Pääkirjoitus

2 Historia kertomuksen tutkimuksessa
Hanna Meretoja ja Aino Mäkikalli

Artikkelit

6 Toukokuusta kohti nollapistettä
Kriisiytynyt kertomus poliittisena tilana: Marguerite Durasin *Détruire, dit-elle* ja Monique Wittigin *Les guérillères*
Tytti Rantanen

23 Salman Rushdien *Keskiyön lapset* ja sen kirjalliset perilliset länsimaisen historiankirjoituksen haastajina ja Intian historian uudelleenkirjoittajina
Raita Merivirta

42 Karikatyyrin äärillä
Tatu Virtanen

Esseet

65 Varhaismodernien kertomusten narratologia
Tommi Kakko

72 Historiallisuus kertomusteoreettisena haasteena
Hanna Meretoja

Puheenvuoro

80 Historia ja kertomus
Miten historiaa oikeastaan kannattaisi ajatella?
Jorma Kalela

Raportti

85 Kirjallisuushistoriaa naisverkostoissa
Viola Parente-Čapková

Arvostelut

88 Mimesis on tyyliteltyjä mahdollisuuksia
Saija Isomaa, Sari Kivistö, Pirjo Lyytikäinen, Sanna Nyqvist, Merja Polvinen ja Riikka Rossi (toim.): *Rethinking Mimesis. Concepts and Practices of Literary Representation.*
Maria Mäkelä

93 Tutkijat pureutuvat runoon
Siru Kainulainen, Karoliina Lummaa ja Katja Seutu (toim.): *Työmaana runous. Runoudentutkimuksen nykysuuntauksia*
Virpi Alanen

95 **Abstracts**

Hanna Meretoja ja Aino Mäkikalli

Kertomus historiassa – historia kertomuksessa

Kertomuksen tutkimuksesta on muodostunut viime vuosikymmeninä vilkkaan monitieteisen ja tieteidenvälisen keskustelun alue. Eri tieteenalojen ja tutkimusperinteiden kohtaamiset ja kiistat ovat muovanneet tutkimuskenttää yhä monimuotoisemmaksi. Yksi juonne tässä tieteidenvälisessä keskustelussa on kertomuksen ja historian suhteen pohdinta. Se jo yksinään sisältää useita toisiinsa kietoutuvia haaroja. Käsillä olevan teemanumeron artikkelit valottavat niistä joitakin keskeisiä.

Kirjallisuudentutkijoiden kannalta kyseisen keskustelun yksi olennainen juonne koskee kysymystä siitä, minkälainen rooli historialla ja historiallisella ajattelutavalla on narratologisessa kertomuksen tutkimuksessa, sillä narratologia on ollut vaikutusvaltaisin kirjallisuustieteellisen kertomuksen tutkimuksen perinne. Jos ajattelee narratologian historiaa, suuntaus ei lähtökohtaisesti ollut kiinnostunut historiasta, ja suuri osa siihen kohdistetusta kritiikistä on koskenut tavalla tai toisella juuri sen epähistoriallisuutta. Kritiikki on kuitenkin omalta osaltaan vaikuttanut narratologian kehittymiseen ja moninaistumiseen. Koko 2000-luvun ajan narratologian piirissä on keskusteltu historian roolista kertomuksen tutkimuksessa. Monika Fludernik ihmetteli historiallisen perspektiivin puuttumista kertomuksen muotoja ja funktioita käsittelevistä narratologisista tutkimuksista vuoden 2003 artikkelissaan ”The Diachronization of Narratology”. Historiallista ja kulttuurista narratologiaa ovat pyrkineet kehittämään etenkin monet saksalaiset narratologit, Fludernikin ohella muun muassa Ansgar ja Vera Nünning, Greta Olson ja Astrid Erll.

Viime vuosina kysymystä narratologian historiallistamisesta ja historian roolista kertomuksen tutkimuksessa on pohdittu paljon sekä maailmalla että kotimaisessa keskustelussa. Turussa on järjestetty kuluvan vuoden aikana kaksi kansainvälistä symposiumia, joissa pohdittiin hieman eri näkökulmista kysymystä historiasta kertomuksen tutkimuksessa. Näistä ensimmäinen oli tammikuussa järjestetty kollokvio ”Narrative Concepts in the Study of Eighteenth-Century Literature”, jonka järjestäjinä toimivat Suomen Akatemian projekti ”Literature and Time. Time, Modernity and Human Agency in Literature”, Turun yliopiston yleinen kirjallisuustiede sekä Turku Centre for Medieval and Early Modern Studies. Kollokviossa tarkasteltiin kerronnan tutkimuksessa käytettäviä käsitteitä – esimerkiksi henkilöhahmo ja henkilöhahmotus, kertoja, aika, paikka, parateksti, metalepsis – 1700-luvun kirjallisuuden yhteydessä. Esitelmissä pohdittiin, mitä 1700-luvun historiallisen kontekstin huomioiminen merkitsee tämän-

kaltaisten käsitteiden käytettävyyden kannalta. Keskeinen huomio kiinnittyi kyseisellä aikakaudella muotoutuneen modernin romaanin ja myöhemmin tämän genren pohjalta kehitettyjen narratologisten käsitteiden väliseen suhteeseen ja sen huomioimiseen, etteivät nämä käsitteet toimi ilman sen kysymistä, miten ne toimivat ja miten ne on ymmärrettävä juuri tietyssä spesifissä historiallisessa ja kulttuurisessa kontekstissa.

Syyskuun alussa Emil Aaltosen Säätiön tutkimusprojekti ”Historian kokemus ja kertomisen etiikka nykytaiteissa” (2013–2015) järjesti yhteistyössä Turun yliopiston Monikulttuurisuuden ja yhteiskunnallisen vuorovaikutuksen tutkimusverkoston kanssa kansainvälisen symposiumin ”The Ethics of Storytelling: War, Trauma, Vulnerability”, jossa pohdittiin, miten kirjallisuuden ja muiden taiteiden erilaiset tarinankerronnan muodot käsittelevät traumaattisia historian kokemuksia ja tuottavat omanlaistaan kokemuksellista ymmärrystä historiasta. Symposiumissa pyrittiin ja tutkimusprojektissa laajemmin pyritään ajattelemaan kokemuksen historiallisuutta pidemmälle kuin narratologiassa on toistaiseksi tehty sekä tarkastelemaan erilaisten teoriaperinteiden taustalla olevia kokemus-, kertomus- ja historiakäsityksiä. Jos historiallinen maailma käsitetään eräänlaisena mahdollisuustilana, voidaan tarkastella, miten kirjallisuus paitsi ilmentää omaa historiallista maailmaansa myös ottaa osaa sen muokkaamiseen muun muassa osallistumalla historian uudelleentulkintaan omanlaisenaan historiallisen mielikuvituksen muotona, jonka eettinen potentiaali kytkeytyy sen kykyyn laajentaa ihmisten ajattelun ja toiminnan, kuvittelun ja kokemisen mahdollisuuksia.

Kysymys historian ja teorian suhteesta oli esillä myös Itä-Suomen yliopiston marraskuun lopulla järjestämässä seminaarissa ”Elämä, kertomus, merkitys”, jonka pohjalta Hanna Meretoja pohtii esseessään tässä lehdessä, voiko kertomuksen tutkimus olla sekä historiallista että teoreettista. Kysymystä on pohdittu eri näkökulmista myös kertomuksen tutkimuksen kansainvälisissä konferensseissa, kuten tänä kesänä Manchesterin *Narrative*-konferenssissa, jonka pohjalta Tommi Kakon essee tuo esiin tarpeen ottaa narratologisessa keskustelussa paremmin huomioon uuden ajan alun kertomusten erityisyys ja sen narratologisille käsitteille esittämät haasteet.

Toinen keskeinen, edelliseen läheisesti liittyvä juonne keskustelussa kertomuksen ja historian suhteesta koskee sitä, miten kertomuksen tutkimuksessa voisi tuoda tiivimpään keskusteluyhteyteen kertomusteoreettisen keskustelun ja kirjallisuuden historiassa ilmenevien kertomusmuotojen kontekstualisoivan tutkimuksen. Miten erilaiset kertomuskäsitykset ovat sidoksissa erilaisiin historiallis-yhteiskunnallisiin konteksteihin? Minkälaiseksi on muotoutunut kertomusmuotojen historian tutkimuksen asema kertomusteoreettisissa keskusteluissa?

Kaksi edellä mainittua juonnetta keskustelussa kertomuksen ja historian suhteesta läpäisevät Tytti Rantasen artikkelia, joka pohtii kertomuksen kriisiytymistä 1960-luvun ranskalaisessa kontekstissa, erityisesti yhteydessä vuoden 1968 tapahtumiin.

Mikä yhteys on kerronnan radikalisoitumisen ja poliittisen aktivismin välillä? Rantanen tarkastelee, miten Marguerite Duras ja Monique Wittig eivät ainoastaan ottaneet osaa mellakoihin, vaan he ulottivat poliittisen aktivismin kirjoittamisen tapoihinsa ja kertomusmuodon kyseenalaistamiseen kommunikaation ja itseilmaisun muotona. Artikkelin voi nähdä herättävän myös laajempia kysymyksiä liittyen siihen, ettei kertomuksen tutkimuksessa ole riittävästi tarkasteltu kertomuskäsityksiä yhteydessä historiallisiin konteksteihin. Vuoden 1968 tapahtumien lisäksi monet muutkin historialliset murrokset voidaan nähdä yhteydessä muutoksiin kertomuskäsityksissä. Kertomusteoreettisessa keskustelussa on tarkasteltu yllättävän vähän esimerkiksi sitä, miten toisen maailmansodan kokemus on kytköksissä siihen, että kertomusmuoto alkoi näyttäytyä valheellisena ja riittämättömänä ihmisen maailmassaolemisen kokemuksen käsittelijänä, miksi kertomusmuodon kriisiytymisen jälkeen on palattu näennäisesti konventionaalisempaan kerrontaan ja miksi kulttuuristen kertomusten rooli identiteettien rakentamisessa on niin voimakkaasti esillä nykykulttuurissa.

Kolmas keskeinen juonne keskustelussa kertomuksen ja historian suhteesta liittyy siihen, miten kaunokirjalliset kertomukset osallistuvat historiaa koskevan ymmärryksen tuottamiseen, historian tulkintaan ja uudelleentulkintaan. Trauma- ja holokaustitutkimuksessa kysymykset traumaattisten historiallisten tapahtumien esittämisestä kertomuksen muodossa ovat olleet keskeisiä jo pitkään, mutta nyt kysymys on alkanut kiinnostaa yhä enemmän myös narratologisesta perinteestä ammentavaa kertomuksen tutkimusta (ks. esim. James Phelanin, Jakob Lothen ja Susan Suleimanin toimittama *After Testimony: The Ethics and Aesthetics of Holocaust Narrative for the Future*, 2012). Myös kaunokirjallisuudessa ympäri maailmaa on viime vuosikymmeninä korostunut kirjallisuuden tehtävä osallistua historian tulkinnan tehtävään, ja tämän luulisi näkyvän myös kirjallisuudentutkimuksessa yhä lisääntyvänä kiinnostuksena kyseistä problematiikkaa kohtaan. Tässä lehdessä Raita Merivirran Rushdie-artikkeli nostaa esiin kysymyksen kaunokirjallisuudesta historiankirjoituksen muotona. *Keskiyön lapset* osallistui Intian 1900-luvun historiasta ja laajemmalti historiankirjoituksesta käytyyn keskusteluun. Analysoimalla muiden muassa myyttien käyttöä ja aikakäsityksien ilmenemistä menneisyydestä kertomisessa Merivirta osoittaa artikkelissaan, kuinka Rushdien romaanit ja Shashi Tharoorin *The Great Indian Novel* todentavat intialaisen historiankirjoituksen eroja länsimaisiin konventioihin nähden.

Neljänneksi historia on läsnä kertomuksen tutkimuksessa käsitteiden historiallisuutena. Kirjallisuudentutkimuksen käsitteet kantavat mukanaan omaa historiaansa – usein eri perinteiden mukanaan tuomia, käsitteissä risteäviä merkityksiä ja kontekseja. Tatu Virtasen artikkeli karikatyyrin käsitteestä osoittaa käsitehistoriallisen lähestymistavan hedelmällisyyden. Kun käsitteet matkaavat eri tieteenalalta ja eri teoriakeskustelusta toiseen, niiden merkitykset saattavat muuttua, mutta ne saattavat johtaa

myös eri perinteiden hedelmälliseen risteämiseen. Karikatyyri liittyy ensisijaisesti henkilökuvaukseen, mutta henkilökuvauksen puolestaan voi nähdä tapahtuvan pitkälti kerronnallisessa kontekstissa, yhteydessä kertomusten rakentamiseen. Karikatyyri ei ole selvärajainen termi, ja Virtanen pohtii kiinnostavasti sen rajapintoja groteskiin ja satiiriin. Minkälaiset kertomukset ovat karikatyyrejä? Miten karikatyyrin käsite on kehittynyt vuoropuhelussa kuvataiteen ja eri lajityyppien kanssa?

Yllä mainitut juonteet keskustelussa kertomuksen ja historian suhteesta näkyvät eri muodoissa myös lehden muissa kirjoituksissa. Jorma Kalelan puheenvuoro lähestyy numeron teemaa historiantutkijan näkökulmasta. Kysymys kertomuksesta liittyy paitsi historianfilosofisiin kysymyksiin historian kerronnallistamisesta myös siihen, että historiantutkimuksessa ovat nousseet yhä keskeisempään asemaan ihmisten tavat kokea se historiallinen todellisuus, jossa he elävät. Päästäkseen käsiksi erilaisiin historiallisesti määrittyneisiin kokemisen tapoihin tutkijat analysoivat, miten ihmiset kertovat kokemuksistaan ja kerronnallistavat elämäänsä. Historiantutkimusta kiinnostaa yksilöiden elämäntarinoiden ja yliyksilöllisten historiallisten kertomusten välinen suhde.

Maria Mäkelän kirja-arviosta saa tunnun siitä pitkästä kertomusteorian historiasta, jossa mimesiksen käsitettä on teoretisoitu eri näkökulmista ja jonka pohjalta mimesiksen määritteleminen pelkäksi jäljittelyksi tai heijastamiseksi olisi vahingollinen virhetulkinta. Alasen arvio nostaa esiin sen, miten käsitteet myös avaavat mahdollisuuksia kirjoittaa kirjallisuushistoriaa uudesta näkökulmasta; vaikkapa rytmin käsitteen pohjalta voi kirjoittaa rytmipoliittisen runouden historian. Kaiken kaikkiaan lehden kirjoitukset tuovat nähdäksemme moninaisista näkökulmista esiin, miten teoria ja historia ovat monisyisesti kytköksissä toisiinsa kaikessa kirjallisuudentutkimuksessa, ja millaisilla erityisillä tavoilla tämä pätee kertomuksen tutkimukseen.

Kiitämme lämpimästi *Avain*-lehden lukijoita ja kaikkia yhteistyökumppaneitamme kuluneesta vuodesta. Erityinen kiitos kuuluu vuoden 2013 erikoisnumeroita tukeneille säätiöille, Koneen Säätiölle ja Suomen Kulttuurirahastolle. Ensi vuonna lehden päätoimittajina toimivat Merja Polvinen ja Sanna Nyqvist. Vuoden 2014 ensimmäinen teemanumero tulee osin jatkamaan tämän lehden aihepiiriä keskittymällä kirjallisuushistorian kysymyksiin. Keskustelu siis jatkukoon.

Hyvää uutta vuotta toivottaen
Turussa ja Tampereella 9. joulukuuta 2013

Päätoimittajat

Tytti Rantanen

Toukokuusta kohti nollapistettä
Kriisiytynyt kertomus poliittisena tilana: Marguerite Durasin *Détruire, dit-elle* ja Monique Wittigin *Les guérillères*

Pariisin toukokuun 1968 mellakat esinäytöksineen olivat leimallisesti ja alun perin oppineiston ja kulttuuriväen liikehdintää. Protestit alkoivat Nanterren yliopistosta ja levisivät toukokuun alkupäivinä Latinalaiskorttelin ytimeen, Sorbonnen yliopiston ja École Normale Supérieure -eliittikorkeakoulun liepeille. Tehdastyöläiset yhtyivät taistelurintamaan vasta 14. toukokuuta, joskin huomattavan voimakkaasti: viikon sisällä kaksi kolmasosaa Ranskan työväestöstä oli lakossa, ja useita kymmeniä tehtaita oli vallattu. Kuohunta jatkui kuun loppuun, jolloin presidentti de Gaulle piti radiopuheen ja hajotti kansalliskokouksen. Uudet vaalit 23. kesäkuuta olivat de Gaullen voitto, ja tilanne palautui päällisin puolin normaaliksi. Jälkipyykki sitä vastoin jatkui pitkään.

Käsittelen tässä artikkelissa eritoten Monique Wittigin teosta *Les guérillères* (1969, lainauksissa G) sekä Marguerite Durasin teosta *Détruire, dit-elle* (1969, lainauksissa DDE).[5] Päädyin valitsemaan kronologiassa mellakkakevättä välittömästi seuraavat teokset juuri näiltä kirjailijoilta, koska molemmat ottivat osaa liikehdintään ja ulottavat politiikan teoksiinsa. Tämä poliittisuus näkyy nimenomaan niiden kerronnan radikalisoimisessa pelkän sisältötason aihevalinnan sijaan. Mellakoiden jälkeen omille siivilleen nousseessa feministisessä liikkeessä vaikuttanut Wittig tosin myöhemmin kieltäytyi niputtamasta teoksiaan sen paremmin naiskirjoituksen (*écriture féminine*) kuin muunkaan yksioikoisen poliittisen kirjallisuuden alle, sillä hän katsoi sen vain vahvistavan naismyyttiä kirjoittamisen luovan, materiaalisen prosessin tunnustamisen sijaan (Wittig 1992a, 59–60). Duras sitä vastoin avasi auliisti teostensa politiikkaa erinäisissä kirjoituksissa ja haastatteluissa. Analyysin kautta tarkastelen, miten Wittig, Duras tai toisaalta Maurice Blanchot osallistuivat omilla kirjoituksillaan kertomuksen kriisiyttämiseen. Tarkastelen tämän kriisiyttämisen ja suoranaisen sabotaasin poliittisia ulottuvuuksia sekä sitä, mitä näillä kirjoittajilla oli tarjota rampautetun kertomuksen tilalle – vaiko mitään.

Ranskan älymystön suhdetta maolaisuuteen tutkinut Richard Wolin (2010, 20) huomauttaa terävästi, että varsinainen Kiina lakkasi jo varhain olemasta empiirinen viittauskohde – ranskalaiselle äärivasemmistolle siitä tuli pikemminkin trooppi, poliittisen mielikuvituksen heijaste. Tutkimuksensa alkusivuilla Wolin maalaa ilkeähkön, mutta herkullisen kuvan maolaisuuden fiktiivisestä pohjasta: mitä vähemmän

eliittiopiskelijat tiesivät nyky-Kiinan oloista, sen parempi, sillä Suuren Puheenjohtajan käynnistämä kulttuurivallankumous oli heille Rorschachin musteläiskätesti, johon heijastaa radikaaleja poliittisia toiveita ja fantasioita (sama, 3). Wolinin kuvaus käy tämän artikkelin embleemistä. Tapahtumiin osallistuneet ajattelijat ja kirjoittajat väistämättä toteuttivat poliittisessa toiminnassaan kirjallisia näkemyksiään ja pyrkivät vaikuttamaan laajemmin toukokuun luovan luokan tekstuaalisiin malleihin. Niinpä mellakat eivät vaikuttaneet vain yksisuuntaisesti kirjailijoiden tyyliin ja ajatteluun, vaan niistä tuli fantasmaattinen koekenttä, jonka myötä kirjoituksen avantgardea saattoi lyhyen aikaa elää todeksi.

Aktivistikirjailija Dionys Mascolon (1993, 317) mukaan viimeistään toukokuun liikehdintä todisti, että ”teoria oli läpäissyt kansanjoukot”, opiskelijoista ja älymystöstä oli tullut oma sosiaaliluokkansa. Bernard Brillant kuvaa, kuinka taideinstituutioiden, tärkeimpänä Odéonin teatterin, valtaus oli ennen kaikkea symbolinen ele, jolla kirjailijat ja muut taiteilijat tehdastyöläisten innoittamina sovelsivat taistelun malleja oman tuotantojärjestelmänsä rakenteisiin. Kulttuuriväen panos kumousliikehdintään oli yritys panna iskulause ”Valta mielikuvitukselle!” (”L’imagination au pouvoir!”) täytäntöön. (Brillant 2003, 157.) Teorian ja mielikuvituksen läheisyys näkyy myös siinä, että tapahtumat on mahdollista nähdä yhtenä väylänä, jonka kautta kirjoittajat (siinä missä elokuvan- ja teatterintekijätkin) työstivät eteenpäin jälkimodernille kulttuurille keskeistä kertomusmuodon ja merkityksenmuodostamisen kriisiä.

Kokeellisen kirjallisuuden juuret juontavat kauas 1960-lukua varhemmas, ja avantgarde on usein lähtökohdiltaan nivoutunut politiikkaan – joskin harvemmin mihinkään sementoituneeseen puoluepolitiikkaan. Myöskään ranskalaisen 1960-luvun kirjallisuuden kertomusmuodon radikalisoituminen ei kehkeytynyt ja vaikuttanut vain jonkin umpikirjallisen tyhjiön sisällä, vaan sitä on syytä tarkastella yhteydessä poliittiseen aktivismiin. Toukokuun tapahtumat vaikuttivat syvästi myös kirjalliseen keskusteluun eräänlaisena kulminaationa aikakauden avantgardistisille tendensseille. Ranskan 1960- ja 1970-luvun taitteen vasemmistoaktivismin kenttä on toraisa, ristiriitainen ja kirjava, mutta toukokuun 1968 liikehdinnällä on kirjalliset ulottuvuutensa jo sitä kautta, että useampikin kirjailija (nimekkäimpinä Jean-Paul Sartre, Marguerite Duras, Maurice Blanchot, Monique Wittig) osallistui mielenosoituksiin, toimintakomiteoihin ja muuhun enemmän tai vähemmän järjestäytyneeseen protestointiin.[1] Osa taas, kuten Tel Quel -ryhmä, myöhästyi varsinaisesta mellakasta (Wolin 2010, 132–134; Bolgár 1969, 197–198), mutta ehätti vielä seuraavan vuosikymmenen alkupuolella maolaisuuden aaltoon.

Kaikkea kokeellisuutta ei tokikaan voi palauttaa aktivismiin. Esimerkiksi Alain Robbe-Grillet pysytteli kriittisen etäisyyden päässä toukokuun mellakoista, mutta venytti yhtä kaikki omissa teoksissaan sekä elokuvallisen että kirjallisen kerronnan

rajoja äärimmilleen. Liikehdinnän sympatiseeraajienkin kohdalla vaikutussuhde poliittisen aktivismin ja kirjallisen keskustelun välillä on monisäikeinen ja ristiriitainen. Tapahtumien jäljittäminen varsinaisista kaunokirjallisista teoksista on vielä monimutkaisempaa, sillä kuten Maurice Blanchot (2008, 157) tuoreeltaan julisti lentolehtistekstissä, ”Toukokuussa ei ole kirjaa Toukokuusta”.[2] Sittemmin yritystä on ollut, mutta Patrick Combes (2008, 202–210) pitää aihetta eksplisiittisesti käsitteleviä romaaneja pääsääntöisesti esteettisinä epäonnistumisina: ne ovat kaukana siitä kirjoituksen vallankumouksellisuudesta, jota ”toimintakomiteoissa” (varsinkin opiskelijoiden ja kirjailijoiden toimintakomiteassa, Comité d’Action Étudiants-Écrivains) hahmoteltiin.[3] Tässä mielessä toukokuiset jäljet eivät johdakaan teosten aihevalintoihin ja sisältöön, vaan kieleen ja rakenteisiin.

Dominique Viart (2008, 11) muistelee, että toukokuusta oli hankala kertoa, sillä kerronta olisi vaatinut eeppistä rekisteriä – ja epiikka oli paitsi pois muodista myös mallina täysin tuhottu sotienjälkeisessä kulttuurimaisemassa. Juuri kerronnan hankaluus onkin oireellista: radikalisoituneessa ilmapiirissä kertomusmuoto perinteellisimmässä mielessä selvärajaisine, psykologisesti läpinäkyvine henkilöhahmoineen ja sulkeumaan pyrkivine kompositioineen koettiin kestämättömäksi yhteiskunnan ja taidemuodon kehityksen kannalta (ks. esim. Just 2010, 360). Kertomukseen kohdistuvasta nihkeydestä kielii konkreettisesti sekin, että siinä missä Monique Wittigin esikoisteos *Opoponaks* (*L’opoponax,* 1964) tai suurin osa Marguerite Durasin kirjallisesta tuotannosta *L’amante anglaise* -teokseen (1967) asti kantaa nimensä perässä attribuuttia ’*roman*’, kumpikin kirjailija hylkäsi koko määreen vuoden 1968 jälkeen ilmestyneissä teoksissaan. ”Romaanit” palaavat teosluetteloon vasta 1980-luvun puolivälissä – Wittigillä *Virgile, non* -teoksen (1985) ja Durasilla autofiktiivisen jättimenestyksen, *Rakastajan* (*L’amant*, 1984) myötä.[4]

Sen sijaan Wittigin teoksia *Les guérillères* ja *Le corps Lesbien* (1973) tai Durasin apokalyptissävyistä kolmikkoa *Détruire, dit-elle*, *Abahn, Sabana, David* (1970) ja *L’amour* (1971) ei ole määritelty nimilehdellä tai teosluetteloissa millään lailla. Ne sisältävät proosan lisäksi myös piirteitä runoudesta ja draamasta. *Cahiers du cinéma* -lehteen Jean Narbonin kanssa Durasia haastatellut Jacques Rivette mainitsee *Détruire, dit-elle* -kirjan lukemisen muistuttaneen käsikirjoituksen lukemista kerronnan niukkuuden vuoksi (Duras 1969, 45). Tämä ei ole ihme, sillä teos on tapahtumiltaan (kaksi miestä ja kaksi naista etsivät rajojaan ja sulautuvat yhdeksi) ja miljööltään (kummallisen autiolta vaikuttava hotelli uhkaavan metsän reunassa) äärimmäisen rajattu ja viitteellinen. Wittig puolestaan kuvailee naisten valtaannousua esittävää teostaan *Les guérillères* eeppiseksi runoksi tai kollaasiksi. Toisaalta hän hakee vertailukohtaa Bertolt Brechtin antiaristoteelisesta, dialektisesta dramaturgiasta tai elokuvaohjaaja Jean-Marie Straubin ”aukkoisesta taiteesta” (*lacunary art*), joka kirjoitukseen sovellettuna merkitsee

keskeytysten luomista, lauseiden kieliopin puhkomista ja kerronnan konventionaalisen järjestyksen horjuttamista (Wittig 2005, 37–38).

Keskeytykset, puhkominen ja horjuttaminen ovat aktiivista sabotaasia, siinä missä Durasin kertomus kriisiytyy ensisijaisesti vähäeleisyytensä ja fragmentaarisuutensa kautta. Daniel Just summaa Durasin lietsovan kirjallisuutta vastustamaan sille osoitettua funktiota merkityksen kommunikoijana. Kerronta ei ole vain viestintää, sillä siihen liittyy aina poliittisia juonteita. (Just 2010, 359.) Kun kieli riisutaan liiallisista määreistä, jäävät havaitsemisen, ymmärtämisen ja tulkitsemisen rakenteet hankaluuksineen ja estoineen paljaammin esille.

Miten kulttuurihistoriallinen konteksti taipuu elimelliseksi osaksi kertomuksentutkimusta? Jacques Derrida ilkeilee jo vuodelta 1963 peräisin olevassa tekstissään ”Force et signification” (”Voima ja merkitys”) strukturalisteille: ”Muoto kiehtoo, kun ei ole enää voimia ymmärtää sen sisältämää voimaa. Toisin sanoen luomista. Siksi kirjallisuudentutkimus on kaikkina aikoina olemukseltaan ja kohtaloltaan strukturalistista.” (Derrida 2010, 11.) Klassinen narratologia on usein jättänyt formaalin tarkastelunsa ulkopuolelle kirjallisten muotojen takana vaikuttavat voimat ennen 1980- ja 1990-lukujen feminististä ja ideologiakriittistä trendiä (Fludernik 2005, 45; Shen 2005, 141). Kahden viime vuosikymmenen aikana narratologisen tutkimuksen keskeisin konteksti on ollut kognitiivisten lukemisen ja tulkinnan prosessien huomioonottaminen (Fludernik 2005, 49; Shen 2005, 155), mutta näissä tutkimuksissa oletettu ’lukija’ on usein pikemmin abstrakti konstruktio kuin mikään tosi olento.

Kertomusten puntarointi suhteessa kulttuurihistorialliseen synnyinmaisemaansa jää edelleen helposti vain nopeasti ohitettavaksi taustoitukseksi. Kuten Brian McHale (2005, 67) toteaa, strukturalistisen ja historisoivan suuntauksen välillä on usein jännitteinen suhde, jota on hankala saada tasapainoon. Silti jotkin teokset ja tekijä(ryhmät) tuntuvat houkuttelevan muita enemmän aikansa kulttuuripoliittisen keskustelun huomioimiseen. Se ei välttämättä johdu siitä, että teokset itsessään olisivat suoria kommentaareja, vaan joskus myös siitä, että tekijän puheenvuorot ja muut ulostulot tai koko aikalaiskeskustelu lähenevät kirjallista performanssia.[6]

David Darby (2001, 839) ehdottaa, että klassisen narratologian laiminlyömää rajankäyntiä intra- ja ekstratekstuaalisen aineksen välillä voidaan tarkastella eritoten piilevän[7] tekijän (*implied author*) kaltaisen konstruktion kautta. Omissa tutkimuskohteissani aikalaisteoria ja -politiikka eivät jää piilevän tekijän vihjeiden varaan, vaan nivoutuvat niin tiiviisti osaksi tekstiä ja sen syntyä, että ne lakkaavat olemasta ekstratekstuaalisia lisukkeita. Jo Gérard Genette, klassisen narratologian peruspilari, ymmärsi huomioida tämän vuonna 1966 pitämässään puheenvuorossa ”Raisons de la critique pure” (julkaistu kokoelmassa *Figures II* vuonna 1969). Genette kuvaa, miten kirjoittajat kuten Jorge Luis Borges tai Maurice Blanchot ovat kirjoituksissaan vakiinnuttaneet

modernin kritiikkimuodon, ”luomattomien luojien kritiikin” (*critique de créateurs sans création*), joka keskittyy kuvaamaan ennen muuta ”tyhjyyttä” ja ”syvää toimettomuutta” (*désœuvrement profond*). Samalla hän kuitenkin huomauttaa, että tämänkaltainen moderni kritiikki on itsessään olennainen osa aikakautensa kirjallista luomista: kirjoitus ei ole enää pelkkä ilmaisuväline, vaan siitä muotoutuu itsenäinen ajattelun tila (*lieu même de sa pensée*). (Genette 1969, 21–22.) Jos kirjoitus ymmärretään tilaksi, se tila voi yhtä hyvin muuntua koelaboratorioksi tai taistelukentäksi.

Älyllistä harvaintaidetta vai taistelu määritysvallasta?

Mirja Bolgár taltioi kapinakevään kirjallisia tuntoja tuoreeltaan esseekokoelmaansa *Pariisin päiviä* (1969). Kesän 1968 jo viiletessä alkusyksyyn hän jaksaa vielä toivoa, että muun muassa seinäkirjoituksina ja julisteina levinneiden iskulauseiden spontaanius, kollektiivisuus ja surrealismi voisivat raikastaa Ranskan kirjallisuutta, ”jonka monet ahkerat sanan insinöörit ovat viime vuosina tahtoneet kesyttää älylliseksi harvaintaiteeksi” (Bolgár 1969, 11–13). ”Ahkerilla sanan insinööreillä” Bolgár viitannee kulttuuri- ja yliopistopiirit läpäisseeseen strukturalismin nousuun sekä samanaikaiseen merkittävään kirjallisuussuuntaukseen, joka ulkoapäin on nimetty ”uudeksi romaaniksi” (*nouveau roman*).[8] Politisoituneessa keskustelussa kumpaakin pidettiin liian teoreettisena ja jähmeänä keskustelukenttänä kouriintuntuvaan todellisuuteen nähden (ks. esim. Dosse 1997, 125). Lähestyvä 1970-luku toi tullessaan uudenlaisen kertomuksen painotuksen, joka tunnusti kertomusmuodon mahdollisuuden inhimillisen kokemuksen jäsentämisen ja maailman hahmottamisen välineenä (Meretoja 2010). Vaikka kokeellisuus jäikin vaikuttamaan marginaaliin niin kirjallisuuden kuin elokuvankin puolella, toukokuun vallankumouksellinen hetki ja sen hiipuminen olivat taitekohta matkalla avantgardea yleishumanistisempaan suuntaan.

Hanna Meretoja (2007, 185) luonnehtii uutta romaania hyötyajattelusta irtoavaksi, uusia muotoja etsiväksi tutkimustoiminnaksi. François Dosse (1997, 221) näkee suuntauksen strukturalismin koekeittiönä: kirjailijat hylkäsivät kerronnan sosiologisen todenkaltaisuuden keskittyäkseen kehittelemään mahdollisia, modaalisia tarinoita kaikkine variaatioineen. Meretojan (2010, 23, 160–180) mukaan sodanjälkeisinä vuosina kertomusmuoto ylimalkaan näyttäytyi ongelmallisena, sillä sen koettiin edustavan eettisesti ongelmallista järjestykseen asettamista, jossa todellisuus pakotettiin luonnollisilta vaikuttaviin kategorioihin. Uuden romaanin poliittisuus kytkeytyi taisteluun juuri tätä ”luonnollisuuden myyttiä” vastaan; lukijan huomio vangittiin jatkuvaan liikkeeseen ja merkitysten epävakauteen (Meretoja 2007, 193, 196; 2010, 170–178). Kertomushistoriallisesti onkin luontevaa, että 2000-luvun ”luonnottoman [tai epäluonnollisen] narratologian” (*unnatural narratology*) keskeinen mutta kiistelty pää-äänitorvi Brian Richardson ammentaa useat esimerkkinsä uuden romaanin ylipapilta, Alain Robbe-

Grillet'ltä (ks. esim. Richardson 2006, 7–9). Richardson tosin ei pysähdy pohtimaan Robbe-Grillet'n mutkikkaiden kerrontaratkaisujen eetosta; niinpä ne jäävät ajelehtimaan irrallisena osana oudon ja "äärimmäisen" fiktion vuota.

Merkityksenmuodostuksen valtasuhteiden jännitteisyys on olennainen osa sekä Wittigin että Durasin jo vuotta 1968 edeltävää tuotantoa. Kirjallisessa debyytissään *Opoponaks* Wittig kuvaa koulutyttökollektiivin dynamiikkaa, jonka askelmerkkejä ja subjektiviteetin rajoja tapaillaan keskinäisessä puhetulvassa. Durasin romaanissa *Lol V. Steinin elämä* (*Le ravissement de Lol V. Stein*, 1964) eripersoonaisten kertojaäänien välillä häilyvä Jacques Hold yrittää sulautua nimihenkilön mieleen. Seuraavassa romaanissa *Varakonsuli* (*Le vice-consul*, 1965) taas valkoinen siirtomaavirkailija Peter Morgan yrittää ottaa kirjoittamalla kantaakseen hullun kerjäläisnaisen tuskan. Kumpikaan ei pääse juuri omia fantasioitaan pidemmälle.

Marguerite Duras liitetään usein osaksi uutta romaania, vaikka hän itse luokittelun torjuikin. Diane Griffin Crowder (2005, 79) puolestaan muistuttaa, että myös Monique Wittig oli uransa alkuvaiheessa hedelmällisessä yhteydessä löyhän ryhmittymän kirjailijoihin, Robbe-Grillet'n lisäksi Nathalie Sarrauteen ja Claude Simoniin. Vähintään assosiaatiotasolla Wittig liittyy "sanan insinööreihin" jo esikoisromaaninsa erikoisen passiivimuotoisen '*on*'-kerronnan vuoksi. Griffin Crowder (sama) summaa uuden romaanin kirjailijoiden vastustaneen paitsi realistista, "balzacilaista" perinnettä, myös Sartren "sitoutuneen kirjallisuuden" (*littérature engagée*) konseptia. Vaikkei seurailisikaan mitään koherenttia ideologiaa tai puoluelinjausta, sanataiteilijalla on silti rajattomat mahdollisuudet toteuttaa tekstuaalista politiikkaansa uudelleenmuovaamalla kieltä ja kirjoitusta.

Usein tämä toiminta pyrkii tempomaan sijoiltaan myös edeltävän kirjallisen tradition, joka käännetään nurin niskoin. Kuten Hélène Cixous naiskirjoituksen merkkiteoksessa, esseessään "Medusan nauru", julistaa, "sanan valtaamisen"[9] aktissa nainen "tulee rytinällä *historiaan*". Nainen kirjoittaa "takoakseen itselleen logoksen vastaisen aseen", jolla jättää jälkensä niin kirjoitettuun kuin puhuttuun kieleen. (Cixous 2013, 44, kursivointi alkuperäinen.) Wittigin kohdalla tämä näkyy ilmiselvimmin patriarkaalisen kaanonin kielen ja konventioiden feminisoimisessa, teoksessa *Le corps lesbien* jopa kirjoituksen "lesbosaationa".

Roland Barthes tekee klassikkonsa *S/Z* alussa jaon "luettavan" (*lisible*) ja "kirjoitettavan" (*scriptible*) tekstin välillä. Ensin mainitun tarjoama lukijasuhde on asiakassuhde, passiivinen kuluttamistapahtuma, jossa ei ole tilaa omalle merkityksiä muuntavalle leikkisälle luomistyölle, päinvastoin kuin viimeksi mainitussa. (Barthes 2000, 10–11.) Militantti mutta eloisa *Les guérillères* kutsuu lukijan nauramaan kanssaan patriarkaalisen kulttuurin valmiiksipureskelluille, vuoroin demonisoiville, vuoroin alentuvasti romantisoiville käsityksille naisten anatomiasta ja luonteenlaadusta. Teos kuvaa miesten ja

naisten välistä sotaa, jossa naiset juuri Cixous'n esittämällä tavalla valtaavat ”rytinällä” sanan ja ottavat puhumalla haltuun tilan, jonka patriarkaalinen essentialismi on heiltä anastanut. Taistelu käydään kielessä ja kielellä:

> He sanovat löytäneensä kipsiseinästä kaiverruksia, joissa vulvat on kuvattu niin kuin lapset piirtävät aurinkoja monin eri suuntiin osoittavin sätein. He sanovat, että on kirjoitettu, että vulvat ovat ansoja ruuvipenkkejä puristimia [--]. He sanovat että vulvia on verrattu aprikooseihin granaattiomenoihin viikunoihin ruusuihin neilikoihin pioneihin päivänkakkaroihin. He sanovat, että vertauksia voidaan luetella kuin litanioita. (G, 43.)[10]

Suomen kielen 'he' ei välitä radikaalia tehoa, joka sisältyy alkukieliseen pronominiin '*elles*'. Teos on kerrottu lähes kauttaaltaan feminiinin monikon kolmannessa persoonassa, joka on ranskassa harvinaisempi kuin maskuliini '*ils*'. Monikon maskuliiniin siirrytään välittömästi, jos ryhmään kuuluu yksikin mies. Wittig tosin olisi suomen sukupuolineutraaliuteen tyytyväinen: hän on täsmentänyt, ettei tähtää pronominivalinnallaan niinkään maailman feminisoimiseen, vaan osoittamaan kielen sukupuolierottelun vanhanaikaisuuden, nostamaan poikkeuksen kerrankin normiksi (Wittig 1992c, 84–87). Näin hän itse asiassa asettuu vastahankaan muun muassa Cixous'n ja Luce Irigarayn edustamaan, sukupuolieroa korostavaan feminismiin nähden (ks. Grosz 2013, 67–71). Wittig ei halua pitäytyä vain ”naiskirjoituksen” omaleimaisuuden varmistelussa, vaan pyrkii ulottamaan vallan uusjaon kaikkeen kieleen ja kirjoitukseen.

