toiseen: esseitä hermeneutiikasta*. Toim. Jarkko Tontti. Tampere: Vastapaino.

STRAWSON, GALEN 2004: Against narrativity. *Ratio* 17(4). 428–452.
TAMMI, PEKKA 2009: Kertomusta vastaan ("Ikävä tarina"). Teoksessa *Näkökulmia kertomuksen tutkimukseen.* Toim. Samuli Hägg, Markku Lehtimäki & Liisa Steinby. 140–166.
TURUNEN, MIKKO 2011: Semanttinen yhteisalue kielikuvien analyysin apuna. *Avain* 1/2011. 24–37.
TYRBERG, ANDERS 2002: *Anrop och ansvar. Berättarkonst och etik hos Lars Ahlin, Göran Tundström, Birgitta Trotzig, Torgny Lindgren*. Stockholm: Carlsson.
WERTH, PAUL 1999: *Text Worlds: Representing Conceptual Space in Discourse*. Harlow, Essex: Longman.

Hannasofia Hardwick

Vallan ja petoksen kuvat. Elokuvan ekfrasis Manuel Puigin romaanissa *Hämähäkkinaisen suudelma*

Tarkastelen artikkelissani elokuvien sanallisia kuvauksia argentiinalaissyntyisen Manuel Puigin (1932–1990) romaanissa *Hämähäkkinaisen suudelma* (*El beso de la mujer araña* 1976; suom. Tarja Härkönen 2009, jatkossa viitteissä HS). Tutkin elokuvien sanallistamista suhteessa ekfrasiksen eli visuaalisen esityksen kirjallisen kuvauksen käsitteeseen ja siihen toistuvasti liitettyjen vallan, petoksen ja itsepetoksen attribuutteihin. Ekfrasiksen hyödyntäminen sopii erityisen hyvin Puigin teoksen analysoimiseen, sillä ekfrasis luo *Hämähäkkinaisen suudelmaan* eräänlaisen kaksoisvalotuksen: käsitteeseen yhdistettyjä ominaisuuksia voi tarkastella teoksen tematiikkaa vasten, ja yksittäisten elokuvien sanallistamiset toistavat romaanin tapahtumia. Samalla kuvaillut elokuvat painottavat henkilöhahmojen keskeisiä kipupisteitä, jotka puolestaan ilmentävät vallankäyttöä, manipulointia, petollisuutta ja itsepetosta. Tarkastelen artikkelissani myös sitä, miten ekfrasiksen määrittelyissä usein toistuva miehisen sanan ja naisellisen kuvauksen kohteen dikotomia suhteutuu romaanissa käsiteltävään homoseksuaalisuuden problematiikkaan ja elokuvien esittämiseen. Käsitys ekfrastisen prosessin sukupuolittuneisuudesta kyseenalaistuu teoksen kerronnan edetessä, ja elokuvien ekfrasikset ovat merkittävässä asemassa asetelman purkamisessa.

Ekfrasiksen käsite on peräisin antiikin Kreikasta, jossa sillä tarkoitettiin mitä tahansa sanallista kuvausta.[1] Varhainen ekfrasis liittyy etenkin retoriikan alaan.[2] Retoriikasta käsite siirtyi epiikkaan ja myöhemmin niin proosateoksiin kuin itsenäiseksi kirjalliseksi lajiksi (Scott 1991, 302; ekfrasiksesta varhaisissa romaaneissa ks. Reeves 2007; Bartsch 1989). Taideteokset ekfrasiksen kohteena yleistyivät myöhäisantiikissa.[3] Käsite oli vuosisatoja unohduksissa, kunnes 1900-luvun puolivälissä akateeminen kiinnostus ekfrasista kohtaan heräsi. Samalla se rajoitettiin käsittämään ainoastaan taideteosten kirjalliset kuvaukset. (Webb 1999, 9–10.) Teoreetikot ovat antaneet nykymuotoiselle ekfrasikselle toisistaan poikkeavia määritelmiä (ks. esim. Clüver 1997, 26; Mitchell 1994, 164; Krieger 1992, 6; Steiner 1982, 41). Itse hyödynnän James Heffernanin (1993, 3) määritelmää ekfrasiksesta visuaalisen esityksen sanallisena esityksenä, mikä kattaa myös elokuvan kaltaisen audiovisuaalisen esitysmuodon.[4]

Ekfrasiksen käsitteen soveltaminen elokuvien kaunokirjallisiin kuvauksiin on hedelmällistä, sillä staattisten kuvien sanallistamiseen verrattuna elokuva tarjoaa huomattavasti kompleksisemman, ajassa ja tilassa muuttuvan kuvauksen kohteen, jolla on oma

narratiivinsa. Lisäksi elokuva on niin esitysmuotona kuin kokemuksena todellisuuden ja fantasian välillä tasapainotteleva ilmiö, ja vertautuu siten ekfrasiksen kuvallisia illuusioita aiheuttavaan toimintaan. Elokuvan kokemisprosessi tekee katsojan tietoiseksi todellisuuden ja kuvitellun rajoista sekä niiden välisestä rajankäynnistä (ks. Kuhn 2002, 184–186; McConnell 1975, 2). Samat ilmiöt koskevat kaunokirjallisuuden ja siten ekfrastisen kerronnan vastaanottoa (ks. Bram 2006, 374).

Romaanista ja elokuvien ekfrasiksista

Hämähäkkinaisen suudelma kertoo kahdesta hyvin erilaisesta miesvangista ja heidän välilleen kehittyvästä eroottisesta suhteesta. Homoseksuaali Molina jakaa sellin vasemmistoaktivisti Valentínin kanssa. Iltaisin Molina selostaa ajankuluksi Valentínille näkemiään elokuvia. Erimielisyyksistä huolimatta Molina huolehtii Valentínista tämän sairastuttua ja jakaa ruokapakettinsa tämän kanssa. Molinan toimet asettuvat kuitenkin uuteen valoon romaanin puolivälissä lukijan saadessa tietää, että Molina on suostunut hankkimaan Valentínilta tietoja vasemmistoradikaaleista. Palkkioksi urkinnasta vankilan johto on luvannut vapauttaa Molinan.

Molina ei kuitenkaan yritä saada Valentínilta tietoja tämän poliittisesta toiminnasta; päinvastoin hän kieltää tätä kertomasta mitään vallankumousryhmästä ja samalla hyötyy vankilanjohtajan kanssa tehdystä sopimuksestaan kuittaamalla runsaita ruokapaketteja. Helliessään mistään tietämätöntä Valentínia Molinan onnistuu lopulta vietellä tämä, ja he alkavat viettää öitä yhdessä. Yllättäen Molina päätetään vapauttaa. Hän lupaa välittää Valentínin vasemmistoradikaaleille tarkoitetun viestin. Tehtävä koituu kuitenkin Molinan kohtaloksi, sillä hänet ammutaan. Syylliset ovat mitä oletettavimmin Molinan rehellisyyttä epäileviä vasemmistolaisia.

Valtaosa *Hämähäkkinaisen suudelmassa* esiintyvistä elokuvien ekfrasiksista on Molinan Valentínille esittämiä. Lisäksi muutama elokuvakertomus on sisäisen monologin muodossa: Molina selostaa yhden elokuvan mielessään itselleen, ja Valentín puolestaan luo oman versionsa eräästä Molinan aiemmin kuvailemasta elokuvasta yöllisen kuumehoureen sivutuotteena. Teoksen kerronta on pääosin Molinan ja Valentínin välistä dialogia. Sellitoverusten välisten keskustelujen lisäksi dialogia esiintyy muutamassa Molinan ja vankilanjohdon välisessä jaksossa. Lisäksi romaanin lopussa on pitkä viranomaisten laatima raportti Molinan toimista tämän vapauduttua vankilasta. Romaanissa on myös runsaasti alaviitteitä, joissa esitellään akateemisen asiallisesti erilaisia teorioita homoseksuaalisuuden syistä.[5] Vaikka *Hämähäkkinaisen suudelmassa* on siis kolmannen persoonan kerrontaa, lukijalle ei anneta tietoa fiktiivisestä maailmasta. Lukija on rajoittunut henkilöhahmojen suoriin puhe-esityksiin sekä jaksoihin, joissa kuvataan heidän ajatuksiaan.[6]

Hämähäkkinaisen suudelmassa kielellistetään yhteensä kuusi elokuvaa, joista puolet on todellisia ja puolet fiktiivisiä. Ensimmäinen kerrottu elokuva perustuu Jacques Tourneurin vuonna 1942 ohjaamaan kauhuelokuvaan *Cat People* (suom. *Kissaihmiset*). Järjestyksessä kolmas romaanissa selostettava elokuva pohjaa John Cromwellin melodraamaan *The Enchanted Cottage* (suom. *Rakkauden silmin*) vuodelta 1945. Viidentenä kuvaillaan elokuva *I Walked with a Zombie* (1943, suom. *Yö voodoo-saarella*), joka on myös Tourneurin ohjaama. Kuvitteellisista elokuvista vain ensimmäiselle (järjestyksessä toisena teoksessa selostettavalle) elokuvalle annetaan nimi, ”Kohtalo”, joka mukailee natsi-Saksan propagandistisia elokuvia. Kahta muuta romaanissa kuvailtavaa fiktiivistä elokuvaa ei nimetä, mutta niitä on *Hämähäkkinaisen suudelmaan* liittyvässä tutkimuksessa kutsuttu ”Seikkailuelokuvaksi” ja ”Meksikolaiselokuvaksi”. Edellinen, seurapiirielämää ja sissitaisteluja yhdistävä jännitysdraama on järjestyksessä neljäs romaanissa selostettava elokuva. Jälkimmäinen on niin ikään romanttinen melodraama, ja se esitetään romaanissa viimeisenä.

Hämähäkkinaisen suudelmassa ääneen kuvaillut ja mielessä ajatellut elokuvat rytmittävät Valentínin ja Molinan suhteen vaiheita ja luovat puitteet heidän keskusteluilleen. Yhtä tärkeitä ovat kuitenkin kielletyt tai vaietut puheenaiheet: Valentínin monimutkaiset perhesuhteet, Molinan poliittinen valveutuneisuus ja hänen huono itsetuntonsa. Aiheet julistetaan aluksi tabuiksi enemmän tai vähemmän eksplisiittisesti – ja samalla tietoisesti – mutta niiden rooli Molinan ja Valentínin suhteen kehittymisessä on merkittävä, sillä aiheiden myöhempi käsittely lisää henkilöhahmojen välistä ymmärrystä. Romaanin alkuosassa nopeasti rakentuva vastakkainasettelu Molinan ja Valentínin välillä katoaakin asteittain toisessa osassa, ja heidän kanssakäymisensä saa uuden, homoeroottisen ulottuvuuden. Suhteen syvenemiseen vaikuttaa osaltaan juuri elokuvien kertominen, mikä vahvistaa elokuvien ekfrasisten ja ongelmallisten seksuaali-identiteettien välistä kytköstä teoksessa.[7]

Romaanissa esitetyt elokuvat siis heijastelevat yhteisessä vankisellissä viruvien Molinan ja Valentínin elämäntilannetta, mielenmaisemaa sekä heissä tapahtuvia muutoksia kerronnan edetessä. Elokuvat toimivat eräänlaisina stimuloivina katalyytteinä, jotka saavat heidät käsittelemään salattuja piirteitään, lausumattomia ajatuksiaan ja seksuaalisuuteensa liittyviä kysymyksiä. Samalla elokuvat ilmentävät romaanin kuvaamaa yhteiskuntaa eli 1970-luvun diktatuurin hallitsemaa, konservatiivisen ja samalla voimakkaan heteronormatiivisen patriarkaatin puristuksessa elävää Argentiinaa sekä sen vangitsemia uhreja, homoseksuaalia Molinaa ja marxistiradikaalia Valentínia.[8] Romaanissa esitetyt henkilöhahmojen yksityiset ongelmat sekä yhteiskunta- ja seksuaalipoliittiset kysymykset heijastuvat selvästi elokuviin ja niiden selostamiseen.

Vallankäyttö ja manipulaatio

Nykytutkimuksessa ekfrasis on yhdistetty toistuvasti valtaan, petokseen ja itsepetokseen. Tendenssi näkyy niin käsitteen teoretisoinnissa kuin yksittäisissä teosanalyyseissä (ks. esim. Mitchell 194, 157; Heffernan 1993, 7; Mandelker 1991, 1; Scott 1991, 302; Gysin 1989, 160). *Hämähäkkinaisen suudelma* toisintaa ekfrasiksen käsitteeseen liitettyjä vallan ja (itse)petoksen piirteitä eri tavoin. Vallankäyttö ja mahdollisuus petollisuuteen ovat nähtävissä jo romaanin tarinamaailmassa, merkittävimpinä Molinan ja Valentínin suhteen implikoima manipulaatio ja kautta romaanin muuntuvat valta-asetelmat. Molinan ja vankilanjohdon välisessä kommunikaatiossa on myös nähtävissä vallankäyttöä, sillä vangin ja vangitsijan suhdetta leimaavat sopimukset, tiedon panttaaminen ja suoranainen valehtelu. Esimerkiksi Molinan ja vankilanjohdon tekemä sopimus johtaa tilanteeseen, jossa lopulta molemmat osapuolet pettävät: Molina pidättäytyy kertomasta Valentínin toimista kapinallisliikkeessä, ja vankilanjohtaja päättää käyttää Molinaa syöttinä kapinallisten kiinnisaamisessa.

Valtapelin ja manipuloinnin lisäksi vangit sortuvat toistuvasti itsepetokseen ja eskapismiin. Esimerkkinä itsepetoksesta ovat jo edellä mainitut kielletyt puheenaiheet. Molinalla itsepetos ja eskapismi yhdistyvät myös elokuviin ja niiden selostamiseen, sillä hän haluaa paeta iltaisin melodraamojen maailmaan. Molina myöntää tarvitsevansa mielikuvituksen tuomaa lohtua vankeudessa, sillä muuten hän pelkää sekoavansa (HS 88). Selostettujen elokuvien henkilöhahmot tarjoavat myös vastineen itsepetokseen taipuvaiselle Molinalle. Santiago Colás (1994, 82) on todennut, että Molinan pakomatka elokuviin on yhtä ristiriitaista ja illusorista kuin ensimmäisen selostetun elokuvan *Cat Peoplen* naispäähenkilön Irenan pako sisäiseen maailmaansa.[9] Irenan käytös johtuu hänen päälleen langenneesta kirouksesta, jonka mukaan hän muuttuu pantteriksi tuntiessaan eroottista mielihyvää. Niin Molina kuin Irena turvautuvat siis ahdistuksen hetkellä mielekkääksi arvioimaansa vaihtoehtoon, mikä ei kuitenkaan ratkaise heidän ongelmiaan.

