Pääkirjoitus

2 Affektit, ilmaisumuodot ja kirjallisuuden suuret kysymykset:
Avaimen vuoden alku
Hanna Meretoja ja Aino Mäkikalli

Artikkelit

5 Tulkinnallinen horjuvuus ja affektit
Kuolema Monika Fagerholmin *Amerikkalaisessa tytössä* ja *Säihkenäyttämössä*
Anna Helle

23 ”Man vill gärna berätta”
Man-kerronnan luonnoton luonnollisuus ja Daniel Sjölinin omaelämäkerrallinen *Oron bror*
Heta Marttinen

37 Minä rakastan sinua, minä sanon sen kaikille – vai voiko siitä sittenkään puhua?
Mirkka Rekolan 1970-luvun teosten rakkauskäsityksestä ja historiallisesta taustasta
Katja Seutu

55 Liikettä tahdissa
Nykyrunon vaikuttava rytmitoiminta
Siru Kainulainen

Keskustelua

71 Miksi äidinkielen ylioppilaskoetta täytyy uudistaa?
Elina Kouki

78 Kirjallisuustieteellisistä teorioista ja käsitteistä
Juha Rikama

80 Kevään tekstitaidon koe
Vastaus Juha Rikamalle
Samuli Hägg

Katsaus

81 Poleemista kirjallisuushistoriaa
Heinrich Heine: *Romantiikan koulu*
Liisa Steinby

82 **Arvostelu**
Puoliksikuljetuilla pitkospoluilla: kohti impivaaralaista kirjallisuudenfilosofiaa
Antti Salminen, Jukka Mikkonen ja Joose Järvenkylä: *Kirjallisuus ja filosofia: rinnakkaisuuksia, risteyksiä, ristiriitoja.*
Pajari Räsänen

93 **Vuonna 2012 julkaistua kirjallisuudentutkimusta**

95 **Abstracts**

Hanna Meretoja ja Aino Mäkikalli

Affektit, ilmaisumuodot ja kirjallisuuden suuret kysymykset: *Avaimen* vuoden alku

Vuosi 2013 alkaa *Avaimessa* kirjallisuuden affektiivisuuden ja erilaisten kaunokirjallisten ilmaisumuotojen tarkastelulla. Artikkelit pureutuvat kirjallisuuden ikiaikaisiin suuriin kysymyksiin, rakkauteen ja kuolemaan, ja analysoivat erilaisten esitystapojen, kuten *man*-kerronnan ja runouden rytmillisyyttä tuottavien keinojen, funktioita ja vaikutusta lukijaan. Kohteina on Monika Fagerholmin ja Daniel Sjölinin romaaneja sekä Mirkka Rekolan, Saila Susiluodon, Vilja-Tuulia Huotarisen ja Harry Salmenniemen runoutta. Lisäksi numero sisältää keskustelua kirjallisuuden opettamisessa käytettävistä käsitteistä.

Anna Helteen artikkelissa ”Tulkinnallinen horjuvuus ja affektit. Kuolema Monika Fagerholmin *Amerikkalaisessa tytössä* ja *Säihkenäyttämössä*” syvennytään kyseisten romaanien vaikuttavuuteen deleuzeläisen affektiteorian pohjalta. Fagerholmin romaanien sisältämät kuolemat ja niihin liittyvä puhe tuottavat tuntemuksia sekä osana fiktion maailmaa että osana teoksen lukukokemusta. Helle pohtii, miten tämä puhe kuolemasta synnyttää teoksiin affektiivisuutta.

Elämän kulku ja sen kertominen tulee tarkasteluun Heta Marttisen artikkelissa Daniel Sjölinin omaelämäkerrallisesta teoksesta *Oron bror*. Marttisen kohteena on erityisesti teoksessa esiintyvä kerrontalinja, jossa päähenkilöön viitataan indefiniittisellä *man*-pronominilla. Miksi omaelämäkerrallisessa teoksessa käytetään epämääräistä, fludernikilaisittain ”outoa” tai ”epäluonnollista” *man*-kerrontaa? Keneen tai keihin kyseisellä persoonamuodolla viitataan?

Kahden artikkelin kohteena on runous. Katja Seutu käsittelee artikkelissaan ”Minä rakastan sinua, minä sanon sen kaikille – vai voiko siitä sittenkään puhua?” Mirkka Rekolan 1970-luvun teosten rakkauskäsitystä ja sen historiallista taustaa. Artikkeli tuo esille historiallisen kontekstin merkityksen ja ajan tuoman muutoksen teosten tulkintaprosesseissa. Seutu esittää, ettei Rekolan 1970-luvun rakkausaiheisia kokoelmia voi tutkia ottamatta huomioon kirjailijan kuulumista seksuaalivähemmistöön. Hän näyttää, miten kokoelmien rakkauskäsitys kiinnittyy kaukaisen ja saavuttamattoman rakkauden ideaan.

Siru Kainulainen tutkii runon rytmiä, ja artikkelissaan hän pohtii kotimaisen nykylyriikan rytmikäsityksiä. Esille nousee runon ilmaisukeinoja reflektoivat lyyrikot Susiluoto, Huotarinen ja Salmenniemi, joiden avulla Kainulainen painottaa erityisesti tekstin ja lukijan vuorovaikutuksen toimivuutta, *rytmitoimintaa*. Kuten Helle, myös

Kainulainen käyttää affektin käsitettä analysoidessaan runon rytmin vaikutusta lukijaan.

Ajankohtainen keskustelu kirjallisuuden ja sen käsitteiden opettamisesta tuodaan esille myös *Avaimen* palstoilla. Suomalaista ylioppilastutkintoa ollaan uudistamassa, ja on syytä pysähtyä pohtimaan, miten kirjallisuutta kouluissa on tarkoituksenmukaista käsitellä ja opettaa. Lehden viimeisissä osioissa Heinrich Heinen uuden suomennoksen arvio laajenee katsaukseksi Heinen asemasta romantiikan traditiossa ja romantiikan aatehistoriallisesta merkityksestä, ja kirjallisuuden ja filosofian suhteen pohdintaa jatkaa aihetta käsittelevän artikkelikokoelman arvostelu.

Avaimen toimitusneuvosto uudistui tämän vuoden alussa, ja nyt mukana on kirjallisuudentutkijoita myös maamme rajojen ulkopuolelta. Toivomme, että uudella toimitusneuvostolla on aiempaa aktiivisempi rooli lehden kehittämisessä. *Avain* on hiljattain saanut Tieteellisten seurain valtuuskunnan Julkaisufoorumi-luokituksen 2 eli ”johtavan” tieteellisen lehden statuksen, mikä osaltaan asettaa paineita kehittää tätä maamme ainoaa kirjallisuustieteellistä aikakauslehteä entistäkin tasokkaammaksi. Lehden uusina päätoimittajina voimme todeta, että artikkeleita tarjotaan lehteen kiitettävästi, eikä kaikkia erittäin hyviäkään tekstejä voida julkaista. Vertaisarvioitsijoiden huolelliset kommentit ovat ratkaisevassa roolissa paitsi julkaisupäätöksissä myös hyväksyttyjen artikkelien eteenpäin työstämisessä.

Oikeastaan vain yhteen lehden osastoon on vaikea saada riittävästi tekstejä: arvosteluihin. Arvostelujen keskeinen tehtävä on saattaa lehden lukijoiden tietoon, minkälaista kirjallisuudentutkimusta on viime aikoina ilmestynyt. Tutkijat ovat kuitenkin niin kiireisiä, etteivät he tahdo ehtiä kirjoittaa arvosteluja kollegoidensa tutkimuksista. Siksi julkaisemme listan viime vuoden aikana ilmestyneistä kirjallisuustieteellisistä monografioista ja artikkelikokoelmista, jotta ne tulisivat lukijoiden tietoon. Samalla toivomme, että saisimme näistä teoksista (vaikka lyhyitä ja esitteleviäkin) arvosteluja lehden tuleviin numeroihin. Voidaan kysyä, ohjaavatko tutkijoiden ajankäyttöä turhan paljon pisteet, joita meille jaetaan erityyppisistä julkaisuista. Kirjallisuudentutkijoiden tekemisen mielekkyys tuskin lopulta syntyy vain pisteistä, vaan meidän lienee syytä pohtia pisteytysjärjestelmästä riippumatta, mikä on tärkeää, ja yrittää käyttää aikaamme monenlaisten alan kehittymisen ja keskustelun kannalta tärkeisiin tehtäviin.

Syvennymme tarkemmin kysymykseen kirjallisuudentutkimuksen merkityksestä ja tehtävistä *Avaimen* vuoden 2013 toisessa numerossa, jonka teemana on ”Kirjallisuuden ja kirjallisuudentutkimuksen merkitys nykymaailmassa ja -yliopistossa”. Tätä kirjoittaessamme olemme juuri palanneet työmatkoilta Englannista ja Saksasta, ja siellä käymämme keskustelut eri maista tulevien kollegojen kanssa vahvistivat entisestään vaikutelmaamme siitä, että nämä ovat kysymyksiä, joita kirjallisuudentutkijat ympäri maailmaa pohtivat tällä hetkellä erityisen kuumeisesti. Mihin oppialaamme tarvitaan nykymaailmassa ja millainen sen rooli on tai voisi olla nykyisessä yliopistojärjestelmässä?

Tietyllä tavoin jokainen *Avaimen* numero vastaa epäsuorasti tähän kysymykseen. Tässä numerossa tematisoituu erityisesti kysymys kirjallisuudentutkimuksellisten käsitteiden laajemmasta merkityksestä kirjallisuuden opetuksen näkökulmasta. Lehden tutkimusartikkelit puolestaan vastaavat omalta osaltaan kysymykseen kirjallisuuden merkityksestä: ne tarkastelevat eri näkökulmista kirjallisuuden kykyä käsitellä oivaltavasti ja vaikuttavasti elämän suuria peruskysymyksiä ja -kokemuksia, kuten rakkautta, kuolemaa ja elämäntarinan rakentamista, kaunokirjallisuudelle erityisten esitystapojen mahdollistamalla ilmaisuvoimalla.

Kansainvälisen kirjallisuudentutkimuksen kentällä on noussut yhä keskeisempään rooliin kokemuksellisuus kirjallisuuden perustana ja pyrkimys ymmärtää kirjallisuuden erilaisia tapoja vaikuttaa meihin laajemmin kuin vain kognitiivisesti ja tiedollisesti. Tutkijoita kiinnostaa, miten kohtaamme kirjallisuuden kokevina, tuntevina ja ruumiillisina subjekteina. Tunteet ja niiden perustava merkitys ihmisenä olemiselle ovat kautta aikojen olleet kirjallisuuden ytimessä, ja niillä on ollut aina Aristoteleen *Runousopista* lähtien oma roolinsa myös kirjallisuudentutkimuksessa. Nykyinen affektitutkimus kuitenkin tarjoaa niiden analysoimiseen uusia välineitä. Nykyiset affektiivisuuden teoreetikot puolestaan ammentavat menneiden vuosikymmenten ja vuosisatojen filosofien, etenkin Gilles Deleuzen ja Benedictus de Spinozan, ajattelusta. Affektiivisuuden näkökulmasta kirjallisuuden merkitystä voidaan tarkastella siitä käsin, miten kirjallisuudella on eri ilmaisumuotojensa kautta voimaa lisätä toimintakykyämme ja vaikutetuksi tulemisen kykyämme – kykyä, jolle Spinoza antoi seuraavan elegantin muotoilun:

> Ihmiselle on hyödyllistä se, mikä saa ihmisruumiin sellaiseen tilaan, että siihen voidaan vaikuttaa monin tavoin, tai mikä tekee ihmisruumiin kykeneväksi vaikuttamaan ulkoisiin kappaleisiin monin tavoin; ja sitä hyödyllisempää, mitä kykenevämmäksi se tekee ruumiin ottamaan vastaan monenlaisia vaikutuksia tai vaikuttamaan monin tavoin muihin kappaleisiin; kääntäen taas se, mikä tekee ruumiin tähän vähemmän kykeneväksi, on vahingollista. (*Etiikka*, IV osa, propositio 38.) [1]

Turussa maaliskuussa 2013

Päätoimittajat

Viite

[1] Benedictus de Spinoza 1994/1677: *Etiikka*. Alkuteos: *Ethica ordine geometrico demonstrata*. Suomentanut ja selitykset laatinut Vesa Oittinen. Helsinki: Gaudeamus.

Anna Helle

Tulkinnallinen horjuvuus ja affektit
Kuolema Monika Fagerholmin *Amerikkalaisessa tytössä* ja *Säihkenäyttämössä*

”[K]uolemalla ideana, metaforana, symbolina tai kuvana on valtava vetovoima”, sanoi kirjailija Monika Fagerholm, kun häneltä kysyttiin, miksi kuolema kiehtoo hänen *Amerikkalainen tyttö* -romaaninsa (2005) päähenkilöitä niin kovasti (Helle 2008, 61). *Amerikkalainen tyttö* sai ilmestyessään innostuneen vastaanoton, ja se palkittiin muun muassa ruotsalaisella August-palkinnolla.[1] Myöhemmin romaani sai jatkokseen toisen osan nimeltään *Säihkenäyttämö* (2009), joka oli ehdolla Runeberg-palkinnon saajaksi. Palkintoraatien lisäksi myös kriitikot ihastuivat näihin romaaneihin. Kritiikeissä huomiota kiinnitettiin erityisesti niiden maailman ”selittämättömyyteen” ja lukukokemuksen ”intensiivisyyteen” tai ”valtavuuteen” (esim. Kurikka 2009; Saesmaa 2009).[2]

Tässä artikkelissa etsin vastauksia siihen, mikä Fagerholmin romaaneissa synnyttää voimakkaita lukukokemuksia, joista kriitikot kirjoittavat. Keskityn tarkastelemaan, miten romaaneissa esiintyvät kuolemat synnyttävät teokseen affektiivisuutta. Tärkeimpänä teoreettisena lähtökohtanani on ranskalaisen Gilles Deleuzen (1925–1995) filosofia, jossa affekti on yksi keskeisistä käsitteistä. Deleuzen affekteja koskevaa ajattelua on sovellettu paljon esimerkiksi elokuvan, politiikan ja taiteen tutkimuksessa, mutta kirjallisuuden ja affektien tutkiminen on ollut vähäisempää (esim. Bourrasa 2009; Abel 2007). Yksi tämän artikkelin tarkoituksista on kokeilla käsitteen soveltuvuutta Fagerholmin romaanien tapaisen kirjallisuuden analyysiin.

Monika Fagerholm ja *Säihkenäyttämön loppu*

Suomenruotsalainen Monika Fagerholm (s. 1961) on yksi Skandinavian tunnetuimmista nykykirjailijoista, ja hän on julkaissut kaksi novellikokoelmaa (1987 ja 1990) ja viisi romaania. Esikoisromaani *Ihanat naiset rannalla* ilmestyi vuonna 1994 ja toinen romaani *Diiva* vuonna 1998. Tämän artikkelin aiheena olevat *Amerikkalainen tyttö* ja *Säihkenäyttämö* ovat hänen kolmas ja neljäs romaaninsa, ja ne muodostavat yhdessä kaksiosaisen teoksen nimeltä *Säihkenäyttämön loppu*. Uusin *Lola ylösalaisin* -romaani ilmestyi syksyllä 2012.

Fagerholmin romaaneja on tutkittu aikaisemminkin. *Ihanat naiset rannalla* -romaanista on kirjoittanut John Sundholm (2000), joka lukee teosta suomenruotsalaisuuden näkökulmasta. Katariina Knuutinen (2002), Niini Heinonen (2002 ja 2003), Lena

Kåreland (2004), Kaisa Kurikka (2005), Niina Miettinen (2008), Maria Margareta Österholm (2009), Kristina Malmio (2012) ja Pauliina Haasjoki (2012) taas ovat kirjoittaneet *Diivasta*. Heidän tutkimuksensa kohdistuvat teoksen postmodernistisuuteen ja sen henkilöhahmojen sukupuolisuuteen liittyviin kysymyksiin. Jussi Ojajärvi (2012) puolestaan tarkastelee sekä *Ihanat naiset rannalla* -romaania että *Diivaa* tuotemerkkien näkökulmasta. Ann-Sofie Lönngrenin artikkelin (2011) aiheena on heteronormatiivisuus ja eläimeksi-tuleminen Fagerholmin ”Patricia Kanin”-novellissa.

Tämän artikkelin aiheena olevaa *Amerikkalaista tyttöä* on tutkinut aiemmin Veera Vähämaa (2010), jonka huomion kohteena ovat sukupuolen performatiivisuus ja leikin merkitykset teoksessa. Kääntämisen näkökulmasta *Amerikkalaista tyttöä* on tutkinut Sofie Nyman (2012), joka tarkastelee teoksen englanninkielistä käännöstä. *Säihkenäyttämön* suomennoksesta on puolestaan tehnyt pro gradunsa Sini Huttu (2011). Affektien ja vaikuttavuuden näkökulmasta Fagerholmin romaaneja ei ole tutkittu.

Fagerholm kirjoittaa ruotsiksi, mutta hänen romaaninsa julkaistaan samanaikaisesti myös suomenkielisinä käännöksinä. Käytän tässä artikkelissa suomennoksia, ja nostan ruotsinkieliset alkutekstit esiin vain silloin, kun niiden ja suomennosten välillä on merkittäviä eroja. Suomennosten ja alkutekstien välillä on kuitenkin jatkuvasti myös pienempiä eroavaisuuksia niin semantiikan kuin sävyjen tasolla, ja siksi annan romaania käsittelevissä kohdissa lähdeviitteet sekä suomen- että ruotsinkielisiin versioihin. Alkukieliset sitaatit teoksista löytyvät loppuviitteistä.

Romaanipari alkaa siitä, kun ”amerikkalainen tyttö” Eddie de Wire kuolee Bule-lammella. Kuolemantapauksen setviminen avaa lukijan silmien eteen pikku hiljaa kokonaisen kyläyhteisön, vähän niin kuin Laura Palmerin kuolema *Twin Peaks* -televisiosarjassa (1990–1991). Mielleyhtymiä *Twin Peaksiin* vahvistaa seuraava *Säihkenäyttämön* alussa oleva lainaus sarjan luojalta David Lynchiltä: ”There is goodness in blue skies and flowers – but another force – a wild pain and decay – also accompanies everything”.[3] Lainaus kuvaa osuvasti *Amerikkalaisen tytön* ja *Säihkenäyttämön* kaksijakoisuutta, sillä niissä yhdistyvät yhtäältä kuolema ja toisaalta kepeä leikkisyys.

Teoksen alun ja aihepiirin vuoksi kyse voisi hyvin olla murhamysteeristä tai dekkarista, ja sellaiseksi sitä on myös joissain arvosteluissa luonnehdittu.[4] Kyseisten lajien edustajiksi näistä kahdesta romaanista kuitenkin puuttuu jotain olennaista: niissä ei esiinny lainkaan poliisia tai etsivää. Romaanien kuluessa kyseenalaistuu sekin, onko edes tapahtunut yhtään murhaa. Selityksiä kuolemille ja niihin liittyville tapahtumille kyllä etsitään ja esitetään romaaneissa, mutta poliisitutkimukset sivuutetaan muutamassa lauseessa (AT, 174 / AF, 163). Toisin kuin rikosromaaneissa, lopullista selvyyttä asioihin ei saada.

”Säihkenäyttämön loppu” -romaaneissa on kymmeniä henkilöhahmoja. Keskeisimmät henkilöt ovat tyttöjä ja naisia, jotka asuvat fiktiivisellä Seudulla. Näkyvään rooliin

nousevat *Amerikkalaisessa tytössä* varsinkin Sandra Wärn ja Doris Flinkenberg. He ovat kouluikäisiä tyttöjä, toisiinsa kiihkeästi rakastuvia sydänystäviä, joiden dramaattisissa leikeissä esiintyy monien muiden hahmojen ohella myös vuosia sitten kuollut amerikkalainen tyttö. *Säihkenäyttämössä* vähän vastaavan parin muodostavat Suzette Packlén ja Maj-Gun Maalamaa. Keskeisimpiin henkilöihin kuuluvat myös kaksoset Rita ja Solveig, jotka ovat *Amerikkalaisessa tytössä* lapsia ja *Säihkenäyttämössä* aikuisia. Muita olennaisia hahmoja ovat ”serkkumamma” sekä Bengt ja Björn, jotka ovat kumpikin rakastuneet amerikkalaiseen tyttöön Eddieen.

Eddie itse sen sijaan jää varhaisen kuolemansa vuoksi melko vieraaksi niin muille henkilöhahmoille kuin lukijallekin. Osalle henkilöhahmoista – varsinkin eräille myöhempien sukupolvien tytöistä – Eddiestä tulee kuin tyhjä merkki, johon he heijastavat omia fantasioitaan jostain elämää suuremmasta.[5] Tarina hänen kuolemastaan elää, ja suuri osa romaanin tapahtumista kietoutuu tavalla tai toisella hänen traagisen ja mystisen kohtalonsa ympärille.

Teoksia yhdistävät paitsi alati taustalla oleva amerikkalaisen tytön tragedia myös samat tapahtumapaikat ja osittain samat henkilöhahmot. Aika sen sijaan on yksi keskeinen erottava tekijä näiden kahden romaanin välillä. Vaikka kummankaan romaanin tapahtumia ei kerrota kronologisesti – ja ne myös limittyvät ajallisesti toisiinsa – sijoittuu *Amerikkalainen tyttö* kuitenkin kokonaisuutena varhaisempaan ajanjaksoon, suurin piirtein 1970-luvulle. *Säihkenäyttämön* tapahtumat taas levittäytyvät pääasiassa myöhemmille vuosikymmenille 1980-luvulta 2000-luvun ensimmäiselle kymmenykselle.

Kirjallisuuden affektiivisuus

Miten kirjallisuuden affektiivisuudesta sitten saisi otteen? Kirjallisuudentutkimuksen valtavirta on ensisijaisesti ollut kiinnostunut kirjallisuuden tiedollisista tai älyllisistä puolista, joilla tarkoitan esimerkiksi kaunokirjallisten teosten kerronnallisia rakenteita tai tulkintoja teosten sanomista. Syyt tiedon merkityksen painottamiseen löytyvät modernin kirjallisuudentutkimuksen pyrkimyksestä ”tieteellisyyteen” ja ”objektiivisuuteen”, joihin pyrittäessä on haluttu sulkea ulos subjektiivisiksi koetut kokeminen ja tunteet (ks. esim. Wimsatt & Beardsley 1954, 21–24).

Kirjallisuuden lukijaa puhuttelee kuitenkin usein myös jokin muu kuin tietäminen ja ymmärtäminen, eikä tätä pidä sivuuttaa kirjallisuudentutkimuksessa. Nykytutkimuksessa on esimerkiksi liian vähän kiinnitetty huomiota siihen, että kaunokirjallinen muoto tai tyyli voi vaikuttaa lukijaan paitsi älyllisesti merkitysten tasolla myös tunteiden tai tuntemusten tasolla.[6] Toki myös kirjallisuuden niin sanottu ”sisältö” – se mistä kerrotaan – sekä kuvaa että herättää erilaisia tunteita ja tuntemuksia, ja yksittäisiä tunteita kirjallisuudessa on tutkittu enemmän kuin muodon affektiivisuutta (ks. Suomessa esim. Maijala 2008; Isomaa 2009; Kainulainen & Parenté-Čapková 2011).[7] Kirjallisuuden ja tunteiden tutkimus yleisemmin on kasvavan kansainvälisen kiinnostuksen kohteena.

Tunteita koskevassa nykykirjallisuudentutkimuksessa keskeisimpiä käsitteitä ovat emootiot (*emotions*) ja affektit (*affects*), mutta tunteistakin (*feelings*) puhutaan (esim. Keen 2007; Altieri 2003 ja Ngai 2005). Emootion käsite liittyy läheisesti psykologiseen näkökulmaan, kun taas affektin käsitettä käytetään useammin filosofisen tai esteettisen tutkimusotteen piirissä (Helle 2012, 57–58). Käytän tässä artikkelissa affektin käsitettä sen laajemman sovellusalan vuoksi ja siksi, että näkökulmani Fagerholmin teoksiin on enemmän filosofinen kuin psykologinen. Affektin käsite myös sopii emootiota paremmin *Amerikkalaisen tytön* ja *Säihkenäyttämön* tarkasteluun romaanien monihahmotteisuuden ja tietynlaisen psykologisen epäuskottavuuden takia.

Puhuessani affekteista en siis tarkoita tunteita tai emootioita, jotka ovat affekteja henkilökohtaisempia tai sosiaalisempia, vaan vaikuttamista ja vaikuttumista tiedostamattomammalla, kenties abstraktimmalla tasolla (Massumi 2002, 28; Shouse 2005, 1). En pyri niinkään löytämään yksittäisiä, yleisesti tunnistettavia ja tarkoin määriteltäviä tunteita – joita näissä paikoin liioitellun sentimentaalisissa romaaneissa toki riittää – vaan kiinnostukseni kohdistuu ensisijaisesti affektiivisuuteen yleisemmin. Se voi liittyä henkilöhahmojen kokemiin tuntemuksiin mutta myös esimerkiksi erilaisiin fiktion luomiin tunnelmiin tai lukijan vaikuttumiseen.

Idea, affekti ja affektio

Affektit ymmärretään eri aloilla eri tavoin (ks. esim. Gregg & Seigworth 2010; Clough 2007; Thrift 2008, 175–182), samoin yksittäisissä kirjallisuustieteellisissä tutkimuksissa (esim. Altieri 2003, 2; Bourrasa 2009, 25; Burgess 2011, 290–291). Affekteja koskeva nykytutkimus nojaa usein tämänkin artikkelin keskeisenä lähteenä olevan Deleuzen ajatteluun (esim. Massumi 2002; Pisters 2003; Powell 2005; Thrift 2008; Porter 2009; Vanhanen 2010a; Grossberg 2010). Deleuzen affektin käsite taas pohjautuu pitkälti Baruch Spinozan (1632–1677) filosofiaan.

Eräässä Spinozan *Etiikkaa* (*Ethica ordine geometrico demonstrata,* 1677) koskevassa luennossaan Deleuze määrittelee affektin Spinozaan nojaten ajatukseksi, joka ei representoi mitään. Näin hän erottaa affektin ideasta, joka on jotakin representoiva ajatus. (Deleuze 1978.) Affekti on Deleuzen mukaan jotain sellaista, joka syntyy, kun johonkin vaikutetaan tai kun jokin vaikuttaa johonkin (Bourrasa 2009, 25). Kyse on eräänlaisesta ”tuntemuksesta” (ransk. *sentiment*), voimasta, joka syntyy aina kahden asian ”välille” (Deleuze 2012, 64; Gregg & Seighworth 2010, 1).[8]

Deleuzen Spinoza-tulkinnan mukaan affekti edellyttää aina ideaa, vaikka affekti ja idea ovatkin luonnoltaan erilaisia ja yhteismitattomia, eikä niitä voida palauttaa toisiinsa. Tarvitaan aina jokin idea, jonka pohjalta affekti voi syntyä. (Deleuze 1978.) Esimerkiksi jokainen romaani sisältää lukuisia ideoita – jotakin representoivia ajatuksia – jotka voivat synnyttää affekteja. ”Säihkenäyttämön loppu” -romaanien kuoleman idea on tässä hyvä esimerkki sen keskeisyyden ja äärimmäisyyden vuoksi. Näen *Amerikka-*

laisessa tytössä ja *Säihkenäyttämössä* esiintyvän kuoleman idean synnyttävän voimakkaita affekteja, joita kutsun ”kuolema-affekteiksi”.

Toinen affektien kannalta keskeinen termi on Deleuzen Spinozalta omaksuma affektion käsite, joka tarkoittaa sellaista tilaa tai tilannetta, jossa jokin vaikuttaa johonkin tai johonkin vaikutetaan. Affektio on siis se tilanne, jossa edellä mainitut affektit syntyvät. Erään Deleuzen antaman määritelmän mukaan affektio on ruumiin tai kappaleen (*corps*)[9] tila silloin, kun jonkin toisen kappaleen toiminta vaikuttaa siihen (Deleuze 1978; Deleuze 2012, 64). ”Kappale” voi tässä yhteydessä viitata niin lukijaan kuin kirjaankin. Affektio on kahden kappaleen sekoittumista, jossa yksi kappale vaikuttaa toiseen (ks. Deleuze 1978).[10]

Yksinkertaisimmillaan affektion käsitteellä voidaan romaania tutkittaessa viitata tilanteeseen, jossa henkilöhahmo kohtaa jonkin toisen fiktiivisen olennon tai idean, jolloin syntyy affekteja, joita kuvataan fiktion keinoin. Lukutapahtumaan sovellettuna affektio taas voi tarkoittaa sitä, että lukija kiinnittyy kaunokirjallisen teoksen kykyyn vaikuttaa, omaksuu kirjasta itseensä vaikuttavia seikkoja ja muuntaa ne itselleen sopivaan muotoon käyttääkseen niitä sitten johonkin muuhun tarkoitukseen (ks. Massumi 1987, xvi; Baugh 2000, 52). Tässä prosessissa, joka ei useinkaan ole tietoinen, esipersoonalliset affektit voivat muuttua tunnistettaviksi tunteiksi ja emootioiksi, mutta näin ei välttämättä aina tapahdu.[11]

Deleuze kirjoitti yhteisteoksia myös ranskalais-italialaisen Félix Guattarin (1930–1992) kanssa, ja heidän mukaansa ”suuri” kirjallisuus keksii aiemmin tuntemattomia affekteja (Deleuze & Guattari 1993, 179). He kytkevät romaanikirjallisuuden merkittävyyden siis sen synnyttämiin uudenlaisiin affekteihin. Deleuzen Spinozan ajatteluun pohjautuva, idean ja affektin välttämätöntä suhdetta korostava affektin määritelmä on kuitenkin sellaisenaan kaunokirjallisuuden kohdalla riittämätön. Lisäksi on otettava huomioon, että kaunokirjallisen teoksen materiaalina on aina kieli. Affektien syntyyn kirjallisuudessa ja syntyvien affektien laatuun ja intensiivisyyteen vaikuttavat olennaisesti paitsi sen sisällön tasolla kuvatut seikat eli ideat myös tyyli ja tapa, jolla asiat esitetään, siis sanataideteoksen materiaali (ks. Deleuze 2007, 167–168).

Liiallisuuksiin asti toistuvat kuolemat

Millaista siis on Fagerholmin romaanien ”materiaali”? Fagerholmin tyyli on omaperäinen ja tunnistettava. *Amerikkalaiselle tytölle* ja *Säihkenäyttämölle* on tyypillistä muun muassa rönsyilevän runsas kieli, liioittelu ja melodramaattisuus. Teoksen rakenne on monikerroksinen: lomittain ja eri näkökulmista kerrotaan amerikkalaisesta tytöstä, häneen rakastuneista pojista ja Eddien yhtäkkisestä kuolemasta, joka kertautuu monin eri tavoin romaanien kuluessa. Rinnalla kulkevat tarinat muun muassa Sandrasta, Doriksesta, Maj-Gunista ja Suzettesta.

Toisto on yksi romaanien olennaisista piirteistä, ja sitä esiintyy monella tasolla.

Ensinnäkin romaaneissa on runsaasti lyhyitä toistuvia fraaseja, kuten ”Katso äiti, ne ovat tärvelleet lauluni” (AT, 8, 14, 15, 30, 188, 221, 224 / AF, 8, 14, 15, 30, 176, 209) ja ”Toisen kuolo, toisen leipä” (AT, 45, 136, 138 / AF, 44, 128, 129), joista jälkimmäinen on suomennos ruotsalaisesta ”Den enes död, den andres bröd” -sanonnasta.[12] Toistoa esiintyy myös kerronnan tasolla, koska samoja asioita kerrotaan muunnellen yhä uudelleen. Keskenään lomittuvat tarinakatkelmat ja runsas toisteisuus – yhdessä monen muun seikan ohella – synnyttävät teokseen moniselitteisyyttä, joka jää askarruttamaan lukijan mieltä ja pitkittää näin lukukokemusta. Tämä on yksi tekijä, joka lisää teoksen vaikuttavuutta.

Amerikkalainen tyttö alkaa samaa nimeä kantavalla lyhyellä luvulla, jossa kerrotaan nuoresta tytöstä New Yorkin Coney Islandilla vuonna 1969. Luku päättyy lakoniseen toteamukseen: ”Tyttö on Eddie de Wire. Se amerikkalainen tyttö joka muutamaa vuotta myöhemmin löytyy hukkuneena Bule-lammesta, Seudulta, maapallon toiselta puolelta.” (AT, 8 / AF, 8.) Tähän kuolemantapaukseen palataan heti seuraavassa luvussa nimeltä ”Tapahtui Bule-lammella 1969–2008”, joka alkaa sanoin:

> *Se tapahtui Seudulla, Bule-lammella. Eddien kuolema.* Hän makasi lammen pohjassa. Hiukset levisivät pään ympäri paksuina pitkinä suortuvina, ne olivat kuin mustekalan lonkerot, silmät ja suu olivat ammollaan. [--] Tyttö, Edwina Wire, Eddie. Amerikkalainen tyttö. (AT, 9.)[13]

Tässä kuvassa – vedestä löytyvässä nuoren tytön ruumissa – on jotain kulttuuriselle kuvastollemme hyvin tavanomaista: se on tuttu esimerkiksi lukuisista poliisisarjoista.[14] Amerikkalainen tyttö ei kuitenkaan ole ainoa, joka saa surmansa jo romaanin alkusivuilla, sillä myös Doris, yksi romaanin keskeisistä henkilöistä, kuolee Bule-lammella, mutta tarinan ajassa vuosia myöhemmin:

> *Tapahtui Seudulla, Bule-lammella: kuoleman lumous nuorella iällä.* [--] Doris saapui Bule-lammelle, kiipesi Lore-kalliolle, seisoi siinä ja laski kymmeneen. Hän laski yhteentoista, kahteentoista ja neljääntoista, kuuteentoista asti, ennen kuin oli kerännyt kylliksi rohkeutta kohottaakseen pistoolinsuun ohimolleen ja painaakseen liipaisinta. (AT, 11–12.)[15]

Kuten yllä olevista lainauksista näkyy, sekä Eddien että Doriksen kuoleman kuvaus alkaa sanoin ”tapahtui Seudulla, Bule-lammella”, mikä rinnastaa nämä kaksi kuolemaa toisiinsa. Ennen Doriksen kuolemaa kuvaavaa katkelmaa kerrotaan lisäksi amerikkalaiseen tyttöön rakastuneesta pojasta, Björnistä, joka hänkin löytyy tytön kuoleman aikoihin hirttäytyneenä vajasta.

Ensimmäisten kuuden sivun aikana romaanissa kuolee siis kolme nuorta, ja kaikki nämä kuolemat näyttävät liittyvän välittömästi tai välillisesti amerikkalaiseen tyttöön. Romaanien kuluessa kuolee tämän lisäksi myös muita henkilöhahmoja. Kuolemia ja niiden kuvauksia tuntuu välillä olevan jopa liikaa, ja siksi ne saavat hetkittäin enemmän leikkisän liioittelun kuin traagisuuden sävyjä (ks. Helle 2008, 61–62). Suorastaan

makaaberin huumorin puolelle menee *Säihkenäyttämössä* usein mainittu matkamuisto ”Amerikkalainen tyttö lumikuulassa” (SN, 24, 26, 28, 35, 87, 385, 387, 451 / GS, 22, 24, 26, 32, 78, 342, 343, 401), joka viittaa amerikkalaisen tytön myyttiset mittasuhteet saavuttavan kuoleman pohjalta Seudulla syntyneeseen bisnekseen. Tällaiset seikat ovat omiaan heikentämään kuolemiin liittyvää ”toden tuntua” (ks. Barthes 1993, 97–108) ja korostamaan niiden fiktiivistä luonnetta.

Jokainen tässä mainituista kuolemista on jollain tavalla selittämätön, ei vain amerikkalaisen tytön kuolema. Esimerkiksi Björnin arvellaan tappaneen itsensä siksi, että hän olisi tavalla tai toisella syypää Eddien kuolemaan. Hänen kuolemalleen annetaan romaaneissa kuitenkin myös muunlaisia selityksiä (AT, 173–174; SN, 33, 421–427 / AF, 162–163; GS, 30, 373–379). Doris kuvaa yhdessä monista Björniä käsittelevistä kohtauksista asian näin:

> ”Ja tällä lailla se kävi: he [amerikkalainen tyttö ja Björn] riitelivät Bule-lammella ja Björn, joka oli tunnettu kiivaasta temperamentistaan vaikka muuten oli tavattoman kiltti, tuuppasi hänet [amerikkalaisen tytön] vihapäissään veteen. Ja vahingossa. Ja sitten kaikki meni hirmuvauhtia. Bule-lammen pohjassa oli reikä. Eddie imeytyi syvyyksiin. Björn ei kestänyt sitä vaan meni suoraa päätä ulkovajaan ja hirttäytyi.” (AT, 160.)[16]

Vaikka Björnin kuolemaan palataan kerta toisensa jälkeen, se jää jonkinlaiseksi amerikkalaisen tytön tragedian sivujuonteeksi.

Doris Flinkenbergin kuoleman enteet

Doriksen kuolema sen sijaan näyttää liittyvän amerikkalaiseen tyttöön välillisemmin, monimutkaisemmin ja syvällisemmin, koska Doris on romaaneissa muutenkin Björniä keskeisempi hahmo. *Amerikkalaista tyttöä* lukiessa vaikuttaa alkuun siltä kuin Doriksen kuolema vain mukailisi Seudulla kiertävää tarinaa amerikkalaisesta tytöstä, jonka pohjalta Sandra ja Doris kehittävät oman Amerikkalainen tyttö -leikkinsä ja ovat selvittävinään tytön kuolemaan liittyvää mysteeriä (esim. AT, 14 / AF, 13). Romaanien kuluessa Doriksen kuoleman yhteys amerikkalaisen tytön kuolemaan osoittautuu kuitenkin monisyisemmäksi.

Doriksen hahmon yllä leijuu alusta asti pahaenteinen aura, jota lukija ei voi olla huomaamatta. Jo *Amerikkalaisen tytön* alkuun sijoittuvassa ennakoivassa kohtauksessa Doriksen kerrotaan päätyvän itsemurhaan. Hänen elämästään kerrotaan *Amerikkalaisessa tytössä* useimmin kuitenkin ikään kuin traaginen loppu ei jo olisi lukijan tiedossa, ja matkan varrelle on ripoteltu vihjeitä hänen tulevasta kuolemastaan. Tämä on siinä mielessä kiinnostavaa, että lukija ei tarvitse näitä vihjeitä voidakseen aavistella tai päätellä Doriksen lopullista kohtaloa – sehän on jo hänen tiedossaan. Siksi näille Doriksen kuoleman ”enteille” on etsittävä muita selityksiä, joista yksi on kuolema-motiivin jatkuvan läsnäolon tärkeys romaanin tunnelman tai affektiivisen voiman kannalta.[17]

Kuolema on kuin *Säihkenäyttämön* alun Lynch-lainauksessa mainittu pelottava tai paha ”toinen voima” (*another force*), joka on koko ajan olemassa hyvien asioiden taustalla tai vastavoimana ja vaikuttaa kuolema-affekteina.

Millaisia enteet sitten ovat? Tyttöjen leikeissä Doris esimerkiksi toistelee Sandralle sanoja ”[n]uori rakkaus, paha äkkikuolema” (AT, 172 / AF, 160). Niillä hän viittaa amerikkalaiseen tyttöön ja tähän rakastuneisiin poikiin mutta toisaalta myös hänen ja Sandran väliseen orastavaan nuoreen rakkauteen. Nämä sanat järkyttävät lukijaa, koska Sandra ja Doris eivät vielä itse tiedä sitä, minkä lukija tietää alusta asti: että Doriksen omaksi kohtaloksi tulee koitumaan ”paha äkkikuolema”. Suomenkielisellä ”paha äkkikuolema” -sanaparilla (ruots. *ond bråd död*) on myös syvää uskonnollista kaikupohjaa, koska vanhassa kirkkorukouksessa pyydetään Jumalaa suojelemaan pahalta äkkikuolemalta.

Doriksen toistamiin lauseisiin kuuluu myös latinankielinen ”[m]emento mori” (esim. AT, 171, 173, 176 / AF, 159, 161, 164), jonka merkitys on ”muista kuolevasi” tai ”muista kuolevaisuutesi”. Legendan mukaan sanonta on peräisin Rooman keisarikunnasta, jossa orjan oli kuiskailtava näitä sanoja sotasankarin korviin tämän kulkiessa voittokulkueessa. *Memento mori* viittaa myös sellaiseen taiteeseen, jossa käsitellään ihmisen kuolevaisuutta.[18]

Doris hokee ”memento moria” Bengtiä leikkivälle Sandralle luodakseen Amerikkalainen tyttö -leikkiin kaameaa tunnelmaa. Yksi näistä leikeistä päättyy kuitenkin yllättävällä tavalla, kun sanat lausuukin joku muu kuin Doris, ja Dorikselle itselleen: ”’Muista että sinunkin on kuoltava’, kuului hämäristä jostain heidän takaansa, ja esiin astui kaksi Ensimmäisen Niemen talon naista.” (AT, 176 / AF, 164.) Ensimmäisen Niemen talon naiset ovat Seudun kesäasukkaita, joiden boheemi elämäntapa kiehtoo Doristа ja Sandraa. Aivan kuten yllä olevissa lainauksissa, tässäkään yhteydessä henkilöhahmot eivät tiedä lausumiensa sanojen todellista kammottavuutta – vaikka niillä dramaattista vaikutusta tavoitellaankin – sillä vain lukija tietää, että Doriksen on kuoltava jo hyvin pian.

Ei ole helppo hahmottaa, mitä kullekin henkilöhahmolle tapahtuu. Erilaisten fiktion sisäisten teorioiden (joita voisi arkisemmin kutsua myös fiktiivisessä yhteisössä eläviksi huhuiksi tai juoruiksi) mukaan amerikkalainen tyttö joko kuolee tai katoaa. Ensin mainitussa tapauksessa syyllisiä saattavat olla Eddien täti ”neiti Andrews”, serkkumamma, Björn tai jopa kaksoset Rita ja Solveig. Björnin ja Doriksen kuolemista on romaaneissa yhtä lailla monia versioita. Mikään romaaneissa esitetyistä kuolemia koskevista tulkinnoista ei nouse toista todennäköisemmäksi. Yksi poikkeus on tosin *Säihkenäyttämön* lopun ”Epilogissa” kerrottu Solveigin ”totuus”, joka voi sijaintinsa vuoksi houkutella pitämään sitä muita fiktion sisäisiä tulkintoja todempana (ks. Rossi 2009).[19]

On kuitenkin syytä muistaa, että *Amerikkalainen tyttö* ja *Säihkenäyttämö* ovat moniaineksisia romaaneita, eikä niitä voi typistää vain näihin kuolemiin ja niiden tulkintoihin. Tarkoituksenani ei myöskään ole tarjota lukijalle pätevää tulkintaa siitä,

mitä kullekin kuolleelle henkilöhahmolle todella tapahtui ja miksi – sen sijaan olen halunnut tuoda esille sen, että Fagerholmin romaaneissa tällaiset kysymykset jäävät ainakin jossain määrin avoimiksi.

