Pääkirjoitus

3 Syksystä jouluun
Markku Salmela ja Jarkko Toikkanen

Artikkelit

5 Seitsemän munaa. Pikareski ja parannus Aleksis Kiven romaanissa
Sari Salin

20 Kone ja automaatti: kirjallisia (takaisin)kytkentöjä
Juri Joensuu

35 Teksti, lukija ja affektit. Sarah Watersin *The Little Stranger* sekä lukijan pelko ja häpeä
Pia Livia Hekanaho

Esseet

53 Teksti- ja kontekstilähtöisyydestä akselimalliin. Lukion kirjallisuudenopetuksen kehittämissuuntia
Riikka Pöyhönen

Puheenvuorot

61 Kuvittele! Mielikuvituksesta kirjallisuuden tutkimuksessa ja opetuksessa
Bo Pettersson

Raportit

78 Sorron akselit ja sentimentaalisuuden anti. Feinististen ja queer-kertomusteorioiden symposiumi Columbuksessa 10–12.5.2011
Laura Karttunen

Keskustelua

81 Kirjallisuuteus on kirjallisuuden kova ydin
Erkki Lyytikäinen

Arvostelut

82 Virsiä ja niiden uudistushistoriaa
Liisa Enwald ja Tuula Hökkä (toim.): *Virren virtaa. Veisattu runo ennen ja nyt*
H. K. Riikonen

85 Yksitoista tarinaa häpeästä
Siru Kainulainen ja Viola Parente-Čapková (toim.): *Häpeä vähän. Kriittisiä tutkimuksia häpeästä*
Merja Leppälahti

87 ”Lukijoiden yhteisö! Ei ole lukijoiden yhteisöjä.”
Kuisma Korhonen: *Lukijoiden yhteisö. Ystävyydestä, kansanmurhista, itkevistä kivistä*
Eva Maria Korsisaari

91 **Abstracts**

Markku Salmela ***ja*** *Jarkko Toikkanen*

Syksystä jouluun

Vuoden vaihtuessa loppuunsa aikamme Avaimen päätoimittajina horjuu viime jaloillaan, vähän samaan tapaan kuin aikamme englantilaisen filologian edustajina Tampereen yliopistossa. Olemme edellisissä pääkirjoituksissamme puhuneet katoavasta oppialastamme perin sinnikkäästi: sen merkityksestä kieltä, kulttuuria ja kirjallisuutta verraten luontevasti kokoavana tieteenä, joka ei kaihda perinpohjaista muodollista analyysia tai tekstien lukemista suhteessa mihin tahansa aikalaisilmiöön. Monipuolinen analyysivälineiden ja näkökulmien potentiaali on aina ollut filologian erityinen voimavara. Vuoden viimeinen Avain esittelee jälleen valikoiman eri oppiaineiden edustajien juttuja, jotka yhteen saatettuina huokuvat tätä samaa, eklektistä mutta johdonmukaista henkeä.

Tämän lehden artikkelit ovatkin kaikkea muuta kuin tasamitallisia: aiheet ulottuvat suomalaisen ikiklassikon vahvasta uudelleenluennasta taianomaisten kielellisten koneiden ja takaisinkytkentöjen kautta goottilaiseen queeriin ja lukijan kokemaan häpeään. Sari Salinin artikkeli *Seitsemästä veljeksestä* pikareskiromaanina osoittaa, että kaiken tämän ajan jälkeen Kiven teksti voi yhä avata tutkijalleen uusia kokonaisvaltaisia näkökulmia. Tämä havainto on yhtä lailla filologinen ideaali. Samankaltainen menneisyyden ja nykypäivän vastavuoroisuus leimaa Juri Joensuun pohdintaa siitä, voiko kirjallisuuden kieltä tuottaa automaattisesti, koneen tapaan, vai tuleeko jokin aina toiminnan väliin, keskeyttäen ja kytkien sen takaisin itseensä. ”Karjalan kielen *koneh* merkitsee taikaa ja loitsimista”, Joensuu huomioi hämärtäen osaltaan sanojen tuttua merkitystä. Pia Livia Hekanaho puolestaan lipuu syvemmälle pimeään näyttämällä, miten queer-teoriaa voi soveltaa poikkeavan seksuaalisuuden tutkimuksen lisäksi havainnoimaan ”tekstin ja lukijan välisen suhteen niitä aspekteja, jotka ylittävät tai haastavat omaksumamme käsitteellistämisen tavat”. Häpeän tunteesta tulee tällöin Sarah Watersin *The Little Stranger* -romaanin kohdalla yhteisesti jaettu, hätkähdyttävä, haastava kokemus.

Artikkeleitamme ryydittää joukko niitä kannattavia juttuja, jotka koskettelevat myös vuoden edellisistä *Avaimista* muistettavia aiheita. Numerossa 1/2011 vahvasti esiin noussut keskustelu kirjallisuudenopetuksen tilasta palaa sivuillemme Riikka Pöyhösen esseen ja Bo Petterssonin laajan puheenvuoron muodossa, ja niiden mukana kysymykset siitä, mitä kirjallisuudesta voi tänään oppia, miten oppinsa voi kenties opettaa toisille ja mitä väliä sillä on. Laura Karttunen raportoi feinististen ja queer-kertomusteorioiden symposiumista Columbuksessa, ja Erkki Lyytikäinen tarjoaa painavan vastasanansa

Markus Långin *Avaimessa* 2/2011 julkaistulle näkemykselle *literaturnost*'ista. Kokonaisuuden täydentää kolme kirja-arviota virsilyriikan ja häpeän tutkimuksesta sekä lukijoiden yhteisöistä.

***

> Yes, the newspapers were right: snow was general all over Ireland. It was falling on every part of the dark central plain, on the treeless hills, falling softly upon the Bog of Allen and, farther westward, softly falling into the dark mutinous Shannon waves. It was falling, too, upon every part of the lonely churchyard on the hill where Michael Furey lay buried. It lay thickly drifted on the crooked crosses and headstones, on the spears of the little gate, on the barren thorns. His soul swooned slowly as he heard the snow falling faintly through the universe and faintly falling, like the descent of their last end, upon all the living and the dead.

Kirjallisuudentutkijan voi olla vaikea uhrata ajatuksia lumisateelle, joulusta puhumattakaan, manaamatta mieleensä Joycen ”Kuolleet”-novellin (”The Dead”) viimeisiä lyyrisiä rivejä. Novellissa lumen merkitykset kietoutuvat päähenkilö Gabriel Conroyn tajunnassa näynomaisesti yhteen kaiken katoavaisen (ihmiselämän, traagisen rakkauden, horjuvan kansallisen yhtenäisyyden) kanssa. Joulunaikainen lumi ilmaisee sekä kuolemaa että uudelleensyntymää: vaikka Gabrielin mieli täyttyy melankoliasta ja tehtyjen ratkaisujen lopullisuudesta, esiin nousee myös säväyttävä joycelainen valaistuminen, johon sisältyy ainakin hatara lupaus tulevasta. Voimme tulkita, että maatessaan nukkuvan vaimonsa vierellä ja mietiskellessään hiljalleen laskeutuvia lumihiutaleita Gabriel näkee itsessäänkin uudenlaista valmiutta toimia sekä itsensä että muiden eduksi.

Kun kirjoitamme tätä, tuo kaikki hierarkiat neutralisoiva valkoinen vaippa ei ole vielä langennut pirkanmaalaiseen maahan. Samaan aikaan monet eurooppalaiset miettivät, jos taloutta kuvaava allegoria sallitaan, kuinka lähellä onkaan skandinaavisen mytologian hiljainen Fimbulvetr, länsimaisen ”lopullisen lopun tuleminen”. Näin Pentti Saarikoski käänsi yhden Joycen huiman viimeisen virkkeen avainfraaseista – tavoittamatta ehkä täysin kohtalon ja lumihiutaleen liikeanalogiaa. Näiden ajatusten myötä, kapaloihinsa kuolleen kansalliskirjailijan ja enkelinnimisen näkijän tuudittamina, lunta ja uusia syntymiä odotellessa, toivotamme *Avaimen* lukijoille parasta mahdollista vuodenaikaa.

Sari Salin

Seitsemän munaa. Pikareski ja parannus Aleksis Kiven romaanissa

> *Lukkari*. Tietäkäät, he ovat kantaneet kääntymyksen ja parannuksen ihanimpia hedelmiä ja nyt he palauvat rakkaasen syntymäkotoonsa riemun ja kunnian poikina, [- -]. (*Seitsemän veljestä*, s. 644.)

> *Juhani*. Mutta enhän ole vaan no'essa kasvoiltani?
> *Eero*. Et suinkaan, vaan oletpa puhdas ja lämmin kuin vasta munittu muna. (*Seitsemän veljestä*, s. 470.)

Kysymystä Aleksis Kiven *Seitsemän veljeksen* (1870) lajista ei ole esitetty liian usein. Kirjallisuuden lajien pohtiminen on kuulunut kirjallisuudentutkimuksemme paradigmaan vasta vähän aikaa. Se mitä tällä saralla on aikaan saatu, on tapahtunut Mihail Bahtinin tai Alastair Fowlerin vanavedessä. Bahtinin teokset tulivat tunnetuiksi Suomessa 1980-luvulla, ja Fowlerin *Kinds of Literature* ilmestyi vasta tuolla samaisella vuosikymmenellä (1982). Niin oivaltavasti kuin V. Tarkiainen (1915/1951), V.A. Koskenniemi (1934), Unto Kupiainen (1939) ja Aarne Kinnunen (1973/1987) ovatkin Kiven romaanista kirjoittaneet, heillä ei ole ollut lajin käsitettä työvälineenään. Tästä huolimatta nämä tutkijat käsittelevät, tai ainakin kiertelevät sellaisten kysymysten äärellä, jotka on mahdollista nähdä lajikysymyksinä.

Ainoa tutkimus, joka on nostanut *Seitsemän veljeksen* lajin tutkimuskysymyksensä keskiöön, on Pirjo Lyytikäisen *Vimman villityt pojat* (2004). Lyytikäinen liittää Kiven romaanin karnevalisoituneen kirjallisuuden joukon jatkeeksi, ja osuu siinä oikeaan. Lyytikäinen ei ole kuitenkaan tyytynyt siihen, vaan on lisäksi luonut Bahtinin tutuksi tekemälle jatkumolle uuden alalajin, *transgressioromaanin*. Vaikka uusien lajien keksiminen on kiinnostavaa, tässä tapauksessa uudesta lajista on tullut Kiven romaanille pakkopaita, joka tuntuu välttämättä vaativan, että koko romaanissa on kysymys vain ja ainoastaan transgressiosta, siis rikkomuksista. Tulkinta ei tee oikeutta romaanin lopulle, jossa veljekset sopeutuvat ja tekevät sovinnon yhteiskunnan kanssa, vaan se kieltää tai ainakin julistaa vajavaiseksi romaanin rakenteen.

Lyytikäinen on oikeassa siinä, että lopussa tapahtuva muutos ja kehitys ei ole Kiven romaanin keskeisin asia. Jo V.A. Koskenniemi havaitsi, että *Seitsemän veljeksen* mieleen painuvinta sisältöä ovat episodimaisesti ja humoristisesti kerrotut seikkailut, tappelut ja toilaukset, ”ilostelevat episoodit”. ”Tällaisten yksityiskohtien rinnalla painuu itse psykolooginen kehitysajatus, mikäli sitä voi katsoa romaania hallitsevaksi motiiviksi,

taka-alaan ja meidän mielikuvituksemme iloitsee niistä naivin välittömistä, kaikesta tarkoituksellisuudesta vapautuneella huumorilla kuvatuista episoodeista, jotka saavat ikäänkuin itsenäisen aseman mielikuvituksessamme ja joissa tunnemme jotakin väärentämättömän inhimillistä saaneen ilmaisunsa", Koskenniemi kirjoitti teoksessaan *Aleksis Kivi* (1934). Väitän silti, että veljesten kokema muutos on tärkeä osa Kiven romaania. Kun Lyytikäinen kirjoittaa, että "[l]oppuluku on nykylukijan kannalta yllättävä ja sitä voisi pitää vammana mestariteoksen rakenteessa" (Lyytikäinen 2004, 254), hän ei sano suoraan, mutta vihjaa kovin selvästi, että loppuluku on tarpeeton osa romaania, heikkous kokonaisuuden kannalta. Tälle ei kuitenkaan ole mitään perusteita. Parannuksenteko kuuluu kyseessä olevaan lajiin, pikareskiin. Loppulukua myös ennakoidaan romaanin keskeisessä peilaavassa rakenteessa, Juhanin unessa. Väheksyä ei sovi myöskään veljesten omantunnon ääntä, joka saa Simeonin näkemään unta Lusifeeruksesta 10. luvussa ja Juhanin hautomaan jopa itsemurha-aikeita 11. luvussa. Veljekset tuntevat katumusta ja kauhua omasta tilanteestaan koko romaanin ajan, ja loppua kohden nämä tunteet voimistuvat.

Seitsemän veljestä on romaani seitsemän pojan kasvusta miehiksi ja siitä, miten he tekevät parannuksen. Se ei kuitenkaan ole opettavainen kehitysromaani (jos mikään hyvä romaani on), vaan humoristinen, "ilosteleva" (kuten Kivi sanoisi) kuvaus seitsemän henkilönsä toilauksista ja seikkailuista sekä lopulta yhteiskuntaan sopeutumisesta. Suhteessa aikansa sivistyneistön käsitykseen kansasta sen sisältöä voi nimittää transgressiiviseksi vain, mikäli annamme painoarvoa Ahlqvistin arvostelutoiminnalle. Kuinka paljon kansankuvaus todella loukkasi muita, terveempiä yksilöitä, on vaikea sanoa, mutta luulisin, että Kiven pahoinpitelyssä oli kysymys professori Ahlqvistin henkilökohtaisista ongelmista ja siitä onnettomasta tosiasiasta, että hänellä oli liikaa valtaa. Jossain mielessä transgressioiden yletön korostaminen on Ahlqvistin arvostelutoiminnan ymmärtämistä, vaikka sitä ei voi ymmärtää. Pikemmin kuin transgressioista on kysymys vakava-naurullisesta lajista, jota Ahlqvistilla ja monella muullakin on ollut vaikeuksia ymmärtää.[1]

Vaikka Aarne Kinnunen ei pohdi Kiven romaanin lajia, hänen huomionsa tutkijoiden (tai muiden huomattavien lukijoiden) suhtautumisesta Kiven huumoriin kuvaa mielestäni juuri vaikeutta suhtautua vakava-naurulliseen lajiin:

> Monet ovat pahoittaneet mielensä Kiven romaanin ilostelevuudesta. Toiset taas harmitelleet, ettei se ole läpikotaisin ilosteleva. (Kinnunen 2002, 21.)

Kinnunen asettaa omaan arvoonsa myös Kiven romaanin rakenteen mestaroinnin, josta vaikuttaa muodostuneen suomalaiskansallinen perinne. On kuitenkin epäselvää, ketkä kaikki (Ahlqvistin jälkeen) ovat olleet tosissaan sitä mieltä, että *Seitsemän veljestä* olisi rakenteeltaan epäonnistunut. Alex Matson väitti *Romaanitaiteessaan*, että "monet arvostelijat" (jotka jäävät nimeämättä) ovat pitäneet 14. lukua "taiteellisena hairahduksena"

(1947/1969, 65). Vaikka Matson ei itse tälle kannalle asetukaan, keskustelusta käy ilmi, että ilmeisesti kysymys on ollut nimenomaan huumorin suhteellisesta vähenemisestä viimeisessä luvussa. Matti Kuusi (1984) taas on ihmetellyt 12. lukua ja selittänyt sen poikkeavan muusta romaanista teoksen syntyhistoriasta johtuvista syistä. ”Merkillisintä on luvun melkein täydellinen huumorittomuus”, Kuusi sanoo (1984, 26) Hän arvelee, että jos Kivi tarjoaisi teostaan kustannettavaksi vuonna 1984, kustannusvirkailija ”neuvoisi XII luvun pyyhkimistä” (mt. 28; ks. myös Kupiainen 1939, 185). Kuusikin tosin hyväksyy 12. luvun loppujen lopuksi sillä perusteella, että sen pois jättämisen myötä ”taideteoksen yhtenäisyys voittaisi, inhimillinen dokumentti menettäisi” (Kuusi 1984, 28). Kaikesta tästä voidaan päätellä, että Kiven lukijoilla on usein ollut vaikeuksia suhtautua tekstiin, joka on yhtä aikaa *sekä* vakavaa *että* ilostelevaa.