Elokuvien selostamiseen liittyvä eskapistinen halu paeta ankeaa todellisuutta vankisellissä näyttäytyy myös toisella tavalla. Ekfrasiksen ja romaanin esittämän todellisuuden välinen ristiriita näkyy nimittäin elokuvan synnyttämän illuusion tuottamana mielihyvänä ja tuntemuksen romuttumisena elokuvan ulkopuolisten tekijöiden takia. Tämä ilmenee esimerkiksi seuraavasta Molinan puuskahduksesta: ”olen tosi vihainen sinulle, kun aloit jauhaa tuosta, sillä minulla oli upeaa siihen asti, unohdin tämän saastaisen sellin ja kaiken kun kerroin sitä leffaa” (HS 22). Näin voi käydä myös lukijalle, sillä elokuvakertomukset vievät helposti mennessään. Eskapismia ei tule kuitenkaan tarkastella pelkästään todellisuuspakoisena käytäntönä. Juuri elokuvien selostaminen tarjoaa vangituille Molinalle ja Valentínille mahdollisuuden käsitellä heidän ongelmiaan ja kuvitella vaihtoehtoja vallitseville olosuhteille (ks. Dyer 2002, 25).

Molina on joutunut homoseksuaalisuutensa takia yhteiskunnan vainoamaksi, ja elokuvat representoivat hänen kokemaansa repressiota. Esittämällä traagisia tarinoita naisten tukalasta asemasta maskuliinisuuden kyllästämässä maailmassa Molina korostaa samalla problemaattista seksuaali-identiteettiään.[10] Yhtäältä elokuvat toimivat siis itseilmaisun kanavana; toisaalta ne mahdollistavat ongelmien suoran verbalisoinnin sivuuttamisen. Elokuvakertomukset eivät kuitenkaan ainoastaan välitä henkilökohtaisia viestejä vaan myös pakottavat nahistelevat sellitoverukset kohtaamaan heitä häiritsevät piirteet toisissaan – ja itsessään. Molinan ja Valentínin väliset konfliktit johtuvat nimittäin pääosin siitä, että he näkevät toisissaan ominaisuuksia, joita he pyrkivät torjumaan itsestään, mutta joiden eteen he väistämättä joutuvat esitettyjen elokuvien takia (ks. Colás 1994, 86–87).[11] Samalla ekfrasiksen kyky heijastaa kuvatun esityksen peilikuva omaan itseen tuo uuden yhtymäkohdan ekfrasiksen ja *Hämähäkkinaisen suudelman* itsepetoksen teemaan (ks. Mandelker 1991, 11).

Ekfrastista projektiota käsitellyt Tamar Yacobi (2000) on kiinnittänyt huomiota ekfrastisen kahdentumisen mahdollisuuteen eli siihen, että jostakin laukaisevasta tekijästä johtuen ekfrastinen puhuja saattaa siirtyä visuaalisen (uudelleen)kuvailusta puhumaan itsestään (mt., 730). Esittämänsä visuaalisen tulkinnan kautta puhuja pettää itseään tiedostamattaan, ja itsepetos heijastuu juuri ekfrasikseen (mt., 735). Yacobin mukaan kuvattu taideteos on siten peili katsojan sieluun, jota ilmennetään ekfrastisen kahdentamisen kautta (mt., 736). Yacobin näkemykset pätevät oivallisesti Molinan ja Valentínin asemaan ekfrasisten esittäjinä: tärkeintä eivät ole selostetut elokuvat, vaan niiden kautta tietoisesti tai epätietoisesti välitetty viesti. Lisäksi heihin voi soveltaa Yacobin (1995, 643–644) esittämää ajatusta visuaalisen esityksen ja puhujan psyyken välisestä suhteesta: elokuvat toimivat henkilöhahmojen alitajuisten ja salattujen ajatusten vertauskuvana sekä niiden käsittelyalueena.

Molinan tavoin Valentínilla on taipumus itsensä pettämiseen. Hän esimerkiksi uskoo vakaasti, ettei sellin ulkopuolella vallitseva sortava yhteiskuntajärjestelmä pysty vaikuttamaan heihin:

> Tavallaan me olemme täysin vapaita toimimaan niin kuin haluamme suhteessa toisiimme, ymmärrätkö? [--] tämän sellin ulkopuolella meillä voi olla sortajia, mutta sisäpuolella ei ole. Täällä meitä ei sorra kukaan. (HS 226.)

Valentín on tietenkin väärässä, sillä he toistavat suljetussa tilassa perinteisiä valtaasetelmia ja manipuloivat toisiaan sekä tietoisesti että tiedostamattaan. Poliittista aktivismiaan kiihkeästi puolustava Valentín ajautuu teoksen lopulla pohtimaan yhteiskunnallisen radikalisminsa arvoa elämässään: ”minua raivostuttaa olla marttyyri, en ole hyvä marttyyri, ja tällä hetkellä minusta tuntuu että kaikki on ollut erehdystä” (HS 199).

Vallan ja petoksen tematiikka ilmenee myös Molinan Valentínille selostamissa elokuvissa.[12] Etenkin kuvitteelliset ”Meksikolaiselokuva” ja propagandistinen ”Kohtalo” edustavat suureellista melodraamaa: vastoinkäymisistä kärsivät päähenkilöt joutuvat petosten ja itsepetoksen uhreiksi ja saavat traagisen lopun. Esitetyissä elokuvissa tapahtuvat ilmiöt puolestaan toistuvat romaanin fiktiivisessä todellisuudessa ja kytkeytyvät siten romaanin tapahtumiin ja etenemiseen. Vavahduttavimpana esimerkkinä on romaanin lopussa poliisiraportin muodossa esitettävä Molinan väkivaltainen kuolema.

Sanan vääristävä ja houkutteleva voima

Hämähäkkinaisen suudelmassa ekfrastisen kerronnan ja ekfrasiksen käsitteeseen usein liitetyn vallankäytön suhde on erityisen vahva. Ensinnäkin Molinan voi tulkita tiedonhaltijaksi ja siten valta-aseman pitäjäksi hänen puhuessaan Valentínille elokuvista, joita tämä ei tunne (ks. Yacobi 2000, 743).[13] Valentín ei puolestaan saavuta vastaavaa auktoriteettiasemaa, sillä hän versioi elokuvia ainoastaan omassa mielessään. Toiseksi Molina vaikuttaa olevan tietoinen asemastaan ja käyttää sitä hyväkseen muokkaamalla faktuaalisia elokuvia ja ylläpitämällä jännitystä keskeytyksin: “vien tikkarisi jemmaan juuri kun se maistuu makeimmalta, niin nautit leffasta enemmän” (HS 32).[14]

Sanan oletetun voiman voi havaita myös romaanin kerronnallisessa muodossa. Huolimatta siitä että teoksessa käsitellään jatkuvasti visuaalista materiaalia, kerronta on riisuttu fiktiivisen todellisuuden esittämisestä. Ratkaisu on epäilemättä harkittu: yhtäältä se suhteutuu kiinnostavasti esitettyjen elokuvien visuaalisen kuvailun runsauteen ja mielikuvituksen asemaan kerronnassa, ja toisaalta se korostaa sanojen valtaa ja voimaa teoksessa.

Molinan elokuvaselostuksissa korostuu omakohtaisuus. Hän tuo selvästi esille katsomiskokemuksensa, kuten kuvatessaan ”Kohtalon” musiikkikohtausta:

> yhtäkkiä kankaalla näkyy upea pariisilaisteatteri, se on kertakaikkisen fantastinen, kaikki on verhoiltu tummalla sametilla, parvien kaiteet on kromattu ja myös portaat ja porraskaiteet on kromattu kaikki. Se on music-hall, ja paraikaa on menossa musiikkinumero jossa on vain kuorotyttöjä, aivan jumalainen vartalo jokaisella, tulen muistamaan sen esityksen lopun ikäni. (HS 57.)

Yksikään elokuvaselostus romaanissa ei välty voimakkaalta subjektiivisuudelta, mutta toisinaan Molina verhoaa reaktionsa ovelasti koko yleisöä koskevaksi tuntemukseksi: ”Sitten kamera kääntyy uudelleen kohti hopeista puutarhaa, ja katsoja istuu elokuvateatterissa, vaikka hänestä tuntuu kuin hän olisi lintu joka nousee lentoon” (HS 64).

Molinan yksityiskohtaiset kuvailut toimivat edustavina esimerkkeinä W. J. T. Mitchellin (1994, 154) esittämästä toteamuksesta, jonka mukaan ekfrasis kykenee esittämään erittäin laajaa aistikokemusten skaalaa. Kokemuksellisuuden painottuminen ekfrasiksissa ei kuitenkaan poista sitä tosiasiaa, että Molina muokkaa selostuksis-

saan faktuaalisia elokuvia tunnistamattomiksi. Kokemuksen korostuminen Molinan ekfrasiksissa ei selitä hänen taipumustaan muuttaa elokuvien sisältöä. Todennäköisempää on, että kuvailemalla elokuvia tietyllä tavalla Molina pyrkii vaikuttamaan kuulijaansa, Valentíniin.

Ekfrasis liittyy etenkin näkökyvyllä saatuun informaatioon. Siten ekfrasis horjuttaa modernia käsitystä siitä, ettei tietämisen ja näkemisen välillä ole epistemologista vastaavuutta (ks. Esrock 1994, 183). Ellen Esrock onkin todennut, että tiedon ja näköaistin välisen vastaavuuden emotionaalinen voima säilyy useilla ihmisillä tieteellisistä näkemyksistä huolimatta (mt.). *Hämähäkkinaisen suudelmassa* näkökyvyn voima on huomattava huolimatta siitä – tai kenties juuri sen takia – ettei romaanissa ole lainkaan fiktiivistä todellisuutta kuvaavia jaksoja. Ekfrasiksen epistemologisella ulottuvuudella on puolestaan suora yhteys valtaan ja sosiaaliseen toimintaan. Representaatiota tutkinut Mitchell (1994, 180) katsoo, että ekfrastinen toiminta paljastaa usein esittämiseen kytkeytyvän sosiaalisen rakenteen, jossa valta, tieto ja halu ovat suhteessa toisiinsa ja toimivat aktiivisesti ekfrasiksessa. *Hämähäkkinaisen suudelmaan* pätee erityisen hyvin Mitchellin näkemys, jonka mukaan representaatio on aktiivinen prosessi, jossa tehdään jollekin jotakin, jonkin kanssa, jonkin avulla ja jotakuta varten (mt.).

Molina on Mitchellin kuvailema aktiivinen toimija. Elokuvia selostamalla hän vihjailee Valentínille seksuaalisesta kanssakäymisestä ja estoista vapautumisesta. Lisäksi hän pyrkii viihdyttämään Valentínia ja tavoittelee tämän suosiota saavuttaakseen haluamansa. Elokuvatarinoiden muotoon naamioitu pyrkimys vaikuttaa Valentíniin näkyy heti ensimmäisen selostetun elokuvan eli *Cat Peoplen* kohdalla. Molinan on kaunisteltava ja muokattava alkuperäisen elokuvan naispäähenkilöä Irenaa, jotta Valentín voisi tuntea myötätuntoa naista ja samalla myös homoseksuaalia Molinaa kohtaan, sillä Molinahan jakaa tietyssä mielessä vainotun ja ei-ymmärretyn Irenan kohtalon. *Hämähäkkinaisen suudelman* ekfrasikset osoittavat Molinan laajan elokuvatietämyksen ja hänen kykynsä muokata niiden tarinoita pyrkimystensä mukaisiksi. Lisäksi Molina mainitsee vain harvoin selostamansa elokuvan tai siinä esiintyviä näyttelijöitä nimeltä.[15] Elokuvista tulee siten entistä voimakkaammin Molinan omia taideteoksia.

Itseä korostavasta tyylistä voidaan päätellä, että elokuvien kuvailemisen taustalla olevat henkilökohtaiset tavoitteet ovat varsin ilmeiset. Samalla ekfrasiksen rakenne sosiaalisena vallan ja halun näyttämönä näyttäytyy paljaana. Romaanissa ilmenevät manipulaation ja petollisuuden muodot saavuttavat myös lukijan, joka saa tietää Molinan sopimuksesta vankilanjohdon kanssa (Bacarisse 1988, 90). Yllättävää paljastusta seuraavat tapahtumat pitävät lukijan kiinnostusta yllä, minkä takia Pamela Bacarisse rinnastaakin lukijan Valentíniin, joka on hänen mukaansa hämähäkkinaisen eli Molinan verkossa (mt.).

Binaarisen sukupuolijaottelun problematiikka

Ekfrasista, *Hämähäkkinaisen suudelmaa* sekä vallan ja (itse)petoksen teemoja yhdistävät myös klassisiin sukupuolikäsityksiin ja heterorormatiivisuuteen liittyvät kysymykset. Vanhanaikaisen sukupuolierottelun voi kiinnostavasti nähdä useissa ekfrasiksen nykymääritelmissä (ks. erit. Mitchell 1994, 168; Heffernan 1993, 1; Scott 1991, 305). Esimerkiksi Heffernanin (mt.) mukaan ekfrasiksen ilmentämä taistelu kuvan ja sanan välillä on usein hyvin sukupuolittunutta. Tämä johtuu hänen mukaansa siitä, että ekfrasiksessa miehinen ääni pyrkii hallitsemaan kiehtovaa ja samanaikaisesti uhkaavaa feminiinistä kuvaa. Heffernanin mielestä miehinen kerronta pyrkii siis torjumaan kauniin objektin tuottaman huumaavan vaikutuksen. (Mt.) Kuitenkin kuvat, joille ekfrasis on antanut äänen, puhuvat ja katsovat takaisin mieskatsojaan ja haastavat siten miehisen katseen kontrolloivan auktoriteetin ja miehisen sanan voiman (mt., 7).