Toinen Wittigin teosta leimaava piirre on suullisen kerronnan nostaminen kirjoitusten pysähtyneisyyttä dynaamisemmaksi voimaksi. Kertoessaan toisilleen tarinoita (sekä osana kertomusta läpi teoksen katkovaa pitkää, lähinnä etunimistä koostuvaa runoa) naiset nousevat nimettömästä kollektiivista nimetyiksi yksilöiksi, kuten Fabienne Jouy, Anénome Flavien tai Danièle Nervi. Myös Durasin *Détruire, dit-elle* luottaa enemmän dialogiin kuin eläytyvään kuvailuun tunnekuohujen välittäjänä. Hotellissa metsän laidalla aviopari Alissa ja Max Thor sekä mies nimeltä Stein obsessoituvat sekä toisistaan että salaperäisestä, masentuneesta rouva Élisabeth Alionesta. Lakonisten keskustelujen myötä mutta kuin jonkin maagisen väistämättömän voiman ajamina kaikki kolme, lopulta neljä sulautuvat rajoiltaan häilyväksi joukkioksi (ks. Duras 1969, 48), jonka tajunnanvirtaan lukijalla ei juuri ole pääsyä dialogin ohitse:

> He ovat puun varjossa. Élisabeth palaa hitaasti. Alissa sulkee silmät. Élisabeth asettuu lepotuoliin. Hän sulkee vuorostaan silmänsä. Hänen kasvoillaan lähtöhymy katoaa vähitellen ja antaa tilaa kaikenlaisen ilmeen poissaololle. (DDE, 37.)[11]

Daniel Just kiteyttää oivallisesti Durasin henkilöhahmojen minimalismin etiikan. Avoimuus saavutetaan vain säilyttämällä kohtaajien toiseus vaikka ymmärryksen kustannuksella. Ymmärtämisessä on vaarana henkilön toiseuden laimentaminen, niinpä

Durasin kirjoituksessa vain voipunut ja ymmärryksestä pidättäytyvä hahmo tekee oikeutta uudenlaisen minuuden eettisille ja poliittisille reunaehdoille (Just 2010, 372). Tämä Emmanuel Levinasin filosofiasta kumpuava epäluulo ymmärtämistä ja kertomusmuotoa kohtaan on toki olennainen Durasin lisäksi muillekin sodanjälkeisille ranskalaiskirjailijoille (Meretoja 2010, 160–166). Periaate muistuttaa myös Jean-Luc Nancyn ”Tunkeilija”-esseessään hahmottelemaa vieraan kohtaamisen etiikkaa: vieraaseen ei koskaan voi uppoutua täydellisesti, sillä sen olemus on aina tunkeileva ja luvaton, hämmentävä ja jopa häiritsevä: ”Muutoin vieraan vieraus sulautetaan itseen, ennen kuin hän on ylittänyt kynnyksen, eikä kyse ole enää vieraudesta.” (Nancy 2010, 127–128.) Mirja Bolgárin haastattelussa Duras arvuuttelee ihmiskuvaansa:

> Voitteko te sanoa, mitä nämä romaaneissani liikkuvat ihmiset ovat? Minä en tiedä. Jotkut kutsuvat niitä siirtymäkauden ihmisiksi, mutanteiksi. Ehkä joskus vuonna 2000 päästään siihen, että ei ole enää egoismia, mustasukkaisuutta, omistushalua, häveliäisyyttä? Joka tapauksessa he ovat todistajia hajalle räjähtäneestä maailmasta. [--] Miten tuo tuhoutuminen tapahtuu, en tiedä. Ehkä tietoisuuden on hajottava, sielun, individualismin? Tiedän vain, että tuho on edessä. (Bolgár 1969, 121.)

Jako siirtymäkauden ihmisen ja ymmärtämisessä pyristelevän konservatiivin välillä käy selväksi, kun syntymättömän lapsensa menettäneen Élisabeth Alionen mies, säilyketehtailija Bernard Alione tulee noutamaan vaimoaan hotellista ja lounastaa yhteenhitsautuneen erikoisen seurueen kanssa:

> – Te olette selvästi hyvin kiinnostunut hänestä, sanoo Bernard Alione.
> – Kyllä.
> – Saisiko tietää miksi? ääni on jälleen voimistunut.
> – Kirjallisista syistä, sanoo Stein. Hän nauraa.
> Stein nauraa. Alissa katsoo hänen nauruaan häikäistyneenä.
> – Onko vaimoni romaanihenkilö? sanoo Bernard Alione.
> Hän naurahtaa. Hänen äänensä on yrityksestä huolimatta yhä soinniton.
> [--]
> – En näe, mitä voisitte kertoa hänestä… On totta, että nykyään romaaneissa ei enää kerrota yhtään mitään… Siksi minä luen niitä niin vähän… että…
> Hän katsoo heitä. He ovat vakavoituneet. He eivät kuuntele häntä. Élisabeth kulkee läpi ruokasalin.
> Hän istuutuu. Hänen silmänsä ovat jääneet unessa aivan auki.
> Hiljaisuus.
> – Oksensitteko? kysyy Alissa.
> Élisabethin on hyvin vaikea muodostaa sanojaan.
> – Kyllä.
> – Millaista se oli?
> Élisabeth miettii. Hän hymyilee.
> – Miellyttävää, hän sanoo.
> –Hyvä, sanoo Stein. Hyvä. (DDE, 118–119.)[12]

Bernard Alione ei laiskana lukijana osaa nähdä mielenkiintoa kirjallisen olemisen näennäisessä mielettömyydessä ja ravistelevassa tyhjyydessä. Niinpä hän ei näe haurasta

vaimoaankaan kerronnan arvoisena, kun taas muulle seurueelle hellyys ja kiintymys voivat saada myös kirjallisia muotoja ja syitä.

Kirjoituksen kommunismi

Toukokuun 1968 mullistaman kirjoituksen uusia reunaehtoja hahmotellaan opiskelijoiden ja kirjailijoiden toimintakomitean ensimmäisessä julkilausumassa, joka on anonyymi ja kollektiivinen tuotos mutta josta on tunnistettavissa komiteassa toimineen Maurice Blanchot'n kirjallisuuskäsitys. Kirjallisuuden tulee katkoa välinsä perinteisiin käytänteisiin ja etuoikeuksiin; anonyymit tekstit tähtäävät kirjoituksen kommunismiin. Katkelmallisuus mahdollistaa monimuotoisuuden. Epäjatkuvuus ja sulkeutumattomuus ovat osa radikaalimman kielen etsintää. Tämän kulttuurin ja puhuntojen ulkopuolella väijyvän kielen tulee jatkaa loputonta kyseenalaistamista. (Blanchot 2008, 149–151.) Katkosten liike kirjoituksen syvimpänä olemuksena resonoi Blanchot'n esimerkiksi teoksessa *L'entretien infini* (2006, 9) hahmotteleman moniaalle hajautuvan kielen kanssa.

Wittigin teoksessa kerronnan konventionaalisen järjestyksen horjuttaminen merkitsee kerronnan kronologian hylkäämistä. Teos koostuu kolmesta osasta, joiden kaikkien välissä on suuri ympyrä – tai nolla. Kertomus ei jäsenny lineaarisesti, vaan se voidaan lukea lopusta alkuun, jolloin se muodostaa eräänlaisen vastakronologian. Kertomuksen lähtöpiste on naisten (*elles*) ja miesten (*ils*) välinen sota, mutta tämä sota ja naisten voitto sijoittuu painetussa teoksessa vasta sen kolmanteen ja viimeiseen osioon. Ensimmäinen osio näyttää lukijalle nurinniskoin käännetyn maailman, jossa he, ”sissittäret” (*guérillères*) etsivät omaa kieltään ja omia määritelmiään. Mutta ensin heidän täytyy löytää tiensä ”muinaisten merkkien ja representaatioiden kuolleen kulttuurin labyrintin lävitse – tarinoiden, faktojen, historian, muinaisten symbolien lävitse”, kuten Wittig (2005, 41–42) heidän odysseiaansa kuvaa. Tämän labyrintin osana he osallistuvat ”feminaareihin” (*féminaires*), jossa naiseutta kuvaillaan sentimentaalisella ja naiivilla tavalla, kuten aiemmassa lainauksessa toin esiin. Mutta voittoisan sodan jälkeen naiset alkavat uutena lajina uuden kielen juhlavan etsinnän:

> He sanovat, ota aikasi, tarkastele tätä uutta lajia, joka etsii uutta kieltä. Suuri tuuli pyyhkii maata. Aurinko nousee. Linnut eivät laula vielä. Taivaan lilat ja violetit värit kirkastuvat. He sanovat, mistä aiot aloittaa? He sanovat, vankilat on avattu ja käyvät öisistä turvapaikoista. He sanovat, että he ovat purkaneet sisäpuolen ja ulkopuolen käsitteet, että tehtaat on hajotettu, jok'ikinen, niiden seinä, että toimistot on siirretty ulkoilmaan penkereille, riisipelloille. He sanovat, on raskas erehdys, jos kuvitellaan, että minä, nainen, aion puhua väkivaltaisesti miehiä vastaan kun he ovat lakanneet olemasta vihollisiani. (G, 189–190.)[13]

He haluavat korostaa eroaan aiemmasta hallitsevasta lajista, miehestä, joka on nyt

menettänyt hegemoniansa, väkivaltaisen logiikkansa tuotteet ja symbolit, vankilat ja tehtaat. Wittigin kasvissyöjäamatsonit eivät korvaa patriarkaatin kahlitsevia rakenteita omalla terrorillaan tai väkivallalla, vaan naiseuden uudelleenmäärittelyyn ja uuden luomiseen tähtäävällä voimalla, joka kulkee teoksen kahden ensimmäisen osion johtomotiivina.

Myös Durasin *Détruire, dit-elle* -teoksen hirtehisessä lounaskeskustelussa hahmotellaan tulevaisuuden maailmaa:

– Entä te? hän kysyy, mitä te opetatte?
– Historiaa, sanoo Max Thor. Tulevaisuuden.
Hiljaisuus. Bernard Alione tuijottaa Max Thoria jähmettyneenä.
Bernard Alionen ääni on muuttunut tunnistamattomaksi.
– Onko se suurikin muutos? ääntää Bernard Alione.
– Ei ole enää mitään, sanoo Max Thor. Joten olen hiljaa. Oppilaani nukkuvat.
Hiljaisuus. Äkisti, tässä Élisabeth Alionen pehmeät itkunpurskahdukset.
– Onko vielä lapsia? hän kysyy.
– Muita ei olekaan, sanoo Max Thor.
Nainen hymyilee kyynelten läpi. Mies ottaa häntä kädestä.
– Ah, hän huokaisee, mikä onni. (DDE, 122–123.)[14]

Puhuessaan kirjoittamisen politiikastaan *Cahiers du cinéma* -lehden haastattelussa Duras tapailee määritelmää epätoivon ja toivon väliselle halkeamalle. Hän kutsuu sitä ensin tyhjyydeksi, mutta tarkentaa sitten sen olevan nollapiste, neutri, jossa herkkyyden on mahdollista uudelleenjärjestyä. (Duras 1969, 54, ks. myös Just 2010, 360–361.) Jo Durasin varhemmissa teoksissakin paetaan merkityksen ahtaita rajoja ja annetaan tilaa negaation herkkyydelle, mutta *Détruire, dit-elle* -teoksen riisuttu kieli ja toisiaan kohti liukuvat, yhä viitteenomaisemmiksi muuttuvat henkilöhahmot puhdistavat pöytää kohti uutta, nollapisteeseen tähtäävää maailmanjärjestystä – tai epäjärjestystä.

Lopuksi: 1968 – kertomuksen tilasta kirjoituksen tilaan

Samalla tavoin kuin Kiinan kulttuurivallankumous oli Pariisin maolaisille kuin pienestä aukosta *camera obscuran* pimeään koppiin tunkeutuva nurinkurinen kuva, olivat toukokuiset toimintakomiteat Barthesin, Durasin ja Blanchot'n kaltaisille kirjallisille kokeilijoille pohjimmiltaan kirjallisen taistelukentän laajentuma. Näin muodon sisällä tempoileva voima ei ole vain suoraviivaista historiallisen kontekstin vaikutusta taiteeseen, vaan myös taiteilijan taipumus kanavoida aktivisminsa virtaamaan oman luovan projektinsa läpi. Toisaalta myös kirjailijoiden vallankumouksellisuudesta itsestään tuntuu tulleen poseeraava myytti. Patrick Combes (2008, 16) kuvaa, kuinka toukokuussa 1968 vallankumous ja kirjallisuus yhdistyivät "jos eivät ranskalaisessa todellisuudessa, niin ainakin hengessä". Luonnehdinta piirtää tragikoomisen kuvan kirjailijasta, joka haluaisi osallistua, mutta jonka vallankumousromantiikka törmää kipeästi haljuun todellisuuteen (ks. myös sama, 269–270).[15]

Duras kuvaa Dionys Mascolon kirjoituskokoelmassa julkaistussa pienessä kirjoituksessa opiskelijain ja kirjailijain toimintakomitean hajanaista ja yskähtelevää toimintaa: aluksi paikalla oli monta kymmentä innostunutta, mutta toukokuun mittaan rivit harvenivat, eikä kollektiivinen tekstintuottaminen sujunut ongelmitta. Tämän Duras (1993, 327) kääntää voitoksi; juuri vaikeudessa piilee kollektiivisen tekemisen perimmäinen viehätys. Mascolo itse pitäytyy mantrassaan, jonka mukaan ”teoria läpäisi kansanjoukot”. Hänen mukaansa on olennaista käsittää, että tämä teoretisoituminen ei ole vain kulttuurinen tai intellektuaalinen, vaan myös poliittinen ilmiö. Muuten sillä ei olisi merkitystä kuin kulttuuripiireille itselleen. (Mascolo 1993, 344, 355–357.)

Mutta vaikka poliittinen aktivismi näyttäytyisi lähinnä kertomusmuodon radikaalina kriisiyttämisenä, ei kirjailijoiden ja intellektuellien kumousponnistelua tarvitse silti leimata pelkäksi elämästä vieraantuneeksi diletantismiksi. Kuten Just luonnehtii, Durasin osallistuvuus kirjailijana oli anti-sartrelaista: tyhjiin uuvutettu lingvistinen tila avaa uusia suuntia tulevaisuuteen, koska se kyseenalaistaa koko käsityksemme persoonallisuudesta. Toisaalta hän jatkaa, että samalla Durasin agenda toki asettuu helpoksi maalitauluksi, sillä se ei suoranaisesti tarjoa mitään tyhjyyden tilalle. Duras tyhjentää vankilat, muttei muuta niitä turvapaikoiksi, kuten Wittig. Justin mukaan olennaista onkin huomata, että Duras provosoi paitsi lähestymään kielen, kertomuksen ja kulttuurin nollapistettä, myös laajentamaan käsitystämme estetiikan ja etiikan suhteesta. Nämä kaksi eivät ole erotettavissa toisistaan, vaan eettinen visio radikaalista intersubjektiivisuudesta löytää koekenttänsä häivytettyjen kertomuksen ja henkilöhahmojen estetiikasta. Toisin kuin Wayne C. Booth ja Martha Nussbaum, joille kirjallisuuden eettisyys toteutuu vain, jos se vakuuttaa lukijansa hyveellisestä agendastaan, Durasin versio etiikasta hylkää konkreettiset säännöstöt ja tähtää laajempaan, vähemmän moralistiseen käsitykseen. (Just 2010, 371, 373.) Uusi maailma hahmottuu vähemmän ilmeisellä tavalla, itse kertomusmuotoa sabotoimalla. Kieli ja kertominen liittyvät kiinteästi maailman hahmottamiseen, eikä ole vähäinen yritys pöyhiä niitä uuteen uskoon. Durasille tyhjyys on poliittinen ase tuhon polulla.

Jean-Louis Calvet’n kirjoittaman elämäkerran mukaan Roland Barthes pysytteli kaukana barrikadeista, vaikka intoutuikin pohtimaan ”tapahtumien kielen” olemusta. Barthesia harmitti paitsi opiskelijamellakan pikkuporvarillinen luonne (tässä hän ei ollut yksin), myös se, että tapahtumien luonne suosi puhuttua sanaa ohi kirjoitetun. Hän tunsi jääneensä marginaaliin. (Calvet 1994, 164–166, 169.) Kirjoitetullakin sanalla kyllä oli sijansa erilaisina lentolehtisinä, iskulauseina ja seinäkirjoituksina, mutta nekin kumpusivat ennemmin paradoksaalisista nokkelista sanaleikeistä (”On kiellettyä kieltää”, ”Il est interdit d’interdire”) ja puheenparresta.

Maurice Blanchot’n negatiiviseen kirjallisuuskäsitykseen tilanne sen sijaan istui kuin valettu. Blanchot’n haaveilema ei-kirja tuntui löytävän paikkansa ja mahdollisuutensa

järjestelmän ulkopuolella. Toukokuun seinäkirjoitukset olivat hänelle jo innostava askel oikeaan suuntaan hätäisyydessään, luonnosmaisuudessaan ja epäjärjestyksessään. Toukokuussa ei ole kirjaa Toukokuusta, iloitsee Blanchot ja täsmentää:

> Ei siksi, ettei olisi aikaa tai siksi että olisi pakko keskittyä ”toimintaan”, vaan paljon painavamman esteen vuoksi: se kirjoitetaan toisaalla, toimituskäytänteiltä ulottumattomassa maailmassa, se leviää poliisien nenän edessä ja tavallaan heidän avustamanaan: väkivaltana väkivaltaa vastaan. (Blanchot 1993, 157.)[16]

Toisin kuin Blanchot, Monique Wittig on myöhemmissä kirjoituksissaan vähemmän optimistinen kirjoituksen vapauden ja politiikan kytköksen suhteen. Hän suhtautuu epäillen sekä sitoutuneeseen kirjallisuuteen että ”naiskirjoitukseen”, sillä hänen mukaansa kirjallisuuden kielen heterogeenisyydestä katoaa jotain olennaista, jos se sidotaan todellisuuteen. Hän haluaa pitää historian ja kirjallisuuden erillään. Edellinen kiinnittyy ihmisiin, jälkimmäinen muotoihin. (Wittig 1992b, 69–70.) Samoin politiikan ja poetiikan suhde huolestuttaa häntä: pelkistetäänkö kirja vain poliittisesti symboliksi tai manifestiksi, jolloin siitä tulee kirjallisesti hyödytön, se menettää monimerkityksselliset mahdollisuutensa yksiäänisyyden alttarilla? Jos näin käy, samalla hiipuu tekstin ainoa aito mahdollisuus poliittiseen toimintaan: punoa kirjallisuuden keinoin aikansa tekstuaaliseen kudokseen se, mitä teos kantaa mukanaan. (Wittig 1992a, 62–63.)

Mutta saavuttaakseen täyden monimerkityksellisyytensä vallankumouksellinen kirjallisuus tarvitsee kulttuurisen kontekstin, johon reagoida, jota vastaan kapinoida. Vaikka Barthesin hahmottelemalla, radikaalilla ”nautinnon tekstillä” (*texte de jouissance*) on kyky horjuttaa historiallista ja kulttuurista perustaa, se on silti jossain määrin riippuvainen toisestaan, ”mielihyvän tekstistä” (*texte de plaisir*). Barthes selventää konformistisen ”mielihyvän tekstin” ja radikaalin ”nautinnon tekstin” eroa osoittamalla, että juuri kompromissi, vaihtelu näiden kahden välillä luo kirjallisen tapahtuman: ”Ei kulttuuri eikä sen tuho ole eroottista; näiden kahden välinen halkeama on se, josta tulee eroottinen.” (Barthes 1973, 25–26.) Vallankumouksellinen kertomusmuoto lymyää tekstinvälisissä marginaaleissa, tiloissa ja katkoksissa, kuten *Les guérillères* -teosta halkovan runon lopetuksessa:

> AUKKOJA AUKKOJA AUKKOJA
> TEKSTEJÄ VASTAAN
> MIELTÄ VASTAAN
> ON KIRJOITETTAVA VÄKIVALTA
> TEKSTIN ULKOPUOLELLA
> TOISESSA KIRJOITUKSESSA
> PAINOSTAVANA UHKAAVANA
> REUNAT TILAT VÄLIT
> EI HELLITÄ
> KUMOAVA ELE
> (G, 205.)[17]

Niin Wittigin kuin Durasinkin teosten poeettiset ja poliittiset kohtaamiset, kerronnan kriisiyttäminen, muodostavat loppumattoman kumoavan eleen: tuhon ja uudelleen luomisen. Ele voi olla kirjoituksen kommunismia tai derridalaisittain *différancen* monimielinen, heilahduksin häilyvä merkityksen keinuliike (Derrida 1979, 206). Mutta venyttämällä kertomusta reunoista väleihin, puhkomalla sitä katkoksin kirjoitus muodostuu, kuten Genette luonnehti pari vuotta ennen mellakoita, ei enää vain välineeksi, vaan omaksi ajattelun tilakseen. Tämä tila mahdollistaa myös radikaalin liikehdinnän.

Viitteet

[1] Toisaalta taipumus aktivismiin oli vanhassa muistissa: moni vielä 1960- ja 1970-luvuilla vaikuttava intellektuelli, kuten Sartre ja Duras, oli jo kunnostautunut toisen maailmansodan vastarintaliikkeen aikana (Veivo 2007, 231).

[2] ”En Mai, il n’y a pas de livre sur Mai[.]” Kaikki suomennokset paitsi Cixous-lainaus omiani.

[3] Combesin alun perin vuonna 1984 ilmestynyt *La littérature et le mouvement de Mai 68* (Éditions Seghers) oli ensimmäisiä kokonaiskartoituksia kirjallisuuden ja toukokuun liikehdinnän suhteesta. Combes on palannut aiheeseen ja päivittänyt tutkimuksensa l’Harmattan -kustantamon vuonna 2008 julkaisemaksi teokseksi *Mai 68, les écrivains, la littérature*. Viittaan tässä artikkelissa vain jälkimmäiseen, koska olennainen sisältö on sama.

[4] Durasin teosluettelossa esiintyy kylläkin epiteetti ’*récit*’ ensin teoksen *L’après-midi de Monsieur Andesmas* (1962) ja myöhemmin vuoden 1982 teosten *L’homme atlantique* ja *La maladie de la mort* kohdalla. ’*Récit*’ tarkoittaa kertomusta (vrt. Genetten *Discours du récit*), mutta on silti merkityksiltään väljempi kuin ’*roman*’.

[5] Myös Philippe Sollersin luotsaaman Tel Quel -ryhmän tai toisaalta Guy Debordin johtamien Kansainvälisten Situationistien (*L’Internationale Situationniste*) suhde toukokuun 1968 tapahtumiin ja maolaisuuteen olisi ristiriitaisuuksissaan kiintoisa tutkimuskohde, mutta yksittäisen artikkelin mittakaavassa katsoin selkeämmäksi jättää nämä tahot, kuten myös vuoden 1968 nuorisoidolin Jean-Paul Sartren, vähemmälle huomiolle.

[6] Durasin voimakkaan kirjailijahahmon ja autofiktiivisen tuotannon yhteenkietoutumista valottaa kiinnostavalla tavalla FM Netta Nakarin loppusuoralla oleva väitöstutkimus.

[7] Vaikka tässä artikkelissa en uppoudu metateoreettiseen keskusteluun piilevän tekijän problematiikasta, lienee paikallaan huomauttaa, että Tampereen yliopiston kertomuksentutkijoiden parissa on hienokseltaan kallistuttu tämän suomennoksen kannalle vakiintuneen ’sisäistekijän’ sijaan. Näin siksi, että ”implisiittinen tekijä” on usein vaivihkaisimmistakin vihjeistä esille loitsittava konstruktio, joka häilyy tekstin ja tulkinnan rajapinnassa eikä niinkään visusti sen sisällä.

[8] ’Uusi romaani’ ei ollut mikään selvärajainen koulukunta ohjelmanjulistuksineen, mutta nimellä viitataan ranskalaisen kirjallisuuden yhteydessä 1950-luvun loppupuolella Minuit-kustantamon kirjailijoiden, kuten Alain Robbe-Grillet’n, Nathalie Sarrauten, Michel Butorin, Robert Pinget’n ja Claude Simonin, romaaneihin, jotka pureutuvat objektien ja havainnon kuvaukseen konventionaalisemman juonikeskeisyyden asemesta.

[9] Suomentajat huomauttavat Cixous’n sanaleikin ”la Prise de la Parole” viittaavan vuoden 1789 vallankumouksen aloittaneeseen Bastiljin valtaukseen (*La Prise de la Bastille*). Myös Roland Barthes (1968, 109) käyttää samaa sanaleikkiä esseessään ”L’écriture de l’événement”, jossa

pohtii toukokuun mellakoiden leikkisän seinäkirjoituskielen olemusta ja mahdollisuuksia.

[10] ”Elles disent qu’elles ont trouvé des inscriptions sur des murs de plâtre où des vulves ont été dessinées comme les enfants dessinent les soleils avec de multiples rayons divergents. Elles disent qu’il a été écrit que les vulves sont des pièges des étaux des tenailles. [--] Elles disent que les vulves ont été comparées aux abricots aux grenades aux figues aux roses aux œillets aux pivoines aux marguerites. Elles disent qu’on peut réciter les comparaisons à la façon de litanies.”

[11] ”Ils sont dans l’ombre d’un arbre. Élisabeth revient lentement. Alissa ferme les yeux. Élisabeth s’allonge sur la chaise longue. Elle ferme les yeux à son tour. Sur son visage, le sourire du depart disparaît peu à peu pour laisser place à l’absence de toute expression.”

[12] ”– Vous vous intéressez beaucoup à elle, décidément, dit Bernard Alione.
– Oui.
– On peut savoir pourquoi? – la voix a repris de la force.
– Pour des raisons littéraires, dit Stein. Il rit.
Stein rit. Alissa le regarde rire dans l’éblouissement.
– Ma femme est un personnage de roman? dit Bernard Alione.
Il ricane. Sa voix est toujours aussi blanche malgré l’effort.
[--]
– Je ne vois pas ce que vous pourriez raconter sur elle… C’est vrai que maintenant on ne raconte plus rien dans les romans… C’est pour ça que j’en lis si peu… que…
Il les regarde. Ils sont devenus sérieux. Ils ne l’écoutent pas. Élisabeth traverse la salle à manger. Elle s’assied. Ses yeux sont restés grand ouverts sur le sommeil.
Silence.
– Vous avez vomi? demande Alissa.
Élisabeth a beaucoup de mal à former ses mots.
– Oui.
– Comment était-ce?
Élisabeth réfléchit. Elle sourit.
– Agréable, dit-elle.
– Bien, dit Stein, bien.”

[13] ”Elles disent, prends ton temps, considère cette nouvelle espèce qui cherche un nouveau langage. Un grand vent balaie la terre. Le soleil va se lever. Les oiseaux ne chantent pas encore. Les couleurs lilas et violet du ciel s’éclaircissent. Elles disent, par quoi vas-tu commencer? Elles disent, les prisons sont ouvertes et servent d’asiles de nuit. Elles disent qu’elles ont rompu avec la notion de dedans et de dehors, que les usines ont abattu, chacune, un de leurs murs, que les bureaux ont été installés en plein air sur les digues, dans les rizières. Elles disent, on se trompe fort si l’on s’imagine que j’irai, moi, femme, parler avec violence contre les hommes quand ils ont cessé d’être mes ennemis.”

[14] ”– Et vous? demande-t-il, qu’est-ce que vous enseignez?
– L’histoire, dit Max Thor. De l’avenir.
Silence. Bernard Alione fixe Max Thor, immobile.
La voix de Bernard Alione est devenue méconnaissable.
– C’est un grand changement? prononce Bernard Alione.
– Il n’y a plus rien, dit Max Thor. Alors je me tais. Mes élèves dorment.
Silence. Tout à coup, voici les doux sanglots d’Élisabeth Alione.

– Il y a encore des enfants? demande-t-elle.
– Il n'y a plus que ça, dit Max Thor.
Elle sourit à travers ses larmes. Il lui prend la main.
– Ah, gémit-elle, quel bonheur."

[15] Kevään 1968 tutkimukset ja dokumentit antavat tylyn kuvan teoreetikkojen ja opiskelija-aktivistien suhteen luonteesta. Sekä Richard Wolin (2010, 193), Patrick Combes (2008, 97) että Gilles Bousquet (1993, 205–206) siteeraavat mellakoiden johtotähden Daniel Cohn-Bendit'n lausuntoa, jonka mukaan kukaan ydinjoukosta ei ollut lukenut liikehdinnän innoittajana pidettyä Herbert Marcusea. "Jotkut lukevat Marxia, tietenkin, ehkä Bakuninia ja aikalaisajattelijoista Althusseria, Maoa, Guevaraa, [Henri] Lefebvreä. Käytännössä kaikki Maaliskuun 22. päivän liikkeen militantit ovat lukeneet Sartrea." Sartren merkitystä korostavassa luvussaan Wolin katkaisee sitaatin strategisesti tähän, mutta Combes ja Bousquet paljastavat Cohn-Bendit'n arviosta loputkin: "Mutta ketään kirjailijaa ei voi pitää liikkeen innoittajana."

[16] "En Mai, il n'y a pas de livre sur Mai: non par manque de temps ou par nécessité 'd'agir', mais par un empêchement plus décisif; cela s'écrit ailleurs, dans un monde privé d'édition, cela se diffuse face à la police et d'une certaine manière avec son aide, violence contre violence."

[17] "LACUNES LACUNES LACUNES
CONTRE TEXTES
CONTRE SENS
CE QUI EST A ECRIRE VIOLENCE
HORS TEXTE
DANS UNE AUTRE ECRITURE
PRESSANT MENAÇANT
MARGES ESPACES INTERVALLES
SANS RELACHE
GESTE RENVERSEMENT."

Lähteet

BARTHES, ROLAND 1968: L'écriture de l'événement. *Communications* 12, 108–112.

BARTHES, ROLAND 1973: *Le plaisir du texte*. Paris: Éditions du Seuil.

BARTHES, ROLAND 2000/1970: *S/Z*. Paris: Éditions du Seuil.

BLANCHOT, MAURICE 2006/1969: *Entretien infini*. Paris: Gallimard.

BLANCHOT, MAURICE 2008: *Écrits politiques. 1953–1993*. Éd. Éric Hoppenot. Paris: Gallimard.

BOLGÁR, MIRJA 1969: *Pariisin päiviä. Kirjoja ja kirjailijoita*. Helsinki: WSOY.

BOUSQUET, GILLES 1993: *Apogée et déclin de la modernité. Regards sur les années 60*. Paris: Éditions l'Harmattan.

BRILLANT, BERNARD 2003: *Les clercs de 68*. Paris: Presses Universitaires de France.

CALVET, JEAN-LOUIS 1994: *Roland Barthes. A Biography* (*Roland Barthes*, 1990). Käänt. Sarah Wykes. Cambridge: Polity Press.

CIXOUS, HÉLÈNE 2013: *Medusan nauru ja muita ironisia kirjoituksia* (*Le Rire de la Méduse*

et autres ironies, 2010). Suom. Heta Rundgren & Aura Sevón. Helsinki: Tutkijaliitto.
COMBES, PATRICK 2008: *Mai 68, les écrivains, la littérature*. Paris: Éditions l'Harmattan.
DARBY, DAVID 2001: Form and Context. An essay in the History of Narratology. *Poetics Today* 22 (4), 829–852.
DERRIDA, JACQUES 1997/1967: *De la grammatologie*. Paris: Les Éditions de Minuit.
DERRIDA, JACQUES 2010/1967: *L'écriture et la différence*. Paris: Éditions du Seuil.
DOSSE, FRANÇOIS 1997: *History of Structuralism. Volume 2: The Sign Sets. 1967–Present* (*Histoire du structuralisme, II. Le chant du cygne, de 1967 à nos jours*, 1992). Trans. Deborah Glassman. Minneapolis & London: University of Minneasota Press.
DURAS, MARGUERITE 1969: La destruction la parole. *Cahiers du cinéma* 217, 45–57.
DURAS, MARGUERITE 1993/1968: Naissance d'un comité. Dionys Mascolo, *À la recherche d'un communisme de pensée. Entêtements*. Paris: Fourbis, 324–330.
DURAS, MARGUERITE 2007/1969: *Détruire, dit-elle* (= DDE). Les éditions de Minuit. Paris.
FLUDERNIK, MONIKA 2005: Histories of Narrative Theory (II): From Structuralism to the Present. *A Companion to Narrative Theory*. Ed. James Phelan & Peter J. Rabinowitz. Malden et al.: Blackwell.
GENETTE, GÉRARD 1969: *Figures II*. Paris: Éditions du Seuil.
GRIFFIN CROWDER, DIANE 2005: Universalizing Materialist Lesbianism. *On Monique Wittig. Theoretical, Political, and Literary Essays.* Ed. Namascar Shaktini. Urbana & Chicago: University of Illinois Press.
GROSZ, ELISAZABETH 2013: Sukupuoliero ja essentialismin ongelma (Sexual Difference and the Problem of Essentialism, 1989). Suom. Elina Halttunen-Riikonen. *niin & näin* 3 (13), 61–71.
JUST, DANIEL 2010: Aesthetics of Blankness: Political Imagination in Marguerite Duras's Hybrid Narratives. *The Romanic Review* 101 (3), 359–376.
MASCOLO, DIONYS 1993: *À la recherche d'un communisme de pensée. Entêtements*. Paris: Fourbis.
MCHALE, BRIAN 2005: Ghosts and Monsters: On the (Im)Possibility of Narrating the History of Narrative Theory. *A Companion to Narrative Theory.* Ed. James Phelan & Peter Rabinowitz. Malden et al.: Blackwell Publishing.
MERETOJA, HANNA 2007: Ranskalainen uusi romaani avantgarde-kirjallisuuden suuntauksena. *Kirjallisuuden avantgarde ja kokeellisuus*. Toim. Sakari Katajamäki & Harri Veivo. Helsinki: Gaudeamus.
MERETOJA, HANNA 2010: *The French Narrative Turn. From the Problematization of Narrative Subjectivity in Alain Robbe-Grillet's* Dans le labyrinthe *to its Hermeneutic Rehabilitation in Michel Tournier's* Le Roi des Aulnes. Turku: Turun yliopiston julkaisuja, Annales Universitatis Turkuensis B 329.

NANCY, JEAN-LUC 2010: Tunkeilija (L'intrus, 2000). Suom. Elia Lennes ja Kaisa Sivenius. *Filosofin sydän*. Toim. Sami Santanen. Helsinki: Gaudeamus.

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

ROBBE-GRILLET, ALAIN 2001: *Le voyageur. Textes, causeries, entretiens (1947–2001).* Paris: Christian Bourgois Éditeur.

SHAKTINI, NAMASCAR 2005: *On Monique Wittig. Theoretical, Political, and Literary Essays.* Urbana & Chicago: University of Illinois Press.

SHEN, DAN 2005: Why Contextual and Formal Narratologies Need Each Other. *Journal of Narrative Theory* 2 (35), 141–171.

VEIVO, HARRI 2007: Oulipo ja Tel Quel. Muoto, politiikka ja potentiaalisuus. *Kirjallisuuden avantgarde ja kokeellisuus*. Toim. Sakari Katajamäki & Harri Veivo. Helsinki: Gaudeamus.

VIART, DOMINIQUE 2008: Les héritages de Mai 68. *Écrire, Mai 68*. Éds. Emmanuel Adely et al. Paris: Argol editions.

WITTIG, MONIQUE 1992A: The Point of View: Universal or Particular? (Avant-note, 1980). *The Straight Mind and Other Essays*. New York et al.: Harvester Wheatsheaf.

WITTIG, MONIQUE 1992B: The Trojan Horse (1984). *The Straight Mind and Other Essays.* New York et al.: Harvester Wheatsheaf.

WITTIG, MONIQUE 1992C: The Mark of Gender (1985). *The Straight Mind and Other Essays.* New York: Harvester Wheatsheaf.

WITTIG, MONIQUE 2005/1969: *Les guérillères* (= G). Les éditions de Minuit. Paris.

WITTIG, MONIQUE 2005/1994: Some Remarks on *Les guérillères*. Trans. Namascar Shaktini. *On Monique Wittig. Theoretical, Political, and Literary Essays*. Ed. Namascar Shaktini. Urbana & Chicago: University of Illinois Press.

WOLIN, RICHARD 2010: *The Wind from the East. French Intellectuals, the Cultural Revolution, and the Legacy of the 1960s.* Princeton & Oxford: Princeton University Press.

Raita Merivirta

Salman Rushdien *Keskiyön lapset* ja sen kirjalliset perilliset länsimaisen historiankirjoituksen haastajina ja Intian historian uudelleenkirjoittajina

Salman Rushdien *Keskiyön lapset* (*Midnight's Children*, 1981) oli käänteentekevä teos intialaisen englanninkielisen kirjallisuuden historiassa. Se uudisti intialaista englanninkielistä romaania tuomalla maagisen realismin ja postmodernin leikkisyyden lajityyppiin, jota olivat ennen hallinneet klassisen realismin konventiot, ja loi näin pohjan uudelle tyylisuunnalle. *Keskiyön lapsista* tuli menestysteos, joka nosti intialaisen englanninkielisen romaanin maailmanlaajuiseen suosioon. Kuten Bishnupriya Ghosh (2004, 50) on todennut, intialaiset englanniksi kirjoittavat kirjailijat, kuten Salman Rushdie, Vikram Chandra, Amitav Ghosh ja Arundhati Roy, tekivät Intiasta ”kommunikoitavan” tuotteen ja toimivat kulttuurisina kääntäjinä Intian ja globaalin englannintaitoisen lukijakunnan välillä.

Intian 1900-luvun tapahtumahistoriaa ja poliittisia käänteitä käsittelevä *Keskiyön lapset* oli myös ”historian oppitunti” – kuten *The Philadelphia Inquirer* sitä kutsui (ks. Lipscomb 1991, 165) – etenkin Intian historiaa tuntemattomille lukijoille, joille romaani tarjoaa myös riittävästi taustatietoa, jotta esitettyjen historiallisten tapahtumien seuraaminen onnistuu vaivatta (Kortenaar 2004, 232). Rushdien ansiosta Intia ja Intian historia saivat aivan uudenlaista näkyvyyttä länsimaissa. *Keskiyön lasten* keskeisestä kritiikin kohteesta, Intian entisestä pääministeristä Indira Gandhista, erinomaisen elämäkerran kirjoittanut Katherine Frank on esittänyt, että kirjoittamalla *Keskiyön lapset* Rushdie toi Intian 1900-luvun historian länsimaalaisten ulottuville. Kuten Frank toteaa, vuosien kuluessa Rushdie on saavuttanut tietyissä länsimaisissa piireissä aseman auktoriteettina, jonka voi odottaa luotettavasti tulkitsevan Intian tapahtumia. (Frank 1996, 247, ks. myös Trivedi 2006, 156.) Intiassa *Keskiyön lapsista* puhuttiin Rushdien itsensä mukaan historiankirjana (ks. Craven, Heyward & Hueston 1985, 113), siis varteenotettavana historiantulkintana. Tapahtumahistorian kuvaamisen lisäksi Rushdien romaani toimii myös historiografisena metafiktiona kommentoiden historiankirjoituksen rajoituksia ja mahdollisuuksia. *Keskiyön lasten* – sekä Rushdien muiden romaanien – historiografisia elementtejä ja historian filosofiaa onkin tutkittu runsaasti (ks. esim. Lipscomb 1991; Booker 1999; Hirsch 2001; Banerjee 2002; Weickgenannt 2009).

Keskiyön lapset aloitti varsinaisen historiaa ja historiankirjoitusta käsittelevien sekä yhteiskunnallista ja poliittista kritiikkiä esittävien intialaisten englanninkielisten romaanien buumin. Seuraavien 15 vuoden aikana, aina 1990-luvun puoliväliin asti, lukuisat

intialaiset englanninkieliset kirjailijat käsittelivät romaaneissaan Intian kansakunnan rakentamista sekä 1900-luvun Intian kansallisen tason politiikkaa ja (poliittista) historiaa. ”Intiasta” muodostui keskeinen teema näissä historiaan suuntautuneissa romaaneissa, joista monet myös menestyivät hyvin globaaleilla englanninkielisillä markkinoilla. Harish Trivedi (2000, 217) on kutsunut tätä ilmiötä ”rushdie-stepheniläiseksi kansainväliseksi intialaiseksi romaani historiankirjoituksena” -trendiksi, joka jatkui vallitsevana Arundhati Royn vuonna 1997 julkaistuun *Joutavuuksien jumalaan* (*The God of Small Things*) asti. Määreellä ”rushdie-stepheniläinen” Trivedi viittaa paitsi Rushdien tyylin omaksuneisiin kirjailijoihin, myös Delhin yliopiston arvostetun St. Stephen’s Collegen lukuisiin kirjailijoiksi ryhtyneisiin alumneihin, joita ovat muun muassa Amitav Ghosh, Shashi Tharoor, I. Allan Sealy, Rukun Advani ja Mukul Kesavan. *Keskiyön lapset* ja monet sen perilliset, kuten esimerkiksi Tharoorin *The Great Indian Novel* (1989) ja Sealyn *The Trotter-Nama* (1988), kommentoivat ja haastoivat historian kirjoittamisessa käytettyjä länsimaisia malleja yleisestikin, mutta erityisesti Intian historiaa kirjoitettaessa, ja muistuttivat lukijoitaan muun muassa siitä, että vallitseva länsimainen aikakäsitys on kulttuuri- ja historiasidonnainen.

Tässä artikkelissa tarkastelen joitain tämän romaani historiankirjoituksena -ilmiön edustajia ja kysyn, miten 1980-luvun ja 1990-luvun ensimmäisen puoliskon intialaiset englanninkieliset romaanit, erityisesti *Keskiyön lapset* ja Shashi Tharoorin *The Great Indian Novel*, osallistuivat historiankirjoituksen eurosentrisyydestä käytyyn keskusteluun ja (Intian) historiaa koskevan ymmärryksen tuottamiseen. Romaanien historiografisten elementtien ja romaanien esittämän historianfilosofian yleisemmän tarkastelun sijaan tarkastelen tässä artikkelissa sitä, miten *Keskiyön lapset* ja sen kirjalliset seuraajat hyödynsivät perinteisiä intialaisia tapoja käsitellä menneisyyttä ja toivat esiin intialaisten menneisyyssuhteen erityispiirteitä haastaen näin vakiintuneita länsimaisia käsityksiä Intian historiasta/historiattomuudesta.

