Ledare

3 Den oroande, störande och produktiva ambivalensen
Kristina Malmio och Rita Paqvalén

Artiklar

5 Nainen Linnaisten ullakolla – Gotiikan, ambivalenssin ja toiseuden kohtaamisia
Kati Launis

26 Den maskulina modern. Könsmässig ambivalens i Hagar Olssons roman *Det blåser upp till storm* (1930)
Eva Kuhlefelt

38 Kommunikativ ambivalens i Joel Petterssons *Måndagsmorgon*
Mattias Pirholt

48 Harhaanjohtamisen ja yhdistelyn estetiikka Sally Salmisen romaanissa *Prins Efflam*
Irma Perttula

67 ”sinnepä lapseni saatan – dit skall jag leda mitt barn”. Ambivalenssista Mirjam Tuomisen runoudessa
Tuula Hökkä

Intervju

82 ”Litteraturvetenskapen måste ta itu med viktiga och spännande frågor”. En intervju med professor Claes Ahlund
Heidi Grönstrand

Recensioner

85 En minoritetslitteratur blir till
Michel Ekman: *Må vi blicka tillbaka mot det förflutna. Svenskt och finskt hos åtta finlandssvenska författare 1899–1944*
Anna Möller-Sibelius

87 Parland på allvar – eller?
Clas Zilliacus (red.): *Erhållit Europa / vilket härmed erkännes. Henry Parland-studier*
Trygve Söderling

89 Vidgade vyer på Södergrans verk
Arne Toftegaard Pedersen (red.): *På fria villkor. Edith Södergran-studier*
Hanna Ruutu

92 Inspirerande metodbok
Kristina Malmio (red.): *Jo. – Nej. Metodologiska läsningar av Solveig von Schoultz novell "Även dina kameler"*
Carl-Eric Johansson

94 **Abstracts**

Kristina Malmio och Rita Paqvalén

Den oroande, störande och produktiva ambivalensen

Temat för detta nummer av *Avain* är Ambivalens i Finlands svenska litteratur. Ambivalens handlar, enligt definition, antingen om den samtidiga närvaron av två motsatta drifter eller om en osäkerhet gällande vilken väg man ska välja. Den är ett tillstånd av obeslutsamhet, tvekan, spänning och kluvenhet, en vacklan mellan motstridiga ställningstaganden eller känslor. Redan frågan om ambivalens är i grunden kluven, för begreppet, genom att peka i flera riktningar, undflyr definieringsförsök.

Den kultur vi lever i ofta har uppfattat ambivalens som något negativt. Den har förknippats med svaghet och oklarhet och setts ett hot mot kulturens/ nationens/ folkens enhet, mot den samhälleliga ordningen och mot könssystemet. Ambivalensen är ett skavsår – någonting som oroar och stör, och som man gärna vill komma ifrån eller undvika. Den är ett läckage, ett *varken-eller-* och ett *både-och-varande* som öppnar för en politiskt och estetiskt fruktbar position. Den är området för det som inte går att definiera. I kombination med litteratur är ambivalensen sannerligen stark och produktiv, vilket inte minst olika poststrukturalistiskt färgade studier har visat.

Ambivalens anknyter på många sätt till gränser och annanhet (se *Rajanylityksiä. Tutkimusreittejä toiseuden tuolle puolen*, 2005). Det har också varit den position som den svenska litteraturen i Finland intagit sedan slutet av 1800-talet, en litteratur som har existerat på gränsen mellan det rikssvenska och det finska. Den här *varken-eller-positionen* har genomsyrat litteraturen och den återskapas om och om igen – av såväl författare som forskare. Ambivalens tolkad som *både-och* öppnar däremot för nya sätt att se på gränsvarandet.

Det här numret innehåller fem artiklar, en intervju och fyra recensioner. I de här texterna framträder den produktiva sidan av ambivalens med tydlighet, dvs. dess funktion som både ett stilistiskt grepp och ett analytiskt begrepp. Kluvenheten alstrar på olika sätt såväl textuellt djup som intressanta tolkningar. Den kan existera på vilken nivå som helst i texten och uttrycka och avslöja många olika slags spänningar och motsättningar, såväl litterära och sociala, estetiska, filosofiska, etiska som sexuella. Skribenterna belyser ur olika perspektiv ambivalensens fascinerande rörlighet och den mångfald av former genom vilka ambivalenser i ett verk produceras. Ambivalens är egentligen hela tiden i tillblivelse, den skapas i den rörelse eller process som läsningen utgör.

Ambivalens har ofta uppfattats som en biprodukt av moderniteten, som en förvirring som uppstår när något inte inordnar sig eller alternativt, ingår i flera kategorier samtidigt. Kati Launis visar i sin artikel om Zachris Topelius ”Gröna kammarn på

Linnais gård" (1859) hur ambivalens och frågor om makt och "annanhet" tematiseras i berättelsen. Genom det oklara, dubbla och motstridiga diskuteras i berättelsen en pågående samhällsförändring som handlar om klass och kön.

Eva Kuhlefelt diskuterar i sin artikel ambivalens gällande maskulinitet och femininitet i Hagar Olssons verk, framför allt i *Det blåser upp till storm* (1930). Det är inte bara romanens huvudpersoner som överskrider könsgränser, utan den könsmässiga ambivalensen är textens strukturerande princip och drivkraft.

Kommunikativ ambivalens, närmare bestämt mötet mellan talspråk och skriftspråk utgör utgångspunkten för Mattias Pirholts analys av Joel Petterssons *Måndagsmorgon* (1921). Pirholt granskar hur Petterssons spänningsfyllda, individuella syntes av skriftspråk och talspråk materialiserar sig i hans text.

Irma Perttula ser i sin artikel hur det sublima och det groteska knyts ihop i Sally Salminens roman *Prins Efflam* (1953) till en ytterst ambivalent väv som gör att läsaren gång på gång ställs inför uppgiften att omvärdera sin tolkningsram, sitt sätt att läsa. Perttula kommer också in på de ambivalenta känslor som Salminens roman väcker hos läsaren.

Dubbelhet och motstridighet är utgångspunkten för Tuula Hökkäs analys av Mirjam Tuominens diktning. Hon visar hur Tuominen i sin produktion, rör sig i gränstrakterna mellan olika språk och modernismer och hur hennes diktning blir en mötesplats för den europeiska, finlandssvenska och finska modernismen på 1950-talet. Hökkä finner ambivalenser i Tuominens diktning såväl i tematik som i dikternas tilltal.

De enskilda artiklarna i *Avain* fokuserar framför allt ambivalenser i skönlitterära texter. Det kan dock konstateras att ambivalenser kan förekomma på alla nivåer av litterär produktion. Ambivalensen kan finnas hos författaren likaväl som hos läsaren. För att inte tala om de ambivalenta känslor författare och verk uppväcker hos forskaren. Och kanske litteraturvetaren i mötet med kluvenheten lyssnar till uppmaningen i den svenska författaren Tomas Tranströmers dikt:

> Radikal och Reaktionär lever tillsammans som
> i ett olyckligt äktenskap
> formade av varann, beroende av varann.
> Men vi som är deras barn måste bryta oss loss.
> Varje problem ropar på sitt eget språk.
> Gå som en spårhund där sanningen trampade!
> (ur "Om Historien", *Klanger och spår*, 1966)

Avain nummer 3/2011 är en mötesplats för finska, finlandssvenska och rikssvenska forskares tolkningar av den svenska litteraturen i Finland. Diskussionen förs på båda inhemska språken. Vi välkomnar flera dylika möten i framtiden!

Vi tackar Svenska litteratursällskapet i Finland rf. för understödet.

Kati Launis

Nainen Linnaisten ullakolla
Gotiikan, ambivalenssin ja toiseuden kohtaamisia

”Har Finland en aristokrati?” Näin aloittaa Zacharias Topelius (1818–1898) jatkokertomuksensa ”Gröna kammarn på Linnais gård”, joka ilmestyi *Helsingfors Tidningar* -lehdessä (1859) ja parikymmentä vuotta myöhemmin *Vinterqvällar* -teossarjan ensimmäisessä osassa (1880). Aloituslause paljastaa lukijalle kertomuksen keskeisen teeman. Topeliuksen viihdyttävä ”kummituskertomus” – joka nykyisin tunnetaan ehkä parhaiten Valentin Vaalan ohjaamana elokuvaversiona – käsittelee 1850-luvun lopun päivänpolttavaa yhteiskunnallista kysymystä: aatelin rappeutuvaa valtaa ja keskiluokan nousua.[1]

Aatelin ja keskiluokan välinen rajanveto on Topeliuksen kertomuksessa kuitenkin kaikkea muuta kuin selkeä. Miksi kertomuksen keskiluokkainen ihannemies, arkkitehti Lithowius, paljastuu syntyperäiseksi aateliseksi? Mitä merkitsee arkkitehdin kokema ”kummallinen tunne”, jonkinlainen sisimmästä kumpuava halu aateluuteen, hänen pidellessään sukunsa ikivanhaa miekkaa kädessään? Sama kaksinaisuus koskee kertomuksen toista keskeistä teemaa, yliluonnollisen mahdollisuutta. Tämä häilyvyys, rajoilla liikkuminen, haastaa pohtimaan *Avaimen* tämän numeron teemaa ambivalenssia. Sosiologi Zygmunt Baumanin (1991, 1–15) määrittelyä seuraillen ymmärrän sen seuraavassa jonkinlaisena modernin aikakauden ”jätteenä” ja sivutuotteena, jota hakeutuu tunnistettavien, kulttuuristen kahtiajakojen väleihin – hämmennyksenä, joka syntyy, kun asia tai ilmiö ei sijoitu mihinkään kielelliseen kategoriaan tai voidaan sijoittaa niistä useampaan yhtäaikaisesti.

Artikkelissani kysyn, miten ambivalenssi ja siihen nivoutuvat kysymykset vallasta ja toiseudesta (ks. Löytty 2005, 8–13) tematisoituvat Topeliuksen kertomuksessa. Entä miten Topeliuksen käyttämä laji gotiikka – ja erityisesti Charlotte Brontën *Jane Eyre* -romaani (1847, *Kotiopettajattaren romaani*) – liittyy näiden kysymysten käsittelyyn? Lähestymistapani on näin ollen temaattinen ja ottaa huomioon representaatioiden voiman. Ajattelen, että Topelius osallistui kertomuksellaan käynnissä olleisiin ajankohtaisiin keskusteluihin ja tuotti siinä uudenlaiseksi muotoutuvan yhteiskunnan luokkarakennetta, erityisesti keskiluokan ihanteita**.** Topeliuksen ja ambivalenssin välistä suhdetta voisi lähestyä monilla muillakin tavoin. Jätän artikkelistani pois esimerkiksi Topeliukseen henkilönä liitetyn ambivalenttiuden (kuten maininnat hänen feminiinisestä hempeydestään, ks. Klinge 1998, 395–396) ja hänen gotiikan käyttöön varmasti

monin tavoin linkittyvän kiinnostuksensa henkivoimiin ja kohtaloon (Nyberg 1950, 42–45; Sarjala 2007, 144–149).

Arkkitehti Lithowius – keskiluokkaisen ihannemiehen muotokuva

”Gröna kammarn på Linnais gård” kertoo eteläisessä Suomessa sijaitsevan Linnaisten kartanon ja sitä asuttavan Littow’n perheen – paroni Carl Sigismund Littow’n ja hänen tyttäriensä Annan ja Ringan – tarinan. Tapahtumat sijoittuvat 1830-luvulle, mutta ajassa liikutaan sekä taakse- että eteenpäin. Kartanon julma menneisyys aukeaa muisteluissa, ja kertomuksen päättävä epilogi sijoittuu ilmestymisaikaan 1850-luvulle. Menneisyys ja nykyisyys, kauhu ja romanssi kietoutuvat yhteen, kun kartanoon saapuu korjaustöihin nuori arkkitehti Carl Lithowius, joka rakastuu kartanon nuorempaan tyttäreen Ringaan. Kertomus päättyy vuosisatoja vihaa pitäneiden Lithowiuksen ja Littow’n sukujen väliseen sovintoon, kun Carl ja Ringa avioituvat keskenään.

Kysymys, joka aloittaa Topeliuksen kertomuksen – Onko Suomessa aristokratiaa? – oli mitä ajankohtaisin 1850-luvun lopun Suomen suuriruhtinaskunnassa. Suomessa elettiin virallisesti sääty-yhteiskunnassa vuoden 1906 eduskuntauudistukseen asti, mutta ilmassa oli muutosta ja demokratian vaatimuksia. Sääty-yhteiskunnan elämäntapa ja arvot olivat alkaneet väistyä jo 1700-luvun lopulla ja aristokratiaa eli ylimysvaltaa kritisoitiin ympäri Eurooppaa. Aateluudesta tuli nousevan sivistyneistön poliittinen vihollinen, joka esitettiin modernisaation, tasa-arvon ja emansipaation vastakohtana. Tätä aateluuden ”viholliskuvaa” levitettiin erityisesti painetun sanan – kaunokirjallisuuden, historiakirjojen ja lehdistön – avulla (Vuorinen 2010, 63–64).

Yhteiskunnan käymistilassa valtaa väistyvältä aatelilta ryhtyi viemään uusi voimaryhmä, sivistynyt keskiluokka. Joukko sivistyneistömiehiä otti käyttöön käsitteet *keskiluokka* ja *keskisääty* selventämään etäisyyttä sekä rahvaaseen että moninaiseen säätyläistöön. (Häggman 1994, 25–27, 126.) Muuttuvaa tilannetta hahmotti muun muassa J. V. Snellman, joka *Läran om staten* -teoksessaan (1842) kuvasi sääty-yhteiskunnan muuttumista luokkayhteiskunnaksi ja vastusti syntyperään pohjaavia kastijärjestelmiä (Jalava 2006, 131–133). Vaikka sivistyneistö oli perin miehinen rakennelma, myös naisille avautui mahdollisuus sanoa sanottavansa uuden julkisuuden kanavan, romaanin, välityksellä. Esimerkiksi Charlotta Falkman, yksi Suomen ensimmäisistä naiskirjailijoista, rakensi romaaneissaan keskiluokkaisia sivistyksen ja itsehillinnän hyveitä (Forssell 1999, 61–84; Launis 2005, 51–64).

”Gröna kammarn på Linnais gård” sijoittuu keskelle tätä luokkaeroja, vallanjakoa ja muuttuvaa yhteiskuntarakennetta koskevaa keskustelua. Topelius palaa toistuvasti alussa esittämäänsä kysymykseen aatelin olemassaolosta ja sen tunnuspiirteistä, mikä kertoo teeman tärkeydestä. Erilaisista yhteiskuntakerrostumista tulevia henkilöitä – heidän ulkonäköään, käytöstään ja arvomaailmaansa – kuvaamalla hän hahmottaa uudistuvaa yhteiskuntaa ja sen luokkarakennetta, tuottaa ja arvottaa luokka-asemia (vrt. Skeggs

2004, erit. 3–15, 117). Luokka-asema näkyy paitsi ihmisen sukupuussa, asemassa, omistuksissa ja ajatuksissa myös elämäntyylissä ja arkisissa yksityiskohdissa: vaatteissa, eleissä ja kielessä, illallispöydän ja rekiretken istumajärjestelyissä.

Heti kertomuksen alun johdattelevassa osiossa Topelius ilmoittaa, että *aristokratiaa* sanan vanhassa merkityksessä, viittaamassa peritystä vallasta, asemasta ja omaisuudesta nauttivaan ihmisryhmään, ei Suomessa enää ole. Mutta, hän jatkaa, sen on korvannut uusi aristokratia. Siihen kuuluvat syntyperästä riippumatta sivistyneet, ylevät ja etevät ihmiset, jotka toimivat vaikutusvaltaisissa yhteiskunnallisissa asemissa. Topeliuksen ylistämä ryhmittymä on nouseva, sivistynyt keskiluokka. Se muodostaa nyt ”parasten valtakunnan”, kuten hän kirjoittaa aristokratia-sanan kreikkalaiseen alkuperään viitaten:

> D e n n a aristokrati behöfver inga diplomer; den är i alla afseenden sjelf-skrifven, och dess anor äro äldre än någon annans, ty de gå tillbaka till alla samhällens början. (Topelius 2.2.1859, harvennus alkuperäinen.)

Topeliuksen kertomuksessa uutta ylimystöä – sivistynyttä keskiluokkaa – edustaa arkkitehti Carl Lithowius, joka saapuu nykyaikaistamaan ränsistynyttä Linnaisten kartanoa. Hahmoon on kirjoitettu nousevan keskiluokan tuntomerkit: arkkitehti on käytännöllinen, rationaalinen ja sivistynyt mies, joka on köyhän pappi-isänsä kasvattama, kouluttautunut ja toimii ammatissa. Hänen demokraattinen maailmankatsomuksensa käy ilmi, kun hän keskustelee paroni Littow’n kanssa Ranskan vallankumouksen vaikutuksista ja aatelin asemasta. Ainut, millä hänen mukaansa on merkitystä, ovat yksilön omat ansiot:

> Om något är en slump, herr baron, så är det bördens företräden. Den enda verkligt konstanta principen, som äfven den legitima konstitutionela monarkin numera erkänner, är den personliga förtjensten ... (Topelius 23.4.1859.)

Ei ole sattumaa, että ränsistyneen kartanon uudistustyötä johtaa juuri tämä etevä, syntyperäisiä säätyetuuksia vastustava arkkitehti. Kartanon korjaustyö vertautuu yhteiskunnassa meneillään olevaan laajempaan rakennusprojektiin, modernisaatioon: kertomuksessa ei uudistu vain sokkeloinen rakennus vaan koko yhteiskuntajärjestys. Ränsistyneen kartanon (väistyvän aristokratian) tilalle ilmaantuu siinä valoisa kivitalo (nykyaikainen yhteiskunta) (ks. myös Lehtonen 2002, 163).

Uusi Linnainen/yhteiskunta kuvataan kertomuksen epilogissa, jossa aikaa tapahtumista on kulunut kaksikymmentä vuotta. On edetty kirjoitusaikaan, 1850-luvulle. Lukijalle esitellään uudistunut rakennus, jonka porteista ”nykyaika on ratsastanut” sisään ja jonka ikkunoista virtaa ”uuden ajan valo”. Epilogissa hahmotettu muuttunut maailma määrittyy miesten ammattien ja omistusten mukaan. Nykyinen vuorineuvos, entinen arkkitehti Lithowius hoitaa maatilaa ja siihen kuuluvia tehtaita ja sahoja ja on kertojan mukaan Suomen vaikutusvaltaisimpia maanviljelijöitä. Naapurikartano

Syrjänkosken kapteeni Eusebius Winterloo taas omistaa meijerin ja oluttehtaan. Maanviljelys, tehtaat, sahat, meijeri ja oluttehdas – epilogissa kuvattu elämänmuoto ilmentää sitä vaihtoehtoa, joka aatelisille maanomistajille muuttuvassa yhteiskunnassa todellisuudessakin jäi (ks. Vuorinen 2010, 79–80). Topeliuksen visioimaan maailmaan kuuluu myös vastuu työväestä, sillä kartanoa ympäröivät hyvin hoidetut työväen tuvat.

Torjuttu, houkuttava aateluus

Arkkitehdin edustamien keskiluokkaisten arvojen vastakohtana kertomuksessa on sääty-ylpeyteen nojaava vanha aateli. Kuvatessaan aatelin rappiota pahimmillaan Topelius etäännyttää tapahtumat menneisyyteen ja ottaa käyttöön gotiikan konventiot. Linnaisten kartanon rakennuttaja ja sen muinainen isäntä Jaakko von Littow, nykyisen kartanonherran isoisä, on julma ja juonitteleva mies, goottilaisten tyrannihahmojen (ks. Railo 1925, 32–44) sukua. Hän edustaa vanhentunutta maailmaa ja arvoja, ylipäänsä sitä ihmismielen yöpuolta, jota gotiikan avulla ilmennetään (vrt. Punter 1980, 5). Tyranni kuvataan ihmisaraksi, umpimieliseksi ja juonikkaaksi mieheksi, joka koreilee naurettavalla ylellisyydellä: silkkipukuisilla palvelijoilla, kultaisilla lautasilla, viineillä ja persikoilla.

Naapurikartano Syrjänkosken aateliset puolestaan ovat koomisia hahmoja, joiden rapisevaa säätyasemaa niin ikään rakennetaan huolellisen kuvauksen keinoin. Kuvaus, kirjallisuuden usein ohitettu ”kutsumaton haltiatar” (Viikari 1993, 60–61), toimii arvottamisen keinona. Hovineuvoksetar Winterloon ketunnahkainen turkki on värjätty soopelinnahkaturkin näköiseksi ja häntä ympäröi ”halvanlainen loisto”. Hänen poikansa Eusebius on pyöreä, nautinnonhaluinen mies, jolle makea päivällisuni on elämän suurin ilo. Vierailulla oleva kreivi Spiegelberg siroine hansikkaineen ja sujuvine ranskoineen puolestaan osoittautuu huijariksi. Aristokratia rappeutuu Topeliuksen käsittelyssä – se on Maija Lehtosen (2002, 245) sanoin aave, joka väistyy keskiluokan tieltä.

Säröä ja ristiriitaisuutta tähän paha aateli/hyvä keskiluokka -asetelmaan tuo se, että arkkitehti, keskiluokkainen ihannemies, paljastuu salaisen asiakirjan myötä syntyperältään aateliseksi. Sen sijaan Littow’n suvun aatelisarvo on hankittu aikanaan petoksella, vaihtamalla aateliton poikalapsi aateliseen. Arkkitehti sijoittuu näin ollen kahden kiistelevän kategorian – keskiluokan ja aatelin – väliin, tuttujen ja nimettyjen kategorioiden sivutuotteeksi (vrt. Bauman 1991, 1–15). Tämä syntyvä ”keskiluokkaisen aristokraatin” hybridihahmo saa kysymään, eikö Topelius täysin luotakaan luomaansa keskiluokkaisuuden ihanteeseen. Tarvitseeko arkkitehti aatelisen syntyperän käydäkseen ihanteesta? Syntyperän merkityksellisyyteen viittaa myös se, että kertomuksen lopussa arkkitehti antaa poikansa paroni Littow’n ottolapseksi. Vanhan aatelisnimen ja syntyperäisen aateluuden kytkeminen toisiinsa osoitetaan näin tärkeäksi.

Aateluus on kätkeytynyt myös syvälle vaistoihin, tiedostamattomaan. Kun ylhäisestä

syntyperästään vielä tietämätön arkkitehti ottaa sukunsa vanhan miekan käteensä, hänet valtaa kummallinen tunne:

> En underlig känsla betog hans själ. Det förekom honom, som bodde djupt innerst bakom alla hans minnen och känslor ett dunkelt begär att engång draga denna klinga i striden, – att stolt framilande på en frustande springare, hugga med denna sable in på en fientelig här… [--] Och huru väl hennes fäste passade i hans hand! Så hade aldrig cirkelmåttet, aldrig linealen passat deri. (Topelius 19.3.1859.)

Katkelmasta on luettavissa miekan, aateluuden symbolin, herättämä hämärä muistijälki aatelisesta syntyperästä. ”Oudon tunteen” vallassa mieleen kiertyvistä ajatuksista kuultaa ”köyhän papinpojan”, kuten arkkitehti itseään kutsuu, halu aateluuteen ja taistelukenttien väkivaltaan. Kertomuksesta on aistittavissa jonkinlaista päättämättömyyttä sen suhteen, kumpi lopulta on tärkeämpää, syntyperä vai yksilön omat ansiot. Topelius valitsee molemmat, sillä arkkitehti on ”aatelinen” sekä syntyperältään että elämänarvoiltaan. Tätä sekä–että -aateluutta Topelius pohjustaa jo kertomuksen alussa todetessaan, että ylhäisestä syntyperästä ei ole haittaa, jos se vain yhtyy sivistykseen.

Aateluuden samanaikaisen halun ja torjunnan voi liittää siihen, että uudenlainen yhteiskuntajärjestys oli vasta muotoutumassa. Vanhoista ihanteista ei luovuttu kertarysäyksellä ja uusia vasta kehiteltiin. Yhteiskunnan käymistilasta kertoo sekin, että kertomuksessa tapahtuu jatkuvia luokkanyrjähdyksiä. Luokkien ja myös kansallisuuksien rajat ylittyvät avioliiton myötä, kun vanhan aatelissuvun poika (Eusebius Winterloo) nai sveitsiläisen juustokauppiaan tyttären (Linnaisten tytärten kotiopettatar neiti Triste-Ruban) ja syntyperäinen aatelinen (arkkitehti Lithowius) ei-aatelisen (Ringa Littow). Henkilöt eivät ole sitä miltä näyttävät. Arkkitehti paljastuu aateliseksi, paroni tyttärineen aatelittomiksi ja kartanon Anna-tytärtä kosiskeleva kreivi Spiegelberg ammattipeluriksi**.**

Toisaalta Topelius osoittaa, että ylhäinen syntyperä paljastuu halvemmankin ulkomuodon alta. Aateluus on kirjoittautunut ihmisen kieleen, eleisiin ja ryhtiin. Esimerkiksi hovineuvoksetar Winterloota, teennäisessä ylpeydessään hyvin (tragi)koomista hahmoa, ympäröi edellä mainittu halpa loisto, jolla hän peittää hupenevaa varallisuuttaan. Kuitenkin hänen olemuksensa, puheensa ja ryhtinsä paljastavat hänen ”ylhäisen sydämensä”. Arkkitehdillä taas on yksinkertainen puku, mutta käytös ja silmien ”syvä ilme” saavat häntä tarkastelevan kotiopettajattaren ihmettelemään ulkomuodon ja oletetun alhaisen aseman ristiriitaa: ”Enfin, om inte ce monsieur lá vore af låg börd, kunde man anse honom för början till en gentleman; ja, jag ville påstå, en verklig man.” (Topelius 26.2.1859).

Hovineuvoksettaren ja arkkitehdin ”paljastumisen” mekanismi on samankaltainen mutta toissuuntainen kuin se, minkä Lea Rojola (2009, 27–28) on nostanut esiin 1900-luvun alun kirjallisuudessa toistuvan nousukashahmon kohdalla. Siinä missä

L. Onervan ”Naamiaiset” -novellin nousukashahmo Suoma Sutelan ”kehittymättömät kasvot” lopulta paljastavat hänen rahvaantaustansa, Topeliuksen aatelisten ylhäinen syntyperä paljastuu halvankin puvun alta. Nousukas- ja laskukashahmojen – erilaisten luokkien välissä häälyvien ja yhteiskunnan murrostilaa ilmentävien välitilan ihmisten – kulta-aikaa kirjallisuudessa oli 1900-luvun alku (Melkas et al. 2009). Mutta, kuten Topeliuksen kertomus ja hänen aikalaisistaan esimerkiksi Charlotta Falkmanin romaanit osoittavat, sosiaalisia nousijoita ja erilaisia luokanvaihtajia – *parvenyitä*, jollaiseksi kimpaantunut hovineuvoksetar kutsuu erästä ylempiin sosiaalisiin kerrostumiin edennyttä kertomuksen naishahmoa (Topelius 16.4.1859) – alettiin kuvata jo puoli vuosisataa aiemmin, Suomen ensimmäisissä romaaneissa.

Topeliuksen visioimassa yhteiskuntajärjestyksessä vanhasta vallanpitäjästä, aatelista, tulee nousevan keskiluokan toinen, jäänne menneestä maailmasta. ”Gröna kammarn på Linnais gård”, jota on Välskärien ohella pidetty Topeliuksen keskeisimpänä aateluutta käsittelevänä tekstinä (Wirilander 1974, 400; ks. myös Lehtonen 2002, 331; Klinge 1998, 115, 315), sijoittuu aateluuden viholliskuvaa rakentavien tekstien joukkoon – joskin ambivalentisti ja moniselitteisesti, kuten edellä toin esiin. Aateluus on siinä torjuttava mutta houkuttava kutsu menneisyydestä, voima, jota ei voi kokonaan käsittää järjellä.

Aatelin ja keskiluokan ohella toinen totuttu, kulttuurinen kahtiajako, jonka dikotomisuutta Topelius kertomuksessaan avaa, on jako luonnolliseen ja yliluonnolliseen. Tämän hänen tuotannossaan toistuvan teeman pohdintaan tarjoaa välineitä ajan suosikkilaji, gotiikka.

Yliluonnollisen ja luonnollisen rajalla

Topeliuksen suosima gotiikka oli laji, joka Suomessa värisytti lukijoita 1700-luvun lopulta lähtien. Victor Hugo, Edward Bulwer, Friedrich Schiller, Ann Radcliffe, Matthew Lewis, Walter Scott, Lord Byron ja Eugène Sue kuuluivat niihin kirjailijoihin, joiden tuotantoa luettiin joko alkukielisenä tai ruotsinkielisinä käännöksinä. (Sarjala 2007, 73–80, 93–99.) Topelius hyödynsi kauhua erityisesti varhaisissa jatkokertomuksissaan – sellaisissa kuin ”En natt och en morgon” (1843), jossa tytär murhaa kirkkoherraisänsä, ja ”Bruden” (1846), jossa mielisairas äiti sulkee tyttärensä kellariholviin (Lehtonen 2002, 324–327). ”Bruden” syntyi osana Topeliuksen ja Fredrik Berndtsonin kirjoituskilpailua, jossa he Eugène Sue’n romaanin *Les Mystères de Paris* innoittamina kilpailivat siitä, kumpi keksii kaameamman kertomuksen. Topeliuksen mukaan ”Bruden” on julminta, mitä hän koskaan on kirjoittanut. Voiton vei kuitenkin Berndtson, jonka kertomus kehittyi niin kammottavaksi, ettei hän kyennyt kirjoittamaan sitä loppuun. (Topelius 1923, 127–128.)

”Gröna kammarn på Linnais gård” -kertomuksen goottilaiseen henkilögalleriaan

kuuluvat edellä mainitun tyrannimaisen kartanonherran lisäksi myös taikauskoinen hovimestari ja (menneisyyden) vangittu vaimo. Kertomuksen näyttämö on gotiikan tunnettujen haamulinnojen (ks. Railo 1925, 8–16) – Horace Walpolen Otranton tai Ann Radcliffen Udolphon – kotoistettu muunnelma, ränsistynyt kartano Suomen maaseudulla. Paroni Littow kuvailee kartanoa variksenpesäksi ja sekasikiöksi: ”Hälften träd, hälften sten, hälften slott, hälften badstuga, hälften kloster och hälften lusthus, – se der i få ord vårt nuvarande Linnais!” (Topelius 2.2.1859). Faust-teema, viittaus kumppanuuteen paholaisen kanssa, on niin ikään läsnä, sillä ”Puolan pakanoiden seassa kasvaneen” tyranni-isännän epäillään vehkeilleen pirun kanssa, katolta löytyy kavionjälki ja tyttöjen koiran nimi on Mefisto (Tähtinen 2005, 69–70).

Kauhuefektit ovat Topeliuksen kertomuksessa kerronnan ainesosia. Ne ovat tehokas keino pitää lukijan mielenkiinto hereillä ja kertomus houkuttavana. Tämä ei ole kuitenkaan niiden ainoa funktio. Kauhuainekset mahdollistavat myös Topeliuksen tuotantoa läpäisevän pohdinnan siitä, mikä merkitys on kohtalolla, kaitselmuksella ja ylipäänsä sillä, mikä on järjen ulottumattomissa.

Kauhu astuu kertomukseen mukaan, kun arkkitehti Lithowius ohjataan yöksi Linnaisten kartanon vihreään kamariin. Kyseessä on ullakkohuone, joka sijaitsee kartanon kylkeen rakennetun, nyt jo ränsistymään päässeen kolmikerroksisen puurakennuksen ylimmässä kerroksessa. Vanha hovimestari varoittaa yöpyjää tästä huoneesta, jossa kartanonherra Jaakko von Littow aikanaan piti vaimoaan vankina. Ahdistettu vaimo teki lopulta itsemurhan hyppäämällä kattoterassilta alas. Huoneessa on tämän jälkeen yöpynyt vain muutama, kummia kokenut ihminen.

Vihreään kamariin assosioituvat Topeliuksen kertomuksessa kuolema ja kauhu. Kamarin keskeisestä merkityksestä kertoo jo se, että Topelius on valinnut huoneen nimen kertomuksensa otsikkoon. Kamarista löytyy myös asiakirja, joka paljastaa kartanoa hallinneen Littow’n suvun aatelittoman alkuperän. Kysymys aateluudesta, yliluonnollisen mahdollisuudesta ja naisen toiseudesta heräävät henkiin tässä goottilaisessa keskiössä. Kertoja kuvaa, miten aaveisiin halveksivasti suhtautuva, itsepintaisen järkevä arkkitehti näkee yön aikana valvenäkynä kamarin muinaisen naisvangin, joutuu kummallisen tunteen valtaan pidellessään kädessään suvun vanhaa miekkaa ja kummastelee, miksi kynttilät vaihtavat paikkaa hänen poissa ollessaan. Arkkitehti päättää valvoa ja odottaa ”tonttua” (kuten hän olentoa kutsuu) takan ääressä, mutta nukahtaa. Herättyään hän näkee vieressään kalpean, teräväsilmäisen olennon ja tuntee sen kostean hengityksen poskillaan. Kummastus vaihtuu olemuksen jähmettävään kauhuun:

> Tätt bredvid honom satt vid bordet en gestalt, af hvilken han endast kunde urskilja ett blekt, förfallet ansigte med ett par små genomträngande skarpa ögon, som stadigt betraktade honom. Gestalten satt honom så nära, att dess kalla, fuktiga andedrägt verkligen vidrörde hans brännande kinder. (Topelius 19.3.1859.)

Kalpea, tuijottava aave, joka ilmestyy arkkitehdille myöhemmin uudestaan, saa kertomuksen loppupuolella luonnollisen selityksen. Kyseessä on yhdeksänkymmenvuotias Justina-täti, joka kulkee kamariin vanhan tammikaapin salakäytävän kautta tarkoituksenaan selvittää menneisyyden salaisuus ja saattaa Lithowiuksen ja Littow'n suvut yhteen. Topelius kuvaa yliluonnollisen ilmiön, antaa lukijan hetken aikaa pysytellä kummitusharhassa ja antaa kummitukselle sitten luonnollisen selityksen. Menetelmä on sama, jota käytti esimerkiksi gotiikan englantilainen painoskuningatar Ann Radcliffe.

Miksi näin? Miksi Topelius ei lopullisesti ylitä luonnollisen rajaa vaan järkiperäistää kummituksen? Vastausta voi etsiä hänen kaksinaisesta suhteestaan yliluonnolliseen: henkimaailma kiinnosti häntä, mutta taikauskoa ja kaikenlaista puoskarointia hän vastusti (Sarjala 2007, 146–148). Kummitukset kuuluivat siihen kansanomaiseen taikauskoon, josta hän halusi vieroittaa lukijansa. Tämänkaltaisella ajattelulla oli edustajansa Suomessa jo ennen Topeliusta. Esimerkiksi Jaakko Juteinin suomentamassa tarinakokoelmassa *Kummituksia, eli Luonnollisia Aawis-Juttuja* (1819) aaveille löytyy lopulta luonnollinen selitys. Kun juttukokoelma myöhemmin julkaistiin nimellä "Tarina ja Kummitus" (1838), mukaan oli otettu uusi, opettavainen lopetus, joka korostaa tieteen merkitystä taikauskon nitistäjänä:

> Wasta kuwat kummitusten
> Suomessakin suljetaan,
> koska kautta tutkimusten
> tapaukset tunnetaan. (ks. Bengtsson 2001, 29–30)

Voi myös miettiä, olisiko "oikea" kummitus, toisin sanoen yliluonnollisen puolelle *jääminen* (nyt siellä vain käydään), ollut liian kaukana siitä kansalliskirjallisuuden ihanteesta, johon kirjallisuus oli valtaapitävän kulttuurieliitin taholta kytketty. Tämän näkemyksen mukaan kirjallisuuden tuli rakentaa Suomea ja suomalaisuutta (Karkama 1994, 56–62).[2] Tämä oli se ideologinen kehys, suuri kertomus, jonka sisällä ja josta tietoisena Topelius kirjoitti ja jota hän jo aiemmin oli noudatellut historiallisissa romaaneissaan *Hertiginnan af Finland* (1850) ja *Fältskärns berättelser* (1853–1867) (ks. Hatavara 2007, erit. 211). "Gröna kammarn på Linnais gård" sen sijaan kommentoi kansakunnan nykytilaa viihdyttävästi. Se liikkuu vakavasti otettavan historiallis–kansallisen ja viihdyttävän populaarikirjallisuuden rajoilla. Olisiko yliluonnollisen puolelle jääminen, kummituksen jättäminen kummitukseksi, ollut kirjallisuuden kansallista odotushorisonttia vasten katsottuna liikaa?

Topeliuksen harjoittama rationalisointi ei kuitenkaan poista sitä lumoa, joka kummituksella hetken aikaa on lukijaan (vrt. Punter 1980, 68). Sen avulla hän luo kertomukseensa mahdollisen maailman, jossa yliluonnollinen säilyttää sijansa "näkyvän todellisuuden varjona, mahdollisuutena havaita toisin", kuten Topeliuksen varhaista kauhuromantiikkaa tutkinut Jukka Sarjala (2007, 144–165) on todennut. Kertomuksen

välittämä kuva maailmasta, sen tunnelma ja vaikutus lukijaan olisi toinen, jos kummitusta ei lainkaan olisi. Topeliuksen suhdetta yliluonnolliseen ilmentää toisin sanoen ristiriitaisuus, jossa selittämätön ja selitettävä, yliluonnollinen ja luonnollinen kietoutuvat yhteen. Hänen muussa tuotannossaan yliluonnollista ilmentävät hallusinaatiot, horrostilat, joihin liittyy sielun irtoamisen kokemus, noituus ja taikausko (Lehtonen 2002, 341–345). Niiden myötä siirrytään järjen ja järjellä selittämättömän raja-pinnalle, tilaan, jossa lukijalle jää hetkeksi vain varmuus epävarmuudesta, lupa olla tietämättä (vrt. Haasjoki 2005, 182).[3]

Topelius avaa oven selittämättömälle, ja se on harvinaista Suomen aikalaiskontekstissa. Gotiikkaa 1860-luvulla hyödyntäneiden Charlotta Falkmanin ja Marie Linderin romaaneissa yliluonnollisella ei ole sijaa (Launis 2007), ja Suomen ensimmäisen goottilaisen romaanin *Det gråa slottet* (1851) kirjoittanut Axel Gabriel Ingelius vastusti melkeinpä ohjelmallisesti taianomaisuutta (Sarjala 2007, 167–170; Ingeliuksen romaanista ks. myös Malmio 2002). Topelius, jolle kysymys henkimaailmasta on aidosti läsnä ja tärkeä, päätyy heistä lähimmäksi selittämätöntä.

Helsingfors Tidningar -lehden kasvavista tilaajaluvuista (Nyberg 1950, 191) voi päätellä, että aikalaislukijat pitivät Topeliuksen kauhukertomuksista. Kriitikot, toinen lukijakunta, ei kuitenkaan syttynyt, kun kertomus vuonna 1880 otettiin mukaan *Vinterqvällar* -kokoelman ensimmäiseen osaan. Teoksen arvostelu oli pääosin jopa ihailevaa (Nyberg 1950, 570), mutta ”Gröna kammarn på Linnais gård” tekee poikkeuksen. *Helsingfors Dagblad* -lehden (8.8.1880) arvioija löytää vikoja kertomuksen kehittelystä ja henkilöhahmojen uskottavuudesta. Myös kummituskohtaus jää arvioijan mielestä epämääräiseksi. *Åbo Underrättelser* -lehden arvioijan mukaan kummituskertomuksilla voidaan kyllä tyydyttää nopeatempoisen lehdistön lukijoiden kiusallinen lukuvimma – jännittynyt halu saada tietää ”miten tässä käy”. Arvokkaiden ja jälkipolville säilytettävien tekstin joukkoon tämän kaltaisesta kertakäyttöviihteestä ei kuitenkaan ole:

> ”Den Gröna kammaren i Linnais gård” är deremot en helt vanlig kärlekshistoria, utstyrd med spökerier, hemliga gångar, med mera dylikt. En sådan historia kan vara god nog för en tidnings följetong, der den tillochmed kunnat läsas med spänning af den som är nyfiken att få veta ”huru det gick”, men den hade saklöst kunnat vara borta från denna samling, som ju är och vill vara ett urval. (*Åbo Underrättelser* 1.8.1880.)