Ekfrasiksen teoretisoinnissa hyödynnettyä sukupuolten välistä oppositioasetelmaa vasten on kiinnostavaa tutkia *Hämähäkkinaisen suudelmaa*, sillä siinä voi havaita samanlaisia binaarisia rakenteita. Etenkin vanhojen elokuvien ilmentämien normatiivisten sukupuoli- ja seksuaali-identiteettien esittäminen sekä Molinan taipumus ihailla klassisen Hollywood-elokuvan naiskuvaa toistavat perinteisiä käsityksiä aktiivisesta miehestä ja passiivisesta naisesta.[16] Vaikka vanhanaikainen käsitys tiukoista mies- ja naissukupuoleen kohdistuvista odotuksista vaikuttaa ensi näkemältä soveltuvan romaanin henkilöhahmojen representoimiin sukupuoli- ja seksuaali-identiteetteihin, näkemys kadottaa tarkemmassa analyysissä mielekkyytensä. Samalla ekfrasikseen yhdistetty tiukka kahtiajako kyseenalaistuu, kun Molinan ja Valentínin elokuvaselostuksia tarkastellaan suhteessa teoksessa esiintyviin sukupuoleen ja seksuaalisuuteen liittyviin ilmiöihin ja ongelmiin.

Molinan romanttisuus ja herkkyys tekevät hänestä kuvailemiensa populaarielokuvien stereotyyppisen, alistuvan ja miehestä riippuvaisen naisen: ”Se jokin tulee siitä että kun mies pitää naista sylissä... naista pelottaa vähän” (HS 271). Molinalla on taipumus tulkita etenkin naispuolisten henkilöhahmojen tunne- ja ajatusmaailmaa, ja hän myöntää Valentínille puolueellisuutensa ja voimakkaan samastumisensa naispääosanesittäjiin: ”Minä pidän aina sankarittaren puolta” (HS 31). Jo romaanin alkupuolella Molina julistaa Valentínille haluavansa ”olla nainen” (HS 25). Myöhemmin avoimesti homoseksuaali Molina määrittelee itsensä ja kaltaisensa ”tiiteiksi”, painottaakseen eroa muihin ”homoihin”: ”Me olemme normaaleja naisia ja makaamme miesten kanssa” (HS 227).

Valentín puolestaan huokuu miehekkyyttä ja kyynisyyttä. Vallankumouksesta haaveileva Valentín suhtautuu epäuskoisesti yksiavioisuuteen ja näkee tunteiden ja aistillisuuden olevan mitättömiä yhteiskunnallisten muutosten toteuttamisen rinnalla. Valentín ikävöi kuitenkin valtavasti tyttöystäväänsä ja osoittaa herkkyyttä ja tunteikkuutta samastuessaan elokuvan henkilöhahmoihin ja harmitellessaan Molinan ensim-

mäisen elokuvakertomuksen päättymistä: ”Olen pahoillani siksi että kiinnyin niihin henkilöihin. Ja nyt kun tarina on ohi, tuntuu kuin he olisivat kuolleet.” (HS 48.) Molinalle luonnolliselta tuntuva samastuminen aiheuttaa Valentínissa ihmetystä ja ilmeistä harmia, sillä se osoittaa vasemmistoradikaalille sopimatonta herkkyyttä: ”Merkillistä miten ihmisen pitää aina kiintyä johonkin” (HS 49). Selostettujen elokuvien henkilöhahmoissa aiheuttamat reaktiot paljastavat siten vaivihkaa heidän olennaisia ja usein heiltä itseltään(kin) salattuja ominaisuuksia. Samalla ekfrasiksen oletettu sukupuolittunut rakennelma alkaa horjua.

Molina ja Valentín ovat ekfrastisina puhujina ja seksuaali-identiteettinsä ilmaisijoina ristiriitaisia, minkä seurauksena he purkavat sekä romaanin kuvaaman maskuliinisen hegemonian ylläpitämiä käytäntöjä että ekfrasiksen käsitteeseen liitettyä sukupuolittuneisuutta. Vaikka Molinan seksuaali-identiteetti pohjaa erittäin heteronormatiiviseen ja valtavirtaelokuvien representoimaan sukupuolikuvastoon, samalla Molina rikkoo vallitsevia normeja.[17] Hyväksyessään yhteiskunnan asettamat säännöt miesten ja naisten rooleista ja ominaisuuksista Molina eroaa selvästi Valentínista. Jälkimmäinen puolestaan korostaa liberaalia ja tasa-arvoista sukupuolikäsitystään esimerkiksi ihailemalla entisen tyttöystävänsä haluttomuutta alistua miehen tahtoon (HS 155), ja kritisoimalla Molinan konservatiivisia näkemyksiä naisten asemasta ja velvollisuuksista (HS 271).

Heteronormatiivisen kulttuurin asenteet vaikuttavat kuitenkin myös Valentíniin. Teoksen alkupuolella hän nolostuu esittämästään kritiikistä Molinan ”naiseutta” kohtaan, sillä hän tajuaa viittaavansa vastustamaansa käsitykseen naisen alempiarvoisuudesta (HS 35; ks. myös Rice-Sayre 1986, 252). Lisäksi ensimmäisenä elokuvana selostetun *Cat People*n yhteydessä Valentín kysyy Molinalta, kumpaan naishahmoon tämä samastuu, ”Irenaan vai arkkitehtityttöön” (HS 31), ottamatta huomioon sitä mahdollisuutta, että tämä voisi samastua miespuoliseen henkilöhahmoon. Molemmat omaksuvat jo romaanin alussa strereotyyppisen miehisen ja naisellisen asenteen toisiaan kohtaan, ja osoittautuvat jossakin määrin kulttuurisesti määritellyn sukupuolisuuden vangeiksi (ks. Merrim 1987, 278; Rice-Sayre 1986, 252).

Sellitoverien välille muodostuvaa suhdetta voi pitää kuitenkin irtiottona kahlitsevista sukupuoleen ja seksuaalisuuteen liittyvistä normeista. Miesten välinen kommunikaatio sekä Valentínin ailahtelu heteronormatiivisten odotusten ja homoeroottisten aktien välillä tekevät seksuaalisuuden problematiikasta näkyvän ja merkittävän osan romaanin kerrontaa. Kiinnostava yksityiskohta sukupuolten ja seksuaalisuuden ilmentämisen tematiikassa on se, miten Molina pyrkii feminisoimaan Valentínia kutsumalla tätä toisinaan Valentinaksi (HS 45). Lisäksi on muistettava, että vaikka Molina uskaltaa poiketa avoimesti yhteiskunnan sallimista sukupuoli- ja seksuaalinormeista, homoseksuaalisuus on syy hänen vankeudelleen ja rakkauselämän vaikeuksille.

Ekfrasiksen oletetun sukupuolittuneisuuden ja teoksen välistä suhdetta voi tar-

kastella vielä lähemmin ekfrastisten jaksojen kannalta. Yhtäältä feminiininen Molina osoittaa paradoksaalisesti jonkinasteista autoritääristä miehisyyttä kielellistäessään omien halujensa mukaisesti näkemiään elokuvia. Toisaalta hänen tekonsa kielii naiseuden voimasta hänen antaessaan äänen rakastamilleen ja naiskatsojiin vetoaville elokuville sekä niiden sankarittarille. Siten Molina – ja samalla romaani – puolustaa hempeiden melodraamojen olemassaolon oikeutusta ja tarjoaa niille uuden esityskanavan. Heffernania mukaillen voi väittää, että Molinan toiminnassa on kyse ekfrasiksen aiheuttamasta vallankumouksesta, jossa kuva taistelee sanaa vastaan (ks. 1993, 7). Onkin mahdollista sanoa, että *Hämähäkkinaisen suudelmassa* ilmenevä ekfrastinen prosessi yhtäältä painottaa konservatiivisen sukupuolijaottelun ja heteronormatiivisuuden olemassaoloa ja toisaalta ilmaisee sukupuolittavaan valtaan kohdistuvaa vastarintaa. Koko teosta ajatellen on kuitenkin perustellumpaa todeta, ettei väite ekfrasiksen sukupuolipositioista saa perustetta romaanin kerronnassa, vaan dikotomia päinvastoin hajoaa.

Näkemys ekfrasiksen sukupuolittuneisuudesta on erityisen ongelmallinen jaksoissa, joissa Valentín on ekfrastisena puhujana. Hänen esittämänsä ekfrasikset ovat korostuneen maskuliinisia ja niiden kuvasto on hyvin miehinen (”nuorimies joka on valmis vaikka antamaan henkensä puolustaessaan periaatteitaan” HS 140), joten kuvauksen kohde ei itsessään ilmennä perinteistä naisellista objektiutta. Siten se ei siis asetu vastakkain miehisen sanan kanssa vaan myötäilee sitä. (Vrt. Heffernan 1993, 1.) Valentínin roolia elokuvien sanallistajana on tutkittu jonkin verran. Esimerkiksi Roberto Echavarrenin (1991, 583) mukaan rationaalisuuden nimeen vannova Valentín pitää etäisyyttä valheellisena pitämäänsä kerrontamuotoon eli elokuvien kuvailemiseen, sillä hän haluaa hallita diskurssia täysin ja välttää sitä tahraavia sanoja. Romaanin lopussa, unessa ja morfiinin vaikutuksen alaisena Valentín ajautuu tahtomattaan ekfrastiseksi kertojaksi, mutta silloinkaan puheesta ei puutu poliittis-maskuliinisia sävyjä: ”kunhan olen syönyt ja nukkunut vähän, voimani palaavat, sillä toverini odottavat minua takaisin jatkamaan ikuista taistelua” (HS 312).

Romaanissa esitetyt elokuvien ekfrasikset ja niiden ilmentämät sukupuolipositiot yhdistyvät myös vallan kysymyksiin. Laura Rice-Sayre (1986, 252) katsoo, että elokuvia analysoidessaan Molina ja Valentín tutkailevat samalla vallitsevan sukupuolijärjestelmän epäonnistuneisuutta sekä mahdollisuutta vapaampaan yhteiskuntaan. Keskustellessaan elokuvissa esiintyvistä valta-asetelmista heidän on myös mahdollista tutkia vallan mekanismeja (mt., 250).[18] Lisäksi Rice-Sayre tulkitsee, että Molinan ja Valentínin välinen dialogi ilmentää oman minän rakentumista ja sitä, miten tukahduttavat yhteiskunnalliset instituutiot rajoittavat ihmissuhteita (mt., 248). Rice-Sayren näkemykset mukailevat kirjailijan omia ajatuksia sukupuolikäsitysten jähmeydestä sekä siitä, että selli esittää yhteiskunnan toimintaa pienoiskoossa (Christ 1991, 574). Kuten analyysini on osoittanut, valtasuhteet ulottuvat myös vankiselliin. Molinan vanhoista Hollywood-

elokuvista omaksuttu naiskuva kuitenkin vihjaa, ettei hän halua päästä valta-asemaan seksuaalisessa suhteessa, vaan hän tahtoo alistua vahvan miehen tahtoon: ”aviomieheni [--] pitää määrätä, jotta hän tuntisi olonsa hyväksi. Se on luonnollista, sillä niin hän... on mies talossa.” (HS 270.)

Vankien välisessä suhteessa ja esitetyissä elokuvatarinoissa ilmenevästä vallankäytöstä huolimatta romaanin verinen loppu vakuuttaa lukijan Molinan uhrautuvuudesta ja pyyteettömyydestä. Molinan marttyyrinomaisesta taipumuksesta vihjaa jo tekijän toiselle henkilöhahmolleen antama nimi Valentín, joka mukailee varhaisen elokuvatähden, Rudolph Valentinon nimeä (ks. Levine 2001, 258). Molinan unelmissa miehekäs Valentín on hänen näkemiensä melodraamojen kiihkeä rakastaja, joka saa heikot naiset pauloihinsa. Lisäksi täytyy muistaa Valentínin asema yhtäläisenä vallankäyttäjänä. Romaanin suutelukohtauksessa Valentín toteaa Molinan olevan ”hämähäkkinainen” (HS 289), mutta Puigin elämäkerran tehneen Suzanne Jill Levinen (2001, 263) mukaan lukija ei kuitenkaan ole aivan varma, onko hämähäkkinainen sittenkin Valentín, joka saa epäpoliittisen Molinan välittämään viestinsä kapinallisille.

Lopuksi: sana kuvan tukahduttajana – vai äänen antajana?

Valtaan ja manipulaatioon liittyvät oveluuden ja petollisuuden attribuutit näkyvät ekfrasikselle luontaisessa tavassa ”kaapata” kuva sanojen avulla. Grant F. Scott (1991, 302) kiinnittääkin huomiota siihen, miten ekfrasiksella on taipumus ottaa taideteos haltuun pikemmin kuin kääntää se kielelliseen muotoon. Siten visuaalisen esityksen verbalisointi ei ole ainoastaan jäljittelyn muoto vaan ovela yritys muokata ja hallita kuvaa. Scottin mukaan ekfrasiksen pyrkimykset voivat toki olla epäitsekkäitä ja jaloja, mutta halutessaan osoittaa kielen ylivaltaa ja voimaa ekfrasis on ”omaa etuaan ajava” ja suorastaan ”paholaismainen”. (Mt.) Pohdinta paljastaa ekfrasiksen määrittelyissä usein ilmenevän personoinnin, minkä seurauksena ekfrasiksen esittäjä ja viime kädessä tekijä, saattavat helposti unohtua (ks. esim. Webb 1999, 18; Bernstein 1996, 71).

Olennaisempaa on kuitenkin pohtia, miksi tekijä antaa henkilöhahmojensa muokata kuvauksen kohteita. Romaanin kerronnan tasolla olemme nähneet, että Molina pyrkii elokuvakertomuksillaan vaikuttamaan Valentíniin. Teoksen tasolla on puolestaan perusteltua sanoa, että Puig on antanut romaanissaan puheenvuoron vähäistä arvostusta saaneelle genrelle eli melodraamoille: vaatimattomat b-elokuvat eivät ole saaneet pahemmin ääntään kuuluviin kaunokirjallisuudessa. *Hämähäkkinaisen suudelmassa* ekfrasikset eivät siis ainoastaan puhu elokuvista vaan ne myös puhuvat niiden puolesta (ks. Heffernan 1993, 7). Scottia mukaillen romaanin ekfrastinen prosessi on siis jossakin määrin itsekästä kerronnan tasolla ja vähemmän itsekästä teoksen tasolla.