Keskiyön lapset ilmestyi aikana, jolloin orientin sekä orientin historian länsimaisia kuvauksia ja tutkimustapoja haastettiin voimakkaasti. Edward Saidin teos *Orientalismi* (1978), joka analysoi ja kritisoi länsimaiden 1700-luvun lopulta alkanutta tapaa käsitellä orienttia, herätti vilkasta keskustelua Saidin kuvailemasta parin sadan vuoden ajan vallinneesta länsimaisesta tyylistä, ”jolla itämaita on hallittu ja muovattu ja jolla länsi on ottanut arvovaltaisen aseman niihin nähden” (Said 2011, 15). Vaikka Saidin tutkimus keskittyikin Lähi-itään, on hänen teoriaansa sovellettu sekä kritisoitu myös tutkittaessa lännen suhdetta Intiaan ja länsimaista Intiaa koskevaa historiankirjoitusta (ks. esim. Inden 1990; Jouhki 2006; Saidin kritiikistä Intian tapauksessa ks. Heehs 2003).

1980-luvun alussa eteläaasialaispainotteinen Subaltern Studies -ryhmä uudisti Intian historian kirjoitusta. Ryhmän ensimmäinen artikkelikokoelma julkaistiin vuonna 1982. Tämä intialaisten ja brittiläisten marxilaisten historiantutkijoiden muodostama ryhmä piti kolonialistista ja nationalistista Intiaa koskevaa historiankirjoitusta elitistisenä ja

toi itse voimakkaasti esille alistettujen (*subaltern*), erityisesti alempikastisten (ja) maatyöläisten, perspektiiviä, jonka aiempi historiankirjoitus oli jättänyt vähälle huomiolle. Subalternistien tutkimuskohteet määrittyivät yleensä paikallisella tai alueellisella ennemmin kuin kansallisella tasolla ja olivat yhteisökeskeisiä. Vaikka subalternistit olivat lähtökohdiltaan marxilaisia, he kritisoivat ja haastoivat myös aiempaa vasemmistolaista alistettujen historiankirjoitusta, koska he katsoivat sen tarkastelleen lähinnä taloushistoriaa ja tuotantotapoja. Subalternistit kääntyivät 1980-luvun kuluessa enenevässä määrin postmoderniin suuntaan jakaen postmodernismin edistystä ja modernia sekä kansallisvaltion dominoivaa asemaa koskevan kritiikin: 1900-luvun jälkipuoliskon länsimainen postmoderni historiankirjoitus tunnisti ja tunnusti eurooppalaisen kulttuurin historiallisen suhteellisuuden ja länsimaisten historiankirjoituksen metanarratiivien, kuten edistyksen ja työläisten luokkataistelun, paikallisuuden ja siten soveltumattomuuden universaaliin käyttöön (ks. esim. Ankersmit 1989, 150; Young 1990, 20; Iggers, Wang ja Mukherjee 2008, 288 ja passim). Ensimmäinen Subaltern Studies -ryhmän julkaisu ilmestyi vasta *Keskiyön lapsien* julkaisemisen jälkeen, mutta tämä Intian historiankirjoituksen käymistila oli vahvasti osa sitä kontekstia, jossa *Keskiyön lapset* ja sen perilliset syntyivät ja jonka keskusteluihin ne myös osallistuivat.

Intialainen englanninkielinen historiallinen romaani

Intialaisen (nationalistisen) historiankirjoituksen ja intialaisen englanninkielisen romaanin kehityskaaret ovat olleet monin paikoin yhteneväisiä, ja nämä lajityypit ovat jakaneet monia piirteitä alusta eli 1800-luvun loppupuolelta asti. Kansakunnasta ja sen historiasta kirjoitettiin lähinnä realismin tyylikeinoin sekä historiantutkimuksen että intialaisen englanninkielisen kaunokirjallisuuden alalla 1800-luvun jälkipuolelta aina 1980-luvun alkuun saakka. Intialaisella englanninkielisellä romaanilla ja Intian historian kirjoittamisella on ollut läheinen yhteys ensimmäisestä englanninkielisestä, Bankim Chandra Chatterjeen kirjoittamasta romaanista *Rajmohan's Wife* (1864) lähtien. Chatterjee oli bengalilainen kansallismielinen ajattelija, runoilija ja journalisti, joka kirjoitti useita historiallisia romaaneja bengalin kielellä. Hän oli kiinnostunut historian kirjoittamisesta myös oman lajityyppinsä ulkopuolella ja oli vahvasti sitä mieltä, että intialaisten pitäisi itse kirjoittaa Intian historiaa vastapainona brittien imperialistiselle Intiaa koskevalle historiankirjoitukselle (ks. Gottlob 2003, 143). Historiankirjoituksesta tulikin 1800-luvun lopulla tärkeä työkalu kansallistunteen rakentamisessa (ks. esim. Mukherjee 2008, 110).

Intialainen englanninkielinen romaani seurasi historiankirjoituksen linjaa: kansakunnan rakentaminen oli keskeinen teema myös intialaisessa englanninkielisessä romaanissa sen alusta lähtien. Nationalistisen historiankirjoituksen vaikutus oli suurimmillaan 1920- ja 1930-luvulla, jolloin oli tärkeää korostaa Intian kansakunnan yhtenäisyyttä. Intialaiset nationalistiset historiankirjoittajat pyrkivät kumoamaan brittien tulkintoja

Intian historiallisesta kehityksestä – kolonialistinen historiankirjoitus väitti eurooppalaisten yhdistäneen aiemmin hajanaisen Intian – kirjoittamalla Intiasta yhtenäisenä kansakuntana, joka oli ollut olemassa vuosisatoja. Intialainen englanninkielinen kirjallisuus alkoi myös kukoistaa oikeastaan vasta 1930-luvulla, kun kolme romaanikirjailijaa, Mulk Raj Anand (*Untouchable*, 1935; *Coolie*, 1936), Raja Rao (*Kanthapura*, 1938) ja R. K. Narayan (*Swami and Friends*, 1935; *The Bachelor of Arts*, 1937), tulivat tunnetuiksi – myös länsimaissa. Meenakshi Mukherjee (2004, 173–174) on esittänyt, että ”ei liene sattumaa, että intialainen englanninkielinen romaani tuli näkyväksi 1930-luvulla, vuosikymmen ennen itsenäisyyttä, jolloin oli kova tarve korostaa yhdistyneen kansakunnan ajatusta”.

Romaanin nousu ajoittui samaan aikaan nationalismin nousun kanssa maapallon monissa eri kolkissa. Kuten Benedict Anderson (1991, 6, 25) on esittänyt, romaani ja sanomalehti ovat olleet kirjoitusmuotoja, jotka ovat tarjonneet areenan sellaisten poliittisten ”kuviteltujen yhteisöjen” kuin kansakunnan kuvauksille niin Intiassa, Latinalaisessa Amerikassa kuin Euroopassakin. Intiassa englanninkielinen romaani jatkoi kansallisen ideologian käsittelyä ja uuden kansallisvaltion vahvistamista itsenäistymisen jälkeenkin. Jawaharlal Nehrun pääministerikaudella (1947–1964) englanninkielinen romaani usein rakensi ja vahvisti nehrulaista pluralistisen kansakunnan ideaa. Nehrun kuoltua 1960-luvulla kansakunnan rakentamisen tematiikka alkoi kuihtua. Englanninkieliset romaanit ilmaisivat sen sijaan pettymystä hallituksen ja sen byrokratian epäonnistumisiin sekä korruptioon. Monet romaanit kääntyivät kokonaan pois yhteiskunnallisista asioista kohti sisäisiä kysymyksiä sekä synkkää ja vihaista eksistentialismia (Rege 1997, 348). 1980-luvun alun *Keskiyön lapset* merkitsi paluuta kertomuksiin kansakunnasta ja sen rakentamisesta mutta uudella ja tuoreella tavalla. Rushdien romaani leikki aiempien intialaisten nationalististen kertomusten – sekä kaunokirjallisten että historiallisten – kustannuksella ja uudisti Intian kansakuntaa koskevien englanninkielisten kertomusten perinnettä.

(Kansallis)valtiokeskeinen historiankirjoitus oli kärsinyt inflaation 1970-luvun Intiassa, jonka pääministerinä toimi itselleen valtaa voimakkaasti keskittänyt Indira Gandhi. Intian valtion kriisi, joka näkyi erityisesti Indira Gandhin julistamassa poikkeustilassa vuosina 1975–77, ei rajoittunut vain politiikkaan, vaan sen vaikutukset levisivät myös historian representaatioihin synnyttäen tarpeen löytää uusia muotoja ja lähestymistapoja menneisyyden tutkimiseen ja esittämiseen. Subaltern Studies -ryhmän historiantutkija Gyan Prakash selittää, että Subaltern Studies -ryhmän väliintulo eteläaasialaisessa historiankirjoituksessa tapahtui juuri Intian valtion 1970-luvun kriisin jälkimainingeissa. Kansallisvaltion valta-asema oli vaarassa, kun sen kapitalistisen moderniuden ohjelma pahensi yhteiskunnallista epätasa-arvoa ja konflikteja. Valtion turvautuminen koviin otteisiin varmisti sen valta-aseman mutta heikensi sen

instituutioiden auktoriteettia. (Prakash 1994, 1476.) *Keskiyön lapset*, jota Rushdie alkoi kirjoittaa poikkeustilan aikana, oli suora vastaus tähän valtion kriisiin ja poikkeustilan julistamiseen. Vaikka romaani on kirjaimellisesti Intian valtion elämäkerta – tulkitsen päähenkilö-kertoja Saleem Sinain, joka ”oli mystisesti kahlehdittu historiaan, kohtaloni oli erottamattomasti kytketty maani kohtaloihin”[1] (KL 9), olevan Intian valtion allegoria – Rushdie vastustaa valtiokeskeistä historiankirjoitusta romaanissaan komedian ja satiirin avulla. Rushdie tekee pilaa Saleemin suuruutta koskevista harhaluuloista ja osoittaa naurettavaksi Saleemin eli (Intian) valtion oletetun keskeisyyden historiankirjoituksessa. Saleemin parhaista yrityksistä huolimatta hänen tai valtion historia ei ole yhtä kuin Intian kansojen historia.

Keskiyön lapset herättää kysymyksiä kansallisesta ja kansallismielisestä historiankirjoituksesta Intiassa. Rushdie leikkii roolilla, joka romaaneilla on ollut kansakuntien rakentamisessa niin Intiassa kuin muualla. Hän matkii intialaisia kansakunnanrakentamiskertomuksia ja näennäisesti seuraa niiden jalanjälkiä. Romaanin koominen tyyli ja satiiri kuitenkin pilkkaavat ja kyseenalaistavat näitä kertomuksia. Tämä on linjassa romaanin syntyhetken historiankirjoituksellisten linjausten kanssa ja osuu yksiin historiankirjoituksen senaikaisiin uusiin suuntauksiin: historiaa ”alhaalta käsin” (from below), mikrohistoria, arkipäivän historia. Myös Subaltern Studies -ryhmän historiankirjoituksessa, joka vastustaa eurooppalaisia metanarratiiveja ja valtiokeskeistä historiaa, on yhtymäkohtia Rushdien lähestymistapaan.

Keskiyön lasten Saleem on epäluotettava kertoja, minkä hän myöntää avoimesti. Koska Saleem toimii myös valtion allegoriana ja omaa historiaa kirjoittaessaan siten valtiokeskeisenä historiankirjoittajana, kyseenalaistaa hänen kerrontansa epäluotettavuus niin sanottua valtion virallista historiankirjoitusta. Saleem tekee kuitenkin selväksi, että mihinkään yhteen ääneen tai kertojaan ei voi luottaa menneisyyttä rekonstruoitaessa. Tämän voi lukea arvosteluna valtion virallisen historiankirjoituksen tarjoamaa yhtä historiallista totuutta kohtaan, kuten seuraavassa Saleemin Intian ja Pakistanin välistä sotaa kuvaavassa kommentissa:

> Yritän lopettaa arvuuttelun. On tärkeää keskittyä selviin, kouriintuntuviin tosiasioihin. Mutta mihin tosiasioihin? Viikkoa ennen kahdeksantoistavuotispäivääni, kahdeksantena elokuuta, siviiliasuiset pakistanilaissotilaat ylittivät aselepolinjan Kashmirissa ja soluttivat Intian vyöhykkeen, vai eivätkö he tehneet sitä? Delhissä pääministeri Shastri puhui ”massiivisesta solutuksesta… osavaltion nostattamiseksi kapinaan”; mutta tässä on Pakistanin ulkoministeri Zulfikar Ali Bhutto vastaiskuineen: ”Me kiistämme ehdottomasti kaiken osallisuutemme syntyperäisten kashmirilaisten kapinaan tyranniaa vastaan.”[2] (KL 419.)

Saleem demonstroi, kuinka sama ”kova fakta” voidaan nähdä hyvin eri tavalla kahden eri aikalaisen silmin puhumattakaan tapahtumaa myöhemmin historiallisista fragmenteista tutkivien historiankirjoittajien tulkinnoista. Näin Saleem problematisoi kerron-

nassaan valtion virallista linjaa noudattavaa tai muuten yhteen totuuteen pyrkivää historiankirjoitusta.

Historiankirjoituksen objektiivisuus asettuu kyseenalaiseksi myös, kun ”faktat”, joille monien tapahtumien kuvaus ja tulkinta perustuvat, ovatkin pohjimmiltaan huhuja, kuulopuhetta, toisen käden tietoa ja arvauksia, jotka vielä suodattuvat kertojan muistin läpi, kuten Tharoorin *The Great Indian Novelissa.* Romaanin kertoja Ved Vyas, tai V. V., myöntää myös avoimesti kertomuksensa subjektiivisuuden tuoden samalla esiin näkemyksensä, jonka mukaan kaikki historian esitykset ovat subjektiivisia:

> Jokaista sinulle kertomaani tarinaa, jokaista välittämääni havaintoa kohden on olemassa sata yhtä paikkansapitävää vaihtoehtoa, jotka minä olen jättänyt mainitsematta ja joista sinä olet tietämätön. En pyydä tätä anteeksi. Tämä on minun tarinani tuntemastani Intiasta, ja sen painotukset, valinnat, aukkokohdat ja vääristymät ovat kaikki minun.[3] (TGIN 373.)

V. V. pohtii myös, paljonko historiankerronta sallii subjektiivisuutta: ”Kysymys, Ganapathi. Onko totuutta sallittua määrittää possessiivipronominilla? Kysymykset kaksi ja kolme. Kuinka paljon voi valita, tulkita ja järjestellä yhä muistissa olevan menneisyyden tosiasioita ennen kuin virheellisyys vaarantaa totuuden?”[4] (TGIN 164.) Nämä historiografista metafiktiota edustavat romaanit eivät siis pyri esittämään historiaa objektiivisesti ja tarkalleen ”kuten se tapahtui”, vaan kuten näiden romaanien kertojat historian muistavat ja tulkitsevat. Kuten Aruna Srivastava (1991, 67) on todennut, *Keskiyön lasten* Saleemille ”tarinan totuus on sen kerronnassa ja se on heijastusta niistä idiosynkraattisista prosesseista, joilla muistista valitaan tapahtumia.” Saleem itse selittää:

> ”Minä kerroin teille totuuden”, sanon taas kerran, ”muistin totuuden, sillä muistilla on oma erityislaatuinen totuutensa. Se valikoi, poistaa, muuttaa, liioittelee, väheksyy, ylentää ja alentaa myöskin; mutta lopulta se luo oman todellisuutensa, erilaisen mutta yleensä johdonmukaisen näkemyksen tapahtumista; eikä kukaan tervejärkinen ihminen ikinä luota toisen versioon kuin omaansa.”[5] (KL 264.)

Saleem painottaa myös, että historian fragmenttien muistiinmerkitseminen, ”säilöminen” ja kertomukseksi punominen on väistämättä alkuperäistä aineistoa muokkaava ja muuttava prosessi. Saleem esittelee ylistävään sävyyn pikkelssitehtaassaan ”tilaisuuksista jaloimman: historian chutnifikaation mahdollisuuden, suuren toivon saada aika säilötyksi!”[6] (KL 570). Hän selittää:

> Pikkelssinteossa luodaan kuolemattomuutta, loppujen lopuksi: kalat, vihannekset, hedelmät kelluvat palsamoituna mausteissa ja etikassa; määrätty muutos, maun vähäinen väkevöityminen, eikö se sentään ole pikkujuttu? Taito piilee maun määrällisessä muutoksessa, ei laadullisessa, ja ennen kaikkea (minun kolmessakymmenessä ja yhdessä tölkissäni) kyvyssä antaa sille näkö ja muoto – toisin sanoen merkitys.[7] (KL 572.)

Saleem tuo näin esiin, kuinka mahdotonta on säilöä historiaa ”niin kuin se tapahtui”. Hän on tietoinen ajan säilömisen mukanaan tuomista muutoksista ja uusista vivahteista. Kuten Fawzia Afzal-Khan tuo esille, Rushdien narratiivisen teorian mukaan historiasta ei voi olla täydellistä versiota, koska historian tosiasiat vääristyvät, myytillistyvät ja muuttuvat kirjoittaessa. Näin mikään narratiivi ei voi olettaa sisältävänsä koko todellisuutta. (Afzal-Khan 1993, 156–157.)

Menneisyys ja myytit

Intialainen historiankirjoitus on verrattain nuorta, sillä tuhansia vuosia vanha intialainen sivilisaatio suosi myyttejä, filosofiaa sekä kaunokirjallisia ja uskonnollisia kirjoituksia historian sijaan 1800-luvulle saakka, vaikka esimerkiksi Veda-kirjallisuudessa (n. 1500 eaa.–500–400 eaa.) ja *itihāsa-purāna*-perinteessä on myös joitain historiankirjoitukselliseksi tulkittavia piirteitä (Thapar 1986, 353–354). *Ramayana* ja *Mahabharata* -eepokset sekä *purāna* sekoittavat vanhan perinteen mukaisesti myyttejä, legendoja ja historiaa toisiinsa tekemättä eroa näiden välillä.

Kavya (kirjallisuus) ja *itihasa* (historia) sekoittuivat toisiinsa intialaisessa perinteessä ja esimerkiksi *purānoissa* muinaisten kuninkaiden sukuluettelot sekoittuvat kansantaruihin ja mytologiaan, fakta fiktioon. Usein historialliset tapahtumat toimivat vain taustana runoudelle, retoriikalle tai eettisille periaatteille, tai sitten menneisyyttä käytettiin uskonnollisen propagandan keinona. Toisinaan taas viihdyttävyys oli tärkeämpää menneisyydestä puhuttaessa kuin historiallinen tarkkuus. (Majumdar 1961, 24.) Tämä johti siihen, että eurooppalaisten saapuessa intialaiset, varsinkaan hindut, eivät juuri tunteneet historiaansa. Intian muslimien historia oli hieman paremmin muistiinmerkitty. (Majumdar 1970, 5–6.) Intian valtaväestö käsitteli menneisyyttään lähinnä myyttien ja legendojen kautta. Tunnettu intialainen poliittisen psykologian tutkija ja kulttuurikriitikko Ashis Nandy (1995, 63) selittää, että ”perinteinen Intia ei vain ole vailla valistuksen historiakäsitystä; on epätodennäköistä, että se pitää objektiivista, kovaa historiaa luotettavana, eettisenä tai järkevänä tapana rakentaa menneisyyttä”. Intiassa on perinteisesti nähty myyttien olevan historiaa ja historiankirjoitusta selitysvoimaisempia ja tärkeämpiä.

Kuten Nila Shah kirjoittaa, intialaisissa ja länsimaisissa historiakäsityksissä on selkeä käsitteellinen ero. Intialaista (tässä hindulaista) historiallista ja ajallista ajattelua ovat leimanneet *karman* ja *dharman* käsitteet, kun taas eurooppalaiseen historiankäsitykseen ovat pitkälti kuuluneet ajatukset tapahtumien lineaarisesta kehityskulusta sekä metanarratiivi, jonka arvoja ovat yhtenäisyys, totaalisuus, päättyminen ja identiteetti. Muinaisessa Intiassa historiaa pidettiin keinona, jolla jälkipolville voisi teroittaa mieleen elämän neljä eri tarkoitusta. Historian (*itihasa*) sanskritinkielinen määritelmä selittää, että historia opettaa uskonnosta (*dharma*),

vauraudesta (*arth*), toiminnasta (*kam*) sekä pelastuksesta (*moksha*). Tämän lisäksi historia kertoo menneisyydestä. (Shah 2003, 26.)

Myytit nähtiin valistusajan jälkeisen eurooppalaisen historiallisen ajattelun mukaan alempiarvoisena tapana lähestyä historiaa. Kuten Peter Heehs (1994, 1–2) on todennut, myyttiä ja historiaa on pidetty lännessä yleensä vastakkaisina selitysmalleina ja valistuksen jälkeisessä historiankirjoituksessa on yleensä pyritty erottamaan myytti siitä, ”mitä todella tapahtui”. Nandy on puhunut voimakkaasti perinteisempien intialaisten menneisyydenkäsittelytapojen puolesta ja todennut länsimaisesta historiadiskurssin arvostamisesta yli myyttien menneisyyttä tulkittaessa seuraavaa: ”Historia nähdään täten todellisuutena, kun taas myyttiä pidetään puutteellisena, irrationaalisena satuna, ’tiedostamattoman’ historian tuotteena, joka on tarkoitettu villeille ja lapsille.” Moderni länsi oletti, että ”kulttuurit, jotka elävät myyttien mukaan, ovat historiattomia ja siten varhaisemman, toisarvoisen yhteiskunnallisen tietoisuuden edustajia. Historialliset yhteiskunnat ovat kypsän inhimillisen itsetietoisuuden todellisia edustajia ja siten heidän tulkintansa historiattomista yhteiskunnista ovat tieteellisesti pätevämpiä kuin näiden yhteiskunnan edustajien omat tulkinnat.” (Nandy 2012, 60.) Britit ottivatkin Intian historiankirjoittajan roolin haltuunsa 1700-luvun lopulta lähtien ja hallitsivat Intian historiankirjoitusta ja Intiaa vuoteen 1947 asti. Historiankirjoitusta käytettiin vahvasti vallan välineenä. Leela Gandhi esittää, että koloniaalisessa diskurssissa ”historiasta” tuli lähes synonyymi ”sivilisaatiolle” ja molempien kategorioiden nähtiin kuuluvan lännelle ja erityisesti Euroopalle. ”Historiaa” käytettiin keskeisenä keinona länsimaisen hegemonian vahvistamisessa maailmassa. (Gandhi 1998, 170–171.) ”Ikuisesta” ja muuttumattomasta Intiasta ja sen kansoista tuli tutkimuksen kohteita, joiden puolesta eurooppalaiset puhuivat ja joita eurooppalaiset selittivät.

Intialaiset alkoivat kirjoittaa vaihtoehtoisia historioita brittiläiselle imperialistiselle historiankirjoitukselle 1800-luvun jälkimmäisellä puoliskolla, ja seuraavalla vuosisadalla nämä nousivat yhä keskeisempään asemaan. Siitä huolimatta, että intialaiset nationalistiset historiankirjoittajat haastoivat brittihistoriankirjoittajien tulkintoja Intian historiasta 1800- ja 1900-luvuilla, he myös hyväksyivät jälkimmäisten tuottamia malleja. Dipesh Chakrabarty huomauttaa, että nationalistiset historiankirjoittajat omaksuivat siirtymänarratiivin, joka kuvaa muutosta keskiaikaisesta moderniin tai feodaalisesta kapitalistiseen ja despoottisesta perustuslailliseen aikaan. Narratiivi liittyi ajatuksiin teollistumisesta, teknologiasta, lääketieteestä ja valtion tukemasta porvarillisesta oikeusjärjestelmästä. Näiden instituutioiden kärjessä oli moderni valtio, ja modernin (kansallis)valtiojohtoisen historian kirjoittaminen tarkoitti historiankirjoitusta, jonka teoreettinen subjekti oli Eurooppa. (Chakrabarty 1992, 6, 8.) Vaikka intialaiset nationalistiset historiantutkijat kumosivat orientalistisen paradigman ja kirjoittivat aktiivisesta ja muuttuvasta Intiasta, joka kykenee puhumaan omasta puolestaan ja edustamaan itseään,

he seurasivat länsimaista historiankirjoituksen narratiivia modernista, edistyksestä ja järjestä ja allekirjoittivat ajatuksen essentiaalisesta ja jakamattomasta Intiasta (Prakash 1990, 391). Vaikka postmoderni historiankirjoitus niin Euroopassa kuin muualla alkoi vähitellen 1900-luvun jälkimmäisellä puoliskolla luopua eurooppalaisten metanarratiivien käytöstä ja soveltamisesta Intiaan, on historiankirjoitus monien intialaisten (historian)tutkijoiden mukaan yhä kovin länsimaista ja eurosentristä peruslähtökohdiltaan (ks. esim. Chakrabarty 2000; Lal 2003, 207).

Moni 1980- ja 1990-luvun ”rushdie-stepheniläinen” romaani hyödynsi maagista realismia tai myyttejä ja muuta vanhaa intialaista kertomaperinnettä ja pyrki kyseenalaistamaan hegemonisia länsimaisia proosankirjoitusmalleja sekä historiankirjoituksen että kaunokirjallisuuden alueella. Näissä romaaneissa on esillä länsimaisissakin (meta) historiallisissa romaaneissa näkynyt postmoderni historiankäsitys, joka asettuu valistuksen edistystä, Hegelin maailmanhistoriallisia prosesseja ja essentialisoituja marxilaisia historiankäsityksiä vastaan (Hutcheon 1996, 92). Monia näistä romaaneista voi luonnehtia historiografiseksi metafiktioksi, sillä ne problematisoivat ja tuovat näkyviin historiankirjoituksen prosesseja ja malleja. Tämän lisäksi nämä uudet intialaiset englanninkieliset romaanit pyrkivät tuomaan esiin intialaista kerrontatraditiota ja tapaa lähestyä menneisyyttä. Jon Mee (2000, 104) on todennut, että näissä romaaneissa on nähtävissä sanskritin ”ylenpalttisen sanomisen” tai *atyuktin* periaate, jota käytetään näissä romaaneissa selkeästi länsimaisen historiankirjoituksen ajatuksen vastaisesti.

Historiantutkija Vinay Lal (2003, 128) on esittänyt, että ”historia on vain yksi ja Intiassa yhä uusi tapa käsitellä menneisyyttä, koska intialaiset kokevat edelleen luontevammaksi käsitellä menneisyyttä ei-historiallisten muotojen, kuten kansantarinoiden, tavanomaisten käytäntöjen, eeppisen kirjallisuuden, sananlaskujen ja myyttien kautta”. Esimerkiksi Rushdie *Keskiyön lapsissa* ja Tharoor *The Great Indian Novel* -teoksessa käyttävät hyväkseen näitä perinteisempiä intialaisia tapoja lähestyä menneisyyttä kirjoittaessaan Intian historiaa (uudelleen) romaaneissaan. Molemmat tekevät myös pesäeron realismiin, joka on monesti liitetty edistyksen ja järjen ajatuksiin. Intian 1900-luvun historiaa – myös intialaisissa englanninkielisissä historiallisissa romaaneissa – on yleensä kirjoitettu länsimaisia malleja seuraten, mutta monet 1980- ja 1990-luvun intialaiset englanninkieliset romaanikirjailijat hylkäävät nuo mallit ja käyttävät sen sijaan intialaisen suullisen tradition epälineaarista ja polveilevaa kerrontaa menneisyyden käsittelemiseen.

Tharoor lähestyy teoksessaan *The Great Indian Novel* Intian historiaa hyvin erilaisesta näkökulmasta kuin länsimaisperäinen historiankirjoitus tai realistinen kaunokirjallisuus. Hän käyttää romaaninsa pohjana intialaisia myyttejä, *purānoiden* tarinarakennetta sekä erityisesti *Mahabharata*-eeposta ja rakentaa näin kertomuksensa Intian 1900-luvun historiasta myyttiselle tarinapohjalle. Tässä romaanissa Tharoor (1990, 8) pyrki

omien sanojensa mukaan ”uudelleentarkastelemaan vakiintuneita näkemyksiä Intiasta”. Romaanin kertoja V. V. on henkilökohtaisesti osallistunut aikakauden (1910-luvulta 1980-luvun alkuun) valtapolitiikkaan ja kuten Bhagavan Vyasa, *Mahabharatan* oletettu luoja, sanelee tarinansa kirjurille, jonka nimi on merkitsevästi Ganapathi (eli Ganesha), jolle Bhagavan Vyasa saneli *Mahabharatan*. *Mahabharata*, sanskritiksi kirjaimellisesti ”Suuri Intia”, on toinen Intian kahdesta suuresta kansalliseepoksesta, toinen on *Ramayana*. Tharoor käyttää *Mahabharataa* kerrontansa välineenä ja uudelleenkirjoittaa eepoksen Intian 1900-luvun historian henkilöitä ja tapahtumia käyttäen.

I. Allan Sealy puolestaan inspiroitui paitsi eepoksesta kirjallisuudenlajina, myös Abu'l Fazlin 1590-luvulla kirjoittamasta, mogulihallitsija Akbarin valtakautta kuvaavasta kronikasta *Akbar-Nama* suunnitellessaan omaa romaaniaan *The Trotter-Nama* (1988), joka kertoo Trotter-suvun tarinaa seitsemän sukupolven osalta ja kahden sadan vuoden ajalta vuodesta 1799 alkaen. Sealyn romaanissa kertoja esittää *nama-* tai kronikkamuodon vastakkaisena länsimaiselle historiankirjoitukselle:

> Tämä vastenmielinen aine on nimeltään mikä?
> Vastenmielinen aine on nimeltään Historia.
> Ja sen vastakohta?
> On Kronikka.
> Joka voi olla kuvitettu?
> Ylenpalttisesti.
> Onko värikäs?
> Erittäin.
> [--]
> Näyttääkö se tietä uudelle ajalle?
> Se näyttää tietä lupauksen ajalle.
> Joka on minkä valheen loppu?
> Se on Historian loppu.[8] (Sealy 1999, 376.)

Rushdien *Keskiyön lasten* kertoja Saleem tuo esiin intialaista filosofista traditiota, viittaa Koraaniin ja hindulaiseen mytologiaan ja korostaa myytin ja kirjallisuuden voimaa menneisyyden ja yleensä todellisuuden tulkinnassa. Saleem itse muistuttaa isoine nenineen ja kirjallisine taipumuksineen elefantinpäistä Ganesha-jumalaa, jolle Vyasa mytologian mukaan saneli *Mahabharata*-eepoksen. Seuraavassa sukupolvessa tämän paikan ottaa Saleemin isokorvainen poika Aadam, joka on kahden keskiyön lapsen ja samalla romaanin keskeisen henkilön, Parvatin ja Shivan, poika, kuten mytologian Ganesha. Saleemin alter ego Shiva näyttäytyy romaanin lopussa mytologian mukaisesti sekä tuhoajana että luojana. Vuoden 1971 Bangladeshin itsenäisyyteen johtaneen sodan seurauksena Indira Gandhia ylistettiin Intian parlamentissa sodan jumalatar Durgaksi, jonka eräs muoto on jumalatar Kali. *Keskiyön lapsissa* armeijan majuri Shiva löytää töitä pääministeri Indira Gandhin eli Durgan/Kalin rinnalla ja toteuttaa tässä tehtävässä tuhoavaa rooliaan. Lempeän Parvatin puolisona Shiva toimii luojajumalan roolissaan siittäessään uuden sukupolven lapsen, Aadamin, joka siis Saleemin tavoin muistuttaa Ganeshaa. Hindu-

mytologiasta ammentava roolitus toimii Indira Gandhin kritiikkinä. Hindumytologiassa hyväntahtoinen jumalatar Parvati on Shakti, jumalallinen, feminiininen voima, ja Kali ja Durga ovat hänen hurjempia ja hirvittävämpiä muotojaan. *Keskiyön lapsissa* Parvati, jonka voi nähdä edustavan Intian kansakuntaa, säilyttää hyväntahtoisuutensa ja feminiinisen luovan energian ja synnyttää Aadamin, uuden aikakauden ja sukupolven itsenäisen Intian historiassa. Indira Gandhin Saleem taasen kuvaa *shaktin* tavoittelijaksi, joka ei kuitenkaan onnistu pyrkimyksissään. Indira Gandhi pyrkii ottamaan Parvatin roolin, hän pyrkii asettamaan itsensä Intian kansakunnan paikalle – mistä kertoo historiallinen kampanjaslogan ”Indira on Intia, Intia on Indira” – ja haluaa haltuunsa kansakunnan luovan energian. Indira Gandhi onnistuu kuitenkin omaksumaan vain Jumalattaren pimeämmän puolen ja menestyy paremmin Parvatin hurjempina hahmoina, Durgana tai jopa Kalina. Tässä kertomuksessa Indira Gandhi pyrkii keskittämään kaiken vallan omiin käsiinsä ja ottamaan itselleen myyttisen aseman hurjana ja voimakkaana valtion johtajana.

Myytit ovat keskeisiä sekä *Keskiyön lasten* että Tharoorin *The Great Indian Novelin* kerronnalle ja historiankuvaukselle. Romaanit käyttävät laajalle levinneitä intialaisia myyttejä historian representaatioissaan ja haastavat näin realistisen ja perinteisen historiankirjoituksellisen tavan esittää Intian historiaa sekä näiden mallien tuottaman historiallisen tiedon Intiasta ikuisesti muuttumattomana tai länsimaita kehityksessä jäljessä olevana sivilisaationa. Näin ollen Intian historiasta kerrotaan näissä romaaneissa intialaisen perspektiivin lisäksi myös käyttäen intialaista kulttuurista perinnettä romaanien rakenteessa ja muodossa.

1980- ja 1990-luvun intialaiset historiografiset romaanit pyrkivät osoittamaan, että eurooppalaiset historiankirjoituksen mallit ovat aika- ja kulttuurisidonnaisia eivätkä suinkaan kaikelle historiankirjoitukselle välttämättömiä metanarratiiveja. Nämä romaanit myös haastavat realistisen kertomakirjallisuuden ja historiankirjoituksen vanhat essentialistiset ja teleologiset pyrkimykset. Sen lisäksi, että nämä romaanit ovat Intian 1900-luvun historian kriittisiä arvioita, ne problematisoivat perinteistä länsimaista historiankirjoitusta ja historiallista tietoa. Romaanit toimivat historiallisena metafiktiona niiden kertojien pohtiessa kysymyksiä historiallisen tiedon totuudellisuudesta ja pätevyydestä ja heidän esittäessään intialaisia vaihtoehtoja länsimaiselle historiankirjoitukselle. Historiankirjoituksen konventioiden haastamisessa toimivat apuna vanhat intialaiset myytit ja tarinat, suullinen perinne, kronikat ja eepokset sekä sellaiset kirjalliset keinot kuin satiiri, maaginen realismi ja metafiktiiviset tyylikeinot.

Aikakäsityksistä intialaisissa englanninkielisissä romaaneissa

Historiakäsitysten lisäksi (klassiset) intialaiset ja länsimaiset käsitykset ajasta poikkeavat toisistaan suuresti, mikä näkyy esimerkiksi aikaa koskevissa käsitteissä. Intialaista

aikakäsitystä on perinteisesti pidetty syklisenä, joskin tätä indologian vakiokäsitystä on viime vuosina myös kyseenalaistettu vahvasti (ks. Sarkar 2002, 15). Nandyn mukaan ajan rakenne Etelä-Aasiassa voi olla tai olla olematta syklinen, mutta aika on harvoin lineaarinen tai yksisuuntainen. Intialaisten suhtautuminen aikaan – mukaan lukien menneisyyden, nykyisyyden ja tulevaisuuden järjestykseen – korostaa, ettei aika ole ennalta määrättyä. Suuressa osassa Etelä-Aasiaa aika on avoin hanke. (Nandy 1995, 63.)

Sumita S. Chakravarty (1993, 161) esittää intialaisten suhteesta aikaan seuraavaa: ”etymologiset ja perinteiset käsitykset ajasta eivät paljasta vahvaa historiallista tajua lineaarisen kronologian kannalta. Intialainen sana ajalle on *ka:l* (juuresta *kal*, joka tarkoittaa ’laskea’), ja se voi merkitä joko mennyttä tai tulevaa. Toisin sanoen sekä ’eilen’ että ’tänään’ -sanoilla on sama vastine, *kal*”. Saleem esimerkiksi selittää *Keskiyön lapsissa*:

> [A]ika on minun kokemukseni mukaan ollut yhtä vaihteleva ja epäsäännöllinen kuin Bombayn sähkönjakelu. Ellette usko minua, niin sen kun vaan soitatte puhuvalle kellolle; koska se on sähköön sidottu, se on yleensä muutaman tunnin väärässä… Mistään kansasta, joka käyttää samaa sanaa ”eilisestä” ja ”huomisesta”, ei voi sanoa että sillä olisi vakaa ote ajasta.[9] (KL 134.)

The Great Indian Novelin V. V. selittää kirjurilleen historianfilosofista näkemystään seuraavasti:

> Historia, Ganapathi – ja itse asiassa koko maailma, maailmankaikkeus, koko ihmiselämä, ja niin myös kaikki instituutiot, joiden alaisina me elämme – on jatkuvan muutoksen tilassa. Maailma ja kaikki maailmassa oleva luodaan ja uudelleenluodaan tälläkin hetkellä, kun puhun, joka tunti, joka päivä, joka viikko, se käy läpi loppumatonta syntymän ja jälleensyntymän prosessia, joka on luonut meidät kaikki Intia on syntynyt ja uudelleensyntynyt lukemattomia kertoja ja se syntyy jälleen uudelleen. Intia on ikuinen ja Intia on ikuisesti luomisen tilassa.[10] (TGIN 245.)

Klassisen hindukosmologian mukaan ajan virta on ikuista, eikä ajalla ole alkua tai loppua. *The Great Indian Novelissa* klassinen hindulainen aikakäsitys on kudottu tarinaan. V. V. kuvailee Intian itsenäistymiseen johtaneita tapahtumia ”kathartiseksi uudistumisen prosessiksi, yhdeksi vaiheeksi tässä päättymättömässä syklissä” ja Intian historiaa ”luomisen ja kehittymisen jatkuvaksi tanssiksi”[11] (TGIN 245). V. V. selittää myös, että on olemassa ”vaistomainen intialainen taju siitä, että mikään ei ala eikä mikään lopu. Että me elämme ikuisessa nykyisyydessä, jossa se mikä oli ja se mikä tulee, sisältyy siihen, mikä on nyt.”[12] (TGIN 163.. Nandy (2012, 57) selittää saman seuraavasti: ”Jos nykyisyys oli lännelle erityinen hetki aukikiertyvässä historiassa, Gandhille perinteisen Intian edustajana historia oli kaikenkattavan, pysyvän nykyisyyden erityistapaus, joka odotti tulkintaa ja uudelleentulkintaa.”

Keskiyön lapsissa Saleem, joka tunnustaa seuraavansa eurooppalaista ja kristillistä ja sittemmin intialaistenkin omaksumaa aikaa ja kronologiaa, valistaa lukijoita myös

toisenlaisesta mahdollisesta aikakäsityksestä tuoden samalla esiin eron eurooppalaisen ja klassisen intialaisen (historian) filosofian ja teorian välillä arvioitaessa muutoksen suuntaa hyvä-huono-akselilla:

> Ajatelkaapa tätä: historia, sellaisena kuin minä sen tulkitsen, astui uuteen vaiheeseen 15. elokuuta 1947 – mutta toisenlaisen tulkinnan mukaan tuo väistämätön päivämäärä ei ole sen enempää kuin ohikiitävä hetki Pimeyden Aikakaudessa, Kali Yugassa, johon kuolevaisuuden lehmä on jätetty seisomaan yhdellä jalalla hoippuen! Kali Yuga – häviöheitto meidän kansallisessa noppapelissämme, pahin kaikesta, aika jolloin miestä arvostetaan omaisuutensa mukaan, jolloin intohimosta tulee miesten ja naisten ainoa yhdysside, jolloin valheellisuus tuo menetyksen (onko siis mikään ihme, että minäkin tällaisena aikana olen sotkenut hyvän ja pahan?) … alkoi perjantaina 18. helmikuuta 3102 eKr ja jatkuu vaivaiset 432 000 vuotta! Vaikka tunnenkin jo hieman kutistuneeni, minun lienee syytä lisätä että Pimeyden Aikakausi ei ole sen enempää kuin neljäs vaihe tämänhetkisessä Maha Yuga -syklissä, joka on kaikkiaan kymmenen kertaa niin pitkä; ja kun muistetaan että yhteen ainoaan Brahman Päivään tarvitaan tuhat Maha Yugaa, ymmärrätte mitä tarkoitan suhteellisuudella.[13] (KL 244.)