Kummittelu ja kauhu ovat selvästi yksi syy sille, että kertomusta mitätöidään arvostelussa. Tämän voi liittää siihen, että 1880-luvun kontekstissa, realismin saadessa jalansijaa, romanttinen kauhu tuntui vanhentuneelta – osin myös Topelius itse (Wrede 1999, 261–263; Nyberg 1950, 570–577). Lisäksi gotiikkaa kirjallisuuden lajina oli alusta asti riivannut arvostuksen puute niin Englannissa (Punter 1980, 8–9) kuin Suomessakin, jossa se miellettiin oman aikansa populaarikulttuuriksi (Sarjala 2007, 13). Kriitikot suhtautuivat siihen negatiivisesti. Topelius (1880, 5) kirjoittaa *Vinterqvällar* -kokoel-

man esipuheessa valinneensa siihen kertomuksia, joiden arvelee viihdyttävän lukijaa takkatulen ääressä ja herättävän keskustelua. Ilmeisesti näistä syistä ”Gröna kammarn på Linnais gård” valikoitui mukaan kokoelmaan, toisin kuin monet muut hänen lehdissä ilmestyneistä kertomuksistaan.

Gotiikka siis tarjosi lukijoille miellyttäviä kauhuntunteita, sai kriitikot ärsyyntymään ja testasi yliluonnollisen ja luonnollisen rajoja. Samalla se oli toimiva keino jäsentää muuttuvaa yhteiskuntaa ja yhtä sen suurista muutoksista, aatelin vallan rappeutumista. ”Gröna kammarn på Linnais gård” todentaa osaltaan, tiettyyn kulttuuriseen, yhteiskunnalliseen ja historialliseen tilanteeseen siirrettynä ja sen ehdoilla, gotiikantutkijoiden useaan otteeseen toistaman väitteen: gotiikka on laji, joka nousi Ranskan vallankumouksen raunioista ja käsitteli yhteiskunnan muuttumista ja ihmisten välistä epätasa-arvoa (esim. Punter 1980, 127–128). Samalla, kummitusten kietoutuessa luokkapuheeseen, ylittyy se keinotekoinen raja, joka usein vedetään viihdyttävän ja yhteiskunnallisesti kantaaottavan, vakavasti otettavan, kirjallisuuden väliin. Niiden rajalla, ”ei-kenenkään maalla”, voidaan käsitellä ajankohtaisia kysymyksiä miltei kuin huomaamatta, rajaseudun antaman liikkumatilan turvin (vrt. Löytty 2005, 20–22).

Olen edellä pohtinut sitä, miten Topelius hahmottaa keskiluokan ja aatelin sekä luonnollisen ja yliluonnollisen välisiä rajoja. Niiden ohella Topelius käsittelee kertomuksessaan myös sukupuolten välille rakentuvaa ristiriitaista valtasuhdetta. Se kiteytyy Linnaisten vihreään kamariin teljettyyn onnettomaan naiseen. Tämän jo kauan sitten kuolleen naisen tarinan kertoo kartanon vanha hovimestari Holming.

Nainen, historian tuottama toinen

Vihreän kamarin muinainen vanki, Anna Ahlekors, oli köyhä nainen, joka hovimestarin kertomuksen mukaan nai isännän tämän rahojen tähden (”tog trollet för guldet”). Mustasukkainen aviomies rakennutti ullakkokamarin vaimonsa vankilaksi ja asettui itse asumaan sen alapuolella oleviin huoneisiin voidakseen vahtia häntä. Vihreän kamarin yläpuolelle rakennettiin kattoterassi, missä Anna saattoi oleskella ja katsella aurinkoa, kuuta ja tähtiä. Hänen nähtiin kävelevän siellä edestakaisin valkoisessa yöpaidassa, pitkä, musta tukka valtoimenaan.

Tilanne muuttui entistä pahemmaksi, kun kartanonherra epäili vaimonsa kiinnostuneen Syrjänkosken kartanon nuoresta miesopettajasta. Asetelmasta voi lukea kiinnekohtia niin sanottuun *sinipartagotiikkaan*, jossa rikas, vanhempi, yläluokkainen mies nai nuoren naisen, joka pettää tämän luottamuksen. Salainen kammio ja vaimon tottelemattomuus ovat olennaisia myös Topeliuksella, joskaan huoneesta ei sinipartagotiikan tavoin löydy tyrannin aiempia, murhattuja vaimoja (ks. Pyrhönen 2010, 3–11). Asiaa ei auttanut se, että rouva synnytti pojan; pikemmin päinvastoin, sillä epäilys lapsen isästä alkoi kyteä. Aviorikosepäily toistuu kertomuksen eri kohdissa. Avio-

rikokseen vihjaavat myös henkilökuvauksen ja kerronnan konventiot. Annan kohtalo, kuolema, noudattelee 1800-luvun kirjallisuuden lukemattomien aviorikkojanaisten kohtaloa (esim. Overton 1996, 3) Emma Bovarysta Anna Kareninaan. Jaakko von Littow, kertomuksen tyranni, kutsuu Vihreän kamarin kaapista löytyvässä tunnustuksessa vaimoaan Jumalan rangaistukseksi synneistään:

> Mina mångfaldiga senare öden vill jag intet här förmäla, allenast att jag vid 50 års ålder tog till min äkta maka Anna Ahlekors, som blef min ofärd och Herrens gissel för mina synder, i thy att hon vardt mig otrogen för Carl Jakob Lithowii skuld, hvilken var äldste son till min förre fosterbroder. (Topelius 23.3.1859.)

Hovimestarin kertomus jatkuu. Lapsen synnyttyä kartanonherra sulki vaimonsa entistä pienempään kamariin, oikeammin komeroon. Tätä Anna-rouva ei enää kestänyt. Hovimestari kertoo, miten hän eräänä yönä suuteli kehdossa makaavaa lastaan, kiipesi kattoterassille ja hyppäsi alas. Puistattavan löydön teki seuraavana aamuna isäntä itse:

> Assessorn sprang då genast uppför den smala vindeltrappan, som leder från blå kammarn upp till det flata taket, och taket var tomt. Men länge behöfde han ej söka, ty strax nedanför i trädgården, [--] der låg hennes nåd så hvit om de fina kinderna som hennes egen hvita nattröja, och der var intet mera att göra, än att hålla en ståtlig begrafning [--] (Topelius 9.3.1859.)

Vangittu nainen, Topeliuksen hyödyntämä konventio, kuuluu gotiikan ytimeen. Sinne kuuluu myös valtasuhde, joka kertomuksessa rakentuu tyrannimiehen ja vainotun naisen välille. (DeLamotte 1990, 156–157.) Kiinnostavaa on, että Anna Ahlekors ei ole Topeliuksen tuotannon ainut vangittu nainen, vaan motiivi toistuu. Vainottuja ja vangittuja naisia ovat esimerkiksi unissakävelijä Allfrida (”Pastorsvalet i Aulango”, 1867) ja kuuromykkä Verna, joka on viskattu hautaholvia muistuttavaan, lattiasta kattoon mustalla kankaalla verhottuun komeroon (”Vernas rosor”, 1856). Maija Lehtosen mukaan Topeliuksen kertomuksissa usein vangitaan ja pahoinpidellään naisia, he tulevat hulluiksi, päätyvät julmasti kohdeltuina ja raiskattuina noidiksi ja omaavat yliluonnollisia kykyjä. (Lehtonen 2002, 333–345.)

Annan tavoin myös ”Vernas rosor” -kertomuksessa esiintyy uskottomuudesta syytetty, vangittu nainen. Hän on tummatukkainen kuten Anna, ja kuvattu lumoavaksi ja aistilliseksi ”etelämaiseksi kaunottareksi”. Naisen tummuus yhdistyy Topeliuksella intohimoisuuteen ja seksuaalisuuteen, ja se on myös yksi hänen ”pahojen” (juonittelevien, vallan- ja kunnianhimoisten) naishahmojensa tuntomerkeistä. (Lehtonen 2002, 336–341.) Kummankin kertomuksen uskottomuudesta syytetyt naishahmot edustavat gotiikalle tyypillistä, seksuaalisen epäilyn kohteeksi joutunutta naishahmoa, jota 1800-luvun gotiikkaa tutkinut Eugenia DeLamotte (1990, 153) kutsuu ”pahaksi toiseksi naiseksi”. Näiden naishahmojen kuvauksiin liittyy ristiriitaisuutta, jossa alista-

minen nivoutuu mustasukkaisuuteen, haluun ja hahmon erotisoimiseen (musta tukka, yöpuku, kauneus, ”etelämaalainen” aistillisuus).

Anna Ahlekorsin tekee seksuaalisesti vielä epäilyttävämmäksi se, että hän on vähävarainen eli miestään alempaa luokkaa oleva ei-aatelinen nainen. Tällainen kytkös kunniattomuuden, sukupuolen sekä alhaisen luokka-aseman välillä on osoitettu niin brittiläisessä (Skeggs 2002, 2–4) kuin suomalaisessakin tutkimuksessa (Sorainen 2006; Melkas 2005, 172–176). Tyrannin suhdetta alistettuun vaimoon määrittää suhteen alusta lähtien halun ja torjunnan, vallan ja vallanpuutteen, mustasukkaisuuden ja häpeän vuoroliike, toiseuden ”salaperäinen kiehtovuus” (Hall 1999, 139). Alistetulla vaimolla on mieheensä nähden myös valtaa, ja lopullisesti hän lipeää miehensä määräysvallasta tekemällä itsemurhan, päättämällä omasta kuolemastaan. Halusta (ehkä jopa rakkaudesta) kertoo myös se, että tyranni suistuu vaimonsa kuoleman jälkeen epätoivoon ja sulkeutuu vihreään kamariin.

Nämä naishahmot – itsemurhan tekevä Anna Ahlekors, uskottomuuden vuoksi vangittu Vernan äiti ja komeroon teljetty Verna, mielisairaalaan suljettu Lotta, unissakävelevä Allfrida – on Topeliuksen luomassa kauhumaailmassa piilotettu ulkopuolisen maailman katseelta. Heidät voi tulkita järjestyneen, patriarkaalisen yhteiskunnan toisiksi, sen hyödyttömiksi kummajaisiksi (ks. myös Tähtinen 2005, 30). Heidän toiseuteensa kietoutuu (nais)sukupuolen ohella seksuaalisuus, mielisairaus tai alhaisempi luokka-asema – kaikki sellainen, mikä tekee hankalaksi sijoittaa heidät porvarilliseen ”oikean” naisen, toisin sanoen äidin ja vaimon, ihanteelliseen kategoriaan. Tämän toiseuden osoittamiseen Topelius käyttää gotiikkaa. Kauhu toimii keinona tuoda päivänvaloon toiseus, joka länsimaisen ajattelun tunnettujen oppositioparien mukaisesti nivoutuu feminiinisyyteen (ks. Williams 1995, 18–19). Anna Ahlekors -hahmon sijoittamista kertomuksen menneisyyteen voi tulkita niin, että Topelius käyttää gotiikkaa tutkiskellakseen nimenomaan historian vääryyksiä ja korostaakseen sitä, miten historia on tehnyt naisesta negatiivisen toisen (ks. Parente-Čapková 2005).

Topelius siis käyttää tulkintani mukaan gotiikkaa yhteiskuntakritiikin ja naisten alistetun aseman ilmentäjänä. Samantyyppisen näkemyksen lajin merkityksestä on esittänyt Eugenia DeLamotte. Hänen mukaansa goottilaiset tyrannit edustavat patriarkaatin hyväksymää naisten alistamista, joka oli arkipäivää 1800-luvun perheissä ja yhteiskunnassa. (DeLamotte 1990, 156–157.) Topeliuksen tapauksessa gotiikka taipuu *mies*kirjailijan käsissä osoittamaan naisten alisteista asemaa. Tämä haastaa näkemyksen gotiikasta erityisesti naiskirjailijoiden lajina, joka tekee näkyväksi heidän alistettuna olon kokemuksensa (DeLamotte 1990, viii, 149–192) tai kirjoittamiseen liittyvän vierauden tunteen (Gilbert & Gubar 1984, 83–85). Kuten Anne Martin (2001, 147–152) on huomauttanut, tällaisessa kirjailijan sukupuolen ja lajin niputtavassa lähestymistavassa onnistutaan luomaan naisgotiikkaa, joka on automaattisesti kumouksellista, ja unohdetaan se, että kyse on lajin konventioista. Tällöin unohtuu myös se, että naisten alistetun

aseman saattoi nähdä ja käsitellä sitä (Topeliuksen tavoin) tuttujen lajikonventioiden avulla, vaikkei ollut sitä omakohtaisesti kokenut.

Esittämääni tulkintaa tukee se, että Topelius oli naisten oikeuksien vankkumaton puolustaja (Wrede 1999, 262–264; Klinge 1998, 393–400). Naisasia myös toistuu hänen 1850-luvun teksteissään. Vuonna 1850 ilmestynyt *Hertiginnan af Finland* on naisen aseman suhteen huomattavasti radikaalimpi kuin se versio, joka julkaistiin *Vinterqvällar*-sarjan toisessa osassa vuonna 1881, Topeliuksen elämänkatsomuksen muututtua vanhoillisemmaksi (Lappalainen 2007, 89–90). Vuonna 1850 pitämässään esitelmässä hän esitti naiset sukupuolensa vuoksi sorrettuna kansanosana ja piti naisten vapautusta sivistyksen perustana (Topelius 1949, 516–537) – Linnaisten Anna Ahlekorsia, menneisyyden onnetonta naista, voi pitää tämän näkemyksen fiktiivisenä muunnelmana. Teema naisesta väkivallan ja vihan vastapainona nousee esiin myös Välskärien ensimmäiseen kertomussarjaan sisältyvässä episodissa Regina von Emmeritzistä ja samannimisessä näytelmässä vuodelta 1853 (Wrede 1999, 258).[4]

Suomen Bertha Mason

Kattoterassilta kuolemaansa hyppäävä Anna Ahlekors vie ajatukset gotiikan historian kaiketi tunnetuimpaan ullakolle vangittuun naiseen, Charlotte Brontën *Jane Eyre* -romaanin (1847) Bertha Masoniin. Bertha Mason on Thornfieldin kartanonherran Edward Rochesterin kanssa avioitunut jamaikalaisnainen, joka on piilotettu ullakolle mielisairautensa vuoksi. Bertha karkailee viinaanmenevältä hoitajaltaan, vierailee nukkuvan Janen huoneessa ja sytyttää lopulta kartanon tuleen. Kartanon ollessa liekeissä hän kiipeää katolle ja hyppää alas kiveykselle. Berthan viime hetkiä kuvailee kartanon kellarimestarina aikanaan toiminut mies:

> Silloin hänelle [Rochesterille] huudettiin, että nainen oli katolla, ja siellä tämä seisoi sakaroilla heiluttaen käsiään ja huutaen sellaisella äänellä, joka kuului mailin päähän. Näin hänet omin silmin ja kuulin hänen äänensä. Hän oli kookas nainen ja hänellä oli pitkä, musta tukka, jonka näimme hulmuavan liekkejä vasten. [--] Näimme hänen lähestyvän naista, mutta silloin tämä pääsi kauhean huudon ja hyppäsi alas ja seuraavassa silmänräpäyksessä makasi musertuneena kiveyksellä. (Brontë 1968, 452.)

Topeliuksen ja Brontën ullakolle teljettyjä naishahmoja – Anna Ahlekorsia ja Bertha Masonia – yhdistää gotiikan kuvastoon kuuluva vangitun naisen motiivi. Lisäksi he molemmat ovat teosten sivuhahmoja ja tyrannimaisten kartanonherrojen vaimoja. Heitä pidetään kartanon ullakolla ja heidän ulkonäkönsä ovat samankaltaiset: molemmilla on pitkä, musta tukka ja kuollessaan valkoinen yöpuku. Kummallakin on lapsi. Ennen kaikkea heitä yhdistää katolta hyppäämällä tehty itsemurha. Myös kerronnallinen ratkaisu on sama. Berthan kuoleman kertoo Jane Eyrelle Thornfieldin entinen kellarimestari, ja Annan kuoleman kertoo Carl Lithowiukselle Linnaisten hovimestari.

Ajatusta teosten nivoutumisesta tukee myös se, että Brontën romaani tunnettiin Suomessa melko pian ilmestymisensä jälkeen. Romaania mainostetaan lehdistössä sekä alkukielisenä (esim. *Helsingfors Tidningar* 18.12.1858) että ruotsinkielisenä käännöksenä (esim. *Borgå Tidning* 11.10.1856). Lisäksi *Åbo Underrättelser* -lehdessä (1.–15.12.1857) ilmestyi Brontën elämää ja teoksia käsittelevä perinpohjainen artikkeli, joka pohjautui Elizabeth Gaskellin samana vuonna hänestä kirjoittamaan elämäkertaan.

Romaanin vastaanoton näkökulmasta on kiinnostavaa, että *Jane Eyre* tunnettiin Suomessa enimmäkseen teatteriadaptaationa. Hakusana 'Jane Eyre' tuottaa viitisen sataa osumaa historiallisessa sanomalehtikirjastossa 1850-luvun lopusta 1900-luvun alkuun, ja suurin osa niistä johtaa romaanin näytelmäversion mainoksiin tai arvosteluihin. *Jane Eyre* -näytelmää esitettiin eri puolilla Suomea (Helsingissä, Turussa, Kuopiossa, Mikkelissä, Tampereella, Viipurissa) 1800-luvun jälkimmäisen puoliskon aikana. Samoin esitettiin sen jatko-osaa *Janes Mission* (*Papperslyktan* 1.12.1858).[5]

Topelius näki *Jane Eyre* -näytelmän Helsingissä syksyllä 1857, noin puolitoista vuotta ennen kuin "Gröna kammarn på Linnais gård" alkoi ilmestyä. *Helsingfors Tidningar* -lehdessä on tuolloin perinpohjainen arvio näytelmästä, jota on esitetty Helsingissä täysille saleille. Arvio on nimetön, mutta kirjoittajan täytyy olla Topelius itse, sillä hän oli tuolloin vastuussa lehdestä. Topelius oli näihin aikoihin vielä innokas teatterin ystävä, teatterikriitikko ja myös näytelmäkirjailija – hän nimittää 1850-luvun alkuvuosia draamalliseksi kaudekseen, jolloin ilmestyivät näytelmät *Efter femtio år* (1851) ja *Regina von Emmeritz* (1852) sekä Suomen ensimmäisen oopperan *Kung Karls jakt* libretto (1852). Vasta seuraavan vuosikymmenen alussa hän alkoi tuntea tunnonvaivoja liiallisen teatteri-intoilunsa takia ja uskoi, että Jumala vei sen vuoksi häneltä kaksi lasta ja antoi teatterirakennuksen palaa. (Topelius 1923, 92–93, 140, 205–209.)

Jane Eyre -näytelmän arvostelusta käy ilmi, että Topelius oli lukenut romaanin, johon näytelmä pohjautuu, sillä hän vertaa näytelmää siihen. Arvostelun perusteella Topelius pääosin piti teatteriesityksestä. Romaania hän arvosti kuitenkin vielä enemmän, sillä näytelmän nähtyään hän jäi kaipaamaan romaanin "mestarillista" naisen sisäisen elämän kuvausta. Arvostelussaan hän kuitenkin kehuu näytelmäversion emansipatorista tendenssiä. Rochesterin hahmoa arvioidessaan hän toteaa jo historiankin todistavan, että naisen halveksunta tekee miehestä tyrannin. Kaikkineen arvostelun voi liittää Topeliuksen naisasiaa esiin tuoviin 1850-luvun teksteihin:

> "Jane Eyre" har gifvit två fulla hus och ger säkert flera. Detta stycke har ovanliga förtjenster och är med rätta berömdt. Har man läst Currer Bells roman af samma namn, efter hvilken det är bearbetadt, så kan man upptäcka vissa svagheter, ett par öfverflödiga personer, skisserade teckningar i stället för romanens genomförda karakterer, plötsliga öfvergångar och en något sökt upplösning, som avviker ifrån romanens. Man saknar äfven det qvinnans inre lif, som romanen så mästerligt skildrar och som icke har nog utrymme att afspegla sig uti handlingen. (*Helsingfors Tidningar* 25.11.1857.)

Kotiopettajatar Jane Eyren tarina kulkeutui siis Topeliukselle kahden eri taidemuodon, romaanin ja teatterin, välittämänä. Tiettyjä yhtäläisyyksiä – ullakolle suljetut, kattoterassilta hyppäävät naishahmot, naisen aseman käsittely ja myös (Topeliuksen kertomuksen sivuroolissa oleva) kotiopettajattaren hahmo – voi selittää tästä kytköksestä käsin. On mahdollista, että Topelius käytti Brontën romaania ja/tai sen pohjalta muokattua näytelmää oman kertomuksensa ja erityisesti sen feministisen tendenssin rakentamisessa, osoittaakseen naisen toiseuden: sekä Bertha että Anna ovat alistettuja ja vangittuja naisia. Kun kirjallinen laji tai yksittäinen teos siirtyy maasta toiseen, se mukautetaan käsittelemään kulloisessakin kontekstissa tärkeitä kysymyksiä. Tapahtumapaikat, henkilöhahmot, aihepiirit ja temaattiset painotukset kotoistuvat. Jamaikalaisnainen muuttuu vähävaraiseksi suomalaisnaiseksi, englantilainen linna sokkeloiseksi kartanoksi suomalaisella maaseudulla ja etnisyyden käsittely luokan käsittelyksi.

Bertha Mason on hahmo, jonka ympärille on muotoutunut tulkintojen verkosto ja joukko uudelleenkirjoituksia, kuten *Jane Eyre* -romaanin ”vastakirjoitus” Jean Rhys’n *Wide Sargasso Sea* (1966) (Eeva 2004, 324–327). Hahmon etniseen toiseuteen on kiinnittänyt huomiota muun muassa jälkikoloniaalinen teoreetikko Gayatri Chakravorty Spivak. Hänen luentansa keskiössä ei, toisin kuin monissa feministisissä luennoissa, ole romaanin päähenkilö Jane. Tämän sijaan häntä kiinnostaa Bertha, the ”not-yet-human Other of Europe”, keskiluokkaisen, valkoisen naisen toinen. Berthan hahmoon keskittymällä Spivak kyseenalaistaa vakiintuneen feministisen luennan, jossa Brontën romaani nähdään naisen kehitysromaanina ja esittää, että Berthaa käytetään romaanissa kynnyksenä, jolle valkoinen, keskiluokkainen nainen voi rakentaa riippumatonta toimijuuttaan. Spivakin mukaan kertomus eurooppalaisen naisen kehityksestä merkitsee romaanissa (kuten monessa muussakin naisen kehityskertomuksessa) imperialismin hiljaista hyväksyntää. (Spivak 1985, 243–249.)

Spivakin luennan inspiroimana (ja muistaen, että teoria ja luenta on kehitelty kolonialistisessa kontekstissa) voi pohtia, millainen tulkinta Topeliuksen kertomuksesta muotoutuu, kun huomio kiinnitetään Anna Ahlekorsiin, kertomuksen nopeasti sivuuttamaan naishahmoon. Siinä missä Berthan hahmossa sukupuoli ja etnisyys kietoutuvat toisiinsa ja tuottavat alistussuhteen, Annan hahmossa sukupuoleen kietoutuu luokka-asema: hovimestarin kertomuksen mukaan hän on köyhä nainen, joka nai isännän tämän rahojen tähden. Topeliuksen ”hullu nainen ullakolla” ei näin Berthan tavoin edusta etnistä vaan luokkaan sidottua toiseutta. Katseen kääntäminen marginaaliin, sivuhahmoon, kannattaa myös Topeliuksen kohdalla. Kun luennan kohteeksi ottaa menneisyyteen sijoitetun, ohimenevän Anna Ahlekorsin hahmon, esiin nousevat sukupuoleen sidotut monisyiset ja ristiriitaiset alistussuhteet, Annan edustama kaksinkertainen toiseus.[6]

Gotiikka ambivalenssin ja toiseuden osoittajana

Olen edellä lukenut Topeliuksen jatkokertomusta ”Gröna kammarn på Linnais gård” (1859) kertomuksena aatelin rappiosta, keskiluokan noususta ja naisen alistetusta asemasta. Näihin kysymyksiin kietoutuu siinä ambivalenssia: hämäryyttä, kahtalaisuutta ja ristiriitaisuutta. Vaikka Topelius arvottaakin korkeimmalle keskiluokan ja järjen, asetelma ei ole selkeä. Häiritsevää kahtalaisuutta ilmaantuu kohtiin, joissa ylitetään tunnistettavia oppositiopareja (yliluonnollinen/luonnollinen, aateli/keskiluokka). Ambivalenssi on läsnä myös, kun käsitellään historian kuluessa muotoutunutta naisen toiseutta ja sitä, miten nainen on yhtä aikaa torjuttu ja haluttu, vallanalainen ja valtaa omaava.

Aateli osoitetaan kertomuksessa menneisyyden jäänteeksi, joka saa väistyä nousevan keskiluokan tieltä. Tämä murtuvan sääty-yhteiskunnan ylin, synnynnäisiä etuuksia nautiskeleva sääty ei kuitenkaan ole kokonaan paha eikä edes kokonaan toinen, mihin viittaavat arkkitehdin paljastuminen syntyperäiseksi aateliseksi, hänen aateluutta kohtaan tuntemansa halu ja kertomuksen epilogissa tapahtuva nimen ja sukukunnian palautus syntyperäiselle aateliselle. Aateluus on torjuttava mutta samalla houkuttava kutsu menneisyydestä, osin järjellä käsittämätön voima, joka valtaa jopa rationaalisen arkkitehdin – keskiluokkaisen ihannemiehen – mielen.

Kertomuksessa käsitellään myös kysymystä yliluonnollisen mahdollisuudesta ja kartoitetaan näin rajaseutua luonnollisen ja yliluonnollisen, järjen ja järjellä käsittämättömän välissä. Vihreän kamarin ”kummitus” (joka paljastuu Justina-tädiksi) tarjoaa lukijalle mahdollisuuden kyseenalaistaa hetkeksi rationaalinen todellisuus. Topelius luo kertomukseensa mahdollisen maailman, jossa yliluonnollisella on sijansa. Kummitus on tärkeä osa kerrontaa mutta samalla elementti, joka mahdollistaa pohdinnan ei-olevaisen ja kohtalon voimasta.

Topelius käyttää kertomuksessaan gotiikkaa tuodakseen esiin menneen maailman hämäryyksiä. Kauhu tuo pintaan toiseuden: se valaisee vääristymiä ja pimeyttä. Topelius käyttää gotiikan konventioita osoittamaan aatelin rappiota (julman tyrannin hahmo), kurkottamaan kohti yliluonnollisen mahdollisuutta (vihreän kamarin kummitus) ja näyttämään naisen historian kuluessa tuotetun toiseuden ja toisaalta hänen pelottavan lumonsa (vihreän kamarin muinainen naisvanki). Itsemurhan tekevä, miehensä piinaama Anna Ahlekors on henkilöhahmo, joka nostaa esiin sukupuolen ja luokan muodostamat, kirjoitusajankohtana keskustelua herättäneet, historian muovaamat alistussuhteet.

Artikkeli on muokattu *Gothic Anxieties. National and Transnational* -teoksessa (toim. Päivi Mehtonen ja Matti Savolainen) ilmestyvän artikkelini Topeliusta koskevan osion pohjalta.

Viitteet

[1] Olen käyttänyt kertomuksen alkuperäistä, lehdessä ilmestynyttä versiota (*Helsingfors Tidningar* 2.2. – 7.5.1859), koska luen kertomusta suhteessa ilmestymisajan muutoksiin ja kirjallisiin innoittajiin (keskiluokan muotoutuminen, gotiikka). Topelius ei muokannut tätä kertomusta yhtä rajusti kuin monia muita (ks. Lappalainen 2007, 89–90; Nyberg 1950, 569), mutta muutoksia, poistoja ja täsmennyksiä on kuitenkin useita. Muun muassa otsikkoon ja henkilönimiin on tehty pieniä muutoksia: lehden alkuperäiskertomuksessa on prepositio *på*, *Vinterqvällar*-versiossa *i*, ja lehdessä käytetään Topeliuksen oman esi-isän mukaisesti (ks. Nyberg 1950, 2) nimeä Lithowius, *Vinterqvällar*-versiossa nimeä Lithau. Artikkelini kommentoinnista lämmin kiitos Olli Löytylle, Viola Parente-Čapkoválle ja Marjut Petterssonille.

[2] Kirjallisuuden ja kansakunnan suhde ei todellisuudessa ollut näin yksioikoinen, vaan kyse oli ihanteesta. Esimerkiksi kaupalliset intressit ja lukijoiden mieltymykset ohjasivat sitä, mitä julkaistiin (Grönstrand 2005, 37–52), yksilöitymistä käsiteltiin jo 1840-luvun kirjallisuudessa (Karkama 1994, 63) ja kansallisen hegeliläis-fennomaanisen tradition rinnalla haastoi 1860-luvulla liberaali anglosaksinen perinne (Launis 2005, 287–295).

[3] Pauliina Haasjoki on tarkastellut ambivalenssin eri ulottuvuuksia Eva Weinin (Pirkko Saisio) teoksissa (Haasjoki 2005, 181–202; 2006, 159–190).

[4] Aikalaiskirjailija Fredrika Runeberg korostaa erityisesti *Sigrid Liljeholm* -romaanissaan (1862) Topeliuksen tavoin historian kulussa muotoutunutta naisen alisteista asemaa. Samoin hän esittää naisen sodan ja väkivallan vastakohtana. (Ks. Runeberg 1946, 227–228; Launis 2005, 260–263).

[5] Ks. Kansalliskirjaston digitoima historiallinen sanomalehtikirjasto: http://digi.kansalliskirjasto.fi/sanomalehti/secure/main.htmlnetti. Romaanista teatteriksi muuntuessaan *Jane Eyre* siirtyy myös toisen tekijän nimiin. Näytelmän tekijäksi mainitaan arvioissa ja mainoksissa saksalainen näyttelijä ja kirjailija Charlotte Birch-Pfeiffer (1800–1868), joka dramatisoi näytelmiksi monia tunnettuja teoksia (Ornäs 1997, 3, 120–124). Suomessa esitettiin myös hänen George Sandin romaanin *La Petite Fadette* (1849) pohjalta tekemäänsä näytelmää, joka sai suomalaiseksi nimekseen *Sirkka eli Pikku Fadette* ja vaikutti Minna Canthin *Työmiehen vaimon* Homsantuu-hahmoon (Maijala 2008, 86).

[6] Luokkaan, sukupuoleen ja etnisyyteen limittyvää toiseutta voi lukea myös kertomuksen sivuroolissa olevasta sveitsiläisen kotiopettajattaren, neiti Triste-Rubanin, hahmosta. Hänet kuvataan pikkutarkaksi, hienostelevaksi ”ranskalaismamselliksi”, jonka ”etelämaalainen tulisuus” vertautuu pikkulapsen kiukkuun. Luokka-asemansa (juustokauppiaan tytär) vuoksi hän on Anna Ahlekorsin tavoin suojaton, kertojan mukaan ”pieni ja toisista riippuvainen”.

Lähteet

TOPELIUS, ZACHARIAS 2.2.– 7.5.1859: ”Gröna kammarn på Linnais gård”. *Helsingfors Tidningar*.

BAUMAN, ZYGMUNT 1991: *Modernity and Ambivalence*. Cambridge: Polity Press.

BENGTSSON, NIKLAS 2001: *Kauhua ja kirmailevia kummituksia. Kotimaisen kauhun varhaisia vaiheita ja 90-luvun kauhukirjallisuutta*. Helsinki: BTJ Kirjastopalvelu.

Borgå Tidning 11.10.1856: I Öhmanska Bok-, Musik- och Konsthandeln i Borgå finnes

till salu: Jane Eyre. En sjelfbiografi författad och utgifven af Currer Bell.

BRONTË, CHARLOTTE 1847/1968: *Kotiopettajattaren romaani*. Alkuteos: *Jane Eyre. An Autobiography. Edited by Currer Bell.* Suom. Tyyni Haapanen (Tuulio). Porvoo & Helsinki: WSOY.

DELAMOTTE, EUGENIA C. 1990: *Perils of the Night. A Feminist Study of Nineteenth-Century Gothic*. New York & Oxford: Oxford University Press.

EEVA, SARA 2004: Kreolinaisen heteroseksuaalisuuden ”pakollinen” ja melankolinen rakentuminen Jean Rhysin romaaneissa *Voyage in the dark* ja *Siintää Sargassomeri. Pervot pidot. Homo-, lesbo- ja queer-näkökulmia kirjallisuudentutkimukseen*. Toim. Lasse Kekki & Kaisa Ilmonen. Helsinki: Like, 312–338.

FORSSELL, PIA 1999: Charlotta Falkmans förbisedda författarskap. En berättelse om dygd, bildning och försörjning. *Historiska och litteraturhistoriska studier* 74. Red. Pia Forssell & John Strömberg. Helsingfors: SLS, 61–84.

GILBERT, SANDRA M. & GUBAR, SUSAN 1979/1984: *The Madwoman in the Attic. The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination.* New Haven & London: Yale University Press.

GRÖNSTRAND, HEIDI 2005: *Naiskirjailija, romaani ja kirjallisuuden merkitys 1840-luvulla*. Helsinki: SKS.

HAASJOKI, PAULIINA 2005: Ei kahta ilman kolmatta. Ambivalenssi, biseksuaalisuus ja lukeminen. *Rajanylityksiä. Tutkimusreittejä toiseuden tuolle puolen*. Toim. Olli Löytty. Helsinki: Gaudeamus, 181–202.

HAASJOKI, PAULIINA 2006: Varmuuden vuoksi ei: ruoka, halu ja ambivalenssi Eva Weinin teoksissa. *Täysi kattaus. Ruokaa ja juomaa kirjallisuudessa*. Toim. Siru Kainulainen ja Viola Parente-Čapková. Turun yliopisto: Taiteiden tutkimuksen laitos, 159–190.

HALL, STUART 1999: *Identiteetti*. Suom. ja toim. Mikko Lehtonen ja Juha Herkman. Tampere: Vastapaino.

HATAVARA, MARI 2007: *Historia ja poetiikka Fredrika Runebergin ja Zacharias Topeliuksen historiallisissa romaaneissa*. Helsinki: SKS.

HELSINGFORS DAGBLAD 8.8.1880: Litteratur. *Vinterqvällar* af Z. Topelius.

HELSINGFORS TIDNINGAR 25.11.1857: Helsingfors: Teater.

HELSINGFORS TIDNINGAR 18.12.1858: Bokhandels-anmälan från Sederholm & Comp. Collection of British Authors. Currer Bell: *Jane Eyre*.

HÄGGMAN, KAI 1994: *Perheen vuosisata. Perheen ihanne ja sivistyneistön elämäntapa 1800-luvun Suomessa*. Helsinki: Suomen Historiallinen Seura.

JALAVA, MARJA 2006: *J. V. Snellman. Mies ja suurmies*. Helsinki: Tammi.

KARKAMA, PERTTI 1994: *Kirjallisuus ja nykyaika. Suomalaisen sanataiteen teemoja ja tendenssejä*. Helsinki: SKS.

KLINGE, MATTI 1998: *Idylli ja uhka. Topeliuksen aatteita ja politiikkaa*. Helsinki: WSOY.

LAPPALAINEN, PÄIVI 2007: Zacharias Topeliuksen *Hertiginnan af Finland* -romaanin variantit ja niiden suomennokset. *Suomennoskirjallisuuden historia 2*. Toim. H. K. Riikonen et al. Helsinki: SKS, 87–90.

LAUNIS, KATI 2005: *Kerrotut naiset. Suomen ensimmäiset naisten kirjoittamat romaanit naiseuden määrittelijöinä.* Helsinki: SKS.

LAUNIS, KATI 2007: "I want to be free!" Marie Linder's Novel *En qvinna af vår tid* as an Early Comment on Women´s Rights. *Women's Voices. Female Authors and Feminist Criticism in the Finnish Literary Tradition*. *Studia Fennica: Litteraria 2*. Eds. Päivi Lappalainen & Lea Rojola. Helsinki: SKS, 15–34.

LEHTONEN, MAIJA 2002: *Aaveita ja enkeleitä, lapsia ja sankareita. Näkökulmia Topeliukseen.* Tampere: Suomen Nuorisokirjallisuuden Instituutti.

LÖYTTY, OLLI 2005: Toiseuttamista ja tilakurittomuutta. Johdanto teokseen *Rajanylityksiä. Tutkimusreittejä toiseuden tuolle puolen*. Toim. Olli Löytty. Helsinki: Gaudeamus, 7–24.

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

MALMIO, KRISTINA 2002: Om konsten att byta kläder. Klass, sexualitet och litteratur i A. G. Ingelius gotiska roman *Det gråa slottet*. *Historiska och litteraturhistoriska studier* 77. Red. Pia Forssell & John Strömberg. Helsingfors: SLS, 191–210.

MARTIN, ANNE 2001: "Kohtalon majesteettinen tytär". Goottilaisia laskoksia Hanna Ongelinin romaanissa *Ödets dom. Lähikuvassa nainen. Näköaloja 1800-luvun kirjalliseen kulttuuriin*. Toim. Päivi Lappalainen, Heidi Grönstrand & Kati Launis. Helsinki: SKS, 137–158.

MELKAS, KUKKU 2005: Toisen palveluksessa. Palvelijat porvarillisen perheen ja työväenluokan välissä. *Rajanylityksiä. Tutkimusreittejä toiseuden tuolle puolen*. Toim. Olli Löytty. Helsinki: Gaudeamus, 162–180.

MELKAS, KUKKU ET AL. (TOIM.) 2009: *Läpikulkuihmisiä. Muotoiluja kansallisuudesta ja sivistyksestä 1900-luvun alun Suomessa.* Helsinki: SKS.

NYBERG, PAUL 1949/1950: *Z. Topelius. Elämäkerrallinen kuvaus*. Alkuteos: *Zachris Topelius. En biografisk skildring*. Suom. Lauri Hirvensalo. Porvoo & Helsinki: Werner Söderström Osakeyhtiö.

ORNÄS, INGRID HIORT AF 1997: *"In meinem lottchen ist doch halt ein junge verloren". Charlotte Birch-Pfeiffer als Dramatikerin. Eine Studie zu Erfolgs- und Trivialdrama des 19 Jahrhunderts.* Stockholm: Universität Stockholm.

OVERTON, BILL 1996: *The Novel of Female Adultery. Love and Gender in Continental European Fiction, 1830–1900.* London: Macmillan Press & USA: St. Martin's Press.

Papperslyktan 1.12.1858: Kopistens krönika.

PARENTE-ČAPKOVÁ, VIOLA: Nainen – kenen toinen? 1900-luvun alun uusi nainen

sukupuolirajojen rikkojana. *Rajanylityksiä. Tutkimusreittejä toiseuden tuolle puolen*. Toim. Olli Löytty. Helsinki: Gaudeamus, 142–161.

PUNTER, DAVID 1980**:** *The Literature of Terror. A History of Gothic Fictions from 1765 to the Present Day*. London & New York: Longman.

PYRHÖNEN, HETA 2010: *Bluebeard Gothic. Jane Eyre and Its Progeny*. Toronto: University of Toronto Press.

RAILO, EINO 1925: *Haamulinna. Aineistohistoriallinen tutkimus Englannin kauhuromantiikasta*. Helsinki: Tekijä.

ROJOLA, LEA 2009: Sivistyksen ihanuus ja kurjuus – suomalaisen nousukkaan tarina. *Läpikulkuihmisiä. Muotoiluja kansallisuudesta ja sivistyksestä 1900-luvun alun Suomessa.* Toim. Kukku Melkas et al. Helsinki: SKS, 10–38.

RUNEBERG, FREDRIKA 1946: *Anteckningar om Runeberg. Min pennas saga*. Utg. av. Karin Allardt Ekelund. Helsingfors: SLS.