Horjuvista merkityksistä affekteihin

Lähden siis liikkeelle ajatuksesta, että *Amerikkalaisessa tytössä* ja *Säihkenäyttämössä* on runsaasti toistoa, jossa toistuvat elementit jatkuvasti hieman muuntuvat. Muunteleva toisto saa aikaan kerroksellisuutta ja moniselitteisyyttä, jotka synnyttävät tulkinnallista horjuvuutta. Tämän pohjalta väitän, että *Amerikkalaisen tytön* ja *Säihkenäyttämön* kohdalla ei ole niin tärkeää ymmärtää, mitä on tapahtunut, ja tämä sopii yhteen deleuzeläisen lähestymistavan kanssa, jonka mukaan olennaista ei ole niinkään se, mitä kirjallisuus tarkoittaa, vaan miten se toimii ja vaikuttaa (Bogue 2003, 187; Baugh 2000, 35). Epätietoisuus ja sen hyväksyminen on itse asiassa keskeinen osa Fagerholmin romaanien synnyttämää lukukokemusta ja edellytys nautinnolliselle lukukokemukselle. Olennaista on myös se, että kuolemat ja niihin liittyvät tulkinnat ovat läsnä kaikkialla romaaneissa ja vaikuttavat siten sekä henkilöhahmoihin että lukijaan. Ne toimivat jonkinlaisena pohjavirtana kaikille romaanien tapahtumille tihentäen romaanien tunnelmaa ja luoden osaltaan teokseen kriitikoiden esiin nostamaa intensiivisyyttä.

Liialliset kuolemat kiinnittävät lukijan huomion kysymykseen siitä, mikä kuolema näissä romaaneissa oikein onkaan. Asiaa voidaan lähestyä ranskalaisen filosofin Maurice Blanchot'n (1907–2003) näkökulmasta. Hänen mukaansa kuolema on ihmiselle elämän ulkopuoli ja näin ollen jotain kokonaan toista. Se ei ole järjen tai tietoisuuden saavutettavissa, eikä ihminen siksi voi ymmärtää kuolemaa. (Bourrasa 2009, 33–34; Alanko 2001, 213; Critchley 1997, 73.)

Fagerholmin romaanien fiktiivisen maailman sisällä kuolema on kiistatta tällainen käsittämätön idea, jonka henkilöhahmot joutuvat kohtaamaan, koska kuolema on läsnä paitsi romaaneissa kuvattuina kuolemantapauksina myös henkilöhahmojen puheissa alinomaa vilisevänä käsitteenä. Henkilöhahmon ja kuoleman kohtaamisessa – affektiossa – syntyy kuolema-affekteja, joiden valtaan henkilöhahmot joutuvat. Miten tämä sitten näkyy romaaneissa?

Kuoleman läsnäolo tuntuu vaikuttavan tavalla tai toisella lähes kaikkiin Seudun asukkaisiin. Esimerkiksi Doris joutuu kuoleman synnyttämien affektien valtaan siksi, että hän on jatkuvasti liian läheisissä tekemisissä amerikkalaisen tytön kuoleman kanssa uudessa ottoperheessään, leikeissään ja lopulta löytäessään kuolleen tytön ruumiin viisi vuotta amerikkalaisen tytön katoamisen jälkeen (SN, 168 / GS, 150). Affektit ovat yksi merkittävä syy Doriksen itsemurhaan, koska Doris kiinnittyy (tai jää kiinni) niin voimakkaasti ja monella tasolla amerikkalaisen tytön kuolemaan, joka ei lakkaa kiehtomasta häntä. Tähän viittaa myös romaaneissa toistuva fraasi ”Kuoleman lumous nuorella iällä” (AT, 11, 15; SN, 27 / AF, 11, 15; GS, 25), joka mainitaan ensimmäisen

kerran kuvattaessa Doriksen itsemurhaa.

Myös moniin muihin seutulaisiin kuolemat vaikuttavat kiihdyttävästi, aivan kuin he olisivat joutuneet kuoleman imuun. Tämä näkyy muun muassa siten, että Seudulla kiertää mitä erilaisimpia näkemyksiä amerikkalaisen tytön kuolemasta, ja ne vetävät puoleensa yhä uusia sukupolvia. *Säihkenäyttämössä* jopa sanotaan, että ”*amerikkalainen tyttö kuoli, ja hänen ympärilleen kerääntyi kuolemaa”* (SN, 21 / GS, 20, kursivointi alkuperäinen), mikä kuvaa hyvin kuoleman keskeistä roolia seutulaisten elämässä amerikkalaisen tytön kuoleman jälkeen. Toisenlainen, humoristisempi esimerkki kuoleman läheisyydestä henkilöhahmojen elämässä (ja läsnäolosta romaanissa) on Maj-Gun ja hänen kioskinsa seinällä pitämä postikortti, jossa lukee viaton pieni teksti ”*Tänään on loppuelämäsi ensimmäinen päivä*” (SN, 128, 148 / GS, 115, 133). Lainaus voi viitata paitsi optimistiseen mahdollisuuteen aloittaa uudenlainen elämä jo tänään myös siihen, että tänään alkaa loppuelämä, jonka päässä itse kutakin odottaa – ennemmin tai myöhemmin – kuolema.

Deleuzen filosofian valossa kuoleman vetovoimaa voidaan selittää myös tulemisen (*devenir*) käsitteen avulla. Tuleminen tarkoittaa lyhyesti sanottuna kahden kappaleen kohtaamista, jossa jotakin siirtyy kappaleesta toiseen ja jossa tapahtuu jotain uutta synnyttävä muutos (Deleuze & Guattari 1993, 178; Deleuze 2007, 156). Deleuze kirjoittaa esimerkiksi Herman Melvillen *Moby Dick* -romaanin (1851) päähenkilön Ahabin valaaksi-tulemisesta (*devenir-baleine*), joka ei tarkoita sitä, että Ahab muuttuisi valaaksi tai alkaisi käyttäytyä kuin valas. Kyse on siitä, että Ahabin ja valaan kohtaaminen on niin voimakas, että se tempaa Ahabin muutokseen. (Deleuze 2007, 20, 123–126.) Tätä muutosta voisi sanoa suomeksi myös Ahabin valas-tulemiseksi, kun halutaan korostaa sitä, ettei kyse ole Ahabin muuttumisesta valaaksi (*devenir*-sanan suomentamisesta ks. Helle 2007, 12).[20]

Voidaan sanoa, että *Amerikkalaisen tytön* ja *Säihkenäyttämön* henkilöhahmot joutuvat kuoleman idean kohdatessaan jonkinlaisen ”kuolema-tulemisen” valtaan, joka on toisten henkilöhahmojen kohdalla intensiivisempää kuin toisten. Tämän valossa on kiinnostavaa, että Deleuze ja Guattari (1993, 179) kirjoittavat, että merkittävät kirjailijat tuovat keksimänsä affektit näkyviin juuri henkilöiden tulemisena. Alati läsnä oleva kuolema jonakin kokonaan toisena ja elämän ulkopuolena ei kuitenkaan ole romaaneissa pelkästään elämää tuhoava voima, koska se lataa seutulaisten elämiin myös merkitystä ja hohtoa, jota niissä ei ilman kuoleman synnyttämää rajua kontrastia olisi. Seutulaiset muuntavat kuoleman synnyttämät affektit elämänvoimaksi, joka vain harvojen poikkeusten kohdalla johtaa itsetuhoiseen toimintaan.[21]

Kaunokirjallisen kielen affektiivisuus

Affekteja tarkasteltaessa ei kannata tyytyä vain fiktion sisäisiin affekteihin. Niiden lisäksi katse voidaan kääntää lukutapahtumassa läsnä olevaan lukijaan. Ajatukseni on, että

Fagerholmin romaanit saavat lukijassa aikaan affektion, jossa affekteja syntyy (monen muun seikan ohella) teoksessa esiintyvän kuoleman idean pohjalta. Romaaneja lukiessaan lukija kohtaa paitsi teoksessa esiintyvät kuolemat myös sen epämääräisyyden ja vaikeaselkoisuuden, joka näihin kuolemiin liittyy romaanien toisteisuuden, muuntelun ja tulkinnallisen epävarmuuden takia. Lukijaan vaikuttaa siis olennaisesti tapa, jolla kuolemista kerrotaan.

Deleuze kirjoittaa esseessään ”Hän änkytti” (”Bégaya-t-il”, 1993) kaunokirjallisuuden kielestä ja affekteista. Hänen mukaansa kirjallisuuden affektit toteutuvat epätäydellisesti silloin, kun jokin affektiivinen seikka ilmaistaan pelkästään sisällön tasolla mutta ei lainkaan ilmaisumuodon tasolla (Deleuze 2007, 168). Jonkin henkilöhahmon voidaan esimerkiksi vain kertoa sopertelevan epätoivoisesti ilman, että tämä sopertelu lainkaan näkyy kaunokirjallisen teoksen kielessä. Tällöin sopertelun affektiivisuus ei tavoita lukijaa täydellä voimalla. Deleuze kuitenkin lisää, että ”affektit ovat [--] lähellä suoraa tapahtumista silloin, kun ei ole enää muita henkilöitä kuin sanat itse” (mt., 168). Tämä on hieman metaforinen ja ehkä kärjistettykin tapa esittää, että sanominen voi olla tekemistä (mt., 167) ja että kielen ei tarvitse tyytyä vain kuvaamaan affekteja. Se voi myös itse eri keinoin synnyttää niitä. Kaunokirjallisen teoksen kieli kokonaisuudessaan voi kuvaannollisesti ottaen alkaa ”sopertaa” tai ”änkyttää”.

Yksi satunnainen mutta kuvaava esimerkki *Amerikkalaisen tytön* kielen affektiivisuudesta on seuraava moniaineksinen lainaus, jossa tunnistamattomaksi jäävä kertoja kuvaa Dorista:

> Kuoleman lumous nuoruudessa. Ja pang. Sandra näki myös miten Doris ampui rikki liejuisemman laidan talon [Sandran kotitalo] ulko-oven soittokellon sinä viimeisenä kesänä, jolloin kaikki loppui. Viimeisenä vuonna, viimeisenä kesänä, viimeisenä kuuna, viimeisenä viimeisenä viimeisenä ennen sitä hetkeä, jolloin kesä kyllästyi ja halusi katkaista välit ikiajoiksi.
>
> ”Vielä ulappa verta ja kultaa valaa, vaan yö kohta velkojaan perimään palaa.”[22]
>
> Nämä olivat sen laulun sanat joka vonkui Doris Flinkenbergin kasettinauhurista. (AT, 93 / AF, 89.)[23]

Lainauksen alun ”Kuoleman lumous nuoruudessa” on yksi muunnelma jo mainitusta toistuvasta fraasista, joka esiintyy useimmin Doriksen oman kuoleman yhteydessä.[24] Virkettä seuraava ”pang” on sen vuoksi monihahmotteinen, koska se viittaa paitsi ovikellon ampumiseen myös Doriksen itsemurhaan, jonka hän tekee ampumalla (ks. AT, 510 / AF, 471). Tyylillisesti ”pang” on myös yllättävä, toistuva ja pysähdyttävä katkos, joka hätkähdyttää lukijaa.

Deleuze käsittelee filosofiassaan myös tyyliä. Kirjailija Marcel Proustia mukaillen hän kirjoittaa, että tyyli on vieras kieli kielessä (Deleuze 2007, 15, 23). Hänen mukaansa ”[s]uuri kirjailija on vieras omassa kielessään: hän ei sekoita toista kieltä omaansa vaan

vuolee omastaan vieraan kielen, jota ei ole ennalta ollut olemassa" (mt., 170). Yllä olevassa lainauksessa näkyy joitain Fagerholmin romaanien kielellisen "vierauden" piirteitä. Esimerkiksi toiston "viimeisenä viimeisenä viimeisenä" voi lukea ilmauksena sopertelemaan tai änkyttämään jäävästä epätoivosta tai puhujan haluttomuudesta edetä kohti lainauksen lopun metaforista ilmausta onnellisten aikojen loppumisesta. Lainauksessa näkyvät myös näille romaaneille tyypilliset nopeat tunnelmanvaihdokset, kun siirrytään sarjakuvamaisesta paukuttelusta ylitunteelliseen ja uhkaa huokuvaan laululainaukseen.

Mihin kirjallisuus kykenee

Deleuze-tutkija Anne Sauvarnaguesin mukaan taideteos (myös kaunokirjallinen) on materiaalisten suhteiden kokoonpano, jota määrittävät yhtäältä siihen kuuluvat materiaaliset osatekijät ja toisaalta ne intensiiviset affektit, joihin tuo taideteos kykenee (Sauvarnagues 2006, 61). Affektien yksi olennainen ulottuvuus, jota tässä artikkelissa ei vielä ole käsitelty, onkin niiden kyky joko lisätä kappaleiden elämänvoimaa ja toimintakykyä tai vähentää niitä (Deleuze 1978; Baugh 2000, 52–52; Spinoza 2003, 138). Spinozasta kirjoittaessaan Deleuze nostaa usein esiin kysymyksen "mihin kappale/ruumis [*corps*] kykenee" (Deleuze 2005, 163), jonka voi tässä yhteydessä muuntaa muotoon "mihin *Amerikkalainen tyttö* ja *Säihkenäyttämö* kykenevät". Lukijan ja kaunokirjallisen teoksen kohtaamisessa affektit voivat parhaassa tapauksessa voimistaa tai tihentää lukijan elämäntunnetta (Baugh 2000, 53). Toki on myös mahdollista, että jokin teos ei vaikuta lukijaan juuri millään tavalla tai se vaikuttaa elämänvoimaa heikentävästi.

Bruce Baugh onkin huomauttanut, että jokainen kirjan ja lukijan välinen kohtaaminen on erilainen, eivätkä kaunokirjalliset teokset vaikuta samalla tavalla kaikkiin lukijoihin (mt., 53). Sama pätee tietysti myös merkityksiin, sillä erilaiset lukijat tulkitsevat teoksia eri tavoin. Valitsin *Amerikkalaisen tytön* ja *Säihkenäyttämön* artikkelini aiheeksi niiden suuren suosion vuoksi ja siksi, että kriitikot ovat kirjoittaneet nimenomaan niiden vaikuttavuudesta. Tämä vastaa omaa kokemustani teosten voimakkaasta affektiivisuudesta. Mutta mihin Fagerholmin romaanit sitten kykenevät ja mitä ne saavat aikaan?

Amerikkalainen tyttö ja *Säihkenäyttämö* synnyttävät fiktiivisen maailman, jota Deleuzen yhteydessä voi luonnehtia myös virtuaaliseksi. Tämä tarkoittaa lyhyesti sanottuna sitä, että deleuzeläisestä näkökulmasta romaanien maailma on kuvitellusta luonteestaan huolimatta todellinen, osa immanenttia todellisuuttamme (Sauvarnagues 2006, 36). Tuossa maailmassa muun muassa populaarikulttuurista ja uskonnollisista teksteistä tutut, kierrätetyt kuvat ja fraasit sekoittuvat omintakeisen repaleiseksi kertomukseksi kuoleman vetovoimasta. Näiden romaanien uusi maailma ei ole villi ja vapauttava utopia, niin kuin Fagerholmin *Diivassa* (ks. Kurikka 2005), vaan kuin petollinen ja viekoitteleva kuolemanpyörre – kuin Bule-lampi, jonka pohjassa on kurimuksia (ks. AT, 45).

Romaanien kuviteltu maailma monine kuolemineen yhdessä omaperäisen tyylin

kanssa synnyttää uudenlaisia affekteja, jotka saavat lukijassa aikaan pitkäkestoisen epävarmuuden ja avoimuuden tilan, jossa ajatukset ja assosiaatiot vapautuvat arkimaailman urautumista. Kuten romaaneista kirjoitetut arvostelut osoittavat, kuolema-aiheesta huolimatta lukukokemus voi olla hyvin nautinnollinen. Romaanit eivät selitä, miksi kuolema kiehtoo, eivätkä ne auta meitä ymmärtämään tai hyväksymään kuolemaa. Sen sijaan ne avaavat ovia toisenlaisen maailman kuvittelemiselle ja kokemiselle, ja se on maailma, jonka intensiivisyyttä tihentää kaikkialta saartava kuolema. Romaanit käyttävät hyväkseen inhimillistä taipumustamme lumoutua kuolemasta ja muuntavat sen voimakkaasti vaikuttavan taiteensa polttoaineeksi.

Kirjallisuuden synnyttämien affektien tutkiminen tuo uudenlaisia näkökulmia kirjallisuuden lukemiseen. Kirjallisuus vaikuttaa meihin ja maailmaan paitsi välittämiensä merkitysten takia myös synnyttämiensä affektien kautta. Affektit kiinnittyvät lukijoihin, ja samalla kiinnittyvät myös merkitykset, olivatpa ne selkeitä tai hämäriä. Ilman meihin vaikuttavia affekteja kirjallisuuden ideat – samoin kuin teosten muodolliset ja rakenteelliset ominaisuudet – jäisivät meille etäisiksi ja kylmiksi. Ne eivät liikuttaisi meitä.

Viitteet

[1] Teokselle myönnettiin myös ruotsalaiset Aniara-palkinto ja Gothenburg Post -palkinto.

[2] Teokset saivat kiittävän vastaanoton myös maailmalla, muun muassa Ruotsissa (ks. http://salomonssonagency.se/php/book.php?lang=en&bookid=115; http://salomonssonagency.se/php/book.php?lang=en&bookid=114).

[3] Haastattelussa Fagerholm on lisäksi todennut ajatelleensa Lynchin tv-sarjaa kirjoittaessaan kaksiosaista romaaniaan (Helle 2008, 62). *Säihkenäyttämössä* on myös luku nimeltä ”Villi tuska”.

[4] Ks. lainaukset *Amerikkalaisesta tytöstä* kirjoitetuista arvosteluista: http://salomonssonagency.se/php/book.php?lang=en&bookid=115&page=2.

[5] Tätä voisi ehkä analysoida Deleuzen fabuloinnin (*fabulation*) käsitteen avulla. Se toisi kuitenkin väistämättä mukanaan koko joukon muitakin käsitteitä, kuten puuttuvan kansan (*peuple à venir*), minkä vuoksi en voi syventyä aiheeseen tässä artikkelissa. (Ks. esim. Bogue 2011, 14–24.)

[6] Yksi esimerkki tämäntapaisesta tutkimuksesta on Sianne Ngain teos *Ugly Feelings* (2005), jossa Ngai esimerkiksi tutkii Herman Melville *The Confidence Man* -teoksen (1857) rakenteen affektiivisuutta.

[7] Lukemisen affektiivisuudesta suhteessa sukupuoleen ja seksuaalisuuteen taas ovat kirjoittaneet muun muassa Pia-Livia Hekanaho (2011) ja Elina Valovirta (2010).

[8] Toisinaan affektin käsite (lat. *affectus*) käännetään ranskaksi sanalla *sentiment*, ja vaikka Deleuze itsekin käyttää välillä tuota sanaa puhuessaan Spinozan filosofiasta, hän pitää sitä kuitenkin ongelmallisena ja suosii ranskan *affect*-sanaa. Englanniksi affektin käsitteestä taas käytetään joskus sanaa *emotion*, mitä Nigel Thrift pitää ongelmallisena. (Thrift 2008, 175; Deleuze 1978.) Deleuzeläinen kirjallisuudentutkija Ronald Bogue (2010, 16) sen sijaan samastaa *affektion* ja tunteen (*feeling*), mikä kertoo osaltaan Deleuzen affektin ja affektion käsitteisiin liittyvistä sekaannuksista nykytutkimuksessa.

[9] Varhaismodernissa filosofiassa (esim. Hobbes, Spinoza, Descartes) kappaleen käsite viittaa mihin tahansa ulkopuolisen maailman objektiin. Kappale voi olla elollinen tai eloton, esimerkiksi atomi, atomijoukko, aurinko tai kala. Tällaisessa ajattelussa maailma koostuu toisiinsa suhteessa olevista kappaleista.

[10] Deleuze kirjoittaa affektista ja affektiosta tuotannossaan monessa eri yhteydessä ja käyttää käsitteitä monesti hieman eri merkityksissä. Usein hän ei myöskään määrittele käsitteitään johdonmukaisesti ja aukottomasti, mikä on tyypillistä 1900-luvun ranskalaiselle filosofialle. Tässä esitetty vahvasti Spinozaan perustuva affektin ja affektion määritelmä on yksi tapa ymmärtää nämä käsitteet. Esimerkiksi Janne Vanhanen esittää väitöskirjassaan monimutkaisempia ja täsmällisempiä määritelmiä (Vanhanen 2010b, 65–68), jotka eivät kuitenkaan sovi sovellettaviksi tässä yhteydessä.

[11] Nigel Thriftin (2008, 221) mukaan emootiot voidaan ymmärtää kulttuurisesti rakentuneiksi arkielämän tulkinnoiksi affekteista.

[12] Myöhemmin sitaatti esiintyy myös muodossa ”Äiti ne ovat tuhonneet minun lauluni” (AT, 392). Ruotsinkielisessä alkuteoksessa tätä nimenomaista sitaattia ei tosin ole lainkaan (ks. AF, 364) eikä ole suomennoksen sivulla 221 olevaa sitaattiakaan (ks. AF, 206). Suomennos on siis paikoin erilainen kuin alkuteos, ja erojen voi olettaa vaikuttavan jollain tavoin affektiivisuuteen. Kieleltä toiselle kääntäminen aiheuttaa usein myös muunlaisia muutoksia teoksen affektiivisuudessa, mutta tämä tärkeä aihe on liian laaja käsiteltäväksi tässä artikkelissa.

[13] ”*Det hände sig i Trakten, vid Bule träsket. Eddies död.* Hon låg på träskets botten. Håret spretade kring huvudet i tjocka, långa slingor, som bläckfiskarmar, ögönen och munnen var stort uppspärrade. [--] Hon, Edwina de Wire, Eddie. Den amerikanska flickan.” (AF, 9.)

[14] Se voi tuoda mieleen paitsi *Twin Peaksin* Laura Palmerin myös vaikkapa Kylie Minoguen esittämän ”Villiruusun” Nick Caven ”The Wild Rose” -kappaleen musiikkivideosta. Caven kappale on peräisin *Murder Ballads* -nimiseltä albumilta (1996). Lukuisia muitakin esimerkkejä voitaisiin esittää.

[15] ”*Det hände sig i Trakten, vid Bule träsket: dödens förtrollning vid unga år.* [--] Doris kom till Bule träsket, hon gick upp på Loreklippan, hon stod där och räknade till tio. Hon räknade till elva, tolv och fjorton också, och till sexton, innan hon hade samlat tillräckligt mod för att höja pistolmynningen mot tinningen och trycka av.” (AF, 11–12.)

[16] ”’Och det var så här som den gick till: De grälade vid Bule träsket, och Björn som var känd för sitt häftiga temperament fast han annars var hur snäll som helst, hade knuffat henne i vattnet i vredesmod. Och av misstag. Och sedan hade allting gått så snabbt, så snabbt. Det finns ett hål på Bule träskets botten. Hon sögs ner i djupet. Han kunde inte leva med det så han gick direkt till uthuset och hände sig.’” (AF, 150.)

[17] Tunnelmasta (*tone* tai *atmosphere*) kirjallisuudessa esiintyvänä affektina on kirjoittanut esim. Charles Altieri teoksessaan *Particulars of Rapture* (2003). Sävystä (*tone*) kirjallisuudessa kirjoittaa myös Ngai teoksessan *Ugly Feelings* (2005).

[18] Yksi esimerkki suomalaisesta kirjallisuudesta on Pentti Saarikosken runo ”Memento” *Toisia runoja* -kokoelmasta (1954). Siinä mainitaan niin ”paha äkkikuolema” kuin ”memento morikin”.

[19] Epilogin alaluvun nimi on ruotsinkielisessä alkutekstissä ”Solveig, Syster Blå (och hur det var med den amerikanska flickan, 1969)”, joka on käännetty suomeksi muotoon ”Solveig, sisar sininen (ja mikä oli totuus amerikkalaisesta tytöstä, 1969)”. Suomennoksessa korostuu siis Solveigin näkökulman totuudellisuuden painoarvo ruotsinkieliseen alkutekstiin verrattuna.

[20] Tuleminen on hyvin lähellä affektion ja affektin käsitteitä, ja erään Deleuzen ja Guattarin antaman määritelmän mukaan affekti onkin ihmisen tulemisesta epäinhimilliseksi (Deleuze & Guattari 1993, 174).
[21] Doriksen lisäksi myös Ulla Bäcksröm -niminen henkilöhahmo tappaa itsensä *Säihkenäyttämössä* (SN, 335–336 / GS, 297–299). Vielä eläessään hän sanoo olevansa ”kuoleman vuolema” ja ”kuoleman nuolema” (SN, 452 / GS, 402).
[22] Ruotsinkielisen tekstin sanat ”Än brinner var våg som i blod och guld / Men snart kräver natten igen sin skuld” ovat peräisin ruotsalaisen Staffan Percyn laulusta ”Än brinner var våg” 1970-luvulta. Alkutekstiin merkitty säkeitä erottava kauttaviiva helpottaa niiden tunnistamista laulun sanoiksi tai lyriikaksi.
[23] ”Dödens förtrollning vid unga år. Och pang. Såg Sandra också hur Doris sköt sönder ringklockan vid ingången till huset i den dyigare delen den där sista sommaren då allt tog slut. Det sista året den sista sommaren den sista månaden den sista sista sista innan det ögonblick då sommaren fick nog av en och ville göra sig av med en för gott.”
”Än brinner var våg som i blod och guld / Men snart kräver natten igen sin skuld”, som var orden i en sang som vindade in i Doris Flinkenbergs kassettbandspelare. (AF, 89.)
[24] Ruotsinkielisessä alkutekstissä ”dödens förtrollning vid unga år” tosin esiintyy aina samanlaisena (AF, 11, 15, 89). Myös suomennoksen lause- ja kappalejako tässä kohdassa poikkeaa hieman ruotsinkielisestä (AF, 89).

Lähteet

ABEL, MARCO 2007: *Violent Affect. Literature, Cinema, and Critique after Representation.* Lincoln & London: University of Nebraska Press.
ALANKO, OUTI 2001: Maurice Blanchot ja kirjallisuuden oikeus kuolemaan. Kirjallisuus (filosofian) ulkopuolena. *Elämys, taide ja totuus. Kirjoituksia fenomenologisesta estetiikasta.* Toim. Arto Haapala & Markku Lehtinen. Helsinki: Yliopistopaino.
ALTIERI, CHARLES 2003: *The Particulars of Rapture. An Aesthetics of the Affects.* Ithaca & London: Cornell University Press.
BARTHES, ROLAND 1993: *Tekijän kuolema, tekstin syntymä.* Suom. Lea Rojola & Pirjo Thorel. Toim. Lea Rojola. Tampere: Vastapaino.
BAUGH, BRUCE 2000: How Deleuze can help us make Literature work. *Deleuze and Literature.* Ed. Ian Buchanan & John Marks. Edinburgh: Edinburgh University Press.
BOGUE, RONALD 2003: *Deleuze on Literature.* New York & London: Routledge.
BOGUE, RONALD 2010: *Deleuzian Fabulation and the Scars of History.* Edinburgh: Edinburgh University Press.
BOURRASA, ALAN 2009: *Deleuze and American Literature. Affect and Virtuality in Faulkner, Wharton, Ellison, and McCarthy.* London & New York: Palgrave Macmillan.
BURGESS, MIRANDA 2011: On Being Moved: Sympathy, Mobility, and Narrative Form. *Poetics Today* 32 (2), 289–321.
CLOUGH, PATRICIA TICINETO (ED.) 2007: *The Affective Turn. Theorizing the Social.* Durham & London: Duke University Press.

CRITCHLEY, SIMON 1997: *Very little…Almost Nothing. Death, Philosophy, Literature.* London: Routledge.

DELEUZE, GILLES 1978: Transcript of Deleuze's Lecture on Spinoza's Concept of Affect. <http://www.scribd.com/doc/14483585/Transcript-of-Deleuzes-Lecture-on-Spinozas-Concept-of-Affect> (28.1.2013)

DELEUZE, GILLES 2005/1977: Angloamerikkalaisen kirjallisuuden ylivertaisuudesta osa II. Suom. Anna Helle. ("De la supériorité de la littérature anglaise-americain", yhdessä Claire Parnet'n kanssa.) Teoksessa Gilles Deleuze: *Haastatteluja*. Helsinki: Tutkijaliitto.

DELEUZE, GILLES 2007/1993: *Kriittisiä ja kliinisiä esseitä*. Suom. Anna Helle, Merja Hintsa & Pia Sivenius. (*Critique et clinique.*) Helsinki: Tutkijaliitto.

DELEUZE, GILLES 2012/1981: *Spinoza. Käytännöllinen filosofia.* Suom. Eetu Viren. (*Spinoza. La philosophie pratique*.) Helsinki: Tutkijaliitto.

DELEUZE, GILLES & GUATTARI, FÉLIX 1993/1991: *Mitä filosofia on?* Suom. Leevi Lehto. (*Qu'est-ce que la philosophie?*) Helsinki: Gaudeamus.

FAGERHOLM, MONIKA 2005: *Den amerikanska flickan* (= AF). Stockholm: Albert Bonniers Förlag.

FAGERHOLM, MONIKA 2005: *Amerikkalainen tyttö*. (*Den amerikanska flickan*.) (= AT). Helsinki: Teos.

FAGERHOLM, MONIKA 2009: *Glitterscenen* (= GS). Helsingfors: Söderströms.

FAGERHOLM, MONIKA 2009: *Säihkenäyttämö*. (*Glitterscenen.*) (= SN). Helsinki: Teos.

GREGG, MELISSA & SEIGWORTH, GREGORY J. (EDS) 2010: *The Affect Theory Reader.* Durham & London: Duke University Press.

GROSSBERG, LAWRENCE 2010: *Cultural Studies in the Future Tense.* Durham & London: Duke University Press.

HAASJOKI, PAULIINA 2012: *Häilyvyyden liittolaiset. Kerronnan ja seksuaalisuuden ambivalenssit.* Turku: Turun yliopisto.

HEINONEN, NIINI ANNUKKA 2002: *Halun uudet aakkoset. Sukupuolen ja seksuaalisuuden moninaisuus Monika Fagerholmin* Diivassa. Pro gradu. Helsinki: Helsingin yliopisto.

HEINONEN, NIINI 2003: Kun kerrankin tyttö saa puhua. Performatiivinen identiteetti ja henkilökuvaus Monika Fagerholmin *Diivassa*. *Romaanihenkilön muodonmuutoksia.* Toim. Pirjo Lyytikäinen & Päivi Tonteri. Helsinki: SKS.

HEKANAHO, PIA LIVIA 2011: Teksti, lukijat ja affektit. Sarah Watersin *The Little Stranger* sekä lukijan pelko ja häpeä. *Avain* 4/2011, 35–52.

HELLE, ANNA 2007: Kirjallisuus ja terveys – suomentajan alkusanat. Teoksessa Gilles Deleuze: *Kriittisiä ja kliinisiä esseitä*. Suom. Anna Helle, Merja Hintsa & Pia Sivenius. (*Critique et clinique,* 1993.) Helsinki: Tutkijaliitto.

HELLE, ANNA 2008: "Kuoleman lumous nuorella iällä". Tytöt ja kuolema Monika Fagerholmin *Amerikkalaisessa tytössä. Avain* 2/2008, 59–64.

HELLE, ANNA 2012: Tunteet, emootiot ja affektit kirjallisuudentutkimuksessa. *Mahdol-*

lisen kirjallisuuden seuran vuosikirja 2012. Toim. Markku Eskelinen & Laura Lindstedt. Helsinki: Mahdollisen kirjallisuuden seura.

HUTTU, SINI 2011: *Formella förändringar i den finska översättningen av Monika Fagerholms* Glitterscenen. Pro gradu. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.

ISOMAA, SAIJA 2009: Sentimentalismi pohjoismaisessa realismissa. *Avain* 2/2009, 5–20.

KEEN, SUZANNE 2007: *Empathy and the Novel.* New York: Oxford University Press.

KEEN, SUZANNE 2011: Introduction: Narrative and the Emotions. *Poetics Today* 32 (1), 1–53.

KNUUTINEN, KATARIINA 2002: Divan *maailma. Fokalisaation ja ideologisen fasetin tarkastelua Monika Fagerholmin romaanin* Diva *pohjalta.* Pro gradu. Tampere: Tampereen yliopisto.

KURIKKA, KAISA 2005: Tytöksi tulemisen tilat. Monika Fagerholmin *Diva* utopistisena tekstinä. *Pomon tila. Kirjoituksia postmodernismista.* Toim. Anna Helle & Katriina Kajannes. Jyväskylä: Kampus Kustannus.

KURIKKA, KAISA 2009: Säihkenäyttämö loistaa tyttövaloa. *Turun Sanomat* 19.11.2009.

KÅRELAND, LENA 2004: Flickbokens nya kläder. Om Monika Fagerholms *Diva*. *Omklädningsrom. Könsöverskridanden och rollbyten från Tintomara till Tant Blomma.* Toim. Eva Heggestad & Anna Williams. Lund: Studentlitteratur.

LÖNNGREN, ANN-SOFIE 2011: Mellan metafor och litterär materialisering. Heteronormer och djurblivande i Monika Fagerholms novell 'Patricia Kanin' (1990). *lambda nordica* 4, 53–84.

MAIJALA, MINNA 2008: *Passion vallassa. Hermostunut aika Minna Canthin teoksissa.* Helsinki: SKS.

MALMIO, KRISTINA 2012: Phoenix-Marvel Girl in the Age of *fin de siècle*: popular culture as a vehicle to postmodernism in *Diva* by Finland-Swedish author Monika Fagerholm. *Nodes of Contemporary Finnish Literature.* Ed. Leena Kirstinä. Helsinki: Finnish Literature Society.

MASSUMI, BRIAN 1987: Notes on the Translation and Acknowledgements. Teoksessa Gilles Deleuze & Félix Guattari: *A Thousand Plateaus.* Minneapolis: University of Minnesota Press.

MASSUMI, BRIAN 2002: *Parables of Virtual. Movement, Affect, Sensation.* Durham & London: Duke University Press.

NGAI, SIANNE 2005: *Ugly feelings.* Cambridge, Mass. & London, England: Harvard University Press.

NYMAN, SOFIE 2012: *The translation of cultural items in Monika Fagerholm's* Den Amerikanska Flickan. Pro gradu. Åbo: Åbo Akademi.

OJAJÄRVI, JUSSI 2012: Benson & Hedges -sytyttimellä. Kulutustavaroiden ja tavaramerkkien ulottuvuuksia vuosituhannen vaihteen suomalaisessa romaanissa. *Avain* 2/2012, 52–75.

PISTERS, PATRICIA 2003: *The Matrix of Visual Culture. Working with the Deleuze in Film Theory*. Stanford, CA: Stanford University Press.

PORTER, ROBERT 2009: *Deleuze & Guattari. Aesthetics and Politics.* Chicago: Chicago University Press.

POWELL, ANNA 2005: *Deleuze and Horror Film.* Edinburgh: Edinburgh University Press.

ROSSI, OSCAR 2009: Mystiikka – myyttisyys – mytologia. *Parnasso* 6. <http://www.parnasso.fi/kritiikit/2009-11/mystiikka-myyttisyys-mytologia/ > (28.1.2013)

SAESMAA, EEVA 2009: MONIKA FAGERHOLM – Säihkenäyttämö. *Keskisuomalainen* 27.10.2009.

SALMINEN, HANNELE 2009: Amerikkalainen tyttö säihkenäyttämöllä. *Kirjain* 5/2009, 50–54.

SAUVARNAGUES, ANNE 2006: *Deleuze et l'art.* Paris: PUF.

SHOUSE, ERIC 2005: Feeling, Emotion, Affect. *M/C Journal***.** <http://journal.media-culture.org.au/0512/03-shouse.php> (28.1.2013)

SPINOZA, BENEDICTUS DE 2003/1677: *Etiikka.* Suom. Vesa Oittinen. (*Ethica ordine geometrico demonstrata*.) 3. painos. Helsinki: Gaudeamus.

SUNDHOLM, JOHN 2000: The Non-Place of Identity: On the Poetics of a Minority Culture. *Beyond Boundaries: textual representations of European Identity.* Ed. Andy Hollis. Yearbook of European Studies. Amsterdam: Rodopi.

THRIFT, NIGEL 2008: *Non-Representational Theory. Space, Politics, Affect.* London & New York: Routledge.

VALOVIRTA, ELINA 2010: *Sexual Feelings. Reading, Affectivity and Sexuality in a Selection of Anglophone Caribbean Women's Writing.* Anglicana Turkuensis n:o 28. Turku: University of Turku.

VANHANEN, JANNE 2010a: Encounters: Affect, Individuation, and Territory in Deleuze & Guattari. *The Event of Encounter in Art and Philosophy.* Ed. Kuisma Korhonen & Pajari Räsänen. Helsinki: Gaudeamus.

VANHANEN, JANNE 2010b: *Encounters with the Virtual. The Experience of art in Gilles Deleuze's Philosophy.* Helsinki: Helsinki University Press.

VÄHÄMAA, VEERA 2012: Naisellisuuden kureja ja nurinkureja. Sukupuolen performatiivisuus ja leikin monet merkitykset Monika Fagerholmin teoksessa *Amerikkalainen tyttö. Sanelma*. *Turun yliopiston kotimaisen kirjallisuuden vuosikirja 16.* Turku: Turun yliopisto, 64–80.

WIMSATT, W. K.JR. & BEARDSLEY, MONROE C. 1954: The Affective Fallacy. Teoksessa William K. Wimsatt: *The Verbal Icon.* Lexington: University of Kentucky Press.

ÖSTERHOLM, MARIA MARGARETA 2009: Docklaboratoriet. Vårt alternativa laboratorium i Frihet utvecklas där Frihet Finns: Om systrarna Sanna Maria och Kari i Monika Fagerholms *Diva*: En Uppväkts egna alfabet med docklaboratorium (en bonusbärettelse ur framtiden). *Tidskrift För Litteraturvetenskap* 1, 44–65.

Heta Marttinen

”Man vill gärna berätta” *Man*-kerronnan luonnoton luonnollisuus ja Daniel Sjölinin omaelämäkerrallinen *Oron bror*

On kevät 2002. Punainen Ford Granada kaahaa ylinopeutta rivitaloalueella jossain päin Bålstaa, 40 kilometriä Tukholmasta sijaitsevan Håbon keskustaajamaa. Autoa ajaa isoveli. Hänen vieressään istuva, syystä jos toisesta ärsyyntyvä pikkuveli tekee kaikkensa ollakseen puuttumatta veljensä ajoon. Veljekset ovat matkanneet entiselle kotiseudulleen Tukholman luoteispuolelle etsimään lapsuutensa kotitaloa. Etäisesti tutut maisemat tuovat pikkuveljen mieleen muistoja tämän varhaisilta vuosilta 1970- ja 80-lukujen taitteesta.

Tämä on lähtökohta ruotsalaiskirjailija Daniel Sjölinin (s. 1977) esikoisromaaniin *Oron bror* (OB, 2002), jonka henkilökertoja on mainittu anonyymiksi jäävä pikkuveli. Ensimmäisessä persoonassa ja imperfektissä kerrotun tarinalinjan rinnalla kulkee pikkuveljen lapsuudenkokemuksiin fokusoitunut tarinalinja, jossa päähenkilöön viitataan indefiniittisellä *man-pronominilla* ja kerronnan aikamuoto on preesens. Kehyskertomuksen tapahtumat sijoittuvat yhteen ainoaan kevätpäivään, sisäkertomus puolestaan kattaa useiden vuosien ajanjakson. Tarinalinjojen suhde voidaan siis nähdä siten, että aikuinen henkilökertoja käy retrospektiivisesti läpi omaa elämäänsä ja persoonansa kehitystä (vrt. Lejeune 1989, 4), jolloin keskeisenä Sjölinin romaania määrittävänä käsitteenä toimii *omaelämäkerrallisuus*.[1]

Artikkelissani lähestyn *Oron brorin* omaperäistä *man*-kerrontaa kahdesta näkökulmasta. Aloitan analysoimalla kerrontamuodon toimintaa omaelämäkerrallisen kerronnan keinona sekä pohtimalla sen ja vastaavassa kontekstissa tavallisemman kolmannen persoonan käytön eroja ja yhtäläisyyksiä. On ilmeistä, että *man*-pronominilla on kolmannen persoonan tavoin merkittäviä ja mielenkiintoisia funktioita, mutta aivan yhtä ilmeistä on sekin, etteivät kerrontamuodot toimi samalla tavoin. Kiistattomasta potentiaalistaan huolimatta kerrontamuoto, mukaan luettuna sen saksan-, englanninja ranskankieliset vastineet (*man*, *one*, *on*), on kuitenkin marginaalinen ilmiö. Sjölinin *Oron bror* on ainoa tietämäni esimerkki nimenomaan omaelämäkerralliseksi luokiteltavasta teoksesta, jossa päähenkilöön viitataan indefiniittipronominilla.[2] Tämän takia laajennan näkökulmaani jälkiklassisessa narratologiassa käytyyn keskusteluun kertomuksen ja kerronnan luonnollisuudesta ja luonnottomuudesta, johon *man*-kerronta oleellisella tavalla liittyy.[3]

Man-, *one-* ja *on* -kerrontaa on teoretisoinut erityisesti Monika Fludernik, joka näkee muussa kuin ensimmäisessä tai kolmannessa persoonassa tapahtuvan kerronnan ”outona” (1995, 99; 1996, 222). Yhtäältä Fludernikin näkemys antaa aiheen olettaa, että *man*-kerronnan outous tai epäluonnollisuus perustuisi yksinomaan sen *epäkonventionaalisuuteen* kirjallisen kerronnan keinona. En epäile, etteikö luonnollisessa puhetilanteessa johdonmukainen viittaaminen tiettyyn henkilöön epäpersoonalliseksi ja yleistäväksi miellettävällä pronominilla todellakin olisi luonnotonta ja erittäin outoa. Mutta onko kerronnan epäkonventionaalisuus tarkalleen ottaen sama asia kuin sen epäluonnollisuus? Toisaalta ruotsin *man* ei ole vain keino ilmaista passiivia, vaan pronominilla on myös muita merkityksiä, jotka osaltaan tekevät haasteelliseksi kyseisen kerrontamuodon määrittelyn joko luonnolliseksi tai epäluonnolliseksi. Voidaanko siis asiayhteydestä löytää selitys Sjölinin romaanin pronominivalinnalle ja osoittaa, että kontekstissaan se on perusteltu ja luonnollisen epäluonnollinen kerronnan keino?

Luonnollinen ja epäluonnollinen näkökulma *man*-kerrontaan

Jälkiklassisen narratologian kerronnan ja kertomuksen *epäluonnollisuutta* painottavassa suuntauksessa korostetaan kertomuksiin potentiaalisesti sisältyviä mahdottomia sekä yli- ja epäluonnollisia elementtejä, joita ei voida selittää *luonnollisen narratologian* lähtökohtana olevien kognitiivisten ja tosielämän suullisista puhetilanteista muodostettujen mallien ja inhimillisen kokemuksellisuuden kautta (Alber et al. 2010, 114–116). On kiistämätöntä, että fiktiivinen kertomus eroaa suullisesta tai ”luonnollisesta” diskurssista merkittävällä tavalla muun muassa esitystavoiltaan, funktioiltaan ja intentioiltaan (Richardson 2012, 22); voidaan siis oikeutetusti kysyä, kuinka suullinen kerrontatilanne voidaan kyseenalaistamatta fiktiivisten tekstien analyysin lähtökohdaksi.