Saleemin mainitsema ”toisenlainen tulkinta” viittaa klassiseen korkeakulttuuriseen brahmaaniseen hindukosmologiaan ja sykliseen aikakäsitykseen, jotka ovat täysin erilaisia kuin vallitseva eurooppalainen aikakäsitys. Madhav Deshpande on käsitellyt artikkelissaan näiden kahden aikakäsityksen eroja. Lännessä maailman muutoksen suunta ajallisesti katsottuna on ollut huonosta kohti hyvää Aristoteleestä Darwiniin. Käsittäessään muutoksen suunnan huonosta hyvään ja yhä parempaan ”länsimainen antropologi huomaa sellaisten käsitysten kuin ’primitiivi vs. kehittynyt’ sopivan omiin kulttuurisiin ennakkokäsityksiinsä” (Deshpande 1979, 5). Klassinen intialainen teoria kosmologisesta ajasta, teoria neljän suuren maailmankauden (*yuga*) sykleistä, on selvästi vastakkainen länsimaisen aikakäsityksen kanssa, sillä jokainen suuri maailmankausi on joka suhteessa edellistä huonompi. Yksi neljän suuren maailmankauden – *kritayuga*, *tretāyuga*, *dvāparayuga* ja *kaliyuga* yhdessä jokaiseen *yugaan* kuuluvan aamuhämärän ja iltahämärän periodin kanssa – sykli on nimeltään *mahāyuga* ja kestää 12 000 jumalten vuotta, joka vastaa 4 320 000 ihmisvuotta (ks. Parpola 2005, 122–124).[14] Ensimmäinen neljästä aikakaudesta on ”absoluuttisen totuuden (*satya*) ja korkeimpien moraalisten standardien aikakausi”. Tämän jälkeen asiat alkavat vähitellen huononemaan niin, että toisella ja kolmannella aikakaudella huonot elementit nousevat hallitsevaan asemaan. Neljännellä ja viimeisellä aikakaudella (*kaliyuga*) ”pahasta tulee ylivoimainen ja lopulta hyvä elementti katoaa kokonaan. Kun niin tapahtuu, jumala on pakotettu tuhoamaan maailman ja luomaan uuden, totuuden aikakaudella alkavan maailmaan.” (Deshpande 1979, 5.) Neljän aikakauden teorian mukaan Intian sivilisaation tarina on kertomus vähitellen menetetystä kultaisesta menneisyydestä ja huononevasta nykyajasta ja tulevaisuudesta (Deshpande 1979, 6). Saleemin maininta näistä syklisistä maailmankau-

sista havahduttaa länsimaisia lukijoita huomaamaan ajattelumme eurosentrisyyden ja sen, kuinka meillä on tapana pitää omaa aikakäsitystämme universaalisti pätevänä. Myös Tharoorin *The Great Indian Novelin* kertojan V. V.:n toteamuksen, ”Intia ei ole alikehittynyt maa vaan erittäin kehittynyt maa pitkälle edistyneessä rappion tilassa”[15] (TGIN 17), voi lukea viittaavan tähän vanhaan hindulaiseen aikakäsitykseen – Tharoor itse on hindu ja ylpeä siitä – ja haastavan länsimaisia edistyksen ja modernin suuria kertomuksia, jotka asettavat Intian länsimaita alempiarvoiseen asemaan länsimaisella kehitysasteikolla.

Aikakäsitysten eroja esittelee myös Vikram Chandran historiallisessa romaanissa *Red Earth and Pouring Rain* (1995), jossa kaksi eurooppalaista henkilöä, Reinhardt and Thomas, keskustelevat maailman luomisen ajankohdasta. Reinhardt toteaa: ”Eräs piispa Englannissa laski sen. Olen unohtanut hänen nimensä. Hän otti huomioon kaiken saatavilla olevan raamatullisen todistusaineiston ja teki laskelman: neljätuhatta kuusisataa kuusikymmentäkaksi vuotta.”[16] Kolmas, intialainen henkilö, Begum, keskeyttää heidät ja korjaa: ”Väärin. [--] Bramiinit sanovat, että luomakunta on vailla alkua ja loppua.”[17] Begum jatkaa selittämällä, että ”Suuret Syklit seuraavat toisiaan, pienemmät syklit sisällään, pyörät pyörien sisällä, luominen, rakentaminen, kaaos, tuhoutuminen. Universumeita on olemassa monia rinnakkain ja jokaisella on oma Brahmansa; tämä on se pyörä, suunnaton, käsityskyvyn ulottumattomissa.”[18] (Chandra 2001, 93–94). Tämä tieto ja yhden *mahāyugan* pituus hermostuttaa Reinhardtia, joka sanoo: ”Se painaa minua kuin suuri kivi. Se murskaa minut [--] Se on loputon.”[19] (sama 96.) 1800-luvun eurooppalaisina henkilöinä Reinhardt ja Thomas ovat pitäneet omaa aikakäsitystään itsestään selvänä. Heidän oman aikakäsityksensä paljastuminen vain yhdeksi monista tässä maailmassa ahdistaa heitä, ja ajatus siitä, että luomakunta voisi olla niin vanha, ettei ihminen kykene sitä käsittämään, lähes murskaa heidät.

Keskiyön lapset ja muut 1980-luvun ja 1990-luvun ensimmäisen puoliskon ”rushdie-stepheniläiset romaani historiankirjoituksena” -teokset osallistuivat vahvasti Intian historiankirjoitusta koskeviin keskusteluihin ja historian uudelleenkirjoittamiseen. Keskeistä tälle trendille oli problematisoida länsimaisia historiankirjoituksen malleja ja niiden hallitsevuutta Intian historiaa kirjoitettaessa sekä tuottaa Intian menneisyyttä koskevaa ymmärrystä. Teoksilla on yhteyksiä aikansa historiankirjoituksen suuntauksiin, kuten Subaltern Studies -ryhmän kirjoituksiin, mutta kaunokirjallisuus on myös akateemista historiankirjoitusta vapaampi haastamaan vanhoja malleja sekä leikkimään ja kokeilemaan uusilla muodoilla, koska sillä ei ole samanlaisia objektiivisuuden ja totuudenmukaisuuden vaatimuksia. Näissä teoksissa vapaus kokeilla on näkynyt muun muassa kerronnan muodossa sekä leikkisässä myyttien käytössä. Rushdie ja Tharoor molemmat käyttävät myyttejä esittäessään yhteiskunnallista ja poliittista kritiikkiä Intian johtajia kohtaan. He myös tuovat esiin myyttien historiallista paino-

arvoa ja korostavat niiden merkitystä Intian menneisyyden tulkinnassa toisin kuin länsimainen historiografia, joka on pyrkinyt vahvasti erottamaan myytit historiankirjoituksesta.

1980- ja 1990-luvun intialaiset englanninkieliset romaanit toimivat myös keskeisenä Intian kulttuuri(e)n näyteikkunana länteen. Ennen Intian talouden avautumista vuonna 1991 ja sen jälkeistä moninaisten intialaisten kulttuurintuotteiden laajempaa leviämistä ja esimerkiksi Bollywood-elokuvien suosiota länsimaissa intialaisen englanninkielisen romaanin voi katsoa toimineen eräänä keskeisenä intialaista kulttuuria länteen levittävänä ja Intiaa lännelle selittävänä kanavana. Englanniksi kirjoittavat romaanikirjailijat ovat olleet tietoisia roolistaan Intian tulkkeina länsimaissa – muilla Intian kielillä kirjoitettua kaunokirjallisuutta käännettiin varsinkin 1980- ja 1990-luvulla vähän eurooppalaisille kielille. Myytit ja vanhan intialaisen kirjallisen ja suullisen kertomaperinteen käyttö länsimaissa tutussa lajityypissä, romaanissa, tutustutti länsimaisia lukijoita myös intialaiseen kirjalliseen perinteeseen ja haastoi esimerkiksi brittien Intia-romaanien kuvaukset. Länsimaisen historiankirjoituksen perinteen ja Intian historiattomuutta koskevien näkemysten hallittua pitkään Intian historiankirjoitusta intialaiset englanninkieliset romaanit toivat myös esiin intialaisia tapoja käsitellä menneisyyttä ja korostivat vallinneiden historiatulkintojen eurosentrisyyttä.

Viitteet

[1] ”I had been mysteriously handcuffed to history, my destinies indissolubly chained to those of my country.” (MC 3.) Artikkelin kaikki suomennokset muista lähteistä kuin *Keskiyön lapset* -romaanista ja Saidin *Orientalismista* ovat omiani.

[2] ”I am trying to stop being mystifying. Important to concentrate on good hard facts. But which facts? One week before my eighteenth birthday, on August 8th, did Pakistani troops in civilian clothing cross the cease-fire line in Kashmir and infiltrate the Indian sector, or did they not? In Delhi, Prime Minister Shastri announced ’massive infiltration… to subvert the state’; but here is Zulfikar Ali Bhutto, Pakistan’s Foreign Minister, with his riposte: ’We categorically deny any involvement in the rising against tyranny by the indigenous people of Kashmir.’” (MC 404–405.)

[3] ”For every tale I have told you, every perception I have conveyed, there are a hundred equally valid alternatives I have omitted and of which you are unaware. I make no apologies for this. This is my story of the India I know, with its biases, selections, omissions, distortions, all mine. But you cannot derive your cosmogony from a single birth, Ganapathi. Every Indian must for ever carry with him, in his head and heart, his own history of India.”

[4] ”Question, Ganapathi. Is it permissible to modify truth with a possessive pronoun? Questions Two and Three. How much may one select, interpret and arrange facts of the living past before truth is jeopardized by inaccuracy?”

[5] ”I told you the truth [--] Memory’s truth, because memory has its own special kind. It selects, eliminates, alters, exaggerates, minimizes, glorifies, and vilifies also; but in the end it creates its own reality, its heterogeneous but usually coherent version of events; and no sane human being

ever trusts someone else's version more than his own." (MC 253.)

[6] "[--] the most exalted of possibilities; the feasibility of the chutnification of history; the grand hope of the pickling of time!" (MC 548.)

[7] "To pickle is to give immortality, after all: fish, vegetables, fruit hang embalmed in spice-and-vinegar; a certain alteration, a slight intensification of taste, is a small matter, surely? The art is to change the flavour in degree, but not in kind; and above all (in my thirty jars and a jar) to give it shape and form – that is to say, meaning." (MC 550.)

[8] "This foul substance is called what?
The foul substance is called History.
And its opposite?
Is the Chronicle.
Which may be illustrated?
Profusely.
Is colourful?
In the extreme.
[--]
Does it usher in a new age?
It ushers in an age of promise.
Which is the end of what lie?
It is the end of Historie."

[9] "[--] time, in my experience, has been as variable and inconstant as Bombay's electric power supply [--] no people whose word for "yesterday" is the same as their word for "tomorrow" can be said to have a firm grip on the time [--]" (MC 123.)

[10] "History, Ganapathi – indeed the world, the universe, all human life, and so, too, every institution under which we live – is in a constant state of evolution. The world and everything in it is being created and re-created even as I speak, each hour, each day, each week, going through the unending process of birth and rebirth which has made us all. India has been born and reborn scores of times, and it will be reborn again. India is for ever; and India is forever being made."

[11] "[--] a cathartic process of regeneration, another stage in this endless cycle; a flowing dance of creation and evolution [--]"

[12] "[--] instinctive Indian sense that nothing begins and nothing ends. That we are all living in an eternal present in which what was and what will be is contained in what is."

[13] "Think of this: history, in my version, entered a new phase on August 15th, 1947 – but in another version, that inescapable date is no more than one fleeting instant in the Age of Darkness, Kali-Yuga, in which the cow of mortality has been reduced to standing, teeteringly, on a single leg! Kali-Yuga – the losing throw in our national dice-game; the worst of everything; the age when property gives a man rank, when wealth is equated with virtue, when passion becomes the sole bond between men and women, when falsehood brings success (is it any wonder, in such a time, that I too have been confused about good and evil?)… began on Friday, February 18th, 3102 B.C.; and will last a mere 432,000 years! Already feeling somewhat dwarfed, I should add nevertheless that the Age of Darkness is only the fourth phase of the present Maha-Yuga cycle which is, in total, ten times as long; and when you consider that it takes a thousand Maha-Yugas to make just one day of Brahma, you'll see what I mean about proportion." (MC 233.)

[14] ”Jokainen suuri maailmankausi on eri pituinen: *kritayuga* kestää aamu- ja iltahämärineen yhteensä 4 800, *tretāyuga* 3 600, *dvāparayuga* 2 400 ja *kaliyuga* 1 200 jumalten vuotta (ks. Parpola 2005, 122–124).”
[15] ”India is not an underdeveloped country but a highly developed one in an advanced state of decay [--].”
[16] ”A priest in England calculated it. I forget his name. He considered all available scriptural evidence and worked it out – four-thousand six hundred and sixty-two years.”
[17] ”Wrong [--] The Brahmins say creation is without beginning and without end.”
[18] ”[--] the Great Cycles follow each other, the smaller cycles within, wheels within wheels, creation, construction, chaos, destruction. Many universes exist beside each other, each with its own Brahma; this is the wheel, immense, beyond the grasp of conception [--]”
[19] ”It weighs on me like a great stone. It crushes me. [--] It's endless [--]”.

Lähteet

AFZAL-KHAN, FAWZIA 1993: *Cultural Imperialism and the Indo-English Novel: Genre and Ideology in R. K. Narayan, Anita Desai, Kamala Markandaya, and Salman Rushdie.* University Park, Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press.

ANDERSON, BENEDICT 1991/1983: *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, rev. ed. London: Verso.

ANKERSMIT, F. R. 1989: Historiography and Postmodernism. *History & Theory* 28 (2), 137–153.

BANERJEE, MITA 2002: *The Chutneyfication of History: Salman Rushdie, Michael Ondaatje, Bharati Mukherjee and the Postcolonial Debate.* Heidelberg: C. Winter Universitätsverlag.

BOOKER, M. KEITH 1999: *Midnight's Children*, History, and Complexity: Reading Rushdie after the Cold War. *Critical Essays on Salman Rushdie.* Ed. M. K. Booker. New York: G. K. Hall & Co.

CHAKRABARTY, DIPESH 1992: Postcoloniality and the Artifice of History: Who Speaks for 'Indian' Pasts? *Representations* 37 (Special Issue: Imperial Fantasies and Postcolonial Histories), 1–26.

CHAKRABARTY, DIPESH 2000: *Provincializing Europe: Postcolonial Thought and Historical Difference*. Princeton: Princeton University Press.

CHAKRAVARTY, SUMITA S. 1993: *National Identity in Indian Popular Cinema, 1947–1987*. Austin: University of Texas Press.

CHANDRA, VIKRAM 2001: *Red Earth and Pouring Rain.* New Delhi: Penguin Books.

CRAVEN, PETER, MICHAEL HEYWARD & PENNY HUESTON 1985: Interview with Salman Rushdie. *Scripsi* 3 (2–3), 107–126.

DESHPANDE, MADHAV 1979: History, Change and Permanence: A Classical Indian Perspective. *Contributions to South Asian Studies 1*. Ed. Gopal Krishna. Delhi: OUP.

FRANK, KATHERINE 1996: Mr. Rushdie and Mrs. Gandhi. *Biography: An Interdisciplinary Quarterly* 19 (3), 245–258.

GANDHI, LEELA 1998: *Postcolonial Theory: A Critical Introduction*. Edinburgh: Edinburgh University Press.

GHOSH, BISHNUPRIYA 2004: *When Borne Across: Literary Cosmopolitics in the Contemporary Indian Novel*. New Brunswick, New Jersey & London: Rutgers University Press.

GOTTLOB, MICHAEL (ED.) 2003: *Historical Thinking in South Asia: A Handbook of Sources from Colonial Times to the Present.* New Delhi: Oxford University Press.

HEEHS, PETER 1994: Myth, History, and Theory. *History & Theory* 33 (1), 1–19.

HEEHS, PETER 2003: Shades of Orientalism: Paradoxes and Problems in Indian Historiography. *History and Theory* 42 (2), 169–195.

HIRSCH, BERND 2001: *Geschichte und Geschichten: Zum Verhältnis von Historizität, Historiographie und Narrativität in den Romanen Salman Rushdies.* Heidelberg: C. Winter Universitätsverlag.

HUTCHEON, LINDA 1996: *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction.* New York: Routledge.

IGGERS, GEORG G. & Q. EDWARD WANG WITH CONTRIBUTIONS FROM SUPRIYA MUKHERJEE 2008: *A Global History of Modern Historiography*. Harlow: Pearson Education Limited.

INDEN, RONALD B. 1990: *Imagining India.* Oxford: Basil Blackwell.

JOUHKI, JUKKA 2006: Orientalism and India. *J@rgonia*. 8/2006. http://urn.fi/URN:NBN:fi:jyu-20095111570.

KORTENAAR, NEIL TEN 2004: Salman Rushdie. *A Companion to Indian Fiction in English*. Ed. Pier Paolo Piciucco. New Delhi: Atlantic Publishers and Distributors.

LAL, VINAY 2003: *The History of History: Politics and Scholarship in Modern India*. New Delhi: Oxford University Press.

LIPSCOMB, DAVID 1991: Caught in a Strange Middle Ground: Contesting History in Salman Rushdie's *Midnight's Children. Diaspora* 1 (2), 163–189.

MAJUMDAR, R. C. 1961: Ideas of History in Sanskrit Literature. *Historians of India, Pakistan and Ceylon*. Ed. C.H. Philips. London: Oxford University Press.

MAJUMDAR, R. C. 1970: *Historiography in Modern India*. Bombay: Asia Publishing House.

MEE, JON 2000: History in a pickle? *The Fiction of St Stephen's*. Ed. Aditya Bhattacharjea & Lola Chatterjee. Delhi: Ravi Dayal.

MUKHERJEE, MEENAKSHI 2004/2000: *The Perishable Empire: Essays on Indian Writing in English.* New Delhi: Oxford University Press.

NANDY, ASHIS 1995: History's Forgotten Doubles. *History and Theory* 34 (2), 44–66.

NANDY, ASHIS 2012/1983: *The Intimate Enemy: Loss and Recovery of Self under Colonialism*. New Delhi: Oxford University Press.

PARPOLA, ASKO 2005: Uskonto ja filosofia. *Intian kulttuuri*. Toim. Asko Parpola. Helsinki: Otava.

PRAKASH, GYAN 1990: Writing Post-Orientalist Histories of the Third World:

Perspectives from Indian Historiography. *Comparative Studies in Society and History* 32 (2), 383–408.

PRAKASH, GYAN 1994: Subaltern Studies as Postcolonial Criticism. *The American Historical Review* 99 (5), 1475–1490.

REGE, JOSNA E. 1997: Victim into Protagonist? *Midnight's Children* and the Post-Rushdie National Narratives of the Eighties. *Studies in the Novel* 29 (3), 342–375.

RUSHDIE, SALMAN 1991/1981: *Midnight's Children*. New York: Penguin Books.

RUSHDIE, SALMAN 2010: *Keskiyön lapset* (*Midnight's Children,* 1981). Suom. Arto Häilä. Helsinki: Werner Söderström Osakeyhtiö.

SAID, EDWARD W. 2011: *Orientalismi* (*Orientalism*, 1978). Suom. Kati Pitkänen. Helsinki: Gaudeamus University Press.

SARKAR, SUMIT 2002: *Beyond Nationalist Frames: Postmodernism, Hindu Fundamentalism, History.* Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press.

SEALY, I. ALLAN 1999/1988: *The Trotter-Nama*. New Delhi: IndiaInk.

SHAH, NILA 2003: *Novel as History: Salman Rushdie, Shashi Tharoor, Rohinton Mistry, Vikram Seth, Mukul Kesavan*. New Delhi: Creative Books.

SRIVASTAVA, ARUNA 1991: "The Empire Writes Back": Language and History in *Shame* and *Midnight's Children*. *Past the Last Post: Theorizing Post-Colonialism and Post-Modernism*. Ed. Ian Adam & Helen Tiffin. New York & London: Harvester Wheatsheaf.

THAPAR, ROMILA 1986: Society and Historical Consciousness: The Itihāsa-Purāna Tradition. *Situating Indian History*. Ed. Sabyasachi Bhattacharya & Romila Thapar. Delhi: Oxford University Press.

THAROOR, SHASHI 1990: Yoking of Myth to History. *Littcrit* 16 (1–2), 5–8.

THAROOR, SHASHI 1993/1989: *The Great Indian Novel*. New York: Arcade Publishing.

TRIVEDI, HARISH 2000: Epilogue/Epitaph. *The Fiction of St Stephen's*. Ed. Aditya Bhattacharjea & Lola Chatterjee. Delhi: Ravi Dayal.

TRIVEDI, HARISH 2006: Post-colonial hybridity: *Midnight's Children*. *Literature and Nation: Britain and India 1800–1990*. Ed. Richard Allen & Harish Trivedi. Abingdon, Oxon: Routledge in association with the Open University.

WEICKGENANNT, NICOLE 2009: *Salman Rushdie and Indian Historiography: Writing the Nation into Being*. Basingstoke: Palgrave MacMillan.

YOUNG, ROBERT 1990: *White Mythologies: Writing History and the West*. London: Routledge.

Tatu Virtanen

Karikatyyrin äärillä

Intuitiivisesti tuntuu järkevältä taidehistorioitsija Edward Lucie-Smithiä (1981) mukaillen sanoa, että kaikki tunnistavat karikatyyrin heti sellaisen nähdessään, mutta kukaan ei tarkalleen ottaen tiedä, mikä se on. Ajatus on sekä oikea että väärä. Sana on kaikille tuttu ja jopa monen (asiaan tarkemmin paneutumattoman) tutkijan korvaan siinä määrin banaali, että termiä ja sen mahdollisia käyttötapoja ja tutkimuskohteita saattaa pitää loppuun käsiteltyinä. Sanatasolla karikatyyri on esillä lukuisissa, pääosin brittiläisissä, ranskalaisissa ja saksalaisissa kuvataiteen alalle sijoittuvissa, etenkin poliittisia pilapiirroksia käsittelevissä tutkimuksissa. Kuitenkin vain harvoin pysähdytään miettimään itse termin varsinaista merkitystä, ja valitettavan usein sitä käytetään lähinnä toistoa välttelevänä sanavalintana tietyille sukulaistermeille. Yksi harvoista ja jo sinällään keskeisimmistä termin käsitteelliseen merkitykseen ja typologiaan keskittyvistä moderneista tutkimuksista on E. H. Gombrichin ja Ernst Krisin vajaat kolmekymmentä sivua pitkä pienoistutkielma *Caricature* vuodelta 1940, josta lähes kaikki aihetta sivuavat tekstit ammentavat määritelmälliset lähtökohtansa. Tutkielma on lyhyydestään huolimatta ansiokas, eikä ole sen syy, että suurin osa (myös kuvataiteiden puolella tehdyistä) tutkimuksista käyttää karikatyyri-termiä yhteyksissä, joissa se on joko tarpeetonta tai tarkemmassa katsannossa jopa virheellistä. Kirjallisuudentutkija on jo lähtökohtaisesti hankalassa asemassa, koska tasapainoillessaan kuvataiteen teorian ja taidehistorian horjuvalla alustalla hänen on samalla raivattava tietä omalla alallaan, jossa tutkimus on vielä puutteellisempaa.

Karikatyyri on kuvataiteellista syntyperää oleva termi, jota sovelletaan myös moniin muihin taidemuotoihin, etenkin kirjallisuuteen. Sekä arkipuheessa että tutkimusteksteissä termiä käytetään kuitenkin niin monessa merkityksessä, että ainakin sen määritelmällinen käyttöarvo on alasta riippumatta jossain määrin kyseenalainen. Kuvataiteissa karikatyyrillä viitataan usein käytännössä mihin tahansa – etenkin jollain tapaa poleemiseen – pilapiirrokseen. Kirjallisuudessa sitä puolestaan käytetään usein minkä tahansa yksiulotteisen, litteän ja etenkin tyypillisen tai muuten funktionaalisen henkilöhahmon yhteydessä. Tavatonta ei ole myöskään korostaa karikatyyrin sukulaisuutta groteskiin, mikä tarkemmassa katsannossa on moneltakin osin ongelmallista.

Tässä artikkelissa tutkin karikatyyrin merkitystä ja luotaan sen keskeisimpiä eroja kolmeen termisukulaiseensa, tyyppiin, satiiriin ja groteskiin.[1] Erilaiset termiyhdistelmät, kuten ”tyyppikarikatyyri”, ”satiirinen karikatyyri”, ”groteski karikatyyri” ja monet muut, ovat sinänsä mahdollisia, mutta yhdistelmien huolimaton muodostaminen ja

käyttö syövät tieteellistä tarkkuutta. Irma Perttula (2010, 12) muistuttaa groteskitutkimuksessaan Bo Petterssonin sanoista: ”lajitutkimusta eivät palvele yleistykset, vaan kirjallisuuden yksityiskohtainen analyysi”. Sama koskee toki myös kuvataiteita. Perttula on kuitenkin oikeassa jatkaessaan: ”Yksittäisten teosten lukeminen tradition tai genren kontekstissa edellyttää väistämättä tämän lajin yleistä tuntemusta, hahmottelua ja ymmärtämistä.” Jotta karikatyyriä olisi mielekästä käyttää tutkimuksellisena käsitteenä, sen varsinaista merkitystä on syytä sekä kerrata että täsmentää.

Pari rajanvetoa on paikallaan jo tässä kohtaa: Toisin kuin osa vakiintuneemmista käsitteistä, joihin sitä vertaan, karikatyyri on ensisijaisesti, oikeastaan jopa yksinomaan henkilöhahmoihin ja niiden kuvaukseen viittaava muoto. Esimerkiksi selvästi laajemmat satiiri ja groteski ovat jo lähtökohtaisesti eri mittapuulla arvioitavia käsitteitä. Pitäen tämän mielessäni pyrin myös karikatyyrin sukulaisten kohdalla keskittymään henkilöhahmoihin. Lienee kuitenkin sanomattakin selvää, että puhuminen satiirisesta tai groteskista henkilöhahmosta vaatii jonkin verran lajiteoreettista taustoitusta. Artikkelini tarkoitus on selventää karikatyyriä kirjallisuuden terminä, jonka (tarkempi) soveltaminen yksittäisten teosten ja niiden henkilöhahmojen luentaan jää toiseen kertaan. Toisaalta, koska yksiselitteisyyteen pyrkivät määritelmät yltävät vain harvoin tyhjentävyyteen, en tässä artikkelissa tähtää myöskään sellaiseen. Tarkoitukseni on tehdä avaus aiheeseen, joka etenkin kirjallisuudentutkimuksessa on jäänyt ansaitsemaansa vähemmälle huomiolle. Tämän teen pohtimalla karikatyyri-termin ääriä ja rajapintoja, joiden ylityttyä sen käyttö alkaa muuttua tulkinnanvaraiseksi tai ristiriitaiseksi tai menettää merkityksensä. Vaikka pääfokukseni on kirjallisuudessa, termin luonteesta johtuen karikatyyriä on mahdotonta transponoida ilman tiettyjä puhtaan taidehistoriallisia näkökulmia. Samasta syystä pidän tarpeellisena kirjallisuudesta poimimieni esimerkkieni ohessa valottaa ajatuksiani muutaman kuvataiteellisen analogian avulla.

Karikatyyrin heuristinen määritelmä

Eri lähteet osoittavat karikatyyri-termin syntyneen 1500- ja 1600-luvun taitteen Italiassa, jolloin Carraccin taiteilijaveljekset alkoivat käyttää nimitystä ihmisen anatomisia osia korostetusti kuvaavista harjoitustöistään (Rossholm Lagerlöf 1990, 40). Sanakirjalähteiden mukaan sana juontuu italian pilapiirrosta tarkoittavasta substantiivista *caricatura*, joka puolestaan johtuu (yli)la(s)taamista tai (yli)kuormaamista (engl. ’to charge’, ’to overload’) merkitsevästä verbistä *caricare*. Joissain yhteyksissä sanan kantaan liitetään myös italian kielen hahmoa, (luonteen)piirrettä tai olemusta merkitsevä sana *carattere*.[2.] Kun otetaan huomioon myös Gombrichin ja Krisin (1938) huomaama piirteiden korostamiselle välttämätön miinusnapa, pelkistäminen, päädytään usein esiintyvään määritelmään: karikatyyri on kuvaus, joka kohteensa tiettyjä piirteitä korostamalla ja toisia pelkistämällä pyrkii tiivistämään tämän olemuksen.

Karikatyyrin ”keksijä” Annibale Carracci kirjoitti vain vähän taideteoriaa, mutta kenties yleisimmin lainattu tiivistys termin merkityksestä – ”tavoittaa täydellinen epämuotoisuus ja paljastaa persoonallisuuden syvin olemus” – on hänen omasta kynästään ja löytyy lähes jokaisesta aihetta käsittelevästä tutkielmasta. Muiden muassa Gombrichin ja Krisin (1938) teorian perusteella karikatyyri on ymmärrettävä sikäli referentiaaliseksi henkilökuvauksen muodoksi, että varsinaisessa merkityksessään se on tunnistettava kuvaus tietystä henkilöstä.[3] Gombrichin ja Krisin (1940, 10) mukaan taidehistoria tuntee esimerkiksi erilaisia satiirisia ja groteskeja teoksia jo hyvin varhaisilta ajoilta, mutta ennen Annibale Carraccia kukaan ei ollut tehnyt karikatyyrejä sanan varsinaisessa merkityksessä: ”Leonardo da Vinci (1452–1519) mainitaan usein, mutta hänen piirtämiensä groteskien päiden lähempi tarkastelu osoittaa, että ne ovat paremminkin kokeilua ilmaisulla ja rumuuden eri muodoilla kuin kuvia tunnistettavista yksilöistä”. Karikatyyrin vastaanotto ja käyttötarkoitukset ovat vuosisatojen saatossa vaihdelleet, mutta varsinaisessa merkityksessään se viittaa henkilökuvaukseen, jonka laadun *Oxford Companion to Art* -tietosanakirja (1970) tiivistää seuraavasti:

> Baldinuccin (1681) mukaan ’[karikatyyri] merkitsee muotokuvaa, joka tähtää kuvatun henkilön mahdollisimman tarkkaan muistuttavuuteen mutta joka samalla, joko huvin tai joskus pilkan vuoksi, kohtuuttomasti korostaa tämän tiettyjä piirteitä tai heikkouksia niin että muotokuva muistuttaa malliaan vaikka tämän piirteitä onkin muunneltu’. Jos tämä määritelmä hyväksytään, monet usein karikatyyreiksi nimitetyt tuotokset on syytä luokitella joksikin muuksi humoristiseksi taiteeksi tai kuvataiteellisiksi satiireiksi. Näin esimerkiksi klassisen ja keskiaikaisen taiteen koomiset tyypit, Leonardon piirtämät groteskit päät sekä pilkkakuvat, jotka joskus esittivät vastustajan roikkumassa pää alaspäin, ovat herjaavia muotokuvia mutta eivät karikatyyrejä, koska niistä puuttuu ’näköisyys ei-näköisyydessä’ -elementti. (OCA s.v. Caricature.) [Jollei toisin mainita, kaikki tämän artikkelin suomennokset ovat omiani.]

Määritelmä on analoginen Gombrichin ja Krisin näkökulmien kanssa. 2000-luvun teoreetikoista esimerkiksi Amelia Rauser (2008) esittää vastaavia ajatuksia poliittisen karikatyyrin historiaa tutkivassa kirjassaan.

Heuristinen lähtökohta karikatyyrin käsitteelliselle merkitykselle voisi siis olla jonkinlainen vähäulotteinen, kohtalaisen pelkistetty ja korkeintaan muutaman keskeisen ja korostetun piirteen varaan rakentuva sekä sellaisenaan usein koomiseen taipuvainen henkilökuvaus tai -hahmo. Määritelmään sopivia kuvauksia ja hahmoja on kuitenkin sekä kirjallisuudessa että kuvataiteissa loputon määrä, eikä kaikkia niitä ole mielekästä pitää karikatyyreinä.

Karikatyyri ja tyyppi

Kirjallisuudesta tunnetaan lukemattomat määrät erilaisia ”litteitä” henkilöhahmoja, eikä kaikkia niitä ole syytä pitää karikatyyreinä. Edellä esitettyjen määritelmien

mukaan verbi ”karrikoida” ei tarkoita vain piirteiden karsimista tai hahmon pelkistämistä, vaan myös tiettyjen piirteiden korostamista. Tietyssä mielessä tämä tuo karikatyyrin lähelle niin sanottua tyyppiä, ja sekä tutkimusteksteissä että arkipuheessa termejä käytetäänkin usein identtisessä merkityksessä. Sama ilmiö näkyy sekä kirjallisuudessa että kuvataiteissa. Yrjö Hosiaisluoman ylimalkainen tyypin määritelmä kuuluu seuraavasti:

> Kaunokirjallisuudessa fiktiivinen henkilöhahmo, joka edustaa jotakin selvästi tunnistettavaa luokkaa tai ihmisryhmää, mutta josta puuttuu yksilöllistäviä piirteitä. Esimerkiksi yhdysvaltalaisen Sinclair Lewisin romaanin *Babbitt* (1922, suom.) nimihenkilön, keskiluokkaisen ja keskinkertaisen liikemiehen nimi on vakiintunut merkitsemään poroporvaria (*babbitry* poroporvarillisuus). Kirjallisuudentutkimuksessa on puhuttu aikakausityypeistä, kuten romantiikan tai realismin tyypistä, idealismin tyypistä jne. Lisäksi on erotettu yksilöllinen, sosiaalinen ja universaali tyyppi. Viimeksi mainitulla René Wellek tarkoittaa ”ihmisyyden fragmentteja” ja ”puhdistuneita ideoita”. Tyyppi on keskeinen käsite myös venäläisen Vissarion Belinskin (1811–48) kritiikeissä. Hän määrittelee tyypin ”tutuksi tuntemattomaksi”; ts. tyyppi on tunnistettava, koska siinä on piirteitä, jotka sepitteellisyydestään huolimatta ovat todellisuudesta tuttuja. Belinskille tyyppi edustaa koko ihmislajia ja ilmentää tiettyä asiantilaa, kuten yhteiskunnallista epäkohtaa. [- -] (Hosiaisluoma 2003, s.v. tyyppi.)

Tyyppi on käsitteenä monitahoinen, mutta tässä kohtaa sitä voidaan pitää kattoterminä joukosta, jonka edustajat ovat kohtalaisen staattisia, vähäulotteisia ja pelkistettyjä, yhden keskeisen piirteen varaan rakentuvia henkilöhahmoja. Tutuimmasta päästä ovat erilaiset donjuanit, saiturit, ihmisvihaajat, herkkäuskoiset, hullut tiedemiehet sekä tiettyjen julkisten ammattien edustajat. Laatunsa mukaisesti niitä voidaan jaotella esimerkiksi arkkityypeiksi, stereotyypeiksi tai vaikkapa ”vakiohenkilöiksi” (*stock character*). Selvimmissä tapauksissa tyypin kuvaama luonne ilmenee jo sen nimessä. Muita ilmeisiä kuvauksellisia mekanismeja voivat olla esimerkiksi henkilön korostetun tyypillinen puhetapa tai ulkomuoto. Vähemmän ilmeisissä tapauksissa saatetaan tarvita tarkempaakin analyysia, kuten käy ilmi Ian Gregsonin (2006) postkolonialistishenkisessä tutkimuksessa, jossa tiettyjen tunnettujen postmodernistisen romaanien henkilöhahmoja luetaan erilaisten (stereo)tyyppien ilmentyminä.[4] Keskeistä on joka tapauksessa se, kuten myös *Oxford Dictionary of Literary Terms* (2008) kertoo, että tyypit ovat yksittäisiä, joskus myös tunnistettavia henkilöhahmoja, jotka kuitenkin edustavat jotakin itseään suurempaa kokonaisuutta, ryhmää tai universaalia (ODLT s.v. ’type’). Toisin kuin karikatyyri, ne ovat yleensä puhtaasti fiktiivisiä, ei-referentiaalisia hahmoja, ja niiden inkongruenttisuutta voidaan verrata tunnistettavan yksilön sijaan korkeintaan jonkinlaiseen keskivertoihmisen abstraktioon tai ideaan.

Charles Dickensin henkilöhahmot mainitaan usein esimerkkeinä kirjallisuuden karikatyyreistä. Niiden lähempi tarkastelu osoittaa kuitenkin lähes poikkeuksetta ongelmalliseksi nimittää niitä miksikään muuksi kuin erilaisiksi tyypeiksi. Esimerkiksi

romaanin *The Pickwick Papers* (1836–37) Mr. Pickwick on hullunkurisella tapaa yksiulotteinen, pedantisti puhuva ja vakaumuksellisesti tieteeseen uskova hahmo, jonka hankkeet menevät kerta toisensa jälkeen pieleen onnettomien sattumusten johdosta. Pikareskityyliin mies ei vastoinkäymisistään lannistu, ja yön yli nukuttuaan hän herää aina pirteänä, positiivisena ja valmiina uusiin seikkailuihin. Pickwick toistaa muun muassa Don Quijotesta tuttua antisankarin *ingenue*-arkkityyppiä ja toisaalta luo tähän nähden uutta, kömpelön tiedemiehen *pickwick*-tyyppiä. Romaanin edetessä Mr. Pickwick saa myös palvelijastaan Sam Welleristä oman Sanchonsa.

Arkkityyppisyyden lisäksi Mr. Pickwick, jonka ”erinomaisuutta” korostavat hänen ”kalju päänsä ja pyöreät silmälasit [--] joiden takana työskentelevät giganttiset aivot ja terävä katse” (*The Pickwick Papers,* 2), on tietenkin luettavissa myös yksilöllisempänä, kultivoituneen salonkileijonan ja valistuneen tiedemiehen jossain määrin satiirisena tyyppinä. Hänen kerhotovereidensa kautta osansa naurusta saavat myös runoilijat (Mr. Snodgrass), urheilumiehet (Mr. Winkle) sekä tietenkin romanttiset rakastajat (Mr. Tupman). Sattumanvarainen esimerkki vielä selvemmästä tapauksesta on *Hard Times* -romaanin Thomas Gradgrind, jonka Susanna Suomela (2010, 142) aivan oikein tulkitsee Dickensin aikana paradigmaattisen utilitaristisen filosofian ja sen mukaisten kasvatusperiaatteiden satiiriseksi inkarnaatioksi. Seuraavassa varsin usein käytetyssä lainauksessa Gradgrind ohjeistaa koulun uutta opettajaa. Samalla käytännössä koko hahmo tulee esitellyksi lukijalle heti romaanin ensimmäisellä sivulla:

> Haluan faktoja. Näille pojille ja tytöille tulee opettaa vain faktoja. Vain faktat ovat tarpeellisia elämässä. Istuttakaa vain niitä ja kitkekää kaikki muu. Älykkään eläimen mielen voi perustaa vain faktoille: muusta ei tule olemaan heille mitään hyötyä. Tällä periaatteella kasvatan omat lapseni ja samalla periaatteella haluan kasvattaa myös nämä lapset. Siis, Hyvä herra, pysykää faktoissa! (*Hard Times,* 1.)[5]

Tätä seuraa kuvaus Gradgrindin ulkomuodosta. Dickensiläiseen tapaan kuvaus on verraton sanan kaikissa merkityksissä, mutta silti hahmon yksilöllisyys vaikuttaa kohtalaisen näennäiseltä. Nokkelin sanankäänteen kuvatuksi tulee nykylukijankin helposti tunnistama koulumestarin (stereo)tyyppi: kuivakka ja tiukkasuinen äijänkäppyrä, jonka kaljun pään sisään ”kaikki sen sisältämät kovat faktat vain vaivoin mahtuvat”. Kuten Suomelakin (2010, 143) huomaa, jo henkilön nimi osoittaa yleisnimeen ja sitä kautta hänen tyypilliseen luonteeseensa: *Grind*-sanan ”merkityksiä ovat muun muassa *jauhaa, hieroa, sortaa, murskata,* mutta myös *päntätä päähän*. Käytetäänpä verbiä myös hampaiden kiristelystä puhuttaessa”. Tällainen tyypillisyyden tiivistäminen jo henkilön nimessä ei ole lainkaan tavatonta Dickensillä, minkä voi todeta myös useita *The Pickwick Papers* -romaanin henkilöitä ja heidän nimiään tarkastelemalla.

Dickensin hahmojen ero karikatyyriin sanan varsinaisessa merkityksessä havainnollistuu vertaamalla niitä esimerkiksi Philip Rothin ”lukudraamaksikin” (closet

drama) mainittuun romaaniin *Our Gang* (1971) ja sen dialogimuotoon kirjoitettuun kuvaukseen Yhdysvaltain presidentti Richard M. Nixonista. Presidenttiä esittävä hahmo ”Tricky” ja Dickensin hahmot muistuttavat toisiaan taksonomisesti monessa suhteessa. *Our Gang* -romaanin päähenkilön käymät dialogit ja monologit saavat jo varsin pian lukijan vakuuttumaan hahmon yksiulotteisuudesta, jossa näkökulmasta riippuen korostuu joko henkilön petollisuus tai typeryys. Aborttia palavasti vastustava ”Tricky” muun muassa vakuuttaa lehdistölle politiikkansa johdonmukaisuutta, oikeudenmukaisuutta ja rehellisyyttä My Lain verilöylyssä:

> Tricky: Hetkinen, hetkinen. Maamme oikeusjärjestelmän mukaan ihminen on syytön kunnes hänet syylliseksi todistetaan. Siinä ojassa My Laissa oli tietysti lapsia, ja tiedämme siellä olleen myös *kaiken ikäisiä* naisia, mutta en ole nähnyt yhtäkään dokumenttia, jonka mukaan siinä ojassa My Laissa olisi ollut yhtäkään *odottavaa* naista. (*Our Gang*, 5)[6]

Myös ”Trickyn” ulkomuoto on kuvattu siten, että se tukee hänen yksiulotteista persoonaansa. Hänen luonnettaan korostavat parenteeseissa toistuvat huomiot silmien räpyttelystä ja hikoilusta, jotka tietenkin viittaavat hermostuneisuuteen ja valehteluun.

