Pääkirjoitus

3 Lajien poetiikkaa, politiikkaa ja etiikkaa
Jyrki Korpua ja Ilmari Leppihalme

Artikkelit

5 Kirjallisuus ja moraaliset emootiot. Tendenssikirjallisuuden 1800-lukulainen lajitausta
Saija Isomaa

20 ”Haluan kuulla sinun näkökulmasi, juuri sinun”. Toiselle kirjoittamisen eettiset ulottuvuudet Eira Stenbergin romaaneissa *Häikäisy* ja *Gulliverin tytär*
Riitta Jytilä

34 Eksyneitä eläimiä ja hitaita puita. Ympäristön politisoituminen suomalaisessa luontorunoudessa
Tero Tähtinen

49 ”Sanakirjat pitkin pöytää”. Kuvallisuuden suhde avantgardeen Pentti Saarikosken 1960-luvun poliittisessa lyriikassa
Riikka Ylitalo

Puheenvuorot

63 Kotimainen kirjallisuus ja yhteiskunta – kuka lohduttaisi maailmaa? Professoriluento
Sanna Karkulehto

68 Kirjallisuustiede käänteiden käänteissä. Professoriluento
Mikko Keskinen

73 Vertailevaa intohimoa Taiwanissa. Konferenssiraportti *Obsession in Context*. The Fourth East Asian Conference on Comparative Literature. 10.3.2012. Soochow University, Taipei, Taiwan
Päivi Mehtonen

Keskustelua

75 Kerronnallistamisen halusta ja vaaroista: narratologinen (intohimo)kertomus kirjallisen mielen rakentumisesta.
Maria Mäkelä: *Uskoton mieli ja tekstuaaliset petokset. Kirjallisen tajunnankuvauksen konventiot narratologisena haasteena*
Hanna Meretoja

85 Kun väitöskirja kolahtaa…
Juha Rikama

Arvostelut

88 Monikielisyys suomalaisessa kirjallisessa maailmassa
Grönstrand, Heidi & Malmio, Kristiina (red. / toim.) 2011: *Både och, sekä että. Om flerspråkighet / Monikielisyydestä*
Hanna-Leena Nissilä

91 Luonnon monimuotoisuus suomalaisessa kirjallisuudessa
Pertti Lassila: *Metsän autuus. Luonto suomalaisessa kirjallisuudessa 1700–1950*
Tero Tähtinen

94 **Abstracts**

Jyrki Korpua ja Ilmari Leppihalme

Lajien poetiikkaa, politiikkaa ja etiikkaa

Avaimen 3/2012 neljässä artikkelissa käsitellään kirjallisuuden poetiikkaa, politiikkaa ja etiikkaa, jotka leikkaavat juuri genren kategoriassa. Pohdittavina ovat yhteiskunnallinen vaikuttavuus ja moraaliset emootiot 1800-luvun kotimaisessa tendenssikirjallisuudessa, kirjeromaanin eettiset ulottuvuudet 1980- ja 1990-luvun taitteessa, ympäristön politisoituminen vuosituhannen vaihteen luontorunoudessa sekä Pentti Saarikosken 1960-luvun lyriikan ”poliittinen runousoppi”.

Artikkelissaan ”Kirjallisuus ja moraaliset emootiot. Tendenssikirjallisuuden 1800-lukulainen lajitausta” Saija Isomaa tarkastelee tendenssikirjallisuuden poetiikkaa ja vaikutusestetiikkaa. Hän pureutuu lajin varhaisvaiheisiin, tendensiivisten lajityyppien kirjoon sekä genren kerronnallisiin tekniikoihin. Isomaa uudelleen arvioi taiteellisilta arvoltaan usein väheksyttyä tendenssikirjallisuutta ottamalla käyttöön moraalisen emootion käsitteen ja tutkimalla aihettaan kontekstuaalisesti.

Moraaliset ja eettiset kysymyksenasettelut nousevat esiin myös Riitta Jytilän artikkelissa ”’Haluan kuulla sinun näkökulmasi, juuri sinun.’ Toiselle kirjoittamisen eettiset ulottuvuudet Eira Stenbergin romaaneissa *Häikäisy* ja *Gulliverin tytär*”. Molemmissa Stenbergin romaaneissa problematisoidaan intiimin kirjoittamisen keinoin – hyödyntämällä kirjeitä, päiväkirjoja ja sattumalta löydettyjä viestejä – yhtäältä ajatus kielen läpinäkyvyydestä ja viattomasta viestittävyydestä ja toisaalta perinteinen käsitys kerronnallisesta ”äänestä”. Edelleen Jytilä osoittaa, miten hämmentämällä kirjoittajan ja lukijan tai lähettäjän ja vastaanottajan positioita Stenbergin romaanit uudelleen rakentavat subjektien välisiä suhteita ja ovat näin myös eettisesti merkittäviä.

Tero Tähtisen artikkeli ”Eksyneitä eläimiä ja hitaita puita” pohtii ympäristön politisoitumista eli kiistanalaiseksi muuttumista vuosituhannen vaihteen luontorunoudessamme. Kohdeteksteinä ovat Eila Kivikk’ahon, Markus Jääskeläisen ja Timo Hännikäisen runot. Ekokriittisen ja ympäristöpoliittisen tutkimuksen lähtökohdista Tähtinen kysyy, millaisia ekologisia ja eettisiä äänenpainoja runoista on luettavissa. Artikkelin taustamotivaationa on löytää lukutapoja, jotka tekisivät oikeutta runojen ei-inhimillisille toimijoille, koska tekijä näkee ympäristöpolitiikan perinteisen lähestymistavan riittämättömäksi ymmärtämään ja tulkitsemaan ympäristöpoeettisen runouden ei-inhimillisiä, kielentakaisia tarpeita ja äänenpainoja.

Lyriikka ja poliittisuus ovat lähtökohtina myös Riikka Ylitalon artikkelissa ”’Sanakirjat pitkin pöytää’. Kuvallisuuden suhde avantgardeen Pentti Saarikosken

1960-luvun poliittisessa lyriikassa”. Ylitalo hahmottelee artikkelissaan Saarikosken ”poliittista runousoppia” viitaten termillä sekä Saarikosken teoriaan kirjoittamisesta että itse runoista luettavissa olevaan runousoppiin. Ylitalon näkemyksen mukaan Saarikoski yhdisti lyriikassaan kuvallisuuden – runouden perinteisen keinon – poliittiseen radikalismiin. Artikkelissa Ylitalo pyrkii selvittämään, miten Saarikosken 1960-luvun lyriikan kuvallisuus ilmentää yhteyksiä taiteelliseen ja poliittiseen avantgardeen.

Ajankohtaisuus, tiedostavuus ja kantaa ottavuus näkyvät myös tuoreissa, Sanna Karkulehdon ja Mikko Keskisen Jyväskylän yliopistossa pitämissä professoriluennoissa.

Karkulehto pohtii luennossaan ”Kotimainen kirjallisuus ja yhteiskunta – kuka lohduttaisi maailmaa”, kuinka kirjallisuus positioituu suhteessa aikansa yhteiskuntaan ja mikä on kirjallisuudentutkimuksen tehtävä tässä kontekstissa. Karkulehto näkee, että vaikka niin kirjallisuudelle kuin kirjallisuudentutkimuksellekin voidaan antaa monia funktioita, yksi on ylitse muiden: kriittisten, eettisesti ja poliittisesti virittyneiden analyysien ja kannanottojen teko ympäröivästä yhteiskunnasta.

Keskinen puolestaan dekonstruoi luennossaan ”Kirjallisuustiede käänteiden käänteissä” yhtä aikalaismantroistamme, ”käännettä”, joka on erityisesti kirjallisuustieteelliseen keskusteluun viime vuosikymmeninä juurtunut ja luonnollistunut avainsana. Keskinen avaa käänneretoriikan takana piileviä logiikoita ja lanseeraa lopuksi ironisen metakäsitteen ”käänteellinen käänne” tarkoituksenaan herätellä meitä valppaampaan diskursiiviseen itsereflektiivisyyteen.

Seuraavan *Avaimen* 4/2012 teemana ovat ”Mahdolliset maailmat”. Teemanumero keskittyy nykykirjallisuuden spekulatiiviseen fiktioon ja avaa mahdollisuuksia keskustelulle kirjallisuustieteen ja vaikkapa filosofian ja teologian rajapinnoilla. Kuinka tätä yhtä aikamme kulttuuria leimaavaa ilmiötä tematisoidaan kirjallisuudentutkimuksessa? Kuinka modaalilogiikka ja mahdollisten maailmojen semantiikka muuttuvat kaunokirjallisuudeksi ja ilmenevät fiktion keinoin?

Saija Isomaa

Kirjallisuus ja moraaliset emootiot. Tendenssikirjallisuuden 1800-lukulainen lajitausta

Markus Nummen romaanissa *Karkkipäivä* (2010) kuvataan repaleisesta kotitaustasta tulevaa 9-vuotiasta Tomia, jota pihan lapsiyhteisö kiusaa säälittä. Tomi retuutetaan joukkovoimalla pyörälliseen roskasammioon, kansi painetaan kiinni ja sammiota lähdetään työntämään kohti alamäkeä. Teos kuvaa kiusauksen ohella lasten laiminlyöntiä ja pahoinpitelyä, ja se herättää monissa aikalaislukijoissa ahdistuksen, säälin ja suuttumuksen tunteita. Mistä tämäntyyppisessä kirjallisuudessa on kyse?

Poetiikaltaan teos on kytkettävissä tendenssikirjallisuuden lajiperinteeseen, joka poimii käsiteltäväkseen aikalaisyhteisössä moraalisia tunteita herättäviä aiheita ja pyrkii vaikuttamaan lukijoiden ajatteluun ja toimintaan. Tällaiset teokset on toisinaan koettu aiheidensa ja pyrkimystensä takia niin kohtikäyviksi, ettei niitä ole haluttu pitää taiteena. Lajin arvostusta horjuttaneita, lukijaa tiettyyn ideologiaan patistelevia propagandistisia teoksia on kuitenkin vähän. Monet lajiin kuuluvista teoksista ovat yhteiskunnallisia romaaneja, jotka keskittyvät käsittelemään tarinansa kautta jotakin aikalaisia puhuttavaa kysymystä ja herättämään heissä yhteisön moraalikäsityksiin sidoksissa olevia tunteita. Esimerkiksi Markus Nummen *Karkkipäivä* on omiaan herättämään suuttumuksen ja säälin kaltaisia tunteita lukijassa, joka on hyväksynyt aikamme käsityksen lasten oikeudesta turvalliseen kasvuympäristöön ja ruumiilliseen koskemattomuuteen.[1]

Keskustelu kirjallisuuden tendensseistä alkoi Suomessa varsinaisesti 1840-luvulla ja jatkui 1910-luvulle, mutta käsitteitä käytettiin esimerkiksi myös lajin kukoistuskaudella eli osallistuvan kirjallisuuden vuosikymmenillä 1960- ja 1970-luvuilla. Tendenssikirjallisuutta on kuitenkin kirjoitettu läpi kotimaisen kirjallisuuden historian niin kirjallisuuden marginaaleissa kuin valtavirrassakin,[2] ja sitä kirjoitetaan edelleen, joskaan nykykirjallisuuden yhteiskunnalliseen vaikuttavuuteen pyrkiviä teoksia ei ole jäsennetty perinteisin käsittein. Tendenssikäsitteiden syrjäytyminen on ollut sikäli hyvä asia, että käsitteiden myötä yhteiskunnallisesti vaikuttavaan kirjallisuuteen tarpeettomasti liitetty lievä pejoratiivinen sävy on jäänyt unholaan ja sitä on voitu tarkastella vapaana menneisyyden toisinaan ahtaista taidekäsityksistä. Toisaalta lajiymmärryksen katkeamista ei voi pitää toivottavana asiana. Lajiperinteen tutkiminen ja uudelleenarviointi onkin eräs tapa vastata perinteen asettamaan haasteeseen.

Vaikka tendenssikirjallisuutta on sivuttu erinäisissä 1800-lukututkimuksissa, sen traditiota kotimaisessa kirjallisuudessa ei ole systemaattisesti tutkittu. Tämä on ymmär-

rettävää, sillä perinne on haasteellinen monilajisuutensa (voidaan puhua esimerkiksi tendenssiromaanista, -novellista, -näytelmästä ja -runosta) ja repertoaarinsa kommunikaatiokeskeisyyden takia. Tendenssiteokset pyrkivät tietynlaiseen kommunikaatioon tai vaikutukseen, ja niiden repertoaari koostuu ilmaisu- ja vaikutuskeinoista, joista osa (kuten tabumaisen aiheen valitseminen) on hahmotettavissa vain suhteessa aikalaiskontekstiin. Jotta lajitutkimus voisi pureutua genreen, sen täytyy huomioida aikalaiskonteksti ja moraalisista tunteista sosiaalitieteissä käyty keskustelu.

Tarkastelen tässä artikkelissa tendenssikirjallisuuden 1800-lukulaista poetiikkaa. Erittelen aikalaisten lajiymmärrystä ja kuvailen lajin poetiikkaa analyyttisestä näkökulmasta. Artikkeli luo pohjaa lajin myöhempien vaiheiden tunnistamiselle ja ymmärtämiselle sekä kontekstuaaliselle lajitutkimukselle, joka huomioi lajien kytkökset aikalaisyhteiskuntaan.

Tendenssiromaani Pohjoismaissa

Keskustelu kirjallisuuden yhteiskunnallisista päämääristä alkoi Suomessa varsinaisesti 1840-luvulla, kun tendenssiromaanin (*tendensroman*), tendenssinovellin (*tendensnovell*) ja tendenssikirjallisuuden (*tendenslitteratur*) käsitteet lainautuivat ulkomailta kotimaiseen kirjallisuuskeskusteluun.[3] Yhteiskunnallinen kantaaottavuus oli ajan kotimaisten sanomalehtien mukaan muodissa Euroopan kirjallisuudessa, ja ilmiötä esiteltiin myös suomalaisille lukijoille.[4] Vaikka esimerkiksi Eugene Sue mainitaan kritiikeissä (esim. *Morgonbladet* 14.8.1845) tendenssikirjailijana, lajiesimerkeiksi otettiin myös ruotsalaisia aikalaisromaaneja, esimerkiksi Fredrika Bremerin, J.C.L. Almqvistin tai Setä Adamin (oik. Carl Anton Wetterbergh) teoksia (esim. *Åbo Tidningar* 31.3.1848). Tendenssiromaanin käsite kulkeutuikin Suomeen pitkälti Ruotsin kautta, joskin ruotsalaisetkin saivat lajiesikuvansa mannereurooppalaisesta ja angloamerikkalaisesta kirjallisuudesta (ks. Flygare 1851).

Ruotsissa tendenssiromaanista tehtiin jopa lajitutkimusta. Tunnetun ruotsalaisen naiskirjailijan Emilie Flygare-Carlénin kirjailijapoika Edvard Flygare julkaisi vuonna 1851 akateemisen tutkielman *Om Tendens-Romanen*, jossa hän erittelee lajin poetiikkaa ja historiaa. Työn ohjaajana toimi professori Per Daniel Amadeus Atterbom, joka oli itsekin runoilija ja Ruotsin romantikkojen johtohahmo. Vaikka tutkimus on vain 15-sivuinen, se sivuaa myös lajin kuvailuun liittyviä filosofisia haasteita, esimerkiksi kysymystä intentiosta: voidaanko tendenssiromaanin kirjoittajan väittää tarkoituksellisesti *pyrkineen* tietyn näkemyksen kommunikoimiseen teoksensa kautta vai muotoutuuko näkemys teokseen miltei kirjailijan huomaamatta? (Ks. tarkemmin Isomaa 2012.) Flygaren esittämät ajatukset toistuvat eri tavoin ajan suomalaisissa sanomalehdissä, mikä tekee siitä aikalaisten lajiymmärrystä edustavan lähteen – joskin on mahdollista, että esimerkiksi *Åbo tidningarissa* vuonna 1848 nimettömänä ilmestynyt moniosainen

kirjoitus ”Tendensromanen och dess utveckling i Frankrike och Sverige” on Flygaren kirjoittama.[5]

Flygare (1951, 10–14) mainitsee tendenssiromaanin esikuviksi ranskalaisia (George Sand, Eugene Sue), saksalaisia (Tieck, Laube, Gutzkow, Mundt) ja englantilaisia (Bulwer, Charles Dickens), eli lajin mukana pohjoismaiseen 1800-luvun kirjallisuuteen tulee ranskalais-saksalais-englantilaisen kantaaottavan kirjallisuuden perinne.[6] Flygaren listaa tendenssiromaanin esikuvista voi tarkastella myös lajien kannalta, sillä osa hänen mainitsemistaan kirjailijoista on liitettävissä kansallisten traditioidensa kantaaottaviin lajeihin, kuten ranskalaiseen sentimentaaliseen sosiaaliseen romaaniin, saksalaiseen *Tendenz-Romaniin* ja angloamerikkalaiseen *novel of purposeen* (ks. Isomaa 2012).[7]

Flygare (1851, 3) määrittelee tendenssiromaanin tutkielmansa alkupuolella ”romaaniksi, jossa kirjailija yrittää tuoda lukijan tiettyyn näkemykseen jostakin yhteiskunnallisesta kysymyksestä”.[8] Hän tarkentaa ja hienovaraistaa lajinäkemystään tutkielman edetessä monin tavoin. Tendenssiromaanin kirjoittaja ei esimerkiksi pyri vakuuttamaan lukijaa tieteellisen tai loogisen argumentoinnin kautta, vaan pukemalla omat ajatuksensa mielikuvituksen avulla sellaiseen taiteelliseen muotoon, että ne vaikuttavat lukijan ajatuksiin ja tunteisiin. Vaikuttaminen ei tapahdu työläiden pohdiskelujen tai tunteellisten huudahdusten kautta, vaan keskeistä ovat elävästä todellisuudesta muovatut henkilöhahmot ja tapahtumat. (Ks. Flygare 1851, 6–7.) Niin tavallinen lukija kuin tieteellinen kriitikko tunnistaa romaanin tendenssiromaaniksi henkilöhahmoista ja tapahtumista eikä kirjailijan teostaan koskevista lausunnoista (mt. 2).

Tendenssiromaani ei siis Flygaren mukaan[9] välttämättä ole teos, jossa puhelias ekstradiegeettinen kertoja esittelee kerronnan lomassa näkemyksiään yhteiskunnallisista tai moraalisista kysymyksistä. Tendenssiromaani voi olla myös näennäisen kantaa ottamaton romaani, jonka tarinassa implikoidut tai eksplikoidut syyn ja seurauksen suhteet (kuten naisen syvä kärsimys sovinnaismoraalin mukaisessa järkiavioliitossa) kuitenkin välittävät moraalisen ”totuuden” tai kriittisen näkemyksen yhteiskunnan arvoista tai instituutioista. Tällainen lajikuvaus on kuitenkin vaarassa kriisiyttää koko lajin, sillä kuten Flygare (mt. 2) esittää, on vaikea löytää romaania, jonka tarinasta ei voisi abstrahoida jotakin yhteiskunnallista näkemystä. Lisäksi on selvää, että vaikka romaanista voisi abstrahoida tällaisen näkemyksen, ei voida osoittaa, että kirjailija olisi *tarkoituksellisesti pyrkinyt* esittämään sen (mt.).[10] Flygaren korostama ajatus tendenssiromaanin teksti-immanenteista ominaisuuksista – eli siitä, että tendenssiromaaneiksi kirjoitetuilla teoksilla on lajipiirteitä, jotka erottavat ne muista romaaneista – onkin ymmärrettävä tapa lähestyä lajia. Flygare ei kuitenkaan itse selvennä lajin repertoaaria. Vaikka jo vuosisadan alkupuoliskon kriitikot esittävät syvällisiä pohdintoja lajista, tendenssiteosten poetiikan selventäminen jäi Gustaf af Geijerstamin, O.E. Tudeerin ja Arvid Järnefeltin kaltaisille myöhemmille kriitikoille.

Tendenssiteosten poetiikka

> Minä *tahdon* panna kirjaani tendenssin ja tulen sitä terästämään, jos näen sen tarpeelliseksi. (Juhani Aho kirjeessä Matti Kivekkäälle 31.1.1916, Aho 1961, 574.)

Leeni Tiirakari on lähestynyt väitöskirjassaan (1997) tendenssikirjallisuutta lukumallina, mikä se myös lajitutkimuksen näkökulmasta eräiltä osin on. Jo Flygare esittää, että niin tavallinen kuin akateeminen lukija abstrahoi teoksen tendenssin tapahtumista ja henkilöhahmoista, ja tällaista ”lukumallia” voidaan soveltaa mihin tahansa teokseen, jossa kuvataan ihmisiä ja toimintaa.

Historiallinen laji eroaa kuitenkin lukumallista siinä, että laji ei toimi ainoastaan lukijan tulkintaa vaan myös kirjailijan kirjoitustyötä ohjaavana kommunikaation koodina (ks. Fowler 1982, 42–43). Mikäli tendenssiromaani on historiallinen laji, se on vaikuttanut myös teosten kirjoittamiseen ja ilmenee teosten komposition erityispiirteinä. Päätelmä teoksen kuulumisesta lajiin tehdään aina teoksen piirteiden perustella; jo Flygare hylkää kirjailijoiden omat lausunnot todisteina teosten kuulumisesta lajiin.

Kirjailijan omillakin lausunnoilla teoksensa lajista on kuitenkin merkityksensä, sillä ne esimerkiksi osoittavat kirjailijan olleen tietoinen genren olemassaolosta, mikä voi vahvistaa lajitulkintaa.[11] Esimerkiksi Maila Talvion romaanin *Kultainen lyyra: katkelmia naisylioppilaan elämästä* (1916) alaotsikko on *Tendenssiromaani*, ja lajin piirteiden löytyminen romaanista vahvistaa käsitystä tendenssiromaanista teoksen sepittämistä ohjanneena lajina. Juhani Aho kirjoitti Talvion teoksen ilmestymisvuonna aikovansa panna tendenssin teokseensa *Rauhan erakko* (1916, ks. sitaatti yllä), ja *Rauhan erakosta* abstrahoituva kannanotto rauhankysymykseen – käsitys uskonnolliselta pohjalta nousevan rauhanaatteen kestävämmyydestä suhteessa yleisinhimilliseen – muuttuu ymmärrettäväksi lajitaustan valossa.

Realismin ja naturalismin kauden kirjailijat ja kriitikot kuvailivat kirjoituksissaan tendenssiteosten poetiikkaa. Suomessa luennoimassa vuonna 1887 vieraillut ruotsalainen Gustaf af Geijerstam korosti tendenssiteosten tarkkaan harkittua kompositiota: tendenssikirjailija aloittaa kirjoitustyönsä pohtimalla, ”millä tavalla hän toisi esille sitä kysymyksiä tai niitä kysymyksiä, joita hän kirjassaan tahtoo käsitellä, hän ajattelee henkilöitä, oloja ja kohtauksia; joiden kaikkein tulee omalla tavallaan tehdä lukijalle selväksi kirjan tarkoitusperän” (*Savo* 10.3.1887). Geijerstam asettaa tendenssiteosten vastakohdaksi Zolan, jonka kuvaukset ovat vapautuneet ennakkoasenteista ja jäsentyvät toisin. Myös Arvid Järnefelt (nimimerkillä ”A. Rauta”) korostaa kaksiosaisessa kirjoituksessaan ”Psykologiia draamassa” (*Päivälehti* 24.–25.1.1893) tendenssiteoksen laskelmoitua kompositiota: tendenssinäytelmä keskittyy tietyn näkemyksen esiin tuomiseen ja katsojaan vaikuttamiseen, ja sen tähden sanoma etualaistuu esimerkiksi psykologisen

kuvauksen kustannuksella. Käytännössä kirjailija valitsee aiheekseen jonkin yhteiskunnallisen epäkohdan ja sepittää tarinan, joka valaisee sitä kirjailijan haluamalta kannalta. Teoksen tendenssi sanelee keskushenkilön olemuksen ja toiminnan, sillä keskushenkilö on tendenssin kantaja ja sille alisteinen. Tendenssinäytelmän lopussa on kliimaksi, jossa näytelmän tarkoitus etualaistuu. Esimerkkinä tendenssinäytelmästä Järnefelt käyttää Henrik Ibsenin *Nukkekotia* (*Et Dukkehjem*, 1879) mutta esittää, että valtaosa ajankohdan suomalaisista näytelmistä kuuluu lajiin. (Ks. Rauta 1893.)

Tendenssiteoksen harkitun komposition korostaminen ei ole yllättävää, kun huomioidaan se, että lukijan tai katsojan pitää pystyä päättelemään kuvattujen tapahtumien pohjalta, minkä näkemyksen kirjailija haluaa yleisölleen välittää. Erityisesti tämä pätee tietysti näytelmään ja näytelmäesitykseen, jossa ei ole avoimesti arvottavaa kertojanääntä, mutta myös muihin tendenssin kielentämättä jättäviin teoksiin, joissa tarinan pitäisi ohjata lukijaa ristiriidattomasti tiettyyn tulkintaan. Taitamattomasti koostettu tendenssiteos mahdollistaa ristiriitaiset tulkinnat eikä täytä tehtäväänsä tietyn näkemyksen välittäjänä. Tendenssiteoksen sanoman välittymisen voi tietysti estää myös lajiymmärryksen katkeaminen tai tietoinen vastakarvaan lukeminen. Esimerkiksi Järnefeltin lajia määrittäväksi teokseksi nostamaa Ibsenin *Nukkekotia* on tulkittu 1900-luvulla tavoilla, jotka jättävät osin tai kokonaan huomioimatta sen tendenssipiirteet tai tulkitsevat niitä toisissa kehyksissä. Teksti-immanentit lajipiirteet eivät kuitenkaan katoa, vaan ne voidaan nostaa esiin lajiluennan kautta. Monet 1800-luvun teokset paljastavat tendensiivisyytensä, kun niitä eritellään tendenssilajien historiallisen poetiikan valossa.

Tendenssilajeihin kuuluu väistämättä allegorinen aspekti tai tulkinnallinen hyppy: vaikka tendenssiteos kuvaa muun fiktion tavoin väistämättä kuvitteellisten hahmojen sepitettyä elämää, lukija ymmärtää kirjailijan puhuvan teoksensa kautta aikalaisyhteiskunnasta. Tämä tekee henkilöhahmoista tyyppimäisiä, eli he kuvastavat jotakin aikalaistodellisuudesta löytyvää ihmisryhmää. Tarina puolestaan kommunikoi epäsuorasti, näyttämisen kautta, tietyn näkemyksen. Teoksissa kerrotut tarinat ovat yhteiskunnallisen kantaaottavuuden välineitä, sillä niiden kautta voidaan esimerkiksi esittää jokin yhteiskunnan ryhmä tai instituutio kielteisessä valossa, kärsimystä tuottavana tai epämoraalisena.

On hyvä huomata, että tendenssikeskustelun keskeisenä taustaoletuksena ja lähtökohtana on käsitys teoksesta kirjailijan näkemysten välittäjänä. Ranskalaisen naturalismin zolalainen teoria edusti hieman toisenlaista tulkintalinjaa korostaessaan eksperimentaalisten teosten ”tieteellisyyttä”. Zolan mukaan kirjailija on kyllä tehnyt teoksen temperamenttinsa ohjaamana, mutta teoksen tapahtumat eivät kuitenkaan ilmennä niinkään kirjailijan yhteiskuntanäkemyksiä kuin todellisuudessa ilmeneviä luonnonlakeja (esim. Zola 1880: 10–11). Tendenssikeskustelussa romaanien yhteiskunta-

kuvausten tarkoitushakuisuus. poliittisuus ja sepitteellisyys kuitenkin myönnettiin. Yleisesti ottaen tendenssikeskustelun näkemys tendenssiteosten sepitteellisyydestä ja luonteesta tekijänsä näkemysten ilmentäjänä on yhteensopiva monien fiktion luonnetta koskevien nykykäsitysten kanssa.

Tendenssinäkökulman juurtuneisuus suomalaiseen realismin ja naturalismin kauden kirjallisuuskeskusteluun ilmenee esimerkiksi kirjallisuuskriitikoiden tavassa tarkastella sitä, mitä kirjailija tahtoo teoksissaan lukijoille *näyttää* tai *osoittaa*. Tällainen puhe tulee ymmärrettäväksi erityisesti tendenssikeskustelun kehyksessä, sillä siinä teos ymmärretään alusta loppuun kirjailijan harkiten sepittämäksi ja hänen näkemyksiään kommunikoivaksi kokonaisuudeksi.

Tunteisiin vaikuttaminen tendenssikirjallisuudessa

Vaikka tendenssikeskustelussa korostuu yleensä ajatus tarinan[12] kautta kommunikoidusta yhteiskunnallisesta näkemyksestä, 1800-luvulla puhuttiin myös tendenssikirjallisuuden pyrkimyksestä vaikuttaa yleisön tunteisiin. Jo Flygare (1851, 7) mainitsee ajatukset ja tunteet tendenssiromaanin vaikutuspyrkimyksistä puhuessaan, mutta tarkemmin emotionaalista vaikuttavuutta erittelee O.E. Tudeer Minna Canthin *Työmiehen vaimoa* (1885) koskevassa, *Valvojassa* julkaistussa kritiikissään.

> Mitä nykyajan tendenssidraamoihin tulee, niissä useimmiten näytetään, kuinka muutamat ihmisluonteet semmoiset, jommoisia meidän aikakautemme synnyttää, joutuvat niissä oloissa, jotka aikamme on joko perinyt tahi luonut, surkeaan onnettomuuteen, masentavaan tunteiden sekasortoon, vieläpä siveelliseen haaksirikkoonkin; siten näytetään kuinka kaukana nykyinen ihmispolvi vielä on siitä siveellisestä ihanteesta, jota se kykenee omaksensa käsittämään. Ja jos me katseltuamme semmoista näytelmää, näemme tuon ihanteen selvempänä kuin sitä ennen, jos sydämessämme herää katkera suru sen laiminlyömisestä ja harras into sitä omistamaan ja toteuttamaan, niin silloin on runoilija saavuttanut tarkoituksensa. (Tudeer 1885, 167.)

Tudeerin näkemyksessä on kiinnostavaa se, että hän yhdistää tendenssinäytelmän aikalaisten moraalikäsityksiin ja esittää lajin pyrkimykseksi kuvata niiden vastaisia ihmiskohtaloita tavalla, joka herättää yleisössä surun ja parannuksenhalun tunteita. Yleistävä näkemys yleisön reaktioista tulee ymmärrettäväksi, kun huomataan Tudeerin puhuvan juuri moraaliarvostelmiin kytkeytyvistä tunteista. Moraaliset tunteet, kuten sääli, suuttumus, paheksunta, häpeä ja katumus, ovat sidoksissa yhteisön moraalikäsityksiin ja siten luonteeltaan sosiaalisia.[13] Koska moraaliset tunteet perustuvat yhteisössä muotoutuneisiin käsityksiin oikeasta ja väärästä, hyvästä ja pahasta tai hyväksyttävästä ja paheksuttavasta, saman käsityksen omaksuneet yhteisön jäsenet reagoivat usein samankaltaisilla moraalisen hyväksynnän tai paheksunnan tunteilla tietynlaiseen toimintaan.[14] Yleensä kaikki yhteisön jäsenet ovat omaksuneet ainakin osan yhteiskuntansa ydinarvoista, joskin yhteiskunnat eroavat toisistaan sen suhteen, kuinka yksimielisiä yhteisön

jäsenet niistä ovat (Stets & Turner 2006, 545). Arvojen järjestelmät myös muuttuvat historiallisesti. Esimerkiksi lasten ruumiilliseen kurittamiseen ja esiaviollisiin suhteisiin on suhtauduttu eri tavoin eri aikoina; toisilta osin asenteet ovat tiukentuneet ja joiltakin osin muuttuneet sallivammiksi nykyaikaan tultaessa. Arvojen murros voi vaikuttaa myös teosten kohtaloihin esimerkiksi vanhanaikaistamalla tai valtavirtaistamalla teoksen edustamat arvot. Nykylukija ei välttämättä tunnista jonkin vanhemman teoksen aiheen tabumaisuutta ilman tietoa teoksen ilmestymisajankohdan arvojärjestelmistä.

Tudeerin huomio tendenssinäytelmän yhteydestä moraalisiin tunteisiin on tärkeä, sillä on ilmeistä, että tendenssikirjallisuuden kyky vaikuttaa lukijaan ja herättää yhteiskunnallista keskustelua perustui keskeisesti juuri sen tapaan pureutua provosoivasti aikalaisten moraalikäsityksiin sidoksissa oleviin kysymyksiin ja yhteiskunnan epäkohtiin. 1800-lukulaisille tabumaiset aiheet, kuten aviorikos, avioton lapsi, sukupuolten ja yhteiskuntaluokkien väliset riistosuhteet sekä alempiluokkaisten tyttöjen viettely ja hylkääminen, saavat tendenssiteoksissa epäkohtia korostavan käsittelyn. Pohjoismaisesta realismista toisinaan käytetty indignaatiorealismin käsite viittaa juuri moraaliseen suuttumukseen, indignaatioon, jonka herättämistä yleisössä käsiteltiin jo antiikin retoriikassa. Tendenssiteos ei tyypillisesti puhdista katharttisesti yleisössään herättämiään moraalisia tunteita, koska – kuten Tudeer esittää – se yrittää saada lukijat muuttamaan maailman paremmaksi. Tältä kannalta paras ratkaisu on jättää lukijat voimakkaiden emootioiden valtaan.

Tendenssit ja teesit kirjallisuudessa

Millaisia 1800-luvun tendenssiteokset ovat sitten käytännössä? Tendenssikirjallisuus on useammassa mielessä kattotermi. Sen piiriin mahtuu romaaneja, novelleja, näytelmiä ja runouttakin. Toisaalta tendenssiteokset voivat erota pyrkimyksiltään ja sävyltään: joko tunteisiin tai järkeen vetoaminen voi painottua teoksissa, ja teokset voivat lukijasuhteeltaan asettua eri kohtiin propagandistisen ja lukijaa hienovaraisesti suostuttelevan jatkumolla.

Ruotsalaista 1880- ja 1890-lukujen kirjallisuuskeskustelua tutkinut Karl-Erik Lundevall (1953, 31) on huomauttanut, että tendenssikirjallisuuden alaisuuteen lasketaan sekä kysymyksiä keskusteltavaksi asettava, kannanotoista pidättyvä kirjallisuus että propagandistinen teesikirjallisuus. Lajitutkimuksen näkökulmasta ilmiön piiriin kuuluvat romaanit voikin jakaa teesiromaaneihin ja tendenssiromaaneihin, joista edelliset tarjoavat ideologisen ratkaisun kuvaamiinsa yhteiskunnallisiin ongelmiin ja jälkimmäiset kuvaavat moraalisia tunteita herättävästi tai arvolatautuneesti aikalaisyhteiskuntaa ja sen ongelmia tarjoamatta niihin ratkaisuja. Näiden teostyyppien ilmaisurepertoaari on osittain sama: kummankin aiheenvalintaa ja kompositiota säätelee pyrkimys tietyn yhteiskuntanäkemyksen kommunikointiin, ja molemmat voivat käyttää esimerkiksi

amalgaamitekniikkaa (kielteisten piirteiden kasaaminen teoksen kritisoimaan tahoon), äänitorvihahmoja sekä teosten tendenssiä korostavia intertekstuaalisia viittauksia merkitystensä rakentamiseen. Tyyppien periaatteellinen ero on hyvä huomata, vaikka pitäytyisikin 1800-lukulaiseen laajaan tendenssikirjallisuuden käsitteeseen, joka sisällyttää itseensä lajien kirjon.

1800-luvun tendenssikirjallisuuden tyyppien erittely ja teosten yksityiskohtaisempi kuvailu ei ole mahdollista tässä artikkelissa.[15] Yleisesti voi kuitenkin huomauttaa, että 1800-luvun kotimaisesta kirjallisuudesta löytyy monenlaisia lajin (tai lajirypään) valossa luettavia teoksia J.L. Runebergin rakkausavioliittoa suosittelevasta *Hannasta* (1836) ja *Vänrikki Stoolin tarinoiden* (1848–1860) yltiöisänmaallisista sotaballadeista Arvid Järnefeltin teesiteoksiin (esim. *Isänmaa*, 1893) ja Teuvo Pakkalan tendenssiromaaneihin *Vaaralla* (1891) ja *Elsa* (1894). Vaikka esimerkiksi Runebergin *Hannan* vaivihkaista kantaaottavuutta ei ole useinkaan korostettu, teoksessa on kuitenkin tendenssiteokselle tyypillinen harkittu, yhteiskunnallisen näkemyksen kommunikoiva kompositio. *Hanna* rajautuu kuvaamaan nuoren naisen valintaa naimakaupan ja tosirakkauden välillä ja suhtautuu hyväksyvästi hänen valitsemaansa rakkausavioliittoon. Arvolataus tuodaan teokseen erityisesti Hannan pastori-isän kuvauksen kautta: isä antaa isänvallan ja Jumalan edustajana sydämellisen siunauksensa tyttärensä liitolle, kun näkee, ettei sulhanen ole nimismies vaan nuori ylioppilas (ks. tarkemmin Isomaa 2011). Teoksen kertojan ei tarvitse erikseen kielentää näkemystä omassa diskurssissaan tai puhetorvina käyttämiensä henkilöhahmojen kautta, koska tapahtumat ja teoksen tiukka fokusoituminen aiheeseen puhuvat puolestaan. Sitä vastoin *Vänrikki Stoolin tarinoissa* runojen hahmot kielentävät usein isänmaallisen arvojärjestelmän, joka on myös teoskokonaisuuden arvolataus.

Kantaaottavuuden tekniikoita realismissa ja naturalismissa

Kantaaottavuuden tekniikat vaihtelevat myös realismin ja naturalismin kauden teoksissa. Esimerkiksi Minna Canth käyttää *Työmiehen vaimossa* teoksen lopussa Homsantuuta äänitorvihahmona, joka kielellistää teoksen kriittisen asennoitumisen naisen asemaa säätelevään lakiin repliikillään ”Teidän lakinne ja oikeutenne, ha ha ha ha – niitähän minun pitikin ampua”. Kohtaus on Järnefeltin (Rauta 1893) tendenssinäytelmälle tyypillisenä pitämä kliimaksi, joka tekee katsojalle selväksi jo tapahtumista abstrahoituvan tendenssin. Amalgaamitekniikka on puolestaan keskeinen Teuvo Pakkalan romaanissa *Vaaralla* (1891), jossa porvarisrouvat esitetään kautta linjan kielteisessä valossa, ymmärtämättöminä ja rakkaudettomina suhteessa kärsivään köyhälistöön. Myönteisesti esitettyä porvarisrouvaa ei teoksesta löydy, mikä on amalgaamitekniikan mukaista: hahmojen kielteiset piirteet vahvistavat toisiaan, ja koko ryhmän kielteisyys käy ilmi lukijalle. Teoksen jatko-osa *Elsa* (1894) täsmentää yhteiskunnallisen moraalikritiikin,

joka kohdistuu niin porvariston kestämättömiin arvoihin ja tapaan hyväksikäyttää köyhälistöä kuin köyhälistön omiin kärsimystä tuottaviin uskomuksiin ja arvoihin. Porvarisrouva esimerkiksi onnistuu kasvattamaan Vaaran kilteimmästä pojasta Aaposta työläistyttöjä sumeilematta viettelevän pappiskokelaan, mikä korostaa porvariston arvojen kestämättömyyttä – Aaponhan muuttaa juuri porvariston antama kasvatus eikä esimerkiksi perimä.

Myös köyhälistön väärät tai toimimattomat uskomukset, asenteet ja lastenkasvatusmenetelmät tuodaan kuitenkin kaksoisromaanissa julki. Erityisesti Viion lesken tarina valaisee teoksen arvomaailmaa: ”langenneet naiset” rakkaudettomasti tuomitseva ylpeä leski joutuu tyttärensä viettelyn myötä arvioimaan uudestaan arvonsa ja omaksumaan rakkaudellisemman suhtautumisen lähimmäisiin. Viion lesken kohtalo onkin teesiromaanista tuttu esimerkillinen narratiivi, jossa kuvataan henkilöhahmon kehitys ”väärästä” (eli teoksen korkeimman arvomaailman tuomitsemasta) ajattelutavasta moraalisesti kestävään, ”oikeaan” ajattelutapaan (ks. Suleiman 1983, 99–100). Latun Liisa toimii teoksen äänitorvihahmona tuomitessaan köyhäinhuutokaupassa moraalittoman yläluokan repliikillään ”Vaan voi niitä, joiden kautta pahennukset tulevat”. Repliikki on mukaelma *Matteuksen evankeliumissa* esitetystä Jeesuksen huudahduksesta ”Voi kuitenkin sitä ihmistä, jonka kautta pahennus tulee” (Matt. 18:6 vuoden 1776 suomennoksen mukaan). Sanoillaan Jeesus tuomitsee ”pienempien” viettelijät ja esittää, että heidät olisi parempi upottaa myllynkivi kaulassa mereen kuin antaa vietellä heikompiaan.[16] *Elsan* köyhäinhuutokauppakohtauksessa viettelijän raamatullinen tuomio kohdistuu mitä ilmeisimmin toimitsijana työskentelevään Joriin, joka myy huutolaiseksi omaa poikaansa, hylkäämänsä Elsan synnyttämää Yrjöä. Vaikka raamatullisen tuomion ja moraalisen närkästyksen kajauttaa ilmoille Latun Liisa, sanojen perimmäisenä auktoriteettina ja moraalittomuuden tuomitsijana on alluusion kautta kristinuskon Jeesus.