SARJALA, JUKKA 2007: *Salonkien aaveet. Varhaisin kauhuromantiikka Suomen kirjallisuudessa.* Helsinki: SKS.

SKEGGS, BEVERLEY 1997/2002: *Formations of Class and Gender. Becoming Respectable.* London: Sage.

SKEGGS, BEVERLEY 2004: *Class, Self, Culture*. London & New York: Routledge.

SORAINEN, ANTU 2006: Siveellisyydestä seksuaalisuuteen. *Kulttuurintutkimus* 23(3) 2006, 29–38.

SPIVAK, GAYATRI CHAKRAVORTY 1985: Three Women's Texts and a Critique of Imperialism. *Critical Inquiry*. Vol 12, No 1., 243–261.

TOPELIUS, ZACHARIAS 1850/1949: Naisen asema muinaisten skandinaavisten ja suomalaisten kansain keskuudessa. *Kootut teokset* XII. Helsinki: WSOY, 516–537.

TOPELIUS, ZACHARIAS 1880: Till den benägne Läsaren. Förord, *Vinterqvällar1*. Helsingfors: G. W. Edlunds förlag, 3–6.

TOPELIUS, ZACHARIAS 1922/1923: *Elämäkerrallisia muistiinpanoja*. Julk. Paul Nyberg. Suom. Helmi Krohn. Alkuteos: *Självbiografiska anteckningar*. Helsinki: Otava.

TÄHTINEN, NOORA 2005: *"Heitä uhkasi tuntematon, hirveä vaara". Yhteiskuntakriittistä kauhuromantiikkaa Zacharias Topeliuksen kertomuksissa "Gamla baron på Rautakylä" (1849), "Gröna kammarn i Linnais gård" (1859) ja "Pastorsvalet i Aulango" (1867).* Pro gradu -tutkielma. Turun yliopisto: Kotimainen kirjallisuus.

VIIKARI, AULI 1993: Ancilla narrationis vai kutsumaton haltiatar? Kuvauksen poetiikkaa. *Toiseuden politiikat*. Toim. Pirjo Ahokas ja Lea Rojola. Helsinki: SKS, 60–84.

WILLIAMS, ANNE 1995: *Art of Darkness. A Poetics of Gothic*. Chicago & London: The University of Chicago Press.

WIRILANDER, KAARLO 1974: *Herrasväkeä. Suomen säätyläistö 1721–1870*. Helsinki: Suomen Historiallinen Seura.

WREDE, JOHAN 1999: Zacharias Topelius – Kansallishistorioitsija. *Suomen kirjallisuushistoria 1. Hurskaista lauluista ilostelevaan romaaniin*. Toim. Yrjö Varpio ja Liisi Huhtala. Suom. Rauno Ekholm. Helsinki: SKS, 253–267.
VUORINEN, MARJA 2010: Kuviteltu aatelismies. *Aateluus viholliskuvana ja itseymmärryksenä 1800-luvun Suomessa*. Helsinki: SKS.
Åbo Underrättelser 1.–15. 12. 1857 (ANON.): Ur en författarinnas lif. (The Life of Charlotte Brontë by Mrs Gaskell).
Åbo Underrättelser 1.8.1880: Litteratur. Z. Topelius, *Vinterqvällar*.

Eva Kuhlefelt

Den maskulina modern. Könsmässig ambivalens i Hagar Olssons roman *Det blåser upp till storm* (1930)

I en underhållande jubileumsläsning av Hagar Olssons roman *Chitambo* (1930) påpekar George C. Schoolfield (1973, 244) att romanens kvinnliga huvudperson försöker agera *både* mor *och* far i förhållande till den man hon är olyckligt förälskad i. Enligt Schoolfield (ibid., 253) rymmer Hagar Olssons författarskap så många överstarka kvinnor och försvagade män att detta i det närmaste måste betraktas som en ”besatthet” hos författaren. Schoolfield lämnar sedan problematiken därhän men ringar in ett fenomen som är centralt i Hagar Olssons skönlitterära produktion: ambivalensen vad gäller maskulint och feminint och den nästan oproportionerliga styrkan hos hennes kvinnliga karaktärer.

I det följande ska jag belysa den problematik Schoolfield snuddar vid utgående från Hagar Olssons protagonist Sara Ellman i *Det blåser upp till storm*, en annan av hennes trettiotalsromaner. Jag inleder med en kort översikt vars syfte är att relatera romanen till Olssons tidiga författarskap och till den ovan beskrivna kvinnliga ambivalensen. Därefter går jag närmare in på problematiken i just *Det blåser upp till storm*. Jag placerar också romanen i ett sammanhang, det vill säga i 1930-talets kvinnliga, svenska samtidslitteratur. Artikelns syfte är att synliggöra huvudpersonens överträdande av könsgränserna samt hur romanens intrig konstrueras med den könsmässiga ambivalensen som en strukturerande princip och som textens drivkraft. Med begreppet könsmässig ambivalens avser jag huvudpersonens *samtidiga* införlivande av en kulturellt vedertagen, religiöst färgad feminin symbolik *och* en maskulin föreställningssfär med tillhörande identifikationsmodeller och handlingsmönster. Avslutningsvis vill jag lyfta fram sättet på vilket *Det blåser upp till storm* aktualiserar en övergripande ambivalens som formas i mötet mellan text och läsare. Ur specifikt *queer*feministiskt perspektiv kan Olssons komplexa kvinnogestalt tolkas som subversiv. Ur feministisk synvinkel kan det maskulina i samma projekt uppfattas som en smula tvivelaktigt.

Det blåser upp till storm är en samtidsroman som heter duga: texten är skriven i rask takt under vintern och våren 1930 och för samman de ismer av varierande slag som ligger i tiden och som sammanfattar mycket av 1930-talets kulturradikalism: pacifismen, socialismen, funktionalismen och behaviorismen. Romanen är ett tävlingsbidrag: det svenska förlaget Natur och Kultur hade utlyst en tävling med temat ”en svensk tidsroman”. Hagar Olssons biograf Roger Holmström har åskådliggjort hur romanens politiska engagemang också uttrycks i de debattartiklar och recensioner Olsson skrev

vid samma tid. Hennes samhällsengagemang påverkar också hennes konstsyn: litteraturen bör vara ett redskap för revolution och ska eftersträva verklighet och saklighet (Holmström 1993, 167, 171–174). Hagar Olssons roman speglar den uppfattning om en ”ny saklighet” som ligger i tiden. Fascinationen vid verkligheten och dess skarpa återgivning, intresset för och bejakandet av industrisamhället och funktionalismens nya estetiska och sociala ideal kännetecknar det moderna genombrottets andra fas (Nolin 1993, 87). Redan i romanen *På Kanaanexpressen* (1929) hade Olsson experimenterat med en nysaklig och genreöverskridande form, till exempel genom att låta fotografier av storstadsvyer och tekniska landvinningar, liksom ett och annat fotomontage, avbryta textflödet.

Privat och politiskt: emancipation och revolution

Huvudpersonerna i *Det blåser upp till storm* är två ungdomar vars livslinje är revolten mot ett förlegat undervisningssystem, och i förlängningen mot samhällets konventioner och mot dess dubbelmoral. I centrum står Sara Ellman, en begåvad och utfattig arbetardotter som mot alla odds står i beråd att ta studenten. Hon förälskar sig i sin klasskamrat Herbert Wirén, en förälskelse som blir destruktiv för dem båda och som också, avslutningsvis, bidrar till Herberts förtidiga död. *Det blåser upp till storm* är trots detta ingen klassisk kärleksroman. Kärlekstemat används i första hand för att markera hur det privata är politiskt och vice versa, en konstellation som Hagar Olsson alltså lanserar redan år 1930 och som följs upp av t.ex. Karin Boye några år senare i romanen *Kris* (1934). Parallellt med huvudpersonernas förälskelse får läsaren följa deras intellektuella utveckling och kamp för ett nytt och bättre samhälle. De gör revolt mot auktoriteterna i skolan, organiserar sig i ett paneuropeiskt förbund och håller passionerade brandtal om ungdomens potential. Herberts och Saras fria relation blir ett konkret ifrågasättande av samtidens tisslande och tasslande kring det sexuella. Det barn som blir till som ett resultat av relationen blir också ett högst konkret ställningstagande för ogifta kvinnors rätt att skaffa barn. Och omvänt: de politiska skeendena, patriarkatets diktatoriska överhöghet och den kollektiva förlusten av en gemensam värdegrund påverkar enskilda människor. Krisen flyttar in i individen och plågar honom inifrån vilket leder till att den känslige Herbert slutligen väljer att begå självmord. Bokens dödstema är vanligt också i Hagar Olssons övriga produktion: för att dagen ska ljusna måste mörkret djupna – inga lyckade revolutioner genomförs utan offer. Förvånansvärt ofta är det mannen, inte kvinnan, som får utgöra detta offer. I *Det blåser upp till storm* kontrasteras Herberts gradvisa psykiska sönderfall mot den ungdomliga upprustningen. Den storm som bokens titel utlovar blir följaktligen aktuell både på ett yttre och inre plan.

Frågan är om inte Sara Ellman är Hagar Olssons första, riktigt genomarbetade och komplexa karaktär. Hon drivs av ett lidelsefullt, pacifistiskt och socialistiskt engagemang

och har fått klara sig ensam i livet: modern är död och fadern avtjänar ett fängelsestraff. Följaktligen är hon både härdad och stolt och bär sin fattigdom utan skam, klär sig anspråkslöst och talar avtrubbat cyniskt om de sociala vidrigheter som är vardagsmat i Berghälls fattigkvarter där hon bor. Sara beskrivs som modig, handlingskraftig och sund. Hon företräder den nya tidens medvetna kvinnoideal, fjärran från 1920-talets glada flapper.

Relationen till den ovan nämnde Herbert är en av de förvecklingar som gör läsaren uppmärksam på karaktären Sara Ellmans könsmässiga ambivalens. I texten slås explicit fast att mannen utgör förutsättningen för kvinnans mognad, ett på postmodernt språk utpräglat heteronormativt antagande. På motsvarande sätt anses mannen behöva kvinnlig komplettering för att bli en hel människa. Denna slutsats understöds sedan av olika, mer symboliska än konkreta antaganden om feminin genusidentifikation hos kvinnor. Sara Ellman är en ”jordens dotter” som komplett med bibliskt namn låter självaste skapelseberättelsen utgöra resonansbotten för sin graviditet. På handlingsplanet syns dessa könskomplementära övertygelser dock mer sällan. Med eller utan mannens godkännande tar Sara Ellman världen i besittning. Saras handlingar, förebilder och hennes röst är genomgående mer maskulina än feminina vilket också understryks av valet av berättarperspektiv. Det är Sara som, i egenskap av romanens protagonist, berättar i jagform. Därmed har hon fullständiga befogenheter vad gäller styrandet av själva berättelsen och beskrivningen av övriga aktörer.

Hagar Olssons kvinnor

Redan i debutromanen *Lars Thorman och döden* (1916), utgiven samma år som Edith Södergrans debutsamling, lät Hagar Olsson den manliga huvudpersonens existentiella problematik speglas i två, sinsemellan mycket olika kvinnogestalter kallade Lisbeth och Marianne. Där Lisbeth beskrivs som självuppoffrande intill utplåning, framstår den förföriska Marianne som ett slags kvinnlig Nietzsche när hon skrattar ut mannen och koketterar med sitt intellektuella och erotiska övertag. I skådespelet *S.O.S* (1928) går dubbelheten igen i huvudpersonen Marias relation till sin ”garçonneaktiga” väninna. Där väninnan är blaserat modern tror Maria på självutplåningen som den enda riktiga vägen till kvinnligt självförverkligande. I romanen *På Kanaanexpressen* (1929) bevittnar den bräckliga Tessie hur ett vitt blomblad faller ner i ett exemplar av Edith Södergrans *Landet som icke är* innan hon slutligen begår självmord. I samma roman får både den expressiva ”Örnungen” och den revolutionära Florrie representera ett självförverkligande bortom vekhet och konventioner.

Det är anmärkningsvärt att Hagar Olsson sedan, i början av 1930-talet, låter denna dubbelhet flytta in i samma protagonist. Både Sara Ellman i *Det blåser upp till storm* och Vega Maria Dyster i *Chitambo* förverkligar *samtidigt* två motsatta projekt. De är

moderligt omhändertagande och symboliskt förankrade i det feminina, något som de samtidigt vänder sig bort från genom att aktivt införliva maskulina handlingsmönster, åsikter och känslor. Trots avsaknad av egentliga möjligheter till självförverkligande på grund av klasstillhörighet (Sara Ellman är socialt utstött och saknar tillgångar, Vega Maria påtvingas en borgerlig flickroll av sina föräldrar) gör de både klass- och könsmässig revolt, ett kraftprov som är frapperande i sammanhanget. George C. Schoolfield (1973, 252) skönjer ”ett drag av kraftigt och självhävdande pojkflickskap” (min övers.), i dessa två olssonska karaktärer och finner densamma även hos t.ex. karaktären Marta i skådespelet *Det blå undret* (1932), i Sabine i romanen *Träsnidaren och döden* (1940), hos samtliga kvinnor i novellsamlingen *Hemkomst* (1961) samt i de två ovan nämnda karaktärerna i *På Kanaanexpressen.* Tydligast blir detta ”pojkflickskap” ändå i det kontroversiella skådespelet *Lumisota* (*Snöbollskriget*) från år 1939. I centrum för det politiska familjedramat står den manliga huvudperson som Olsson försett med (flick-) namnet ”Outi”. I en essä om dramat åskådliggör Clas Zilliacus (1979, 176) hur denna ”androgyna” roll är förenlig med pjäsens bärande princip och påpekar sedan att Olsson via sitt val av namn har ”[r]ubbat de övliga scenarierna för starka och svaga kön.” Just detta ”rubbande” uppfattar jag som typiskt för Olssons sätt att åskådliggöra och omsorgsfullt nedmontera den vedertagna uppfattningen om kön.

Genustrubbel?

Efter en kort läsanvisning inleds den egentliga romanen *Det blåser upp till storm* med ett ord som både symboliskt och konkret sätter sin prägel också på fortsättningen, nämligen ”jag”. Sara Ellman presenterar sig själv och beskriver sitt syfte. Hon har för avsikt att skildra de händelser som lett fram till Herberts död, detta för att retroaktivt korrigera de missförstånd som råder bland hans vänner och bekanta, det vill säga att hans liv var ”[b]rustet och halvfärdigt” (*Det blåser upp till storm*, s. 13, i fortsättningen anges förkortningen *DBS* och sidnummer). Sara Ellman understryker att berättelsen ska handla om Herbert och att perspektivet visserligen är hennes, men att hon eftersträvar objektivitet. Det auktoritära, hårda tonfallet och den tydliga, allt annat än anspråkslösa, betoningen av jagets roll får läsaren att ana oråd. Sara Ellman framstår inte som en alltigenom pålitlig berättare. Att hon väljer att berätta efter att händelserna ägt rum underbygger läsarens farhågor vad gäller berättelsens etiska dimension: den som berättar retroaktivt har fullständiga retuscheringsmöjligheter. Inledningens fokus på Sara Ellman försvinner inte när berättelsen fortskrider: den handlar så gott som genomgående om henne själv. Också berättarperspektivet aktualiserar med andra ord en aspekt av romanens könsmässiga ambivalens. Sara Ellmans syfte är att ställa sig åt sidan till förmån för mannen, men själva förverkligandet innebär tvärtom att hon placerar sig själv i centrum. När hon försöker ge röst och utrymme åt Herbert blir resultatet inte sällan

ett objektifierande. Det auktoritära tonfallet hos berättaren och den nysakliga formen bidrar till den ambivalens som uppstår: i min tolkning producerar och upprätthåller Sara Ellman kvinnlig maskulinitet.

I Hagar Olssons roman är förhållandet mellan hjältinna och hjälte till synes konventionellt: i revolutionens hetta blomstrar kärleken. På motsvarande sätt verkar könsrollerna med tillhörande heterosexualitet vara givna: män och kvinnor är fundamentalt olika men anses komplettera varandra. Granskar man rollfördelningen närmare framträder sedan ett annat, samtidigt mönster. I texten kopplas kulturellt definierade maskulina egenskaper till Sara Ellman medan Herbert verkar representera en position som i vanliga fall är förbehållen kvinnor. Ambivalensen blir det redskap med hjälp av vilket boken vänder upp och ner på den hierarkiska föreställningen om kön som sedan länge konstituerat förståelsen av män och kvinnor inom den västerländska kulturen och som strukturerats via motsatspar som natur/kultur, känsla/förnuft, kropp/själ och offentlig/privat (se t.ex. Rossi 2003, 32). I *Det blåser upp till storm* är det Sara som företräder ljus, liv och handlingskraft medan Herbert står för mörker, passivitet och död. Texten är strukturerad kring motsatspar: utveckling/stagnation, nordisk/sydländsk, sundhet/sjukdom, rationell/emotionell, vetenskaplig/konstnärlig, arbetarklass/högborgerlig. Romanens könskonstellation ser vid första ögonkastet traditionell ut men pekar sedan mot det faktum att feminina egenskaper som traditionellt kopplats till kvinnor kan kopplas till män och vice versa.

Inom 1990- och 2000-talens feministiska diskussion har man allt mer ifrågasatt den vedertagna uppdelningen i kön respektive genus och istället försökt föreställa sig kön som en performativ kategori. Judith Butlers teoribildning har sedermera både hyllats och kritiserats i vitt skilda sammanhang, men är fortsättningsvis användbar som referensram vid analyserandet av litterära könsöverskridanden. Butler (1999/1990, 179) framhåller att varken kön eller sexualitet utgör stabila identiteter utan att de skapas ”som en stiliserad upprepning av akter.” Men det heterosexuella normsystem som skapar och upprätthåller två kön bär, paradoxalt nog, samtidigt på en förändringspotential. Eftersom det är omöjligt att varje gång kopiera kön på exakt samma sätt kan varje ny upprepning potentiellt leda till förskjutningar. Kön/genusidentiteter kan både medvetet och omedvetet spelas ”rätt” eller ”fel”. Eftersom de flesta ändå beter sig, eller ”gör kön”, i enlighet med föreskrivna normer upprätthålls dessa samtidigt (Rosenberg 2005, 16.)

I den inflytelserika studien *Female Masculinity* (1998) rannsakar Judith Halberstam en av dessa ”felspelade” genusidentiteter, nämligen den maskulina kvinnans. Halberstam lyfter fram den maskulinitet som förkroppsligas av kvinnor i sammanhang där maskuliniteten alltså inte automatiskt kopplas till en (biologisk) manskropp. Halberstam (1998, 126) kartlägger med andra ord förekomsten av en specifik genusposition som utmanar den vedertagna könsuppfattningen genom att skapa ”en funktionell

oförenlighet eller en produktiv motsägelse mellan biologiskt kön och socialt genus" (min övers.). Att vara kvinna och att samtidigt uppfatta sig själv som hemmahörande i en maskulin föreställningssfär har enligt Halberstam (1998, 269) alltid varit problematiskt eftersom en sådan identifikation kulturellt reserverats för män. Forskning i kvinnlig maskulinitet innebär med andra ord ett synliggörande av en maskulinitet utan män, det vill säga hur maskulinitet konstrueras och upplevs av kvinnor och vilka konsekvenser detta får. Pia Livia Hekanaho (2006, 45) har i sin avhandling om Marguerite Yourcenars författarskap sammanfattat detta inte helt oproblematiska projekt på följande sätt: "Maskuliinisen kulttuurisen koodiston omaksi kokemisesta ei ole naistoimijan kohdalla syytä puhua patologisoiden vaan on otettava huomioon naismaskuliinisen toiminnan mahdollisuus yhtenä tulkintakehikkona".

Det är fullt möjligt att uppfatta Sara Ellman som en renodlad och osedvanligt stark variant av 1930-talets nya kvinnoideal. Men också en sådan läsning måste hantera de egenheter i Sara Ellmans habitus och handlingar som kanske inte hör hemma i denna representation: hennes maskulina framtoning, hennes förakt för femininitet, oavsett om den förkroppsligas av män eller kvinnor, hennes hyllning av maskulina förebilder och det faktum att hon på slutet dessutom inleder ett vänskapsförhållande med Herberts far, bokens självklara patriarkatsrepresentant. Inom 1930-talets "heteronormativa" referensramar förmedlar alltså *Det blåser upp till storm* indirekt en alternativ uppfattning om hur kön skapas. Sara Ellmans "felimitation" är därför intressant men bör givetvis placeras i en samtidskontext.

Försvagade män och starka kvinnor i 1930-talet

Kristina Fjelkestam (2002, 131 f.) har påpekat att det kvinnliga 1930-talet är ambivalent samt att det kännetecknas av en "framåtblickandets resignation". Ny lagstiftning innebar visserligen nya, formella rättigheter för kvinnor, men inte att deras position i samhället förbättrades. Fjelkestams forskning visar tydligt hur kvinnliga författare aktivt tar del i samhällsdebatten med sina böcker och att de följaktligen både speglar och skapar en komplex verklighet.

Den jazzdansande ungdomen ger utrymme för en sundare och mer målmedveten, fysiskt aktiv ungdom på 1930-talet (Fjelkestam 2002, 134). Inte sällan är det kvinnliga protagonister som tillåts förkroppsliga detta nya ideal. I sin undersökning av 1930-talets kvinnoprosa – med icke-kanoniserade namn som t.ex. Gertrud Lilja, Eva Berg och Ester Lindin i fokus – lyfter Fjelkestam fram återkommande fenomen som kamratäktenskapet och nymoderligheten. Yrke och moderskap var en problematisk kombination och i många romaner blir därför det barnlösa kamratäktenskapet en (tillfällig) lösning. I 1930-talets romaner föds många barn – paret Myrdals *Kris i befolkningsfrågan* (1934) får otaliga skönlitterära efterskalv. Den sjunkande nativiteten, i kombination med sam-

tida föreställningar om en direktkoppling mellan modersinstinkt och kvinnlighet, får de litterära konsekvenser som Kristina Fjelkestam (2002, 152) valt att sammanfatta i termen ”nymoderlighet”. Andelen utomäktenskapliga barn och ensamstående mödrar hade ökat markant i början av 1930-talet, dock utan att samhällets inställning till dem hade blivit mindre moraliserande. I flera av de undersökta romanerna går moderskapet ändå före både äktenskapet och relationen till mannen som inte sällan anses vara sekundär i förhållande till relationen mellan mor och barn.

Som Fjelkestam (2002, 158) påpekar är hygien ett nyckelord i tiden. Den positivistiska världsbilden inom naturvetenskapen ledde också till biologistiska teser om könen. En intressant tendens i de romaner Fjelkestam undersökt är ändå att mannen inte sällan beskrivs som fysiskt eller psykiskt underlägsen kvinnan. T.ex. i Ester Lindins roman *Tänk, om jag gifter mig med prästen* (1940) väljer huvudpersonen att inte gifta sig med den präst som är far till hennes barn – han sägs bära på anlag för sinnesjukdom och han begår självmord när sjukdomen bryter ut. Huvudpersonen Eva däremot, beskrivs som en ursvensk och följaktligen rasren kvinnotyp. I Eva Bergs *Ungt äktenskap* (1932) förälskar sig den kvinnliga protagonisten i sin skidlärare som, i motsats till hennes intellektuella och sjukliga man, är sund och frisk. Också i Aino Nordlunds *Barnet* (1936) blir huvudpersonen gravid med en annan man när hennes make visar sig vara infertil. I Dagmar Edqvists *Kamrathustru* (1932) avlider maken så småningom i sviterna av den malaria han ådragit sig. Som Ebba Witt-Brattström (1988, 181 f.) visat producerar det unga, manliga 1930-talet åtskilliga romaner där mannen antingen lämnar eller tar livet av sin hustru, sambo eller älskarinna – primitivistens hämnd på kulturkvinnan är därmed ett faktum. Men inte heller i samtidens kvinnolitteratur är det helt ovanligt att romanslutet innebär mannens död eller att hans innersta svagheter blottas. När Hagar Olsson år 1930 låter sin Sara Ellman vända ut och in på Herberts själsliv kunde hon alltså tänkas förebåda den tendens inom kvinnolitteraturen som beskrivits ovan. *Det blåser upp till storm* innebar Olssons författargenombrott i Sverige och romanen översattes sedermera till både tjeckiska och tyska (Holmström 1993, 177). Därmed utvidgades hennes läsekrets betydligt. Olsson kan uppfattas som en av de första som explicit låter privat och politiskt flyta ihop på bekostnad av mannen, inte kvinnan.

Karaktären Sara Ellman: moderlighet och maskulinitet i förening?

Som jag tidigare konstaterat förankras Saras karaktär explicit i en traditionell, könskomplementär symbolik. När Herbert anförtror sig åt henne och berättar om sina vedermödor i både skolan och hemmet uttrycker hon för första gången en medvetenhet om sitt kön och känner sig sedd och utvald. Den första erotiska kontakten med mannen aktualiserar ett specifikt kvinnligt väsen som uppfattar kärleksakten som ”[e]n stund av helig plåga”(*DBS*, 113). När Sara blivit gravid förnimmer hon sitt släktskap

med jorden, ”[d]en mottagande och den födande bland planeter” (*DBS*, 114). Graviditeten beskrivs i transcendentala ordalag och konstituerar en existentiell process som slutgiltigt innebär att flickskapet ersätts av ”mognadens tyngd” (ibid.). Symboliken med tillhörande högstämt uttryck är traditionell, för att inte säga stereotyp.

Parallellt med det ovan beskrivna kvinnoporträttet tecknas sedan ett annat, samtidigt porträtt av Sara Ellman. Hennes avsaknad av feminina attribut blir tydlig dels i förhållande till Herbert, dels i förhållande till bokens kvinnliga bifigurer. Sara ger endast en summarisk beskrivning av sitt utseende: läsaren får veta att hon har ljust blå ögon, mörka ögonbryn och rödbrunt hår som hon bär i en tung knut i nacken (*DBS*, 126). Herbert och hon beskrivs som ”långa och magra” – därtill understryks att Sara är grövre byggd. Hon klär sig enkelt och försöker inte skyla över sin fattigdom men känner sig samtidigt obekväm då hon i Herberts högborgerliga hem åser hans mors och systrars ”[e]legans och flotta gester” (*DBS*, 16). Sara Ellman sätter ett värde i att aldrig le och struntar i att sällskapslivets etikett förutsätter det. Hon beskriver sig själv som inbunden och anspråkslös – där andra människor kan vara både intelligenta och goda, är hon på sin höjd duglig (*DBS*, 7). Å andra sidan är själva uttrycken för denna hennes ”anspråkslösa” karaktär självskrivet auktoritära eller till och med aggressiva. Även om hon ger sig ut för att vara en övertygad pacifist erkänner hon i romanens upptakt att hon, om det varit möjligt, mer än gärna skulle ha dödat sin egen mor som misshandlade henne. Hennes klasshat tar sig också aggressiva uttryck. Hon kan t.ex. inte ens föreställa sig en ”kälkborgares” död: ”Han har en enda alltför inrotad gest: den att taga för sig, hur skall man då kunna tänka sig den motsatta hos honom: den att ge ifrån sig” (*DBS*, 9). Hennes inre monologer om Herberts svåger, som är läkare och psykolog, uttrycker raseri: dr Blom är både frasmakare, kvacksalvare och samhällsparasit (*DBS*, 33, 45). När Sara möter en medlem av Lottakåren på gatan känner hon hur ”onda instinkter” vaknar inom henne och hon måste resonera med sig själv för att inte gå till attack (*DBS*, 44).

Saras pragmatism och anti-individualistiska övertygelse understryks av det faktum att hon stolt förkunnar att hon överhuvudtaget inte begriper sig på skönlitteratur och att denna är ett övervunnet stadium. Påståendet är anmärkningsvärt mot bakgrund av 1920- och 1930-talens kvinnliga, skönlitterära frammarsch som tydligt markerar motsatsen. Den klassiska dramatiken däremot, gör i allmänhet ett starkt intryck på Sara Ellman. Måleriet och skulpturen avfärdas som nonsens eller som en ”[g]äst och främling i det moderna livet” (*DBS*, 78). När hon i samband med skolans samkonvent håller ett brandtal om ungdomens förestående revolt njuter hon lika mycket av sina egna formuleringar som av det plötsliga makt- och auktoritetsskifte som blir aktuellt när lärarna lämnar lokalen med krökta ryggar.

Graviditeten föranleder inte något nämnvärt intresse för det specifika vårdandet, för själva havandeskapets problematik, för fostrets tillstånd eller för skötseln av barnet

i en sfär som ohjälpligt kommer att försvåra politiskt och intellektuellt engagemang. Tvärtom är Sara Ellmans käpphäst behavioristiska Watson-citat om att människosläktets äldsta yrke, föräldraskapet, står inför sin bankruttförklaring. Watson frågar sig till och med om barn överhuvudtaget borde ha individuella hem och om de borde känna sina föräldrar, något som Sara Ellman ivrigt citerar (*DBS*, 183). Med undantag för ett svagt ögonblick där hon resonerar kring sin ensamhet gör hon sig inte några vidare tankar om de vedermödor som ett verkligt moderskap innebär i samtiden.

Saras maktövertag i förhållande till den i sammanhanget ganska utsatta Herbert är självskrivet och symboliken omnipotent: hon erkänner att hon velat ”härska” över Herbert och tvinga honom att ”[g]å min själs ärenden” (*DBS*, 58). När efterklokheten gör sig gällande inser hon att hon varit uppfylld av egna tyranniska sanningskrav i förhållande till Herbert, att hon hånat honom och kallat honom feg (*DBS*, 50 f.). Även om Sara Ellmans syfte varit att skriva ett slags utvidgad nekrolog över den döde Herbert blir han inte sällan reducerad till ett objekt i och med att hon tar sig friheten att analysera och kommentera både hans själstillstånd och utseende. Hon gör anspråk på att exakt förstå hur han upplever sitt utanförskap, hon låter sin rationella sundhet kontrastera mot hans psykiska bräcklighet och reducerar honom i sammanhanget till ett barn som inte kan leva upp till rollen som vuxen man (*DBS*, 38). I förhållandet till Herbert blir Saras ambivalens påtaglig: hon kombinerar den ovanbeskrivna maskulina härskarpositionen med en samtidig position som omhändertagande mor: ”Jag kände att helande krafter strömmade ut från mig, liksom från moderns sköte till det sjuka barnet” (*DBS*, 95).

Överhuvudtaget beskrivs Herbert i termer av undfallenhet och sjukdom: inför den annalkande stormen verkar han plågad och skrämd, och med sina nervösa rörelser, grumliga blick och framåtböjda gång påminner han i det närmaste om ett ”[s]kyggt skaldjur” (*DBS*, 29). När Sara betraktar honom omgärdas samma sjukliga apparition av ett romantiskt skimmer: ”Jag såg ofta och gärna på honom, såsom man ser på det som är skönt” (*DBS*, 16). Läsaren får, både en och två gånger, ta del av detaljerade beskrivningar av Herberts utseende – hans mörka skönhet och ”[g]lödande typ” (*DBS*, 16). I texten kan därmed skönjas ett rasbiologiskt spår i och med att Herberts mörka sydländskhet kopplas till hans psykiska bräcklighet medan Saras ljusa och nordiska apparition gör henne till den överlevare som rider ut storm efter storm. Sydländskheten feminiseras också i och med att Herbert sägs vara en avbild av sin italienska farmor (ibid.). Denna ”feminisering” drabbar också bokens övriga manliga bifigurer. Enligt Sara Ellman kan ingen av dem leva upp till maskulinitetens krav även om de ihärdigt fortsätter försöka (*DBS*, 25). I sammanhanget bör också nämnas att Herbert, i egenskap av representant för den överklass som anses höra det förflutna till, befinner sig i en försvagad position i förhållande till Sara som företräder den arbetarklass som anses ha

siktet ställt på framtiden. Kön, klass och etnicitet blir alltså de tre markörer som sammantaget bidrar till att ”rubba” den vedertagna föreställningen om kön.

I *Det blåser upp till storm* nämns inga kvinnliga förebilder, bortsett från Jeanne d’Arc som snabbt passerar revy. Däremot hänvisar Sara till både Freud och Watson, till Diogenes, Napoleon och ”broder” Blaise Pascal. Hon förkunnar att hon alltid älskat stormen eftersom den ”[v]äcker alla övermodets andar till liv inom en” (*DBS*, 58). Trots att Sara Ellmans problematik delvis förankras i det traditionellt feminina känner hon ingen samhörighet med andra kvinnor, tvärtom är hennes religion den broderlighet som än en gång beskrivs i bombastiska ordalag. Denna mänskliga gemenskap sammanfattar människors kollektiva längtan och framtidsdrömmar, deras skaparhåg och odödlighet (*DBS*, 69). Saras intellektuella sammanhang är genomgående det manliga kotteriet och hennes maskulina habitus understryks också genom hennes kritiska inställning till bokens övriga kvinnor och till den femininitet de förkroppsligar. Modershatet i romanens början går igen i beskrivningarna av Herberts systrar Doris och Dolly. De beskrivs som lättsinniga, tillgjorda och lättpåverkade. Deras engagemang i lottarörelsen ger deras fattiga liv ett ”[s]ken av allvar och social betydelse” (*DBS*, 43) och gör dem samtidigt till ”mordgudinnor”(*DBS*, 44). Att gå till sömmerskan, på visit eller uppköp, är enligt Sara meningslösa aktiviteter. Sara är visserligen medveten om patriarkatets krav på enskilda kvinnor men slår ändå fast att dessa kvinnor inte är förmögna till självständigt tänkande.

Saras kvinnliga bekanta (som av sina skolkamrater försetts med smeknamn som ”Dockan”, ”Mäfä med det stämplade fläsket” eller ”Lilian med de regnskygga lockarna”) beskrivs som politiskt omedvetna och naiva. När Sara träffar Gullan, som Herberts föräldrar valt ut som tilltänkt svärdotter, förvånar sig Sara över hur hon kan sjunga så vackert, detta trots den ”[m]ondäna och glatta” ytan (*DBS*, 128). Hon tvivlar på att den dockliknande och vitpudrade varelsen överhuvudtaget kan bära på mognad och livserfarenhet och blir sedan märkbart överraskad när den faktiskt visar sig göra just det. Bokens äldre kvinnor får heller inte godkänt: Sara talar föraktfullt om de tanter som besöker skolan i syfte att upplysa ungdomen om riskerna med både silkesstrumpor och smutsiga filmer. Också porträttet av Herberts mor är entydigt negativt: hon är förställd och självupptagen. Hon behandlar sin son som ett barn, talar lugnande till honom och smeker honom med feta, ringförsedda fingrar (*DBS*, 46 f.). När Sara för en gångs skull väljer att närma sig en kvinnlig läkare för att få hjälp visar sig denna vara både oförstående och svekfull. Den nya mänsklighet som Sara omhuldar och utnämner sig till språkrör för vill överhuvudtaget inte befatta sig med femininitet i någon form. Det mänskliga i Saras tappning blir med andra ord synonymt med det maskulina – här har det feminina, till exempel i form av kvinnors sätt att skapa goda sociala sammanhang utan anspråk på något synligt resultat, följaktligen ingen betydelse.

En produktiv ambivalens?

Vilken funktion fyller då egentligen Sara Ellmans ambivalens i *Det blåser upp till storm*? Är hennes sätt att ”göra kön” överhuvudtaget subversivt? Textens ambivalens blir aktuell både på ett form- och innehållsmässigt plan: protagonisten förankras i den feminina position som enligt gängse samhällsordning tillhör kvinnan, samtidigt som hon tänker och agerar ”som om” hon vore man. Relationen till mannen understöder explicit det feminina men resulterar samtidigt i att han förvandlas till det objekt som sedan effektivt elimineras. Sara Ellmans röst behåller sin saklighet och auktoritet trots det ungdomligt överspända känsloläge som beskrivs. I sammanhanget kan ambivalensen med andra ord bidra till att åskådliggöra *både* det normativa, könsmässiga utgångsläget med tillhörande obligatoriska heterosexualitet *och* den felimitationen av kön som samtidigt blir möjlig. Oavsett konsekvenserna kan Sara Ellmans ambivalens uppfattas som produktiv: den visar med all önskvärd tydlighet på den förändringspotential som finns inskriven i varje (förtryckande) normsystem.

”Att läsa en bok är att göra sig moraliskt disponibel för påverkan, det må vara besmittelse, förförelse, övertalning, till synes neutral information eller underhållning” skriver Anders Tyrberg (2002, 27) i boken *Anrop och ansvar. Berättarkonst och etik hos Lars Ahlin, Göran Tunström, Birgitta Trotzig och Torgny Lindgren*. Tyrberg beskriver textens möte med läsaren som ett ”anrop” som avkräver ett ansvarstagande från läsarens sida. Ambivalensen i *Det blåser upp till storm* ställer avslutningsvis sina feministiska läsare mot väggen: var går gränsen för det kvinnopolitiskt motiverade? Karaktären Sara Ellman kan visserligen uppfattas som prototypen för 1930-talets frihetstörstande kvinna. Vid en närmare granskning av karaktären framträder dock hennes maskulina habitus och identifikation och därmed också hennes överträdande av de befintliga könsgränserna. Samtidigt kan hon rättmätigt ifrågasättas för sitt femininitetsförakt, sitt förakt för enskilda kvinnor och för sitt objektifierande av den feminina mannen. Hagar Olssons roman stimulerar alltså i högsta grad till den inomfeministiska diskussion som fortsättningsvis är aktuell.

Källor

OLSSON, HAGAR 1930: *Det blåser upp till storm*. Stockholm: Bokförlaget Natur och Kultur.

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

FJELKESTAM, KRISTINA 2002: *Ungkarlsflickor, kamrathustrur och manhaftiga lesbianer. Modernitetens litterära gestalter i mellankrigstidens Sverige*. Stockholm/Stehag: Brutus Östlings Bokförlag Symposion.

HALBERSTAM, JUDITH 1998: *Female Masculinity*. Durham and London: Duke University Press.

HEKANAHO, PIA LIVIA 2006: *Yhden äänen muotokuvia. Queer-luentoja Marguerite Yourcenarin teoksista.* Helsinki: Yliopistopaino.

HOLMSTRÖM, ROGER 1993: *Hagar Olsson och den öppna horisonten. Liv och diktning 1920–1945.* Helsingfors: Schildts.

NOLIN, BERTIL 1993: Den nya sakligheten. En tankestruktur, dess rötter, förgreningar och litterära förankring. *Kulturradikalismen. Det moderna genombrottets andra fas*. Red. Bertil Nolin. Stockholm/Stehag: Brutus Östlings bokförlag Symposion, 77–102.

ROSENBERG, TIINA 2005: Inledning. *Könet brinner! Judith Butler. Texter i urval av Tiina Rosenberg.* Översättning av Karin Lindeqvist. Stockholm: Bokförlaget Natur och Kultur, 7–34.

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

SCHOOLFIELD, GEORGE C. 1973: Hagar Olsson's *Chitambo*: Anniversary Thoughts on Names and Structure. *Scandinavian Studies* 45/3/1973, 223–262.

TYRBERG, ANDERS 2002: *Anrop och ansvar. Berättarkonst och etik hos Lars Ahlin, Göran Tunström, Birgitta Trotzig och Torgny Lindgren.* Stockholm: Carlsson Bokförlag.

WITT-BRATTSTRÖM, EBBA 1988: *Moa Martinson. Skrift och drift i trettiotalet*. Stockholm: Norstedts.

ZILLIACUS, CLAS 1979: Snöbollskriget som frös bort. Hagar Olsson och dramatiken år 1939. *Pegas och snöbollskrig. Litteraturvetenskapliga studier tillägnade Sven Linnér*. Meddelanden från stiftelsens för Åbo Akademi forskningsinstitut, nr 44. Åbo: Stiftelsens för Åbo Akademi Forskningsinstitut, 171–185.