Seitsemän veljeksen on perinteisesti nähty sijoittuvan realismin ja romantiikan välimaastoon (esim. Tarkiainen 1915/1951, 7). Kiven huumori näyttää kuitenkin saavan esikuvansa muualta, nimittäin renessanssin mestareilta, Shakespearelta ja Cervantesilta, joita Kivi tunsi hyvin. Suomalaiset tutkijat ovat aina ymmärtäneet renessanssihuumorin merkityksen Kiven romaanissa. Kiven humoristista puolta on mielestäni tutkittu ansiokkaasti ilman lajiteoriaakin. Kinnunen (1973/1987) on analysoinut Kiven ironiaa ja huumoria, ja Tarkiaisen (1915/1951, 439–453) analyysi Kiven kielestä ja tyylistä ja niiden merkityksestä romaanin huumorin kannalta on edelleen lukemisen arvoinen. Lajin kannalta on erityisen kiinnostavaa, että *Seitsemän veljeksen* esikuvana on usein pidetty *Don Quijotea*.

Tässä artikkelissa osoitan, että *Seitsemää veljestä* on hedelmällisintä tarkastella pikareskin lajiin kuuluvana romaanina. Tällöin meidän ei tarvitse amputoida tätä ensimmäistä – ja monista edelleenkin ylittämätöntä – suomenkielistä romaania, vaan voimme hyväksyen lukea sen loppuun saakka; loppuun, jossa veljesten seikkailullinen elämä muuttuu parannuksenteoksi ja sopeutumiseksi. Kuten espanjalaisen hidalgon koomiset harharetket päättyvät järkiintymiseen, myös veljekset muuttuvat lopussa suhteellisen kunnollisiksi kansalaisiksi. Vaikka *Seitsemän veljestä* ei ole ”tyypillisin” veijariromaani, eikä selkein lajiesimerkki, pikareski on ilman muuta laji, joka parhaiten kuvaa Kiven romaania.

Lajikäsitteen käyttökelpoisuus tutkimusvälineenä riippuu siitä, miten se pystyy avaamaan ja tulkitsemaan yksilöllisiä romaaneja. Mihail Bahtin on korostanut jokaisen teoksen olevan ennen kaikkea lajinsa edustaja, mutta toisaalta painottanut myös sitä, miten jokainen teos muokkaa edustamaansa lajia (esim. Bahtin1991, 157). Alastair Fowler (1982, 41) lainasi Wittgensteinin perheyhtäläisyys-käsitteen kuvaamaan sitä, miten yksilöllinen teos liittyy lajiin. Jokainen romaani on yksilöllinen teos, mutta yksikään romaani ei ole saari, vaan se liittyy lukemattomin perheyhtäläisyyksin muihin romaaneihin. Silloin kun yksilöllinen romaani sisältää tarpeeksi monta jonkin lajin

piirrettä, se voidaan katsoa kuuluvaksi tuohon lajiin. Yksikään romaani ei silti täytä kaikkia lajikriteerejä, ja jokainen romaani on tavallaan oman lajinsa tai alalajinsa muunnelma. *Seitsemässä veljeksessä* on kehitysromaanin piirteitä siinä mielessä, että veljekset muuttuvat ja kehittyvät kertomuksen aikana. Pikareskiin kuuluvat erilaiset seikkailut, toilaukset ja selkäsaunat, ja lopussa yleensä tapahtuu kääntymys tai parannus, tosin usein ironisesti värittyneenä. Koska juoni on pikareskin lajin kannalta olennainen, käsittelen seuraavaksi keskeistä juonta peilaavaa *mise en abymea*, Juhanin munaunta. Sen jälkeen pyrin lyhyesti esittelemään pikareskin lajia.

Muna vertauskuvana

Kananmuna on yksi *Seitsemän veljeksen* tärkeimmistä johtomotiiveista, joka toimii milloin motiivina, milloin kuvana ja milloin taas symbolina. Sen kohosteisuus ei johdu ainoastaan toistumisesta, vaan myös siitä, miten muna saa toimia vertauskuvana veljesten elämästä. Alun upotettu kertomus munavarkaudesta on esimerkki nuorten veljesten kurittomuudesta. Tämän kertomuksen kertoja kertoo kokonaan itse, ilman että veljekset saavat suunvuoroa, sillä kertoja muistelee alussa veljesten nuoruutta ikään kuin takautumana. Munavarkaus on veljesten nuoruuden rikkomuksista ainoana kuvattu tarkoin, mutta lukijalle tulee selväksi, ettei se suinkaan ollut heidän ainoa rikkomuksensa. Makoisilta maistuvat nuotion tuhkassa paistetut munat havainnollistavat veljesten rosvoelämän nautinnollista puolta.

Vertauskuvaksi munat pääsevät toisessa luvussa Juhanin kertoessa unestaan, jota Lyytikäinen (2004, 27–29) on analysoinut romaanin keskeisenä peilirakenteena eli *mise en abymena*. Munauni on keskeinen peilirakenne nimenomaan sen vuoksi, että se heijastaa romaanin juonen kaarta kokonaisuudessaan. Juhani kertoo toisessa luvussa nähneensä unessa kananpesän, jossa oli seitsemän munaa. Munien lukumäärä paljastaa heti paralleelin romaanin seitsemään päähenkilöön, vaikka Juhani ei näytä itse huomaavan sitä. Sen sijaan Simeoni ymmärtää unen vertauskuvallisuuden heti ja tulkitsee unta samanaikaisesti Juhanin kertomuksen kanssa:

> *Juhani*. Uneksuinpa, että oli tuolla uunin päällä kananpesä ja siinä seitsemän munaa.
> *Simeoni*. Jukolan seitsemän poikaa!
> *Juhani*. Mutta yksi munista oli hassun pikkuinen.
> *Simeoni*. Eero!
> *Juhani*. Kukko kuoli!
> *Simeoni*. Isämme!
> *Juhani*. Kana kuoli!
> Simeoni. Äitimme! (*Seitsemän veljestä*, s. 468–469.)

Tähän saakka uni peilaa veljesten elämää ennen tarinan aikaa, siis tapahtumia, jotka kertoja romaanin alussa kertoo takautumina. Äiti ja isä ovat kuolleet, ja pojat ovat siis

orpoja. Orpous on merkittävää lajin kannalta, sillä pikareskin sankari on usein orpo tai ainakin osaton ja ulkopuolinen, ja sellaisena pakotettu jättämään kotinsa ja kokemaan seikkailuja maailmalla.[2] Tämän jälkeen alkaa varsinainen enneuni, joka kuvaa seikkailuja yhteiskunnan ulkopuolella ja niiden seurauksia, munien särkymistä:

> *Juhani*. Sittenpä kohta kaiken maailman hiiret, rotat ja kärpät pesän kimppuun. – Mitäpä nämät elävät tarkoittaa?
> *Simeoni*. Syntisiä himojamme ja maailman hekumaa.
> *Juhani*. Kaiketi niin. – Tulivatpa kärpät, rotat ja hiiret ja kierittelivät ja vierittelivät, kolistelivat ja kalistelivat munia, jotka pian särkyivät, ja siitä pikkuisesta munasta lemahti kovin karvas haisu.
> *Simeoni*. Huomaa tämä, Eero. (*Seitsemän veljestä*, s. 469.)

Simeonin tulkinta ”syntisistä himoista ja maailman hekumasta” on tyypillistä Simeonia, joka on kiihkeä uskovainen, mutta onko tulkinta oikea? Onko Juhanin vastauksessa ”kaiketi niin” varautuneisuutta? Nykylukijan voi olla vaikea havaita, mitä syntejä ja ”hekumoita” veljeksillä on tunnollaan. Lukutaidottomuus on romaanin tässä vaiheessa veljesten pahin synti; kuten Aapo ensimmäisen luvun lopussa toteaa, lukutaito on ”kristillisen kansalaisen välttämätön velvollisuus” (*Seitsemän veljestä*, s. 466). Lukutaidottomuus sulkee yksilön paitsi kristinuskon, myös kansalaisoikeuksien ulkopuolelle. Yhteiskunnan ja kansalaisuuden ulkopuolella mesoaminen saa siis munat särkymään. Pienen, haisevan munan Simeoni tulkitsee vaivattomasti tarkoittavan Eeroa, eikä kukaan vastusta tätäkään tulkintaa.

> *Juhani*. Munat rikottiin ja hirmuinen ääni, kuin monen kosken pauhu, nyt huusi mun korvaani uunin päältä: ”kaikki on rikottu, ja se rikkomus oli suuri!” Niin huudettiin, mutta rupesimmepa viimein kuitenkin kokoilemaan ja keittelemään tuota seka-melskaa, ja saimme siitä lopulta sitä niin kutsuttua munakokkoa eli munakokkelia; ja me söimme sitä vallan mieluisasti ja annoimme myöskin naapureillemme.(*Seitsemän veljestä*, s. 469.)

Tämän jälkeen unenselittäjä vaikenee ja jättää tilaa Eeron leukailulle. Simeoni vaikenee, koska Juhanin unen loppu on arvoitus, johon lukija, kuten Simeoni itsekin, saa vastauksen vasta romaanin lopussa. Näin romaani ennakoi omaa juontaan aina loppuun saakka. Mikä on se ääni, joka huutaa Juhanin korvaan? Omantunnon äänikö, vai yhteiskunnan tuomion ääni? Kenties kumpaakin. Joka tapauksessa rikkomuksista seuraa ankaria moitteita. Sen jälkeen veljekset ottavat lusikan kauniiseen käteen ja alkavat keitellä munakokkelia noista munista, eli itsestään. Loppujen lopuksi kokkelista tulee hyvää ja se kelpaa naapureillekin, toisin sanoen uni ennustaa, että lopussa tapahtuu parannus ja sovinto yhteiskunnan ja yhteisön kanssa.

Unessa rikkoutuvat, hiirien ja rottien tärvelemät ja osittain pahanhajuiset munat muuttuvat lopulta oivaksi eineeksi. Unen tulkinta käy kiusalliseksi Lyytikäiselle, joka haluaa kieltää munakokkelivaiheen merkityksen.

> Päätöksen koominen ja ”matala” äänilaji jättää kuitenkin auki lopun tulkinnan. Toisin sanoen *mise en abyme* ei vielä ratkaise rikkomuksen ja sovituksen, transgression ja ”kehityksen” saamaa painoarvoa romaanissa, mutta kertoo lukijalle, että näistä ja näiden suhteesta on kysymys. Kommenttina ja ennakointina se on leikillinen, ironinenkin; omiaan vaimentamaan kiusausta didaktiseen tulkintaan. (Lyytikäinen 2004, 29.)

Tietenkään ”*mise en abyme* ei vielä ratkaise” mitään romaanin tässä vaiheessa, mutta romaanin kokonaisuuden valossa lukija kyllä näkee, että uni ennustaa sovitusta ja parannusta. Lyytikäinen kieltää sovituksen ja kehityksen vetoamalla enneunen koomisuuteen, vaikka itse ennen tulkintaansa on sanonut, että ”kohtaus on koominen mutta itse ennusmerkki silti merkityksellinen” (mt. 27). On totta, että koomisuus ja ironisuus pehmentää opettavaisuutta, ehkä jopa tekee sen mahdottomaksi. Transgressiivisuus vastaan didaktisuus onkin väärä lähtökohta Kiven romaanin tulkinnassa. Kysymys on vakava-naurullisesta lajista, joka tarkoittaa sitä, että vakavuus ja koomisuus sekoittuvat kaikkialla. Pikareskin päähenkilölle on tyypillistä parannuksen ja kääntymyksen haikailu. Silti itse parannuksenteko usein ironisoituu ja osoittautuu mahdottomaksi. Näin ei käy kuitenkaan *Don Quijotessa*, Kiven tärkeimmässä romaaniesikuvassa. Hullu ritari saa lopussa järkensä takaisin ja katuu syvästi hulluuden vallassa kokemiaan seikkailuja. Silti *Don Quijotea* on mahdotonta lukea didaktisena kehitysromaanina, niin tärkeitä ja filosofisia nuo loputtomat, episodimaisesti kuvatut seikkailut siinä ovat.

Munan symboliikka on jäänyt tutkijoilta aiemmin huomaamatta. Miksi Juhanin unessa esiintyy juuri seitsemän munaa, eikä vaikkapa seitsemän naurista? Olivathan veljet nuorempina käyneet naurisvarkaissakin. Muna symboloi veljesten keskenkasvuisuutta ja kasvun ja muutoksen potentiaalia. Munan symboliset merkitykset ovat moninaisia, mutta ne liittyvät yleensä uuden elämän mahdollisuuteen ja hedelmällisyyteen. Orfilaisissa luomismyyteissä maailma syntyi alkumunasta, kuten Kalevalan alun maailmansyntyrunossakin (Biedermann 1993, 228). Kristillisessä ja etenkin ortodoksiperinteessä (pääsiäis)muna symboloi Kristuksen kätkettyä elämää ja ylösnousemusta: legendan mukaan Maria Magdaleena antoi keisari Tiberiukselle punaiseksi värjätyn munan merkiksi ylösnousemususkosta (Kasala 1991, 28). Uuden elämän merkitys Juhanin unessa voisi tietenkin olla selvempi ja vakavampi, mikäli munista tosiaankin kuoriutuisi untuvikkoja. Sen sijaan ne rikkoutuvat maailman melskeissä, yhdestä purkautuu ”karvas haisu”, ja lopulta niistä tehdään munakokkelia. Kuten Lyytikäinen on todennut, tällaisena uni on väritykseltään koominen. Munakokkeli, olkoonkin koomista, on kuitenkin ruokaa ja sellaisena hyödyttää yhteisöä. Vakava-naurulliseen kirjallisuuteen suhtautuminen ei aina ole helppoa, sillä lukijan on otettava samanaikaisesti vastaan sekä koominen että vakava merkitys.

Munan ja lukutaidon yhteys romaanissa on vahva, vaikka sekin on yleensä koomisesti esitetty. Munauni muistuu Juhanin mieleen nimenomaan aapiskukon

kuvasta aapisen kannessa. Unen kertomisen jälkeen Eero jatkaa Juhanin mielleyhtymää esittämällä oman enneunen parodiansa: hän on muka nähnyt unta siitä, miten aapiskukko on muninut Juhanille makeisia palkinnoksi hänen ahkeruudestaan. Tämä on tietysti Eeron tyypillistä leukailua, sillä Juhani on kaikkea muuta kuin kunnostautunut lukemisen harjoittelussa. Koomista on jo ylipäätään se, että kukko munii. Väistämätön assosiaatio lisää koomisuutta, nimittäin sanonta ”kun koville ottaa, niin kukkokin munii” – ja kovillehan se lukemaan opettelu ottaa, niin Juhanilla kuin muillakin veljillä Eeroa lukuun ottamatta. Koomisuus ei kuitenkaan tee tyhjäksi näitä mielleyhtymiä.