Keskeisin ero Dickensin ja Rothin hahmojen välillä on se, että jälkimmäisen huolenaiheet, puheiden teemat, ”lakimiehen retoriikka” sekä tietyt fyysiset piirteet saisivat varmasti ainakin monen aikalaisen tunnistamaan karrikoinnin kohteen, vaikka tätä ei olisikaan nimetty Trick E. Dixoniksi. Kuvauksen kohde on selvästi tunnistettava, eikä tarvitse edes olla Nixonin kannattaja huomatakseen presidentin luonteenpiirteisiin kohdistuvan pelkistämisen ja liioittelun. Dickensin hahmot puolestaan ovat fiktiivisiä henkilöhahmoja, jotka vähäulotteisuudestaan huolimatta ovat ainakin henkilöhahmoteoreettisesti täydellisiä sinänsä.[7] Juuri referentiaalisen vastineen puuttuminen tekee mahdottomaksi sanoa, mitä niistä oikeastaan on karsittu, mitä niissä on korostettu ja ennen kaikkea suhteessa mihin. Toisin sanoen, ja kuvataiteen puolelta Baldinuccin määritelmää lainaten, niistä puuttuu ”näköisyys ei-näköisyydessä” -elementti, joka juuri on yksi karikatyyrin keskeisimmistä tunnusmerkeistä. Ennen kaikkea Dickensin hahmojen yksilöllisyys on kohtalaisen näennäistä sikäli, että vaikka ne sinänsä ovatkin yksittäisiä henkilöhahmoja, niiden varsinainen funktio on toimia yksittäistä ihmistä universaalimpien ihmistyyppien kuvauksina. Belinskiläisittäin voidaankin sanoa, että Dickensin hahmot ovat eräänlaisia tyypillisiin piirteisiinsä nojaavia ”tuttuja tuntematomia” eli tyyppejä, joita kuvataiteen puolella ainakin William Hogarth sekä tietyt alaan erikoistuneet kirjallisuudentutkijat voisivat perustellusti nimittää ”karakteriksi”, mutta karikatyyrejä ne eivät sanan varsinaisessa merkityksessä ole.[8]

Henry J. Schmidt (1970, 35) erottaa Georg Büchner -tutkimuksessaan henkilökarikatyyristä (*personal caricature*) niin sanotun ”tyyppikarikatyyrin” (*typified caricature*). Käsite vaikuttaa kuitenkin Schmidtin käyttämässä mielessä tyhjältä, koska hän vain korvaa sillä tyypin eikä yhdyssanan määriteosa tuo sille lisämerkitystä. ”Tyyppikarika-

tyyri" on terminä mahdollinen, mutta sen käyttäminen on mielekästä lähinnä yhteydessä, jossa karrikoitu henkilöhahmo juuri mallistaan johtuen asettuu johonkin tyyppiin tai muuttuu itsessään sellaiseksi. Itse asiassa juuri *Our Gang* -romaanin päähenkilö sattuu sopimaan muottiin erinomaisesti. Olisikin merkillistä, mikäli presidentiksi asti noussut henkilö ei karrikoituna millään tavalla heijastaisi ja samalla loisi kuvaa tyypillisestä poliitikosta tai ainakin oman puolueensa edustajasta. Jos tarkkoja ollaan, myös "Trickyn" tapauksessa jo hahmon nimi viittaa jonkinlaiseen tyypillisyyteen. Yhteen äännettynä Trick E. Dixon – sen lisäksi että se on tietenkin väännös Richard E. Nixonista – voidaan kääntää suomeksi yleisnimeen viittaavasti esimerkiksi 'Juonikas Mulkunpoika'. Joka tapauksessa näyttää selvältä, että tyyppikarikatyyri-termin mielekäs käyttäminen vaatii juuri tämänkaltaisen tapauksen, jossa toteutuu Paavo Haavikon parodian yhteydessä lohkaisema "ne tekevät sen itse". Muussa tapauksessa ilmaisu on näkökulmasta riippuen joko tautologinen tai oksymoron.

Kirjallisuudentutkijalle tällaiset erottelut tuntuvat kohtalaisen selkeiltä, mutta myöskään vastaavien kuvataiteellisten analogioiden löytäminen ei ole erityisen vaikeaa. Itse asiassa karikatyyrin ja tyypin muodollista eroa voidaan havainnoida varsin hyvin asettamalla rinnakkain kaksi Honoré Daumierin piirrosta. Ensimmäinen on *Felix Pyat* (vas.), karikatyyri 1800-luvun tulisieluisena tunnetusta sosialistijournalistista. Toinen on tyyliltään hyvin samankaltainen kuva, *La Femme de ménage*.

Tarkasteltaessa vain tyyliä ja tekniikkaa vastaavat molemmat arki-intuitioon karrikoinnista ja karikatyyristä. Karikatyyri ei kuitenkaan ole ainoastaan tyyliä ja tekniikkaa, vaan se määrittää myös kuvauskohdetta ja siihen sisältyvää intentiota. Intentioltaan

La Femme de ménage on selvästi jonkinlainen ryypiskelevän ja juoruilevan taloudenhoitajattaren satiirinen (stereo)tyyppi. Kuva esittää yksittäistä ja tiettävästi fiktiivistä henkilöä, jonka funktio on kuitenkin ilmentää jotain yleisempää ihmisyydessä tai ihmistyyppiä. Jos tyyppi-sanan käyttäminen tuntuu liian ylimalkaiselta, esimerkiksi jo aiemmin mainittu ”karakteri” on varsin hyvä lajityypillinen määritelmä *La Femme de ménagelle*. *Felix Pyat* sen sijaan on karikatyyri, jonka kohde on selvästi tunnistettavissa piirteiden liioittelusta ja pelkistämisestä huolimatta. Tyyppinä kuvattua hahmoa voi pitää korkeintaan siinä tapauksessa, että Pyatia itseään pidetään jonkinlaisena (agitoivan) journalistin ruumiillistumana.

Karikatyyri, satiiri ja satiiriset henkilöhahmot

Eri lähteet osoittavat karikatyyrin vakiintuneen satiirin työkaluksi vasta noin 1700-luvun loppupuolella. Vaikka kyse onkin jo lähtökohtaisesti eri mittapuulla arvioitavista termeistä, suunnilleen noihin aikoihin tuli myös tavaksi nimittää kaikkia, etenkin jollain tapaa poleemisia pilapiirroksia karikatyyreiksi. Tapa on jäänyt elämään, eikä tämä aina koske pelkästään termien arkikäyttöä. Esimerkiksi Lawrence H. Streicher (1967, 435) ilmoittaa tieteelliseksi tarkoitetussa artikkelissaan, että ”se, mikä kirjallisuudessa on satiiri, on kuvataiteissa karikatyyri”. Esimerkiksi W. A. Coupe (1969, 85) kritisoi Streicherin artikkelin vastineessaan tätä arki-intuitioon perustuvaa näkökulmaa vedoten esimerkiksi Hogarthin töihin ja muihin klassikoihin, jotka ovat erilaisia satiirisia piirroksia mutta eivät karikatyyrejä. Ian Haywood (2010) puolestaan osoittaa James Gillrayn teosta *The Liberty of the Subject* ansiokkaasti tutkivan artikkelinsa viitteessä olevansa tietoinen karikatyyrin varsinaisesta merkityksestä, mutta silti hän käyttää termiä kaikki piirrossatiirit kattavassa yleismerkityksessä.

Satiirin määritelmiä on lukemattomia, ja toisten mielestä sen määritteleminen on ylipäätään mahdotonta. Tässä kohtaa tuntuu järkevältä painottaa Northrop Fryeta (1966, 20) mukaillen sitä, että yksittäinen henkilö on yleensä satiirille liian mitätön aihe. Kuten Yrjö Hosiaisluoma (2003 s.v. satiiri) toteaa laveassa määritelmässään, myös kuvatessaan yksittäistä henkilöä satiiri valitsee usein kohteekseen ”laajemminkin edustavia” hahmoja. Satiiri on taipuvainen käsittelemään varsin suuria kysymyksiä, kuten yhteiskuntaa tai ideologiaa, ihmisyyttä tai jotain tiettyä osaa siitä. Satiiri mielletään myös usein varsin poleemiseksi, useiden mielestä se on jopa määritelmällisesti pilkkaavaa tai ivailevaa.[9] Jonathan Swiftin tiedetään puolestaan sanoneen, että ”satiiri on peili, josta katsojat näkevät yleensä kaikkien muiden kasvot paitsi omansa, mikä on suurin syy sen maailmalla saamaan vastaanottoon sekä siihen, miksi niin harvat loukkaantuvat siitä” (OCA s.v. satire). Swiftin heitto on toki jossain määrin puolihuolimaton, mutta se sopii tässä kohtaa verrokiksi karikatyyrille, joka määritelmänsä mukaisesti ei jätä kuvaamansa henkilön identiteettiä epäselväksi.

Vaikka Büchner-tutkija Henry J. Schmidtin (1970, 39) henkilöhahmo- ja teosanalyysit kääntyvätkin monessa kohtaa hänen itse muotoilemaansa typologiaa vastaan, hänen yksinkertainen muotoilunsa karikatyyrin ja satiirin suhteesta on varsin osuva: karikatyyrin sisältämän yksilön piirteiden liioittelun ei tarvitse viitata ainakaan poliittiseen tai sosiaaliseen satiiriin, sillä ”se ei välttämättä parodioi *ihmisyyttä* (condition of *men*) vaan *ihmistä* (condition of *man*)”. Muodollinen ero karikatyyrin ja satiirin välillä onkin jossain määrin analoginen karikatyyrin ja tyypin eroon. Termit eivät välttämättä muodosta toisensa poissulkevaa käsiteparia, mutta tapauskohtaista tarkastelua asia vaatii.

Voltairen *Candide* on klassikko ja siten tässä kohtaa riittävän selkeä esimerkki satiirisesta romaanista. Teoskokonaisuutena kukaan tuskin pitää sitä karikatyyrinä – paitsi ehkä Streicher – mutta myös sen nimihenkilön kohdalla termin käyttäminen olisi ongelmallista. Kirjan nimi on toki mahdollista tulkita siten, että kyseessä on kuvaus päähenkilöstä, ehkäpä hänen elämäntarinansa, ja onhan Candide myös varsinkin tiettyjen tunnettujen repliikkiensä perusteella tunnistettava yksittäinen henkilöhahmo. Kuitenkin hänen ensisijainen tehtävänsä näyttäisi olevan toimia romaanin tapahtumien todistajana. Hieman ilkeästi sanottuna: Candide-parka on sivuosassa omassa romaanissaan, joka kertoo koko ihmiskunnan itsetuhoisuudesta, paheista ja muista heikkouksista, jotka tämä yksinkertainen sinisilmä joutuu todistamaan. Vaikka romaani kantaa hänen nimeään, Candide on oikeastaan pelkkä kerronnallinen funktio. ”Hänen” romaaninsa on satiiri, joka schmidtiläisittäin ilmaistuna on kiinnostuneempi koko ihmiskunnan kuin yksittäisen ihmisen tilasta. Jos päähenkilön taustalla erottuisi jokin tietty referentiaalinen kuvauksen kohde, voitaisiin hänen ehkä sanoa olevan karikatyyri, jota satiiri, joka terminä voi tarkoittaa muutakin kuin vain henkilökuvausta, käyttää omiin tarkoitusperiinsä. Tällainen itse asiassa onkin hänen opettajansa, filosofi Pangloss, joka tulee varsin helposti tunnistetuksi karrikoiduksi Leibniziksi. Candidea ei kuitenkaan voi oikein sanoa edes tyypiksi, vaan hän on Swiftin *Gulliver's Travels* -romaanin (1726) Lemuel Gulliverin kaltainen ”satiirin agentti”, jonka kautta romaanin viesti suodattuu, eräänlainen koetinkivi Voltairen humoristiselle nihilismille.

Aiemmin tarkastellulla tyypillä on tietynlainen sukulaisuussuhde satiiriin. Vaikka tyypin rooli tekstissä voikin vaihdella, se kuvaa poikkeuksetta yksittäisen henkilön kautta jotakin laajempaa ihmisryhmää tai universaalia. Tyypit ovat tekstuaalisia ”olioita”, jotka on useissa tapauksissa mahdollista nähdä sellaisenaan jonkinlaisina henkilötyyppisatiireina, joskus jopa sosiaalisina satiireina. Mikäli satiiria mitataan sen purevuuden perusteella, kuten joskus väitetään, eivät esimerkiksi Dickensin *The Pickwick Papers* -romaanin tyypit tietenkään ole fryelaisittain ilmaistuna erityisen ”sotaisia”. Kuten Susanna Suomela (2010, 137) toteaa, ”*Pickwickin* satiiri muodostuu vielä lähinnä irrallisista kohtauksista, jotka usein kääntyvät paremminkin komiikan suuntaan”. Jatkaessaan ajatustaan Suomela (sama, 142) kuitenkin tiivistää jotain hyvin olennaista Dickensin

hahmojen satiirisuudesta, jonka voi tulkita syntyvän eräänlaisena sivutuotteena niiden tyypillisyydestä tai mahdollisesti päinvastoin. Esimerkkinään hän käyttää *Oliver Twist* -romaanin Mr. Bumblea ja kirjoittaa, että ”Bumble ei ole ainoastaan 1800-luvun alun pompöösin vahtimestarin satiirinen muotokuva, vaan edustaa ketä tahansa mielikuvituksetonta ja korruptoitunutta käskyläistä, jolle virka-asema on suonut tiettyä kyseenalaista valtaa [--]”.

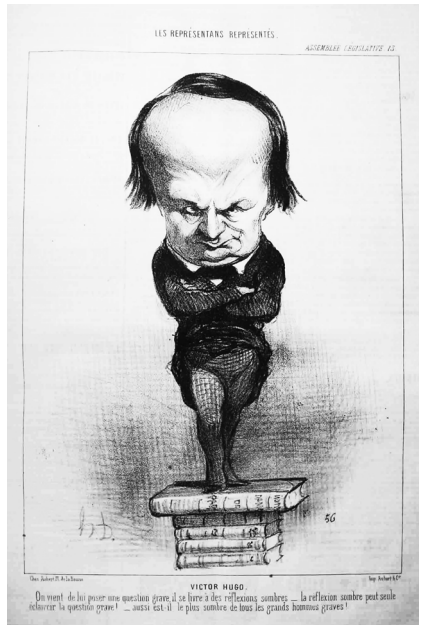
Kuten Frye (1966, 19) toteaa, ”tehokas (satiirinen) hyökkäys vaatii yltämistä ainakin jossain määrin persoonattomalle tai yksittäisen henkilön ylittävälle (*impersonal*) tasolle”. Dickensin henkilöhahmojen satiirisuus perustuukin nimenomaan siihen, että ne kuvaavat yksittäistä henkilöä vain näennäisesti varsinaisen ivan kohdistuessa johonkin yksilöä laajempaan asiaan. Huomionarvoista sinänsä on se, että Suomela käyttää Bumblesta termiä karikatyyri määritellessään tämän samalla universaalin ilmentymäksi. Karikatyyri varsinaisessa merkityksessään viittaa kuitenkin nimenomaan yksittäisen henkilön muista erottavien piirteiden osoittamiseen, eikä sen millään muotoa tarvitse olla tyypillinen tai satiirinen.

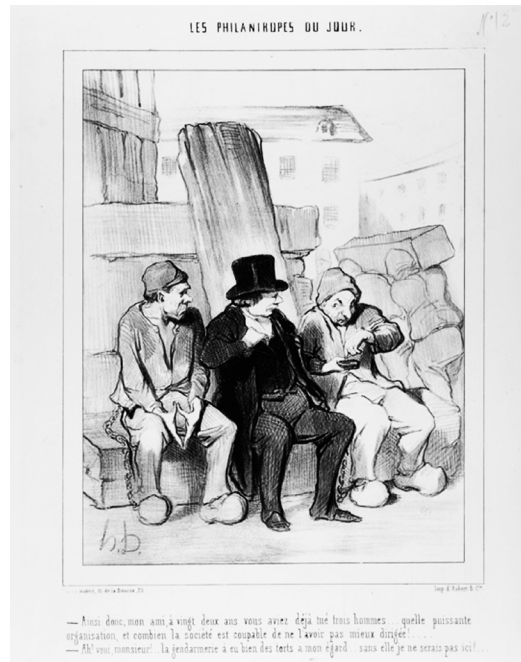
Karikatyyri ja satiiri eivät suinkaan ole kategorisesti toisensa poissulkevia termejä. Jälleen kerran, esimerkiksi Rothin *Our Gang* -romaanin jo karikatyyriksi todettu päähenkilö on luettavissa myös satiirisena hahmona, mutta ellei kyseessä satu olemaan presidentti Nixonin tavoin kohtalaisen varteenotettava henkilö, karikatyyri mieltyy usein lähinnä huvittavaksi. Toisaalta myös varteenotettavasta henkilöstä voi yhtä hyvin tehdä karikatyyrin, joka ei ole satiirinen. Asiaa voi kuka tahansa reflektoida katsomalla vaikkapa turistilomamatkalta torikojusta muistoksi jäänyttä karikatyyripiirrosta itsestään ja pohtimalla, missä määrin se on satiirinen.

Amelia Rauserin (2008, 17) mielestä satiiriset karikatyyrit poikkeavatkin muista satiireista ainakin siinä, mitä ne odottavat yleisönsä jo tietävän. Toisin kuin esimerkiksi vertauskuvalliset satiirit, karikatyyrit vaativat tullakseen täysin ymmärretyiksi tietämystä kohdehenkilön ulkomuodosta tai persoonasta. Onkin kiintoisaa havaita, että jos tähän asti on syntynyt sellainen kuva, että ollakseen satiirinen karrikoinnin kohteen on oltava jollain tapaa tyypillinen, esimerkiksi *Candiden* filosofi Panglossin tapauksessa asia on päinvastoin. Mikäli Panglossia ei havaitse karrikoiduksi Leibniziksi, hahmo on luettavissa jossain määrin tyypilliseksi vanhaksi ja höperöksi kotiopettajaksi, jolloin hahmon koomisuudesta huolimatta sen satiirisuus jää vähintään kesyksi. Mikäli hänet sen sijaan tunnistetaan Leibniziksi, jonka asema länsimaisessa ajattelussa tunnetaan nykyäänkin saati omana aikanaan, satiiri osoittautuu varsin tarkoin kohdistetuksi ja purevaksi.

Myös karikatyyrin ja satiirin suhdetta voidaan havainnoida osittain sattumanvaraisesti valikoiduilla kuvataide-esimerkeillä Daumierin tuotannosta. Ensimmäinen vasemmalta on karikatyyri Victor Hugosta, toisessa Hugo kuvataan toimittaja ja poliitikko Emile Girardinin kanssa kannattelemassa kilven päällä tasapainoilevaa prinssi Ludvig Napoleonia, ja kolmannessa kuvassa arvovaltaiselta vaikuttava herra istuu kahden

jaloistaan kahlitun ryysyläisen keskellä tarjoten toiselle näistä (oletettavasti) nenänuuskaa. Teknisesti ja tyylillisesti kuvat ovat hyvin samankaltaisia, mutta sisällöllinen ero on varsin helposti erottuva.





Kuvia voi perustellusti tulkita siten, että ensimmäinen niistä on kohtalaisen neutraali karikatyyri. Kuvatekstin sanaleikki viittaa Hugon kirjojen synkkään, naturalistiseen ja groteskiksikin mainittuun maailmaan.[10] Tunnistamisen varmistamiseksi Hugon jalustana toimivan kirjapinon päällimmäinen kirja on *Notre-Dame de Paris*. Kuva täyttää kaikki karikatyyrin tunnusmerkit, mutta satiirina sitä voi pitää korkeintaan hyvin laveassa mielessä. Halutessaan sitä voinee kaiketi lukea myös vakavamielisen intellektuellin tyyppinä ja siten jossain määrin satiirisena, mutta ensisijaisesti sen tehtävä näyttäisi olevan pureutua Victor Hugon olemukseen ja osoittaa, mikä juuri hänet erottaa meistä muista. Toinen kuva puolestaan on malliesimerkki tapauksesta, jossa karikatyyri toimii satiirin työkaluna. Itse asiassa kuva tulee ymmärretyksi satiirisena vain sillä edellytyksellä, että katsoja tunnistaa siinä karrikoidut henkilöt. Kuvateksti auttaa nykykatsojaa, mutta omana aikanaan suurin osa olisi henkilöiden tunnistettavuudesta johtuen varmaankin ymmärtänyt kuvan ilman sitäkin.[11] Kolmas kuva, joka tyylillisesti on hyvin lähellä kahta muuta ja kuvaa kolmea tyypillistä mutta ei-tunnistettavaa henkilöä, ei puolestaan ole karikatyyri, vaikka viimeistään kuvateksti paljastaakin sen hyvin vahvasti satiiriseksi.[12] Karikatyyriä osuvampi termi olisi vaikkapa poliittinen pilapiirros tai sarjakuva.[13]

On toki selvää, että useissa tapauksissa erot ovat häilyviä ja tulkinnanvaraisia, mutta kuten edellä annetut esimerkit osoittavat, ainakin muodollinen ja teoreettinen erittely lienee kaikissa tapauksissa mahdollista. Karikatyyri voi olla satiirinen tai olla olematta, mutta ollakseen tarkka tutkijan on joskus ryhdyttävä hyvinkin hienojakoiseen lähilukuun. Vaikkei asialla aina välttämättä ole suurempaa merkitystä, pahimmassa tapauksessa huolimaton termivalinta voi tarkoittaa jopa kuvan tai tekstin väärintulkintaa. Joka tapauksessa jo edellä esitetyt esimerkit osoittavat, että huolellisen käsiteanalyysin kautta lähestyvä lukutapa saattaa vähintäänkin rikastuttaa tulkintaa varsin paljon.

Karikatyyri ja groteski

Myös karikatyyri ja groteski mainitaan usein käsiteparina tai toistensa lähisukulaisina. Tiettyjä yhtymäkohtia niillä onkin, mutta tarkemmin katsottuna ne voivat olla myös lähes toisensa poissulkevia termejä. Huomattavaa on ennen kaikkea se, että jos satiiri on hankalasti määriteltävä ja jo lähtökohtaisesti karikatyyriä laajempi käsite, groteskin kohdalla samanlaiset ongelmat tulevat vastaan vielä voimakkaammin. Tämä on seikka, johon jokainen termin määrittelyyn pyrkivä törmää jo lähtötekijöissään. Vaikka groteski ei ole helposti lyhyessä tilassa määriteltävä termi, keskeisimmät tutkimuskonsensukselliset piirteet siitäkin on kuitenkin eriteltävissä. Jotta termiä voisi verrata karikatyyriin, on näitä hieman luodattava.

Groteski on tutkimuksessa tapana jakaa kahteen klassikkoasemaan nousseeseen teoreettiseen haaraan. Toinen näistä kulminoituu Wolfgang Kayserin teoriaan, joka painottaa groteskiin liittyvää outoutta, kauhua, ahdistavuutta ja inhottavuutta.

Toinen on Mihail Bahtinin karnevaaliteorian ympärille kiertyvä, naurua ja koomisuutta korostava näkökulma. Irma Perttulan tutkimus *Gorteski suomalaisessa kirjallisuudessa* (2010) osoittaa, että jotta hankalasta termistä saisi otteen, molempia klassikkoja on luettava rinnakkain, sillä eri taideteoksia tarkasteltaessa näyttää hyvin tavalliselta, että molempien klassikkojen painottamat elementit usein yhdistyvät ja kietoutuvat erottamattomasti toisiinsa.

Groteskiin liittyy olennaisesti rajoja rikkova yhteen sovittamattomien ainesten yhdistely. Kuten Perttula (2010, 32, 86) toteaa, groteski on ”indecorumin” estetiikkaa. Se rikkoo totuttujen ja sovinnaisten olioiden, tyylien ja esteettisten makutottumusten rajoja ja luo näistä inkongruentteja hybridejä. Groteskissa on ”usein kyse sisällön ja muodon, sen *mitä* kuvataan ja *miten* kuvataan, aiheen ja käsittelytavan tai tarinan ja diskurssin välisestä inkongruenssista. Groteski nousee usein törmäytyksestä muodon rajoitusten ja rajoituksista kieltäytyvän, kapinoivan sisällön välillä”. Ihmisen esittäminen eläimen, kasvin tai vaikkapa koneen muodossa sekä erilaiset muodonmuutokset kuuluvat perinteisesti groteskin kuvastoon. Tyylissä se yhdistelee usein korkeaa ja matalaa. Hyväksi esimerkiksi karikatyyrin ja groteskin käsitteiden laajuuteen liittyvästä lähtökohtaisesta epäsuhdasta käy vaikkapa se, että muun muassa Wolfgang Kayserin (1981, 184–185) mukaan groteskin ei tarvitse olla edes kuvaus ”oliosta” tai tyylillinen tai geneerinen hybriditeos, vaan se voi olla vaikka yksittäinen kohtaus, ”elävöitetty kuva” (*animated tableau*), joka on täynnä uhkaavaa jännitettä. Tällaisesta elävöitetystä kuvasta ja siihen sisältyvästä ahdistavuudesta on hyvä esimerkki vaikkapa kohtaus Franz Kafkan *Linna*-romaanissa, jossa K. menee käymään Barnabasin kotona. K. seisoo ovella ja talon asukkaat kävelevät häntä kohti tervehtimään, mutta näyttää siltä, että vaikka he selvästi kävelevät kohti, he eivät lainkaan lähesty vierastaan.

Keskeistä groteskissa on sen irrationaalisuus. Kayserin (1981, 184–185) mukaan groteski on struktuuri, jossa ”meidän maailmamme lakkaa olemasta luotettava”, mikä on myös syy sen kauhistuttavuuteen. Groteski jättää lukijan tai katsojan tilaan, jossa tämä ei tiedä, kuinka teokseen pitäisi suhtautua. Vaikka hybridisyys onkin yksi selvistä tekijöistä, mikä tahansa yhdistelmä ei siis synnytä groteskia tunnetta, vaan kyse on pohjimmiltaan siitä, kuinka lukija tai katsoja kokee ja vastaanottaa kuvauksen. Esimerkiksi fantasiakirjallisuuden tai tieteisfiktion kummajaiset eivät helposti mielly groteskeiksi, koska ne esiintyvät maailmassa, jonne ne kuuluvat. Tai kuten Perttula (2010, 90–91) toteaa, sfinksi, kentauri tai merenneito eivät ole groteskeja, koska ne ovat selkeästi mytologisia olentoja: niiden ”tyyppi on hyväksytty”. Myöskään aikanaan tyrmistystä ja naurua herättänyttä, korkeaa ja matalaa tyyliä yhdistelevää *Don Quijotea* voi olla nykyään vaikea mieltää teoskokonaisuutena groteskiksi, koska se on vakiintunut ymmärrettäväksi pikareskiromaaniksi. Perttula (sama, 40) kirjoittaa:

> Groteskissa ilmiötä ei kategorisoida selkeärajaisiin luokkiin, joihin olio[14] joko kuuluu tai ei kuulu, sen sijaan eri kategorioihin kuuluvat, yleensä tunnistettavat, mutta ”silvotut” osaelementit yhdistyvät äärimmilleen oudoiksi, hybrideiksi kokonaisuuksiksi, olioiksi, jotka voidaan kyllä visualisoida, joille on ”kuva” – visuaalinen kuva, mielikuva tai kielikuva – mutta joille ei ole olemassa sen enempää nimeä kuin vastinettakaan, fysikaalista objektia, todellisuudessa. Ne ovat ei-olioita, ei-esineitä.

Mikäli Perttula on oikeassa, asia voidaan tulkita siten, että olio lakkaa olemasta groteski tai ainakin sen ”groteski jännite” heikkenee, kun se on nimetty tai kategorisoitu eli ikään kuin ”otettu haltuun”. Philip Thomson (1979, 27) määritteleekin groteskin ”yhteensopimattomuuksien *ratkaisemattomaksi* törmäykseksi *teoksessa* ja *vastaanotossa*” [kursiivit minun].

Karikatyyriin ja groteskiin näyttäisi sisältyvän tiettyjä muodollisia yhtymäkohtia. Keskeisin yhtymäkohta on epäilemättä se, että myös karikatyyrin juuret ovat klassisen idealismin ja decorumin rikkomisessa. Michele Hannoosh (1992, 79) kirjoittaa – seuraten ja lainaten Charles Baudelairen teoriaa – että siinä missä klassinen taide kaunistaa ja idealisoi, karikatyyri rumentaa ja vulgarisoi. Toisaalta, vaikka yhdistelyä painotetaan usein groteskin pääasiallisena normia rikkovana keinona, ainakin Perttula (2010, 46) lisää näihin myös selvästi karikatyyriin kuuluvia piirteitä: ”Paitsi fuusio, myös epäsuhtaisuus, muodottomuus ja gigantismi ovat useimmin esiintyvät tavat realisoida tätä [decorumia rikkovaa] strukturaalista periaatetta. Kyse on poikkeamista ihmisen keskimääräisistä mittasuhteista ja sopusointuisuudesta.” Epäilemättä myös karikatyyri vääristelee sekä piirteiden että asioiden mittasuhteita, ja joissain tapauksissa se voi tehdä kohteestaan hyvinkin irvokkaan tai jopa kauhistuttavan näköisen. Keskeisin ero on kuitenkin siinä, että karikatyyri ei koskaan ole samassa mielessä irrationaalinen kuin groteski. Itse asiassa päinvastoin, se on aina tunnistettava ja tarkkamerkityksinen. Philip Thomsonia (1979, 38) mukaillen: karikatyyrin aiheuttama reaktio vastaanottajassa on ”suora reaktio johonkin sellaiseen, millä on suora funktio ja selvästi eriteltävissä oleva intentio”, kun taas groteski perustuu tulkinnan ongelmallisuuteen.

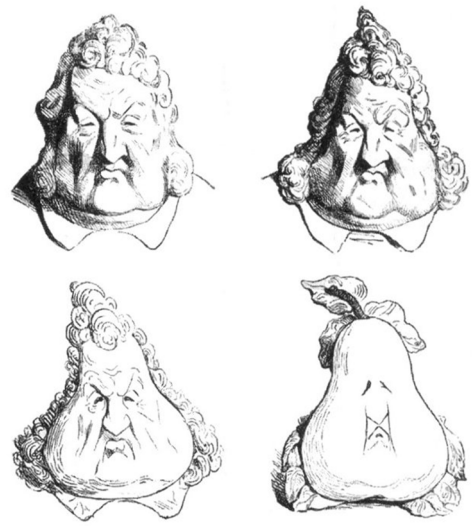
Karikatyyri on suhteessa malliinsa, ja toki myös suhteessa ihmisen ideaan, inkongruentti, mutta sen tunnistettavuus ei jätä paljonkaan tilaa groteskille selittämättömyydelle. Mitä kammottavin tai inhottavinkin ja siten groteskilta vaikuttava karikatyyri menettää ”groteskin jännitteensä” viimeistään – viitaten Thomsonin groteskin määritelmään – sen yhteensopimattomuuksien tullessa ratkaistuksi ja vastaanottajan havaitessa kuvan ja mallin välisen yhteyden.

Ajatusta voidaan testata esimerkiksi kolmen Gerald Scarfen työn avulla:

THE
Book Signing

Kuvista ensimmäinen (ylin) on varsin selvästi neutraalihko karikatyyri. Kolmas on puolestaan groteskin mitat täyttävä kuvatus, painajaismainen olio, jossa yhdistyvät ainakin kasvin, hyönteisen ja ihmisen piirteet. Toisessa kuvassa sen sijaan on varsin iljettäväksi karrikoitu Tony Blair signeeraamassa uutta kirjaansa ruumisarkun päällä. Pääministerin kirja on yltä päältä tahriintunut vereen, jota hän käyttää musteenaan. Kuvan voinee kammottavuudessaan nähdä esimerkkinä groteskista karikatyyristä, mutta ei välttämättä. Kyse on lähinnä siitä, kuinka vieraina asioina toisiinsa nähden vuotavan veren ja Blairin elämäntarinan näkee. Vaikka kuvan Blairin lepakonsiipiä muistuttavat korvat tuovat siihen myös hybridisen elementin, joku voi nähdä niissä vain yhteyden kahden verenimijän välillä. Kuva voi siis jollekin olla groteski, mutta varsin helposti se on myös järkeistettävissä lähinnä satiiriseksi karikatyyriksi, joskin ehkä jossain määrin makaaberiksi sellaiseksi.

Struktuurin rationaalisuus on siis yksi kohta, josta karikatyyrin ja groteskin eroa voidaan raottaa. Toinen keskeinen problematiikka liittyy jälleen kerran itse karrikoida-verbiin. Karrikointi viittaa piirteiden korostamisen ja pelkistämisen akselilla operoivaan muotoon, eikä groteskiin kiinteästi kuuluva yhdistely kuulu siihen ainakaan itsestään selvästi. Pilapiirrosperinteessä on kohtalaisen tavallista, että esimerkiksi elostelevaa tai "porsastelevaa" rikasta tai muuten tunnettua henkilöä kuvataan sian muodossa, jäykkää persoonaa robottina tai vaikkapa vihreitä arvoja ajavaa poliitikkoa kasvina. Jos yhdistely ylipäätään hyväksytään karrikoinnin keinoksi, on sen kuitenkin oltava luonteeltaan symbolista, allegorista tai muuten vertauskuvallista ja siten, toisin kuin groteskissa, tarkkamerkityksistä. Voidaan kuitenkin myös ajatella, että karrikointi ylipäätään sulkee ulkopuolelleen kaikki vieraat elementit. Tähän kiinnittää huomiota esimerkiksi Philip Thomson (1979, 38), ja myös Amelia Rauser (2008, 16) huomauttaa, että karikatyyri ei ole emblemaattinen, symbolinen tai groteski, koska se operoi nimenomaan vääristelemällä fyysisiä piirteitä. Sen on tarkoitus korostaa kohteensa tiettyjä piirteitä, mutta ei varsinaisesti lisätä niihin mitään niihin kuulumatonta. Tietenkin asia voi olla toisin, mikäli taiteilija todella onnistuu osoittamaan eri muotojen tai olioiden välillä yhdennäköisyyttä tai muuta selkeää yhtäläisyyttä. Itse asiassa Gombrich ja Kris (1938) osoittavat artikkelissaan, kuinka karikatyyriä on käytetty muotojen välisten rajojen etsimiseen. Yksi esimerkki on *Les Poires*, jossa Charles Philipon esittää kuningas Ludvig Philipin päärynänä:



Kuvasta seurasi luonnollisesti oikeusjuttu. Päärynästä tuli myöhemmin yksi Ranskan vapaustaistelun symboleista, mutta itse kuva sinänsä ei sisällä juurikaan symboliikkaa. Myöskään siinä tapahtuva muodonmuutos ei oikeastaan ole groteski, koska se yksinkertaisesti havainnollistaa kuninkaan ja päärynän kiistattoman yhdennäköisyyden.

Karikatyyrin ja groteskin problematiikkaa voidaan eritellä myös Franz Kafkan ”Muodonmuutoksen” avulla. Novellissa kauppamatkustaja Gregor Samsa huomaa aamulla herätessään muuttuneensa syöpäläiseksi. Muodonmuutos aloittaa tapahtumaketjun, josta löytyvät käytännössä kaikki groteskia määrittävät piirteet. Unien tai fantasian maailmassa Samsan tilassa ei olisi mitään merkillistä, mutta kertoja varmistaa heti, että ”se ei ollut unta” (Kafka 2010, 46). Tarina on toki sinänsä fiktiivinen, mutta sen sisällä kaksi todellisuuden tasoa törmää selittämättömällä tavalla. Luonnollinen ja luonnoton törmäävät myös päähenkilön reagoinnissa tapahtuneeseen. Samsan suhtautuminen asiaan on niin luonteva, että tapahtuman merkillisyydestä johtuen se on oikeastaan aivan luonnoton. Suurin huolenaihe on se, että hän ei hallitse uusia raajojaan ja suurta selkäpanssariaan eikä näin ollen pääse pystyyn. Mikä pahinta, hän on vaarassa myöhästyä tärkeältä työmatkalta. Myös tyylin ja diskurssin yhteensovittamattomuudesta novelli on hyvä esimerkki. Kertoja on hyvin neutraali, hän ei juuri suurentele tai kauhistele tapahtumia tai päähenkilön tilaa vaan lähinnä raportoi. Vahvasti realistinen kerronta näin oudossa ympäristössä korostaa tapahtumien irrationaalisuutta, johon voi suhtautua vain joko kayserilaisittain ahdistuen tai bahtinilaisittain nauraen. Novelli rakentaa koko tarinan kestävän groteskin jännitteen, kokonaisuuden, jonka groteskit komponentit ovat toki eriteltävissä, mutta joka sopii myös esimerkiksi siitä, mitä Kayser tarkoittaa puhuessaan groteskista struktuurina.

Vaikka ”Muodonmuutos” näin luettuna on hyvin absurdi ja monella tapaa groteski, ei ainakaan Kafkan päiväkirjoihin tutustunut voi välttyä biografistisen lukutavan peikolta. Päiväkirjoista kumpuaa vääjäämättä analogia ”Muodonmuutoksen” ja Kafkaa ahdistaneen virkamiestyön välillä. Päiväkirjojensa mukaan — tuntiessaan samalla toimistotyönsä ahdistavaksi ja elämäänsä suitsivaksi — Kafka koki suuria paineita avioitumisesta ja perheensä elättämisestä. Monissa merkinnöissään hän soimaa itseään ja pitää itseään kelvottomana kirjoittajana. 19. tammikuuta 1914 Kafka (2011, 253) merkitsi päiväkirjaansa: ”Toimistossa ahdistus ja itseluottamus vaihtelevat. Muuten luottavaisempi. Suurta antipatiaa ”Muodonmuutosta” kohtaan. Loppu on lukukelvoton. Lähes pohjiaan myöten epätäydellinen. Siitä olisi tullut parempi, jos työmatka ei olisi silloin häirinnyt minua”.[15] Enempää ei tarvinne sanoa novellin pikkuporvarin konkreettisesta muuttumisesta maassa ryömiväksi syöpäläiseksi, joka kaikesta huolimatta kantaa huolta läheisistään ja työmatkastaan. Novelli onkin varsin perustellusti luettavissa myös Kafkan vertauskuvallisena omakuvana. Vertauskuvallisuudestaan johtuen novellia ei aivan mutkattomasti voi pitää karikatyyrinä, mutta ehkä sentään jonain sen kaltaisena tai sitten yleisenä henkilötyyppisatiirina pikkuporvarillisesta virkamiehestä. Novelli on esimerkki, joka pitää sisällään käytännössä kaikki groteskin ominaisuudet, mutta näkökulmasta riippuen siinä tapahtuva muodonmuutos on tulkittavissa myös analogiseksi Charles Philiponin *Les Poires* -kuvasarjan muodonmuutokseen, joka karrikointia muistuttavaa menetelmää käyttäen ei ainoastaan rinnasta kahta täysin erilaista olentoa vaan osoittaa niiden yhdennäköisyyden. Joka tapauksessa novelli on osoitus siitä, että samaan luentaan karikatyyri ja groteski eivät sovi ainakaan aina ja ilman muuta, ja joskus käsitteiden käyttökelpoisuus riippuu vastaanottajasta ja lukutavasta.

Kohti kirjallisuuden karikatyyritutkimusta

Tämän artikkelin tavoite on ollut tarkentaa karikatyyrin merkitystä suhteessa tiettyihin sukulaiskäsitteisiinsä. Jonkinlaisena synteesinä voidaan todeta, että karikatyyri on henkilökuva(us), joka tiettyjä piirteitä korostamalla ja toisia pelkistämällä tuo esille jotain niin olennaista kohteensa tai mallinsa fyysisestä tai psyykkisestä ”olemuksesta”, että tämä malli tai kuvauksen kohde on tunnistettavissa, vaikka kuva(us) on kaikkea muuta kuin realistisessa mielessä tarkka. Näennäisestä yksinkertaisuudestaan, pelkistyksestään tai kirjallisuuden termein ”litteydestään” huolimatta kyse on Gombrichia ja Krisiä (1938) mukaillen kuvauksesta, joka kohteen piirteiden ”vääristelystä” huolimatta on tietyssä mielessä jopa tarkempi tai syvempi kuin realistinen kuvaus: ”sen muistuttavuus [suhteessa malliinsa] on totuudenmukaisempi kuin pelkkä imitaatio”. Kaikissa tapauksissa ei ole aivan yksinkertaista määritellä, painottuuko sanassa ”olemus” kohteen fyysiset vai psyykkiset piirteet, ja asiaa lienee syytä pohtia teoskohtaisesti. Hyvin usein näyttäisi olevan kuitenkin niin, että karikatyyri tahtoo osoittaa näiden kahden asian liittyvän erottamattomasti toisiinsa.