Ilmeisimmillään epäluonnollisuus näyttäytyy tarinamaailmassa ilmenevinä fyysisesti ja loogisesti mahdottomina elementteinä, joilla lähes poikkeuksetta on vieraannuttava ja oudoksi tekevä vaikutus (Alber 2009, 80; 2011, 41). Tällaisia piirteitä esiintyy ennen kaikkea postmodernistisessa ja kokeellisessa kirjallisuudessa, mutta on hyvä muistaa, että myös mimeettisestä, konventionaaliselta ja luonnolliselta vaikuttavasta kerronnasta voidaan osoittaa epäluonnollisia, luonnolliseen puhetilanteeseen ja puhujaan suhteutettuna mahdottomia tekijöitä. Esimerkiksi varsin ongelmattomalta vaikuttava ensimmäisen persoonan kertoja voi osoittautua mitä suurimmissa määrin epäluonnolliseksi. Oletetaan, että kertoja raportoi yksityiskohtaisesti käymistään dialogeista, jopa vuosikymmeniä sitten tapahtuneista asioista tai vieläpä tapauksista, joita ei ole itse ollut todistamassa – kenen luonnollisen puhujan kognitiivinen tai episteeminen kapasiteetti riittäisi vastaavaan? (Ks. esim. Nielsen 2004; Heinze 2008; vrt. Karttunen 2010, 243–248.)

Sen sijaan kerrontamuoto, jossa päähenkilöön viitataan merkitykseltään lähinnä

passiivisella, epäpersoonallisella ja yleistävällä indefiniittipronominilla, olisi houkuttelevaa määritellä yksiselitteisesti epäluonnolliseksi. Kuten edellä jo viittasin, *man*-kerronta on muiden siihen rinnastettavien kerrontamuotojen tavoin marginaalinen, lähinnä kokeellisessa kirjallisuudessa hyödynnetty piirre, joten se soveltuu mainiosti usein ”räikeän epäkonventionaalisiin tai ilmeisellä tavalla epäluonnollisiin kerrontatilanteisiin” (Mäkelä 2011, 32) keskittyneen epäluonnollisen narratologian teoretisoinnin kohteeksi. Siksi onkin hämmentävää, että suuntauksen keskeisiin teoreetikkoihin kuuluva Brian Richardson sivuuttaa kerrontamuodon *Unnatural Voices* -kirjansa johdannossa muutamalla virkkeellä todeten sen olevan harvinainen mutta yhtä kaikki kiintoisa ilmiö sekä viittauksella Fludernikin esittämiin huomioihin (Richardson 2006, 14–15).

Ruotsin *man*-rakenteen yleistävän ja passiivisen merkityksen jokainen kouluruotsinsa taitava tuntee. Pronominilla on kuitenkin muitakin, myös Sjölinin *Oron brorin* kannalta huomionarvoisia merkityksiä ja käyttöyhteyksiä, joita on hyvä avata ennen kuin siirryn analysoimaan romaanin kerrontaa. Ensinnäkin on muistettava, että vaikka *man*-rakenne onkin merkitykseltään leimallisesti passiivinen ja tavallisesti myös suomennetaan passiiviin, kyseessä on aina aktiivirakenne. *Man*-pronominia voisi luonnehtia neljänneksi persoonapronominiksi, eräänlaiseksi ”epäpersoonaksi”. *Man*-rakenteella voidaan kuitenkin poikkeuksetta korvata ruotsin varsinaiset passiivikonstruktiot esimerkiksi silloin, kun verbiä ei voi passivoida. Toinen merkittävä, joskin harvemmin korostettu aspekti *man*-pronominin käytössä on se, että sillä voidaan korvata kaikkien kolmen persoonan pronominit sekä yksikössä että monikossa. Näin on siis ennen kaikkea puhe- ja arkikielessä. Tällöin pronomininvalinta voi antaa koko lausumalle aivan erityisiä sävyjä ja merkitysulottuvuuksia. (SAOB s.v. ”man4”.) Etenkin jälkimmäinen piirre pronominin käytössä on tähdellinen *Oron brorin man*-kerronnan kannalta, ja palaan siihen tuonnempana käsitellessäni kerrontamuotoa luonnollisen ja luonnottoman kerronnan näkökulmasta.

Etymologisesti *man*-pronominin kehitys myötäilee latinan sanasta *homo*, ’ihminen’, juontavien ranskan ja espanjan sekä saksan vastaavien pronominien kehitystä palautuen ihmistä yleensä merkitseviin sanoihin *människa* ja *man* (SEO s.v. ”man”). Pronominin viittauskohde on tarkemmin määrittelemätön, mutta käytännössä se käy ilmi asiayhteydestä. *Man* voi viitata niin yhteen kuin useampaan tarkemmin määrittelemättömään henkilöön, *kehen tai keihin tahansa*, vastaten siis monella tapaa pronominia *alla*. Olennaista kuitenkin on, ettei puhuja väistämättä lue itseään kuuluvaksi siihen joukkoon, johon pronominilla viittaa. (Andersson 1972, 2.) Toisaalta tämänkaltaiseen pronominiin sisältyy tietty jännite: viitatessaan periaatteessa keneen tahansa se ei näin ollen viittaa keneenkään. *Kuka tahansa* on abstraktio, jonka tarkka osoittaminen tai määritteleminen on mahdotonta; *kuka tahansa* muuttuu *yhdeksi tietyksi* viimeistään siinä vaiheessa kun tähän viitataan.

Man omaelämäkerrallisen kerronnan keinona

Keväällä 2003 Daniel Sjölin palkittiin romaanistaan *Borås Tidnings debutantprisillä*, Ruotsin suurimmalla esikoiskirjailijalle myönnettävällä kirjallisuuspalkinnolla. Palkintoraati luonnehti *Oron broria* ”surrealistiseksi kasvukuvaukseksi”, jossa kerronta vuorottelee paitsi maailmaan myös itseensä tutustuvan lapsen kouriintuntuvien havaintojen ja aikuisen miehen ajan ja kokemuksen kyllästämien näkemysten, muistojen ja muistikuvien välillä. Sjölin itse on kuvannut esikoistaan ”kokeelliseksi romaaniksi isoveljen löytämisestä ja postin hakemisesta” (Jordebo 2003). Romaanissa pohditaan muistin ja muistojen merkitystä sekä niiden osuutta pyrittäessä ymmärtämään omaa itseä ja menneisyyttä. Romaanin kerronnalliset ratkaisut myötäilevät omaelämäkerrallisen kerronnan konventioita. Erityisesti päähenkilöön viittaavan pronominin vaihtelu noudattelee 1900-luvulla omaelämäkerralliseen kerrontaan vakiintunutta tapaa hyödyntää ensimmäisen persoonan ohella kolmannen persoonan pronominia. Omaelämäkertateoreetikko Philippe Lejeunen mukaan *hän* ei tällöin ole kielitieteilijä Émile Benvenisten (1971, 221) nimeämä *epäpersoona* (”non-person”) vaan retorinen figuuri, jonka kautta voidaan esimerkiksi esittää omaelämäkerrallisen subjektin jakautuneisuus sekä dramatisoida kertovan ja kerrotun subjektin välinen ajallinen etäisyys (Lejeune 1989, 33, 42–43; ks. Koivisto 2011, 36–38).

Sjölinin romaanista likimain puolet voidaan ymmärtää kertoja-pikkuveljen lapsuusmuistoiksi. Heti romaanin avausluvussa pikkuveli kuitenkin itse epäilee muistinsa pitävyyttä ja pohtii muistojensa luonnetta: ”Nej för resten, jag mindes inget alls. Jag var bara ett sött köttstycke när vi flyttade härifrån [--]. Språklös, äkta, vit. Allt var nog bara en berättelse.” (OB, 10.) Kertoja aloittaa tunnustamalla, ettei hän itse asiassa muista mitään. Hän luonnehtii olleensa ”kieletön, aito, valkoinen”, ilmeinen *tabula rasa*, johon elämänkokemus, muisti- ja mielikuvat tai muut ihmiset, aivan lähimpiä lukuun ottamatta, eivät vielä ole jättäneet jälkiä. Pikkuveli arvelee, että hänen ”muistoissaan” on kyse jälkikäteen konstruoiduista, omiin hatariin muistikuviin ja muiden kertomiin anekdootteihin perustuvista ”kertomuksista”, joita sävyttävät ja täydentävät hänen henkilökohtaiset fantasiansa, toiveensa ja pelkonsa. Unien ja fantasioiden keskeinen sija ei tietenkään tee muistoista yhtään sen epätodempia tai muistelusta vähempimerkityksistä, vaan pikemminkin päinvastoin korostaa menneisyyden tapahtumien ja kokemusten merkitystä minuuden ja identiteetin rakentumisessa (Kosonen 2009, 87).

Mikäli pikkuveljellä ei olisi näitä kertomuksia, olisiko hänellä siinä tapauksessa myöskään muistojaan? Barrett J. Mandel esittää provokatiiviseen sävyyn, että menneisyyttä sinänsä ei ole olemassa, vaan se on aktiivisen mentaalisen toiminnan, muistelun, tuottama illuusio (Mandel 1980, 63). Menneisyys voidaan tuoda osaksi nykyhetkeä vain muistelemalla ja kerronnallistamalla se. Menneisyyden kertomukset ovat väistämättä subjektiivisesti värittyneitä ja niiden totuudellisuus voi kyseenalaistua, mutta ne

ovat yhtä kaikki muistojen edellytys. Oman itseymmärryksen kannalta ”valheellisia” tai ”virheellisiä” muistoja ei periaatteessa voi olla. Tähdennetäänhän modernin omaelämäkerran teoriassakin, ettei omaelämäkerran ensisijaisena tarkoituksena ole absoluuttisen totuuden välittäminen, vaan elämästään kertova subjekti pyrkii sen avulla muodostamaan elämälleen merkityksellisen ja uskottavan kulun (Kosonen 2009, 282; Sturrock 1977, 54).

Pikkuveljen esittämä epäilys muistuttaa kuitenkin siitä, että se, mitä ihminen voi ensimmäisiltä elinvuosiltaan muistaa, on hyvin vähäistä. *Oron brorin* alussa käy ilmi hänen olleen tuskin parivuotias perheen muuttaessa pois veljesten nyt etsimästä talosta. Sisäkertomuksen ensimmäisissä luvuissa pikkuveli on kaksi-, korkeintaan kolmevuotias. Kertomuksen fokus on juuri siinä ikäkaudessa, jolta ihmisellä alkaa olla omia ”oikeita” muistoja ja jolloin hän alkaa hahmottaa kielen kautta paitsi maailmaa myös omaa persoonaansa ja erityisyyttään. Tähän asti hän on ollut ”vajaa” ja ”keskeneräinen” sekä ”kieletön” ja ”puhdas”, mistä myös toinen romaanin lopulla ääneen pääsevä kertojahahmo muistuttaa. Tämä jo nimeään myöten epäluonnolliseksi osoittautuva olento, *orodjuret*[4], ottaa tehtäväkseen selittää pikkuveljen lapsuusmuistoja ja sisäkertomuksen tapahtumia ”rakkaille ystävilleen”:

> Mina ärade damer å herrar! Jamen kära vänner! Tillåt en annan å få ren stora äran å presentera se! Haja att i ungen växte man till se! Ja, som *bäckground-vojs* till ungens drömmar asså. [--] Förstås, i början kunde man tugga lite som man ville – *ungen va ju så ofärdi å omedveten* å man kunde till å me smita ut om nätterna utan att de märktes. De skulle ju fasiken dröja år innan ungen haja att den va Ja va. (OB, 123; jälkimmäinen kursiivi lisätty.)

Malte Persson (2004) on esittänyt tämän kutakuinkin ”pennun unien taustaääneksi” esittäytyvän kertojahahmon olevan kissa, ”päähenkilön sielu”. Tämä kertoja selvittää nuoren päähenkilön olleen vielä ”epätietoinen” ja ennen kaikkea ”keskeneräinen”, ei vain kielellisiltä valmiuksiltaan, vaan myös minuutensa, oman persoonansa puolesta. Benvenisteä (1971, 226) mukaillen voisi sanoa, että hänen minuutensa, *se, mikä voisi sanoa ”minä”*, ei ole vielä valmis – eikä hänellä ole edes kieltä sanoa sitä. *Oron brorissa* tarkastellaankin yhtäältä sitä, kuinka kieli luo ihmisen, toisaalta sitä, kuinka ihminen muodostaa oman persoonansa kielen ja sanojen kautta. Kun pikkuveli ensimmäisen kerran todella ymmärtää, mitä häneltä kysytään, seuraukset ovat häkellyttäviä: ”[M]an känner sig mer pratglad än någonsin tidigare, och man vill väldigt gärna berätta om vad som hände där nere [--].” (OB, 16–17.) Päähenkilön kielelliset valmiudet eivät vielä riitä täydellisen kertomuksen esittämiseen, mutta elekieli tukenaan hän saa yleisönsä, isoveljen ja isoäidin, ymmärtämään enemmän kuin osasi toivoakaan.

Paitsi pronominivalinnat myös aikamuoto on osaltaan rakentamassa romaanin läpäisevää minuuteen ja menneisyyteen liittyvää problematiikkaa. Pronominin ja aikamuodon vaihtelun kautta romaanin tarinalinjojen välille muodostuu huomionarvoinen

jännite, kun nykyhetkenä ymmärrettävä kehyskertomus on kerrottu menneessä aikamuodossa ja epäilemättä menneisyyteen sijoittuva sisäkertomus preesensissä. Nimenomaan sisäkertomuksen preesens ja indefiniittinen *man* yhdessä luovat vaikutelman siitä, että juuri paluu vanhoille kotikulmille synnyttäisi pikkuveljen muistot ja että tämä käy nyt niitä läpi ensimmäistä kertaa. Niin menneet tapahtumat kuin menneisyyden *minä* (tai *man*) ovat hänelle vieraita. Monet kerrotuista tapahtumista ovat epäilemättä merkittäviä mutta myös kiusallisia ja epämiellyttäviä. *Man*-pronominin avulla kertova ja muisteleva subjekti voi etäännyttää muistot itsestään, sivuuttaa niiden omakohtaisuuden ja ainutlaatuisuuden sekä tukahduttaa niihin kytkeytyvän tunnelatauksen. Aivan kuin ne eivät olisi tapahtuneet yksinomaan hänelle, vaan ne olisivat olleet mahdollisia kenelle tahansa. Näin ollen kertova subjekti voi koettaa tavoittaa edes jokseenkin objektiivisen näkökulman omaan menneisyyteensä. (Vrt. Fludernik 1996, 233.)

Oli pikkuveljen muistoissa kyse ”vain” kertomuksista tai ei, menneisyys ja nykyhetki ovat erottamattomassa vuorovaikutuksessa. Yhtäältä tutut maisemat tuottavat hänen muistonsa, toisaalta menneisyydessä tapahtuneet asiat tai lausutut lauseet heijastuvat huomionarvoisella tavalla kertomuksen nykyhetkeen. Esimerkiksi luvussa ”Tomt” nuori pikkuveli on lähtenyt aikaisin aamulla ulos. Kotipihalla kierrellessään hän huomaa raparperipenkin. Raparperinlehdet näyttäytyvät hänelle tummanvihreinä käsinä, jotka yhtyvät paksuihin punaisiin käsivarsiin: ”De är ju gigantiska! / Jättelika!” Maistellessaan raakaa raparperia päähenkilö maistelee myös sen nimeä: ”’Barber, bararber, barbar, raparb, bararb rabarber.’” (OB, 43.) Vuosia myöhemmin, ”Den sista villan” -nimisessä luvussa, veljekset ovat löytäneet etsimänsä talon. Kiertäessään seinänvierustaa pikkuveli huomaa vettä tiputtavan puutarhaletkun. Kun hän tarttuu hanaan kääntääkseen sen kunnolla kiinni, hänen kätensä peittää hanan kokonaan. Hämmästyneenä hän katsoo käsiään: ”De kändes gigantiska. / De var ju jättelika!” (OB, 116.) Havainto järkyttää pikkuveljeä ja yhtäkkiä hän ”muistaa kaiken”. Vastaavanlaisia kohtauspareja on romaanissa useampiakin. Näen tämänkaltaisen tapahtumien uusiutumisen olevan yhteydessä pikkuveljen haluun paitsi ymmärtää menneisyyttään ja sitä kautta itseään, myös vakuuttaa itsensä siitä, että vaikka muistot olisivatkin ensisijaisesti ”kertomuksia”, ne ovat kuitenkin totta, ainakin hänelle itselleen. Tämän takia pikkuveli, tietoisesti tai tiedostamattaan, elää romaanin nykyhetkessä uudelleen tiettyjä merkittäviä ja mieleen jääneitä hetkiä lapsuudestaan. Omaa menneisyyttä voi tarkastella ja ymmärtää ainoastaan nykyhetken perspektiivistä, mutta samalla nykyhetkeä voi ymmärtää yksinomaan tiedostamalla oman menneisyytensä (vrt. Löschnigg 2010, 268–269). Mikään ei tietenkään takaa sitä, että menneisyyden kohtaaminen olisi miellyttävä kokemus. Aivan kuten *Oron brorin* kertoja romaanin aloittaa: ”[d]et är farligt när minnet stämmer” (OB, 7) – toisinaan muistojen ja todellisuuden täydellinen vastaavuus voi olla pelottavaakin.

Vaikka etenkin modernin omaelämäkerran teorioissa usein korostetaankin kertovan ja kerrotun minän välistä eroa ja etäisyyttä, ne eivät kuitenkaan koskaan ole täysin erillisiä. Minuutta ei voi tarkastella ottamalla huomioon vain nykyhetken, vaan on muistettava myös menneisyyden ja muistojen merkitys. Oman itseymmärryksen kannalta oleellista ei ole vain se, *mitä* on nyt, vaan myös se, *miten* on sitä, mitä nyt on. Tähän kysymykseen vastaavat kaikki entiset (ja myös tulevat) *minät*, jotka rakentavat minuutta. Itseys näyttäytyy monikerroksisena, ja yksilö ei tällöin itse asiassa olekaan enää yksinomaan yksikkö, *minä*, vaan pikemminkin monikko, *me*.

Puhuja voi *man*-pronominia käyttäessään joko sulkea itsensä sen viittauskohteen ulkopuolelle tai viitata pronominilla muiden muassa myös itseensä. Näin ollen *man* yhtäältä toimii hyvin samalla tavoin kuin omaelämäkerrallisessa kontekstissa konventionaalisempi *hän*. Kuten edellä totesin, hän-pronominin käyttö mielletään ennen kaikkea kertovan ja kerronnan kohteena olevan subjektin välistä eroa korostavaksi ja eron dramatisoivaksi tyylikeinoksi. Vastaavalla tavalla *man* tietynlaisessa persoonattomuudessaan yhtäältä erottaa menneisyyden *minän* ja kokemukset nyky- tai kerrontahetkestä. Mutta toisaalta, koska kertoja potentiaalisesti sisältyy pronominin viittauskohteen piiriin, myönnetään se, että itse kokija on yhtä kaikki sama. Vaikka kertova ja kerrottu *minä* ovatkin ajallisen etäisyyden ja elämänkokemuksen erottamia, kaikki menneisyyden *minät* sisältyvät nykyhetken *minään*. Nykyhetken *minä* ei olisi se mikä nyt on, ellei olisi elänyt ja kokenut niitä asioita, joista kertoo.

Man – luonnollinen vai luonnoton kerronnan keino?

Kuten jo edellä sivusin, periaatteessa *man*-pronominin käytössä luonnollisessa kielessä tai puhetilanteessa ei ole mitään epätavallista. Niinpä *Oron brorin man*-kerrontakin voitaisiin tulkita ennen kaikkea kielen ja kerronnan konventioita tuntevan kirjailijan tietoiseksi pyrkimykseksi tavoitella teoksensa kerrontaan luontevaa ja puheenomaista sävyä. Selkeimmin tämä välittyy romaanin dialogeista, joiden kieli on kauttaaltaan Sjölinille tunnusmerkillisen puheenomaista. Voidaan myös huomata, että nimenomaan sisäkertomuksen vuoropuheluissa käytetään toistuvasti pronominia *man* – mutta lähes poikkeuksetta sillä viitataan yksinomaan pikkuveljeen. Kiintoisaa on ennen kaikkea se, että tällöin myös pikkuveli itse viittaa itseensä kyseisellä pronominilla. Tällaisessa kontekstissa olisikin yhtäältä perusteltua tulkita *man*-pronominin vastaavan merkitykseltään persoonapronomineja *jag* ja *du*. Seuraava keskustelu, josta siteeraan vain osan, käydään pikkuveljen ja tämän äidin välillä. Sitaatin ensimmäinen repliikki on pikkuveljen:

”Får man leka i sandlådan ra?”
”Nepp.”
”Man fick inte i går heller.”
”Men de e ju fruset. Man kante leka i sandlådan när de e tjäle.”
”Men om man tar bort all tjäle då?” (OB, 85.)

Ensimmäinen kysymys olisi merkitykseltään melko lailla sama, vaikka se alkaisi ”Får *jag* leka…” Merkityksellinen tässä yhteydessä onkin ennen kaikkea äidin kommentti, ”[m]an kante leka i sandlådan när de e tjäle”, joka ei siis ole ainoa laatuaan: *man*-muodossa kerrotussa tarinalinjassa etenkin äiti ja isä puhuttelevat nuorempaa poikaansa muutamia poikkeuksia lukuun ottamatta johdonmukaisesti *man*-pronominia käyttäen. Piirteen puhekielisyydestä ja luonnollisuudesta huolimatta *man*-pronominin käyttö on kuitenkin vain harvoin merkitykseltään täysin neutraali. Indefiniittipronominien yleistävän merkityksen lisäksi Fludernik huomauttaa, ettei niillä ainoastaan voida korvata ensimmäisen ja toisen persoonan pronomineja, vaan tietyissä konteksteissa niiden käyttäminen persoonallisten pronominien sijaan on esimerkiksi kohteliaisuus- tai pidättyvyyssyistä jopa suotavaa (Fludernik 1996, 232–234). Esimerkiksi käskyyn tai pyyntöön indefiniittipronomini tuo ystävällisemmän ja kohteliaamman sävyn. Ruotsin kielessä kyseisen pronominin valinta voi kuitenkin ilmentää myös puhujan puhuteltavaa kohtaan tuntemaa paremmuutta, ylivoimaa tai kylmäkiskoisuutta. (SAOB s.v. ”man4 c”; Andersson 1972, 13.) Toisin sanoen puhuja ei arvosta keskustelukumppaniaan sen vertaa, että voisi puhutella tätä persoonallisella pronominilla.

Silmiinpistävää Sjölinin romaanissa on myös se, että mikäli veljesten vanhemmat puhuvat pikkuveljelle tai pikkuveljestä persoonallista pronominia käyttäen, kyseessä on useimmiten Benvenisten epäpersoona, han, puhuttelu on sävyltään moittivaa ja alentavaa – tai sekä–että. Seuraavassa sitaatissa isä toruu autoon jätettyä pikkuveljeä takapenkin sotkemisesta: ”’Men va fan *han* har ju skitat ner hela sätet!’ / Man stirrar i golvet. / Arga blickar landar på ens nacke, skuldror. / En tystnad hamnar i ens knä. Man har varit dum igen.” (OB, 37; kursiivi lisätty.) Tämänkaltaisessa vanhempien ja lapsen välisessä kommunikaatiossa merkittävää ei ole kolmannen persoonan käyttö sinänsä vaan se, että pronominilla viitataan nimenomaan lapseen. Edellisessä esimerkissä isä puhuu pojastaan ikään kuin tämä ei olisi läsnä. Juuri muiden henkilöiden, toisin sanoen omien vanhempien, toimesta pikkuveljestä tulee passiivinen ja epäpersoonallinen, *man*. Tästä näkökulmasta tapaa, jolla hän viittaa itseensä *man*-pronominilla, ei voi pitää neutraalina ja luonnollisena piirteenä. Kieltä ja kielenkäyttötapoja opetteleva sekä omaa persoonaansa ja persoonallisuuttaan rakentava lapsi imee vaikutteita vanhemmiltaan, ja näiltä ammentaman mallin mukaisesti hän ei personoi vaan pikemminkin alentaa itsensä.

Oron brorin lukujen yksisanaiset otsikot ovat lähes poikkeuksetta monimerkityksisiä ja tuovat kiintoisan lisänsä tulkintaan. Esimerkiksi jo edellä mainitsemassani luvussa ”Tomt” (’tontti’) muutaman vuoden ikäinen pikkuveli kiertelee kotipihallaan, tutustuu tonttiin. Sana *tomt* voidaan kuitenkin tulkita myös kongruenssisääntöjen mukaan taipuneeksi muodoksi adjektiivista *tom*, jolloin pääsanaksi voidaan olettaa vaikkapa *ett barn*. Tämä motivoi tulkintaa pikkuveljen kielellisestä keskeneräisyydestä tai ”tyhjyydestä”

sekä häntä leimaavasta merkityksettömyyden ja sisällättömyyden tunteesta.

Romaanin sisäkertomuksessa päähenkilö lausuu pronominin jag viitaten sillä itseensä yhden ainoan kerran – suljettuaan itsensä pimeään kylpyhuoneeseen, missä kylpyamme rupeaa yhtäkkiä puhumaan hänelle. Pikkuveli uhkaa tulla imaistuksi viemäriin. Vastustaessaan kylpyammetta hän sanoo ”minä”, mutta sen lausumisesta puuttuu voimaa: ”’Snälla släpp *mig jag* vill inte!’ ropar man ut i mörkret, men när man ropar hör man *bara ett litet pip*, på sin höjd ett jämrande [--]” (OB, 82; kursiivit lisätty). Pikkuveljen minuus on siis jo muodostunut, mutta ainoastaan tässä pelottavassa ja yksityisessä tilanteessa hän kykenee ilmaisemaan sen. Muiden seurassa hän on edelleen passiivinen *man*. Kerran veljesten isä jopa puhuttelee pikkuveljeä selkeästi passiivissa: ”’Och vad pysslas det med här då?’ frågar far” (OB, 54; kursiivi lisätty). Jo kohtauksen asetelma korostaa pikkuveljen alemmuutta: hän makaa vatsallaan lattialla piirtämässä, nähdäkseen isästään muutakin kuin tohvelit hän joutuu kierähtämään selälleen. Hetkeksi isä laskeutuu poikansa tasolle katsomaan tämän tekemää piirustusta mutta nousee pian ylös ja lähtee. Isän loitotessa pikkuveli näkee hänet koko ajan kokonaisempana – mutta takaapäin: ”Far ställer sig upp så att man bara ser tofflorna igen. [--] Vid köksbordet stannar hans smalben ett kort tag [--], sen fortsätter midjan ut i hallen [--] och man ser ryggen gå in i vardagsrummet.” (OB, 54–55.) Pikkuveli on katsonut perheenjäseniään sekä kirjaimellisesti että symbolisesti alaviistosta. Romaanin nykyhetkessä hän katsoo isoveljeään jopa täysin alapuolelta veljen noustessa auton katolle: ”Jag lutade mig ut genom öppningen och tittade upp på honom. Närmast mig såg jag undersidan av hans skosulor sticka ut från takkanten.” (OB, 51.) Pikkuveli on sananmukaisesti isoveljen tossun alla.

Pikkuveljen persoonan ja minuuden muodostumisen ohella *Oron brorin* keskiössä onkin myös veljesten välinen, varsin kompleksisena näyttäytyvä suhde. Sisäkertomus alkaa kuvauksella pienten veljesten hissimatkasta isoäitinsä luo. Vanhemman veljen kamppailua hissin oven kanssa kuvataan parinkin sivun verran yksityiskohtaisesti ja ihailua huokuvin sanankäänteín. Läpi *man*-muodossa kerrotun tarinalinjan isoveli on hahmo, jota pikkuveli katsoo ylöspäin. Tähän viittaa myös *Oron brorin* kahden ensimmäisen luvun väliin sijoittuva runon muotoon aseteltu katkelma: ”oron bror / så stor så stark / så hög på himlen / oron bror” (OB, 11). Kehyskertomuksessa ensivaikutelma heidän suhteestaan on kuitenkin päinvastainen: jokainen piirre isoveljessä tuntuu ärsyttävän pikkuveljeä, isoveli vaikuttaa vastenmieliseltä ja luotaantyöntävältä.

Isoveli myös toistuvasti aliarvioi nuorempaa veljeään ja pilailee tämän kustannuksella, mutta väittäessään veljensä olevan ”liian pieni” tekemään aikuisten asioita, kuten ajamaan autoa, kiroilemaan tai polttamaan tupakkaa, hän kuitenkin vaikuttaa olevansa tosissaan. Kun pikkuveli heidän pysähtyessään tienpientareelle pyytää veljeltään tupakkaa, tämä kuitenkin ojentaa hänelle omansa, joskin puoliksi poltetun: ”’Okej, en halv kan du väl få’, svarade han och *såg allvarligt på mig*” (OB, 49; kursiivi lisätty).

Onko ihme, että pikkuveli, joka tällä tavalla on aliarvioitu ja passivoitu, haluaisi edes jollain tavalla päteä veljensä silmissä ja osoittaa olevansa tasaveroinen tämän kanssa? Pikkuveljen tuntema kunnioitus ja tietty alemmuus välittyvät ilmeisellä tavalla pienten yksityiskohtien kautta.

Luvussa ”Cygnus X1” kertoja yrittää kertoa isoveljelleen ”totuuden” Ravalenjärvestä ja estää tätä uimasta järvessä (OB, 69–71). Veli kääntää kuitenkin kaiken leikiksi toteamalla ulottuvansa kyllä pohjaan. Pikkuveljellä on vielä valttikortti: ”’Blir du lika sugen om jag säger att hela skiten är radioaktiv?’ trumfade jag då och hoppades att därmed locka fram *ett drag av respekt och rädsla* ur hans ansikte” (OB, 71; kursiivi lisätty). Sitaatista ilmenee *Oron brorin* typografinen, veljesten suhteessa olevaa kitkaa ilmentävä ominaispiirre: heidän keskinäisissä dialogeissaan pikkuveljen repliikit on johdonmukaisesti painettu muuta tekstiä – siis myös isoveljen repliikkejä – pienemmällä kirjasinkoolla. Tälläkin kertaa yritykset vakuuttaa isoveli ovat turhia, sillä luvun lopussa tämä lyttää pikkuveljen jälleen: ”’Ja tror bestämt de bor en liten besserwisser i dig!’” (OB, 74).

Veljesten suhdetta tarkasteltaessa luku ”Kramas” on kiintoisa. Luvussa aikuiset veljekset ajautuvat sanaharkkaan. Pikkuveli haluaisi vuorostaan ajaa mutta, kuten todettu, isoveljen mielestä hän on liian pieni: ”’Nänä! Du skante köra. Du e för liten har jag sagt!’” (OB, 52.) Sanalla *kramas* on sävyltään hyvinkin erilaisia merkityksiä (’halata’, ’kaulailla’, ’puristua’), ja juuri nämä sävyerot vihjaavat veljesten suhteen ristiriitaisuudesta. Lopulta pikkuveli joutuukin myöntämään olevansa ikuinen pikkuveli, joka ei koskaan voisi nousta tasaveroiseksi isoveljensä rinnalle: ”Jag skulle aldrig kunna trösta honom” (OB, 122). Tiettyä veljesten suhteen seestymistä ja vakautumista kuvaa myös romaanin päättävä kohtaus. He ovat lähteneet veneellä Ravalenille, isoveli soutaa pikkuveljen nojaillessa veneen laitaan: ”För i dag är ju himlen åter ren. [--] [J]ag kan luta mig framåt, stirra i spegeln. / Medan store bror, o store bror, ror o ror o ror.” (OB, 137–138.)

Onko *man*-muodossa tapahtuva kerronta siis luonnollista vai epäluonnollista kerrontaa? Sanoisin, että ei kumpaakaan – ja samalla molempia, siis tavallaan ”epäluonnotonta”. Kerrontamuoto häilyy luonnollisuuden ja luonnottomuuden rajapinnalla, aivan kuten ruotsin *man* häilyy niin aktiivisen ja passiivisen rakenteen kuin persoonallisen ja persoonattoman pronominin välillä. Kun muistetaan *man*-pronominin erityiset funktiot *ennen kaikkea* puhutussa ruotsissa, sitä voi hyvinkin pitää luonnollisena kerronnan keinona. Kirjoitetussa kielessä, etenkin fiktiivisessä kerronnassa *man* on perinteisiin kerrontamuotoihin suhteutettuna ilmeisen epäkonventionaalinen keino, ja tällä voitaisiin motivoida myös *man*-kerronnan epäluonnollisuus. On kuitenkin muistettava, ettei kerronnan epäluonnollisuus ole yksioikoisesti sama asia kuin kerronnan epäkonventionaalisuus, eikä luonnollisuus sama kuin konventionaalisuus (vrt. Richard-

son 2011, 33). Totta tietenkin on, että johdonmukaisesti hyödynnettynä kerronnan keinona *man*-pronominin tuottama vaikutelma on leimallisen outo ja vieraannuttava – eikä näin ole vain kerronnan tasolla, vaan *man*-muotoinen kerronta saa koko tarinamaailman vaikuttamaan vieraalta. *Oron brorissa* kerronnan vieraannuttava vaikutus on korostunut vielä sikälikin, että sisäkertomuksen alussa kerronta tapahtuu pienen lapsen näkökulmasta. Tällä lapsella ei ole vielä kieltä kommunikoida, hän replikoi tyyliin ”Uuss, uss, uuus” tai ”Rom-rom” (OB, 18,31). Hänelle kaikki on uutta ja outoa, joka päivälle riittää jotain uutta opittavaa. Lukija kutsutaan asettumaan positioon, joka on hänelle vieras mutta samalla oudolla tavalla tuttu – onhan hän kerran ollut itsekin lapsi. Samalla nimenomaan kerronnan näkökulma motivoi pronominivalintaa ja tekee sen ymmärrettäväksi ja ”luonnolliseksi”.

Lopuksi

Sjölinin *Oron bror* -romaanin sisäkertomuksen pronominivalinta liittyy oleellisella tavalla romaanin keskeiseen tematiikkaan, muistin ja muistojen luonteen pohtimiseen ja niiden kyseenalaistamiseen sekä minuuden rakentumiseen. Omaelämäkerrallisessa kerronnassa ensimmäisen persoonan rinnalla hyödynnettynä *man*-pronominilla on merkittäviä funktioita, aivan kuten vastaavanlaisessa kontekstissa vakiintuneemmalla kolmannella persoonalla. Kerronnan keinoina *man* ja *hän* eivät kuitenkaan toimi täysin samalla tavoin. Yhtäältä indefiniittinen *man* tekee kolmannen persoonan tavoin eron kertovan ja kerrotun subjektin välille, mutta epäpersoonallisuudessaan ja yleistävyydessään sen aikaansaama vaikutelma on kolmatta persoonaa voimakkaampi ja dramaattisempi. Tähän neutraaliin ja passiiviseen ”persoonaan” sisältyy merkityksiä ja sävyjä, jotka jäisivät perinteisten kerrontamuotojen avulla tavoittamatta. Toisaalta puhuja voi sisällyttää itsensä pronominin viittauskohteen piiriin, ja tällöin kerrontamuodon kautta myönnetään menneisyyden ja nykyhetken *minän* välinen erottamaton yhteys ja molemminpuolinen vuorovaikutus. Voidaankin sanoa, että käytäessä läpi omaa menneisyyttä ei kerrota niinkään entisestä vaan pikemminkin nykyisestä itsestä. Mutta kuinka vastaava voidaan esittää suomen kielessä? Jätän itse kunkin vapaasti pohdittavaksi, ajaisiko suomen passiivi saman asian vai voisiko vaikka *yksi* tai *eräs* korvata *man*-muodon.

Man-pronominiin ja sen käyttöön liittyy lukuisia epäselvyyksiä, kuten esimerkiksi keneen tai keihin pronominilla tarkalleen ottaen viitataan ja lukeeko puhuja itsensä kuuluvaksi sen viittauskohteen piiriin vai ei. Vastaavankaltainen kahtiajakoisuus leimaa *man*-kerrontaa luonnollinen/epäluonnollinen -vastakkainasettelun näkökulmasta. *Man*-kerronnan kaltaiset kirjallisessa diskurssissa epäluonnollisina, outoina ja vieraannuttavina näyttäytyvät keinot voivat olla luonnollisia piirteitä suullisessa diskurssissa. Olisinkin taipuvainen määrittelemään *man*-muodon kaltaiset kerronnan keinot, jotka on vaikea yksiselitteisesti luokitella *joko* luonnolliseksi *tai* epäluonnolliseksi, *epäluonnottomiksi*;

toisin sanoen ne voidaan nähdä sekä luonnollisina että epäluonnollisina tarkastelukulmasta riippuen. Se, kumpi näistä ääripäistä painottuu, määrittyy ennen kaikkea siitä kontekstista, jossa nämä piirteet esiintyvät.

Viitteet

[1] *Oron brorin* omaelämäkerrallisuus voidaan perustella myös kirjailijan omien lausuntojen kautta. Sjölin on kertonut kirjoittaneensa esikoisromaanissaan omasta isoveljestään ja heidän suhteestaan, siitä kuinka kaksi toisilleen läheistä veljestä eri syistä joksikin aikaa kadottivat yhteyden toisiinsa löytääkseen toisensa uudelleen (*Go'kväll*, SVT, 15.10.2011). Romaanissa isoveljen katoaminen esitetään hyvin konkreettisesti: hämmentäviä ja absurdejakin piirteitä saavan sisäkertomuksen lopulla kahden verenhimoisen albiinodobermannin kanssa käydyn taistelun jälkeen veli vajoaa liejuun yritettyään hypätä ojan yli. Omien kokemusten fiktionalisointi ja päähenkilön anonyymiys mahdollistavat myös romaanin määrittelyn spesifimmin autofiktioksi.

[2] Edes kaikkein kattavimmin *man*/*one*/*on* -kerrontaa teoretisoineella Fludernikilla ei ole tarjota montakaan esimerkkiä kerrontamuotoja johdonmukaisesti hyödyntäneistä teoksista. Saksankielisen kirjallisuuden puolelta hän mainitsee Joseph Rothin *Radetzkymarschin* (1932), Gerhard Meierin *Der schnurgerade Kanalin* (1977) ja E.Y. Meyerin *In Trubschachenin* (1973), ranskalaisesta kirjallisuudesta Maurice Rochen *Compactin* (1966) ja Monique Wittigin *L'Opoponaxin* (1964) (Fludernik 1996, 233–235). Richardson (2006, 14) mainitsee lisäksi Adalbert Stifterin novellin "Bergkristall" (1845), jonka alussa *man* on hallitseva kerrontamuoto. Itse voin täydentää listaa ruotsinkielisen kirjallisuuden osalta *Oron brorin* lisäksi Sjölinin novellilla "Osynliga händer" (2010) ja Lotta Lotassin kokeellisella "romaanilla" *Den vita jorden* (2007).

[3] Kansainvälisellä narratologian kentällä käydään jatkuvaa keskustelua kertomuksen luonnollisuudesta ja epäluonnollisuudesta (esim. Fludernik 2012 & Alber et al. 2012; Klauk & Köppe [tulossa]; Alber et al. [tulossa]). Yksi polemiikin aiheista on ollut epäluonnollisen narratologian edustajien käyttämä termi "unnatural", johon katsotaan sisältyvän negatiivisia konnotaatioita. Huomattavaa on, että Monika Fludernikin (1996, 12) luonnollisen, "natural", vastakohtana käyttämä sana on "non-natural", ja käsitellessään epätavallisia kerronnan persoonia (Fludernik 1996, 223–244) hän ei kutsu niitä ei-luonnollisiksi, epäluonnollisiksi tai luonnottomiksi vaan *oudoiksi* ("odd").

[4] Sanasta *orodjuret* voidaan erottaa epäilemättä yli- ja epäluonnollisuuteen viittaava *odjur*, 'hirmuolento', 'hirviö', 'peto'. Näin eriteltynä myös jäljelle jäävä *or* voidaan nähdä epäluonnollisena, tai ainakin epämiellyttävänä; merkitseehän *or* 'juustopunkkia'. Tämä otus mainitaan myös käsittelemässäni kylpyhuone-episodissa (OB, 81). Tosiasiassa neologismi muodostunee sanoista *oro* ja *djur*, jolloin *orodjuret* pitää ymmärtää jonkinlaisena huolta, levottomuutta ja pelkoa mukanaan tuomana ja lietsomana eläimenä, miksei vaikkapa kissana.

Lähteet

ALBER, JAN 2011: The Diachronic Development of Unnaturalness. A New View on Genre. *Unnatural Narratives – Unnatural Narratology.* Ed. Jan Alber & Rüdiger Heinze. Berlin: de Gruyter.

ALBER, JAN 2009: Impossible Storyworlds – And What to Do With Them. *Storyworlds: A Journal of Narrative Studies* 1, 79–96.

ALBER, JAN, STEFAN IVERSEN, HENRIK SKOV NIELSEN & BRIAN RICHARDSON (TULOSSA): What Really Is Unnatural Narratology? *Storyworlds: A Journal of Narrative Studies* 5/2013.

ALBER, JAN, STEFAN IVERSEN, HENRIK SKOV NIELSEN & BRIAN RICHARDSON 2012: What Is Unnatural about Unnatural Narratology? A Response to Monika Fludernik. *Narrative* 20 (3), 371–382.

ALBER, JAN, STEFAN IVERSEN, HENRIK SKOV NIELSEN & BRIAN RICHARDSON 2010: Unnatural Narratives, Unnatural Narratology: Beyond Mimetic Models. *Narrative* 18 (2), 113–136.

ANDERSSON, LARS-GUNNAR 1972: *MAN – ett pronomen.* Gothenburg papers in theoretical linguistics. Göteborg: University of Göteborg.

BENVENISTE, ÉMILE 1971/1966: *Problems in general linguistics*. Alkuteos: *Problèmes de linguistique générale*. Trans. Mary Elisabeth Meek. Florida: Coral Gables.

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

FLUDERNIK, MONIKA 2012: How Natural Is "Unnatural Narratology"; or, What Is Unnatural about Unnatural Narratology? *Narrative* 20 (3), 357–370.

FLUDERNIK, MONIKA 1996: *Towards a 'Natural' Narratology*. London: Routledge.

FLUDERNIK, MONIKA 1995: Pronouns of Address and "Odd" Third Person Forms: The Mechanics of Involvement in Fiction. *New Essays in Deixis. Discourse, Narrative, Literature.* Ed. Keith Green. Amsterdam: Rodopi.

Go'kväll, RUOTSIN TELEVISION (SVT), 15.10.2011.

HEINZE, RÜDIGER 2008: Violations of Mimetic Epistemology in First-Person Narrative Fiction. *Narrative* 16 (3), 279–297.