Mattias Pirholt

Kommunikativ ambivalens i Joel Petterssons *Måndagsmorgon*

Inledning

Den som bläddrar i Joel Petterssons efterlämnade manuskript – det rör sig om ett par tusen handskrivna folioblad som finns bevarade i Landskapsarkivet i Mariehamn och som i alla fall delvis är i synnerligen dåligt skick – upptäcker snart att det rör sig om texter tillkomna i en väldig hast. Den prydliga handstilen i början av en berättelse blir snart mer och mer svårtydd och slarvig. Felskrivningarna är många, så också upprepningarna, inkonsekvenserna och motsägelserna. Rättningar och ändringar är däremot få. Bortsett från de noggrant renskrivna teatermanuskripten, vilka var ämnade att läsas av pjäsens rollinnehavare, är berättelserna mycket sällan bearbetade i efterhand. Det rör sig närmast om ett omedelbart flöde av språk som inte låter sig hindras av vare sig skrivregler eller eftertanke.

Denna beskrivning gäller inte minst den långa berättelsen *Måndagsmorgon*, vilken tillkom i snabb takt under några veckor i början av 1921. Det är Petterssons mest ambitiösa verk och omfattar inalles 401 handskrivna folioblad. Den kan knappast beskrivas som ett enhetligt verk utan snarare som ett slags löst sammansatt konglomerat av självbiografi, anekdot, saga, legend och myt. I den inledande ramberättelsen möter vi den nymornade jagberättaren, vars tankar och associationer snart övergår till att skildra barndomens typiska händelser, miljöer och personer, en kedja av associationer som fortsätter berättelsen ut. I berättelsens avslutande del intas scenen av den ”storsinte greven”, som bär många likheter med såväl berättaren som författaren och vars frenetiska skrivande slår an den eskatologiska ton som avslutar det verk vi har framför oss.

Den fråga man ställer sig är av närmast grafologisk art: På vad är detta sätt att skriva ett symptom? Vad pekar det på för ett slags förhållande till skriften? Vad säger skriftbilden om de texter vi läser och vad avslöjar den som berättelsen själv inte kan?

Å ena sidan tycks skriftflödet peka på det slags besatthet vid skriften som präglar modernismen och som Gerhard Kurz i sin Kafka-studie *Traum-Schrecken* (1980) beskrivit som ”en verksamhet, som inte tolererar något utöver sig själv, som en mani, en besatthet, en passion, en lidelse och en passionshistoria, ett öde och en process med och över sig själv” (Kurz 1980, 1). Skriften bildar sitt eget maskineri som driver sin egen process framåt. Petterssons otaliga berättelser och utkast, sida upp och sida ner, skulle enligt ett sådant synsätt vara ett slags självproducerande och självtillräckligt skrivande. Å den andra skapar denna skrift – det ständiga flödet, den varierande ortografin, upprepningar, stil- och genreblandningar – en känsla av omedelbarhet, av en röst, av

tal kort och gott. Det skulle röra sig om ett muntligt berättande i närmast direkt och oförmedlad form – skrivtecknen som ett nödvändigt ont för att bevara denna muntlighet. Också detta signalerar en modernistisk gest, det talade språkets inbrott i det skrivna språket, såsom det gestaltas i exempelvis Joyces *Ulysses* (1922) eller, för att ta ett närmare exempel, Diktonius *Janne Kubik* (1932).[1]

Följande tolkning av Joel Petterssons ofullbordade berättelse *Måndagsmorgon* kommer att söka sig längs ett tredje spår, mellan det standardiserade *skriftspråket*, alltså de ”språkliga former eller språklig stil som anpassats och normerats för att användas i skrift” (*Nationalencyklopedin,* 1995), och *talspråket*, här den simulering av det talade språket som sker i skriften genom olika former av avvikelser från skriftspråket (ortografi, lexikon, syntax, men även litterära genrer med muntligt ursprung). Denna spänningsfyllda, individuella syntes av skriftspråk och talspråk kommer jag i det följande att kalla *skrift*, vilken avser Petterssons stil i vid mening och som spänner från ordval och stavning till manuskriptets faktiska utseende. Skriften bör uppfattas som en materialitet, den konkreta realiseringen av språket i manuskripten. I den ser jag en kommunikativ eller medial ambivalens i berättelsen som skär igenom både skriftspråket och det muntliga berättandet och som materialiserar sig i det jag kallar skriften, det vill säga Petterssons sätt att producera text. Som vi kommer att se råder denna ambivalens inte bara mellan skriftspråk och talspråk utan också inom de två medierna, i själva skriften.

Den text vi har att tillgå, vid sidan av manuskriptet, är den av Ralf Svenblad redigerade utgåvan från 2004, vilken uppgår till knappt 300 trycksidor, men då har redaktören uteslutit omkring 80 sidor av handskriften, bland annat de två kapitel som Valdemar Nyman lät ge ut 1975 i samlingen *Hallonskogen* (kap. 7–8) och det femtontal sidor som följer efter grevens berättelse. Svenblad motiverar ingreppen med att Pettersson aldrig tog sig tid att bearbeta den hastigt nedtecknade berättelsen och att det har varit nödvändigt med ”viss putsning [--] av detaljer som Joel själv i brådskan inte kunnat rätta till” (Svenblad 2004a, 298). De flesta strykningarna redovisas i efterskriften, men läsaren informeras att ”[d]ärutöver har på skilda ställen kortare textpartier strukits” (Svenblad 2004b, 300). Svenblad ansluter sig därmed till den tradition som Valdemar Nyman skapade i samband med utgivningen av Petterssons texter på 1970-talet och som innebär att redaktören gör långtgående ingrepp i texten.

Nymans och Svenblads åtgärder, ofta inte annorlunda än den vanliga förlagsredaktörens arbete, torde i många fall vara nödvändiga för att skapa en läsbar Joel Pettersson, vars författarskap vi utan dessa ingripanden förmodligen inte skulle haft förmånen att kunna ta del av. Detta till trots menar jag att Nymans och Svenblads bearbetningar inte förmår att fånga det unika i Petterssons skrift, som jag anser byggs upp av formelement som de båda redaktörerna uppfattar som brister hos texten och som resultat av Petterssons brådska. Liksom det fragmentariska drag som Andreas Åberg (2010) lyft fram i en essä, är bruket av stilblandningar, upprepningar, digressioner, polysyndes

och inkonsekvent ortografi betydelsefullt för den Petterssonska skriften. Just dessa grepp, vilka ofta osynliggörs i det att en text etableras och manuskriptet omvandlas till tryckt bok, utgör formelelement som sätter ljuset på den kommunikativa ambivalensen i Petterssons texter i form av dels spänningen mellan muntlighet och skriftlighet, dels de inneboende motsättningarna hos dessa medier. Dessa former bildar mediehistoriska skärningspunkter eller konfliktytor i berättelsen och avslöjar ett slags medialt dubbelspel, där tal- och skriftspråk undergräver varandra och även skriften själv.

Muntlighet och skriftlighet

Att det talade ordet hade en viktig plats i Petterssons skapande berättar de många anekdoterna om Petterssons liv. Han var en skicklig skådespelare, berättare, improvisatör och imitatör. Det är känt hur han, bland annat en ödesdiger kväll på restaurang Miramar i Mariehamn något år före det slutgiltiga sammanbrottet 1937, tecknade och samtidigt improviserade fram berättelser. Han både skrev och framförde en rad skådespel inom ramen för Lemlands ungdomsförenings verksamhet (Nyman 1977, 253 ff.). Ser man på dessa pjäser, vilka sedan ett par år finns tillgängliga i Ralf Svenblads utgåva, *Teaterstycken I* (Pettersson 2009), rör det sig om texter som tydligt har uppstått i en muntlig tradition, skrivna på utpräglat folkmål och fyllda av typkaraktärer och typhistorier.

Också hans berättande texter, inte minst den långa berättelse som ska diskuteras här, *Måndagsmorgon*, är präglade av ett muntligt berättande. I det berättartekniska och genremässiga konglomerat som *Måndagsmorgon* kan sägas vara, har många av de genrer och tekniker Pettersson arbetar med – anekdot, saga och myt – sin naturliga hemvist i en muntlig tradition.[2] I *Måndagsmorgon* finner vi bland annat berättelserna om den sjuke gossen (*Måndagsmorgon,* 55 f., härefter förkortad *MM*) och idioten (ibid.), båda genomsyrade av en tydligt urskiljbar sagoton med sina namnlösa, arketypiska personer (modern, sonen, gossen), beskrivna med stående epitet (”den sjuka gossen”, ”den galne sonen”). Inte bara dessa infogade sagor, vilka jagberättaren uttryckligen behandlar som digressioner – ”[t]illbaka till den riktiga historien”, utropar berättaren efter sagorna (*MM,* 58) – bär spår av ett muntligt berättande, utan hela berättelsen bestäms av det slags muntlig formelestetik som avtecknar sig i stående epitet och andra fasta uttryck, typhändelser och återkommande berättelsestrukturer. Således stöter vi gång på gång på uttryck såsom det ständigt återkommande och lätt varierade uttrycket ”12–15 års pojkar” (*MM,* 13 ff.), senare omvandlat till ”15–16 års pojkar” (*MM,* 73 ff., 85, 143); den upprepade rytmiska appositionen ”du och jag” (*MM,* 74, 88, 90); den genomgående användningen av gårdsnamn. Dessa formler menar jag blottlägger närvaron av en muntlig tradition som vi kan spåra tillbaka till vår litteraturs äldsta källor, vars muntlighet har bevarats just i dessa rytmiserande upprepningar.[3]

Det mest påfallande muntliga draget i Petterssons berättelser är naturligtvis den frekventa användningen av såväl folkmål som mer allmänna talspråkliga drag, om

än inte sällan med arkaiserande undertoner, som Nyman (1977, 352) påpekat. Både lexikon, syntax och ortografi är genomgående präglade av det talade språket. Lokala uttryck såsom *kosippa* för 'kalv', *ovöling* för 'vårdslös eller slarvig person' och *pallstaka* för 'enfaldig eller fjoskig flicka eller kvinna', dominerar i berättelsen. Också många andra ord, som inte tillhör folkmålet, som exempelvis *birong* ('byrå'), *doter* ('dotter'), *hanses* ('hans'), *inga* ('inte') och *laggål* ('ladugård'), skrivs på ett sådant sätt att de anspelar på det talade språket. På samma sätt signalerar ordföljden i fraser som "stortårna mina" och "kammarknuten min" (*MM,* 64 f.) närheten till talet. Dessa aspekter har ingående behandlats av både Valdemar Nyman (1977, 347 ff.), som viker ett tjugotal sidor åt dem i sin omfattande biografi *Pojken och den gråa byn*, och Ralf Svenblad (1996), som i egenskap av både utgivare och folkmålsforskare utnyttjat Petterssons texter.

Svenblad har emellertid eftersträvat en normalisering av folkmålsortografin. Exempelvis skriver Pettersson i regel *fecks* – i *Måndagsmorgon* förekommer ordet i en rad olika sammansättningar (*fecksbygge*, *fecksdörr*, *feckstak* osv.) – men redaktören har genomgående normaliserat det till *fäx*, vilket tydligare anger dess betydelse, 'fähus'. Emellertid ansluter Petterssonska stavningen sig till hur ordet oftast uttalas på Åland, vilket Svenblad själv understrukit i *Med åländska ord* (1996, 93). Svenblad har alltså till viss del använt sig av en skriftspråklig normering även för folkmålsord, trots att dessa, till skillnad från standardspråket, i grund och botten saknar en sådan. Medan skriftspråket kan sägas låsa fast en bestämd variant av talet, är talspråket i högre grad kontextberoende och bestäms av vem som säger vad till vem och i vilken situation detta sker. Följaktligen ligger det i naturen hos det slags skriftspråk som efterbildar folkmål och talspråk i allmänhet att det i högre grad än det standardiserade skriftspråket kan låta talets kontext lysa igenom det skrivna. Därigenom upphävs skriftspråkets relativa stasis, och dess normerande status undergrävs.

Ett med det talspråkliga skrivsättet besläktat fenomen som emellertid inte behandlas av Nyman eller Svenblad är innebörden hos den varierande ortografin i texterna, vilken de båda utgivarna uppfattar som resultatet av Petterssons snabba arbetsmetoder. Exempelvis skiftar Pettersson mellan bl.a. de skriftspråkliga formerna *mig*, *dig*, *sig* och de mer talspråksliknande *mej*, *dej*, *sej*.[4] Detta sker dock, som Svenblad påpekat, utan någon urskiljbar systematik, vilket har föranlett honom att genomgående använda sig av de förra formerna (motivering i Svenblad 1992, 64).[5] I andra fall har emellertid Svenblad behållit variationerna. Med tydlig anspelning på uttalet skriver Pettersson på vissa ställen exempelvis *revveletsjon* (*MM,* 53), medan han på andra använder sig av den vedertagna skriftspråksformen *revolution* (*MM,* 68, 69). I samtliga fall är det Torpar-Karl Anders, ett slag helgonfigur, som uttalar orden – en anmärkningsvärd växling mellan tal- och skriftspråk. Inte heller i dessa fall kan man urskilja en tydlig systematik, utan skriftspråkliga och talspråksliknande former blandas fritt. Återigen ser vi hur det skrivna språkets relativa stabilitet undermineras genom ortografiska inkonsekvenser. De

muntliga dragen gör skriften föränderlig och undergräver de överenskommelser som skriftspråket – och ytterst allt språk – bygger på. De avslöjar den konventionalitet som bestämmer språket i allmänhet men skriftspråket i synnerhet.

Detta drag av föränderlighet pekar också på upprepningens komplexa funktion i texten. Redan Valdemar Nyman uppmärksammade det frekventa draget av upprepning hos Pettersson i samband med att han gav ut de första urvalsvolymerna i början av 1970-talet. I Nymans ögon var detta drag, tillsammans med andra idiosynkrasier (polysyndes, inkonsekvenser), tecken på att författaren ”har så brått, så brått – och man förlåter honom”, varför Nyman tillåter sig att stryka upprepningar av ”långa stycken av redan utsagt”, som det heter i förordet till den första samlingsvolymen, *Jag har ju sett* (1972, 6 f.). Tre år senare, i *Hallonskogen* (1975), försvarar Nyman sin metod mot den tämligen hårda kritik, exempelvis från Ingmar Svedberg i *Nya Argus* (Svedberg 1974, 215), som drabbat de tre tidigare volymerna (utöver *Jag har ju sett* också *Eldtände* 1973 och *Frifågel* 1974). Det är inget färdigt författarskap vi har att göra med, menar han, utan det rör sig om ”utkast, fragment, koncept, ofullkomliga och oavslutade historier, tal, brev och nödrop”. Därför måste vad som beskrivs som ”longörer, upprepningar, naiviteter, oläsliga rader, stycken, sidor i ett författarskap som inte på minsta sätt är sovrat av upphovsmannen själv” rensas bort (Nyman 1975, 6).

Men strykningar av vad som uppfattas som upprepningar är ett vanskligt företag, då det ligger i upprepningens natur att den aldrig kan vara identisk med den ursprungliga utsagan. Utsagans funktion har förändrats, då den inte längre är ursprunglig utan upprepning. En upprepning av en upprepning fortsätter i sin tur denna repetitiva kedja av små skillnader. Varje upprepning innebär en liten förskjutning i förhållande till den föregående. Den identiska omtagningen är således en omöjlighet, då denna, vilken befinner sig i en annan kontext än den ursprungliga utsagan, också själv omvandlar kontexten (från ursprunglig till upprepning). Detta faktum framträder också i den tendens till variation som man finner i *Måndagsmorgon*. Upprepade formuleringar har sällan identisk ordalydelse utan innehåller variationer. Ett uttryck som ”Han som är ut på tiggarärende i dag” (*MM,* 44) följs någon sida senare av det snarlika men alls inte identiska ”Han har ett tiggarärende att framföra” (*MM,* 45). Semantiken hos de både uttrycken, båda med den ovanliga sammansättningen *tiggarärende* som semantiskt centrum för meningen, är i stort sett densamma men formen skiljer dem åt. Upprepningen blottlägger med andra ord det nära, för att inte säga oupplösliga, förhållandet mellan likhet och skillnad.

Den varierade upprepningen blir i Petterssons berättelse ett försök, om än ett föga framgångsrikt sådant, att hålla ordning på den muntliga berättelsens flöde. En upprepning som återkommer en handfull gånger i berättelsens inledande del är orden ”tillbaka till den riktiga historien” och snarlika formuleringar (*MM,* 34, 35, 41, 58). Orden syftar på berättarens konstanta och fåfänga försök att hålla sig till sin historia,

”ett försök att få ett slut på den” (*MM,* 41), och att inte sväva ut i långa utvikningar. Digression, möjligheten att lämna berättelsens röda tråd, är naturligtvis den muntliga berättarens privilegium. Således kan berättaren i *Måndagsmorgon* fråga sig: ”Vart har jag nu kommit med berättelsen? Ja, var var det jag skulle vara…” (*MM,* 33). Den fråga som läsaren måste ställa sig är om det överhuvudtaget finns en riktig historia eller en egentlig berättelse i *Måndagsmorgon*. Om en sådan finns är den knappast närvarande i den aktuella texten, som i stället tycks cirkulera kring berättelsens egentliga ärende, som gång på gång överges för digressioner och reflektioner. Historiens rätlinjighet övervinns oavbrutet av det muntligas avvikelser från denna linje.

Här uppvisar muntligheten en annan sida av den kommunikativa ambivalensen. Det är inte bara så att de muntliga dragen – upprepningar, variationer, inkonsekvenser, talspråkliga och folkmålsartade ord och skrivningar – undergräver skriftspråkets relativa stabilitet genom att blottlägga språkets kontextberoende och flyktiga natur. Bristen på egentlighet, på ett urskiljbart centrum och på ett entydigt ursprung blottlägger muntlighetens egen ambivalens. Den simulerade muntligheten, den ena komponenten av Pettersons *skrift*, underminerar alltså inte bara skriftspråket, skriftens andra komponent, utan är också sitt eget osäkerhetsmoment. Både skriftspråket, som relativiseras av det muntliga, och det talade språket, vars ständiga digressioner hindrar den egentliga berättelsen från att komma till stånd, är alltså i sig själva och i förhållande till varandra ambivalenta kommunikationskanaler. Denna ambivalens radikaliseras, som vi kommer se, när berättelsen tematiserar skrivprocessen och skriften.

Skriftens ambivalens

Fascinationen för skrivandet och texten går som en linje genom hela författarskapet. I inledningen till prosafragmentet ”Till alla, alla, alla...” uttrycker berättarjaget en önskan att skriva en text som vänder sig till just alla:

> Aldrig heller förr har jag hittat på en så ståtlig rubrik som denna: Till alla, alla, alla… Ja, jag riktigt hisnar när jag tänker på vad den rubriken innebär. Och själva artikeln sedan som skall komma härefter. Jag hisnar också inför den. – Till alla, alla, alla… Ja, här kommer också att gå papper och bläck åt innan jag får profetera till alla, alla… (Pettersson 2002, 7)[6]

Berättelsen om ”Pojken som fantasin skenade bort med” skildrar hur den unga pojken förtrollas av skriften. Här är det katekesens bokstäver, i synnerhet stora S, som inleder ordet *Satan*, som får pojkens fantasi att skena (Pettersson 1992, 8). I Svenblads utgåva av *Måndagsmorgon* är framför allt den del som bildar berättelsens avslutning och som handlar om ”den storsinte greven” en studie av skriftens och skrivandets inneboende motsägelsefullhet.[7] Här tematiseras skrivprocessens och skriftens egen ambivalens som en motsägelsefull relation mellan tal och skrivande, mellan subjektivitet och objektivitet och mellan minne och glömska. Greven, ett illa dolt självporträtt från författarens sida,

är precis som den moderna författaren i Kurz tolkning besatt av skrivandet:

> Och den framsynta greven skrev och skrev och skrev. Och alla bladen staplade han opp i en packe. Och han kände en bävande glädje över detta diktandet. Det var förunderligt med det varifrån alla bilderna kom. Som tavlor såg han dem framför sig. Och huru lätt det gick att beskriva dem. Egentligen kände han det såsom om historien själv satt sig ner på pappersbladen och han satt häpen och såg på och undrade: – Jasså, du historie vill bli så och du blir så? (*MM*, 290)

Några rader längre fram upprepas orden: ”Han skrev och skrev” (*MM*, 291). Det är inget mindre än en självproducerande, automatisk skrift som gestaltas i denna del av berättelsen. Greven skriver inte själv, utan berättelserna skriver sig själva. Värt att uppmärksamma i citatet är hur tematiseringen av skriften knyter ihop flera olika kommunikationsformer. Skriftens ursprung är bilden – ”[s]om tavlor såg han dem framför sig” – men dess form är muntlig; både den frekventa användningen av polysyndes (”Och den framsynta greven… Och alla bladen… Och han kände…”), den talspråkliga ortografin (*opp*, *jasså*) och anföringarna signalerar ett muntligt framförande av den skriftliga tematiken.

I många avseenden liknar skriften det muntliga berättandets flöde men med den väsentliga skillnaden att skriften är opersonlig och saknar ett skapande subjekt. Således kan greven fråga sig:

> Var kom historierna från? Vem gjorde dem? Vem fick han dem av? Huru kunde han hitta på dem?
> – Det är ju historierna som berättar sig själva, rättade han sig, för att inte bliva högmodig. Det skulle han så lätt kunnat bliva om han börjat tro att det var han som gjort alla dessa vackra underbara sagor. (*MM*, 291)

Där den muntliga berättelsen utgår från ett berättande jag, den som utför själva berättandet, är den skrivna texten med sin relativa självständighet i förhållande till utsägelsens kontext oberoende av ett sådant jag. Det gör också den skrivande verksamheten okontrollerbar och till vad som närmast kan liknas vid ett självproducerande maskineri. Härigenom uppstår en immanent dubbelhet i grevens fascination för de nedtecknade historiernas egenliv, en fascination som ständigt hotar att övergå i en lika påtaglig fruktan för skriftens självgenererande och självständiga maskineri. Detta maskineri riskerar att underkuva det textproducerande subjektet och förinta författaren. Packen med texter nämligen bara växer och växer, och greven, som satt sig ovan på packen, blir ”som en pressad blomma mellan taket och översta bladet” och förvandlas till ”inte mer än som en smutsfläck på bladet under taket” (*MM*, 293).

Avhumaniseringen av den skriftliga kommunikationen innebär också att det skrivna kopplas bort från minnet. Det muntliga berättandet och minnet är intimt förbundna med varandra, inte bara genom att den muntliga traderingen fungerar som ett slags kulturell minnesbank (sagor, myter, sägner), utan också genom att det muntliga

berättandet i så hög grad är uppbyggt av mnemotekniska element (meter, rim, formelvers, typberättelser och personer). Den skrivna texten gör detta band mellan minne och berättande motsägelsefullt och blir, som Derrida visat i en läsning av Platon, ett *pharmakón*, både ett botemedel och ett gift. Det nedtecknade bildar en minnesbank, ett arkiv, samtidigt som det något hårdraget gör det psykiska minnet obehövligt (Derrida 2006, 133 ff.). Även om det inte är skrivtecknen som sådana som undergräver minnet – det är snarare vår relation till dem – hotar deras relativa stasis det levande förhållandet till minnet som finns i det muntliga berättandet.

I avsnittet om den storsinte och textproducerande greven i *Måndagsmorgon* formulerar Joel Pettersson denna skriftens ambivalenta förhållande till minnet med anmärkningsvärd tydlighet: ”Fastän han själv berättat det och skrivit ner det, mindes han icke något av det. Som nytt var det alltsammans” (*MM*, 292). I det att det nedtecknade lagrar minnen är det också det nyas, det efemäras, glömskans medium *par excellence*. Texten är paradoxalt nog både förflyktigandets och bevarandets medium:

> Och bläckskriften var utplånad. Men bladen mindes så väl vad som en gång var skrivet på dem. De hade rabblat opp det för varann så många gånger så det fastnat i minnet. Ja, vad skulle pappersbladen annat roa opp sig med, huru skulle de annars få tiden att gå medan de väntade på det där att spring opp ur jorden som strålen ur en het källa, som elden ur vulkaniska berg. Ty detta skulle de, pappersbladen och sagorna, de hade fått den känslan och övertygelsen i sig då grevens lätt skälvande hand gled över pappret och lämnade långa hopknyllade bläckristan efter sig. Bläckristan som innehöll så mycket. Bläckristan som var ord vid ord som en gång skulle fröjda mänskligheten och opplysa den. (*MM*, 294 f.)

Här finns skriftens alla motsägelsefulla egenskaper samlade i en enda poetisk bild: skriften som förgänglig, som glömsk, men också som bevarande, som ett arkiv för bildning. I det att skriften undergräver det mänskliga minnet blir den själv ett minne; i det att minnet blir skrift blir det också tal: ”De hade rabblat opp det för varann så många gånger så det fastnat i minnet.”(*MM*, 294). Men ett sådant arkivminne som konverserar med sig självt kräver också ett mänskligt subjekt som träder in och aktualiserar det. Dessa ”ord vid ord” väntar på att ”en gång [--] fröjda mänskligheten och opplysa den” (*MM*, 295). Innehållet är så att säga vilande i skriften, i väntan på läsarens medvetande.

Det är också värt att uppmärksamma hur en annan skrift, den bibliska texten, Skriften med stort S, här och på andra ställen skriver in sig i Petterssons text. Här är det framför allt den apokalyptiska tonen – den ständiga väntan på en undergång genom eld och vatten – som minner om det bibliska språket, men på andra ställen i berättelsen är anspelningarna på den Heliga Skrift tydligare. Tidigare i berättelsen om den storsinte greven heter det med en omisskännlig hänvisning till Lukas 19:40: ”Alla stenarna skulle ropa åt honom” (*MM*, 291). Det är anmärkningsvärt att den bibliska skriften här framträder genom en anspelning på rösten. Greven föreställer sig i denna passage vilan efter det att han slutat dikta (skriva). Stenarna säger till honom: ”Du har

livsverket färdigt nu. Vila dig nu, när du har alla sagorna diktade" (*MM*, 291). Resultatet blir emellertid det motsatta, ty "andra stunden satt han ändå nedlutad och skrev. Det var sagorna som hade honom att skriva" (*MM*, 292).

Men den kanske intressantaste paradoxen i den mediala osäkerheten i Petterssons berättelse rör handskriften som sådan, den konkreta materialiseringen av skriften som diskuterades inledningsvis. Precis som berättelsernas innehåll, vilka med Valdemar Nymans ord "breder ut sig i lösliga rännilar" (1972, 5), och precis som den storsinte grevens arbeten, rinner den Petterssonska skriften fram över sidorna utan att låta sig hindras av syntaktiska, ortografiska eller narrativa detaljer. Den efterbearbetning, korrigering och förbättring som skriften ger möjlighet till tycks inte vara intressant för Pettersson, utan i stället är också skriftens materialitet formad efter det muntliga berättandets karakteristika – upprepningar, variationer, inkonsekvenser – vilka i sin tur uppvägs av en lika stor fascination för skrivandet som sådant. De muntliga dragen, vilka Nyman och Svenblad sätter upp på brådskans konto och vilka alltså vid en översyn eller redigering borde ha åtgärdats, kan lika gärna förstås som väsentliga för Petterssons skrift. Det är en skrift som är i grunden både tal- och skriftspråk. Alla upprepningar, förskjutningar och inkonsekvenser är ett resultat av den Petterssonska skriftens inneboende ambivalens, den svävande rörelsen mellan tal- och skriftspråk, mellan muntlighet och skriftlighet som författarens skrift materialiserar.

Noter

[1] Petterssons författarskap har i olika sammanhang och med rätta lästs mot en modernistisk bakgrund, bland annat av Roger Holmström (2000, 106 ff.).
[2] Bland annat har Jonnie Listherby i en uppsats pekat på betydelsen av det mystiska tretalet hos Pettersson, vilket ger texten en karaktär av saga eller myt (1979, 9 f.).
[3] För en relativt ny uppdatering av Milman Parrys berömda arbete om muntligt berättande från 1930-talet, se Foley 1999.
[4] I exemplen i manuskriptets första stycke använder sig Pettersson först av *mig* för att omedelbart därefter skriva *mej*: "Opp Joel, opp Joel, opp och får dej en kopp av mig. Men jag känner mej olustig" (1921, 1). Observera att Svenblad i sammanhanget behållit formen *dej* men ändat *mej* till *mig* (Pettersson 2004, 11).
[5] Nyman påpekar emellertid: "Det förefaller nämligen ligga ett visst beslut bakom hans självsvåld i stavningen – inte enbart dålig folkskolefostran. [--] Han vill skriva praktiskt, nyktert jus i st. f. ljus, jup i st. f. djup." (1977, 350).
[6] Se också Pirholt 2006.
[7] Svenblad utelämnar utan motivering handskriftens sista femtontal sidor (Pettersson 1921, 384–401).

Källor

PETTERSSON, JOEL 1921: *Prosa I:10. Måndagsmorgon*. Landskapsarkivet Mariehamn.
PETTERSSON, JOEL 1972: *Jag har ju sett*. Red. Valdemar Nyman. Helsingfors: Schildts.

PETTERSSON, JOEL 1975: *Hallonskogen*. Red. Valdemar Nyman. Helsingfors: Schildts.
PETTERSSON, JOEL 1992: *Pojken som fantasin skenade bort med*. Red. Ralf Svenblad. Mariehamn: Joel Pettersson-sällskapet & Abacus.
PETTERSSON, JOEL 2002: *Till alla, alla, alla…* Red. Ralf Svenblad. Mariehamn: PQR.
PETTERSSON, JOEL 2004: *Måndagsmorgon*. Red. Ralf Svenblad. Mariehamn: PQR.
PETTERSSON, JOEL 2009: *Teaterstycken I*. Red. Ralf Svenblad. Mariehamn: PQR.

[ANONYM] 1995: Skriftspråk. *Nationalencyklopedin*. Bd. 16. Chefred. Kari Marklund. Höganäs: Bra böcker, 569.
DERRIDA, JACQUES 2006/1972: *La dissémination*. Paris: Seuil.
FOLEY, JOHN MILES 1999: *Homer's Traditional Art*. University Park, PA: Pennsylvania State University Press.
HOLMSTRÖM, ROGER 2000: Modernisternas prosa. *Finlands svenska litteraturhistoria*. Bd 2. Red. Clas Zilliacus. Helsingfors & Stockholm: SLS & Atlantis, 104–111.
KURZ, GERHARD 1980: *Traum-Schrecken. Kafkas literarische Existenzanalyse*. Stuttgart: Metzler.
LISTHERBY, JONNIE 1979: *Anteckningar från en åländsk by. Ett försök att tillämpa litteraturvetenskapliga metoder*. Opubl. D-uppsats, Stockholms universitet. Stockholm: Litteraturvetenskapliga institutionen.
NYMAN, VALDEMAR 1972: Förord. I Joel Pettersson: *Jag har ju sett*. Red. Valdemar Nyman. Helsingfors: Schildts, 5 ff.
NYMAN, VALDEMAR 1975: Förord. I Joel Pettersson: *Hallonskogen*. Red. Valdemar Nyman. Helsingfors: Schildts, 5 f.
NYMAN, VALDEMAR 1977: *Pojken och den gråa byn. Joel Pettersson 1892–1937. En livsbild*. Helsingfors: Schildts.
PIRHOLT, MATTIAS 2006: Metamedialitet. Joel Pettersson om skrivandets konst. *PQR*, 36/2006, 42–46.
SVEDBERG, INGMAR 1974: Litterärt förmyndarskap. *Nya Argus* 15/1974, 215.
SVENBLAD, RALF 1992: Anmärkningar. I Joel Pettersson: *Pojken som fantasin skenade bort med*. Red. Ralf Svenblad. Mariehamn: Joel Pettersson-sällskapet & Abacus, 64.
SVENBLAD, RALF 1996/1991: *Med åländska ord*. 2:a uppl. Mariehamn: Abacus.
SVENBLAD, RALF 2004a: Efterskrift. I Joel Pettersson: *Måndagsmorgon*. Red. Ralf Svenblad. Mariehamn: PQR, 297–299.
SVENBLAD, RALF 2004b: Anmärkningar. I Joel Pettersson: *Måndagsmorgon*. Red. Ralf Svenblad. Mariehamn: PQR, 300 f.
ÅBERG, ANDREAS 2010: Textskärvornas uppbyggliga trubbighet. Om utanförskapets estetik hos Joel Pettersson. *Horisont* 4/2010, 39–43.

Irma Perttula

Harhaanjohtamisen ja yhdistelyn estetiikka Sally Salmisen romaanissa *Prins Efflam*

Mielenkiintoni Sally Salmista kohtaan heräsi saksankielisen kirjallisuuden hakuteoksen *Lexikon der Weltliteratur im 20. Jahrhundert* (1963) lyhyestä maininnasta. Siinä hakusanan *groteski* kohdalla nostetaan monien maailmankirjallisuudesta poimittujen esimerkkien rinnalle Sally Salmisen romaanin *Prins Efflam* (1953)[1] nimi- ja päähenkilö Efflam, joka artikkelin mukaan edustaa ”muistinmenetyksen pirstomaa” groteskia hahmoa. Mainintа yllättää: miten on mahdollista, että saksalainen hakuteos tuntee romaanin, kun kirjailijakin on tänä päivänä suomalaiselle yleisölle käytännöllisesti katsoen tuntematon?

Mikäli ahvenanmaalainen, ruotsiksi kirjoittanut Sally Salminen (1906–1976) ylipäänsä on jäänyt suomalaisen kirjallisuuden historiaan, hän tuntuu jääneen sinne yhden teoksen, maailmanmainetta niittäneen esikoisensa *Katrinan* (suom. *Katriina*, molemmat 1936) ja hämmästyttävän tuhkimotarinansa ansiosta. Ahvenanmaalle sijoittuva *Katrina*, jolla Salminen voitti suuren romaanikilpailun, oli todellinen sensaatio. Romaani käännettiin nopeasti parillekymmenelle kielelle ja se nosti Yhdysvalloissa kotiapulaisena toimineen, täysin tuntemattoman kirjoittajansa yhtäkkiä maailmanmaineeseen. *Katrina* samoin kuin esimerkiksi kritiikin väheksymä *Lars Laurila* -sarja vakiinnuttivat pian käsityksen Salmisesta kansanelämänkuvaajana ja yhteiskunnallisena realistina, aikana jolloin jo pelkkä kansanelämänkuvauksen käsite sai monet kriitikot näkemään punaista ja jolloin suomenruotsalaisessa lehdistössä käytiin kiivasta keskustelua ”kansan mausta” ja ”hienosta mausta” (ks. esim. Widén 1986, 135). Salminen kirjoitti kuitenkin kaiken kaikkiaan 17 teosta, myös teoksia, joihin käsite ”realistinen kansankuvaus” ei ongelmitta sovellu.

Sally Salmisen maailmanmaine selittää saksankielisen hakuteoksen artikkelin viittauksen hänen romaaniinsa. Hakuteoksessa groteskia määritellään lukijakeskeisistä, vaikutusesteettisistä lähtökohdista käsin. Salmisen Efflamissa, samoin kuin esim. Victor Hugon *Pariisin Notre-Damen* Quasimodossa tai John Steinbeckin *Hiiriä ja ihmisiä* -romaanin Lenniessä, groteskin nähdään rakentuvan ennen muuta ambivalenssille. Artikkelin mukaan ”tällaisten henkilöitten vaikutus on vastenmielisen ja liikuttavan poolien välissä, mutta se voi myös häilyä kahden vaiheilla tai vaihdella toisesta toiseen.”[2] Koska tutkin väitöskirjassani groteskia, maininta tarjosi kiehtovan haasteen: millaisena Efflamin hahmo näyttäytyy laajemmassa groteskin teorian kontekstissa? Entä teos kokonaisuudessaan? Miten Efflam ja hänen muistinmenetyksensä on romaanissa kuvattu? Millaisia merkityksiä siihen latautuu?

Väitöskirjassani *Groteski suomalaisessa kirjallisuudessa. Neljä tapaustutkimusta* (2010), johon artikkelini perustuu, hahmottelen groteskia ennen muuta normin rikkomuksena. Normia[3] rikotaan groteskissa erilaisten, usein yhteenkietoutuvien keinojen, kuten yhdistelyn, arvonalennuksen, vääristämisen, nurinkääntämisen, liioittelun ja monistumisen avulla. Kaikkein perustavin normin rikkomisen strategia groteskissa on ensimmäinen: eri tavoin ja eri tasoilla tapahtuva yhdistely. Mutta mikä tahansa fuusio ei ole groteski. Groteski nousee huomiosta, että asiat, joiden pitäisi olla erillään, on yhdistetty toisiinsa, että jokin on *illegitiimisti* jossakin toisessa (Harpham 1982, 11). Juuri inkongruenssia, sinänsä yhteenkuulumattomien elementtien yhdistämistä, on kautta aikojen pidetty groteskin keskeisenä rakennepiirteenä. Groteski yhdistelee sekä eri käsitepiirejä (esim. inhimillistä ja eläimellistä tai inhimillistä ja esineellistä) että eri lajeja tai moodeja (esim. tragediaa ja komediaa tai traagista ja koomista, lyyristä ja arkista, subliimia ja brutaalia) epäkonventionaalisella ja inkongruentilla tavalla. Groteski voi myös syntyä diskurssin ja tarinan (sen *miten* kerrotaan ja sen *mitä* kerrotaan) törmäyksestä. Epästabiilius ja ambivalenssi ovat groteskin ydintä (ks. Carroll 2003, 294). Sen olemus on disharmonia.

Yhdistely on myös *Prins Efflamin* keskeinen periaate. Vaikka Salminen siirtyy tässä romaanissa selvästi modernistisempaan eurooppalaiseen suuntaan, ei intensiivisen ja vaikeatajuisen teoksen heittämää haastetta ole otettu tutkimuksessa vastaan. Seuraavassa analysoin ja tulkitsen romaania groteskin lajitradition kehyksessä. Pohdin etenkin Efflamin hahmossa, mutta romaanissa laajemminkin, yhteenkietoutuvaa subliimin ja groteskin ambivalenttia kudosta.

Marie-Jeanne: kyttyräselkäinen madonna

Prins Efflamin ympäristö ja aihe ovat epätavallisia niin suomenruotsalaisessa kuin suomenkielisessäkin kirjallisuudessa.[4] Tämän yli 400-sivuisen romaanin tapahtumapaikka on Kervilyn pieni bretagnelainen kalastajakylä. Elämä kylässä on kovaa ja karua, siellä eletään luonnon armoilla, syrjässä, kaukana suurista keskuksista. Realistisesti ja yksityiskohtaisesti kuvatun kehyksen päälle hahmottuu yllättävä ja omalaatuinen tarina.

Romaanin ensimmäinen kertomus kattaa vain noin puolen vuoden ajanjakson. Se alkaa, kun eletään neljännen sodanjälkeisen vuoden helmikuuta, 1940-luvun loppua, ja päättyy saman vuoden syksyyn. Romaanin aloituksessa ekstradiegeettinen kertoja esittelee toiseksi päähenkilöksi nousevan, 19-vuotiaan Marie-Jeannen.

Marie-Jeannen rampuus kiinnittää huomiota. Hänen toinen jalkansa on paljon toista lyhyempi ja hänen selässään kohoaa ”hirveä kyttyrä”, mutta epämuotoiseen, groteskisti kuvattuun vartaloon yhdistyvät kauniit kasvot. Marie-Jeanne on poikkeuksellinen myös muulla tavoin. Hänet kuvataan lenkkinä menneisyyden ja nykyisyyden välillä ja hänessä avautuu ulottuvuus uskonnollisiin näkyihin, mystiseen, transsendenttiin.

Marie-Jeanne löytää laskuveden paljastamalta rannalta haaksirikkoutuneen nuoren miehen. Ei ole merkityksetöntä, että juuri Marie-Jeanne löytää haaksirikkoutuneen,

kuten ei sekään, että haaksirikkoutunut näyttää hänen fokalisoimanaan pikemmin maihin ajautuneelta hirreltä kuin ihmiseltä.[5] Romaanin alun vahva symbolinen ja mystinen lataus vain vahvistuu kertomuksen edetessä. Gustaf Widén onkin luonnehtinut *Prins Efflamia* fantastiseksi mysteerinäytelmäksi (1986, 144) ja Valdemar Nyman on todennut: ”Jag tvekar inte att kalla verket den förnämligaste mysteriepredikan vi har från Åland-Finland” (1986, 106–107).