Pakkalan *Vaaralla-* ja *Elsa*-romaanin yhteiskuntakritiikki tuleekin oikeastaan ymmärrettäväksi juuri uusitestamentillisen arvomaailman kehyksessä. Kritiikin kohteeksi joutuvat niin porvaristosta kuin köyhälistöstä ne, jotka eivät toteuta kristillisen lähimmäisenrakkauden ihannetta vaan käyttävät hyväksi tai kohtelevat rakkaudettomasti toisia ihmisiä. Erityisen kitkerä on kuvaus porvarisrouvien kristillisestä lähetystyöstä, joka kohdistuu pakanamaan köyhiin, vaikka Oulussa olisi omastakin takaa kylliksi köyhiä lähimmäisiä autettavaksi. Porvarirouvat kuitenkin tekevät pakanalähetystäkin osin köyhiltä riistämillään varoilla, mikä paljastaa heidän ulkokultaisuutensa.[17] Myös suuren kristillisen juhlan, joulun, kuvaus *Vaaralla*-romaanissa on keskeinen raamatullisten arvolatausten kannalta. Aito antamisen ilo ja syvä kiitollisuus Jumalaa kohtaan eivät ilmene niinkään keskikaupungin puhtaissa, kauniisti koristelluissa kodeissa kuin vähästään antavan köyhälistön keskuudessa. Kodistaan häädetty, talliin muuttanut Vimparien perhe saa todellisen joulun, kun Kurolat, Latut ja Viion leski tuovat

heidän tyhjään joulupöytäänsä jouluruuan. Perheen ahdistus muuttuu jouluiloksi ja synkkiä ajatuksia hautoneen Vimparin sydämestä pulppuavaksi kiitollisuudeksi Jumalaa kohtaan. Kuvauksella on yhteys *Raamatun* jouluevankeliumiin ja tallissa, hyljeksittyjen keskuudessa, tapahtuvaan joulun ihmeeseen, joskin myös Dickensin joulukuvauksen *A Christmas Carol* (1843) kaikuja voi havaita köyhien joulun kuvauksessa.

Herkkävireisen naiskuvauksen poliittinen ulottuvuus

Juhani Ahon *Papin tytär* (1885) ja Minna Canthin *Hanna* (1886) ovat kompositioltaan tendenssiromaaneja mutta ne kuuluvat myös pohjoismaisen tytärromaanin lajiin. Tytärromaanit keskittyvät kuvaamaan aikuistuvan säätyläistytön vapaudettomuutta isän vaatimusten ja yhteisön ahtaan naisenroolin puristuksessa (ks. Isomaa 2011). Ahon *Papin tyttäreen* kirjoittama jatko-osa, *Papin rouva* (1893), ilmentää kuitenkin etääntymistä tendenssiromaanin poetiikasta, sillä henkilöhahmon mielentilojen erittely alkaa itseisarvoistua ja syrjäyttää mielentiloihin johtaneiden yhteiskunnallisten ja sosiaalisten syiden kuvaamisen. Psykologinenkin kuvaus voi kuitenkin tietyillä ehdoilla toimia kriittisen yhteiskuntakuvauksen välineenä.

Antti J. Ahon (1951, 428) mukaan *Papin tyttärelle* oli olemassa voimakkaan tendensiivinen jatko-osa jo vuonna 1886. Kasper ja Elisabet Järnefelt kuitenkin esittivät Aholle, ettei Ellin elämän kautta sopinut kuvata avioliittoinstituution yleisiä epäkohtia. Aho jätti käsikirjoituksen lepäämään useaksi vuodeksi ennen kuin muokkasi sen julkaistuun muotoon.

Toisin kuin Antti J. Aho väittää, *Papin rouvassa* on tendensiivisiä piirteitä. Esimerkiksi papin rouvan onneton avioliitto ja aviorikoshaave olivat lähtökohtaisesti arkoja aiheita ajassaan. Pappissäätyyn kohdistui erityisiä moraalisia odotuksia sen sosiaalisen aseman takia, ja juuri papin avioliiton esittäminen henkisesti tyhjänä ja moraalisesti kyseenalaisena oli Aholta jokseenkin radikaali aihevalinta. Romaani läpivalaisee näennäisesti siveellisen avioliiton moraalista perustaa ja näyttää, millaista omien toiveiden tukahduttamista sovinnainen moraalikäsitys edellyttää Elliltä. Ellin syvän kärsimyksen esittäminen vastentahtoisen avioliiton seurauksena on yhteiskuntakriittinen, naisen aseman kestämättömyyttä korostava ratkaisu. Tarinan henkilöhahmot myös keskustelevat avioliiton oikeista perusteista ja avioerosta, eli teoksen tendenssiteemoja kielellistetään henkilöhahmojen puheessa.

Monet realismin ja naturalismin aviorikosromaanit, kuten Gustave Flaubertin *Madame Bovary* (1857), Leo Tolstoin *Anna Karenina* (1875–77) ja Minna Canthin *Salakari* (1887), päättyvät avionrikkojanaisen irvokkaaseen kuolemaan. Bill Overton (2002) on nähnyt lopun tyypillisenä patriarkaalisia arvoja välittäville aviorikosromaaneille: teokset rankaisevat naista moraalisääntöjen rikkomisesta. Ahon romaani poikkeaa linjasta, sillä se suhtautuu ymmärtävästi ja tuomitsematta aviorikosta mielessään elät-

televään Elliin. Traditiosta poiketen Ellin luonteeseen ei esimerkiksi ilmaannu turmelukseen viittaavia piirteitä – kuten tuhlausmaniaa, huvittelunhalua ja pahojen henkien riivauksen merkkejä – hänen rakastuttuaan toiseen mieheen. Toisaalta Elli ei edes tee varsinaista aviorikosta, vaan säilyttää hyveellisyytensä ja siveytensä myös toiseen mieheen rakastuttuaan. Tällainen naiskuvaus liittää teosta ranskalaisen sentimentalismin perinteeseen, esimerkiksi Edvard Flygaren mainitsemaan George Sandin *Indianaan* (1832), joka kuvaa myötätuntoisesti ja tuomitsematta järkiavioliitossa kärsivän siveän naisen rakkaushaaveita ja kaukokaipuuta. Ellin tuskaisten tunteiden hienovarainen ja yksityiskohtainen kuvaus toimiikin samaan tapaan kuin sentimentalismissa, eli se pyrkii herättämään lukijassa empatiaa kärsivää hahmoa kohtaan (ks. Festa 2002). Vaikka Elli ei hahmona nousekaan patriarkaalista järjestystä vastaan, itse romaani kuitenkin kyseenalaistaa sen perustuksia ja moraalista oikeutusta Ellin kärsimyksen kuvauksen kautta. Lukijan moraalikäsityksistä riippuu, miten hän kokee romaanin kutsun eläytyä aviorikoksesta haaveilevaan, melankoliseen papinrouvaan.

Kotimaisen 1800-luvun tendenssikirjallisuuden tyyppien kirjo ilmentää osaltaan sen monilähtöistä virikepohjaa mannereurooppalaisessa ja anglo-amerikkalaisessa kirjallisuudessa. Ylipäänsä 1800-luvun kirjallisuuskäsityksessä oli vielä vahvana ajatus kirjallisuuden yhteiskunnallisista – kansallisista ja yhteiskuntakriittisistä – funktioista, mikä selittää myös tendenssilajien hallitsevuutta ajan kirjallisessa kentässä.

Lopuksi

Olen tarkastellut tässä artikkelissa erään kotimaisen kirjallisuuden historiallisen lajipoetiikan, tendenssikirjallisuuden, varhaisvaiheita. Lajia on historian kuluessa toisinaan väheksytty. Erityisesti taiteen autonomiaa korostavat suuntaukset ovat halunneet sanoutua irti yhteiskunnalliseen vaikuttamiseen pyrkivästä taiteesta. Debatissa on osaltaan kyse erilaisten taidekäsitysten ristivedosta ja taiteilijaryhmittymien keskinäisestä valtataistelusta, jota käydään osaltaan määrittelemällä ”tosi” taide itselle suotuisella tavalla ja yrittämällä vakiinnuttaa se taiteen kulttuuriseksi normiksi. Harva tietysti toivoisi kirjallisuuden muuttuvan aatteelliseksi propagandaksi. Kuitenkin vain pieni osa tendenssikirjallisuudesta on lukijalle vähän henkistä liikkumatilaa jättävää propagandistista teesikirjallisuutta. Valtaosa on aikalaiskuvausta, joka täyttää osaltaan taiteen yhteiskunnallista funktiota aikalaiskulttuurin kuvaajana ja kriitikkona sekä lukijoiden tunteiden ja ajattelun herättelijänä.

Viitteet

[1] Esimerkiksi Suomen lainsäädäntö (mm. Lastensuojelulaki 417/2007) ja YK:n lasten oikeuksien julistus ilmentävät yhteiskuntamme ja aikakautemme moraalikäsitystä lapsen oikeuksista.

[2] Pitkään kirjallisuuden marginaaleissa elänyt laji kukoistaa ja uusiutuu esimerkiksi

1960- ja 1970-lukujen osallistuvassa kirjallisuudessa (mm. Hannu Salaman jumalanpilkkaoikeudenkäynnin synnyttänyt *Juhannustanssit*, aborttia lainsäädännöllisten uudistusten kynnyksellä avoimesti kuvaava Tytti Parraksen *Jojo* ja naiseen kohdistuvaa seksuaalista väkivaltaa ja kaksinaismoraalia erittelevä Märtha Tikkasen *Man kan inte våldtas*), mutta myös 2010-luvun kirjallisuus (esim. Markus Nummen *Karkkipäivä* ja Anja Snellmanin *Parvekejumalat*) hyödyntää lajia. Tekeillä oleva tutkimukseni tarkastelee tätä traditiota.

[3] Ajan kirjallisesta kentästä ja lehdistöstä ks. Hatavara 2007, 46–70.

[4] Ks. esim. kirjallisuusarvostelu *Ilmarisessa* 19.7.1848, jossa tendenssisuuntausta esitellään kotimaiselle lukijalle. Kirjoittajan mukaan tendenssiromaani ja -novelli ovat muodissa Euroopassa, eikä edes pientä satua kirjoiteta ilman tendenssiä. *Åbo Tidningarin* kaksiosainen artikkeli (3.7. ja 7.7.1847) pohdiskelee perusteellisesti tendenssin käsitettä ja vetää rajaa tendensiivisen ja ei-tendensiivisen kirjallisuuden välille. On hyvä huomata, että teksteissä puhutaan tendenssikirjallisuuden varhaisvaiheista; tendenssin esittämisen keinot hienovaraistuivat lajiperinteen vakiintuessa.

[5] Tekstin kirjoittajaa ei *Åbo Tigningarissa* mainita, mutta sen kerrotaan perustuvan Tukholmassa pidettyyn esitelmään. Tutkielmassa on samoja perusajatuksia kuin Flygaren vuonna 1851 julkaisemassa tutkielmassa, ja kirjoittaja viittaa 4.4.1848 julkaistussa osassa professori Atterbomin runouden vaikutukseen itseensä. On mahdollista, että esitelmöitsijä on ollut tutkielmaansa valmisteleva Edvard Flygare.

[6] Nämä perinteet eivät olleet monoliittisia, kuten jo aikalaiskuvauksista käy ilmi. Esimerkiksi *Åbo Tidningarissa* 7.7.1847 julkaistussa kirjoituksessa ”Om den närvarande Romanlitteraturen” (2. osa) huomautetaan, etteivät Dumas ja Dickens esittele teoksissaan Suen ja Bulwerin tapaan tarinaan liittymättömiä poliittisia, filantrooppisia tai taloudellisia pohdintoja tai ylipäänsä omia ajatuksiaan vaan keskittyvät henkilöhahmojen kuvailuun ja tarinan kertomiseen, mikä tekee edellisistä jälkimmäisiä suurempia taiteilijoita.

[7] Angloamerikkalaista *novel of purposea* on tutkinut mm. Amanda Claybaugh (2007). Laji muistuttaa pohjoismaista tendenssiromaania esimerkiksi siinä, että se pyrki muuttamaan maailman paremmaksi vaikuttamalla lukijansa ajatteluun ja tunteisiin. Lajin tunnettu amerikkalainen teos, Harriet Beecher-Stowen *Uncle Tom's Cabin* (1852), esiteltiin suomalaisissa lehdissä tuoreeltaan tendenssiromaanina, mikä osaltaan kuvastaa tendenssiromaanin käsitteen kansainvälistä ulottuvuutta.

[8] ”Tendensromanen är en roman, i hvilken författaren söker bibringa läsaren en viss öfvertygelse i någon social fråga” (Flygare 1851, 3).

[9] Jotkut kriitikot liittivät tapahtumia tulkitsevan kertojan lajiin; ks. esim. Finnen teosten arvostelu *Helsingfors tidningarissa* 24.10.1849, jonka mukaan ”tendensromaner åter nöjer sig icke med att låta handlingen tala; den ställer vid dess sida en mängd åsigter och förklaringar”. Osa varhaisista tendenssiromaaneista onkin tällaisia. Lajikoodin vakiintuessa ja kehittyessä ilmaisukeinot kuitenkin hienovaraistuivat ja yleisökin osasi päätellä teoksen tendenssin tapahtumista, vaikka sitä ei enää alleviivattukaan kertojan diskurssissa. Myös realismin ihanteiden vakiintuminen idealismin tilalle vaikutti avointen kannanottojen karsiutumiseen.

[10] Olen käsitellyt tätä intentiokeskustelua tarkemmin toisaalla (Isomaa 2012). Vaikka tekijän intentioista ei voi saada varmuutta, yhteisö kuitenkin tulkitsee tietynlaiset viestit tietyllä tavalla. Esimerkiksi arkipuheessa on tietyt konventionaalistuneet tavat kiittää, ja näiden käyttäminen tulkitaan kiittämiseksi, ellei niihin liity esimerkiksi parodista sävyä. Samaan tapaan satiirin tai tendenssiromaanin konventioiden käyttäminen on yhteisön kannalta

tulkittavissa tietynlaiseksi kommunikaatioaktiksi, mikä kirjailijan tosiasiallinen intentio sitten onkaan.

[11] Kirjoittamisen koodista puhuminen ei tarkoita, että kirjailijan pitäisi pystyä kuvaamaan lajia käsitteellisesti voidakseen kirjoittaa siihen kuuluvan teoksen. Ihmisten lajiymmärrys on usein esikäsitteellistä, mikä ilmenee siinä, että kuka tahansa normaali kielenkäyttäjä pystyy käyttämään lukuisia puheen ja kirjallisuuden lajeja vaikka ei pystyisikään esittämään niistä teoreettista kuvausta. Ks. myös Fowler (1982, 25), joka esittää, että geneeriset prosessit ovat osittain alitajuisia.

[12] En voi tässä yhteydessä mennä tarkemmin kysymykseen tarinan kyvystä esittää syy–seuraus-suhteita, vaikka aihe on periaatteessa keskeinen tendenssilajien kannalta. Olen käsitellyt kysymystä tarkemmin julkaisussa Isomaa 2012.

[13] Yhteiskuntatieteilijät ovat jäsentäneet moraalisia tunteita jakamalla niitä seuraavasti: itsekriittiset tunteet (häpeä ja syyllisyys), toista kohtaan kriittiset tunteet (halveksunta, suuttumus ja inho), toisen kärsimykseen reagoivat tunteet (sympatia ja empatia) sekä toista ylistävät tunteet (kiitollisuus ja korottaminen). Esimerkiksi Taylor ja Stets (2006) ovat kuitenkin esittäneet, että kaikki tunteet, jotka viriävät suhteessa moraaliseen koodiin – sen loukkaamiseen tai siihen pitäytymiseen – ovat tässä mielessä moraalisia tunteita. Ks. Stets & Taylor 2006, 550, 557.

[14] Moraalisista tunteista on käyty laajasti keskustelua ja aivan vastakkaisiakin näkemyksiä on esitetty. Hyvä yleiskatsaus aiheeseen on Turner & Stets 2006. Aiheeni kannalta on tarpeetonta mennä kovin syvälle sosiologiseen emootiokeskusteluun. Suomalaisesta emootiokeskustelusta ks. esim. Pietarinen 2004.

[15] Olen eritellyt Järnefeltin teesiromaaneita ja pohjoismaisten tytärromaaneiden tendenssejä toisaalla, ks. Isomaa 2009 ja 2011.

[16] Vuoden 1776 raamatunkäännöksen mukaan koko jae (Matt. 18: 6) kuuluu näin: ”Voi maailmaa pahennusten tähden, sillä pahennukset kumminkin tulevat! Voi kuitenkin sitä ihmistä, jonka kautta pahennus tulee!” Jae 7 jatkaa: ”Mutta jos kätes taikka jalkas pahentaa sinun, niin leikkaa ne pois, ja heitä pois tyköäs. Parempi on sinun elämään sisälle mennä ontuvana taikka raajarikkona, kuin että sinulla olis kaksi kättä eli kaksi jalkaa, ja sinä heitettäisiin ijankaikkiseen tuleen.”

[17] Viittaan esimerkiksi Elsan *Vaaralla*-romaanissa myymiin pitseihin, jotka porvarisrouva saa tytön luovuttamaan ilmaiseksi pakanalähetyksen hyväksi. Useissa muissakin tilanteissa porvaristo käyttää köyhälistöä taloudellisesti hyväksi.

Lähteet

A. RAUTA (ARVID JÄRNEFELT) 1893: Psykologiia draamassa. *Päivälehti* 24.1. ja 25.1.1893.

AI. 1887: Mitä hra G. af Geijerstam puhui Zola'sta. *Savo* 10.3.1887.

AHO, ANTTI J. 1951: *Juhani Aho. Elämä ja teokset. Edellinen osa.* Porvoo ja Helsinki: WSOY.

AHO, JUHANI 1961: *Kootut teokset. Täydennysosa 3: Kirjeitä vuosilta 1877–1921.* Toim. Antti J. Aho. Porvoo: WSOY.

ANONYYMI 1845: Från en resa. *Morgonbladet* 14.8.1845.

ANONYYMI 1847: Om den närvarande Romanlitteraturen. *Åbo Tidningar* 3.7. ja 7.7.1847.

ANONYYMI 1848A: Tendensromanen och dess utveckling i Frankrike och Sverige. – *Åbo Tidningar*. Kuusiosainen kirjoitus ilmestyi 8.3., 11.3., 24.3., 28.3., 31.3. ja 4.4.1848.

ANONYYMI 1848B: Flickan på Indeskär. Skildring. H.fors och Åbo, J. C. Frenckell & Son. 1848. Insändt. *Ilmarinen* 19.7.1848.

ANONYYMI 1849: Literatur. Strid och Seger, novell af en Finne. Pietisterne, fantasi af en Finne. Hämden, novell af en Finne. *Helsingfors tidningar* 24.10.1849.

CLAYBAUGH, AMANDA 2007: *The Novel of Purpose: Literature and Social Reform in the Anglo-American World*. Ithaca : Cornell University Press.

COHEN, MARGARET 2000/1999: *The Sentimental Education of the Novel*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press.

FESTA, LYNN 2002: Sentimental Bonds and Revolutionary Characters: Richardson's *Pamela* in England and France. Teoksessa *The Literary Channel. The Inter-National Invention of the Novel*. Ed. by Margaret Cohen and Carolyn Denver. Princeton and Oxford: Princeton University Press, 73-105.

FLYGARE, EDVARD 1851: *Om tendens-romanen: afhandling under inseende af mag. Pehr Dan. Amad. Atterbom för philosophiska graden författad och utgifven af Edvard Flygare*. Upsala: P. Hanselli.

FOWLER, ALASTAIR 1982: *Kinds of Literature : An Introduction to the Theory of Genres and Modes*. Cambridge: Harvard University Press.

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

ISOMAA, SAIJA 2009: *Heräämisten poetiikkaa. Lajeja ja intertekstejä Arvid Järnefeltin romaaneissa Isänmaa, Maaemon lapsia ja Veneh'ojalaiset.* Helsinki: SKS.

ISOMAA, SAIJA 2011: *Papin tytär* pohjoismaisena tytärromaanina. Teoksessa *Pariisista Iisalmeen. Kansainvälinen Juhani Aho.* Toim. Riikka Rossi, Saija Isomaa ja Jyrki Nummi. Helsinki: SKS.

ISOMAA, SAIJA 2012: *Mimesis and Purposeful* Novels and Plays: *Tendensroman* and *Tendensdrama* in Nineteenth-century Nordic Realism. Teoksessa *Rethinking Mimesis.* Ed. by Isomaa et al. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing.

LUNDEVALL, KARL-ERIK 1953: *Från åttital till nittital.*: *Om åttitalslitteraturen och Heidenstams debut och program.* Stockholm: Almqvist & Wiksell.

OVERTON, BILL 2002: *Fictions of Female Adultery, 1684–1890: Theories and Circumtexts.* Basingstoke: Palgrave.

PIETARINEN, JUHANI 2004: Moraalinen valinta ei selity luonnonvalinnalla. – *Tieteessä tapahtuu* 2/2004, 46–48.

SULEIMAN, SUSAN RUBIN 1983: *Authoritarian Fictions: The Ideological Novel as a Literary Genre*. Princeton, NJ : Princeton University Press.

TIIRAKARI, LEENI 1997: *Taistelevat lukumallit: Minna Canthin teosten vastaanotto*. Helsinki: SKS.

TUDEER, O. E 1885: ”Suomalainen teaatteri”. *Valvoja* 1885 s. 166–172.

TURNER, JONATHAN H. & STETS, JAN E. 2006: Moral Emotions. Teoksessa *Handbook of the Sociology of Emotions*. Ed. by J. E. Stets and J. H. Turner. New York: Springer, 544–566.

ZOLA, ÉMILE 1880: *Le Roman expérimental.* Paris: G. Charpentier.

Riitta Jytilä

”Haluan kuulla sinun näkökulmasi, juuri sinun.” Toiselle kirjoittamisen eettiset ulottuvuudet Eira Stenbergin romaaneissa *Häikäisy* ja *Gulliverin tytär*

1980–1990-luvun suomalaisessa kirjallisuudessa hyödynnettiin kirjeromaania ja sen mahdollisuuksia tematisoida kommunikaation prosessia ja toisen kohtaamista. Sekä kirjeromaani että kirjeromaanin tutkimus olivat alkaneet elpyä 1970-luvulta lähtien (Altman 1982, 3,5), ja erityisesti feministinen kirjallisuudentutkimus ja dekonstruktio nostivat kirjeromaanin uudestaan tutkimuksen kohteeksi (Cook 1996, 22–23; Derrida 1987; ks. myös Felski 1989, 100–103). Kirjemuodon hyödyntäminen on 1900-luvun loppupuolella ollut hyvin usein naiskirjailijan tekemä ratkaisu (Pearce 1997, 71) – niin myös Suomessa. Leena Krohnin *Tainaron* (1985) lienee suomalaisen nykykirjallisuuden tunnetuin kirjeromaani. Annika Idströmin *Kirjeitä Trinidadiin* (1989) puolestaan tuo jo nimessään esiin kirjeet viestintäkeinona. Myös Eira Stenberg sisällyttää romaaneihinsa monipuolisesti erilaisia intiimin kirjoittamisen keinoja, kuten kirjeitä, päiväkirjoja ja löydettyjä viestejä, jolloin kirjoittaminen ja lukeminen tematisoituvat.[1]

Kirjeisiin liitetään yleisesti ajatus kommunikatiivisuudesta: kirjeet kirjoitetaan toiselle, toista varten, mahdollista vastausta odottaen. Erilaiset viestit kertovat yhteyden etsimisestä, mutta myös problematisoivat kommunikaation mahdollisuuden. Viestin vastaanottajasta ei voida koskaan olla varmoja, sillä kirjeitä kirjoitetaan toisen nimissä, toisen kirje tai päiväkirja löytyy sattumalta tai viestin lähettäjää ei löydy mistään.

Tässä artikkelissa otan tarkasteluun Stenbergin romaanit *Häikäisy* (1987) ja *Gulliverin tytär* (1993), joissa toiselle kirjoittaminen toteutuu monin eri tavoin. *Häikäisyssä* kirjeen, päiväkirjan ja omaelämäkerran välille ei voida edes tehdä selkeää eroa; *Gulliverin tytär* puolestaan koostuu löydetyistä viesteistä ja niiden kääntäjäksi ilmoittautuvan kirjailija E.S.:n esipuheesta. En lähesty romaaneja niinkään korostamalla niiden lajityypillisyyttä kirjeromaaneina, vaan kyse on ennemminkin kirjeromaanien konventioiden hyödyntämisestä. Tutkin, miten erilaiset viestit ja toiselle kirjoittaminen problematisoivat kirjoittajien ja vastaanottajien, tekijöiden ja lukijoiden välistä suhdetta.

Toista kohti orientoituva kertominen ja subjektien välisten suhteiden tarkasteleminen asettaa haasteen yksilölliselle kertojan äänelle. Andrew Gibsonin (1999, 31) mukaan kerronnan teoria ei ole kyennyt ajattelemaan kerrontaa kahden välisenä tapahtumana, minän ja toisen välisenä suhteena. Narratologia vaatii position, josta puhutaan: yksiköllisen, lingvistisen puhuvan kokonaisuuden. Narratologiassa subjektin positionaalisuus menee intersubjektiivisuuden edelle, mikä jo formaalilla tasolla estää

eettisten kysymysten ilmaantumisen (Newton 1995, 53). Narratologian ääni-käsitettä onkin kritisoitu laajasti, vaikkakin hyvin erilaisista lähtökohdista ja erilaisin painotuksin (ks. esim. Lanser 1992; Aczel 1998 & 2001; Fludernik 2001; Gibson 1996).[2]

Narratologisen ääni-problematiikan yhteydessä bahtinilainen moniäänisyys on usein nostettu esiin yhtenä mahdollisena ratkaisuna (ks. esim. Fludernik 2001; Aczel 1998; 2001), myös suhteessa eettisiin kysymyksiin (ks. esim. Erdinast-Vulcan 2008; Eskin 2000; Newton 1995). Bahtinille oleminen merkitsee lähtökohtaisesti dialogista suuntautumista. Merkitykset muodostuvat erilaisista äänistä ja niiden suhteista toisiinsa. Ääni muodostuu keskustelualueeksi ja tajunnan heterogeenisyydeksi, ei illuusioksi auktoriteetista ja hallinnasta. Tällöin ääntä ei nähdä ilmaisun alkuperään ja siten individualismiin viittaavana käsitteenä, josta seuraisi koherentteja näkökulmia. Bahtinin mukaan ääntä ei voi ajatella yhtenäiseen subjektiin sidottuna metaforana, koska samassa äänessä kuuluu puhuvan subjektin lisäksi myös vastaanottaja ja konteksti. Kieli on itsen ja toisen välinen rajapinta, joka on miehitetty toisten intentioilla, toisilla äänillä. (Bakhtin 1981, 293–294.)

Kommunikaation dualistinen malli eli binaarisuus kertojan ja puhuteltavan, kirjoittajan ja lukijan, lähettäjän ja vastaanottajan välillä johtaa helposti ajatukseen edeltävän aktiivisuudesta ja jälkimmäisen passiivisuudesta (Sell 2000, 3). Oleellista tällaisen narratologialle ominaisen kaksinapaisuuden purkamisessa on se, minkälaisia eettisiä ulottuvuuksia toiseen suuntautuva kertominen[3] ja äänen ymmärtäminen yhteisenä keskustelualueena voisi mahdollistaa. Bahtinille eettinen ja esteettinen ovat erottamattomia, ja tämä tarkoittaa estetiikkaa, jossa kompositio ja kerronnallinen rakenne ymmärretään eettisiksi, ei teknisiksi kysymyksiksi (Renfrew 2006, 53).

Kertomisen autoritaarisuudesta toiselle kirjoittamiseen

Häikäisy on kolmiodraama, jossa Stella kirjoittaa lapsuudenystävälleen Tuijalle rakkaudestaan omaan enoonsa, joka on myös erisnimeltään Eno. Tarina, jonka Stella haluaa kirjeitse Tuijalle kertoa, on nuorten sokkoleikissä tapahtunut kohtaus, jossa Eno on pimeässä kellarikomerossa, sokkona ja pelkän tuntoaistin varassa, väärintunnistanut ja väärinnimennyt Stellan Tuijaksi. Tämä aiheuttaa Stellassa identiteettikriisin, ongelman siitä, kuka hän oikein on, ja mikä on hänen suhteensa tuohon toiseen, Tuijaan. Stellan ja Tuijan välinen yhteys on syntynyt väärinnimeämisestä, siitä, että heidät on sekoitettu keskenään, ja tässä mielessä Stellan ja Tuijan suhdetta luonnehtii vaihdettavuuden ja korvattavuuden periaate. *Häikäisyssä* rakkaus ja tunteiden merkitys korostuu, mutta huomionarvoista on, että Stella ei kirjoita rakkautensa kohteelle, Enolle, vaan toiselle naiselle, johon Eno on hänet sekoittanut.

Romaani on pitkän kirjeen muotoinen ja se kerrotaan pääosin – aivan romaanin loppua lukuun ottamatta – vain yhdestä asemasta, joten monologi on kerronnallinen

ratkaisu. Kirjeromaanille tyypillinen kirjeiden päivääminen siis puuttuu; sen sijaan teksti rakentuu romaanin tapaan lukuihin, joita ei ole kuitenkaan otsikoitu. Kirje on muodoltaan yhteismitallinen koko romaanin kanssa. Stella on keskus, joka näyttää hallitsevan täydellisesti kerrontaa. Romaanissa ei ole ulkopuolista kertojaa, joten tarina suodattuu Stellan kerronnan kautta, hänen ehdoillaan. Lisäksi Stella korostaa, että tämä on hänen tarinansa, ei kenenkään muun: ”En ole koskaan kuvitellut, että voisimme keskustella. En kaipaa välihuomautuksiasi. Tämä on minun puheenvuoroni.” (H 15.)

Kerrontateknisesti romaani rakentuu ensimmäisen persoonan kerronnassa, yhden keskushenkilön kokemukseen luottaen. *Häikäisy* näyttääkin rakentavan suvereenin ja itsevarman naispäähenkilön, joka kertoo oman nuoruutensa kasvutarinaa keskittyen itseensä ja omaan seksuaaliseen ja ruumiilliseen heräämiseensä. Romaani avautuu mutkattomasti individualistiselle, yksilön sisäistä elämää ja tunteita korostavalle tulkinnalle. Sen todellisuus on voimakkaasti etäännytetty yhteiskunnallisista ja sosiaalisista olosuhteista. Intertekstuaalinen suhde Johann Wolfgang von Goethen *Nuoren Wertherin kärsimyksiin* (1774) liittää *Häikäisyn* yksilöllisyyttä, tunnetta ja luovuutta korostaviin käsityksiin. *Häikäisy* luo dialogisen suhteen myös Goethen draamaan *Stella. Näytelmä rakastavaisille* (1776) sekä tämän elämäkertaan: Stella vertaa itseään Goetheen, joka aloitti elämäkertansa vilkaisemalla tähtiin. Goethe-viittaukset tuottavat romanssin ja kolmiodraaman sekä rakkauden ja tunnustuksen teemat myös *Häikäisyyn*.

Stella määrittelee omaa kirjoittamistaan seuraavasti: ”En ole koskaan pitänyt päiväkirjaa, minusta sellainen on yhtä omituista kuin itsekseen puhuminen. Kirjoittaminen ei ole kuulunut harrastuksiini.” (H 15.) Stellan mukaan päiväkirjan kirjoittaminen on omituista juuri siksi, että päiväkirjaa ei ole osoitettu kenellekään. Puheenvuoro on yksi vuoro dialogisessa ketjussa, kun taas monologi viittaa yksinpuhumiseen. Toisen persoonan hyödyntäminen on kuitenkin ilmeistä. Hän tuo esiin näkemyksensä siitä, että itselleen kirjoittaminen ja itselleen puhuminen ovat ongelmallisia, koska puhe suuntautuu aina kohti jotakin kuulijaa. Kuitenkin toisen persoonan hyödyntäminen, mikä on dialogisuuden eksplisiittisin muoto, on usein jopa kirjemuotoisuutta tutkivissa tutkimuksissa jätetty huomiotta (Pearce 1994, 118). Tämä kertoo osuvasti siitä, kuinka laji on perustunut yksilökeskeisyydelle, yhden henkilön tarinalle. Kuitenkaan päiväkirja ja kirjemuoto eivät välttämättä asetu toisensa poissulkeviksi kategorioiksi. Kirjemuoto voi suuntautua sisäänpäin yhtä intensiivisesti kuin ulospäin samoin kuin vaikkapa muistikirjat orientoituvat yhtä lailla toista kuin itseä kohti. Kirjoittaminen ottaa osaa dialogiin, joka on samaan aikaan sekä sisäistä että ulkoista (Kauffman 1992, 96), sekä itseä että toista puhuttelevaa.

Vaikka *Häikäisy* rakentuu yhdestä näkökulmasta, se on keskusteleva, toisen näkökulmaa jatkuvasti reflektoiva. Toinen keskustelija on näkymättömästi läsnä; hänen sanojensa varjo määrittää kaikkia ensimmäisen keskustelijan käyttämiä sanoja. Lausuttu sana viittaa itsensä ulkopuolelle, omien rajojensa yli, lausumattomaan vieraaseen sanaan.

Se intensiteetti, jolla poissaoleva keskustelukumppani otetaan huomioon, voi kuitenkin vaihdella (Bahtin 1963/1991, 284; 325). *Häikäisyssä* kuuntelijan huomioiminen on jatkuvaa: ”Haluan kuulla sinun näkökulmasi, juuri sinun, rakas Tuijani.” (H 9.) Tuota näkökulmaa ei kuitenkaan koskaan kuulla, ei ainakaan erillisen subjektin formaalisti eriteltynä lausumana. Se kuullaan vain Stellan tekeminä tulkintoina siitä, mitä Tuija on sanonut tai tehnyt sekä Stellan reaktioina toisen sanoihin.

Kertojan asema ei takaa hänelle auktoriteettia ja hallintaa, vaan hän on auttamattomasti sidoksissa toiseen: ”Meidät oli viskattu tarinaan, jossa me molemmat olimme varkaita.” (H 9.) He molemmat ovat Stellan mukaan ennalta määrätyn kohtalon, jo kerrotun tarinan objekteja. Jotta Stella pystyisi olemaan oman tarinansa subjekti, hänen on kerrottava tämä tarina Tuijalle: ”Meitä yhdistää tarina, jota et ole vielä kuullut. Minun on kerrottava sinulle ruumiini synnystä, meidän omituisen siamilaisen ruumiimme synnystä, jotta voisit ymmärtää tekojani.” (H 11.) Stella ei sulje Tuijaa ulos omasta subjektiksi tulemisen tarinastaan vaan päinvastoin kertoo tälle hänen paikkansa siinä. Tuija on Stellan tekstuaalinen toinen, jolle kirje osoitetaan. Tuija ei ole objekti, jolle puhutaan, vaan hän on toinen subjekti, joka aktiivisesti ottaa osaa tarinaan huolimatta lingvistisestä äänettömyydestään.

Tuijaa ei voi pitää vain tarinankerronnan passiivisena kohteena, sillä hän on oleellinen osa tarinaa, oikeastaan sen edellytys. Tuijan myötä tekstiin rakentuu toinen ääni. Romaanin loppupuolella Stella hahmottaa Tuijan merkityksen itselleen: ”Nyt tiedän, että tarvitsin sinua löytääkseni sanat.” (H 155.) Kerronnan suvereenius on näennäistä, kuten myös kertojan yksilöllinen valta-asema. Toisen ääni sitoo ja määrittää lausumaa formaalisti kuulumattomanakin. Toisen ”minä” ei olekaan objekti vaan toinen subjekti (Eskin 2000, 98), joka vaikuttaa kertomiseen. Ääni ei tällöin ole sidottu yhteen ja yhtenäiseen puhujapositioon, vaan kerronnallisen äänen merkitseväksi tuleminen vaatii toisen osapuolen, kirjeen lukijan, joka myöskin voi moninaistua.

Kirjemuoto on nähty naisten luottamuksellisena yksityisalueena, joka sulkee tehokkaasti pois ulkopuoliset (Pearce 1997, 70). Stella puhuttelee juuri Tuijaa ja samalla myös rakentaa me-muotoista tarinaa, jolloin Tuijasta tulee osallinen Stellan kokemuksiin. Kirjeessä on henkilökohtainen sävy, se on tarkoitettu yhden ihmisen, Tuijan, luettavaksi. Stella kirjoittaa tunteistaan, uskoutuu toiselle ja siten luo naistenvälisen tilan. Kuitenkin Stellan kirjeen vastaanottajaksi muodostuu myös todellinen lukija. Tekstissä esiintyvän vastaanottajan voikin ymmärtää eräänlaiseksi sijaislukijaksi, jonka hahmolla on vaikutus siihen, miten teksti konkreettisestikin otetaan vastaan. Tällöin kirjeen vastaanottajan ja empiirisen lukijan välille muodostuu yhteys. (Rojola 2006, 484.)

Lukija tuo tekstiin oman kontekstinsa, joka näyttäytyy hänen asennoitumisessaan sekä Stellaa että Tuijaa kohtaan. Näin syntyy ainakin kolmen aseman kesken jaettu tila. Lukijuus rakentuu sellaisen kontekstin varaan, jossa nähdään se positio, jossa naiseutta perinteisesti on rakennettu. Lukija osallistuu tuon position purkamiseen. (Mt., 497.)

Sijoittamalla lukijan Tuijan asemaan Stenberg tekee myös lukijasta aktiivisen osallistujan, joka määrittelee oman asenteensa kumpaakin henkilöhahmoa kohtaan. Lukijan ei kuitenkaan tarvitse samastua kumpaankaan: lukijan paikka ei ole ennalta määrätty eikä siten identtinen Tuijan kanssa, vaan lukija pystyy ylittämään sen asetelman, johon sekä Stella että Tuija on väärinnimeämisellä asetettu.

Häikäisy on yhden päähenkilön eli Stellan kerronnan ympärille rakentunut romaani, jota voi lukea yhden henkilön kehitystarinana, koska kerrontateknisesti se näyttää ensisijaistavan yksilökeskeisen tulkinnan. Sen voi nähdä myös naisten välille yhteistä keskustelualuetta rakentavana romaanina, jossa kirjeen vastaanottaja ei ole kertomisen kohde vaan tavoite. Kyse ei ole emansipatorisesta yhteisymmärryksestä, samanmielisyydestä, vaan sellaisen yhteisen alueen luomisesta, jossa Stellan väärinnimeämisen tarinaa voidaan käsitellä uudelleen, kun se kerrotaan Tuijalle. Näin konstruoidaan uudelleen naisten välinen suhde, jossa Stella ei ole väärinnimetty objekti vaan tarinaa toiselle kertova subjekti. Toiselle kertominen tekee tarinasta moniäänisen.

Toisen nimellä kirjoittaminen

Stenbergin romaaneissa henkilöhahmojen nimet ja nimeäminen sekä väärinnimeäminen saavat keskeisen aseman subjektin yhtenäisyyttä ja subjektien välistä suhdetta problematisoivina, kaikissa romaaneissa toistuvina motiiveina. Väärinnimeämisen teema johtaa identiteettien epävakauteen, joka puolestaan mutkistaa ajatusta ylipäätään samoina pysyvistä kommunikaation osapuolista. 1700-luvun alun eurooppalaiselle porvarilliselle kirjeromaanille tyypilliset motiivit kadonneine kirjeineen, insestin pelkoineen ja väärintunnistamisineen (ks. Waugh 1992, 62) ovat myös *Häikäisyssä* keskeisiä. Mutkikkaat ja alati uutta informaatiota sisältävät juonenkäänteet alkavat vaikuttaa kirjeen lajikonventiota parodioivilta, ja väärinymmärryksen vaara on koko ajan olemassa.