Heffernanin mukaan ekfrasis ilmentää usein ambivalenttia asennetta visuaalisia taiteita kohtaan, mikä näyttäytyy ikonofilian ja ikonofobian yhdistymisenä kerronnassa

(mt.).[19] Ekfrasikseen liittyvää ambivalenssia esiintyy myös *Hämähäkkinaisen suudelmassa*. Yhtäältä Molina luo voimakkaita mielikuvia kuvaamistaan elokuvista ja osoittaa niiden pelottavan voiman. Hänellä on esimerkiksi taipumus liioitella faktuaalisten elokuvien väkivaltaisia kohtauksia, kuten *Cat Peoplen* tapauksessa kuvatessaan pantterin hyökkäystä miehen kimppuun: ”repii kaulan auki käpälällään ja hän kaatuu lattialle niin että veri vain pulppuaa” (HS 46). Toisaalta samat elokuvat selvästi ahdistavat henkilöhahmoja, sillä ne toistavat heidän asemaansa ja ongelmiaan ja saavat heidät siten tiedostamaan kipeitä ja salattuja asioita. Kontrolloiva kieli antaa kuville mahdollisuuden käynnistää erilaisia prosesseja henkilöhahmojen mielessä.

Sellissä viruvilla Molinalla ja Valentínilla on käytettävissään vain sanat, ja lukija saa kuulla heidän lausumansa ilman ”kaikkitietävän” kertojan suodattavaa ääntä. Dialogimuodon voisi kuvitella tekevän romaanista erityisen läpinäkyvän, mutta tosiasiassa merkittävimmät ajatukset jäävät epäsuorien vihjausten varaan. Lukijan tärkeimpänä informaationlähteenä toimivatkin elokuvien ekfrasikset, sillä niiden kautta peilataan henkilöhahmojen asemaa ja mielentilaa. Vaikka ilmaistut sanat tulee lukea eräänlaisena koodikielenä eivätkä ne siis välitä merkitystään suoraan, sanojen voima itsessään on kiistämätön. Niiden avulla liikkuvat kuvat alkavat elää. Samalla ilmennetään kuvan vastaavaa mahtia: sanoilla voi kyllä hallita kuvia, mutta sanojen kautta herätetyt kuvat saavat oman elämänsä, *Hämähäkkinaisen suudelman* tapauksessa sellitoverusten ja lukijan mielikuvituksessa.

Viitteet

[1] Ekfrasis tulee muinaiskreikan sanoista ”ek”, ulos, ja ”phrasis”, puhe (*A Greek-English Lexicon* 1953, 498).

[2] Kuvauksista myöhäisantiikin retorisissa harjoituskirjoissa ks. Bartsch 1989, 8; Webb 1999, 11.

[3] Esimerkiksi sofisti Kallistratoksen 400-luvulla kirjoittamassa teoksessa *Ekphraseis* kuvaillaan neljäätoista fiktiivistä patsasta (Scott 1991, 301). Kuvitteellisten taideteosten kirjallinen esitys on siis verraten vanha ilmiö.

[4] Elokuvan ei-visuaaliset elementit ovat toki olennaisia, mutta esitysmuodon keskeisenä ominaisuutena on sen yhtenäinen kuvajatkumo. Huolimatta siitä että hyödynnän Heffernanin määritelmää, osoitan myöhemmin artikkelissani, että hänen näkemyksensä ekfrasiksesta on muilta osin ongelmallinen.

[5] Alaviitteiden merkityksestä teoksessa ks. esim Levine 2001, 258; Rice-Sayre 1986, 248–250; Merrim 1987, 277.

[6] Henkilöhahmojen mielensisäiset liikkeet on erotettu muusta tekstistä kursiivilla.

[7] Identiteetin käsite herättää jatkuvasti keskustelua eri tieteenaloilla. Postmoderni kulttuurin- ja kirjallisuudentutkimus on kyseenalaistanut identiteetin pysyvyyden ja jopa käsitteen mielekkyyden itsessään (ks. esim. Pulkkinen 2003; Hall 1999). Määrittelen seksuaali-identiteetin subjektin omaksumaksi enemmän tai vähemmän pysyväksi konstruktioksi, joka perustuu pitkälti kulttuurin tuottamiin käsityksiin seksuaalisuuden muodoista. Identiteetin ja

seksuaali-identiteetin problematiikasta ks. Butler 1999, 31–33.
[8] Heteronormativisuudella tarkoitan yhteiskunnan asettamaa ja sen ylläpitämää käsitystä heteroseksuaalisuudesta normaalina ja norminmukaisena (ks. Rossi 2003, 120).
[9] Molina kuvaileekin Irenaa Valentínille seuraavasti: ”Hän on kuin muissa maailmoissa [--] omissa ajatuksissaan” (HS 8).
[10] *Cat Peoplen* Irenan lisäksi esimerkiksi kuvitteellisen “Meksikolaiselokuvan” naispäähenkilö joutuu miesten sorron uhriksi.
[11] Tällä viittaan muun muassa yhtäältä Molinan haluttomuuteen käsitellä poliittisia aiheita ja toisaalta Valentínin taipumukseen tukahduttaa emotionaalisuuttaan.
[12] Ekfrasiksen kohteen fiktiivisyydellä tai faktuaalisuudella ei vaikuta olevan erityistä temaattista merkitystä. Sitä vastoin lukijan näkökulmasta ekfrasiksen referentiaalisuudella voi olla merkitystä: toden ja fiktion välinen raja on erilainen riippuen siitä, tunteeko ja tunnistaako lukija Molinan selostamat faktuaaliset elokuvat vai ei.
[13] Elokuvien vieraus Valentínille varmistetaan hänen ja Molinan välisen ikäeron avulla (ks. Bacarisse 1988, 89).
[14] Molinan epistemologinen yliote ulottuu lukijaan saakka, mikäli romaanissa esitettävät faktuaaliset elokuvat eivät ole lukijalle tuttuja.
[15] Näin tapahtuu ainoastaan kahdesti: *Cat Peoplen* yhteydessä Molina muistaa, että sivuosanäyttelijän nimi on Jane Randolph (HS 50). Selostaessaan *I Walked with a Zombie* -elokuvaa Molina mainitsee elokuvan nimen (HS 177).
[16] Vaikka Molina oli vanhanaikainen ja anakronistinen henkilöhahmo romaanin julkaisuaikaan, naisasialiikkeen kuohuviin vuosina, Argentiinassa vallitsi vielä 1970-luvulla huomattavan konservatiivinen ilmapiiri (ks. Levine 2001, 262).
[17] Molina poikkeaa yhteiskunnan normeista omaksumalla ja toisintamalla sellaista kulttuurista ja sosiaalista sukupuolta (*gender*), joka on ristiriidassa hänen biologis-anatomiseen sukupuoleensa (*sex*) liitettyjen kulttuuristen odotusten takia (”sex/gender”- jaottelun problematiikasta ks. Liljeström 1996, 115–120; Butler 1999, 9–11).
[18] Miehen ja naisen väliset suhteet esitetään oppositionaalisina esimerkiksi ”Meksikolaiselokuvassa” ja ”Kohtalossa”.
[19] Ernst-Peter Schneck (1999, 54) on samoilla linjoilla todetessaan, että ekfrasis on täynnä mielihaluja ja pelkoa.

Lähteet

HS = *Hämähäkkinaisen suudelma.*

BACARISSE, PAMELA 1988: *The Necessary Dream: A Study of the Novels of Manuel Puig.* Cardiff: University of Wales Press.

BARTSCH, SHADI 1989: *Decoding the Ancient Novel. The Reader and The Role of Description in Heliodorus and Achilles Tatius*. Princeton: Princeton University Press.

BERNSTEIN, BORIS 1996: On Ekphrasis: Truth or Fiction? Teoksessa *Changes in Art and Understanding it. Materials of Autumn Conferences of TUA and Estonian AICA 1994–1995*. Ed. by Heie Treier. Tallinna kunstülikool toimetised 4. Tallinna: Tallinna kunstülikool. 61–77.

BRAM, SHAHAR 2006: Ekphrasis as a shield: ekphrasis and the mimetic tradition. *Word & Image* 22:4 (October–December 2006). 372–378.

BUTLER, JUDITH 1999/1990: *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*. London: Routledge.

CAT PEOPLE 1942: USA. RKO Radio Pictures. Ohj. Jacques Tourneur.

CHRIST, RONALD 1991: A Last Interview with Manuel Puig. *World Literature Today*, 65:4 (Autumn 1991). 571–578.

CLÜVER, CLAUS 1997: Ekphrasis Reconsidered: On Verbal Representations of Non-Verbal Texts. Teoksessa *Interart Poetics: Essays on the interrelations of the arts and media*. Ed. by Ulla Britta Lagerroth et al. 1997. Amsterdam: Rodopi. 19–33.

COLÁS, SANTIAGO 1994: *Postmodernity in Latin America. The Argentine Paradigm.* Durham: Duke University Press.

DYER, RICHARD 2002: *Älä katso! Seksuaalisuus ja rotu viihteen kuvastossa*. Toim. Martti Lahti. Suom. Martti Lahti, Taru Salakka, Juha Herkman, Silja Laine, Putte Wilhelmsson, Kaarina Nikunen, Pirjo Ahokas & Pauliina Nurminen. Tampere: Vastapaino.

ECHAVARREN, ROBERTO 1991: Manuel Puig: Beyond Identity. *World Literature Today*, 65:4 (Autumn 1991). 581–586.

THE ENCHANTED COTTAGE 1945: USA. RKO Radio Pictures. Ohj. John Cromwell.

ESROCK, ELLEN 1994: *The Reader's Eye. Visual Imaging as Reader Response.* London: The Johns Hopkins University Press.

A GREEK-ENGLISH LEXICON 1953. Compiled by Henry George Liddell & Robert Scott. Revised and augmented throughout by Henry Stuart Jones. Oxford: Oxford University Press.

GYSIN, FRITZ 1989: Paintings in the house of fiction: the example of Hawthorne. *Word & Image,* 5:2 (April-June 1989). 159–172.

HALL, STUART 1999: *Identiteetti*. Toim. ja suom. Mikko Lehtonen & Juha Herkman. Tampere: Vastapaino.

HARDWICK, HANNASOFIA 2011: Elokuvan ekfrasis Manuel Puigin romaanissa *Hämähäkkinaisen suudelma*. Painamaton pro gradu -tutkielma. Helsingin yliopisto, yleinen kirjallisuustiede.

HEFFERNAN, JAMES A. 1993: *Museum of Words. The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery.* Chicago: The University of Chicago Press.

I WALKED WITH A ZOMBIE 1943: USA. RKO Radio Pictures. Ohj. Jacques Tourneur.

KUHN, ANNETTE 2002: *Everyday Magic. Cinema and Cultural Memory*. London: I.B. Tauris Publishers.

KRIEGER, MURRAY 1992: *Ekphrasis. The Illusion of the Natural Sign.* Baltimore: The Johns Hopkins University Press.

LAGERROTH, ULLA-BRITTA; LUND, HANS, HEDLING, ERIK & GREENBLATT, STEPHEN (TOIM.)

1997*: Interart Poetics. Essays on the Interrelations of the Arts and Media.* Amsterdam: Rodopi.

LEVINE, SUZANNE JILL 2001: *Manuel Puig and the Spider Woman. His Life and Fictions.* Wisconsin: The University of Wisconsin Press.

LILJESTRÖM, MARIANNE 1996: Sukupuolijärjestelmä. Teoksessa *Avainsanat. 10 Askelta feministiseen tutkimukseen*. Toim. Anu Koivunen & Marianne Liljeström. Tampere: Vastapaino. 111–138.

MANDELKER, AMY 1991: A Painted Lady: *Ekphrasis* in *Anna Karenina*. *Comparative Literature* 43:1 (Winter 1991). 1–19.

MCCONNELL, FRANK 1975: *The Spoken Seen. Film & The Romantic Imagination.* Baltimore: The Johns Hopkins University Press.

MERRIM, STEPHANIE 1987: Bridging the Gap: Freud and Film in Guillermo Cabrera Infante's *Three Trapped Tigers* and Manuel Puig's *Kiss of the Spider Woman*. Teoksessa *Modern Latin American Fiction: A Survey.* Ed. by John King. London: Faber and Faber. 268–282.

MITCHELL, W. J. T. 1994: *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago: The University of Chicago Press.

THE NEW PRINCETON ENCYCLOPEDIA OF POETRY AND POETICS 1993. Ed. by Alex Preminger & T. V. F. Brogan. Princeton: Princeton University Press.

THE OXFORD CLASSIC DICTIONARY 1996. Ed. by Simon Hornblower & Antony Spawforth. New York: Oxford University Press.

PUIG, MANUEL 2009: *Hämähäkkinaisen suudelma.* Alkuteos: *El beso de la mujer araña.* Suom. Tarja Härkönen. Helsinki: Teos.

PUIG, MANUEL 1989/1976: *El beso de la mujer araña.* Barcelona: Biblioteca de Bolsillo.

PULKKINEN, TUIJA 2003/1998: *Postmoderni politiikan filosofia*. 2. painos. Helsinki: Gaudeamus.

REEVES, BRIDGET T. 2007: The Role of the *Ekphrasis* in Plot Development: The Painting of Europa and the Bull in Achilles Tatius' *Leucippe and Clitophon*. *Mnemosyne* 60, 2007. 87–101.

RICE-SAYRE, LAURA 1986: Domination and Desire. A Feminist-Materialist Reading of Manuel Puig's *Kiss of the Spider Woman*. Teoksessa *Textual Analysis. Some Readers Reading.* Ed. by Mary Ann Caws. New York: MLA. 245–256.

ROSSI, LEENA-MAIJA 2003: *Heterotehdas*. *Televisiomainonta sukupuolituotantona.* Helsinki: Gaudeamus.

SCHNECK, ERNST-PETER 1999: Pictorial desires and textual anxieties: modes of ekphrastic discourse in nineteenth-century American culture. *Word & Image* 15:1 (January–March 1999). 54–62.

SCOTT, GRANT F. 1991: The rhetoric of dilation: ekphrasis and ideology. *Word & Image*

7:4 (October–December 1991). 301–310.
STEINER, WENDY 1982: *The Colors of Rhetoric.* Chicago: University of Chicago Press.
WEBB; RUTH 1999: *Ekphrasis* ancient and modern: the invention of a genre. *Word & Image* 15:1 (January–March 1999). 7–18.
YACOBI, TAMAR 1995: Pictorial Models and Narrative Ekphrasis. *Poetics Today* 16:4 (Winter 1995). 599–649.
YACOBI, TAMAR 1997: Verbal Frames and Ekphrastic Figuration. Teoksessa *Interart Poetics: Essays on the interrelations of the arts and media*. Ed. by Ulla Britta Lagerroth et al.1997. Amsterdam: Rodopi. 35–46.
YACOBI, TAMAR 2000: Interart Narrative: (Un)Reliability and Ekphrasis. *Poetics Today* 21:4 (Winter 2000). 711–749.