JORDEBO, LENA 2003: Daniel Sjölin årets debutant. *Dagens Nyheter* 28.2.2003. <http://www.dn.se/kultur-noje/daniel-sjolin-arets-debutant> (27.1.2013)

KARTTUNEN, LAURA 2010: Hypoteettinen puhe ja suoran esityksen illuusio. *Luonnolliset ja luonnottomat kertomukset. Jälkiklassisen narratologian suuntia*. Toim. Mari Hatavara, Markku Lehtimäki & Pekka Tammi. Helsinki: Gaudeamus.

KLAUK, TOBIAS & TILMANN KÖPPE (TULOSSA): Reassessing Unnatural Narratology: Problems and Prospects. *Storyworlds: A Journal of Narrative Studies* 5/2013.

KOIVISTO, PÄIVI 2011: *Elämästä autofiktioksi: Lajitradition jäljillä Pirkko Saision romaanisarjassa Pienin yhteinen jaettava, Vastavalo ja Punainen erokirja*. Helsinki: Helsingin yliopisto.

KOSONEN, PÄIVI 2009: Moderni omaelämäkerta kertomuksena. *Näkökulmia kertomuksen tutkimukseen.* Toim. Samuli Hägg, Markku Lehtimäki & Liisa Steinby. Helsinki: SKS.

LEJEUNE, PHILIPPE 1989: *On Autobiography*. Ed. Paul John Eakin. Trans. Katherine Leary. Minneapolis: University of Minnesota Press.

MANDEL, BARRETT J. 1980: Full of Life Now. *Autobiography. Essays Theoretical and Critical.* Ed. James Olney. Princeton, NJ: Princeton University Press.

MÄKELÄ, MARIA 2011: *Uskoton mieli ja tekstuaaliset petokset. Kirjallisen tajunnankuvauksen konventiot narratologisena haasteena.* Tampere: Tampere University Press.

NIELSEN, HENRIK SKOV 2004: The Impersonal Voice in First-Person Narrative Fiction. *Narrative* 12 (2), 133–150.

PERSSON, MALTE 2004: Realism och andra konster. *00TAL* 16/2004. <http://www.10tal.se/?p=1165> (28.1.2013)

RICHARDSON, BRIAN 2012: Antimimetic, Unnatural, and Postmodern Narrative Theory. *Narrative Theory: Core Concepts & Critical Debates*. Ed. David Herman, James Phelan, Peter J. Rabinowitz, Brian Richardson & Robyn Warhol. Columbus: Ohio State University Press.

RICHARDSON, BRIAN 2011: What Is Unnatural Narrative Theory? *Unnatural Narratives – Unnatural Narratology.* Ed. Jan Alber & Rüdiger Heinze. Berlin: de Gruyter.

RICHARDSON, BRIAN 2006: *Unnatural Voices: Extreme Narration in Modern and Contemporary Fiction.* Columbus: Ohio State University Press.

SJÖLIN, DANIEL 2010/2002: *Oron bror* (OB). Tukholma: Norstedts.

STURROCK, JOHN 1977: The New Model Autobiographer. *New Literary History* 9 (1), 51–63.

Svenska Akademiens ordbok (SAOB) <http://g3.spraakdata.gu.se/saob/> (28.1.2013)

Svensk etymologisk ordbok (SEO) Koonnut Elof Hellquist. 1. painoksen (1922) digitaalinen versio. <http://runeberg.org/svetym/> (28.1.2013)

Katja Seutu

Minä rakastan sinua, minä sanon sen kaikille – vai voiko siitä sittenkään puhua? Mirkka Rekolan 1970-luvun teosten rakkauskäsityksestä ja historiallisesta taustasta

Mirkka Rekolan runouden ominaispiirteeksi mainitaan usein minän ja sinän välisen suhteen kirjoittaminen. Minä- ja sinäpositioiden välinen vahva kontakti on tulkittu jopa niin, että kaikki Rekolan runous nähdään rakkaussuhteen kuvauksena (ks. Huotarinen 2011, 66). Tästä kertoo jotakin myös seitsemännen teoksen *Minä rakastan sinua, minä sanon sen kaikille* (1972) menestys; voidaan olettaa, että kolmanteen painokseen yltäneen kokoelman suosio johtuu pitkälti nimestä (Rekola 2000a, 109; Seutu 2009, 7). Koska Rekolan runouden rakkauskäsitystä ei ole tutkittu ja poetiikkaakin suhteellisen vähän[1], on vaarana, että poeettisesti rikas tuotanto latistuu rakkaussuhteen otsakkeen alla. Toisaalta rakkaus on Rekolan runoudessa monisyinen ja ongelmallinenkin seikka, jota ylimalkainen rakkausrunoudesta puhuminen vääristää. Tarkempi syventyminen Rekolan runouden 1960- ja 70-lukujen aikana syntyneeseen ydinpoetiikkaan tekee selväksi, että rakkaus prosessoituu varsinaisesti 1970-luvulla kirjoitetuissa teoksissa *Minä rakastan sinua, minä sanon sen kaikille* (= *Minä rakastan sinua*, MRS), *Tuulen viime vuosi* (1974) ja *Kohtaamispaikka vuosi* (= KV, 1977). Keskityn artikkelissani kaukaisen rakkauden teemaan teoksissa *Minä rakastan sinua*, jossa rakkauden matka alkaa, ja *Kohtaamispaikka vuosi*, jossa toteutuu rakkauden kokemuksen kautta poeettinen käännekohta, joka on keskeinen myöhemmänkin tuotannon kannalta.[2]

Kokoelman *Minä rakastan sinua, minä sanon sen kaikille* nimen perusteella ostaneet ovat saattaneet pettyä: vaikka nimi lupaa rakkautta, teos ei sisällä montaakaan tyypillistä rakkausrunoa. Kaukaisen rakkauden teeman lisäksi huomiotta on jäänyt se, että teksti ”Minä rakastan sinua, / minä sanon sen kaikille” on teoksen nimenä julkaisuajankohdan ja nykypäivänkin näkökulmista radikaali. Tämän ymmärtäminen edellyttää kirjoitusajankohdan historiallisen ja sosiaalisen taustan tuntemusta: tietoa siitä, että kirjailija kuuluu seksuaalivähemmistöön ja kirjoitti suurimman osan ydintuotannostaan aikana, jolloin homoseksuaalisuus oli rikos. Asennoidun artikkelissani teoksen *Minä rakastan sinua* tutkimiseen Roger D. Sellin (2000, 1–28) termiä lainaten välittämisenä (*mediation*) eli kommunikaationa, jonka tehtävänä on valaista sitä sosiaalista ja kulttuurista kontekstia, jossa kirjailija on elänyt ja työskennellyt.[3] Lukiessani Rekolan 1970-luvulla julkaistuja teoksia minussa herää yhä uudelleen kysymys, miten on mahdollis-

ta, että kielletystä ja aiemmin jopa kriminalisoidusta rakkaudesta kertovia teoksia on luettu monta vuosikymmentä kysymättä, millaisesta rakkaudesta ne kertovat, millaisessa sosiaalisessa ja historiallisessa tilanteessa ne on kirjoitettu, ja miten tämä tilanne on vaikuttanut niiden vastaanottoon.

Koska liikun artikkelissani poetiikan ja kontekstin tutkimusten alueilla, olen tehnyt asioiden esitysjärjestystä koskevia ratkaisuja. Tavoitteeni on, että en johda poetiikkaan liittyviä tulkintoja kontekstista vaan osoitan, että Rekolan runouden poetiikan tuntemus herättää historialliseen kontekstiin liittyviä, esimerkiksi runouden ilmaisun rajoituksia koskevia, kysymyksiä – ja tarjoaa niihin ratkaisuja (vrt. Kivilaakso 2012, 168). Se, että kontekstia nostetaan esiin poetiikkaa vasten, on tärkeää. Toisin päin asetelma ei toimi, sillä silloin tutkisin ja tulkitsisin Rekolan runoutta ensisijaisesti hänen seksuaalivähemmistöön kuulumisensa näkökulmasta. Aloitan tutkimalla rakkautta ja sen ilmaisemista ja esitän, että Rekolan runoudelle ominaisen rakkauskäsityksen mukaan rakkaus on henkistä matkantekoa. Tähän liittyen luen Rekolan teoksia osana laajempaa kulttuurihistoriallista kontekstia: suhteessa Dante Alighierin ja Mawlana Rumin teosten kaukaisen ja saavuttamattoman rakkauden kuvauksiin, jotka Rekola itse (2007) on nostanut esiin. Tarkastelen saavuttamatonta rakkautta myös siitä näkökulmasta, että se oli seksuaalivähemmistöön kuuluvalle kirjailijalle mahdollisuus ratkaista rakkauden ja siihen liittyvien emootioiden ilmaisua rajoittavia ulkokirjallisia esteitä. Tämän jälkeen luon silmäyksen siihen, millaisen topoksen löytymiseen rakkaus johtaa kokoelmassa *Kohtaamispaikka vuosi*. Lopuksi tarkastelen teoksen *Minä rakastan sinua* kirjoitusajankohdan historiallista kontekstia.

1970-luvun teosten rakkauskäsitys ja kaukaisen rakkauden teema

Rekolalla oli alun perin mielessä teokselle *Minä rakastan sinua* toisentyyppinen, mitä ilmeisimmin vähemmän myyvä nimi Vuodenaikojen ulkopuolella (Seutu 2009, 7). Se olisi korostanut kokoelmassa toistuvia tyhjyyden ja ulkopuolisuuden kokemuksia, joita käsitellään vuodenaikojen ulkopuolelle joutumisena. Tyhjyys ja ulkopuolisuus prosessoituvat jo kokoelmissa *Syksy muuttaa linnut* (1961) ja *Muistikirja* (1969), ja ne ovat teoksessa *Minä rakastan sinua* kuvatun rakkauden perusta.[4] Tyhjyyden kokemukset kytkeytyvät Rekolan runoudessa egokeskeisen ajattelun ja kokemisen kyseenalaistamiseen sekä erityisesti teoksessa *Syksy muuttaa linnut* vaistonvaraiseen ja tietyllä tavalla tahdosta riippumattomaan elämänasenteeseen (Seutu 2011a).[5]

Tyhjyyden kokemukset ilmenevät kokoelman *Minä rakastan sinua* runoissa siten, että niissä toistuu runoteoksen mittakaavassa usein vuodenaikojen kääntyminen ohi tai pois runojen kokijaan nähden. Puhutaan myös siitä, että vuodenajat kääntävät minälle selkänsä. Esimerkiksi eräässä runossa kuvataan tilanne, jossa neljä vuodenaikaa on läsnä samanaikaisesti ja runon kokija niiden seurassa viidentenä, ulkopuolisena: ”Meitä on

viisi, yksi joka ei asetu / kenenkään kumppaniksi [--].”(MRS, 29.) Vuodenaikojen ulkopuolelle joutuminen merkitsee teoksessa esimerkiksi irrallisuutta suhteessa sosiaaliseen yhteisöön sekä sukupolvien vaihtumiseen liittyviä menetyksiä. Kokoelman ensimmäisen runon ensimmäinen lause ”Vuodenajat kääntyivät ohi” on lukuohje, joka asettaa myös rakkauden teoksessa hallitsevan tyhjyyden kokemisen kehykseen. Ulkopuolelle joutuminen ja kokoelman runoissa korostuva rakastetun saavuttamattomuus esittävät rakkauden pikemminkin luopumisena kuin täyttymyksenä. Luopuminen on keskeinen teema myös teoksessa *Tuulen viime vuosi*, jossa keskitytään ratkomaan rakastetun saavuttamattomuuden ongelmaa. Kaukaisen rakkauden aspekti, joka kiinnittää huomion rakkauteen henkisenä matkantekona, vaikuttaakin hedelmällisimmältä lähtökohdalta 1970-luvun teosten rakkauskäsityksen tutkimiseen.

Kaukainen rakkaus on universaali, eri taiteen muotoja yhdistävä teema, jonka merkittävimpiin eurooppalaisen kulttuurihistorian ilmaisuihin lukeutuvat Dante Alighierin (1265–1321) teokset *Vita nuova* (n. 1294) ja *Jumalainen näytelmä* (1321).[6] Niissä Danten Beatriceen kohdistuva maallinen ja täyttymätön rakkaus edustaa vain lyhyttä etappia, josta kuljetaan eteenpäin syvempien henkisten ja hengellisten kysymysten äärelle (esim. Barolini 2007, 22–24). Dante sai vaikutteita 1100- ja 1200-luvulla eteläisessä Euroopassa kukoistaneesta trubaduurirunoudesta, jossa saavuttamaton rakkaus oli tärkeä aihepiiri (esim. Zumthor 1995, 15, 17; Martinez 1995). Kaukorakkauden katsottiin olevan arvokkainta rakkautta (Bloch 1991, 155), ja kaukaa rakastaminen on liitetty 1100-luvulla yleistyneeseen mystiseen suuntaukseen, jossa rakkaus ymmärrettiin pikemminkin hengellisenä yhteytenä rakastetun kanssa kuin eroottisena asiana (Niiranen 2012, 128; Rosenstein 1990). Irving Singer (1987, 3; ks. myös Korsisaari 2006, 15) käsittelee laajassa rakkauteen fokusoivassa tutkimuksessaan muun muassa idealistisen rakkaudenfilosofian perinteitä, joiden perustana ovat Platonin filosofian ja kristinuskon metafyysiset ja uskonnolliset aspektit. Käsittelemäni saavuttamaton rakkaus on osa idealististen rakkauskäsitysten kehystä. Siihen sen liittää myös Kaija Saariahon oopperaa *Kaukainen rakkaus* (2000) ja trubaduurirunoilija Jaufre Rudelia tutkinut Liisamaija Hautsalo (2008, 100), joka kuvaa kaukaista rakkautta platoniseksi rakkaudeksi.[7] Timo Airaksinen (2001, 89) kutsuu samankaltaista rakkautta pyhäksi rakkaudeksi. Hänen mukaansa sitä on ”kaikki se tunne, joka kohdistuu uskon ja toivon varassa johonkin rakastettuun, kohteeseen, jota rakastetaan vain sen itsensä eikä rakastavan vuoksi”.

Trubaduurirunous sai vaikutteita arabialaisesta runoudesta (esim. Lazar 1995, 68–69; Mehtonen 2003, 122). Arabialaisen kulttuurin merkittävä kaukaisen rakkauden tien kulkija on suufimystikko Mawlana Rumi (1207–1273), joka on Rekolalle tärkeä kirjailija (ks. Rekola 2007). Rekola kertoi keväällä 2012 käymässämme keskustelussa löytäneensä vasta myöhemmällä iällä Rumin matkasta vastaavuutta omalle vuosi-

kymmeniä kestäneelle rakkauden matkalleen. On ymmärrettävää, että Rekola, jota voi luonnehtia mystikoksi, koki löytävänsä Rumin runoudesta omalle maailmankuvalleen tuttuja aspekteja. Tärkein yhdistävä tekijä on, että varhaisessa arabialaisessa runoudessa maallista ja hengellistä rakkautta ei eroteta toisistaan; katsellessaan rakastettunsa kauneutta ihminen on yhteydessä Jumalaan (Hämeen-Anttila 2009, 262–263). Rakkaus on siis samanaikaisesti eroottista ja hengellistä. Lisäksi Rumi kirjoitti kulttuurissa, jossa homoeroottisuus oli tietyissä rajoissa hyväksyttyä (Teräväinen 1984, 132–133; Hämeen-Anttila 2002, 191–192).

Henkisyyttä ja uskonvaraisuutta korostavat rakkauskäsitykset luonnehtivat Rekolan teosten rakkautta. Rekola (2007; ks. myös Hämeen-Anttila 2009, 260–263) pohtii Rumin rakkauskäsitystä käsittelevässä esseessään, miksi tämän teoksista tuli myyntimenestyksiä 1990-luvun Amerikassa.[8] Hän korostaa, että Rumin salaisuus on hänen opettajaansa ja rakastettuaan mystikko Shams(addin)-i Tabrizia kohtaan tuntemansa tunteen laatu: se, että tunne ei katoa, vaikka Tabrizi katoaa Rumin elämästä (mt. 26–28). Rumi löytää Tabrizin henkilön katoamisen myötä matkan ja kohtaamisen tavan, jotka eivät ole riippuvaisia siitä, vastataanko rakastajan toiveisiin. Tämän Rekola arvelee puhuttelevan nopeiden ja pinnallisten ihmissuhteiden maailmassa eläviä nykyihmisiä, ja tässä suhteessa hän myös katsoo Danten olevan Rumin eurooppalainen hengenheimolainen (mt. 29–31). Rekolan 1970-luvun kokoelmissa kaukaisen rakkauden yhdistää Danten ja Rumin teoksiin hulluutta hipova ja kärsimystäkin tuottava tunne, joka keskittyy kaipuuseen eikä saavuta täyttymystään tavanomaisessa mielessä. Sille on luonteenomaista tietynlainen ankaruus: rakastunut elää rakkautensa vuoksi vaativan henkisen kokemuksen armoilla, uskonvaraisesti rakkauteen luottaen. Rekolan teoksissa ilmaistua rakkautta kuvaa hyvin Susanna Välimäen (2012, 203) luonnehdinta Saariahon sävellysten rakkausteemasta: ”Kyse ei ole objektivoivasta rakkaudesta vaan jostakin radikaalista olemisen tavasta maailmassa”. Rakkaus on Dantella, Rumilla ja Rekolalla myös luovuuden lähde: Dante kirjoitti teoksensa Beatricen kuoltua, Rumi Tabrizin kadottua (Hämeen-Anttila 2009, 248–249), ja Rekolan kokoelmissa *Minä rakastan sinua*, *Tuulen viime vuosi* ja *Kohtaamispaikka vuosi* kuvattu rakkaus on läsnä hänen teoksissaan kolmen vuosikymmenen ajan, aina vuonna 2004 julkaistuun kokoelmaan *Valekuun reitti* saakka.

Asetan seuraavaksi Rekolan runouden käymään dialogia Rumin 1200-luvulla nykyisen Turkin alueella Konyassa ja Danten 1200- ja 1300-luvuilla Italiassa kirjoittamien tekstien kanssa. Vaikka Rumin, Danten ja Rekolan tekstit luonnollisestikin poikkeavat toisistaan tyylinsä, ilmaisunsa sekä kulttuuristen ominaispiirteiden suhteen, on hämmästyttävää, että kaukaisen rakkauden aiheen käsittely nostaa niissä esiin olennaisilta osin samankaltaisia seikkoja.

Ensinnäkin Danten, Rumin ja Rekolan teoksille on yhteistä se, että kaukaisessa rak-

kaudessa on kyse maallisen ja hengellisen kokemisen tasot yhdistävästä mysteerin kohtaamisesta: kaukainen rakastettu on lihaa ja verta oleva ihminen, jolla on yliluonnollisia erityisominaisuuksia. Dante (1920, 19–21) kuvaa *Vita nuovassa* rakastumistaan yhdeksänvuotiaana Beatriceen, jonka esikuvaksi on oletettu firenzeläisen Folco Portinarin tytär (*The Dante Encyclopedia* 2000, 89). Dante kuvaa kohtaamisen Beatricen kanssa rajuksi henkiseksi kokemukseksi, jonka yhteydessä Beatrice saa yliluonnollisia piirteitä ja muuttaa hetkessä Danten elämän kulun (ks. Singer 1987, 156). Vaikka Dante kohtaa Beatricen ensi kertaa fyysisenä ihmisenä, hän näkee tästä useita ratkaisevia näkyjä (esim. Dante 1920, 22–24). Myös Rekolan 1970-luvun teoksissa on visionäärisiä kokemuksia.[9] Voikin sanoa, että teosten *Minä rakastan sinua* ja *Kohtaamispaikka vuosi* väliin sijoittuvassa poeettisessa käänteessä on kyse Rekolan runouden liikkumisesta kohti mystisempiä aspekteja. Yksi tärkeimmistä visionäärisistä kokemuksista on kaukaisen rakastetun näynomainen ensikohtaaminen. Kokoelmassa *Kohtaamispaikka vuosi* on tästä kohtaamisesta kertova runo:

Minä raotan silmää savun hämärässä,
ei kuulu kuin kelon narahdus,
edempänä on puro, puron äärellä oli
keltainen kurjenmiekka sinä kesänä
kun näin sinut täältä
mäntyjen alta; kaikki niin leimahti.
Että se sitten olit sinä siellä kaupungissa.
Ja minkä häivyit, olit lähempänä.
Nyt minä kanervansavua jaloissani
päästän ohitse näitä suuria puita. (KV, 38.)

Sinä, joka voidaan 1970-luvun teosten kontekstissa tulkita kaukaiseksi rakastetuksi, näkyy ”mäntyjen alta”, mikä tekee mahdolliseksi tulkinnan, että hänet nähdään ylhäällä, siis taivaalla, näkyvänä ilmestyksenä. Myös ”leimahtaminen” voi viitata paitsi rakastumiseen myös rakastetun ilmestyksenomaiseen näkemiseen. Säe ”Ja minkä häivyit, olit lähempänä” kohdistaa huomion siihen, että vaikka rakastettu jää fyysisesti saavuttamattomaksi, hän on tunnetasolla lähellä häntä rakastavaa ihmistä.

Toiseksi Danten, Rumin ja Rekolan teoksissa ilmaistaan näkeminen – rakastetun näkeminen sekä näkeminen tietynlaisena meditatiivisena valppauden tilana – tärkeäksi kaukaisen rakkauden kokemiseen liittyväksi seikaksi. Rakastettu liikkuu arkielämän tavallisimmissa paikoissa, *Vita nuovassa* Firenzen kaduilla ja kirkoissa ja Rekolan runoissa kotikorttelin kaupoissa, kaduilla ja rannassa. Häntä etsitään näistä paikoista ja väkijoukoista, eikä hänen kohtaamisensa ole ennalta tiedossa. *Vita nuovassa* rakastettua etsitään, jotta häneltä saataisiin tervehdys (Dante 1920, 22, 37–41). Myös Rumin ghazaleissa eli lyhyissä lyyrisissä runoissa (Hämeen-Anttila 2009, 259) näkeminen on merkityksellistä:

Rakastani,
jota etsin sieluni voimin,
en näe täällä
teidän luonanne.

Minne hän on mennyt?
Ei hän ole täällä
teidän luonanne.
Minä en näe
hänen hahmoaan
täällä.
[--] (Rumi 2009, 63–65. Suom. Jaakko Hämeen-Anttila.)

Sitaatin loppu ilmaisee olennaisen seikan: se, että rakastetun hahmoa ei nähdä tietyssä paikassa, ei tarkoita sitä, että hän ei olisi paikalla. Kaukaisen rakastetun näkemiseen liittyy samankaltainen mysteeri kuin rakastetun hahmoonkin. Nimitän tätä mysteeriä verhoutumiseksi. Rakastettu ensin ikään kuin kätkeytyy ja ilmestyy sitten näkyviin kuin verhon takaa. Voidaan sanoa, että rakastetun jatkuva läsnäolo on mysteerin tavoin kätkössä, sitä ei aina voi nähdä, mutta se on totta. Tällaisesta verhoutumisesta ja ilmestymisestä kertoo seuraava Rekolan runo:

Minä odotin hengähtämättä,
minä kai jo poistuin tästä ilmankehästä,
ja sitten se putosi
kukka
kadulla jaloissani ja
kun vain käänsin pääni
näin sinut. (MRS, 72.)

Rakastettua odottavan jalkoihin putoaa kukka. Hän ymmärtää tapahtuman johdosta kääntää päänsä ja näkeekin sitten rakastettunsa. Kukan putoaminen siis ilmoittaa rakastetun läsnäolon ja antaa vihjeen siitä, että hänet voi nähdä. Hänen läsnäolostaan on myös jonkinlainen ennakkotieto, sillä minä ”odottaa hengähtämättä” jo ennen kuin kukka putoaa hänen jalkoihinsa. Tällainen valmistautuminen näkemiseen, tietoisuus verhoutumisesta ja annettuun merkkiin reagoiminen edustavat mainitsemaani näkemiseen liittyvää meditatiivista valppauden tilaa. Myös Dante kertoo rakastetun äkillisestä ja mystisestä ilmestymisestä. Beatrice ilmestyy hänen näköpiiriinsä tilanteessa, jossa naiset kokoontuvat vastavihityn naisen luokse:

> Niinpä minä, uskoen tekeväni mieliksi ystävälleni, päätin jäädä palvelemaan näitä donnia hänen seurassaan. Ja juuri kun olin tehnyt päätökseni, olin tuntevinani ihmeellisen vavistuksen alkavan rinnassani vasemmalla puolella ja leviävän äkkiä kaikkiin ruumiini jäseniin. Silloin, sen sanon, nojauduin toisten huomaamatta maalaukseen, joka ympäröi huonetta, ja peläten jonkun nähneen, että vapisin, nostin silmäni, katsahdin naisiin ja näin heidän keskellään tuon armaimman Beatricen. (Dante 1920, 46–50.)

Beatrice on väkijoukossa, mutta Dante ei häntä heti sen keskellä näe. Myös tässä fyysiset kokemukset ennakoivat rakastetun näkemistä. Rekolan teoksessa *Maailmat lumen vesistöissä* (1978, 25) verhoutumista ilmaistaan muidenkin 1970-luvun teosten kannalta osuvalla tavalla: ”Missä sinä viivyt, minkä verhon takana olet? Toinen: minä olen se verho.” Siinäkin, missä mitään ei näy ja mikä näyttää kätkevän ja tekevän mahdottomaksi rakastetun kohtaamisen, on verhoutunut rakastettu läsnä. Hän on se verho, jonka takaa häntä etsitään; hän on läsnä siinä, mikä ymmärretään hänen poissaolokseen.

Samoin kuin suufilaisuudessa näkyvä maailma on sekä ”peittävä verho että spirituaalisiin maailmoihin viittaava merkki” (Hämeen-Anttila 2002, 36), voidaan ajatella, että Danten, Rumin ja myös Rekolan kaukaisen rakkauden kokemuksen verhoutunut rakastettu peittää olemuksellaan salattuja maailmoja mutta samanaikaisesti paljastaa niitä: hän on merkki, joka ilmoittaa sitä salaperäistä todellisuutta, johon hän johdattaa itseään rakastavaa ihmistä. Tämä kertoo kaukaiseen rakkauteen liittyvästä maallisten ja hengellisten ulottuvuuksien yhtymisestä sekä siihen liittyvästä henkilöttömyydestä: Danten, Rumin ja Rekolan teosten rakastetut ovat oppaita, portteja, joiden kohdalla jokin aukeaa uudella tavalla. Danten teoksissa salattu maailma merkitsee totaalista maailmanselitystä helvetteineen, kiirastulineen ja paratiiseineen ja Rumin teoksissa suufilaisen mystiikan salaisuuksia. Sen selvittäminen, millaisia portteja kaukaisen rakkauden matka avaa Rekolan 1970-luvun runoudessa, edellyttää teoksen *Kohtaamispaikka vuosi* tarkastelua.

Kolmas kaukaisen rakkauden matkaan liittyvä piirre on kiinnostus tuntomerkkeihin, jotka auttavat tunnistamaan rakastetun. Tunnistaminen on tärkeää, sillä sen kautta vahvistetaan rakastetun läsnäolo tietyssä hetkessä ja tilanteessa. On kiinnostavaa, että hymy on rakastetun tunnusmerkki sekä Danten että Rekolan teoksissa. *Vita nuovassa* Beatricen ulkoisesta olemuksesta mainitaan hymyn lisäksi hänen pukunsa värit, erityisesti punainen (Dante 1920, 20).[10] Dante (1920, 67) kirjoittaa hymystä yhdennessätoista sonetissa: ”Ei arvaa muisti, kuvaa kertomukset, / hän miltä näyttää hymyisenä huuli: / kuin ihme on se, uusi, verraton.” Kokoelman *Kohtaamispaikka vuosi* runossa, jossa salaperäistä rakastettua kuvataan tarkemmin kuin yhdessäkään toisessa runossa, mainitaan hänen hymynsä:

Minulla on iltoja, öitä
vanhasta muistista vielä
katselen veistosta, vuosisataista,
silmänpiirtoa myöten hymyä
ehkä ainoata.
Tulee mereltä, on ilmanhenki.
Minä tunnen sinut,
kun kuljet tuolla,
pään liikkeestä leuan
tuulenasennosta,
minä näen sinut oikealla silmällä

diadeemi otsalla.
Mihin minä panen tämän korun.
Sinulla on kultainen silaus,
minun päiväni ovat luetut, sinä loistat.
Sano kuka toinen sinut näin voi nähdä,
minun silmäni on kaukana unesta. (KV, 34.)

Rakastettu yhdistetään vanhaan veistokseen ja nimenomaan tuon veistoksen hymyyn sekä sen otsalla olevaan koruun. Ei olekaan sattumaa, että teoksen kannessa on kuva hymyilevästä naista esittävästä veistoksesta. Kokoelmassa *Minä rakastan sinua* (1972, 11–14) on neljä peräkkäin asemoitua runoa, joissa suorastaan keskitytään rakastetun verhoutuvaan läsnäoloon ja hänen tunnistamiseensa. Runon minä on hämmentynyt, koska ei voi lopulta olla varma rakastetusta, joka ottaa yhä uusia hahmoja naamiokseen:

Ravintolassa silmät
keittokulhon yläpuolella.
Onko se hän?
Vaihtaa hahmoa, on ja ei ole.
Nyt hän sylkäisi luupalan,
kai se on toinen,
minä lähden tästä, olen jo syönyt.
Tämä on pitkä ja hullu matka:
näen hänet toisten kasvoilla, omillani. (MRS, 11.)

Runon minä pohtii ravintolassa ollessaan, ovatko hänen näkemänsä silmät rakastetun. Hän ei voi ratkaista sitä täysin, sillä henkilö vaihtaa hahmoa. Jotenkin on päästävä selvyyteen, onko kyse hänestä: tässä runossa hän ei, koomista kyllä, ehkä olekaan rakastettu, koska sylkäisee luupalan. Runon viimeiset säkeet ”Tämä on pitkä ja hullu matka: / näen hänet toisten kasvoilla, omillani” kiteyttävät sen, millaista on elää etsimisen ja tunnistamisen ehdoilla – ne kuvaavat rakkauteen liittyviä vaikeuksia. Se, että rakastettu nähdään kaikkialla, myös omilla kasvoilla, kertoo paitsi rakastetun verhoutumisesta myös rakastavan henkilön subjektiposition heikkenemisestä: rakastava ja rakastettu yhtyvät rakastavan mielessä yhdeksi persoonaksi.

Myös Danten ja Rumin tekstit avaavat rakkauden matkan vaikeuksia. Dante (1920, 53–54) analysoi *Vita nuovassa* rakkauden vaikutuksia itseensä ja päättää analyysin sanoihin: ”sellainen näkeminen ei ainoastaan jättänyt minua puolustuksetta, vaan lopulta tuhosi senkin vähän, mitä minussa oli henkeä.” Rumi (2009, 21–24) kuvaa rakkautta ghazalissa ”Rakkaus on musta leijona” tyranniksi, kiduttajaksi ja julmaksi saalistajaksi. Rekolan modernistisen niukka runoilmaisu ei anna samanlaisia mahdollisuuksia vuolaaseen tunneilmaisuun kuin Danten ja Rumin tekstit, mutta tämä ei tee tyhjäksi sitä, etteikö esimerkiksi teoksen *Kohtaamispaikka vuosi* rakastettua kuvaavan runon säe ”minun päiväni ovat luetut, sinä loistat” (KV, 34) ilmaisisi rakastamisen vaikeutta.

Olen edellä osoittanut, että Danten ja Rumin tekstien luenta nostaa esiin Rekolan

runouden kaukaisen rakkauden teeman kannalta tärkeitä, rakkautta henkisenä matkantekona korostavia piirteitä. Niiden myötä rakastetusta tulee portti mystisen kokemisen todellisuuteen. Tämän lisäksi Danten ja Rumin tekstit tarjoavat kulttuurihistoriallisen apparaatin, jonka avulla voi tutkia Rekolan runojen emotionaalisuutta.

Ilman intertekstuaalista kehystäkin on mahdollista panna merkille Rekolan 1970-luvun teosten emotionaalisuus. Se, että Danten ja Rumin teksteissä ilmaistaan rakkautta, joka on salatun, mysteerin, kokemista, on ensimmäisen kerran kiinnittänyt huomioni siihen, että 1970-luvun teokset myös peittävät emotionaalisuuttaan. Emotionaalinen lataus on havaittavissa tekstin pintatasolla, mutta runoissa on kuultavissa myös vaihtoehtoinen kieli, joka ei ole luettavissa tekstin pinnasta käsin. Ajatus peitetystä emotionaalisuudesta liittyy siihen, että kaukaisen rakkauden teema tarjosi kirjoitusajankohdan kontekstissa mahdollisen väylän kiellettyjen emootioiden ilmaisulle. Asian voi ilmaista myös *arkistoinnin* käsitteen avulla (ks. Kivilaakso 2012, 147, 165; Cvetkovich 2006, 7). Kyse on siitä, että saavuttamattoman rakkauden kehys nostaa esiin sen, että Rekolan teokset arkistoivat, siis tallentavat, marginaalisia tunteita. Saavuttamaton ja kaukaiseksi jäävä rakkaus ilmentää idealistista ja henkistä rakkauden matkaa, mutta myös tavan, jolla kiellettyjä tunteita voi ilmaista ja mahdotonta rakkaussuhdetta elää. Teosten poetiikan tutkimus vastaa kysymykseen, mitä ja miten Rekolan teokset arkistoivat. Kysymykseen, miksi Rekolan teokset arkistoivat, voi vastata kirjoitusajankohdan historialliseen kontekstiin perehtymällä.

Kohtaamispaikka vuosi ja kaltaisuuksien topos

Kaukaiseen rakkauteen keskittyvien kokoelmien *Minä rakastan sinua* ja *Tuulen viime vuosi* sekä *Kohtaamispaikka vuosi* väliin sijoittuu poeettinen käännekohta. Sen tuloksena syntyy topos, jota Rekola (2000a, 115; 2000b, 142) nimittää vuosipaikka- tai vuosi paikkana -kokemukseksi. Koska topos prosessoituu kaikissa kokoelman *Kohtaamispaikka vuosi* jälkeen ilmestyneissä teoksissa, voidaan teoksen ilmestymiseen asettaa tuotannon kulminaatiokohta. Kokoelmassa *Kohtaamispaikka vuosi* alkaa toteutua se, minkä Rekola (2007, 27) nostaa esiin Rumin rakkauskäsitystä kuvatessaan: kaukainen rakastettu alkaa merkitä matkaa, jota kuljetaan näkymättömän todellisuuden seurassa – matkaa, jossa ”katoavainen pukeutuu katoamattomuuteen”. Teoksen alkupuolella on runo, josta käy ilmi, että aiemmissa teoksissa ilmaistu rakkauden matka on tausta, jota vasten topos hahmottuu.

Minä annoin ajan, näet sen paikan
tänä vuonna.
Pyörähdin tästä ilmansuunnat,
joka syksy näin mitä meni.
Minä istuin pöydissä,
laskin montako niissä oli:

kaksitoista, kolmekymmentä ja kaksi,
pienessä pöydässä
minä jo olin aivan lähelläsi.
Nyt ne on korjattu pois, tuolit
nostettu ylösalaisin pöytien päälle.
En minä kuvittele, minä kohtaan sinut
tänä vuonna,
tämä paikka jää kesäksi. (KV, 13.)

Runo alkaa ikään kuin tavanomaisella sopimuksella: minä antaa sinälle tapaamisajankohdan koordinaatit. Kahden ensimmäisen säkeen tarkoituksena on kuitenkin kiinnittää huomio siihen, että tavanomaisen minän ja sinän välisen sopimuksen käytänteet eivät ole teoksen maailmassa voimassa. Tulkintaa vahvistavat kolmas ja neljäs säe, joissa ilmaistaan kokoelman *Kohtaamispaikka vuosi* topoksen perusta: säkeet ”Pyörähdin tästä ilmansuunnat, / joka syksy näin mitä meni” aktivoivat vuodenaikojen ulkopuolelle joutumisen kehyksen, joka prosessoituu kokoelmassa *Minä rakastan sinua*. Myös viides säe ”Minä istuin pöydissä” viittaa tähän kokemukseen, sillä kuten edellä on ollut puhetta, kokoelmassa *Minä rakastan sinua* on runo, jossa vuodenajat istuvat pöydässä, jossa minä on viidentenä, ulkopuolisena. Tyhjyyden kokemukset ovat siis läsnä myös kokoelmassa *Kohtaamispaikka vuosi*, jonka avausrunossa niitä ilmaistaan nurmikolla olevina tyhjinä kenkinä: ”Syksyn nurmikolla, vihreällä, / jonkun sinimustat kengät / kaksi kyyhkyä / niin näköjään, / kengät ne ovat eikä kengissä ketään.” (KV, 5.)

Suhde vuodenaikoihin ja pöytiin on runossa erilainen kuin kokoelmassa *Minä rakastan sinua* ja kertoo teoksessa *Kohtaamispaikka vuosi* tapahtuvasta muutoksesta. Runon kokija ei ole enää ulkopuolinen suhteessa vuodenaikoihin vaan on niiden suhteen aktiivinen: ”Minä istuin pöydissä, / laskin montako niissä oli: / kaksitoista, kolmekymmentä ja kaksi, / pienessä pöydässä / minä jo olin aivan lähelläsi.” Kokoelman *Kohtaamispaikka vuosi* topoksen perusta on lyhyesti ilmaistuna kronologisen ajan pois antaminen eli kronologisesta vuodesta luopuminen. Asiaan ei ole mahdollista paneutua enempää tämän artikkelin puitteissa. Se kuvataan tässä runossa siten, että minä istuu tapaamispaikan pöydissä ja luopuu niissä kronologisesta vuodesta vähä vähältä: ensin kahdestatoista kronologisesta kuukaudesta, sitten kolmestakymmenestä kuukauden päivästä ja lopulta kahdesta, minästä ja sinästä.

Luku kaksi edustaa ajan ja paikan kategoriassa toteutuvaa konventionaalista ihmissuhdetta, jossa minä ja sinä kohtaavat toisensa ja istuvat samassa pöydässä lähekkäin, mutta kuitenkin aina vieraina toisilleen: he ovat suhteessa toisiinsa subjekti- ja objektipositioissa. Kun tuolit nostetaan pöytien päälle, joutuvat myös ”pienessä pöydässä” istuvat minä ja sinä poistumaan. Pöytien päälle nostetut tuolit ilmaisevat kronologisesta ajasta luopumista, mutta säkeet ”minä kohtaan sinut / tänä vuonna” lupaavat uudenlaista ajanlaskua, jossa aika muuttuu tilaksi ja tila ajaksi. Uudenlaisessa ajanlaskussa on kyse siitä, että ”[--] vuosi ei seuraa vuotta, tyhjä pöytä on tilattu.” (KV, 11.) Kun vuosi

ei seuraa vuotta, kronologinen vuosi on kumoutunut. Tyhjä pöytä merkitsee uudenlaista aikapaikkaa, ei-kronologista vuotta, jossa ollaan joka hetki uuden, tyhjän, edessä.

Millainen sitten on uudenlainen minän ja sinän liitto? Miten he kohtaavat toisensa, kun heidän pieni pöytänsä, jossa he istuivat lähekkäin, on korjattu pois? Kyse on rakkauden kuvauksissa ja filosofioissa keskeisestä kysymyksestä, kuinka rakastaa niin, että ei ota toista haltuun (esim. Korsisaari 2006, 9–10). Valaisen muutaman runon avulla, miten kohtaamisen muuttuneita mahdollisuuksia ilmaistaan teoksessa *Kohtaamispaikka vuosi*. Ensimmäisessä runossa minän suhde sinään ilmaistaan sivukuvana eli profiilina.

Ei näe toinen silmäkään toista,
minä en näe sinua,
niin kuin sivukuvat friisissä
näillä kulmilla nämä kasvot. (KV, 7.)

Profiilina näkyminen liittyy kaukaiselle rakastetulle ominaiseen verhoutumiseen: sivukuvassa hänen kasvoistaan nähdään vain puolet, toinen puoli on kätkössä. Salaisuus säilyy. Jos se olisi ratkaistu, rakastetut katsoisivat toisiaan kasvoista kasvoihin, eikä kyseessä olisi enää samanlainen rakkauden matka kuin mikä 1970-luvun teoksissa on kuvattu. Toisaalta rakastetut voidaan ymmärtää yhdeksi ja samaksi profiiliksi. Profiili on sivukuva, mutta edustaa samalla kokonaisia kasvoja. Kohtaamisen ratkaisu on juuri siinä, että rakastetut ovat yhdessä kasvot ja sen silmät – heidän katseensa on yhteinen. He eivät voi nähdä toisiaan, mutta tietävät olevansa yhteisen salaisuuden osapuolet. Toisessa esimerkkirunossa kohtaamisen mahdollisuutta ilmaistaan aivan eri lähtökohdasta:

Näkevät kuvajaisia.
Niiden päivien ilta, niiden öiden aamu.
Näkevät, kuvajaisia.
Uudessa liitossa ilta ja aamu.

Ei kukaan toinen kutsu tätä rakkaudeksi. (KV, 46.)

Monikon kolmannessa persoonassa ilmaistut henkilöt ”näke*vät* kuvajaisia” ja myös itse ovat kuvajaisia: ”Näkevät, kuvajaisia.” Mitä he näkevät, kun näkevät kuvajaisia, ja minkä kuvajaisia he ovat? Tämä runo perustuu Rekolan runoudessa teoksesta *Muistikirja* lähtien tärkeälle pariajattelulle, jonka keskuskuva on jokaisessa ihmisessä prosessoituva yön ja päivän pari.[11] Monikon kolmannessa persoonassa ilmaistut näkevät itsessään olevan parin yhtyvän toisessa olevaan pariin: kokijan yön ja päivän prosessi yhtyy toisen kokijan yön ja päivän prosessiin, jolloin yö ja päivä, tässä runossa ilta ja aamu, ovat uudessa liitossa. Se, että uusi liitto merkitsee rakkautta, ”Ei kukaan toinen kutsu tätä rakkaudeksi”, tarkoittaa, että ihmisessä olevasta parista tulee rakastetun parin kuvajainen ja toisin päin. Toisin sanoen rakkaus on sitä, kun kuvajaiset heijastuvat toisistaan.

Runossa puhutaan ”kuvajaisista”, jolla on sanana sama merkityssisältö Rekolan runoudessa kuin sanalla ”kaltaisuus”. Teoksessa *Silmänkantama* (1984, 59) kaltaisuutta konkretisoidaan vertaamalla sitä puun kasvamiseen. Kaltaisuuteen liittyy myös vesielementti. Puun ja veden kaltaisuudesta puhuminen selventää, että kaltaisuus on nimenomaan erottamattomuutta ja ykseyttä sekä jatkuvaa liikettä niin kuin puu kasvaa huomaamatta ja vesi on jatkuvassa liikkeessä. Myös sana ”kuvajainen” kytkeytyy vesielementtiin: parien yhtyminen on kuin kuvajaisten leikkiä veden pinnalla. Kun rakkaus kuvataan vedeksi, kaltaiseksi ja kuvajaisiksi, se merkitsee, että rakastavaiset ovat niin yhtä, että he ovat kuin vettä tai kuin puu. Teoksessa *Kohtaamispaikka vuosi* kaltaisuus ilmaistaan myös veden renkaana:

> Udussa männyt vihreässä minä kohtasin sinut.
> Oksalta putosi pisara veteen,
> niin sen rengas, sen vuoden. (KV, 64.)