Lukutaito on oleellinen seikka yhteiskuntaan sopeutumisessa. ”Munakokkelia” syntyy vasta kun lukutaito on saavutettu, ja sen tekemiseksi täytyy rikkoa munia. Moderni tietoyhteiskunta on Kiven romaanissa syntymäisillään, ja veljekset ovat esimerkkejä tästä muutoksesta. Uusi yhteiskunta on myös entistä demokraattisempi. Lukeminen on tärkeä motiivi myös *Don Quijotessa*, vaikka jo historiallisista syistä sen suhde lukutaitoon ja kirjallisuuteen on hyvin erilainen. Köyhtynyt aatelismies Don Quijote on lukenut liikaakin omaksi hyväkseen, tai ainakin vääränlaista kirjallisuutta, tai ainakin väärällä tavalla. Sancho Panza sen sijaan ei osaa lukea, eikä häneltä sellaista odotetakaan. Cervantesin yhteiskunnassa lukutaito kuului vain ylemmille sosiaaliluokille, ja hänen romaanissaan lukutaito ja sen ylellinen väärinkäyttö kuuluu eliitille. Don Quijoten kehityksessä on kysymys paitsi hulluudesta paranemisesta myös roskakirjallisuuden vaikutteiden hylkäämisestä. Kiven kuvaamassa yhteiskunnassa sen sijaan kaikkien on opittava jonkinlainen lukutaito saavuttaakseen täydet kansalaisoikeudet. Suullisesti välitetyt tarinat hallitsevat silti vielä suomalaista kulttuuria, ja niihin veljekset turvautuvat ja niitä he väärinkäyttävät, esimerkiksi saadessaan vaikutteita Taula-Matin metsästysretkistä.

Hedelmällisyyden vertauskuvana muna tietenkin liittyy seksuaalisuuteen, mutta sillä on myös erityinen suhteensa miehen fysiologiaan. Miehen kivekset on usein yhdistetty muotonsa takia muniin (Biedermann 1993, 228). Suomen kielessä munalla on hyvinkin suoria seksuaalisia merkityksiä. Puhekielessä ”munilla” tarkoitetaan miehen kiveksiä, ja yksikössä ”muna” viittaa myös penikseen. Käyttö näkyy suomen murteissa ja sananlaskuissa (ks. Jussila & Länsimäki 1994, 333–334), joten se on vanhaa perua. Onko Kiven romaanin munilla seksuaalinen merkitys? Juhanin munauni, kuten myös Eeron pääsiäiskukkoparodia sekä tämän artikkelin toisessa motossa lainattu Eeron sutkaus sijoittuvat romaanin toisessa luvussa kohtaan, jossa vallitsee tietty eroottinen viritys: ovathan veljekset lähdössä joukolla ”naima-asioille”, mikä tosin tarkoittaa tässä vain Männistön Venlan kosimista. Kiven tekstin munavertauksilla ja -puheilla ei kuitenkaan ole varsinaista seksuaalista merkitystä. Ensinnäkään dialogissa ei käytetä miehen sukupuolielimistä kyseistä ilmausta, eikä sukupuolielimiin viitata millään muullakaan sanalla. Kiven teksti on huomattavasti siveämpää kuin kansan puhekieli on vanhastaan

ollut. Toisin olisi varmaan ollut, jos Kivellä olisi ollut kirjahyllyssään Rabelais'ta – puute, jota myös Tarkiainen ja Cygnaeus ovat harmitelleet (Tarkiainen 1915/1951, 437–438). Toiseksi on tärkeää huomata munan yleisen symboliikan lisäksi sen Kiven tekstin kontekstissa saama erityinen merkitys. Ainakin Juhanin unessa muna merkitsee pikemmin viattomuutta, joka meidän kulttuurissamme on seksuaalisuuden vastakohta. Muna merkitsee siis paitsi kehityksen potentiaalia, myös viattomuutta ja turmeltumattomuutta, lukuun ottamatta Eero-munaa, joka on valmiiksi pilalla. Samaa viattomuuden ja puhtauden tematiikkaa jatkaa irvailevasti Eeron sutkaus kosimaan lähtevälle Juhanille: ”oletpa puhdas ja lämmin kuin vasta munittu muna”. Tämä on tietysti Eeron kuitti Juhanille siitä, että tämän unessa pikkuisesta Eero-munasta lähti paha haju. Eikä kosimaan lähtevälle vanhimmalle pojalle ole välttämättä kunniaksi, että häntä verrataan vasta munittuun munaan, joka on untuvikkoakin turmeltumattomampi. Seksuaalisuuden korostamisen sijaan munaan vertaaminen mitätöi Juhanin seksuaalisesti.

Pikareskilajin jäljillä

Mihail Bahtin on määritellyt pikareskin vakava-naurullisuuden kirjallisuuden eli karnevalisoidun genren jatkajaksi (Bahtin 1979, 271–290). Pikareskin (*la novela picaresca*) katsotaan syntyneen Espanjassa 1500-luvun loppupuolella, vaikka sen esiisiä on mahdollista osoittaa esiintyneen antiikin Roomassa ja muinaisessa Egyptissä.[3] Suomenkielinen nimitys ”veijariromaani” paljastaa espanjankielistä nimeä paremmin, että laji on yhteydessä ikivanhaan, universaaliin triksteri- ja narriperinteeseen.[4] Pikareski on yksi maailman tunnetuimpia lajeja, ja levinneimpiä; onpa puhuttu jopa ”pikareskin viruksesta” (Dunn 1993, 16) ja tarkoitettu sitä joustavuutta, jolla laji on levinnyt kautta aikojen ja maanosasta toiseen.

Useimmat pikareskitutkijat (esim. Guillén 1971; Wicks 1989 myötäilee edellistä) ovat yhtä mieltä siitä, että pikareskiin tarvitaan pikaro eli veijari, joka on orpo, tai ainakin köyhä ja turvaton, siinä määrin, että joutuu lähtemään maailmalle etsimään parempaa elämää ja itseään. Pikaron ja hänen yhteisönsä välillä on yleensä konflikti, vaikka se voikin olla luonteeltaan monenlainen. Usein varsinainen veijarius varsinkin rikollisessa mielessä kehittyy vasta maailmalla, kun kokemukset turmelevat sankarin viattomuuden. Seikkailut ja kovat kohtalot, menestykset ja selkäsaunat seuraavat sitten sarjana toisiaan. Rakenteen episodimaisuutta eli sarjamaisuutta pidetään varsin yleisesti tärkeänä pikareskin kriteerinä (Guillén 1971, 84–85). Espanjalaiset pikareskitutkijat ovat niin ikään usein korostaneet minämuotoista kerrontaa pikareskin tunnusmerkkinä (Guillén 1971, 81).

Pikareskitutkimus ei ole kuitenkaan yksimielistä, ja yleinen käsitys lajista poikkeaa huomattavasti pikareskitutkijoiden näkemyksistä. Perinteinen espanjalainen pikareskitutkimus, niin sanottu historiallinen pikareskitutkimus, on hyväksynyt pikareskeiksi vain muutaman espanjalaisen ns. kultakaudella eli Espanjan suuruuden

aikana (1500-luvun lopulta 1600-luvun alkupuoliskolle) ilmestyneen romaanin (*Lazarillo de Tormes*, *El Buscón, Guzmán de Alfarache*). Hispanistit siis ovat korostaneet pikareskin historiallista kontekstia, ja pikareski kuvaa heidän mukaansa nimenomaan tiettyä ajanjaksoa Espanjan historiassa ja sen sosiaalisia olosuhteita. Tiukan historiallisen lajimääritelmän ongelma on se, että se ei hyväksy kuin muutaman prototyyppisen pikareskiromaanin olemassaolon. Historiallisen määritelmän vastakohtana voi pitää nykyisin yleistä tapaa nimittää mitä hyvänsä seikkailuromaania pikareskiksi. Jälkimmäisen ongelma on siinä, että lajin kriteerit muuttuvat niin salliviksi, että koko laji lakkaa olemasta käsitteenä mielekäs. Claudio Guillénin näkemys torjuu sekä suljetun historiallisen näkemyksen että liian sallivuuden. Guillén näkee lajin universaalisuuden ja hyväksyy sen, että myös muut kuin kultakauden Espanjassa kirjoitetut romaanit saattavat olla pikareskeja. Guillén on luetellut pikareskilajin kriteerejä, mutta esittänyt myös pikareskin laajemman määritelmän (Guillén 1971, 93–94), joka ennakoi Alastair Fowlerin näkemystä perheyhtäläisyyksistä. Toisin sanoen teoksen ei tarvitse täyttää kaikkia tai edes useimpia lajin kriteerejä ollakseen silti lajin jäsen.

Perinteinen espanjalainen tutkimus on tyypillisesti korostanut, että pikareskin kertoja on pikaro itse, toisin sanoen pikareskiromaanissa on aina oltava homodiegeettinen minäkertoja. Guillén kuitenkin myöntää, että on myös pikareskiromaaneja, joissa kertoja on heterodiegeettinen, ja jopa erinomaisia sellaisia (esimerkkinä hiukan yllättävästi Kafkan *Amerikka*; Guillén 1971, 97). Tästä huolimatta Guillén ei pidä *Don Quijotea* pikareskiromaanina, vaan näkee sen kuuluvan ”vastagenreen”, joka reagoi samaan aikaan suosittuun pikareskin lajiin ja ikään kuin vastustaa sitä.[5] Guillénin tärkein perustelu koskee kerronnan muotoa: *Don Quijoten* kertoja on heterodiegeettinen.[6] Kuitenkin Guillén itse samassa tekstissä myöntää, ettei edes kerronnan minämuotoisuus ole välttämätön lajikriteeri. (Ks. Guillén 1971, 93–99.)

Itse olen taipuvainen pitämään Cervantesin romaania pikareskina.[7] *Don Quijoten* yhtäläisyydet pikareskilajin kanssa ovat niin selvät, että on syytä uskoa Guillénin kehittäneen ”vastagenren” ajatuksen vain voidakseen nojautua perinteiseen espanjalaiseen pikareskitutkimukseen, vaikka toisaalta onkin täysin eri linjoilla. Vaikka Guillén on hahmotellut mielessään kaavion, joka esittää lajin ”kovaa ydintä” ja sen ympärillä kiertäviä löyhemmän lajiin kuulumisen renkaita (kuvaksi tämän kaavion on piirtänyt Wicks 1989, 40), kirjallinen laji muistuttaa pölyvillakoiraa siinä, että sen kovaa ydintä (välttämättömiä kriteerejä) on usein mahdoton osoittaa. Tämä ei ole lajiteorian heikkoutta vaan kirjallisen lajin luonne. Perinteisen pikareskitutkimuksen rajoittuneisuus ei tunnu muutenkaan vastaavan tutkimuksen tarvetta nykytilanteessa. Yksi syy siihen, ettei *Don Quijotea* ole pidetty pikareskina, saattaa olla pikareskin huono maine. Pikareskeja ei aina ole pidetty oikeina romaaneina, eikä lajin nykyedustajia nykyisinkään juuri arvosteta.

Don Quijote eroaa kuuluisimmista espanjalaisista pikareskeista siten, että päähenkilö jatkaa narriperinteen hulluutta kuvaavaa haaraa eikä niinkään kuulu varsinaisten veijarien alaosastoon, vaikka narreilla, hulluilla ja veijareilla onkin vankka yhteinen historia (ks. Salin 2008). Don Quijote ei ole rikollinen eikä henkipatto, vaan narrihahmo. Yhteistä pikareskin kanssa on eniten rakenteessa ja juonessa. ”Tien päällä” oleminen, joka paljastaa asioita yhteiskunnan eri kerroksista ja sosiaaliluokista, seikkailut, pieksennät ja muut kommellukset liittävät *Don Quijoten* juonen aikansa pikareskeihin. Rakenteen episodimaisuus Cervantesin romaanissa mahdollistaa tarinan jatkamisen potentiaalisesti loputtomiin. *Don Quijote* on malliesimerkki romaanista, joka rakentuu televisiosarjan lailla (jos äärimmäisen anakroninen vertaus sallitaan): jokaisessa luvussa, kuten tv-sarjan jaksossa, koetaan uusi seikkailu. *Seitsemän veljeksen* rakenteen episodimaisuus on myös pantu merkille usein, ja sitä on pidetty draamallisena (Koskenniemi 1934, 228), eeppisenä (Kinnunen 1973/1987, 12) ja toisaalta Kupiaisen tavoin koomisena piirteenä. Rakenteen episodimaisuus mahdollistaa myös monilajisuuden, toisin sanoen sisäkertomusten, laulujen ja runojen sirottelun kerronnan lomaan. Tämä piirre on pantu merkille myös *Seitsemässä veljeksessä*, ja jotkut tutkijat ovat pitäneet sitä vaikutteena Cervantesilta. ”Kuten Cervantes, niin Kivikin punoo romaaniinsa välikertomuksia, satuja, tarinoita ja lauluja”, kirjoittaa Tarkiainen (1915/1951, 390).[8]

Miten sitten istuu pikareskitulkintaan se, että *Seitsemässä veljeksessä* ei ole yhtä veijaria, vaan peräti seitsemän? Useimmissa pikareskeissa on yksi keskushenkilö. Cervantesin romaanissa sen sijaan päähenkilöitä on kaksi lähes tasaveroista päähenkilöä, Quijote ja Sancho Panza, sillä he ovat erottamattomia. Karnevalistinen parivaljakko jatkaa narriperinteen Shakespearen kuningas ja narri -asetelmaa, tai Horatiuksen herra ja orja -asetelmaa. Cervantesiinkin verrattuna Kivi on kuitenkin ollut omaperäinen. Kollektiivinen päähenkilö on yleensäkin romaanissa harvinainen. Kivi-tutkimus ei ole juurikaan pohtinut, miksi Kivi otti romaaniinsa niin monta tasaveroista (tai lähes tasaveroista) päähenkilöä. Sen sijaan on pitkällisesti pohdittu kylläkin sitä, miksi heitä on juuri seitsemän (Kinnunen 1987, 25–37). Yksi selitys voisi olla draaman voimakas vaikutus: näytelmässä yksi selkeä päähenkilö ei ole lainkaan yhtä tyypillinen piirre kuin romaanissa. Osuvampi selitys lienee kuitenkin, että Kivi halusi kuvata veljesten muodostamaa yhteisöä, ei niinkään yksilöä, vaikka kaikki veljekset ovatkin yksilöitä. Tarkiaisen mukaan Kiven romaanissa on olennaista juuri yhteisöllisyyden kuvaaminen. Veljekset on ennen kaikkea esitetty joukkona: ”Heissä vallitsee entisajan yhteishenki, tuo perhe- ja kylähenki, jota Kivi ylistää eräässä kirjeessään suomalaisen kansan tuntomerkiksi” (Tarkiainen 1915/1951, 405). Unto Kupiainen taas on osoittanut, että *Seitsemän veljeksen* huumori syntyy ennen kaikkea tämän yhteisöllisen kuvauksen ja kollektiivisen päähenkilön ansiosta (Kupiainen 1939, 138). Herra ja narri -asetelma sisältyy tähän seitsikkoon siten, että pikkuinen Eero toimii älyllisenä oppositiona ja

narrina satirisoiden kaikkia veljiänsä (Kinnunen 1973/1987, 60; Kupiainen 1939, 145–147). Pikareskissa seitsemän päähenkilöä on siis varsin omaperäistä. Toisaalta veljekset muistuttavat veijareita enemmän kuin Quijote ja Sancho. Veljesten repäisevä irrallisuus ja ajoittainen lainsuojattomuus tekee heistä jopa klassisia veijareita.

Lajille on ominaista, että siihen liittyäkseen teoksen tekijän ei tarvitse tuntea kaikkia lajiin kuuluvia yksilöitä eikä välttämättä edes useita. Kiven liittyminen lajiin on huikea esimerkki siitä, miten Bahtinin käsite ”lajin muistamisesta” toimii. Kirjailijan ei tarvitse olla asiasta edes tietoinen, vaan teos itse ”muistaa” lajinsa. Kysymys ei ole yliluonnollisesta ilmiöstä vaan alitajunnan toiminnasta ja kirjoittamisen yliyksilöllisestä luonteesta. (Bahtin 1991: 157–158.) Kivi tunsi tuskin muita pikareskeja kuin *Don Quijoten*, mutta se riitti. Cervantesin lukeminen aktivoi prosessin, jonka tulokseksi tuli *Seitsemän veljestä*.[9]

Mörne ja Tarkiainen ovat itse asiassa tietämättään kuvailleet Kiven romaania pikareskina tarkastellessaan sen rakennetta sekä suhdetta Cervantesin *Don Quijoteen*. Tarkiaisen mukaan suhde on pantu merkille usein aiemminkin.