Kuisma Korhonen

Kirjallisuus ja humanistinen tutkimus
Professoriluento 25.11.2011 Oulun yliopistossa

I

Aloitin tämän vuoden luentosarjani Johdatus kirjallisuudentutkimuksen perusteisiin I esittämällä opiskelijoille kysymyksen: miksi kirjallisuutta kannattaa lukea? Parhaan vastauksen lupasin palkita oululaisen kirjallisuuslehti *Hallauksen* uusimmalla numerolla.

Ehkä palkinnon toivossa opiskelijat esittivät lukuisia vastauksia, kaikki erinomaisia. Seuraavassa koottuna muutamia niistä:

> Kirjallisuutta lukemalla ymmärtää paremmin maailmaa. Kirjallisuutta lukemalla osallistuu sukupolvien väliseen keskusteluun. Kirjallisuutta lukemalla oppii kulttuuria, historiaa, ajattelua, muita tiedonaloja. Kirjallisuuden lukeminen laajentaa sanavarastoa, edistää luetun ymmärtämisen kykyä, auttaa tunnistamaan niin tekstin sisäisiä kuin tekstien välisiä viittauksia. Kirjallisuuden lukemisen avulla voi matkustaa niin ajassa kuin paikassa. Kirjallisuuden lukeminen avartaa ajattelua. Kirjallisuuden lukeminen on mielen leikkiä. Kirjallisuuden lukemisen kautta oppii uudelleen ihmettelemään.

Kuten sanoin, vastaukset olivat erinomaisia. Niistä ilmeni vahva usko kirjallisuuden arvoon. Ja vastaajat olivat, kuten sanottua, aivan tuoreita opiskelijoita, joita en vielä kollegoideni kanssa ollut ehtinyt aivopestä!

Kysymykseen sisältyi kuitenkin pieni kompa. Kysymyksen ”miksi kirjallisuutta kannattaa lukea” voi nimittäin ainakin meillä Oulun yliopistossa ymmärtää kahdella eri tavalla: ensinnäkin, kuten opiskelijat tuntuivat sen intuitiivisesti ymmärtävän, kohdistuneena kaunokirjallisuuden arvoon: siihen miksi kannattaa lukea esimerkiksi romaaneja, novelleja, runoja, näytelmiä ja muita yleisesti ”kirjallisuudeksi” tai ”kaunokirjallisuudeksi” kutsuttuja tekstejä. Mutta kysymyksen voisi ainakin periaatteessa ymmärtää myös toisella tavalla, kohdistuneena yliopistomme humanistisen tiedekunnan oppiaineeseen nimeltä ”kirjallisuus”: miksi kannattaa ruveta opiskelemaan ”kirjallisuus” -nimistä oppiainetta?

Pätevätkö opiskelijoiden antamat upeat vastaukset ja niiden ilmentämä luottamus kirjallisuuden arvoon myös tässä kysymyksen toisessa tulkinnassa riippuu ennen kaikkea meistä kirjallisuuden oppiaineen opettajista. Ainakin toivon, että ne pätisivät: että myös kirjallisuuden oppiaineen opiskelu auttaisi opiskelijoita ymmärtämään paremmin maailmaa, historiaa, ajattelua. Että oppiaineemme opiskelu johdattaisi opiskelijat sukupolvien väliseen keskusteluun. Että oppiaineemme tarjoama opetus johdattaisi

lukemaan paremmin, tarkemmin, oivaltavammin. Että oppiaineemme tarjoaisi mielen leikkiä, avartaisi ajattelua, saisi opiskelijamme uudelleen ihmettelemään.

Haastetta kerrakseen.

Tämä sanan kaksoismerkitys – että sana ”kirjallisuus” voi viitata kielenkäytössämme niin tiettyyn kulttuuristen tekstien ja käytäntöjen alueeseen kuin tätä tutkivaan humanistiseen oppiaineeseen – on kenties paljastavampi kuin aluksi ymmärrämmekään. Avainsana otsikossani ”kirjallisuus ja humanistinen tutkimus” onkin mielestäni sana ”ja”: millä eri tavoin otsikkoni sanan ”ja” voi ymmärtää? Tulenkin seuraavaksi tarkastelemaan kolmea eri tapaa ymmärtää sana ”ja” ilmauksessa ”kirjallisuus ja humanistinen tutkimus”.

II

Ensimmäinen, kenties luontevin tapa tulkita näiden kahden termin välinen suhde on nähdä kirjallisuus yhtenä niistä kulttuurisista ilmiöistä, joita humanistinen tutkimus, muun muassa oppiaine nimeltä kirjallisuus, tutkii. Historiallisesti Oulun yliopiston oppiaine ”kirjallisuus” yhdistää oikeastaan kaksi oppialaa, jotka yliopistoissamme yleensä ovat eri oppiaineita: kotimaisen kirjallisuuden, jonka esikuvia ovat erilaiset eurooppalaiset omaan kansalliskirjallisuuteen kohdistuvat opinalat, sekä yleisen kirjallisuustieteen, jonka esikuvana on ollut toisaalta saksalainen *Allgemeine Litteraturwissenschaft*, toisaalta ranskalainen *littérature comparée*, ”vertaileva kirjallisuus”.

Mutta kirjallisuutta tutkitaan muidenkin humanististen oppiaineiden piirissä: omassa tiedekunnassamme kirjallisuudentutkimusta harjoitetaan paitsi omassa oppiaineessani myös, ainakin jossain määrin, esimerkiksi englantilaisessa, germaanisessa ja pohjoismaisessa filologiassa. Elokuvatutkimuksessa on tarkasteltu esimerkiksi kirjallisten teosten adaptaatiota elokuvaksi tai TV-kerronnaksi, logopediassa taas tutkittu esimerkiksi lastenkirjojen ja lukemisen yhteyttä puheen ja kerronnallisten kykyjen oppimiseen. Kohteena ja lähdemateriaalina kirjallisuus voi toimia myös esimerkiksi suomen kielessä, informaatiotutkimuksessa, saamen kulttuurin tutkimuksessa, aatehistoriassa – eikä tarvitse pysähtyä humanistisen tiedekunnan sisälle, omassa yliopistossamme myös esimerkiksi kasvatustieteissä ja kulttuurimaantieteessä on toisinaan sivuttu myös kaunokirjallisuutta.

Oppiaineessa nimeltä ”kirjallisuus” kuitenkin keskitytään tutkimaan ”kirjallisuudeksi” kutsuttua ilmiökenttää (olipa se kotimaista tai kansainvälistä) käyttäen kirjallisuudentutkimuksen omia teoreettisia ja metodisia välineitä – välineitä, jotka lähtökohdiltaan noudattavat niin humanistisen tutkimuksen kuin yleisemmin tieteellisen tutkimuksen yleisiä teoreettisia ja metodisia periaatteita. ”Kirjallisuus” on kohde, humanistinen oppiaine nimeltä ”kirjallisuus” tarkastelee tätä kohdetta.

Aivan ongelmaton tämä tapa ymmärtää ilmaus ”kirjallisuus ja humanistinen tutki-

mus” ei kuitenkaan ole. Ensimmäinen ongelma: miten me määrittelemme tutkimuksen kohteen? Mitä on ”kirjallisuus”, mitä siihen kuuluu ja mitä ei?

Antiikin Kreikassa ja Roomassa samoin kuin keskiajan ja renessanssin Euroopassa tunnettiin kyllä lyriikka, eepos ja draama, samoin kuin esimerkiksi historiankirjoitus, mutta sellaista yhteiskäsitettä joka olisi vastannut meidän ”kirjallisuuttamme” ei vielä ollut käytössä. Pitää mennä aina 1700- ja 1800-lukujen vaihteeseen, ennen kuin tapa viitata termillä ”kirjallisuus” – *literature, littérature* – nimenomaan kaunokirjallisuuteen, tiettyihin esteettisesti kunnianhimoisiin tekstikäytänteisiin, vakiintuu siihen muotoon kuin se 1800- ja 1900-luvulla kirjallisuudentutkimuksen oppiaineita perustettaessa ymmärrettiin. Täysin vakiintunut ja yksiselitteinen se ei koskaan ole ollut – kauno- ja tietokirjallisuuden välissä on harmaa alue, esseistiikan ja luovan ei-fiktion alue, joka joskus on ymmärretty osaksi kirjallisuuden oppiaineiden kohdealuetta, joskus ei. Toisaalta 1960-luvulta lähtien kirjallisuuden tutkimuksen oppiaineissa on yhä enenevässä määrin sovellettu kirjallisuudentutkimuksessa kehitettyä teorian muodostusta ja tekstianalyysin metodeja myös muihin kuin kaunokirjallisiin teksteihin – ei ole nähty järkeväksi vetää tiukkaa rajaa esimerkiksi romaanin ja siitä tehdyn elokuvasovituksen välille. Kirjallisuudentutkimus on laajentunut monissa Suomenkin kirjallisuuden oppiaineissa perinteisen kirjallisuuden ulkopuolelle kulttuuristen tekstien tutkimuksen suuntaan.

Toinen ongelma: mitä on ”humanistinen tutkimus”? Tämäkään termi ei ole helposti määriteltävissä. Niin humanismia vähättelemään pyrkivät kuin joskus humanistit itsekin ovat toisinaan kysyneet, voidaanko humanistista tutkimusta esimerkiksi kutsua tieteeksi.

Humanistisen tutkimuksen metodit vaihtelevat suuresti esimerkiksi arkeologian tai kokeellisen psykologian hyvinkin luonnontieteellistä tutkimusta lähellä olevista empiirisistä lähestymistavoista vaikkapa kirjallisuuden ja kulttuurintutkimuksen filosofis-teoreettiseen käsitteenmuodostukseen ja fenomenologis-hermeneuttiseen, kokemuksellisuutta ja inhimillistä ymmärrystä painottaviin lähestymistapoihin. Englanninkielessä sanalla *science* viitataan nimenomaan luonnontieteeseen, ei humanistiseen tutkimukseen – *arts* tai *humanities* kuuluu kyllä akateemisen opetuksen ja tutkimuksen piiriin, ja sen metodeja voidaan kutsua termillä *scientific*, mutta pääsääntöisesti humanistista tutkimusta ei mielletä osaksi *science*-termin sisältöä. Suomalainen tapa puhua humanistisista *tieteistä*, esimerkiksi kirjallisuus*tieteestä*, onkin sukua ennemmin saksankielen termille *Wissenschaft*, joka sisältää niin luonnontieteellisen kuin humanistisen tutkimuksen. Samaan aikaan sana *Wissenschaft* sisältää kuitenkin paljon laajemman ja syvemmän merkityksen kuin englannin *science* tai edes suomen *tiede* – kuten tänään kanssani professorinluentonsa pitävä kollegani Gerhardt Schmidt ehkä voi teille kertoa, *Wissenschaft* viittaa paitsi systemaattiseen tiedonhankintaan myös oppimisen prosessiin henkilökohtaisen kasvun ja ymmärryksen merkityksessä. Ja tässä mielessä, ehdottomasti, kirjallisuudentutkimus humanistisena tutkimuksena on tiedettä.

III

Tulen nyt toiseen tapaan ymmärtää ilmaus ”kirjallisuus ja humanistinen tutkimus”. Jos puhuisin englanniksi, määrittelisin tämän toisen tavan epäilemättä muuntamalla sanan *and* sanaksi *as*: *literature as humanistic research*. Kirjallisuus humanistisena tutkimuksena.

Sillä tietyssä mielessä kirjallisuus on jo itsessään tutkimusta. Kirjailijan tehtävänä, siinä mielessä kuin me sen romantiikan jälkeisenä aikana olemme tottuneet ymmärtämään, ei ole vain tuottaa kirjoja. Kirjallisuus ei ole vain ajanvietettä tai kustantajalle voittoa tuottavia bestsellereitä. Kirjallisuuden arvoa ei voi mitata myytyjen teosten määrällä.

On pitkä kulttuurinen perinne, Aristoteleesta romantiikkaan, naturalismiin ja modernismiin ulottuva, missä kirjailija nähdään ennen muuta tutkijana. Kirjailija tutkii inhimillisen kokemuksen kielellistämisen ja kerronnallistamisen mahdollisuuksia.

Kirjailijan työ muistuttaa monin tavoin yliopistossa työskentelevän tutkijan työtä. Itse kirjoitusprosessi vaatii usein pitkällistä valmisteluvaihetta. Tähän kuuluu ensinnäkin perustaitojen ja elämännäkemyksen opiskelua, tapahtuu se sitten elämän suuressa korkeakoulussa – kuten perinteisessä suomalaisessa kirjallisuustraditiossa on yleensä ajateltu – tai yliopistoissa ja kirjoittajakouluissa, kuten nykyään yhä enenevässä määrin tapahtuu. Kirjoittaminen on taito, jota voi ja pitää opetella. Myös Oulun yliopiston kirjallisuuden oppiaineeseen kuuluu luovan kirjoittamisen oppijaksoja, vaikka oppiaineen rahkeet eivät ainakaan toistaiseksi olekaan riittäneet varsinaisen luovan kirjoittamisen ohjelman ylläpitoon. Monille opiskelijoille luova kirjoittaminen on tärkeä osa heidän omaa identiteettiään, ja toden totta, maamme kirjailijoiden joukossa on useitakin oppiaineemme entisiä opiskelijoita.

Oppimisen ja tutkimisen prosessi ei kirjailijan työssä kuitenkaan pääty opintoihin. Harva fiktion tai edes runouden kirjoittaja vain istuu alas ja alkaa taivaallisen inspiraation vallassa kirjoittaa alas mitä Muusa hänelle sanelee. Useimmiten kirjoitusprosessia edeltää tutkimus: kirjailijat viettävät toisinaan pitkiäkin aikoja kirjastoissa ja arkistoissa etsimässä lähdemateriaalia, he kenties haastattelevat ihmisiä, tekevät tutustumismatkoja teosten tapahtumapaikalle, tai vain merkitsevät muistivihkoon ideoitaan ja havaintojaan.

Usein kirjailijan kohdemateriaalina on hän itse, hänen omat kokemuksensa. Mutta omaelämäkerrallisessa kirjoituksessakin kyseessä harvoin on sattumanvarainen muistojen tajunnanvirta – omien kokemustensa pohjalta kirjoittavat tekevät hekin lähdetyötä, kaivavat esiin vanhoja valokuvia ja muita materiaalisia muistoja, etsivät kulttuurisia tekstejä kuvattavalta aikakaudelta, haastattelevat läheisiään, merkitsevät muistiin uniaan, pyrkivät toisinaan kenties syvemmälle omaan kokemukseensa erilaisten systemaattisten kirjoitusharjoitusten kautta.