Kirjeen lähettäjä voi myös huijata ja siten vaikuttaa vastaukseen. Romaanin loppupuolella Stella kertoo Tuijalle kirjoittaneensa tämän nimissä Enolle kirjeen, jossa tunnusti rakkautensa. Hän ei uskaltanut kirjoittaa kirjettä omissa nimissään eikä siten myöskään tiedä, mitä Eno on Tuijalle vastannut: ”Lähetin tuon kirjeen kuin kyyhkysen arkista odottaen, että se toisi mukanaan viheriöivän oksan. En tiedä mitä se sinulle kantoi, mutta se sai sinut ottamaan yhteyttä minuun ja pakotti minut katsomaan menneisyyteen. Tärkeintä oli että se pakotti minut puhumaan.” (H 155.) Lainauksesta käy ilmi, että Tuija on jossain vaiheessa ottanut yhteyttä Stellaan ja saanut siten koko tapahtumasarjan liikkeelle. Tuijalla on ollut jo puheenvuoro, joten Stellan kirje orientoituu mitä konkreettisimmin kohti toisen lausumaa, reaktiona siihen. Vastaanottaja ei ole passiivinen, vaan hänellä on valtaa vaikuttaa puhujan sanoihin (Pearce 1997, 67). Käy ilmi, että Tuija on juuri se, joka on saanut Stellan kirjoittamaan.

Puhuja ei odota kuulijalta passiivista ymmärrystä, pelkkää omien ajatusten kahden-

tumista toisen mielessä. Sen sijaan hän odottaa vastausta, hyväksyntää, vastustusta, ja hän myös yrittää aktiivisesti määrittää vastausta. (Bakhtin 1986, 69, 95.) *Häikäisyssä* toinen nainen ottaa aktiivisesti osaa siihen, minkälaiseksi lausuma muodostuu. Allekirjoittamalla Tuijan nimellä rakkauskirjeensä Enolle Stella jatkaa väärinnimeämisten ja väärinymmärrysten sarjaa ja osoittaa nimeämiseen liittyvän vallan.

Stella kertoo lähettäneensä kirjeen ”kuin kyyhkysen arkista”, ja mukailee siten tarinaa Nooan arkista ja vedenpaisumuksesta. Tarinan mukaan Jumala päätti hävittää maailman, koska siitä oli tullut liian väkivaltainen. Vain Nooa pelastui rakentamalla arkin. Vedenpaisumuksen jälkeen Nooa lähetti arkista kyyhkysen, joka toi sanoman maailman pelastumisesta. Vedenpaisumus kuvaa siis muutosta maailman epäoikeudenmukaisesta tilasta katastrofin kautta pelastukseen. Kyyhkynen on rauhan viestin välittäjä, joka edesauttaa Stellan ja Tuijan välistä dialogia. Stenbergille tyypillisesti Suuri kertomus ja maailmanselitysmalli toimii kertomisen aineksena.

Kirjoittaessaan kirjeen Enolle Tuijan nimissä Stella omaksuu toisen position, kirjoittaa Tuijana ja siten kahdentaa kirjoittajan identiteetin. Kuitenkin sekä alkuperän että vastaanoton olosuhteet jäävät yhtä epäselviksi: Stella ei voi saada vastausta kirjeeseen, jota ei ole omalla nimellään kirjoittanut. Lähettäjän ja vastaanottajan identiteetit eivät pysy samana, jolloin kirjoittajan intentioita ja kirjoituksen päämäärää ei voida määritellä lopullisesti (Kauffman 1992, 94). Kirje suuntautuu lähtökohtaisesti toiselle, mutta on myös mahdollista, että se poikkeaa reitiltä, muuntuu, vaihtaa vastaanottajaa, rikkoo julkisen ja yksityisen välistä rajaa. Tuija on saanut vastauksen kirjeeseen, jota hän itse ei ole lähettänyt. Yleisö ja puhuteltu ovat samassa tilanteessa, kun molemmat ovat riippuvaisia kertojasta ainoana informaation lähteenä (Phelan 2001). Kuitenkin Tuija tietää myös jotakin, mitä lukija ei tiedä, eikä sitä tiedä myöskään Stella, ”kerronnan auktoriteetti”. Enon vastauskirje Tuijalle jää salaisuudeksi myös lukijalle.

Viestinä toiselta voi lukea myös tekstin, joka ei ole sellaiseksi tarkoitettu. Näin käy romaanin lopussa, kun Stella löytää Enon muistiinpanot, joista paljastuu tämän rakkaus Stellaa, ei Tuijaa kohtaan. Stella päättää kirjeensä katkelmaan Enon muistivihkosta, ottaen tällä tavoin omakseen toisen tekstin ja suunnaten sen uudelleen, nyt Tuijalle. Kyseessä ei ole viestiksi tarkoitettu teksti eikä siten vastaanottajaakaan ole määritelty, sillä Stella vain sattuu löytämään muistiinpanot. Kirjeromaani leikkii lukijan halulla tietää, kuka kirjoittaa ja kenelle ja minne kirje päätyy, ja siten hyödyntää lukijan halua päästä selvyyteen salaperäisistä tapahtumista (Derrida 1987, 5). *Häikäisy* vastustaa lopullista sulkeumaa ja asettaa enemmän kysymyksiä kuin vastauksia. Intiimin ja yksityisen kommunikaation mahdollisuutta mutkistetaan tekstuaalisilla viittauksilla, identiteetin epäselvyyksillä ja kirjeiden perillemenon hämärtämisellä. Ajatus kielestä representoivana sisältönä, sellaisenaan siirrettävissä olevana viestinä, kyseenalaistuu kunkin puhujan tuodessa viestiin oman äänensävynsä.

Kirjailija toisten viestien kääntäjänä ja tulkitsijana

Gulliverin tytär alkaa fiktiivisellä esipuheella, jonka otsikko on ”Meri, auringonlasku ja pullo eli kääntäjän esipuhe”. Siinä kirjailija E.S. kertoo istuneensa rannalla odottamassa, että aallot toisivat hänen mieleensä kertomisen arvoisen tarinan. Hän löytääkin pullopostin, joka sisältää Gulliverin kirjeitä tyttärelleen Glumdalille sekä Gulliverin kasvattityttären Andarin lokikirjan. Pulloposti on kirjoitettu osin englanniksi, osin tuntemattomalla kielellä, joten yrittäessään tulkita pullopostin sisältöä E.S. joutuu muuntautumaan kirjailijan roolista kääntäjän nahkoihin. Tekstit eivät synny tekijän yksityisestä luovasta mielikuvituksesta, vaan ne tulevat toisilta. Roolin vaihdos ei kirjailijaa sureta, sillä ”tuskin sepittämäni henkilöt olisivat voineet saattaa minua samanlaisen kiihtymyksen valtaan kuin nämä tuntemattomat viestien lähettäjät” (GT 10). Kirjailija E.S. esiintyy nyt vain tekstien löytäjänä ja kääntäjänä, mutta on yhtäkaikki innoissaan tarinasta, jota hän ei itse luo, vaan joka tulee hänen ulkopuoleltaan, pullopostina mereltä. Jos formaalista näkökulmasta tärkeää on kertojan, tekijän ja yleisön suhteiden määrittely, niin eettisestä näkökulmasta tärkeää on se, kuinka tekijän asenne kertojaa kohtaan vaikuttaa meidän reaktioihimme molempia kohtaan (Phelan 2005, 29). E.S.:n asenne tuntemattomia viestien lähettäjiä kohtaan on arvostava ja innostunut, ja hän toivoo voivansa jakaa heidän kertomuksensa.

Romaani hyödyntää vanhan käsikirjoituksen löytämisen konventiota, jossa lukeminen, kirjoittaminen, tulkitseminen ja kääntäminen tematisoituvat. E.S. on kirjailija, joka toimii nyt tuntemattomien viestien kääntäjänä ja toimittajana. Hän pystyy muuntautumaan kirjailijasta kääntäjäksi, jotta saisi viestit lukijoiden ulottuville. E.S on tietoinen siitä, että hän löytää pullopostista *hyvän tarinan ainekset*, ei siis valmista, sellaisenaan lukijalle siirrettävissä olevaa tarinaa. Hän on itse tarinankertoja, toisten tarinoiden kertoja ja viestien aktiivinen järjestäjä. Vaikka viestit ovat jo olemassa olevia, kertaalleen löydettyjä, jo pelkkä vastaanottajan muuttuminen muuttaa niiden merkityksiä, sillä vastaanottaja on aktiivinen merkityksen muodostumisessa (ks. Bakhtin 1986, 98–99). Tekijästä rakentuu kirjeiden lukija, joka toimii jo kirjoitetun, jo kerrotun, välittäjänä. Hän ei siirrä viestejä sellaisenaan lukijoille, sillä teksteihin on tarttunut hänen äänensävynsä ja aksenttinsa. Hän lukee viestit osana omaa kontekstiaan.

Kirjailija E.S. on jo lapsuudessaan pohtinut ihmisten välistä kommunikaatiota ja viestintää, kun hän on kyhännyt hätäsanoman haaksirikkoutumisestaan tuntemattomaan paikkaan ja lähettänyt sen pullopostissa merelle. Häntä on kiehtonut ajatus siitä, löytääkö kukaan koskaan pulloa, ja kuinka paljon löytäjä sen sisällöstä hämmentyisi. Nyt hän löytää itse jostain avaruuden kolkasta lähetetyn pullon, jonka sisällöstä osa on turmeltunut ja jää siten salaisuudeksi. Pullopostiviestissä vastaanottajaa ei ole määritelty, joten on merkitsevää, kenen käsiin viestit päätyvät ja mitä vastaanottaja niillä päättää tehdä.

Muutos siinä, miten kirjeitä ja toiselle kirjoittamista hyödynnetään, on *Häikäisystä Gulliverin tyttäreen* suuri. *Häikäisy* neuvottelee selvemmin klassisen romanssin perinteen kanssa, jossa Goethen kirjeromaanin vaikutus on läsnä. Rakkaudessaan riutuva Werther tekee itsemurhan, kun taas Stella pysyy elossa ja suhtautuu tulevaisuuteen varsin positiivisesti. Kirje ei ole tarkoitettu julkiseksi, kuten romaanin *Gulliverin tytär* viestit, jotka kirjailija toimittaa nimenomaan julkisuutta, lukijoita varten. *Häikäisy* asettaa puhuttelun kohteeksi fiktiivisen henkilön, Tuijan; *Gulliverin tytär* taas todellisen lukijan. *Gulliverin tytär* tuo esiin sekä yksityisen kirjeenvaihdon että julkaisemisen ulottuvuudet ja suhteutuu kirjeromaanin konventioihin siten eri tavoin kuin *Häikäisy*, että kirjeiden välittömyyden tuntu on jo lähtökohtaisesti alttiina toimittajan väliintulolle.

Romaanin kommunikatiivinen kompleksisuus on huomattava: Gulliver kirjoittaa kirjeitä Glumdalille, mutta kirjeet saa Andar, joka lähettää ne yhdessä oman lokikirjansa kanssa pullopostissa, jonka sattumalta löytää kirjailija E.S, joka julkaisee tekstit ja siten saattaa ne lukijan ulottuville. Tämän prosessin aikana ylitetään vuosisatoja, mutta myös maan ja avaruuden, toden ja kuvitellun rajat. Romaanissa on neljä kertojaa, mutta olennaista on, että kerronnallinen moniäänisyys ei ole arvo sinänsä, vaan kerronnalliset äänet pyrkivät aktiivisesti kommunikoimaan keskenään, ottamaan toisensa huomioon ja vastaamaan aiempiin puheenvuoroihin. Tarina koostuu viesteistä, jotka sekä vastaavat aiemmin toisissa viesteissä esiin nousseisiin kysymyksiin että esittävät uusia kysymyksiä ja siten käyvät dialogia keskenään.

E.S. vastaanottaa tuntemattomat viestit, mutta niissä on jotain tuttua. Niiden kirjoittajat osoittautuvat toisten kirjailijoiden luomiksi, jo kerrotuiksi henkilöhahmoiksi, joiden viestien tulkitseminen laajenee *dialogiseksi intertekstuaalisuudeksi.*[4] Tekstuaalisen ja todellisen välinen raja alkaa liudentua, kun eivät vain muut tekstit vaan myös toiset, todella eläneet kirjailijat tulevat osaksi kertomisen prosessia. *Gulliverin tytär* viittaa jo otsikollaan rakentumiseensa suhteessa toiseen tekstiin, Jonathan Swiftin vuonna 1726 julkaistuun teokseen *Gulliverin matkat.* Toinen suoran viittauksen ja uudelleen kertomisen kohde romaanissa on Volter Kilven keskenjäänyt ja postuumisti vuonna 1944 julkaistu romaani *Gulliverin matka Fantomimian mantereelle*. Kilven romaani jatkoi Swiftin Gulliverin matkoja 1900-luvun Fantomimiaan. Stenberg puolestaan jatkaa siitä, mihin Kilpi jäi.

Toisten henkilöhahmojen ja kirjailijoiden viestien vastaanottajana E.S. on aktiivinen uuden kokonaisuuden rakentaja. Teksti ja lukija eivät ole samana pysyviä positioita vaan muotoutuvat yhä uudelleen dialogisissa kohtaamisissa (Shepherd 1989/2001, 145). Tästä merkkinä toimii E.S.:n muuntautumiskyky sekä alaviitteet, jotka hän on lisännyt julkaisemiinsa Glumdalin ja Andarin viesteihin. Alaviitteet purkavat myös tarinamaailman ja todellisen maailman välistä rajaa: Glumdalin kertoessa, että tutkijat ovat epähuomiossa liittäneet hänen isänsä Gulliverin paperit Kilven kirjailijantuotantoon,

E.S. antaa alaviitteessä lisätietona Kilven romaanin julkaisuvuodet 1944 ja 1993. Hän ei siis pitäydy Gulliverin seikkailujen maailmassa vaan purkaa tekstuaalisen ja todellisen välistä rajaa. Kirjeromaanin konventioita hyödyntämällä Stenberg myös asemoi aiemmin kirjoitettujen (Swiftin ja Kilven) kertomusten henkilöitä ja tapahtumia uudelleen. 1700-luvulla fiktion ja faktan väliset rajalinjat eivät vielä olleet kehittyneet nykyisenlaisiksi, ja tästä määrittelemättömyydestä tulikin yksi kirjeromaanin lajin tunnistettava piirre (Cook 1996, 18–19), jota myös Stenberg käyttää hyväkseen.

Kirjeitä lukijoille

Pullopostiviestien vastaanottajien määrittelemättömyys tai viestien joutuminen eri paikkoihin kuin ne on tarkoitettu johtaa viestien lukijan ja vastaanottajan problematisoitumiseen. *Gulliverin tyttären* lukija lukee kirjeet tietoisena niiden reitistä Andarilta toimittajan kautta julkiseksi tekstiksi. Romaanin viestien ja kirjeiden viimekätiseksi vastaanottajaksi osoittautuu siis lukija. Viestejä erottaakin kysymys niiden vastaanottajasta: pullopostin vastaanottajaa ei ole nimetty, mutta E.S. suuntaa sen lukijoille. Romaanissa rakentuva lukijapositio on myötäsukaisempi kuin *Häikäisyssä*, jossa kirjeen vastaanottaja pyrittiin rajaamaan hyvinkin tarkasti. Nyt lukija on romaanin alusta lähtien tietoinen siitä, että teksti on julkaistu nimenomaan häntä varten. Kerronta suuntautuu kohti lukijaa, ja kieli on lähtökohtaisesti sosiaalista ja kommunikaatioon pyrkivää (Holquist 1990, 60).

Viestien toimittajan ja niiden lukijan välille syntyy intiimi suhde, vaikkakaan ei täysin luottamuksellinen, sillä esipuheessa E.S. myöntää, ettei ole varma, millaisia kertomuksia lukijat haluaisivat lukea. Lukijat ovat hänen mukaansa keskenään erilaisia: toiset haluavat kuulla Suuria kertomuksia, toiset taas halveksivat tarinaa. E.S. ei puhuttele lukijaa suoraan, vaan käyttää etäännyttävää kolmannen persoonan muotoa ”pyydän lukijaa ajattelemaan” tai ”en vaivaa lukijaa”. Hän ei selvästikään täysin luota lukijan haluun tai kykyyn pohtia vaikeita tai mutkikkaita ongelmia, joita kuitenkin esittää pohdittavaksi. Hän vain pyytää ”miettimään missä kulkee toden ja mielikuvituksen raja, ja kuka lopulta on todellinen ja kuka kuviteltu. Onko käsinkosketeltavuus todellisuuden ehto ja onko kaikki käsinkosketeltava todellista? Ja mitä on se kaikki, mikä jää todellisuuden ulkopuolelle?” (GT 10.)

E.S. esittää kysymyksiä, joihin odottaa lukijalta vastausta. Gibson (1999, 16) on kuvannut mielikuvitusta eettiseksi voimaksi: kysymys todellisuudesta, siitä kuka on todellinen ja kuka kuviteltu, on pohjimmiltaan eettinen. Toisin sanoen eettinen asennoituminen liittyy tällöin ontologisiin oletuksiin subjektista ja siitä, mitä ylipäätään on todellisuus (Meretoja 2010, 305–306). Tämä on ongelma, joka *Gulliverin tyttäressä* jätetään lukijan pohdittavaksi, mutta jonka pohtimiseen osallistuu myös kirjailija E.S.[5]

Dialogi kirjoittajan ja vastaanottajan välillä kaksinkertaistuu kirjailijan ja lukijan

väliseksi dialogiksi (Kauffman 1992, xix), jolloin fiktiivisen ja todellisen maailman toimijoita ei voida mutkattomasti erottaa toisistaan. Lukija joutuu osalliseksi kaunokirjallisuuden polyfoniaan miettiessään vastauksia E.S.:n esittämiin kysymyksiin – näin siinäkin tapauksessa, että lukija kieltäytyisi vastaamasta tai reagoimasta avauksiin. Lukija joutuu aktiivisesti työstämään omaa asemaansa suhteessa teksteihin, kun kirjailija ja lukija neuvottelevat luottamuksesta ja yhteisymmärryksestä. Merkitys syntyy puhujan ja kuulijan välisessä tilassa (Pearce 1997, 74), kun kirjailija ottaa huomioon lukijan aktiivisuuden. Lukija on aina jo toinen, ei kokonaan tekstin tuottama, vaan dialogiin osallistuva ja kirjailijan asettamiin kysymyksiin omalla tavallaan reagoiva.

Edellä on tullut jo esiin se seikka, että kääntääkseen ja tulkitakseen toisten tekstejä E.S.:n täytyy olla itsekin lukija. Kertomisen etiikan kannalta on kiinnostavaa, että E.S. tekee myös itsestään viestien vastaanottajan ja positioi siten itsensä suhteessa fiktiiviseen maailmaan. E.S. on liittänyt julkaistavaan kokonaisuuteen Glumdalin kirjeen, joka kirjailijan mukaan vain sattui tipahtamaan hänen postiluukustaan. Esipuhetta seuraakin ”Glumdalclitch Gulliverin kirje kääntäjälle”. Kirje on kirjoitettu englanniksi ja kirjailija on kääntänyt sen ”johdannoksi itse dokumentteihin”. (GT 12.) Glumdalin syy kirjoittaa kääntäjälle on se, että hän on kuullut kirjailijan löytäneen pullopostia ja haluaa tietoja sen sisällöstä.

Huomionarvoista on, että viesti todella pääsee perille sinne, minne se on tarkoitettu: Glumdalin kirje E.S:lle tipahtaa suoraan tämän postiluukkuun eikä joudu hakoteille. Vastaanottajan poissaoloa ja kyvyttömyyttä vastata on pidetty tunnusomaisina piirteinä kirjemuodolle (Kauffman 1992, 166, 186, 195), joten suhteessa tähän konventioon Stenbergin romaani on erityinen. E.S. on kirjeiden vastaanottaja, joka on kertoja, eli hän ei ole poissa eikä kyvytön vastaamaan. Samassa tekstissä on läsnä sekä kääntäjän nahkoihin muuntautuva tekijä, joka toimittaa toisen kirjoittaman kirjeen lukijoita varten, että Glumdalin puhuttelema kirjailija. E.S. on siis samalla kertaa sekä puhuja että kuulija, joten hänen positionsa ei ole vakaa. Kirjeromaanissa kirjeiden toimittaja usein problematisoi fiktion ja todellisuuden, totuuden ja valheen, itsen ja toisen, henkilöhahmon ja kirjailijan välisiä dikotomioita (mt. 171) – näin tapahtuu myös Stenbergillä.

Glumdal on kertoja, joka kykenee puhuttelemaan kirjailija-kääntäjä E.S:ää. Hän ei kuitenkaan voi tulla tapaamaan tätä, koska ei voi esiintyä Fantomimian passilla, ”kun tavallisten pakolaistenkin tulo rajojenne yli on vaikeaa” (GT 13). Glumdal toivookin, että jonain päivänä hänen olisi mahdollista keskustella kirjailijan kanssa kirjallisuudesta. Kirjeromaanien kirjoittavat henkilöhahmot lähestyvät oman retoriikkansa avulla niiden tekstien tekijyyttä, joiden tuotoksia itsekin ovat. Tämä on omiaan purkamaan kerrotun maailman ja sitä tuottavan kerronnan välistä eroa. (Mäkelä 2011, 131.) Rajan vetäminen ja hierarkian muodostaminen niiden välille on vielä hankalampaa, kun henkilöhahmona on fiktion ja toden rajoja liikutteleva kirjailija E.S.

Kääntäjä E.S. on myös lukija, joten Eira Stenberg ei ainoastaan aseta itseään nimimerkillään henkilöhahmojen joukkoon, vaan hän myös asettaa itsensä lukijaksi lukijoiden joukkoon. Erdinast-Vulcanin (2008, 9) mukaan se, että subjekti ei ole itseriittoinen, itse asiassa vahvistaa ja muokkaa eettistä subjektia, sillä eettinen subjekti elää olevan ja mahdollisen rajalla. Vaikka kirjailija on se, jonka luokse tarina pullopostina saapuu, hänestä tulee Glumdalin kirjeen välityksellä myös osa julkaisemaansa tarinaa. Tekijä osallistuu dialogiin jättämättä itselleen viimeistä sanaa (Bahtin 1963/1991, 99).

Kertomisen dialogisuus

Olen käsitellyt tässä artikkelissa toiselle kirjoittamista ja sen eettisiä ulottuvuuksia Stenbergin kahdessa romaanissa. Olen käsitellyt niitä moniäänisinä, kommunikatiivisesti kompleksisina teksteinä huolimatta siitä, että kerronnallinen ääni lingvistis-teknisellä tasolla tuottaa Stenbergin kertojat homodiegeettisiksi ja kerronnassaan suvereenisti läsnä oleviksi. Stenberg hyödyntää monipuolisesti kirjeiden ja viestien mahdollisuuksia pohtia kommunikaatiota, subjektien välisyyttä sekä kirjoittajan ja lukijan suhdetta. Romaanien kertojien ja henkilöiden tai kirjoittajien ja lukijoiden välille rakentuu dialogisia suhteita, joissa korostuu vastaanottaja merkityksenmuodostumisen välttämättömänä osana. Kertomisen dialogisuudessa tärkeää onkin yhteistyö ja toisen merkitys itsensä kertomisen prosessissa.

Moniäänisyys purkaa subjektien välisiä binaarisuuksia ja hierarkkista viestintätilannetta luomalla suhteita kirjoittajien ja vastaanottajien välille. *Häikäisyssä* Stella korostaa jatkuvasti vastaanottajan, Tuijan, asemaa ja merkitystä oman kerrontansa ja oman tarinansa kannalta. Sinä haastaa minän omilla käsityksillään. Samoin *Gulliverin tyttäressä* vastaanottajan merkitys korostuu, mutta myös vastaanottajan määritelmä muuttuu yhä kompleksisemmaksi kirjailijan muuntautumiskyvyn ansiosta.

Viestit täytyy kääntää ja tulkita, suunnata uudelleen. Näin viestiin tarttuu aina myös äänensävy eikä viesti voi toistua ”sellaisenaan”. Siten myös vastaanottajan ja kirjeen edelleen lähettäjän äänestä jää jälki. Stenbergin molemmat romaanit problematisoivat ajatuksen kielestä merkityssisältöjen viattomana kommunikointina. Toisen nimellä kirjoittaminen sekoittaa ajatusta kommunikaatiosta, jossa samana pysyvä viesti siirtyy kirjoittajalta vastaanottajalle. Kummassakaan romaanissa kirjeet tai viestit eivät itsestään selvästi mene perille, vaan ne päinvastoin kerronnallisella kompleksisuudellaan kritisoivat kielen läpinäkyvyyden ja viattoman viestittävyyden ajatusta. Tällä on myös eettinen ulottuvuutensa, sillä se merkitsee, että tekijä ja lukija eivät ole vain tekstin sisäisiä, rakenteen määrittämiä toimijoita vaan myös aktiivisia ja vastuullisia viestien prosessoijia. Yksittäinen ääni pitää ylittää, jotta Stenbergin romaanien monimuotoisuus ja eettiset ulottuvuudet pääsevät esiin.

Viitteet

[1] Hieman myöhemmin kirjoitettu Eila Kostamon *Heloisen taivas* (1997) on kirjoittamisen teeman kannalta kiinnostava lajihybridi, yhdistelmä proosaa ja tutkielmaa, jonka lähtökohtana on 1100-luvulla eläneiden ranskalaisten Heloisen ja Abelardin rakkaustarina. Heidän kirjeenvaihtonsa on ollut innoittajana esimerkiksi Rousseaun kirjeromaanille *Julie, ou la nouvelle Héloïse* (1761). Kirjeiden kannalta Kostamon teoksen tekee kiinnostavaksi, se, että tutkielma- ja proosamuotonsa ohella sen loppuun on sisällytetty Kostamon itsensä latinan kielestä suomentamia otteita rakastavaisten välisestä kirjeenvaihdosta. Tutkijan ja romaanikirjailijan ohella Kostamo on myös kääntäjä, lukija ja jo legendaksi muodostuneen rakkaustarinan yksi tulkitsija.

[2] Lanser lähestyy äänen käsitettä sukupuolipoliittiselta kannalta. Hänen mukaansa individualististen äänten konstruointi on ollut välttämätön strategia naiskirjailijoille paikan raivaamiseksi länsimaisessa kirjallisuudessa (Lanser 1992, 278–279). Aczel (1998; 2001) puolustaa dialogisen äänen käsitettä bahtinilaiselta ja hermeneuttiselta kannalta. Fludernikin (2001) artikkelin tavoitteena on osoittaa Genetten ääneen ja fokalisaatioon perustuva jako riittämättömäksi tai jopa valheelliseksi. Gibson esittelee eri ääni-käsityksiin liittyviä sitoumuksia ja tuo esiin narratologian ristiriitaisuuden: sen lähtökohta oli sivuuttaa humanistinen kriittinen traditio, mutta samaan aikaan se paradoksisesti edisti tuota traditiota. Juuri äänen käsite todistaa tästä ristiriidasta. (Gibson 1996, 143.)

[3] Käytän sanaa ”kertominen” narratologiassa tyypillisemmän ”kerronnan” asemasta, kun haluan korostaa sitä tulkinnallista ja eettistä prosessia, joka tapahtuu tekijöiden, henkilöhahmojen ja lukijoiden välillä.

[4] Myös Hanna Meretoja (2010) on käyttänyt *dialogisen intertekstuaalisuuden* käsitettä bahtinilaisessa mielessä, jossa kieli ja kirjallisuus ymmärretään sosiaalisina ja maailmallisina ilmiönä. Dialogisuus ei tällöin ole vain tekstien välisyyttä vaan dialogia todellisen, historiallisen maailman kanssa. (Ks. Meretoja 2010, 201–202.)

[5] Samoihin aikoihin E.S.:n todellisuutta ja mielikuvitusta koskevan pohdiskelun kanssa kirjallisuuden etiikasta käytiin keskustelua Leena Krohnin yhdessä Eila Kostamon kanssa toimittamassa kirjoituskokoelmassa *Todistajan katse. Kirjoituksia taiteen ja kirjallisuuden etiikasta* (1992). Krohnin ja Kostamon mukaan eettisissä ratkaisuissa on aina kysymys todellisuuskäsityksestä, tajunnan suhteesta toiseen tajuntaan: taide ei voi olla kajoamatta kysymykseen siitä, onko toinen olemassa samalla tavalla kuin minä.

Lähteet

ACZEL, RICHARD 1998: Hearing Voices in Narrative Texts. *New Literary History* 29.3, 467–500.

ACZEL, RICHARD 2001: Understanding as Over-Hearing: Towards a Dialogics of Voice. *New Literary History* 32.3, 597–617.

ALTMAN, JANET GURKIN 1982: *Epistolarity. Approaches to a Form.* Columbus: Ohio State University Press.

BAHTIN, MIHAIL 1963/1991: *Dostojevskin poetiikan ongelmia*. Suom. Paula Nieminen ja Tapani Laine. Helsinki: Orient Express.

BAKHTIN, MIKHAIL 1981: *The Dialogic Imagination. Four Essays by M.M. Bahktin.* Ed. by Michael Holquist. Transl. by Carol Emerson and Michael Holquist. Austin: University of Texas Press.

BAKHTIN, MIKHAIL 1986: *Speech Genres and Other Late Essays.* Ed. by Caryl Emerson and Michael Holquist. Transl. by Vern W. McGee. Austin: University of Texas Press.

COOK, ELIZABETH HECKENDORN 1996: *Epistolary Bodies. Gender and Genre in the Eighteenth-Century Republic of Letters.* Stanford, California: Stanford University Press.

DERRIDA, JACQUES 1987: *The Post Card. From Socrates to Freud and Beyond.* Transl., with an Introduction and Additional Notes, by Alan Bass. Chicago & London: The University of Chicago Press.

ERDINAST-VULCAN, DAPHNA 2008: The I that Tells Itself: Bakhtinian Perspective on Narrative Identity. *Narrative* 16.1 (January), 1–15.

ESKIN, MICHAEL 2000: *Ethics and Dialogue in the Works of Levinas, Bakhtin, Mandel'shtam, and Celan.* Oxford: Oxford University Press.

FELSKI, RITA 1989: *Beyond Feminist Aesthetics. Feminist Literature and Social Change.* Cambridge & Massachusetts: Harvard University Press.

FLUDERNIK, MONIKA 2001: New Wine in Old Bottles? Voice, Focalization, and New Writing. *New Literary History* 32.3, 619–638.

GIBSON, ANDREW 1996: *Towards a Postmodern Theory of Narrative.* Edinburgh: Edinburgh University Press.

GIBSON, ANDREW 1999: *Postmodernity, Ethics and the Novel. From Leavis to Levinas*. London & New York: Routledge.

HOLQUIST, MICHAEL 1990: *Dialogism. Bakhtin and His World.* London & New York: Routledge.

KAUFFMAN, LINDA S. 1992: *Special Delivery. Epistolary Modes in Modern Fiction.* Foreword by Catharine R. Stimpson. Chicago and London: The University of Chicago Press.

KILPI, VOLTER 1944/1993: *Gulliverin matka Fantomimian mantereelle*. Helsinki: Otava.

LANSER, SUSAN 1992: *Fictions of Authority. Women Writers and Narrative Voice.* Ithaca and London: Cornell University Press.

MERETOJA, HANNA 2010: *The French Narrative Turn. From the Problematisation of Narrative Subjectivity in Alain-Robbe Grillet's Dans le Labyrinthe to Its Hermeneutic Rehabilitation in Michel Tournier's Le Roi des Aulnes.* Turku: Turun yliopisto.

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

NEWTON, ADAM ZACHARY 1995: *Narrative Ethics.* Cambridge, Massachusetts, London, England: Harvard University Press.

PEARCE, LYNNE 1994: *Reading Dialogics.* London, New York, Melbourne, Auckland: Edward Arnold.

PEARCE, LYNNE 1997: *Feminism and the Politics of Reading.* London: Arnold.

PHELAN, JAMES 2001: Redundant Telling, Preserving the Mimetic, and the Functions of Character Narration. *Narrative* 9.2, 210–216.

PHELAN, JAMES 2005: *Living to Tell About It. A Rhetoric and Ethics of Character Narration.* Ithaca & London: Cornell University Press.

RENFREW, ALASTAIR 2006: *Towards a New Material Aesthetics. Bakhtin, Genre and the Fates of Literary Theory.* London: Legenda.

ROJOLA, LEA 2006: Puhetta siitä. Lukijuuden rakentuminen Maria Jotunin novellissa Rakkautta. Teoksessa *Kohtauspaikkana kieli. Näkökulmia persoonaan, muutoksiin ja valintoihin*. Toim. Taru Nordlund, Tiina Onikki-Rantajääskö ja Toni Suutari. Helsinki: SKS, 475–499.

SELL, ROGER D. 2000: *Literature as Communication*. Amsterdam: John Benjamins Publishing.

SHEPHERD, DAVID 1989/2001: Bakhtin and the Reader. Teoksessa *Bakhtin and Cultural Theory*. Revised and Expanded Second Edition. Ed. by Ken Hirschkop and David Shepherd. Manchester and New York: Manchester University Press, 136–154.

STENBERG, EIRA 1987: *Häikäisy* (H). Helsinki: Tammi.

STENBERG, EIRA 1993: *Gulliverin tytär* (GT). Helsinki: Tammi.

SWIFT, JONATHAN 1995: *Gulliver's Travels*. Complete, Authoritative Text with Biographical and Historical Contexts, Critical History, and Essays from Five Contemporary Critical Perspectives. Edited by Christopher Fox. Boston & New York: Bedford Books of St. Martin's Press.

WAUGH, PATRICIA 1992: *Practising Postmodernism Reading Modernism.* London, New York, Melbourne, Auckland: Edward Arnold.

Tero Tähtinen

Eksyneitä eläimiä ja hitaita puita. Ympäristön politisoituminen suomalaisessa luontorunoudessa

Tarkastelen artikkelissani, kuinka ympäristö tai siihen rinnastettavat luonnonoliot muuttuvat 1990- ja 2000-lukujen suomalaisessa luontorunoudessa arvolatautuneen kiistan kohteeksi eli *politisoituvat*. Teoreettisena taustana hyödynnän ympäristöpolitiikan käsitteistöä ja määritelmiä, jotka pyrkivät hahmottamaan (ihmis)kulttuurin ja ympäristön välisen konfliktin syntyä ja rakentumista. Kysyn, miten tuo konflikti käsittelemissäni runoissa esiintyy ja millaisia ympäristöeettisiä ja maailmankatsomuksellisia asenteita ja näkökulmia se tuo esiin.

Käsittelen Eila Kivikk'ahon runoa "Uudet pihat", Markus Jääskeläisen runoa "Ohjeita metsureille" ja Timo Hännikäisen runoa "Asemalla odottavan". Ne kaikki ovat luontorunoja, jotka sisältävät poleemisen tai jollakin muulla tavalla kantaaottavan ulottuvuuden ja mallintavat samalla ihmisen ja ympäristön suhdetta, kukin täysin erilaisista lähtökohdista ja erilaisin tavoin. Kivikk'ahon runossa sivilisaation ja luonnon välinen konflikti ilmenee vielä selkeärajaisesti ja kaksinapaisesti, kun taas Jääskeläisen ja Hännikäisen runoissa ihmisen ja ympäristön väliset jännitteet saavat moninaisempia ja kompleksisempia muotoiluja. Luen kustakin runosta esiin sille ominaisia retorisia keinoja ja niiden välittämiä poliittis-ekologisia äänenpainoja ja lisäksi vertailen runojen muodollisia ja ohjelmallisia seikkoja toisiinsa.

Kirjoitukseni keskeisin käsite, *politisoituminen,* on tässä yhteydessä ymmärrettävissä hyvin laajasti, monitahoisena ilmiönä. Ville Lähde (2001, 305) määrittelee termin näin:

> Kun jokin tapahtuma, käytäntö tai paikka päätyy uudessa tilanteessa kiistanalaiseksi, se politisoituu. Esimerkiksi jostain asuinalueesta voi tulla poliittisten kamppailujen ja neuvottelujen kohde, joiden myötä siihen liittyy uudenlaisia merkityksiä. Alueesta tulee ikään kuin "itseään suurempi". Kuten aina kiistoissa ja neuvotteluprosesseissa, politisoituminen tuo mukanaan eri toimijoiden valtapyrkimysten törmäyksen. Politisoitumisessa on keskeistä toimijoiden pyrkimys määritellä kiistan kohde omien pyrkimystensä mukaisesti. Toimijat yrittävät osoittaa, että esimerkiksi kiistan kohteena olevalle rakennushankkeelle on olemassa vaihtoehtoja.

Lähteen määritelmässä olennaista on kahden erilaisen näkökulman tai pyrkimyksen riitautuminen, mikä tekee kiistan aiheesta poliittisen toiminnan kohteen. Valtapyrkimysten törmäys on politisoitumisen alkupiste, josta käsin konflikti avautuu ja täsmen-

tyy samalla kun eri toimijat pyrkivät esittämään ja kehystämään sen omille päämäärilleen otollisessa valossa.

Yrjö Hailan (2001, 12) mukaan politisoituminen on ketjureaktiomainen aktivisoitumisprosessi, jossa on mukana suuri määrä yhteiskunnallisia toimijoita, joilla on keskenään ristiriitaisia etuja ja tavoitteita sekä ympäristön että koko yhteiskunnallisen kehityksen suhteen. Haila siis näkee politisoitumisen itseään ruokkivana kehityskulkuna, jossa aktiivisten toimijoiden merkitys korostuu.

Sovellan politisoitumisen käsitettä Lähdettä ja Hailaa myötäillen kriittisenä yleismääreenä, joka tarkoittaa yhtäältä jyrkkää sivilisaation ja luonnon vastakohtaisuuden esiin nostamista mutta viittaa toisaalta myös yksittäisen runopuhujan eettiseen, luonnon tuhoutumista kuvaavaan ja siihen emotionaalisesti suhtautuvaan positioon.

Soveltamalla politisoitumisen käsitettä runoanalyysiin pyrin niin ikään etsimään lukutapoja, jotka ovat herkistyneet ympäristöorientoituneen lyriikan erityispiirteille ja maailmankatsomuksellisille tasoille. Tavoitteena on ymmärtää niitä keinoja, joilla runous tematisoi ja representoi ei-inhimillisiä olioita, sekä näiden kuvaustapojen laajempia merkityksiä. Lopuksi pohdin runouden erityispiirteitä niin sanottuna ympäristötekstinä.

Ihmisten ja eläinten kohtaaminen

Modernin maailmankatsomuksen itseymmärrys perustuu ihmisen (kulttuuri, sivilisaatio) ja luonnon (villit prosessit) erilleen rajaamiselle. Aina ei kuitenkaan ole ollut näin. Pakanallisten uskontojen aikana ja vielä monoteistisen kristinuskon valtakaudella, jolloin fyysinen luonto nähtiin Kaikkivaltiaan palvelijana ja tämänpuoleisena edustajana, ihminen ymmärrettiin olemuksellisesti vain yhtenä osana luonnon suurta kokonaisjärjestystä. Raymond Williamsin mukaan tämä traditio katkesi 1600- ja 1700-lukujen Euroopassa, kun syntyi uusi, kriittinen luontonäkemys, joka olennaisella tavalla jakoi todellisuuden kahteen erilliseen alueeseen. Uuden ajan paradigman perustava lähtökohta oli ihmisen ja luonnon erottaminen toisistaan, jolloin luonto on ulkoinen, ”tuolla jossakin”, ja ihminen sitä rationaalisen ajattelunsa avulla tutkiva, muokkaava ja hallitseva toimija. (Williams 2003, 48–54.)

Williamsin (mt, 60) mukaan ihmisen ja luonnon kategorinen erottaminen kuitenkin johtaa ristiriitaan ja monitasoisiin ongelmiin, koska ”[k]un luonto erotetaan ihmisten toimista, se jopa lakkaa olemasta luontoa missään täydessä ja todessa mielessä”. Eli kun ihminen ja hänen toimintansa määritellään ei-luonnoksi, myös käsitys ”luonnosta” kaventuu ja menettää osan alkuperäisestä potentiaalistaan. Tällöin erityisten rajallaolokokemusten, joissa ihminen tulee aktiivisesti yhteyteen ympäröivän luonnon kanssa, merkitys korostuu, sillä niiden kautta tätä kulttuurisesti annettua kahtiajakoa on mahdollista horjuttaa ja kyseenalaistaa.

Kysymys on luontorunouden kannalta olennainen, sillä luontorunouden keskiössä ei useimmiten ole ihmisen luontokokemuksen etäännyttävä tai estetisoiva kuvallistaminen vaan pikemminkin inhimillisen ja ei-inhimillisen kohtaaminen. Luontorunoudessa on aina mukana inhimillinen tietoisuus – vähintään tekstin tasolla – sekä jonkinlainen ei-inhimillinen entiteetti kuten eläin, kasvi tai kokonainen maisema. Williamsin näkemystä seuraillen voi tiivistää, että näiden kahden välisestä kokemuksellisesta dynamiikasta kehkeytyvät myös luontorunouden eettiset ja poliittiset ulottuvuudet.