> Täytyneekin myöntää, että sillä [*Don Quijotella*] on ollut melkoinen vaikutus ”Seitsemään veljekseen” ja ennen kaikkea siksi, että siinä asetetaan h u m o r i s t i s e e n valoon samanlaatuisia luonteita ja pyrkimyksiä kuin Kiven teoksessa. Itse juonen peruskaavaus jo osoittaa läheistä sukulaisuutta. Kumpaisessakin romaanissa jättävät sankarit kotinsa ja kontunsa lähteäkseen ajamaan takaa kuviteltua päämäärää, kumpaisessakin he joutuvat hullunkurisiin seikkailuihin, joissa heidän lapsellinen yksinkertaisuutensa paljastuu naurettavaksi, ja kumpaisessakin on lopputuloksena retkikunnan kotiinpaluu ja järjen kirkastuminen romanttisista sumuista. (Tarkiainen 1951, 390.)

Tarkiainen tiivistää tässä kiitettävän selkeästi Kiven ja Cervantesin romaanien lajisuhteen vertaamalla niiden juonia toisiinsa. Kun Tarkiainen puhuu Cervantesin ”yleissuuntaa koskevasta vaikutuksesta” Kiven romaaniin (Tarkiainen 1951, 393) hän puhuu selvästi pikareskin lajista, vaikkei hänellä ole lajin käsitettä. Myös Arvid Mörne on korostanut yhteyttä Kiven ja Cervantesin välillä:

> Man fattar att ”Don Quijote” vart Kivis käraste läsning. Detta verks bullrande och lantliga scener, dess motsättningar mellan äventyrens glittrande spel på ytan och de spörjande tankarnas dunkla värld där under, dess dolda fonder av levnadsvisdom måste ha tjusat författaren av ”Seitsemän veljestä”. (Mörne 1911, 92.)

Mörne vertailee kirjailijoiden romaaneja toisiinsa tehden kiinnostavia havaintoja, jotka tosin jäävät irrallisiksi, mutta tulee samalla luetelleeksi piirteitä, jotka ovat tyypillisiä pikareskin lajille. Mörne näkee samankaltaisuuksia veljesten ja Don Quijoten kotiinpaluiden välillä (mt. 94), ja havaitsee myös, että sekä Kiven että Cervantesin sankarit seikkailujensa aikana kokevat pahoja selkäsaunoja ja toipuvat niistä kuin ihmeen kaupalla, ilman kuolemantapauksia tai pysyviä vammoja (mt. 97). Mörne näkee yhtä-

läisyyksiä myös elämänviisaudessa, ja pikareski onkin olennaisesti filosofinen laji, jonka päähenkilö etsii elämänviisautta ja -kokemusta (vrt. Guillén 1971, 82).

”Romanttiset sumut” Cervantesin ja Kiven sankareiden toiminnan taustalla poikkeavat kyllä toisistaan, ja veljesten seikkailut verrattuna Don Quijoten ja Sancho Panzan seikkailuihin ovat toki varsin erilaisia. Veljekset pakenevat Impivaaraan, korpeen, ollakseen vapaita ja oman itsensä herroja, ja välttyäkseen lukuopetukselta. Don Quijote luulee olevansa ritari ja kokevansa ritariromaaneista tuttuja seikkailuja, esimerkiksi tappelevansa jättiläisiä ja noitia vastaan. Vaikka pikareskissa ollaan matkalla, olennaista ei ole se, miten kauas matkustetaan. Tärkeintä ovat yhtä aikaa koomiset ja traagiset törmäykset, jotka opettavat pikarolle jotakin hänestä itsestään. Lopulta elämänviisaus löytyy, mutta vakava-naurulliselle lajille on tyypillistä, että tuo viisauskin esitetään paitsi vakavana myös naurullisena, toisin sanoen inhimillisen puutteellisena ja suhteellisena.

Riemun ja kunnian pojat

Seitsemän veljeksen lopussa veljekset katuvat hurjaa elämäänsä ja palaavat yhteiskuntaan. He oppivat lukemaan ja perustavat oman kodin ja perheen. Heistä tulee ”riemun ja kunnian poikia”, kuten lukkari ilmaisee juhlalliseen tyyliinsä. Mutta tuleeko heistä täydellisiä ihmisiä ja kansalaisia? Ei tietenkään, eikä pikareskin laji sitä vaadikaan.

Pikareskin historialliset juuret kietoutuvat tunnustuskirjallisuuteen, mistä johtuu myös se, että pikarot kokevat lopussa usein kääntymyksen tai tekevät parannuksen. Vähintäänkin pikaro asettuu lopussa aloilleen ja aloittaa uuden vakaamman elämänvaiheen, toisin sanoen konflikti yksilön ja yhteisön välillä laukeaa. Pikareskille on toisaalta tyypillistä myös tämän kääntymyksen tai parannuksen ironisoituminen. Esimerkiksi Grimmelshausenin *Seikkailukkaassa Simplicissimuksessa* päähenkilö jatkuvasti haikailee parannusta ja kuitenkin lykkää parannuksentekoaan, joka ei siksi lopussakaan näytä todennäköiseltä. Myös esimerkiksi Defoen *Moll Flanders* ja tuntemattoman tekijän *Lazarillo de Tormes* päättyvät kumpikin tavallaan ironisesti.

Niin ironinen teos kuin *Don Quijote* onkin, sen lopussa tapahtuva päähenkilön ”järjen kirkastuminen romanttisista sumuista,” kuten Tarkiainen sanoo (1915/1951, 390), toisin sanoen paraneminen hulluudesta ja hullujen seikkailujen katuminen, ei ironisoidu. Jos Cervantes olisi antanut epäluotettavan minäkertojan, siis Quijoten itsensä, kertoa tarinan, tilanne saattaisi olla toinen. Heterodiegeettinen kertojakin voisi ironisoida Don Quijoten kääntymystä esimerkiksi kyseenalaistamalla sen, mutta näin ei tapahdu. Yksi syy siihen on tietenkin se, minkä kertoja toisen osan lopussa mainitsee teoksensa tarkoitukseksi: ”saada ihmiset inhoamaan ritariromaanien keksittyjä ja mahdottomia historioita” (Cervantes 1966: 598.) Hidalgo tulee lopussa järkiinsä, eikä tästä asiasta tehdä romaanissa pilaa. On tietenkin mahdollista nähdä koko asetelma,

hulluudesta paraneminen kuoleman edessä, syvästi ironisena. Psykologiselta kannalta voimme pohtia asiaa mielen jakautumisen kannalta: missä määrin Quijote on koko ajan tiennyt kuvittelevansa maailmansa tahallaan kiehtovammaksi kuin se onkaan? Onko hullun, narrin ja veijarin välillä sittenkään niin suurta eroa?

Miten sitten on seitsemän veljeksen parannuksen laita? Ironisoiko kertoja heidän parannustaan? Ei, sillä, kuten Kinnunen on osoittanut, ironia *Seitsemässä veljeksessä* ei yleensäkään ole peräisin kertojasta vaan tilanteista. Aarne Kinnunen sanoo sitä ”kohtalon ironiaksi”, jossa tilanteet ironisoivat toisensa eräänlaisen peripetian kuvion mukaan. (Kinnunen 1973/1987: 74, 90–94.) Tyypillistä on, että hyvät aikeet muuttuvat suorastaan vastakohdakseen. Esimerkiksi Taula-Matin herooisen kertomuksen innoittama metsästysmatka ironisoituu, kun Viertolan karjaa ahdistelleen karhun lisäksi veljekset Hiidenkivelle ahdistettuina joutuvatkin ampumaan kaikki Viertolan 40 härkää. Tilanteiden ja henkilöiden luomaa ironiaa ja huumoria on myös romaanin viimeisissä, 13. ja 14. luvussa, vaikka aivan viimeisessä luvussa se on vaimeampaa. Kuten Lyytikäinen on osoittanut, lukkarin romaanin tapahtumia kiteyttävä puhe 13. luvussa on vakava-naurullinen, ”toisinto Laurin pilasaarnasta” (Lyytikäinen 2004, 251–253). Veljesten parannus ei sinänsä ironisoidu, ainoastaan lukkarin juhlallisen totinen, raamatullinen puheenparsi ja tapa ymmärtää parannuksen tarkoitus ironisoituvat.

Huumorin vaimeneminen viimeisessä luvussa johtuu vain siitä, että kertoja on taas yksin äänessä. Voimme kuvitella, että jos veljekset saisivat äänensä kuuluville, koominen sanailu kajahtelisi edelleenkin. Romaanin lopussa siis nauru vaimenee, mutta veljesten elämäntilanteissa voi nähdä ironiaa. Veljesten elämä asettuu uomiinsa, ja useimmat heistä vakiintuvat, mutta joskus tulee juopoteltua ja ”rähmästeltyä”, mistä vaimot saavat syyn nalkuttaa. Kinnusen analysoima ”kohtalon ironia” on vahvaa loppuluvussakin. Ironista, ja samalla traagista, on hurskaan Simeonin alkoholismi ja se, että joukon narrista, Eerosta, tulee veljessarjan vakavahenkisin ja isänmaallisin hahmo, jonka melankolinen vaimo laulelee kuolemasta lapsensa kehdon ääressä. Veljesten parannus ei ole ihmeenkaltainen, eikä heistä kuoriudu kertaheitolla täydellisiä, vaan viimeisessä luvussa kuvailtu elämä on tavallista inhimillistä elämää.

Viitteet

[1] August Ahlqvist-Oksasen arvostelu *Seitsemästä veljeksestä* ilmestyi *Finlands Allmänna Tidningen* -lehdessä 1870, numerot 115–121. Aiheesta kirjoittaa esim. Kohtamäki 1956.

[2] Lyytikäinen (2004, 30) huomauttaa orpouden olevan pikareskiromaanien päähenkilöiden tärkeä tunnusmerkki, mutta ei pohdi *Seitsemän veljeksen* suhdetta pikareskin lajiin yhtään sen enempää.

[3] Esimerkkinä voi mainita vanhimman täysin säilyneen roomalaisen romaanin, Apuleiuksen *Kultaisen aasin* ja Sinuhen tarinan muinaisesta Egyptistä (n. 2000 eaa.; ks. Moore 2010, 39–41).

[4] Ks. Salin 2008.

[5] Wicks myötäilee tässä kuten muuallakin Guillénin ajatuksia ja ihmettelee, että monet ansioituneetkin tutkijat, varsinkin englantilaiset, ovat erehtyneet pitämään *Don Quijotea* pikareskina: ”erehdys, jota hispanistit eivät koskaan tekisi” (Wicks 1989, 14). Pikareski on kuitenkin levinnyt niin laajalle Espanjan ulkopuolelle, että lajin määritteleminen ei voi enää olla hispanistien yksinoikeus.
[6] *Don Quijoten* kertoja on heterodiegeettinen (ei osallistu tarinan tapahtumiin) vaikka puhuukin minämuodossa.
[7] Vanhemmissa kirjallisuushistorioissa *Don Quijotea* ei yleensä pidetä pikareskina, mutta uudemmissa sekä useimmissa internetistä löytämissäni artikkeleissa (esim. Wikipedia) se on tavallista. Pekka Vartiainen sanoo kirjallisuushistoriassaan, että *Don Quijotessa* on kysymys ”eräästä pikareskiromaanin variaatiosta” (Vartiainen 2009, 228).
[8] *Seitsemän veljeksen* monilajisuudesta ks. Lyytikäinen 2004, 180–201.
[9] Lajista tulee Bahtinin mukaan oma kielensä, jonka kirjailija hallitsee tiedostamatta kaikkia sen sääntöjä: ”Jotta tämän kielen voisi hallita, ts. jotta voisi kirjallisuudessa kiinnittyä karnevaalin genretraditioon, kirjailijan ei tarvitse tuntea tuon tradition kaikkia renkaita tai haarautumia. Genrellä on oma sisäinen logiikkansa, jonka voi tietyssä mielessä ymmärtää ja omaksua luovasti muutamien genre-esimerkkien, jopa katkelmien perusteella.” (Bahtin 1991, 228.)

Lähteet

BAHTIN, MIHAIL 1979: *Kirjallisuuden ja estetiikan ongelmia*. Suom. Kerttu Kyhälä-Juntunen ja Veikko Airola. Moskova: Progress.

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

BIEDERMANN, HANS 1993: *Suuri symbolikirja*. Suomentanut ja toimittanut Pentti Lempiäinen. Helsinki: WSOY.

CERVANTES SAAVEDRA, MIGUEL DE 1966: *Mielevä hidalgo Don Quijote manchalainen*. Jälkimmäinen osa. Suom. J. A. Hollo. Helsinki: WSOY.

DUNN, PETER N. 1993: *Spanish Picaresque Fiction. A New Literary History*. Ithaca and London: Cornell University Press.

FOWLER, ALASTAIR 1982: *Kinds of Literature: an introduction to the theory of genres and modes*. Oxford: Clarendon.

GUILLÉN, CLAUDIO 1971: *Literature as System. Essays Toward the Theory of Literary History*. Princeton, N. J.: Princeton University Press.

JUSSILA, RAIMO & LÄNSIMÄKI, MAIJA 1994: *Se siitä. Suomen kielen seksisanakirja*. Helsinki: WSOY.

KASALA, KALEVI 1991: *Ortodoksisuuden mitä, miksi, miten – kirkkotiedon käsikirja*. Ortodoksisten Nuorten Liitto.

KINNUNEN, AARNE 1973/1987: *Tuli, aurinko ja seitsemän veljestä. Tutkimus Aleksis Kiven romaanista.* Tietolipas 106. Helsinki: SKS.

KINNUNEN, AARNE 2002: *Seitsemän veljestä ja lukemisen juonet*. Helsinki: WSOY.

KIVI, ALEKSIS 1984: *Teokset*. II nide. Helsinki: SKS.
KOHTAMÄKI, ILMARI 1956: *Ankara puutarhuri. August Ahlqvist suomen kielen ja kirjallisuuden arvostelijana*. Helsinki: SKS.
KOSKENNIEMI, V.A. 1934: *Aleksis Kivi*. Helsinki: WSOY.
KUPIAINEN, UNTO 1939: *Huumori suomalaisessa kirjallisuudessa. I osa: Aleksis Kivi ja 1880-luvun realistit*. Helsinki: SKS.
KUUSI, MATTI 1984: Seitsemän veljeksen synty. Teoksessa *Aleksis Kiven maailmasta. Esseitä ja tutkielmia*. Toim. Markku Envall. Kirjallisuudentutkijain Seuran vuosikirja 37. Helsinki: SKS.
LYYTIKÄINEN, PIRJO 2004: *Vimman villityt pojat. Aleksis Kiven* Seitsemän veljeksen *laji*. Helsinki: SKS.
MATSON, ALEX 1947/1969: *Romaanitaide*. Kolmas painos. Helsinki: Tammi.
MOORE, STEVEN 2010: *The Novel. An Alternative History*. London, New York: Continuum.
MÖRNE, ARVID 1911: *Alexis Kivi och hans roman "Seitsemän veljestä"*. Helsinki: Aktiebolaget Ateneum.
SALIN, SARI 2008: *Narri kertojana*. Kultaisesta aasista *suomalaiseen postmodernismiin*. Helsinki: SKS.
TARKIAINEN, V. 1915/1951: *Aleksis Kivi. Elämä ja teokset*. Helsinki: WSOY.
VARTIAINEN, PEKKA 2009: *Länsimaisen kirjallisuuden historia*. Helsinki: BTJ Kustannus.
WICKS, ULRICH 1989: *Picaresque Narrative, Picaresque Fictions. A Theory and Research Guide*. Westport, Connecticut: Greenwood Press.