Marie-Jeannen vartalon epämuotoisuutta lukuun ottamatta mikään romaanin alkupuolella ei kuitenkaan selvästi viittaa groteskiin. Kun haaksirikkoutunut näkee Marie-Jeannen valkoisen bretagnelaispäähineen, on se hänestä kuin kruunu, ja kun muukalainen kysyy Marie-Jeannelta, kuka tämä on, hän saa vastaukseksi vain nimen alkuosan. Marie-Jeannesta tulee Marie – Maria – haaksirikkoutuneen nuoren miehen taivaallinen äiti (*PE*, 53), neitsytäiti (*PE*, 67). Suunta ei ole matalalle ja groteskiin, vaan päinvastoin ylöspäin, vaatimattoman ja rujonkin ylevöittämiseen. Etenkin Marie-Jeannen, mutta myös haaksirikkoutuneen kokemusmaailmassa aukeaa väylä johonkin ihmisen mitan ja käsityskyvyn ylittävään: romanttisen, transsendenttiin kurkottavan subliimin kokemukseen (ks. Olsson 1997, 115; Lyytikäinen 2000, 14–15). Vaikka subliimista on olemassa lukuisia erilaisia käsityksiä, niitä kaikkia yhdistää juuri näkemys subliimista ilmiönä, jossa ihmisen rajat ylittyvät, jossa ihmisen mitta ei päde (Olsson 1997, 95).

Efflam: haaksirikkoutunut Kristus

Kuka haaksirikkoutunut nuori mies on? Jo ensimmäisessä luvussa häneen liittyy analogioita Kristukseen. Katsoessaan toisiaan sekä Marie-Jeanne että haaksirikkoutunut kokevat samanaikaisesti epifanian (tai teofanian) – sanan alkuperäisessä Jumalan tai jumaluuden läsnäolon manifestaation merkityksessä.[6] Veden rajassa makaavan haaksirikkoutuneen pitkät, levällään olevat käsivarret tuovat häntä järkyttyneenä katsovan Marie-Jeannen mieleen alttaritaulun kalpeankeltaiset[7] kädet. Miehen kämmenissä on haavoja, joista veri valuu; veri valuu myös hänen hiusrajastaan ja jaloistaan.

Marie-Jeanne antaa haaksirikkoutuneelle symboliikalla ladatun nimen Efflam Kelou. Etunimi Efflam tulee vanhasta legendasta. Tarun mukaan prinssi Efflam saapui Armoriqueen, Bretagneen, ja voitti siellä suuren lohikäärmeen, jota vastaan kuningas Arthur ja ritarit turhaan olivat taistelleet.[8] Sukunimi Kelou puolestaan tarkoittaa ”lähestymistä”, ”huhua” tai ”sanomaa”. (*PE*, 59.)

Kristus-inkarnaatio saa tarinan edistyessä vahvistusta ja realistisen tason rinnalle ja sen yli alkaa yhä selvemmin hahmottua arkipäiväisen, karuun maalaisympäristöön sijoittuvan Kristus-legendan lukuohje. Romaaniin konstruoituu näin groteskin mahdollistava perusstruktuuri, mutta toisin kuin groteskissa, eri moodit – realistinen ja yliluonnollinen – eivät ole siinä keskenään inkongruentteja. Legendaan *kuuluu* se, että se sulkee sisäänsä nämä molemmat tasot, että realistiseen ja todenkaltaiseen yhdistyy yliluonnollisia ja ihmeenkaltaisia aineksia.[9] Romaanin realistisesti kuvatun normaali-

maailman sisällä avautuvan ihmeen maailman totuudellisuutta ei kuitenkaan suoranaisesti väitetä – niin kuin ei legendassa yleensäkään. Lisäksi Salminen antaa Kristus-hahmon vaeltaa oman aikansa maailmassa, mikä sekin kuuluu legendan perinteisiin (vrt. Envall 1985, 34).

Lexikon der Weltliteratur mainitsee Efflamin esimerkkinä muistinmenetyksen halkaisemasta groteskista hahmosta. Romaanin alku ei tue tätä väitettä. Haaksirikkoutuneen entisestä identiteetistä ei paljastu alussa mitään. Sen sijaan Efflamista tulee Kristuksen inkarnaatio. Kyse ei ole Kristuksen jäljittelemisestä, vaan tahattomasta Kristuksen kaltaisuudesta, joka käy yhä uudestaan ilmi Efflamin puheesta, käytöksestä, olemuksesta ja teoista. Efflamilla on myös ulkoiset Kristuksen tuntomerkit: otsan, käsien ja jalkojen haavat; hän on ristiltä nostettu (*PE*, 71). Hän on hahmo, joka puhuu Kristuksen suulla ja johon viha ei osu. Myöhemmin hän tekee myös ihmeitä, joita neutraali ja sivussa pysyvä kertoja ei kuitenkaan selittele eikä myöskään väitä sen enempää tosiksi kuin epätosiksi. Ihmeet pikemminkin sivuutetaan nopeasti, tai ne tulevat ilmi vasta jälkikäteen muiden henkilöiden kertomina. Efflam ei myöskään romaanin alkupuolella tee työtä, hän ei omista mitään, eikä hänellä ole perhesiteitä. Hän on vapaa vaeltaja, jonka yritykset toimia leipurina, merimiehenä ja autokuskin apulaisena epäonnistuvat. Vasta kokeilu puusepän verstaassa tuottaa tulosta. Efflam on täysinoppinut puuseppä.

Vaikka kyläläiset etupäässä ovat sitä mieltä, että Efflam on tuonut kylään onnea, on suhtautuminen häneen kuitenkin heidän keskuudessaan kahtalainen. Gustaf Widén näkee hänessä jotakin Dostojevskin *Idiootin* (1868) ruhtinas Myškinistä (1986, 139). Efflamissa ja Myškinissä on yhteisiä piirteitä, mutta heissä on myös selviä eroja. Molempien käyttäytyminen ja kokemukset ovat usein ”tavallisen elämän logiikan näkökulmasta” ”sopimattomia ja äärimmäisen eksentrisiä” (ks. Bahtin 1991, 250). Molempiin liittyy hämmennystä ja levottomuutta aiheuttava pyyteetön hyvyys, samoin kuin ihmisten väliset raja-aidat ja sovinnaiset esteet ylittävä teeskentelemätön avomielisyys. Toinen on prinssi, toinen ruhtinas. Ja vaikka molemmat ovat ulkopuolisia ja kaukaa saapuneita tuntemattomia, muuttuvat he odottamatta ja hämmästyttävän nopeasti heidät hoiviinsa ottaneitten perheitten läheisiksi ihmisiksi ja ystäviksi ja vaikuttavat pian ilmapiiriin paitsi perheessä – Myškin Jepantšinien, Efflam Marie-Jeannen – lopulta koko ympäristössään. (Ks. mt., 252–253.)

Efflamin ja Myškinin hahmojen välillä on kuitenkin myös perustavanlaatuisia eroja. Vaikka molemmissa kuvataan *hyvää ihmistä*, Kristus-hahmoa, Myškinin hahmoon ei liity suoranaista ihmeen ulottuvuutta, eikä romaania ole hahmoteltu Kristus-legendan lajissa. Myškin on mahdollista *tulkita* Kristus-hahmoksi; *Prins Efflamissa* lukijan annetaan sen sijaan ymmärtää, että Efflam todella *on* Kristus. Myškin on karnevalistisen ambivalentti hahmo (Bahtin 1991, 250), jonka ympärillä elämä karnevalisoituu ja ”muuttuu nurinpäin käännetyksi maailmaksi” (mt., 251). Efflamin kohdalla kyse on ennen muuta klassisen, ylevöittämiseen perustuvan subliimin estetiikasta.

Kuva rikkoutuu

Ensimmäisellä, ”naiivilla” lukukerralla lukijalle[10] hahmottuu kuva Efflamista ilmiselvänä Kristus-hahmona. Tarkemmin luettuna tarinasta nousee kuitenkin esiin säröjä, jotka rikkovat tätä kuvaa. Kertomuksessa on kohtia, jotka eivät integroidu Kristus-legendaan, joissa lukuohje Kristus-legenda ei toimi ja joissa suunta ei ole ylöspäin, subliimiin, vaan matalalle, groteskiin.

Kun pieni Eliane-tyttönen näkee kruunun sakaroitten jäljet Efflamin otsalla, toiset väittävät näkevänsä sarvet hänen otsallaan ja pilailevat hänen muistuttavan pikemminkin myyttistä meren peikkoa, paotria. Vanhojen uskomusten mukaan paotrit osasivat muuttaa muotoaan ja paotr saattoi myös tarjoutua kantamaan vuoksen yllättämäksi joutuneen veden peittämän kohdan yli, mutta ne jotka kiipesivät hänen selkäänsä, olivat mennyttä miestä. Heidät paiskattiin mereen ja kaunis nuorukainen vain nauraa hohotti. – Keskustelu saa kuitenkin vakavamman käänteen, kun pieni Eliane ryhtyy hätääntyneenä puolustamaan Efflamia, ettei tämä ole mikään paotr, sillä eihän hän koskaan nauraa hohota. (*PE*, 128.) Samalla kysymys Efflamin identiteetistä aktualisoituu: kuka Efflam on, onko hänen otsallaan kruunun vai sarvien jäljet, onko hän Kristus vai paotr. Mutta informaation viivyttäminen kuuluu romaanin strategioihin, ja lukijaa, jossa Efflam herättää vahvaa myötätuntoa ja kiintymystä, ohjataan Elianen kannalle.

Tunteet, joita Efflam tiedostamattaan Marie-Jeannessa herättää, ovat toistuvasti ambivalentteja. Niissä yhdistyvät lähes aina samanaikaisesti ilo ja ahdistus, vetovoima ja tuska, ihastus ja kauhu. Tämä Marie-Jeannen tunteiden ambivalenssi on usein analoginen juuri sille samanaikaisen ”miellyttävyyden ja epämiellyttävyyden, ilon ja ahdistuksen, innostuksen ja masennuksen” tunteelle, joka 1600- ja 1700-luvun Euroopassa ristittiin yleväksi, *subliimiksi* (ks. Lyotard 1986, 162). Objekti, joka herättää subliimin tunteen ei koskaan ole särötön, tietoisuus ei voi sitä hallita, eikä sitä voi myöskään esittää tavallisin mitoin (Olsson 1997, 111). Etenkin romaanin alussa tunne, jonka Efflam toistuvasti saa aikaan Marie-Jeannessa, ja joissakin muissakin kyläläisissä, on järjellä käsittämättömän, ihmisen mitan ylittävän mysteerin tai pyhän kokemuksen synnyttämä, ylevöittämiseen perustuva ”valon subliimin” tunne.[11] Paotr-motiivi kuitenkin implikoi Efflamin kohdalla ensimmäisen kerran rajan ylittämistä myös vastakkaiseen suuntaan: pimeään, matalaan ja groteskiin.

Paotr-aihelmaa merkittävämmäksi nousevat kuitenkin ne kohtaukset romaanin loppupuolella, joissa syvällinen, vakava Marie-Jeanne näkee Efflamissa jotakin sellaista, mikä tuo hänen hahmoonsa lisää säröjä ja samalla ennakoi lopun tapahtumia. Muutaman kerran Marie-Jeanne joutuu tahtomattaan näkemään Efflamin kasvoilla oudon ilmeen. Eräänlainen kliimaksi on Kerscavenin pardon-juhla, jonne Efflam ja Marie-Jeanne menevät yhdessä. Uskonnollisesta ”anteeksiannon” juhlasta on tullut lähinnä markkinailveilyä, jossa karusellit, leikit ja tanssit ovat pääasia. Pyhä ja profaani yhdistyvät Efflamin fokalisaatiossa irvokkaaksi karnevaaliksi ja ulkona kirkkoaukiolla

kohiseva näytelmä alkaa muistuttaa ”kiehuvaa noidankattilaa”. Vastakohdat yhdistyvät räikeällä tavalla, kun ihmisiä kuhisevan, meluisan markkinatorin – tuon Tal-Ifernin, helvetinportin – yläpuolella seisoo Jumalan äiti valkoisessa ja taivaansinisessä asussaan. Efflam ja Marie-Jeanne pakenevat karnevaalitunnelmaa kirkkoon.

Kohtaus, jossa ensin Efflam, sitten Marie-Jeanne, on fokalisoijana, sisältää selviä groteskin tunnusmerkkejä. Vielä sisällä kirkossakin kadulta tunkeutuvat äänet herättävät Efflamissa mielikuvan kieroon taipuneista, karusellin häkeistä esiin pistävistä päistä ja kirkuvista, ammollaan olevista suista.[12] Neitsyt Mariankin pää näyttää hänestä olevan vinossa ja suu naurussa. Mutta groteskius ulottuu nyt myös Efflamin hahmoon: hänen kasvonsa ovat naurun vääristämät ja hirveät:

> Än en gång skrattade han. [--]
> Marie-Jeanne såg upp. Oron grep henne och hon reste sig. Ute på gången satte hon hastigt handen för ögonen, så hemskt var det – uttrycket i hans ansikte. Det var inte prins Efflam det där, utan en människa som hon måste fasa för. Ändå var det något i denna förvandling som hon kände till genom sin erfarenhet om livet. Det var något i detta som hon måste erkänna och befatta sig med. (*PE*, 248.)

Kohtaukseen sisältyy tyypillinen groteski motiivi: luonnoton, kauhistuttava nauru. Ja Efflamin nauru saa lisää merkitystä paitsi pikku-Elianen sanoista, ettei Efflam ole mikään paotr, koska hän ei koskaan nauraa hohota (vrt. ed. s. 52), ennen kaikkea siitä, että se joka ”nauraa hohottaa” on juuri Efflam, Kristus-hahmo. – Subjekti ja predikaatti sulkevat toisensa pois; kyseessä on groteskin perusstruktuuri.[13] Silmänräpäyksen ajan Efflam ei olekaan Marie-Jeannen silmissä ”prinssi” vaan ihminen, jota hän kauhistuu. Vähitellen Efflam herää kuin horroksesta, ja kun Marie-Jeanne vetää häntä mukanaan ulos kirkosta, Efflam ei häntä tunnista. Hän näkee vieressään oudosti puetun, kääpiömäisen olennon, ”som gick där som en missbildad skugga av honom själv” (*PE*, 249). Tämä on ainoa kohta teoksessa, jossa Marie-Jeannen fyysinen epämuotoisuus selvästi symboloi Efflamin varjoa, hänen toista puoltaan. Kaikissa muissa yhteyksissä Marie-Jeannen rampuus symboloi kärsimystä ja surua yleensä.

Efflamin ilme muistuttaa Marie-Jeannea siitä, että ei vain ruumis, vaan sielukin voi sairastua (*PE*, 250). Marie-Jeanne näkee pahuuden äkillisinä välähdyksinä ystävänsä kasvoilla, kuulee sen hänen naurussaan. Samassa pardon-juhlassa Efflam, joka ennen on puhunut Kristuksen suulla, alkaa yhtäkkiä julistaa:

> – Kommen till mig I alla som söken att bedöva eder själs längtan och hunger med kramet i marknadsbodarna. Jag skall föra eder ut till friska vattukällor. Lyssnen till den ropande rösten. Mitt valspråk är: *Travail, Famille, Patrie* –
> – *Travail, Famille, Patrie* – arbete, familj, fosterland, ekade förundrade röster nere på torget. Vad är det där för valspråk, har vi inte hört det förr?
> – Kommen till mig, jag vill lära Eder en ny heroisk lära om blodets, rasens och personlighetens såväl som om de eviga urvalslagarnas värde – –!” (*PE*, 251.)

Ihmiset hermostuvat ja käskevät iskemään maahan ”tuon rotan”, mutta Efflam jatkaa:

> – Jag har inte kommit för att göra underverk – –
> [--]
> – – ty mitt rike är icke av denna världen. Men bär fram till mig själens orenligheter och skavanker och jag skall rensa –” (*PE*, 251.)

Mistä tässä on kyse? Aluksi Efflamin käytös ja sanat Kerscavenin pardon-juhlassa rinnastuvat Kristuksen käytökseen ja sanoihin Jerusalemin lehtimajanjuhlassa. Niin kuin Kristus lehtimajanjuhlassa, myös Efflam lupaa pardon-juhlassa johdattaa kansan virvoittavien vesilähteitten luo (vrt. Joh. 7: 37–38). Ja niin kuin Kristus herättää kohtauksessa eripuraisuutta kansassa (Joh. 7: 43), syntyy pardon-juhlilla eripuraa Efflamin tähden. Kohtauksen lopulla Efflam lisäksi toistaa Jeesuksen sanat Pontius Pilatuksen edessä: ”mitt rike är icke av denna världen” (*PE*, 251; vrt. Joh. 18:36)[14]. Samalla kuitenkin Efflamin puheessa evankeliumin diskurssin läpi tunkee jotakin aivan muuta, jokin sille inkongruentti ääni, jonka kansa tunnistaa ja joka saa sen raivoihinsa. Sanat ”Travail, Famille, Patrie” olivat miehitetyn Ranskan natsi-Saksan ohjaaman Vichyn nukkehallituksen tunnussanat ja puhe verestä, rodusta ja valinnanlaeista rinnastuu avoimesti natsien rotuoppiin.

Kohtaus aktualisoi jälleen kysymyksen Efflamin identiteetistä. Kuka Efflam oikein on, ja mitä hänen puheensa merkitsevät? Ovatko ne muistumia hänen menneisyydestään, vai sotkeutuuko hän hämmentävässä tilanteessa sanoissaan? Lukija, joka ei tiedä Efflamista enempää kuin teoksen henkilötkään, vaikka onkin saanut tutustua tämän sisäiseen maailmaan etenkin psykokerronnan[15] ja vapaan epäsuoran esityksen välityksellä, hämmentyy, eikä tiedä miten reagoida, miten orientoitua kohtaukseen. Kertomuksen tähän asti tarjoama Kristus-legendan tulkintakehys kumoutuu. Kristillisen pelastusopin ja natsien rotuideologian retoriikka kietoutuvat yhteen inkongruentiksi, hämmentäväksi ja groteskiksi sekoitukseksi. Tutkimuksessaan *Groteske Strukturen in der Prosa Zamjatins*, Norbert Franz korostaa, että aidossa groteskissa on säännöllisesti kyse nimenomaan paradokseista, jotka johtuvat mahdottomuudesta yhdistää yksittäisiä elementtejä tai lausumia tekstin kokonaisuuteen (1980, 92).[16]

Edellä kuvatuissa pardon-juhlaan liittyvissä kohtauksissa Efflamin hahmo rakentuu jyrkille vastakkainasetteluille. Tähänastinen kuva Efflamista halkeaa kahtia, ja hänen hahmoonsa liittynyt voimakas vetovoima ja kutsu samastumiseen vaihtuvat torjunnaksi. Efflam ei muodosta ontologisesti yhtenäistä Kristus-hahmoa. Hänen esiintymisensä jakaa myös ympäröivän väkijoukon mielipiteet: toiset haluavat suojella häntä lähestyviltä poliiseilta, toiset haluavat hänet koppiin, sillä hän on hullu ja vaarallinen (*PE*, 252). Mutta kun Marie-Jeanne yrittää suojella Efflamia hurjistuneelta, kiviä heittelevältä väkijoukolta ja vetää häntä syrjään, Efflam itse seisoo käsivarret riipuksissa, passiivisena ja puolustautumatta, ikään kuin ei olisi ymmärtänyt, mitä oli tapahtunut, tai mitä hän oli sanonut.

Subliimista groteskiin

Vielä toisenkin kerran samalla retkellä, kotiinpaluumatkalla, Efflamin ilme saa Marie-Jeannen jähmettymään: ”Återigen detta, för vilket hon inte fann annat ord än ondska” (*PE*, 254). Tunne, joka jähmettää Marie-Jeannen, on kauhu. Kauhu on inhimillisistä tunteista voimakkaimpia, ja se on myös tunne, joka on liitetty sekä groteskiin että subliimiin (ks. esim. Olsson 1997, 105–108; Lyytikäinen 2000, 19). Niissä molemmissa kauhu syntyy rajalla olon, varmuuden ja kontrollin menettämisen tunteesta, ne asettavat meidät jonkin radikaalisti oudon tai vieraan eteen (ks. Olsson 1997, 106). Ja molemmissa on kyse ambivalenssista: kauhun tunteeseen yhdistyy myös jokin muu, sille vastakkainen ihastuksen tai vetovoiman tunne: kauhu myös houkuttaa ja avaa uusia ulottuvuuksia.[17]

Niin kuin groteski on polarisoitunut karnevalistiseen hilpeään ja subjektiiviseen kauheaan groteskiin (ks. Perttula 2010, 27–31), myös subliimi on jakautunut toisaalta valon subliimiin, toisaalta kauhusubliimiin. Ei vain kurkottaminen korkeuksiin, valoon ja taivaalliseen, vaan myös ulottuvuus vastakkaiseen suuntaan: pimeään, matalalle ja yöhön (esimerkiksi kuoleman majesteettisuus tai saatana pimeyden ruhtinaana), voi herättää subliimin, mutta valon subliimille vastakkaisen kauhusubliimin tunteen. (Olsson 1997, 105–108.) Mutta myös groteskin suunta on matalalle, ja myös se perustuu ristiriitaisten tunteitten: vetovoiman ja torjunnan, ihastuksen ja kauhun ambivalenssille. Näin kauhusubliimi ja kauhugroteski kietoutuvat osin yhteen.

Efflamin vääristyneessä kasvojen ilmeessä ei kuitenkaan ole kyse kauhusubliimista vaan groteskista. Hänen kasvojensa ilmeen Marie-Jeannessa herättämä emootio ei ole romanttiseen subliimiin liittyvää kauhua jonkin absoluuttisen suuren, sen enempää jumalallisen kuin saatanallisenkaan, edessä. Päinvastoin, kyse on ilmeestä, jossa Marie-Jeanne tunnistaa[18], oman kokemuksensa perusteella, *ihmisen* pahuuden – ei myyttiseen, absoluuttiseen tai saatanalliseen ulkoistettua, torjuttua ja samalla ”sublimoitua” pahuutta. Kohtauksessa Efflam ei ole prinssi, mutta hän ei ole myöskään saatana, hän on vain ihminen. Kyse on olemassa olevan tunnistamisesta, mutta tunnistamisesta väärässä paikassa, paikassa, josta sen vähiten odottaisi löytyvän: Kristus-hahmon kasvoilta. Ennen kaikkea siitä aiheutuu Marie-Jeannen kauhu ja kohtauksen groteskius.

Subliimi määritellään yleensä yliaistimelliseksi, ei-esitettävissä-olevaksi (ks. Olsson 1997, 111; Lyotard 1986, 163, 172), mutta groteskin perusta on ennen muuta aistimellisessa ja visuaalisessa. Groteski liittyy kulttuurisessa hierarkiassa matalaksi ja materiaaliseksi hahmotettuun ja fyysiseen. Paljastaminen, muodon antaminen shokeeraavalle ja kammottavalle, on aina ollut groteskin funktio (McElroy 1989, 184).

Äskeisyysefekti vai ensimmäisyysefekti?

Romaani herättää kysymyksen siitä, miten täyttää pardon-juhlan tapahtumien kuvauksessa tekstiin syntynyt hermeneuttinen aukko. Tekstiin sirotellun uuden informaation integrointi ja tekstin aukkojen täyttäminen tapahtuu koherenssimallien tai kehysten pohjalta (Rimmon-Kenan 1991, 162). Efflamista pardon-juhlassa esiin tullutta on kuitenkin mahdotonta integroida koherentisti Kristus-legendan kehykseen, ja lukija joutuu umpikujaan. Mutta ei vain uuden informaation integrointi valittuun kehykseen, vaan myös kehyksen valinta itsessäänkin voi luoda aukkoja. Lukijalla on näin kaksi mahdollisuutta: joko ohittaa ristiriitainen aines tai tarkistaa kehystä. (Mt., 162–163.)

Ensimmäisyysefektin etusijalle asettaminen merkitsee pyrkimystä säilyttää aikaisempi tulkinnallinen kehys niin pitkään kuin mahdollista. Äskeisyysefektin etusijalle asettaminen puolestaan sallii kehyksen korvaamisen toisella edeltävän tiedon uudelleen tulkitsemiseksi. Normaalisti kehys kuitenkin pyrkii suojelemaan itseään ja maksimoimaan alueensa estääkseen sen, että se tulee hylätyksi ensimmäisen poikkeuksellisen tai epäsopivan tiedon ilmaantuessa. (Jahn 1997, 457.) Myös Efflamin hahmon herättämä ensimmäisyysefekti ja aikaisemmin hahmotettu Kristus-legendan kehys ovat niin vahvoja, että lukija mieluummin torjuu äskeisyysefektin: Efflamista esille tulleen, Kristus-legendan kehyksen kanssa yhteensopimattoman aineksen, kuin sopeuttaa käsityksensä siihen tai vaihtaa kehystä (vrt. esim. Rimmon-Kenan 1991, 153; Fludernik 2009, 19).

Prins Efflamissa myös teksti itsessään tuntuu yhä edelleen ohjaavan Kristus-legendan kehyksen säilyttämiseen. Kun Efflam ja Marie-Jeanne kulkevat jalan kotiin, tuntuu Marie-Jeannesta kuin hän olisi nähnyt painajaisunta. Hän näkee Efflamin jälleen ehjänä, entisellään: ”Hans panna lyste också den ren och klar. Hans ögon var milda som godheten själv. Det drömmande vemodet låg över hans mun.” (*PE*, 254.)

Vielä kerran, salaman valossa myrsky-yönä Marie-Jeanne joutuu näkemään Efflamin häijysti irvistävän suun, mutta ristiriita hänen Efflamia kohtaan tuntemansa kiintymyksen ja toisaalta havaitsemansa välillä saa hänet ensin torjumaan näkemänsä ja etsimään jälleen syytä itsestään: ”Det var hon själv som var ond och hade dåliga tankar och skapade fula fantasibilder” (*PE*, 362). Kunnes hän syvällä selkeässä tajunnassaan oivaltaa jotakin romaanin tematiikan kannalta perustavaa laatua olevaa: hän ymmärtää sittenkin nähneensä oikein, kuten oli nähnyt jo aikaisemmin, mutta samalla epätoivo valtaa hänet:

> [--] det onda var sant liksom det goda var sant. Det fanns – i henne själv liksom i honom.
> Heliga Maria, om det bara inte hade funnits i honom! Bara inte i honom, han som skulle vara min styrka och min glädje! (Mp.)

Efflam hänen oman tajuntansa kautta

Efflam on läpinäkyvä hahmo. Hänen verbaalisia mielensisältöjään, joita kertoja pidättäytyy millään tavoin kommentoimasta, valotetaan etenkin vapaan epäsuoran esityksen keinoin. Kertoja avaa psykonarraation avulla lukijalle usein myös sellaisia Efflamin tuntemuksia ja mielensisältöjä, jotka eivät ole hänen mielessään verbalisoidussa muodossa.[19]

Maatessaan Marie-Jeannen Guillaume-sedän luona rannalta pelastetun Efflamin mielen valtaa yhtä aikaa sekä kauhua että mielihyvää sisältävä ambivalentti tunne jonkin ihmisen mitan ylittävän ja äärettömän rajalla olosta. Tämä subliimin[20] kokemus kumpuaa Efflamin mielessä romanttisen subliimin tavoin vavistuksesta luonnonvoimien tai joidenkin niitäkin suurempien, ”salaperäisten valtojen”, kauhua herättävän suuruuden ja selittämättömyyden edessä (vrt. esim. Olsson 1997, 106–108; Lyotard 1986, 168). Efflam on itse sekä ylevän tunteen katalysaattori (vrt. Lyotard 1986, 159; Olsson 1997, 109–111) että subliimin kokija. Mutta Efflam ei koe vavistusta vain taivaallisen, vaan myös sen vastavoiman, saatanallisen, ihmisen mitan ylittävän mahdin edessä. Hän tuntee saatanan kiusaavan itseään, mutta hän torjuu kiusaajan: ”Vik från mig, du frestare, ropade han. Min väg går inte ned i de salta dödsdimmorna, utan uppåt mot livets höjder.”(*PE*, 290.)

Efflam on vilpitön, hän ei tiedä mitään itsestään ja ihmettelee samastumistaan Kristukseen. Hän tuntee olevansa kutsuttu, hänellä on tehtävä, hän on tullut vapahtamaan, lunastamaan ja kärsimään. Usein kuitenkin kyse on Efflamin psykonarraation keinoin välitetyistä sisäisistä havainnoista, kokemuksista ja tuntemuksista, joita kertoja ei väitä sen enempää tosiksi kuin epätosiksi. Myös Efflamin kahdesti kokema stigmatisaatio kuvataan tarkkaan ottaen vain Efflamin mielensisäisenä tapahtumana (*PE*, 165 ja 267).

Kun helle ja kuivuus pitävät kylää tukahduttavassa otteessaan, lukijakin odottaa kyläläisten tavoin Efflamin tekevän ihmeen. Mutta sateen ihmettä Efflam ei tee, sen sijaan hän herättää Marie-Jeannen sisaren ahdistelijan, kolmen pienen lapsen isän Lazaren, kuolleista. Niin todelta kuin tämä Efflamin tekemä ihme teoksen maailmassa ensilukemalta vaikuttaakin, myös se jää tarkkaan ottaen tulkinnanvaraiseksi, sillä kertoja antaa vain läsnäolevien henkilöiden päätellä, että Lazare on kuollut.

Ristiriitaiset kehykset: legenda ja antilegenda

Aivan romaanin lopulla tapahtuu käänne. Syyspäiväntasauksen suuren tulvavuoksen jälkeen Efflam pelastaa meren armoille joutuneen nuoren miehen hukkumasta. Kun hän on saanut hukkuvan pelastetuksi, seuraa hänen oma kamppailunsa meren armoilla. Nyt Efflamista paljastuu lopultakin jotakin sellaista, joka muuttaa täysin käsityksen hänestä. Muistikuvat hänen menneisyydestään, ajasta ennen Kervilyä, seuraavat toisiaan. Hänen mielikuvansa ovat niin outoja, ettei lukija heti ole varma onko edes kyse samasta henkilöstä, Ne paljastavat Efflamin pakenevan kuolemaa. Hän pelkää kasvoja,

> [--] som han sett för sig de många dagarna till sjöss och som ännu tydligare visade sig här i vattenvirvlarna. Ansiktet, vars hela nedre del var söndertrasad medan ögonen hjälplöst, bedjande, vändes mot honom. (*PE*, 370.)

Tässä kohtauksessa Efflam on yhä Kristus-hahmo, jonka jumaluuden edessä meri tuntuu väistyvän, ja hän on ihminen, joka pelastaa oman henkensä uhalla toisen ihmisen, mutta samalla hän mielikuvissaan lyö yhä uudelleen noita avuttomia, rukoilevia silmiä. Lopulta hän pelastuu, mutta kun hän herää, hän ei tiedä missä hän on, eikä tunne nimeä Efflam Kelou. Hän on käynyt läpi todellisen metamorfoosin taistelussa luonnon elementtien kanssa ja saapuu kylään omana itsenään, Gilles Capart'ina, joka on kotoisin maan eteläosasta. Käy ilmi, että hän kantaa hirvittävää omantunnon taakkaa, syyllisyyttä, jota on mahdotonta sovittaa. Hän on natsi, murhaaja ja maanpetturi, joka monien juutalaisten ja Jehovan todistajien[21] lisäksi on ilmiantanut ja toimittanut keskitysleirille myös omat vanhempansa.

Romaani halkeaa kahtia. Tekstiin sirotelluista ennakoinneista ja vihjeistä huolimatta lukijan on lähes mahdotonta orientoitua uuteen tilanteeseen. Kaikki edellä kerrottu tuntuu suurelta petokselta. Efflamin muistelun motivoima ja kertojan täydentämä analepsis aikaan ennen ensimmäisen kertomuksen alkua täyttää aiemman, Efflamin todelliseen persoonaan liittyneen aukon, mutta synnyttää samalla uusia aukkoja asettaessaan kaiken kerrotun uuteen valoon ja tekemällä uusien ja vanhojen vaikutelmien yhteensovittamisen mahdottomaksi (vrt. Rimmon-Kenan 1991, 163–164). Kristuslegendan kehykseltä putoaa lopullisesti pohja pois, se ei päde romaanin loppuosaan, mutta päteekö se enää alkuosaankaan.

Lukija saa siis tietää, kuka ”Efflam” todella on. Kyläläisille asia ei paljastu – ei edes Marie-Jeannelle – vaikka he joutuvatkin huomaamaan, että Efflam ei ole sama kuin ennen. Efflam-Gillesin hirvittävä menneisyys yllättää ennakoinneista huolimatta lukijan, ja jos lukija alussa on tuntenut kiintymystä ja vahvaa vetoa Efflamin hahmoa kohtaan, on nyt vuorossa torjunta. Myös Efflam-Gilles itse, jonka tajuntaan on jäänyt joitain muistumia hänen Efflam-kaudestaan, kauhistuu elämänsä osien yhteensopimattomuutta. Vuoteessaan hän kärsii hirvittäviä tunnontuskia: hän tuntee olevansa ylösnoussut Juudas ja ryöväri, tahmeaa verta käsissään ja vaatteissaan (*PE*, 393).

”Muodonmuutos” ei kuitenkaan koske enää vain Efflamia, se laajenee koskemaan myös kaikkea romaanissa aikaisemmin esitettyä, joka alkaa näyttäytyä toisessa, oudossa ja merkitystä pakenevassa valossa. Romaani jakautuu rakenteeltaan kahteen jyrkästi toisistaan eroavaan osaan, mistä sitä aikoinaan myös kritisoitiin. Lisäksi osien väliltä tuntuu puuttuvan kausaalisuhde. Miksi Sally Salminen antaa juuri julman natsi-ilmiantajan, murhaajan ja ryövärin tehdä romaanin alussa Kristuksen ihmetekoja ja puhua Kristuksen suulla? Kausaalisuhteen puuttumisesta huolimatta osat kuitenkin vaikuttavat toisiinsa ja alkavat näkyä toistensa läpi. Ne hylkivät toisiaan ja työntävät toisiaan pois, niiden välille aukeaa sovittamattomalta vaikuttava kuilu.

Vaikka romaanin loppupuolella Efflam-Gilles kärsii ahdistuksesta ja tunnontuskista ja tiedostaa hirvittävät rikkomuksensa, petetään lukijan odotukset jälleen. Minkäänlaista parannusta hän ei tee, vaikka tiedostaakin elämänsä vaiheitten hirvittävän yhteensopimattomuuden. Sen sijaan hän tekee romaanin lopussa kaikkein järkyttävimmän rikoksensa. Kun lukija rikos-rangaistus-sovitus -skeeman mukaisesti jo odottaa pahuuden kierteen päättyvän Efflam-Gillesin kärsimyksen ja katumuksen kautta, tämä pahoinpitelee (tapahtumiin liittyy myös vihje seksuaalisesta väkivallasta) ja surmaa pienen Elianen, tytön, joka on tuntenut kruunun paikan Efflamin otsalla, joka on nähnyt sädekehän tämän pään päällä – Elianen, jonka viattomissa lapsensilmissä kuvastui Kristus-Efflamin taivas.

Kyse on kuin jonkinlaisesta pahan ekstaasista. Onko Efflam lopultakin se myyttinen Quiberonin paotr, jonka houkutuksiin taipuva ”oli mennyttä miestä”? Efflam-Gillesin viimeisen ja hirvittävimmän rikoksen tekijä ei paljastu romaanin henkilöille, ei edes Marie-Jeannelle, ainoastaan lukijalle. Romaanin lopussa Efflam-Gilles hukkuu tai hukuttautuu (sitä lukija ei saa varmaksi tietää) Tal-Ifernin, ”helvetinportin”, edustalla. Kalliolta löytyy vain kallionhalkeamaan tarttunut punainen kangasriekale, jonka Marie-Jeanne tunnistaa Efflamin hihan kaistaleeksi.

Groteski ”garden-path” -kertomus

Prins Efflam on hämmentävä romaani. Sekä Efflamin hahmossa että koko romaanissa on jotakin outoa, epätavallista, normia rikkovaa ja tulkintaa vastustavaa. Efflamin todellisen henkilöllisyyden paljastuminen pakottaa arvioimaan kaiken kerrotun uudelleen. Kyse ei ole heikkoudesta[22] romaanin kompositiossa, vaan tietoisesta strategiasta. *Prins Efflam* edustaa sitä toistaiseksi vähän tutkittua kirjallisuuden lajia, jonka Manfred Jahn on nimennyt ”garden-path” -kertomukseksi (”garden-path narrative”).[23] Juuri lukijan johtaminen harhaan (kuin englantilaisen puutarhan pensasaitojen labyrintissä) ja odottamaton juonen käänne, joka pakottaa lukijan tulkitsemaan kaikki edeltävät tapahtumat uudelleen radikaalisti eri tavalla, ovat tunnusmerkillisiä ”garden-path” -kertomukselle. (Ks. Jahn 1999, 182–189; Jahn 2008, 70; Vogt 2009.)

Prins Efflam, niin kuin ”garden-path” -kertomus yleensäkin, tarjoaa lukijalle implisiittejä ja eksplisiittejä avaimia, jotka vihjaavat fiktiivisen todellisuuden ”oikeaan” tulkintaan.[24] Ensimmäisellä lukukerralla lukija kuitenkin yleensä kiiruhtaa näitten avaimien ohi halutessaan tietää, mitä kertomuksessa tapahtuu, ja tulee tietoisiksi vihjeistä vasta toisella lukukerralla (Vogt 2009, 7). *Prins Efflamissa* lukija joutuu ensimmäisellä naiivilla lukukerralla umpikujaan myös siksi, että ei huomaa eroa henkilö-fokalisoijien havaintojen ja kokemusten ja diegeettisen tason ”todellisten” tapahtumien välillä. Näin lukija erehtyy myös kerrotun maailman ontologisen statuksen suhteen ja pitää totena sellaista, mitä luotettava, ekstradiegeettinen kertoja ei väitä todeksi, ja mikä uudelleen luettuna on mahdollista tulkita vain henkilöiden mielikuviksi tai sisäisiksi kokemuksiksi.

Yhdessä on kaksi

Romaani rakentuu eri tasoilla vastakkainasetteluille. Rajat kuitenkin myös ylittyvät ja vastakohdat yhdistyvät. Romaanin johtava ajatus on yhdistäminen, eri puolien, ominaisuuksien tai toisiaan vastustavien tendenssien näkeminen yhä uudestaan samassa entiteetissä. Fuusio voi tapahtua ajassa (niin kuin Efflamin muodonmuutoksessa) tai tilassa, mutta yhä uudestaan yhdessä on kaksi.

Tarkkaan luettuna teos on täynnä kaksinaisuuden tai polariteetin motiiveja, jotka kannattelevat sen tematiikkaa. Eri puolet yhdistyvät paitsi Efflamissa ja Marie-Jeannessa, myös meressä, jossa hyvät ja pahat voimat kohtaavat. Neitsyt Mariaa puolestaan ylistetään laululla: ”Majestätisk och skön är du, Jerusalems dotter, förskräcklig är du som en krigshär uppställd till slag” (*PE*, 357), ja Kristuksen kipsikuva Efflamin huoneen seinällä on keskeltä halki. Efflamin ylle puetun puvun punaisuus taas on toisaalta kuninkuuden merkki, toisaalta puku on punainen kuin se olisi kastettu vereen (*PE*, 58).[25] Talo, johon Efflam menee puusepän oppiin, näyttää rikkovan sitä järjestystä vastaan, ”[a]tt ett hus i likhet med en människa skulle ha e t t ansikte och för övrigt genom sin tillstängdhet vara säkrat mot överraskningar utifrån” (*PE*, 173). Ja yhä uudestaan romaani jättää lukijan ambivalenttien tunteitten ristipaineeseen epäröimään, missä realiteetti loppuu ja fantasia alkaa. Myös teoksen rakenne eksplikoi samaa polaarisuutta jakautumalla selvästi kahteen toisilleen vastakkaiseen osaan, jotka kuitenkin muodostavat kokonaisuuden.