Ja mikä tärkeintä – itse kirjoitusprosessi voidaan myös nähdä tutkimuksena. Lauseita ja kertomuksia rakentaessaan kirjailija tutkii inhimillisen ilmaisukyvyn rajoja, tutkii tapoja ilmaista niitä kokemuksia tai ilmiöitä, joita kukaan aiemmin ei ole aivan samalla tavalla kielellistänyt. Tai kuten ranskalainen runoilija Arthur Rimbaud kuvasi 1800-luvulla omaa ”sanan alkemiaansa”: ”Se oli aluksi tutkimusta. Kirjoitin hiljaisuuksia, öitä, tein muistiinpanoja asioista, joita ei voi ilmaista. Kiinnitin huimauksia.”

Jos ja kun kirjallisuus nähdään tutkimuksena, on kirjallisuudentutkimus silloin metatutkimusta. Kirjallisuudentutkija tutkii niitä tapoja, joilla kirjailijat ovat tutkineet kokemuksen kielellistämistä. Metatutkijana kirjallisuudentutkija on aina kiitollisuudenvelassa kirjailijalle. Suhdetta kirjallisuudentutkijan ja kirjailijan välillä ei kuitenkaan pitäisi mieltää niinkään tarkkailijan ja objektin väliseksi vaan pikemminkin kollegiaaliseksi – niin kirjailija kuin kirjallisuudentutkija tutkivat lopulta samaa kohdetta, kielen ja kokemuksen rajapintaa.

IV

Tulen nyt kolmanteen tapaan ymmärtää sanapari ”kirjallisuus ja humanistinen tutkimus”. Voisimmeko kääntää termit ja sanoa ”humanistic research as literature” – humanistinen tutkimus kirjallisuutena?

Tulemme tässä kenties vaaralliselle alueelle. Kaikki humanistit eivät välttämättä halua tulla rinnastetuiksi runoilijoihin tai romaanikirjailijoihin. Näinä päivinä joudumme perustelemaan humanististen tieteiden oikeutusta moniin eri suuntiin: yliopiston hallintoon, opetusministeriöön, Suomen Akatemiaan, veronmaksajille. Vitsailu ”estetiikan, kosmetiikan ja vertailevan erotiikan” koulutusohjelmista ei aina sekään ole ihan viatonta.

Siksi minunkin pitää nyt olla varovainen. Ja täsmentää, missä mielessä humanistisella tutkimuksella on yhteisiä piirteitä kirjallisuuden kanssa – ja missä mielessä ei.

Humanistinen tutkimus ei ole käsiterunoutta tai keksittyjen juttujen sepustamista. Akateeminen vapaus ja kirjailijan vapaus ovat kaksi eri asiaa, ja ne pitää säilyttää eri asioina. Humanistista tutkimusta säätelevät monet akateemisen tutkimuksen perusperiaatteet, jotka se jakaa muun muassa luonnontieteiden kanssa. Lähdedokumentaation tulee olla julkista, avointa, tarkistettavissa olevaa. Argumentaation tulee olla omista lähtökohdistaan johdonmukaista ja loogista. Kirjoittajan on otettava vastuu sanoistaan – toisin kuin fiktiossa, akateemisessa tutkimuksessa tekstin ”kertoja” on lähtökohtaisesti sama kuin sen kirjoittaja. Ja niin edelleen – humanistinen tutkimus sitoutuu monin eri tavoin tieteellisen tutkimuksen yleisiin periaatteisiin.

Nämä reunaehdot eivät kuitenkaan saa estää meitä näkemästä, että sekä kirjailijan työssä että humanistisessa tutkimuksessa – ainakin siinä muodossa kuin itse sen olen kokenut − kirjoittaminen ei ole vain jo tehdyn tutkimustyön raportointia. Kirjoitus-

prosessi on oleellinen ja keskeinen osa itse tutkimusprosessia. Oma tutkimuslaboratorioni on se ajattelun prosessi, joka alkaa mielessäni ja jatkuu muistivihossani ja tietokoneen näyttöruudullani. En voi tietää tutkimukseni tuloksia, ennen kuin olen muotoillut ne lauseiksi, ennen kuin olen omalla kirjoittamisellani tutkinut niitä kielellistämisen ja kerronnallistamisen mahdollisuuksia, joita tutkimusmateriaalini ja lähestymistapani avaavat minulle. Kirjoitusprosessiin liittyy myös tietty arvaamattomuuden elementti: en voi tarkkaan tietää etukäteen, minne se minut vie, mitä se minulle tulee paljastamaan.

Tässä kenties voi nähdä eron luonnontieteeseen: luonnontieteessä tutkimusartikkeli mielletään lähinnä pitkän tutkimusprosessin viimeisenä askeleena, tulosten julkistamisena. Humanistisessa tutkimuksessa – ainakin siinä hermeneuttiseen ymmärtämiseen painottuvassa suunnassa, jota itse edustan – tutkimuksen kenties tärkein osa alkaa vasta silloin, kun istun koneen ääreen ja ryhdyn kielellistämään niitä alustavia visioita, joita kirjailijoiden ja tutkijakollegoideni tekstejä lukiessa mielessäni on alkanut itää. Vierailla kielillä kirjoittaessa tämä lisää tehtävän haastavuutta – pelkkä selkeä perusenglanti tai perusranska ei välttämättä kansainvälisessä kilpailussa riitä, tekstin on oltava myös kielellisesti oivaltavaa.

Edellä mainitsemaani eroa humanistisen ja luonnontieteellisen tutkimuksen välillä ei kuitenkaan voi pitää mitenkään kategorisena: toki paljon tutkimusta tapahtuu ennen kirjoitusprosessin alkua, ja toki kielellinen jäsentäminen on myös monissa luonnontieteissä tärkeä osa itse tutkimusprosessia. Ehkä kyse on pikemminkin aste-erosta kuin käsitteellisestä kuilusta.

Ehkä kaikkea tutkimusta voisikin pitää pelinä: siinä on niin toimintaa rajoittavia ja sääteleviä sääntöjä, mutta myös luova, avoin, ennalta arvaamaton elementti.

V

Kuten Aristoteles totesi, ihminen sekä nauttii jäljittelemisestä että oppii jäljittelemällä. Mimesis on inhimillisen tiedonhankinnan peruspilareita. Mutta filosofisesti tärkein jäljittely ei välttämättä kohdistu siihen, mikä on jo olemassa, vaan siihen mikä voisi olla, mimesikseen sanan laajemmassa merkityksessä luonnon luomisprosessien jäljittelynä.

Lapsi tutkii maailmaa leikkimällä – lapsi jäljittelee maailmassa havaitsemiaan käytäntöjä, mutta myös muuttaa niitä, keksii niitä lisää, luo virtuaalisia mahdollisten maailmojen joukkoja.

Kaikista niistä kirjallisuuden tehtävistä, joihin alussa viittasin – niihin vastauksiin, joita opiskelijat antoivat kysymykseen ”miksi kannattaa lukea kirjallisuutta” – tämä on kenties tärkein: kirjallisuus on mielen leikkiä, inhimillisen elämismaailman toimintaperiaatteiden tutkimusta jäljittelyn, muuntamisen ja keksimisen kautta. Tätä leikkiä kirjallisuudentutkimus omalta osaltaan jatkaa – parhaimmillaan samanaikaisesti niin akateemisen yhteisön pelisääntöjä noudattaen kuin kirjoittamisen omaa, arvaamatonta ja uutta luovaa luonnetta kunnioittaen.

Kari Sallamaa

Äidin laki ja *Seitsemän veljeksen* laji

Ilahduin luettuani *Avaimesta* 4/2011 Sari Salinin artikkelin ”Seitsemän munaa. Pikareski ja parannus Aleksis Kiven romaanissa”. Syynä oli se, että olen kirjoittanut artikkelin tänä vuonna ilmestyvään antologiaan, jossa niin ikään tarkastelen Kiven teosta pikareskiromaanina. Kun siinä totean, että aikaisemmin niin ei ole tehty, en tiennyt Salinin tekstistä. Olemme siis toisistamme riippumatta päätyneet samaan tulokseen. Tämän jälkeen *Seitsemää veljestä* ei voi sivuuttaa pikareskina, suomalaisen veijariromaanin perustajana.

Minulla ei ole huomauttamista Salinin erinomaiseen artikkeliin; vain joitakin detaljeja painottaisin toisin. En ole yhtä vakuuttunut veljesten lopussa tekemästä sovinnosta yhteiskunnan kanssa (Salin 2011, 5). Siinä olen lähempänä Pirjo Lyytikäisen kantaa, joka ei näe Kiven teosta varsinaisena kehitysromaanina; tapahtuuhan muutos rakenteellisesti kovin myöhään (Lyytikäinen 2004, 220 passim).

En liity niihin tutkijoihin, jotka Salinin moittimalla tavalla näkevät romaanin sovinnollisen lopun sitä heikentäväksi rakennevirheeksi. Hän mainitsee Lyytikäisen, jonka kanssa hän muutenkin on poleemisella kannalla, lisäksi Matti Kuusen ja Unto Kupiaisen (mt., 6–7).

Minä näen viimeisen luvun enemmän aikakauden romaanipoetiikan vakiintuneena tapana, oikeastaan pakollisena kuviona; varsinkin pikareskille se oli ominainen. Siitä huolimatta lopussa oleva lukkarin sovittelu ja loppuluvun sovinto maailman kanssa ei vakuuttanut aikalaisreseptiota riittävästi, joten Fredrik Cygnaeuksen ja J.V. Snellmanin oli lisättävä teosta puolusteleva esipuhe.

Veljesten kohdalla parannus ja katumus (mt., 16) ei liity kehitykseen. Joukon älykköä ja varsinaista pikaroa, Eeroa lukuun ottamatta heidän saavuttamansa lukutaito on mekaanisen reprodukoivaa. Yhteisöllisesti edulliset ominaisuudet ovat heissä mukana alusta asti. Aapon hahmossa maltillinen talonpoikaisvalistus Juteinin ja Lönnrotin hengessä on läsnä hänen ensimmäisestä repliikistään lähtien. Tuomaksessa ilmenee hellittämätön luterilainen työmoraali, mutta nämä ominaisuudet syrjäytyvät Juhanin villiyden, Timon flegmaattisen typeryyden ja Eeron hedonismin tieltä. (Sallamaa 2012.) Näin on oltava, jotta seikkailu voisi alkaa.

Impivaaran jättäminen, veljesten sopeutuminen kyläyhteisöön ja kirkon sekä maallisen vallan alle liittyy heidän naimiseensa, jolloin heidän seksuaalisuutensa otetaan yhteiskunnalliseen kontrolliin; heidän villiytensä kytketään työhärän ikeeseen (vrt.

Foucault 1998, 106). Uuden ajan valtion keskeinen periaate on ollut kansan oikea sijoittelu ja hallinta.

Kana vai muna?

Salin viljelee oivaltavasti munakuvan monia ulottuvuuksia. Luen kuitenkin Juhanin uneen romaanin loppua enteilevän sovinnollisen *mise en abyme* -rakenteen lisäksi toisen modifikaation, Kiven romaanille moninkertaisesti ominaisen parodian. Aivan kuten hiidenkivi-episodi on suurten eeposten ja historiankirjoituksen, Homeroksen ja Tasson tai Konstantinopolin ja Wienin turkkilaispiirityksen parodiaa, on rikki menevä ja siitä jotakin hyödyllistä sikiävä muna Lönnrotin *Kalevalan* alkumunan ilostelevaa parodiaa. Salin sanoo Eeron ”jatkounen” olevan Juhanin näkemän varoitusunen parodiaa (2011, 11), mutta sitä on jo ensimmäinenkin. Kaksoisparodia voi onnistua vain joukon varsinaiselta pikarolta Eerolta.

Sari Salin on oikeilla jäljillä todetessaan munan symboloivan veljesten keskenkasvuisuutta ja kasvupotentiaalia (mt., 10). Enemmänkin, he ovat psykohistorioitsija Klaus Theweleitin käsitteen mukaisesti *puolisyntyneitä* (ks. Theweleit 1989, 259, 378). Heidän egonsa on munankuoren hauras. He eivät ole kasvaneet perheyhteyden suojassa, eikä se ole rakentanut heille minärajoja (mt., 252). Todellakin, kun veljien keskinäisen valtataistelun toinen osapuoli, Eero sanoo Venlaa naimaan lähdettäessä Juhanin olevan ”puhdas ja lämmin kuin vasta munittu muna” (Kivi 1965, 29), hän osuu täsmällisesti oikeaan.

Ryöstäessään Männistön muorin kananpesän pojat ovat puberteetin kynnyksellä. Rikottujen munien lima on se fluidumi, joka merkitsee heidän murrosikänsä kuin yölliset siemensyöksyt. He ovat kuitenkin vielä äitinsä vallan alla, kiinnittyneinä tämän ruumiiseen. Hän on se kana, joka uunin pankolla hautoo seitsemää munaa. Mutta kun hän Simeonin selityksen mukaan kuolee, kuten isäkukko on jo aiemmin tehnyt, kananpojat pääsevät irti mutta myös pesä rikkoutuu.

Tutkimus ei ole kiinnittänyt huomiota siihen ruumiinnesteiden määrään, joka *Seitsemässä veljeksessä* virtaa. Ne luki esiin Jouko Turkka kiistellyssä televisiosarjaohjauksessaan (1989). Veljesten naamalla tursuavat kyyneleet, veri, sylki ja räkä. Tämä nesteiden vapaa virta on sitä esikielellistä fyysistä tuhotulvaa, pelottavaa feminiinisyyttä, josta Theweleit puhuu saksalaisten sotaveteraaniensa ja vapaajoukkolaisten yhteydessä. Valitettavasti käytössäni on ollut vain *Männerphantasien*-teoksen englanninkielinen käännös (orig. 1977, 1978; englanninnos 1987, 1989). Ensi osan alaotsikko on ”Women, floods, bodies, history”.