Juri Joensuu

Kone ja automaatti: kirjallisia (takaisin)kytkentöjä

Digitaaliset informaatioteknologiat ovat tehneet koneesta ristiriitaisen käsitteen. Toisaalta digitaalinen teknologia tuottaa tilanteita, joissa koneen käsite tuntuu vanhanaikaiselta. ”Kone” tuntuu itsepintaisesti kantavan mukanaan jonkinlaista fordilaisen industrialismin perintöä samaan aikaan kun digitaalinen teknologia jatkaa pienenemistään ja ”ubikoitumistaan”. Nanoteknologian myötä se on siirtynyt molekyyliselle ja orgaaniselle tasolle ja verkottuneiden mobiililaitteiden myötä ubiikiksi, kaikkialla läsnäolevaksi.

Toisaalta koneen käsite muovautuu aina uudelleen ja kulkee uusien teknologisten innovaatioiden mukana. Kone ja koneellisuus viittaavat yhtä hyvin fyysisistä ja mekaanisista koneista poikkeaviin, niitä laajempiin ilmiöihin. Esimerkiksi koneellisuudelle läheinen automaattisuuden käsite on keskeinen digitaalisuudessa. Kuitenkin automaattisuuden, samoin kuin kyberneettisyyden (itsesäätelevien, takaisinkytkevien järjestelmien) ajatuksella on pitkälle digitaalisuutta tai sähköä edeltävään aikaan ulottuva kulttuurinen historia. Ne ovat paitsi teknisiä myös metaforisoituneita, orgaanisia, kulttuurisia ja inhimillisiä malleja.

Tämä artikkeli käsittelee koneellisuutta, automaattisuutta ja takaisinkytkentää erityisesti kirjallisina ja poeettisina käsitteinä. Kirjallisuuden koneellisuus liittyy paitsi tekstin tekemisen, monistamisen ja välittämisen koneisiin (kuten kirjoituskone, tietokone, painokone), myös kirjallisuuden tuottamista koskeviin ideoihin, poetiikkoihin ja tekstien rakenneperiaatteisiin. Jälkimmäiset ovat tämän artikkelin kiinnostuksen kohteena. Teksti- tai runogeneraattorit, runoutta tuottavat laitteet tai järjestelmät, ovat puhtain esimerkki koneen ja automaatin kirjallisesta sovelluksesta. Niiden pitkä historia kertoo koneellisen tekstintuotannon mallin elinvoimaisuudesta historiallisesti muuttuvissa mediaympäristöissä.

Maaginen kone, vaistomainen automaatti: käsitehistorioita

”Tyypillistä konetta” tai koneen perusmallia on vaikea nimetä. Laajasti ottaen koneella tarkoitetaan laitetta tai teknistä järjestelmää, jonka tarkoituksena on tuottaa tai muuntaa jotain. Gummeruksen MOT-verkkosanakirjan mukaan kone on ”keskenään toimivista erillisosista koostuva laite, jolla suoritetaan jotakin työtä tai muutetaan energiaa muodosta toiseen”. Kone ei ole ”ykseys”, vaan osista muodostuva kooste, joka kytkee ja niveltää. Käyttäjä liittyy tähän koneen olennaiseen modulaarisuuteen: konetta käytettäessä muodostuu tuotannollinen kytkös, samanaikaisesti rajattu ja avoin järjestelmä.

Oma, lyhyin mahdollinen määritelmäni koneesta olisi syötteen (*input)* ja tuloksen (*output)* mallia toteuttava materiaalinen järjestelmä, jossa olennaista on toiminta, koneen käyttö.

Kuten tunnettua, tekniikan ja teknologian perustana oleva kreikan *tékhnē* -sana viittasi laajaan inhimillisen toiminnan alueeseen: keinoihin ja taitoihin, käsityöhön, taiteeseen ja tieteeseen. Kaikkia näitä teknologioita yhdistää epäorgaanisuus, epäluonnollisuus ja intentionaalisuus. Mikäli orgaaninen kielikuva sallitaan, konetta voi kutsua puhtaaksiviljellyksi teknologiaksi. Koneessa konkretisoituvat kaiken teknologian piilevät piirteet: ulkoistaminen, välittyneisyys ja tuotannollisuus.

Koneen ja mekaanisuuden yhteinen kanta (kreik. *mekhanē;* lat. *machina)* on viitannut sekä rakenteeseen ja koostumukseen että mihin tahansa voiman siirtämiseen tai muuntamiseen tarkoitettuun laitteeseen, joka perustuu ulottuviin osiin: vipuihin, taljoihin, rattaisiin, jousiin sekä niiden fysikaalisiin ominaisuuksiin: liikkeeseen, väntöön, joustavuuteen, (tasa)painoon, jäykkyyteen. Tällainen arkaainen kone, jonka toiminta alusta loppuun tapahtuu havaittavien luonnonlakien alaisuudessa, kokonaisuudessaan näkyvissä, on jo lähes kadonnut ja myyttinen kone.

Suomen kielessä sana ”kone” alkoi korvata ”masiinaa” 1900-luvulle tultaessa, mutta itse kone-sanan alkuperä tai syntyprosessi on *Nykysuomen sanakirjan* 6. osan mukaan tuntematon. Tuntuu oudolta, ettei tarkka etymologia ole tiedossa, koska (romaanisen kantasanan pitkästä historiasta huolimatta) sana ”kone” yhdistyy mielikuvissamme verrattain moderniin tai teolliseen toimintaan. Kone-sanan merkitysulottuvuudet kulkevat samalla myös hyvin toisenlaiseen suuntaan: spirituaalisuuden ja maagisuuden hämärille alueille.

Antiikin kreikassa *mekhanē* oli kytköksissä teatteriin ja sen ”erikoisefekteihin”. *Apò mekhanēs theòs* (lat. *deus ex machina*, jumala koneesta) merkitsi lavastuskoneistoa, näyttämölaitetta, teatterilavan nosturia, jolla lennätettiin jumalallinen hahmo näyttämölle ratkaisemaan ongelmallinen tilanne. Tämä koneen varhainen merkitysulottuvuus liittyy myös Suomen murteiden ja lähisukukielten ”koneisiin”, jotka pitävät sisällään työkalun ja keinon lisäksi myös tempun, taikatempun, juonen ja vehkeilyn merkityksiä. Karjalan kielen *koneh* merkitsee taikaa ja loitsimista, *koneukko* noitaa tai ennustajaa.

Nämä taianomaiset ja paranormaalit etymologiset juuret liittyvät Lisa Gitelmanin esittelemään ajatukseen, joka pohjautuu folkloristi Linda Déghin tutkimukseen. 1800-luvun kirjoittamisen ja kirjoituksen teknologioita tutkineen Gitelmanin mukaan aikakauden kansanomaisissa näkemyksissä uusin teknologia, kuten lennätin ja muut sähköön perustuvat keksinnöt, näyttäytyi ”maagisena epämagiana” (Gitelman 1999, 240.) Se muistutti magiaa selittämättömyydessään ja esoteerisuudessaan, mutta oli kuitenkin ”epämagiaa”: nykyaikaista, edistyksellistä, tiedemiesten ja insinöörien tuottamaa.

Vaikka maagisen ja epämaagisen kytkös löytyy myös ugrilaisesta ”koneessa”, sanaan liittyvät juonen, taian ja ennustamisen merkitykset ovat nykysuomessa lähes täysin unohtuneita. Koneellisuus tuottanee mielikuvia lähinnä tuotannollisesta ulkoistamisesta tai sieluttomasta, hengettömästä suorittamisesta. Edellä mainitut vanhat merkitykset sitä vastoin liittyvät taitavaan, yllättävään esitykseen, loihtimiseen ja illuusioihin. Niissä oli kyse näkökulmien ja näkyjen synnyttämisestä, todellisuuden manipuloinnin ja sillä pelailun tavoista. Suomen kielen ”koneen” etymologiset kerrostumat ovat siis hyvin lähellä fiktion tai taiteen luomista. Kuten *deus ex machinassa*, taiteellisen esityksen tuottamat yllätykset ja ihmeet ovat teknologiasidonnaisia, kunkin taiteenlajin ”näyttämön” takana olevan ”koneen” masinoimia.

Erilaisilla automaateilla – itsetoimisilla laitteilla tai ”koneliikkujilla” (F. Ahlmanin ehdotus sanan suomenkieliseksi vastineeksi vuonna 1883[1)] – on pitkä historia takanaan. Siitä huolimatta automaattisuus ja automaatti sanoina ovat ”konetta” selvemmin moderneja. Romaanisten kielten sanaan *”automaton”* (itsestään toimiva) perustuva substantiivi ”automaatti” kehitettiin 1700-luvun lopulla kehittyvän teollisuuden tarpeisiin.

Automaattisuus on modernin koneen keskeinen toimintamalli. Samalla se on myös voimakkaasti metaforisoitunut, kulttuurinen ja inhimillinen käsite. Automaattiin käsitteenä kuuluu sisäinen paradoksi: se sisältää merkityksiä, jotka ovat sen intuitiivisia vastakohtia. Synonyymisanastot liittävät automaattisuuteen (samoin kuin mekaanisuuteen) *vaistomaisen*, *spontaanin* ja *tahattoman*, kuin myös *luonnollisen* ja *tiedostamattoman* merkitykset.[2] Ne ovat kaikki ominaisuuksia tai toimintatapoja, joita todellisilla koneilla ja automaateilla ei ole. Tässä metaforisessa liukumassa kaikkein ei-teknologisemmat ja inhimillisimmät psyykkiset voimavaramme rinnastetaan – lähes automaattisesti – automaatteihin.

Automaattikirjoitusta

Samoihin aikoihin kun sana ”automaatti” synnytettiin teollistuvan Euroopan tarpeisiin, sen tietyt kirjalliset aikalaiset tekivät eleen poispäin samaisesta kaupungistuvasta ja koneellistuvasta yhteiskunnasta. 1700-luvun lopun ja 1800-luvun alun (englantilaisen ja saksalaisen) romantiikan keskeiset ideaalit ja figuurit olivat hyvin anti-teknologisia. Ne kääntyvät joko sisäänpäin (tunne, nerous) tai alkuperään päin (luonto, organismi, traditio). Nämä ovat teknologian ulkoisuuden, keinotekoisuuden ja tämänhetkisyyden vastavoimia. Ihanteellinen muoto romantikkojen estetiikassa oli orgaaninen, kehkeytyvä. Teos ei voinut lähteä tietoisesta tai rationaalisesta suunnittelusta. Taiteilija oli tiedostamaton organismi, suodattaja, kuin yhteyttävä kasvi. (Saariluoma 2006, 9–13.)

Saksalaisen hengenelämän historiaa mediateknologioiden näkökulmasta tutkineen Friedrich Kittlerin mukaan romantiikan runous – toisin kuin aikakauden muut taide-

muodot ja toisin kuin runous myöhemmin – näki itsensä täysin epämateriaalisena ja henkisenä taiteena.

> Runoudella oli erikoisasema estetiikan järjestelmässä. Muut taiteet määriteltiin ilmaisuvälineensä perusteella (veistettävän kiven, värin, rakennusmateriaalin, äänen); mutta runouden väline – kieli tai ääni, kieli äänenä, mutta ehdottomasti ei koskaan kirjaimina – hävisi kuitenkin oman sisältönsä alle [--]. (Kittler 1990, 113, suom. JJ).[3]

Romantiikan jälkeisissä, 1900-luvun kirjallisissa malleissa ja ihanteissa kone ja teknologia ei ollut enää hyljeksityssä asemassa. Futuristeille kone oli modernin elämän perusta, joka ilmensi nykyajan nopeutta ja tehokkuutta. Futuristisessa runoudessa sanasto, kielioppi ja typografia laitettiin ilmentämään vauhtia, liikettä ja virtaviivaisuutta (Härmänmaa 2007, 78–81). Konkreettinen runous hyödynsi poetiikassaan hyvin mekanistisia ihanteita: sääntöjä, pelimäisyyttä, anti-ekspressiivisyyttä ja antilyyrisyyttä (Katajamäki 2007, 208–212). Rajoitteita, kaavoja tai muita formaaleja sääntöjä käyttävä menetelmällinen kirjoittaminen toi 1900-luvulla kirjallisten tekstien tuotantoon koneellisuutta lähestyviä malleja. Systemaattisinta toimintaa tällä saralla on harjoittanut ranskalainen kirjailijaryhmä OuLiPo (*Ouvroir de Littérature Potentielle* eli Mahdollisen kirjallisuuden työpaja). Ryhmä on ollut kiinnostunut kirjallisuuden ja matematiikan yhdistämisestä, poeettisista säännöistä, kaavoista ja algoritmeista. Nykyään monien runoilijoiden välineistöön kuuluvat haku- tai käännöskoneet eräänlaisina kirjoittamisen ulkoistamisen keinoina.

Surrealistien taiteen keskeinen metodi oli automatismi eri muodoissaan.[4] Automaattikirjoitus oli sen kirjallinen sovellus. André Breton (1896–1966) kutsui automaattikirjoitukseksi (*écriture automatique*) menetelmää, jossa kirjoitetaan nopeasti ja spontaanisti, ilman harkintaa ja ennakkosensuuria. Breton ja muut surrealistit, kuten Philippe Soupault (1897–1990) vaihtelivat automaattinsa asetuksia kokeilemalla esimerkiksi kirjoitusnopeuden säätelyä ja keinoja (kuten ennaltasovitut aloituskirjaimet), joilla tyrehtynyt vuo saadaan uudelleen nopeasti käyntiin.

Surrealismin manifestissa (1924) Breton käytti automatismin lisäksi muitakin koneellisia tai mekaanisia metaforia surrealistisen toiminnan eetoksesta. Tällaisia ovat esimerkiksi surrealistisen kuvan tuottama ”oikosulku” tai ”kipinä”, joka on ”kahden johtimen jännite-eron funktio”. Itse surrealistit olivat ”monenlaisten kaikujen mykkiä vastaanottimia, vaatimattomia rekisteröintilaitteita”. (Breton 1996, 68; 53.) Tekijän pitäminen vastaanottimena tai kanavana liittyi ”tekijäksi kutsutun roolin” rajoittamiseen luomisprosessissa ”pienimpään mahdolliseen”, jolloin ”hänestä tulee eräänlainen katsoja, joka vain on läsnä teoksen syntyessä”, kuten Max Ernst (1891–1976) automatismin idean muotoili vuonna 1933 (Ernst 2008). Koneelliset vertauskuvat korostavat tekijän ulkopuolisuutta, tallentajan roolia, mutta 1920-luvun kontekstissa

ne myös kantavat mukanaan sähköön liittyvää ”maagista epämagiaa”, mikä sopi hyvin surrealistien maailmankuvaan.

Automaattikirjoitus nimityksenä ei kuitenkaan ollut Bretonin tai surrealistien keksimä. Se oli yleisesti käytössä ainakin Yhdysvalloissa jo paljon ennen Bretonin syntymää. Lisa Gitelmanin (1999, 186) mukaan ”automaattisen” merkitysala viestintäja kirjoitusteknologioita koskevassa puheessa oli jo vakiintunut 1800-luvun viimeisten vuosikymmenten Yhdysvalloissa. Se viittasi yleisesti toimintaan, jonka käynnissäpitäminen ei vaadi käyttäjän huomiota. (Gitelman 1999, 189.) Automaattikirjoitus (*automatic writing*) tarkoitti yleisesti kirjoittamista, jossa kirjoittaja oli vain osittain tietoisena tai läsnä kirjoittamisen tapahtumassa.[5] Sitä käytettiin paitsi kokeellisen psykologian testeistä (joissa koehenkilö laitettiin suoltamaan tekstiä ”tiedottomasti”), myös suosittujen spiritismi-istuntojen yhteydessä harjoitetusta telepaattisten viestien kirjaamisesta. Lisäksi 1880-luvulla mainosmiehet alkoivat kaupitella läpimurron tehnyttä kirjoituskonetta muodikkaan automaattikirjoitus -termin alla. Johtajien sanelua huippunopeudella, koneenomaisesti, tallentaneiden konekirjoittajien ammattinimeke *typewriter* siirtyi hiljalleen työvälineen nimeksi.