Romaanin toistuvissa ”liminaalisissa kuvissa” vastakkaiset prosessit ja oletukset ovat samanaikaisesti läsnä yksittäisissä representaatioissa (vrt. Harpham 1982, 14). *Prins Efflam* ei toimi rationaalisen, loogisen ja hierarkkisen ajattelun, eikä erottelun ja ristiriidan välttämisen kautta, päinvastoin se ruokkii ristiriitaa ja purkaa erottelua. Kyse on inkongruentin yhdistelyn ja groteskin estetiikasta.

Subliimi ja groteski

Romaanin lopussa myös lukija pakotetaan lopulta havaitsemaan ”sarvien jäljet” Efflamin otsalla. Alussa Efflamin itsetiedottoman ja vaatimattoman hahmon hyvyydessä on jotakin yli-inhimillisen ja käsittämättömän suurta. Lopussa hänestä paljastuva pahuus tuntuu yhtä äärimmäiseltä ja käsittämättömältä, eikä vähiten siksi että se on kohdistunut ja kohdistuu lukemattomien muiden ohella hänen lähimpiinsä: vanhempiinsa ja pikku-Elianeen. Kun Efflamin rikokset paljastuvat ja hän lisäksi lopulta surmaa vielä Elianen, lukijan valtaa kauhu ja kuvotus. Romaanin lopussa valo vaihtuu pimeydeksi, Kristus-hahmo joksikin sellaiseksi, jolle ei tunnu löytyvän muuta nimeä kuin Saatana.

Myös Efflam itse jännittää eksistenssinsä kysymyksen taivaallisen ja helvetillisen, Jumalan ja Saatanan välille. Romaanin loppupuolella Efflam, joka alkupuolella on ollut täysin itsetiedottomasti ja luonnostaan kuin prinssi tai kuninkaallinen, kulkee niska jäykkänä osoittaakseen, että hän kuuluu ”herrainluokkaan” (*PE*, 398). Näin hän pyrkii

myös peittämään rikoksensa ja välttämään paljastumisen.

Omissa suuruudenhulluissa mielikuvissaan Efflam yrittää nyt itse korottaa itsensä prinssiksi, mutta tällä kertaa Saatanaksi, ”maailman ruhtinaaksi” ja Ilmestyskirjan pedoksi:

> Han själv, Gilles, var draken och han hade sju huvuden och tio horn och på sina huvuden tio kronor. Och han var bepansrad med sexhundrasextiosex taggar [--] Huvudet ovan molnen och fotställningen djupt nere i jordens innandöme. [--] Han var denna världens furste och därför alltjämt en prins – – ” (*PE*, 405.)

Enää Efflam ei kuitenkaan kykene näyttelemään edes Saatanan osaa vakuuttavasti. Romaanin loppupuolella hänessä ei ole enää mitään kuninkaallista, ei mitään ”ihmisen mitan ylittävää” ja subliimia, ei jumalallista – mutta ei myöskään saatanallista. Efflam on pelkästään ihminen, ja hänen pahuutensa on pelkästään ihmisen pahuutta. Sekä jumalalliseen ylevöitetty hyvä että saatanalliseen ”ylevöitetty” paha madalletaan, demystifioidaan ja ”de-sublimoidaan” hänen hahmossaan. Hänen pahoissa teoissaan, niiden käsittämättömältä tuntuvasta järkyttävyydestä huolimatta, ei sittenkään ole kyse käsittämättömästä, vieraasta tai toisesta. Efflam ei ole Kristuksen inkarnaatio, mutta hän ei kaikessa hirviömäisyydessäänkään ole myöskään Saatanan inkarnaatio – hän on *vain* ihminen ja hän tekee ihmisen tekoja. Juuri Marie-Jeanne tunnistaa Efflamissa *ihmisen* pahuuden.

Geoffrey Galt Harpham muistuttaa, että siinä, mitä yleensä pidetään subliimin ja groteskin oppositiona, on usein kyse pelkästään näkökulmaerosta, ja että joskus ainoastaan kontekstin perusteella kykenemme ratkaisemaan eron ”jumalan ja saatanan” välillä (1982, 18). Mutta *Prins Efflamissa* jako subliimin ja groteskin välillä ei kuitenkaan kulje taivaallisen ja helvetillisen välillä, vaan yhtä hyvin jumalalliseksi kuin saatanalliseksi ”ylentämisen” ja jumalalliseksi tai saatanalliseksi ylennetyn madaltamisen ja arvonalentamisen välillä.

Joko–tai -dikotomiasta sekä–että -dualismiksi

Onko Efflam sitten groteski hahmo? *Lexikon der Weltliteraturissa* groteskiuden kriteeriksi riitti se, että Efflamin hahmo liikkuu ”vastenmielisen ja liikuttavan poolien”, vetovoiman ja torjunnan välillä. Tulkinnassani groteskius laajenee kuitenkin Efflamin hahmosta koko romaaniin. Romaani kyseenalaistaa arvoja ja normeja, se koettelee ”decorumia” yhdistäessään samaan hahmoon sekä Kristuksen että natsi-rikollisen ja kääntää nurin rikos-rangaistus-sovitus -skeeman. Siinä liikutaan vertikaalisella akselilla edestakaisin, se yhdistää korkeaa ja matalaa, subliimia ja groteskia, pyhää ja profaania. Se törmäyttää myös inkongruenttisia lajeja (legenda ja antilegenda) ja hahmottuu lopulta groteskiksi ”garden-path” -kertomukseksi. Ennen kaikkea groteski perustuu romaanissa alun ja lopun inkongruenssille ja lukijan odotusten pettämiselle.

Prins Efflamin viimeiset rivit kuitenkin yllättävät jälleen. Aivan viime riveillä romaani kasvaa – ohi groteskin – moraaliseksi julistukseksi. ”Kostonkierre”, pahan jatkuvalta tuntuva voittokulku ei pysähdy pahan kieltämiseen ja torjuntaan, eikä pahan projisoimiseen oman minän ulkopuolelle. Ainoa tie on pahan kohtaaminen. Marie-Jeanne, joka lopulta nousee romaanin keskeisimmäksi henkilöksi, ei pakene pahaa eikä torju sitä, vaan kohtaa sen avoimin silmin ja samalla sovittaa vastakohtaisuuden itsessään ja Efflamissa. Rakastamalla pahaa, Marie-Jeanne vapahtaa sen. Ja romaani päättyy Marie-Jeannen katharttiseen kokemukseen ja julistuksenomaisiin sanoihin: ”Detta var kärlekens eviga mirakel” (*PE*, 422).

Pahan ongelmaa on pidetty toisen maailmansodan jälkeisen eurooppalaisen intellektuaalisen elämän perustavana kysymyksenä (Hirvonen & Kotkas 2004, 8). Natsismin olennainen opetus oli, että myös paha on todellista, että se ei ole vähemmän todellista kuin hyvä, että se ei ole pelkkää hyvän puuttumista (Ojanen 1989, 72). Pahan ongelmaa käsittelee myös *Prins Efflam*. Mutta kun esimerkiksi Jean-Paul Sartrella, Sally Salmisen aikalaisella, voimistui fasismin ilmapiirissä käsitys ulkomaailmasta (olosuhteista ja historiasta) ihmiselle vihamielisenä ja kuristavana tekijänä, joka asettaa minän ja maailman vastakkain (mt., 72), on *Prins Efflamista* nouseva näkemys toinen. Maailman pahuus ei ole jotakin minän ulkopuolella olevaa, vaan se on minän pahuutta. Pahuuden projisoiminen ulkopuolelle ei poista pahuutta, ei edes pahaa vastaan taisteleminen, sillä paha on ihmisessä itsessään – ei maailmassa. Vaikka Sally Salminen osallistui miehensä kanssa vastarintaliikkeeseen Tanskassa (kuten Sartre Ranskassa) ja teki siten oman ”valintansa” valitsemalla hyvän ja nousemalla pahaa vastaan, luen *Prins Efflamista* ennen kaikkea Vuorisaarnan viestiä: ”Mutta minä sanon teille: älkää tehkö pahalle vastarintaa [--]” (Matt. 5:39).

Viitteet

[1] Romaanista otettiin heti ilmestymisvuonna kolme painosta ja se käännettiin suomeksi (nimellä *Kalastajakylän prinssi*), tanskaksi ja norjaksi, seuraavana vuonna (1954) englanniksi, hollanniksi ja saksaksi (nimellä *Prinz Efflam*) ja myöhemmin ainakin ranskaksi ja italiaksi.
[2] *Lexikon der Weltliteratur* (s.v. *Groteske*). (Käännös IP.)
[3] Normi ei ilmaise mitään enempää tai vähempää kuin vallitsevan standardin (Russo 1995, vii).
[4] Pentti Holapan novellikokoelmassa *Muodonmuutoksia* (1959), etenkin novelli ”Metamorfoosi 1950”, sisältää joitakin hämmästyttävältäkin tuntuvia samankaltaisuuksia niin miljöön, aihepiirin kuin tematiikan suhteen. Lisäksi sen, samoin kuin novellin ”Tanssi”, tapahtumapaikka on Ranska. Myös joidenkin muiden sodanjälkeisten ns. välipolven suomenkielisten kirjailijoiden, esimerkiksi Juha Mannerkorven, Jorma Korpelan ja Marko Tapion, teoksista löytyy yhtymäkohtia *Prins Efflamin* kaksoisolento-, muodonmuutos- ja Kristus-aihelmille. Vastaavanlainen alkuasetelma kuin Salmisen romaanissa löytyy Anu Kaipaisen romaanista *Arkkienkeli Oulussa* (1967) ja Irja Ranen teoksesta *Naurava neitsyt* (1997) samoin kuin Aki Kaurismäen elokuvasta *Mies vailla menneisyyttä* (2002).

Salminen oleskeli tanskalaisen taidemaalari miehensä kanssa Bretagnessa vuosina 1949–1950. Hän oli kiinnostunut katolilaisuuden lisäksi myös muinaisista, bretagnelaisista tarinoista ja legendoista.

[5] Vrt. Matt. 3: 10: ”[--] jokainen puu, joka ei tee hyvää hedelmää, siis hakataan pois ja heitetään tuleen.”

[6] Sanaa *epifania* käyttivät alun perin kristilliset ajattelijat merkitsemään Jumalan läsnäolon manifestaatiota maailmassa, myöhemmin sitä on sovellettu maalliseen kokemukseen merkitsemään arkipäiväisen kohteen tarkastelusta yhtäkkiä avautuvaa säteilyä ja yliluonnollista näkyä. Epifaniasta on tullut yleinen termi, jolla kuvataan usein modernissa fiktiossa tavallisen esineen tai kohtauksen äkillistä ”leimahtamista” yliluonnolliseksi näyksi, jonkin uuden ulottuvuuden aukeamista. (Ks. esim. Abrams 1981, 54.)

[7] Valdemar Nyman viittaa Gauguinin bretagnelaiskauden maalaukseen ”Keltainen Kristus” (1986, 112).

[8] Sally Salminen tutustui bretagnelaisten legendojen kokoelmaan *Légendes traditionelles de la Bretagne* (Nyman 1986, 111).

[9] Esim. *Encyclopaedia Britannica* määrittelee legendan seuraavasti: ”traditional story or group of stories told about a particular person or place. Formerly the term legend meant a tale about a saint. Legends resemble folktales in content; they may include supernatural beings, elements of mythology, or explanations of natural phenomena, but they are associated with a particular locality or person and are told as a matter of history.” (*Encyclopedia Britannica. Eb.com: Legend*; ks. myös. Envall 1985, 34–35.)

[10] Tarkoitan lukijalla kognitiivisen narratologian tapaan ”yleistä lukijaa”, joka merkityksellistää lukemaansa kognitiivisista lähtökohdista – yleisistä ymmärryksen kehyksistä – käsin (ks. esim. Jahn 1997, 456–464; ks. myös Lehtimäki 2009, 35–36).

[11] Vrt. Olsson (1997, 99): ”När vi talar om den klassiska formen av litterär storhet är det frågan om det ljussublima, som överskrider människans mått”.

[12] Bahtinin mukaan ammollaan oleva suu on yksi groteskin perusmotiiveista (1995, 300).

[13] Vrt. Franz 1980, 174. – Evankeliumeissa ei ole yhtään mainintaa siitä, että Kristus olisi nauranut.

[14] Ks. vuoden 1917 ruotsinkielinen Raamatun käännös.

[15] Psykokerronta on Dorrit Cohnin käyttöön ottama termi, joka ei kuitenkaan ole täysin vakiintunut yleiseen käyttöön. Cohn erottaa tietoisuuden esittämisessä kolmannen persoonan kerronnassa kolme eri presentaation tyyppiä, jotka hän tiivistää seuraavasti: ”1. psycho-narration: the narrator’s discourse about a character’s consciousness; 2. quoted monologue: a character’s mental discourse; 3. narrated monologue: a character’s mental discourse in the guise of the narrator’s discourse” (Cohn 1983, 14).

[16] Norbert Franz käsittelee Zamjatinin novellia ”Bog”, jossa ensin tarjoutuu allegorinen lukumalli, mutta johon sisältyy myös lauseita, jotka eivät ole integroitavissa allegoriaan ja jotka voidaan ymmärtää vain realistisena kuvauksena. Tilalle ei tarjoudu myöskään sellaista uutta merkityksenannon tapaa, joka sulkisi sisäänsä sekä allegorisen että realistisen, ja Franzin mukaan teksti on groteski. (1980, 46.)

[17] Ks. esim. Olsson 1997, 104–105, 106, 110, 117; Lyotard 1986, 162, 168–169; Lyytikäinen 2000, 17–18.

[18] Vrt. Lyytikäinen (2000, 11): ”Siinä on nähty subliimin ja kauneuden esteetikkoja erottava tekijä: kauniiseen liittyy tuttuus ja tunnistaminen, subliimiin jonkin tuntemattoman ja uuden

paljastuminen". – Myös groteskiin liittyy ymmärtäkseni aina ainakin jossakin muodossa tunnistaminen. Mutta groteski sekoittaa tunnistettavaa oudoksi – usein tunnistamattomaksi – fuusioksi.

[19] Psykokerronnassa kaikkitietävällä kertojalla on rajoittamaton pääsy henkilön sisälle. Sen lisäksi, että hän tietää, mitä henkilöhahmo ajattelee, hän tietää myös sen mitä tämä tietää, tai ei tiedä, tuntee, luulee, kokee, havaitsee jne. Psykokerronnassa voi siis toisaalta olla kyse henkilön ajattelun, pohdintojen tai muistelun raportoinnista kertojan diskurssin dominoiman kolmannen persoonan epäsuoran kerronnan muodossa, toisaalta se voi näyttää myös sellaista, mitä henkilö ei kykene verbalisoimaan. Psykokerronta voi olla kertojan dominoimaa tai kertoja voi pysytellä taustalla ja pyrkiä häivyttämään itsensä, jolloin kertoja yhdistyy tietoisuuteen, josta kertoo. (Ks. Cohn 1983, etenkin 26–33.)

[20] *Oxford English Dictionary* kirjoittaa sanan *sublime* etymologiasta seuraavasti: "ad. L. *sublīmis*, prob. f. *sub* up to + *līmen* lintel" (ks. *Oxford English Dictionary, The definitive record of the English*: Sublime), ja *Lateinisches etymologisches Wörterbuch* kirjoittaa lat. sanasta *sublīmis* seuraavasti: "aus *sub* und *līmen* als 'bis unter die (obere) Schwelle reichen" (Walden 1954: s.v. *sublīmis*).

[21] Efflamin vanhemmat olivat fanaattisia Jehovan todistajia, mikä romaanissa selittää sen, että Raamatun lauseet nousevat Efflamin mieleen kuin itsestään.

[22] Harhaanjohtaminen ja uuden ja vanhan kehyksen yhdistäminen voi tietenkin onnistua paremmin tai huonommin.

[23] Helsingin yliopistossa 10.–12.6.2009 järjestetyssä *Genre and Interpretation* -konferenssissa Robert Vogt (Justus Liebig Universität Giessen) alusti aiheesta "Down the Garden-Path – Misinterpretation as a Textual Strategy". Hänen mukaansa ainoastaan kolme tutkijaa: Jacob L. Mey (1991), Manfred Jahn (1999) ja Daniel Oertel (2001), ovat tutkineet Jahnin kirjallisiksi "garden-path" -kertomukseksi ("literary garden-path narrative") nimeämää ilmiötä. – *Prins Efflamin* lisäksi suomalaisessa kirjallisuudessa selkeästi "radikaalina" "garden path" -kertomuksena voi pitää Annika Idströmin romaania *Luonnollinen ravinto*, jossa lukijalle uskotellaan romaanin viime sivuille asti todeksi sellaista, mikä lopussa paljastuu "näytelmäksi näytelmässä". Romaanin loppu pakottaa lukijan tulkitsemaan kaikki aikaisemmatkin tapahtumat uudella tavalla.

[24] "Garden-path" -kertomus on syytä erottaa epäluotettavista kertomuksista samoin kuin dekkareista ja rikoskertomuksista ("whodunits") (Vogt 2009).

[25] Punainen puku on bretagnelaismiesten tyypillinen asu. Efflamin ylle puetaan Marie-Jeannen veljen Joosefin puku. Joosef on saanut surmansa Ranskan vapautustaisteluissa. Vrt. myös 1Moos. 37:31: "Mutta veljet ottivat Joosefin puvun, teurastivat vuohen ja kastoivat puvun vereen". Ilmestyskirjassa puolestaan Jeesuksella, jonka Johannes näyssä näkee ratsastavan taivaallisten sotajoukkojen johtajana, on pukunaan "vereen kastettu viitta" (19:13).

Lähteet

SALMINEN, SALLY 1953: *Prins Efflam. Roman.* Helsingfors: Schildts. (*PE*)

SALMINEN, SALLY 1953: *Kalastajakylän prinssi. Romaani.* Alkuteos *Prins Efflam* Suom. Katri Ingman. Helsinki: Otava.

ABRAMS, M. H. 1981: *A Glossary of Literary Terms.* Fourth Edition. New York: Holt, Rinehart and Winston.
BAHTIN, MIHAIL 1991/1963: *Dostojevskin poetiikan ongelmia.* Alkuteos: *Problemy poetiki Dostojevskogo*. Suomentaneet Paula Nieminen ja Tapani Laine. [Helsinki]: Orient Express.
BAHTIN, MIHAIL 1995/1965: F*rançois Rabelais – keskiajan ja renessanssin nauru*. Alkuteos: *Tvoršestvo Fransua Rable i narodnaja kultura srednevekovja i renessansa*. Suomentaneet Tapani Laine ja Paula Nieminen. Helsinki: Taifuuni.
CARROLL, NOËL 2003: The Grotesque today. *Modern Art and the Grotesque.* Edited by Frances S. Connelly. Cambridge, UK: Cambridge University Press, 291–311.
COHN, DORRIT 1983: *Transparent Minds. Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction.* Princeton N.J.: Princeton University Press.
Encyclopedia Britannica, Eb.com: Legend [http://www.britannica.com/EBchecked/topic/334931/legend] (20.8.2011)
ENVALL, MARKKU 1985: *Nasaretin miehen pitkä marssi. Esseitä Jeesus-aiheesta kirjallisuudessa.* Porvoo: WSOY.
FLUDERNIK, MONIKA 2009/2006: *An Introduction to Narratology*. Alkuteos: *Einführung in die Erzähltheorie*. Translated from the German by Patricia Häusler-Greenfield and Monika Fludernik. London and New York: Routledge.
FRANZ, NORBERT 1980: *Groteske Strukturen in der Prosa Zamjatins. Syntaktische, semantische und pragmatiche Aspekte*. Slavistische Beiträge, Band 139. München: Sagner.
HARPHAM, GEOFFREY GALT 1982: *On the Grotesque. Strategies of Contradiction in Art and Literature.* Princeton, N.J.: Princeton University Press.
HIRVONEN, ARI & KOTKAS, TOOMAS 2004: Esipuhe. Teoksessa Immanuel Kant: *Radikaali paha.* Suomentanut Markku Lehtinen. Samassa teoksessa *Paha eurooppalaisessa perinteessä.* [Koko teoksen] toimittaneet Ari Hirvonen ja Toomas Kotkas. Helsinki: Loki, 7–9.
JAHN, MANFRED 1997: Frames, Preferences, and Reading of Third-Person Narratives: Towards a Cognitive Narratology. *Poetics Today* 18: 4, 441–468.
JAHN, MANFRED 1999: "Speak, friend, and enter": Garden Paths, Artificial Intelligence, and Cognitive Narratology. *Narratologies. New Perspectives on Narrative Analysis*. Ed. David Herman. Ohio: Ohio State UP, 167–194.
JAHN, MANFRED 2008: Cognitive Narratology. *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory.* Eds. David Herman, Manfred Jahn & Marie-Laure Ryan. London and New York: Routledge, 67–71.
LAITINEN, KAI 1981: *Suomen kirjallisuuden historia*. Helsinki: Otava.
Lexikon der Weltliteratur im 20. Jahrhundert. Erster Band A-J. Dritte Auflage. Freiburg im Breisgau: Herder, 1963.
LEHTIMÄKI, MARKKU 2009: Fiktiivisen kertomuksen analyysi ja tulkinta. Klassisen ja jälkiklassisen narratologian arviointia. *Näkökulmia kertomuksen tutkimukseen*. Toimit-

taneet Samuli Hägg, Markku Lehtimäki ja Liisa Steinby. Tietolipas 226. Helsinki: SKS, 28–49.

LYOTARD, FRANÇOIS 1986: Ylevä ja avantgarde. *Moderni/Postmoderni: lähtökohtia keskusteluun*. Toim. Jussi Kotkavirta ja Esa Sironen. Tutkijaliiton julkaisusarja 44. [Hki]: Tutkijaliitto, 159–178.

LYYTIKÄINEN, PIRJO 2000: Äärettömiä olioita. Subliimi ja groteski Leena Krohnin tuotannossa. *Subliimi, groteski, ironia*. Kirjallisuudentutkijain Seuran vuosikirja 52/1999. Toim. Outi Alanko ja Kuisma Korhonen. Helsinki: SKS, 11–34.

MALMIO, KRISTINA 2000: Populärlitteraturen. *Finlands svenska litteraturhistoria. Andra delen. 1900-talet*. Utg. Clas Zilliacus. Uppslagsdel. Helsingfors: Svenska litteratursällskapet i Finland 2000, 161–172.

MCELROY, BERNARD 1989: *Fiction of the Modern Grotesque*. New York: St. Martin's Press.

NYMAN, VALDEMAR 1986: Prins Efflam och Nôtre Dame de la Joie. *Sallys saga. En bok om Sally Salminen till 50-årsminnet av "Katrina"*. Red. Anna Bondestam. [Helsingfors:] Schildts, 99–134.

OJANEN, EERO 1989: *Filosofiat ja fasismi: puheenvuoroja eurooppalaisen kulttuurin tilasta*. Jyväskylä: Atena kustannus.

OLSSON, ANDERS 1997: Det sublimas förvandlingar. Longinos: *Om litterär storhet.* Göteborg: Anamma, 93–122.

Oxford English Dictionary, The definitive record of the English: Sublime [http://www.oed.com/] (30.6.2011)

PERTTULA, IRMA 2010: *Groteski suomalaisessa kirjallisuudessa. Neljä tapaustutkimusta.* SKS:n toimituksia 1308, Tiede. Helsinki: SKS.

RIMMON-KENAN, SLOMITH 1991/1983: *Kertomuksen poetiikka.* Alkuteos: *Narrative Fiction. Contemporary Poetics*. Suom. Auli Viikari. Helsinki: SKS.

RUSSO, MARY 1995: *The Female Grotesque. Risk, Excess and Modernity.* New York: Routledge.

WARBURTON, THOMAS 1965: Yksilö yhteiskuntaa vastaan. *Suomen kirjallisuus V. Joel Lehtosesta Antti Hyryyn.* Toim. Matti Kuusi, Simo Konsala & Sirkka Kurki-Suonio. Helsinki: SKS, 279–300.

WIDÉN, GUSTAF 1986: Sally Salminens stora revansch. *Sallys Saga. En bok om Sally Salminen till 50-årsminnet av "Katrina"*. Red. Anna Bondestam. [Helsingfors:] Schildts, 135–145.

Julkaisematon lähde

VOGT, ROBERT 2009: Down the Garden-Path – Misinterpretation as a Textual Strategy. Esitelmä Helsingin yliopistossa 10.–12.6.2009 järjestetyssä Genre and Interpretation -konferenssissa. [7 s.]

Tuula Hökkä

”sinnepä lapseni saatan – dit skall jag leda mitt barn” Ambivalenssista Mirjam Tuomisen runoudessa

Novellistina sodan alla *Tidig tvekan* -kokoelmalla (1938) aloittanut, esseistiikkaan laajentanut ja myös kriitikkona toiminut suomenruotsalainen kirjailija Mirjam Tuominen (1913–1967) siirtyi 1950-luvulla pienproosaan ja lyriikkaan. Vuosina 1954–1959 hän julkaisi viisi runokokoelmaa ja 1957 ilmestyivät ruotsinnokset Rainer Maria Rilken kirjevalikoimasta *Brev* ja teoksesta *Orfeus-sonetterna*. 60-luvun taitteessa Tuominen julkaisi vielä ”sisäiseksi biografiaksi” alaotsikoimansa *Hölderlin* -teoksen (1960) ja uskonnollisen mietekirjan *Gud är närvarande* (1961). Roomalaiskatolisen kirkon jäseneksi 1963 liittyneen kirjailijan uskonnollisia kirjoituksia ei kustantaja ottanut julkaistavaksi enempää. Julkaisemattomat visionääriset kirjoitukset saattavat tuoda lukijan mieleen Emanuel Swedenborgin ja William Blaken nimet (Korsström 1992, 16). Lyyrisen tuotantonsa Mirjam Tuominen kirjoitti samaan aikaan kun suomenkielisessä runoudessa tapahtui runouden uudistuminen, joka järjestyi nk. 50-luvun modernismiksi.

Tarkastelen artikkelissani ambivalenssia Mirjam Tuomisen runoudessa temaattisena käsitteenä ja kirjailijuuden psykohistoriallisena kysymyksenä. Puhe teemoista edellyttää myös huomioita muodosta ja lajista, sillä myös ne ovat osa teoksen semantiikkaa. Ambivalenssi tarkoittaa kahden vastakkaisen tarpeen, tahdon, näkemyksen tai tunteen samanaikaista läsnäoloa. Ambivalenssista on tullut kirjallisuudessa ja taiteessa modernin ihmisen peruskokemusta kuvaava käsite. Sen rakenteet ja prosessit kiinnostavat erityisesti psykologia-, psykohistoria- ja lingvistiikkalähtöistä kirjallisuudentutkimusta. Ambivalenssia, kaksinaisuutta, ristiriitaa ja monimerkityksisyyttä, voidaan lukea niin teoksen tematiikasta kuin ilmaisukielestä. Modernistisessa runokielessä ambivalenssi on semanttista monihahmotteisuutta, jolloin puhutaan useimmiten lingvistisin käsittein ambiguiteetista, polysemiasta jne. (Ks. Burdorf 2007, 18.)

Kielten ja modernismien välisyys

1950-luvun alun teoksissaan *Tema med variationer (*1952) ja *Monokord* (1954) Mirjam Tuominen nosti näkyviin sen, että hän kirjoittaa kahden kansalliskielen kulttuurissa. Runollisessa fragmenttiproosassaan ja runoissaan hän kirjoitti ruotsinkielen lomaan suomen sanoja, suomalaistettuja ruotsin lainasanoja, suomenkielisiä lauseita, jopa kokonaisia runoja suomeksi. Suomen- ja ruotsinkielisyys asettuvat teoksissa rinnakkain. Kieli vaihtuu runoissa sujuvasti, itse sanottava ei häiriinny, asia yhteistyy, usein tavalla,

jossa lukemisen matkaan häilähtää vaikeasti määrittyvä groteski koomistraaginen sävy.

”Hemvetegröt”-proosakappale ilmentää kertakaikkisesti väsyneen ja järkkyneen äidin tuhoisaa mielentilaa. Sisäistä umpikujaa luo kielellisesti erittäin monisanainen ja runsas toisto, joka sisältää ajoittaisia muka-dialogeja ja homofonisia äänne- ja sanaleikkejä. Toistuva puuronkeitto, toistuva pyörrytys, lyövä käsi, nainen putoamassa ikkunasta, lapset toista lasta piinaamassa ovat motiiveja, joita leikkaa milloin lainaus Södergranin tyynnyttävästä ”[d]et finnes ingenting” -kiellosta, milloin viite Björlingdadaan, milloin mainoskieleen: ”Bussen kränger. Det vanliga anslaget: Ingen dag utan Elanto.” (*TMV*, 43.) Teksti päättyy suomen ”Tuonela”-sanaa kerraten ja Aleksis Kivi -sitaatin vahvistamana runoutta muistuttaviin maksiimeihin naisten ja lasten ikiaikaisesta häviöstä ja häviämisestä:

> TUONELA
> sinnepä lapseni saatan – dit skall jag leda mitt barn.
> Återkallade visade på den länge sökta, förgäves sökta sällsamt blå färgenblomman – låg mjuk som mosippan med vid kalk, men blå, avståndsblå, ändå lik mosippan stilla öppen mild.
> Sålunda höll hon sällskap – så länge måltiden varade. Och sedan: Utplånade hon sig. Försvann.
> Såsom kvinnor alltid försvunnit. Såsom ursprungsmödrar alltid försvann.
> Och hennes sentida långsamma barn följde noggranna spåren. Försvann. Också hon. Alldeles enahanda följde hon spåren. (*TMV*, 50–51.)

Suomalaisuuden ja ruotsalaisuuden yhteys ei jää vain kielen asiaksi ja kielellisiksi liukumiksi, vaan *Tema med variationer* -teos sisältää motiiveja, joissa kielieron näennäisyyttä tarkastellaan yhteisen suomalaisen kulttuurin ja mentaliteetin kannalta. ”Lagårdspigorna”-proosaruno esittää kuvan siitä, miten ruotsalaisen herraskartanon suomalaisen navettapiian kokemukset satojen vuosien takaa ovat rinnastettavissa myöhemmin ruotsalaisen pohjalaisrannikon navettapiian kokemuksiin palvelijana olosta etelässä sivistyneistöperheessä (”i nyfinska tidnings-redaktörens familj”). Molemmat ihmettelevät näiden uusien ”kotiensa” kovaa melua ja kaipaavat oman kotiseutunsa kieltä ja luontoa, hiljaisuutta. Foneettisen sointuisuuden kautta runo näyttää, että se mitä kaivataan, saa ilmaisunsa kielestä riippumatta. Suomenkielinen navettapiika ihmettelee, miten

> [b]ullrade brakade bröt det bragder brister – medan de finska skogarna stilla nynnade: ikävyys hämäryys tyhjyys hiljaisuus, började vekt, öppnade sig svårmodigt långt-djupt sökande, videlikt böjligt oändligt. (*TMV*, 60.)

Ruotsinkielinen suomalaistyttö ihmettelee, miksi ja mistä tässä kodissa melutaan, ja palaa kotiseudulleen meren äärelle tullakseen ymmärretyksi omalla kielellään.

> Hon [--] hörde det brusa sjuda rusa – hörde det svenska börja hårt – sluta stilla mjukt – hörde karga österbottniska skärens vardag –: kvällarnas väv-

stolars sång, havet som dämpat brusade kvällning, såg vackra ryornas mönster,
kände kärva rågbrödets rena arom, Såg väverskornas milda ögon i vattnets blå.
(*TMV*, 61.)

Sama teema, suomen- ja ruotsinkielisten kulttuurien läheisyys, ilmenee myös ”Fosterlandet”-proosarunossa, jossa Johan Ludvig Runebergin ja Aleksis Kiven todetaan laulavan samaa isänmaan laulua samalla tavalla, samalla äidinkielen melodialla (”modersmålets melodi”). Tuomisen runon kansalliskirjailijat runoilevat tutun ”Maamme-laulun” toista säkeistöä hieman toisin: ”Detta land är svårt… Skall så förbli” (*TMV*, 65; vrt. ”Vårt land är fattigt, skall så bli”). Runeberg ei Tuomisen runon mukaan koskaan laulanutkaan mistään muusta, ainoastaan kertasi tätä samaa. Molempien kirjailijoiden laulua kuvataan arvoituksellisen, piikkilangoin aidattuja pikkuruutuja ihmettelevän säkeen avulla: ”Så många små rutor inhägnade med taggtråd.” (*TMV*, 65.) Runo päättyy jälkimaailman pystyttämiin kuviin Runebergistä ja Kivestä. Viite Helsingissä oleviin patsaisiin on selvä. Tekstin mukaan Runeberg seisoo kuin sotaherra, ja Kivi riiputtaa päätään tehden itsensä kuuromykäksi voidakseen kuunnella kanteletta ja kansanrunon viisautta. Uudiskäsitteet yhdistävät kielet: ”kantele-musiken, väinämöinen-visdomen”. Runo sallinee tulkinnan, että runoilijoista on tehty erikielisen kirjallisen kulttuurin suuria symboleja, mutta jotakin heidän suomalaisesta yhteisyydestään ja runoilijuudestaan raja-aitojen vaikeassa maassa on jäänyt havaitsematta.

Monokord -kokoelmassa on kalevalaista kosmologiaa ja Persefone-myyttiä modifioiva kevään puhkeamista ja uudestisyntymistä käsittelevä runo. Tämän otsikoimattoman runon Tuominen kirjoittaa suomeksi: ”Sinipiika ruskohilkka/ lähti korkean taivaan/ avarista saleista/ vaeltamaan/ Tuonen virran yli/ maata etsimään./ Lehmiä hän oli lypsänyt/ monenlaisia sunnuntaisin kellertävillä niityillä/ vihersokeus kypsyi jo ja jätti.” (*M*, 15.) Runon edetessä väliin solahtaa ruotsinkielinen säe: ”Sälgar viden har jag hela famnen full” (*M*, 16, ”Raitoja pajuja on sylini aivan täynnä”). Maailman luoja on pieni sadun tyttö, sinipiika, ja kaikki: tuonela, taivas ja maa, tarvitaan yhdessä uuden syntymiseen. Viimeiset runokuvat huipentavat pienen tupakoivan keijutytön maailmanluomistyön lempeästi ja pienentävät maailman ”päivälehden” keinuun ”tuulen virressä”.

Sinipiika ruskohilkka matalan kallion juurella
kiitti sininuorta ukkoa
vaka vanhan väinämöisen kaltaista.
Hiljaisena haravoi hän kivet kokoon
kellertävien hampaiden välissä tupakka
ja sen kevyt savu ainoana ystävänä
työssä yksintoikkoisessa
taivaan ainutlaatuisen ja saman alla.
(*M*, 16–17.)

Mirjam Tuomisella suomen- ja ruotsinkielisyyden raja on häilyvä 1950-luvulla ja ilmeisesti rajattomampi kuin esimerkiksi myöhemmässä suomenruotsalaisessa proosas-

sa. Merete Mazzarella on havainnut, että 1990-luvun suomenruotsalaisessa proosassa vaihdetaan kieltä diskurssin mukaan: monologit esitetään ruotsiksi, dialogit suomeksi, suomen kieli sopii kuvaamaan autenttista, ruotsi reflektoivaa suhdetta koettuun (Mazzarella 2002, 229). Tuominen näyttäisi haluavan tähdentää tekstiensä kaksikielisellä simultaanisuudella ja kieliteemallaan sitä, että suomalainen runous on kielirajan tuolla puolen olevaa yhteisyyttä. Erikielisten katkelmien hyväksyminen runon osaksi on tulkittavissa myös osaksi laajempaa kirjallisen ilmaisun uudistamispyrkimystä.

Tuomisen kokoelmat sisältävät lajihahmoltaan erityyppisiä tekstejä, proosaa, lyriikkaa, draamaa, fragmentteja. Lyyrisen ja prosaistisen tekstin raja ei silti kohostu. Proosamuotoisessakin tekstissä voi olla runsaasti kielellis-äänteellistä leikittelyä, soinnun runollisuutta ja typografisia korostuksia, kuten *Tema med variationer* -teoksessa. Runot rakentuvat runsaan rytmisen sana- ja sanaliittotoiston varaan. Kielen yhtäkkinen vaihtaminen ja äänneleikit merkitsevät lukemisen hidastumista, keskeytystä ja huomion kiinnittämistä kielen semantiikkaan ja äänellisyyteen. Välimerkitys, joka usein on lähes pelkkiä ajatusviivoja ja kaksois- ja puolipisteitä, vahvistaa tätä. Teksti on väliin kuin putoamaisillaan kielen 'tuolle puolen', merkityshämärään. Vaikutelmaa lisää myös Tuomisen käyttämän suomenkielen paikoittainen vieraalta tuntuva korostus ja oikeakielisyydeltään oudonnetut sanat ja rakenteet.

Mirjam Tuomisen vallitsevin runomuoto on välimerkitön, vapaasäkeinen ja vapaarytminen, voimakkaan apostrofisen eleen, puhuttelun runo. Ajatusta, kysymystä ja tunteita vie eteenpäin kertaava, vauhdittava toisto. Säkeet ovat usein lyhyitä, yksi-, kaksisanaisia, mutta runot pitkiä ja vailla säkeistöittäistä jaksottamista. Yksittäinen runo voi olla kymmeniä sivuja. Joidenkin pitkien runojen lopussa on annettu niiden kirjoittamisvuosi. *I tunga hängen mognar bären* -kokoelman (1959) runojen alaviitteet vahvistavat tekstin reflektiivisyyttä ja omaan kirjoittamisen historiaan viittaavuutta. Ne ovat myös liitettävissä modernismin runouden perinteeseen, joka noottien avulla järkeisti viitteiden vuolautta. Kokoelmien *Dikter III* (1956) ja *I tunga hängen mognar bären* fragmenteiksi nimetyissä pitkissä runoissa fragmentti-termi ei tarkoita lyhyttä katkelmaa tai otetta jostakin kokonaisuudesta, vaan ilmentää pikemmin ajatuksen keskeneräisyyttä, jatkuvuutta ja läsnä olevaa tapahtumaisuutta. Runopuhe virtaa vuolaana välimerkkien keskeyttämättä ja päättyy kolmen rivin mittaiseen katkoviivoitukseen. Fragmenttirunojen eteneminen heijastelee runopuheen arvoituksellista profetianomaisuutta. Anders Olssonin mukaan "Fragment"-runon (*ITH*, 25) ilmaisussa on sellaista outoutta ja syntaksin vapautta, katkoksia, vastakohtia ja syöksähtelyä, että sen voi rinnastaa Tuomisen tuolloisen kirjailijakumppanin Hölderlinin dityrambiseen säkeeseen (Olsson 2000, 344–345).

Monokord -kokoelmassa on suomeksi kirjoitettu vapaarytminen viisisivuinen runo "Saima Harmaja" (*M*, 32), joka sisältää myös yhden vironkielisen säkeen. Runossa on biografisia viitteitä Harmajan perheeseen ja runoilijan viime vaiheisiin. Nuorena

kuolleen Saima Harmajan ihannoitua runoilijakuvaa käsitellään vailla idealismia ja sääliä. Runo on osin runoilija-sinän puhuttelua, osin roolirunonomaista sisäistä kuvausta. Traagis-klassisen kauneuden kasvojen alta paljastuu tunnemyrsky ja sairauden ja mätänemisen inho. Runon minä kuvaa ristiriitojaan: ”kuinka yhdistää mitä samassa olennossa syntyi sopeutumatonta/ toinen niin mielettömän vihainen ja toinen vain tuskallinen ja avuton” (*M*, 33), tai ”minussa inhottaa iljettää tympäisee/ minussa minä puuttuu/ peitän silmäni käsilläni/ en tahdo sinua nähdä en rakastaa/ rakastin itseäni vain” (*M*, 35). *Vid gaitans* -kokoelmaan (1957) ruotsinnetun Saima Harmajan ”Viha”-runon sävyssä voi kuulla taas södergranilaista aggressiota, vaikka lukisikin runon vastakommenttina Södergranin orfisen naisvoiman rooleihin: ”Om all denna smärta och skam/ måste bäras endast för diktens glans,/ hatar jag den. – Jag är/ inte av drottningars stam; är kvinna blott.” (*VG*, 78.)