Vuonna 1942 debytoineen Eila Kivikk'ahon viimeiseksi jäänyt runokokoelma *Ruusukvartsi* (1995) sisältää paljon haiku- ja tankamuotoisia luontorunoja. Tero Liukkosen (1995) mukaan kokoelmassa nousee keskeiseksi runopuhujan eläytymiskyky, joka on luontoon kohdistuvan inhimillisen myötätunnon perusedellytys. Tämä eläytymiskyky ilmenee esimerkiksi runossa "Uudet pihat", joka kuvaa ihmisten ja eläinten kohtaamista:

Vai kummastuttaa
kun jänis, hirvi, mäyrä,
eksyy pihalle?
Niiden rypymaillehan
koko taajama tehtiin!
(R, 17.)

Muodoltaan "Uudet pihat" on tanka eli tiukan 5/7/5/7/7-tavusäemitan mukaisesti rakentuva lyhyt runo, jolle on ominaista pelkistetty kuvallisuus, ajatuksellinen kiteytyneisyys ja herkistynyt tunnelma. Klassisen japanilaisen tankan tyypillisiä aiheita ovat rakkaus, luonnon ja kuoleman tunnelmat, eron haikeus, muutamat ilo ja luvuttomat murheet. Tankan luontosuhteelle on ominaista intensiivinen ja toisinaan jopa täydellinen eläytyminen luontoon, jolloin kirjoittajan mielentila ja ympäristö samastuvat kokonaan. (Anhava 2007, 290–293.)

Kai Laitisen (1990, 479) mukaan Kivikk'ahon myöhäistuotannossaan viljelemä tankamuotoinen ajatusrunous kykenee samanaikaisesti sekä äärimmäisen suppeaan että monimerkityksiseen ilmaisuun. "Uudet pihat" -runossa tämä näkyy erityisesti tavassa, jolla runon yksinkertainen luonnonkuvaus lavenee silkan hempeilevän esteettisyyden tai hetkellisen eläytyvyyden ylitse poliittiseksi kantaaottavuudeksi. Vaikka runo muodollisesti ankkuroituukin tankarunon traditioon, se pyrkii samalla pontevasti ulos perinteisistä temaattisista raameista edeten avoimesti poleemiseen suuntaan.

Kivikk'ahon runon temaattinen jännite rakentuu selkeärajaiselle ja kaksinapaiselle dikotomialle, jossa inhimillinen kulttuuri ja ei-inhimillinen luonto asemoidaan poleemisesti toisiaan vasten. Samalla runo pakottaa kysymään, missä näiden kahden raja tosiasiassa kulkee. John Passmore (1997, 34) sisällyttää "luonnon" määritelmään kaiken, mikä ei itsessään tai alkuperältään ole inhimillistä. Passmoren yksinkertaistava ja radikaalisti dualistinen määritelmä on kuitenkin problemaattinen, sillä se rajaa

kaiken inhimillisen kategorisesti ei- tai epäluonnolliseksi. Esimerkiksi Gary Snyder (2010, 32–36) on tehnyt täysin päinvastaisen määritelmäyrityksen, jossa hän laajentaa ”luonnon” tarkoittamaan kaikkea, mitä fyysisessä todellisuudessa on olemassa. Snyderin määritelmän ongelma taas on, ettei sen avulla voi käsitteellistää luonnon ja kulttuurin rajaa millään tavalla, sillä sille aarniometsä ja Tokion metro ovat yhtä lailla olemassa fyysisen todellisuuden osina.

Kivikk’ahon runossa inhimillinen maailma ilmenee kasvottoman ja persoonattoman sosioteknisen rakenteen – taajaman – kautta, kun taas eläimet lajinimetään runossa eksaktisti, ja ne jäsentyvät toimintansa eli ihmisten pihamaille ”eksymisen” kautta. Runo tematisoi jaottelua myös muodollaan, sillä tankaruno on taajaman tavoin kulttuurisesti tarkkaan määritelty alue, jonka typografisesti järjestäytyneen tilan sisään mainitut eläimet tekstin tasolla tulevat.

Runon puhuja painottaa selkeästi eläinten asemaa ja oikeutta liikkua luonnossa ihmisen rakentamista keinotekoisista ja ”epäluonnollisista” raja-aidoista piittaamatta. Tällöin myös koko ajatus eläinten ”eksymisestä” asettuu koomiseen ja ironiseen valoon, koska tosiasiassa ne vain palaavat vanhoille tutuille paikoilleen. Tällaisen ympäristöeetoksen puitteissa runoa voi helposti lukea myös käänteisesti niin, että siinä ihmiset ovat ”eksyneet” eläinten ”taajamaan”. Toisin sanoen runon puhujan näkökulma asettaa ironiseen valoon ihmisen oikeuden määritellä luonnon tiloja omien halujensa ja tarpeittensa mukaan.

Kivikk’ahon lyhyt runo merkityksellistää luonnon olemista kolmen retorisen strategian kautta. Ensiksi sen keskeisinä puhunnan kohteina ovat eläimet eivätkä ihmiset. Toiseksi se korostaa ihmisen ja eläinten elintilojen vastakkaisuutta yleisessä ajattelussa – ja toisaalta samanaikaisesti niiden päällekkäisyyttä. Kolmanneksi runon puhuja ei tuo luontoa näkyviin vain oman tai muiden ihmisten olemassaolon passiivisena taustana vaan aktiivisina ja ei-hallittuina eläintoimijoina, jotka ihmiset ovat yrittäneet rajata oman kokemusmaailmansa ulkopuolelle, siinä kuitenkaan onnistumatta.

Ihmisten ja eläinten elinalueet kohtaavat Kivikk’ahon runossa erilaisten elämis- ja toimintapiirien kautta. Ihmisten rakennettua (kulttuurista) taajamaa vasten asettuu eläinten (luonnollinen) vaeltelu rypypaikoilleen. Rypypaikka tarkoittaa maapaljastumaa, jossa erityisesti kanalinnut yrittävät hiekkakylpyjen avulla päästä eroon höyhenpeitteensä loisista. ”Rypy” viittaa siis eläinten peseytymiseen ja puhdistautumiseen, mikä tuo tulkinnan politiikkaan runon toimijoiden biologisuutta korostavan näkökulman. Näin luettuna ihmisten voi nähdä rinnastuvan loisiin, joista eläimet pyrkivät pääsemään eroon.

Siinä missä ihmisten elinpiiri määrittyy runossa teknisen osaamisen kautta ja on selkeästi määriteltävissä, eläinten reviirit jäävät avoimiksi ja tarkemmin rajaamatta. Liukkonen (1995) on kiinnittänyt huomiota Kivikk’ahon *Ruusukvartsi*-kokoelman

”ohjelmallisuuteen”, joka tässä yhteydessä jäsentyy erityisesti ihmisen ja luonnon suhteen arvolatautuneena kuvauksena. Ympäristöpolitiikan näkökulmasta Kivikk’ahon runo kuvaa siis tilannetta, jossa jokin luonnonalue politisoituu.

Artikkelin alussa esitelty Lähteen määritelmä politisoitumisesta valaisee osuvasti Kivikk’ahon ”Uudet pihat” -runon poliittista tendenssiä, joka asemoi ihmiskulttuurin ja ei-inhimillisen toisiinsa nähden vastakohtaisesti ja korostaa niiden yhteensopimattomuutta. Runossa kiistan kohteeksi on päätynyt määrittelemättömän kokoinen maa-alue, joka on aiemmin ollut villieläinten rypymaata ja sittemmin rakennettu taajamaksi. Tosin muutos villistä luonnontilasta ihmisten säätelemäksi asutuskeskukseksi ei ole ollut totaalinen eikä jäännöksetön, koska osa eläimistä edelleen ”eksyy” vanhasta tottumuksesta ihmisten pihamaille. Toisin sanoen ihmisten elinpiiri on runossa syrjäyttänyt eläinten reviirin – mutta samalla eläinten satunnainen tunkeutuminen ihmisten alueelle muistuttaa alueen ”villistä” menneisyydestä ja samalla kyseenalaistaa ihmisten oikeuden sen hallintaan.

Jos Kivikk’ahon runoa lähestyy Lähteen ja Hailan määrittelemän politisoitumisen näkökulmasta, päätyy vääjäämättä kysymään, ketkä runon kuvaamassa konfliktissa ovat sen toimijoita. Ensimmäiseksi subjekteina ovat ihmiset, joille taajama on rakennettu ja joita eläinten vierailut kummastuttavat. Toiseksi subjekteina ovat jänis, hirvi ja mäyrä, jotka ”eksyvät” ihmisten pihoille. Runon kolmas ja osittain häivytetty subjekti on runon puhuja, joka muotoilee tapahtumat retorisesti ja kommentoi niitä – ja jonka voi helposti nähdä asettavan sympatiansa eläinten puolelle.

Hailalainen ihmiskeskeinen toimijuus-käsitys näyttäytyy riittämättömänä, kun sitä soveltaa Kivikk’ahon runoon, jossa pyritään nostamaan esiin ei-inhimillisiä tarpeita ja näkökulmia. Ympäristöpoliittisesti aktivoitunut runontulkinta näyttäisi siis kysyvän sellaisten lukumallien perään, jotka ovat avoimia ja herkkiä kuulemaan myös ei-kulttuurisia ja ei-kielellisiä ääniä.

Siksi onkin tärkeä huomata, että vaikka eläimet etualaistuvat Kivikk’ahon runon tekstuurissa, sen argumentatiivinen ydin rajautuu puhtaasti ihmisten väliseksi, luonteeltaan retoriseksi kommunikaatioksi. Runon varsinainen puhetilanne rakentuu ”kommentoijan” (runon puhujan) ja tekstissä näkymättömäksi ja äänettömäksi jäävän ”kummastelijan/kummastelijoitten” väliselle yksisuuntaiselle viestinnälle: ”kommentoija” kummastelee ”kummastelijan/kummastelijoitten” kummastelua ja muistuttaa samalla häntä/heitä taajaman luonnonhistoriallisesta menneisyydestä.

Biosentrisestä eli elävän luonnon itseisarvoisuutta korostavasta asenteestaan huolimatta Kivikk’ahon runon kielen dynamiikka tarkentuu ihmisen tajunnan sisään. Vaikka runon puhujan ympäristökriittinen eetos asettuu selkeästi eläinten puolelle, hän ei kuitenkaan yritä kuvata eläinten kokemusta tai käsitystä kiistatilanteesta vaan pyrkii ainoastaan nostamaan esiin kysymyksen niiden tarpeista ja pyrkimyksistä. Tuula

Hökkä (1995, 108) on huomauttanut, että jokainen runoilija tulee runoillaan ottaneeksi kantaa subjektin ja minän kysymykseen ja että nämä kysymykset samalla ”muotoavat” runoilijan kirjoittamaa tekstiä. Kivikk’ahon runossa aktivoituvat toisaalta näkemys ihmisestä kokijana (”kummastelijat”) ja eettisenä kannanottajana (”kommentoija”), mutta toisaalta ”minän kysymys” ulottuu myös mahdollisuuteen ymmärtää eläimet yhtä lailla subjektiivisina toimijoina. Runo siis pyrkii laventamaan minuuden kysymystä myös ei-inhimillisen alueelle.

David Gilcrestin (2002, 2) mukaan runous alkaa pohtia ihmisen ja ympäristön suhdetta vasta silloin, kun tuo suhde jollakin tavalla problematisoituu ja muuttuu kiistanalaiseksi. Ympäristöpolitiikan näkökulmasta juuri Kivikk’ahon puhujan kannanotoksi luettava äänenpaino tuo runon sisältöön politisoitumisen tendenssin. Runossa ilmenee Lähteen mainitsema ”eri toimijoiden valtapyrkimysten törmäys”, jossa taajamassa asuvien ihmisten halu rauhoittaa asuinalueensa eläinten liikkumiselta ja eläinten tarve kulkea rypypaikoilleen – tai tarkemmin ottaen runon puhujan tarve puolustaa eläinten tarvetta – asettuvat vastakkain.

Kivikk’ahon runon puhujan positiota voisi luonnehtia ”ympäristöpoeettiseksi”. Lummaa (2010, 16) määrittelee ympäristörunoudeksi sellaisen lyriikan, joka pelkän luonnonkuvauksen lisäksi osoittaa myös kriittisyyttä ihmisen toimintaa kohtaan. Kivikk’ahon runoa voi pitää ympäristöpoeettisena, sillä se käyttää ihmiselle tyypillistä kommunikaatiomuotoa (kieltä) mutta asettuu voimakkaasti oppositioasemaan ihmisen teknologista infrastruktuuria vastaan ja pyrkii huomioimaan eläinten tarpeita.

Ykseyden mahdollisuus

Markus Jääskeläisen *Siemen*-kokoelma (1996) sisältää pienimuotoisia ja niukkasanaisia runoja, jotka toistuvasti palaavat ihmisen ja luonnon väliselle kokemukselliselle rajapinnalle. Kivikk’ahon kokoelman tavoin Jääskeläisen poetiikka linkittyy yhtäältä kuvakeskeiseen modernismiin ja toisaalta itäaasialaiseen, konkreettisuutta korostavaan luontonäkemykseen, jossa ulkoinen ja sisäinen kokemus limittyvät toisiinsa.

Jääskeläisen ympäristöpoeettisesti orientoituneissa runoissa korostuvat useimmiten maailmassa ilmenevän muutoksen vääjäämättömyyden sekä kulttuurin ja luonnon vastakohtaisuuden teemat. Tästä hyvä esimerkki on ”Ohjeita metsureille”, joka Kivikk’ahon runon tavoin kutsuu eettisesti normittavaan luentaan:

Puu kaatuu, jos sitä ei kaadeta.

Se huojuu tuulessa,
joka kulkee metsän yli.

Juuret lumen alla, kädet kohmeessa,
hiljaa puu nukkuu.

Kirveenterä, pakkanen.
Puiden latvat kuin soitin.

Ilmassa teräs, vihlova
tuoksu. Puussa metsä.
(S, 12.)

Runon temaattisena kehyksenä on ihmisen toimien ja luonnon prosessien eriävyys ja osittainen vastakohtaisuus. Dualistinen jännite virittyy jo paradoksaalisessa aloitussäkeessä, jonka näennäinen ristiriitaisuus tosin paljastuu lähemmin tarkasteltuna ekologisen faktan runollistumaksi: jos ihminen (runon nimessä mainittu ”metsuri”) ei kaada puuta, se kaatuu ennemmin tai myöhemmin omia aikojaan. Säe toiseuttaa luonnon tekemällä selkeän eron ”kaatamisen” (ihmisen tavoitteellinen akti) ja ”kaatumisen” (ekologinen prosessi) välille mutta säilyttää samalla luonnon omien lainalaisuuksiensa alaisuudessa tapahtuvana kokonaisuutena.

Kivikk’ahon ”Uudet pihat” -runon tavoin myös ”Ohjeissa metsureille” ihmisen toiminta ilmenee teknisten, luontoa ja maisemaa muokkaavien tekojen kautta. Jääskeläisen runon nimessä mainitaan ”metsuri”, jota vasten kahden viimeisen säkeistön elliptiset rivit tulevat ymmärrettäväksi: ”Kirveenterä, pakkanen. / Puiden latvat kuin soitin. // Ilmassa teräs, vihlova / tuoksu.” Niukkasanaiset ja verbittömät säkeet kuvaavat vihjaillen ja aiheen suoraa esittämistä kierrellen metsurin työtä eli puiden kaatamista. Runokuvissa on aggressiivisuutta ja uhkaavuutta: kirventerä ilmestyy kuin tyhjästä, ja ilma on täynnä terästä kuin sotatantereella. Ilmaus ”vihlova tuoksu” voi viitata kirveenterän metallintuoksuun mutta myös kaadetuista puista lähtevään pihkantuoksuun.

Runon toiminnallisessa kuvastossa ihmisen ja luonnon oleminen jäsentyy siis sisäkkäisesti. Runon topos on talvinen luonnonmaisema, jonka keskelle ”metsuri” tuo kirveen. Teko tulee ymmärrettäväksi ja merkitseväksi nimenomaan kontekstiaan vasten, sillä kirveen vieminen metsämaisemaan herättää vahvan mielikuvan puunkaadosta. Kirves toimii siis runossa metonyymisenä funktiona, joka kuvaa ihmisen operatiivista ja tuotantokeskeistä toimintaa ja luontosuhdetta.

Jääskeläisen runon eettinen ulottuvuus paljastuu oikeastaan vasta sen kahdessa viimeisessä sanassa, jotka on kirjoitettu omaksi elliptiseksi lauseekseen: ”Puussa metsä.” Lausahdus määrittää ”metsurin” toiminnan ja sen kohteena olevan puun suhdetta ja kärjistää sen äärimmilleen. Aforistisuutta lähestyvä lause viittaa raamatulliseen ajatukseen, että mitä ”metsuri” tekee yhdelle puulle, sen hän tekee koko metsälle. ”Puu” toimii siis luonnon vastametonymiana ”kirveelle” – edellinen kuvastaa kasvamista ja versomista ja jälkimmäinen luonnollisen kasvuprosessin katkaisemista.

Vesa Haapala (2003, 170) on määrittänyt tällaisia runon merkityskeskittymiä ”metonyymisinä indekseinä”, joihin liittyy laajoja poeettisia ja poliittisia kytkentöjä. Jääskeläisen runon metonyymisinä indekseinä ”puu” ja ”kirves” aktivoivat nimen-

omaan moninaisia poliittisia mielikuvaketjuja ja äänenpainoja. Puu liittyy metsään, luontoon, rauhaan ja ikiaikaisuuteen, kirves puolestaan ihmiskulttuuriin, tekniikkaan, suunnitelmallisuuteen ja tehokkuuteen. Haapalan (mt., 175) mukaan metonyymiset rinnakkainasettelut synnyttävät poeettisia tekstilaskoksia ja tilakerrostumia. ”Ohjeita metsureille” -runossa ”puun” ja ”kirveen” rinnakkaisasettelu synnyttää poeettisen tilanteen, jonka tekstuaalis-tilallinen jännite avautuu kahteen suuntaan: yhtäältä puu ja kirves kuuluvat vastakkaisiin ja toisensa poissulkeviin metonyymisiin viitekehyksiin, toisaalta ne kohtaavat runossa (vihjaillen) kuvatun metsurintyön kautta. Toisin sanoen ”metsienhakkuun” ajatus risteyttää nämä kaksi metonyymistä merkityskenttää toisiinsa.

Temaattisesti luettuna Jääskeläisen runossa on kuvattuna hyvin samanlainen dualistinen politisoitumistilanne kuin Kivikk’ahon runossa. Luonto ilmenee siinä miltei pastoraalisesti ”hiljaa nukkuvana puuna”, joka virittää tunteen luonnosta rauhan, tasapainon ja jopa onnellisuuden tyyssijana. Ihminen taas näyttäytyy kirvestä käyttelevänä ”metsurina”, joka toiminnallaan turmelee tuon rauhan ja sopusoinnun. On kuitenkin tärkeää huomata, että ihmisen ja luonnon erilleen rajautuneisuus ei ole runossa absoluuttista. Tässä kohtaa kolmas säkeistö osoittautuu merkitykselliseksi: ”Juuret lumen alla, kädet kohmeessa, / hiljaa puu nukkuu.” Sitaatin ensimmäinen rivi sisältää yllättävän rinnastuksen, jossa luonnon ja ihmisen dikotomisuus näyttäisi hetkeksi katoavan.

”Kädet”-sanan voi säeyhteydessään lukea kahdella tavalla. Joko niin, että se viittaa ”metsurin” käsiin, jolloin käsien paleleminen jäsentyisi inhimillisenä rinnastuksena lumen keskellä seisovan puun kokemukselle kylmyydestä. Tai niin, että se viittaa antropomorfisesti puun lumen alla oleviin juuriin tai oksiin, jolloin puu saa selkeästi inhimillisiä ominaisuuksia ja raja puun ja sitä katsovan ihmisen välillä hetkeksi katoaa.

Jälkimmäinen lukutapa linkittyy runon toiseksi viimeisen säkeistön säkeeseen ”Puiden latvat kuin soitin”, jossa ylhäällä oksistossa kulkevan tuulen ääni tuo puhujan mieleen musiikki-instrumentin. Näkö- ja kuulohavaintoa sekoittava synesteettinen havainto johdattaa metaforisoivaan lukutapaan, joka niin ikään horjuttaa ja hälventää luonnonobjektin (puiden latvat) ja kulttuuriartefaktin (soitin) välistä rajaa.

Säkeen ”Juuret lumen alla, kädet kohmeessa” kielikuvallista strategiaa voi lähestyä myös tarkastelemalla sitä niin sanotun semanttisen yhteisalueen käsitteen kautta. Mikko Turunen (2011, 27) on määritellyt semanttisen yhteisalueen merkityskentäksi, joka muodostuu metaforisen ilmauksen osien yhteisiksi miellettävistä tai yhteisinä esitetyistä piirteistä. Jääskeläisen runossa kuvaus kohmeisista käsistä on mahdollista lukea metaforisena ilmauksena, jonka semanttinen yhteisalue yhdistää puun muodon ja (inhimillisen) kokemuksen kylmyydestä. Puiden haarautuvat juuret/oksat ja ihmisen kämmenet muodostavat yhteisiksi miellettäviä piirteitä, kuten raajamaisuus, ulokkeisuus ja oksaisuus/sormisuus, jotka runossa risteävät. Tällaisen lukutavan mukaan puu on runossa subjekti, joka kylmyyden kokee, mutta samalla se kokee kylmyyden olennaisesti

ihmismäisellä tai ihmisen kokemukseen rinnastettavalla tavalla.

”Ohjeita metsureille” -runon poliittinen ulottuvuus ilmenee siis ennen kaikkea eettisesti latautuneena kuvauksena yksittäisen ihmisen ja yksittäisen luonnonolion kohtaamisesta – mutta samalla runon tulkinta tuosta kohtaamisesta sisältää vihjauksen selittämättömyydestä ja mysteerisyydestä. Inhimillisen ja ei-inhimillisen kokemuksen hetkellinen leikkautuminen runon keskivaiheilla johtaa kysymään poeettisten ilmaisukeinojen ontologiaa: Millä tavoin runoilmaus on olemassa, ja millaisten ehtojen mukaan se kehkeytyy? Kuvaako runo kokemusta, sen rakentumista vai sen kielellistymistä?

Jääskeläisen runo antaa mahdollisuuden myös neljänteen vaihtoehtoon: *potentiaaliseen kokemukseen*. Tällä viittaan tulkintaan, jossa kokijan ja koettavan on ennalta arvaamattomasti ja suunnittelematta mahdollista kietoutua toisiinsa. Tere Vadén (2006, 46–47) on määritellyt subjektin ja objektin erottamista edeltävän kokemuksen käsitteellä ”asubjektiivinen”. Asubjektiivinen kokemus ei ole subjektin hallittavissa, koska subjekti ja objekti sulautuvat siinä kartoittamattomasti toisiinsa. Minän ja luonnon yhteen kietoutuminen esittää Vadénin (mt.) mukaan luonnon repivästi, yllättävästi, odotetusti, lohtuna, milloin mitenkin. Toisin sanoen asubjektiivinen kokemus kieltäytyy yksiselitteisestä muodosta, eikä sitä voi esittää perinteisten ja selkeästi rajattujen kategorioitten puitteissa.

Runollinen, subjektiivisuuteen kiinnittyvä mutta puhujiltaan ja merkityksiltään (usein) lukkoonlyömätön puhemuoto saattaisi sallia asubjektiivisuuden esiintulon ja näyttäytymisen. Jääskeläisen runossa puun ja ihmisen lyhyt yhdentyminen luo muuten selkeästi jäsennetyn runon kehykseen hetkellisen kaoottisen ja ei-määritelmällisen tilan, jossa kokeminen ilmentyy asubjektiivisena potentiaalina: se ei pakota kokijaa ja koettua sulautumaan toisiinsa mutta antaa moiselle kokemukselle mahdollisuuden ja paikan – vaikka sitten repivästi, yllättävästi, odotetusti tai lohtuna.

Leonard M. Scigaj’n (1999, 38) mukaan yksi luontorunouden strategioista on pyrkimys saavuttaa sovitus (*atonement*) tai ykseys (*at-one-ment*) luonnon kanssa. Lummaa (2010, 69) on tulkinnut Scigaj’n ajatuksia niin, että ”ykseyden” kokemuksen kielellinen kuvaaminen saa lukijan kääntymään konkreettista kohti luontoa, jolloin siitä tulee lukijan viimekätinen luettava teksti. Jääskeläisen runon tapauksessa Scigaj’n näkemys sovituksesta ja ykseydestä saavat korostetun hetkellisen statuksen. ”Ohjeita metsureille” -runon kielellis-kuvallisessa liikkeessä sovitus ja ykseys ovat potentiaalisia ja kenties aktuaalisiakin mutta vain yllättäen ja hetkellisesti. Jääskeläisen runon kokonaisuus ohjaisi siten kohti lukutapaa, jossa scigaj’lainen kokijan ja koetun yhtenäistävä kokemusmomentti olisi vähemmän hallittu ja kaavamainen kuin millaisena teoreetikko on sen halunnut esittää, jolloin sen kyky johdattaa lukija ”takaisin luontoon” näyttäytyy vain hetkellisenä ja siten yliarvioituna.

”Me” ja satavuotiaan kuusikon hitaus

Timo Hännikäisen *Kilpailevan lajin muistomerkki* -runokokoelma (2005) käsittelee kaupunkimiljöössä liikkuvan ihmisen pieniä, aforistisuuteen taipuvaisia havaintoja urbaanimaisemaan sijoitetuista luonnonolioista. Ihmiskulttuurin ja luonnon vastakohtaisuus nousee esiin erityisesti ironisissa ajatusrunoissa, joissa puhuja kuvaa modernin teollisuusyhteiskunnan tuotannollisia instituutioita ja nostaa teknologisten elementtien rinnalle pohdintoja niiden synnyttämästä ekologisesta tuhosta:

> Asemalla odottavan tavarajunan avovaunut lastattu tukeilla, metsäkin
> matkustaa. Määränpäässä puu muuttuu sanomalehtipaperiksi, sen tieto
> tiedonvälitykseksi. Nirsouden puute tekee meistä barbaareja: kaikki
> rahanarvoinen kelpaa varkaalle, kaikki särkyvä vandaalille. Emme
> malta hengittää satavuotiaan kuusikon tahtiin, aikeemme ovat
> liian hyvät.
> (KLM, 9.)

Pohdiskeleva proosaruno alkaa yksinkertaisella näköhavainnolla tukkilastissa olevasta rahtijunasta mutta kääntyy jo ensimmäisen rivin lopussa kirjaamaan katselijan päänsisäisiä ajatuksia, jotka muodostavat runon eettis-ironisen ytimen. Puhuja arvioi näkemiensä tukkien päätyvän ennen pitkää sanomalehtipaperiksi, missä näkyy hyvin vastakohtaisuuksista rakentuva dualistinen malli, joka määrittää runon temaattista kokonaisuutta. Puutukki on materiaalinen luonnonobjekti, sanomalehti taas informaation välittämiseen tarkoitettu ihmiskulttuurin tuote. Dualistinen kaksijakoisuus näkyy runossa muuallakin. Jo ensimmäisellä rivillä tavarajuna – ihmisten rakentama kone – ja metsä – kulttuurin ulkopuolelle jäävä rakentamaton alue – kohtaavat toisensa. Runon lopussa taas ”me” eli ihmiskunta vertautuu ikikuusikkoon, jonka hitauteen emme kykene sopeutumaan.

Kulttuurin kiirettä, täsmällisyyttä ja tehokkuutta merkitsevät artefaktit (asemarakennus, tavarajuna, avovaunut, sanomalehtipaperi) asettuvat runossa vastakkain pitkäikäisten, hallitsemattomien ja hitautta merkitsevien luonnonobjektien (tukkien, metsän, kuusikon) kanssa. Samalla kaksi erilaista prosessuaalista aikakokemusta lomittuvat runon kuvastossa. Tukkien kuljettaminen määränpäähän sellutehtaalle, sellun muuttaminen paperiksi ja painaminen sanomalehdeksi ovat hyvin nopeita, eksakteja ja suunnitelmallisia teollisia prosesseja. Kuusten varttuminen satavuotiaaksi ikikuusikoksi taas vie aikaa kokonaisen vuosisadan eikä metsän sukkessiota[1] voi samalla tavalla suunnitella, ennakoida tai ohjata. Kaikki ihmiseen ja kulttuuriin viittaavat elementit Hännikäisen runossa luovat mielikuvaa ohjatusta ja valvonnan alaisena operoivasta toiminnasta, kun taas metsä ilmenee ennen kaikkea pysyvyytensä ja hallitsemattomuutensa kautta.

Runoa voi lähestyä myös erittelemällä sen abstrakteja ja konkreettisia tasoja. Sanomalehtipaperi on käsinkosketeltava asia, kun taas sille painettu ”tiedonvälitys” on

ei-aineellinen merkityksen sfääri. Juna, tukit, vaunut ja kuusikko ovat konkreettisia ilmiöitä, kun taas runon puhujan mietiskelyt barbaareista, varkaista ja ihmisten aikeitten mahdollisesta hyveellisyydestä virittävät havaintojen ylle abstraktin mielteiden ja ajatusten ulottuvuuden. Näin ajateltuna ihmisen toiminta jäsentyy Hännikäisen runossa samanaikaisesti kahdella tasolla: yhtäältä puidenkaatamisena, junan kuljettamisena ja sanomalehden tekemisenä, toisaalta kykynä reflektoida oman lajinsa tekojen pyyteitä ja eettisyyttä.

Hännikäisen runon poliittis-retorinen asento on täysin erilainen kuin esimerkiksi edellä käsitellyssä Kivikk'ahon runossa. Siinä missä Kivikk'ahon runon argumentaatiotaso jäsentyy kolmen tekijän (”kommentoija”, ”kummastelija[t]”, alueelle eksyvät eläimet) kautta, Hännikäisen runossa puhujan yksityiset mietteet täsmentyvät ja laventuvat ”meihin” eli kanssakansalaisiinsa, muihin tuotannollisen yhteiskunnan jäseniin, viime kädessä koko ihmiskuntaan. Puhuja ei siis pyri etsimään ulkopuolista, toisten ihmisten toimintaa ja asenteita kommentoivaa positiota vaan suostuu osaksi kiistanalaista tilannetta, jolloin hänen itsekriittisyytensä ja -poleemisuutensa saavat yleispätevämmän, kollektiivisemman statuksen.

Ihmisen suuntautuneisuus ympäröivään luontoon esitetään ja kehystetään runossa tuotannollisten prosessien kautta. Pauli Pylkön (2005, 58) mukaan alkuperäisen luontokokemuksen näivettyminen tekniseksi luontosuhteeksi on eurooppalaisen ajattelun suuri ongelma. Hänen teesiään vasten luettuna näkyy Hännikäisen runon diagnostinen tendenssi. ”Meidän” (ihmisten) pyyteelliset ja päämäärähakuiset aikeet asettuvat siinä vastakkain satavuotiaan kuusikon luonnollisen ja hitaan kasvun kanssa, joka ei sinällään pyri mihinkään muuhun kuin kasvuun itseensä. Alkuperäinen kokemus on siis kadonnut jonnekin teollisen yhteiskunnan mekaanisen osaamisen ja välinearvoistumisen taakse. Jos puhujan maininnan satavuotiaasta kuusikosta tulkitsee viittauksena johonkin hänen tuntemaansa aktuaaliseen metsäkuvioon, se on ainoa suora ja ei-välitetty yhteys ihmisen ja elävän luonnon välillä koko runossa.

Ihmisten motiivien tarkkaileminen ”nirsouden” kategorian kautta luo runon puheasetelmaan vahvasti moralistisen ja arvottavan sävyn. Tämä korostaa toisaalta ontologisesti inhimillisen ja ei-inhimillisen toiminnan yhteismitattomuutta, sillä ihmisen tuotannollista toimintaa ohjaa aina pyyteellisyys ja päämäärähakuisuus, kun taas runossa luonnollista olemismuotoa symboloiva kuusi on poikkeuksellisen paljon varjoa kestävä puulaji eli ”ei-nirso” (Relve 1997, 18–19).

Toisaalta nirsous-tematiikka virittää tekstiin eettisesti latautuneen suhteen myös itsereflektiivisesti, sillä puhujan mukaan meitä ihmisiä yhdistää nimenomaan ”nirsouden puute”. Tämä kommentti on kuitenkin luettava ironisesti, koska runossa ihmisten toiminnallisuus eksplikoituu ”varkaan” ja ”vandaalin” kategorioina – siis rikollisina, rikkojina, vahingoittajina. Yrittääkö runo siis sanoa, että teknologian määrittämä ihmi-

syys on pohjimmiltaan barbariaa ja vandalismia ja että ihmiskunnan toiminta suhteessa ympäristöön on aina väkivaltaista? Tätä tulkintaa vahvistaa esimerkiksi se, että runon filosofisessa keskiössä oleva ekologisesti värittynyt eettinen pohdiskelu jää alituisesti raskaan materiaalis-teollisen kuvaston sekä rikollisuuteen liittyvän terminologian alle.

Markus Laineen ja Pekka Jokisen (2001, 56) mukaan ympäristöpoliittisten kiistojen vaatimukset saavat helposti symbolisia ulottuvuuksia, jolloin ne kytkeytyvät ideologioihin. Hännikäisen runo on täynnä tällaisia ideologisesti värittyneitä symboleita, joiden vastakohtaisuudelle koko runon temaattinen rakenne perustuu. Esimerkiksi tehokkuutta ja teknologista hegemoniaa kuvastava tavarajuna on ihmisen rakentama, massiivisten tavaramäärien siirtelemiseen tarkoitettu liikenneväline, jonka keskeisiä konnotatiivisia ulottuvuuksia ovat hyötykäyttö, massavolyymi ja logistisuus. Toisaalta juna liikkuu aina kiskoja pitkin eli ennaltamäärätysti, minkä voi lukea ironisena huomiona teollisen yhteiskunnan fatalistisesta ja ei-vapaasta kehityskulusta. Luonnon premissejä runossa taas edustaa satavuotias kuusikko, joka huokuu ikiaikaisuutta, paikallaanoloa, kärsivällisyyttä, metsäsukkession hitaita ja usein ennakoimattomia kehityskaaria.

Hännikäisen runon symboliikka kiinnittyy siis ideologiaan, joka korostaa luonnonprosessien alkuperäistä ”luonnollisuutta” ja samalla teknologiakeskeisen kehityseetoksen kyvyttömyyttä sopeutua sen hitaasti kehkeytyvään vakauteen. Liian hyvät aikeet saavat ihmisen asettamaan itselleen yhä korkeampia tavoitteita, jotka odottavat aina jossakin hypoteettisessa ja utooppisessa tulevaisuudessa – ja samalla emme huomaa sitä, mikä on läsnä välittömästi ja kiireettä.

Runous ympäristötekstinä

Kuten Haila (2001, 9) on todennut, nykyisessä merkityksessään ympäristö syntyi runsaat neljäkymmentä vuotta sitten[2]. Niin sanotun ympäristöherätyksen synnyttämä käsitys ihmisen luonnollisesta ympäristöstä uhanalaisena inhimillisen olemassaolon aineellisena perustana on siis verrattain nuori. Tämän vuoksi kaikki ympäristöön liittyvät määritelmät, ongelmat ja kehystykset ovat yhä kiistan- ja keskustelunalaisia ja ilmenevät eri lailla eri tilanteissa. Koska ei ole olemassa yleisiä kriteereitä, joiden avulla voitaisiin ikään kuin ylhäältä käsin määritellä, millaisia ympäristöongelmat ovat, ne on nähtävä aina konkreettisina ja historiallisina ilmiöinä, jotka syntyvät tiettyjen ihmisten tai yhteisöjen toiminnassa tietyssä ajassa ja paikassa. (Haila 2001, 18.)

Ympäristöongelmien rakentumisessa keskeistä on siten niiden *määritteleminen ongelmiksi*, mitä ilman kyseisiä ongelmia ei ainakaan poliittisessa mielessä olisi olemassa. Ympäristöön kohdistuvan kiistan syntymekanismi perustuu olennaisesti sille, että on olemassa joku, joka jostakin lähtökohdasta käsin konstruoi kyseessä olevan tilanteen ja kiistanalaistaa sen. Se, miten ongelma kehystetään, on olennainen osa itse ongelmaa ja sen hahmottumista.

Tässä artikkelissa olen käsitellyt kolmea suomalaisen runoilijan runoa, jotka kaikki kiinnittävät huomiota ihmisen ja ympäristön välisen suhteen kiistanalaistumiseen. Tekstissä hahmottelemani runojen ympäristöorientoitunut lukemismalli on kiinnostava sikälikin, että runous ei perinteisesti ole ollut keskeisin foorumi, jossa ekologisiin kiistoihin liittyviä kysymyksiä on pyritty kehystämään tai esittämään, saatikka ratkaisemaan. Kaikissa kolmessa käsittelemässäni runossa näkyy kuitenkin kullekin ominainen tapa, jolla ne pyrkivät politisoimaan ja polemisoimaan ihmisen ja luonnon suhteen moninaisuutta ja ongelmakohtia. Kenties juuri tämä – politisoitumisprosessin kielellisen rakentumisen tapauskohtainen ja ohjelmallisuuden salliva mutta samalla yleisinhimillinen kuvaus – voisi olla yksi keinoista, joiden avulla ekologinen runous osallistuu ympäristökeskusteluun ja tuo siihen jotakin olennaisesti lisää.

Sekä Eila Kivikk'ahon että Timo Hännikäisen runot asemoivat inhimillisen kulttuurin pyrkimykset kiistanalaiseen ja jopa vahingolliseen suhteeseen ympäristön kanssa. Niistä on luettavissa ihmislajin pyrkimys eriytyä luonnonprosesseista ja kyvyttömyys ottaa huomioon toisten luonnonolentojen tarpeita ja pyrkimyksiä esimerkiksi elinpiirin tai elämän jatkumisen ja pysyvyyden suhteen. Ympäristöpoliittinen lähtökohta johtaa kysymään, millaisia poliittisia luentoja runoudesta on mahdollista tehdä ja millainen merkitys niillä voisi olla. Kivikk'ahon runo pyrkii näyttämään taajamansa koskemattomuutta vaalivien ihmisten näkökulman lähtökohtaisen ahtauden ja kääntämään sen päälaelleen: alkuaan ihminen onkin se, joka on tunkeutunut eläinten reviirille. Hännikäisen runon tavarajunan ikikuusikon välinen vastakkaisuus taas täsmentyy kriittisyytenä metsäteollisuutta, avo- ja päätehakkuita ja viime kädessä koko kulutuskulttuuria vastaan.

Vastakkainasettelua korostavan tulkinnan näkökulmasta Jääskeläisen runo on edellisiin verrattuna säysein ja maltillisin. Se ei ole avoimen poleeminen tai kantaaottava eikä haasta lukijaansa etsimään yksinomaan poliittisesti motivoidun tulkinnan suuntia. Kärjistyksen ja konfliktin rakentamisen sijaan se kysyy ihmisen ja ei-inhimillisen kohtaamisen syvintä merkitystä ja olemusta. Sen maailmassa radikaalius onkin yhteyttä ja yhteensulautumista, kykyä edes hetkeksi ylittää subjektin ja objektin välinen ontologinen rintama.

Edellä esittämieni runoanalyysien valossa (ympäristö)runouden erityisyys ja merkitys ympäristötekstinä näyttäisi siis perustuvan kahteen lähtökohtaan: yhtäältä runous pyrkii antamaan tilaa ei-inhimillisille tarpeille ja näkökulmille, toisaalta se problematisoi kokevan subjektin ja elottoman objektin välistä jyrkkää ennakkoasetelmaa.

Lummaa (2011, 299) on todennut, että runoutta voi tulkita metalyyrisesti eräänlaisena vastakirjoituksena sellaiselle kielelle ja kirjoittamiselle, joka ei "tunnusta" ei-inhimillisen itseisarvoa. Ei-inhimillisen itseisarvon tunnustaminen liittyy runon eettispoliittiseen asennoitumiseen, joka käsittelemissäni esimerkeissä ilmenee esimerkiksi

yrityksenä puolustaa eläinten oikeuksia omaan reviiriinsä tai sarkastisena kommenttina satavuotiaan kuusikon ”hitauden” merkityksestä. Erityisen kiinnostavia ovat lisäksi kohdat, joissa inhimillisen ja ei-inhimillisen raja problematisoituu tai näyttää hetkeksi katoavan kokonaan. Jääskeläisen ”Ohjeita metsureille” näyttäytyy näin luettuna metafyysisenä kannanottona tai ehdotuksena maailmasta, jonka määritelmät eivät ole lukkoon lyötyjä tai yksiselitteisiä.