Minkälainen ”automaatti” toimii surrealistien, persoonallisuustestien, telepatiasessioiden tai konekirjoittamisen kirjoitusakteissa? Harjaantunut konekirjoittaja kykenee kirjoittamaan nopeankin puheen kanssa simultaanisesti, tarkkailematta näppäimistöä ja ajattelematta syntyvää tekstiä. Henkien viestintätaajuudelle virittynyt uskottava meedio (*medium*) kirjaa tarkasti tuonpuoleisesta lähetetyn informaation toimien ainoastaan välineenä, välityskanavana (*medium*). Psykologisen testin koehenkilöt tai surrealistit suoltavat nopeasti ja tiedostamatta mielteitään paperille. Jälkimmäiset pyrkivät tuottamaan kielellistä materiaalia, joka tuottaa voimakkaan esteettisen vaikutuksen, oikosulun. ”Magneettikenttien” (*Les champs magnétiques*, 1920) nopeimmin tuotetuissa kohdissa Breton ja Soupault kirjoittavat esimerkiksi ”ynseistä koristelistoista” ja ”erillisiä järviä imevästä ihmeellisen nimisestä pienestä veneestä” (suom. Timo Kaitaro). Tietoinen sommittelu ei olisi voinut tuottaa yhtä outoja kuvia – ainakaan surrealististen ihanteiden mukaan.

Kaikki nämä neljä automaattia ovat hyvin epäkonemaisia: henkisiä, aineettomia ja joustavia. Ne ovat myös vaistomaisia, tiedostamattomia, ilmestyksenomaisia. Ollakseen uskottavia automaatteja ne kuitenkin tarvitsevat mielikuvaa automaattisuuden koneellisesta, mekaanis-tuotannollisesta ulottuvuudesta: ajatusta ulkoistuksesta, jossa inhimillinen tekijä on ylitetty tai ohitettu. Kirjoituksessa se merkitsee ihannetta ”sanelun” kirjaamisesta, puhtaasta tallennuksesta. Tämä on kuitenkin vain ihanne: jokainen näistä automaateista on mahdollisesti epäluotettava. Osaltaan tämä liittyy informaation oletettuun kulkusuuntaan. Pieninkin takaisinkytkentä merkitsee uhkaa puhtaan automaattikirjoituksen ihanteelle.

Takaisinkytkentä

Informaation takaisinkytkennän periaate liittyy oleellisesti moderneihin, sähköisiin ja tuotannollisiin koneisiin. Se ei kuitenkaan historiallisesti rajoitu niihin. Takaisinkytkentä – tilanne, jossa järjestelmä kytkee tuottamansa vaikutuksen itsensä ohjaussuureeksi, eli takaisin piirin alkuun – voi olla automatisoitua tai ei-automatisoitua, koneellista tai orgaanista. Biomekaniikan tutkija Steven Vogelin mukaan kaikki luonnolliset järjestelmät (syöpäsolusta kissanpentuun, soutajasta sademetsään) rekisteröivät itsensä ulkopuolisia tapahtumia ja säätelevät omaa toimintaansa sen perusteella. Takaisinkytkentä on kaiken elämän, ja samalla myös evoluution keskeinen periaate. (Vogel 2001, 261–262.) Siihen liittyy myös kysymys itsetietoisuudesta:

> Takaisinkytkentään perustuvan piirin olennainen ominaisuus on kyky sovittaa laitteen toiminnot sen mukaan, mitkä laitteen ulkopuoliset olosuhteet ovat, kun myös laitteen toiminnan tulokset luetaan näihin olosuhteisiin. Tiukasti mekaanisessa ja formaalisessa merkityksessä tässä on itsetietoisuutta. (Vogel 2001, 260.)

Teknologian historiassa itseohjautuvasti takaisinkytkevät järjestelmät ovat hyvin vanhoja. Varhaisimpina esimerkkeinä pidetään muinaisten kulttuurien automaattisia vesivirtauskelloja (*klepsydra*) ja uimuriventtiileitä. Muinainen *klepsydran* periaate kehitettiin antiikin Kreikassa täysautomaattiseksi. Islamilaisen kulttuurin kelluvat, virtauksen katkaisevat uimuriventtiilit ovat kuitenkin vielä selvemmin takaisinkytkevää automatiikkaa. (Vogel 2001, 259.) Norbert Wienerin (1894–1964) 1940-luvulla lanseeraama, tietojenkäsittelyn tutkimuksesta liikkeelle lähtenyt *kybernetiikka* oli kiinnostunut kehittämään ja tutkimaan kaikenlaista informaatiota välittäviä ja kontrolloivia järjestelmiä. Koska Wienerin lähtökohta on hyvin kielellinen – sen keskiössä on viestit, tiedonannot – ei lukemisen ja kirjoittamisen tarkastelu kyberneettisenä mallina ole kaukaa haettua.

Näin teki itse asiassa jo Roland Barthes vuonna 1960 kutsuessaan kirjoittamista koneelliseksi tapahtumaksi siinä mielessä, että sen ”raaka-aine muuttuu tavallaan itsetarkoitukseksi, [jolloin] kirjallisuus on perimmältään tautologista toimintaa; se muistuttaa sellaisten kyberneettisten koneiden toimintaa, jotka on rakennettu vain niitä itseään varten (Ashbyn homeostaasi).” (Barthes 1993, 47.) Lukeminen ja tulkinta on kierto- tai kehäliikettä, joka täyttää mainiosti kyberneettisen takaisinkytkennän sanakirjamäritelmän: järjestelmän tuottama vaikutus kytketään saman järjestelmän ohjaussuureeksi.

Näiden yleisten huomioiden rinnalla Espen Aarsethin teoksessaan *Cybertext. Perspectives on Ergodic Literature* (1997) luonnostelema kybertekstiteoria on hyvin metodinen ja formaalinen, nimeään myöten kybernetiikan kirjallisuusteoreettinen sovellus. Sitä voi pitää myös Wienerin hengelle uskollisena laajennuksena: Wiener ymmärsi kybernetiikan sekä tieteenalana, metodina että hyödynnettävänä näkökulmana

(Wiener 1969, 22–23), josta käsin kaikkia mahdollisia dynaamisia järjestelmiä – hermosoluista ja tietokoneista joukkotiedotukseen ja aurinkokuntaan – voitaisiin tarkastella. Samoin myös Aarseth on painottanut teoriansa heuristisuutta ja muovattavuutta. Teoria onkin saanut lukuisia hyödyntäjiä ja edelleenkehittelijöitä paitsi kirjallisuusteorian sisällä, myös kokonaan uusina tieteenaloina, kuten ludologiana, pelitutkimuksena. (Ks. esim. Eskelinen 2009, 207–319.)

Aarseth pitää kaikkia tekstejä kyberneettisiä järjestelminä, jotka muodostuvat merkitsijöiden (kirjainten ja sanojen), materiaalisen median (esimerkiksi kirjan) ja käyttäjän (eli lukijan) kolmiyhteydessä. Hän kutsuu tekstejä myös konkreettisiksi koneiksi.[6] Kybertekstuaalisuus näkökulmana painottaa materiaalis-teknologisten lähtökohtien ensisijaisuutta merkitysten tuottamisessa.[7] Aarsethin mukaan ”erilaiset tavat joilla lukijaa houkutellaan ”täydentämään” tekstiä […] ja tekstin erilaiset itseään manipuloivat toiminnot ovat juuri sitä mistä kybertekstissä on kysymys” (Aarseth 1999, 261). Säätely voi siis olla – kuten Vogelilla – automaattista tai ei-automaattista. Automaattinen säätely merkitsee itse itseään manipuloivia tekstiobjekteja, esimerkiksi digitaalisia teoksia, jotka muuntuvat tai kehkeytyvät ilman käyttäjän vaikutusta.

Aarseth kutsuu *ergodisiksi* tekstejä, joiden toiminta vaatii lukijan aktiivista panosta. Saadakseen tekstin toimimaan lukijan tulee tehdä lukemisen ja tulkitsemisen lisäksi myös jotain muuta. Ergodisissa teksteissä on teksteihin yleensäkin kuuluvan tekstin ja tulkinnan vuorovaikutuksen lisäksi konkreettinen takaisinkytkevä silmukka. Lukija saa esimerkiksi itse valita tekstin lukureittejä, kuten Milorad Pavicin *Kasaarisanakirjassa* (1984, suom. 1990) tai Janne Nummelan, Tommi Nuopposen & Jukka Viikilän *Ensyklopediassa* (2011), tai koota romaanin irrallisista sivuista tai niteistä kuten Marc Saportan teoksessa *Composition No 1* (1962, uusi painos 2011) tai B.S. Johnsonin teoksessa *The Unfortunates* (1969, uusi painos 1999). Lukija voi myös päästä kokoamaan sonetteja kirjan säeliuskoista (Raymond Queneaun *Cent mille milliards de poèmes*) tai runoa ohjelman tekstivarastosta (John Cayleyn *Book Unbound*). Saadakseen luettavaa tekstiä silmiensä eteen lukija voi joutua esimerkiksi klikkaamaan tekstin tiettyjä kohtia[8] tai tarttumaan tekstiin ja pyörittämään sitä kursorilla[9]. Lukija voidaan myös laittaa muuttamaan fyysistä sijaintiaan suhteessa teokseen, jotta saisi tekstin toimimaan.[10]

Kybertekstissä oleellista on tekstin rakenteen jakautuminen lukijalle kulloinkin ilmenevään tekstiin (Aarsethin terminologiassa *skriptonit*) ja tekstivarastoon, tekstin rakennuspalikoihin (*tekstonit*) (Aarseth 1997, 62). Ergodisessa tekstissä näiden suhde – ja teoksen koko rakenne – asetetaan alttiiksi teoksen ulkopuolisille tekijöille, joita käyttäjän aktiivisuus orkestroi. Ergodisen tekstin tekijän pitää suunnitella teokseensa eräänlainen liikkuva tai joustava rakenne, joka ottaa huomioon nämä tekijät – eli Steven Vogelia (2001, 260) lainaten, hänen pitää ”sovittaa laitteen toiminnot sen mukaan, mitkä laitteen ulkopuoliset olosuhteet ovat”, mukaan lukien myös ”laitteen

toiminnan tulokset". Ergodiset tekstit vastustavat finaalisuutta ja rakenteen puhtautta: tekijä ei voi hallita teoksensa olomuotoa millään lopullisella tavalla. Ergodinen teksti suuntaa lukemista kohti aktiivista ja strategista toimintaa. Se on "kone" myös alussa esitetyssä mielessä: tuotannollinen järjestelmä, joka on samanaikaisesti rajattu ja avoin, ja jonka takaisinkytkevää silmukkaa lukija pitää käynnissä.

Generaattorit

Sähköiset runo- ja tekstigeneraattorit ovat paljon internetiä tai PC-tietokoneita vanhempi ilmiö. Digitaalisen runouden historia alkaa jo varhaisille keskusyksikkö-tietokoneille ohjelmoiduista kokeiluista. Thëo Lutzin Stuttgartissa vuonna 1959 ohjelmoimaa runogeneraattoria pidetään usein ensimmäisenä (Bootz 1996; Funkhauser 2007, xix). Kuitenkin Christopher Strachey ohjelmoi jo vuonna 1952 hyvin poeettisen rakkauskirje-automaatin. Vuonna 1962 kalifornialaisessa Horizon-lehdessä julkaistiin tietokoneen tuottamia runoja – nimimerkillä Auto-Beatnik. 1980-luvulla aktivoituivat kaksi ranskalaista , tietotekniikan ja runouden yhdistelemiseen suuntautunutta ryhmää: OuLiPosta irronnut ALAMO sekä L.A.I.R.E. Ensiksi mainittu oli kiinnostunut lähinnä tietokoneesta kirjallisen työn kombinatoristen ja laskennallisten ulottuvuuksien apuvälineenä. Jälkimmäinen suuntasi mielenkiintoaan myös visuaaliseen, animoituun ja äänirunouteen (Bootz 1996, 122).

Suomessa tietokonerunouden ensimmäisiä sovelluksia oli runoilija ja kustantaja Arto Kytöhongan (1944–1992) ja Pekka Tolosen toteuttama generaattori nimeltä Runeberg vuodelta 1983. Kytöhongan suunnittelema ja Kari Seitsosen Turbo Pascal -kielellä MS-DOS 2.0 -käyttöjärjestelmälle ohjelmoiman PoemStarin ensimmäinen versio julkistettiin 1989, versio 2.1 vuonna 1991. Samalta vuodelta on peräisin myös "Poem-O-Live", "ensimmäinen suomalainen runomobile".[11] Myös runoilija ja kustantaja Leevi Lehto on toiminut ohjelmoidun runouden alueella. Sonettikokoelma *Ääninen* (1997) koostui painetusta kirjasta ja verkossa olevasta, yhteen kirjan sonettiin perustuvasta generaattorista. Myöhemmin Lehto suunnitteli vielä "päättymättömän, dynaamisen löydetyn runon" nimeltä "Kun auto joutuu onnettomuuteen"[12] sekä maailmanlaajuisesti tunnetun "Google Poem Generator" -runokoneen, joka ei tällä hetkellä ole toiminnassa.

Tekstigeneraattorit ja generoituvat tekstit ovat huomattavasti sähköä tai digitaalisuutta vanhempi ilmiö. Puhtaana spekulaationa voi esittää, että ajatus tai fantasia kirjoitusta tuottavasta laitteesta tai järjestelmästä on yhtä vanha kuin foneettinen kirjoituskin. Koska generaattori toimii kirjoitetun kielen tavoin – yhdistelee suljetun setin osia kokonaisuudeksi tietyn periaatteen mukaan – kirjoituksen perusperiaatteesta ei ole ajatuksellisesti pitkä matka ideaan itsestään "tuottuvasta" tai "kokoontuvasta" kirjoituksesta.

Jörgen Schäferin mukaan kiinnostus kielen ja kirjoituksen generoituvuuteen oli yleistä esimerkiksi Saksan barokissa. Saksalaiset kirjailijat ja tiedemiehet pyrkivät kehittämään mekanismeja, jotka kirjoitetun tiedon tallentamisen lisäksi pystyisivät myös tuottamaan sitä (Schäfer 2006, 24). He muotoilivat järjestelmiä, jotka lukijan/käyttäjän on tarkoitus käynnistää ja/tai pitää käynnissä. Tällöin kielen osat muodostivat ikään kuin itsenäisesti uusia kokonaisuuksia. Yksi käytetty materiaalinen periaate oli pyörivistä, päällekkäisistä ja samankeskisistä kiekoista tehty laite, joita suunnittelivat ainakin saksalaiset G. P. Harsdörffer (1607–1658) ja Quirinus Kuhlmann (1651–1689) (mt., 24–26). Sisäkkäisillä kiekoilla olevasta kirjoituksesta oli mahdollista muodostaa erilaisia yhdistelmiä – idea, joka oli käytössä jo keskiajan filosofin Ramon Llullin (1232–1315) ”loogisissa koneissa”.

1960-luku oli monenlaisten avoimien ja aktiivisten kirjallisten mallien kulta-aikaa. Kokeellinen romaani tuotti monia esimerkkejä epälineaarisesta proosakerronnasta. Julio Cortázarin *Rayuela* (1963) (suom. *Ruutuhyppelyä)* ja Vladimir Nabokovin *Pale Fire* (1962) sekä edellä mainitut *The Unfortunates ja* Saportan *Composition No. 1* ovat esimerkkejä ergodisesta romaanista. Ensiksimainituissa lukemisjärjestykset ovat lukijan valittavissa, kun kahdessa viimeksi mainituissa kirjassa avoimuus on ulotettu teoksen materiaalisen rakenteen tasolle: *Composition No. 1* koostuu irtoliuskoista, *The Unfortunates* taas irrallisista niteistä, jotka aloitus- ja lopetusnidettä lukuunottamatta luetaan satunnaisessa järjestyksessä. Ne ovat siis oikeastaan koottavia romaaneja, joiden jokainen lukukerta on uniikki.

Generoituvuuden käsite edellyttää nähdäkseni jonkinasteista ehtymättömyyttä, tekstonien ja skriptonien välisen suhteen tyhjentymättömyyttä. Siitä hyvä esimerkki on OuLiPon perustajan Raymond Queneaun (1903–1976) sonettikirja *Cent mille milliards de poèmes* (1961), varmasti tunnetuin ja viitatuin runogeneraattori.