Vesipisara, joka putoaa puun oksalta veteen, on uuden topoksen ei-kronologinen vuosirengas. Se on erilainen kuin runossa metonyymisesti oksan kautta ilmaistun puun vuosirengas, joka edustaa kronologisen vuoden aikana tapahtuvaa kasvua. Puun vuosirengas ilmaisee siis kronologisen vuoden, veden rengas kaltaisuuden ja teoksessa keskeisen ei-kronologisen aikapaikan. Tämä kaltaisuuden rengas sitoo rakastavaiset toisiinsa.

Tabrizi, Rumilta kadonnut henkilö, alkaa merkitä matkaa, jota kuljetaan näkymättömän todellisuuden seurassa. Myös teoksessa *Kohtaamispaikka vuosi* rakkauden kautta löytyy kaltaisuuksien universumi, jossa ei ole enää minää eikä sinää, ei aikaa eikä paikkaa. Enwald (1997, 200) sanoo kaltaisuudesta, että se ”on yksi keino ilmaista ilmaisematonta”. Ilmaisemattomuus liittyy siihen, että kaltaisuus on Rekolan poetiikan mystistä ydintä. Vaikka *Kohtaamispaikka vuosi* on kaltaisuuksien universumin löytymisen kirja, matka jatkuu myöhemmissä teoksissa saaden erilaisia ilmentymiä. Tämän artikkelin puitteissa on kaltaisuuden käsittely päätettävä tähän, vastaukseksi siihen, millainen on minän ja sinän uusi liitto.

Minä rakastan sinua, minä sanon sen kaikille -teoksen historiallisesta kontekstista

Teosta *Kohtaamispaikka vuosi* seuraavassa ja sen toposta täydentävässä sisarteoksessa *Maailmat lumen vesistöissä* kaltaisuuden käsittely jatkuu.

> Entä nuo kahdentuneet, vedenväriset jo, entä nuo
> kirjot. Mikä rengas ne yhdessä pitää, mikä sormus
> ne täällä sallii? (Rekola 1978, 60.)

Runossa puhutaan kaltaisuuden sijaan kahdentuneista, vedenvärisistä sekä kirjosta. ”Mikä rengas ne yhdessä pitää” on kysymys, joka liittyy edellisen luvun kaltaisuusrunoi-

hin, joissa kuvataan erottamatonta ykseyttä. Toisaalta sanat ”rengas” ja ”sormus” tuovat runoon mukaan rakkauden ja sitoutumisen viitekehyksen: niiden käyttö aiheuttaa sen, että ”kahdentuneista” ja ”vedenvärisistä” tulee rakastavaisiin viittaavia sanoja. Toinen runossa esitetty kysymys, ”mikä sormus ne täällä sallii”, herättää ajatuksen, että liitto on yhteiskunnalle vieras. Runo aktivoikin Rekolan poetiikkaan liittyvän kaltaisuuden lisäksi tulkinnan, joka koskee seksuaalivähemmistön liittoja; niitä ei solmita Suomen kirkoissa edelleenkään.

Kokoelmassa *Minä rakastan sinua, minä sanon sen kaikille* ei vielä eksplisiittisesti kysytä ”mikä sormus ne täällä sallii”. Sen sijaan teoksen nimi ilmaisee paljonkin – etenkin nykyajasta käsin, josta on mahdollista luoda katse edellisiin vuosikymmeniin. On paljon puhuvaa, että *Minä rakastan sinua, minä sanon sen kaikille* -niminen teos ilmestyi homoseksuaalisuuden kriminalisoivan lain kumoutumista seuraavana vuonna. Tätä seikkaa vasten nimi suorastaan julistaa, että nyt rakkaudentunnustuksen saa tehdä. Se on vielä nykyäänkin provokatiivinen, mutta toisella tavoin kuin aiemmin: kun nyt, 2000-luvun alkupuolella, luen teosta, se ei julista minulle vapautta vaan kertoo ahdistuksesta, jossa kirjailija eli. Ilmaiseehan nimeksi päätynyt runo toiveen, joka vaikutti teoksen kirjoitusajankohtana ja jo pitkään sitä ennen mahdottomalta: että joskus tulisi aika, jolloin voisi puhua ja kokea avoimesti.

On otettava huomioon, että Rekola koki 1970-luvun teoksissa ilmaisemaansa matkaa aikana, jolloin laki oli vielä voimassa, ja että hän jo sitä ennen oli joutunut kirjoittamaan kuuden teoksen runot rikoslain uhkaamana ja siten lainsuojattomana ihmisenä. Se, että laki kumottiin ja nimi alkoi julistaa vapautta, lienee ollut kirjailijalle yllätys. Olihan hän kirjoittanut kahdenkymmenen vuoden ajan tilanteessa, jossa ei voinut ilmaista suoraan omaan persoonaan olennaisesti liittyviä asioita, kuten rakkautta ja siihen liittyviä tunteita. Nuoruutta varjosti pelko. Siitä, millaista oli elää tuona aikana lesbona Suomessa, antaa tuntuman Anu Nousiaisen (2011) kirjoitus, jossa kerrotaan naisten oikeudenkäyntijutuista. Vaikeneva asenneilmasto vallitsi myös kirjallisissa piireissä. Pentti Holappa kertoo hämmästyneensä sitä, että niissä ei suhtauduttu homoseksuaalisuuteen sen sallivammin kuin muuallakaan (Stammeier 2012, 31).

Rekola on kertonut ymmärtäneensä jo nuorena, että lain muuttaminen ei sinällään ratkaisisi mitään, vaan asenneilmaston muuttuminen (Hietanen 2010). Lain poistuttua jäi vielä voimaan vuoteen 1981 asti homoseksuaalisuuden sairaudeksi leimaava luokitus. On paradoksaalista, että kokoelman *Minä rakastan sinua, minä sanon sen kaikille* nimessä ilmaistaan 1970-luvun teoksissa tärkeä sanominen ja puhuminen, jotka vaihtuvat vaikenemiseksi sekä poeettisista että sosiaalisista syistä. Nimi esittääkin kaksinkertaisen haasteen: se kysyy, miten ilmaista henkisesti vaativaa ja kiellettyä rakkautta. Kaukaiselle rakastetulle puhuminen on lähes mahdotonta ja hänestä, salatusta, puhuminen vielä mahdottomampaa. Sanottavat asiat, vaatelias rakkauskäsitys ja siitä syntyvä

kaltaisuuden poetiikka, ovat nekin hankalasti ilmaistavissa. Ei siis ihme, että vaikenemisesta tuli se varsinainen asia: ”Minun asiani oli vaieta / pitkät matalat / rakennukset, käytävät, historia. / Ne raskaat ovet jotka painuivat / hitaasti kiinni. ” (MRS, 19.)

Vaikeneminen alkoi Rekolan elämässä jo paljon kirjallista debyyttiä aiemmin. Seksuaalisen suuntautumisen tiedostaminen tapahtui 1940-luvun alkupuolella ilman kirjallisia esikuvia ja samastumiskohteita, mikä oli tuona aikana väistämätöntä (ks. Mustola 1996). Rekola kertookin kysyneensä itseltään, oliko kyse niin kauheasta asiasta, että siitä ei voitu edes kirjoittaa (Seutu 2011b, 38). Rekolan runouden tutkimisen anti queer-tutkimukselle löytyykin siitä Heather Loven (2007) painottamasta näkemyksestä, että seksuaalivähemmistön menneisyyteen syntyy uutta luova yhteys vain tiedostamalla ja hyväksymällä siihen kuuluneet vaikeat asiat. Tähän liittyy sen ymmärtäminen, että Rekolan nuoruudessa ei vielä ollut kansallista tai kansainvälistä vähemmistökirjailijoiden joukkoa, johon identifioitua ja tukeutua. Keskeisten lesboromaanien käännöksiä alettiin julkaista Suomessa vasta 1960-luvulla ja suomenkielistä kaunokirjallisuutta, jossa lesbous oli keskeisesti esillä, 1980-luvulla (Mustola 1996; Pakkanen 1996). Rekolan edeltäjän Helvi Juvosen lesboutta ei ole runoudentutkimuksessa vieläkään käsitelty (Kivilaakso 2012, 161–168). Ylipäätään vähemmistökehyksestä tuli eri tieteenalojen paradigma varsinaisesti vasta 1990- ja 2000-luvuilla (esim. Juvonen 2002, 38–40; Ilmonen & Kekki 2004, 7). Ei ole sattumaa, että Rekola alkoi kirjailijana saada laajempaa julkista tunnustusta vasta 1990-luvulta lähtien. Seksuaalivähemmistöön kuuluminen on vaikuttanut hänen urakehitykseensä ja teosten vastaanottoon: se on tullut sitä julkisemmaksi ja myönteisemmäksi, mitä monipuolisemmin homoudesta on alettu keskustella.

Queer-luennan paradigmassa on toistaiseksi aukko runoudentutkimuksen kohdalla (ks. Pakkanen 1996, 45). Toivon pystyneeni artikkelissani osoittamaan, miksi runouden poeettinen lähiluku on siinäkin tärkeää.[12] Lisäksi olisi tärkeää ottaa huomioon runouden alueen kirjallisuushistorian kirjoittamiseen ja tutkimiseen liittyvät erityisongelmat (ks. Bernikow 1974, 3–47). Kaukaisen rakkauden teeman, samoin kuin Rekolan runouden poetiikassa keskeisen kahtiajakoja purkavan ajattelun (ks. Juvonen 2007, 264) tuntemus tekee selväksi, että Rekolalla on alusta asti ollut hallussaan poeettinen rekisteri, joka on luonut hänen runoudestaan kestävää ja ainutlaatuista ja jonka avulla hän myös on onnistunut ilmaisemaan kiellettyä marginaalia.

Viitteet

[1] Liisa Enwald (1997) tutkii väitöskirjassaan Rekolan poetiikkaa kielellisen monihahmotteisuuden yhteydessä.

[2] Kokoelma *Tuulen viime vuosi* kytkeytyy rakkauskäsityksensä ja teemansa puolesta saumattomasti sitä edeltäneeseen ja seuraavaan teokseen, mutta en voi paneutua siihen tässä artikkelissa.

[3] Kiitän Saija Isomaata, joka välitti minulle Sellin tutkimuksen. Harri Veivo (2011, 83) puhuu mielestäni Sellin kanssa samaa kieltä kirjoittaessaan, että ”[t]ekstin kohteleminen kokonaisuutena, joka liittyy tekijään ja hänen historialliseen kontekstiinsa, on nähdäkseni eettinen periaate, joka ei kuitenkaan velvoita yksittäistä lukijaa tai tutkijaa keskittymään ensisijaisesti niihin”.
[4] Tämä on yksi tärkeimmistä lähtökohdistani monografiassa, jota kirjoitan Rekolan runoudesta. Tämän artikkelin puitteissa en voi taustoittaa 1970-luvun teosten rakkauskäsitystä aiempien teosten valossa.
[5] Rekolan runouden tyhjyyden kokemusten tutkiminen olisi itsenäisen artikkelin aihe. Ne kytkeytyvät laajempaan länsimaisen modernistisen runouden subjektiutta ja eksistenssiä koskevaan prosessiin. Toisaalta tyhjyyttä ja egokeskeisen ajattelun kyseenalaistamista on tarkasteltava muiden suomalaisten modernististen runoilijoiden, esimerkiksi Mannerin, ilmaisemien kokemusten valossa.
[6] Suomessa näitä teoksia on tutkittu vähän, eikä *Vita nuovasta* ole otettu uusia painoksia. Ks. Mälkki 2009.
[7] Rudel on jäänyt historiaan juuri kaukaisen rakkauden teeman vuoksi (ks. esim. Haapanen-Tallgren 1925; Rosenstein 1990; Paterson 1999; Niiranen 2012).
[8] Rekolan teksti on alun perin esitelmä, jonka hän on pitänyt Rakkaus ja seksuaalisuus -seminaarissa lääkäripäivillä Tampereen yliopistossa vuonna 2004.
[9] Danten teosten yhteydestä visionäärisen kirjallisuuden traditioon ks. Eliot 1965, 56. Danten merkityksestä Eliotille, Poundille ja modernistiselle kirjallisuudelle ks. Larrissy 2004.
[10] Samat tunnuspiirteet ovat keskeisiä myös *Jumalaisessa näytelmässä*. Kun Dante kohtaa Kiirastulivuoren huipulla Beatricen tämän oltua kymmenen vuotta kuolleena (Kiirastuli, 30. laulu) hän tunnistaa Beatricen punaisesta puvusta. Beatricen hymy mainitaan kerta toisensa jälkeen. Se on Dantelle samankaltainen siunaus kuin Beatricen tervehdys *Vita nuovassa*.
[11] Pariajattelussa on kyse siitä, että jokaisessa kokijassa on pari, joka on yhteydessä suurempaan kosmiseen parien prosessiin. Ihmisessä ovat parina paitsi sisäinen maailma ja ulkoinen todellisuus myös mies ja nainen miehen tai naisen sijaan, sairas ja terve, nuori ja vanha. Pariajattelu käsittää kaikki elämän osa-alueet. Ks. pariajattelusta Enwald 1997, 186–192.
[12] Ilman poetiikan tuntemusta on vaarana, että päädytään sellaiseen outoon väittämään kuin että Rekola kirjoitti (kaapista) ulostulorunon vuonna 1991 (Pakkanen 1996, 60, n. 56). Tosiasiassa homoseksuaalinen suuntautuminen on luettavissa jo hänen varhaisista runoistaan.

Lähteet

AIRAKSINEN,TIMO 2001: *Rakkauden vangit. Filosofisia tunnustuksia*. Helsinki: Otava.
BAROLINI, TEODOLINDA 2007: Dante and the Lyric Past. *The Cambridge Companion to Dante*. Ed. Rachel Jacoff. 2nd edition. Cambridge: Cambridge University Press, 14–34.
BERNIKOW, LOUISE 1974: *The World Split Open. Four Centuries of Women Poets in England and America, 1552–1950*. Preface by Muriel Rukeyser. New York: Vintage Books.
BLOCH, HOWARD R. 1991: *Medieval Misogyny and the Invention of Western Romantic Love*. Chicago & London: University of Chicago Press.
CVETKOVICH, ANN 2006/2003: *An Archive of Feelings. Trauma, Sexuality, and Lesbian Public Cultures*. Durham & London: Duke University Press.

DANTE, ALIGHIERI 1920/N. 1294: *Vita nuova* – Uusi elämä. Alkuteos: *Vita Nuova*. Suom. Tyyni Haapanen-Tallgren. Esipuheen kirjoittanut V. A. Koskenniemi. Porvoo: WSOY.

DANTE, ALIGHIERI 1999/1321: *Jumalainen näytelmä*. Alkuteos: *Divina Commedia*. Suom. Elina Vaara. Johdannon ja selitykset laatinut Tyyni Tuulio. 3. painos. Helsinki: WSOY.

ELIOT, T. S. 1965/1929: *Dante*. London: Faber and Faber.

ENWALD, LIISA 1997: *Kaiken liikkeessä lepo. Monihahmotteisuus Mirkka Rekolan runoudessa*. Suomalaisen kirjallisuuden seuran toimituksia 659. Helsinki: SKS.

HAAPANEN-TALLGREN, TYYNI 1925: *Trubaduureja*. Somistus Matti Paalasen. Porvoo: WSOY.

HAUTSALO, LIISAMAIJA 2008: *Kaukainen rakkaus. Saavuttamattomuuden semantiikka Kaija Saariahon oopperassa*. Suomen Musiikkitieteellinen Seura 2008. Acta Musiologica Fennica 28.

HIETANEN, ILONA 2010: Vaietuistakin vuosista on puhuttava. [Mirkka Rekolan ja Sami Hilvon haastattelu.] *Helsingin Sanomat* 9.7.2012.

HUOTARINEN, VILJA-TUULIA 2011: Rakkaus Mirkka Rekolan runoissa. *Kuva silmissä. Näkökulmia Mirkka Rekolan kirjailijantyöhön*. Toim. Liisa Enwald ja Eila Kostamo. Helsinki: WSOY, 66–75.

HÄMEEN-ANTTILA, JAAKKO 2002: *Jumalasta juopuneet. Islamin mystiikan käsikirja*. Helsinki: Basam Books.

HÄMEEN-ANTTILA, JAAKKO 2009: Jälkisanat. Rumi: *Rakkaus on musta leijona*. Alkuteos: *Kulliyyat- i Shams ya Divan-i kabir*. Suom. Jaakko Hämeen-Anttila. 2. painos. Helsinki: Basam Books.

ILMONEN, KAISA & KEKKI, LASSE (TOIM.) 2004: Esipuhe. *Pervot pidot. Homo-, lesbo- ja queer-näkökulmia kirjallisuudentutkimukseen*. Helsinki: Like, 7–9.

JUVONEN, TUULA 2002: *Varjoelämää ja julkisia salaisuuksia*. Tampere: Vastapaino.

JUVONEN, TUULA 2007: Mirkka Rekola. *Sateenkaari-Suomi. Seksuaali- ja sukupuolivähemmistöjen historiaa*. Toim. Kati Mustola ja Johanna Pakkanen. Helsinki: Like.

KIVILAAKSO, KATRI 2012: Queer litteraturhistorieskrivning och arkivmappens epistemologi. *Queera läsningar. Litteraturvetenskap möter queerteori*. Red. Katri Kivilaakso, Ann-Sofie Lönngren & Rita Paqvalén. Rosenlarv Förlag, 147–175.

KORSISAARI, EVA MARIA 2006: *Tule, rakkaani! Naisen ja miehen välisestä etiikasta kirjallisuuden rakkauskuvauksissa*. Helsinki: Teos.

LARRISSY, EDWARD 2004: Myth, Legend, and Romance in Yeats, Pound, and Eliot. *A Companion to Romance from Classical to Contemporary*. Ed. Corinne Saunders. Malden, Oxford & Victoria: Blackwell Publishing, 438–453.

LAZAR, MOSHE 1995: *Fin'amor. A Handbook of the Troubadours*. Eds. F. R. P. Akehurst

and Judith M. Davis. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 61–100.

LOVE, HEATHER 2007: *Feeling Backward. Loss and the Politics of Queer History*. Cambridge, London: Harvard University Press.

MARTINEZ, RONALD 1995: Italy. *A Handbook of the Troubadours*. Eds. F. R. P Akehurst and Judith M. Davis. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 279–294.

MEHTONEN, PÄIVI 2003: *Poetria nova. Johdatus keskiajan runousoppiin*. Tietolipas 192. Helsinki: SKS.

MUSTOLA, KATI 1996: Syöjättärestä naapurintytöksi – naisia rakastavia naisia ennen vuotta 1971 suomeksi julkaistussa kaunokirjallisuudessa. *Uusin silmin. Lesbinen katse kulttuuriin*. Toim. Pia Livia Hekanaho, Kati Mustola, Anna Lassila ja Marja Suhonen. Helsinki: Yliopistopaino, 67–114.

MÄLKKI, JOHANNA 2009: *Mitä etevin runoteos. Dante Alighierin Jumalaisen näytelmän vastaanotto suomalaisessa kirjallisuusinstituutiossa 1851–2000*. Suomalaisen kirjallisuuden seuran toimituksia 1171, tiede. Helsinki: SKS.

NIIRANEN, SUSANNA 2012: Trubaduuri Jaufre Rudelin elämäkerta ja kaukainen rakkaus. *Aistit, uni, rakkaus. Kaksitoista katsetta Kaija Saariahoon*. Toim. Pekka Hako. Helsinki: Lurra Editions, 113–132.

NOUSIAINEN, ANU 2011: Rikos: rakkaus. *Helsingin Sanomien* kuukausiliite joulukuu 2011.

PAKKANEN, JOHANNA 1996: Hänen ruusuiset käsivartensa – missä kulkevat Suomen lesbokirjallisuuden rajat? *Uusin silmin. Lesbinen katse kulttuuriin*. Toim. Pia Livia Hekanaho, Kati Mustola, Anna Lassila ja Marja Suhonen. Helsinki: Yliopistopaino, 38–66.

PATERSON, LINDA 1999: Fin'amor and the Development of the Courtly Canso. *The Troubadours. An Introduction*. Eds. Simon Gaunt and Sarah Kay. Cambridge: Cambridge University Press, 28–46.

REKOLA, MIRKKA 1972: *Minä rakastan sinua, minä sanon sen kaikille* (= MRS). Helsinki: WSOY.

REKOLA, MIRKKA 1977: *Kohtaamispaikka vuosi. Runoja* (= KV). Helsinki: WSOY.

REKOLA, MIRKKA 1978: *Maailmat lumen vesistöissä. Proosarunoja, aforismeja*. Helsinki: WSOY.

REKOLA, MIRKKA 1984: *Silmänkantama. Aforismeja, merkintöjä, maisemia*. Helsinki: WSOY.

REKOLA, MIRKKA 2000A/1991: Kehä joka murtuu. *Muistinavaruus. Kirjoituksia, puheenvuoroja 1959–1999*. Helsinki: WSOY, 96–116.

REKOLA, MIRKKA 2000B: Parien prosessi ja matka puulle. *Muistinavaruus. Kirjoituksia,*

puheenvuoroja 1959–1999. Helsinki: WSOY, 136–143.
REKOLA, MIRKKA 2007: Rakkaus matkana runoudessa. *Esittävästä todellisuudesta. Esseitä*. Tampere: Sanasato, 23–38.
ROSENSTEIN, ROY 1990: New Perspectives on Distant Love: Jaufre Rudel, Uc Bru, and Sarrazina. *Modern Philology* 87 (3), 225–238.
<http.www.jstor.org.libproxy.helsinki.fi/stable/438241> (11.12.2012)
RUMI, MAWLANA 2009/1363: *Rakkaus on musta leijona*. Alkuteos: *Kulliyyat- i Shams ya Divan-i kabir*. Suom. Jaakko Hämeen-Anttila. 2. painos. Helsinki: Basam Books.
SELL, ROGER D. 2000: *Literature as Communication. The Foundations of Mediating Criticism*. Amsterdam, Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.
SEUTU, KATJA 2009: Mikä vaeltaa, kun et sinä enkä minä. Keskustelua runon rakentumisesta Mirkka Rekolan kanssa. *Nuori Voima* 2/2009, 4–9.
SEUTU, KATJA 2011A: ”Sinä et enää näe niitä silmiä, näet niillä.” Eli siitä, miten runous ihmistä kannattelee. *Kuva silmissä. Näkökulmia Mirkka Rekolan kirjailijantyöhön*. Toim. Liisa Enwald ja Eila Kostamo. Helsinki: WSOY, 51–65.
SEUTU, KATJA 2011B: Mirkka Rekolan varhaislapsuuden muistoja. *Elämäntarina* 4/2011, 36–39.
SINGER, IRVING 1987/1984: *The Nature of Love 2. Courtly and Romantic*. Chicago & London: University of Chicago Press.
STAMMEIER, JENNI 2012: Rehellisyyden nimissä. [Pentti Holapan haastattelu.] *Parnasso* 2/2012, 29–33.
TERÄVÄINEN, JUHA 1984: Poikarakkaus ja teoreettinen intressi. *Rakkauden filosofia*. Toim. Esa Saarinen, Lilli Alanen ja Ilkka Niiniluoto. Helsinki: WSOY, 125–138.
The Dante Encyclopedia. “Beatrice”. Ed. Richard Lansing. New York & London: Garland Publishing.
VEIVO, HARRI 2011: *Portti ja polku. Tutkimus kirjallisuuden semiotiikasta*. Suomalaisen kirjallisuuden seuran toimituksia 1305, tiede. Helsinki: SKS.
VÄLIMÄKI, SUSANNA 2012: Valo, vaellus, avaruus ja uni: mysteerikuvasto Kaija Saariahon orkesterimusiikissa. *Aistit, uni, rakkaus. Kaksitoista katsetta Kaija Saariahoon*. Toim. Pekka Hako. Helsinki: Lurra Editions, 195–219.
ZUMTHOR, PAUL 1995: An Overview: Why the Troubadours? *A Handbook of the Troubadours*. Eds. F. R. P. Akehurst and Judith M. Davis. Berkeley, Los Angeles & London: University of California Press, 11–18.

Painamattomat lähteet:

Kirjailija Mirkka Rekolan ja Katja Seudun kevään 2012 aikana käymät keskustelut.

Siru Kainulainen

Liikettä tahdissa
Nykyrunon vaikuttava rytmitoiminta

Nykyrunoutta ja -runoilijoita luotaavassa hakuteoksessa kirjoitetaan nykyrunosta seuraavaa: ”Niin runonharrastajien kuin taiteellisesti kunnianhimoisten ja ammattimaiseen julkaisemiseen pyrkivien kirjoittajien määrä on suuri ja erilaisista runouskäsityksistä syntyy aikamoinen ryteikkö” (Pääjärvi 2011, 13). Maaria Pääjärvi (2011, 14–19)[1] käy raivaamaan ryteikköä jakamalla nykyisen runouden neljään kategoriaan: modernistiseen runouteen, puherunouteen, kokeelliseen runouteen ja proosarunouteen. Jaottelun perusteella ilmaisutapojen kohostaminen jää lähinnä kokeellisen runon harteille.

1990- ja 2000-luvulla ilmestynyttä runoutta voi jaotella myös karkeammin – osin päällekkäin edellisten kategorioitten kanssa – kolmeen väljästi määrittyvään, toisiinsa limittyvään ja edelleen vaikuttavaan ryhmään. Jako on ilmaisuperustainen. Näistä ensimmäinen on helposti lähestyttävä ja luettava, niin sanottu katu-uskottava[2] runous, joka painottaa sisältömerkityksiä. Se syntyi 1990-luvun puolivälissä jälkistrukturalistisista teorioista vaikuttuneen runouden vastaääneksi. Tyylin tunnetuin edustaja lienee Tapani Kinnunen selkeäsanaisine ilmaisuineen, jossa hyödynnetään tunnistettavalta vaikuttavaa, yksiäänistä minäpuhujaa. Toinen, vuosituhannen vaihteen jälkeen esiin ponnistanut ryhmä hyödyntää varsinkin proosarunoa, ja sen runoissa äänet monistuvat; minä ei hallitse runoilmaisua, vaan ilmaisun tapa alkaa nousta yhä vahvemmin sen sijaan tai vähintäänkin rinnalle. Tästä ryhmästä voisi mainita esimerkkinä Silja Järventaustan, jonka runojen minän persoonattomuutta ilmentää kieliopillisten sääntöjen rikkominen ja uudelleen muotoilu.[3] Kolmantena ryhmänä on runon ilmaisukeinoja korostava tai koetteleva runous, johon kuuluvat vaikkapa kielellä leikittelevät Henriikka Tavi ja Kristian Blomberg muiden muassa.[4] Ryhmään kuuluu kuitenkin myös sisällöllisesti viestivämpää runoutta. (Ks. Kainulainen 2011b.)

Viimeksi mainittu ryhmä, johon lasken tämän artikkelin aineiston, ei koostu vain ilmeisen kokeellisesta runoudesta. Nykyruno koettelee ilmaisua mielestäni myös vähemmän ilmeisillä ja vähemmän huomiota saaneilla tavoilla. Niistä rytmi on tämän artikkelin kannalta keskeisin, ja aineistovalikkoani yhdistävänä tekijänä on rytmin tehokäyttö sekä uudenlaisin että perinteestä inspiroitunein keinoin. Aineistoni runoteokset ovat Saila Susiluodon *Carmen* (2010), Vilja-Tuulia Huotarisen *Iloisen lehmän runot* (2009) ja Harry Salmenniemen *Virrata että* (2008).[5] Teoksista viimeisimpänä mainittu on kokeellisin, ja kokeilujen jatkumisesta todistaa Salmenniemen myöhempikin tuotanto. Huotarinen puolestaan on sanastoltaan ja syntaksiltaan selväpiirteisin, josta syystä siinä

on myös katu-uskottavaan runouteen viittaavia piirteitä, vaikka ne esiintyvät vahvempina runoilijan aiemmassa tuotannossa. Susiluodolla taas korostuu mitallinen rytmi, vaikka hänet tunnetaan parhaiten proosarunon esiin nostajana. Teokset ovat keskenään erilaisia ja edustavat hyvin nykyrytmien moneutta.[6] Juuri erilaiset rytmiratkaisut tuovat esiin kysymyksenasetteluni kannalta keskeisiä seikkoja. Tärkein niistä on haaste, jonka nykyruno asettaa lukijalleen ja jonka käsittelyyn rytmi sekä runon fyysisenä ilmaisukeinona että tutkimuksellisena käsitteenä avaa mahdollisuuksia.

Rita Felskin (2008, 11) mukaan kaipaamme kipeästi monipuolisempaa ymmärrystä siitä, miten tekstin ja lukijan välinen vuorovaikutus toimii. Rytmin avulla voidaan käydä käsiksi keinoihin, joilla runo lähestyy lukijaa ja joihin lukija tarttuu. Tähän keskityn artikkelissani, jota voi luonnehtia avaukseksi nykyrunon rytmi-ilmaisun käsittelyyn. Luonnostelen runon ja lukijan välistä vuorovaikutusta *rytmitoimintana*, jota jäsennän seuraavassa rytmin ja myöhemmin tarkentuen affektien transmission käsitteen avulla. Lyhyesti sanottuna tarkoitan viimeksi mainitulla affektien kulkeutumista ja välittymistä lukemisen yhteydessä.

Rytmi ilmaisun keinona

Runorytmin määrittelyä on Platonista lähtien vaivannut kaksi ratkaisevaa tekijää, kuten rytmintutkija Michael Golston kirjoittaa: summittainen terminologia ja alttius metaforiselle luonnehdinnalle. Rytmi on liitetty vuosisatojen kuluessa luonnon sykleihin sekä ihmisen hengitykseen ja verenkiertoon mutta myös poliittiseen demokratiaan (vapaa rytmi) ja anarkiaan (avantgardistiset kokeilut). Rytmiä on yhtäältä luonnehdittu orgaaniseksi, ”luonnolliseksi puheen rytmiksi”, toisaalta kumouksiin kytkeytyväksi (esimerkiksi 1900-luvun alun futuristiset suuntaukset erityisesti Italiassa ja Neuvosto-Venäjällä). Rytmin on yhtä hyvin ajateltu rekisteröivän ruumiin ja koneen sykettä. Rytmin on ajateltu ilmaisevan runoudelle yhtäältä jotakin aivan ratkaisevaa tai toisaalta merkityksetöntä. (Vrt. Golston 2008, 6–7.)

Koska runon rytmiä on näin vaivatta merkityksellistetty suuntaan jos toiseen, sille on jäänyt muodostumatta tarkka sisältö. Määrittämisen ongelma johtuu toki myös siitä, että rytmi liittyy niin moniin muihinkin alueisiin kuin runouteen tai kieleen. Golstonin (2008, 7, 47) merkittävä havainto on, että rytmiä vieroksutaankin paitsi siksi, että se on määrittelyyn yltämätön, myös siksi, että sitä on hyötykäytetty poliittisena välineenä rotuopissa, joka näkyy oletuksensa esimerkiksi afrikkalaisten ”luontaisesta” rytmitajusta. Golstonille määrittymättömyys tai määritysten avoimuus ja siitä juontuva hyödyllisyys, ideologinen tai muu käyttö ovat ongelma. Avoimuuden problematiikasta johtuen monet muutkin rytmiä tutkineet kuten esimerkiksi Richard Cureton (1997, 2–3) korostavat ”järjen ääntä” ja pyrkivät rytmin systematisoimiseen semanttisten tarkoitteiden avulla. Tällöin rytmi ymmärretään rakenteena tai sanojen tapaan muodostuvana symbolijärjestelmänä.

Rytmiä on mielestäni kuitenkin mahdollista lähestyä vaikuttavana runon tekijänä silti taantumatta mystis-intuitiiviseksi maagikoksi tai joutumatta poliittisen ideologian välikappaleeksi. Rytmin joustavuutta määritelmien suhteen voi pitää tutkimusta elähdyttävänä tekijänä. Joustavuus tarjoaa mahdollisuuden pysähtyä tarkastelemaan, miten rytmiä käytetään, silloin kun sitä käytetään, ja miten sitä selitetään, kun se toimii edellä mainitun liukkaasti joskin samalla ilmeisen kiehtovana. Tutkimuksen kannalta kiinnostavaa on, että rytmiä joudutaan selittämään jonkin muun avulla tai kautta. Tästä seuraa nimittäin kysymys, mitä on se *jokin muu*. Rytmin joustavuutta – yhtäältä epäilyttävänä, toisaalta mahdollistavana – selittää se, ettei rytmiä voi suoraan kääntää semanttiseksi viestiksi: rytmiä luettaessa ja tulkittaessa on otettava huomioon, että rytmi myös tunnetaan, kuullaan ja nähdään eli aistitaan eri tavoin (Kainulainen 2011a, 14–16; Aviram 1994, 5–6).[7] Runon rytmi toimii fyysisesti; se täytyy myös tuntea ja kokea, ja siten sillä on (ruumiillista) ilmaisuvoimaa, jota sanojen (symboli)tarkoitteilla ei välttämättä ole.

Avoimesti määritellen ja rytmin fyysisyyttä silmällä pitäen runon rytmi merkitsee toistoa, vaihtelua ja liikettä (Attridge 1995, 1).[8] Tarkastelen seuraavissa analyyseissani erityisesti tavupainotusta, säkeen rakennetta ja äänteellistä toistoa, jotka aineistossani ovat olennaisesti esillä. Toisto, vaihtelu ja liike koskevat sekä mitallista että vapaata rytmiä, joka sekin usein jäsentyy jonkin toistoperiaatteen mukaan: esimerkiksi sanaston toisto ja säemuoto edustavat yleistä toiston tapaa vapaarytmisessä runossa. Rytmi on väistämättä yhteydessä lisäksi sanojen sisältöihin, toisinaan likeisemmin, toisinaan etäisemmin. Se osoittaa osaltaan rytmin liikkeelle panevaan toimintaan. Kun rytmiä ajattelee toiston ja vaihtelun liikkeenä, tarkasteluun saadaan mukaan vuorovaikutus runon ja lukijan välillä (vrt. Abraham 1995, 7–8). Lukija jäsentää tekstin kulkua rytmisesti ja astuu samalla väljemmin tai kiinteämmin runoon mukaan ja näin osallistuu siihen. Lukijaan ulottuessaan rytmi saa aikaan sekä aistimuksia ja tuntemuksia että panee liikkeelle käsitteellistämisen prosessin, jota edesauttavat runon merkitsevät sanat. Rytmi sekä vaikuttaa että merkitsee.

Carmenin fyysinen liike

Carmen on Saila Susiluodon viides teos.[9] Sen runossa ”Carmen: Habanera” hyödynnetään runoilijan teokseen laatimien selitysten mukaan maineikasta esikuvaa, Georges Bizet’n oopperan *Carmen* aariaa ”L’amour est un oiseau rebelle” (”Rakkaus on kapinallinen lintu”), joten runon voi laulaa melodian[10] mukaan:

CARMEN: HABANERA
[kuoro (resitoiden): esim. muukalainen (x4) tai mikä tahansa habaneran rytmiin soveltuva sana]
Rakkaus, karkuri, kiertolainen
käy kevyt keimailu kuormanaan

silti samainen siirtolainen
voi syöstä keisarin karsinaan.

Vapaan mieli on irtonainen
ei mahdu kalpeaan sapluunaan
kahden nainen on samanlainen
ja särkyy rikkoiseen ikkunaan.

Rakkaus! Vapaus! Rakkaus! Vapaus!

Siis kieltämättä mitenkään
ei suostu sopuun nämä keskenään
kun tasapainoon tyyntymään
ei helly halu edes yksinään:

Jos rakastaa
niin putoaa kuin verkonsilmukasta areenaan.
Jos on vapaa:
niin halkeaa
pian sydän tyhjyys taulunaan.

”Rakkaus lintu on arkaluinen”
niin, nokka ja kynnet suojanaan
linnun nälkä on alituinen
se vaatii vapauden kokonaan

Vapaa lintu on pakolainen
ei mieli milloinkaan kotonaan
kahden nuotion muukalainen
sen sydän roihuaa soihtuinaan:

Vapaus! Rakkaus! Vapaus! Rakkaus!

Siis kieltämättä mitenkään
ei suostu sopuun nämä keskenään
kun tasapainoon tyyntymään
ei helly halu edes yksinään:

Jos rakastaa
niin putoaa
kuin verkonsilmukasta areenaan.
Jos on vapaa:
niin halkeaa
pian sydän tyhjyys taulunaan.
(Susiluoto 2010, 32–33.)

Laulaminen havainnollistaa rytmin toimintaa, ja oopperan aaria on rytmisesti mukaansatempaava. Sen lisäksi runossa on kuitenkin erotettavissa luettunakin rytmikkäitä, fyysisesti koettavia, kuultavia ja tunnusteltavia toistomuotoja kuten allitteraatiota. Allitteraatiota esiintyy suomenkielisessä runoudessa nykyisellääänkin, vaikka se monissa muissa kielissä ilmenee eritoten matalakulttuurisissa yhteyksissä kuten mainoksissa

(Roper 2011, 14). Suomalaisittain ja itämerensuomalaisittain perinteinen äänteellinen toisto yhdistyy toisekseen havannalaislähtöiseen tanssiin, 2/4-tahtiseen habaneraan. Kolmannekseen rytmiä voi lukea trokeis-daktyylisena, joka puolestaan on germaanisperäinen, tavupainotuksen säännölliseen toistoon perustuva mittatyyppi. ”Carmen: habaneran” rytmi toimii siten ainakin kolmen kulttuuriperinnön rytmisenä risteymänä.

Risteytymistä tukee teoksen avaava, proosarunon muotoinen motto. Siitä käy ilmi, että teoksessa keskeisen Carmenin hahmo on hybridi, koneen ja ihmisen biologistekninen sekoitus eli kyborgi: ”Hänet tehtiin muovinpätkistä, metallinpaloista, keinoihosta, implanteista, mikropiireistä.” (Susiluoto 2010, [5].) Konemaisuus ei rajoitu vain henkilöhahmoon, sillä *Carmen* sisältää, kuten loppuselityksissä opastetaan, eri käännöskoneitten läpi ajettuja tekstejä, jotka on muokattu runomuotoon (Susiluoto 2010, 117). Koneellisuudesta muistuttaa *Carmenissa* myös mitallinen, säännelty toisto esimerkiksi edellä mainituissa habanerassa ja trokeis-daktyylisessä metrumissa.

Teoksessa yhdistyvät monin tavoin vaikuttavat rytmisen toiminnan muodot: ”vieras” intonaatio eli painotus ja ”tuttu” allitteraatio sekä korkeakulttuurinen alluusio oopperaan, joka puolestaan yhdistetään kulutusyhteiskunnan ikoniin, ostoskeskusympäristöön, jonne tapahtumat suureksi osaksi sijoittuvat. Sekoittelu, muuntelu ja vaihtelu liikuttavat vieraan ja tutun, korkean ja matalan sekä ruumiin ja koneen kategorioita. Kyborgisuus kertoo sekä Carmenin hahmosta että teoksen rytmiikasta. Rytmiikka on kuten todettu kulttuurinen risteymä ja koostuu sen lisäksi erimuotoisista runoista: mitallisista, proosanomaisista, säemuotoisista ja kuvarunoista. Lisäksi auditiivisuus vaihtelee visuaalisuuden kanssa: ”Carmen: habaneraa” leimaa musiikillisuus, mutta teoksessa on myös kuvarunoja, joissa visuaalinen muoto on etusijalla. Auditiivisuuden ja visuaalisuuden sekoittelu puolestaan käy ilmi runossa ”Carmenin flamenco (soléa)”, josta seuraavassa ensimmäinen säkeistö:

Väl
kettä valuva taivas, katso miten au
kosta putoaa kaikki eikä mene ta
kaisin, tähtikin suistuu, sinä poimit
[--]
(Susiluoto 2010, 37.)

Tässä tavutus, kirjoitetun kielen peruskonventio, on jätetty pois. Tavutuksen poissaolo on kuitenkin visuaalinen anomalia, sillä luettuna ja kuultuna tavuviivoilla ei ole merkitystä. Toisaalta poikkeuksellinen tavujen erottaminen jopa omalle rivilleen korostaa tavupainotusta, soléan rytmitystä (Susiluoto 2010, 117). Näin teos haastaa lukijaa vaihtamaan rytmejä, liikkumaan niiden mukana, ja käyttämään aistejaan sekä oivaltamaan nähdyn ja kuullun eroja ja rinnakkaisuuksia.

Carmenin kyborginen rytmi on sekä vieras että tuttu yhtä aikaa, paikoin katkeileva tai proosanomainen, paikoin sisällön yli rynnivä ja mitan korostamisessaan jopa häm-

mentävä. Uppoutuminen ajoittain hakkaavaan ja usein mukaansatempaavaan rytmiin, jota voidaan vaikkapa tanssia tavupainotusten iskujen mukaan, voi estää keskittymästä sanojen sisältöihin. Ilman rytmin kokemista teos jää silti torsoksi: muunnelmaksi tai toistoksi oopperasta, joka lajityypillisesti korostaa vahvoja, stereotyyppisiäkin tunteita ja jonka keskiössä on naishahmo Carmenin herättämät lihalliset intohimot. Runoteoksessa kohtalokkuutta korostaa Carmenin kyborgisuus; kone toistaa itseään ennalta määrätyllä tavalla kunnes tehot lakkaavat.

Vaihtelevat rytmit vaikuttavat *Carmenin* lukijaan laajalla skaalalla, koska ne ovat koneellis-fyysisiä, kulttuurisia ja symbolisia yhdistelmiä. Yhdistelmä ei ole mitenkään sattumanvarainen, sillä rytmistä tuli 1900-luvun alusta lähtien varsinainen saumakohta ruumiille, identiteetille, historialle ja runoudelle. Tieteellisesti – muun muassa aineenvaihdunnan rytmejä mittaavan fonoskoopin avulla – pyrittiin osoittamaan, että ihmisten rytmejä voidaan mitata ja eri roduilla ja eri alueilla asuvilla ihmisillä on erilaiset rytmit. (Golston 2008, 1–11; ks. myös Sihvonen 2001.) Rytmi osoittautui konkreettiseksi poliittisen toiminnan välineeksi, ja tätä ilmentää myös se, että kansallisuus on ollut osa suomalaista rytmikeskustelua jo 1800-luvulla.[11]

Carmenin rytmit osoittavat moneuteen ja konkretisoivat sitä korostuneesti. Tällaisen rytmitoiminnan konkretisaatio ulottuu myös sisältöön. Yksi *Carmenin* teemoista on rakkauden ja vapauden välinen sukupuolittunut ristiriita. Samalla ristiriita symboloi rytmin koneellisuudesta muistuttavan toiston ja runouden kieleen usein liitetyn vapauden suhdetta. Moneus esiintyy sisällössä myös moni- tai ylikansallisuuden merkityksessä. Teoksen tapahtumien sijoittuminen ostoskeskusympäristöön tematisoi kansallisuuden tunnustamattomuutta ja keinotekoisuutta. *Carmen* sisältää muun muassa sydämen muotoon asetellun runon, jossa esiintyy eri kielistä peräisin olevia kauppaketjujen ja yritysten nimiä; ”ostari” on tila, joka ei ole oikeastaan mistään kotoisin. Temaattista variointia todistaa esimerkiksi edellä lainatun ”Carmen: habanera” -runon säe ”Rakkaus lintu on arkaluinen”, joka on muunnelma ranskankielisestä ”kapinallisesta linnusta”. Kapinallisuus viittaa (linnun) vapauden laveampiin, joskin samalla riskialttiimpiin mahdollisuuksiin toisin kuin arkaluisuus, joka assosioi haurauteen.