Kuten aiemmin tekstissä todettiin, päämääräni ei ole ollut karikatyyrin täsmällinen määritelmä, vaan eräänlainen termin äärirajojen ja niiden katoamispisteiden kartoitus. Tarkka määritelmä olisikin tässä kohtaa mahdoton jo siksi, että artikkeli jättää tilarajauksen vuoksi käsittelemättä tiettyjä tärkeitä kysymyksiä. Vähiten tärkeä ei ole ainakaan karikatyyrin suhde komiikkaan, mikä aiheen laajuuden vuoksi tulee tässä artikkelissa käsitellyksi korkeintaan rivien välissä, mutta myös käsiteparivertailusta puuttuu joitakin keskeisiä termejä. Listaa voisi tietysti jatkaa varsin pitkälle, mutta etenkin kirjallisuuden kannalta yksi ongelmallisimmista ja samalla myös tärkeimmistä on karikatyyrin vertaaminen parodiaan. Vaikka nimittäin väitän tässä artikkelissa, että puhtaasti fiktiivinen henkilöhahmo ei oikeastaan voi olla karikatyyri, eikö jonkin tietyn fiktiivisen hahmon karrikoinnin kuitenkin pitäisi olla periaatteessa mahdollista? Kuinka karikatyyrin tässä tapauksessa voi toisaalta erottaa vaikkapa juuri parodiasta joksikin täysin omaksi ja irralliseksi interfiguraalisuuden ilmiökseen? Edelleen voidaan myös kysyä, että kun rajaus asetetaan henkilökuvaukseen, joka tuo esiin kohteensa olemuksen, ovatko ihmiset ainoita tähän sopivia olentoja? Eikö esimerkiksi jollain tietyllä kaupungilla voi olla riittävän erottuva ”olemus”, että sitä voisi karrikoida? Tai voidaanko vaihtoehtoisesti ajatella, että vaikka mitä tahansa maasta poimittua kiveä voi tuskin karrikoida, ehkä jotain tunnettua monumenttia, kuten Stonehengeä voi? Entäpä Napoleonin hevosta? Kyse saattaa olla yksinkertaisesti siitä, minkälaisella ”oliolla” on riittävän muista erottuva ”olemus”, että sen karrikoiminen on mahdollista. Tällaiset tietyssä mielessä fenomenologiset kysymykset antavat aihetta jatkopohdintoihin.

Koska termiä ”karikatyyri” käytetään kohtalaisen harvoin tarkassa merkityksessään, sen potentiaali kirjallisuudentutkimuksellisena käsitteenä on toistaiseksi jäänyt hyödyntämättä. Lähinnä se on otettu esiin sivulauseissa sukulaistermejään täydentävänä tai niihin nähden synonyymisenä sanana. Yksi kiintoisa avaus on kuitenkin Timothy C. Bakerin (2009) Bret Easton Ellisin *Lunar Park* -romaania tutkiva artikkeli, joka osoittaa karikatyyrin käsitteellisen tarkkuuden hyödyllisyyden autofiktiotutkimukselle. Käytännössä kaikkia toden ja fiktion rajapinnalla leikitteleviä omaelämäkerrallisia romaaneja on tullut tavaksi nimittää autofiktioiksi, mutta Baker osoittaa karikatyyri-termiä oivaltavasti käyttäen, että joskus asioiden liioittelun, vääristelyn tai muun fiktionalisoinnin tarkoitus ei ole sumentaa totuutta vaan nostaa esiin asioita, jotka ovat olennaisia sinänsä mutta jäisivät huomaamatta täsmälliseen todenmukaisuuteen pyrkivässä kerronnassa.

Yleisesti ottaen kirjallisuuden karikatyyritutkimuksen kenttä on melko avoin, ja yksi kiintoisimmista aiheista on jo mainittu karikatyyri interfiguraalisuuden ilmiönä. Selvitettävää on kuitenkin jo myös ja pelkästään siinä, onko karikatyyriä olemassa kirjallisuudessa lajina, vai onko se vain tiettyihin kirjallisuudessa esiintyviin henkilöhahmoihin sopiva määritelmällinen työkalu. Kuvataiteessa karikatyyri esiintyy epäilemättä myös lajina, eikä sillä puolella karikatyyri merkitse ainoastaan tiettyä kuvassa esiintyvää henkilöä. Useammin kuin harvoin kokonaista kuvataideteosta on perusteltua

nimittää karikatyyriksi. Kirjallisuudessa asiaa ei Bakerin artikkelia lukuun ottamatta olla juuri pohdittu, vaan yleensä karikatyyreiksi nimitetään tiettyjä teksteissä esiintyviä henkilöhahmoja, ja kuten on käynyt ilmi, usein myös väärin perustein. Ajattelemisen aihetta antavat ainakin sellaiset teokset kuin Henry Fieldingin *Shamela* (1741), Donald Barthelmen romaani *Snow White* (1967) ja novelli ”Eugénie Grandet” (1974) tai vaikkapa osa Joyce Carol Oatesin *Wild Nights!* -kokoelman (2008) novelleista, saati sitten jo tässä artikkelissa lyhyesti tarkasteltu Rothin *Our Gang* -romaani. Näitä teoksia lukiessa herää epäilys, että varsinaisen tarinan kertomisen sijaan etusijalla saattaa olla tietyn ja usein ilmeisen yleisesti tunnetun persoonallisuuden karrikoitu kuvaus, jolloin karikatyyri voisi olla miellettävissä myös käytännössä tutkimattomaksi kirjallisuuden lajiksi.

Viitteet

[1] Kenties keskeisimmät tämän artikkelin ulkopuolelle rajatut asiakokonaisuudet ovat karikatyyrin vertaaminen parodiaan sekä karikatyyrin eksplisiittinen tarkastelu suhteessa koomiseen, jotka laajuutensa vuoksi saavat jäädä toiseen kertaan.

[2] Ks. esim. *The New Grolier Webster International Dictionary of the English Language,* Vol. 1 (1972) ja *The New Encyclopedia Britannica* -makropedia (2002).

[3] Tässä artikkelissa käytetään termiä ”referentiaalinen” Dorrit Cohnia (2006) mukaillen ja tarkoittaen sillä todelliseen maailmaan viittaavaa, ”todistettavissa olevaa” ja ”epätäydellistä” tekstiä, teosta tai henkilöä, jonka vastinpari ”ei-referentiaalinen” merkitsee fiktiivistä, ”täydellistä” ja ”todistamattomissa olevaa”. Tekstissäni esiintyvä sana ”tunnistaminen” viittaa, kuten käytännössä kaikilla käyttämilläni karikatyyriteoreetikoilla, referentiaalisuuteen.

[4] Gregson nimittää tutkimuskohteitaan karikatyyreiksi, mutta oikeampi nimitys olisi (stereo) tyyppi, jokin sen variantti tai vaikka marionetti, jota kirjoittaja itse käyttää karikatyyrin synonyymina.

[5] ”Now, what I want is, Facts. Teach these boys and girls nothing but Facts. Facts alone are wanted in life. Plant nothing else, and root out everything else. You can only form the minds of reasoning animals upon Facts: nothing else will ever be of any service to them. This is the principle on which I bring up my own children, and this is the principle on which I bring up these children. Stick to Facts, Sir!”

[6] ”TRICKY: Now just one minute. We have a tradition in the courts of this land that a man is innocent until he is proven guilty. There were babies in that ditch at My Lai, and we know there were women of all *ages* but I have not seen a single document that suggests the ditch at My Lai contained a *pregnant* woman.”

[7] Esimerkiksi Baruch Hochmanin (1985, 59–62) erottelun mukaan fiktiivinen henkilöhahmo (*Homo Fictus*) on ainakin todelliseen ihmiseen (*Homo Sapiens*) verrattuna aina karsittu, puutteellinen tai vähäulotteinen. Toisesta näkökulmasta katsottuna fiktiivinen henkilö on taas aina täydellinen sinänsä. Sillä on kaikki ne ominaisuudet, jotka teksti sille antaa, ja oli se kuinka ”litteä”, ”pyöreä” tai ”piirteiden paradigmaltaan” rikas tai köyhä tahansa, ei siltä muuta voi pyytää. Minkään täysin fiktiivisen henkilöhahmon pitäminen karikatyyrinä onkin ongelmallista jo pelkästään siitä syystä, että yhdestä näkökulmasta katsottuna kaikkia fiktiivisiä hahmoja tulisi suhteellisen puutteellisuutensa vuoksi pitää karikatyyreinä, ja toisesta yksikään niistä ei täydellisyytensä vuoksi olisi karikatyyri. (Mikään ei kuitenkaan periaatteessa estä

karrikoimasta fiktiivistä henkilöä, mikä ajatuksena avaa tietääkseni täysin tutkimattoman interfiguraalisuuden ilmiön.)

[8] Karakteri oli 1600- ja 1700-luvulla Euroopassa hyvin suosittu, nyt jo kuolleeksi todettu kirjallisuudenlaji. J. W. Smeedin (1985, 2) määritelmän mukaan karakterit ovat yleensä proosamuotoisia lyhyitä kuvauksia, joissa henkilö kuvataan esimerkiksi ammatillisen, sosiaalisen, moraalisen tai psykologisen kategorian ilmentymänä. Usein toistuvia variantteja ovat esimerkiksi kansallisuudet, ammattikuntien edustajat, saiturit, erilaiset virkamiehet ja niin edelleen. Nämä yhden keskeisen luonteenpiirteen varaan rakentuvat kuvaukset (yleensä fiktiivisestä) henkilöstä ovat tekijästä riippuen laadultaan yleensä joko vitsikkäitä, satiirisia tai moralistisia. Smeed väittää ”karakterin” olevan puhtaasti kirjallinen laji, mutta esimerkiksi kuvataidesatiirikko William Hogarth näki paljon vaivaa todistaakseen olevansa karakteristi eikä karikatyristi. Hogarth piti edellistä subliimina taidemuotona, koska se kuvasi yksilön sijaan ihmisyyttä, sen osaa tai jotain sen heikkoutta universaalissa mielessä (Rauser 2008, 36–46). Kuriositeettina huomattakoon, että Dickens aloitti uransa myös karaktereja sisältävällä tarinakokoelmalla *Sketches by Boz* (1836). Smeed (1985, 238–239) pitää kokoelmaa Dickensin harjoitelmana ja valmistautumisena romaanikirjailijan uraa varten. Hän myös osoittaa Dickensin luoneen useat myöhemmin tutuiksi tulleet henkilöhahmonsa jo kyseisen kirjan tyyppikollaasissa.

[9] Myös karikatyyriä käytetään usein pilkanteon välineenä, mutta ainakaan suoranainen hyökkäävyys ei ole sille määritelmällinen välttämättömyys. Kuten Amelia Rauser (2008, 73) huomauttaa, jo varsin varhaisina aikoina saatettiin pitää jopa imartelevana päätyä karikatyyriin, koska se oli merkki oman persoonan merkittävyydestä ja tunnistettavuudesta.

[10] ”Kohdatessaan vakavan (*grave*) kysymyksen hän antautuu synkille (*sombre*) ajatuksille – vain synkät ajatukset voivat valaista vakavia kysymyksiä! – hän on synkin kaikista vakavista suurmiehistä!” (The Daumier Register. http://www.daumier-register.org/werkview.php?key=1861)

[11] ”Herrat Victor Hugo ja Emile Girardin kohottavat prinssi Ludvigin kunniaan, hieman hapuillen!” (The Daumier Register. http://www.daumier-register.org/werkview.php?key=1756)

[12] ” - Ystäväiseni, olitte siis jo 22-vuotiaana tappanut kolme ihmistä... kuinka tehokas organisaatio, ja kuinka paljon paremmin yhteiskunta olisikaan voinut sitä hyödyntää!... - Juu, hyvä herra, minun tapauksessani asiasta voi syyttää santarmilaitosta... ilman sitä en olisi täällä!... ” (The Daumier Register. http://www.daumier-register.org/werkview.php?key=1304)

[13] Suomen kielen sana ”sarjakuva” implikoi kuvasarjan. Monien mielestä ”sarjakuva” voi kuitenkin hyvin olla myös yhden kuvan strippi. Esimerkiksi englannin kielen sanat ”comic” tai ”cartoon” eivät viittaa kuvien määrään. ’Sarjakuva’ on kuitenkin sikäli osuva termi, että sen voi ajatella viittaavan myös kuvien julkaisutapaan. Painotekniikan kehittyminen mahdollisti kuvien sarjatuotannon ja julkaisemisen useissa sarjoissa ja lehdissä. Englanninkielisissä teksteissä sarjana tuotetuista kuvista käytetään usein sanaa ’print’. Toisaalta esimerkiksi Daumier – kuten monet muutkin hänen aikalaisensa – tekivät usein esimerkiksi samasta teemasta tai henkilöstä useita eri versioita. Kuvia on tapana jakaa sarjoihin esimerkiksi teemojen, henkilöiden, tekniikan tai muun vastaavan mukaisesti.

[14] ”Olion” tilalle voi tässä kohtaa niin halutessaan laittaa vaikkapa sanan ”tyyli”, ”teos” tai ”genre”.

[15] ”Muodonmuutos” julkaistiin vuonna 1915.

Lähteet

BAHTIN, MIHAIL 1995: *François Rabelais – keskiajan ja renessanssin nauru* (*Tvorčestvo Fransua Rable i narodnaja kultura srednevekovja i renessansa,* 1965). Suom. Tapani Laine ja Paula Nieminen. Helsinki: Taifuuni.

BAKER, TIMOTHY C. 2009: The (Neuro)-Aesthetics of Caricature: Representations of Reality in Bret Easton Ellis's *Lunar Park*. *Poetics Today* 30 (3), 471–515.

COHN, DORRIT 2006: *Fiktion mieli* (*The Distinction of Fiction,* 1999). Suom. Paula Korhonen et al. Helsinki: Gaudeamus.

COUPE, W. A. 1969: Observations on a Theory of Political Caricature. *Comparative Studies in Society and History* 11 (1), 79–95.

DICKENS, CHARLES 2009/1836: *The Pickwick Papers*. London: Vintage.

DICKENS, CHARLES 1990/1854: *Hard Times*. Oxford: Oxford University Press.

FRYE, NORTHROP 1966: The Nature of Satire. *Satire: Theory and Practice*. Ed. C. Allen & G. Stephens. Belmont: Wadsworth Publishing Company.

GOMBRICH, E. A. & KRIS, E. 1938: The Principles of Caricature. *British Journal of Medical Psychology* 17, 319–342.

GOMBRICH, E. A. & KRIS, E. 1940: *Caricature*. Harmondsworth: Penguin.

GREGSON, IAN 2006: *Character and Satire in Post-war Fiction*. London: Continuum.

HANNOOSH, MICHELE 1992: *Baudelaire and Caricature. From the Comic to an Art of Modernity*. Pennsylvania University Press.

HAYWOOD, IAN 2010: The Transformation of Caricature. A Reading of Gillray's The Liberty of the Subject. *Eighteenth-Century Studies* 43 (2), 223–242

HOCHMAN, BARUCH 1985: *Character in Literature*. London: Cornell University Press.

Hosiaisluoma 2003: *Kirjallisuuden sanakirja*. Helsinki: WSOY.

KAFKA, FRANZ 2010: Muodonmuutos. *Kootut kertomukset*. ("Die Verwandlung", 1915.) Helsinki: Otava.

KAFKA, FRANZ 2011: *Diaries, 1910–1923* (*Tagebücher,* 1948). Transl. Martin Greenberg & Hanna Arendt. New York: Shocken Books.

KAYSER, WOLFGANG 1981: *The Grotesque in Art and Literature*. Transl. Ulrich Weisstein. NewYork: Columbia University Press.

LUCIE-SMITH, EDWARD 1981: *The Art of Caricature*. London: Orbis Publishing Ltd.

New Grolier Webster International Dictionary of the English Language, The, Vol. 1 1972: New York: Grolier Inc.

New Encyclopedia Britannica, The, Vol. 15 : Macropaedia : knowledge in depth 2002: 15th ed. Chicago: Encyclopedia Britannica.

Oxford Companion to Art, The 1971: Ed. Harold Osborne. Oxford University Press.

Oxford Dictionary of Literary Terms 2008: Ed. Chris Baldick. New York: Oxford University Press.

PERTTULA, IRMA 2010: *Groteski suomalaisessa kirjallisuudessa*. Helsinki: SKS.
RAUSER, AMELIA 2008: *Caricature Unmasked. Irony, Authenticity, and Individualism in Eighteenteh-Century English Prints*. Newark: University of Delaware Press.
ROSSHOLM LAGERLÖF, MARGARETHA 1990: *Ideal Landscape. Annibale Carracci, Nicolas Poussin and Claude Lorrain*. New Haven: Yale University Press.
ROTH, PHILIP 2000/1971: *Our Gang* (*Starring Tricky and His Friends*). London: Vintage.
SCHMIDT, HENRY J. 1970: *Satire, Caricature and Perspectivism in the Works of Georg Büchner*. Mouton: Hague.
SMEED, J. W. 1985: *The Theophrastan 'Character'. The History of a Literary Genre*. New York: Clarendon Press.
STREICHER, LAWRENCE H. 1967: On a Theory of Political Caricature. *Comparative Studies in Society and History* 9 (4), 427–445.
SUOMELA, SUSANNA 2010: Oliver pyytää lisää! Charles Dickens ja satiiri. *Satiiri. Johdatus lajin historiaan ja teoriaan*. Toim. Sari Kivistö Helsinki: Gaudeamus.
THOMSON, PHILIP 1979: *The Grotesque. The Critical Idiom*. London: Methuen & Co.
VOLTAIRE 1972/1759: *Candide, ou l'Optimisme*. Paris: Univers des lettres Bordas.

Kuvalähteet:

DAUMIER, HONORE 1849: *Felix Pyat*. The Daumier Register. http://www.daumier-register.org/werkview.php?key=1807 (26.11.2013)
DAUMIER, HONORE 1840: *La Femme de Ménage*. The Daumier Register. http://www.daumier-register.org/werkview.php?key=853 (26.11.2013)
DAUMIER, HONORE 1849: *Victor Hugo*. The Daumier Register. http://www.daumier-register.org/werkview.php?key=1861 (26.11.2013)
DAUMIER, HONORE 1848: *M.M. Vicor Hugo et Emile Girardin...* The Daumier Register. http://www.daumier-register.org/werkview.php?key=1756 (26.11.2013)
DAUMIER, HONORE 1844: *Ainsi, donc mon ami...* The Daumier Register. http://www.daumier-register.org/werkview.php?key=1304 (26.11.2013)
PHILIPON, CHARLES 1832: *Les Poires*. Le 19ème siècle. http://www.19e.org/documents/monarchiedejuillet/1835philiponpoire.htm (26.11.2013)
SCARFE, GERALD: *About Gerald*. The Official Gerald Scarfe Website.
SCARFE, GERALD: *Tony Blair signs his new book*. The Official Gerald Scarfe Website.
SCARFE, GERALD: *Pink Floyd The Wall. The Wife*. The Official Gerald Scarfe Website.

Tommi Kakko

Varhaismodernien kertomusten narratologia

Manchesterin kansainvälisessä narratologien konferenssissa keskusteltiin tänä vuonna varhaismoderneista kertomuksista Monika Fludernikin ja Gerd Bayerin työryhmässä ”Narrative Features of Early Modern Narrative”. Keskustelun aikana paneeliltamme kysyttiin, mikä varhaismoderneissa kertomuksissa poikkeaa myöhemmistä teksteistä. Rohkeampi kysyjä olisi tiedustellut, mitä voidaan pitää varhaismodernien tekstien luonnollisina ja epäluonnollisina ominaisuuksina. Thomas Nashen (1567–1601) tuotannosta löytyy monta esimerkkiä varhaismodernien tekstien ominaispiirteistä, ja lähestyin kysymystä niiden avulla. Mainittuani Nashen teoksen *Anatomy of Absurdity* (1589) Fludernik jatkoi sanomalla, että varhaismoderniin proosaan kuuluu itsereflektiivisyys sekä monet usein postmodernissa kirjallisuudessa nähtävät innovatiiviset kertojaperspektiivin ja muiden kertomuksen peruselementtien manipulaatiot. Samat analyyttiset työkalut näyttävät yllättäen purevan sekä 1500-luvun lopun englantilaisen kirjallisuuden kummajaisiin että postmoderneihin romaaneihin. Mitä ovat kertomuksen peruselementit varhaismodernissa kirjallisuudessa, mitä voimme pitää niiden manipulaationa ja ovatko nämä elementit sekä niiden manipulaatiot samanlaisia varhaismodernissa ja nykykirjallisuudessa? Kysymyksiin ei löydy helppoja vastauksia.

Konferenssin aikana Nashen veijariromaani *The Unfortunate Traveller* (1594) sai osakseen hyvin ansaittua huomiota. Nashen romaani on mielenkiintoinen, sillä siitä esitetään edelleen hyvin erilaisia tulkintoja. Vuosisadat eivät ole laimentaneet sen outoutta. Ranskalainen anglofiili Jean Jules Jusserand (1887, 142) kirjoitti teoksessaan *Le roman au temps de Shakespeare*, että Nashe toi englantilaiseen kirjallisuuteen espanjalaisen pikareskin kertomuksen konventioiden lisäksi jotain paljon tärkeämpää: ”Ben Jonsonia lukuun ottamatta kukaan ei rakastanut kaunistelematonta totuutta yhtä paljon. Aitoa elämää kuvaava romaani, jonka synty yleensä lasketaan Defoen ansioksi, alkaa siis Nashen myötä.” Jusserandin kommentti, joka seuraa hänen kirjassaan Nashen riemukkaan absurdin kertomuksen kiemuraisen juonen kuvausta, kertoo romaanin monimuotoisuudesta. Nykyisin Nashen teksteistä kuulee hyvin erilaisia kommentteja. Alex Davisin (2011, 190) teoksesta *Renaissance Historical Fiction: Sidney, Deloney, Nashe* löytyy tyypillinen mielipide: ”Aiheestaan riippumatta Nashen metaforien kielikuvat uhkaavat jatkuvasti irrottautua viittaussuhteidensa objekteista.” Nashen kielellä on modernien kriitikoiden mukaan varsin ambivalentti suhde kertomukseen. Sitaateista voi nähdä, että Nashea on eri aikoina pidetty niin realistisen romaanin isänä kuin

innovatiivisen runollisen proosan tuottajana – juuri sellaisen antimimeettisen proosan, jota nähdään myös modernissa sekä postmodernissa kirjallisuudessa.

Davisin mainitsema ongelma tunnetaan englantilaisen kirjallisuuden historiassa nimellä ”Nashe-probleema”. Yksinkertaisimmillaan Nashe-probleema on, että Nashe ei näytä sanovan mitään tai kertovan mitään lukijoilleen. Hänellä ei ole mitään merkityksellistä sanottavaa. Jos Nashen kertomuksen rakennetta tarkastelee allegorisin termein, hänen kielensä näyttää ajoittain irrottautuvan sekä perinteisistä allegorisista viittaussuhteista että allegorian eheyden kannalta välttämättömästä kertomuksen sisäisestä rakenteesta. Kertomuksen tulkinnan kannalta allegorian kartoittaminen reaalimaailman objekteihin ei ole aina välttämätöntä, sillä kertomus voi elää omassa maailmassaan, jossa metaforat eivät lankea siististi lähdealueilta kohdealueille – kertomus voi viittaussuhteen puuttuessa luoda silti maailmastaan merkityksellisen. Allegorian sisäinen rakenne näyttäisi sen sijaan olevan kertomuksen tulkinnalle aidosti välttämätöntä, sillä muuten proosasta tulee runoutta, allegoriasta symbolismia ja kertomuksesta repaleinen kielikuvien kudelma. Nashen proosan noustessa poeettisiin sfääreihin on vaikeaa olla viittaamatta kertomusten luonnolliseen muotoon, jossa tapahtumat seuraavat välttämättä toisiaan kronologisesti syy-seuraussuhteiden kannattelemana. Kuten filosofinen argumentti, luonnollinen kertomus etenee askel askeleelta jokaisen askeleen merkitessä polun alusta loppuun ilman ylimääräisiä elementtejä. Ideaalinen luonnollinen kertomus on merkityksellinen joka askeleella, täynnä merkitystä kuten suuri olemisen ketju, jossa jokaisella universumin lenkillä on oma paikkansa ja tehtävänsä.

Kun Nashen kielikuvat uhkaavat irrottautua viittaussuhteidensa objekteista ja muuttua autonomisiksi symboleiksi, tuloksena on hetkellinen semanttinen kaaos. Lukija huomaa eksyneensä oudolle polulle, joka ei lopulta johda minnekään. Tästä syntyvä hämmennys on saanut jotkut lukijat luonnollistamaan Nashen proosan poeettiset sudenkuopat tulkitsemalla ne mimeettisinä (Kinney 1986). He lukevat Nashen kuvaavan maailmaa, jossa ihminen on maailman tuulien riepoteltavana ilman suojelusenkeleitä tai kohtalon ohjaavaa voimaa. Maailma ei aukea Nashelle heidän mukaansa symmetrisenä hierarkiana, joten hänen proosastaan ei löydy vastaavaa harmoniaa. Jos Nashen proosan mielipuolisuus luonnollistetaan ja luetaan mimeettisenä, Nashen täytyi argumentin mukaan nähdä maailma nihilistin silmin. Siinä ei olisi sinänsä mitään ihmeellistä, sillä Nashe olisi hyvinkin voinut olla yksi harvoista, joka eli suuren olemisen ketjun ulkopuolella eikä kyennyt näkemään universumia hierarkkisesti järjestäytyneenä kokonaisuutena. Ehkä hän jopa piti ajatusta esoteerisena hölynpölynä ja protestoi sen naurettavaa metafyysistä paatosta vastaan. Tulkinnassa on ongelmansa, mutta voinemme päätellä siitä ainakin sen, että Nashen irrottautumiset allegorian viittaussuhteista sekä allegorian sisäisen rakenteen säännöistä näyttävät lukijoille tapoja manipuloida allegorisen kertomuksen peruselementtejä. Samalla ne myös korostavat peruselement-

tien luonnollisuutta sitoen tulkinnan Nashen aikalaisten allegoriseen maailmankuvaan.

Harva moderni lukija näkee maailman suurena ontologisena ketjuna, jossa jokaisella universumia kodikseen kutsuvalla oliolla on oma paikkansa. Nashea voi lukea kontekstualisoiden ja hänen kertomuksiaan voi ymmärtää, mutta varhaismoderni tapa ajatella maailmaa suhteessa mimeettisiin ja antimimeettisiin kertomuksiin on kokenut inflaation. Modernit lukijat eivät ole ankkuroituneet staattiseen maailmankuvaan renessanssilukijan tavoin, joten Nashen antimimeettiset välisoitot korostuvat. Allegorisen maailmankuvan lumouksen murtumisesta on kirjoitettu paljon, luonnollisesti aina jo langenneiden lukijoiden asemasta. Suuri olemisen ketju, joka pysyi kasassa platonisen rakkauden avulla, on moderneille lukijoille myytti, mutta jo Arthur O. Lovejoyn (1964, 52) analysoima runsauden periaate takasi, että skeptinen asenne myytin todenmukaisuuteen vaikutti aikalaisista naurettavalta. Kuten filosofi Charles Taylor (1989, 276) on todennut, suuri olemisen ketju perustui keskeisesti onttisen logoksen voimaan sitoa ihminen välittömästi maailmaan: maailman ja tekstuaalisuuden suhde oli onttisen logoksen skeemassa välitön. Frederik A. Olafson (1994, 194) tarkentaa Taylorin näkemystä huomauttamalla, että ”onttinen logos olisi järjestys, joka on merkityksellinen paljon voimakkaammassa mielessä kuin mitä on sellainen käsitteellinen tai representationaalinen järjestys, joka on Taylorin mukaan ainoa, jonka olemme nykyisin valmiita tunnustamaan”. Viimeistään postmodernismin ideologiakritiikki on tehnyt aiemmin luonnollisista tavoista nähdä maailma läpinäkyviä rakennelmia, joista lukijan tulee olla tietoinen. Ideologisia sokeita pisteitä voi toki olla olemassa, mutta renessanssin tapa ajatella maailmaa ja siitä kertovia tarinoita on kuollut.

Vaikka Nashea ei voi enää lukea renessanssilukijan tavoin, modernit lukijat eivät tietenkään ole voimattomia varhaismodernien tekstien edessä. Yksi tapa lähestyä Nashen ongelmallista proosaa on tarkastella sitä metalepsiksen valossa. Tässä tapauksessa täytyy tosin erotella kaksi eri metalepsiksen muotoa. Ensimmäinen on tuttu narratologeille ja viittaa henkilöhahmojen diegeettiseen liikkeeseen kertomuksen eri tasojen välillä. Gérard Genetteä seuraten kertomuksen hahmoja koskeva metalepsis voidaan jakaa kahteen alalajiin: metalepsikseen, jossa kertoja astuu sisään kertomukseensa sekä antimetalepsikseen, jossa kertomuksen hahmot tunkeutuvat kertojan maailmaan. Nashen romaanista näyttää löytyvän esimerkkejä molemmista, yllättäen myös yleensä postmodernismiin liitettyä antimetaleptistä retoriikkaa. Toinen metalepsiksen muoto, joka liittyy Nashen poeettisiin ylilyönteihin, on peräisin klassisesta ja renessanssin retoriikasta. Samaa nimeä kantava omaperäinen figuuri teki paluun kirjallisuudentutkimukseen muutamia vuosia sitten dekonstruktion suosion myötä. Klassinen määritelmä tulee Quintilianukselta, kun taas englantilaisen kirjallisuuden lukijat tuntevat sen Puttenhamin retoriikan oppaasta *The Arte of English Poesie* (1589) nimellä ”farfet”. Metalepsista käytetään Puttenhamin (1869, 193) määritelmän mukaan, kun ”käytäm-

me kaukaa haettua sanaa sen sijaan että käyttäisimme tavallisempaa tai selkeämpää sanaa [--] käytämme sanaa loikaten monen muun yli hakeaksemme merkityksen kauempaa".[1] Metalepsis kertojan ja henkilöhahmojen välisenä vuorovaikutuksena tai diegeettisenä liikkeenä on selkeästi määritelty narratologien toimesta, mutta renessanssin retorisen metalepsiksen suhde metaforisen kielen semanttiseen transferenssiin vaikuttaa epämääräisemmältä (ja Nashen tapauksessa myös mielenkiintoisemmalta) metalepsiksen muodolta.

Puttenhamia tuoreempi näkökulma figuuriin löytyy Brian Cummingsin esseestä "Metalepsis: The Boundaries of Metaphor", jossa hän seuraa Erasmuksen villiä näkemystä metalepsiksestä. Metalepsis ei ole heidän mukaansa pelkästään järkeilyn figuuri, jollaiseksi se tavallisesti mielletään, vaan metaforisen kielen mahdollistava ur-figuuri, joka vaatii lukijaa tulkitsemaan tekstiä vajavaisin tiedoin jättämällä tekstiin merkityksellisiä semanttisia aukkoja. Vaatimuksessa on riskinsä, sillä epäonnistuneen tulkinnan mahdollisuus on aina olemassa:

> [Metalepsis] figuurina yhdistetään syvästi metaforiseen prosessiin, jossa sana tai merkitys voidaan korvata toisella. Metalepsis herättää kysymyksiä siitä, kuinka tällainen transferenssi on ylipäätään mahdollista ja minkälaisissa olosuhteissa sitä voidaan pitää onnistuneena. [--] Epäonnistuminen ja onnistuminen ovat tässä tapauksessa hyvin lähellä toisiaan. Syy tähän on, että metalepsis jättää tahallisesti transferenssin implisiittiseksi. Metalepsiksessa kiehtoo usein juuri se, mitä sillä jätetään sanomatta. Jos kuulija tai lukija epäonnistuu tai kieltäytyy tulkinnasta, käteen jää epämukava tai jopa nolo tunne kommunikaatioyhteyden katkeamisesta. (Cummings 2007, 220–221.)

Metalepsis toisin sanoen sekä vaatii lukijaa tulkitsemaan tekstiä että vastustaa tulkintaa. Tilanne ei ole niin mystinen kuin miltä se saattaa kuulostaa, mutta lukijoitaan kutsuvan tekstin kiehtovuudessa on jotain lumoavaa. Tulkinta vaatii, että lukija omaksuu hetkellisesti tekstin kirjoittajan tarkoittaman ajattelutavan ja yrittää näin ymmärtää toista, eräänlaisen *ekstasiksen* kokemuksen. Toisen ajattelutavan omaksuminen pakottaa lukijan tulkitsemaan myös omaa positiotaan uudesta, ehkä jopa muuttamaan omaa maailmankuvaansa tekstiin sopivaksi. Tekstin toiseus vastustaa näin tulkintaa ja lopulta vieraannuttaa lukijan itsestään. Metalepsis on tärkeä figuuri jo sen kannalta, että se viittaa lukijan rooliin tulkinnan prosessissa nostamalla tulkinnalliset kysymykset pöydälle. Se pyrkii tekemään lukijan ja tekstin välisestä kommunikaatiosta läpinäkyvää.

Jo Nashen ajan kirjailijat osasivat pelata relativisoidun tulkinnan käsitteellä. Jos lukija rakentaa tekstin merkityksen sitä tulkitessaan, minkä tahansa tekstin voi tulkita miten vaan! Herjaussyytöksiä välttelevät satiirikot kykenivät näin kirjoittamaan itsensä pois pinteestä, useimmiten hurmaamalla lukijansa leikkisällä retoriikallaan vakavan argumentin sijaan. Jos Nashen irrottautumiset allegorisen tulkinnan raameista eivät olleet aivan tyypillisiä varhaismodernille satiirille, myös niistä tuli tyypillisiä myöhemmässä satiirissa ja osa genren konventioita. Konventioiden luonnollistuminen genren

sisällä muuttaa myös tapaa, jolla Nashen tekstejä luetaan. Moderni lukija lukee Nashea sekä kanonisoitujen konventioiden vaikutuksen alaisena että ilman renessanssilukijan väkevää yhteyttä allegorisen ilmaisun muotoihin.

Nashen irrottautumiset ovat metaleptisiä Cummingsin mainitsemalla tavalla ja tulkinnan epäonnistuminen aina mahdollista. Nashe jättää sanomatta paljon ja valikoi sanomatta jättämänsä asiat hyvin tarkasti. Hänen luomansa tekstuaaliset aukot ovat tarkoituksella ongelmallisia, ja hänen lukijansa eivät vieläkään tiedä, miten niitä pitäisi tulkita. Voi olla, että ne ovat täysin vailla kertomuksellista tarkoitusta. Ne voivat olla merkkejä Nashen nihilismistä. Asiasta ei ole yksimielisyyttä, ja on vaikea uskoa, että Nashen mielikuvitukselliset semanttiset loikat tulevat koskaan täysin luonnollistumaan. Hän on niiden ansiosta säilyttänyt paikkansa englantilaisen kirjallisuuden kaanonissa, ja jos hänen proosansa olisi ollut suoraviivaisempaa, ei kovin moni olisi luultavasti edes kuullut hänestä. Kriitikot ovat siis epäonnistuneet, mutta sen ei pitäisi olla yllätys kun kyseessä ovat tekstit, jotka on kirjoitettu vastustamaan tulkintaa. Metalepsiksen analyyttinen tarkastelu voi olla yksi tapa selittää Nashen proosan semanttista anarkismia, mutta Nashe-probleeman luonnollistaminen metalepsiksen avulla paljastaa myös tekstin intentionaalisen paradoksaalisuuden: onnistunut tulkinta syntyy epäonnistuneen tulkinnan ehdoilla.

Gerald Bruns kertoo hermeneutiikan historiassaan *Hermeneutics Ancient and Modern* (1992, 231), että länsimaisella kulttuurilla on aina ollut tiivis yhteys allegoriaan. Fludernikin usein siteeraaman Jonathan Cullerin tavoin Bruns tutkii argumenttia, jonka mukaan lukijat ovat aina keksineet nerokkaita tapoja lukea runoutta tai mitä tahansa outoja diskursseja tekemällä niiden outoudesta osan kritiikin normistoa. Toisaalta poetiikan tehtävänä on ollut alistaa runoilijan mielipuolisuus omien säännöstöjensä muottiin ja selittää runouden selittämätöntä mielipuolisuutta kaivamalla esiin runouden takana piilevät rakenteet; toisaalta runoilija on nähty tärähtäneenä visionäärinä, jonka visio tulkitaan aina uudestaan uusien oppilasten saapuessa kuulemaan näkijää ja kirjoittaessa hänen sanansa uusiksi omissa tulkinnoissaan. Runouden analyyttisellä demystifioinnilla on aina ollut vastavoimansa. Nashen kaltaisilla ongelmallisilla kirjailijoilla on oma paikkansa tässä luonnollistamisen prosessissa, ja Nashe-probleeman arvo piilee juuri sen paradoksaalisuudessa. Hän edustaa kirjallisuutta muodossa, jota anakronismia välttääkseen voisi kutsua romanttisen sijaan alkemistiseksi. Anakronismeista vähemmän välittävät voivat viitata esimerkiksi Maurice Blanchot'n teoksiin – Brunskin siteeraa häntä ahkerasti. Blanchot palasi omassa työssään yhä uudestaan kirjallisuuden kielen autonomiseen, pimeään ja merkityksettömään puoleen, joka vastustaa luonnollistumista ja saa voimansa transsendentaalisen logoksen epäjumalilta.

Blanchot olisi luultavasti pitänyt mielipuolisena ajatusta, että Nashe-probleemaan pitäisi olla olemassa selkeä vastaus, ja siinä hän olisi ollut oikeassa. On vaikea sanoa,

miten hän olisi vastannut kysymykseen varhaismodernien tekstien narratologisista ominaisuuksista. On varmasti tapoja soveltaa luonnollisen ja epäluonnollisen narratologian metodeja varhaismoderneihin teksteihinkin, mutta väitettä varhaismodernien ja postmodernien tekstien identtisistä ominaisuuksista on vaikea puolustaa. Nashen proosa antaa ymmärtää, että hänen kertomuksiaan ei voi lähestyä ilman modernien metodien kriittistä tarkastelua. Erityisesti konventionalistumisen ja luonnollistumisen käsitteet paljastuvat ongelmallisiksi. Lähentymistä luonnollisen ja epäluonnollisen narratologian välillä on havaittavissa niidenkin suhteen, mutta osapuolet eivät näytä olevan käsitteistä vielä samaa mieltä.[2] Fludernik painottaa luonnollisuutta ja väittää epäluonnollisen narratologian kannattajien tehneen kategoriavirheen rinnastaessaan konventionalisoinnin ja luonnollistamisen. Jälkimmäiset puolestaan vetoavat konventioiden auktoriteettiin painottaen tulkinnan roolia tekstien luonnollisuudessa tai epäluonnollisuudessa. Keskustelusta näyttää puuttuvan historiallinen tietoisuus siitä, että kertomusten konventioihin perustuvat lukustrategiat ja luonnollisiksi kutsutut tavat suhtautua maailmaan voivat kadota ajan myötä. Nashen tapauksessa moderni lukija voi ymmärtää kertomusta, mutta kertomuksen ymmärtäminen on mahdollista vain sen historiallista allegorisuutta tutkimalla. Jopa kertomuksen rakenteellinen analyysi näyttää vaativan retoriikan historian tuntemusta. Poikkeukselliseksi Nashen tekee se, että hän myös odottaa lukijansa epäonnistuvan tulkinnassaan. Satiirikkona hän olisi ollut tyytyväinen kuullessaan, että juuri tulkinnan epäonnistumisen mahdollisuus aiheuttaisi päänvaivaa tutkijoille satoja vuosia hänen kuolemansa jälkeen.

Viitteet

[1] "[A]s when we had rather fetch a word a great way off then to vse one nerer hand to expresse the matter aswel & plainer [--] so in this manner of speach we vse it, leaping ouer the heads of a great many words, we take one that is furdest off."

[2] Aiheesta käytiin keskustelua *Narrative*-lehden vuoden 2012 kolmannessa numerossa. Ks. Fludernik 2012 ja Alber et al. 2012.

Lähteet

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.

BRUNS, GERALD L. 1992: *Hermeneutics: Ancient and Modern*. New Haven: Yale University Press.

CULLER, JONATHAN 1975: *Structuralist Poetics: Structuralism, Linguistics and the Study of Literature*. London: Routledge & Kegan Paul.

CUMMINGS, BRIAN 2007: Metalepsis: The Boundaries of Metaphor. *Renaissance Figures of Speech*. Ed. Sylvia Adamson, Gavin Alexander & Katrin Ettenhuber. Cambridge: Cambridge University Press.

DAVIS, ALEX 2011: *Renaissance Historical Fiction: Sidney, Deloney, Nashe*. Cambridge: D. S. Brewer.

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

GENETTE, GÉRARD 2004: *Métalepse: De la figure à la fiction*. Paris: Seuil.

JUSSERAND, JEAN JULES 1887: *Le roman au temps de Shakespeare*. Paris: C. Delagrave.

KINNEY, ARTHUR F. 1986: *Humanist Poetics: Thought, Rhetoric, and Fiction in Sixteenth-Century England*. Amherst: University of Massachusetts Press.

LOVEJOY, ARTHUR O. 1964/1936: *The Great Chain of Being*. Cambridge (MA): Cambridge University Press.

NASHE, THOMAS 1966: *The Works of Thomas Nashe. Vol. 1* & *2*. Ed. Ronald B. McKerrow. Oxford: Basil Blackwell.

OLAFSON, FREDERICK A. 1994: Comments on *Sources of the Self* by Charles Taylor. *Philosophy and Phenomenological Research* 54 (1), 191–196.