Vid gaitans -kokoelma sisältää niin Ezra Poundille kuin ruotsalaisille kirjailijoille Agnes von Krusenstjernalle ja Stina Aronsonille, Södergranin ihailijalle, nimettyjä pitkiä omistusrunoja ja 28-sivuisen runoelman ”Fjättrad poets drömmar”. ”Ezra Pound” -runosta löytyy kokoelman nimeen liittyvää symboliikkaa ja muistutus runoilijatyön etiikasta: runoilija on kuin säkkipillin (esp. *gaita*) yksinäinen ääni, jota harha, unohdus, petos ja totuus ympäröivät. Kokoelman käännösrunojen osastoihin sisältyvät Saima Harmajan runon ”Edith Södergran” ja Aleksis Kiven runojen ”Ikävyys” (”Svårmod”) ja ”Keinu” (”Gungan”) ruotsinnokset. Yhdessä ja samassa kokoelmassa kirjailijan käsissä kääntyy ruotsiksi niin Kiveä ja Harmajaa kuin suuria romantikkoja ja symbolistejakin, Hölderliniä, Rilkeä ja Baudelairea.

Mirjam Tuomisen kirjalliset mieltymykset, tekstienväliset viitteet ja laji- ja kielikokeilut eivät kerro kapeasta modernistisuudesta. Pikemminkin näyttäisi siltä, että kirjailija 1950-luvulta eteenpäin suhtautui hienoisella anarkismilla mahdollisiin modernistisiin linjauksiin ja erotteluihin. Tuomisen lyriikka kirjoittaa esiin elämän- ja kulttuuripiiriä, jossa sekä suomenruotsalaiset ja suomenkieliset että kansalliset ja kansainväliset tekijät yhdessä vaikuttavat modernin suomalaisen runokulttuurin hyväksi. Tuominen ei väistele sitä, että hän kirjoittaa kahden kansalliskielen kulttuurissa. Hän tarttuu kahdessa ensimmäisessä kokoelmassaan itsestään selvän vuorovaikutuksen mahdollisuuteen. Näin hänen runoilijantyönsä murtaa kielirajaa ja ennakoi omalla tavallaan 50-luvun lopun kulttuurista tarvetta nähdä lyriikkamme ruotsin- ja suomenkieliset modernismit osana yhteistä suomalaista runoperintöä. Tuolloin esimerkiksi vuonna 1958 Rabbe Enckell sai Eino Leinon palkinnon ja Parnasso julkaisi suomenruotsalaiselle kirjallisuudelle omistetun teemanumeron. *Suomenruotsalaisen lyriikan antologia Edith Södergranista Bo Carpelaniin* (1968) ei tosin esittele Mirjam Tuomista. Konkreettiset kaksikielisen runon esimerkit ja avantgardistinen mystiikka eivät ehkä olleet sitä kotikielten välisyyttä, mitä haettiin.

Uhri-käsitteen ambivalenssi

Sotienjälkeinen mentaalinen ilmapiiri syyllisyyden, häpeän ja olemassaolon kysymyksineen näkyy monin tavoin ajan kirjallisuudessa. MirjamTuominen menee suoraan syyllisyyden keskukseen arkaaiselta kuulostavalla uhri–pyöveli-teemalla. Se nousee Tuomisella niin lähihistorian poliittisesta todellisuudesta, sodan väkivallasta ja sen dokumenteista kuin kodin arjesta. Sosiaalisen elämän rakenteet ovat valtarakenteita, valta on olennaisesti väkivaltaa, ihmisen suhde toiseen on väkivaltasuhde. Uhri–pyöveli-asetelma paljastuu Tuomisella kaikkialta. Se ulottuu aikuisen ja lapsen, miehen ja naisen, ihmisen ja eläimen ja myös lasten välisiin suhteisiin. Hoitajan ja vauvan suhteessa sen vaikutus on perustavaa laatua. Pikkulapsen onneton ja huono olo ruokkii aikuisessa aggressiivisuutta ja aggressiivisuus ruokkii onnetonta oloa, onneton olo lisää onnettomuutta ja pahuutta. Runossa ”Det vi inte skall undgå” todetaan – hienoisella huumorilla – että elämä on syyllisyyttä, jota ei voi välttää edes keittiön piirissä. Keittokirjaa selatessaan naisrunoilija ehdollistuu väistämättä syyllisyyteen, jonka lihareseptit – niiden edellyttämät teurastetut eläimet – herättävät (*ITH*, 21).

Dikter III -kokoelman ”Fragment”-runoa hallitsee vastenmielisinä aistikuvina nouseva inho ihmiskunnan poliittista uhri–pyöveli-historiaa kohtaan, joka aina uusina sotina tuhoaa lapsilta ensimmäisen, elämälle välttämättömimmän suojan. Seuraavan sitaatin typografian aukot hidastavat lukemista ja vahvistavat näin sanoihin sitoutunutta kauhistuksen tunnetta: ”[--] död spiller liv spiller och vem anger/ vem den ena vem den andra/ Radek Trotskij Stalin/ ledare emot ledare/ Führer il Duce / kan någon namnge mask i mänskosjäl/ att åstadkomma öden [--]” (*D III*, 69–70). Runon puhuja kysyy, muuttaisiko miesten ja naisten välisen valtasuhteen muuttuminen maailmaa: ”kunde världens öden kanske någongång bestämmas/ av kvinnor lida de judiska polska alla för längesen döda/ döda med sina barn/” (*D III*, 76), ja vastaa kielteisesti: mikään ei muutu, kokemus ei välity toimintaa ohjaavana uusille sukupolville. Naiset jotka nyt elävät, elävät toisen tiedon ja kokemuksen varassa, ”[p]ikkumaisuuden/ kilpailuhengen/ tukehduttavat itse kuoliaaksi omat lapsensa ja muiden/ henkisesti/ ylväästi kantamansa hameen tähden” (*KJ*, 360–361. Suom. Harry Forsblom). He tulevat pettämään äidintunteensa ja sama toistuu ja toistuu.

Vain ilmiöiden yksityiskohtiin porautuva, niitä tarkasti tutkiva havainnointi voisi olla ”Fragment” -runon kuvaaman vallan tuhoisuuden vastavoima. Runo keskittyy pitkään Albrecht Dürerin grafiikkaan, hänen eläin- ja kasvikuviensa havainnollisuuteen, detaljien tarkkuuteen, myötätuntoon ja arvokkuuteen. Dürerin tavasta piirtää heijastuu rakkaus ja kunnioitus kuvattavaa kohtaan sekä käsityötaidon ilo. Vain tällainen suhde kuvattavaan ja omaan työhön on etiikkaa, jolla on moraalis-yhteiskunnallista vaikutusta. Natsismiin viitaten todetaan: ”för tyska folket bortglömt/ Dürers sätt att teckna/ med djur och växter händers rätt att verka lätt/ i tålamodets tjänst efterföljsamma

konturer/ gren av träd finlemmad blommas stängel" (D III, 72). Kirjoittaja haluaisi nähdä kaikkea hallitsevan dikotomisuuden yli. Loppujen lopuksi dikotomia ei perustele mitään, se antaa usein vain syyn ja kuvailun välineen pahuudelle.

Toisen toiseuden säilyttämisen ja toisen kasvojen paljauden etiikassaan Mirjam Tuominen muistuttaa ranskalaisia filosofiaikalaisiaan, Emmanuel Levinasia ja Simone Weiliä. Uhri–pyöveli-suhteen eettinen ongelma on olennaisesti kasvojen etiikkaa, toiseuden esiintuloa. Se on halua ja kaipuuta, usein myös pelkoa, tulla tilaan, jossa ollaan kasvokkain. Levinasin ja Weilin keskeiset, eettisen ihmisen aihetta pohtivat teokset ilmestyivät 1940-luvulla samoihin aikoihin kuin Tuominen pohtii *Besk brygd* -esseeteoksessa (1947) uhri–pyöveli-tematiikkaa.[1] Simone Weil kirjoitti *Juurtuminen*-teoksessaan (*L'enracinement*, 1949), miten pyövelit ja uhrit tahattomasti kantavat todistusta siitä kurjuudesta, jonka pohjalla me aikamme katastrofissa virumme (Weil 2007, 251).

Besk brygd -esseeteoksessaan Mirjam Tuominen tarkastelee moniulotteisin esimerkein uhri–pyöveli-rakennetta ja erityisesti sen heijastumia 1900-luvun ensipuoliskon taiteessa. Hän pitää sitä omanlaisenaan ajan puhetapana ("tidens tungomål") (*BB*, 105) ja sen vaikuttavimpana toteutumana hän näkee Franz Kafkan tavan kirjoittaa uhrin puhetta. Pyöveli ei ilmaise itseään eikä näytä kasvojaan, hän ei puhu, mutta hän panee uhrinsa puhumaan, vaikeroimaan, änkyttämään ja anelemaan. Tuominen käyttää havaitsemastaan aikakauden taiteen puhetavasta paljon kertovaa sanaa "tungomål". Sana tarkoittaa kieltä, puheenpartta ja murretta, mutta se viittaa myös uskonnolliseen käsitteeseen 'kielillä puhuminen', outoon sointuvaan glossolaliaan, äänteleyyn, joka ei ole kommunikoivaa puhetta, mutta joka uskovan ihmisen käsityksen mukaan välittää salaista Jumalaa. Viime kädessä Tuominen väittää, että Kafkan kirjoituksella on rukouksen muoto ja että sen ydin on kasvottoman pyövelin kasvojen verhottomina näkemisen kaipuu (*BB*, 104–107).

Kirjoittamisen yhteydessä käsitteet pyöveli ja uhri ovat hätkähdyttäviä, mutta ne tulevat perustelluiksi Tuomisen tavassa ajatella kirjallisuutta kirjoittamisen psykologian kautta. Pyöveli-käsite liittyy kirjoittamisen pakkoon, intohimoon ja ambivalenssiin, siihen ei liity pahuus, vaan pikemminkin kummallisuus. Kirjoittavan ihmisen sisimmässä vaikuttaa ristiriita, jossa vastakkaiset voimat törmäävät, sitovat ja työntävät toisiaan. Tietoinen minä on tiedostamatonta vastaan, yliminä alitajuista, psykologinen ja sosiaalinen minä transsendentaalista. Ristiriita on ratkeamaton, uhri ja pyöveli tekevät toisensa, niillä on syytä toisiinsa, uhri itse luo pyövelinsä. (*KJ*, 71–73.) Pyövelin ja uhrin suhteen ongelman tunnistaminen on Tuomiselle hyvin arvolatautunut kirjailijapsykologian ja -etiikan asia. On olemassa kirjailijoita, joiden työssä näkyy tämän suhteen tunnistaminen. Kasvojaan paljastamaton, heltymätön voima hallitsee monen Tuomisen esseissään tulkitseman kirjoittajan, kuten Friedrich Hölderlinin, Edith Södergranin, Hjalmar

Bergmanin ja Vilhelm Ekelundin tekstiä. Kirjoittava ihminen luo dialogissa sisimpänsä kanssa tekstuaaliset kasvot halulleen, kaipuulleen ja kärsimykselleen.

Runon äänen kahtalaisuus – kutsua ja kuulla

Under jorden sjönk -kokoelman (1954) runoissa kutsutaan ja puhutellaan. Selkeästi apostrofinen asenne kuuluu useimmista runoista. ”Gör mig ren/ lär mig tystnad/ gör mig hel/ lär mig nya ord/ ord som inte är ord/ ord som är som tystnad” (*UJS*, 8), pyydetään kokoelman toisessa runossa samastaen sanat ja hiljaisuus. Yksi runoista on nimeltään ”Invokaatio”. Käsite viittaa antiikin klassisen runotyypin ydinalueille, rukoukseen, avuksihuutoon, pyyntöön runouden jumalille tai muusille (Homén 1954, 320). Runon minä pyytää ja huutaa kadotettua sisintään käyttäen klassista runoilijaan liittyvää lintu- ja joutsen-symbolia. Innoittumisen pyyntönä runo toteuttaa apostrofin retoriikkaa kohta kohdalta suorastaan esimerkillisesti. Apostrofiset käänteet luovat runoon tilan näyttämön ja ’pois, puoleen ja takaisin kääntymisen’ ruumiillisen eleen (ks. Braun 1971, 18–21).

”Invokation” alkaa toistorakenteiden vyörynä. Pyhän seitsenluvun vahvistamana käännytään tästä ja nyt kauas pois tilan ja ajan taakse. Tilan näyttämö avautuu ääretömiin: ”Bortom de sju bergen/ de sju dalarna/ de sju strida forsarna/ de sjuttiosju nätterna/ de sjuttiosju dagarna/ de sjuhundrasjuttiosju dygnen/ de sjutusensjuttiosju himmelsåren/ infernoåren skärseldsåren/ innesluten i berget/ bortom dalarna [--].” (*UJS*, 17.) Uuteen asemaan astumista seuraa intensiivinen kääntyminen kohti poissaolevaa sinää ja tämän sinän kutsuminen: ”Jag ropar: vakna!/ Kom tillbaka!/ Varför övergav du mig?/ En hel är mer än en halv.” (*UJS*, 18.) Runon minä kurottaa kohti toista pimeydessä ja ahdistuksessa. Hän tuntee itsessään puutteen, hän on vain koverrettu kuori, tyhjä. Hän ei usko, että sinä on kuollut. Sinä muuntuu yhä useammin minäksi, linnut alkavat spesifioitua joksikin joka voisi auttaa. Minä puhuttelee ”teinä” lintuja, jotka kantavat viestiä kuolemasta, hän puhuttelee ”sinuna” aivan tiettyä lintua, villiä ja lempeää joutsenta, ja pyytää sitä noutamaan ”minut” takaisin. Hän esittää epäilyn, onko lintua ja onko häntä itseäänkään, ja saman tien hän pyytää joutsenta lahjoittamaan hänelle takaisin hänen elävän sisuksensa (”mitt levande innanmäte”). Joutsen ja hän voisivat olla ja ovatkin yhtä. Hän haluaa ”surunjoutsenen mustan joutsenen kuoleman valtakunnan sanansaattajan” (”Sorgesvan svarta svan/ sändebud från dödens rike”, *UJS*, 20) kanssa sukeltaa, leijailla, solua, hengittää. Hän haluaa symbioottista elävöittävää yhteyttä kuoleman tuntevan joutsenen – runoilijuuden klassisen symbolin – kanssa. Sinän itkien huutamisessa on kyse oman runoilijanvoiman herättämisestä ja keräytymisestä.

”Invokation”-runo on jatkuvaa, toistavaa valitusta, jota katkovat aika ajoin huudot: tule, anna, nouda, ja jonka vetoava sävy yltyy koko ajan. Säe on lyhyttä, rytmi huohottavaa. Poissaoleva on osa minua, sen kutsuminen takaa mahdollisuuden palata eloon. Kutsuessaan poissaolevaa sinää minä tekee itseään sanoiksi. ”Invokation” päättyy

säekuvioon: ”Jag vill färdas den långa vägen/ dit/ vända åter/ hit” (*UJS*, 21). Valitus katkeaa, kun puhuja ikään kuin toisen roolin ottaen paljastaa, mistä tässä on kyse: tarvitaan tämä pitkä matka *sinne*, jotta voi kääntyä *tänne*. Minä on tietoinen apostrofisen eleen hypoteettisuudesta, tehdystä retoriikasta, joka runon runoksi tekemisessä on lyyrisen äänen ja runollisen tapahtumisen varmistava kaikupohja. Apostrofinen kutsu on keino nostaa lyyrinen ääni itseään vahvistavana runon näyttämölle ja kirjoittamisen läsnäolon keskukseen. (Culler 1983, 140–141, 149–152.) Apostrofinen ele saattelee lyyrisen äänen eläväksi.

Under jorden sjönk -kokoelmassa on monia omistusrunoja ja runomuotokuvia taiteilijoista, kirjailijoista, filosofeista ja myyttihahmoista. Kirjailijoille osoitetut omistus- ja roolirunot kunnioittavat modernin runouden pitkää perinnettä. Ne ovat yksi muunnelma apostrofisesta kääntymisestä toisen jollain tapaa itseä voimistavan ja puhuttelevan henkilön tai henkisen työn puoleen. Jo esseissään Tuominen on osoittanut olevansa hyvin kiinnostunut arvostamiensa ihmisten ja kollegoiden ajattelusta. *Under jorden sjönk* -kokoelmassa runonäyttämölle kutsutaan nimellä mainiten Marcel Proust, Descartes, Spinoza, Simone Weil, Vilhelm Ekelund, Schjerfbeck, Nijinsky, Freud, Hamlet, Narkissos, Persefone ja Hekuba. ”Profet vid havet” -runon nimeltä mainitsematon sinuteltu viitannee Gunnar Björlingiin. Runomuotokuvissa annetaan kuin kasvot toisille luoville tekijöille. Jotkut heistä puhuvat runossa minä-muodossa. Joitakin puhutellaan ja kuvataan koskettavine piirteineen. Prosopopoia (*prosopon poiein* kr. antaa kasvot tai naamio, tehdä kasvot)[2] ja apostrofi ovat tämän tapahtuman poeettisia käsitteitä. Ne kuuluvat läheisesti yhteen ja ovat yksi lyriikan lajityypillinen keino tehdä runossa puhuva ääni yleiseksi siten, että siitä tulee myös lukijaa koskettava, hänen äänensä.

Mirjam Tuomisen lyriikassa puhujaksi ei riitä ihminen persoonallisena ja sosiaalisena, ulkoisen todellisuuden ehdollistamana olentona. Ihminen on kokonaisuudessaan määrittelemätön. Ihminen on aistiva ja havaitseva, rajaton minä, jolla aistivana ja havaitsevana on osuus yli itsensä. Myös toinen ihminen on aina jotakin muuta kuin luulemme. Tätä käsitystä runoilija reflektoi runossaan ”Ingenting” seuraavasti: ”För mig är mänskans jag/ utanför/ i det hon ser förnimmer lyssnar/ i växandet vardandet/ med rotslagen känsla/ med hjärta som hoppas/ och ivriga ögon/ ton/ som vet” (*ITH*, 9–10).

Proosarunonomainen epitafi ”Över en nolla” teoksessa *Gud är närvarande* esittää haudan takaisen äänen tämän puoleiseen maailmaan kuuluvana. Runon minäpuhuja sanoo eläneensä elämänsä tehden havaintoja. Havainnot ovat jääneet kuin aistittavina jälkinä maailmaan. Ne pakenevat ja palaavat yhä uudelleen. Ihmiset antavat havainnoille puhujaminän nimen, ja ne, jotka niitä kunnioittavat, kunnioittavat niissä ”tuntematonta itsessään”. Epitafi puheena haudan takaa on kirjaimellinen kuvaus siitä, miten artefaktisesti koskettava ääni syntyy tarkoituksellisen minuudesta vetäytymisen kautta, ”yksityisen yleisyydessä”.

> [--] Funnes det någon levande så stilla, att hon kunde låta en död som mig göra sig förnimbar i sin röst, kunde jag emellertid säga det som förblev min enskildhet bland människor – vore bara inte ordet enskildhet alltför snävt för vad jag avser, ordet hemlighet åter alltför grovt, enskild allmännelighet borde jag kanske säga. (*GÄN*, 11.)

Epitafi on laji, joka on omiaan toteuttamaan prosopopeian, antamaan kasvot. Tuomisen runossa epitafisuus on viety vielä pidemmälle. Runo tuntuu kirjaimellistavan epäsymmetrisen prosopopeian prosessia, johon kuuluu mahdollisuus, että 'alkuperäiset kasvot' voivat puuttua tai niiden ei tarvitse olla lainkaan olemassa. Tätä nimeämätöntä, kasvottomuudelle kasvot antavaa ristiriitaisen merkityksen trooppia on kutsuttu retoriikassa katakreesiksi (ks. de Man 1988, 403.) "Epitafi"-runon ääni ei suhteudu mihinkään, sillä sen lähtökohta on nimeämätön ja kasvoton. Kohtaaminen ja yhteisyys toisten kanssa tapahtuvat havaintojen elävyyden kautta. Näin syntyy mahdollinen kuultava- tai kasvokkain-tila, joka ei toimi persoonien ja persoonallisuuksien vaan 'puhtaan minuuden' tasolla. Havaitseva minä voikin olla puhdas, transsendenttinen minä.

Kun runosta tulee kielen ja kuvan negaatio

1950-luvun jälkipuoliskolla Mirjam Tuomisen ilmaisukielessä tapahtuu radikaali katkos. Hän alkaa piirtää ja maalata. *Dikter III* -kokoelmassa runoja seuraa kahdeksan kuvan sikermä mustavalkoisia piirroksia, joiden otsikko on "Utan ord". Kirjoittaminen ei Tuomisella kuitenkaan lopu, mutta sen rinnalla seuraa viiden vuoden intensiivinen kuvataiteellinen työskentely, jonka kuluessa syntyy kymmeniä liitumaalauksia ja satoja lyijykynäpiirroksia. Ne tulevat julki *Dikter III* -kokoelman kuvia lukuun ottamatta postuumisti vasta 1990 Amos Andersonin taidemuseon näyttelyssä "icke-bilder".[3] Runoilijan itsensä mukaan hän oli alkanut maalata sairaana, kun ei voinut enää kirjoittaa eikä ollut kirjoitettavaa. Maalaaminen alkoi mykistymisestä. Vähän myöhemmin hän alkoi maalata runoversioille eräänlaisia paralleeleja "ei-kuvia".[4] Voidaan ajatella, että teksti siirtyy kirjoituksesta kirjaimellisesti kirjoitusviivaan ja liukuu toisen taiteenlajin alueelle, graafiseen viivaan, kuvan piirtämiseen. Palataan ikään kuin kirjoituksen juurille, kuvaan. Koska runoilija on "utan ord", hän ei muodosta sanoja eikä edes kirjaimien kuvia, mutta ei hän tee omasta näkökulmastaan kuviakaan.

Graafisen omaksuminen osaksi ilmaisutapaa voidaan tulkita verbaalisen kielen metamorfoosina: kirjoitus muuttuu kynällä piirtämiseksi, piirtämisen rytmiksi, viivastoiksi, viivoiksi, väriksi. Piirros kuvaa havainnollisesti, suoraan, todemmin kuin signifioiva ja sopimukseen pohjaava kieli. *Dikter III* -kokoelman mustan ja harmaan sävyisissä kuvateosten painokuvissa erottuu viivamaisia kasviaiheita, kömpelösti luonnosteltuja kukkia, kukan merkkejä, jonkinlaista tiheikköä, kuin sademetsää, pystyä ja vinoa viivoitusta, pienten suljettujen kuvioiden loputonta kertautumista, jokin viitteellinen kulmikas, kuin kubistinen leijuva kasvohahmo. Kuvaa karsitaan, yksityis-

kohtaa vahvistetaan, suurennetaan. Kuvan selväkin representoivuus hämärtyy. Tekijä ikään kuin raaputtaa kuvattomia kuvia todellisemman toden ikoneiksi. Hän harjoittaa lisäämistä, kaivertamista ja poistamista, jonkin kohostamista esiin poissaolon kautta. Lyijykynän ja liitujen tekniikat nostavat esiin intuitiivista olennaista.

Paul Ricœur näkee ikonisuuden todellisuuden esteettisenä lisäämisenä ja todellisen paljastamisena. Hänen pohdintansa sopinevat avaamaan hermeneuttista näkökulmaa Tuomisen kirjailijantyöhön kuuluvaan piirtämiseen. Ricœur käsittelee ”ikonisen augmentaation” tekniikkaa, jossa todellisuuden rekonstruointi tapahtuu rajoitetun optisen aakkoston pohjalta, supistaen ja korostaen; piirrettä korostetaan esimerkiksi kontrastivärillä tai ympäröimällä se tyhjällä tai jonkin poissaololla. Erityisesti grafiikka, jota Baudelaire on ylistänyt olennaisen esiin taikojana, perustuu oman aakkoston, minimaalisten merkkien, keksimiseen. Abstraktissa taiteessa maalaus haastaa havaintoon liittyvät muodot suhteuttamalla ne ei-havainnollisiin rakenteisiin. Todellisuuden näennäinen kieltäminen on edellytyksenä olioiden ei-figuratiivisen olemuksen ylistämiselle. Ikonisuus tarkoittaa näin tavallista todellisuutta todellisemman todellisen paljastamista. (Ricœur 2000, 75–77.)

Tuomisella kirjoitus ilmaisee tekijäänsä, kirjoitus on tekijänsä näköinen, sillä on ”kasvot”, ja samalla teos kantaa itsessään intuitiota jostakin muusta, personoimattomasta. Tämän esiin kirjoittaminen on piirtämistä, värittämistä, raaputtamista. Viivat, värit ja liikkeet luotaavat tekijänsä takaista, tietymättömissä olevaa, ei-minää. Tyhjä kääntyy mahdollisuudeksi. Mirjam Tuominen kulkee kirjoittajana kertomuksista ja esseistä runoon ja jatkaa referentiaalisuutensa yhä vaikeammin piilottavaan, häivyttävään ja kieltävään tekstiin. Lopulta hän siirtyy toisen taiteenlajin, abstraktin grafiikan ja maalauksen alueelle, mikä sekin paradoksaalisesti johtaa ei-kuvaan, ilmaisemattomaan. Samalla tavoin kuin runo, kielen mykistymisen tai runoversioiden päättymättömyyden kautta, tulee kielletyksi ja mahdottomaksi, myös kuvan mahdollisuus kuvata päättyy ja kuvat muuttuvat ”ei-kuviksi”. ”Ei-kuvat” ovat yhtä hyvin ”ei-runoja”. Runoilija etsii kirjoittamisessaan kiihkeästi ’kielentakaisuutta’. Kuvataiteessaan runoilija ikään kuin yrittää raaputtaa kuvioksi tätä itseään pakottavaa outoa ääntä. Runoilijan ajattelun politiikan kontekstissa se voisi olla julman ja käsittämättömän todellisuuden kumu, runoilijan mystiikan kontekstissa Jumalan ääni hiljaisuudessa.

I tunga hängen mognar bären -teoksen ”Fragment”-runossa muistista kaivertuu esiin lapsen hämäriä mielikuvia varhaisesta eriytymättömästä tilasta, jonka signaaleja ovat äänensävyt, väriaistimukset, turvan ja läheisyyden tunteet. Näiden kuvia ovat äidin hahmo, sininen lehmä, vasikka, keinu, pellavansininen liina, karitsa, lammas, naispaimen. Kaiken halkaisee pelottavasti ja toistuvasti sinisen salaman isku nummelle. Puhuja palaa takaisin hiljaisuuteen, simpukankuoren suojaisaan kaartuvaan kohtukuvaan kuin kaivertamisen alkukuvioihin ja simpukankuoren muotoisiin kasvoihin. Kuvat eivät kuitenkaan tunnu oikeilta eikä kasvoihin liittyvä ääni läheiseltä. Runon lapsi on hylätty.

[--]
i kalkstensgrotta droppstensvägg
ett barn gråter övergivet
sagor
och ett seende lyssnande
stumt
ristningar och snäckskalmönstrat
anleten
men aldrig ett nära du
tonfall
som väcker bestörtning längtan
och plånar ut gränser
tagande med sig stängsel
när svunnet som eko
vajar i stället en gunga
linblå duk som sista signal
och igenkänning för minnet
skymningstimmas blå ko med kalv
moders gestalt
av döden tagen
omvandlad till vallpiga ung graciös
i dödsskuggors dal
och nattliga olivlundar mänskotomma
dunkla vinröda med svavelbleka himlar i gult
och aldrig ett tecken från skyn
men blixtens direkta blå nedslag
på öde hed
”där lammen så vita på ängen beta”
och regnet som strömmar
[--]
(*ITH*, 30–31.)

”Fragment”-runon alaviitteet paljastavat, että lammas-kuvan intertekstejä ovat Jean-François Milletin maalaus ”Lampaitaan kaitseva paimen” ja C.J.L. Almqvistin pieni lammasruno ”Lammen så vita”. Kun viitteet avataan, selviää, että Milletin maalauksessa seisoo etualalla paimentyttö nojaten paimensauvaan pää kumarassa, kädet sauvan ympärille yhteen ristittyinä. Lepääkö hän, torkkuu vai rukoilee? Hänen takanaan nummella laiduntaa suuri lammaslauma. Taivaan avaruudessa on lähestyvän ukkosmyrskyn kajo ja pilvet. Almqvistin runossa Jeesuslapsi paimentaa lampaita ja Maria näkee hänen päänsä ympärillä yhtäkkiä sädekehän. Runo kuuluu: ”Lammen så vita på ängen beta;/ men barnet Jesus ut med dem går./ Häpen Maria stannar och ropar:/ ’Jag ser en strålring omkring barnets hår!’” Tämän viitteistön vihjeen mukaan ”Fragment”-runossa käsitellään uskontoa (lähes antropologisesti) ihmiselle ominaisena metafyysisenä tarpeena (*homo religiosus*) ja erityisesti feminiinisen suhdetta uskonnollisuuteen. Runo ehkä kysyy pintansa alla, mihin paimen ja lammas-vertauskuva ja uhriajattelu (kristinuskossa Kristus on sekä paimen että uhrilammas) riittävät, ja asettaa paimeneksi ja uhriksi lapsen ja naisen, ”naispaimenen” (”väkterska”).

Runo on outotunnelmainen, sinisessä ikuisuudessa, salaman sinisessä iskussa avautuva eettinen visio, jossa kristillisen ja dionyysisen tunnuksien kautta ’hyvä paimen ja lampaat’ -kuva kääntyy: eläimet ja naispaimen suojelevat toinen toistaan. Runon alkupuolen väkivaltakuvia vasten tuodaan toiseuden vetoomus ja olemassaolon itseisarvo. Runossa todetaan yksinkertaisesti, että ”[T]oista ihmistä ei saa uhrata toisen takia” ja että ”[l]yövän käsi menee rikki”.

[--]
befria barnen från fruktan
för våldets återkomst
vi vill leva:
bryt ned korsen parallella ribbor
den ena människan må inte offras för den andra
ryck av er masker skenheliga larvers vita massa
låt guden återuppstå
Dionysos leende över vinfält nyktra
soldruckna druvor
men poliser tvingas slå med batonger
fönstertvätterskor störtar från sjunde våningen
till barns häpnad och väckelse dödsskam
överallt färdas döden
men ni säger dryckenskapen
[--].
(*ITH*, 27.)

Runo ”Mykistyminen ja kaiverrus” (*KJ*, 422–425, suom. Harry Forsblom) kuuluu julkaisemattomaksi jääneeseen teokseen *Jesus Kristus Lyra* (postuumi 1992). Siinä kirjoitetaan, miten mykistyminen ja kaivertaminen ovat vaikeaselkoista kaipuun ”puhetta” ja sen vaivalloisen matkan kuvausta, joka johtaa tietoon, että Jumalan kirjoitus ei ole kieltä tavallisessa mielessä, vaan ”[k]irjoitusta lihaan ja vereen” ja ”[k]aiverrusta sielun mykkyyteen”. Soinnahduskaan, runon kuultava kielellinen foneettinen kauneus ei enää riitä vaan tarvitaan kaivertamista. Kaiverrus on toisella tavalla pysyvä ja häipymätön. Jumalan kieltä ei voi vaihtaa, lainata tai jäljitellä, se on esittämisen ulottumattomissa. Ilmaisu ”kirjoittaa lihaan ja vereen” viittaa äärimmäiseen aistimuksellisuuteen ja samalla muistuttaa pyhän ehtoollisen asetusta. Äänestä luopuminen luo tilaa yhteisyydelle, puhtaalle olemassaololle ja sille ylevyydelle, jota vain viivoiksi ja kaiverrukseksi muuttunut ’ei-kirjoitus’ voi lähestyä.

Mirjam Tuominen ei ollut ainoa modernismin ajan suomalainen proosakirjailija, joka vastasi uudistuvan lyriikan kutsuun siirtymällä kirjoittamaan modernistista runoa. Mutta hän vei runoutensa kirjaimellisesti yli sanojen ja runon kielen ja muunsi sen kuviksi. Sana- ja kuvataide saumautuivat yhteen ”ei-kieleksi”. Runoilijuus kahden kansalliskielen kulttuurissa asetti haasteita ja avautui modernin runouden kansainväliseen ja kotoiseen perinteeseen. Sotienjälkeinen mentaalinen ilmapiiri syyllisyyden ja olemassaolon kysymyksineen näkyy Tuomisen tuotannon uhrin ja pyövelin teemoissa.

Tämän ambivalenssin hän sekä muuttaa omakohtaiseksi kirjoittamisen psykologiaksi että palauttaa eettiseksi ja uskonnolliseksi uhrin kysymykseksi. Tuomisen runoissa on näkyvissä vastuunottoa ja porautumista ideologioihin, joista kristinusko on yksi. Hänen runojensa voidaan ajatella käsittelevän natsismia, kristinuskoa ja runoilijakäsitystä, joka ulottuu kärsivästä minästä havainnoivaan minään ja minästä ei-minään. Kirjoittaminen merkitsee Mirjam Tuomiselle pyrkimystä kirjoittaa esiin eettinen ja lopulta uskonnollinen ihminen.

Viitteet

[1] Emmanuel Levinasin teos *De l'existence à l'existant* (*Eksistenssista eksistoivaan*) ilmestyi 1947 ja *Le temps et l'autre* (*Aika ja toinen*) ilmestyi 1948. Simone Weilin postuumit pääteokset ovat *La pesanteur et la grâce* (*Painovoima ja armo*), 1947 ja *L'enracinement* (*Juurtuminen*), 1949. Tuomisen ajattelun rinnakkaisuuksia ranskalaisiin valtaeksistentialismin ulkopuolella vaikuttaneisiin ajattelijoihin taustoittanee osin se, että ranskalainen kulttuuri oli hänelle läheistä ja kiinnostavaa. Hän oli opiskellut 1937 ja 1938 Pariisissa Sorbonnen yliopistossa.
[2] Prosopopoian käsitteestä, ks. Tholen 2007, 615–616; Hökkä 2001, 167.
[3] Mirjam Tuominen: "icke-bilder 1955–60 ei-kuvia". Amos Andersonin taidemuseo 24.8.–7.10.1990.
[4] Tuominen 1992/1993, 65; Sandqvist 1992/1993, 48; Mirjam Tuominen oli hoidettavana Lapinlahden mielisairaalassa joitakin aikoja vuosina 1954 ja 1955. Barck 1983, 186–193.

Lähteet

TUOMINEN, MIRJAM 1947: *Besk brygd. Betraktelser.* Helsingfors: Söderströms. Artikkelissa teokseen viitattu lyhenteellä *BB*.
TUOMINEN, MIRJAM 1952: *Tema med variationer*. Helsingfors: Söderström. *TMV*
TUOMINEN, MIRJAM 1954: *Monokord*. Helsingfors: Söderström. *M*
TUOMINEN, MIRJAM 1954: *Under jorden sjönk*. Helsingfors: Söderströms. *UJS*
TUOMINEN, MIRJAM 1956: *Dikter III*. Helsingfors: Söderströms. *D III*
TUOMINEN, MIRJAM 1957: *Vid gaitans*. Helsingfors: Söderström. *VG*
TUOMINEN, MIRJAM 1959: *I tunga hängen mognar bären*. Helsingfors: Söderströms. *ITH*
TUOMINEN, MIRJAM 1961: *Gud är närvarande*. Helsingfors: Söderströms. *GÄN*
TUOMINEN, MIRJAM 1992: *Karvas juoma. Valikoima teoksista*. Toim. Tuva Korsström. Suom. Harry Forsblom. Porvoo–Helsinki–Juva: WSOY. *KJ*
TUOMINEN, MIRJAM 1992/1993: Dagboksanteckningar. *Café Existens*. *Tidskrift för nordisk litteratur.* Nr 56/57, 4/1992–1/1993, 55–67.

BARCK, GHITA 1983: *Boken om Mirjam. Mirjam Irene Tuominen i liv och dikt.* Helsingfors: Söderström & Co.
BRAUN, JOHN T. 1971: *The Apostrophic Gesture*. The Hague, Paris: Mouton.
BURDORF, DIETER 2007: Ambivalenz. *Metzler Lexikon Literatur. Begriffe und*

Definitionen. Begründet von Günther und Irmgard Schweikle. Hg. v. Dieter Burdorf, Christoph Fasbender und Burkhard Moennighoff. 3., völlig neu bearbeitete Auflage. Stuttgart, Weimar: Verlag J.B. Metzler, 18.

CULLER, JONATHAN 1983: *The Pursuit of Sign. Semiotics, Literature, Deconstruction.* London: Routledge et Kegan Paul.

HOMÉN, OLAF 1954: *Poetik.* Genomsedd och utgiven av Erik Ekelund. Stockholm: Almqvist & Wiksell.

HÖKKÄ, TUULA 2001: Romanttinen, moderni apostrofi? *Romanttinen moderni. Kirjoituksia runouskäsityksistä.* Toim. Tuula Hökkä. Helsinki: SKS, 166–193.

KORSSTRÖM, TUVA 1992: Esipuhe. – Mirjam Tuominen: *Karvas juoma*. Toim. Tuva Korsström. Suom. Harry Forsblom. Porvoo–Helsinki–Juva: WSOY.

DE MAN, PAUL 1998: Hypogramm und Inschrift. (1981.) *Die paradoxe Metapher*. Hg. v. Anselm Haverkamp. Frakfurt am Main: Suhrkamp, 375–413.

MAZZARELLA, MERETE 2002: Vad är finlandssvensk litteratur? *Litteraturens gränsland – Invandrar- och minoritetslitteratur i nordiskt perspektiv.* Red. Satu Gröndahl. Uppsala: Centrum för multietnisk forskning, 224–230.

OLSSON, ANDERS 2000: *Läsningar av INTET*. Stockholm: Albert Bonnies Förlag.

RICŒUR, PAUL 2000/1976: *Tulkinnan teoria. Diskurssi ja merkityksen lisä*. Alkuteos: *Interpretation Theory. Discourse and the Surplus of Meaning.* Suom. Heikki Kujansivu. Helsinki: Tutkijaliitto.

SANDQVIST, GERTRUD 1992/1993: Det gyllenklara molnet. Mirjam Tuominens bildkonst 1955–1960. *Café Existens*. *Tidskrift för nordisk litteratur.* Nr 56/57, 4/1992–1/1993, 47–54.

STORMBOM, NILS-BÖRJE (TOIM.) 1968: *Suomenruotsalaisen lyriikan antologia Edith Södergranista Bo Carpelaniin*. Suom. Tuomas Anhava, Viljo Kajava, Kirsi Kunnas, Eeva-Liisa Manner, Brita Polttila, Arvo Turtiainen, Aale Tynni. Porvoo–Helsinki: WSOY.

THOLEN, TONI 2007: Prosopopöie. *Metzler Lexikon Literatur. Begriffe und Definitionen*. Begründet von Günther und Irmgard Schweikle. Hg. v. Dieter Burdorf, Christoph Fasbender und Burkhard Moennighoff. 3., völlig neu bearbeitete Auflage. Stuttgart, Weimar: Verlag J.B. Metzler, 615–616.

WEIL, SIMONE 2007/1949: *Juurtuminen – Alkusoitto ihmisvelvollisuuksien julistukselle.* (*L'enracinement.* 1949.) Suom. Kaisa Kukkola. Tampere: Eurooppalaisen filosofian seura ry.

Heidi Grönstrand

”Litteraturvetenskapen måste ta itu med viktiga och spännande frågor”. En intervju med professor Claes Ahlund

Heidi Grönstrand: Vad har du gillat bäst på din arbetsplats vid Litteraturvetenskapliga institutionen vid Åbo Akademi?

Claes Ahlund: Här finns kreativa medarbetare som bedriver forskning i flera spännande riktningar och som är genuint engagerade i undervisningen och våra studenter. Studenterna själva är också ett glädjeämne. Inte minst uppskattar jag textdiskussionerna i det löpande gradu-seminariet, där vi tar upp allt från teoretiska frågor till de mera hantverksmässiga aspekterna av skrivandet. I jämförelse med Sverige finner jag här i Åbo en större språkmedvetenhet hos studenterna.