Veijo Meri korostaa, että niin Kiven romaanissa kuin Turkan elokuvassa fyysisyys on järeämpää kuin nykyisenä kosketuksen pelon ja siisteyskasvatuksen aikana. Syljeskely ja ruuan ahmiminen sormin oli tapa, eikä ihmisiä ”ollut vielä vieroitettu kosket-

telemasta toisiaan. Se ilmeni kyllä myös kykynä tapella, heittäytyä käsirysyyn" (Meri 1992, 135). Suu, kasvojen ilmeikkäin osa, on näkyvästi esillä veljesten habituksessa (mt., 134). Suu, sanojen ja syljen lähde, saa pitkään korvata genitaalisen tyydytyksen poikamiesten elämässä.

Isän varhainen kuolema on jättänyt pojat pidäkkeettömän oidipaaliseen tilaan. Heidän ei tarvitse kilpailla miehen kanssa, mitellä voimiaan. Siksi he jäävät puolisyntyneisyyden tilaan jakamaan äitiä. Näin heistä ei ole suuntautumaan ulospäin, edes äidin kuoltua. He ovat Juha Siltalan mukaisesti ilman erillisyyttä olevia symbioottisia persoonallisuuksia. Pako Impivaaran kohtuun on pitäytymistä primaarinarsismissa, välittömässä tarpeentyydytyksessä, jota Turkka erinomaisesti havainnollisti kaikkea mahdollista suuhunsa tunkevien veljesten oraalinautinnon kuvilla. (Siltala 1999, 177–178.)

Aina äitiä paossa

Kun seitsemän poikaa jakaa yhtä äitiä, hän ei voi korvata poissaolevaa isää. Jo ennen kuolemaansa tämä on ollut tiessään; isäntänä hän on laiminlyönyt talonpoikaiset tehtävänsä ja ollut enimmäkseen eräretkillä. Ainoa joka tästä ristiriidasta pysyvästi haavoittuu on psyykkisesti epävakaa Simeoni.

Kiinnitys äidin ruumiiseen ei pääty tämän kuolemaan; puolisyntyneet pojat eivät pysty suuntautumaan ihanteellisen heteroseksuaalisesti maailman naisiin. He jäävät kymmeneksi vuodeksi keskinäiseen homoeroottiseen idylliin, sotaan muuta maailmaa vastaan. Toinen sukupuoli suljetaan tästä yhteisöstä ulos. Naiset ovat heille lunttuja, knääkkiä, hälläköitä, naasikoita, vaarallisia otuksia, ovatpa nämä Turun fröökynöitä Juhanin matkareportaasissa tai Rajamäen rykmentin groteski äititravestia Kaisa. Tämä halveksunta ei ole yksilöllistä, vaan sen antaa patriarkaalinen mieskulttuuri, sama joka saa niin patruunoiden klubit kuin sotaväenosastot väheksymään ja demonisoimaan naisia (ks. laajasti Theweleit 1987).

Voisi väittää vastaan, että onhan veljillä naapurin Venla. Kosioepisodi on romaanin kaikkein uskomattomimpia, todellista márquezlaista maagista realismia. Kollektiivinen naimaan meno Männistön muorin eroottisen punapieliseen tölliin kahden ihmisen, ydinperheen muodostamisprosessin alussa on koomista transgressiota yli kaiken kohtuuden. Aapiset kourassa astutaan Juhanin sanoin "morsiushuoneeseen". Eero joka jää ulko-oven taa, on irvistelyllään tehnyt kohtauksesta sen ansaitsemaa absurditeettia: "Jumalan edessä mikään ei ole mahdotonta. Uskotaan, toivotaan ja rakastetaan kaikki yksimielisesti" (Kivi 1965, 26, 27).

Tämä on pikareskin burleskia komiikkaa. Samalla avioliittoinstituutio joutuu naurunalaiseksi: kun se talonpoikaisoloissa on työyhtiö ja biologisen reproduktion väline, travestoituu porvarillis-sentimentaalinen, erityisesti naisromaanin viljelemä tunneliitto. (Sallamaa 2012.)

Koska Venlaa ei voi jakaa, kaikki naiset torjutaan. Se että lähin, naapurinlikka kelpaisi jukolaisille viittaa tietynlaiseen mammanpoikuuteen. Männistö on tölli Jukolan maalla. Männistön ukko on poissa, häntä ei mainita lainkaan. Onko muori leski, vai onko hänellä ollut miestä lainkaan, onko Venla lehtolapsi?

Kieli ja nesteet virtaavat

Vaikka veljekset ovat kuransseeraavan äidin kuoleman kautta päässeet hänestä ulkonaisesti irti, se ei merkitse klaustrofobisten tilanteiden loppua. He joutuvat tai ovat joutua uudelleen kohtuun, suljettuihin tiloihin ja häpeän paikkoihin. Männistön muorin mökki, lukkarin puustelli ovat sellaisia. Samoin heidän itse rakentamansa Impivaaran savupirtti, joka on aivan muuta kuin Jukolan avara, honkainen pirtti. Tulipalon tuskan, neitseellisen synnytyksen kautta he ulkoistuvat löylyn kohdusta maailman pakkaseen. Äidin vapaasti virtaavan kielen sijasta poikia pian uhkaa kirjan laki: lukkarin selli ja provastin jalkapuu.

Puhe virtaa virtaavassa maailmassa (Paavo Haavikko); niin liikkuu sekä äidin kieli että poikien äidinkieli. Kielessä on äidin laki, siinä asuu elävä feminiinisyys, jota ruumiin nesteet kehystävät (vrt. Derrida 1985, 21–22). Näille pojille ei ole olemassa lacanilaisittain kielellistä Isän Lakia, koska hän on eläessäänkin ollut mykkä.

Äidin kuolema jää kerronnassa ellipsiin; se siis ei ole tärkeätä, koska hänen kerkeä kielensä, hänen ruhjova vaikutuksensa jää elämään poikien tajunnassa. Ja mikä tärkeintä, hänen paikkansa ottaa hänen naapurinsa ja uskottunsa, Männistön muori. Hän on yhtä uhkaava kuin tyttärensä houkuttava. Kotiutuessaan Impivaarasta pojat ovat eroottisesti yhä puolisyntyneitä, erityisesti ”puhdas muna” Juhani. Uudisraivauksen ja raadannan kautta he ovat oppineet yhteiskunnan eetoksen, mutta naista eivät. Suuren tulo- ja sovintojuhlan melskeessä muori kosii Juhania tyttärelleen, ei päinvastoin. ”Töllintetun”, marjanpoimijan nousu ison kantatalon emännäksi on melkoista sosiaalista yläkierrettä.

Äiti on itse maa, kaikkialla läsnä oleva, Jukolan mullassa ja Impivaaran neitseellisessä koivikossa. Paetessaan äidin lakia ja isäkirkon kuria pojat kohtaavat naisellisen prinsiipin immen vaarana, joka torjutaan homoeroottis-veljellisen idyllin tieltä. Pedot ovat hedelmällisten peltojen sijalla, sadon hitaan kypsymisen sijasta tappamisen lyhyt akti. Vasta kun kylvön taito kaskituhkaan opitaan, alkaa paluu myyttisestä menneisyydestä sivilisaation nykytilaan. Silloin tavoitetaan myös nainen kuin perusmulta.

Lähteet

DERRIDA, JACQUES 1985: *The Ear of the Other. Otobiography, Transference, Translation. Texts and Discussions with Jacques Derrida*. Ed. by Christie McDonald. Transl. Peggy Kamuf. Lincoln: University of Nebraska Press.

FOUCAULT, MICHEL 1998: *Seksuaalisuuden historia. Tiedontahto, nautintojen käyttö, huoli*

itsestä. Suom. Kaisa Sivenius. Helsinki: Gaudeamus.
KIVI, ALEKSIS 1965: *Seitsemän veljestä. Kertomus. Valitut teokset.* Viides painos. Helsinki: WSOY.
LYYTIKÄINEN, PIRJO 2004: *Vimman villityt pojat. Aleksis Kiven Seitsemän veljeksen laji.* Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden seura.
MERI, VEIJO 1992: *Amleth ja muita Hamletteja. Esseitä, puheenvuoroja ja pakinoita.* Helsinki: Otava.
SALIN, SARI 2011: Seitsemän munaa. Pikareski ja parannus Aleksis Kiven romaanissa. *Avain* 4/11. 5–19.
SALLAMAA, KARI 2012: Seitsemän pikaroa. Aleksis Kiven romaanin genrestä. Julkaisematon käsikirjoitus.
SILTALA, JUHA 1999: *Valkoisen äidin pojat. Siveellisyys ja sen varjot kansallisessa projektissa.* Helsinki: Otava.
THEWELEIT, KLAUS 1987: *Male Fantasies I. Women, Floods, Bodies, History.* Foreword by Barbara Ehrenreich. Transl. Stephen Conway et al. Oxford: Polity Press.
THEWELEIT, KLAUS 1989: *Male Fantasies II. Male Bodies: Psychoanalyzing the White Terror.* Foreword by Jessica Benjamin and Anson Rabinbach. Transl. Chris Turner and Erica Carter et al. Cambridge: Polity Press.

Elina Kouki

Tutkimusetiikka ei saa unohtua – opiskelijaltakaan

Avaimessa (4/2011) ”viittä vaille valmiiksi opettajaksi” itsensä esittelevä opiskelija Riikka Pöyhönen (2011b) osallistuu kirjallisuustieteellisten käsitteiden opetuksesta käytyyn keskusteluun ohjeistamalla koulun kirjallisuudenopetusta esseessään ”Teksti- ja kontekstilähtöisyydestä akselimalliin. Lukion kirjallisuudenopetuksen kehittämissuuntia.” Pöyhönen nojautuu väitteissään pro gradu -työhönsä (Pöyhönen 2011a), joka puolestaan perustuu väitöskirjani (Kouki 2009) kommentoimiseen.

On hyvä, että äidinkielen ja kirjallisuuden opettajaksi opiskeleva osoittaa kiinnostusta oman alamme tutkimukseen, mutta olisin toivonut Pöyhösen paneutuneen väitöskirjaani yhtä huolellisesti kuin muut siihen perehtyneet (ks. esim. Kirstinä 2011; Mäkikalli 2010; Rikama 2010a; 2010b; 2010c; Ristimäki 2011; Suuriniemi 2010; Tiuraniemi 2010). Opettajana, opettajankouluttajana ja tutkijana en voi olla puuttumatta Pöyhösen kirjoitukseen – onhan hän valmistumassa ammattiin, jossa joutuu opettamaan paitsi luetun ymmärtämistä myös toisten kirjoittamien tekstien siteeraamista ja referointia.

Pöyhönen (2011b, 55) syyllistyy esseessään väitöskirjani suoranaiseen vääristelyyn väittäessään minun pitävän oppilaiden käyttämää käsitettä *kaikkitietävä minäkertoja* ”vääränä käsitteenkäyttönä” ja ”vetävän punakynää alle” *kaikkitietävän kertojan* ja *minäkertojan* ”kertojatyypin sekoittamisesta”, mikä on käsittämätöntä, koska olen kirjoittanut täysin päinvastaista. Pöyhönen (mt.) viittaa väitöskirjani sivulle 168, jossa esittelen yhden ylioppilaskokeen vastausteksteistä koostuneen tutkimusaineistoni mielenkiintoisimmista teksteistä: tekstin, jossa ylioppilaskokelas pohtii *kertoja*-käsitettä päätyen toteamaan, että Lars Sundin romaanin kertojaratkaisu on erikoinen, koska kirjailija ikään kuin sekoittaa *kaikkitietävän kertojan* ja *minäkertojan* (Kouki 2009, 167–168). ”Siitähän Sundin tekstissä juuri on kysymys”, kirjoitan väitöskirjassani (mts. 168). Lisäksi totean vastaustekstin olevan ”ehdottomasti lähempänä opettajan antamaa kuutta [täydet pisteet] kuin sensorin ehdottamaa kolmea pistettä” (mt.). Edelleen jatkan: ”Oikeastaan kokelaiden kehittämä käsite ’kaikkitietävä minäkertoja’ kuvaa hyvin Sundin kertojakonstruktioita [--].” (Mt.) Itse nimeän Sundin kertojan leikillisesti ”metaleptiseksi kertojaksi” (Kouki 2009, 142). Marita Hietasaari (2011, 83) nostaa väitöskirjassaan käyttämäni käsitteen esille pitäen sitä ”hauskana terminä ”.

Väitöskirjani tutkimustuloksia esitellessäni toteankin useaan otteeseen, että kokelaiden itse keksimät *kertoja*-määritelmät ovat ”oivaltavia” ja adjektiivimaisuudessaan hyvin

kuvailevia (Kouki 2009, 172, 176). Siksi esitän, ettei ylioppilaskokelaita saa rangaista siitä, jos he eivät käytä perinteisesti määriteltyjä kirjallisuustieteellisiä käsitteitä (mts. 140–148, 163–173, 176). Pöyhönen (2011b, 57) sen sijaan kirjoittaa esseessään ikään kuin aivan uutena ajatuksena, että kouluopetuksessa olisi puhuttava *kertoja*-käsitteen ”adjektiivimaisuudesta” ja määriteltävä käsitteitä ”kuvailevasti” ja ”liukuvasti” (mt). Nämä ajatukset ovat luettavissa jo väitöskirjastani (Kouki 2009, 168–178).

Eikä siinä vielä kaikki: Pöyhönen (2011b, 55–56) väittää sekä Leena Kirstinän, Juha Rikaman että minun suosivan kirjallisuudenopetuksessa ”lokerointilähtöistä analysointitapaa”: Rikaman (2010b) vaatimus kontekstuaalisesta lukutavasta koulussa on Pöyhösen (2011, 56) mielestä ”ahdaskatseinen yritelmä”, ja minun hän toteaa ajavan ”perinteisten, klassisesta narratologiasta perittyjä yleiskattavien lokerokäsitteiden asiaa”, mikä osoittaa, ettei Pöyhönen ole ymmärtänyt sen enempää Kirstinän ja Rikaman ajatuksia kuin minun tutkimuksiani, joissa kritisoin narratologisten käsitteiden ylivaltaa kouluopetuksessa (Kouki 2009, 79, 190; 2011, 367–371). Se, että Pöyhönen referoi tutkimustani tarkoitushakuisesti vääristellen ja valikoiden, kertoo huolestuttavasta ilmiöstä: tutkimusetiikan unohtumisesta.