PUTTENHAM, GEORGE 1869/1589: *The Arte of English Poesie*. Ed. Edward Arber. London: A. Murray & Son.

TAYLOR, CHARLES 1989: *Sources of the Self: The Making of the Modern Identity*. Cambridge: Cambridge University Press.

Hanna Meretoja

Historiallisuus kertomusteoreettisena haasteena

Suunnistaminen kertomuksen tutkimuksen monitieteisellä kentällä on käynyt yhä haastavammaksi sitä mukaa, kun kenttä on laajentunut ja moninaistunut. Sillä risteävät hyvin erilaiset, toisiinsa monimutkaisin tavoin limittyvät ja jännitteisiin suhteisiin asettuvat tutkimusperinteet. Itse en koe kertomuksen tutkijana paikantuvani selkeästi mihinkään selvärajaiseen kertomusteoreettiseen koulukuntaan, ja juuri siksi pidän erityisen hedelmällisenä nykytilannetta, jossa koulukuntien muodostamisen ja puolustamisen lisäksi meneillään on paljon muutakin, kuten kiinnostavia keskusteluja eri perinteistä ammentavien tutkijoiden välillä.[1] Kertomuksen tutkimuksen maastoa olisi kuitenkin helpompi hahmottaa, jos tutkijat harjoittaisivat vielä nykyistä enemmän metatason pohdintaa eri perinteiden välisistä suhteista ja niiden teoreettisista taustaoletuksista.

Kertomuksen tutkimuksen moniäänisestä nykytilanteesta saa hyvän kuvan esimerkiksi alan kansainvälisistä konferensseista, jotka ovat käyneet viime vuosina aiempaakin monitieteisemmiksi ja eri perinteitä yhteen kokoaviksi. Näistä tärkeimmät ovat vuosittainen, tänä vuonna Manchesterissa järjestetty *International Conference on Narrative* (ks. Kakon kirjoitus tässä lehdessä) ja *Narrative Matters* -konferenssi, joka järjestettiin viime vuonna Pariisissa alaotsikolla ”Life and Narrative” ja tullaan järjestämään siellä toistamiseen ensi kesäkuussa alaotsikolla ”Narrative Knowing”. Näistä edellinen konferenssisarja on enemmän kirjallisuudentutkimukseen keskittyvä ja narratologiapainotteisempi, jälkimmäinen taas tuo yhteen eri ihmistieteissä tehtävää kertomuksen tutkimusta. Näissä konferensseissa huomiota kiinnittää sekä pyrkimys käydä eri perinteitä ylittävää vuoropuhelua että se, miten kuitenkin suuri osa puhujista suuntaa esitelmänsä spesifille kertomuksen tutkimuksen haaralle, osallistuu siinä meneillään oleviin keskusteluihin ja valikoi konferenssiohjelmasta omaa haaraansa edustavat esitelmät.

Ehkä siksi, että olen erityisen kiinnostunut kertomuksen tutkimuksesta, joka on samanaikaisesti sekä filosofista että historiallista, olen yrittänyt hahmottaa eri perinteiden välisiä suhteita siitä käsin, minkälaisia filosofisia – mukaanlukien historianfilosofisia – oletuksia niiden taustalla on. Nähdäkseni kaiken kertomakirjallisuuden ja kertomusteorian taustalla on tiettyjä filosofisia oletuksia, jotka puolestaan ovat muotoutuneet tietyissä historiallisissa konteksteissa, niiden ehdollistamina (mikä ei tarkoita, että kirjallisuus palautuisi sen enempää filosofiaan kuin historiaankaan). Paul Ricœur (1985, 447) toteaa, ettei mikään kertomus ole ”eettisesti neutraali”. Mikään kertomus – tai

kertomusteoria – ei voi myöskään olla ontologisesti tai epistemologisesti neutraali.[2] Ne sisältävät aina tiettyjä oletuksia siitä, mikä on todellista ja minkälaisessa tiedollisessa suhteessa olemme todellisuuteen. Vaikka ne eivät varsinaisesti ottaisikaan näihin kysymyksiin kantaa, ne tarjoavat näkökulman, josta käsin kysymykset asettuvat tietyllä tavoin. Nähdäkseni tämän hetken suuret kertomusteoreettiset kiistat esimerkiksi kokemuksen, kertomuksen ja historian välisistä suhteista tulevat ymmärrettäviksi nimenomaan eri positioiden taustalla olevista erilaisista filosofisista oletuksista. Seuraavassa valotan tätä tarkastelemalla kokemuksen historiallisuutta kertomusteoreettisissa keskusteluissa sekä historiallisuuden ja teoreettisuuden suhdetta kertomuksen tutkimuksessa.

Kokemuksen ja historian suhde narratologiassa ja hermeneutiikassa

Narratologiassa on 2000-luvun alusta lähtien puhuttu tarpeesta historiallistaa narratologiaa, mutta vasta aivan viime vuosina narratologit ovat kiinnostuneet myös kokemuksen ja historian suhteesta ja ”historiallisesta kokemuksesta” (*historical experience*) (Fludernik 2003; 2010). Tämä on merkittävä ilmiö, sillä juuri kokemus on keskeinen käsite jälkiklassisessa, kognitiivisesti orientoituneessa narratologiassa. Kun klassinen narratologia hahmotti kertomuksen logiikkaa tapahtuman käsitteestä käsin, jälkiklassisessa narratologiassa kokemuksen käsite on noussut keskeiseksi kertomuksen käsitteellistämisessä. Ratkaiseva rooli tässä kehityksessä on ollut Monika Fludernikin uraauurtavalla teoksella *Towards a 'Natural' Narratology* (1996), jossa hän nostaa kertomuksen tärkeimmäksi piirteeksi kokemuksellisuuden (*experientiality*) eli kokevan subjektin näkökulman ja tavat reagoida tiettyihin tilanteisiin ja tapahtumiin. Kognitiivista narratologiaa hallinnutta kokemuskäsitystä voi kuitenkin pitää varsin epähistoriallisena. Sen taustalta voidaan löytää oletus kokemuksen perustavasta universaaliudesta ja välittömyydestä. Esimerkiksi analyyttisestä mielenfilosofiasta lainattu kvalian käsite, jolla kokemuksellisuutta on käsitteellistetty kognitiivisessa narratologiassa, on yhteydessä oletukseen tietoisuudelle välittömästi annetusta puhtaasta aistikokemuksesta.[3]

Kun Fludernik on nyt siis kiinnostunut historiallisesta kokemuksesta, minkälaisista historianfilosofisista oletuksista käsin hän tällöin puhuu historiallisuudesta? Hän tekee erottelun kahdenlaisiin historiallisiin kokemuksiin: ”voidaan puhua nykyaikaan sijoittuvista kokemuksistamme Afganistanin sodasta tai historiassa Elisabetin aikaisten ihmisten kokemuksesta Irlannin sodasta” (Fludernik 2010, 42). Lisäksi hän toteaa, että koska useimmat ihmiset (lähinnä sotilaita lukuunottamatta) kokevat ensimmäisen tyyppiset historialliset kokemukset median välityksellä, voitaisiin erottaa vielä kolmas kategoria, ”*raaka kokemus*”, kuvaamaan ”prosessien ja tapahtumien välitöntä fyysistä kokemista” (ibid.). Kaikki hänen esimerkkinsä historiallisista kokemuksista ovat suuria poliittisen historian tapahtumia: sotia, amerikkalaisten kuuhun laskeutuminen, Berliinin muurin

murtuminen. Hänelle kokemus on historiallinen, jos se koskettaa tapahtumaa, joka on joko ”historiallisesti merkittävä” tai menneisyyteen kuuluva (ibid., 46).

Fludernikilla on siis vahvasti tapahtumahistoriallinen lähestymistapa historiaan. Tällainen historiakäsitys on kapea, sillä siitä käsin on vaikea tunnistaa arkielämän – jossa ei näennäisesti ”tapahdu mitään” – monisyistä historiallista rakentuneisuutta: sitä, miten historiassa on kyse myös jokapäiväisestä kokemusmaailmastamme.[4] Kokemus nähdään varsinaisesti historiallisena vasta silloin, kun huomioidaan, miten se historiallinen maailma, jossa elämme, määrittää perustavalla tavalla kokemisen tapojamme ja sitä, mitä on ylipäätään mahdollista kokea, tuntea ja ajatella. Esimerkiksi Reinhart Koselleck (1979), Hans-Georg Gadamerin oppilas, käsitteellistää historiallisen maailman kokemustilaksi (*Erfahrungsraum*), joka asettaa tietyt rajat sille, mitä tuossa maailmassa on mahdollista sanoa, ajatella ja kokea. Käsite sisältää ajatuksen siitä, että se, miten historiallinen traditio vaikuttaa meihin ja miten käsitämme menneisyyden, määrittää olennaisesti sitä, miten koemme nykyhetken ja miten suuntaudumme tulevaan. Samantyyppinen ajattelutapa läpäisee Gadamerin kokemuksen historiallisuutta painottavaa ajattelua, ja hän viittaa historiallisen tajun käsitteellä tajuun siitä, ”mikä on mahdollista tietylle ajalle ja mikä ei” (1990, 22). Vastaavasti esimerkiksi Michel Foucault (1966) käsittelee historiallisen *a priorin* käsitteellä sitä, mitä tiettynä aikakautena on mahdollista tietää ja kokea. Tästä näkökulmasta ei vain kokemus sodista ole historiallista, vaan kaikki kokemus, jopa kaikkein arkipäiväisin ja tiedostamattomin tapamme havainnoida maailmaa, on historiallisesti konstituoitunutta.

Fenomenologis-hermeneuttinen ajatteluperinne hylkää ajatuksen välittömästä kokemuksesta ensinnäkin sillä perusteella, että menneen ja tulevan horisonttien nähdään aina jo läpäisevän nykyhetken kokemusta. Menneet kokemukset ja niiden tulkinnat muovaavat sitä, miten nykyhetki koetaan ja miten tulevaan suuntaudutaan nykyhetkessä. Kuten Husserl (1991, 49) toteaa, jopa näennäisesti välitön aistikokemus konstituoituu ”synteettisesti”: se sisältää ”primaarisen muistin” tai ”retention”, joka säilyttää tietoisuudessa – kuin ”komeetan häntä joka kiinnittää itsensä hetken havaintoon” – ja liittää osaksi nykyhetkeä juuri tapahtuneen, ja protention, joka ennakoi tulevaa hetkeä. Heidegger, Gadamer ja Ricœur kehittivät tätä näkemystä näyttämällä, miten nykyhetken horisonttia konstituoivat erilaiset historialliset ja sosiokulttuuriset traditiot, jotka siis ehdollistavat sitä, mitä näemme ja koemme ja miten. Jos kokemus ajatellaan lähtökohtaisesti pistemäisenä, tässä ja nyt tapahtuvana, välittömänä aistihavaintona, päädytään epähistorialliseen kokemuskäsitykseen, kun taas kokemuksen perustavaa ajallisuutta painottava lähestymistapa kytkeytyy näkemykseen kokemuksen historiallisesta välittyneisyydestä.

Toiseksi näkemys kokemuksen välittyneisyydestä liittyy fenomenologis-hermeneuttisessa perinteessä sen käsittämiseen aina yksinkertaisista havainnoista lähtien maail-

maan suuntautumisen ja merkityksenannon tapana. Hermeneutiikassa tämä käsitteellistetään puhumalla kokemuksen tulkinnallisesta rakenteesta eli jokin jonakin -rakenteesta (*etwas als etwas*). Hahmotamme maailmaa aina jossain mielessä, annamme sille jonkun hahmon, ja tässä tulkinnassa rakentuva merkitys on prosessuaalinen: yksittäinen kokemus on osa kokemusten jatkumoa, ja tullessaan liitetyksi aiempaan ja tulevaan se määrittyy jatkuvasti uudelleen. Historiallisesti muotoutunut kokemushorisontti määrittää, mitä ja miten koemme asiat nykyhetkessä, mutta uudet kokemukset taas haastavat tulkintahorisonttiamme niin, että ymmärryksemme aiemmista kokemuksistamme ja ylipäätään siitä, keitä olemme, saattaa olennaisesti muuttua (ks. Gadamer 1990; Ricœur 1985, 439–447). Siten kokemus on osa jatkuvan uudelleentulkinnan prosessia, jossa muutoksessa oleva tulkintahorisontti ja uudet kokemukset muokkaavat toinen toistaan.

Kysymys kokemuksen välittyneisyydestä määrittää olennaisesti myös tapaa nähdä kokemuksen ja kertomuksen välinen suhde. Kokemuksen välittömyyteen uskovat, empiristis-positivistisesta traditiosta ammentavat teoreetikot, kuten Galen Strawson (2004), kuvaavat kokemusten kerronnallistamista valheellisena, jälkikäteen tapahtuvan vääristämisenä, ja narratologiassa kokemisen ja kertomisen kehykset asetetaan pääsääntöisesti hierarkkiseen suhteeseen. Mutta jos kokemus nähdään maailmaa jäsentävänä ja merkityksellistävänä, narrativisointi näyttäytyy yhtenä tämän jäsentämistoiminnan muotona, ei sille lähtökohtaisesti vastakkaisena. Hermeneuttinen kertomuskäsitys näkee kokemuksen ja kertomuksen kietoutuvan toisiinsa ja sekoittuvan siten, ettei niiden jyrkkä vastakkainasettelu ole mielekästä. Pikemminkin ne ovat osa tulkinnallista jatkumoa, joka ulottuu yksinkertaisen aistihavainnon jokin jonakin -rakenteesta kokemusten narratiiviseen uudelleentulkintaan.

Esimerkiksi Fludernik (2010, 46) korostaa, että kokemuksesta voi kertoa vasta kun se on ohi, mutta jos kulttuuristen kertomusten nähdään muovaavan jo sitä, miten asiat ylipäätään koetaan, narratiivisen tulkinnan voidaan nähdä sekoittuvan kokemukseen ja antavan sille tietyn muodon. Niin kokeminen kuin kertominen tapahtuvat tietyssä historiallisessa maailmassa, suhteessa tuossa maailmassa tarjolla oleviin, kulttuurisen tradition välittämiin kokemuksen tulkinnan ja kerronnallistamisen malleihin. Olen kuvannut kaksoishermeneutiikan käsitteellä, miten kertomukset ovat tulkintoja kokemuksista, jotka ovat jo itsessään tulkintoja, ja kolmoishermeneutiikan käsitteellä, miten uudelleentulkitsemme kokemuksiamme kulttuuristen kertomusmallien valossa.[5] Hermeneuttisesta näkökulmasta kertomus on järjestyksen rakentamista, luovaa ja selektiivistä toimintaa, jossa jotakin nostetaan esiin ja asetetaan merkityksellisiin suhteisiin jonkun muun kanssa, mutta tämän prosessin poieettinen luonne ei tee siitä aina väistämättä valheellista tai vääristävää.

Historiallinen ja teoreettinen kertomuksen tutkimuksessa

Kokemuksen ja historian luonnetta koskevat olettamukset vaikuttavat ratkaisevasti paitsi siihen, miten ymmärretään näiden suhde kertomukseen, myös tekstianalyysin käytäntöihin. Tämä tuli kiinnostavasti esiin Itä-Suomen yliopiston tänä syksynä järjestämässä seminaarissa ”Elämä, kertomus, merkitys” (29.11.2013). Yritin omassa esitelmässäni hahmotella narratologian, hermeneutiikan ja nussbaumlaisen kirjallisuusfilosofian taustaoletuksia (esim. koskien kokemuksen suhdetta aikaan ja historiaan), jotka vaikuttavat niiden erilaisiin tapoihin lähestyä kertomusta. Lisäksi yritin muun muassa saada selvyyttä siihen, minkälaisista tiedonintresseistä käsin näissä eri perinteissä tehdään kertomuksen tutkimusta. Hermeneuttinen kirjallisuuskäsitys korostaa, että kirjallisuus on kulttuurisen itseymmärryksen muoto, joka osallistuu todellisuuden merkityksellistämiseen ja maailman hahmottamiseen. Tästä näkökulmasta kirjallisuudentutkijatkin osallistuvat omalta osaltaan kulttuurisen itseymmärryksen lisäämiseen, ja tällä toiminnalla on viime kädessä myös emansipatorista potentiaalia, sillä kulttuurisen merkitystodellisuuden ymmärtämistä voi pitää avaimena sen muuttamiseen. Samalla filosofinen hermeneutiikka tarjoaa tieteenfilosofisia välineitä metatason pohdintaan kirjallisuuden/kertomuksen ja sen tutkimuksen luonteesta.

Narratologit tuntuvat kirjoittavan pääasiassa toisilleen, spesialistien joukolle, joka keskittyy kehittelemään eteenpäin kertomuksen tutkimuksen välineitä. Mutta eikö myös näiden analyysivälineiden merkitys ole viime kädessä siinä, että ne auttavat ymmärtämään paremmin, miten kertomukset toimivat osana kulttuurista merkitystodellisuuttamme? Joensuun kertomusseminaarissa narratologien keskuudessa tuntui vallitsevan suhteellinen yksimielisyys siitä, että narratologia toimii parhaiten juuri eräänlaisena työkalupakkina, kun taas suurten metatason kysymysten he näkivät rajautuvan narratologisen projektin ulkopuolelle. Silti voi kysyä, eivätkö perustavat oletukset esimerkiksi kokemuksen luonteesta ja sen suhteesta historiaan vaikuta narratologisessa tekstianalyysissä, vaikkapa tavoissa soveltaa kertomisen ja kokemisen kehysten käsitteitä.

Samuli Häggin esitelmän innoittamassa keskustelussa pohdittiin, olisiko kertomusteoreettisten käsitteiden ja kohdetekstien kohtaamisista muotoutuneiden erityisen onnistuneiden ”narratologisten käsitteiden museo” hyvä metafora sille, mihin suuntaan narratologiaa voisi kehittää, vai olisiko sittenkin parempi puhua ”välinevuokraamosta”. Jälkimmäinen tuntui saavan enemmän kannatusta yleisön keskuudessa, mutta itse pidän Häggin puolustamasta museometaforasta, sillä voivathan esimerkiksi taidemuseot toimia elävänä osana nykypäivää eivätkä vain menneisyyden esittelynä jälkipolville. Museometaforan kautta voi pohtia käsitteiden historian keskeisyyttä niiden käyttökelpoisuutta arvioitaessa. Häggin museometafora korostaa, miten hyvässä narratologisessa analyysissä tapahtuu teoreettisten käsitteiden ja kohdetekstin kohtaaminen, joka jättää jälkensä käsitteeseen. Narratologiseen museoon olisi pääsy vain käsitteillä, joissa

kiteytyvät tällaiset onnistuneet kohtaamiset. Näitä kohtaamisia museo siis juhlisi ja samalla tarjoaisi käsitteet muiden tutkijoiden käyttöön.

Itse soisin museon edustavan laajemminkin kertomuksen tutkimusta tai ylipäätään kirjallisuudentutkimuksen eri perinteitä. Tällainen museo voisi hyvin toimia elävänä osana tutkimusta: innoituksen lähteenä, joka tarjoaisi tutkijoille välineitä pohtia – käsitteen historiaa ja sen aiempia onnistuneita käyttökonteksteja vasten – millaiset ovat heitä kiinnostavien käsitteiden historialliset pätevyyden rajat ja miten käyttökelpoisia ne ovat kunkin uuden tutkimuksen kontekstissa. Toivottavasti nyt tekeillä oleva tieteen termipankkihanke tulisi omalta osaltaan edistämään kirjallisuudentutkijoiden käsitehistoriallista kompetenssia ja siten toteuttaisi paitsi ”välinevuokraamon” ideaa myös joiltakin osin Häggin ideaa onnistuneiden käsitteiden museosta.

Tarkan tekstianalyysin ihanne tuntuu yhdistävän hermeneuttista tekstin kohtaamisen ajatusta ja narratologista pyrkimystä tekstianalyysiin, jossa teoreettiset käsitteet ja kohdetekstit haastavat vastavuoroisesti toisiaan. Kummankaan mukaan tulkinta ei voi olla mekaanista ennalta annetun metodin soveltamista. Ne kuitenkin eroavat toisistaan siinä, minkälaisen roolin ne antavat historialle tulkinnan prosessissa. Hermeneutiikassa juuri kirjallisuuden historiallisuus on erottamattomasti kytköksissä siihen, että kaikki kaunokirjalliset teokset ovat singulaarisia ja niillä on oma erityisluonteensa, jolle tulkinnan tulee tehdä oikeutta. Hermeneutiikka näkee kaunokirjallisuuden tulkinnan dialogisena prosessina, jossa ollaan avoimia ja herkkiä kohteen erityisyydelle, ja tätä kautta tullaan tietoisiksi myös omista ennakko-oletuksista ja pystytään osin ylittämään ne. Hermeneutiikka näkee tämän dialogin myös maailmojen kohtaamisena, sillä sekä tutkija että teksti kiinnittyvät historialliseen maailmaan, joka on itsessään pluraalinen, lukuisista eri kokemusmaailmoista koostuva; tekstin merkitys muotoutuu jatkuvan uudelleentulkinnan prosessissa, jossa se kohdataan yhä uusista maailmoista ja kokemushorisonteista käsin. Tällöin herkkyys tekstille on samalla herkkyyttä sen historiallisuudelle ja pyrkimystä tulla tietoiseksi omasta historiallisuudestamme, niistä ääneenlausumattomista tekijöistä, jotka konstituoivat omia tapojamme kohdata maailma.

Useampi narratologi sanoi seminaarin aikana ja sen jälkimainingeissa, että narratologia toimii parhaiten lyhyiden (esim. yhden kappaleen mittaisten) tekstinkohtien analyysissä. Tällöin ajatellaan, että yhtä katkelmaa voi analysoida irrallaan kokonaisuudesta. Kun hermeneuttisen ajatteluperinteen näkökulmasta osaa tulisi analysoida osana kokonaisuutta ja kokonaisuutta osien kautta, narratologit sulkeistavat mielellään merkityksen ja tulkinnan kysymykset ja sanoutuvat irti etenkin kokonaistulkinnan vaatimuksesta.[6] Mutta päästäänkö kertomuksen analyysissä lopulta merkityksen ja tulkinnan kysymyksistä? Eikö yksittäisenkin kaunokirjallisen katkelman analyysin taustalla ole viime kädessä joku vähintään implisiittinen ja summittainen tulkinta teoksen kokonaisuudesta?

Tämä liittyy laajempaan kysymykseen historian ja teorian suhteesta kertomuksen tutkimuksessa. Joissakin puheenvuoroissa ne tunnuttiin asettavan vastakkain ja pidettiin mahdottomana kertomuksen tutkimusta, jossa ne olisivat tasapainossa. On selvää, että sekä historiallisesti että teoreettisesti korkeatasoisen kertomuksen tutkimuksen tekeminen on haastavaa, mutta itse en pidä mielekkäänä teorian ja historian näkemistä vaihtoehtoisina. Eikö kirjallisuudentutkimus sisällä aina sekä teoreettisen että historiallisen ulottuvuuden (vaikkei aina eksplikoikaan molempia)? Se, mitä historiallinen kontekstualisointi tarkoittaa, riippuu tietysti siitä, miten historian ymmärtää. Missä historia on? Narratologiassa tekstin ja kontekstin suhde tunnutaan käsittävän yleensä melko hierarkkisesti, ja historiallinen konteksti paikannetaan tekstin ulkopuolelle. Tällöin uhkakuvana on, että teksti palautetaan johonkin sille ulkoiseen, eikä enää lueta tarkkaan mitä itse tekstissä sanotaan. Mutta onko tällainen vastakkainasettelu perusteltu? Jos historia onkin jo määrittämässä kaikkea kokemusta, silloin kokemuksellisuuden analysointi on samalla väistämättä tiettyyn historialliseen maailmaan kiinnittyvän kokemusmaailman analysoimista. Tällöin historiallinen konteksti on läsnä itse tekstissä, ei jossain sen ulkopuolella. Ja tällöin se on olennainen osa myös lyhyttä tekstikatkelmaa.

Miksei erilaisten kerronnan muotojen ja keinojen analysoimisen voisi kertomuksen tutkimuksessa liittää tiiviimmin erilaisten historiallisten kokemisen tapojen tutkimukseen? Sellaiset kirjallisuudentutkimuksen klassikot kuin Auerbach, Bahtin ja Lukács tekevät nimenomaan historiallisesti sensitiivistä kerronnan analyysiä, jossa yhdistyy tarkka tekstianalyysi ja siihen kytkeytyvä laajojen maailmankuvan, subjektikäsitysten ja todellisuuskäsitysten muutosten hahmottaminen. Heidän tutkimustensa perustana on näkemys niin kokemuksen kuin kirjallisuuden perustavasta historiallisuudesta. Nämä klassikot tarjoavat esimerkkejä erityisen vaikuttavista tavoista yhdistää historiallisuus ja teoreettisuus. Kun puhuimme tästä seminaarin jälkeen illallisella, viimeinen vastaväite oli kuitenkin se, ettei nykyinen yliopistomaailma mahdollista senkaltaista tutkimusta. Näin voi hyvinkin olla – ainakaan yliopistomaailman tehokkuutta ja spesialisoitumista korostava arvomaailma ei siihen kannusta. Vaatii valtavaa yleissivistystä – paitsi teoreettis-filosofista näkemystä myös laajan lukeneisuuden mukanaan tuomaa kykyä hahmottaa monimutkaisia historiallisia prosesseja ja kehityskulkuja – jotta voi yhdistää tarkan tekstianalyysin, kontribuoimisen teoreettisiin keskusteluihin ja sen näkemisen, miten historia on läsnä jokaisessa kaunokirjallisessa katkelmassa. Varmaan on totta, että nykyisessä yliopistomaailmassa tämänkaltaisen tutkimuksen edellyttämä sivistys näyttäytyy vanhanaikaisena, tarpeettomana ja tehottomana. Mutta ehkä juuri siksi sille olisi nykymaailmassa entistäkin suurempi tarve.

Viitteet

[1] Eri perinteitä tuovat vuoropuheluun esim. Hägg, Lehtimäki & Steinby (toim.) 2009; Hatavara, Hydén & Hyvärinen (ed.) 2013.

[2] Tämä pätee myös yleisemmin kirjallisuuteen ja sen tutkimukseen (ks. Meretoja 2013b).
[3] Kokemuksellisuuden käsitteellistämisestä ”kvalian” pohjalta ks. esim. Herman 2009. Universaalisuudesta ks. Fludernik (2010, 48), jonka mielestä kirjallisuus pyrkii välittämään kokemuksen universaalina ja yleisinhimillisenä, myös menneitä maailmoja kuvatessaan.
[4] Tästä tarkemmin ks. Meretoja 2011.
[5] Kaksoishermeneutiikasta ovat puhuneet Anthony Giddens ja Jürgen Habermas yhteiskuntatieteiden kontekstissa. Kaksois- ja kolmoishermeneutiikasta tarkemmin ks. Meretoja 2013a, 104–105.
[6] Kuten Maria Mäkelä toteaa tässä lehdessä, ”kognitiivinen narratologia ei tunnetusti enää merkityksestä ja tulkinnasta puhukaan”.

Lähteet

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

FLUDERNIK, MONIKA 2003: The Diachronization of Narratology. *Narrative* 11 (3), 331–348.

FLUDERNIK, MONIKA 2010: Experience, Experientiality, and Historical Narrative. *Erfahrung und Geschichte.* Hrsg. Thiemo Breyer & Daniel Creutz. Berlin: De Gruyter.

FOUCAULT, MICHEL 1966: *Les mots et les choses*. Paris: Gallimard.

GADAMER, HANS-GEORG 1990: *Gesammelte Werke*. *Band 1: Hermeneutik I. Wahrheit und Methode: Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*. Tübingen: Mohr.

HATAVARA, MARI, LARS-CHRISTER HYDÉN & MATTI HYVÄRINEN (ED.) 2013: *The Travelling Concepts of Narrative*. Amsterdam & New York: John Benjamins.

HERMAN, DAVID 2009: *Basic Elements of Narrative*. Malden: Wiley-Blackwell.

HUSSERL, EDMUND 1991: *On the Phenomenology of the Consciousness of Internal Time (1893–1917)*. Trans. John Barnett Brough. Dordrecht: Kluwer.

HÄGG, SAMULI, MARKKU LEHTIMÄKI & LIISA STEINBY (TOIM.) 2009: *Näkökulmia kertomuksen tutkimukseen*. Helsinki: SKS.

KOSELLECK, REINHARDT 1979: *Vergangege Zukunft*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

MERETOJA, HANNA 2011: An Inquiry into Historical Experience and its Narration: The Case of Günter Grass. *Spiel* (Special Issue: Towards a Historiographical Narratology, ed. Julia Nitz & Sandra Harbart Petrulionis) 30 (1), 51–72.

MERETOJA, HANNA 2013A: Philosophical underpinnings of the narrative turn in theory and fiction. *The Travelling Concepts of Narrative*. Ed. Mari Hatavara, Lars-Christer Hydén & Matti Hyvärinen. Amsterdam & New York: John Benjamins.

MERETOJA, HANNA 2013B: Mitä on filosofinen kirjallisuudentutkimus? Romaani filosofian ja historian risteyskohdissa. *Romaanin historian ja teorian kytköksiä*. Toim. Hanna Meretoja & Aino Mäkikalli. Helsinki: SKS.

RICŒUR, PAUL 1985: *Temps et récit 3*. Paris: Seuil.

STRAWSON, GALEN 2004: Against Narrativity. *Ratio* 17 (4), 428–452.

Jorma Kalela

Historia ja kertomus
Miten historiaa oikeastaan kannattaisi ajatella?

Historia ei ole vain tiedon laji, vaan myös ihmiselämän erottamaton osa. Historioiden rakentaminen on ihmiselle yhtä välttämätöntä kuin syöminen tai hengittäminen, kuten yhdysvaltainen historiantutkija David Thelen (1988) on sattuvasti todennut. Valtaosa viittauksista jo tapahtuneeseen on satunnaisia toteamuksia, mutta myös tarkoituksella laadittuja menneen esityksiä syntyy koko ajan. Kertomus taas on näiden historioiden yleisin muoto; historiahan on monissa kielissä jutun tai kertomuksen synonyymi.

Englantilaisen historiantutkijan Raphael Samuelin (1994, 17) huomautus havainnollistaa asian: jos historia ajateltaisiin mennyttä tulkitsevaksi toiminnaksi eikä ammatiksi, sen harjoittajia olisi lukematon määrä. Historiantutkijoiden esitykset ovatkin vain yksi historioiden lajityyppi. Historioita rakennetaan kaikilla yhteiskunnan alueilla, ja niiden tuottajien joukko on epälukuinen alkaen yksityisistä ihmisistä ja ulottuen vaikkapa puolueisiin ja eri medioihin.

Jokaisella ihmisellä on oma ainutkertainen menneisyytensä, ja siksi *menneisyys* yksikössä on syytä ajatella teoreettiseksi käsitteeksi. Samalla tavalla, tekemällä ero konkreettisen ja teoreettisen asiayhteyden välille, on ajateltava myös *historiaa* ja historioita. Ihmisten omat historiat, ja kertomus niiden yhtenä muotona, toimivat hedelmällisinä lähtökohtina, kun ajatellaan minkä tahansa yhteisön tai yhteiskunnan historiaa.

Kirjallisuudentutkimuksen näkökulmasta ihmisten omat historiat ovat arkipuheen, eivät taiteen kertomuksia, vaikka ne voivat toimia myös kirjallisuuden lähtökohtana. Kun niitä lähestytään yksilökeskeisestä näkökulmasta, voidaan esimerkiksi analysoida tietyn henkilön tapaa rakentaa historiaa. Mutta näkökulma voi olla myös kollektiivinen, kuten folkloristisessa historiallisen tarinan erittelyssä, jota Outi Lehtipuro on esitellyt (1982). Samantyyppinen on Matti Hyvärisen hiljan (2012) suosittama sosiologinen, lingvistinen ja retorinen kerronnan tutkimus, jossa tarkastelun painopiste on siirretty yksittäisten kertomusten kokoamisesta ja analyysistä kohti etnografista otetta.

”Kirjoitettu kansakunta”

Yhteiskunnan ja kulttuurin tutkimuksessa tapahtui 1900-luvun viimeisellä neljänneksellä merkittävä muutos, kun käsitys kielestä tiedon välittämisen neutraalina välineenä todettiin kestämättömäksi. ”Objektiivisen todellisuuden” tavoittelu kävi ongelmalliseksi, jos hyväksyi näkemyksen siitä, että todellisuuskäsityksiä ehdollistaa aina kieli,

jolla ne joudutaan ilmaisemaan. Tämä kielelliseksi käänteeksi kutsuttu ilmiö muutti tutkimuksen kohteita tavalla, jota on havainnollistanut yhdysvaltalaisessa Cornellin yliopistossa työskentelevä politiikantutkija Benedict Anderson.

Andersonin vuonna 1983 ilmestynyt, nationalismia käsittelevä *Imagined Communities* avasi nopeasti maailmanlaajuisen keskustelun tästä teemasta. Hän korosti, että kansakuntaa on syytä lähestyä kuvitteellisena yhteisönä, joka on olemassa yhteisenä (*shared*), kyseenalaistamattomana mielikuvana. Andersonia (1983, takakansi) itseään kiinnosti, ”mikä saa ihmiset elämään ja kuolemaan kansakunnan puolesta sekä vihaamaan ja tappamaan sen puolesta”.

Tämän puheenvuoron näkökulmasta Andersonin tutkimus muistuttaa, ettei kansa ole mikään ylihistoriallinen ilmiö, jonka olemassaolo voidaan ottaa annettuna, kuten moni suomalainen historianprofessori teki vielä 1980-luvulla. Sen sijaan että kysyttäisiin, miten ja milloin aina olemassa olevaksi oletetun subjektin piirteet tuotiin esiin, on perustellumpaa kysyä, miten kansakunta rakennettiin.

Juuri ilmestynyt *Kirjoitettu kansakunta. Sukupuoli, uskonto ja kansallinen historia 1900-luvun alkupuolen suomalaisessa tietokirjallisuudessa* (2013) avaa ”näkökulman yksiäänisyyden purkamiseen”, kuten teoksen toimittajat Marja Jalava, Tiina Kinnunen ja Irma Sulkunen ilmaisevat tavoitteensa. Teoksessa eritellyt ristiriitaiset ja monikerroksiset prosessit osoittavat, että on todella syytä luopua ”historiallisen yhtenäiskulttuurin ideaalista” ja kiinnittää huomio akateemisen historiantutkimuksen ulkopuolella tuotettuihin historian moninaisiin kirjallisiin esitysmuotoihin (Jalava et al. 2013, 8).

Tarkastelun kohteiksi valitut 1900-luvun alkupuolen kirjoittajat edustivat sivistyneistön eri ryhmiä koulunopettajista ja poliitikoista kirjailijoihin ja professoreihin. Kellään heistä ei ollut historia-alan yliopistollista koulutusta. Teoksessa tarkastellaan Juhani Ahoa, Maria Ramstedtia, Eliel Aspelin-Haapkylää, Maila Talviota, Ester Hällströmiä, Hilda Käkikoskea, Alexandra Gripenbergiä, Valfrid Vaseniusta, Paavo Virkkusta ja Tyyni Tuuliota. Kukin heistä rakensi tietoisesti kansakuntaa omalla tavallaan.

Kirjoitettu kansakunta dokumentoi tärkeän asennemuutoksen. Kuten sen toimittajat korostavat, ”historian ammattilaiset ovat havahtuneet siihen tosiasiaan, ettei heidän tuotoksillaan ole suurtakaan merkitystä muiden ihmisten menneisyyttä koskevien käsitysten rakentumiselle” (Jalava et al. 2013, 7).

Monien historioiden vaikutukset

Toisen näkökulman historia-ammattilaisten vaikutuksen ylikorostamiseen dokumentoi Sirkka Ahonen viime vuonna ilmestyneellä tutkimuksellaan *Coming to Terms with a Dark Past. How Post-Conflict Societies Deal with History.* Suomi, Etelä-Afrikka ja Bosnia-Herzegovina ovat varsin erilaisia yhteiskuntia, ja siksi niiden tarkastelu samassa

tutkimuksessa on historiantutkijalta paitsi rohkea myös hedelmällisiä tuloksia tuottanut päätös. Hämmentävintä Ahosen teoksessa on se samankaltaisuus, jolla noissa kolmessa maassa on tarkasteltu omaa sisällissotaa jälkeenpäin – niiden erilaisuudesta huolimatta. Erot eivät ole estäneet samojen myyttien soveltamista syyllisyyttä ja uhriutta koskevien esitysten muotteina.

Sirkka Ahonen on suomalaisen historiadidaktiikan *grand old lady*, ja juuri opettajankoulutus alleviivaa hänen tulostensa merkittävyyttä. Oman tehtävänsä vakavasti ottava opettaja joutuu työssään ottamaan kantaa oppilaittensa arkisessa ympäristössä vaikuttaviin käsityksiin ja uskomuksiin. Hän ei pysty kiertämään menneen esitysten erilaisia seurauksia, kuten monet tutkijat mielellään tekevät objektiivisuuden nimissä.

Ahosen tutkimuksen punaisena lankana ovat mahdollisuudet välttää vihollisuuksien jatkuminen historiantulkintojen tasolla. Ratkaisuna ei voi olla ”ylhäältä tuleva” tulkintojen tyrkyttäminen, kuten Ahonen muistuttaa viittaamalla entisiin sosialistimaihin. Tulokset vaikeiden menneisyyksien sulkemisesta keskustelun ulkopuolelle ovat yhtä huonoja. Olisi päästävä monia näkökulmia sisältävään, yhteisön hyväksymään lähestymistapaan.

Kirjoitetun kansakunnan toimittajien tavoin Ahonen korostaa välttämättömyyttä luopua yhtenäisen kansallisen kertomuksen ideaalista, jossa lähdetään liikkeelle ajatteluja tulkintatyön lopputuloksesta. Omalta osaltani suositan viime vuonna ilmestyneessä *Making History* -teoksessa päinvastaista lähestymistapaa. Sen alkupisteenä on monien erilaisten historioiden vuorovaikutus, koskaan päättymätön *historian yhteiskunnallisen rakentamisen prosessi*.

Historia dialogina

Historioita rakennetaan, koska menneitä asioita ja tapahtumia pidetään merkityksellisinä nykyhetken kannalta. Menneen esitykset onkin perusteltua ajatella tuloksiksi väittelystä siitä, mistä huomion kohteena olevissa asioissa ylipäätään on kysymys. Debattia käyvät nykyisyyden ihmiset niiden ihmisten kanssa, joiden asioista he ovat kiinnostuneet. Historian mieli on juuri vuoropuhelussa sellaisten ihmisten kanssa, jotka ovat eläneet nykyisistä poikkeavissa olosuhteissa.

Historiantutkijat ovat menneen esitysten rakentamisen ammattilaisia ja heidän tuotteitaan pidetään malleina siitä, miten menneen merkityksellisyyttä tulisi lähestyä. Tätä omaan työhön sisältyvää konsultoinnin ulottuvuutta ei ammattikunnan piirissä juurikaan ole pohdittu. Asiaa on lähestytty kovin suppeasti eli tutkijankoulutuksena. Tämän vuoden lopulla *Public History Review* -aikakauskirjassa ilmestyvä artikkelini käsittelee konsultin tehtävää ihmisten omien historioiden, tai arkikertomusten, rakentamisen kannalta.

Yksi eteen tulleista ongelmista koski noiden historioiden arviointia, ja sen lähtökohtana oli niiden väistämätön luonne valinnan tuotteina. Koska menneitä asioita tarkastellaan aina jostain tietystä näkökulmasta, voidaan väittää, että kaikki esitykset ovat yhtä perusteltuja. ”Anything goes” -ajatusta ei silti voida hyväksyä. Historian perustana olevasta dialogista ei voida puhua, jos toinen osapuoli ei saa ääntään kuuluville.

Historiantutkijoiden perinteinen vaatimus menneiden ihmisten toiminnan esittämisestä heidän ”omilla ehdoillaan” on perusteltu. On osoitettava, miten väittelyn toinen osapuoli ymmärsi todellisuutensa; on tavoitettava heidän ajattelutapansa ja selvitettävä, millaisen tiedon varassa he toimivat. Historiakonsultin haaste on välittää tämän vaatimuksen mieli ei-ammattilaisille – samalla, kun hän jättää näiden historioiden muodon asianomaisten itsensä päätettäväksi.

Konsultoinnista akateemisen maailman ulkopuolella on itse asiassa tullut kahden viime vuosikymmenen aikana historia-ammattilaisen velvollisuus, sillä ihmiset rakentavat historioita potensseissa enemmän kuin koskaan aiemmin. Perusteluksi riittää viittaus näiden esitysten yksinkertaisimpaan muotoon eli internetiä hyödyntäen huokeasti tuotettuihin valokuvakirjoihin, joissa on vaikkapa vain siteeksi tekstiä. Näillä historioilla on silti myös poliittinen ulottuvuutensa.

Kertomukset ja demokratia

Yhteiset historiat (*shared histories*) ovat mennyttä koskevia esityksiä, joita erilaiset yhteisöt (perheet, työporukat, naapurustot, ammattiryhmät, kansakunnat jne.) ovat yhteisesti rakentaneet selviytyäkseen yhteiskunnallisessa ja kulttuurisessa ympäristössään. Nämä kollektiivisen, mutta vain harvoin tietoisen rakennustyön tuotteet, joihin viitataan vain sattumanvaraisesti, ovat mukana kaikissa (so. myös ammattilaisten tuottamissa) historioissa.