Rytminen monikulttuurisuus sekä ”vieraan” ja ”tutun” sekoittelu, kohtalokkaan rakkauden ja vapauden mahdollisuuksien välinen ristiriita nivoutuvat Carmen-hahmoon. Carmen on Susiluodon teoksessa oopperan esikuvansa mukaisesti romaninainen, kuten *Parnassossa* ilmestyneessä teoksen arvostelussa korostetaan (Pääjärvi 2010). Carmen on luomus, joka saa luvan toimia epätyypillisellä tavalla mutta joka saa siitä myös rangaistuksensa; hän on projektio, jossa kokoontuvat yhteen (miesten) halut ja mielikuvat.[12] Dynaaminen romaninainen on Susiluodolla yhdistelmä konetta ja lihaa. Carmenin hahmoa voi tulkita yhtenä sanallisena versiona rytmin liikkeestä, joka on fyysisesti aistittavissa ja samaan aikaan kokoaa yhteen monilähtöisiä kulttuurisia kerrostumia.

Carmenin rytmi on ymmärrettävissä fyysiseksi toiminnaksi, joka konkretisoi – *lihallistaa* – monenlaisia sisältöjään lukijalle. Fyysinen toiminta toteutuu toistona, vaihteluna ja liikkeenä, jonka tahdissa lukija liikkuu.

Rytmitoiminnan affektit ja *Iloisen lehmän runot*

Rytmi kutsuu paikalle viitekehyksiä, ja rytmin lukeminen erityisesti tutkimuksellisena tulkinnan toimena on kytköksissä historiallisiin käsitekerrostumiin ja kulttuurisiin symboleihin. Luennassani kulttuurisesti ja stereotyyppisesti latautunut Carmen-hahmo rakentuu lihallis-koneellisten, moninaisista kulttuurisista lähteistä pulppuavien ja niitä sekoittavien rytmien varassa. Rytmit jäsentävät ja liikuttavat teoksen väkivaltaisia ja traagisia, osin arvoituksellisia tapahtumia. Siten rytmit mahdollistavat hankalien tai monitulkintaisten sisältöjen vastaanottamisen.

Lukuprosessini osoittaa runon fyysiseen toimintaan, joka on rytmilähtöistä mutta kytkeytyy runon rytmin ja rytmin käsitteen väliseen prosessointiin. Prosessilla on affektiivinen ulottuvuutensa.[13] Affektilla tarkoitetaan fysiologista muutosta, johon liittyy arvio sen laadusta. Tunteet eivät ole sama asia. Tunne on affekti, jolle on löytynyt sopiva nimi tai sana. (Brennan 2004, 5.) Affektiivisuus tarkoittaa siten fyysistä kokemusta, joka muuttuu tunteeksi, kun se saa sopivat sanat. Affektiivisuuden voi ajatella voimistuvan rytmiä aistittaessa, koska rytmin fyysisyydelle ei ole yksiselitteisiä määrityksiä.

Runon aiheuttamat tunne- ja muut vaikutukset ovat osa kognitiivista toimintaa (Armstrong 2000, 110, 114–115). Sen hahmottaminen kertoo osaltaan, mitä runon ja lukijan välillä tapahtuu. Affektitutkija Teresa Brennania mukaillen työsarkana on aistihavainnon ja järjen tuominen saman pöydän ääreen. Hän käyttää käsitettä *affektien transmissio*, affektien kulkeutuminen ja välittyminen, joka mahdollistaa aistimellisuuden ja järjen ajattelemisen yhdessä. (Brennan 2004, 18.)[14] Affektien välittymisen kannalta on lisäksi keskeistä, että fyysisen ja biologisen vuorovaikutuksen tasolla ero yksilön ja ympäristön välillä on keinotekoinen (Brennan 2004, 8). Affektien kulkeutumisessa ympäristö on näin ollen osallinen, ja tutkimuksellisesti sen voi paikantaa erilaisiin tulkinnallisiin viitekehyksiin, joita runon rytmi kutsuu paikalle. Affektien transmissiota ajatellen rytmin voi ymmärtää kuljettavan sellaista tietoa, joka ilmenee aistimellisuuden välityksellä; rytmi toimii affektien kulkeutumisen välittäjänä. Tulkintaprosessissa mukaan kutoutuu vähitellen ja yhä enemmän myös tiedollista toimintaa.

Affektien välittyminen on tilannekohtaista ja historiallista. Tämä ilmenee myös Vilja-Tuulia Huotarisen[15] *Iloisen lehmän runoissa*. Teoksessa runon foorumille lonksuttaa joukko lehmiä, jotka jo nekin saattavat herättää monenlaisia tuntemuksia. Nimeämättömässä aloitusrunossa lähdetään liikkeelle seuraavasti:

> Tämä on lauma jota Kuningatar johtaa.
> Tämä on laulu joka lauletaan kesäyön nimessä:

Tshe Lehmät Tshe Tshe-e!
Tshe Lehmät Tshe Tshe-e!
Tshe Tshe Tshe Tshe-e!
Tshe Lehmät Tshe Tshe-e!
Tshe Lehmät Tshe Tshe-e!
Tshe Tshe Tshe Tshe-e!

Tämän tien poikki menee lehmieni polku
ja autot pysähtyvät lehmieni eteen.
Odotetaan Ruususta joka nuuhkii merta.
Nuuhkii ja liikuttuu niin kuin Hollywoodin naiset.

Keskimmäinen säkeistö muodostaa äänteellisesti korostuneista ilmaisuista, joita käytetään karjankutsuhuutona. Sillä on konkreettinen tavoite: maanitella lehmät haluttuun paikkaan. Äänteellinen toisto ei ole ainoa toistomuoto, jota runossa esiintyy. Siinä on myös sanallista toistoa (”tämä on”; ”lehmät”; ”lehmieni”; ”nuuhkii”). Lisäksi säkeissä toistuu passiivimuotoinen toimijuus (”laulu joka lauletaan”; ”Odotetaan”) eli runo sisältää myös syntaktista toistoa. Toistomuodot rytmittävät runoa, ja rytmi tihentyy keskimmäisessä säkeistössä jopa ylenpalttiseksi tai vähintään kutsuu lukemaan sitä ääneen.

Karjankutsuhuutojen esittäjä on arvatenkin inhimillinen toimija, ja samaan viittaa passiivimuodon käyttö. Lehmiä myös verrataan Hollywoodin naisiin, tähtinäyttelijöihin. Toisaalta lehmät ovat runossa syntaksin tason subjekteja. Epäselväksi jää, onko lauman johtaja Kuningatar itse lehmä vai nainen. Tämä ratkeamattomuus yhdistää Huotarisen teosta ja Susiluodon Carmenin hahmoa, joka on kyborgi, kuvitteellinen yhdistelmä. Runon keskeisen toimijan epäselvyys johtaa molemmissa tapauksissa palaamaan ilmaisutapaan ja sen toimijuuteen. Tällöin tulee huomioitavaksi rytmin potentiaali esiintyä runon toiminnallisena piirteenä ja sillä tavoin myös eräänlaisena runon toimijana. Toinen yhdistävä tekijä on musiikki: *Carmenin* ooppera-alluusio on laulullinen ja Huotarisella esiintyvä karjankutsuhuuto on melodista huhuilua.

Laulullisen rytmin ja lehmien välinen dynaaminen suhde ilmaantui suomalaisen runouden areenalle 1950-luvulla Kirsi Kunnaksen teoksessa *Uivat saaret* (1950). Sen Uneksijat-osastossa on Lehmikvartetti-niminen sikermä, joka sisältää runon ”Runoilija on iltalypsyllä”. ”Adalmiinan helmi” -runo puolestaan omistetaan lehmälle nimeltä Adalmiina (Kunnas 1950, 47–48, 49–50). Sikermän nimi vihjaa T. S. Eliotin tunnettuun *Neljään kvartettoon* (1943), ”Adalmiinan helmi” puolestaan Topeliuksen prinsessasatuun. ”Runoilija iltalypsyllä” alkaa seuraavasti: ”Lypsän-lypsän-lypsän-lypsän / kuule kuinka maitoviiru /sangon laitaa soittaa. / Lypsän-lypsän-lyp-lyp / nytpä laulun sointu sammui, / suihku saappaan varteen sattui.” Sikermän lehmät saavat monenlaisia intertekstejä ja lypsäjäkseen itsensä runoilijan; näin lehmille annetaan hyväntahtoisen arvokas tulkintamatriisi. Rytmikkäästi toistellut sanat ’lypsän’ ja ’lyp’ viittaavat sekä lypsämisen tasatahtiin että ääniin, joita lypsettäessä kuuluu. Lypsämislaulun sointu

sammuu kun rytmi katkeaa, koska maitosuihku sangon sijaan osuu lypsäjän saappaanvarteen. Horjahdus on osa runoilijan laulunlypsyä: saman toisto taukoaa, rytmi vaihtelee ja on liikkeessä.

Huotarisen ja Kunnaksen lehmiä yhdistää olennainen seikka. Ne molemmat toimivat suhteessa interteksteihin, verkostoituvat toisten tekstien kanssa ja kerrostavat viittauksia. Huotarisen kokoelman aloitusrunossa lehmä nimetään Ruususeksi, jonka niminen satu on luettavissa Topeliuksen suomennosmukaelmana. Myös Kunnas viittaa Topeliukseen. Lisäksi Huotarinen ottaa runoihinsa mukaan populaarikulttuurin edustajat, Hollywoodin naiset, Kunnas puolestaan viittaa Eliotiin. Molemmat viittaukset pyrkivät nähdäkseni tuomaan esiin lehmien arvoa ilman, että viittauskohdetta mitenkään halvennettaisiin. Huotarisen lehmiä väistelevät jopa ”peltilehmät”, autot; Kunnakselle arkinen lypsäminen toimii runoilijan *laulun* inspiraation lähteenä, ja laulustahan on karjankutsuhuudossakin kyse. Huotarisen ja Kunnaksen kytkös tihenee rytmikkäässä laulussa, jota voi esittää myös itsekseen lukiessaan.

Laululla on rytmipoliittinen ulottuvuutensa, jonka tärkeä momentti voidaan ajoittaa *Uivien saarten* ilmestymiseen. 1950-luvun taitteessa suomenkieliseen runouteen oli astumassa uusi aikakausi, ja sen yksi esikuvista oli T. S. Eliotin runojen suomennosvalikoima *Autio maa*, joka ilmestyi 1949. Modernismia rakennettiin kuvallisen sanan ja vapaan rytmin varaan, rytmikkyyttä, laulullisuutta ja toisteisuutta hylkien. Eliotin (1957, 32, 33) mukaan modernissa runossa musiikillisuus on rakenteellinen tai sisällöllinen tekijä, ei suinkaan rytminen. Golston (2008, 58) osoittaa, että 1900-luvun alkupuolen ruumiillisuuskäsitykset, joihin kuuluivat teoriat rytmistä verenperintönä ja rotuperäisenä, tarjosivat esimerkiksi angloamerikkalaisille Ezra Poundille ja Eliotille mahdollisuuden merkityksellistää rytmi luonnollisena, ”orgaanisena”, niin kutsuttua primitiivistä maailmaa heijastavana mutta samalla paljastettavissa olevana. Rytmiä voi näin ajatella keinona, jolla hallittiin ruumiillisia viettejä. Kun rytmi *nähdään* runon struktuurissa, se ei enää viettele, hallitse tai orjuuta, joskaan sen potentiaalia ei myöskään tunnusteta. Siten sen toistovoima pyritään torjumaan.

Epätoivottujen affektien torjuminen ilmentää rytmin pelkoa. Omavarainen länsimainen identiteetti on konstruktio, joka on riippuvainen siitä, että yksilö projisoi itsensä ulkopuolelle epätoivotut affektit, kuten levottomuuden ja depression, toiseuttamalla ne. Tämäntapainen projekti on riippuvainen toisista ihmisistä, yleensä äidistä ja myöhemminkin naisesta tai mukautuvaisesta miehestä tai alistetusta ihmisryhmästä, johon nämä epätoivotut affektit projisoidaan. (Brennan 2004, 12.) Juuri naiset, äitejä tai eivät, ovat saaneet kannettavakseen negatiivisia affekteja. Naisia parempi termi olisi kuitenkin feminiiniset olennot, sillä kyse ei ole vain biologisista naisista, vaan muistakin toisista, josta ”hyvänä” esimerkkinä on rasismi. (Brennan 2004, 15.) Huotarisen teoksen lehmät ovat tällaisia feminiinisiä olentoja, joihin kohdistuu monenlaisia pakkoja,

esimerkiksi iloisuus ja kiltteys, ja feminiinisiin olentoihin projisoidaan odotuksia ja paineita. *Iloisen lehmän runot* arvostellut kriitikko polarisoi feminiinisen olennon määritelmien kohteeksi asettamisen: naisen rinnastaminen lehmään voi hänen mielestään olla joko loukkaus tai kunnia.[16]

Lehmä ei ole Huotarisen teoksen ainoa Brennanin teorian mukainen feminiininen asia, vaan feminiinisyydellä ja rytmillä on historiallinen kytkös. Suomessa sotienjälkeinen vapaan rytmin ja kuvakeskeisyyden korostaminen runoudessa oli älyllinen operaatio, jolla pyrittiin torjumaan rytmin vaikuttavaa tai hallitsevaa, toistoon perustuvaa potentiaalia, joka puolestaan liitettiin ruumiillisuuteen. Ruumiillisista konnotaatioista johtuen vapaa rytmi tarkoitti suomenkielisille modernisteille vapautta ruumiillisuudesta – ja sukupuolesta. (Kainulainen 2011a, 79–132.) Vapaa rytmi nähtiin luonnollisena ja pakottomana, myöhemmin usein puheenomaisena. Tällä tavoin määritellen rytmin ajateltiin lisäksi edustavan vastapainoa teknologialle, koneen rytmeille ja perinteisen runon mitallisuudelle. Rytmin jättäminen tällaisen ”koskemattoman luonnollisuuden” piiriin (vapaa rytmi tai puheen rytmi), sen syrjiminen ”naisellisena” helskyttelynä (laulullisuus) tai hylkimällä sitä ”teknisenä” toimena (rytmimenetelmät ja -tekniikat mitallisuudesta avantgardistisiin kokeiluihin) oli keino ottaa ruumiista selkävoitto rationaalistamalla. Viesti ja sisältö alkoi saada ylivallan ilmaisukeinoilta – ainakin ammattilukijoiden keskuudessa. Sen taustalla piileksii affektiivisuuden ruumiillinen problematiikka.

Huotarisen teoksessa rytmi ei ole samalla tavoin korostunutta kuin Susiluodolla. Useimmiten *Iloisen lehmän runojen* rytmit tarjoavat maltillisen, rauhallisen ja sävyisän perustan runojen sisällöille. Silti ja siksi on merkille pantavaa, että ensirunossa, korvin kuultavissa, esiintyy äänteellisen toiston rytmittämä karjankutsuhuuto, agraaris-syklisen ajan lähestulkoon unohdettu äänimaailma. Huotarisen lehmien, feminiinisten olentojen, voi hyvin ajatella toimivan eräänlaisina ”rytmipoliittisina asianajajina” eri tavoin, erityisesti kun symboliikan tulkintaverkostoon liitetään Kunnaksen *Uivien saarten* ilmestymisajankohta. Huotarisella esiintyvien Hollywood-viittausten kulta-aikaa oli 1950-luku, joka suomalaisittain oli merkittävä rytmipoliittinen ajanjakso. Nyttemminkin rytmillä voi havaita samantyyppisen toiminnallisen vaikutuksen. Rytmipuheen puute nimittäin kiinnittää huomiota siihen, mitä halutaan sulkea pois. Koskeeko kysymys jälleen ruumiillisuuksia ja affektiivisuutta, jotka uhkaavat järkeä ja mielen hallintaa? Onko toisto uudistuksia ja edistystä halajavalle individualismille pelon ja kauhun torjuttu aihe? Myös näihin historiallisesti kerrostuviin kysymyksiin voi affektien välittyminen rytmin avulla johtaa.

Lukijaan virtaava runo

Rytmi on fyysisesti vaikuttava, affektiivinen ja toisinaan myös mahdollisesti poliittinenkin toimija, lukijasta ja tulkitsijasta riippuen. Niin Susiluoto kuin Huotarinenkin

haastavat lukijaansa useilla tavoilla. Susiluodon Carmen on konelihallinen kyborgi, Huotarisella iloiset tai iloisiksi ehdollistetut lehmät, kuten teosta voi tulkita, ovat kerrassaan lihaisia olentoja, jotka on vaivaton tunnistaa mutta jotka rytmin toimintaa ajatellen saavat laveampia tulkintaulottuvuuksia. Toisella tapaa lukijaa koettelee Harry Salmenniemen[17] teos *Virrata että*, jonka aihetta, puhujaa tai näkökulmaa on kenties mahdoton tunnistaa saati määritellä. Tästä esimerkkinä on seuraava proosaruno, joka on teoksen muiden runojen tapaa nimetty roomalaisella numerolla:

> xii
>
> valon läpi, sumun läpi tunkeutuvan valon, kuin rauhallisuuden jonka keksisi, niin kuin valon läpi tunkeutuvan avaruuden joka Napolinlahdella. . . {valo valoisuutensa valkoisuutensa valtavuutensa valtoimuutensa valmiutensa}. Ikään kuin muuttuessaan mitättömäksi tai ikään kuin leijuessaan niin ettei kokonaisuutta saattaisi nähdä, liian vaikeata kertoa missä olisi ollut {minne kulkisi, kun}; niin kuin ei aukenisi tai raukeaisi tai sulkeutuisi tai jännittyisi, tai että on;
>
> Kun on jokseenkin uskottavasti että on;
>
> Niin kuin koko ajan liian vaikea rytmi, joka toistaa itseään: ikään kuin koko ajan liian vaikea rytmi joka toistaa itseään, ja joka poistaa itseään, ja joka loistaa itseään, jne. Mikä tahansa epäonnistunut vitsi. Sen vähä vähältä harsoutuva mikä milloinkin. Ikään kuin kaatuessaan valon läpi ikään kuin samentuessaan pelkäksi vertaukseksi; niin että olisi pelkkä vertaus eikä siis olisi, tai olisi kuvajainen tai taittoharha, tai että olisi valo;

Runo virtaa sana sanalta ja virke virkkeeltä, jotka liittyvät useimmiten vain hajanaisesti tai ei ollenkaan toisiinsa. Se sisältää lisäksi matematiikassa ja tekniikassa käytettäviä aaltosulkeita. Semanttisesti runossa ei näyttäisi olevan mitään järkeä; metalyyrisesti tulkiten se korostaa merkityksen ja sanojen loputonta likimääräisyyttä, *ikään kuin* -rakentuneisuutta. 'Rytmi' toistuu sanana kahdesti, ja runon mukaan rytmi lisäksi "toistaa itseään", "poistaa itseään", "loistaa itseään jne." Rytmin virtaavuus on siis sekä aineellisesti tunnusteltavissa kielen tasolla että sisällössä painokkaasti toistoilmiönä, ja toistoa voikin pitää runonkirjoittamisen metodina, menetelmänä. Yhtäältä hiljalleen rytmittyvä sanavirta kuljettaa mukanaan, toisaalta merkit, syntaksin elliptisyys ja katkelmallisuus pysäyttävät virranjuoksun, tai ainakin suitsivat sen kulkua. Vahvan allitteraation ja toisiinsa sisäsoinnun tapaan riimittyvien sanojen toisto lisäävät rytmikkyyttä. Sitä tahdittaa aaltosulkeiden visuaalisuus, jotka eivät kuulu tai tunnu vaan ne näkyvät. Niiden tehtäväksi voi muotoilla ilmaisuvaihtoehtojen rinnakkaisuuden esittämisen.

Kriitikon työmaana Salmenniemen teos tuntuu haasteelliselta. *Turun Sanomissa* ilmestyneessä arvostelussa ongelma sanallistetaan: "Vaatii ponnistuksia etsiä tästä piikkilankamytystä otetta." Arvostelijan yksi johtopäätös on, että teoksen ideana on "jättää lukijan vastuulle kannanotot ja koko estetiikka – Salmenniemi tarjoaa tukikehikon näyttämällä millainen merkkien kinos maailma on". (Sutinen 4.6.2008.) Lainaukset ovat osoitus vastaanoton affektiivisesta prosessoinnista: tekstin outous aiheuttaa reaktion, kokemuksen "ponnistelujen vaatimisesta". Runojen mahdolliset kannanotot tosi-

aan jäävät lukijan harteille, ja vastuu on todellakin lukijalla: tarttuako tällaisen tekstin asettamaan haasteeseen ollenkaan vai ei. Tulkinta on työtä, joka ei välttämättä johda mihinkään tällaisen teoksen kohdalla, tulkintamatriisit eivät riitä. Siitä huolimatta kriitikko päätyy käsittämään teoksen ”merkkien kinoksena”, jollaiseksi ”piikkilankamytty” lopulta hänelle selittyy. Artikkelin alussa lainaamani Pääjärvi (2011, 13) käytti puolestaan vertausta ”ryteikkö” kuvaamaan nykyrunouden moninaisuutta.

Se, mitä edellä kuvasin rytminä, näyttäytyy kriitikoille – affektiivisuutta ilmentävin ilmaisuin – kuvallisena merkkikinoksena, piikkilankamyttynä tai ryteikkönä mutta myös tukikehikkona, jolla voi luonnehtia rytmiä rakenteellisesti. Kyse on yhtä kaikki ilmaisun tavoista, jotka herättävät paitsi mielikuvia, myös kuulo- ja tuntoaistimuksia, eikä niillä ole itsessään suoraa sanallista vastaavuutta. Se aiheuttaa myös tarpeen käyttää metaforia. Tämä on ilmeistä silloin, kun ilmaisutapa korostuu yhtä vahvasti kuin Salmenniemellä, vaikka kielen koettelusta todistavat edellä analysoimani *Carmen* ja *Iloisen lehmän runot*. Tavuviivoitta jäävät katkotut sanat ja musiikillisuus sekä kerrosten, viitteiden ja lähteiden kytkeytyminen runojen tehokkaaseen rytmiin, samoin kuin karjankutsuhuudoin aloitettu nykyrunoteos, joka avautuu ruumiillisuuden problematiikkaan, eivät antaudu ja avaudu ilman rytmejään. Toistoon, vaihteluun ja liikkeeseen varaavaa rytmiä ei voi suoraan sanallistaa, sillä rytmi toimii myös fyysisesti. Se voidaan kuitenkin – aivan kuten esimerkiksi Salmenniemen teoksen kriitikko toimi – vähitellen kääntää sanoiksi. Samaan olen itsekin pyrkinyt. Runot antavat vaikuttavia impulssejaan siitä, että pelkkien symbolimerkitysten etsinnästä tulee hukkareissu. Sen sijaan palaaminen tekstin tunnusteluun, kuulosteluun ja katsomiseen kannattaa myös käsitteellisesti.

Kirjaimet ja muut merkit liikkuvat tahdissa ja tuovat käänteineen ja taukoineen esiin kielen fyysisyyttä milloin vahvemmin, milloin heikommin. Sanat toimivat vuorovaikutuksessa rytmin kanssa, toisinaan sille alisteisina: runoja voi lukea, laulaa, äännellä ja tahdittaa tanssilla, selittää ohjeiden, hakukoneiden ja muiden tietojen perusteella. Rytmin aistimellisuus säännönmukaisen toisteisena, laulullisina äänteinä ja liikkuvina merkkivirtoina on kuitenkin lähtökohtaisen fyysistä. Peter Kivyn mukaan kaunokirjallisuus kantaa edelleen mukanaan tukevaa vuosituhantista perinnettä, joka priorisoi kaunokirjallisten tekstien ääneen lukemista, ja vasta modernisaation myötä lukemista alettiin ajatella vain näkemisen asiana ja yksinäisenä ajattelutyönä. Myös runon itsekseen lukemista voi ajatella lukijan (itselleen) esittämänä ilmaisuna, joka merkitsee runon kuulemista oman mielen korvin eikä vain kuvina ”sielun silmin”. (Kivy 2009, 2–4, 5, 10, 33, 35, 63.)

Rytmi virittää aistimaan ostoskeskuksen monikulttuurista hälinää, huhuilua, jolla kutsutaan lehmiä tai kielen virtaavuutta. Rytmi vetää puoleensa, mutta myös työntää luotaan; molemmat ovat jo fyysisen toiminnan aikaansaannoksia. Rytmi haastaa lukijaansa yhtäältä siksi, että se voi temmata mukaansa kuin huomaamatta, toisaalta siksi,

että sille ei ole sulkeutuvaa määritelmää. Rytmin keinoin nykyruno kiinnittää huomiota lukijan osaan ja lukemisen osuuteen. Tällaista rytmitoimintaa on mahdollista jäsentää affektien transmission avulla. Runosta koettu ja havaittu välittyy lukijalleen pannen liikkeelle myös tiedollisen tapahtumasarjan. Fyysinen aistimus muotoutuu sanallistetuksi tunteeksi, affektiivista tietoa yhteen kerääväksi tulkinnaksi.

Viitteet

[1] Kriitikko Maaria Pääjärvi on innokas blogisti ja ajankohtaisten keskustelujen liikkeellepanija esimerkiksi *Luutii*-yhteisöblogissa (http://www.luutii.ma-pe.net/).

[2] Katu-uskottavalle runoudelle on ominaista pyrkimys vaivattomaan ymmärrettävyyteen ja arkisten aiheiden käyttö 1960-luvulta periytyvin dokumentaarisin keinoin, usein ironialla ja huumorilla maustettuna.

[3] Minän problematiikkaan liittyy minän liukeneminen syntaksin tasolta enemmän tai vähemmän kadoksiin. Liukeneva runon minä korostaa runon rakentumista kielen ja ilmaisun varaan, eikä runoa voi näin ollen ymmärtää vain semanttisena informaationa.

[4] Kokeellisen runon runsastuminen näkyy 2000-luvun runoudessa, ja sille on ominaista muotoa ja ilmaisutapaa koskeva rajukin leikittely ja outouttaminen. Tärkeä lähtökohta uudelle kokeellisuudelle oli proosarunouden lisääntyminen 2000-luvun taitteesta lähtien Markku Paasosen ja Saila Susiluodon runoteosten myötä. Säemuodon murtuminen kohti proosarunoa oli merkki säemuotoon kohdistuvasta paineesta. Toisaalta esimerkiksi Panu Tuomen säerytmiä kokeileva mitallisuuden uusiokäyttö alkoi jo 1990-luvulla. Teoksessa *Vastakaanon. Suomalainen kokeellinen runous 2000–2010* (toim. Juri Joensuu, Marko Niemi & Harry Salmenniemi 2011) käsitellään ja esitellään kokeellista runoutta, jossa kielellä leikittely ja irrottelu on silmäänpistävää.

[5] Tämän artikkelin runoaineisto oli käytössä kurssillani Turun yliopiston Kotimaisessa kirjallisuudessa, jota vedin alkuvuodesta 2012. Kiitän lämpimästi kurssille osallistuneita opiskelijoita, jotka harjoitustöissään käsittelivät ansiokkaasti tämän artikkelin aineistoa.

[6] Kaikki aineistoni runoilijat ovat tunnustettuja ja arvostettuja nykyrunoilijoita ainakin kirjallisuuspalkinnoilla ja -ehdokkuuksilla mitaten, mikä kertoo yhtäältä siitä, ettei kyse ole runouden marginaalisimmasta siivestä. On myös muistettava, että Susiluodon, Huotarisen ja Salmenniemen lisäksi nykyrunoudessa on useita rytmin hyödyntäjiä kuten esimerkiksi Helena Kallio, Aulikki Oksanen, Helena Sinervo, Ilpo Tiihonen, Panu Tuomi, Merja Virolainen ja Johanna Venho.

[7] Rytmin aistimellisuuteen liittyy olennaisesti se, että kieli on paljon muutakin kuin ääneen lausuttuja sanoja, jotka tähtäävät semanttiseen informaatioon. Tällainen ymmärrys koskee myös puhutun kielen tutkimusta, kuten teoksessa *Kieli, keho ja vuorovaikutus* (2011) tuodaan esille. Se kokoaa yhteen vuorovaikutustutkimusta, jossa on tarkasteltu sitä, kuinka ihmiset käyttävät viestinnässään kielen ja puheen lisäksi esimerkiksi kehoa, eleitä ja esineitä – aineellista, fyysistä ainesta.

[8] Golston (2008, 9) tarkentaa kiinnostuksensa itseni tavoin siihen, *kuinka runo liikkuu*, mutta hänen mukaansa kyse on liikkeestä *säkeen rakenteessa*. Jatkan liikkeen ideaa siis paitsi rytmin ulottumisena sanoihin, myös vastaanottajaan huomioidakseni rytmin tunne- ja muut vaikutukset.

[9] Susiluodolta on ilmestynyt kuusi runoteosta: *Siivekkäät ja hännäkkäät* (2001), *Huoneiden*

kirja (2003), *Auringonkierto* (2005), *Missä leikki loppuu* (2007), *Carmen* (2010) ja *Dogma* (2012), joista kolme ensimmäistä on kokonaan proosarunoa.

[10] Ks. (Susiluoto 2010, 117). *Carmenin* aariaa voi katsella ja kuunnella esimerkiksi osoitteessa http://www.youtube.com/watch?v=8w9yJdkeryI (18.5.2012); Carmen – Anna Caterina Antonacci; The Royal Opera Chorus; Chorus Director: Renato Balsadonna; The Orchestra of the Royal Opera House Covent Garden; Conductor: Antonio Pappano.

[11] August Ahlqvistin ja Aleksis Kiven välinen debatti 1800-luvulla on tästä esimerkki. Ahlqvist toivoi suomalaisen runomitan perustuvan germaanisiin mittoihin ja länsimaiseen traditioon, Kivi puolestaan nojasi loppusointujen ja tarkan mitallisuuden sijaan usein mitan variaatioon sekä allitteraatioon ja suomalaisen kansanrunon ja virsilaulun perinteeseen (Grünthal 1999, 318–322). Suomalainen perinne ei riittänyt ahlqvistilaiseen ”eurooppalaiseen sivistykseen”, toisaalta Kiven runous ei edusta ”suomalaisuutta” sekään yksiselitteisesti. ”Kansallinen rytmi” ei nimittäin rajaudu johonkin tiettyyn rytmiin tai kansallisuuteen, mistä osoituksena on kalevalamitta, joka on saanut vaikutteita Baltiasta ja mahdollisesti periytyy jo suomalais-volgalaiselta ajalta (Leino 1985/2002, 267–269) ja jonka rinnakkaisia muotoja esiintyy edelleen ainakin lähisukukielissämme.

[12] Kaunokirjallisuuden romaneista, kotimaisista toisista, kirjoittaa Viola Parente- Čapková (2011, 14) kysyen: ”Voiko siis romanihahmot nähdä pelkästään kirjallisina keinoina, merkityistä irronneina merkitsijöinä? Epäilemättä voisi, mutta sen lisäksi pitäisi kysyä, mitä romanihahmoilla tehdään suomalaisessa kontekstissa, [--] varsinkin suhteessa *kansaan*, joka rakentuu implisiittisesti ”valkolaiseksi” ja kristityksi.”

[13] Affektiivisuutta on kirjallisuudentutkimuksessa käsitelty enenevässä määrin myös Suomessa, usein feministiseen ja sukupuolentutkimukseen kytkeytyvin tavoin. Lynne Pearcen uraauurtavan teoksen *Feminism and the Politics of Reading* (1997) jäljillä on esimerkiksi Elina Valovirran väitöskirja *Sexual Feelings: Reading, Affectivity and Sexuality in a Selection of Anglophone Caribbean Women's Writing* (2010). Artikkeliantologia *Häpeä vähän! Kriittisiä tutkimuksia häpeästä* (toim. Siru Kainulainen & Viola Parente-Čapková 2011) sisältää useita kirjallisuudentutkimuksellisia artikkeleita häpeän affektista. Pia Livia Hekanaho on tarkastellut kaunokirjallisuutta ja häpeää *Avaimessa* 4/2011. *Työmaana runous. Runoudentutkimuksen nykysuuntauksia* -teoksessa (toim. Siru Kainulainen, Karoliina Lummaa & Katja Seutu 2012) affektit otetaan kahdessa artikkelissa osaksi runontutkimusta.

[14] Affektien transmissio on Brennanin mukaan nykyisellään käsitteellinen kummajainen. Historiallisesti näin ei kuitenkaan ole aina ollut. Käsite hävisi tieteestä samaan aikaan kun yksilö, erityisesti biologisesti determinoitu yksilö astui sen sijaan. Rinnakkain tämän kehityskulun kanssa ”uudet sielun sairaudet”, psykosomaattiset ja narsistiset häiriöt, ovat lisääntyneet, eikä niille ole kielessä vastaavuutta. Tällainen historiallinen kehityskulku liittyy länsimaisen yksilöistymisen korostumiseen, joka on omiaan pyrkimyksille irrottautua omista ja toisten tunteista ja varmistua omavaraisuudesta ja itsenäisyydestä. Mitä vahvempia rajoja minän ja toisen välillä yritetään pystyttää, sitä enemmän kielletään affektien transmissio. (Brennan 2004, 1–2, 15.)

[15] Huotariselta on ilmestynyt neljä runoteosta, joissa esiintyy myös naiseuden problematiikkaa: *Sakset kädessä ei saa juosta* (2004), *Naisen paikka* (2007), *Iloisen lehmän runot* (2009) ja *Seitsemän enoa* (2013). Kirjallisuuspalkinnoista mainittakoon Huotarisen vuonna 2009 saama Kalevi Jäntin Säätiön palkinto. Lisäksi Huotarinen on kirjoittanut nuortenkirjoja.

[16] *Iloisen lehmän runojen* päivänkritiikissä *Helsingin Sanomissa* (Ruuska 4.1.2010) esitettiin

lehmälle kaksi tulkintavaihtoehtoa: ”Naisen rinnastaminen isokokoiseen, laiskanoloiseen ja toljottavaan lehmään on loukkaavaa tai suuri kunnia.” *Iloisen lehmän runoja* lukemalla juontuu mieleen myös kysymys, minkälaisia affekteja lehmien ja naisten rinnastaminen aiheuttaa ja mitä siitä seuraa. Yksi tulkintamatriisi on koneisiin kytkettyjen nautojen tehotuotannon tappotahti, toinen vaihtoehto on naisruumiin näkeminen uusintavana synnytyskoneena, kolmas taas ihmisen hyödyntäminen taloudellista voittoa tuottavana tai sitä syövänä työkoneena. Näkemyksillä on eettiset ja poliittiset viitekehyksensä.

[17] Salmenniemen tuotannossa kullakin teoksella on oma proseduraalinen menetelmänsä, joka rajoittaa ja mahdollistaa, samaan tapaan kuin vaikkapa tietty runomitta tai muu ennalta asetettu menetelmä (vrt. Joensuu 2012). Salmenniemi on julkaissut neljä runoteosta: Virrata että (2008), *Texas, sakset* (2010), *Runojä* (2011) ja *Kivirivit* (2013).

Lähteet

ABRAHAM, NICOLAS 1985/1995: *Rhythms. On the Work, Translation and Psychoanalysis*. Ed. Nicholas T. Rand & Maria Torok. Trans. Benjamin Thigpen & Nicholas T. Rand. Stanford: Stanford University Press.

ARMSTRONG, ISOBEL 2000: *The Radical Aesthetic*. Massachusetts & Oxford: Blackwell Publishers.

ATTRIDGE, DEREK 1995: *Poetic Rhythm. An Introduction*. Cambridge: Cambridge University Press.

AVIRAM, AMITTAI F. 1994: *Telling Rhythm. Body and Meaning in Poetry*. Ann Arbor: The University of Michigan Press.

BRENNAN, TERESA 2004: *The Transmission of Affect*. Ithaca & London: Cornell University Press.

CURETON, RICHARD 1997: A Disciplinary Map for Verse Study. *Versification. An Electronic Journal of Literary Prosody 1*, 1–19. <http://depts.washington.edu/versif/backissues/vol1/essays/cureton.html> (27.4.2011)

ELIOT, T. S. 1957: *On Poetry and Poets*. London: Faber and Faber.

FELSKI, RITA 2008: *Uses of Literature*. Malden & Oxford: Blackwell Publishing.

GOLSTON, MICHAEL 2008: *Rhythm and Race in Modernist Poetry and Science*. New York: Columbia University Press.

GRÜNTHAL, SATU 1999: Juhlarunoutta ja sekasointuja – lyriikka moniäänistyy. *Suomen kirjallisuushistoria 1. Hurskaista lauluista ilostelevaan romaaniin*. Toim. Yrjö Varpio & Liisi Huhtala. Helsinki: SKS, 316–329.

HUOTARINEN, VILJA-TUULIA 2009: *Iloisen lehmän runot*. Helsinki: WSOY.

JOENSUU, JURI 2012: *Menetelmät, kokeet, koneet. Proseduraalisuus poetiikassa, kirjallisuushistoriassa ja suomalaisessa kokeellisessa kirjallisuudessa*. Helsinki: Poesia.

KAINULAINEN, SIRU 2011a: *Kun sanat eivät riitä. Rytmi, modernismi ja Eila Kivikk'ahon runous*. Turku: Turun yliopisto. <https://www.doria.fi/handle/10024/72556> (3.8.2012)

KAINULAINEN, SIRU 2011b: Poesia per lettori. La nuova poesia finlandese. Prefazione. *Il*

limite della neve. La nuova poesia finlandese. Hebenon n:o 13. Toim. ja käänt. Antonio Parente. Milano: Mimesis Edizioni, 5–20.

Kieli, keho ja vuorovaikutus. Multimodaalinen näkökulma sosiaaliseen toimintaan, 2011. Toim. Pentti Haddington & Leila Kääntä. Helsinki: SKS.

KIVY, PETER 2009: *The Performance of Reading. An Essay in the Philosophy of Literature*. New Directions in Aesthetics 3. Cambridge: Wiley-Blackwell.

KUNNAS, KIRSI 1950: *Uivat saaret. Runoja*. Helsinki: WSOY.

LEINO, PENTTI 1985/2002: Metriikan anti kielentutkimukselle. *Mittoja, muotoja, merkityksiä*. Toim. Liisa Tainio, Aki Ontermaa, Tapani Kelomäki & Minna Jaakola. Helsinki: SKS, 257–289.

PARENTE-ČAPKOVÁ, VIOLA 2011: Kotimainen toinen. Romanit suomalaisuuden kirjallisena rakennusaineena. *Kulttuurintutkimus* 28 (2), 2011, 3–18.

PÄÄJÄRVI, MAARIA 2010: Feminististä kyberironiaako? *Parnasso* 6/2010. <http://www.parnasso.fi/kritiikit/2010-11/feministista-kyberironiaako/> (3.8.2012)

PÄÄJÄRVI, MAARIA 2011: Kolme runoutta ja yksi lisänumero. 2000-luvun runouden tyyleistä. *Suomalaisia nykyrunoilijoita 2*. Toim. Teemu Manninen & Maaria Pääjärvi. Helsinki: Avain, BTJ Kustannus, 13–45.

ROPER, JONATHAN 2011: Key Topics in the Study of Alliteration. Introduction. *Alliteration in Culture*. Ed. Jonathan Roper. Basingstoke & New York: Palgrave McMillan, 1–20.

RUUSKA, HELENA 4.1.2010: Huotarisen runoissa ei synnytä vaan kasvetaan naisiksi. *Helsingin Sanomat*.

SALMENNIEMI, HARRY 2008: *Virrata että*. Helsinki: Otava.

SIHVONEN, JUKKA 2001: *Konelihan värinä. Johdatus kytkeytymisen maailmankuvaan*. Helsinki: Like.

SUSILUOTO, SAILA 2010: *Carmen. Runoja*. Helsinki: Otava.

SUTINEN, VILLE-JUHANI 4.6.2008: Lähetyshäiriö viemäriverkostossa. *Turun Sanomat*.

Elina Kouki

Miksi äidinkielen ylioppilaskoetta täytyy uudistaa?

Äidinkielen ylioppilaskoe on ylittänyt viime vuosina tämän tästä uutiskynnyksen. Viimeisin kohu alkoi kesällä 2011, kun Jyrki Kataisen hallituksen ohjelmassa (HO 2011, 33) esitettiin äidinkielen kokeen uudistamista. Hallitusohjelmaan ja valtioneuvoston hyväksymään koulutuksen ja tutkimuksen kehittämisohjelmaan (Kesu 2012, 36) vedoten opetusministeri Jukka Gustafsson tiedotti vuoden 2012 alussa, että äidinkielen kokeen uudistustyö on aloitettava heti ja uuden kokeen oltava käytössä vuonna 2015. Aikataulun kiireellisyyden takia ajankohtaa kuitenkin siirrettiin vuodella. (Gustafsson 20.4.2012.)

Koska äidinkielen ylioppilaskoe on vastikään uudistettu (v. 2007), hallitusohjelmaan kirjattu uudistusvaatimus herätti hämmennystä. Mikä äidinkielen ylioppilaskokeessa on niin pielessä, että Suomen hallitus ja opetusministeriö ovat ottaneet sen uudistamisen asialistalleen? Kysymystä eivät voi ohittaa kirjallisuudentutkijatkaan, koska nykyisessä äidinkielen ylioppilaskokeessa kaunokirjallisten tekstien analyysitaidot ovat keskeisiä.

Ristiriitaisia näkemyksiä uudistuksen tarpeellisuudesta

Äidinkielen ylioppilaskokeen uudistusvaatimukset tulivat täydellisenä yllätyksenä YTL:n äidinkielen jaokselle (ÄOL 22.2.2012a; ÄOL 22.2.2012b). Ehkä uudistusta oli valmisteltu hiljaisuudessa siksi, että YTL ja siihen kytköksissä olevat tahot ovat johdonmukaisesti tyrmänneet kaiken kritiikin ja vakuuttaneet, että nykyinen koe on kaikin puolin onnistunut (Koskela 13.2.2012). Samaan rintamaan asettui ÄOL, joka keväällä 2012 näyttävästi tyrmäsi uudistusvaatimukset mediassa avoimella kirjeellään opetusministerille (ÄOL 22.2.2012b). Lisäksi ÄOL esitti jäsenistöilleen sähköpostitse vetoomuksen vastustaa julkisuudessa mielipidekirjoituksin ja kommentein kaikkia opetusministeriön esittämiä uudistushankkeita (ÄOL 22.2.2012a). Niihin suhtauduttiinkin yllättävän kärjekkäästi (Koskela 13.2.2012; Kiiskinen & Virkkunen 6.3.2012; ÄOL 4.5.2012).

ÄOL:n verkkosivuille ilmaantunut *Äidinkielen opettajain liiton tavoiteohjelma 2012–2013* oli myös sisällöltään jyrkän kielteinen:

> Äidinkielen opettajain liitto katsoo, että ylioppilastutkintoa ei tule uudistaa ennen lukion opetussuunnitelmauudistuksen hyväksymistä. Koulutuksen ja tutkimuksen kehittämissuunnitelmaan kirjattua ylioppilaskirjoitusten äidinkielen toisen kokeen uudistusta ei voi toteuttaa Kesuun kirjatun aikataulun eikä sisällön mukaan. (TO 2012–2013a.)