Toisin sanoen ympäristöorientoituneella runoudella on vahva tendenssi puolustaa ei-inhimillisen olemuksellista autonomiaa ja samalla hämärtää ja kyseenalaistaa siihen liittyviä kategorisia luokituksia. Runouden retorinen voima on juuri sen ilmaisukeinojen moninaisuudessa, häilyvyydessä ja tulkinnanvaraisuudessa, koska ne muistuttavat, että mikään luontoa koskeva käsityksemme ei koskaan voi olla lopullinen tai ongelmaton.

Viitteet

[1] Sukkessio on ekologiatieteen termi, joka tarkoittaa tietyllä paikalla tapahtuvaa lajiston (vähittäistä) muuttumista.

[2] Itse asiassa Haila toteaa ko. kohdassa, että ympäristö syntyi kolme vuosikymmentä sitten, mutta koska kirjan julkaisemisesta on kulunut kymmenen vuotta, on täsmällisempää lisätä hänen lausahdukseensa yksi vuosikymmen.

Lähteet

ANHAVA, TUOMAS 2007: Jälkilause. Teoksessa *Sateen ääni sillalla. Japanilaista runoutta*. Toim. Jaakko Anhava. Toinen painos. Helsinki: Otava, 287–295.

GILCREST, DAVID 2002: *Greening the Lyre. Environmental Poetics and Ethics*. Reno & Las Vegas: University of Nevada Press.

HAAPALA, VESA 2003: Kutsuja, hyppyjä, tilavaa puhetta. Pentti Saarikosken myöhäistuotannon metonyymisiä ratkaisuja. Teoksessa *Kuvien kehässä. Tutkielmia kirjallisuudesta, poetiikasta ja retoriikasta.* Toim. Vesa Haapala. Helsinki: SKS, 144–182.

HAILA, YRJÖ 2001: Johdanto: Mikä ympäristö? Teoksessa *Ympäristöpolitiikka. Mikä ympäristö, kenen politiikka.* Toim. Yrjö Haila & Pekka Jokinen. Tampere: Vastapaino, 9–20.

HÄNNIKÄINEN, TIMO 2005: *Kilpailevan lajin muistomerkki* (KLM). Savukeidas, Turku.

HÖKKÄ, TUULA 1995: Lyyrinen minä – onko häntä, onko sitä, onko sinua? Teoksessa *Subjekti. Minä. Itse. Kirjoituksia kielestä, kirjallisuudesta, filosofiasta*. Toim. Pirjo Lyytikäinen. SKS, Helsinki, 106–130.

JÄÄSKELÄINEN, MARKUS 1996: *Siemen* (S). Otava, Helsinki.

KIVIKK'AHO, EILA 1995: *Ruusukvartsi* (R). Toinen painos. WSOY, Helsinki.

LAINE, MARKUS & JOKINEN, PEKKA 2001: Politiikan ulottuvuudet. Teoksessa *Ympäristöpolitiikka. Mikä ympäristö, kenen politiikka.* Toim. Yrjö Haila & Pekka Jokinen. Tampere: Vastapaino, 47–65.

LAITINEN, KAI 1990: *Suomen kirjallisuuden historia*. Helsinki: SKS.
LIUKKONEN, TERO 1995: Ruusukvartsi, kallion kukka. [Arvostelu Eila Kivikk'ahon runokokoelmasta *Ruusukvartsi*.] *HS* 9.12.1995.
LUMMAA, KAROLIINA 2010: *Poliittinen siivekäs. Lintujen konkreettisuus 1970-luvun ympäristörunoudessa*. Jyväskylä: Nykykulttuuri.
LÄHDE, VILE 2001: Sanasto. Teoksessa *Ympäristöpolitiikka. Mikä ympäristö, kenen politiikka.* Toim. Yrjö Haila & Pekka Jokinen. Tampere, Vastapaino, 302-310.
PASSMORE, JOHN 1997: Asenteet luontoa kohtaan. Teoksessa *Ympäristöfilosofia. Kirjoituksia ympäristönsuojelun eettisistä perusteista*. Toim. Markku Oksanen & Marjo Rauhala-Hayes. Suom. Markku Oksanen. Helsinki: Gaudeamus, 34–46.
PYLKKÖ, PAULI 2005: *Richard Wagner ajattelijana. Antimodernisti, luonnonmystikko, gnostikko*. Helsinki: Uuni.
RELVE, HENDRIK 1997: *Puiden juurilla. Puut ja pensaat luonnossa ja kansanperinteessä*. Suom. Tuomas Heiramo. Jyväskylä: Atena.
SCIGAJ, LEONARD M 1999: *Sustainable Poetry. Four American Ecopoets*. Lexington: The University Press of Kentucky.
SNYDER, GARY 2010/1990: *Erämaan opetus*. Suom. Tero Tähtinen. Savukeidas Kustannus, Turku.
TURUNEN, MIKKO 2011: Semanttinen yhteisalue kielikuvien analyysin apuna. *Avain* 1/2011, 24–37.
VADÉN, TERE 2006: *Karhun nimi. Kuusi luentoa luonnosta*. Tampere: Niin & näin.
WILLIAMS, RAYNOLD 2003: Luontokäsitykset. Teoksessa *Luonnon politiikka*. Toim. Yrjö Haila & Ville Lähde. Suom. Mikko Lahtinen. Tampere: Vastapaino, 37–66.

Riikka Ylitalo

”Sanakirjat pitkin pöytää”. Kuvallisuuden suhde avantgardeen Pentti Saarikosken 1960-luvun poliittisessa lyriikassa

> Ideologisen hajoamisen ja kielen hajoamisen aikana, kun suurten muutosten järkytykset järkyttävät meidän mieltämme, tällaisen merkitsevän runouden tulee olla sisällöltään dialektista, olipa se muodoltaan monimutkaista tai yksinkertaista. [--] Niin kuin maisemien maalaajalle maisemien, niin tulee runoilijalle sanojen ja sanoista muodostuvien lauseiden olla kaikkien yhtä tärkeitä, keskenään tasa-arvoisia. Ministerin tai professorin sanat ja lauseet eivät ole arvokkaampia kuin ministerin autonkuljettajan tai professorin kotiapulaisen sanat ja lauseet. Ja vielä enemmän: myöskään runoilijan omat sanat ja lauseet eivät hänelle saa olla missään erikoisasemassa, vaan niiden tulee olla tasa- arvoisessa asemassa muiden sanojen ja lauseiden joukossa.
> (Saarikoski 1963.)

Pentti Saarikoski määritteli runouskäsitystään näin *Kansan Uutisissa* 8.12.1963 ilmestyneessä esseessään ”Dialektisesta runoudesta”. Esseessä hän esittää, että 1960-luvulla elettiin runouden murrosaikaa. Uudenlaisen runouden vaatimuksiksi hän mainitsee paitsi sanojen ja lauseiden tasa-arvoisuuden myös tietoisen valinnan tekemisen. Saarikoski kirjoittaa lisäksi monimutkaisesta ja yksinkertaisesta runoudesta, joita tarvitaan uudella aikakaudella. Edellinen tutkii ”kielen hajoamisen ilmiöitä”, jälkimmäinen ”kielen rakentumisen ilmiöitä”. Kummatkin ovat Saarikosken mukaan revoluution eli vallankumouksen osailmiöitä. (Saarikoski 1963, 8.)

Artikkelini tavoitteena on selvittää, miten Saarikosken 1960-luvun lyriikan kuvallisuus ilmentää sen yhteyksiä taiteelliseen ja poliittiseen avantgardeen. Saarikosken poliittisten runojen kohdalla on yleensä korostettu niiden puheenomaisuutta (ks. esim. Laitinen 1991, 539). Saarikoski (1978, 359) on kuitenkin itse kirjoittanut, että *Mitä tapahtuu todella?* -kokoelmassa on vaikutteita modernista kuvataiteesta. Artikkelissani lähtökohtana on ajatus, että Saarikoski yhdisti lyriikassaan kuvallisuuden – runouden perinteisen keinon – poliittiseen radikalismiin. Näkökulma on keskeinen hahmottaessani Saarikosken *poliittista runousoppia.*[1] Termillä viittaan sekä Saarikosken omaan teoriaan runouden kirjoittamisesta että itse runoista luettavissa olevaan runousoppiin.

Anna Hollstenin (2004, 12–13) mukaan poetiikka eli runousoppi voidaan määritellä ”systemaattiseksi teoriaksi ja opiksi kirjallisesta teoksesta ja sen rakenteesta”. Sen sukulaiskäsite ”kirjallisuuskäsitys” on väljempi. Siihen kuuluvat kysymykset luomisesta ”inspiraationa, taitona ja tekniikkana” sekä kirjallisuuden ilmaisukeinot. Tällöin myös kirjallisuuskäsitys on artikkelini tutkimuskohdetta kuvaava termi. Käytän kuitenkin

runousoppi-käsitettä korostaakseni Saarikosken ”Dialektisesta runoudesta” -esseessä esitetyn opin systemaattisuutta.

Koska tutkimuskohteenani on Saarikosken poliittinen runousoppi, myös poliittisuuden ja politiikan käsitteet vaativat määrittelyä. Kari Palosen (2003, 469–473, 507) mukaan ”polit-sanastoa” käytettiin suomen kielessä jo 1800-luvulla. Tuolloin ja vielä pitkään 1900-luvullakin etenkin ruotsin ja ranskan kielen ”poliittinen” kääntyi kuitenkin suomen kielessä ”valtiolliseksi”. Sodanjälkeisenä aikana politiikasta puhuttiin jo luontevasti. 1960-luvulla oli ”uuden politiikan” etsimisen aalto, jonka aikana uusvasemmisto ”korosti eri asioiden poliittisuutta ainoastaan ’yhteiskunnallisena ilmiönä’”. Artikkelissanikin politiikkaan liittyvä sanasto viittaa Saarikosken runojen yhteiskunnallisuuteen: yhteiskunnan kritisoimiseen, pyrkimykseen muuttaa yhteiskuntaa ja yhteiskunnallisen tilanteen kommentointiin.

Saarikosken tuotantoa on tutkittu vähän ottaen huomioon sen tunnettuuden. Elämäkerrallista Saarikoski-tutkimusta ovat tehneet Pekka Tarkka, Yrjö Hosiaisluoma sekä Saarikoskelle läheiset ihmiset kuten Hannu Salama, vaimot Mia Berner ja Tuula-Liina Varis sekä sisko Sirkka Garam. Saarikosken kohdalla myös biografisesta tutkimuksesta on hyötyä hänen lyriikkansa analysoinnille, koska runoissa on runsaasti omaelämäkerrallisia aineksia.

Akateemista tutkimusta Saarikoskesta on tehty jonkin verran, ja suuri osa siitä on keskittynyt hänen 1970- ja 1980-lukujen tuotantoonsa. Näin on myös Janna Kantolan väitöskirjan *Tanssi yöhön, pimeään. Gnostilaiset teemat Pentti Saarikosken Tiarnia-sarjassa* (1998) kohdalla. Saarikosken 1960-luvun runoja Kantola tulkitsee etenkin teoksessaan *Runous plus. Tutkielmia modernismin jälkeisestä runoudesta* (2001). Myöhempiä runoja on Kantolan lisäksi analysoinut H. K. Riikonen esimerkiksi teoksissaan *Töitä ja päiviä. Tutkielmia Pentti Saarikosken myöhäistuotannosta* (1992) ja *Paikkoja ja myyttejä. Tutkielmia Pentti Saarikosken Ruotsin-kauden tuotannosta* (1996).

Pentti Saarikosken lyriikasta ja avantgardesta

Saarikoski julkaisi 1960-luvulla seitsemän runokokoelmaa: *Maailmasta* (1961), *Mitä tapahtuu todella?* (1962), *Kuljen missä kuljen* (1965), *Ääneen* (1966), *Laulu laululta pois* (1966), *En soisi sen päättyvän* (1968) ja *Katselen Stalinin pään yli ulos* (1969). Poliittisia teemoja käsitellään eniten kokoelmissa *Mitä tapahtuu todella?*, *Ääneen* ja *Katselen Stalinin pään yli ulos*, joista kaksi ensimmäistä ovat artikkelini keskiössä. Sen sijaan viimeksi mainitun kokoelman olen rajannut primaariaineistostani pois, koska poliittisuudesta huolimatta avantgardistiset piirteet eivät ole siinä korostuneita.

Pekka Tarkka (1996, 393) on kirjoittanut Saarikosken ennustaneen vuonna 1961, että uudella vuosikymmenellä suosittua tulee olemaan ”ajankohtainen” ja ”puoluepoliittinen” kirjallisuus. Saarikoski nimitti sosialistista realismia kirjallisuudeksi, joka

perustuu käsitteellisesti marxilaisuuteen. Tarkan (mt., 397–398) mukaan Saarikoski kiinnostui marxismista runouden kirjoittamisen lähtökohtana, vaikka marxismin ja avantgarde-runouden yhteensovittaminen olikin vaikeaa. Saarikoski perusteli kantaansa marxismin ”joustavuudella” ja ”muuntautumiskyvyllä”.

Irmeli Hautamäki (2007, 22) kirjoittaa avantgardesta seuraavasti: ”Melko yleinen yksimielisyys vallitsee siitä, että avantgardetaide on radikaalia taidetta, joka pyrkii ulos kehyksistä ja yrittää vaikuttaa todellisuuteen kriittisesti ja jopa muuttaa sitä.” Matei Calinescun (1987, 96) mukaan avantgarde lainaa modernilta traditiolta elementtinsä, mutta samalla tuhoaa ja liioittelee niitä ja asettaa ne odottamattomiin konteksteihin. Calinescu (mt., 104) kirjoittaa myös 1800-luvun lopun ja 1900-luvun poliittisesta ja taiteellisesta avantgardesta. Ensimmäisessä korostuu ajatus, että taiteen tulisi alistua poliittisten vallankumouksellisten vaatimuksille. Jälkimmäinen painottaa taiteen itsenäistä vallankumouksellisuutta. Saarikosken runoissa kuvastuu olettamukseni mukaan kumpikin ajatus. Niissä tunnustaudutaan kommunistiksi, mutta toisaalta niissä myös käytetään runouden keinoja poliittisten arvojen välittämiseen.

Elina Arminen (2009, 332) kirjoittaa Timo K. Mukan tuotantoa käsittelevässä väitöstutkimuksessaan: ”1960-luvun kirjallisuuden suuri haaste oli, miten se voisi säilyttää asemansa maailmaa koskevana kriittisenä kommunikaationa tiedostaen samalla, että vaikka maailma on koettavissa, se ei ole välttämättä esitettävissä”. Haaste merkitsi ”avantgardeasenteen” yleistymistä kokeellisessa kirjallisuudessa. Vesa Haapalan (2007, 277–278) mukaan syitä avantgardistisen kirjallisuuden aiempaan niukkuuteen olivat Suomen kulttuurin ja kirjakielen ”lyhyt historia ja eristyneisyys”, suurkaupunkien ja kulttuuristen keskusten puuttuminen sekä sisällis-, talvi- ja jatkosodat. 1960-luvun suomalaisessa kulttuurielämässä tärkeä merkitys oli vasemmistolaisella Kiila-järjestöllä, joka oli alkanut toimia jo 1930-luvulla (ks. Rinne 2006, 52). Myös Saarikoski toimi Kiilassa, mutta erkaantui siitä 1960-luvun loppupuoliskolla (mt., 256–257).

Marxilainen Peter Bürger käsittelee avantgarden teoriaa teoksessaan *Theorie der Avantgarde* (1974). Bürgerin (mt., 28–29) mukaan dadaistisen liikkeen kritiikin kohteena oli 1900-luvun alussa aiempien taidesuuntien sijaan *taideinstituutio* (*Institution Kunst*). Termillä Bürger viittaa sekä taiteen tuotantoon ja jakeluun että taiteen autonomiaan porvarillisessa yhteiskunnassa. Bürgerin mukaan avantgardistisen protestin päämääränä oli tuoda taide takaisin jokapäiväiseen elämään (*Lebenspraxis*). Saarikosken ”Dialektisesta runoudesta” -esseessä tulee esiin samankaltainen ajatus kuin Bürgerillä (mt., 25), jonka mukaan avantgarde julisti taiteen keinot (*Kunstmittel*) taiteen keinoiksi tehden niistä ilmeisiä suurelle yleisölle.

Frankfurtin koulukuntaan kuulunut Theodor W. Adorno käsitteli muun muassa avantgardea teoksessaan *Esteettinen teoria* (2007/1970). Adornon (mt., 70) mukaan ”taiteen ismejä” kohtaan ovat tunteneet kaunaa niin Hitler kuin ne kirjailijatkin, jotka

”poliittis-avantgardistisessa kiihkossaan epäilevät esteettisen avantgarden käsitettä”. Ajatuksessa korostuu taiteellisen ja poliittisen avantgarden vastakkaisuus. Taiteellista avantgardea edustavista ismeistä Adorno (mt., 70–71) mainitsee kubismin, impressionismin, ekspressionismin ja surrealismin. Ismien sisällä arvostetaan hänen mukaansa eniten niitä taiteilijoita, jotka edustavat koulukuntaa selvimmin. Lisäksi ismit osoittavat, että ”minkäänlaista merkittävää taiteenharjoitusta ei todennäköisesti olisi olemassa ilman tietoista tahtoa”. Tällöin taideteosten on organisoiduttava, jos ne aikovat ”säilyttää paikkansa monopolistisesti läpeensä organisoidussa yhteiskunnassa”.

Kollaasi- ja montaasitekniikat ovat tyypillisiä avantgarde-taiteelle. Vesa Haapalan (2007, 290) mukaan kollaasin juuret ovat modernistis-avantgardistisessa kuvataiteessa. Kollaasi romutti perinteistä taiteilijamyyttiä osoittamalla, että kirjailija ”kokoaa ja kierrättää olemassa olevaa materiaalia” sen sijaan, että loisi teoksia nerokkuutensa avulla. Elina Arminen (2009, 333–334) kirjoittaa, että 1960-luvun kollaaseissa ”kirjava yhteiskunnallinen tekstimateriaali kutsui lukijaa ottamaan kantaa ’todellisuuteen’”. Hän viittaa myös Saarikosken ”Dialektisesta runoudesta” -esseeseen, jossa esitetyt ajatukset pohjautuivat marxilaiseen dialektiikkaan.

Montaasi on kollaasille läheinen käsite. Tomi Huttunen (2005, 7–8) kirjoittaa: ”Montaasin ja kollaasin välinen ero on epäselvä: joidenkin mielestä kollaasi on montaasitekniikan yksi olomuoto, toisten mielestä päinvastoin”. Huttusen näkemys erosta on se, että kollaasissa on kyse ”keskenään samanarvoisista ja itsenäisistä elementeistä”. Montaasin intersemioottinen määritelmä on Huttusen (mt., 2) mukaan seuraava: ”[E]rotettavista osista rakennetun tekstin kompositioperiaate, joka perustuu tekijän fragmentaation ja vastaanottajan integraation vuorottelulle.” Saarikosken runojen fragmentaarisuus antaa runojen tulkitsijalle tehtäväksi eri elementtien integraation, joten montaasin käsitteen käyttö runoja tutkittaessa on relevanttia.

Runojen kuvakielen suhde avantgardeen

Saarikosken runojen kohdalla on useissa tapauksissa syytä puhua runokuvista, jotka voidaan tulkita kirjaimellisesti. En käytä tässä tapauksessa yleisesti tunnettua ”puhtaan kuvan” käsitettä (ks. Kinnunen 1984, 408), vaan puhun Karoliina Lummaata (2010) mukaillen runokuvien konkreettisuudesta.[2] Tässä artikkelissa konkreettisuuden teemaa ei voi käsitellä syvällisesti: tyydyn painottamaan ”ilmaisun yhteyttä viittauskohteeseensa”, mikä on Lummaan (mt., 13) mukaan yksi tapa määritellä konkreettisuutta. Konkreettisia runokuvia on esimerkiksi Saarikosken *Mitä tapahtuu todella?* -kokoelman runsaasti analysoidussa runossa ”kuin ikkuna”:

pojat pelasivat jääpalloa

lippu oli navakassa tuulessa suora kuin ikkuna

pakettiauto peruutti tallista

nainen raotti verhoa ja katsoi onko ulkona kylmä

kaukana pellolla oli ohuelti lunta

lehdessä kuva kahdesta ministeristä menossa kokoukseen
(*MTT*, 33.)

Konkreettisuuden näkökulmasta muista eroava säe on ”lippu oli navakassa tuulessa suora kuin ikkuna”. Siinä kuvauksessa hyödynnetään vertausta, joten täysin konkreettinen tulkinta ei ole mahdollista. Kiinnitän kuitenkin erityistä huomiota runon viimeiseen säkeeseen, joka liittyy politiikkaan: ”lehdessä kuva kahdesta ministeristä menossa kokoukseen”. On huomioitavaa, että runossa ei kerrota havainnoitsijan lukevan lehteä: siinä vain todetaan, että lehdessä on kuva kokoukseen menevistä ministereistä. Kuva on visuaalinen aistimus, jonka myötä havainnoitsijan tietämys maailmasta ei juuri lisäänny.

Janna Kantolan (2008, 281) luonnehdinnan mukaan runo koostuu sarjasta havaintoja, jotka ”eivät merkitse mitään kirjaimellisen merkityksensä lisäksi”. ”[P]ojat todellakin vain pelasivat jääpalloa” ja ”pakettiauto peruutti tallista”. Kantola huomauttaa kuitenkin, että runon metaforinen tulkinta on mahdollista, jos runo suhteutetaan teoskokonaisuuteen. Näkemykseni mukaan runon tulkinnassa on huomioitava myös Saarikosken (1963, 8) korostama runoilijan ”tietoinen valinta”. Runossa esitetyt havainnot eivät ole satunnaisia: niiden tekijä on halunnut kirjata ylös juuri kyseiset asiat.

Runon voidaan lisäksi ajatella kuvaavan Peter Bürgeria (1974, 29) mukaillen jokapäiväistä elämää, *Lebenspraxista.* Bürgerin (mt., 67) mukaan avantgardistit halusivat muuttaa taiteen uudenlaiseksi, jokapäiväiseksi elämäksi. Kyse ei siis ollut siitä, että taiteesta haluttiin osa porvarillista arkea. Saarikosken runossakaan ei kuvata porvarillista, vaan ”tavallisen kansalaisen” jokapäiväistä elämää. Lehtikuva ministereistä on ”kansan” näkemä kuva.

Elina Arminen (2009, 101) on kirjoittanut 1960-luvulle ominaisesta taideteoksen ”orgaanisen muodon” purkautumisesta, mikä liittyi vaatimuksiin elämän ja taiteen yhdistämisestä. Saarikoski oli Armisen (mt.) sanoin yksi niistä, jotka teoksissaan ”siteerasivat todellisuuden elementtejä ja houkuttelivat vastaanottajaansa tarkastelemaan sitä analyyttisesti”. Saarikosken ”kuin ikkuna” -runossa tämä näkyy tulkintani mukaan arkisten elementtien – kuten ikkunasta näkyvien tapahtumien – kuvaamisena. Viimeinen säe kuvaa myös arkea, mutta ikkunan sisäpuolista. Lehtikuva on jotakin, minkä esiin tuomisen havainnoitsija haluaa vastaanottajan tulkitsevan. Itse tulkitsen säkeen kuvastavan ihmisen mahdollisuutta saada tietoa ulkomaailmasta – tai tarkemmin politiikasta – uutisten välityksellä.

Myös muissa *Mitä tapahtuu todella?* -kokoelman runoissa korostuu uutisten rooli ihmisten arjessa. Runon ”minun alkaa käydä sääliksi” alussa mainitaan uutiset: ”lumi sulaa männyn oksilta / seinän takaa kuuluu musiikkia / uutiset” (*MTT*, 41). Hieman myöhemmin runossa on säe ”PARLAMENTTARISMI” (mt.), jossa korostuu kirjoitusvirhe. ”Parlamenttarismi” voisi olla sana, jolla tavalliset ihmiset kutsuvat parlamentarismia. Muun muassa tällainen ”kansan” näkökulma tuo Saarikosken avantgardismiin antielitistisen painotuksen.

Konkreettisten kuvien runsaudesta huolimatta Saarikosken poliittisessa lyriikassa esiintyy myös kuvakielen epäsuorempia lajeja. Seuraavassa katkelmassa *Mitä tapahtuu todella?* -kokoelman runosta ”KTO KOVO KTO KOVO” on kaksi metaforaa:

> korkeaa runoutta, aurinko laskee, aurinko nousee
> Aurinko polttaa
>
> kanuunat on ontot kädettömät käsivarret
> joiden sisään sataa
>
> lintu joka syöksyy pyrstö edellä kohti
> ja huutaa KTO KOVO KTO KOVO
> on Ase
> [--]
> (*MTT*, 10.)

Ensimmäisessä säkeessä viitataan edellisen runon säkeeseen ”korkeaa runoutta on minä odotan rahaa” (*MTT*, 9). Puhujan suhtautuminen on tässäkin mahdollista tulkita antielitistiseksi: rahan saanti on hänelle tärkeämpää kuin ”korkea runous”. Siteeratun runokatkelman ensimmäisessä metaforassa samastetaan kanuunat ja ”ontot kädettömät käsivarret / joiden sisään sataa”. Puhujan näkemys kanuunoiden vaikuttavuudesta on siis negatiivinen. Seuraavassa metaforassa samastetaan lintu ja ”Ase” isolla alkukirjaimella. Lintu ”syöksyy pyrstö edellä kohti” huutaen ”KTO KOVO KTO KOVO”, joka oli bolshevikkien taisteluhuuto ja tarkoitti ”kumpi voittaa” (Saarikoski 1978, 358). Taisteluhuudon siteeraaminen tuo runoon ideologisen sävyn: niin ei tekisi pelkkä linnun ja aseen samastaminen. On myös huomattava, että lintu voisi todellisuudessakin huutaa jotakin ”kto kovoa” muistuttavaa. Jos huudon merkitystä ei tietäisi, voisi kuvitella sen kuvaavan linnun konkreettista ääntelyä.

Runokatkelmassa voidaan nähdä vaikutteita sekä poliittisesta että taiteellisesta avantgardesta. Ensimmäisestä on merkkinä taisteluhuuto. Jälkimmäistä kuvastaa se, että huutajana on ”lintu”, tyypillinen symboli runoudessa. Seuraavissakin säkeissä esiintyy metaforia: ”metsä halkeaa on tie / on Hrushtshev / ei tie” (*MTT*, 10). Metsän halkeaminen samastetaan tiehen, ja sen jälkeen ilmoitetaan Neuvostoliiton johtajan Hrushtshevin[3] olevan ”ei tie”. Edellisessä runossa puhuja on kertonut tukevansa Hrushtshovia (mt., 9), joten metafora vaikuttaa epäloogiselta. Tulkitsen runoa seuraavasti: ”metsä”,

joka on haljetessaan puhujan mukaan tie, on ”linnun” tavoin tyypillistä runokuvastoa. Puhuja pitää runouden kieltä tärkeämpänä kuin poliittista arvomaailmaansa, johon Hrushtshovin tukeminen kuuluu.

Hrushtshov saattaa tosin esiintyä runossa myös pelkän nimen mainitsemisen takia tunnustuksellisuuden sijaan. Janna Kantola (2001, 142) on nimittäin kiinnittänyt huomiota ”nimien ekstensiiviseen käyttöön” Saarikosken tuotannossa 1960-luvulta alkaen. Kuten amerikkalaisella runoilijalla Frank O’Haralla, nimeämisiin liittyy Kantolan (mt., 143) mukaan Saarikoskella ”henkilökohtaistamista ja yksityistä”, mutta toisaalta myös anonymiteettia. Runossa ”KTO KOVO KTO KOVO” voitaisiin ajatella juuri anonymiteetin korostuvan, koska siinä ei tueta Hrushtshovia toisin kuin edeltävässä runossa (*MTT,* 9). Myös Kantola (mt., 119–120) painottaa runon anonyymiutta ja ulkokohtaisuutta.

Ääneen-kokoelmassa esiintyy *Mitä tapahtuu todella?* -kokoelmaa enemmän taiteellisen ja poliittisen avantgarden vastakkainasettelua. Näkemykseni mukaan kokoelma on saanut enemmän vaikutteita jälkimmäisestä. Sen runot ovat suurilta osin julistavia ja propagandistisia, kuten seuraava katkelma osoittaa: ”Olkaa avoimet, antakaa Asian, antakaa tien, antakaa Sosialismin valita teidät [--]” (*Ä,* 41.) Ajatusten ilmaiseminen runomuodossa tuo tosin teoksen lähemmäs taiteellista avantgardea. Seuraavassa kokoelman runossa puhuja ilmaisee haluttomuutensa kirjoittaa tyypillisistä runouden symboleista:

> En anna heille anteeksi sillä he tietävät hyvin mitä tekevät.
> He haluaisivat minun kirjoittavan tuulesta, linnusta ja puusta
> kauniita lauluja, joita he sielunsa virkistykseksi lukisivat
> iltaisin, unohtaakseen mitä ovat päivällä tehneet: myrkyttäneet tuulen, tappaneet linnun ja puun.
> (*Ä,* 24.)

Runon ”he” haluaisivat lukea puhujan lauluja ”sielunsa virkistykseksi”. Tämän voi tulkita siten, että taide on ”heille” olemassa vain esteettisenä kokemuksena, jolla jokapäiväistä elämää voidaan virkistää. Haluttuja laulujen aiheita ovat ”tuuli”, ”lintu” ja ”puu”, tyypilliset runouden symbolit. Saarikosken runoissa ne esiintyvätkin, mutta poliittisia tarkoituksia varten. Runossa ”he” ovat ”myrkyttä- / neet tuulen, tappaneet linnun ja puun”. Voisi ajatella, että juuri tämän vuoksi puhujan mielestä symbolien poliittiset konnotaatiot ovat oikeutettuja. Merkittävää on lisäksi runon alun alluusio *Raamattuun:* kun Jeesus ristiinnaulittiin, tämä sanoi tunnetut sanat: ”Isä, anna heille anteeksi, sillä he eivät tiedä, mitä he tekevät.” (Luuk. 23: 33–34.) Saarikosken runossa alluusio kuuluu: ”En anna heille anteeksi sillä he tietävät hyvin mitä tekevät.” Runossa tuetaan Jeesuksen lausetta: puhujan mielestä anteeksiantoa ei tarvita juuri siksi, että ”he” ovat tietoisia tekemisistään. Runosikermän edetessä ”he” paljastuvat omistavan luokan edustajiksi esimerkiksi kohdassa ”[h]e omistavat maan, ja he omistavat taivaan

[--]" (*Ä*, 28). Eräässä kokoelman runoista painotetaan, että poliittisen runouden tulisi olla helppotajuista:

> En jätä heitä rauhaan.
> En heidän mielikseen hio sanojani käsittämättömiksi, en odota
> kunnes he ovat ehtineet rakentaa vankilansa ympärilleni, en
> usko heidän tietoonsa, en heidän rahaansa, en heidän juma-
> laansa enkä heidän voittoonsa.
> (*Ä,* 25.)

Runon puhuja on tulkittavissa runoilijaksi, joka ei suostu "hiomaan sanojaan käsittämättömiksi". *Ääneen*-kokoelman runojen mukaan porvarillinen yhteiskunta tuntuisi odottavan runoilijoiden kirjoittavan vaikeaselkoista, symbolista kieltä ja jättämään poliittiset aiheet sivuun. Tätä vaatimusta runon puhuja ei hyväksy: "En jätä heitä rauhaan." Bürgerin (1974, 43) mukaan yhteiskunnasta erkaantuneen taideinstituution negatiivinen puoli on taiteilijoiden yhteiskunnallisen merkityksen häviäminen, kun taas sen positiivinen puoli on esteettisen kokemuksen säilyminen. Saarikosken runojen puhuja asettaa poliittisen kommentoinnin esteettisen kokemuksen – perinteisten symbolien käytön – edelle. Näin ei kuitenkaan tulkintani mukaan tapahdu *Mitä tapahtuu todella?* -kokoelmassa, jossa korostuu pikemminkin taiteen itsenäinen vallankumouksellisuus (ks. Calinescu 1987, 104). Voisikin ajatella, että siinä missä *Ääneen*-kokoelma on saanut vaikutteita erityisesti poliittisesta avantgardesta, *Mitä tapahtuu todella?* on lähempänä taiteellista avantgardea.

Kollaasi ja montaasi runoissa

Vesa Haapala kirjoittaa kollaasin poliittisuudesta seuraavasti:

> Muotoratkaisuna kollaasitekniikka rikkoi ajatuksen eheästä ja autonomisesta taideteoksesta: sitaatteja hyödyntävä kollaasi on osallistuvaa taidetta. Kollaaseissa tarkka ja viimeistelty muoto syrjäytyy jopa sattumanvaraisesti koostetun, monia ajatus- ja kirjoitusparadigmoja rinnakkain kuljettavan rakenteen tieltä. (Haapala 2007, 291.)

Esimerkkinä kollaasiromaanista Haapala (2007, 290) mainitsee muun muassa Saarikosken teoksen *Ovat muistojemme lehdet kuolleet* (1964). Janna Kantola (1998, 219) korostaa puolestaan kollaasitekniikan käyttöä *Mitä tapahtuu todella?* -kokoelmassa. Saarikoski (1978, 359) itse kutsui kokoelman runoja "mobileiksi", mihin vaikutti Alexander Calderin mobile-taideteosten näyttely Helsingissä.

Mobile-sana esiintyy myös *Mitä tapahtuu todella?* -kokoelman runossa "kalojen ja tähtien mobile". Runo alkaa säkein: "sanakirjat pitkin pöytää / rivit ja ryhmät / kalojen ja tähtien / mobile / kaupungin ja näytelmän / pienoismalli" (*MTT*, 22.) Ensimmäisen säkeen voidaan ajatella viittaavan Saarikosken oman kirjoittamisen ohella tekemään suomennostyöhön: tällöin kyseessä on kirjoittajan arkea kuvaava, konkreettinen runo-

kuva pöydällä olevista sanakirjoista. Vertauskuvallisemmin ajateltuna säe sopii tulkintani mukaan yhteen Saarikosken (1963, 8) vaatimusten kanssa sanojen keskinäisestä tasa-arvoisuudesta ja runoilijan tekemästä tietoisesta valinnasta. ”[R]ivit ja ryhmät” voisivat viitata juuri tähän tietoiseen valintaan: vaikka sanakirjat ovat epäjärjestyksessä, sanoja voidaan laittaa riveihin ja luokitella ryhmiin. Säkeet ”kalojen ja tähtien / mobile” ovat puolestaan osoitus runokuvaston yhdistämisestä avantgardea edustavaan mobile-taiteeseen.

Mitä tapahtuu todella? -kokoelmassa sitaattien ja alluusioiden määrä on suuri, mikä lisää teoksen kollaasinomaisuutta. Ideologiaa ilmentävä sitaatti esiintyy runossa ”Paavi ja Tsaari”:

minä olen kauan kuunnellut
sydäntäni valkea kangas
kiekonheittäjän liikkeet
Tarquinian haudat

Paavi ja Tsaari
Metternich ja Guizot
Ranskan radikaalit ja Saksan poliisit

mikä kansa elää niinkuin tämä kuollut

IKUISEEN RAUHAAN
[--]
(*MTT*, 19.)

Sitaatin toinen säkeistö on sitaatti Karl Marxin ja Friedrich Engelsin *Kommunistisen puolueen manifestin* alusta. Manifestissa kohta kuuluu seuraavasti: ”Aave kummittelee Euroopassa – kommunismin aave. Kaikki vanhan Euroopan mahdit ovat liittoutuneet pyhään ajojahtiin tätä aavetta vastaan: paavi ja tsaari, Metternich ja Guizot, Ranskan radikaalit ja Saksan poliisit.” (Marx & Engels 1976, 17.)

Pohjatekstissä siis arvostellaan lueteltuja tahoja kommunismin vastustamisesta, joten Saarikosken runon puhujan voidaan ajatella tekevän samoin. Runon kollaasimaisuutta vahvistaa isoin kirjaimin kirjoitettu säe ”IKUISEEN RAUHAAN”, joka on Immanuel Kantin vuonna 1795 ilmestyneen teoksen nimi. Tulkitsen viittauksen teokseen niin, että puhuja puhuu rauhan puolesta. Tätä tukee Saarikosken (1978, 358) huomautus, ettei hän ole ”lukenut Kantia lainkaan”. Näin ollen merkitystä on vain teoksen nimellä, ei sisällöllä. ”Paavi ja Tsaari” -runon alkusäkeet ”minä olen kauan kuunnellut / sydäntäni valkea kangas” voisivat puolestaan olla osoitus puhujan poliittisesta etsinnästä eli ”sydämen kuuntelusta”, joka johtaa sitaattiin *Kommunistisen puolueen manifestista.*

Touko Kauppinen (2011) on tarkastellut pro gradu -tutkielmassaan Kari Aronpuron ja Pentti Saarikosken 1960-luvun alkupuolen ”elokuvamaisia liikkuvan kuvan

runoja”. Kauppisen (mt., 18–19) mukaan Saarikosken *Mitä tapahtuu todella?*- ja *Kuljen missä kuljen* -teoksissa elokuvamaisuus syntyy ”liikkuvien kuvien, montaasin ja typografian keinoin”. Liikkuviin ja kineettisiin kuviin perustuva runous ”muistuttaa paljon elokuvan montaasia, koska lyriikan leikkaukset rajaavat runoa elokuvamaisiin otoksiin ja usein myös niistä muodostuviin kohtausmaisiin kokonaisuuksiin”. Montaasia hyödynnetään *Mitä tapahtuu todella?* -kokoelman runossa ”dialektinen materialismi”:

tähdestä kasvaa karvoja

höyryävään asfalttiin takertunut silmä

tämän kielen säteellä
ei ketään
meni metsästä metsän sisään loppu tulee
hopeaneulat
dialektinen materialismi on
kielen ja maailman
järjestys ja mieli

yhteydet on poikki
metsän kasvu pysähtynyt
minä seison kadulla
enkä tiedä sukupuoltani
(*MTT*, 21.)

Runon ensimmäiset säkeet on aseteltu väljästi, ja ne ovat assosiatiivisuudessaan absurdeja. Toisaalta voisi ajatella, että säkeet kuvaavat samaa objektia: tähdestä kasvavat karvat viittaisivat tällöin silmäripsiin, jotka ympäröivät ”höyryävään asfalttiin takertunutta silmää”. Molemmissa tapauksissa säkeet ilmentävät Saarikosken (1963, 8) vaatimusta sanojen ja lauseiden tasa-arvoisuudesta. Seuraavat säkeet ”tämän kielen säteellä / ei ketään” ovat myös monitulkintaisia: kieli voi viitata esimerkiksi runon omaan kieleen, puhujan käyttämään kieleen tai kieleen yleensä.

Runossa on yksi muita selkeämpi kohta: ”dialektinen materialismi on / kielen ja maailman / järjestys ja mieli”. Vaikeasti ymmärrettävä kieli olisi siis jäsennettävissä dialektisen materialismin, marxilaisen perusfilosofian avulla. Montaasimaisuutta runoon tuo tunnustuksellisia säkeitä edeltävä fragmentaarinen säe ”hopeaneulat”. Säe vaikuttaa irralliselta, mutta Adornon (2007, 304) sanoin montaasi ”yhtä lailla tuomitsee esiin työntyvien irrallisten osiensa myötä ykseyden kuin muotoperiaatteena edistää sitä”. Runon loppu, jossa puhuja seisoo kadulla, sopisi elokuvan kohtaukseksi. Toisaalta siinä voidaan ajatella kuvattavan myös runon konkreettista kirjoittamishetkeä, kuten aiemmin tarkastellussa säkeessä ”sanakirjat pitkin pöytää” (*MTT,* 22). Säkeet ”yhteydet on poikki / metsän kasvu pysähtynyt” ja puhujan tietämättömyys sukupuolestaan luovat joka tapauksessa kaaoksen vaikutelman, joka näyttäytyy runossa myös kielen tasolla.

Adornon (2007, 305) mukaan montaasitekniikka sai alkunsa ”kubismin herooisina vuosina tavasta liimailla päällekkäin katkelmia lehdistä ja muusta sen kaltaisesta”. Tämä ilmentää montaasin läheistä yhteyttä kollaasiin. Adorno (mt., 305–306) korostaa, kuinka montaasi ”syntyi vastakohdaksi kaikelle tunnelmalla ladatulle taiteelle, ensisijaisesti kaiketi suhteessa impressionismiin”. Montaasi vastusti romantiikasta periytyvää sekä jugendtyylissä ja impressionistissa teoksissa esiintyvää ”objektiivisen todellisuuden subjektivointia”. ”Kaikki impressionismin jälkeinen moderni taide” on Adornon mukaan luopunut ”subjektiivisessa kokemusyhteydessä [--] konstutioituvasta lumeesta”. Ajatukset kuvastavat Saarikosken ”dialektinen materialismi” -runon alkupuolta: esimerkiksi säkeet ”tähdestä kasvaa karvoja / höyryävään asfalttiin takertunut silmä” painottavat todellisuuden objektiivisuutta. Toisin on runon lopun kohdalla. Säkeet ”minä seison kadulla / enkä tiedä sukupuoltani” kertovat puhujan omasta tunnelmasta ollen tällöin hyvinkin subjektiivisia.