HG: Hurdan profil har ämnet litteraturvetenskap vid ÅA? Var ligger dess styrka?

CA: Eftersom det är en liten miljö är det svårt att peka ut en särskild profil. Det är snarare så att var och en aktivt profilerar sin inriktning och att dessa sammantagna kompletterar varandra i en brokig helhet. Här finns hög kompetens inte bara inom det traditionella fältet finlandssvensk modernism utan också inom områden som kanoniseringsprocesser, litteraturhistorieskrivning, barn- och ungdomslitteratur, politisk opinionsbildning i litteraturen samt litteratur och bildning – de två sistnämnda bidrar jag själv med.

HG: Tycker du att det finns stora skillnader mellan universiteten i Sverige och i Finland? Har du stött på överraskningar?

CA: Skillnaderna är många och de var inte alltid förutsägbara. I vissa avseenden håller man här fast vid sådant som för länge sedan avskaffats i Sverige (graderade betyg på doktorsavhandlingar är bara ett exempel), på andra områden verkar man i Finland omvänt vara ännu ivrigare att införa nya och traditionsfrämmande inslag. Det gäller inte minst sådana administrativa och ekonomiska förändringar som styrs av krasst nyttotänkande och oblyg näringslivsanpassning.

Som ämnesansvarig har jag vid ÅA större befogenheter att utan inblandning av

högre instanser utforma undervisningens innehåll och uppläggning än jag skulle ha haft i Sverige. Å andra sidan präglas hela den administrativa strukturen av en ogenomskinlighet, som jag inte mött någon motsvarighet till vid de svenska universitet som jag har arbetat vid. Den gamla och viktiga principen om kollegialitet som akademisk grundprincip verkar dessvärre också vara i upplösning.

HG: Vad är aktuellt inom litteraturvetenskap just nu? Eller finns det över huvudtaget gemensamma intressen och riktlinjer?

CA: Ett område som blir allt viktigare, inte minst genom de strukturförändringar som styrs av nya överordnade mål som ekonomisk nytta och anställningsbarhet, är frågan om litteraturens och litteraturvetenskapens värde. På en front diskuterar man här konkreta ”nyttoaspekter” av litteraturvetenskapliga studier, som förbättrad språklig och analytisk förmåga, på en annan försöker man hävda ämnets betydelse för förståelsen och bevarandet av vårt kulturarv, på en tredje betonar man att studierna leder till kvaliteter av ett helt annat slag: existentiella och till och med moraliska...

Det är en spännande situation som öppnar sig här. Under en mycket lång period har man tagit inte bara litteraturen utan också litteraturvetenskapen för given. Det är inte bara arbetsmarknadens krav utan också de nya tekniker som fått den traditionella bokläsningen att gå tillbaka som idag tvingar oss att damma av en del mycket gamla frågor och komplettera dem med ett antal nya. Jag vill betona att jag inte ser pessimistiskt på den här situationen, som i själva verket bör kunna bli vitaliserande för ämnet.

HG: Hurdan forskning inspirerar dig mest?

CA: Sådan forskning som vågar söka sig nya vägar, antingen genom att gräva fram ett viktigt material som ingen tidigare uppmärksammat eller genom att söka och finna intressanta samband mellan företeelser som ingen kommit på tanken att relatera till varandra. Minst inspirerande är forskning av typen ”vad händer om vi läser författaren x med utgångspunkt i teorin y” där teoribildningen är den för tillfället prestigefyllda och författarskapet mer eller mindre godtyckligt valt. Samma demonstration upprepas om och om igen, utan att man nödvändigtvis förstår varför; forskaren reduceras till en artist som demonstrerar ett inträ nat nummer ur standardrepertoaren.

Över huvud taget borde forskningen, inte minst den som bedrivs inom doktorsavhandlingens ramar, vara mer probleminriktad. Den borde börja med en konkret forskningsfråga – historisk, estetisk, teoretisk - som framstår som relevant och intressant, och sedan läggas upp för att på bästa sätt kunna besvara denna fråga. På så sätt producerar man förhoppningsvis ny kunskap och nya insikter, i stället för att ännu en

gång reproducera en ”obligatorisk åkning”. På den här punkten har handledarna ett stort ansvar.

HG: Hur ser du på litteraturvetenskapens framtid? Hurdana frågor borde litteraturvetarna ta itu med?

CA: Litteraturvetenskapen befinner sig som jag redan sagt i en brytningstid. Ämnet har en spännande framtid, men vi måste i långt högre grad än tidigare ompröva dess identitet. Detta inte för att uppgivet acceptera de utilistiska nyttokraven, utan tvärtom för att bättre kunna hävda ämnets centrala betydelse inom humaniora, och i nästa led humanioras centrala betydelse för vårt samhälle. Omprövningen får inte heller stanna vid ”kosmetiska” kanonfrågor – manliga i förhållande till kvinnliga författare, ”högt” eller ”lågt”, nordiskt-europeiskt-utomeuropeiskt, o.s.v. – utan måste också ta upp andra viktiga frågor, som t.ex. litteraturvetenskapens förhållande till ämnen som medievetenskap, filmvetenskap och retorik. Det är också viktigt att vi inom humaniora som helhet över ämnesgränserna diskuterar vad som förenar oss och hur vi kan utveckla ämnesövergripande samarbeten.

Vid sidan av allt detta borde litteraturvetarna naturligtvis också ta itu med sådana spännande frågor som vi brukar ägna oss åt. Inte minst frågor som har att göra med hur litteraturen både avspeglar och påverkar samhället. Det kan gälla långsamma och genomgripande mentalitetsförändringar, men det kan lika gärna gälla sociala förhållanden eller politiska konflikter. Litteraturen har en enastående estetisk och existentiell potential, men den är också ett enastående instrument för förståelsen av historiska processer – i det förflutna, men också i vår samtid.

Claes Ahlund är professor i litteraturvetenskap vid Åbo Akademi. Ahlund har också arbetat som professor vid Mittuniversitet och Högskolan i Gävle i Sverige samt vid universitetet i Tromsø i Norge.

En minoritetslitteratur blir till

Michel Ekman: *Må vi blicka tillbaka mot det förflutna. Svenskt och finskt hos åtta finlandssvenska författare 1899–1944*. Helsingfors: SLS & Stockholm: Atlantis, 2011, 343 s.

Allting var kanske inte bättre förr. Inte ens i de författarskap som behandlas i Michel Ekmans bok *Må vi blicka tillbaka mot det förflutna. Svenskt och finskt hos åtta finlandssvenska författare 1899–1944*. Men titeln är välfunnen för den problematik som Ekman ser gå igen hos Arvid Mörne, Jacob Tegengren, Jarl Hemmer, Gustaf Mattson, Sigrid Backman, Bertel Gripenberg, Elmer Diktonius och Rabbe Enckell.

Ekmans historiska och tematiska studie är, utöver inledningen och avslutningen, strukturerad i tre helheter. I två separata delar behandlas viktiga regioner i den finlandssvenska litteraturen: skärgården och Österbotten via Mörne respektive Tegengren. I följande del granskas både byasamhället och storstaden i Hemmers, Mattssons och Backmans författarskap utgående från den tyske sociologen Ferdinand Tönnies begreppspar Gemeinschaft och Gesellschaft. I den sista delen behandlas Gripenbergs, Diktonius och Enckells förhållande till det finska.

Som en viktig teoretisk utgångspunkt för Ekmans arbete fungerar begreppet ”platsens poesi”, vilket enligt författaren fokuserar på människans relation till naturen och problematiserar upplevelser av hemkänsla, hemort och naturförsjunkenhet.

Studiens åtta författare förhåller sig alla till en samtid i förändring, till moderniteten, urbaniseringen, demokratiseringen, språkfrågan – processer som är invävda i varandra. Författarna skriver också från en gemensam position där det nationella arvet från Runeberg och Topelius känns av och där det gäller att skapa en ny nationell språklig minoritetslitteratur, nämligen den finlandssvenska. Urvalet är därför välmotiverat och för rakt in i spännande frågor.

Skapandet av en minoritetslitteratur är i hög grad ett medvetet projekt hos Arvid Mörne, både i hans roll som poet och litteraturhistoriker. Systematiskt bygger han upp bilden av skärgården som en särskild finlandssvensk poetisk miljö. Ambitionen att förena svenskhet, allmogekultur och nationalism stöter på inbyggda svårigheter. I utformandet av en särskild finlandssvensk litteratur nödsakas han offra Runeberg och Topelius, som skrev för hela nationen oavsett språk, vilket enligt Ekman ledde till en dränerad litteraturhistorieskrivning.

För Tegengrens och Hemmers del tecknas bilden av en idyllisk (svensk) bygdegemenskap som hotas av samhällsförändringar. Det visar sig att Gustaf Mattsons kåserier i dagspressen inte heller är det undantag i sällskapet man kunde vänta sig. Trots sitt urbana sammanhang i Helsingfors och skribentens journalistiska flanörsroll blir kåserierna ingen entydig

avspegling av moderniteten. Mattsson utgår i sitt familjära tilltal från en homogen borgerlig läsekrets med en gemensam värdegrund och en cyklicitet i vanorna, bestämd av årstidernas växlingar och familjehögtider. Världen blir en liten och intim sfär.

Sigrid Backman, känd som realistisk skildrare av den svenska arbetarklassen, lyckas enligt Ekman undvika hela språkfrågan i sina beskrivningar av de svenskspråkiga kollektivens arbetargemenskap i 1920-talets Helsingfors. Detta trots att två tredjedelar av stadens arbetarbefolkning redan vid sekelskiftet var finskspråkig. Där Mörne, Tegengren, Hemmer, Mattson och Backman uppvisar ett stort avstånd till eller helt sonika kringgår det finska är både Gripenberg och Diktonius mera involverade.

Via krigstematiken hos Gripenberg följer Ekman upp en utvecklingslinje i författarens attityd till det finska. Inbördeskriget blir en vändpunkt som omvandlar främlingskapet till hat mot de röda medan kriget i övrigt förbrödrar de båda språkgrupperna som slåss på samma sida. Diktonius hemmastaddhet i den finska kulturen är större än hos någon annan av de åtta författarna, men även i hans skildringar av det idylliska finska landskapet och folket röjs en distans i ironier och nedlåtenhet – den reflekterandes, bildades och flerspråkiges distans. Med Rabbe Enckell avslutas genomgången och i hans naturbeskrivningar av det finska inlandet kring Jorois är utanförskapet accentuerat.

De enskilda författarskapen sätts med andra ord in i en kontext, där en ny nationell litteratur på språklig grund skulle konstrueras. Det var ett trevande och motsägelsefullt projekt som fick fart av aktuella politiska frågor, såsom lantdagsreformen 1906 och finskans status som officiellt jämställt språk 1902. De studerade författarskapen hanterar belägenheten på skilda sätt men för samtliga är frågan komplicerad. Genomgången är intressant både i sina delstudier och i den helhetsbild som tecknas.

På texttolkningsplanet kan jag ibland uppleva att det sker förrädiska glidningar mellan litterär gestaltning och de idéer som tillskrivs författarna. Det är självklart att författare kan använda t.ex. romankaraktärer som språkrör för egna synpunkter, men slutsatserna som dras verkar ibland vara förankrade i annat än de texter som anförs. Låt mig ta ett konkret exempel. Enligt Ekman är förändringar av ondo för Tegengren och ”finnarna, deras språk och mentalitet, står för något absolut främmande i Tegengrens värld”. Apropå den unga flyktingen och junkern i novellen ”Främlingen” (med kriget 1918 som bakgrund) i samlingen *Rasmus Teel* skriver Ekman:

> Han är visserligen inte finne, men det är illa nog att han är av okänt ursprung. Ingrids far skjuter utan prut ned honom ur bakhåll, och utdömer sedan ett straff åt sin dotter. I hans utbrott framgår klart finnarnas position. De är på grund av sin ras och sitt annorlundaskap generellt värdelösa, alldeles oberoende av individuella egenskaper, och det värderingsfria berättargreppet

> i novellen gör ingenting för att
> skapa distans till det skildrade.

Men läser man novellen är det uppenbart att den vreda fadern inte sammanfaller med berättelsens norm (för en sådan finns), tvärtom ter han sig fruktansvärd och intill omänsklighet driven av principer. Karaktären Ingrid skildras däremot inlevelsefullt inifrån och får läsarens sympatier, liksom hennes och främlingens förälskelse i varandra. Det är faderns missriktade hämnd (han hade förlorat sina tre söner i kriget) och maktfullkomliga ingripande som utgör hotet i novellen, inte främlingskapet. Kärleken som överbryggar främlingskap framstår som novellens ideal.

När man upptäcker sådana felläsningar som berättartekniskt lätt kan vederläggas frågar man sig hur det egentligen förhåller sig med Tegengrens inställning till svenskt och finskt, till ideal och hot. Blir bilden som ges inte skev?

Generellt tycker jag också det tydligare borde framgå att citerade fragment ingår i olika genrer med olika litterära premisser och funktioner, att publicerat tal har sitt retoriska sammanhang, krigslyrik sitt. Det gör en viss skillnad också för den tematiska läsningen.

Ekmans bok är tvivelsutan ett innehållsdigert arbete som i sin panorering över ett stort material och med sin gedigna bakgrundskunskap ger ett värdefullt perspektiv på den finlandssvenska litteraturens historia. Vad de åtta författarskapens språkpolitiska spänningar och strategier innebär för den finlandssvenska litteraturen idag tar han inte ställning till. Men att känna till sin historia är på något sätt redan ett svar.

Anna Möller-Sibelius

Parland på allvar – eller?

Clas Zilliacus (red.): *Erhållit Europa / vilket härmed erkännes. Henry Parland-studier.* Helsingfors: SLS & Stockholm: Atlantis, 2011. 237 s.

> Det är inte jag
> Det är en mun som blåser ut rök
> [--]

Få har i sitt skrivande odlat en lika kvicksilveraktig ambivalens som Henry Parland. Det dubbelbottnade är hos honom själva stilen, det osäkra själva övertygelsen. I finlandssvensk litteratur är det väl bara Henrik Tikkanen som kommer i närheten när det gäller att ge paradox och ironi genial form. I jämförelse med Parland låter de flesta av oss som trista dogmatiker, och mycket riktigt kritiserades han av sina samtida modernistkolleger Hagar Olsson och Rabbe Enckell för ”ytlighet” och ”barnslighet”.

Att ytan är djup ser med tiden allt flera. Inte minst de två Parland-renässanserna tyder på ovanlig *staying power*. Det första förtjusta återseendet inträffande under popkonstens 1960-tal, då essäisten Johannes Salminen talade om Parland som ”den ende i vår modernism som

andligt sett verkar att vara utan återvändo mantalsskriven i det tjugonde århundradet". Parland-renässans två inleddes med Per Stams avhandling *Krapula* (1998) och pågår fortfarande – hit hör översättningar bl.a. på tyska och engelska, vidare Agneta Rahikainens brevmontage- och bilderbok *Jag är ju utlänning vart jag än kommer* (2009), och nu senast *Erhållit Europa / vilket härmed erkännes,* redigerad av Clas Zilliacus, som bygger på inlägg vid 100-årsseminariet 2008.

Erhållit Europa är en rolig bok eftersom Henry Parland själv så ofta citeras: han är ju lustfyllt citerbar. Alla skribenter noterar också hans ironi. En annan sak är sen i vilken grad studierna lyckas kalibrera in denna ambivalens i sina analyser. Vilka är egentligen de poler han gnistrar mellan? Till exempel bygger Johannes Göransson en betraktelse över "Henry Parlands dadaism" på ett brev till en kompis där Parland beskriver en "dadaistisk" utfärd till sportstugan. Här hade Göransson kommit längre om han inte tagit Parlands anekdotiska stil fullt så på orden, som om det var fråga om tungt litteraturhistoriskt bevismaterial. Något liknande gäller för Parland som exponent för "den nya sakligheten", ämnet för Leif Fribergs text. Parlands parodiska, manifestartade text "Sakernas uppror", som flera skribenter hänvisar till, är ju inte alls *enbart* "saklig". När Parland skriver att tingen "kräver en ställning i livet", oberoende av människorna, svävar poängen mellan det absurda påståendet och den vaga känslan att det ändå någonstans kan ligga något i detta. Utan den ironiska svävningen skulle parlandska textens egenart försvinna.

I det ambivalenta ligger också en viktig förbindelselänk till t.ex. Vladimir Majakovskij och Ilja Ehrenburg, två ryska intertexter som Hanna Ruutu respektive Olga Mäeots analyserar i två av bokens intressantaste kon/texter. Inte heller Majakovskij är nämligen så "allvarlig" som Ruutu på ett ställe hävdar. Via två opublicerade artikelutkast av Henry Parland om Ehrenburg visar Mäeots upp Parland som klarsynt och estetiskt avancerad kritiker i funktion, fast här verkar det långsökt att som Mäeots tala om Parlands "humanism". En svag kultskugga hänger också över Per Stams studie i den parlandska diktverkstaden, som inleder volymen. Visst är den unge författarens målmedvetna nerstrykning av allt "onödigt" i dikterna i debuten *Idealrealisation* (1929) imponerande. Men många fina – eller åtminstone intressanta – lösningar hamnar också bland det strukna.

För övrigt bekräftar antologin hur gedigen Per Stams ovan nämnda avhandling är: även om många infallsvinklar ännu kan fördjupas, har Stam för det mesta redan varit inne i dem. Men så klart får vi rikare kontexter till t.ex. Parlands filmintresse (Renatie Bleibtreu och John Sundholm). I bokens mest uppslagsrika text skriver Sanna Nyqvist om Parlands modernitet och urbanitet, med snygga iakttagelser av t.ex. tröskelns, farstuns, portgångens liminala betydelser i hans efterlämnade roman *Sönder*. Också

Robert Åsbackas kloka och personliga text om karaktärskonstruktion hos Parland och Marcel Proust sticker ut.

Erhållit Europa/ vilket härmed erkännes vittnar mångsidigt om att Henry Parland tas allt mera på allvar som väsentlig klassiker. Kanske tas han nu till den grad på allvar att ambivalensen hamnat i skuggan – återigen – fast nu från motsatt håll. Nu är hostpastillerna och filmaffischerna hos Parland tecken på hans receptivitet och modernitet – det som för en avfärdande Hagar Olsson var tvivelaktigt hör nu till hans främsta dygder. Hans fascination för banala filmstjärnor, bilringar och schlager är på ett plan äkta, men de serveras aldrig som sådana; om han kan se ut att nästan hysteriskt hylla samtiden så är det kanske snarare för att reta borgerskapet än av någon djup övertygelse om modernitetens välsignelse? När Parland proklamerar ”de vida byxornas program” så kontrar han ju med ”själen” som envisas med att hänga med, om också ”insydd i uppslagen”. Det ihärdiga, skenbara förnekandet av djup och ideal, uppmaningarna att ”ljuga större/ högre”, i både dikter och *Sönder*, kan lika väl som program vara antiprogram och påminnelse, t.ex. om vad reklamspråket *inte* innehåller. I Sverige var Sonja Åkesson parlandsk när hon på 1960-talet monterade reklamtexter till collage, en sorts *readymade*-dikter. Och vem säger att Andy Warhols ”yta” av tidningsbilder inte kan vara ångestladdad, ”djup”?

Själv skulle jag vända på steken: är inte det vi kallar ”djup” – svåra känslor, oro, meningslöshet – det till och med uppenbara ämnet i Parlands texter; är inte detta ”djup” den mycket synligt framlyfta ”ytan”? Humorn och absurdismen hos Parland tycks ha lurat en del tidiga kritiker, som om det roliga inte kunde vara tillräckligt tungt, som om sanningen inte kunde ta genvägar via ironi och ambivalens. Kanske var det den smarta formen, och själva talet om tomhet, som lurade folk; oron behandlas ju här varken romantiskt eller ”sakligt” allvarsamt, utan i kollision med triviala moderniteter som vichyvatten, strumpor, bussar och jazz.

En hel del dikter, utkast och brev av Henry Parland lär för övrigt ännu vara opublicerade – en smått hisnande tanke.

Trygve Söderling

Vidgade vyer på Södergrans verk

Arne Toftegaard Pedersen (red.): *På fria villkor. Edith Södergran-studier.* Helsingfors: SLS & Stockholm: Atlantis, 2011. 239 s.

I antologin *På fria villkor* förenas forskare, diktare och författare från de nordiska länderna för att diskutera Edith Södergrans dikter, författarbild och verk ur ett nutidsperspektiv. Forskningsartiklarna varvas med dikter och essäer tillägnade den stora modernistföregångaren, ett grepp som känns fräscht och lyckat.

Antologins läsare får en insyn i dagens Södergran-forskning som tar avstånd till den traditionella, biografiorienterade linjen. Det finns fortfarande mycket att göra för att placera Södergran i en kulturell och (världs)litterär kontext; allt från att kartlägga hur hon har influerats av kulturella och litterära strömningar till hur hennes verk relaterar till den samtida europeiska litteraturen och kulturen. *På fria villkor* innehåller flera sådana välkomna inlägg.

Torsten Petterssons och Agneta Rahikainens artiklar sätter Södergran (och, i Rahikainens fall, även Södergran-forskningen) i en bred kulturell och litterär kontext. Petterssons artikel anlägger ett perspektiv på hela den finlandssvenska modernismen och ser den som en del av den internationella modernismen. Han söker den finlandssvenska modernismens rötter speciellt i den finlandssvenska kulturens position som mångkulturell, och därmed marginell och lite ”annan” än den härskande språkgruppens. Pettersson finner också många representanter av mångkulturell identitet bland de europeiska modernistdiktarna, även om det också finns exempel på det motsatta. En position i marginalen ser ut att vara gynnsam för en pluralistisk diktsyn och stil, hävdar Pettersson. Agneta Rahikainens intressanta inlägg granskar Södergrans författarbild dels som ett kulturellt fenomen, dels som något som är belastat av en gammal, särskilt biografisk forskningstradition som inte alltid (som hon ger många exempel på) har varit särskilt källtrogen. Rahikainens artikel skildrar skickligt de många stämplar som Södergran har getts genom tiderna. Litterär mytbildning var också något som modernisterna själv praktiserade, och även om Södergran själv kanske inte gjorde det i någon större utsträckning, hade fenomenet i början något att göra med biografismens centrala läge. Rahikainen ställer också frågan om Södergran kan karakteriseras som finlandssvensk om man utgår från hennes rötter, uppväxt och kulturella omgivning – en viktig fråga som också öppnar vägar till fortsatta kontextualiseringar av hennes författarskap i den europeiska modernismens kanon.

Antologin innehåller också artiklar som skildrar Södergrans diktning och dess säregna djup. Vesa Haapala granskar debutsamlingen *Dikter* (1916) och diskuterar dess struktur som montage. Utgångspunkten är verkligen passande, eftersom de modernistiska diktsamlingarna ofta har en inre struktur som binder verket samman så till den grad, att dikterna kanske inte ens var menade att läsas skilda från helheten. Haapala gör ett bra jobb i tolkningen av samlingens intrikata struktur, även om montagebegreppet ibland ter sig lite problematiskt som ett verktyg i diktanalysen. Eva Kuhlefelt och Judith Meurer-Bongardt diskuterar i sina respektive inlägg förbindelserna mellan Södergran och Hagar Olsson. Kuhlefelt gör en djärv, queer läsning av Södergrans och Olssons brevväxling. Även om materialet kan locka fram sådana tolkningar, lönar det sig att komma ihåg att det vid

sekelskiftet var något av en *pose* att skriva från kvinna till kvinna i en liknande anda som Södergran och Olsson gör. Det hittas således en kulturell bakgrund till deras stormiga relation till varandra, och speciellt till stilen de använder i sina brev. Meurer-Bongardts artikel skildrar ungdoms- och utopitematiken i Olssons och Södergrans verk, och genom grundliga läsningar av underliggande influenskällor och paralleller i den europeiska kulturen kopplar hon den till den övriga europeiska mellankrigslitteraturen. Södergrans diktning kan säkert läsas som en hyllning till den moderna kvinnan. Olssons framtidsutopier har också ungdomen som en central tema, även om Meurer-Bongardts paralleller till dagens tyska ungdom kanske känns lite konstgjorda.

Robert Åsbackas essä om dialogen mellan R. R. Eklund och Södergran tar fasta på Eklunds recensioner av Södergrans diktsamlingar, och den kastar ljus över hur deras poetiker skiljer sig och hur Eklund var påverkad av Södergran – även mot sin vilja. Åsbackas text visar hur skapandet blir till – det är inte i ensamhet, utan snarare i dialog med andra likvärdiga, dvs. andra diktare och författare.

I sin djupa och klarsynta artikel om Södergrans extatiska diktjag skildrar Holger Lillqvist diktarens tillhörighet till den idealistiska traditionen. Lillqvists gör bl.a. en djupanalys av dikten ”Dagen svalnar” där dikten kopplas till det idealistiska, vilket känns fräscht som omväxling till den, sedan nittiotalet populära, feministiska och emancipatoriska tolkningen. Såsom Lillqvist själv konstaterar, är båda möjliga. Lillqvists analys kulminerar i en skildring av parallellerna till symbolismen och dekadensen i Södergrans diktning, även om hon inte tillhörde symbolismen som sådan och hennes diktning inte kan begränsas i en enda rörelse.

Idar Stegane, Peter Stein Larsen och Benedikte Rostbøll undersöker Södergrans influenser på andra nordiska lyriker och litteraturer; den norska författaren Tarjei Vesaas, den danska sensymbolismen och de danska kvinnliga diktarna Inger Christensen, Pia Tafdrup och Lone Hørslev. Dessa inlägg visar att Södergrans påverkningskrets är långt ifrån uttömd, och att det finns rum för ny intertextuell forskning.

Antologin avslutas med Ebba Witt-Brattströms, Karl Johan Rahms och Birgitta Bouchts lite mer informella eller personliga inlägg i essäformat. På sätt och vis skildrar alla tre sitt eget förhållande till Södergran, och den betydelse diktaren har för dem. Dessutom är det högst intressant att få läsa Rahms beskrivning av vilka slags problem man kan möta när man översätter Södergran till khmer!

Alla antologins texter talar sitt tydliga språk; Södergrans dikter och verk är långt ifrån uttömda och de är kanske mer moderna nu än någonsin. Mycket återstår att göra inom forskningen av Södergrans verk. De borde kontextualiseras i den samtida litterära och kulturella (ja, mer exakt, mångkulturella!) traditionen; det finns fortfarande utrymme för studier

av hennes betydelse inom den finlandssvenska modernismen, och såsom de skandinaviska inläggen visar, har hennes diktning också påverkat många senare diktare. Södergran är och förblir högst levande, vilket konstateras också i redaktören Arne Toftegaard Pedersens inledning. Detsamma syns också i dikterna tillägnade Södergran, som finns i den fint redigerade antologin.

Hanna Ruutu

Inspirerande metodbok

Kristina Malmio (red): *Jo. –Nej. Metodologiska läsningar av Solveig von Schoultz novell "Även dina kameler"*. Helsingfors: Avdelningen för nordisk litteratur, NORDICA, Finska, finskugriska och nordiska institutionen, Helsingfors universitet, 2010. 140 s.

Alla som undervisar litteratur kan inte annat än instämma i Kristina Malmios beskrivning av den problematiska klyftan som infinner sig – mellan texten och läsaren – när den spontana upplevelseläsningen skall överflyttas till ett metodiskt sökande efter något som skall resultera i en sammanhängande analys.

Parhästarna teori och metod, den akademiska verktygslådans mantra och själva redskapet i analys och forskning, får i inledningskapitlet till den litteraturpedagogiska eller metodologiska skriften *Jo. –Nej. Metodologiska läsningar av Solveig von Schoultz novell "Även dina kameler"* en välbehövlig och i det här fallet dessutom en föredömligt klargörande genomlysning med konkret och handfast slutresultat: "Medan teorier är synsätt är metoder verktyg, praktiska sätt att ta itu med texter. Teorierna är glasögonen, metoderna spadarna och hackorna." Jag tänker omedelbart stjäla formuleringarna till nästa proseminariekurs, men med korrekt källangivelse förstås.

Bokens redaktör Kristina Malmio har samlat fyra språkvetare och textanalytiker (litteraturvetare är en för smal definition) som alla tagit sig an "Även dina kameler" (1965) och i sex texter valt olika perspektiv för att illustrera hur en metodbaserad bearbetning av en text kan leda läsaren vidare in i en fiktionstexts hemligheter och oväntade betydelsemöjligheter.

Den expansion av teoriperspektiv inom litteraturvetenskapen som skett sedan 70-talet och till idag gör urvalsproblemet något mer komplicerat än det skulle ha varit för bara 30 år sedan, men de teoretiska utgångspunkter som nu tagits med i boken representerar på sätt och vis ett slags grundläggande angreppspunkter på litterära texter.

Den narratologiska analysen visar hur språkets byggstenar används för att skapa ett litterärt språk och en berättarstruktur (Anne-Marie Londen). Intertextualitetens komplexa samband ges en genomarbetad illustration (Kristina Malmio). Det feministiska greppet visar på en variant av en texts samhälleliga karaktär, något som

alltid finns öppet eller mer eller mindre dolt i en text (Kristina Malmio). Hur den pedagogiskt viktiga tematiska analysen av novellen kan fördjupas om den länkas samman med von Schoulz övriga produktion illustreras av Anna-Lena Möller-Sibelius. Det överraskande är den teologiska läsningen av novellen, eftersom just detta intertextuella samband helt håller på att suddas ut på grund av alltför stort kunskapsunderskott hos de yngre generationerna (Carola Envall). Merete Mazzarellas avslutande syntes knyter ihop bitarna till en helhet, en nödvändig påminnelse om att ett konstverk alltid är summan av alla delar.

Har då *Jo. –Nej.* löst problemet att överbrygga klyftan mellan teori och textförståelse? Jo-Nej är jag frestad att svara. Kristina Malmios problemformulering i inledningen pekar just på svårigheten att knyta ett teoretiskt och metodiskt tillvägagångssätt till själva texten. Det projektet lyckas bra i det här fallet, men även om de metodiska redskapen fungerar här, så står man i grunden inför helt nya utmaningar om analysen gäller en helt annan text. Det narratologiska maskineriet ser helt annorlunda ut i ett annat textbygge, det feministiska perspektivet kan vara helt irrelevant för att inte tala om den bibliska intertextualiteten. Det förminskar inte värdet av den didaktiska potentialen i analysexemplen, utan pekar snarare på vilken besvärlig och grannlaga uppgift det är att arbeta med skönlitterära texter och inte minst att undervisa i hur man gör.

Min egen undervisningssituation bestäms av att så gott som alla studenter har finska som modersmål och därmed uppstår också ett problem inte bara med snårig teoritext utan också med att bearbeta den skönlitterära textens undertext, konnotationer och inbyggda kulturella referenser. Det finns alltså ett första ytplan att tränga igenom på förståelsenivån innan det är dags att gå vidare i fördjupning. Teoritexter som jag själv använt hittills, Bjerck-Hagens *Vad är litteraturvetenskap?* som nämns i förordet och Staffan Björks *Litteraturvetenskap,* har båda uppfattats som ”hårdtuggade” av studenterna, vilket i och för sig inte är något fel, men begriplighetsnivån måste ändå sist och slutligen vara relativt hög för att en viss text skall tjäna som underlag för undervisningen. *Jo. –Nej.* har den förtjänsten att konkretionen i analysen är synligare när text och metod får växa in i varandra. Därför lämpar sig *Jo. –Nej.* som undervisningsmaterial både i de vanliga kurserna på högre nivå, som metodorientering i ett proseminarium med litteraturinriktning och för självstudier för uppsatsskrivande studenter.

Carl-Eric Johansson

The Woman in the Attic of Linnais – The Meeting of Gothic, Ambivalence and Otherness

"Does Finland have an aristocracy?" This is how the writer and historian Zacharias Topelius begins his serial story *Gröna kammarn på Linnais gård* ("The Green Room at Linnais Manor", 1859), which was published in *Helsingfors Tidningar* (1859) and later on in the first part of Topelius's collected works *Vinterqvällar* ("Winter Tales", 1880), both in Swedish and in Finnish.

The first sentence of the story reveals its central theme: the decaying power of the nobility and the rise of the middle class. The line between them is, however, anything but clear. Nobility is represented at the same time as a useless historical relic *and* as a tempting call from the past. The same ambivalence concerns the other central theme of the story: supernaturalness. Topelius offers a possibility of the supernatural, but gives a rational explanation to the apparently supernatural phenomena. However, this rationalizing does not remove the power which the "ghost" has over the reader.

In this story, as well as in his literary production in general, Topelius uses the Gothic genre as a social, political means to represent the old world which should be replaced with a new and a better one. The Gothic conventions, such as the figure of the ancient tyrant, the ghost, and the imprisoned woman enable the author to deal with the issues of injustice and power. The female prisoner of the Green Room, who eventually commits suicide, is a character that brings forward the different ways in which gender and class intersect and produce social inequality.

Kati Launis

The Masculine Mother. Ambivalence and Gender in Hagar Olsson's Novel *Det blåser upp till storm* (1930)

This article discusses the construction of female masculinity in the novel *Det blåser upp till storm* ("A Storm Is Brewing", 1930) by the Finnish modernist author Hagar Olsson (1893–1978).

The masculine woman is quite a common character in Olsson's prose but this trait has not necessarily been read as a subversive one. The novel uses ambivalence in order to reveal an alternative way of performing gender. The text places the protagonist Sara Ellman in a traditionally feminine, symbolical position but still her voice, personal philosophy and conduct can be considered more masculine than feminine.

Det blåser upp till storm can also be interpreted as a feminist novel. In Scandinavian literature, Hagar Olsson is one of the first women writers to present the idea of the personal as something utterly political. This article suggests that Hagar Olsson's novel therefore has inspired other women writers, especially in Sweden, to explore the possibility of presenting women in a different light, and to challenge the limits of their gender through the combination of maternity and masculinity.

The textual analysis focuses on how Olsson creates "gender trouble", especially when describing the protagonist's relationship with her fiancé. In the text, culturally defined masculine traits are consistently linked to the protagonist, while her fiancé is placed in a position usually reserved for women. Even though the protagonist's aim is to (re-) write the life of her dead fiancé the result presented to the reader is a story about the protagonist herself, seen through her eyes and told with an authoritative, masculine voice.

One of the functions of the novel's ambivalence, therefore, is both to reveal the starting point: a rigorously normative age with given gender roles – and to demonstrate the possibility of change by imitating gender in an alternative way.

Eva Kuhlefelt

Communicative Ambivalence in Joel Pettersson's *Måndagsmorgon*

In my paper I investigate the presence of communicative ambivalence in Joel Pettersson's story *Måndagsmorgon* (*Monday Morning*), which was written in great haste in 1921 and published posthumously in 2004. The story cannot be seen as a unified work, rather, it is a sort of an amalgamation of autobiography, myth, and anecdote. The communicative ambivalence of the story is detectible in the tension between oral narration and written narration, a tension that is materialised in what I label Pettersson's writing. The term "writing" suggests the style of the work in a very concrete sense and includes motifs, themes, vocabulary, orthography, syntax, handwriting, and the visual appearance of the handwritten manuscript. On one hand, Pettersson's frequent use of dialectal words and syntax simulates oral language. On the other hand, the story displays a great fascination with written language and the act of writing as such. However, written language and simulated oral language respectively undermine each other, engendering a form of writing that is essentially ambivalent. This is visible in how Pettersson writes his text: its uninterrupted, unedited, and inconsistent flow of words indicates the presence of, and a conflict between both oral and written language.

Mattias Pirholt

The Aesthetics of Misleading and Fusion in Sally Salminen's Novel *Prins Efflam*

This article analyses and interprets the novel *Prins Efflam* (1953) by Sally Salminen within the context of the grotesque. In the beginning of the novel one 19-year old, humpbacked Breton girl finds a shipwrecked young man on the shore. The man remembers nothing from his past. Who is he really? Already in the first chapter the young man bears a striking resemblance to Christ and the novel begins to take the shape of a Christ legend. Thus at first the direction in the novel is not towards the grotesque but towards the sublime. There are, however, some episodes in the narrative that do not seem to integrate with the Christ legend, but revelations of the shipwrecked young man's past emerge only in the last part of the novel. These revelations do not allow the reader (who is still following his strong first interpretation), to orientate himself to the new confusing situation, where the Christ legend, hitherto given as true, suddenly turns into an anti-legend.

Prins Efflam is an example of the scarcely researched type of storytelling which Manfred Jahn has named as the garden-path narrative. Misleading the reader and providing an unexpected twist in the plot that requires a radical reinterpretation of the preceding passages are characteristic traits of the garden-path narrative.

In the novel *Prins Efflam* the grotesque is based exactly on the shocking fusion of incongruous elements not only regarding the protagonist, but the whole novel which is based both on the unresolvable clash between the beginning and the ending, and on the betrayal of the reader's expectations.

Irma Perttula

”sinnepä lapseni saatan - dit skall jag leda mitt barn” About ambivalence in the poetry of Mirjam Tuominen

Mirjam Tuominen was not the only Finnish prose-writer who heeded the call of the renewing modern lyric by beginning to write poetry in the 1950s. However, she transported her poetry literally from the art of words into visual arts. In her work literal and visual arts were combined into a ”non-language” where abstract visuality and negation of language became a necessary continuation to the theme of ambivalence of authorship. Her relationship with the international and national tradition of modern poetry was an open one, and her works are in discourse with Aleksis Kivi, Saima Harmaja and Edith Södergran. The works of Tuominen reflect the post-war spirit – and its questions of quilt, shame and existence – through the themes of sacrifice, victim and executioner. She infuses this ambivalence into the psychology of writing and turns it into an ethical and spiritual question of sacrifice. The poems of Miriam Tuominen take responsibility and go more deeply into ideologies, Christianity being one of them. Her poems exhibit reflections of Nazism and Christianity, and they explore the concept of poet that stretches from a suffering self to an observing self and from a self to a non-self.

Tuula Hökkä

KTS | Kirjallisuudentutkijain Seura
Finnish Literary Research Society

Tule jäseneksi Kirjallisuudentutkijain Seuraan!

Jäsenenä saat seuran julkaiseman Avain-lehden neljästi vuodessa sekä oikeuden osallistua seuran järjestämiin seminaareihin ja muihin tilaisuuksiin.

Kirjallisuudentutkimuksen aikakauslehti Avain

Kirjallisuudentutkimuksen aikakauslehti Avain on tapa päästä sisään kirjallisuudentutkimuksen maailmaan. Se tarjoaa tieteellisten artikkelien, tutkimus- ja kirja-arviointien lisäksi erilaisia puheenvuoroja kotimaisesta ja ulkomaisesta kirjallisuudesta ja sen tutkimuksesta. Lisäksi se pyrkii herättämään keskustelua kirjallisuudentutkimukseen liittyvistä ajankohtaisista aiheista.

Uusi aikakauslehti jatkaa kirjallisuudentutkimuksen ainoana äänitorvena maassamme seuransa yli 80 vuoden kokemuksella.

Neljästi vuodessa ilmestyvä Avain on Kirjallisuudentutkijain seuran lehti, jonka saa seuran jäsenetuna maksamalla jäsenmaksun 40 euroa (opiskelijat ja apurahatutkijat 25 euroa) Seuran tilille 800012-1473445. Viestikenttään merkitään jäsenen nimi ja osoite lehden postitusta varten.

Ilmoittamalla sähköpostiosoitteesi seuran sihteerille Elise Nykäselle (elise.nykanen@helsinki.fi) pääset mukaan myös seuran postilistalle **kts@uta.fi**, jolla tiedotetaan alaan liittyvistä tapahtumista. Listaa käytetään myös tiedonhankintaan, sekä keskusteluun kirjallisuutta ja kirjallisuudentutkimusta koskevista ajankohtaisista aiheista.

Lisätietoja seurasta: http://pro.tsv.fi/skts/

Biblio*philos*

Vuonna 1942 perustettu kirjan ystävien lehti kaikille vanhasta kirjallisuudesta, bibliofiliasta, kirjahistoriasta ja kirjakulttuurin nykyilmiöistä kiinnostuneille.

Nelivärisesti neljä kertaa vuodessa.

www.bibliofiilienseura.fi