Argumentoinnissaankin Pöyhönen (2011b, 54) osoittautuu tämän tästä epäloogiseksi: esseensä alkupuolella hän esimerkiksi toteaa olevansa samaa mieltä Samuli Häggin (2010, 40–41) kanssa, joka on esittänyt, että kaikkien kirjallisuustieteellisten käsitteiden on oltava käytössä kouluopetuksessa. Myöhemmin Pöyhönen (2011b, 56) kuitenkin ilmoittaa, että on ” mahdotonta olettaa, että nykyresursseilla tai muutenkaan lukion oppimäärään voitaisiin sisällyttää kaikki kirjallisuustieteessä käytetyt käsitteet ja niiden käyttö eri tilanteissa”. Yhtäkkiä Pöyhönen (2011b, 58) siis onkin samaa mieltä minun kanssani kirjoittaessaan, että ” [--] on oltava sovittuna, mitkä käsitteet tähän oppiaineeseen kuuluvat ja minkä käsityksen mukaan määriteltyinä” (mt.).

Sama näkemysten ristiriitaisuus ja epäloogisuus näkyy Pöyhösen (2011b, 57–58) esitellessä ”akselimalliaan” ja omia näkemyksiään kirjallisuudenopetuksesta. ”Akselimallillaan” Pöyhönen (2011b, 58) tarkoittaa sitä, että vaikkapa *kertoja*-käsitettä opetettaessa pitäisi ”liukuvien” alakäsitteiden avulla esimerkiksi pohtia seuraavia kysymyksiä: ”Onko kertoja epäluotettava? Mikä tekee [--] kertojan epäluotettavaksi / luotettavaksi? Mitä kertoja tietää?” Kysymykset ovat hyviä – varsinkin jos käsitteen *kertoja* tilalle vaihtaa käsitteen *tutkija*.

Lopuksi Pöyhönen (2011b, 58) ryhtyy vielä esittämään näkemyksiään kirjallisuudenopetuksen uusista suuntaviivoista, ikään kuin häneltä olisi jäänyt lukematta väitöskirjastani sekin luku, jossa esittelen Goodwynin ja Findlayn (2002, 227) *pedagogiset diskurssit* (Kouki 2009, 198–199). Niiden pohjalta hahmottelen *tekstuaalisen* ja *kontekstuaalisen* lähestymistavan yhdistämistä kouluopetuksessa (mt.). Olen edelleen jatkanut keskustelua eri foorumeilla esittämällä muun muassa ajatuksen *relaatiosta* **pedagogisena**

käsitteenä (ks. esim. Kouki 2011, 372–373). Käsite *relaatio* ohjaa valitsemaan opetukseen vain sellaisia oppiaineen eri tieteenalojen teoreettisia käsitteitä, jotka auttavat oppilasta tekstin merkityksen ymmärtämisessä ja tulkinnassa (mt.).

Esseensä sisältämistä puutteista, virheistä ja muista tutkimuseettisesti kyseenalaisista kohdista huolimatta Pöyhönen (2011b, 53–54) kirjoittaa myös asiaa todetessaan saman kuin minä väitöskirjassani eli sen, etteivät oppilaat hallitse käsitteitä ja että käsitteenopetuksen tilanne koulussa on kaoottinen: ”Oppilaalla, opettajalla, oppikirjojen tekijöillä, opetushallituksella, ylioppilastutkintolautakunnalla ja jatko-opiskelupaikoilla on kaikilla omat käsityksensä, mutta käsitykset voivat erota ja tuntuvatkin eroavan toisistaan suuresti.” Juuri tästä syystä olen esittänyt, että on tehtävä sopimus opetettavista käsitteistä (ks. Kouki 2009, 12–13, 33, 189, 190, 194, 199, 203–204; 2011, 373). Samasta syystä on hienoa, että aiheesta ovat kiinnostuneet myös tulevat äidinkielen ja kirjallisuuden opettajat, muiden muassa Riikka Pöyhönen.

Keskustelua käsitteenopetuksesta on ehdottomasti jatkettava, ei riidellen – mutta ei myöskään toisten ajatuksia vääristellen tai niitä ominaan esittäen sen enempää opinnäytetöissä kuin muissa tieteellisissä julkaisuissa.

Lähteet

GOODWYN, ANDY & FINDLAY, KATE 2002: Literature, Literacy and the Discourses of English Teaching in England: A Case Study. In *L1 – Educational Studies in Language and Literature* Vol. 2 (3), 221–238.

HIETASAARI, MARITA 2011: *Totta, tarua vai narrinpeliä?: Lars Sundin Siklax-trilogian (meta)fiktiivinen historiankirjoitus.* Väitöskirja. Acta Universitatis Ouluensis. Humaniora B. 100. Oulun yliopisto. Humanistien tiedekunta. Kirjallisuus. Tampere: Juvenes Print**.** <http://herkules.oulu.fi/isbn9789514296390/isbn9789514296390.pdf > (16.1.2012)

HÄGG, SAMULI 2011: Lukion uusi narratologia, jatkokurssi. Teoksessa *Kirjallisuus liikkeessä. Lajeja, käsitteitä, teorioita*. Toim. Satu Kiiskinen & Päivi Koivisto. Äidinkielen opettajain liiton (ÄOL) vuosikirja 2011. Helsinki: ÄOL, 37–47.

KIRSTINÄ, LEENA 2011: Analysoi ja tulkitse – klassikkotehtävä. Teoksessa *Kirjallisuus liikkeessä. Lajeja, käsitteitä, teorioita*. Toim. Satu Kiiskinen & Päivi Koivisto. Äidinkielen opettajain liiton (ÄOL) vuosikirja 2011. Helsinki: ÄOL, 49–58.

KOUKI, ELINA 2009: *”Käsitteitä tarpeen mukaan”. Kirjallisuustieteelliset käsitteet lukion kirjallisuudenopetuksessa.* Väitöskirja. Sarja - Ser. C Osa – Tom. 293. Scripta Lingua Fennica Edita. Annales Universitatis Turkuensis. Turku: Turun yliopisto. <https://oa.doria.fi/handle/10024/52490 > (16.1.2012)

KOUKI, ELINA 2011: Kiistaa käsitteistä – syntyykö sopimus? *Virittäjä* 3/2011, s. 363–377.

MÄKIKALLI, AINO 2010: Kirjallisuus, koulu ja lukemisen mieli. *Virke* 3/2010, 39–41.

PÖYHÖNEN, RIIKKA 2011A: *Kertojan käsitteen hallinta esimerkkinä abiturienttien tekstitaidoista ja opetuksellisista haasteista.* Pro gradu -tutkielma. Tampereen yliopisto. Kieli-, käännös- ja kirjallisuustieteiden yksikkö. Suomen kirjallisuus. <http://tutkielmat.uta.fi/pdf/gradu04915.pdf > (16.1.2012)
PÖYHÖNEN, RIIKKA 2011B: Teksti- ja kontekstilähtöisyydestä akselimalliin. Lukion kirjallisuudenopetuksen kehittämissuuntia. *Avain* 4/2011, 53–60.
RIKAMA, JUHA 2010A: Kirjallisuudenopetuksen ja yo-tutkinnon kirjallisuustehtävien ei pidä perustua reduktiiviseen poetiikkaan. *Virke* 3/2010, 56–57.
RIKAMA, JUHA 2010B: Kontekstuaalisesta tulkinnasta. *Avain* 2/2010, 57–61.
RIKAMA, JUHA 2010C: Ylioppilastutkinnon kirjallisuustehtävät hakoteillä. *Hiidenkivi*-verkkolehti 20.5.2010. <http://www.hiidenkivi-lehti.fi > (16.1.2012)
RISTIMÄKI, JAANA 2011: *”Ei voi olla totta!” huudan niin, että linnut tippuu puista. Kirjallisuustieteellinen kertomus fiktion matkasta kouluun ja takaisin.* Pro gradu -tutkielma. Tampereen yliopisto. Kieli-, käännös- ja kirjallisuustieteiden yksikkö. Yleinen kirjallisuustiede. <http://tutkielmat.uta.fi/pdf/gradu05046.pdf > (16.1.2012)
SUURINIEMI, SALLA-MAARIA 2010: *”Tavallisia ihmisiä” ja ”tarinan enkeleitä” - Tutkimus suomalaisnuorten kaunokirjallisuuden tekstuaalisesta lukutaidosta.* Pro gradu -tutkielma. Tampereen yliopisto. Humanistinen tiedekunta. Taideaineiden laitos. Suomen kirjallisuus. <http://tutkielmat.uta.fi/pdf/gradu04483.pdf > (16.1.2012)
TIURANIEMI, JOHANNA 2010: *Lukion äidinkielen ja kirjallisuuden oppikirjojen antamat valmiudet tekstitaidon kokeen kriittistä lukutaitoa vaativien tehtävien suorittamiseen.* Pro gradu -tutkielma. Turun yliopiston suomalaisen ja yleisen kielitieteen laitos. <https://oa.doria.fi/handel/10024/59281> (16.1.2012)

The Case of Kejonen: An Example of the Relation between Confessional Literature and the Public Sphere in the 1960s and 1970s

This article examines Pekka Kejonen's (born 1941) literary works from the 1960s and 1970s in the context of the public sphere and the media culture. The Finnish public sphere and media culture underwent major changes during these two decades, as the breakthrough of television gave rise to intimate person journalism. In addition, a new kind of popular magazines, such as *Hymy*, notorious for its sensational journalism, had a great impact on the development of the celebrity institution. Kejonen was one of the most famous Finnish literary celebrities in the '60s and '70s and the popular magazines closely followed his bohemian lifestyle. This article analyses his autobiographical works starting from the poem "Hajamietteitä matkalta Tampereelle" (1979, Scattered thoughts from a journey to the city of Tampere) and examines the interaction between his literary works and his public image. The article asks what concepts should be used to describe the relationship between a writer's literary works and his/her public image. As an answer the article proposes the concept of performative biografism introduced by Jon Helt Haarder. Haarder uses the concept first and foremost to describe the (auto)biographical literature of the 1990s and the early 21st century. However, the article argues that the concept can be adapted to describe the connections between the confessional literature of the 1960s and 1970s and the media culture and public sphere as well.

Anna Hollsten

Thematics for the demands of time. The literary discussion created the thematics of evil in the 1980s as a reaction to the change of values

The article discusses evil in the 1980s Finnish novel. It has been argued that in new novels appearing in the 1980s a new kind of evil and valuelessness became apparent. Ethical themes are, nevertheless, always present in art and it is argued that the evil in the novels of the 1980s was not in fact exceptional. An attempt is made to elucidate why evil became the common identification for a whole decade of the Finnish novel in 1980s Finnish literary criticism by investigating the literary discussion and the workings of the literary system. Literature is regarded as an institutional phenomenon: it consists not only of texts but also of particular tasks and practices through which individual literary works become related to a larger historical discourse, such as that centred on values.

In sum, the article endeavours to demonstrate that the thematics of evil in that period has in fact been an extra-literary phenomenon. The thematization of evil was motivated by the historical-societal conditions of the time. Under such conditions, it made sense to regard the new decade as a break with tradition, since globalization was becoming increasingly significant. It changed the experience on the society and improved the plurality of values. In the Finnish literary system this created a demand for the perceived autonomy and expertise of literary critics to be enhanced. One reaction to these demands was to maintain the discussion on the thematic if evil which renovated the function of literature. As time passed, the identification of evil as an appropriate label for the literary decade was taken for granted in Finnish literary studies because it corresponded with the interests of research and with the understanding of literature prevalent at that time.

Ville Sassi

The possibilities of the disnarrated in Elina Hirvonen's novel *When I Forgot*

Anna, the character-narrator of *When I Forgot* (2005), a debut novel by Elina Hirvonen, spends the present-day of the novel sitting in the cafés and remembering the past. She works through some traumatic events and embarrassing situations, and speculates what could have happened. Her unrealized desires, fantasies etc. constitute what Gerald Prince calls *the disnarrated*. As delineated by Prince, the disnarrated refers to those events that remain unrealized though they are given as possible or actual elements of the narrative. It can fulfill various functions of which the present article examines its possibilities as a characterization device and a thematic instrument in Hirvonen's novel.

By revealing the deepest hopes, desires and expectations of the characters, the disnarrated functions as an important characterization device. It expresses their feelings and reactions in different kinds of situations, and their somewhat inconsistent attitudes towards themselves and the whole world. The article also points out that the novel's central thematics motivates the disnarrated. Anna will forget or at least suppress her memoirs, so it becomes natural to sketch alternatives to the actual events. Moreover, the article examines the two key motifs of Hirvonen's novel, the mirror and the window, and their relation to the disnarrated. Like the disnarrated as a narrative element, the mirror reveals the characters alternatives and possibilities that are included in their lives.

Heta Marttinen

Life as a story in Torgny Lindgren's novels *Hummelhonung* and *Pölsan*

The article discusses Torgny Lindgren's novels *Hummelhonung* (1995) and *Pölsan* (2002) in the light of two, interconnected extended cognitive metaphors: LIFE IS A STORY and LIFE IS A JOURNEY. The theoretical background of the article consists of Lakoff's and Johnson's (1980) theory of cognitive metaphor; Werth's (1999) and Pettersson's (2011) discussions concerning the role of extended metaphors in narrative literature; and Ricoeur's (e.g. 1984) concept of emplotment. The article challenges Nilsson's (2004) view according to which Lindgren has, in his late novels, turned from existential themes towards metafictive ones. The article shows that, instead, existential and metafictive themes are interconnected in the novels through these metaphors. They function as a means to chart similarities between artistic creation (writing) and the process in which the subject tells his/her life-story. In the article it is also pointed out that *Pölsan* challenges the conventional view of life as a story and examines the limits of this metaphor by showing how life is not only a story. In this respect, the article continues the recent theoretical discussion concerning the limits of the presentation of life in terms of a story.

Marjaana Svala

Images of Power and Deceit. Cinematic Ekphrasis in Manuel Puig's Novel *Kiss of the Spider Woman*

This article explores the several depictions of factual and fictive films in Manuel Puig's novel *Kiss of the Spider Woman* (1989, orig. 1976 *El beso de la mujer araña*). The key concept is *ekphrasis*, a verbal representation of a visual representation, that has been frequently associated with acts of power, deceit and self-deception. The usage of *ekphrasis* in the study of Puig's novel outlines the similarities between the essential thematics of the novel and the features related to the concept of ekphrasis itself. The article also discusses to what extent the contest between the sexes, a feature repeatedly attached to the concept of ekphrasis, is discernible in the verbalisations of the films and the problematics of homosexuality scrutinized in the novel. The analysis of the narrative, however, calls into question the static and conservative assumption of ekphrasis as implying oppositional relation between the sexes. The role of the cinematic ekphrases in the novel is pivotal in diminishing the relevance of the recent gendered definitions of ekphrasis.

Hannasofia Hardwick