Ääneen-kokoelmaa ei voi luonnehtia samalla tavalla fragmentaariseksi kuin *Mitä tapahtuu todella?* -teosta. Vastaanottajan integraatiota ei tarvita, koska yhteydet runojen sanojen ja säkeiden välillä ovat ymmärrettäviä: ”Ne jotka hallitsevat teitä, / sanovat hallitsemisen kuuluvan heille, koska he ovat / Asiantuntijoita, tietävät kaiken / rahasta, miten se liikkuu / ja vaikuttaa [--] ” (*Ä*, 44.) Puhujan tehtäväksi voisi tulkita vastaanottajien valistamisen, joten säkeiden selkeys on perusteltua. Myöskään Saarikosken 1960-luvun viimeinen runokokoelma, *Katselen Stalinin pään yli ulos,* ei hyödynnä kollaasi- ja montaasitekniikkaa *Mitä tapahtuu todella?* -kokoelman tavoin. Poliittisia teemoja käsitellään yhä, mutta esimerkiksi Stalinin pää kokoelman nimessä ja muutamassa runossa ei Saarikosken (1978, 364) mukaan viittaa oikeaan Staliniin. Sen sijaan kyseessä on kipsinen Stalinin pää, jonka Saarikoski oli löytänyt tunkiolta vuokrattuaan huvilan Suomussalmelta.

Poliittisuuden väheneminen kollaasi- ja montaasitekniikoidenkin jäädessä pois osoittaa omalta osaltaan, että *Mitä tapahtuu todella?* -kokoelmassa poliittisuus näkyy tekniikoiden käytössä – teoksen muodossa – eikä ainoastaan poliittisissa tunnustuslauseissa. Toisaalta *Ääneen*-kokoelma osoittaa, että runouden poliittisuus on mahdollista myös ilman taiteelliselle avantgardelle tyypillisiä keinoja.

Lopuksi

Tulkintojeni perusteella vaikuttaa siltä, että sekä taiteellinen että poliittinen avantgarde vaikuttivat Saarikosken 1960-luvun poliittiseen runousoppiin. Ensimmäinen korostuu *Mitä tapahtuu todella?* -kokoelmassa ja jälkimmäinen *Ääneen*-teoksessa. Kokoelmien eroavuuksia voidaan kuvata myös Saarikosken (1963, 8) termein tekemällä jako monimutkaisen ja yksinkertaisen runouden välillä.

Mitä tapahtuu todella? edustaisi tällöin monimutkaista runoutta, ”kappaleiksi hajonnutta menneisyyden kieltä, jota me emme enää hallitse” (mt.). Tämä näkyy esimerkiksi kokoelman sitaattikollaaseissa. *Ääneen*-kokoelman runot muistuttavat puolestaan yksinkertaista runoutta, ”rakentumassa olevaa tulevaisuuden kieltä, jota me emme hallitse vielä” (mt.). Puhuja voitaisiin luokitella poliittisen avantgarden edustajaksi säkeissä ”se mitä tarkkaan katsoessanne näette, se on Teoria, Aate ja / Suojelusenkeli / ainoa jolla on kantavat siivet” (*Ä,* 39). Koska kyseessä on kuitenkin runo, taiteellinen teksti, sen luokittelu pelkästään poliittiseksi avantgardeksi ei ole mahdollista.

Entä mikä on Bürgerin korostaman *Lebenspraxiksen* rooli Saarikosken 1960-luvun runoudessa? Tulkintani mukaan taideinstituution arvostelua ei voi kutsua Saarikosken pääteemaksi, mutta runoissa esiintyy kuitenkin taiteen ja jokapäiväisen elämän erottamisen vastustamista. *Mitä tapahtuu todella?* -kokoelman kohdalla tämä näkyy esimerkiksi runossa ”kuin ikkuna” (*MTT,* 33), joka koostuu konkreettisista, arkisista havainnoista. Kuten H. K. Riikonen (1996, 39) toteaa, Saarikoski kuvasi myöhemmin myös *Tiarnia*-sarjan runoissaan ”arkipäivän sattumuksia” ja ”arkipäivän tuttavuuksia” Tjörnin saarella Ruotsissa, jossa hän tuolloin asui.

Mitä tapahtuu todella? -teoksessa myös kollaasien ja montaasien käyttö viittaa taideinstituution arvosteluun: Vesa Haapalan (2007, 291) sanoin kollaasi rikkoo ajatuksen ”eheästä ja autonomisesta taideteoksesta”. Montaasin hyödyntäminen osoittaa Saarikosken runojen yhteyden elokuvaan (ks. Kauppinen 2011), ja monet kokoelman montaasimaiset runot kuvaavat puhujan elämää ja havaintoja elokuvan kohtauksia muistuttavasti.

Siinä missä *Mitä tapahtuu todella?* -kokoelma arvostelee taideinstituutiota erityisesti muotonsa avulla, *Ääneen*-teoksessa sisällöllä on tärkeämpi merkitys. Eräässä runoista puhuja kertoo, kuinka hänen haluttaisiin kirjoittavan ”kauniita lauluja” tyypillisistä runouden symboleista, ”tuulesta”, ”linnusta” ja ”puusta” (*Ä,* 24). Seuraavassa runossa puhuja kuitenkin tokaisee: ”En heidän mielikseen hio sanojani käsittämättömiksi – – ” (*Ä,* 25). Puhuja ei halua runojensa kuuluvan vain taideinstituution sisäpuolelle, vaan kirjoittaa poliittista runoutta.

Kuten Elina Arminen (2009, 101) kirjoittaa, taiteilijat hakivat 1960-luvulla ”usein tietoisesti virikkeitä 1910- ja 1920-lukujen avantgardesta”. Saarikosken runoissa taiteen muuttuminen *Lebenspraxikseksi* (ks. Bürger 1974, 67) näkyy tulkintani mukaan ennen kaikkea niiden antielitismissä: kansan näkökulman esiin tuomisessa, jokapäiväisen elämän kuvaamisessa ja poliittisen runouden helppotajuisuuden painottamisessa.

Viitteet

[1] Teen parhaillaan Pentti Saarikosken lyriikasta väitöskirjatutkimusta, jonka alustava otsikko on ”Pentti Saarikosken 1960-luvun lyriikan poliittinen runousoppi”.
[2] Karoliina Lummaa käsittelee laajasti konkreettisuuden käsitteen käyttöä runouden tutkimuksessa väitöskirjassaan *Poliittinen siivekäs. Lintujen konkreettisuus suomalaisessa 1970-luvun ympäristörunoudessa* (2010).
[3] Nyk. kirjoitusasu on Hrushtshov.

Lähteet

ADORNO, THEODOR W.: 2007/1970: *Esteettinen teoria.* Alkuteos: *Ästhetische Theorie.* Toim. Gretel Adorno & Rolf Tiedemann. Suom. Arto Kuorikoski. Tampere: Vastapaino.

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

BÜRGER, PETER 1974: *Theorie der Avantgarde.* Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.

CALINESCU, MATEI 1987: *Five Faces of Modernity: Modernism, Avant-garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism.* Durham: Duke University Press.

HAAPALA, VESA 2007: Kokeellinen kirjallisuus ja kirjallinen vastarinta Suomessa – kiintopisteenä 1960-luku. Teoksessa *Kirjallisuuden avantgarde ja kokeellisuus.* Toim. Sakari Katajamäki & Harri Veivo. Helsinki: Gaudeamus, 277–304.

HAUTAMÄKI, IRMELI 2007: Avantgarden suhde taiteen instituutioihin ja politiikkaan. Teoksessa *Kirjallisuuden avantgarde ja kokeellisuus.* Toim. Sakari Katajamäki & Harri Veivo. Helsinki: Gaudeamus, 21–41.

HOLLSTEN, ANNA 2004: *Ei kattoa, ei seiniä. Näkökulmia Bo Carpelanin kirjallisuuskäsitykseen.* Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran toimituksia 982. Helsinki: SKS.

HUTTUNEN, TOMI 2005: Montaasikulttuuri. <http://www.helsinki.fi/venaja/e-materiaali/mosaiikki/fi3/th3.pdf> (27.9.2012)

KANTOLA, JANNA 1998: *Tanssi yöhön, pimeään. Gnostilaiset teemat Pentti Saarikosken Tiarnia-sarjassa.* Helsinki: SKS.

KANTOLA, JANNA 2001: *Runous plus. Tutkielmia modernismin jälkeisestä runoudesta.* Tampere: Palmenia-kustannus.

KANTOLA, JANNA 2008: Runoja, metaforia ja symboleja. Teoksessa *Kirjallisuudentutkimuksen peruskäsitteitä.* Toim. Outi Alanko & Tiina Käkelä-Puumala. Helsinki: SKS, 271–289.

KAUPPINEN, TOUKO 2011: *Maailma, muoto. Elokuvamaiset liikkuvan kuvan runot Kari Aronpuron ja Pentti Saarikosken 1960-luvu alkupuolen teoksissa.* Pro gradu. Tampere: Tampereen yliopisto.

KINNUNEN, AARNE 1984: Jumalaton avaruus. *Parnasso* 7/1984, 408–416.

LAITINEN, KAI 1991: *Suomen kirjallisuuden historia.* Helsinki: Otava.
LUMMAA, KAROLIINA 2010: *Poliittinen siivekäs. Lintujen konkreettisuus suomalaisessa 1970-luvun ympäristörunoudessa.* Nykykulttuurin tutkimuskeskuksen julkaisuja 102. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.
MARX, KARL & ENGELS, FRIEDRICH 1976/1848: *Kommunistisen puolueen manifesti*. Alkuteos: *Manifest der kommunistischen Partei*. Helsinki: Kansankulttuuri Oy.
PALONEN, KARI 2003: Politiikka. Teoksessa *Käsitteet liikkeessä. Suomen poliittisen kulttuurin käsitehistoria.* Toim. Matti Hyvärinen, Jussi Kurunmäki, Kari Palonen, Tuija Pulkkinen & Henrik Stenius, Henrik. Tampere: Vastapaino, 467–518.
RAAMATTU. VUOSIEN 1933/1938 SUOMENNOS. Helsinki: Suomen Kirkon Sisälähetysseura.
RIIKONEN, H. K. 1996: *Paikkoja ja myyttejä. Tutkielmia Pentti Saarikosken Ruotsin-kauden tuotannosta.* Helsinki: SKS.
RINNE, MATTI 2006: *Kiila 1936–2006. Taidetta ja taistelua.* Helsinki: Tammi.
SAARIKOSKI, PENTTI 1962: *Mitä tapahtuu todella?* (*MTT*). Helsinki: Otava.
SAARIKOSKI, PENTTI 1963: Dialektisesta runoudesta. *Kansan Uutiset* 8.12.1963, 8.
SAARIKOSKI, PENTTI 1966: *Ääneen* (*Ä*). Porvoo: Piccolo.
SAARIKOSKI, PENTTI 1978: *Tähänastiset runot.* Helsinki: Otava.
TARKKA, PEKKA 1996: *Pentti Saarikoski. Vuodet 1937–1963.* Helsinki: Otava.

Sanna Karkulehto

Kotimainen kirjallisuus ja yhteiskunta – kuka lohduttaisi maailmaa?
Professoriluento 9.5.2012 Jyväskylän yliopistossa

Tove Janssonin klassikkoteoksessa *Vem ska trösta knyttet?* (1960) ja sen suomenkielisessä käännöksessä *Kuka lohduttaisi Nyytiä?* (1960) surullinen, pelokas ja yksinäinen Nyyti päättää lähteä kotoaan pelottavaan maailmaan etsiäkseen yksinäisyyteensä lohtua. Voittamalla pelkonsa ja lähtemällä Nyyti löytääkin pelottavan sijaan ihmeellisen maailman: meren ja näkinkengät. Maailma merineen ei kuitenkaan tunnu miltään, sillä Nyyti on edelleen yksin, eikä kukaan lohduta häntä.

Kuka lohduttaisi Nyytiä?

Tarinan edetessä Nyyti löytää pullopostia ja saa löytönsä myötä syntyvien seikkailujen jälkeen toverikseen yhtä yksinäisen ja itseäänkin pelokkaamman Tuitun. Teos päättyy, kun Nyyti ja Tuittu molemmat näkevät yhdessä koko maailman:

> [U]nohda jo mennyt kamaluus, / on edessämme kaikki kauneus ja ihanuus: / on meri jota nähnyt en mä milloinkaan / ja kauniit näkinkengät joita poimitaan.

Nyyti saa lopulta lohdun lohduttamalla toista, vertaistaan, jonka kanssa koko maailma avautuu silmien eteen.

Ystävyys ja onni eivät silti löydy ilman vastoinkäymisiä. Kohdatessaan Tuitun ensimmäistä kertaa Nyyti ei heti löydä toveruuden taikaa, vaan Tuitun edessä hänen jalkojaan heikottaa, hän mykistyy ja hän – lähtee pois! Toisen kohtaaminen on vaikeaa. Mikä avuksi, jotta toisen kohtaaminen helpottuisi?

Nyyti tuumaa itsekseen, että ”kirje vois tän kaiken selvittää”, mutta ei silti kykene itse kirjoittamaan. Hän tahtoisi kirjoittaa Tuitulle ympäröivästä maailmasta ja omasta suhteestaan siihen, mutta kirjoittaminen, itsestä ja maailmasta kertominen, ei ole helppoa.

Paitsi toisen kohtaaminen, myös kirjoittaminen ja kertominen ovat siis kovin vaikeita tehtäviä. Kun Nyyti ei pysty kirjoittamaan, teoksessa on ajauduttu aivan ilmeiseen kriisiin: tarina ei etene. Tässä teoksen tarinan kannalta ratkaisevassa kriisissä kertoja ottaa tilanteen kuitenkin haltuunsa. Sen sijaan, että kertoja tyytyisi kuvailemaan Nyytin vaikeuksia toisen kohtaamisessa tai kertoisi tämän kyvyttömyydestä tehdä asialle jotakin, hän pyytääkin apuun lukijaa: ”Jos tahdot, lukijani, heitä lohduttaa, kirjoita nyytin puolesta, niin tuittu kirjeen saa.”

Tässä vaiheessa, teoksen ollessa jo melkein lopussa, kertoja voi luottaa siihen, että lukija pysyy hänen matkassaan ja tekee sen, mitä häneltä pyydetään, ja niin Tuittu saa kuin saakin kirjeensä. Tämä tapahtuu kuvaannollisesti lukijan avulla. Hänen ansiostaan Nyyti ja Tuittu elävät yhdessä elämänsä loppuun asti tutustellen toisiinsa ja heitä ympäröivään maailmaan.

Ja tämä maailma on heille hyvä.

* * *

Janssonin *Kuka lohduttaisi Nyytiä?* on julkaistu alun perin vuonna 1960. Tuolloin maailma todellakin näytti paremmalta kuin aikoihin. Toisesta maailmansodasta oli jo ehtinyt kulua riittävän pitkä aika. Sen tuottamat painajaiset eivät olleet enää yhteiskuntaa eivätkä sen toimijoita henkisesti eivätkä fyysisesti yhtä lamauttavia tai rampauttavia tekijöitä kuin vielä vuosina 1945 ja 1946, jolloin Jansson julkaisi teoksensa *Småtrollen och den stora översvämningen* (1945, *Muumit ja suuri tuhotulva* 1991) ja *Kometjakten* (1946, *Muumipeikko ja pyrstötähti* 1955). Suuresta tuhotulvasta sekä maata lähestyvästä tuhoisasta pyrstötähdestä kertovissa tarinoissa sota on vielä vertauskuvallisesti läsnä maailmaa ja yhteiskuntaa vaanivana varjona, mutta Nyytin ja Tuitun tarinassa tämä pelottava, vaaniva ulkopuolinen, epäinhimillinen ja maailmallinen uhka on kadonnut ja tilalle on tullut ennemminkin inhimillinen ja psykologinen, ihmisen sisäinen, toisen ihmisen kohtaamisen pelko.

Tuossa ajassa, uuden vuosikymmenen taitteessa ja vuodessa 1960, oli suuren lupauksen tuntua. Suomessa vielä elinvoimainen ja kaikkivoipa koko kansan presidentti Urho Kekkonen täytti pyöreät 60 vuotta, Yhdysvaltain presidentinvaaleissa demokraattisen puoleen ehdokas John F. Kennedy voitti republikaanien ehdokkaan Richard Nixonin, Afrikassa useat Euroopan jo iäisyyksiä kolonisoimat siirtomaat itsenäistyivät ja ensimmäinen kaupallinen ehkäisypilleri tuli naisten saataville. Kulttuuriradikalismikin oli jo ovella.

Tuossa ajassa oli hyvä julkaista *Kuka lohduttaisi Nyytiä?* -teoksen tapainen kirja.

* * *

Mutta *Kuinkas sitten kävikään* (Jansson 1952)? Mitä sitten, kun maailmassa ei olekaan enää hyvä? Maailmassa, jossa on sotia, nälkää, köyhyyttä ja kuolemaa; rasismia ja muukalaisvihaa; homofobiaa ja naisvihaa; hyökyaaltoja, kriisejä ja konflikteja; taloudellista epävakautta, epärehellistä oman edun tavoittelua; itsemurhapommeja ja joukkosurmia; rikoksia ja väkivaltaa, raiskauksia, insestiä ja pedofiliaa; hyväksikäyttöä, epätasa-arvoa ja epäoikeudenmukaisuutta?

Kuka lohduttaisi tätä maailmaa?

Professori Rosi Braidottin mukaan filosofia, taide ja tiede voivat lohduttaa maail-

maa. Filosofian, taiteen ja tieteen tehtävänä on vastata kysymykseen siitä, *miten* ajatella, jolloin ajattelu toimii myös eettisen toiminnan perustana. Tämä ei Braidottin mielestä vain lohduta vaan voi myös pelastaa maailman. Kuten palestiinalainen kirjallisuudentutkija Edward Said Matti Savolaisen suomentamana sanoisi, se on myös ”*Ajattelevan ihmisen vastuu*” (2001).

Etiikkaa voidaankin pitää muutostavoitteellisen poliittisuuden, maailman pelastamisen, perustana. Eettisinä, filosofiasta, taiteesta ja tieteestä sivistyneinä subjekteina, ajattelevina ihmisinä, suoranainen velvollisuutemme on yrittää vaikuttaa maailmaan ja pelastaa se, ja taide, nyt tarkastelussa olevassa tapauksessa kirjallisuus, voi tarjota siihen sekä mahdollisuuksia että välineitä.

Valtateoriastaan sekä seksuaalisuuden historiastaan tuttu ranskalaisfilosofi Michel Foucault on esittänyt ajatuksen taiteen suoranaisesta vallankumouksellisuudesta – sen tarjoamasta mahdollisuudesta kyseenalaistaa vallitsevia ajatusjärjestelmiä ja sen kyvystä työstää ajattelumme rajoja (ks. esim. Oksala 2000, 47; vrt. Said 2001). Tällöin taide on niin kiinni yhteiskunnassa ja maailmassa kuin mahdollista. Kun kuljetamme Braidottin ja Saidin tapaan taiteen rinnalla myös tiedettä, sekä taiteen että tieteen yhteiskunnallinen merkitys on sinetöity.

Kirjallisuudella ja sen tutkimuksella on useita eri tehtäviä, mutta pidän niistä merkittävimpänä eettisten ja poliittisten, kriittisten kannanottojen ja analyysien tekoa ympäröivästä yhteiskunnasta sekä sen tilasta. Tällöin kirjallisuudessa ja sen tutkimuksessa otetaan ensinnäkin huomioon niiden kontekstit, toisin sanoen ”ne materiaaliset ja yhteiskunnalliset olosuhteet, joissa [kirjallisuutta] ja tutkimusta tehdään ja jotka kehystävät” niitä. Tämä tarkoittaa myös yhteiskunnan poliittisia ja taloudellisia konteksteja. (Herkman ym. 2006, 10–11.) Toiseksi kirjallisuudessa ja sen tutkimuksessa käsitellään tällöin sellaisia yhteiskunnallisia – tai maailmallisia – aiheita kuin identiteetti, sukupuoli, seksuaalisuus, rotu, etnisyys, kansallisuus ja luokka, jotka risteävät keskenään ja ovat kytkeytyneet myös poliittisiin ja taloudellisiin konteksteihin. Sekä nämä aiheet että kontekstit puolestaan kiinnittyvät tiiviisti kysymyksiin vallasta, hyväksikäytöstä ja paikoin jopa väkivallasta (ks. Bourdieu 1990, 139; 1991, 163–171; Žižek 2009, 9–13). Identiteetteihin sitoutuneet erot ja erilaisuus taas tekevät näkyväksi myös toiseuden sekä sen kohtaamisen ongelmat. Nekään eivät ole vain yksilöiden välisiä vaan koko yhteiskuntaa koskettavia kysymyksiä.

***

Vierailin tämän kevään alussa Suomen Akatemian järjestämässä Ihminen ja kosmos -keskustelutilaisuudessa Kuhmossa. Puhuin siellä nykykulttuurin seksualisoitumisesta, pornoistumisesta, kaupallistumisesta ja väkivaltaistumisesta. Kerroin yleisölle muun muassa siitä, miten seksuaalisuuden kaupallistuminen ja väkivaltaistuminen nyky-

kulttuurissa ja mediassa kertoo koko yhteiskuntaa läpäisevästä väkivaltaistumisesta, joka näkyy niin nais- kuin homo- ja maahanmuuttajavihamielisten puheiden lisääntymisenä sekä esimerkiksi suomalaiseen koulumaailmaan levinneenä traagisena väkivaltaisuutena ja sen uhkana.

Luentoni jälkeen eräs professori, jo emeritus, kommentoi esitykseni olleen ”viileän analyyttinen tutkijapuheenvuoro”, ja hän penäsi, aivan aiheesta, mitä asialle pitäisi ja voisi tehdä, vai pitääkö vain istua ja katsella vierestä, kun yhteiskunta muuttuu. Tarjosin ratkaisuksi kirjallisuuden ja lukemisen eettistä voimaa. Professori kuitenkin totesi uskoni kirjallisuuden muutosvoimaan olevan naiivi. Naiivi se oli hänen mielestään siksi, etteivät kirjallisuutta lue ne, joiden pitäisi lukea. Näin varmasti on, mutta jostain on lähdettävä, sillä emme todellakaan voi vain istua ja katsella vierestä, kun maailma muuttuu, varsinkaan kun se ei aina muutu kohti parempaa. Vaikka ne, joiden pitäisi, eivät välttämättä lue, siitä huolimatta moni muu lukee, ja tämän lukijoiden yhteisön (vrt. Korhonen 2011) eettisen ja poliittisen vastuun perään tässä nyt huudan. Vastuunamme on, Saidin sanoin, kyseenalaistaa ”isänmaallisen nationalismin, korporaatioajattelun sekä luokkaan, rotuun ja sukupuoleen kytkeytyvät etuoikeudet”. Tähän työhön saamme apua kirjallisuudelta.

Ajatellaanpa vaikkapa kotimaisia nykykirjailijoita: Kari Hotakaista, Katja Kettua, Rosa Liksomia, Riikka Pulkkista, Hannu Raittilaa, Lars Sundia, Sofi Oksasta ja monia, monia muita. Heidän kaikkien teokset pohtivat paitsi toisen kohtaamisen vaikeutta, myös juuri näitä, Saidin peräänkuuluttamia sukupuoleen, seksuaalisuuteen, etnisyyteen, kansallisuuteen ja yhteiskuntaluokkiin liittyviä vaikeita kysymyksiä, kukin teoksissaan johonkin tiettyyn aikaan ja paikkaan kiinnittyneenä. Jos lukija lähtee näiden teosten matkaan ja pysyy niiden matkassa, teokset tarjoavat Saidin ja Foucault’n hengessä vallankumousta: mahdollisuuksia kyseenalaistaa stereotyypein ja kategorioin valjastettuihin määreisiin ja käsitteisiin sekä konteksteihin yhdistettyjä, vallitsevia ajatusjärjestelmiä. Ne tarjoavat siis tapoja työstää ajattelumme rajoja eli juuri sitä, mitä Braidotti pitää maailman pelastamisen ehtona: vastauksia ja välineitä siihen, miten ajatella. Meidän velvollisuutemme lukijoina on vain opetella ajattelemaan ja tuottaa uudenlaisia ajattelun tapoja – ja sen me voimme tehdä lukemalla sekä välittämällä eteenpäin lukemaamme, tekstien tarjoamaa vallankumousta.

Tällöin lukija itse on vastaus siihen, kuka lohduttaisi tämänhetkistä maailmaa. Eva Wein, toiselta nimeltään Pirkko Saisio, aloittaa teoksensa *Puolimaailman nainen* (1990):

> Ajattelen maailmaa.
> Se on siis olemassa.

Lähteet

BOURDIEU, PIERRE 1990: *The Logic of Practice* (*Le sens pratique* 1980). Trans. by Richard Nice. Chicago: Stanford University Press.

BOURDIEU, PIERRE 1991: On Symbolic Power. Teoksessa *Language and Symbolic Power*. Ed. by John B. Thompson. Trans. by Gino Raymond & Matthew Adamson. Cambridge: Harvard University Press.

BRAIDOTTI, ROSI 2012: Art, and Affirmative Ethics. Esitelmä symposiumissa "Cam-passion and/as Self-fragilization: Thinking Art-Theory-Ethics with Bracha L. Ettinger and Rosi Braidotti". University of Utrecht 13.4.2012.

HERKMAN, JUHA; HIIDENMAA, PIRJO; KIVIMÄKI, SANNA & LÖYTTY, OLLI 2006: Kulttuurintutkimuksen maailmallisuus. Teoksessa *Tutkimusten maailma. Suomalaista kulttuurintutkimusta kartoittamassa*. Toim. Juha Herkman, Pirjo Hiidenmaa, Sanna Kivimäki & Olli Löytty. Jyväskylä: Nykykulttuuri, 9–17.

JANSSON, TOVE 2002/1952: *Kuinkas sitten kävikään? Kirja Mymmelistä, Muumipeikosta ja pikku Myystä* (*Hur gick det sen? Boken om Mymlan, Mumintrollet och Lilla My* 1952). Porvoo: WS Bookwell.

JANSSON, TOVE 2001/1960: *Kuka lohduttaisi nyytiä?* (*Vem ska trösta knyttet?* 1960). Porvoo: WS Bookwell.

KORHONEN, KUISMA 2011: *Lukijoiden yhteisö. Ystävyydestä, kansanmurhista, itkevistä kivistä*. Esseitä. Helsinki: Avain.

OKSALA, JOHANNA 2000: Eettiset ruumiit ja sukupuoliset subjektit. *Naistutkimus–Kvinnoforskning* 2/2000, 43–58.

SAID, EDWARD 2001: *Ajattelevan ihmisen vastuu* (*Representations of the Intellectual* 1994). Suom., Esipuhe ja Jälkisanat Matti Savolainen. Helsinki: Loki-kirjat.

WEIN, EVA 1990: *Puolimaailman nainen. Kirjallinen omakuva*. Helsinki: Kirjayhtymä.

ŽIŽEK, SLAVOJ 2009: *Violence. Six Sideways Reflections*. London: Profile Books.

Mikko Keskinen

Kirjallisuustiede käänteiden käänteissä. Professoriluento 9.5.2012 Jyväskylän yliopistossa

I

Viime vuosikymmenten ihmistieteellisen ja erityisesti kirjallisuustieteellisen keskustelun avainsanoja on *käänne*. Kirjallisuudentutkimuksessa on tapahtunut tällaisen keskustelun mukaan lingvistinen, diskursiivinen, kognitiivinen, teologinen, jälkikoloniaalinen ja transnationaalinen käänne, vain muutamia mainitakseni. Ihmistieteet ovat kokeneet, näin meille vakuutetaan, milloin kerronnallisen, milloin performatiivisen käänteen. Niiden jälkeen kaikki on kertomusta tai kertomuksen kaltaista – tai sitten kaikki jäsentyy perustavanlaatuisesti esityksen tavoin.

Toisaalta akateemisen lukijan huomio kohdistuu käänneretoriikan mukaan vuoroin tähän, vuoroin tuohon aistiin: Visuaalisen käänteen jälkeen useimmat kirjallisuudentutkijat oletettavasti tarkastelevat tekstejä näköaistimuksiin keskittyen. Tai he kuulostelevat kirjoituksen ääniä akustisen käänteen seurauksena. Makuaistillista käännettä en ole havainnut kirjallisuustieteessä vielä kenenkään ehdottaneen, vaikka sen perusteeksi riittäisi maailmankirjallisuudessa kukkuroittain maisteltavaa pitojen gastronomisia elämyksistä vankileirien jäteruokavalion iljettävyyksiin. Sama pätee hajuaistiin. En ihmettelisi, jos olfaktorisen käänteen tulevat lanseeraajat odottaisivat kirjallisuudentutkijoiden yksissä tuumin kääntävän nenänsä fiktion tuoksuihin, koska aromaattisuus onkin tekstien olennainen mutta laiminlyöty ominaisuus.

Myös tuntoaisti on jäänyt kirjallisuustieteessä vielä liian tuntemattomaksi saadakseen aikaan varsinaista haptista tai taktiilista käännettä, vaikka kosketus onkin ollut vilkkaahkon keskustelun kohteena viime vuosikymmenten ranskalaisessa filosofiassa. Itse tunteet ja tuntemukset ovat kuitenkin nousseet hiljattain uudelleen pintaan kirjallisuudentutkimuksessa. Uuskriitikkojen varoittelut affektioharhasta ovat loitonneet liki kuulumattomiin, ja tunteiden ja tunnekäsitysten laaja kirjo on tullut ajanmukaiseksi tutkimuskohteeksi monitieteisen affektiivisen käänteen myötä.

Toisaalta kääntyilevä kirjallisuustiede ei pyörähtele vain ihmisruumiin ja ihmismielen muodostaman akselin ympäri. Inhimillinen toimija käänteiden napana on kyseenalaistettu, eläimellisen, jälkihumaanin, kyberneettisen ja viimein materialistisen käänteen jälkeen.

II

Käänteitä ei ole aina helppo havaita, vaikka niiden lujasti vakuutetaan tapahtuneen, erityisesti konferenssien otsakkeissa, julkaisujen nimissä ja tietenkin hankerahoitushakemusten alkuvirkkeissä. Kyse ei usein ole niinkään vallitsevan asiaintilan kuvauksesta kuin toiveesta kääntää sen painopiste ja kulku toisaalle. Käänneretoriikka näyttäytyy tavan takaa manifestin kaltaisena julistuksena, profetiana tulevasta, pikemminkin kuin jo tapahtuneen muutoksen rekisteröintinä ja vakauttajana. Käännepuhe tarkoittaa siis yleensä toivetta käänteestä eikä oletetun uuden suunnan toteamista.

On kiinnostavaa, miten eri tieteenalat jäsentävät kehityksensä tai historialliset muutoksensa eri tavoin. Luonnontieteissä puhutaan mielellään dramaattisesti kertakaikkisista murroksista, mullistuksista, vallankumouksista ja paradigman vaihdoksista. Kirjallisuustieteessä ja ehkä yleisemminkin ihmistieteissä suositaan mieluummin käänteen retoriikkaa, joka implikoi, että muutos – mahdollisesta äkillisyydestään ja jyrkkyydestään huolimatta – kytkeytyy edeltävään ymmärrykseen asiaintilasta. Ehkä myös siinä mielessä, että paluu aikaisempaan käsitykseen säilyy mahdollisena. Vastaavaa ei voi kuvitella tapahtuvan luonnontieteissä. Tähtitieteessä kääntyminen takaisin maailmankaikkeuden maakeskeiseen malliin ei ole vakavasti otettava vaihtoehto. Mutta kirjallisuustieteessä paluu kirjailijakeskeiseen käsitykseen – herättämällä henkiin kuolleeksi julistettu tekijä ja palauttamalla hänet tekstiuniversumin liikkumattomaksi liikuttajaksi – ei aiheuta suurempaa kummastusta, ei ainakaan koko tiedeyhteisössä. Katkosten ja murtumien sijaan kirjallisuustieteen muutoksissa (eli käänteissä) säilyy mahdollisuus kytköksiin ja jatkuvuuteen. Tätä voidaan kutsua vaikkapa jatkuvuusteesiksi.

Kyse on tietenkin myös tieteenalojen suhteesta fyysiseen todellisuuteen ja sen lainalaisuuksiin. Matkustajina olemme varmastikin huojentuneita, että lentokapteenit eivät yleensä käännähtele kannattamaan fysiikan jo kumottuja teorioita painovoimasta ja kiihtyvyydestä. Lukijoina voimme sen sijaan huoletta suoda kirjallisuuden ammattilaisille vapauden piipahtaa teoreettisessa tai menetelmällisessä menneisyydessä, emmekä juuri hätäänny metodisesta matalalennosta, tulkinnallista turbulenssista tai paradigmaattisesta aikaerorasituksesta. Ainakaan jos perillä matkalaista odottaa edes jossakin määrin kiintoisa luenta.

Joskus lentomatkailijan ja kirjallisuustieteilijän todellisuudet saattavat kohdata käänteentekevällä tavalla. Keväällä 2010 islantilaisen tulivuoren purkaus pysäytti lentoliikenteen Euroopassa ja tuhannet ihmiset jäivät lentoasemille, konferenssihotelleihinsa tai kotiinsa, voimatta matkustaa päämääränsä. Tätä ilmiötä alettiin pian kutsua ”vulkaaniseksi käänteeksi”. Sen uskottiin tuottavan ”uudenlaista ajattelua”, koska ”kiireisten eurooppalaisten pakkopysähtymiset poikivat oivalluksia, kohtaamisia, vieraanvaraisuutta ja luovuutta” (Pohjola 2011, A8). Tuhkapilven maankamaralle vangitsemilla kirjalli-

suustieteilijöillä oli siis kerrankin aikaa käännellä niteittensä sivuja, mutta myös kääntyä muiden ihmisten puoleen. Tällainen käänne oli siis todellinen ja käytännöllinen, vaikkakaan ei sen pysyvämpi olotila kuin muutokset teoriarintamalla. Tuhkapilven hälventymistä seurasi nopea kääntyminen normaaliin kiireeseen ja tavanomaiseen ajatteluun.

III

Kirjallisuustieteen viehtymys käänteisiin liittyy kiintoisasti koko oppialan (perinteisesti) keskeiseen tutkimuskohteeseen: sanataiteeseen ja sen erityispiirteisiin. Kirjallisuuden kieltä luonnehtii olennaisesti sanojen käyttäminen kirjaimellisesta merkityksestä poikkeavalla tavalla. Kyse on tietenkin troopeista. Termi trooppi juontuu kreikan sanasta *tropos*, joka merkitsee muun muassa ’käännettä’ ja ’mutkaa’. Kirjallisuus itse on siis olennaisella tavalla *käänteen tekevää*, kääntyilevää, tunnusmerkittömästä, annetusta ja tutusta tuonnemmas pyrkivää, kuitenkin niin että yhdysside, ohuenakin, luonnolliseen kieleen säilyy.

Voisimme soveltaa tätä tropologista periaatetta, vaikkapa lingvistisen käänteen hengessä, itse käänne-sanaan. Ei ole itsestään selvää, että käänne tarkoittaa kirjallisuustieteen diskurssissa vain ’muutosta’, ’murrosta’ tai ’käännekohtaa’ (saati ’kriisiä’, ’epookkia’, ’oikaisua’, ’parannusta’ tahi ’uudistusta’). Toki nuo kolme ensiksi mainittua ovat käänteen ilmeisimmät mielet ja vaikkapa kerronnallisen käänteen käyttöyhteydessä juuri tarkoitetut merkitykset. Mutta trooppeja kaunokirjallisuudessa lukiessamme olemme tottuneet etsimään myös harvinaisempia mieliä sanoille ja katsomaan, miten ne kenties rikastavat tekstin tulkintaa.

Käänne-sanalla on runsaasti synonyymejä, eli sillä voi olla lukuisia merkityksiä eri käyttöyhteyksissä. Käänne voi tarkoittaa tekstiilien maailmassa muun muassa ’paltetta’, eli ’päärmettä, taitetta ja laskosta’. Toisaalta käänne tarkoittaa merenkulun yhteydessä ’pallea’, eli ’pilssivettä’ (aluksen pohjalle päässyttä vettä, johon sekoittuu öljyä). Tässä mielessä käänne on jäänne. En mene tarkemmin näiden merkitysten kirjallisuustieteelliseen käyttökelpoisuuteen, vaan jätän sen teidän huoleksenne. Tekstiilin tai nesteiden suhde tekstiin ei ole tuiki tuntematon tapa käsitteellistää kirjallisuuden olennaisiksi ymmärrettyjä ominaisuuksia, kuten vaikkapa Roland Barthesin ja Julia Kristevan lukijat muistanevat.

Käänteen merkityksiä voidaan jäsentää kiintoisasti myös tilan kannalta. Ilmeisin tapa ymmärtää käänne suhteessa tilaan on käsittää se muutoksena horisontaalisessa etenemisessä, eli yksinkertaisesti ohjausliikkeenä matkanteossa. Tämän jäsennyksen mukaisesti kirjallisuustiede purjehtii kuin laiva, jonka ruoria kääntelee milloin narratologi, milloin kulttuurintutkija saadakseen kurssin haluamakseen (ja aikaisemmat suuntimavirheet korjausliikkeellä oikaistuksi).

Ruorimieheksi pääsystä kamppaillaan kiivaasti, ja lokikirja kertoo, että laivan kurs-

sia muutellaan tiheään tahtiin. Aluksen reitti näyttää kuitenkin melko suoraviivaiselta merikartasta katsottuna. Miten tämä on mahdollista? Paristakin syystä. Ensinnäkin jatkuvat korjausliikkeet kumoavat toisensa, eli käänteet eri suuntiin pitävät kurssin kokonaisuudessaan otettuna vakaana. Toisaalta kirjallisuudentutkimus (instituutiona) on raskasliikkeinen alus, jonka kääntäminen kokonaan vie kauemmin kuin seuraavaan kurssinmuutokseen on aikaa. Alus siis näyttää kyntävän vakaasti eteenpäin – kannella puhkeavista pienimuotoisista kapinoista huolimatta.

Mutta käänne voi tapahtua myös vertikaalisesti, syvemmälle ja tiukemmalle porautuen tai laajemmalle ja höllemmälle kiertyen. Siis niin kuin ruuvia vääntäessä tapahtuu. Tällä tavoin ymmärrettynä käänne liittyy ehkä tekstisuhteeseen. Eli käännytäänkö hermeneuttisella jengalla lähemmäs tekstin oletettua ydintä vai kiinnitytäänkö mieluummin ympäröiviin ei-tekstuaalisiin alueisiin, kuten neurotiede, nykyiskansain vaiheet tai sukupuolipolitiikka.

En jatka näitä analogioita pitemmälle. Muuten kuin toteamalla, että laiva ja ruuvi ovat eri tason ilmiöitä; toinen liittyy kirjallisuustieteeseen instituutiona, toinen tutkimuksen tekemiseen ja tulkinnan taustaoletuksiin. Kirjallisuustieteen juonenkäänteet ovat ennustettavia, mutta toteutuessaan oudon yllättäviä. Ennustan olfaktorisen käänteen joskus tapahtuvan (tai pikemminkin väitettävän tapahtuneeksi), mutta tämä ei poista jonkinasteista hämmästystä sen käydessä toteen. Äimistys voi tosin johtua paitsi tutkimussuuntauksen mahdollisista perusteluista myös itse kielen performatiivisesta voimasta à la Andy McCoy. Juuri käänteellä spekulointi, ironisestikin, voi saada sen aikaan.

IV

Käänne luonnehtii siis kirjallisuutta ja kirjallisuudentutkimusta monella tasolla ja monessa mielessä. On jopa esitetty, että tulkitsevassa diskurssissa ajatus etenee enemmän tai vähemmän ennustamattomin käännöksin. Samalla käänne kuvaa liikettä, jolla yksi koulukunta seuraa toista kirjallisuustieteen historiassa. Kirjallisuudentutkimuksen eteneminen voidaan ymmärtää sarjana kannoillaan (tai kannaltaan) kääntymisiä, joita säestää vakuuttelu suunnanvaihdosten tärkeydestä, jopa välttämättömyydestä. Näin liike jatkuu, niin kuin siitä käytävä puhekin – vastaisesti tai myötäisesti.