Teos muodostuu kymmenestä sonetista, joiden säkeet ovat toisesta päästä irti olevilla liuskoilla. Jokainen säe on korvattavissa vastaavalla paikalla olevan säkeen kanssa. Liuskoja nostelemalla lukija voi tuottaa 10 potenssiin 14 eli sata tuhatta miljardia muotopuhdasta sonettia. Queneaun laskujen mukaan lukijalta kestäisi noin 190 miljoonaa vuotta lukea teos kokonaan. Tämä kertoo sekä oulipolaisesta numerofetisismistä että ryhmän alkuperäisestä keskeisestä tavoitteesta: matematiikan ja runouden yhdistämisestä. *Cent Milleä* voi verrata esimerkiksi Quirinus Kuhlmannin runoon ”XLI. Libes-kuß: Der Wechsel Menschlicher Sachen” (1670), jossa 12-säkeisen runon jokaisen säkeen ydinsana jää lukijan valittavaksi:

Auf Nacht / Dunst / Schlacht / Frost / Wind / See / Hitz / Süd / Ost /
West / Nord / Sonn / Feur / und ***Plagen***
Folgt Tag / Glantz / Blutt / Schnee / Still / Land /Blitz / Wärmd / Hitz /
Lust / Kält / Licht / Brand / und ***Noth***

[kaksi ensimmäistä säettä]

Numeraalisesti runo liikkuu samoissa sfääreissä Queneaun teoksen kanssa (23 298 085 122 481 eri versiota) vaikka onkin kompositioltaan huomattavasti vähemmän vaativa.

Philippe Bootz (1996, 126) pitää toiminnallisuutta, ajallisuutta ja tapahtuvuutta yhtenä generaattoreiden määritelmällisenä lähtökohtana. Generaattorin tuottama yksittäinen teksti – niin kiinnostava, runollinen, kaoottinen tai pitkästyttävä se kulloinkin onkin – on vain yksi instanssi äärettömästä joukosta. ”Aito” runogeneraattori ei ole runollisen toiminnan avustaja tai väline, vaan itsessään poeettinen objekti.

Tätä jaottelua lopputuotokseen ja prosessiin voi havainnollistaa Marko Niemen (s. 1974) kahdella julkaisulla. Ensimmäinen niistä, rakkauskirjegeneraattori, tekee kunniaa digitaalisten runokoneiden historialle: se on Niemen uudelleenohjelmoima versio Christopher Stracheyn vuonna 1952 *Ferranti Mark I* -tietokoneelle kirjoittamasta generaattorista. Teos sijoittuu toiminnallisen teoksen ja lukutavaltaan perinteisen, staattisen runouden välimaastoon: itse generaattori ei ole (ainakaan toistaiseksi) lukijoille avoin, vaan esillä on ollut vain generaattorin tuottamia ”kirjeitä”:[13]

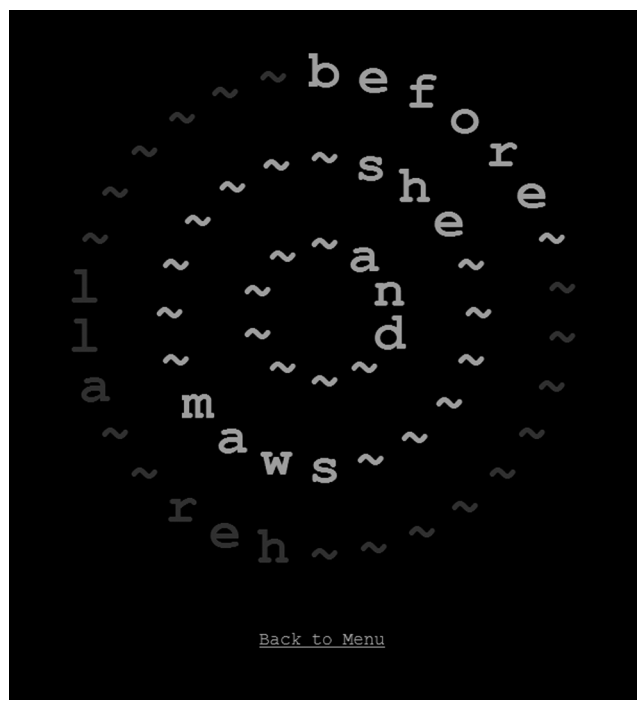
> Oi armaani,
>
> Sinä olet luonnollinen kotimaani, kostea reittini. Maisemani
> polttaa läpikotaisin pitkää tassuasi. Adjektiivini hioo jäykistyen
> pintaasi. Sinä olet päättynyt historiani.
>
> Kosketellen sinun,
> M
>
> Oma makea,
>
> Valtakuntani etsii jakaantumistasi. Punainen ihmeeni aistii
> loistaen salaista sydäntäsi. Sinä olet vihreä taivaslintuni. Pilveni
> piirtää kosketellen iltaasi. Sinä olet pyhä terälehteni.
>
> Vuositolkulla sinun,
> M

Jokainen generaattorin tuottama ”kirje” perustuu samaan, rajattuun lähdetekstiin: Miia Toivion *Loistaen olet* -kokoelman (2007) sanastoon. Jokainen kirje sisältää viisi lausetta, jotka voivat olla kahta, satunnaisesti valittua tyyppiä. Myös lauseen sisältämät adjektiivit, substantiivit ja verbit valitaan satunnaisperiaatteella. Rajatusta lähdetekstistä huolimatta potentiaalisia yhdistelmiä on paljon.

Generaattorin tuottamat, herkkää ja koomista kytkevät tulokset tuovat helposti mieleen surrealistit – samoin rakkaustematiikka, jota varsinkin Breton suosi lähes pakkomielteisesti. Surrealistien automaattikirjoitus ei ollut automaattista ohjelmoidun tai mekaanisen mielessä, vaan melko spontaania ja korkeakirjallista kirjoittamista (Kaitaro 2002, 21). He itsekin lopulta hylkäsivät sen ja suuntasivat huomionsa muihin

menetelmiin. Tällainen *todellinen* automaattikirjoitus, oikean automaatin tuotanto, sitä vastoin näyttää – paradoksaalisesti – pääsevän hyvin surrealistishenkisiin tuloksiin. Kaiken ohjelmoinnin jälkeen tekijästä tuli tosiasiallisesti ”eräänlainen katsoja, joka vain on läsnä teoksen syntyessä” (Max Ernst).

Niemen digitaalinen runo *Little Mermaid*[14] taas havainnollistaa ajallisen tapahtuvuuden merkitystä generoituvassa runoudessa. Teoksessa kytkeytyy yhteen moni mainittu teema: kombinatorisuus, automaattisuus, tekstonien ja skriptonien (lähdetekstin ja kohdetekstin) suhde. Teos perustuu runoilijan kirjoittamaan koodiin, joka manipuloi lähdetekstiä. Se tuo kolmena sisäkkäisenä kehänä esille sanoja lähdetekstistä, H.C. Andersenin englanninkielisestä sadusta *Pieni merenneito*. Teksti kehkeytyy jatkuvasti lukijan silmien edessä spiraalimaisesti, keskuksesta ulospäin, noudattaen yksinkertaista numeerista periaatetta: ensimmäisellä kehällä on yksi sana, toisella kaksi ja kolmannella kolme. Prosessi ei lopu ennen kuin lukija sulkee teoksen.



Teoksen kiinnostavuus on siinä, miten tämä runollinen automaatti noukkii ja annostelee lähdetekstinsä syvyydestä 1-3 sanan ketjuja ennakoimattomiksi yhdistelmiksi. Annosteltu teksti kulkee ja häviää juuri lukemisnopeuden rajalla, hieman lukijaa edellä. Lähdekoodin valitsemat yhdistelmät onnistuvat hämmästyttävän usein myös ”kommentoimaan” Andersenin sadun kristillisesti sävyttyneitä ihmisyyden ja

seksuaalisuuden teemoja. Samalla runo asettaa kysymyksiä esimerkiksi tekijän intention tai lukijan aktiivisuuden osuudesta tulkintoihin.

Lopuksi

Tekstigeneraattori on termi, jolla voidaan viitata teknisesti hyvin erilaisiin teoksiin. Philippe Bootzin luonnehdintaan voi sisällyttää monenlaisia tekstuaalisia periaatteita. Bootz laskee generaattoreiksi tekstit, joiden ”generoituva luonne kytkeytyy satunnaisuuden, kaavan tai tosiasiallisen vuorovaikutteisuuden varaan” (Bootz 1996, 126).[15]

Kirjallisia koneita on mahdollista jaotella eri perusteilla. Ilmeinen kirjallisuushistoriallinen luokitteluperuste on jako digitaalisiin ja ei-digitaalisiin (manuaalisiin, painettuihin) generaattoreihin. Materiaalisesti ja teknologisesti Harsdörfferin kiekkolaitteet tai Kuhlmannin ”41. rakkaudensuudelma” ovat erittäin kaukana esimerkiksi *Little Mermaidista*. Tästä huolimatta *Little Mermaid* on helppo nähdä olevan rakenneperiaatteeltaan ja eetokseltaan lähempänä Kuhlmannin runoa vuodelta 1670 kuin mitään oman aikansa painettua runoa. Onko sähköisyys tai digitaalisuus lopulta siis oleellinen tyypittelyn peruste?

Markku Eskelinen (2009, 101–102) ehdottaa ”tekstikoneiden” (*text machines*) määrittelyä skriptonien ja tekstonien pohjalta. Tarkemmin sanottuna varsinaiseksi ”tekstikoneiksi” olisi tämän ajatuksen mukaan oikeutettua kutsua kryptattuihin tekstoneihin perustuvia teoksia, eli sellaisia, joiden tekstivarastoon lukijalla ei ole pääsyä. Käytännössä ei-digitaalisissa (painetuissa) tekstigeneraattoreissa (vrt. Kuhlmann, Queneau, Johnson) lukija/käyttäjällä on poikkeuksetta avoin pääsy tekstoneihin, koska – toisin kuin digitaalisissa generaattoreissa – tekstivarastoa on vaikeaa salata lukijalta. Tämä vaikuttaa huomattavasti tekstin ja lukijan väliseen suhteeseen, ja samalla teoksen poeettisiin mahdollisuuksiin. Kiinnostava on myös Eskelisen ehdotuksen suhde koneen käsitteeseen. Sen näkökulmasta kirjallisen koneen laajin määritelmä viittaa koodattuun prosessiin, jonka lähtökohdat ja säännöt – koneen ”ydin” – ovat piilossa. Tällainen määritelmä kytkeytyy takaisin ugrilaisten kielten vanhaan ”koneeseen”, joka sisälsi taianomaisen ja yllättävän loihdinnan merkityksiä.

Runouskoneissa on aina, riippumatta niiden historiallisesta tilanteesta tai teknologisesta luonteesta, läsnä kaksi vastakkaista tendenssiä: toisaalta määräytyneisyys (sääntö, koodi, periaate), toisaalta ennakoimaton (sattuma, potentiaalinen, inhimillinen). Koneellisuus, automaattisuus ja niistä säteilevä ”epäinhimillisyys” on kaikessa vieraudessaan ja paradoksaalisuudessaan hedelmällinen näkökulma runouteen. Sillä voi avata kysymyksiä muun muassa runouden keinotekoisuudesta, kommunikatiivisuudesta, intentiosta, tekotavoista ja tulkinnoista.

Runo- ja tekstigeneraattorit ovat historiansa aikana toistaneet samanlaisia poeettisia ihanteita: ennakoimattomuutta, tapahtuvuutta ja avoimuutta. Digitaaliset

sovellukset ovat kuitenkin käytännössä tuoneet generoidun runouden dynamiikaltaan uuteen sfääriin. Mahdollisuus tekstivaraston salaamiseen ohjelmoimalla on vain yksi uusi ulottuvuus. Digitaaliset generaattorit sisältävät sen lisäksi muita dynamisoinnin mahdollisuuksia, esimerkiksi tekstivaraston käyttöönotossa ja laajuudessa, tulosten nopeudessa, automatiikassa ja käyttäjän vaikutusmahdollisuuksissa. Nähtäväksi jää, minkälaisia tekstuaalisen automaation, takaisinkytkennän ja itsetietoisuuden uusia muotoja tulevaisuuden runoinsinöörit toteuttavat.

Viitteet

[1] *Nykysuomen sanakirja 8: Vierassanojen etymologinen sanakirja.*
[2] *MOT Collins Compact Thesaurus Dictionary; Webster's Ninth New Collegiate Dictionary*.
[3] "Poetry enjoyed a privileged place in the system of aesthetics. The other arts were defined by their respective media (stone, color, building material, sound); the medium of poetry, however – language or tone, language as tone, but certainly never language as letters – disappears beneath its content". (Kittler 1990, 113.)
[4] "SURREALISMI. Puhdas psyykkinen automatismi, jonka avulla koetetaan ilmaista (…) ajatuksen todellinen toiminta. Ajatuksen sanelua vailla mitään järjen valvontaa, vailla esteettistä tai moraalista kannanottoa." (Breton 1996, 51.) Vrt. Ernst 2008, 84: "Yksikään tietoinen (järjen, maun, tahdon) työskentelytapa ei ole laittanut alulle absoluuttisen surrealismin teosta."
[5] "automatic writing (1883) : writing performed without conscious intention and sometimes without awareness as if of telepathic or spiritual origin" (*Webster's Ninth New Collegiate Dictionary*). Myös Gitelman 1999, 186.
[6] "A cybertext is a machine for the production of variety of expression." (Aarseth 1997, 3.) "As the *cyber* prefix indicates, the text is seen as a machine – not metaphorically, but as a mechanical device for the production and consumption of verbal signs." (Aarseth 1997, 21.)
[7] "The concept of the cybertext focuses on the mechanical organization of the text, by positing the intricacies of the medium as an integral part of the literary exchange." (Aarseth 1997, 1.)
[8] Kuten Marko Niemen runossa "Midwinter Night's Dream" (www.nokturno.org/marko/haynaku/), Cia Rinteen sarjassa "Archives Zaroum" (www.afsnitp.dk/galleri/archiveszaroum/archiveszaroum.html) tai Brian Kim Stefansin runossa "Concatenation", (http://collection.eliterature.org/1/works/geniwate__generative_poetry/concatenation2.html).
[9] Kuten Mary Flanaganin runossa "The House", (http://collection.eliterature.org/1/works/flanagan__thehouse.html).
[10] Näin esimerkiksi sellaisissa kehollista takaisinkytkentää hyödyntävissä kolmiulotteisissa teoksissa kuten Eduardo Kacin holografisissa runoinstallaatioissa ja John Cayleyn CAVE-ympäristössä toteuttamissa teksteissä. Niissä lukijan liikkuminen ja asennot vaikuttavat hänen edessään tai ympärillään olevaan tekstiin.
[11] Lähteet: Kytöhongan kolumni *Tietoviikossa* 16.11.1989; PoemStarin manuaali: Hannu Helinin verkkosivu (www.pulvis.net/index_muuta.htm). Viitattu lokakuussa 2011.
[12] Uusi versio: poesia.fi/vastakaanon.
[13] Antologiassa *Vastakaanon. Suomalainen kokeellinen runous 2000–2010*. Osuuskunta Poesia 2011. Esimerkkejä rakkauskirjeistä julkaistu myös *Tuli & Savu* -lehdessä 1/2011 (64).

[14] http://www.nokturno.org/marko/haynaku/mermaid.html.
[15] ”all the text which possess a generating nature linked to the intervention of chance, of calculation or of the factual (interaction) during the production of the text to-be-seen.” (Bootz 1996, 126).

Lähteet

AARSETH, ESPEN 1997: *Cybertext. Perspectives on Ergodic Literature.* Baltimore: The Johns Hopkins University Press.

AARSETH, ESPEN 1999: ”Kyberteksti – näkökulmia ergodiseen kirjallisuuteen.” Otteita teoksesta Aarseth (1997). Suom. Markku Eskelinen, Anna-Kaarina Kippola ja Raine Koskimaa. *Parnasso* 3/1999.