Kokeesta ei tavoiteohjelman mukaan voi kehittää ”yleissivistystä sekä tiedon käsittelyä ja pätevyyden arvioinnin taitoja mittaava koetta”, koska ”se on jo nyt koko ylioppilastutkinnon tehtävä” (mt.). Huomattavaa on, että vuotta aiemmin, keväällä 2011, ÄOL oli suhtautunut myönteisesti lukion kehittämistä pohtineen työryhmän raporttiin esittäessään, että ylioppilaskoetta piti kehittää ”käsi kädessä opetussuunnitelman kanssa” (ÄOL 13.2.2011). Lisäksi liitto korosti kokeen luonnetta yleissivistystä mittaavana kokeena kannattaessaan työryhmän esitystä siitä, että äidinkielen esseekokeen pitää mitata laajojen asiakokonaisuuksien hallintaa ja ”tehtävät voisivat laajentua myös niiden oppiaineiden alueelle, joilla ei ole omaa ylioppilaskoetta” (mt).

Samassa lausunnossa ÄOL lisäksi totesi: ”On tärkeätä säilyttää äidinkielen kaksi kaikille pakollista koetta, koska ne mittaavat eri sisältöjä ja taitoja. ” (ÄOL 13.2.2011.) Ero kahden kokeen välillä ei välttämättä ole aina selvä. Esimerkiksi kevään 2012 tekstitaidon kokeessa tehtävänä oli kirjoittaa *vastausteksti* Maria Jotunin novellin romanttisista ja realistisista piirteistä ja esseekokeessa *essee* otsikolla ”Realismia ja fantasiaa Jyrki Vainosen novellissa Pullo”. Tehtävänantojen samankaltaisuuden takia tekstitaidon kokeen ja esseekokeen ero näyttäytyy keinotekoisena.

Kokeen arviointi on myös osoittautunut ongelmalliseksi, samoin tekstitaidon kokeen tehtävänannoissa käytetyt tieteelliset käsitteet (Kouki 2009a). Itse asiassa jo vuonna 2006 tekstitaidon mallikoe sai asiantuntijoilta murskaavan arvostelun: käsitteet olivat sekaisin, journalismin tuntemus puutteellista, tehtävät huonosti muotoiltuja, mallivastaukset omituisia ja asenteellisia. Opettajienkaan mielestä koe ei vastannut opetussuunnitelmaa. (Miettunen 19.3.2006.) Poikien ylioppilaskoetulokset eivät myöskään ole parantuneet uuden tekstitaidon kokeen ansiosta vaan itse asiassa huonontuneet, vaikka alun perin uskottiin tekstitaidon kokeen koetyypin suosivan nimenomaan poikia (Leino 2006, 591; Ylioppilastutkinto 2007, 19, 20). Vuoden 2007 äidinkielen kokeen uudistus ei ole täyttänyt niitä odotuksia, joita sille asetettiin (Romppainen & Karjalainen 2010, 11).

Koska nykyisen kokeen ongelmat ovat olleet tiedossa jo pitkään, oli hämmentävää, että ÄOL hyökkäsi julkistamassaan tavoiteohjelmassa niin näyttävästi hallituksen esittämää äidinkielen ylioppilaskokeen uudistushanketta vastaan (TO 2012–2013a). Myöhemmin kulisseissa kuitenkin tapahtui jotain, koska ÄOL:n verkkosivuille ilmestyi vaivihkaa ja täysin yllättäen tavoiteohjelman ”päivitetty” versio. Siitä on kokonaan poistettu uudistusta vastustava kohta (TO 2012–2013b). Kaikesta päätellen ÄOL ottaa haasteen vastaan ja osallistuu rakentavasti äidinkielen ylioppilaskokeen uudistustyöhön. Liitolla onkin nyt ainutlaatuinen tilaisuus nostaa esiin ne epäkohdat, jotka jäsenistöä vuoden 2007 koeuudistuksessa ovat eniten puhuttaneet: kokeen arviointi ja ongelmalliset käsitteet tekstitaidon kokeen tehtävänannoissa.

Nykyisen kokeen pistelaskusysteemi ei erottele tarpeeksi

Äidinkielen ylioppilaskokeen uudistusvaatimus on syntynyt tarpeesta uudistaa kokeen arviointia siten, että se olisi yhtenäistä ja kelpaisi myös perusteeksi korkeakoulujen opiskelijavalinnoissa (Kesu 2012, 36; Gustafsson 20.4.2012). Hanke on perusteltu, koska nykyinen äidinkielen ylioppilaskokeen pisteytyssysteemi on epäonnistunut.

Äidinkielen ylioppilaskokeen pistelaskutapaa muutettiin radikaalisti vuonna 2007: kun aiemmin kahdesta äidinkielen ylioppilaskokeesta, *aineistoaineesta* ja *otsikkoaineesta*, vain parempi suoritus otettiin huomioon, nykyisessä kokeessa arvosanaan vaikuttavat molemmat kokeet eli *tekstitaidon koe* ja *esseekoe*. Ennen molemmat äidinkielen kokeet arvioitiin kouluarvosanoja 4–10 vastaavilla pistemäärillä 40–99 pistettä, nyt kokeesta voi saada yhteensä 114 pistettä: 60 pistettä esseekokeesta ja 54 pistettä tekstitaidon kokeesta (ÄKM, 16). Esseekokeen pistemäärät on esitetty YTL:n antamissa ohjeissa kouluarvosanoin: 0 = 4, 5 = 4½, 10 = 5, 15 = 5½ , 20=6, 25=6½, 30=7, 35= 7½ jne. (ÄKM, 10). Tekstitaidon kokeessa yksi vastausteksti arvioidaan pistein 0 – 6 (ÄKM, 4), eli pisteitä vastaaviksi kouluarvosanoiksi voi olettaa seuraavat: 0 p. = 4, 1 p. = 5, 2 p.= 6, 3 p. = 7, 4 p. = 8, 5 p.= 9, 6 p.= 10. Ylioppilaskokeen pakollisesta kolmesta vastauksesta voi saada maksimissaan 18 pistettä, mikä kolmella kerrottuna antaa tekstitaidon kokeen maksimipistemääräksi 54 pistettä

Opettajan suorittama äidinkielen ylioppilaskokeen arviointi on edelleen absoluuttista kuten vanhassakin kokeessa; sekä tekstitaidon koetta että esseekoetta varten on olemassa tarkat kuvaukset siitä, minkälaisia pisteitä suorituksille voi antaa. Lopullista arvosanaa annettaessa arviointi kuitenkin muuttuu YTL:ssa suhteelliseksi, mikä tarkoittaa sitä, että joka vuosi tulos on samannäköinen riippumatta siitä, minkälaiset pisteet ja taidot tulosten takana ovat (Leino 2006, 590). Koska nykyisessä kokeessa Gaussin käyrän takia lopullinen arvosana ei vastaa kokelaan todellisia taitoja, kokeen arvosanat herättävät usein hämmästystä – jopa itse kokelaissa. Äidinkielen kokeen tuloksia onkin luonnehdittu epäluotettaviksi ja ”kummallisiksi” (Romppainen & Karjalainen 2010, 11).

Laudaturin pisteraja on pysytellyt viime vuodet 86–87 pisteessä, mikä paljastaa sen, että muihinkin arvosanoihin riittävät todella niukat pistemäärät. Syksyllä 2009 laudaturin sai jo pistemäärällä 85, mikä tarkoittaa esimerkiksi 5+5+5 pistettä eli eximian pistemääriä vastaavat pisteet tekstitaidon kokeesta ja 40 pistettä (= kouluarvosana 8) eli magna cum laude approbaturin pistemäärä esseestä. Tämä osoittaa, että pisteiden yhteenlaskun ansiosta kokelas saa paremman loppuarvosanan kuin mitä erillissuoritukset edellyttävät. Saman laudatur-arvosanan saa myös täydet 114 pistettä saanut parhaiten menestynyt oppilas. Kouluarvosanoihin verrattaessa tuo 29 pisteen ero tarkoittaa melkein kolmen arvosanan eroa esseekokeen arvioinnissa, mikä on jo huima ero kokelaiden taidoissa. Parhaita pisteitä saaneille oppilaille pisteytyssysteemi ei ole

oikeudenmukainen, koska heitä ei palkita osaamisestaan.

Koska syitä alhaisiin pistemääriin on ihmetelty, asiaa on perusteltu oppilaiden heikentyneillä kirjoitustaidoilla ja jopa opettajien taipumuksella arvostella liian ankarasti oppilaitaan. Arvioinnin surkeaa tilaa on selitetty lisäksi sillä, etteivät kaikki voi osata kaikkea ja siksi kaikki eivät myöskään saa hyviä pisteitä. Tosiasia kuitenkin on, että nykyisessä arviointisysteemissä nimenomaan hyvät ja lahjakkaat oppilaat kärsivät. Syitä arvioinnin ongelmiin kannattaa siis etsiä muualtakin kuin pelkästään oppilaista ja opettajista.

Tehtävänantojen teoreettiset käsitteet ongelman ydin?

Syy kokelaiden alhaisiin pistemääriin on usein tehtävänantojen epämääräisyydessä, mikä johtuu niissä käytetyistä tieteellisistä käsitteistä. Oppiaineen monitieteisyydestä johtuva käsitteiden ja käsitejärjestelmien runsaus on ongelman ydin (Kouki 2009a), koska nykyisen opetussuunnitelman voi tulkita edellyttävän oppilailta minkä tahansa tieteellisen käsitteen hallitsemista: ”Äidinkielen ja kirjallisuuden opetuksen tavoitteena on, että opiskelija syventää tietojaan kielestä, kirjallisuudesta ja viestinnästä ja osaa hyödyntää niihin liittyviä käsitteitä” (LOPS 2003, 32). Myös oppikirjojen epäyhtenäisyys opetettavien käsitteiden valinnan, määrän ja määritelmien suhteen sekä puutteet tieteellisten käsitteiden opettamisessa vaikuttavat siihen, miten hyvin ylioppilaskokeen tehtävänannossa käytetty käsite hallitaan (Kouki 2009a). On selvää, että jos äidinkielen ylioppilaskoe edellyttää monen eri tieteenalan vanhojen ja jatkuvasti uudistuvien teorioiden ja terminologian hallitsemista, se ei mittaa enää yleissivistystä.

Jo ensimmäisen tekstitaidon kokeen *kertoja*-käsite aloitti vilkkaan keskustelun käsitteiden määritelmistä ja tarpeellisuudesta. *Kertoja*-käsitteen lisäksi vaikeiksi on koettu sellaiset tekstitaidon ylioppilaskokeiden tehtävänannoissa käytetyt käsitteet kuin *runon rakenne* (kevät 2008), *retoriset keinot* (kevät 2008), *tekstuaaliset tehokeinot* (kevät 2008), *näyttämöohjeet* (kevät 2009), *argumentaation keinot* (kevät 2010), *moniäänisyys* (kevät 2010) sekä *tekstin rakenteen ja kielen piirteet* (kevät 2011). Valtakunnallisissa preliminäärikokeiden tehtävänannoissa esiintyneet käsitteet *kerronta* (2008; ks. Kouki 2011, 367–370), *konteksti* (2008), *aikasuhteet* (2009; ks. Kouki 2009b), *retoriikka* (2009), *motiivi* (2009), *runon kuvallisuus* (2010) ja *tyyli* (2010, 2012) ovat myös osoittautuneet hankaliksi.

Useat tähänastiset tekstitaidon ylioppilaskokeen tehtävänannoissa käytetyt käsitteet ovat ohjanneet tarkastelemaan tekstin muotoa tai rakennetta, jolloin vastausteksteistä on tullut teksteinä käsittämättömiä, koska niissä unohdetaan tekstin tulkinta. Leena Kirstinän (2011, 57) mukaan ”tulkintaa kohtaan tunnettu häveliäisyys” pitää äidinkielen ylioppilaskokeesta karsia, koska ”muodon vaikutusta” eli ”formaalisten piirteiden analyysia” on useimmiten vaikea perustella ilman tulkintaa. Samaa painottavat Vesa

Haapala ja Katja Seutu (2011, 20–21), jotka ovat tarkastelleet runoanalyysin käsitteiden opetusta lukion oppikirjoissa: ”[T]odellinen haaste vielä yliopistotasollakin on se, miten saada opiskelijat oivaltamaan, että erilaisia analyysivälineitä [--] opetetaan siksi, että runoon pystyttäisiin tulkinnassa tarttumaan kokonaisuutena.”

Myös ylioppilastutkintolautakunta painottaa arviointiohjeissaan, että havainnot tekstien kielestä ja rakenteesta eivät saa jäädä irrallisiksi, vaan ne on kytkettävä tekstin merkitykseen (ÄKM, 4). Lisäksi nykyinen lukion opetussuunnitelma korostaa, että tekstejä ”eritellään ja tulkitaan tulkinnan kannalta perusteltua käsitteistöä käyttäen” (LOPS 2003, 34). Kouluopetuksessa tekstin sisällöstä puhuttaessa viitataankin perinteisesti siihen, mitä kerrotaan, ja muodosta puhuttaessa siihen, miten kerrotaan (vrt. Phelan 2007, 5–7). Esimerkiksi kansainvälisissä Pisa-tutkimuksissa lukutaidon tasoa mitataan arvioimalla oppilaiden kykyä ymmärtää tekstin sisältöä (= ”reflecting on and evaluating the content of a text”) ja tekstin muotoa (= ”reflecting on and evaluating the form of a text”) (Kirsch & al. 2002, 30, 32–33).

Kouluopetuksessa käsitteet, jotka ovat tulkintaa rakentavia *relaatioita* eli edellyttävät sekä sisällön että muodon ykseyden oivaltamista, mahdollistavat mielekkään tekstianalyysin (Kouki 2011). *Relaatio* on tässä yhteydessä pedagoginen käsite, jonka taustalla on Pertti Karkaman (1991, 114–115) esittämä ajatus *motiivista* kaunokirjallisen teoksen perusyksikkönä: *motiivi* on käsitteenä luonteeltaan relaatio, koska siinä yhtyvät muoto ja eri merkitystasot. Jos kouluopetuksessa käytetään pelkästään muodon analyysin käsitteitä, jäävät sisällölliset kysymykset syrjään. Näin vältytään käsittelemästä kaunokirjallisuuden esille nostamia keskeisiä eettisiä ja moraalisia kysymyksiä. Käsitteiden opettaminen relaatioina on pedagogisesti perusteltua, koska se ohjaa oppilaat tarkastelemaan tekstin sisältöä ja muotoa toisiinsa ja tulkintaan kiinteästi vaikuttavina elementteinä.

Tärkeitä näkökohtia ylioppilaskokeen uudistuksessa

Hallitusohjelmaan kirjattu vaatimus äidinkielen ylioppilaskokeen uudistamisesta ei ole ”poliittinen”, vaikka niin on esitetty (ks. esim. Harmanen & Sinko 2012), vaan koulutuspoliittinen, perusteltu ja tarpeellinen pedagoginen hanke.

Nykyisen äidinkielen ylioppilaskokeen ongelmat liittyvät kiinteästi myös kysymykseen oppiaineen tuntimäärästä. Aika ei yksinkertaisesti riitä kaiken opetussuunnitelmassa esitetyn opettamiseen (Kirstinä 2011, 57). Esimerkiksi kirjallisuusanalyysi pitää opettaa yhden kurssin aikana (LOPS 2003, 34–35), joka koostuu noin 16–18 oppitunnista (oppitunnin kesto 75 min.). Miten kukaan voi kuvitella, että tuossa ajassa paneuduttaisiin eri tekstilajeihin, luettaisiin kirjallisuutta, tutustuttaisiin kaikkiin mahdollisiin kirjallisuusteorioihin, opeteltaisiin niiden käsitteistöt ja kirjoitettaisiin oikeaoppisesti proosa-, draama- ja runoanalyysit?

On myös keskusteltava perusteellisesti siitä, mitä olisivat ne tieteelliset käsitteet, joita kouluopetuksessa on mielekästä käyttää. Asia ei ole yhdentekevä, koska eri teoriasuuntausten käsitejärjestelmät nostavat teksteistä esiin eri asioita ja vaikuttavat siten välillisesti oppilaiden maailmankatsomuksen rakentumiseen.

Sisällöltään, tavoitteiltaan ja arvioinniltaan harkitun äidinkielen ylioppilaskokeen kehittämiseen tarvitaan paitsi opettajien myös kielen-, median- ja kirjallisuudentutkijoiden asiantuntemusta ja ideointia. Kokeen uudistaminen ei voi olla vaikuttamatta koulujen opetussuunnitelmiin ja opettajankoulutuslaitosten sekä yliopistojen eri oppiaineiden oppisisältöihin ja opiskelija-ainekseen. Siksi kysymystä siitä, minkälainen uusi äidinkielen ylioppilaskoe on vuonna 2016, ei voida ohittaa – yliopistoissakaan.

Lähteet

GUSTAFSSON, JUKKA 20.4.2012: Ylioppilastutkinnon uudistaminen. Kolumni. *Opettaja* 16/2012, 10.

HAAPALA, VESA & KATJA SEUTU 2011: Runouden opetuksen käsitteistä ja metodeista. Teoksessa *Kirjallisuus liikkeessä. Lajeja, käsitteitä, teorioita*. Toim. Satu Kiiskinen & Päivi Koivisto. ÄOL:n vuosikirja. Helsinki: ÄOL, 9–23.

HARMANEN, MINNA & PIRJO SINKO 2012: Äidinkielen yo-kokeen kehittäminen. Esitelmä Äidinkielen ja kirjallisuuden opetuksen foorumissa 2.8.2012.

HO 2011: Pääministeri Jyrki Kataisen hallituksen ohjelma 22.6.2011. Valtioneuvoston kanslia.<http://valtioneuvosto.fi/hallitus/hallitusohjelma/fi.jsp> (10.8.2012)

KARKAMA, PERTTI 1991: *Teos tekijäänsä kiittää. Kirjallisuuden teoriaa.* Helsinki: SKS.

KESU 2012: *Koulutus ja tutkimus vuosina 2011–2016. Kehittämissuunnitelma.* Opetus- ja kulttuuriministeriö. <http://www.minedu.fi/OPM/Julkaisut/2012/Kehittamissuunnitelma.html> (10.8.2012)

KIISKINEN, SATU, MAARIT NOPSANEN & JOHANNA VIRKKUNEN 6.3.2012: Opetus- ja kulttuuriministeriö ei tiedä, mitä äidinkielenkokeessa tulisi kehittää. *Helsingin Sanomat.*

KIRSCH, IRWIN, JOHN DE JONG, DOMINIQUE LAFONTAINE, JOY MCQUEEN, JULIETTE MENDELOVITS & CHRISTIAN MONSEUR 2002: *Reading for Change. Performance and engagement across countries. Results from PISA 2000.* Paris: OECD. <http://www.pisa.oecd.org/dataoecd/43/54/33690904.pdf > (10.8.2012)

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

KOSKELA, LASSE 13.2.2012: Pientä rajaa, opetus- ja kulttuuriministeriö! *Kotus-blogi.* <http://www.kotus.fi/> (10.8.2012)

KOUKI, ELINA 2009a: *”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> (10.8.2012)

KOUKI, ELINA 2009b: *Oppikirjat kirjallisuustieteellisen aika-käsitteen opettajana.* Pro gradu -tutkielma. Turun yliopisto: Kasvatustieteen laitos.

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

LEINO, PENTTI 2006: Äidinkielen koe ja tekstitaidot. *Virittäjä* 4/2006, 590–598.

LOPS 2003: *Lukion opetussuunnitelman perusteet.* Helsinki: Opetushallitus.

MIETTUNEN, SARI 19.3.2006: Kovan onnen koeuudistus. *Turun Sanomat.*

PHELAN, JAMES 2007: *Experiencing Fiction: Judgements, Progressions and the Rhetorical Theory of Narrative.* Columbus: Ohio State UP.

ROMPPAINEN, JANNE & TUOMAS J.J. KARJALAINEN 2010: Eikö tekstitaitoja taideta? *Opettaja* 3/2010, 11.

TO 2012–2013a: Äidinkielen opettajain liiton tavoiteohjelma 2012–2013. 1. versio. <http://forum.aidinkielenopettajainliitto.fi/documents/Tavoiteohjelma2012-2013.pdf> (10.8.2012)

TO 2012–2013b: Äidinkielen opettajain liiton tavoiteohjelma 2012–2013. 2. Päivitetty versio 6.3.2012. <http://www.aidinkielenopettajainliitto.fi/fin/aol_ry/liiton_tavoiteohjelma/> (10.8.2012)

YLIOPPILASTUTKINTO 2007: *Ylioppilastutkintolautakunnan raportti kevään 2007 ylioppilastutkinnosta. Helsinki: YTL.*

ÄKM: Äidinkielen kokeen määräykset 8.12.2006. Helsinki: YTL.

ÄOL 13.2.2012: Lausunto opetus- ja kulttuuriministeriön lukiokoulutuksen kehittämistä pohtineen työryhmän loppuraportista. <http://www.aidinkielenopettajainliitto.fi/fin/ajankohtaista/lausunnot_ja_kannanotot/lukiokoulutuksen_kehittaminen_13.2.2011/> (10.8.2012)

ÄOL 22.2.2012a: Äidinkielen ylioppilaskokeen uudistamisesta. ÄOL:n jäsenkirje.

ÄOL 22.2.2012b: ÄOL:n avoin kirje opetusministeri Jukka Gustafssonille. Allekirjoittajina myös Suomen Rehtorit ja Suomen Lukiolaisten liitto. <http://forum.aidinkielenopettajainliitto.fi/documents/avoinkirjegustafssonille.pdf> (10.8.2012)

ÄOL 4.5.2012: Malttia ylioppilaskokeen uudistamiseen. Vastine Jukka Gustafssonin kirjoitukseen (20.4.2012). Allekirjoittajina myös Suomi toisena kielenä -opettajat ja Svenska modersmålslärarföreningen i Finland. *Opettaja* 18, 14–15.

Juha Rikama

Kirjallisuustieteellisistä teorioista ja käsitteistä

Kirjallisuudentutkimuksessa on nykyään kaksi painopistettä. Toisaalta tutkitaan kaunokirjallisten formaattien eli kirjallisuuden esitystekniikkojen ominaisuuksia, toisaalta formaatin avulla tuotettuja merkityssisältöjä. Suurempi painopiste on viime aikoina ollut ehkä formaatin eli tekstuaalisessa tutkimuksessa, mutta myös sisällöntutkimuksen piirissä on tehty arvokasta työtä, esimerkkeinä psykoanalyyttinen, feministinen tai postkolonialistinen tutkimus, joiden menestys on perustunut ennen kaikkea kaunokirjallisten tekstien merkityssisältöjen kontekstien tutkimiseen. Sisältöjen ja kontekstien tutkimus ovat tietysti kehittäneet myös omia spesifejä käsitteitään, mutta formaatin tutkimiseen verrattuna se tulee enemmän toimeen yleiskielen käsitteillä ja lähenee ns. yleiskulttuurista eli maallikkolukijoiden tulkintaa.

Formaatti asettaa tietysti tiettyjä reunaehtoja kirjallisuuden merkityssisällöille, mutta tekstualismin – joka on nykyään formaatintutkimuksen yleisnimike – suuri erehdys on, että formaatti määrää täydellisesti tuotettua merkityssisältöä. Näin olettaminen on kuitenkin puhdasta dogmatismia. Useimmilla lukijoilla on paljon joustavampi, epädogmaattisempi käsitys lukemansa tekstin merkityssisällöstä. Sen mukaan merkitykset eivät sisälly pelkästään tekstiin vaan ne ovat olemassa jo ennen tekstin tuottamista, sen kaikissa konteksteissa eli ”ihmisten maailmassa”: lukijoiden aiemmissa merkityskokemuksissa ja maailmanymmärryksessä, jotka kirjailija on osannut kiteyttää ja ilmaista konkreettisessa muodossa. Tähän ensi sijassa perustuu kirjallisuuden valtava sosiaalinen ja tiedostuttava merkitys.

Siksi monet väittävät, että jos ensin pitäisi opetella kirjallisuustieteen formaatintutkimuksen käsitearsenaali, kirjailijat tuskin kirjoittaisivat kirjoja ja lukijat tuskin lukisivat niitä. Tie kirjallisuuden rikkaaseen maailmaan ei kulje kirjallisuustieteen formaatintutkimuksen portin kautta vaan kirjallisuuden merkitysten ymmärtämisen kautta.

Äidinkielen opettajain liiton vuosikirjassa 2011 *Kirjallisuus liikkeessä – lajeja, käsitteitä, teorioita* (toim. Satu Kiiskinen ja Päivi Koivisto) kirjallisuudentutkija Samuli Hägg esittää, että koulun kirjallisuudenopetuksessa on käytettävä tekstualismin tuottamien kirjallisuudentutkimuksen koko teoria- ja käsitearsenaalia ja että tämän täytyy olla ylioppilaskokelaan hallussa hänen ratkoessaan ylioppilastutkinnon kirjallisuustehtäviä. Hänen kantansa perustuu käsitykseen, että yleispäteviä, kaikkien kaunokirjallisten tekstien analysointiin tarvittavia kirjallisuustieteellisiä käsitteitä ei ole olemassa, vaan erilaiset tekstit vaativat erilaisia analyysikäsitteitä, joten ne on hallittava kaikki. Hänen toteamuksensa yleispätevien kirjallisuustieteellisten termien puutteesta on aivan oikea, mutta siitä tehty johtopäätös on tietysti mahdoton toteuttaa toisen asteen koulujen

kirjallisuudenopetuksen tuntimäärän puitteissa. Se onkin nähtävä lähinnä yliopistojen kirjallisuudentutkimus-oppiaineen reviirin puolustuksena.

Häggin esityksen ongelmana on lisäksi se, että hän ei erota toisistaan kaunokirjallisuuden esitystekniikkaa koskevia ja tällä tekniikalla ilmaistuja merkityssisältöjä koskevia käsitteitä. Jälkimmäiset käsitteet ovat etupäässä yleiskielen käsitteitä ja lähenevät siis em. yleiskulttuurista tulkintaa. Merkitystutkimuksen käsitteet ovatkin helpommin ymmärrettäviä kuin formaatintutkimuksen, niitä maallikkolukijat käyttävät luonnostaan. Kouluopetuksen ongelmana ovat siis ennen kaikkea kaunokirjallisuuden esitystekniikkaa koskevat – eikä niinkään käytetyllä esitystekniikalla ilmaistuja merkityssisältöjä koskevat – käsitteet.

Kirjallisuuden esitystekniikkaa eli formaattia koskevia käsitteitä onkin viime aikoina pidetty tavallisten kirjallisuuden lukijoiden kuten ylioppilaskokelaiden riesana. Syitä tähän ovat muun muassa, että niitä tulee koko ajan lisää, että ne ovat usein keskenään ristiriitaisia ja että ne on oppikirjoissa esitetty kovin epäyhtenäisesti, mikä saattaa oppilaiden yhtenäisen arvostelun vaaraan. Kirjallisuuden merkityksiä oppilaat kuten muutkin maallikkolukijat analysoivat mielellään, ja merkitysanalyysien arvostelukriteerit ovat melko vakiintuneita eivätkä aiheuta suurta arvostelun hajontaa.

Mutta on myös periaatteellisempia syitä, miksi kirjallisuuden esitystekniikkaa koskevat teoriat ja käsitteet ovat ongelmallisia. Nykyään kirjallisuustieteessä hyväksytään teoriapluralismi, useat toisiaan suhteellistavat, joskus myös keskenään ristiriitaiset teoriat. Teoriapluralismia on pidetty merkkinä mm. tutkimuskohteen määrittelykriisistä ja käytettyjen teorioiden vähäisestä selitys- ja tukintavoimasta. Kritiikin perusteluksi viitataan tietoteoriassa selittämisen ihanteena pidettyyn ns. suhteelliseen yksinkertaisuuteen.

Tämän mukaan tieteellinen selittäminen on sitä parempaa, mitä vähemmän erillisiä selitysperusteita eli teorioita saman ilmiöalueen ymmärtämiseen tarvitaan, ja päinvastoin tietoteoreettisesti sitä huonompaa, mitä enemmän erillisiä teorioita tarvitaan. Yksittäinen teoria olisi siten sitä parempi, mitä enemmän ja mitä useamman alueen havaintofaktoja (kirjallisuustieteessä tekstihavaintoja) sen avulla voidaan selittää, jolloin maksimaalinen selitysvoima olisi ns. ”kaiken teorialla”. Tosiasiassa nykyisessä kirjallisuustieteessä selittävien teorioiden ja niiden käsitteiden määrä alkaa kuitenkin lähestyä selityskohteiden määrää, kuten Hägg olettaa, mistä seuraa, että kirjallisuudentutkimuksen teorioiden ja käsitteiden selitysvoima alkaa lähestyä minimiä.

Kirjallisuuden formaattia koskevien teorioiden ja termien vähäinen soveltuvuusalue eli yleispätevyyden puute johtaa siis välttämättömyyteen käyttää nimenomaan kirjallisuuden merkitysten analyysissä ja tulkinnassa, joka on etupäässä tulkintaa kontekstien avulla, kaikkia yleiskielen käsitteitä, juuri niin kuin maallikkolukijat tekevät. Voidaanhan tietysti kaikkia yleiskäsitteitä, joita tarvitaan merkitysanalyysissä, sellaisia kuin kriisi, armo tai kohtalo, ruveta kutsumaan kirjallisuustieteellisiksi termeiksi, jos halutaan lisätä analyysin ”tieteellisyyttä”.

(Kirjoitus on tarkoitettu formaatintutkijoiden kumottavaksi.)

Samuli Hägg

Kevään tekstitaidon koe. Vastaus Juha Rikamalle

Tulkintatyöläisestä on aina hauskaa törmätä ennalta aavistelemattomiin tekstin kokonaismerkityksen hahmotuksiin. Juha Rikaman puheenvuorossaan esittämä tulkinta Äidinkielen opettajain liiton vuosikirjassa 2011 julkaisemastani tekstistä ”Lukion uusi narratologia, jatkokurssi” on kerrassaan hulvaton. Se on kuitenkin niin erilainen kuin oma kirjoittajannäkemykseni, että tarjoan tämän ystävällisen vastauksen.

Rikaman tulkinnassa juttuni ydinviestiksi nousee seuraava hulppea väite: ”[K]oulun kirjallisuudenopetuksessa on käytettävä tekstualismin tuottamien kirjallisuudentutkimuksen koko teoria- ja käsitearsenaalia ja [--] tämän täytyy olla ylioppilaskokelaan hallussa hänen ratkoessaan ylioppilastutkinnon kirjallisuustehtäviä.” Tätä väitettä vastaan Rikama sitten puheenvuorossaan asettuu, ymmärrettävästi.

Kirjoittajana olen ehkä sokea oman tuotokseni suhteen, koska minun on vaikea puristaa noita väitteitä tekstistäni. Eikä tuollaista tietääkseni päässänikään liiku. Tutulta ei liioin kalskahda seuraava ajatteluani kuvaava syy-seuraus -pohdinta: ”Hänen kantansa perustuu käsitykseen, että yleispäteviä, kaikkien kaunokirjallisten tekstien analysointiin tarvittavia kirjallisuustieteellisiä käsitteitä ei ole olemassa, vaan erilaiset tekstit vaativat erilaisia analyysikäsitteitä, joten ne on hallittava kaikki.” Kaikki!

Vieras ja hieman ikävänsävyinen on niin ikään Rikaman otaksunta siitä, että tekstini olisi syytä lukea ”yliopistojen kirjallisuudentutkimus-oppiaineen reviirin puolustuksena”. Miksen toisaalta voisi sitäkin reviiriä tarpeen tullen puolustaa. Mutta kirjallisuuspedagogiikan reviiriä, jos jotakin, oli tarkoitus puolustaa!

Koska en ole mikään kirjallisuuspedagogisten ajatusten Pielisjoki, ei mainittavaa uutta ole syntynyt vuoden 2011 jälkeen. Jos joku on jostain syystä edelleen kiinnostunut todellisista kannoistani, suosittelen tekemään omat tulkinnat alkuperäisen tekstini pohjalta.

Muistatteko, mitä Aarne Kinnunen (*Hiidenkivi* 5/2002, 47) totesi reilu kymmenen vuotta sitten kirjallisuudentutkijain kirjoittamisesta?: ”Mistään muualta tässä maailmassa ei löydä etsimälläkään niin sakeaa sotkua. [--] Nämä kirjoittajat, hyvät seurakuntalaiset, ovat lähellä äidinkielen opetusta. He opettavat kirjallisuutta. He antavat esimerkin, miten kirjoittaa.”

Alkavat tässä jo omat tekstitaidot arveluttaa, kun viesti menee perille miten kuten. Kinnunen viittaa sattuvasti myös kirjallisuudentutkimuksen vastuuseen äidinkielen ja kirjallisuuden opetuksesta. Pidetään mielessä – käsitteitä käytellessä ja muutenkin. Toivotan hyvää kevättä ja mukavia hetkiä kaikenlaisten tekstitaidollisten ponnistusten parissa Juha Rikamalle, äidinkielen ja kirjallisuuden opettajille, sensoreille, ylioppilastutkintolautakunnalle ja kaikille *Avaimen* lukijoille. Abiturientit ovat jo oman panoksensa antaneet, kiitos heille siitä.

Liisa Steinby

Poleemista kirjallisuushistoriaa

Heinrich Heine: *Romantiikan koulu*. Suom. Jarkko S. Tuusvuori. Tampere: niin & näin 2012.

Suomalaiselle lukijakunnalle Heinrich Heine lienee edelleen tunnetuin *Laulujen kirjastaan* (*Buch der Lieder*, 1827, ilmestynyt suomeksi 1917 Valter Juvan ja 1937 Yrjö Jylhän suomennosvalikoimana). Kokoelman tavallisimmin rakkausaiheiset, kansanlaulunomaiset pikkurunot ja balladit tuntuvat kiteyttävän hyvin sen, mistä romanttisessa runossa oli kysymys – tosin ironian lisämausteella, joka osoittaa Heinen problemaattisen ja osin jo etääntyneen suhteen romantiikkaan. Harvemmat suomalaisesta lukijakunnasta tuntevat Heinen proosaa, joka käsittää mm. matkakertomuksia ja ajankohtaista poliittista ja kulttuurikeskustelua. Heinen kaunokirjallisesta proosatuotannosta on 2000-luvulla kuitenkin julkaistu suomeksi romaanifragmentti *Herra von Schnabelopowskin muistelmat* (*Aus den Memoiren des Herren von Schnabelowopski*, 1834, suom. Amira Al Bayaty 2006) sekä niin ikään fragmentiksi jäänyt novellikokoelma *Firenzen öitä* (*Florentinische Nächte*, 1837, suom. Amira Al Bayaty 2006). Nyt käännetty *Romantiikan koulu* (*Die romantische Schule*, 1835) täydentää oleellisesti Heine-kuvaa tuoden esille hänen aikoinaan tärkeän panoksensa romantiikasta kirjallisuushistoriallisena ilmiönä käytyyn keskusteluun. Tällä teoksellaan Heine voi yllättää ne, jotka tuntevat ainoastaan hänen lyriikkaansa: kirjoitus, joka ilmestyi alun perin ranskankielisenä artikkelisarjana pariisilaisessa aikakauslehdessä ja oli siis suunnattu ranskalaisyleisölle, hyökkää voimakkaasti ja kärkevän poleemisesti saksalaista romantiikkaa vastaan. On tunnettua, että Heine halusi *Romantiikan koulullaan* kirjoittaa eräänlaisen ”vastateoksen” Madame de Staëlin teokselle *D'Allemagne* (1810), jossa tämä tutustuttaa ranskalaisen lukijakuntansa saksalaiseen kulttuuriin ja erityisesti sen uusimpiin kirjallisiin virtauksiin, joissa romantiikka on keskeisellä sijalla. Mme de Staëlin tärkein tietolähde oli ollut August Wilhelm Schlegel, yksi romanttisen kirjallisuusteorian ja -historian tärkeistä hahmoista, jonka luentoja nuori Heine oli ihaillen kuunnellut. 1830-luvulle tultaessa Heine kuitenkin kritisoi kärkevästi ja pilkallisestikin romantiikkaa. Miten tämä tulisi ymmärtää? *Romantiikan koulun* lukija joutuu melko vaativan tehtävän eteen yrittäessään ymmärtää sen kautta Heinen suhdetta romantiikkaan, sillä hyökkäys on sen verran raju ja niin ilmeisessä ristiriidassa Heinen lyyrisen tuotannon kanssa, että yhteensovittaminen ei suju itsestään.

Vaikka tässä ei ole mahdollista yrittää antaa hyvin perusteltua vastausta tähän Heine-tutkimuksen keskeiseen kysymykseen, voin kumminkin valottaa asiaa parilla esimerkillä toisaalta *Laulujen kirjasta*, toisaalta *Romantiikan koulusta*. *Laulujen kirjasta*

löytyy pikku runoja, jotka kansanlaulunomaisuudessaan ja rakkauden tuskan ja ihanuuden kuvauksessaan sopisivat mihin tahansa romanttisen runojen kokoelmaan, kuten esimerkiksi seuraava:

Minä yöllä unessa itkin,
sinut haudassa nähdä sain.
Kun heräsin, kyynel vielä
alas vierähti poskeltain.

Minä yöllä unessa itkin,
sun hyljänneen minut näin.
Kun heräsin, itkin kauan,
ja rajusti jälkeenpäin.

Minä yöllä unessa itkin,
sinut hellänä näin, tulit luo.
Minä heräsin kyynelvirtaan,
ja vielä virtaa se vuo.
(Jylhä 1957, 49–50.)

Heinen tapaan tunnemaisemaa maalataan terävin ja jopa paradoksaalisin kuvin: paradoksi syntyy tässä siitä, että kyynelehtimisen määrä on kääntäen verrannollinen murheen aiheeseen. Ihmissydämen oikkujen kuvaus mahtuu kuitenkin hyvin romanttiseen tunneskaalaan. Heinen runoissa on yllin kyllin kyyneliä, suudelmia, satakieliä, ruusuja, kuutamoita, liljasormia, orvokkisilmiä ja riutuvia sydämiä – romanttista rekvisiittaa kliseemäisyyteen asti, ja riippunee paljon lukijasta, näkeekö hän tällaisista aineksista kootut runot aitoina tunteen ilmauksina vai pikemminkin romanttisten runojen ironisina jäljitelminä. Siitä, että romanttinen lukutapa on mahdollinen, on hyvä osoitus, että monet romanttiset säveltäjät ovat ottaneet liedeihinsä sanat Heinen runoista. Joitakin runoja on mielestäni vaikea olla lukematta ironisesti, kuten esimerkiksi seuraavaa, romanttista rakkauden- ja kuolemankaipuuta ilmaisevaa runoa:

Ah, poski poskea vasten tuo,
niin yhtyvät kyynelvuomme;
ja vasten sydäntä sydän tuo,
niin lieskain yhtyä suomme!

Ja liekkiin suureen kun tulvien
noin virtaa kyynelet huolen,
ja kun sua kuumasti syleilen,
minä lemmenkaipuusta kuolen!
(Mt., 29.)

Kahdesta romanttisen runon kliseestä, sydämen liekeistä ja kyynelvuosta, jotka kuvina oikeastaan sammuttavat toisensa, syntyy tässä lemmenkuoloon vievä tulva, jossa voi helposti aistia ironiaa. Ironia on kuitenkin vaikea laji, ja sen tunnistaminen on kulttuuri- ja aikasidonnaista. Voimme verrata Heinen puolivakavaa, puoli-ironista

suhtautumista romanttisen runon perinteeseen Thomas Mannin suhteeseen realistisen romaanin perinteeseen, jota Mann siteeraa ironisesti tietäen, ettei se ole ”totuus” siitä, miten maailmasta on puhuttava, vaan pikemminkin konventio. Heinesta on sanottu, että ironisoimalla romanttista perinnettä hän sijoittuu tuon perinteen ”loppuun”, mutta hän ei kuitenkaan ylitä tuota perinnettä: hän ei lähde omille urilleen, kuten hänen jälkeensä tulevat runouden uudistajat (ja kuten Thomas Mann teki romaanin alalla), vaan hän hyödyntää tuota perinnettä edelleen, vaikka osin ironisen etäisyyden päästä.

Jos Heine *Romantiikan koulussa* käy kitkerästi romantiikan kimppuun, tämä ei siis tapahdu siksi, että hän edustaisi jotakin muuta, romantiikan jälkeen tulevaa kirjallisuuden ”koulukuntaa”. Heinen syyt sanoutua irti romantiikasta ovat pikemmin poliittiset. Hän kuuluu nk. nuorsaksalaisiin (Junges Deutschland), jotka väittivät, että kirjallisuus oli ollut Saksassa liiaksi eristynyttä poliittisista ja yhteiskunnallisista kysymyksistä. Heine lanseerasi *Romantiikan koulussaan* käsitteen ”Kunstperiode” (taiteen aikakausi), jolla hän tarkoitti saksalaisen kulttuurielämän sitä ajanjaksoa, jolloin taide oli tarkoitusperä sinänsä vailla kytköksiä yhteiskunnallisiin pyrintöihin. Tuon aikakauden hän sanoo nyt päättyneen Goethen kuolemaan vuonna 1832; periodin alun on ajateltava sijoittuneen jonnekin 1700-luvun lopulle, eli aikakausi olisi näin suunnilleen sama kuin se, jota Saksan kirjallisuushistoriassa on sittemmin totuttu kutsumaan Goethen aikakaudeksi (*Goethezeit*) ja joka osuu suurimmaksi osaksi yksiin romantiikan 1790-luvulla alkaneen aikakauden kanssa. Ajatuksen ”Kunstperiodesta” on todettu olevan kirjallisuushistoriallisesti heikosti perusteltu: Goethe tai Schiller sen paremmin kuin romantikotkaan, etenkään nk. varhaisromantikot, eivät käsittäneet taidetta erilliseksi, yhteiskunnan ulkopuoliseksi omaksi alueekseen. Nimitys kuvastaa kuitenkin hyvin sitä, mikä Heinen mukaan romantiikan ja Goethen ajan runoudessa oli vikana ja mikä nyt on uuden aikakauden vaatimus: taide on kytkettävä aikaisempaa selvemmin edistystä ja yhteiskunnallista tasa-arvoa koskeviin pyrkimyksiin. Nuorsaksalaiset liitetään usein käsitteeseen ”Vormärz”, joka tarkoittaa vallankumousvuotta 1848 edeltävää aikakautta, joka loi pohjaa yhteiskunnan uudistamisen pyrkimyksille.