Käänne on niin tyypillistä viime vuosikymmenten kirjallisuustieteen retoriikassa, että voisimme jopa puhua *käänteellisestä käänteestä* kirjallisuudentutkimuksessa. Tällä uudismuodosteella ei kenties ole arvoa tekstintulkinnan käytännössä, se ei siis jaksane sanottavasti kääntää tieteenalan kulkua. Mutta metatason käsitteenä sillä saattaisi olla oma roolinsa, vaikkapa sitten ironinen, kirjallisuustieteen itseymmärryksen kannalta. Käänteellisen käänteen lanseerauksen jälkeen käännepuhe voi näyttää paljaammin tropologiselta ja saada meidät miettimään, millaiset olisivat muutoksen ehdot, ominais-

piirteet, merkitykset ja vaikutukset. Milloin käänne on mahdollinen tai todennäköinen? Mikä käännettä luonnehtii ja mikä erottaa sen vaikkapa suuntauksen sisäisestä hienosäädöstä? Onko käännepuhe konstatiivista vai performatiivista, toteavaa vai muuttavaa? Kohdistuuko käänne tukemaan vai vastustamaan? Vai onko niin, että ihminen ikuisesti kuulee korvassaan yksitoikkoisen äänen juuri siitä rattaasta, jota hän itse pyörittää?

Näistä kaikista, siis käänteen ehdoista, ominaispiirteistä, merkityksistä ja vaikutuksista saattaa kertoa (tai kysyä, ilman kysymysmerkkiä) Mirkka Rekolan runo ”Akselin napa” kokoelmasta *Anna päivän olla kaikki* (1968):

> Akselin napa on hyvin voideltu,
> siitä ei kuulu mitään,
> mutta kaikki mihin pyörä ottaa,
> kitisee parahtaa.
> Kuinka juuri sillä on pyörän ääni.
> (Rekola 1981/1968, 185.)

Lähteet

POHJOLA, JOHANNA 2011: Vulkaanisen käänteen jälkeen. *Helsingin Sanomat* 31.10.2011, A8.

REKOLA, MIRKKA 1981/1968: Akselin napa. *Runot 1954–1978*. Helsinki: WSOY, 185.

Päivi Mehtonen

Vertailevaa intohimoa Taiwanissa

***Obsession in Context*. The Fourth East Asian Conference on Comparative Literature. 10.3.2012. Soochow University, Taipei, Taiwan.**

Neljännessä Itä-Aasian vertailevan kirjallisuudentutkimuksen konferenssissa maaliskuussa 2012 keskityttiin intohimoihin ja pakkomielteisiin kirjallisuuden, mystiikan ja filosofian välimaastoissa. Järjestäjinä toimivat Taiwanin Comparative Literature Association ja Taipein Soochow-yliopiston Englannin laitos.

Osallistujat saivat tervetuliaislahjaksi edellisen konferenssin julkaisun, jonka teema oli *The Wounded Body in Literature* (toim. Jonathan Klassen, Yauling Hsieh ja Joel Janicki, Soochow University 2012). Siinä käsitellyt yksilön ja kulttuurin traumat sekä kielen haavoittavuus/haavoittuvuus saivat nyt jatkoa esitelmistä, joissa luovuuden, rationalismin ja tunteiden konflikteja tutkivat osallistujat Taiwanin lisäksi Etelä-Koreasta, Filippiineiltä, Havaijilta, Hong Kongista, Iranista, Iso-Britanniasta, Kuwaitista, Suomesta ja Yhdysvalloista.

Perinteinen *vertaileva* tutkimus näkyi yllättävän vahvana, sekä yksittäisten teosten että laajemmin kulttuurienvälisen vertailevan navigoinnin merkityksessä. Työryhmien esitelmissä kohtasivat toisensa vaikkapa Julia Alvarez ja Katherine Min; tai Charles Palahniuk ja Brett Easton Ellis; tai Edgar Allan Poen kirjallinen intohimo hampaisiin ja D. H. Lawrencen saariin, 'islomania'.

Perinteistä vaikutelmaa vahvistivat myös kaksi pääesitelmää, jotka sekä kritisoivat että puolustivat vertailevaa otetta laajassa mielessä. Wai-Yee Li (Harvard University) poimi kiinalaisen kirjallisuuden pitkästä historiasta esimerkkejä ja anekdootteja erilaisista pakkomielteistä, kehitellen genealogiaa, joka paljastaa yhtäläisyyksiä ja eroja muihin kulttuureihin. Tunteiden historiaa Li tutki jo teoksessaan *Enchantment and Disenchantment: Love and Illusion in Chinese Literature* (Princeton University Press 1993).

Toisen pääesitelmän piti "Taiwanin helmenä" esitelty Shu-Mei Shih (University of California, LA), joka niin ikään edusti suurten kielialueiden komparatismia. Esitelmässä "The Obsession to Compare" (mandariini)kiina, englanti ja arabia esitettiin haasteina ja kielialueina, joiden välistä vertailevaa tutkimusta ja käännöstoimintaa tulisi lisätä. Shih'n viimeisimpiin tutkimuksiin ja toimituksiin kuuluvat *Creolization of Theory* (Duke University Press 2011) sekä *Sinophone Studies: A Critical Reader* (Columbia University Press, tulossa). Shih'n esitelmän yhteydessä reuna-eurooppalaista, Taiwania paljon pienemmän kulttuurin edustajaa kylmäsi se yleistävä merkitys, jonka sana 'eurooppa-

laisuus' sai Shih'n esitelmän suurissa linjoissa. Yhdysvaltalais-taiwanilaisesta vinkkelistä 'eurosentrisyys' kävi edelleen syntipukista niin vertailevan tutkimuksen sisältöjen kuin menetelmien hegemonisuutta vastustaessa. Jonkinlaista käännettyä orientalismia.

Suurten linjojen lomassa pieni konferenssi tarjosi tilaisuuden tutustua paikalliseen kulttuuriin ja tutkimukseen. Taiwanilaisuus on kirjallisuuden näkökulmasta mielenkiintoinen pähkinä, eritoten saaren kieliä hallitsemattomalle ulkopuoliselle mutta myös ajankohtaisena debattina paikan päällä.

Asiaa kysyessä sai taiwanilaiskollegoilta yhtä monta vastausta kuin oli vastaajaa; esimerkiksi tiedustelut kätevästä "Taiwanin kirjallisuushistoriasta" – poliittinen tabu vuoteen 1987 – osoittautuivat ehtymättömäksi keskustelunaiheeksi. (Hyvä paikka aloittaa on vaikkapa *Transformation! Innovation? Perspectives on Taiwan Culture*, toim. Christina Neder ja Ines Susanne Schilling, Harrassowitz Verlag, Studia Formosiana 2003). Kyse on kielten ja traditioiden moninaisuudesta sekä Kiinan poliittisten käänteiden ja muuttoliikkeiden kerroksista.

Yksi kerros on tiivistä kirjallista ja kielellistä yhteyttä manner-Kiinaan ja sen monituhatvuotiseen traditioon. Esimerkiksi konferenssiin osallistunut taipeilainen kirjallisuustieteilijä An-Chi Wang sanoo kysyttäessä tutkijanidentiteetikseen "kiinalainen Taiwanista"; hänen teoksensa *Gulliver's Travels and Ching-hua yuan Revisited. A Menippean Approach* (Peter Lang 1995) on vertaileva tutkimus, joka myös asettaa menetelmänsä lasin alle (luku "Imposing Western theories on a Chinese Text?"). Toinen kollega kertoo olevansa "taiwanilainen". Tällöin kiinalaisuuden rinnalle tai ohitse nousee japanilaisen kulttuurin vaikutus ja arvostus tai Taiwanin alkuperäiskulttuurien ja (myös kirjoittamattomien) kielten historia ja elvytyspyrkimykset. Myös Taiwanin kiinalaisuus on kaikkea muuta kuin kielellisesti ja historiallisesti yhtenäinen kulttuuri. Taiwanin kirjallisuuden määrittely-yritys kielen perusteella on siis mahdoton tehtävä (tosin joku yhden kielen liikkeen edustaja olisi tästäkin eri mieltä).

Nämä keskustelut olivat pienen konferenssin parasta oheisantia. Esitelmissä Taiwanin kirjallisuus ei ollut vahvasti edustettuna, mikä oli luonnollista järjestäviä tahoja ajatellen.

Erityismaininnan ansaitsevat konferenssijärjestelyt. Sama ystävällinen täsmällisyys ja ripeys, joilla käytännön asiat sujuvat yhdessä maailman tiheimmin asutuista alueista, toimi loistavasti myös konferenssissa. Istunnoissa ei suvaittu ylipitkiä puheita, vaan jo ohjelmassa esiteltiin yhteiset säännöt. Jokaisen esitelmän 18. minuutin kohdalla (avustajan) kello soi yhden kerran, 20. minuutin kohdalla kahdesti, ja silloin tuli lopettaa "promptly". Absurdi ajatuksena mutta tätä voi ehdottomasti suositella, avustajien hymyjen ja kellonheilutusten maustamana. Konferenssi vailla loppumattomia tarinoita ja narsistista tajunnanvirtaa.

Hanna Meretoja

Kerronnallistamisen halusta ja vaaroista: narratologinen (intohimo)kertomus kirjallisen mielen rakentumisesta

Maria Mäkelä: *Uskoton mieli ja tekstuaaliset petokset. Kirjallisen tajunnankuvauksen konventiot narratologisena haasteena.* Tampere: Tampere University Press, 2011. 390 s.

Maria Mäkelän väitöskirja on ”deskriptiivisen poetiikan hengessä” kirjoitettu kunnianhimoinen narratologinen tutkimus, joka pyrkii luomaan uutta teoriaa tajunnankuvauksen muodoista, kehityksestä ja merkityksistä. Se käy kriittistä keskustelua niin klassisen kuin jälkiklassisen narratologian kanssa ja selvittää, mitä uskottomuuskirjallisuus voi opettaa meille tajunnankuvauksen taustalla piilevistä kirjallisista konventioista sekä mielten tekstualisoinnin ja kerronnallistamisen ongelmista – ja lopulta myös vaaroista. Se on tärkeä tutkimus, joka kutsuu (ja osin myös tietoisesti provosoi) keskusteluun laajemminkin kokemuksen ja kertomuksen suhteeseen liittyvistä kysymyksistä. Samalla se esiintyy leikkisästi ”kertomuksena lukevista mielistä” (s. 60). Minut se innoitti kirjoittamaan esseemäisen arvion, jossa arviointiakin tärkeämpänä tavoitteena on osallistua keskusteluun pohtimalla paria väitöskirjan herättämää teoreettis-metodologista kysymystä – yhtäältä historiallisuuteen ja kontekstualisointiin, toisaalta kokemuksen ja kertomuksen suhteeseen liittyviä kysymyksiä – joilla on merkitystä laajemmin nykyisen kertomuksen tutkimuksen kentän hahmottamisen kannalta.

Väitöskirjan aineisto ulottuu tunnetuista uskottomuuskirjallisuuden klassikoista vähemmän tunnettuun nykykirjallisuuteen ja mediaskandaalin ympärille syntyneeseen ”tosielämän” kertomussikermään. Ensimmäisen ryhmän muodostavat neljä klassikkoromaania: Madame de La Fayetten *Clèvesin ruhtinatar* (*La Princesse de Clèves*, 1678), Choderlos de Laclos’n *Vaarallisia suhteita* (*Les Liaisons dangereuses*, 1782), Gustave Flaubertin *Madame Bovary* (1857) ja Kate Chopinin *Herääminen* (*The Awakening*, 1899). Analyysit pyrkivät osoittamaan, miten ”uskottomuuden temaattiset aihelmat syntyvät vuoropuhelussa mielten kuvaamisen kielellisten ja kerronnallisten keinojen kanssa” (s. 12). Loput kohdetekstit nähdään näiden konventioiden ”jälkimodernistisina muunnelmina”: Emmanuèle Bernheimin *Hänen vaimonsa, eli Toinen nainen* (*Sa femme*, 1993) sekä Richard Fordin novellit ”Oma Rauha” (”Privacy”) ja ”Jälleennäkeminen” (”Reunion”) kokoelmasta *Syntien paljous* (*A Multitude of Sins*, 2001). Viimeinen luku käsittelee kertomuksia, jotka syntyivät vuoden 1998 Clintonin ja Lewinskyn seksiskandaalin ympärille. Sen on tarkoitus tuoda esiin ”kertovien rakenteiden provosoima lukemisen dynamiikka” (s. 15).

Mäkelän tapa analysoida kirjallisia konventioita laajentaa ”epäluonnollista narratologiaa” (*unnatural narratology*), joka on aiemmin keskittynyt vain ”räikeän epäkonven-

tionaalisiin tai ilmeisellä tavalla epäluonnollisiin kerrontatilanteisiin" (s. 32). Samalla Mäkelä haluaa haastaa "kognitiivis-luonnollisen kertomusteorian prototyyppisuuntautuneisuuden" eli muun muassa Monika Fludernikin, David Hermanin ja Lisa Zunshinen tavan "nähdä *kaikessa* kirjallisuuden lukemisessa taustalla luonnollinen sosiaalinen ja psykologinen dynamiikka" (s. 32–33).

Mäkelän tutkimus osoittaa ansiokkaasti, miten narratologinen teorianmuodostus on itse asiassa aina ollut riippuvaista yksittäisten tekstien tulkinnasta, vaikka se tietyssä vaiheessa yrittikin sanoutua irti koko tulkinnan tehtävästä. Kuten esimerkiksi Jonathan Culler on huomannut, jo teosten kuvailu edellyttää tulkintaa, jolloin poetiikka ei voi olla vapaata tulkinnallisuudesta (s. 25). Mutta sen sijaan että näkisi teemat ja rakenteen toisiaan vastavuoroisesti määrittävinä, Mäkelä paikantaa itsensä formalistiseen perinteeseen, jossa ensisijaisia ovat rakenteet: "Kirjalliset teemat ovat aina kirjallisten rakenteiden eli kerronnan kielen ja järjestymisen tulosta. [--] Tässä tutkimuksessa rakentuva käsitys rakenteiden ja teemojen suhteesta sitoutuu enemmän formalistisiin kuin kontekstualisoiviin lähtökohtiin. [--] [Se on] metodinen askel taaksepäin, takaisin kohti muodon korostusta." (S. 39–40.) Mäkelä vie kerronnan rakenteet ensisijaistavan tulkintansa niin pitkälle, että näkee kysymyksen siitä, "miksi juuri uskottomat aviovaimot ovat kaunokirjallisuudessa alati toistuva aihe", olevan "ennen kaikkea narratologinen: kielletyn romanssin kirjallista traditiota on pitänyt ja pitää edelleen hengissä mielten lukemisen ja konstruoimisen halu" (s. 39).

Yksi tutkimuksen keskeisistä väitteistä onkin, että narratologinen kysymys kokemusten kerronnallistamisesta on kohdetekstien keskeinen teema (s. 13): "fiktiiviset mielet rakentuvat kirjallisten mekanismien ehdoilla ja siten myös tematisoivat näitä samoja mekanismeja – ja niiden reunaehtoja" (s. 296). Toisinaan – Mäkelän esittäessä, että kohdetekstit tematisoivat juuri narratologisia kysymyksiä – herää kysymys, projisoiko tutkimus tiettyjä oman aikamme erotteluja ja keskusteluja aiempien vuosisatojen kirjallisuuteen. Mäkelä esimerkiksi luonnehtii *Clèvesin ruhtinatar* -teosta toteamalla, että sen "work in progress -luonne tekee ekstradiegeettisellä tasolla tapahtuvat skematisaation ja tyypillistämisen prosessit näkyviksi ja nostaa niiden käsittelyn temaattiselle tasolle" (s. 91), että se on "tiheänä luonnollisista mielen teorioista" (s. 94) ja että sitä luonnehtii "metafiktiivinen ironia" (s. 98). Lisäksi hän esittää kohdetekstiensä "purkavan" tajunnankuvausta ja osoittavan yksilöllisen kokemuksen tavoittamisen mahdottomuuden: "Kohdetekstini osoittavat kuitenkin yhä uudestaan, että kirjallisten tajunnankuvausjaksojen toistuva teema on yksityisen kokemuksen pohjimmainen saavuttamattomuus. [--] Toisin kuin kertomuspsykologinen standardioletus kuuluu, oman elämän kertomuksen kutomisesta ei tule kokemusta eheyttävä, vaan kokemuksellisuutta purkava projekti." (S. 46–47.)

Tällaiset yleistykset ilmentävät Mäkelän halua sanoutua irti "kontekstualisoivista" tutkimussuuntauksista. Tutkimuksessa "systemaattisen poetiikan ja yksittäisten tulkin-

tojen kohtaamispaikkaa etsitäänkin ideologisen tai sosiohistoriallisen kontekstin sijasta *tajunnankuvauksen rakenteiden ja niiden ehdollistamien mieleen ja kokemukseen liittyvien teemojen vuorovaikutuksesta*" (s. 25). Tärkeimpänä kontekstina nähdään kirjalliset konventiot. Kirjallisuuden ja kokemuksen historiallisuuteen uskovalle tutkijalle herää tässä kohtaa kysymys, eivätkö nämä konventiot muotoudu jossakin tietyssä historiallisessa maailmassa. Tutkimuksessa on selvä diakroninen juonne (jota jo sen rakentumistapa ilmentää), mutta tämä juonne tuntuisi asettuvan jännitteiseen suhteeseen epähistoriallisen juonteen kanssa, jota kannattelee oletus ylihistoriallisesta kokemuksesta ja ”kirjallisesta mielestä” sekä väite, että kohdetekstit edustavat ”maailman tyypillisintä fiktiivistä proosaa” (s. 28). Itse analyyseissä kiinnitetään huomiota myös historialliseen muutokseen kerronnan muodoissa, paikoin myös muutosten taustalla oleviin aatehistoriallisiin muutoksiin: ”Emman ja modernin lukijan kriisi on yhteinen, sillä molemmat uskovat lähtökohtaisesti, romantiikan ohjaamina, oman sisäisyytensä kahlitsemattomaan ainutkertaisuuteen.” (S. 179.) Tässä Mäkelä näyttää tunnustavan romantiikan merkityksen kulttuurihistoriallisena ilmiönä, aatesuuntauksena, joka vaikutti ratkaisevasti kokemisen tapoihin ja kokemusten tulkintaan, mutta siihen viitataan vain sivumennen, ikään kuin itsestäänselvyytenä tai triviaalina taustatietona. Kontekstualisoivien suuntausten edustajat epäilemättä pitäisivät tarpeellisena kiinnittää yksityiskohtaista huomiota myös siihen, mitä romantiikka merkitsee tutkittujen tekstien kannalta ja miten tekstit ja kontekstit käyvät dialogia ja määrittävät toisiaan. Voi perustellusti ajatella, että konteksti ei ole mitään tulkittavaan tajunnankuvaukseen nähden ulkoista, vaan kyse on juuri tajunnankuvauksen rakentumisen ehdoista. Eikö uskottomuuden kokemus ja sen saamat merkitykset vaihtele historiallisesta kontekstista toiseen ja eivätkö myös uskottomuuden kuvausta koskevat kerronnalliset ratkaisut kiinnity näihin konteksteihin? Eikö kokemus ylipäätään ole historiallisesti muuttuva?

Mäkelä toteaa, että ”kognitiivisen narratologian perusolettamus on varmasti myös jokaisen lukijan mielestä intuitiivisesti totta: kertomuksen keskiössä on inhimillinen kokemus, ja tyydyttävä lukukokemus johdattaa meidät tuntemaan nahoissamme, miltä jokin asia jostakin henkilöstä tuntuu” (s. 46). Kuitenkaan tämä oletus ei ole lainkaan itsestään selvä. Viime aikoina narratologit itsekin ovat kiinnittäneet huomiota siihen, miten vähäisessä roolissa kokemuksen käsite on ollut (narratologisessa) kertomuksen käsitteellistämisessä. Itse asiassa myös Mäkelän tutkimuksessa huomio kiinnittyy siinä määrin kokemuksen illuusion kirjalliseen ja tekstuaaliseen tuottamiseen, että kokevan subjektin ja itse kokemuksen voi usein nähdä jäävän analyyseissä syrjään. Esimerkiksi erilaisia kirjallisuuden kuvaamia historiallisesti muuttuvia tapoja kokea uskottomuus ei tutkimuksessa juuri analysoida; sen sijaan pääroolissa ovat ne kielelliset mekanismit, joilla tuotetaan illuusio tajunnasta: ”Tajunnankuvaus muistuttaakin lopulta enemmän kirjallista tuottamista ja kirjallista tulkintaa kuin sisäisen puheen (vapaata tai epäsuoraa) esittämistä.” (S. 59.) Mäkelän pääväitteisiin kuuluu, että kokemusten tulkinta kerto-

musten kehyksessä on perimmiltään ”tekstuaalinen” ilmiö. Siksi esimerkiksi ”ruhtinattaren ’lankeemus’ on [--] enemmän kerronnallista ja tekstuaalista lankeemusta kuin mitään muuta” (s. 77).

Mäkelän väitöskirja on esimerkillinen narratologinen tutkimus juuri analysoidessaan tarkasti ja hienovaraisesti kohdetekstiensä kerronnan rakenteita. Lisäksi se on arvokas puheenvuoro laajemminkin tämänhetkiseen, monitieteiseen kertomuksen tutkimuksen piirissä käytävään keskusteluun. Se esittää erityisen tärkeää kritiikkiä etenkin kognitiivisen narratologian – ja laajemminkin narratologian – ongelmista kirjallisuudentutkimuksen näkökulmasta. Narratologian yksi perusongelma on taipumus luokitteluun sen itsensä vuoksi. Kuten Mäkelä toteaa heti johdannon alussa, ”narratologisia mallinnusyrityksiä on aina luonnehtinut geometrisyys ja monia tutkijoita viehättävä symmetria” (s. 16). Mäkelän tutkimus osoittaa ansiokkaasti, miten narratologisia käsitteitä voi käyttää paitsi luokitteluun myös yksioikoisten luokittelujen kyseenalaistamiseen. Se on parhaimmillaan juuri osoittaessaan tutkimansa ilmiöt kompleksisemmiksi kuin aiempi tutkimus on huomannut, näyttäessään, miten kohdetekstien kerronnan rakenteet kyseenalaistavat dikotomisia luokitteluja, analysoidessaan tekstien huojuntaa erilaisten kerronnallisten strategioiden välillä ja pureutuessaan kaunokirjallisten tekstien erilaisiin ambivalenssin muotoihin.

Mäkelän analyyseissä korostuvat ”kerronnallisten tasojen väliset kynnykset ja ristiriidat” (s. 291). Ne tavoittavat hienosti horjunnan ”ulkopuolisen kertojan objektiivisen raportoinnin ja henkilöhahmon omaa sisäistä tulkintaa tai verbalisointia mukailevan vapaan epäsuoran esityksen välillä” (s. 28), jolloin epäselvää on, onko kyseessä kertojan vai henkilön ääni. Itse asiassa Mäkelä osoittaa koko äänten hierarkialle rakentuvan mallin riittämättömäksi tajunnankuvauksen analysoimisessa. Hän analysoi hienovaraisesti horjuntaa mimesiksen ja diegesiksen välillä (kerrotun maailman ja sitä tuottavan kerronnan välillä) ja pyrkii osoittamaan erilaisten kaunokirjallisten tekstien pohjalta, miten kirjallisen mielen alkuperä ”löytyy jostakin ensimmäisen ja kolmannen persoonan kokemuksellisuuden väliltä, tai niiden erottamattomasta sekoituksesta” (s. 249). Toistuvasti Mäkelä todistaa, että kerronnan rakenteiden analyysi on ratkaisevassa roolissa tulkinnallisiin kysymyksiin vastattaessa. Hän esimerkiksi kyseenalaistaa vakuuttavasti feministiset luennat Chopinin *Heräämisestä* kiinnittämällä huomion ”kertojan aggressiivisuuteen Ednan kokemuksen määrittelijänä” (s. 201). Tutkimus käy läpi etenkin erilaisia tapoja, joilla lingvistisesti tunnusmerkitöntä vapaata epäsuoraa esitystä luonnehtii kiinnittymättömyys kokemuksen subjektiin, eikä sitä voi siten pitää leimallisesti tapana vapauttaa kokeva subjekti kertojan ylivallasta. Usein Mäkelän analyyseissä toteutuu taidokkaasti tarkoin valittujen tekstinkohtien rakenteellisten piirteiden analyysin ja laajempien tulkinnallisten kysymysten välinen vuorovaikutus, mutta useimmiten hän näyttää vain väläyksenomaisesti, miten kauaskantantoisia tulkinnallisia ja teoreettisia seurauksia kerronnan analyysillä on, eikä näistä oivalluksista

edetä teosten kokonaistulkintaan. Tällöin jää selvittämättä, mikä analysoitujen kerronnan piirteiden merkitys ja funktio lopulta on kunkin analysoidun teoksen kokonaisuuden kannalta. Sen sijaan tutkimus kokonaisuudessaan onnistuu muistuttamaan, miten tärkeää on analysoida mahdollisimman monisyisesti niitä erilaisia ambivalenssin sävyjä ja tasoja, jotka ovat ominaisia juuri kirjallisuudelle. Samalla se horjuttaa monia narratologiaan vakiintuneita, liian yksinkertaisia analyysimalleja, kuten taipumusta luonnollistaa kertoja näkemällä tämä joko henkilöhahmona romaanin maailmassa tai kertomuksen todellisena tekijänä. Ylipäätään tutkimus pureutuu ansiokkaasti eri aikakausien kirjallisuudessa erilaisia muotoja saavaan ambivalenssiin ja vuorovaikutukseen kerronnan eri tasojen ja mielten välillä.

Kokemus vs. kertomus

Mäkelän keskeinen (ja ”luonnollisen narratologian premissejä” vastaan asettuva) väite on, että kaunokirjallinen tajunnankuvaus poikkeaa ratkaisevasti todellisista ihmismielistä ja niiden toiminnasta, ja siksi se on ”epäluonnollista”: hänen näkemyksensä mukaisesti kertovalle fiktiolle ominainen ”kognitiivisten tasojen välinen ambivalenssi” tuottaa pikemminkin ”luonnotonta kokemuksellisuutta” kuin ilmentää arkipäiväisiä kokemisen tapojamme (s. 292). Dorrit Cohnia seuraten Mäkelän lähtökohtana on siis kertovan fiktion erityislaatu muihin diskursseihin nähden – ”ainoa kerronnallisuuden alue, joka tarjoaa tiedollisen pääsyn toisen ihmisen tajuntaan” (s. 42). Mäkelä pitää esimerkiksi kokevan ja kertovan minän sekoittumista fiktiossa todisteena kertovan fiktion asettumisesta ”arkikokemusta” vastaan. Mäkelän ehkä tärkein premissi hänen epäluonnollisen narratologian projektissaan onkin ajatus siitä, että ”kirjalliset konventiot itsessään ovat epäluonnollisia” (s. 260), ja tämä premissi perustuu vahvaan oletukseen ”arkikokemuksen” eli ”luonnollisen” kokemuksen epänarratiivisuudesta (jonka vastakohtana narrativisoitu kokemus on ”epäluonnollista”). ”Arkikokemus” onkin yksi tutkimuksen tärkeimmistä mutta samalla alireflektoiduimmista käsitteistä. Mäkelä näyttäisi olettavan ”luonnollisen” arkikokemuksen, jolle on ominaista välittömyys, hetkellisyys, epäjatkuvuus, epäkerronnallisuus, yksitasoisuus, kaikenlainen epäproblemaattisuus. Mutta onko tällaista kokemusta olemassa ja mihin sellaisen olettaminen perustuu? Mäkelä torjuu kognitiivisen narratologian hellimän ajatuksen ”tosimaailman mieltenlukemisen” monikerroksisuudesta ja välittyneisyydestä toteamalla, että se on ”kansanpsykologiaan nojaava näkökulma” (s. 44), mutta joku toinen voisi väittää, että päinvastoin juuri välittömän kokemuksen olettaminen on ”kansanpsykologinen” oletus (mitä se sitten tarkoittaakaan).

Tutkimuksen rakentamassa kertomuksessa ”pahiksen” roolin saa joukko teoreetikkoja, jotka eivät jaa Mäkelän kertomus- ja kokemuskäsitystä. Heihin kuuluvat ennen kaikkea kognitiivisen narratologian edustajat, jotka tulevat lähelle ”kertomuspsykolo-

giassa ja -filosofiassa pitkään dominoinutta käsitystä kertomuksesta elämän, kokemuksen ja minän yhtenäistäjänä" (s. 31). Tutkimuksen taustalla olevassa tavassa hahmottaa kertomuksen tutkimuksen historiaa ja eri perinteitä voi nähdä omat ongelmansa. Mäkelä esimerkiksi väittää, että "Fludernikin lanseeraama luonnollinen narratologia korvaa klassisen juonta ja kausaliteettia korostavan kertomuskäsitteen kokemuksellisuudella: kertomus ei ole kertomus, jos se ei jollain tasolla heijastele inhimillistä kokemusta esitetyistä tapahtumista" (s. 31). Kuitenkin juuri "kertomuspsykologian ja -filosofian" (mikäli tällainen kokonaisuus on olemassa) peruslähtökohtana voi pitää juuri ajatusta kokemuksellisuudesta kertomuksen ytimenä. Sitaatin "klassinen" viittaa ilmeisesti klassiseen narratologiaan. Sen sijaan Mäkelä sivuuttaa pidemmän kertomuksen tutkimuksen perinteen, jossa juuri kokemus on ollut keskeinen käsite narratiivisuuden ymmärtämisessä (esim. Ricoeuriä ei mainita koko tutkimuksessa). Samalla se niputtaa yhteen hyvin erilaiset teoreetikot ja teoriaperinteet, kuten kognitiivisen narratologian, "kertomuspsykologian ja -filosofian" sekä hermeneuttiset kertomuskäsitykset: "Homologioiden viehätys perustuu kuitenkin samaiseen yhtenäisyyden kaipuuseen, joka on niin kognitiivisen kertomuspsykologian kuin kirjallisuuden hermeneuttisen tulkinnankin taustalla." (S. 308.) Mäkelän mukaan tätä sekalaista porukkaa yhdistää taipumus ihannoida kokemusten narrativisointia "tosielämässä". Itselleni tämä vastapuolen konstruointi kuuluu väitöskirjan vähiten vakuuttaviin juonteisiin (joka lähenee paikoin karikatyyriä), varsinkin kun ihannoijia ja kaipaajia ei nimetä. Se on ymmärrettävä osa Mäkelän kertomuksen rakentamista, mutta sikäli harmillista, että useat esimerkiksi hermeneuttiseen perinteeseen nojaavat teoreetikot, jotka korostavat kokemuksen välittyneisyyttä ja sitä, miten kokemusten narrativiinen tulkinta läpäisee ja konstituoi meitä kokevina subjekteina, reflektoivat monisyisesti juuri jännitettä kokemisen ja kertomisen välillä ja niiden monimutkaista vuorovaikutusta ja lomittumista (samaan tapaan kuin Mäkelä näyttää kirjallisuuden tekevän). Tämän perinteen pohjalta "tosielämässä" tapahtuvaan kokemusten tulkintaan liittyvän monitasoisuuden ja ambivalenssin huomioimisen ei tarvitsisi merkitä minkäänlaista epäsensitiivisyyttä kirjallisuudessa ilmenevän ambivalenssin erityislaatuisuudelle.

Kokemuskäsitys vaikuttaa suoraan tekstien tulkintaan. Esimerkiksi hermeneuttistyyppisen kokemuskäsityksen pohjalta Fordin "Oma rauha" -novellin voitaisiin nähdä ilmentävän sitä, miten inhimillisessä kokemuksessa kokeva ja kertova minä lomittuvat ja nivoutuvat jatkuvasti yhteen. Mäkelälle sen sijaan kokemisen ja kertomisen "limittyminen on juuri kaikessa luonnottomuudessaan" (s. 274) "arkikokemukselle" vastakkaista ja leimallisesti kirjallisten konventioiden tuottamaa. Mäkelän mukaan kokemuksellisuuden keskiö tuntuu olevan hukassa, kun ei ole selvää, "onko nyt kyse myöhemmän, kertovan minän kyvystä tulkita ja rekonstruoida – kerronnallistaa – aiempaa, hämmentävää kokemustaan" (s. 265). Hänen nähdäkseen Fordin novellissa sekä

välittömän kokemuksen esityksessä että sen jälkikäteisessä kerronnallistamisessa ”epäonnistutaan”: ”Kertoja ei kykene sen paremmin luotettavaan tulkintaan jälkikäteen kuin palaamaan aiempaan kokemukseensa.” (S. 265.) Epäonnistumisen sijaan tämän voisi nähdä ilmentävän kokemusten kerronnallistamista loputtomana uudelleentulkinnan prosessina: sitä miten kokemuksessa ei ole koskaan erillistä välittömän kokemuksellisuuden ydintä ja siitä irrallista kertovaa minää, vaan meillä on vain jatkuvasti uudelleentulkittuja ja eri tavoin välittyneitä kokemuksia. Mäkelä asettaa vastakkain kokemuksen konstruoinnin ja (välittömän) kokemuksellisuuden ja näkee kirjallisen esitystavan mahdollistavan sen ”kognitiivisen tempun”, että sekä kokeminen että kertominen tapahtuvat kertovassa diskurssissa (s. 272). ”Temppu” näyttäisi toiselta, jos pohdittaisiin, miten kokeminen ja kertominen läpäisevät toisensa myös ”arkikokemuksessa”.

Viimeisessä luvussa Mäkelä selvittää, ”voiko luonnollinen (tosielämän) kertomuksellisuus saada luonnottomia (’kirjallisia’) piirteitä” (s. 292). Kyseisessä ilmiössä (tosielämän romanssin tulkitseminen kaunokirjallisuudesta tuttujen romanssikaavojen kautta) voisi kuitenkin nähdä olevan kyse ylipäätään kulttuuristen tulkintamallien (tai konventioiden) keskeisestä roolista siinä, miten tulkitsemme kokemuksia (omiamme ja muiden). Kulttuuriset tulkintamallit ohjaavat kaunokirjallisuuden kirjoittamista ja lukemista, henkilöhahmojen tulkintatapoja teosten fiktiivisissä maailmoissa ja kaikkea muutakin kulttuurista esittämistä (esim. elokuvan ja mainonnan kerronnalliset keinot). Lopussa Mäkelä toteaakin, että ”ollaan teoreettisesti ja metodisesti vaarallisella alueella, jos pyritään vetämään tiukkoja rajoja kirjallisen tuttuuden ja arkikokemuksen välille”, sillä kulttuuriset esitystavat ”vaikuttavat mihin hyvänsä kertomuksen konstruointiprosessiin” (s. 260). Kuitenkin läpi tutkimuksen on tehty pesäeroa kognitiiviseen narratologiaan sekä ”kertomuspsykologiaan ja -filosofiaan” juuri korostamalla kirjallisuuden kuvaaman kokemuksellisuuden välittyneisyyttä (jolloin ”arkikokemuksen” mitä ilmeisimmin oletetaan olevan välitöntä tai ainakin jollakin tavoin ratkaisevasti vähemmän välittynyttä). Mäkelän loppupäätelmiin kuuluu, että epäluonnollisen narratologian ei tulisi keskittyä vain ”kerronnallisiin erityistapauksiin”, vaan sen tulisi nähdä myös kirjallisten konventioiden epäluonnollisuus, ja tämän nähdäkseen sen tulisi tehdä selkeämpi ero ”kirjallisen mielen ja arkikokemuksen välille” (s. 364). Hänen tutkimuksensa vie narratologiaa tervetulleeseen suuntaan analysoimalla kirjallisuuden erityisiä tapoja tuoda kertominen, eläminen ja tulkinta yhteen, mutta sen sijaan tässä tehtävässä onnistumista ei nähdäkseni palvele vastakkainasettelu ”luonnollisen” kokemuksen ja kirjallisuuden kuvaamaan ”luonnottoman” kokemuksellisuuden välillä.

Vaikka näistä teoreettisista lähtökohdista voi olla eri mieltä, on selvää, että tutkimuksen esittämät kysymykset ovat tärkeitä ja että tutkimus tarjoaa runsaasti hyödyllisiä välineitä niin vaikeiden kerronnan rakenteita koskevien kysymysten kuin laajempien teoreettisten linjausten tarkempaan hahmottamiseen. Tutkimus on kiehtovimmillaan

juuri kysymysten esittäjänä ja hurmaavimmillaan, kun se jättää avoimesti kysymykset kysymyksiksi, tähän tapaan: ”Tämän tutkimuksen tarpeita varten kysymyksen mielestä ja qualiasta voi kuitenkin jättää kysymykseksi. Entä jos romaanikerronta ei olekaan vastaus kysymykseen, miltä jokin jostakin henkilöstä tuntuu, vaan juuri itsessään se kysymys – what is it like?” (S. 170.) Nähdäkseni Mäkelä vie narratologista kirjallisuudentutkimusta hedelmälliseen suuntaan halussaan tehdä oikeutta kirjallisuuden ratkeamattomalle jännitteelle tutun ja oudon välillä sekä tekstien asettamille tulkinnallisille haasteille (s. 34–35). Tutkimus on parhaimmillaan juuri vastatessaan herkkävaistoisesti kohdetekstien tulkinnallisiin haasteisiin, ja pidän erittäin tarpeellisena sen kritiikkiä ”kognitiivis-luonnollisen kertomusteorian prototyyppisuuntautuneisuutta” vastaan. Kuin formalistisen perinteen laahuksena tutkimuksessa kulkee tarve yleistyksiin, ja ongelmallisimmillaan se on mielestäni kohdissa, joissa se tekee laajoja yleistyksiä (esim. konstruoidessaan vastapuolen, väittäessään kohdetekstiensä edustavan ”tyypillisintä” mahdollista kirjallisuutta tai nähdessään tekstien välillä liikaa yhtymäkohtia). Kognitiivista narratologiaa kohtaan suuntaamastaan kritiikistä huolimatta myös Mäkelän tutkimuksessa on juonne, joka liittyy prototyyppien rakenteluun, mutta onneksi tekstianalyysit samalla purkavat näitä yleistyksiä tavalla, joka säilyttää jännitteen tutun ja oudon, yleisen ja erityisen välillä.

Tutkimus kertomuksena

Mäkelä määrittelee jo johdannossaan tutkimuksensa ”kertomukseksi”, ja kertomuksena se jäljittää dynamiikkaa, jossa kirjallisista konventioista tulee lukemisen konventioita (eli tulkintastrategioita) (s. 38, 60). Näin käy monille kohdetekstien sankarittarille, näin käy narratologeille, näin käy tutkimuksen tekijälle, ja juuri tähän käänteeseen huipentuu tutkimuksen ”kertomus lukevasta mielestä, joka kouliintuu tutkimuksen edetessä havaitsemaan yhteyksiä kerronnallisten ja temaattisten konventioiden välillä ja lukemaan fiktiivisiä kertomuksia toisiaan vasten”: ”Tässä viimeisessä käsittelyluvussa on siis tultu tilanteeseen, jossa lukija liittyy samaan jatkumoon aikaisempien kohdetekstien henkilöhahmojen ja kertojien kanssa: tuottamaan koherenssia ja symmetrioita sinne, missä niitä ei ole.” (S. 360.)

Tutkimus jäljittää hienosti eri tasoilla ilmenevää kerronnallistamisen halua (henkilöhahmojen, kertojien, kirjailijoiden, lukijoiden, tutkijoiden), mutta lopussa se saa myös moraliteetin sävyjä, kun se päätyy varoittelemaan tämän halun vaaroista. Erityisesti se varoittaa arkikokemuksen ja kirjallisten kehysten sekoittumisesta ja perustelee kohdetekstien valikoitumista juuri niiden ”varoittavuudella”: ”Aviorikoksen ja huikentelevaisuuden kirjallinen perinne koostuu nimittäin varoittavista esimerkeistä siitä, mitä seuraa kirjallisten kehysten ja arkikokemuksen sekoittumisesta.” (S. 362.) Lopuksi Mäkelä sijoittaa itsensä samaan perinteeseen kuin Emma Bovary,

Prinsessa Diana ja Monica Lewinsky: kirjallisten sankarittarien jatkumoon, jotka projisoivat kirjallisia kehyksiä tosielämään. Tutkimus on koskenut hänen lukukokemustaan, hänen kehittymistään lukevana mielenä, joka kasvaa osaksi tätä traditiota mutta samalla kouliintuu tiedostamaan vaarat, joita piilee kirjallisten lukustrategioiden soveltamisessa ”tosielämään”. Vaikka käännettä on ennakoitu jo johdannossa, silti se yllättää, varsinkin kun tekijä täten kohdistaa katseensa itseensä sekä kertomuksen kertojana että sen varoittavan esimerkin rooliin ajautuvana päähenkilönä. Lopetuksessa onkin aimo annos riemastuttavaa itseironiaa.