Kertomusten esittäminen on tapa, jolla yhteisön jäsenet välittävät toisilleen yhteistä historiaansa, ja juuri tämä tekee kertomukset tärkeiksi demokratian kannalta. Maailmassa, joka on tulvillaan valmiiksi muokattua tietoa ja jossa politiikkaa perustelevat historiat esitetään itsestäänselvinä totuuksina, yhteiset historiat ovat vaille huomiota jätetty vastarinnan voimavara. Nostamalla ne keskustelun kohteiksi konsensuksen välttämättömyydellä lannistetut kansalaiset saavat tilaisuuden tuoda esiin omat kokemuksensa ja niiden perustelemat näkemyksensä.

Yhteiset historiat tiivistävät yhteisön jäsenten kokemuksia ja ovat sellaisina kritiikkiä, jonka kohteena ovat julkista valtaa käyttävien näkemykset kansalaisten tilanteesta. Yhteisistä historioista käyty keskustelu tulisi ajatella demokratian kaikkein keskeisimmän periaatteen toteuttamiseksi: kansalaiset arvioivat omista lähtökohdistaan julkisen vallan käyttäjien toimintaa ja suunnittelevat siihen vaikuttamisen tapoja.

Lähteet

AHONEN, SIRKKA 2012: *Coming to Terms with a Dark Past. How Post-Conflict Societies Deal with History*. Frankfurt am Main et al.: Peter Lang.

ANDERSON, BENEDICT 1983: *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London & New York: Verso.

HYVÄRINEN, MATTI 2012: Kertomuksen sosiaaliset lajit. *Genreanalyysi – tekstilajitutkimuksen käsikirja*.Toim. Vesa Heikkinen, Eero Voutilainen, Petri Lauerma, Ulla Tiililä & Mikko Lounela. Helsinki: Gaudeamus.

JALAVA, MARJA, TIINA KINNUNEN & IRMA SULKUNEN (TOIM.) 2013: *Kirjoitettu kansakunta. Sukupuoli, uskonto ja kansallinen historia 1900-luvun alkupuolen suomalaisessa tietokirjallisuudessa*. Helsinki: SKS.

KALELA, JORMA 2009: Miksi ei pidä ajatella, että historiantutkija tuottaa kertomuksia? *Näkökulmia kertomuksen tutkimukseen*. Toim. Samuli Hägg, Markku Lehtimäki & Liisa Steinby. Helsinki: SKS.

KALELA, JORMA 2012: *Making History. The Historian and Uses of the Past*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.

KALELA, JORMA (TULOSSA): The Historian as a Consultant on History-Making. *Public History Review* 20.

LEHTIPURO, OUTI 1982: Historialliset tarinat. *Kertomusperinne. Kirjoituksia proosaperinteen lajeista ja tutkimuksesta*. Toim. Irma-Riitta Järvinen & Seppo Knuuttila. Helsinki: SKS.

ROSENZWEIG, ROY & DAVID THELEN 1988: *The Presence of the Past: Popular Uses of History in American Life*. New York: Columbia University Press.

SAMUEL, RAPHAEL 1994: *Theatres of Memory. Vol. 1: Past and Present in Contemporary Culture*. London, New York: Verso.

VALENIUS, JOHANNA 1998: *Kertomuksia Suomesta. Historiankirjoitusta sanan voimalla ja kuvan keinoin*. Turku: Turun yliopiston Poliittisen historian tutkimuksia 11.

Viola Parente-Čapková

Kirjallisuushistoriaa naisverkostoissa

Vuoden 2013 syyskuun lopussa päättyi virallisesti nelivuotinen COST-jakso eli verkostoitumishanke ”Women Writers in History: Toward a New Understanding of European Literary Culture” (WWIH, 2009–2013), jossa on ollut mukana Turun yliopiston kotimaisen kirjallisuuden ja kulttuurihistorian tutkijoita. COST eli *European Cooperation in Science and Technology Framework* ei rahoita varsinaista tutkimusta, mutta se edistää tutkimushankkeisiin johtavaa tutkijoiden verkostoitumista. Vaikka nykyään verkostoitumiseen liittyvät puheet tuntuvat jo melkein uuvuttavalta mantralta, WWIH onnistui tavoitteessaan enemmän kuin hyvin. Nelivuotinen yhteistyö, johon kuuluivat työpajat, konferenssit ja muut tapaamiset sekä jatkuva työskentely työryhmissä, tarjosi mahdollisuuden käytännön verkostoitumiseen, uusiin vertaileviin perspektiiveihin sekä naiskirjailijoiden verkostojen ja naisten kirjoittamien tekstien vastaanoton tarkasteluun. Lisäksi yhteistyö mahdollisti koko verkosto- ja verkostoitumisidean pohdinnan ilmiöinä ja tähän liittyvän itsereflektion.

WWIH-hankkeen taustalla oli *NEWW Network* (”New Approaches to European Women’s Writing”). Tämä länsieurooppalainen verkosto syntyi alun perin ennen vuotta 1900 ranskaksi kirjoittaneiden naiskirjailijoiden vastaanottoa tutkineiden alankomaalaisten ja myöhemmin myös muiden romanistien yhteistyön pohjalle. NEWW-verkostossa on alusta lähtien ollut mukana ajatus siitä, että vaikka naisten tiedetään osallistuneen kirjalliseen elämään paljon enemmän kuin mitä 1800-luvulla ja 1900-luvun alkupuoliskolla kirjoitetut – yleensä miesten laatimat ja kansallista aatetta palvelevat – kirjallisuushistoriat meille uskottelevat, tieto itsessään ei riitä. Franco Morettin menetelmiä seuraten todettiin, että naisten läsnäolo pitää osoittaa ja todistaa. Ja koska eletään digitaalista aikaa, tietoa ei kannata kerätä muualle kuin digitaalisiin tietokantoihin, joista pystytään visualisoimaan sekä naisten välisiä että naisten ja miesten välisiä kirjallisia kytköksiä, suhteita ja kokonaisia verkostoja. Siksi verkostossa ryhdyttiin laatimaan digitaalista *WomenWriters* -tietokantaa. Viimeisen neljän vuoden eli COST-verkostoitumishankkeen aikana alkuperäinen NEWW-verkosto on laajentunut kattamaan Euroopan Alankomaista Irlantiin ja Portugaliin sekä Suomeen, Balkanin maihin, Israeliin ja Turkkiin. Sen myötä on laajentunut myös edellä mainittu *WomenWriters* -tietokanta. Oli erittäin virkistävää ja positiivista nähdä, miten tervetulleita eri Euroopan maista kotoisin olevat uudet tulijat olivat NEWW-verkostoon ja miten paljon kiinnostusta ”suurten” kirjallisuuksien tutkijat osoittivat Euroopan reunoilta tulevia

tutkimuksia ja aineistoja kohtaan. Vaikka tämän pitäisi olla itsestäänselvyys, kaikki tiedämme, ettei näin aina ole.

Kaikkien neljän vuoden aikana mukana olleiden näköpiiri on radikaalisti laajentunut. Alkuvaiheessa tuntui siltä, että koko ajan vain vyöryy uusia nimiä ja uusia kontekseja, joista useimmat olivat monipuolisesti ylirajaisia. Vaikka tiedämme, että kuuluisuudet kuten Marina Tsvetajeva eivät ole ylirajaisuudessaan ainutlaatuisia ilmiöitä, on tietenkin eri asia tutustua aiempaa syvällisemmin ja huippututkijoiden välityksellä vastaaviin tapauksiin eurooppalaisessa kontekstissa ja nähdä verkostojen ja yhteyksien laajuus. Neljän vuoden aikana tulivat tutummiksi muun muassa irlantilaiset ja portugalilaiset 1600-luvun nunnakirjailijat, Puolassa ja Venäjällä vaikuttanut galicialais-espanjalainen Sofia Casanova (1861–1958), Vuk Stefanović Karadžićin tytär, taiteilija, kirjailija ja tiedenainen Mina Karadžić (1828–1894) ja moni, moni muu – eivät kuitenkaan eristettyinä ”tapauksina” vaan eurooppalaisen kirjallisen elämän ja mitä erilaisimpien suhteiden ja trendien edustajina. Samoin oli helppo seurata, miten jotkut kirjalliset naiset (etuoikeutetut, keski- ja yläluokkaiset) ja heidän teoksensa matkasivat ajassa ja tilassa. Opittiin esimerkiksi, miten Fredrika Bremerin ajatuksia on otettu vastaan Espanjassa, slaavilaisissa maissa ja muualla Euroopassa, ja miten Englannissa oleskelleet turkkilaiset naiskirjailijat reflektoivat omaa ”itämaisuuttaan”. Verkosto on tarjonnut lisää mahdollisuuksia alueelliseen yhteistyöhön, joka on ollut eriasteista eri puolilla Eurooppaa. Pohjoismaiden tutkijoiden keskellä sitä on ollut jo pitkään, mutta esimerkiksi Kaakkois-Euroopan (Balkanin maiden ja Turkin) naisten kirjoittamaan kirjallisuuteen ja sen vastaanottoon keskittyvien tutkijoiden välinen systemaattinen yhteistyö on suhteellisen uusi asia.

COST:in verkostoitumishankkeesta on poikinut myös konkreettisia kansallisia ja kansainvälisiä tutkimusprojekteja. Yksi niistä on viiden maan yhteinen hanke *Travelling TexTs, 1790–1914. The Transnational Reception of Women's Writing at the Fringes of Europe (Finland, the Netherlands, Norway, Slovenia, Spain*), joka kuuluu HERA:n (Humanities in the European Research Area) rahoittamaan ”Cultural Encounters” -ohjelmaan. Hankkeessa, joka on saanut rahoitusta kolmeksi vuodeksi (2013–2016), tutkitaan transnationaalista, ylirajaista naiskirjailijoiden vastaanottoa Euroopan reunoilla. Suomen tutkimusryhmään kuuluvat kotimaisen kirjallisuuden professori Päivi Lappalainen johtajana ja Viola Parente-Čapková vanhempana tutkijana. Hankkeen tärkeänä yhteistyötahona toimii Turun kaupunginkirjasto, jonka ainutlaatuinen ”vanha kokoelma” on tärkeä osa tutkittavaa aineistoa. *Travelling TexTs* -hankkeen tavoitteena on kartoittaa kirjallisia kohtaamisia ja analysoida naisten osallistumista 1800-luvun Euroopan kirjalliseen kulttuuriin. Tällöin tutkitaan sekä ”suuriin” (ranskalaiseen, englantilaiseen, saksalaiseen) kirjallisuuksiin kuuluvien naiskirjailijoiden, kuten esimerkiksi George Sandin, vastaanottoa Euroopan periferiassa, että Euroopan

yksittäisten reuna-alueiden välistä kulttuurista vaihtoa naiskirjailijoiden vastaanoton näkökulmasta. Pyrkimyksenä on päästä yksittäisten, eristettyjen tapaustutkimusten yli ja esittää tutkimuksen tulokset laajemmassa eurooppalaisessa kontekstissa – sekä teoreettisesti että edellä mainitun *WomenWriters* -tietokannan avulla. Itse tietokantaa kehittää toinen COST-hankkeen tulos, Hollannin CLARIN:in rahoittama *COBWWWEB*-hanke (*Connections Between Women and Writings Within European Borders*), joka vielä selvemmin kuin *Travelling TexTs* kuuluu Digital Humanities -aihealueen piiriin ja jonka toimesta tietokannasta kehitetään kunnianhimoista virtuaalista tutkimusympäristöä.

Kaikkien näiden projektien pitäisi palvella suurta tulevaisuuden hanketta: uuden eurooppalaisen kirjallisuuden ja kirjallisen elämän historian kirjoittamista, jossa olisi fokuksena naisten kirjallisen tuotannon vastaanotto.

Linkkejä

http://www.costwwih.net/
http://www.womenwriters.nl/index.php/Women_writers%27_networks
http://www.womenwriters.nl/index.php/Database_WomenWriters
http://neww.huygens.knaw.nl/
http://www.womenwriters.nl/index.php/Travelling_TexTs
http://www.womenwriters.nl/index.php/COBWWWEB
http://hiiskuttua.utu.fi/2013/10/cost-verkoston-yhteistyosta-matkustaviin-teksteihin/

Mimesis on tyyliteltyjä mahdollisuuksia

Rethinking Mimesis. Concepts and Practices of Literary Representation. Toim. Saija Isomaa, Sari Kivistö, Pirjo Lyytikäinen, Sanna Nyqvist, Merja Polvinen ja Riikka Rossi. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing 2012. 326 sivua.

Helsinkiläiset kirjallisuudentutkijat ovat toimittaneet korkeatasoisen, teoreettisesti rikkaan ja näkökulmiltaan jokseenkin yhtenäisen artikkelikokoelman vuoden 2010 ”Mimesis, Ethics, and Style” -konferenssin pohjalta. Teoksen ensimmäisessä osassa pohditaan filosofisten ja taiteenteoreettisten mimesiskäsitysten sisäisiä jännitteitä. Toisessa osassa analysoidaan todellisuudenkuvauksen sidoksia kirjallisiin tyyleihin ja periodeihin. Kolmas eli viimeinen osa tarkentaa mimesiksen eettisiin ulottuvuuksiin. Kokonaisuutena teos vakuuttaa lukijansa siitä, että mimesiksen määritteleminen pelkäksi jäljittelyksi tai heijastamiseksi on vahingollinen virhetulkinta. Kirjallisuudentutkimuksen käsitteenä mimesis kuitenkin viittaa aina jonkinlaiseen maailmasuhteeseen. Esittelen seuraavassa kokoelman artikkelit lukupäiväkirjahenkisesti niiden esiintymisjärjestyksessä.

Teoksen aloittava Stephen Halliwellin kirjoitus on erinomainen Aristoteles-eksegeesi, ja muut kokoelman kirjoittajat nojaavat selvästi itseoikeutetun mimesisgurun muotoiluihin. Tämä tuo teokseen aidon teoreettisen keskustelun tuntua. Tärkeimmäksi teoreettiseksi jäsennykseksi koko käsilläolevan teoksen kannalta nousee Halliwellin tulkinta Aristoteleen mimesiskäsityksen kaksijakoisuudesta: mimesis on samaan aikaan omalakista taiteellista muotoa ja uskollisuutta mahdolliselle tai odotuksenmukaiselle. Tällä kaksijakoisuudella muutkin kokoelman artikkelit tasapainoilevat.

Halliwellia seuraa toinen *Runousopin* tulkitsija Humberto Brito, joka muotoilee kertakaikkisen mutkikkaasti teoriaansa Aristoteleen tragediakäsityksestä. Brito luullakseni esittää, että *katharsista* ja sen mahdollistavia *anagnorisista* ja *peripeteiaa* ei tule pitää normeina ”toimivan” taiteen tekemiseen vaan kuvauksena siitä, miten odotusten projisointi ja niiden pettäminen toimivat inhimillisen ajattelun ja tuntemisen perustavanlaatuisina ja sosiaalisesti jaettuina välineinä.

Ensimmäinen kotimainen puheenvuoro on Pirjo Lyytikäisen tarkkanäköinen Ricœur-kritiikki, joka kasvaa erilaisten kerronnallisten periaatteiden hahmotelmaksi. Lyytikäinen osoittaa, miten Ricœurin ymmärrys kerronnallisesta mimesiksestä ajallisen kokemuksen konfigurointina on turhan uskollinen Aristoteleelle eikä kata modernistisia tai jälkimodernistisia kertomuksia. Juonellistamisen ”tilallisemmiksi” vaihtoehdoiksi Lyytikäinen nostaa Ricœurin oman metaforateorian ja Fludernikin kognitiivisen narratologian avainkäsitteen, kokemuksellisuuden. Lyytikäinen päätyy kuitenkin toteamaan, että yhden tai kahden kerronnallisen organisoitumisperiaatteen sijasta meidän tulisi hahmottaa lukuisia

erilaisia maailmanrakennuksen lajityyppejä. Hivenen hämäräksi jää kertomuksen maailmasuhteen ja merkitystä rakentavan organisoitumisperiaatteen yhteys. Ei kai kertomuksen maailma sentään ole yhtä kuin sen merkitys, sen paremmin Lyytikäiselle kuin Ricœurillekään? Fludernik ja kognitiivinen narratologia ei tunnetusti merkityksestä ja tulkinnasta enää puhukaan; kertomuksen ymmärtäminen on sen kokemuksellisten kategorioiden tutuksi tekemistä. Lajityypillisille piirteille herkkä Lyytikäinen ei toivottavasti haluakaan hypätä tähän kognitiiviseen kelkkaan.

Seuraava puheenvuoro on Bo Petterssonin tiukka kritiikki viime vuosina näkyvyyttä saaneen ”epäluonnollisen narratologian” kirjallisuusteoreettisia lähtöoletuksia kohtaan. Se sopiikin käsilläolevaan kokoelmaan mainiosti, sillä epäluonnollisen narratologian ohjelmanjulistukset ovat esimerkki siitä, että naiiveja ja yksioikoisia mimesiskäsityksiä on liikkeellä. Epäluonnollisen narratologian tutkijayhteisössä edustetaan monenlaisia keskenään ristiriitaisia kirjallisuuskäsityksiä, mutta Jan Alberin ja Brian Richardsonin muotoilemana kyse on narratologian ”antimimeettisestä” käänteestä, huomion suuntaamisesta ”mahdottomiin” tarinamaailmoihin ja kertojapositioihin. Pettersson huomauttaa aivan oikein, että tällainen lähtökohta sisältää perustelemattoman ja historiattoman ajatuksen ”luonnollisista” ja ”epäluonnollisista” kertomustyypeistä sekä suorastaan virheellisiä oletuksia mimesiksen ja kirjallisen realismin käsitteistä. Vastailmestyneen kokoelman *A Poetics of Unnatural Narrative* (2013) johdanto muuten osoittaa, että epäluonnollisen narratologian nokkamiehet eivät edelleenkään problematisoi todenvastaavuuden, konventionaalisuuden ja keinotekoisuuden suhteita; sentään monissa kokoelman artikkeleissa – niin kuin narratologisessa yhteisössä laajemminkin – suhtaudutaan kuitenkin hyvin kriittisesti ajatukseen, että kertomukset voitaisiin jakaa ”mimeettisiin” ja ”antimimeettisiin”. Ehkä Pettersson ajattelee samansuuntaisesti kuin itsekin olen tämän epäluonnollisen tutkijayhteisön jäsenenä ajatellut: ei ole olemassa epäluonnollisia kertomuksia, mutta kognitiotieteiden myllertämä narratologia voisi vaihteeksi hyötyä epäluonnollisesta *lukemisesta*.

Merja Polvisen artikkeli lähestyy tavallaan samaa kiistaa tosimaailman kokemusten ja kirjallisten outouksien suhteesta, mutta epäluonnollinen–luonnollinen-keskustelua jäsentyneemmästä näkökulmasta. Polvinen ravistelee kognitiivisen kirjallisuudentutkimuksen mimesiskäsitystä, joka on samansuuntainen kuin epäluonnollisessa narratologiassa: se nojaa yksinkertaisesti todenkaltaisuuteen, tuttuuteen ja kertomusmaailman tarjoamaan helppoon immersioon. Marie-Laure Ryan ja monet muut ovat esittäneet, että kaikenlainen tekstuaalisuuden, fiktiivisyyden ja kommunikaatiotilanteen kerroksisuuden esiintuominen kertomuksissa on todenkaltaisuuden ja eläytyvän lukukokemuksen vastavoima. Polvinen puolestaan hahmottelee kognition, fiktion ja mimesiksen suhdetta, jossa sepit-

teellisyys ja mielikuvituksen roolin tematisointi ovat luonnollinen osa eläytyvää ja emotionaalista lukukokemusta. Polvisen artikkeli on kokoelman vahvin teoreettinen vastaus Halliwellin esittämään ajatukseen mimesiksestä yhtä aikaa maailmaa luovana ja sitä reflektoivana; lisäksi Polvinen onnistuu samalla esittämään sofistikoituneen analyysin ja tulkinnan John Banvillen romaanista *The Infinities* (2009), jossa tematisoitu fiktiivisyys on nimenomaan kokemuksellisesti latautunutta. Polvinen kulkee suuntaan, johon itsekin haluaisin mennä: kohti ymmärrystä kaunokirjallisuudesta sellaisten mentaalisten operaatioiden alueena, jossa kehysten logiikkaa hallitsee yhtäaikaisuus ja ristiriitaisuus.

Sen sijaan voisi kysyä, olisiko kakkososion aloittava Riikka Rossin artikkeli kärsinyt juurikaan teoreettisia tai analyyttisiä menetyksiä, jos siitä olisi poistettu kaikki viittaukset kognitioon. Rossin analyysin Flaubertin ”Yksinkertaisesta sydämestä” on tarkoitus todistaa, että ”arkipäiväisyyden kehys” tuottaa realistisessa kerronnassa luonnollisen, ensisijaisen ja jopa universaalin, kulttuurisesta kontekstista riippumattoman yhteyden lukijan maailmaan. Rossi pyrkii ilmeisesti tulkinnan holistisuutta korostavan kehyksen käsitteen avulla ottamaan etäisyyttä strukturalistiseen realismikäsitykseen, joka korostaa realististen konventioiden metonyymistä luonnetta. Kognition ja mimesiksen suhde on sinänsä miettimisen arvoinen. Miten tekstin metonyymisyyden ja lukijan tekemien inferenssien suhde tulisi ymmärtää? Ja vallankin Rossin tapaustutkimuksen äärellä tulisi kysyä: miten tyylilliset tai geneeriset kehykset (Rossin hyvin huomaamat koomisuus, traagisuus, ironia) suhtautuvat ruumiillisuuteen ja havaintoon perustuviin kognitiivisiin kehyksiin? Rossi ehdottaa, että tyylilliset kehykset ovat Flaubertin kerronnassa upotettuna arkipäiväisyyden kehykseen. Kognitiiviset kehykset eivät – vallitsevien teoreettisten käsitysten mukaan – kuitenkaan varsinaisesti toimi upotuksen vaan ensisijaisuuden ja viimeaikaisuuden korvautumisperiaatteilla tai yhdistelminä eli blendeinä. Siksi stilistinen analyysi ja temaattinen tulkinta eivät noin vain käänny kognitiiviseksi lukemisen dynamiikan tutkimukseksi.

Saija Isomaan artikkeli tuo pragmaattisessa hengessä esiin lukukonventioiden ja kirjallisuusteorioiden välisen kuilun toden ja fiktion suhteen tulkitsemisessa. Isomaa keskittyy pohjoismaalaisen 1800-luvun tendenssiromaanin ja -draaman kirvoittamiin teoreettisiin ja esteettisiin aikalaiskeskusteluihin realistisen esitystavan mahdollisuudesta korostaa yhteiskunnan epäkohtia ja muotoilla niiden muuttamiseen tähtääviä teesejä. Isomaan analyysi 1800-luvun aikalaiskritiikistä on yhtä aikaa sekä kulttuurihistoriallisesti arvokasta että fiktion todellisuussuhteen tarkastelua terävöittävää. Tärkeitä kommunikaatiokeinoja tendenssikirjallisuudessa näyttäisivät olevan kausaliteettien korostaminen, todellisuuskuvauksen valikoivuus ja ylipäätään tietynlainen esitystekninen ”tiheys”.

Kuten Isomaan huomiot tendenssi-

romaanien totuuden nimeen vannovista kommunikaatiokeinoista osaltaan todistavat, romaani korvaa elämän sattumanvaraisuuden valikoivuudella ja metonymialla, syyt ja seuraukset kertomuksen dynamiikalla ja aistimukselliset nyanssit tyylillä. Siten se etualaistaa aivan tietynlaisia merkityksenannon tapoja inhimillisessä kokemuksessa eikä vain heijasta jokapäiväisen elämämme rytmiä ja kuvastoa. Halliwell kirjoittaa nimenomaan tästä pohtiessaan toisaalta Aristoteleen ajatuksia eletyn elämän hajanaisuudesta, toisaalta tämän taiteelle esittämiä ykseyden ja yhtenäisyyden vaatimuksia. Tätä ajaa takaa myös Ricœur, joka – kuten Lyytikäinen omassa artikkelissaan huomauttaa – korostaa kertovan muodon tapaa *yli*organisoida kokemusta. Kun kokemukselle annetaan taiteellinen muoto, jokin aspekti siinä aina korostuu yli muiden.

Artikkelikavalkadi jatkuu Yael Balabanin kirjoituksella, joka lähtee melko villisti kehittelemään ajatusta lukemisesta aistimusskeemojen kautta toteutuvana mimesiksenä. Balabanin tyylilliset huomiot Joycen ”Kuolleet”-novellin aisteja aktivoivista kuvauksista ovat kekseliäitä mutta eivät luontevasti kytkeydy esitettyihin pohdintoihin Adornon kriittisestä estetiikasta tai siitä, miksi aistimusten peilautuminen lukijan kehossa tulisi ymmärtää jäljittelevänä lukemisena. Lukemisen kehollisuus on kiistanalainen ja mutkikas kysymys, joka ei ratkea tekstianalyysillä.

Kaisa Kaakisen artikkeli Peter Weissin ”omituisen epäajanmukaiseksi” kutsutusta romaanista *Die Ästhetik des Widerstands* (1975–81) sen sijaan vastaa täsmällisin tekstianalyysin keinoin mainosti asettamiinsa kysymyksiin ja tuo samalla tarkkuutta ja nyansseja usein niin masentavan toisteiseen keskusteluun kirjallisuuden historiallisista viittaussuhteista. Kaakinen osoittaa, miten Weiss suuntaa epäajanmukaiset historialliset referenssit *tulevaisuuden* lukijoille, jolloin muuttuvista vastaanoton konteksteista tulee osa romaanin poetiikkaa. Teoksen suhde kontekstiinsa ei siis välttämättä oleta determinoitua ja ennalta määrittävää tulkintakehystä.

Kokoelman päättävät mimesiksen etiikkaa pohtivat kirjoitukset täydentävät kauniisti aiempien artikkelien herättämiä keskusteluja. Robert Doran tarjoaa asiantuntevan ja sofistikoituneen metateoreettisen analyysin Aristoteleesta liikkeelle lähteneestä ajattelutraditiosta, jossa mimesis nähdään esteettisenä sovituksena: moraalista, fyysistä ja psyykkistä vastenmielisyyttä herättävien ilmiöiden esittäminen taiteessa voi tuottaa paradoksaalisesti mielihyvää, mutta tarjoaako taide tällöin korvaavan, ylevöittävän vai vain viihteellisen kokemuksen? Marco de Waardin analyysi Ian McEwanin romaanista *Rannalla* on eräänlainen tapaustutkimus fiktion sovittavasta voimasta, mutta hyvin skeptiseltä kannalta: de Waard osoittaa mielestäni pistämättömästi horjuvuuden, joka piilee ”uuden” McEwanin tavassa kääntää selkä ihmisestä vieraantuneelle postmodernismille ja palata eettisesti ”puhtaaseen” ja vastuulliseen empiiriseen realismiin. Sanna Nyqvist jatkaa brittiläisestä uudesta realismista analyysissään A. S. Byattin novellista ”Raw Material”.

Nyqvistin artikkeli on teoksen parhaiten kirjoitettu ja argumentaatioltaan kirkkain teksti, joka osoittaa kutkuttavasti sen, miten Byatt onnistuu tekemään taidetta samasta postmodernismin ja uuden realismin vastakkainasettelusta, jolla McEwan pystyy vain pönkittämään omaa eettisyyttään mediahaastatteluissa. De Waardin ja Nyqvistin analyysit ovat molemmat poikkeuksellisen omaperäisiä eivätkä jää junnaamaan vanhoihin teoreettisiin väittelyihin: niissä tartutaan uteliaasti kirjalliseen muutokseen ja sen eettisiin seuraamuksiin.

Toisten tositapahtumien suhde kirjallisiin esitystapoihin voi olla latautuneempi kuin toisten. Steve Laroccon analyysi Binjamin Wilkomirskin tekaistusta holokaustimuistelmasta *Bruchstücke* (1995) on hyvä ja häiritsevä esimerkki. Larocco esittää, että holokaustikertomuksen kierrätettävät konventiot eivät ilmennä traumaa vaan tekevät siitä omalakisen, miellyttävänkin tyylilajin. Häpeän ihmisyydestä riisuva voima häipyy kertomusmuodossa, joka onnistuu konstruoimaan merkityksiä inhimillisyyden raunioille. Wilkomirskin teosta voikin pitää kyseenalaisena pastissitribuuttina holokaustikerronnan konventioille. Sari Kivistön artikkeli avaa historiallisesta näkökulmasta tätä tekstin ja maailman jäljittelyn välistä suhdetta. Kirjoitus tarjoaa rikkaan ja pohdiskelevan katsauksen siihen, miten plagiaatin, imitaation ja luovan jäljittelyn väliset rajat ovat liikkuneet varhaismoderneissa teksti- ja taidekäsityksissä. Kivistön kontribuutio saa miettimään intertekstuaalisuuden ja mimesiksen suhdetta. Tämä liittyy olennaisesti de Waardin ja Nyqvistin analyyseihin nykyrealismista, joka pyrkii strategisesti puhdistautumaan aiemmasta traditiosta. Mimesis tarjoaisi käsitteenä myös mahdollisuuden tutkia sitä, miten klassikkotekstit (Kivistön sanoin ”yhteinen omaisuus”) luovat legitimoituja ja toistettavia kirjallisia maailmasuhteita.

Auerbachia ei ole näkynyt juurikaan aiemmissa kirjoituksissa, joten on oikein, että kokoelma päättyy David Millerin esseistiseen tribuuttiin Auerbachille ja ajatuksiin Danten luomasta modernin maallisesta allegorisuudesta. Auerbachin tulkinnassa Danten allegoria on todellisuudenkuvausta, jossa on läsnä yhtä aikaa se, mitä *on*, ja se, mitä *voisi olla*, eli eettinen ideaali. Miller ei puhu Aristoteleesta (ei kyllä juuri Auerbachkaan), mutta lukijan mielessä dantelainen allegorian ja toden suhde palautuu ajatukseen mimesiksestä kirjallisuuden maailmasuhteena, joka on jännitettä todenvastaavuuden ja luovien mahdollisuuksien välillä. Kokoelman parhaimmat tekstianalyysit (Polvisen, Kaakisen, de Waardin ja Nyqvistin) saavat ajattelemaan, että ylipäätään ajatus kertovan fiktion ”ulkopuolisesta todellisuudesta”, johon kukin teksti sitten rakentamalla rakentaa omanlaisensa sillan, on kummallinen lähtökohta, joka ei välttämättä kuvaa todellisia lukukokemuksia. Tulkitsijan kannalta kirjallisuuden maailmasuhteessa ei ehkä olekaan sisä- ja ulkopuolta, vaikka teoriat tätä jakoa edellyttäisivätkin.

Maria Mäkelä

Tutkijat pureutuvat runoon

Työmaana runous. Runoudentutkimuksen nykysuuntauksia. Toim. Siru Kainulainen, Karoliina Lummaa ja Katja Seutu. Helsinki: SKS 2012. 276 sivua.

Työmaana runous on kymmenen kirjoittajan artikkeleista koostuva tietopaketti, joka tarjoaa kiinnostavia esimerkkejä runoudentutkimuksessamme meneillään olevista suuntauksista. Artikkelit rajautuvat enimmäkseen kotimaisen runouden tutkimuksen piiriin, mikä yhtäältä tuntuu selkeältä ja jo julkaisun koonkin vuoksi välttämättömältä rajaukselta, mutta toisaalta jättää kaipaamaan lisää esimerkkejä siitä, mitä maailmalla tapahtuu runoudentutkimuksessa juuri nyt.

Artikkelit kuitenkin ulottuvat varsin laajalle käsitellessään muun muassa metalyriikkaa, materiaalisuutta, rytmiä, varioitumista, kuvallisuutta, parodiaa, teoskokonaisuuden merkitystä, saamelaisrunouden identiteettineuvottelua, luontorunoutta ja affektiivisuutta.

Kirjan kiinnostavimpiin kuuluu Siru Kainulaisen monipuolisesti rytmin merkityksiä avaava artikkeli, jossa tarkastellaan Eila Kivikk'ahon ja Aila Meriluodon runoja. Kainulainen luo myös kriittistä katsausta runohistoriankirjoitukseemme kysyen terävänäköisesti, olisiko aiheellista kirjoittaa runouden historiaa uudelleen rytmipoliittisesta näkökulmasta.

Veijo Pulkkinen pohtii runon varianttien merkitystä tulkinnalle käyttäen esimerkkinään Eeva-Liisa Mannerin runon eri editointiversioita. Hän toteaa kiinnostuksen tekstuaalisen variaation tutkimiseen lisääntyneen kirjallisuudentutkimuksessa viime vuosina. Myös Vesa Haapala on vähän tutkitun alueen äärellä tarkastellessaan teoskokonaisuuden runousoppia.

Kaisa Ahvenjärven artikkeli luo katsauksen etnisen identiteetin muotoutumiseen saamelaisrunoudessa; mitkä ovat ne saamelaisuuden kriteerit, jotka identiteettiä tuottavat, kun heterogeenisessä saamelaisväestössä yhtenäinen saamelaisuus kyseenalaistuu. Jälkikoloniaalisen tutkimuksen kautta aihettaan lähestyvä Ahvenjärvi pohtii runouden keinoja stereotypioiden purkamiseen.

Työmaana runous -kirjan artikkelit antavat vihiä niistä mahdollisista suunnista, joihin runouden tutkimus saattaa olla menossa. Teoksen kokonaisuudessa 1960-luvun runouden merkitys tuntuu hivenen korostuvan, mutta artikkelit kyllä liikkuvat monipuolisesti eri vuosikymmenten runoudessa ja tulevat nykyrunouttakin liki. Tekijät kuitenkin viisaasti välttävät runokatsausten tyypillisimmät karikot eli yritykset esittää nykyrunouden tilanne kattavasti tai ennustaa tulevia runoilmiöitä.

Luontorunouden ympäristöpolitisoitumisen kehityskulut 1960-, 1970- ja 1980-luvuilla ovat Karoliina Lummaan artikkelin keskiössä. Lummaan pohdinnoissa esiintyy kysymys siitä, tekeekö poliittinen sisältö runosta epärunollisen. Käsitteet ”runollinen” ja ”epärunollinen” tuntuvat artikkelissa kovin väljiltä, eikä käy aivan selväksi, mitä Lummaa niillä

tarkalleen tarkoittaa. Hän tekee kuitenkin kiinnostavaa yhteenvetoa luontorunouden haasteista, jotka vaikuttavat nykyrunouteenkin. Haasteita ovat kaanonin suppeus, ”tityyylyriikan” stigma ja luonnon näkeminen kulttuurin ja yhteiskunnan ulkopuolisena asiana. ”Luontorunous koetaan usein epäyhteiskunnalliseksi, kliseiseksi ja vanhanaikaiseksi, vaikka samanaikaisesti ympäristöajattelu on läpäisemässä yhteiskuntateorian ja filosofian rinnalla jo teollisuuden, talouden ja politiikankin”, huomauttaa Lummaa.

Katja Seudun artikkeli käsittelee runouden emotionaalisia ja eettisiä ulottuvuuksia. Artikkelissa pohditaan, voiko lukija oppia ymmärtämään hänelle ehkä hyvinkin vieraita elämänalueita kuten vanhusten elämää. Seutu tarkastelee muun muassa Timo Harjun kirjan *Kastelimme heitä runsaasti kahvilla* (2009) tapaa esittää vanhainkodin arki myötäelettynä – siviilipalvelusmies-roolirunopuhujan kokemana. Seutu tekee runouden eettisistä keinoista monia samansukuisia havaintoja kuin Sinikka Vuola *Puheenvuoroja nykyrunouden yhteiskunnallisuudesta* -kirjan esseessään ”Sivistysvaltion ontot puut” (2012).

Seudun artikkelin kieli vaikuttaa aluksi tunteista etääntyneen akateemisuuskelmun peittämältä: ’affektiivisuus’ ja ’emootio’ ovat toki käyttökelpoisia ja laajan alueen kattavia sanoja, joita tutkijan voi olla vaikea korvata millään muulla sanalla. Silti, kun niitä käytetään tiheästi, lukijasta voi tuntua, että tunteista, herkkyydestä ja tunnepitoisuudesta puhuminen on siistitty pois näkyvistä, etäännytetty viileään akateemiseen sana-avaruuteen. Onneksi Seutu sentään artikkelinsa edetessä puhuu myös eletystä, tunteesta, mielentilasta, olotilasta ja ilmaisusta. Hänen artikkelinsa avaa monia kiintoisia seikkoja, käsitellen muun muassa Mirkka Rekolan runojen intensiivistä nollapersoonaista rakennetta.

Työmaana runous antaa paljon valaisevaa tietoa asioista, jotka runouden tutkijoille näyttäytyvät tällä hetkellä runoudessa relevantteina. Vaikka kaikenkattavaa tutkimuskatsausta lienee mahdotonta tehdä, koska tutkimus elää ja suuntautuu jossain koko ajan uudelleen kuten runouskin, kirjan artikkelien kautta näyttäytyvä runotutkijoiden tarkasteluhorisontti tuntuu kuitenkin varsin laajalta.

Virpi Alanen

From May Towards the Zero Point
The Crisis of Narrative as a Political Space:
Marguerite Duras's *Destroy, She Said* and Monique Wittig's *Les guérillères*

The May 1968 student revolts in Paris distinctively mobilized intellectuals and artists like writers and filmmakers. The article examines the connection between the radicalization of the narrative form and political activism. Both Marguerite Duras and Monique Wittig took part in the riots and extended the politics into their own writing – not only as a subject matter, but as a profound questioning of narrative as a form of communication and expression. Duras's *Destroy, she said* (*Détruire, dit-elle*, 1969) is a plain story about two men and two women and their symbiotic communion in an isolated sanatorium. The crisis of narrative escalates in the laconic, minimalist form which marks an overture to a series of her even more apocalyptic and stripped-down writings. Wittig's collage-like *Les guérillères* (1969) abandons conventional narrative order and invites the reader to participate in its collective celebration of women's triumph over patriarchal discourse. These texts can be read as forms of the "communism of writing", as formulated by Maurice Blanchot during the riots. Their movement towards fragmentarity, anonymity, collectivity and disclosure is aiming beyond institutionalized culture.

Tytti Rantanen

Salman Rushdie's *Midnight's Children* and Its Literary Heirs as Challengers of Western Historiography and Rewriters of Indian History

This article discusses Indian English historiographic novels of the 1980s and 1990s and asks how Rushdie's *Midnight's Children* (1981) and Shashi Tharoor's *The Great Indian Novel* (1989) among others challenged Western historiographical models (in Indian historical context) and highlighted Indian traditions of accessing the past. I suggest that these novels demonstrate the European models of historiography to be historically and culturally specific, not the necessary master-narratives of all histories. The novels also challenge the essentialist, teleological and conclusive aspirations of (realist) fiction and history-writing. In addition to being critical re-evaluations of twentieth-century Indian history, these historiographic novels thus attempt to problematise traditional Western historiography and historical knowledge. Many of them can be characterised as historiographic metafiction as the narrators ponder questions of historical truth and the validity of historical knowledge, and even present Indian alternatives of writing history for the dominant European ones. These novels, which deal with modern Indian history, problematise

the matter of India and question some of the established conventions of traditional historical writing by using ancient Indian myths, oral tradition and such literary means as satire, magic realism and/or metafictional devices. This does not mean substituting myths for facts but freeing historiography from its Eurocentric constraints. *Midnight's Children, The Great Indian Novel* and other Indian English historical novels also challenge European notions of linear and universal time and juxtapose them with classical Indian notions of time, reminding Western readers of the Eurocentricity of our thinking and how we tend to take our concept of time as universally valid.

Raita Merivirta

On Caricature

In this article I study a widely known and yet wildly used term, *caricature*. The term is commonly used both in everyday speech and in academic studies of arts and literature, but it tends to be used in an uncritical way. It is usually used as a reiteration and as a way of avoiding a substitutive word for almost any kind of ”flat”, ”typical” or otherwise functional character. Moreover, it is frequently used as an alternative for more established terms, such as *satire* and *grotesque*. In the studies of pictorial arts it is also quite common to use the term when referring to almost any kind of pictorial satire. This kind of uncritical thinking is bound to be unscientific in the first place, but it also prevents the term caricature from referring to anything specific by its own right. The careless usage of the term also obscures the well worked typologies of more established terms and even genres. In this paper I provide a thorough analysis of the actual meaning of the term caricature. I study the ways in which the term caricature is used over the centuries, bearing in mind the denotations it has been given in and after the time of its establishment in the late 16th century. After finding the term's essential features and elements, I compare it with other and more fixed terms, such as the ones mentioned above, and seek to find the boundaries after which the term's actual sense starts to collapse or get mixed up with something else and, in short, to lose its meaning. As my tools I use (mostly) quite well known studies from the academic disciplines in which the term has been used, that is, art history and literary studies. Yet, as the theories lack adequate clarity, or in some cases are overly clear, I find it important to highlight my views and to test them in practice by studying some well known classics from both literature and pictorial arts in the light of my hypotheses and theories.

Tatu Virtanen