Heine syyttää *Romantiikan koulussaan* romantikkoja taaksepäin katsomisesta: oman ajan kysymysten kohtaamisen asemasta haikaillaan takaisin keskiaikaan, ja nykymaailman olojen asemasta kuvataan feodaaliajan ritareita ihannoivassa sävyssä. Heine sanoo kärjekkäästi, ettei romanttinen runous ole mitään muuta kuin keskiajan runouden henkiin herättämistä; ja tämä runous oli syntynyt kristinuskosta. Heine kytkee romantiikan voimakkaasti saksalaiseen katolisuuteen, jonka hän jyrkin sanoin tuomitsee järjen ja oikeudenmukaisuuden viholliseksi. Katoliset ovat valheellisia, jesuiittamaisia Saksan vihollisia, jotka tarjoavat kansalle tuonpuoleista hyvää tämänpuoleisen kurjuuden hyvittämiseksi – kun olisi taisteltava elämisen parantamiseksi tässä maailmassa. Romantiikan kirjallisuus on Heinen mukaan ajattelultaan epäselvää, jopa mystiikkaan taipuvaista, nationalistisia tunteita herättävää, ja se ammentaa pikemmin epätodellisista kuvitel-

mista kuin reaalitodellisuudesta. Vaatimuksellaan, että runoilijoiden on osallistuttava tulevaisuuden rakentamiseen ja kamppailuun kansalaisoikeuksien puolesta, Heine julistautuu valistuksen perinteiden ja arvojen kannattajaksi romantiikkaa vastaan: hän on järjen, edistyksen, politiikan, tulevaisuuden puolella mystiikkaa, taaksepäin katsomista, runouteen ja menneisyyteen pakenemista vastaan.

Heinen *Romantiikan koulussa* esittämää romantiikan kritiikkiä voi lähestyä ainakin kolmesta näkökulmasta: sen kannalta, mitä se sanoo hänen omasta suhteestaan romantiikkaan, sen, miten se vaikutti aikalaisiin ja seuraavien vuosikymmenten suhtautumiseen romantiikkaa kohtaan, sekä lopulta sen, millaisena Heinen romantiikan kritiikki näyttäytyy tämän hetken näkökulmasta. Ensimmäinen kysymys on, kuten jo yllä totesin, hämmentävä: Heine polemisoi jyrkästi suuntausta vastaan, johon hän kuitenkin runoilijana on kiinnittynyt. *Romantiikan koulu* onkin mielenkiintoinen myös sen kannalta, mitä Heine ei kuitenkaan romantiikassa hylkää. Erityisen kiinnostava tässä suhteessa on kohta, jossa hän puhuu Clemens Brentanon ja Achim von Arnimin kansanlaulujen kokoelmasta *Des Knaben Wunderhorn* (1805, ”Pojan ihmetorvi”). Hän siteeraa hyväksyvästi kokoelmaan sisältyvän laulun, jota hän kutsuu sekä liikuttavaksi että kauniiksi, ja kommentoi tätä sanoen, että taiderunoilijat haluavat jäljitellä tällaisia ”luonnontuotteita”. Jäljitelmä tuotetaan kuitenkin suunnilleen samoin kuin keinotekoinen mineraalivesi, jossa kemiallisen prosessin lopputuloksena on tuote, josta puuttuu pääasia, ”die unzersetzbare sympathetische Naturkraft” (”korvaamaton [oik. häviämätön] sympaattinen luonnonvoimaisuus”, suom. s. 96) (Heine 1910, 118). Heine oli epäilemättä itse samanlaisessa asemassa omien taiderunojensa suhteen, ja niiden ironian voidaankin ajatella juontuvan tästä tiedosta, että jäljitellään jotakin alkuperäistä, jota ei ole mahdollista tavoittaa. Toinen samantapainen, Heinen omaa asemaa peilinä valaiseva kohta on hänen kuvauksensa Ludwig Uhlandista, yhdestä arvostetuimmista romanttisista runoilijoista, joka jätti runouden kokonaan ryhdyttyään parlamentaarikoksi ja vapaus- ja kansalaisoikeustaistelijaksi. Heinen mukaan tämä johtuu näiden kahden yhteensovittamattomuudesta: sadunomaisesta ritariajasta runoileminen ei sovi yhteen nykyajan reaalimaailman parantamisyritysten kanssa. Heinen oma tilanne oli samantapainen, vaikkei hän koskaan jättänyt runoilemista kokonaan.

Näyttää siltä, kuin Heinen kritiikissä romanttista runoutta kohtaan ei olisikaan kysymys siitä, että romanttinen runous olisi korvattava jollakin toisenlaisella, vaan pikemminkin siitä, että runoileminen sinänsä ei hänen mielestään sovi yhteen nykyajan vaatimusten kanssa. Heine näkyy toisin sanoen ajattelevan lyyristä runoutta ylipäänsä romantiikan lyriikan kautta, historiallisia erotteluja tekemättä. Huolimatta siitä, että hän ylistää Herderin ja August Wilhelm Schlegelin kirjallisuushistorian esityksiä, hän ei ajattele itse lainkaan historiallisesti, kun hän tokaisee, että ”lyriikka nyt on suunnilleen samanlaista kaikkina aikakausina, niin kuin satakielenlaulu kertautuu kesästä kesään” (suom. s. 12). Se, minkä Heine käsittää lyyrisen runouden ikuiseksi olemuk-

seksi – satakielenomainen välitön tunneilmaisu – on sangen lähellä juuri romanttista käsitystä lyriikasta. Viitteitä kirjoittajan kiinnittymisestä romantiikan ajan runous- ja runoilijakäsitykseen löytyy runsaasti *Romantiikan koulusta*, joka koostuu pääasiallisesti romantiikan aikakauden tärkeiden kirjailijoiden esittelyistä. Tällaisia seikkoja ovat esimerkiksi nerokkuuden edellyttäminen runoilijalta sekä tunteen, kuvauksen elävyyden ja subjektiivisuuden korostus.

Heinen romantikoista antamalla kuvalla oli suuri merkitys paitsi 1830-luvun käsitykselle tästä liikkeestä myös useiden seuraavien vuosikymmenten käsitykseen. Itse asiassa Heine hahmotteli ensimmäisenä – ja hyvin kärjekkäästi – sen ”viholliskuvan” romantiikasta, joka sittemmin omaksuttiin yleisesti romantiikkaa seuraavalla realismin aikakaudella ja joka jäi vallitsevaksi tai ainakin triviaalikäsitykseksi romantiikasta aina 1900-luvun lopulla tapahtuneeseen uuteen romantiikan tutkimuksen aaltoon asti. Romantiikka nähtiin – ja osin nähdään vieläkin – todellisuuspakoiseksi, keskiaikaa ihannoivaksi suuntaukseksi, joka suosii mystiikkaa, eksotiikkaa ja suuria tunteita. On toki aina ollut niitä, jotka ovat huomauttaneet tällaisen romantiikkakuvan – ja siten myös *Romantiikan koulun* romantiikkakuvan – yksipuolisuudesta. Esimerkiksi Thomas Mann (1990, 265) on korostanut sitä, että romantiikka oli alun pitäen tulevaisuuteen, ei menneisyyteen suuntautunutta. Ilmeinen ja hyvin oleellinen puute Heinen romantiikkakuvassa on, että hän sivuuttaa varhaisromantiikan kytköksen filosofiaan. Hän väittää *Romantiikan koulussa*, että Friedrich ja August Wilhelm Schlegeliltä ja heidän ”koulukuntansa” edustajien runouskäsitykseltä puuttui vankka teoreettinen pohja ja kytkee heidät pikemminkin katoliseen uskontoon. Hän toteaa, että puhutaan kyllä paljon Fichten ja Schellingin vaikutuksesta romantiikan runoilijoihin ja runouskäsitykseen, mutta hän näkee yhteyden korkeintaan yksittäisten ajatuskatkelmien ja – Schellingin kohdalla – henkilökohtaisten suhteiden tasolla. Nykynäkemyksen mukaan romantiikka oli merkittävää juuri sen kautta, mitä siellä saavutettiin filosofian ja runouden yhdistämisen kautta – ja miten siellä osin tämän kautta luotiin pohjaa modernille. Romantiikka näyttäytyykin nykynäkökulmasta – keskiaikaan suuntautuneen vanhakantaisuuden asemasta – modernin seuraavana vaiheena valistuksen jälkeen.

Tässä ei ole mahdollista yrittää selostaa sitä keskustelua, joka romantiikasta on käyty viime vuosikymmeninä sen uudelleenarvioinnin yhteydessä. Mainittakoon kuitenkin lyhyesti jotakin siitä, mitä ”romanttinen moderni” tuo lisää ”valistukselliseen moderniin”. Sellaista on ennen muuta uusi subjektikäsitys, jossa subjekti ei ole ainoastaan todellisuuden havainnoija vaan oleellisesti inhimillisen kulttuuritodellisuuden konstruoija. Yksilösubjekti ja kollektiivinen subjekti tulevat romantiikassa refleksion kohteiksi. Samalla kun subjekti nähdään todellisuuden konstruoijana, subjekti itsessään problematisoituu ja osoittautuu erilaisista aineksista konstituoituneeksi: yhtenäisen minän tilalle tulee moniaspektinen, monikerroksinen, rikkonainen minä, joka ennakoi psykoanalyysin oivalluksia alitajunnan merkityksestä. Romantiikan ajattelussa on

edelleen oleellista käsitys, että runous pystyy paljastamaan olevan toisella tavoin kuin filosofia tai (luonnon)tiede ja on siksi välttämätön kulttuurisen toiminnan alue näiden ohella. Samalla romantiikan runouskäsitys on historiallinen: eri aikakaudet ja kulttuurit tuottavat kukin omanlaisensa runouden. (Oma näkemykseni on, että avain siihen kaikkeen, mitä tapahtui saksalaisessa filosofiassa ja runouden käsittämisessä Kantin jälkeen, ja itse asiassa jo Kantin estetiikassa (ks. Zammito 1997, 110; Zammito 1992), löytyy ”protoromantikko” Herderin ajattelusta, mutta tähän kysymykseen ei ole tässä mahdollista paneutua.) Tietoisuus romantiikasta modernin uutena vaiheena puuttuu Heinen *Romantiikan koulusta*. Teosta voikin nykyään lukea pikemmin romantiikkareseption yhden, pitkän ja merkittävän vaiheen aloittajana kuin avaimena romantiikan ymmärtämiseen.

Tämä ei tarkoita sitä, ettei Heinella olisi kiinnostavaa sanottavaa yksittäisistä runoilijoista. Heinen teksti on poleemisuudestaan huolimatta, tai ehkä osin juuri poleemisen sävynsä vuoksi, mielenkiintoista luettavaa. Tämäntyyppinen polemiikki, johon liittyy terävä huomiokyky, analyyttisyys ja verbaalinen loistokkuus, oli melko epätavallinen laji Saksassa. Kuten suomentaja toteaa jälkisanoissaan, Karl Marx ihaili Heineä, ja onkin helppo nähdä tyylillinen yhtymäkohta Marxin useiden teosten ja poleemisen Heinen välillä.

Jarkko Tuusvuori on tehnyt merkittävän työn kääntäessään Heinen *Romantiikan koulun* suomeksi. Tehtävä on vaativa: Heinen kirjoitustyylin välittäminen suomen kielelle ei ole helppoa. Virkkeet ovat saksalaiseen tapaan usein pitkiä, mutta ajatuksen kulku on terävää ja sanonta nasevaa. Kääntäjä ei aina ole valitettavasti tavoittanut alkutekstin tyyliä. Joskus lukijan on suorastaan vaikea ymmärtää, mitä tarkoitetaan: mitä tarkoittaa ”Tyssäsi yksilön henki, virisi kaikkien henki”? Selvästi vääriäkin käännöksiä löytyy, esimerkiksi kun sanotaan keskiajan kuvataiteen esittävän ”lihan hakkelusta” (alkutekstissä die ”Zerstörung des Fleisches” (Heine 1910, 15), eli lihan t. lihallisuuden hävittäminen). Lukija joutuu turhan usein tarkistamaan alkutekstistä, mitä oikeastaan sanotaan. Vielä tavallisempaa on, että kirjoittaja luo suomen kieleen uusia sanoja kääntämällä yhteen esimerkiksi saksan yhdysverbejä tai luomalla itse monimutkaisia yhdyssanoja ja johdannaisia, kuten ”ylistyslauloi”, ”kristittyys”, ”epäjumaltammet”, ”uppokastoi”, ”kokonaisuudellisuus”, ”kansastarunoilijamme”. Tämä muuntaa Heinen hyvin luontevan ja nasevan kielenkäytön omituiseksi. Pidän ongelmallisena myös ”Die romantische Schulen” kääntämistä ”romantiikan kouluksi”. Tällaisena otsikko tuo mieleen Jean Paulin teoksen *Vorschule der Ästhetik*, ”estetiikan esikoulu”, jossa kirjoittaja pitää estetiikan esikoulua lukijoilleen. Heine ei suinkaan pidä lukijoilleen romantiikan koulua. Oikea käännös olisi ”romantiikan koulukunta”, jota sanaa kääntäjä käyttääkin monessa kohdin teoksen jälkisanoissa.[1]

Käännös sisältää suomentajan huomautusten lisäksi lähes Heinen tekstin laajuiset ”jälkisanat”. Niissä käsitellään laajasti romantiikka-termin historiaa, erityisesti ranskalaista ja saksalaista romantiikka-käsitteen käyttöä, sekä Heinen elämää, kirjailijanmainetta ja ilmapiiriä, jossa *Romantiikan koulu* syntyi, teoksen syntyä ja sen vastaanottoa, myös Heinen vastaanottoa Suomessa, sekä (kovin lyhyesti) romantiikasta käytyä keskustelua yleensä. Varsinaisiin kirjoittajan omiin tulkintoihin tai mihinkään tutkimuksellisiin kysymyksenasetteluihin ei kuitenkaan päästä. Tekstistä käykin lopulta ilmi, että jälkisanat on laadittu Manfred Windfuhrin *Romantiikan koulun* kommentaarin pohjalta. Kommentaareissa ei yleensäkään ole tapana ryhtyä pohtimaan mitään kysymystä, vaan niissä esitetään asioihin liittyviä faktoja ja selostetaan olemassa olevaa keskustelua. Tällaisena kommentaarilla on oma paikkansa tutkimuksen apuna. Mielestäni suomentajan ei olisi kuitenkaan kannattanut käyttää näin paljon tilaa kommentaarissa esille tulevien asioiden selostamiseen, koska monet yksityiskohdat eivät kiinnosta tavallista suomalaista lukijaa. Se, mitä jäin jälkisanoista sen sijaan kaipaamaan, on toisaalta Heinen romantiikan kritiikin tarkastelu yhteydessä hänen omaan (romanttiseen) kaunokirjalliseen tuotantoonsa, toisaalta hänen romantiikan kritiikkinsä vertailu tämän hetken tutkimuksen näkemykseen romantiikasta.

Viite

[1] ”Koulukunta”-termillä lienee jo tuolloin ollut negatiivinen kaiku, mikä tarkoittaisi sitä, että jo otsikko ilmaisee poleemista tarkoitusperää. Ks. Stemmler 1996, 98.

Lähteet

HEINE, HEINRICH 1910: *Die romantische Schule*. – *Werke*, Bd. 7. Leipzig: Insel.

HEINE, HEINRICH 1957/1937: *Laulujen kirja. Valikoima kokoelmista ”Laulujen kirja” ja ”Uusia runoja”*. Suom. Yrjö Jylhä. Porvoo, Helsinki: WSOY.

MANN, THOMAS 1990: Die Stellung Freuds in der modernen Geistesgeschichte, (1929). – *Gesammelte Werke* X. Frankfurt am Main: Fischer.

STEMMLER, PETER 1996: ”Realismus” im politischen Diskurs nach 1848. Zur politischen Semantik des nachrevolutionären Liberalismus. Teoksessa *Bürgerlicher Realismus und Gründerzeit, 1848–1890. Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur vom 16. Jahrhunderts bis zur Gegenwart. Bd. 6*. Toim. Edward McInnes & Gerhard Plumpe. München & Wien: Hanser.

ZAMMITO, JOHN H. 1992: *The Genesis of Kant's Kritik der Urteilskraft*. Chicago: Chicago University Press.

ZAMMITO, JOHN H. 1997: Herder, Kant, Spinoza und die Ursprünge des dt. Idealismus. Teoksessa *Herder und die Philosophie des deutschen Idealismus.* Toim. Marion Heinz. Amsterdam & Atlanta, GA: Rodopi.

Puoliksikuljetuilla pitkospoluilla: kohti impivaaralaista kirjallisuudenfilosofiaa

Antti Salminen, Jukka Mikkonen ja Joose Järvenkylä: *Kirjallisuus ja filosofia: rinnakkaisuuksia, risteyksiä, ristiriitoja.* Tietolipas 237. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura 2012. 180 s.

Tamperelaisten kirjallisuudentutkija Antti Salmisen ja filosofien Jukka Mikkola ja Joose Järvenkylä toimittama ja lähestulkoon kokonaan tamperelaisvoimin laadittu monipuolinen artikkelikokoelma *Kirjallisuus ja filosofia: rinnakkaisuuksia, risteyksiä, ristiriitoja* on mitä tervetullein päivitys suomalaiseen akateemiseen lukemistoon aiheesta ja oppialasta, joka kirjan johdannon mukaan ”on vakiinnuttanut asemansa monissa yliopistoissa, etenkin Euroopassa ja Yhdysvalloissa” (13). Vaikka Jukka Mikkonen on jo vuonna 2008 julkaissut ansiokkaan bibliografian suomalaisesta kirjallisuudenfilosofiasta,[1] Suomessa voidaan tuskin vielä puhua vakiintuneesta filosofian, saati kirjallisuudentutkimuksen alalajista. Kirja kuitenkin osoittaa, että toisaalta kielifilosofisella, toisaalta hermeneuttis-fenomenologisella perinteellä on paljon sekä annettavaa kirjallisuustieteelle että saatavaa tekstianalyyttisilta ja -kriittisiltä metodeilta ja vuorovaikutuksessa kaunokirjallisten tekstien kanssa.

Jukka Mikkosen artikkelilleen asettama tehtävä saattaa aluksi vaikuttaa epäkiitolliselta: kysymys ”filosofisen kaunokirjallisuuden tiedollisesta arvosta” näyttäisi ensi lukemalta eräänlaiselta kategoriavirheeltä. Toisaalta Roman Ingardeniin, toisaalta Lamarquen ja Olsenin käsityksiin viitaten artikkelin alkupuolella todetaan, että siinä missä tieteellisen teoksen tarkoitus on välittää tieteellisen tutkimuksen tuloksia, kaunokirjallisen teoksen tehtävä on ilmentää esteettisiä arvoja, ja että siinä missä filosofisten väittämien esittäminen ja perustelu ei ole kaunokirjallisen teoksen tehtävä, esteettisen kokemuksen tarjoaminen ei ole filosofisen teoksen tarkoitus (17–19). Onko tämä työnjako kuitenkaan niin itsestään selvä?

Artikkelin alkupuolella esitelty ajatus filosofisen kaunokirjallisuuden ja akateemisen ammattifilosofian yleisöjen erilaisuudesta tuntuisi aikansa eläneeltä. Sanalla sanoen se tuntuisi noudattavan David Humen valistushenkistä näkemystä esseekirjallisuudesta ”kauniimmalle sukupuolelle” suunnattuna didaktisena välimuotona, ”suurlähettiläänä, joka edustaa seurallisuuden valtakunnassa oppineisuuden aluetta”.[2] Viimeistäänkin saksalaisten romantikkojen ja taidefilosofien 1800-luvun vaihteen kirjoituksista lähtien tämänkaltaisista taiteelle ja kirjallisuudelle tarjotuista ulkoisista, didaktisista tai moraalisista tarkoitusperistä on kuitenkin ollut tapana sanoutua irti. Artikkeli eteneekin esittelemissään näkemyksissä kohti modernimpia ja ehkäpä kirjallisuuden rakastajan näkökulmasta helpommin hyväksyttäviä käsityksiä kirjallisuuden ja filosofian monipolvisista suhteista.

Itse näkisin hedelmällisimpänä lähestymistapana nimenomaan kirjallisuuden ja filosofian omaleimaisuuden ja erojen korostamisen suhteessa yhteisiin pyrkimyksiin, ”samaan päämäärään pyrkivinä ajattelun erillisinä ja olennaisesti yhteen sovittamattomina muotoina” (24). Kirjallisuuden ja filosofian suhde tematisoimiinsa asioihin ei ole hierarkkinen palvelussuhde, vaan toisiinsa palautumattomalla tavalla toinen toistaan täydentävä suhteiden suhde.

Martin Heidegger on epäeuklidista geometriaa mukaillen todennut runouden ja ajattelun olevan paralleeleja, jotka kohtaavat äärettömyydessä.

”Mutta entä jos runoutta ja filosofiaa ei ajateltaisi toistensa täydennyksinä vaan eloisina nimenomaan kriittisen etäisyytensä ja hankauksen ansiosta?” (111.) Näin kysyy Antti Salminen artikkelissaan, joka tarkastelee erästä 1900-luvun epäilemättä legendaarisimmista – ja, kuten hänen artikkelinsa osoittaa, monessakin mielessä *myyttisimmistä* – kohtaamisista runoilijan ja filosofin välillä, Paul Celanin ja Martin Heideggerin kohtaamista. Paralleelien kohtaaminen etäisyydessä onkin osuva kuvaus runouden ja filosofian suhteesta yhteiseen päämäärään tai kohteeseen (muotoiltakoon se näin: kieli/oleminen), mutta näiden paralleelien välillä ei vallitse ainoastaan sopuisa ja kunnioittava etäisyys, vaan myös ikään kuin sähköinen hankaus tai kvasidialektinen, kriittinen varaus ja epäily, joka jännittää ne erilleen. Tälle suhteelle, joka pitää molemmat paralleelit liikkeessä, voisi hyvinkin antaa nimen, joka on myös yhdellä Salmisen artikkelin luvulla, ”Ratkeamaton ristiriita”. Voisi myös todeta, että juuri ”merkityksen elävässä ristiriidassa” (114–115) nämä leikkaavat toisiaan: yhteinen etäisyys on molemmille paralleeleille myös sisäinen, oma etäisyys, ratkeamattoman ja aporioiden alue, jotain sellaista kuin ovat myös ”puoliksi-/kuljetut pitkos-/polut vuoristorämeellä” (108) – polut, jotka jäävät aina puolitiehen, mikä ei ole sen enempää hyvä kuin pahakaan asia.

Kirja sisältää toimittajien johdannon lisäksi kaksi muutakin yhteistyön hedelmää. Ensimmäinen näistä on Maria Valkaman ja Antti Salmisen mitä myönteisimmässä mielessä kunnianhimoinen yritys aiheesta ”Käänne, katkos ja negaatio Hölderlinin ja Hegelin ajattelussa”. Yritys on niin kunnianhimoinen, että se saa lukijan pidättelemään hengitystään – ja lopulta huokaisemaan helpotuksesta ja kunnioituksesta, sillä yritys onnistuu odottamattomankin komeasti. ”Samoin kuin Hegelin *Phänomenologie des Geistes* -teoksen absoluuttisella hengellä myös Hölderlinin ihmisen tulkinnan tehtävä on olemassa olevan välittyneisyys ja negatiivisuus: yhtäältä on tulkittava ajan merkkejä, toisaalta sitä kautta tunnistettava aina jo ajassa annettu läsnäolo oikein, juurruttava aikaan käänteentekevänä ’oikeana hetkenä’, *kairoksena.*” (54.)

Ilmari Kortelaisen ja Sami Simolan yhdessä laatima luku ”Tekstin maailma ja *Alamaailma*” sovittaa Paul Ricœurin versiota hermeneuttisen kehän ideasta

Don DeLillon romaanin tulkintaan. Erityisen ilahduttavaa artikkelissa on, ettei kysymys ole suinkaan ennalta valitun sabluunan soveltamisesta kirjalliseen teokseen, vaan kirjallinen teos tunnustetaan teoreettisen mallin haastajaksi. Sanaa ”soveltaminen” käytetäänkin artikkelissa toisin kuin silloin, kun puhutaan yksipuolisesti teorian soveltamisesta käytäntöön. Hermeneutiikkaa ”opitaan vain perehtymällä teksteihin sinnikkäästi” ja vuorovaikutuksessa, jossa lukija soveltaa kuvitteellista tekstin maailmaa omaan maailmaansa ja aiempaan ymmärrykseensä (64–65). Ei pelkästään hermeneuttinen teoria, vaan lukijan esiymmärrys ja elämismaailma tulevat haastetuiksi tässä soveltavassa vuorovaikutuksessa.

Joose Järvenkylä esittää mielenkiintoisen luennan ”Myöhäis-Wittgensteinin murretusta tyylistä”, rikotusta kirjoituksesta joka palvelee ”tapausten metodia” (79). Ehkäpä ei ole sattumaa, että suuri Wittgenstein-spesialistimme, akateemikko G. H. von Wright arvosti myös Tolstoita, jonka *alter ego* Konstantin Levin veljensä Sergein mukaan rapsodiseen tapaan ”lakkaamatta hyppelee uusiin asioihin ja ilman mitään yhteyttä esittelee uusia todisteita” ja tuntuu uskovan pikemminkin yksittäistapauksiin kuin yleispäteviin totuuksiin, siinä missä myöhäisen Wittgensteinin tyyliä toisinaan luonnehtii ”*kiivaasti aiheesta toiseen hyppelevyys*” (78)?

”Voinko lukijana kohdata tekstistä sen luojan?” kysyy Kuisma Korhonen artikkelissaan ”Genet, Hegel, Derrida – tekstuaalisen kohtaamisen voitto absoluuttisesta tiedosta” (103). Miksipä en voisi, ainakin jos ajatellaan derridalaisittain ”yleistettyä tekstiä” ja tunnustetaan, ettei kirjoitettu teksti ole yhtään sen enempää eikä yhtään sen vähempää ”materiaalista” kuin jokainen puhuttu sana, huokaus ja silmänisku, kosketus ja tuoksu. Toisaalta kaiken tuon tuolla puolen voi olla jotakin sellaista mistä Genet käyttää nimeä ”läpinäkymätön ydin” eli ”jotain kaikille yhteistä ja silti määrittelemätöntä” (97), *singulaarisuus* itse. Saattaa tuntua yllättävältä, että tämän ”kaikille yhteisen ja silti määrittelemättömän” arvoitus on yhtä vanha kuin filosofia itse, eikä filosofian näkökulma ole välttämättä ”hitaasti mutta vääjäämättä vaihtunut yksittäisistä objekteista ja niiden identiteeteistä kohti suhteita, yhteyksiä ja kohtaamisia” (88), vaan metafysiikkaa on alun alkaenkin luonnehtinut nimenomaan suhteellisuus, suhteiden suhde, kreikaksi *analogia.*

Itse asiassa jokainen yksittäinen oleva, jokainen ”jokin tämä”, on Aristoteleen ontologiassa juuri esikategorisen ”läpinäkymättömän ytimensä” kautta *suhteessa* kaikkeen muuhun ja viime kädessä *johonkin yhteen*, joka liikuttaa kaikkea muuta ”rakastetun lailla”. Rakkaus tai halu (*eros, orexis*) pyörittää maailmaa ja tuon ”läpinäkymättömän ytimen” tavoittaminen suhteessa *toiseen* on juuri ”sanotun poissanomista”, sillä ainutkertainen, ainutlaatuinen yksilö on viime kädessä kaikkien määreidensä tuolla puolen, puhdasta *pysyvää läsnä-*

oloa, mutta käsitteellisesti, diskursiivisesti tavoittamattomissa, ”läsnäolevan tuolla puolen” eli juuri *se mitä jäi jäljelle*. Sanominen on suuntautumista sitä kohti, mikä ei koskaan pelkisty sanotuksi, vaan ”liikuttaa rakastetun lailla”; Ateena ja Jerusalem sanovat molemmat omalla tavallaan tämän ”sanomisen eettisen halun, valmiuden kohdata Toinen sen tuntemattomassa toiseudessa” (102).

Sami Sjöbergin aihe saattaisi tuntua lähtökohtaisesti mahdottomalta: tyhjä kirja tai hyvinkin konkreettisessa (voisiko tässä edes sanoa *kirjaimellisessa*?) mielessä *valkoinen romaani* tuntuisi käsitteellisenä paradoksina hylkivän mielekästä teoreettista käsittelyä. Sjöberg onnistuu kuitenkin johdattamaan lukijansa erittäin kiinnostaviin pohdintoihin erityisesti Isidore Isoun tyhjän sivun poetiikan mystisistä ja kabbalistisista ulottuvuukista.

Samalla tämä pohdinta saattaisi antaa aihetta pieneen kriittiseen kysymykseen. Onko tyhjän sivun kohdalla enää kyse ”tyhjän representaatiosta”, jos otamme riittävän vakavasti ajatuksen messiaanisesta ”valkoisesta kirjoituksesta” eräänlaisena hermeneuttisena raja-arvona, ymmärtämisen absoluuttisena tulevaisuutena: ”jonain päivänä jumala paljastaa valkoisen tekstin ja jokainen tulee olemaan jumala” (126)? Voidaanko enää puhua ”tyhjän representaatiosta”, jos otamme riittävän vakavasti ajatuksen juutalaisista Kirjan kansana, jonka mustalla tulella valkoiselle tulelle kirjoitettu Toora ei ole ”vain vertauskuvallinen jumalan sana” vaan ”kirjaimellisesti jumalan substanssia” (123–124)?

Jos kirjakääröjen pergamentti tai kirjan valkoinen paperi – tai aineellinen todellisuus kaikkinensa – on *jumalan ihoa* ja *kirjaimellisesti* jumalan ääretöntä substanssia, emme kenties enää voi puhua tyhjästä sivusta tyhjän representaationa. Valkoinen pinta ei niinkään *edusta* vaan *on,* tai jos edustaakin, niin pikemminkin esimerkkitapauksena tai osana, joka edustaa kokonaisuutta johon se kuuluu, kuin vaikkapa ei-aistimellisen viittauskohteen aistimellisena kuvittajana. Tämä ei ole pelkkää sävyeroista saivartelua, vaan kysymys kohdistuu olennaisiin eroihin kristillisen ja juutalaisen tulkinta- ja todellisuuskäsityksen perusmuotojen välillä. Kyse on myös länsimaisen metafysiikan peruserotteluista, aistimellisen ja yliaistillisen, immanenssin ja transsendenssin eroista.

Heikki Kovalainen esittää kiehtovan ja syvällisen näkemyksen Robert Musilin *Mies vailla ominaisuuksia* -romaanissa hahmotellusta ei-normatiivisesta tai lopultakin pikemminkin hypernormatiivisesta ”toisenlaisesta etiikasta” ja sen suhteesta Emersonin ja Nietzschen ”esseistiseen etiikkaan”.

Jenni Tyynelä pohtii artikkelissaan ansiokkaasti lukijan tunteita ja fiktion mahdollisia maailmoja. Teoksen taiteellisen arvon nimissä on toisinaan välttämätöntä, että traagisen päähenkilön on kuoltava. Tämä välttämätön uhri osoittaa jo sellaisenaankin, että myötätuntomme romaanihenkilöä kohtaan poikkeaa perustavalla tavalla tosimaailman ihmissuhteis-

tamme. Dekonstruktiivisempi lähestymistapa voisi kenties kuitenkin vielä haastaa tämän eettis-esteettisen paradoksin kysymällä, eikö niin sanottuun normaaliin suruunkin sisälly narsistinen elementti, joka on huolestuttavalla tavalla sukua normaalin lukijan esteettiselle, katarttiselle elämykselle. Jo mainittu ”*se mitä jäi jäljelle*” kuuluu *aina jo* meidän suhteeseemme toinen toisiimme.

Kirjan päättävä Tere Vadénin essee ”Kolmas Impivaara eli kirjallisuuden ja filosofian välinen kuilu” on kiehtova luonnostelma jollekin sellaiselle, joka ei vielä ole toteutunut: suomalaisen filosofian ja suomalaisen kirjallisuuden väliselle suhteelle tai oikeammin epäsuhtaiselle ”kuilulle”, joka tuijottaa tarkastelijaansa takaisin näiden kahden välistä, impivaaralaisen metsän uumenista.

[1] Philosophy of literature by Finnish researchers: a bibliography 1968–2008 <http://filosofia.fi/bibliography/phillit> (19.2.2013).
[2] David Hume, ”Esseiden kirjoittamisesta”, suom. Mikko Lehtonen, teoksessa Mitä on valistus?, toim. Juha Koivisto et al. (Tampere: Vastapaino, 1995), 3–8, tässä s. 5.

Pajari Räsänen

Vuonna 2012 julkaistua kirjallisuudentutkimusta

Väitöskirjat:

ILMONEN, KAISA: *Caribbean Journeys. The Intersections of Female Identity in the Novels of Michelle Cliff*. Turku: University of Turku. <https://www.doria.fi/handle/10024/74833>

JOENSUU, JURI: *Menetelmät, kokeet, koneet. Proseduraalisuus poetiikassa, kirjallisuushistoriassa ja suomalaisessa kokeellisessa kirjallisuudessa.* Helsinki: Osuuskunta Poesia. <http://www.poesia.fi/menetelmat-kokeet-koneet/>

JUNTUNEN, TUOMAS: *Virsta väärää, vaaksa vaaraa. Intertekstuaalinen moniäänisyys Juha Seppälän proosassa.* Helsinki: Helsingin yliopisto. <http://urn.fi/URN:ISBN:978-952-10-8388-4>

KARHU, HANNA: *Säkeiden synty. Geneettinen tutkimus Otto Mannisen runokäsikirjoituksista.* Helsinki: Helsingin yliopisto.< http://urn.fi/URN:ISBN:978-952-10-8315-0>

KÄHKÖNEN, LOTTA: *Disturbing Whiteness: The Complexity of White Female Identity in Selected Works by Joyce Carol Oates.* Turku: University of Turku. <https://www.doria.fi/handle/10024/74862>

SJÖBERG, SAMI: *Anterior Future : Essays on Messianism, Anti-Rationality, and Mystical Language in Lettrism.* Helsinki: University of Helsinki. <http://urn.fi/URN:ISBN:978-952-10-8000-5>

VUORIKURU, SILJA: *Kauneudentemppelin ovella. Aino Kallaksen tuotanto ja raamatullinen subteksti.* Helsinki: Helsingin yliopisto. <https://helda.helsinki.fi/handle/10138/36695>

Monografiat:

ESKELINEN, MARKKU: *Cybertext Poetics. The Critical Landscape of New Media Literary Theory.* New York & London: Continuum.

KIVISTÖ, SARI & H. K. RIIKONEN: *Satiiri Suomessa.* Helsinki: SKS.

LEPPÄLAHTI, MERJA: *Vahvaa väkeä. Kotimaisia uskomus- ja fantasiaolentoja.* Helsinki: FinnLectura.

RUUSKA, HELENA: *Marja-Liisa Vartio - kuin linnun kirkaisu.* Helsinki: WSOY.

STEINBY, LIISA: *Kundera and Modernity.* West Lafayette, IN: Purdue University Press.

Artikkelikokoelmat ja toimitetut teokset:

AHLUND, CLAES (RED.): *Från Arkadien till Arktis. Diktad natur och idyll.* Åbo: Litteraturvetenskapliga meddelanden Nr 40, Åbo Akademi.

AHLUND, CLAES (ED.): *Scandinavia in the First World War: Studies in the War Experience of the Northern Neutrals.* Lund: Nordic Academic Press.

ARVAS, PAULA & KIRSI LUUKKANEN (TOIM.): *Miten rikoskirjani ovat syntyneet? Suomalaiset dekkaristit kertovat.* Helsinki: Crime Time.

ESKELINEN, MARKKU & LAURA LINDSTEDT (TOIM.): *Mahdollisen Kirjallisuuden Seuran Vuosikirja 2012.* Helsinki: MKS.

HUOTARI, OLGA & JUHANI HUOTARI (TOIM.): *Ristiaallokoissa. Esseitä unkarilaisesta nykykirjallisuudesta.* Helsinki: Avain-BTJ.

HUTTUNEN, TOMI & TINTTI KLAPURI (TOIM.): *Kenen aika? Esseitä venäläisestä nykykirjallisuudesta.* Helsinki: Avain-BTJ.

ISOMAA, SAIJA, SARI KIVISTÖ, PIRJO LYYTIKÄINEN, SANNA NYQVIST, MERJA POLVINEN & RIIKKA ROSSI (EDS.): *Rethinking Mimesis: Concepts and Practices of Literary Representation.* Newcastle: Cambridge Scholars Publishing.

KAINULAINEN, SIRU, KAROLIINA LUMMAA & KATJA SEUTU (TOIM.): *Työmaana runous. Runoudentutkimuksen nykysuuntauksia, tutkimusantologia.* Helsinki: SKS.

KIVI, ALEKSIS: *Kirjeet. Kriittinen editio.* Toim. Juhani Niemi (päätoimittaja), Sakari Katajamäki, Ossi Kokko, Petri Lauerma, Jyrki Nummi. Helsinki: SKS.

KIVILAAKSO, KATRI, ANN-SOFIE LÖNNGREN & RITA PAQVALEN (RED.): *Queera läsningar. Litteraturvetenskap möter queerteori.* Stockholm: Rosenlarv.

LEHTIMÄKI, MARKKU, LAURA KARTTUNEN & MARIA MÄKELÄ (EDS): *Narrative, Interrupted. The Plotless, the Disturbing and the Trivial in Literature.* Berlin & Boston: Walter de Gruyter.

MERETOJA, HANNA & AINO MÄKIKALLI (TOIM.): *Tulkintojen aika. Kirjoituksia ajallisuudesta kirjallisuudessa.* Turku: Utukirjat.

MUKKA, TIMO K.: *Annan sinun lukea tämänkin. Kirjeitä 1958-1973.* Toim. Toni Lahtinen. Helsinki: WSOY.

SAARIKOSKI, PENTTI: *Suomentajan päiväkirjat.* Toim. H. K. Riikonen & Janna Kantola. Helsinki: Otava.

SALMINEN, ANTTI, JUKKA MIKKONEN & JOOSE JÄRVENKYLÄ (TOIM.): *Kirjallisuus ja filosofia: rinnakkaisuuksia, ristiriitoja ja risteyksiä.* Helsinki: SKS.

Sanelma - Turun yliopiston kotimaisen kirjallisuuden vuosikirja. Turku: Turun yliopisto.

VEIVO, HARRI (SOUS LA DIR. DE): *Transferts, appropriations et fonctions de l'avant-garde en Europe intermédiaire et du Nord.* Paris: L'Harmattan.

Ambiguous Meanings and Affects – Death in Monika Fagerholm's *The American Girl* and *The Glitter Scene*

The article focuses on the deaths that take place in Monika Fagerholm's novels *The American Girl* (2005) and *The Glitter Scene* (2009). The viewpoint to the novels is that of affects. The theoretical framework derives from the French philosopher Gilles Deleuze (1925–1995) who is one of the best-known 20th century philosophers of affect. Firstly, the article discusses the ways in which the deaths affect the characters of the novels. Attention is paid especially to the central character called Doris Flinkenberg. She is strongly affected by the deaths that have taken place in the District where she lives. She herself also meets a violent end. Secondly, the article aims at explaining how the novels affect the reader. The idea of death is constantly present in the novels. Because of the original style of the novels the reader has to encounter the inexplicability of the deaths. This is due to the constant repetition in which the repeated passages and phrases keep on changing. The encounters with the death – conceived as the outside of life – give birth to the so called "death-affects". It is argued that the recurrent death-affects and their incomprehensibility determine the whole atmosphere or the affective bearing of the novels.

Anna Helle

The Unnatural Naturalness of *Man*-Narration and Daniel Sjölin's Autobiographical *Oron Bror*

Daniel Sjölin's autobiographical debut novel *Oron bror* (2002) is about two brothers who are searching for their childhood home. During the journey, the little brother, the I-narrator, recalls detailed episodes from his past. In these retrospective chapters, narrated in present tense, the protagonist is referred to by the indefinite pronoun *man*. The article focuses on this peculiar narrative feature of Sjölin's novel. Firstly, the article examines the functions of *man* in autobiographical context. The analysis of Sjölin's novel shows that, on the one hand, *man* functions quite similarly to the more conventional third-person pronoun: the speaker uses *man* in order to distance him/herself from the person (s)he once was. On the other hand, because the pronoun *man* can also refer to the speaker, the choice of this particular pronoun highlights the importance of the past and memories in the development of the self and personality. Secondly, the article discusses the nature of *man* from the viewpoint of natural and unnatural narration. In fictional narratives, the use of *man* can be understood as odd or unnatural: it is distinctively unconventional and causes invariably an estranging effect. However, it is noteworthy that *man* can be used in lieu of personal pronouns, which is, for example in Swedish, a common feature in "natural", spoken language. Due to these opposite aspects, it is problematic to define *man*-narration as *either* natural *or* unnatural. The article poses the question whether narrative devices like *man* should be defined as "non-unnatural".

Heta Marttinen

I Love You, I Tell Everyone – Or Is It Still Impossible to Speak About It? The Concept of Love in Mirkka Rekola's Lyrics of the 1970s, and Its Historical Context

The article examines love in Mirkka Rekola's (born 1931) works *Minä rakastan sinua, minä sanon sen kaikille* ("I love you, I tell everyone") (1972) and *Kohtaamispaikka vuosi* ("Meeting place: year") (1977). Moreover, it focuses on the historical context of Rekola's lyrics of the 1970s and argues that it is impossible to study this context without taking into consideration the writer's homosexuality. The article analyses the concept of love by focusing on the universal theme of distant love (love from afar), which emphasizes love as a spiritual journey. For example, 11th and 12th century troubadour lyrics are famous for their themes of love. The article shows that it is relevant to examine Rekola's literary works together with Dante Alighieri's (1265–1321) *Vita Nuova* (ca. 1294) and *Divina Commedia* (1321), and with the poems of the sufi mystic Mawlana Rumi (1207–1273). In the light of Dante's and Rumi's literary works, distant love appears in Rekola's poems as an entrance to spiritual and mystical experience. In addition, the examination of the intertextual frame shows that Rekola's poems archive, and at the same time hide, emotions socially forbidden at the time when the works were published. Furthermore, the article aims to clarify a poetical turning point in *Kohtaamispaikka vuosi* brought about by love, and which is remarkable in the context of all Rekola's works published since 1977.

Katja Seutu

Moving in Rhythm. Affective Functions of Rhythm in Contemporary Finnish Poetry

This article focuses on the ways in which rhythm indicates movement and action in poetry. On the one hand, rhythm is understood as a feature of the text that is open to analysis. But simultaneously to this, rhythm can also be conceived as a device affecting the readers. Accordingly, rhythm is both a material characteristic of the text and a feature with a physical dimension influencing the reader. In contemporary Finnish poetry rhythms have an influential role, which is expressed through considerable stylistic variation. This article investigates the above mentioned stylistic scale with emphasis on Saila Susiluoto's exotic-like rhythms, Vilja-Tuulia Huotarinen's mating calls and the flowing and elliptical phrases of Harry Salmenniemi. The work of these poets highlights the varied functions of affective rhythms in contemporary Finnish poetry. The operative and affective aspects of rhythm have traditionally been deemed challenging object for study. Despite this, focusing on these features denoting open-ended difficulty provides opportunities for conceiving rhythm as the materially and physically functioning dimensions of the poems. As Rita Felski has observed, these dimensions further enable the formation of analytical understanding of the role of rhythm in the various interactive actions between the poem and its reader. Focusing on the rhythms of the poems also enables the analysis and interpretation of this transaction through the concept of 'the transmission of affects' outlined by Teresa Brennan. The present article endeavors to open discussion on rhythm as a component that provides new conceptualizing angles on the activity of reading.

Siru Kainulainen