Itseironia kertoo tietysti itseluottamuksesta: kertojalla ja kerronnallistamisen vaaroihin lankeavalla mutta tarpeen tullen kirjallisten kehysten ”juonikkaaseen hyväksikäyttöön” (s. 365) kykenevällä päähenkilöllä on varaa nauraa itselleen. Väitöskirjan kertojaksi hän onkin poikkeuksellisen itsevarma, jo tutkijanidentiteettinsä löytänyt ja kansainvälistäkin mainetta niittänyt narratologi. Hänen kerrontansa on sillä tavoin itsereflektiivistä, että se kutsuu lukijoita pohtimaan tutkimustekstiä myös kerrontana. Kertoja tekee näkyväksi kertomuksen juonen, ottaa paikoin itseironista etäisyyttä omaan kerrontaansa, esittää rohkeita väitteitä ja paikoin myöntää epävarmuutensa. Vain yhdessä asiassa kertoja on oudon kaino: hän ei juurikaan viittaa itseensä ensimmäisessä persoonassa, tosin loppua kohden hieman enemmän. Kyse on tietysti suomalaisen tieteellisen kirjoittamisen (tai tieteellisen kerronnan) konventiosta. Mutta olisiko siitä jo aika luopua ja siirtyä kursailematta ensimmäisen persoonan kerrontaan?

Itsereflektiivisyydellään väitöskirja sai minutkin pohtimaan omaa kerronnallistamisen haluani tutkimuksen lukijana. Yritin hahmottaa tutkimuksen juonta (jota tekijä itse tekee anteliaasti näkyväksi läpi kertomuksen ja lopussa kokoaa tärkeimmät juonenkäänteet), vaihtoehtoisia juonenkulkuja sekä kertomuksen taustalla lymyäviä oletuksia ja hahmoja (kuten nuo vääränlaista tai vähintäänkin epäilyttävää kertomuskäsitystä kannattavat ”pahikset”, joihin epäilen itsekin kuuluvani…). Itsereflektiivisyydellään teksti myös kutsuu soveltamaan itseensä samoja lukustrategioita, joita se itse käyttää ja käsittelee. Tekstin analysoidessa erilaisia kerronnallisen horjunnan muotoja aloin esimerkiksi kiinnittää huomiota siihen, miten tutkimus horjuu näiden kahden ääripään välillä: juuri omaa kertomuksellisuuttaan korostaessaan sitä leimaa itseironinen pohjan vieminen omalta tutkimukselta, mutta samalla se on kunnianhimoisesti suuntautunut ”narratologisen tulevaisuuden” rakentamisen utopistisia sävyjä saavaan projektiin.

Oma kysymyksensä on, onko tutkimus todella pelkkä ”kertomus”. Mäkelän konstruktionismi menee niin pitkälle, että hänen mukaansa ”jatkumo valittujen kohdetekstien välillä ei ole jotain minkä olemassaolon pyrin todistamaan, vaan tutkimuksellinen rakennelma” (s. 60). Rakennelmaluonnetta korostaa tekstien lukeminen etenkin suhteessa *Madame Bovaryyn*, joka tällöin asettuu eräänlaiseksi arkkitekstiksi. Itse ajattelisin, että tutkimus onnistuu vakuuttamaan lukijan bovariaanisen jatkumon olemassaolosta siten, että

tulkinta koskee jotakin todella olemassa olevaa. Konstruktionististen suuntausten ongelmana on juuri taipumus nähdä vaihtoehtoina joko tulkinnan tunnistaminen ”konstruktioksi”, jossa tutkija heijastaa todellisuuteen oman rakennelmansa, tai sortuminen objektivismin harhaan, uskoon siihen, että tutkija löytäisi todellisuudesta annettuna oman rakennelmansa. Sen sijaan hermeneuttisessa tieteenfilosofisessa ja tulkintateoreettisessa perinteessä kyseenalaistuu edellä mainittu vastakkainasettelu: tulkinnan nähdään tapahtuvan tutkijan historiallisen maailman ehdollistamana ja tutkijan kysymyksenasettelujen ja teoreettisten käsitteiden ohjaamana, mutta tämän ei nähdä tarkoittavan sitä, etteikö tulkinta koskisi jotakin todellista, olemassa olevaa, tai että tutkimus olisi ”pelkkä sepite” (vaikka tulkitessaan myös rakentaisi kertomuksen). Mielestäni Mäkelän tutkimus onkin enemmän kuin pelkkä kertomus muiden joukossa. Se pohtii kiinnostavasti lukija(konstruktio)n merkitystä tulkinnan prosessissa, mutta paikoin tämä korostus uhkaa peittää näkyvistä sen, että samalla on kuitenkin kyse jonkin todellisen (kuten kokemusten, omien ja muiden, tekstuaalisesti rakentuneiden tai välittyneiden) tulkinnasta. Kysymys kertomuksen ja tutkimuksen suhteesta johdattaakin kokemuksen luonnetta sekä toden ja fiktion välistä suhdetta koskeviin filosofisiin peruskysymyksiin.

Entä kuka on väitöskirjan kertomuksen implisiittinen lukija? Väitöskirja on niin sisällä narratologisessa diskurssissa, ettei se välttämättä kaikilta osin avaudu narratologiaan vihkiytymättömille lukijoille, ja pitäisin sen implisiittisenä lukijana juuri kanssanarratologeja. Siksi herääkin kysymys, miksi kirja on kirjoitettu suomeksi. Sen tärkeimmät keskustelukumppanit ovat ulkomaisia narratologeja, ja se toimisi luontevammin puheenvuorona kansainvälisessä narratologisessa keskustelussa. Suomalaisista kertomuksen tutkijoista vain muutama otetaan mukaan keskusteluun, eikä tässä keskustelussa edetä kovin syvälle.

Suomenkielisyydellään kirja toisaalta palvelee erinomaisesti tarvetta tuoda nykykeskusteluja suomalaiseen kirjallisuudentutkimukseen. Suomalaiset lukijat voivat oppia kirjasta paljon, sillä Mäkelä tuntee nykynarratologian kentän ihailtavan hyvin ja hänen tutkimuksensa antaa monipuolisen kuvan meneillään olevien keskustelujen eri haaroista. Mäkelän tutkimus sopii myös muille kuin narratologeille, niin taitavasti ja selkeästi se on kirjoitettu. Sen rakentama kertomus pitää otteessaan ja sisältää useita suorastaan herkullisia kohtia. Sitä vie eteenpäin käsin kosketeltava narratologinen intohimo. Suosittelenkin Mäkelän tutkimusta myös narratologiaan skeptisesti suhtautuville, sillä tämä on narratologiaa viihdyttävimmillään! Tällainen yhdistelmä tieteellistä intohimoa ja itseironian kykyä tuottaa älyllisesti kunnianhimoista, raikasta ja keskustelua eteenpäin vievää tutkimuksellista proosaa. Kirjoittajan lahjakkuudesta nimenomaan narratologisena kirjallisuudentutkijana ei ole epäilystäkään. Jään mielenkiinnolla odottamaan kertomuksen jatko-osia.

Juha Rikama

Kun väitöskirja kolahtaa…

Marita Hietasaaren viime syksynä ilmestynyt väitöskirja *Totta, tarua vai narrinpeliä? Lars Sundin Siklax-trilogian (meta)fiktiivinen historiankirjoitus* (2011) vei minut kokonaan mukanaan, samoin kuin Hietasaari kertoo olleensa Sundin ensimmäisen kirjan lukemisesta lähtien "Sundin viemää".

Ymmärrän kyllä, miksi Hietasaaren väitöskirja kolahti minuun. Olen jo työni takia äidinkielen opettajana aina joutunut pohtimaan kielen ja todellisuuden suhdetta. Tästä suhteesta tein myös isästäni kirjoittamani muistelmaesseen *Eversti. Isästäni ja isälleni* (2007) yhden keskeisistä ongelmista. Halusin tehdä esseestäni muiden tavoitteiden lisäksi puheenvuoron ajankohtaisesta aiheesta, dokumentin ja fiktion suhteesta.

Kiinnostukseni kielenkäytön todellisuussuhteen pohtimiseen juontuu kaukaisiin 1950-luvun opiskeluaikoihini. Filosofian opiskelijana omaksuin silloisen muotifilosofian loogisen empirismin opit, jotka torjuivat kaikenlaisen spekulaation tiedon hankkimisessa ja halusivat palauttaa kaiken tiedon varmoihin havaintoihin tai muihin varmoihin lähteisiin. Elämäkerran kirjoittajalle tämä merkitsi ehdotonta dokumentoinnin vaatimusta. Eli kuten *Everstissä* kirjoitan pohtiessani elämäkertani esityslajin valintaa:

> Koska en kertoessani isästä aio sepittää edes yksityiskohtia, kaikki sepitteelliset esityslajit jäävät pois laskuista. Minun kertomukseni isästäni on oltava tosi kertomus, tosikertomus, Tosikertomus, TOSIKERTOMUS. SEN ON VASTATTAVA TÄYDELLISESTI TODELLISUUTTA. Sen on oltava siis tosi kaikilla kriteereillä, ei vain kertojan kokemuksen kuvana – jolla kriteerillä tosia kyllä sepitetytkin tarinat yleensä ovat – vaan myös kaikkien muidenkin havaittavissa ja siten todistettavissa olevia tai olleita yksityiskohtia myöten.
> (*Eversti* s. 11.)

Hietasaaren väitöskirjaa osoittaa, miten Lars Sundin romaanisarja pyrkii muun muassa murskaamaan tämän myytin ihmiskerronnan keinoin löydettävästä todellisuudesta. Väitöskirja on ensi sijassa narratologinen tutkimus. Tutkimalla romaanisarjan kerrontarakenteita se osoittaa yhteyden niiden ja sarjan temaattisen sisällön välillä.

Everstin ja Hietasaaren analysoiman *Siklax*-trilogian vertailu osoittaa, miten kiinnostavasti ne sijoittuvat tiedonhistorialliseen jatkumoon. Trilogia muodostaa selvän tietoteoreettisen vastakohdan *Everstille:* ne ovat eräitä totuusteorian katsomuksellisia ääripäitä. Kun *Everstin* näkemys edustaa viime vuosisadan alkupuolella hallinnutta loogista empirismiä ja sen vaatimaa kaikessa todellisuuden esittämisessä, muun muassa historiankirjoituksessa, välttämätöntä dokumentarismia, joka asettaa realisti-

selle kerronnalle tiukat rajat, niin Sundin teossarja edustaa vuosisadan loppupuolella syntynyttä postmodernismia, joka yrittää kieltää kokonaan realistisen, todellisuutta vastaavan historiallisen kerronnan mahdollisuuden. Sundin *Siklax*-sarja, jonka Hietasaari määrittelee postmoderniksi historialliseksi romaaniksi, on epäilemättä tämän kirjallisen suuntauksen komein saavutus Suomessa.

Sundin teossarjan tekee ainutlaatuiseksi juuri se, että tekijällä on hallussaan niin monipuolinen keinovalikoima sen osoittamiseksi, että kielen kerronnallisin keinoin ei ole mahdollista kuvata todellisuutta luotettavasti. Näitä keinoja, kuten parodiaa, mediakritiikkiä tai metalepsistä (ontologisten rajojen ylittämistä), ja niiden vaikutuksia Sundin kerrontaan Hietasaari käsittelee monipuolisesti.

Romaanisarjan kertoja tekee kyllä kaikkensa päästäkseen kiinni toteen todellisuuteen, mutta kaikki yritykset päätyvät umpikujaan. Vaikuttavimpia hänen kerrontastrategioistaan on parodioida kirjailijan valtaa antamalla hänen mielensä mukaan muuttaa perinteisen kerronnan sopimuksia. Näin hän saa lukijan tuntemaan enemmän epäluuloa kerrottua kohtaan kuin vakuuttaa hänet kerrotun totuudesta. Samaa epäluuloa herättää myös se, että tekijä antaa puheenvuoron useille, keskenään kilpaileville kertojille.

Sundin tekstissä maailmojen ontologiset rajat hämärtyvät ja todellisuuden tasot sekoittuvat: kertoja käy niissä tutkimusretkillä menneisyydessä, herättää kuolleita henkiin haastateltavaksi, antaa päähenkilönsä teon, aironiskun tv-ruutuun, vaikuttaa myös tv-esityksen tapahtumiin. Sundin kertoja kritisoi myös median kykyä todellisuuden esittämisessä. Hän yrittää eri medioiden avulla päästä käsiksi todellisuuteen tutkimalla vanhoja sanomalehtiä, maalauksia, elokuvia ja valokuvia – koko median käytössä olevaa arsenaalia. Nämäkin yritykset epäonnistuvat ja päätyvät toteamukseen, että mediamaailman tieto on aina välittynyttä ja kätkeytyy aina uusien medioiden taakse, puhtaana sitä ei onnistu tavoittamaan mistään.

Hietasaaren väitöskirja osoittaa, miten Sund teossarjassaan toteuttaa taitavasti postmodernismin kirjalliseen maailmaan tuomaa uutuutta, niin sanottua metatarkastelua. Metatarkastelu tuottaa niin sanotun metatekstin, jonka kerronta kohdistuu varsinaisen kohdetodellisuuden ohella myös itse kerrontaprosessiin. Sen näkökulmasta näkyy ennen kaikkea kerrotun kohdetodellisuuden riippuvuus kertomistavasta, se että todellisuus on aina suhteutettava sitä koskevaan esitykseen.

Metatarkastelua on käytetty myös *Everstissä*. Siinä tämä tarkastelu päätyy toisenlaiseen lopputulokseen kuin *Siklax*-sarjassa. Soveltamalla äärimmäisen tiukkoja totuuskriteerejä *Everstin* tekijä uskoo piirtäneensä isästään todenmukaisen kuvan, joka voidaan selvästi erottaa fiktiosta. Tämmöinen usko perustui loogis-empiristiseen taustafilosofiaan, joka 2000-luvulla on kääntynyt vastakohdakseen.

Ihan kaikkea Hietasaaren esittämää en kuitenkaan niele. Hän kirjoittaa:

> Sundin historiallisten romaanien kerrontakeinojen [--] analyysi on paljastanut, miten teosten rakenne ja muoto ovat suoraan yhteydessä niiden temaattiseen sisältöön. Sundin romaaneissa tulee kohosteisesti esille kaksi yhtä merkityksellistä ja toisiaan tukevaa funktiota: kriittisyys ja emansipatorisuus. Sundin teokset vastustavat kaikkia yksilöä alistavia totalitaarisia aatteita, oli kyse sitten poliittisista tai uskonnollisista ideologioista. (*Totta, tarua vai narrinpeliä?* s. 105–106.)

Tämä käsitys on peräisin narratologian uusimmasta haarasta, niin sanotusta kulttuurisesta tai kontekstuaalisesta narratologiasta, joka on seurannut niin sanottua klassista, strukturalistista narratologiaa. Kulttuurinen narratologia yrittää todistaa yhteyden kerronnan muotojen ja kulttuurissa vallitsevien ajattelutapojen ja ideologioiden välillä kaikkein yleisimmällä tasolla. Monet kirjallisuudentutkijat (esim. Cohn, de Groot, Hägg) suhtautuvat tähän käsitykseen epäillen tai torjuvat sen metafyysisenä yleistyksenä. On tietysti selvää, että Sundin teossarja on kokonaisuutena tarkastellen kritiikin asialla – kaivaahan se maata maailmankuvamme eräiden peruspilareiden alta. Mutta toisaalta kaikkia Sundin käyttämiä kerronnallisia keinoja – mediakritiikkiä, parodiaa, groteskia, jopa metalepsistä – voidaan kaunokirjallisuudessa käyttää ja on käytetty yhtä paljon konservatiivisuuden kuin edistyksen palveluksessa.

Monikielisyys suomalaisessa kirjallisessa maailmassa

Grönstrand, Heidi & Malmio, Kristina (red. / toim.): *Både och, sekä että. Om flerspråkighet / Monikielisyydestä*. Helsinki: Schildts Förlags Ab / Schildts Kustannus Oy, 2011. 336 s.

Heidi Grönstrandin ja Kristina Malmion toimittama ajankohtainen ruotsin ja suomen kielinen artikkelikokoelma *Både och, sekä että. Om flerspråkighet / Monikielisyydestä* osallistuu meneillään olevaan suomalaisen nationalismin, kulttuurin ja identiteetin tutkimisen projektiin kirjallisuuden(tutkimuksen) näkökulmasta. Teos tarkastelee useita suomalaisia vähemmistö- ja monikielisiä kirjailijoita ja Suomen monikielisyyden historiaa avaten näkymän aktiiviseen ja monensuuntaiseen liikkeeseen kirjallisessa elämässä kieli- ja kulttuurirajojen yli.

Suomea on pidetty muihin Länsi-Euroopan maihin verrattuna kulttuurisesti, kielellisesti ja etnisesti suhteellisen homogeenisena maana, vaikka yhtenäisen suomalaisuuden rakentaminen on ollut lähinnä poliittinen konstruktio. Kielellistä yhtenäisyyttä on pidetty modernien kansallisvaltioiden – myös suomalaisen nationalismin – keskeisenä rakentajana ja kulttuurisen yhtenäisyyden takaajana. Teos muistuttaa, miten Suomessa voimakkaan yksikielisyyden vaade on osaltaan pitänyt kaksi- tai monikielisyyttä näkymättömissä ja aiheuttanut traagisiakin seurauksia saamelaisille, romaneille ja pienemmille kieli- ja kulttuurivähemmistöille.

Heidi Grönstrand toteaa artikkelissaan kaksikielisyyden pohtimisen olleen Suomessa varsinkin kirjallisuustieteessä melko harvinaista – tutkimus on painottunut muun muassa tekstien välisen ja tekstinsisäisen monikielisyyden sekä koodinvaihdon tarkasteluun. *Både och, sekä että* -kokoelma siirtää katseen kahden esseen ja 12 artikkelin verran kaksi- ja monikieliseen identiteettiin sekä kirjallisuuteen esitellen useita mielenkiintoisia ja vähemmälle huomiolle jääneitä kirjailijoita ja kielivähemmistöjä. Teoksen lähtökohtana on johdannossa esitetty ajatus siitä, miten kieli on yhtä aikaa arkinen ja poliittisesti latautunut ilmiö: siihen liittyy monenlaista vallankäyttöä ja kielten välistä hierarkiaa, mutta samalla sen avulla ilmaistaan tunteita ja rakennetaan yksilön ja yhteisön identiteettiä.

Mainittu lähtökohta tarjoaa laajan lähestymistavan, jota kirjan rakenne tukee yhdistämällä tieteelliseen tarkasteluun esseen kokemuksellisuutta. Teos nimittäin antaa puheenvuoron myös kirjailijoille, kun teoksen aloittaa Arne Nevanlinnan essee ”Monikielisyyden kääntöpuolia” ja lopettaa Alexandra Salmelan essee ”Mietteitä kielten törmäysvyöhykkeiltä”. Tieteelliset mutta yleistajuisiksi laaditut artikkelit keskustelevat oivallisesti esseiden kanssa: tutkijoiden henkilökohtainen kokemus monikielisyydestä tulee esille lyhyestä kommentista artikkeleiden alussa. Tämä rakentaa jatkumon esseiden omakohtaisuudelle ja rikastaa tieteellistä käsittelyä korostaen sitä, miten monikieli-

syys on henkilökohtainen, arkeen ja identiteettiin sidottu kokemus.

Kirjallisuudentutkimuksen ja opetuksen materiaaliksi sekä tenttikirjaksi mainiosti soveltuva teos on jaettu kolmeen osaan, joista ensimmäinen tarkastelee monikielisyyden historiaa ja kirjailijoiden oletettua sitoutumista yhteen kieleen. Nevanlinnan essee toimii ajatusten herättäjänä ja sisällöllisenä johdantona osana Eurooppaa olleen Suomen yksi- ja monikielisyyteen. Julia Tidigs käsittelee kirjailijana unohtunutta, viipurilaista Jac. Ahrenbergiä, jonka teosten monikielisiä ratkaisuja ja kieltä kritisoitiin puutteelliseksi hänen monikielisen, suomen- ja ”viipurinkielisenkin” taustansa vuoksi. Agneta Rahikainen tarkastelee Pietarissa kasvaneen, kotonaan ruotsia, koulussa tanskaa, kaupungilla venäjää ja palvelusväen kanssa suomea puhuneen Edith Södergranin kielellistä todellisuutta. Kokeilujen jälkeen Södergran päätyi kirjoittamaan äidinkielellään ruotsiksi, mikä heijastui runojen kieleen esimerkiksi loppusointujen katoamisena.

Grönstrandin artikkeli käsittelee kirjailija-kääntäjä Kersti Bergrothia, jonka keino paikantaa suomeksi ja ruotsiksi kirjoittamansa Eeva-teokset kahteen erilaiseen kieleen ja kulttuuriin oli luoda teoksiin kokonaan yksikielinen maailma ja tarjota suomen- ja ruotsinkieliselle lukijakunnalle kokonaan kohdekieliseen kulttuuriin sijoitetut tarinat. Kristina Malmio tarkastelee ruotsinkielen omakseen kokenutta Elmer Diktoniusta, joka pohtii jännitteistä suhdettaan suomen- ja ruotsinkieleen useissa kaunokirjallisissa teksteissä ja kirjeissä. Malmio esittää, että Diktoniuksen kolmannen kielen – kaunokirjallisen kielen – on mahdollista ymmärtää syntyneen kirjailijan vapautuessa kahden kielen välisestä konfliktistaan ja toisaalta olevan kirjailijan kaksikielisen ja ristiriitaisen identiteetin ilmentymä.

Toinen osa laajentaa näkökulmaa kielivähemmistöihin ja -yhteisöihin. Simon Muirin artikkeli Suomen jiddisinkielisen kulttuurin vaikuttajasta, jiddisin- ja ruotsinkielellä erilaisia tekstejä, teatteriesityksiä ja revyyitä julkaisseesta Jac Weinsteinista, on yksi esimerkki teoksen mielenkiintoisista kielivähemmistön kirjallista historiaa esille nostavista artikkeleista. Vastaavalla tavalla tärkeän kurkistuksen Suomen tataarien monipuoliseen kirjalliseen elämään tarjoaa Kadriye Bedretdin artikkeli. Suomeen 1800-luvulta muuttaneiden tataarien mukana tullut, lähinnä tunnekielenä koetun kielen merkitys yhteisön identiteetin rakentajana ja etnisyyden perustekijänä korostui Suomessa. Kirjoitettuja julkaisuja onkin kertynyt paljon.

Suomen romanien musiikkikulttuuria tutkinut Kai Åberg kuvaa artikkelissaan, miten vain romaneille kuuluvana pidettyä kieltä uhkaa katoaminen. Suullisesti välittyvässä ja muistinvaraisesti sukupolvelta toiselle säilyvässä perinteessä musiikilla on ollut olennainen asema romanien etnisen identiteetin ilmentämisessä, mutta kielenkäytön vähentymisen seurauksena myös romanilaulut ovat vaarassa unohtua. Saamelaiset puolestaan ovat vaatineet

myös kielellisiä oikeuksia itselleen osana vähemmistöjen maailmanlaajuista liikehdintää. Vuokko Hirvonen tuo esille niitä kielipoliittisia olosuhteita ja taustoja, joista käsin saamelaiset naiset ovat kirjoittaneet 1970-luvulta lähtien. Vaikka heillä olisi ollut mahdollisuus kirjoittaa myös valtakielillä, vasta äidinkielen kirjoitustaito on useimmilla avannut ovet kirjalliseen ilmaisuun. Kieli ja tekstit ovatkin toimineet vastarinnan, etnisen heräämisen ja vastamuistin välineinä.

Satu Gröndahl tarkastelee ruotsinsuomalaisten ja tornionlaaksolaisten kirjailijoiden tuotantoa, jossa heijastuvat monikielisyyteen usein liittyvä alemmuuden ja kodittomuuden tunne. Tämä liittyi osaltaan siihen, miten asenteet suomenkieltä kohtaan olivat Ruotsissa negatiiviset 1970- ja 1980-luvulla. Mutta ne ovat myös tavallisia seurauksia vähemmistökieleen liittyvästä leimaamisesta ja leimautumisesta, jota jälkikoloniaalinen tutkimus on kuvannut mielen kolonisoitumisena.

Teoksen kolmas osa käsittelee kielellisiä rajoja ylittävää nykykirjallisuutta. Jan Dlask tarkastelee suomen- ja ruotsinkieltä sujuvasti puhunutta Henrik Tikkasta, joka ei välittänyt yksikielisyysvaatimuksista tai kielirajoista. Kielellisiä rajoja monensuuntaisesti ylittävästä kirjailijasta herkullisimpia esimerkkejä on Suomessa asuva, ruotsiksi ja venäjäksi julkaiseva ja ”suomenruotsalaiseksi kirjailijaksi” luonnehdittu Zinaida Lindén ja hänen tuotantonsa, jota Tintti Klapuri käsittelee osana nykyvenäläistä emigranttikirjallisuutta. Malmio tarkastelee toisessa artikkelissaan 1990- ja 2000-luvun suomenruotsalaisen kirjallisuuden monikielisyyttä koodinvaihdon näkökulmasta. Kirjailijoiden ja kriitikoiden asenteet koodinvaihtoa kohtaan ovat muuttuneet hyväksyviksi, ja hän kysyy onko kirjallisuus menettänyt merkitystään kielellisen identiteetin ylläpitäjänä vai onko suomenruotsalainen identiteetti muuttunut aiempaa globaalimmaksi.

Teoksen päättää kirjailija Alexandra Salmelan henkilökohtainen essee aikuisiällä opitusta kaksikielisyydestä. Salmela esittää osuvia kysymyksiä (kuten ”onko tällainen kahden kielen välillä vaikeroiminen ollenkaan kaksikielisyyttä” tai ”Minkä takia kielet on pidettävä puhtaina?”) ja osoittaa sen, miten yhtäältä kielitaito elää ajassa ja paikassa ja toisaalta kielet muuttuvat ja hybridisoituvat esimerkiksi kaksikielisten lasten luodessa omia kielellisiä todellisuuksia.

Vuonna 2010 Suomessa oli noin 80 kieltä, joilla oli vähintään sata äidinkielistä puhujaa (suomi.fi 2011). Viime vuosina käydyt keskustelut maahanmuutosta ja ”pakkoruotsista” tai esimerkiksi saamelaiskielten aseman parantamispyrkimykset kertovat monikielisyyden jatkuvasta ajankohtaisuudesta sekä poliittisesta ja tunteita herättävästä luonteesta. *Både och, sekä että* -teos tarkastelee monikielisyyttä ja monikielistä identiteettiä kirjallisuudessa monipuolisesti sekä yksilön että yhteisön näkökulmista. Ansiokkaasti se nostaa tarkasteluun laajemman tunnettuuden ulkopuolelle jääneitä kirjailijoita ja kielivähemmistöjä ja osoittaa kirjallisuuden

Suomessa käyneen neuvottelua sekä olleen jatkuvassa liikkeessä yli kieli- ja kulttuurirajojen. Teoksen aineisto haastaa kansallisen kirjallisuuden yhteen kieleen ja kulttuuriin sidotun luonteen ja osaltaan osoittaa kirjallisuuden monikielisen ja ylikulttuurisen luonteen.

Tällaisenaan teos painottaa tarkastelunsa ruotsinkieliseen kielivähemmistöön, mikä on ymmärrettävää jo kielen historiallisen aseman vuoksi. Yhtäältä olisi ollut kiinnostavaa lukea esimerkiksi kveenin kielisestä kirjallisuudesta tai Venäjän Karjalan suomenkielisestä kirjallisuudesta, jotka molemmat jäävät usein tarkastelun ulkopuolelle, tai vastaavasti vaikkapa venäjänkielisestä kirjallisesta elämästä Suomessa.

Hanna-Leena Nissilä

Luonnon monimuotoisuus suomalaisessa kirjallisuudessa

Pertti Lassila: *Metsän autuus. Luonto suomalaisessa kirjallisuudessa 1700–1950.* Helsinki: SKS, 2011. 260 s.

Kirjassaan *Runoilija ja rumpali* (2000) Pertti Lassila käsitteli muun muassa F.M. Franzénin, Runebergin, Kiven ja Juhani Ahon kuvauksia ja käsityksiä luonnosta. Aihe näyttää kiinnostaneen Lassilaa enemmänkin, sillä hänen uusin teoksensa on laveahko historiallinen monografia, joka hahmottelee keskeisten suomalaisten kirjailijoitten luontokäsityksiä ja niiden muutoksia 1700-luvulta 1950-luvun puoleen väliin saakka. Tutkimus päättyy kirjallisuushistorialliseen taitekohtaan, modernismin alkuvaiheeseen, jonka jälkeen luonto ei Lassilan mukaan enää esiinny kirjallisuudessa itsenäisenä ja uskottavana vastakohtana urbaanille kulttuurimaailmalle.

Metsän autuus tekee hämmentävän laajan epookkiharppauksen, barokin iltaruskosta aina varhaismodernismin kynnykselle saakka. Aikajänne tuntuu pelottavankin pitkältä – varsinkin kun ottaa huomioon, että kyseessä on ”vain” runsaat 200-sivuinen teos. Harkituilla ja havainnollisilla teosesimerkeillään sekä tarkkavaistoisilla ja perehtyneillä tulkinnoillaan Lassila kuitenkin onnistuu muodostamaan aineistostaan kirjallisen jatkumon, jonka sisäinen historiallinen dynamiikka teeseineen, antiteeseineen, muunnelmineen ja parodioineen tuntuu uskottavalta.

Samalla teos osoittaa, kuinka monipolvinen ja kompleksinen suomalaisen kirjallisuuden luontonäkemysten kirjo on ollut.

Teoksen alkupuolella Lassila nostaa kirjallisuushistoriallisista katakombeista Franzeńin lisäksi Jacob Fresen ja Gustav Philip Creutzin kaltaisia 1700-luvulla kirjoittaneita menneen maailman lyyrikoita, joiden tuotannossa tiivistyy oman kirjailijapersoonan läpi suodatettu oman aikakautensa *Zeitgeist*. Siinä missä Fresen luontorunoutta määrittää henkilökohtainen uskonnollis-hengellinen paatos, Creutzin tuotannossa metafyysinen ulottuvuus vaihtuu rokokoohenkisesti aistein havaittavaksi ja esteettisesti jäsentyväksi nautintojen maailmaksi. Tällaisten, yksittäisten kirjailijaesimerkkien kautta kehkeytyvien maailmankuvallisten muutosketjujen rakentelijana ja erittelijänä Lassilan teos on valaisevaa luettavaa.

1700-luvun lopulla suomalainen luontokuvaus alkaa irtaantua idylli- ja arkadiaperinteestä, ja sen tilalle tulee näkemys luonnosta subjektiivisempana rauhanpaikkana, jonne vetäydytään pohtimaan olemassaolon suuria kysymyksiä. Esimerkiksi Jakob Tengström kirjoitti runoja, joissa luonto tarjoaa konkretiaan palautuvia vertauskuvia yleisille totuuksille. Luonnontieteiden merkityksen kasvaessa luontosuhde ja -kuvaus saavat myös entistä rationaalisempia ulottuvuuksia.

Romantiikan murros 1800-luvulla synnyttää ajatuksen tunteellisen, yksilöllisen kokemuksen keskeisyydestä, jonka jälkeläisiä useat nykypäivänkin luontokirjoittajat ovat. Myös Runeberg ja Kivi ammensivat romantiikan ideaaleista – edelliselle uusi kirjallisuuskäsitys antoi ennen kokemattomia formaalisia vapauksia, jälkimmäiselle mahdollisuuden tehdä pilaa liian tosikkomaiseksi pönäköityneestä (kansallis)romanttisuudesta.

Kiinnostava on myös Lassilan tulkinta symbolismista ”sekularisoituneena romantiikkana”, jossa esteettinen asenne muodostaa ikään kuin oman, eriytyneen uskonnollisuuden muodon. Hän näkee esimerkiksi Eino Leinon ja Otto Mannisen runouden palvelevan yltiösubjektiivista kokemuksellisuutta, jossa kielen semanttiset säännöt jäävät soinnillisten ja rytmillisten ominaisuuksien alle. Toisaalta symbolismi myös käänsi romantiikan vapaus-ajatuksen päälaelleen, koska se esitti luonnon yhtäältä runoilijan viimeisenä pakopaikkana, jonne ei vetäydytä enää huojentuneena ja vapaaehtoisesti vaan pakonomaisesti, uhatun yksityisyyden ja minuuden autonomian säilyttämiseksi. Kaunosielun suojelijana luonto oli lopullisesti irtautunut uskonnollisista tai topeliaanisista yhteiskunnallisesta tehtävistä.

1900-luvun alkupuolella käsitys luonnosta alkaa psykologisoitua ja liukua ihmismielen eli ihmisluonnon ominaisuuksien kartoittamiseksi. Esimerkiksi Maria Jotunin proosateoksissa luonto ilmenee elämän suurena kaikkivoipaisuutena, jonka ristiriitaisia ja moraalikäsityksiä horjuttavia ikuisia lainalaisuuksia vastaan pienen ihmisen on hankala rimpuilla. Toisaalta taas Sillanpään *Elämä ja aurinko* on Lassilan luennassa moderniin

muotoon puettu pastoraalitarina, jossa ikisuomalainen kesämyytti viettivoimineen ja hedelmällisyysriitteineen saa huikeimman versiointinsa. (Ihmis)luonnon ja yksilön käytöstä normittavan kulttuurin ristipaine purkautuu siis realismin valtakauden keskeisissä teoksissa tavalla, jonka jälkeen luonto ei enää ole yksiselitteisesti positiivinen tai arvokas asia.

Metsän autuus päättyy Aaro Hellaakosken ja Helvi Juvosen runouden erittelyyn. Hellaakosken tuotannossa näkyy kääntyminen kohti uudenlaista luontosuhdetta, joka pyrkii irtautumaan kokevan subjektin käsityskyvyn rajallisuudesta ja täydellistymään anonyymissä sellaisuudessaan. Ihmisestä on tullut elonkehän häirikkö, jonka tuhotyöt alkavat tihkua kirjallisuuden tietoisuuteen. Juvonen sen sijaan oli viimeinen merkittävä suomalainen lyyrikko, joka etsi luonnon pyhitystä kristillisen vakaumuksen kautta. Lassilan mukaan he kaksi ovat suuren suomalaisen luontokirjallisuuden viimeinen luku, jonka jälkeen luonto muuttaa kulttuurin sisään ja näivettyy silkaksi suojelukohteeksi.

Lassila kirjoittaa sujuvaa ja ilmeikästä tutkimusproosaa, jota lukeakseen ei tarvitse kirjallisuustieteen ammattilainen. Muutamia aukkokohtia hänen luontokirjallisuuden suurta linjaa kartoittavaan katsaukseensa on kuitenkin jäänyt. Esimerkiksi Tulenkantajien sukupolvi ohitetaan vain maininnalla. Eivät kai esimerkiksi Katri Valan ja Olavi Laurin hurmioituneet itämaiset näyt ole pelkkiä kultaisen vuosikymmenen kuriositeetteja? Entä P. Mustapään raukeat runokuvaelmat laiskanpulskeasta läkkiseppä Lindbladista? Myös Einari Vuorelan kansanlaulunomaisista ja suuria, usein ristiriitaisiakin tuntemuksia kehittelevistä luontorunoista Lassilan tasoinen lähilukija olisi varmasti saanut paljon irti.

Myös näkemys, että luontokirjallisuuden suuri perinne päättyy Hellaakosken ja Juvosen tuotantoihin, on kyseenalainen ja yksioikoinen. Vaikka modernismin valtavirta tarkoitti useassa tapauksessa kulttuuritietoisuuden urbanisoitumista ja abstrahoitumista, myös konkreettinen todellisuus ja ihmisen suhde siihen ovat säilyneet kirjallisuuden tärkeinä referensseinä. Siitä todistaa esimerkiksi viimeisen parin vuosikymmenen aikana syntynyt ekokriittinen kirjallisuudentutkimus, joka on nostanut tutkimusagendalle muun muassa kirjoitetun tekstin ja fyysisen todellisuuden välistä suhdetta koskevia kysymyksiä.

1900-luvun puolivälin jälkeen luonnosta on suomalaisessa kirjallisuudessa tullut muun muassa Risto Rasan ja Jyri Schreckin japanilaistyylisten miniatyyrirunojen herkkiä detaljeja, Pentti Linkolan iskevien radikaalipamflettien suojelukohde, Leena Krohnin fantasia-allegorioiden rinnakkaistodellisuus, Olli Heikkosen myyttisiä runohirviä, Johanna Sinisalon extreme-ihmisen yllätysherkkä vastus ja Antti Nylénin purnausesseiden kaltoin kohdeltuja tuotantoeläimiä. Toisin sanoen Lassilan teos jää kaipaamaan jatko-osaa.

Tero Tähtinen

Literature and Moral Emotions. The Poetics of the Nineteenth-century Nordic *Tendensroman*.

The article focuses on the poetics and history of *tendenslitteratur,* or purposeful literature, in nineteenth-century Finnish literature and literary discussion. *Tendenslitteratur* is an umbrella term for purposeful novels, novellas, poems and plays. The term was used to refer to both thesis literature, which offers ideological solutions to social problems, and to purposeful literature, which focuses on putting issues under debate and engendering reader with moral emotions. The term and the genre migrated to Finland in the 1840s, but the term has been rarely used after the 1910s. However, works in the genre have been written up to the present.

A nineteenth-century purposeful work attempts to affect a reader's emotions and communicate on some social or moral view. The story is central for the view, because the reader has to encode the work's message from cause and effect in the story. The paper suggests that amalgam technique, spokeperson characters, and intertextual allusions to other debated works, are also part of the genre's repertoire. A purposeful work often has a climax in which the message is highlighted.

The article advances into stance-taking genres by introducing the concept of moral emotion, and by showing the connection between the genre and the moral values of the community. By doing this, the article develops a contextual approach to literary genres.

Saija Isomaa

"I Want to Hear Your Perspective, Sincerely". The Ethics of Addressing in Eira Stenberg's Novels *Häikäisy* and *Gulliverin tytär*

Epistolarity emerged into the Finnish novel writing of the 1980s. Especially women writers deployed this convention of intimate writing that provided a way to consider the process of communication and encountering the other. In this article, I study Eira Stenberg's novels Häikäisy (1987) and Gulliverin tytär (1993). Stenberg's novels bring out the themes of writing and reading by incorporating letters, diaries and founded messages and challenge the idea of language as a transparent device representing "the naturally given" voices. The positions between the writer and the reader are in a state of

constant transformation. This is illustrated by the problem of the name and naming, for example. These transformations e.g. into a translator or a reader, are ethically important because they deconstruct the monologist and formal concept of the narrative voice, but at the same time, reconstruct new values and mediations between the subjects. The writer and the reader are not subjects totally determined by the structural positions, but active and response interpreters of the texts.

Riitta Jytilä

Lost Animals and Sluggish Trees

The article focuses on the question of how the environment becomes politicized – a subject of a political dispute – in contemporary Finnish poetry. I mainly concentrate on three individual poems: Eila Kivikk'aho's "Uudet pihat", Markku Jääskeläinen's "Ohjeita metsurille" and Timo Hännikäinen's "Asemalla odottavan". I examine the ways in which the environment becomes debatable in each of the poems and what kind of ecological and ethical emphases can be read from their rhetorical positions. As theoretical frameworks I utilize both ecocriticism and the study of environmental policy. The former I apply while studying the ideas and attitudes towards nature expressed in the poems, and later while contemplating the broader implications of those ideas in social contexts. At the core of my study is the attempt to find and explore ways of interpretation that do justice to the nonhuman subjects of the poems.

I claim that the traditional, human-centered approach of environmental policy is insufficient for understanding and reaching the nonhuman voices that occur in environmentally oriented poetry. The other main theme in my article is the tendency of the environmental poetry to problematize the sharp distinction between subject and object and to provide alongside with it a potential, asubjective field of experience where the boundary between the observer and the observed dissolves at least momentarily. Thus, poetry can be seen as writing that counters the more categorizing and division-making uses of language.

Tero Tähtinen

The Relation of the Figurativeness to the Avant-Gardism in Pentti Saarikoski's Political Lyrics of the 1960's

In Saarikoski's political poems, there are two things combined: figurativeness which is the traditional medium of poetry, and political radicalism. This combination is part of Saarikoski's "political poetics". Not much academic research has been carried out about Saarikoski's lyrics, but it's been studied earlier by for example Janna Kantola and H. K. Riikonen.

In Saarikoski's political-regarded works of the 1960's, the most avant-garde-influenced are *Mitä tapahtuu todella?* ("What really happens?") (1962) and *Ääneen* ("Aloud") (1966). According to my interpretation, *Mitä tapahtuu todella?* is mostly influenced by artistic avant-gardism: collage and montage are used, among other things. In *Ääneen,* the speaker of the poem is continually saying that he's a communist, and implores his audience to choose this ideology too. The traditional figurativeness containing "birds", "flowers" and "trees", is used. This concerns also *Mitä tapahtuu todella?.* There is both indirect imagery and concrete images in poems.

Peter Bürger has stated that the avant-gardists wanted to re-establish art back to every-day life (*Lebenspraxis*). In Saarikoski's lyrics, this can be seen for example in how daily things such as a photo in a newspaper or having dictionaries lie about the table are described. Figurativeness, being one medium of poetry, plays an important role in this kind of description.

Riikka Ylitalo