BARTHES, ROLAND 1993: Kirjailijat ja kirjoittajat. Teoksessa Barthes, Roland: *Tekijän kuolema, tekstin syntymä.* Suom. Lea Rojola ja Pirjo Thorel. Tampere: Vastapaino.

BOOTZ, PHILIPPE 1996: Poetic Machinations. *Visible Language* 30:2, 1996.

BRETON, ANDRÉ 1996: *Surrealismin manifesti.* Suomennos, johdanto ja jälkisanat Väinö Kirstinä. Alkuteksti julkaistu 1924. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Taide.

ERNST, MAX 2008: Kuinka pakottaa mielikuvitus liikkeelle. Suom. Kristian Blomberg. Alkuteksti ”Comment on force l”inspiration?” julkaistu 1933. *Särö* 2–3/2008.

ESKELINEN, MARKKU 2009: *Travels in cybertextuality. The challenge of cybertext theory and ludology to literary theory.* (Prepublication copy.) University of Jyväskylä 2009. Tulossa (2012) nimellä *Cybertext Poetics.* New York and London: Continuum.

FUNKHAUSER, C.T. 2007: *Prehistoric Digital Poetry. An Archaelogy of Forms, 1959–1995.* Tuscaloosa: The University of Alabama Press.

GITELMAN, LISA 1999: *Scripts, Grooves, and Writing Machines. Representing Technology in the Edison Era.* Stanford, California: Stanford University Press.

HÄRMÄNMAA, MARJA 2007: Italialainen futurismi ja teknologinen kirjallisuus. Teoksessa *Kirjallisuuden avantgarde ja kokeellisuus.* Toim. Sakari Katajamäki & Harri Veivo. Helsinki: Gaudeamus.

JOENSUU, JURI 2010: Digital Poetry and/in the Poetics of the Automatic. Teoksessa *Transforming Culture in the Digital Age.* Estonian National Museum, Estonian Literary Museum, University of Tartu: Tartu 2010. http://dspace.utlib.ee/dspace/handle/10062/14768

KAITARO, TIMO 2002: Surrealistinen automaattikirjoitus – kulttuurin retorinen virta. *Nuori Voima* 1/2002.

KATAJAMÄKI, SAKARI 2007: Konkreettinen runous. Teoksessa *Kirjallisuuden avantgarde ja kokeellisuus.* Toim. Sakari Katajamäki & Harri Veivo. Helsinki: Gaudeamus.

KITTLER, FRIEDRICH A. 1990: *Discourse Networks 1800 / 1900.* Trans. Michael Metteer, with Chris Cullens. Stanford, California: Stanford University Press.

PARIKKA, JUSSI 2004: *Koneoppi. Ihmisen, teknologian ja median kytkennät.* Turun yliopisto: Kulttuurituotannon ja maisematutkimuksen laitoksen julkaisuja 1.

SAARILUOMA, LIISA 2006: Kone, organismi, kone: miten metaforat jäsentävät todellisuuttamme. Kirjallisuudentutkimuksen aikakauslehti *Avain* 4/2006.

SCHÄFER, JÖRGEN 2006: Literary Machines Made in Germany. German Proto-Cybertexts from the Baroque Era to the Present. Teoksessa *Cybertext Yearbook 2006 – Ergodic Histories*. Ed. by Raine Koskimaa & Markku Eskelinen. University of Jyväskylä: Research Centre For Contemporary Culture. http://cybertext.hum.jyu.fi/index.php?browsebook=5.

VOGEL, STEVEN 2001: *Kissan tassut ja katapultit. Luonnon ja ihmisen mekaaniset maailmat.* Suom. Kimmo Pietiläinen. Helsinki: Terra Cognita.

WIENER, NORBERT 1969: *Ihmisestä, koneista, kielestä.* Suom. Pertti Jotuni. Porvoo & Helsinki: WSOY.

Pia Livia Hekanaho

Teksti, lukija ja affektit. Sarah Watersin *The Little Stranger* sekä lukijan pelko ja häpeä

Kirjoitan artikkelissani tunteiden ja tuntemusten merkityksestä lukemisessa ja kirjallisuudentutkimuksessa. 2000-luvulla varsinkin affektista on tullut keskeinen käsite kirjallisuuden, elokuvan ja muiden mediatuotteiden analyysissä. Etenkin feministisessä kulttuurintutkimuksessa tunteet otetaan vakavasti osana lukijan/tutkijan ja kohteen vuorovaikutusta. Tarkastelen kirjallisuudentutkimuksen, queer-teorian ja affektiivisen käänteen yhteyksiä: mitä mahdollisuuksia tunteista kirjoittaminen ja erityisesti ruumiillisiin tuntemuksiin ankkuroituva, mutta samalla kulttuurisia kokemuksiamme jäsentävä affektin käsite tarjoaa kirjallisuudentutkimukselle? Mikä voisi olla affektin merkitys lukijan ja tekstin välisenä artikulaatiopaikkana? Pohdin myös, kuinka keskustelu lukijan ”oudoista tunteista” voi osaltaan auttaa laajentamaan queerin käsitteen alaa osana kirjallisuudentutkimusta. Osallistun siis omalta osaltani kirjallisuuden- ja kulttuurintutkijoita pitkään puhuttaneeseen affektiiviseen käänteeseen (*affective turn*) (Litvak 2007; Halperin & Traub 2009; Muñoz 2009; Koivunen 2010; Hekanaho 2011; Kainulainen & Parente-Čapková 2011).

Tutkailen affektien merkitystä lukijalle sekä sitä, miten affektit jäsentävät lukukokemusta. Avaan lukijan ja affektien suhdetta nostamalla esiin ajatuksen queerista aiempaa laajemmin ymmärrettynä käsitteenä, jolla voi jäsentää myös tekstuaalisen tason ilmiöitä sekä kysymystä lukijan halusta ja mielihyvästä. Kaunokirjalliseksi analyysikohteekseni olen valinnut englantilaisen Sarah Watersin romaanin *The Little Stranger* (2009, suom. *Vieras kartanossa*).[1] Romaani on Watersin viides, ja se on kunnianosoitus kartanogotiikan ja kauhukirjallisuuden perinteelle. Romaanin voimakkaan affektiivisen latauksen taustalla vaikuttavat varsinkin kiinnittyminen goottilaisen romaanin traditioon sekä jatkuva ambivalenssin ja monitulkintaisuuden hyödyntäminen kerronnassa. Tutkin affektiivisuutta yhtäältä olennaisena osana romaanin kerrontaa ja tarinaa, toisaalta lukijan kokemusta ja mielihyvää muovaavana jäsennyksenä.

Lukijan oudot nautinnot

Englannin maaseudulle vuosien 1947–1950 välille sijoittuva *The Little Stranger* ei rakennu ainoastaan luokkaan ja statukseen liittyvän häpeän varaan, vaan lukuprosessia jäsentävät useat muutkin affektit. Lukijan säikähdys, ahdistus ja häpeä muodostavat olennaisen osan romaanin oudosti koukuttavaa lukunautintoa, mikä sekin yhdistää

romaanin gotiikan traditioon. Lukemisen affektiivisen luonteen pohdinta kulkee yhtenä teemana pohdinnassani: miksi haluamme lukijoina kokea jännitystä, pelkoa ja jopa kauhua? Minkälaisin affektiivisin sitein ja kerronnallisin keinoin lukija tempaistaan seuraamaan itse asiassa tavattoman kuivakkaan kertojan selontekoa selittämättömistä tapahtumista, joiden keskipisteessä tämä itse on? Voisiko pelkän seksuaalisen toiseuden tai heteronormatiivisen sukupuolijärjestykseen mahtumattomuuden kuvaamiseen käytetty queerin käsite toimia myös tekstuaalisemmalla tasolla, jolloin sen avulla voitaisiin analysoida tekstin lukijassa tuottamaa mielihyvää?

The Little Strangerin kohdalla tarkennan katseeni erityisesti goottilaisen kirjallisuuden perinteeseen, jossa lukijassa herätetään voimakkaita affektiivisia reaktioita. Pohdin halun, pelon, ahdistuksen ja lukemisen suhteita gotiikan ja queerin monin tavoin yhteen limittyvien käsitteiden avulla. Queer-teorian ilmaannuttua merkittäväksi osaksi kirjallisuudentutkimuksen kenttää gotiikan ja queerin käsitteiden suhteet ovat alkaneet kiinnostaa kirjallisuudentutkijoita, jotka ovat korostaneet kummankin tiivistä suhdetta halun ja transgression teemoihin. Tämän keskustelun alkuunpanijoina ovat toimineet esimerkiksi George Haggerty ja Steven Bruhm. Gotiikan tunnusomaisiin piirteisiin kuuluvat lajin kyky problematisoida normaaliuden käsitettä sekä tiivis suhde antinormatiivisen halun ja seksuaalisuuden kuvaamiseen, mistä syystä gotiikan ja queerin yhteyksiä onkin tutkittu runsaasti (ks. esim. Bruhm 2006; Haggerty 2006; Hanson 2007; Hughes & Smith 2009; Hekanaho 2010).

The Little Stranger ei kuitenkaan käsittele samansukupuolista halua, vaan sen keskiössä on jokseenkin erikoiseksi paljastuva rakkaustarina, jossa miehen intohimon kohteeksi paljastuu jotakin aivan muuta kuin nainen tai toinen mies. Heteroromanssin outouttava romaani tarjoaa hyvän esimerkkitekstin pohdinnoille tekstin, lukijan ja affektien yhteyksistä. Tulkitsen kirjoituksessani queerin käsitteen laajasti, jolloin myös tutkimani teoksen keskiössä on normatiivisista kaavoista poikkeavan heteroromanssin affektiivisten kytkösten tarkasteleminen (vrt. Ladenson 2009, 103–104, 109). Romaanin queerius ei kuitenkaan jää vain heteroromanssin toisin toistamisen tasolle. Tarkastelen tekstissäni mahdollisuutta irrottaa queerin käsite pelkästään seksuaalisuuden jäsentämisestä. Laajemmin tulkittuna queer voi auttaa erittelemään esimerkiksi sellaista lukijan nautintoa, joka ei jäsennykään tuntemiemme käsitteellistämisen keinojen avulla.

The Little Stranger -romaanin temaattiseksi ja affektiiviseksi keskipisteeksi jäsentyy häpeä, mutta yhtä lailla häpeä luonnehtii lukijan kokemusta romaanin päättyessä. Lukija on huijattu luottamaan kertojan järkevyyteen ja rehellisyyteen. Samalla lukijan häpeään petetyksi tulemisesta sekoittuu outoa puijatuksi tulleen mielihyvää. Tämän mielihyvän nimeän yhdeksi romaanin queeriksi momentiksi, joka toteutuu kertojan ja lukijan vuorovaikutuksessa. Romaanin queerius toteutuu siten erityisesti kerronnassa ja sen synnyttämässä affektiivisessa jännitteessä, johon lukija tempautuu mukaan. Toisin sanoen queerin käsitteen avulla voi tarkastella tekstin ja lukijan välisen suhteen niitä

aspekteja, jotka ylittävät tai haastavat omaksumamme käsitteellistämisen tavat. Hyvän esimerkin tällaisesta ”oudosta” lukijan nautinnosta tarjoavat vaikkapa juuri pelon ja puijatuksi tulemisen tuottama nautinto, jonka toisaalta voi väittää olevan jopa kaiken fiktion tuottaman mielihyvän ydintä.[2]

The Little Stranger voidaan tulkita toisen maailmansodan aikaiseen Lontooseen sijoittuvan *The Night Watchin* (2006, suom. *Yövartio*) rinnakkaisteokseksi; teemojensa ja klaustrofobisen tunnelmansa puolesta se puolestaan rinnastuu Watersin toiseen romaaniin *Affinity* (1999). Watersin tähänastisessa tuotannossa *The Little Stranger* on poikkeuksellinen kahdesta syystä: romaanin maailmaa asuttavat heterot ja sen kertojanääni kuuluu keski-ikäiselle miehelle, joka korostaa rationaalisuuttaan ja objektiivisuuttaan. Perinteisestä romanssista teoksessa ei kuitenkaan ole kysymys: päähenkilö-kertoja ei ole intohimoisen hullaantunut kihlattuunsa, rotevaan ja arkiseen maalaisaatelisto n tyttäreen, vaan tämän sukukartanoon. *The Little Stranger* purkaa heteroromanssin vakiintunutta kuvastoa: sen päähenkilöt ovat arkisia eivätkä enää aivan nuoria, eikä kahden päähenkilön rakkaussuhteessa ole kysymys suuresta intohimosta tai edes kiintymyksestä.

> I’d regularly heard her referred to locally as ’rather hearty’, a ’natural spinster’, a ’clever girl’ – in other words she was noticeably plain, over-tall for a woman, with thickish legs and ankles. Her hair was a pale English brown and might, with proper treatment, have been handsome, but I had never seen it tidy [---]. Added to that, she had the worst dress sense of any woman I ever knew. (*The Little Stranger*, 9.)

Lainauksessa kertoja kuvailee tulevaa kihlattuaan Carolinea näennäisen toteavasti, mutta kuvauksen negatiivisuutta voi selittää myös raivokas kateus: Caroline ei hänestä ole asumansa kartanon arvoinen eikä edes näytä osaavan arvostaa kartanoa oikealla tavalla – eikä romanttinen rakkaus naisiin kuulu kertojan vahvuuksiin.

Gotiikkaa maalaiskartanossa: himoa, kauhua, inhoa ja halveksuntaa

The Little Stranger -romaanin tapahtumapaikkana on Ayresin suvun kartano Hundreds Hall Englannin maaseudulla Warwickshiressa. Tapahtumat alkavat vuonna 1947, jolloin britit koettavat sopeutua karuun arkeen kansakuntaa koetelleen toisen maailmansodan jälkeen. Romaanin päähenkilö-kertoja on tohtori Faraday, paikkakunnan yleislääkäri, joka on koulutuksestaan huolimatta jäänyt taloudellisesti ja yhteiskunnallisesti vaatimattomaan asemaan. Hänen äitinsä työskenteli lastenhoitajana Hundreds Hallissa, ja Faradayta on lapsesta saakka poltellut halu tulla kartanon omistajien hyväksymäksi. Hän on eksyksissä uudessa luokka-asemassaan vanhan maaseutuköyhälistön ja ammattiin koulutetun alemman keskiluokan rajoilla. Ayresin perhe ja ennen kaikkea heidän perintökartanonsa tuntuvat tarjoavan Faradaylle uuden identiteetin. Vain vähitellen lukija alkaa rekisteröidä merkkejä Faradayn häpeän ja kateuden läpitunkevuudesta.

Vasta romaanin lopussa lukija kykenee yhdistämään oivaltamansa yksityiskohdat ja käsittää, kuinka merkityksellistä on, että jopa Faradayn ensimmäinen kokemus Hundreds Hallista liittyy kirvelevään häpeään, nöyryytykseen ja menetykseen. Hän kertoo lapsuusmuistonsa: hän salakuljetti pienen koristelistan kartanosta kotiinsa. Tapahtuma johti kotona nöyryyttäviin nuhteisiin: hänen kaltaisensa älykkään pojan olisi luullut ymmärtävän paremmin oman vaatimattoman maailmansa ja kartanon välisen rajan ylittämättömyyden. Paljastaessaan ohimennen lapsuusmuistonsa tohtori Faraday tulee itse asiassa kuvanneeksi elämänikäisen pakkomielteensä syntyhetken, mutta lukiessaan kuvausta ensi kertaa lukija tuskin kykenee vielä tajuamaan lukemansa merkitystä.

Lopulta lukija joutuu ratkaisemaan, kuinka häikäilemättömästi itsensä vaatimattomana ja vähään tyytyvänä esittänyt perhelääkäri on ollut valmis pitämään kiinni rapistuvasta Hundreds Hallista. Lukijan suurin kammon lähde onkin hitaasti syttyvä oivallus kertojan valheellisuudesta. Kuva Faradaysta muuttuu vielä romaanin viimeisillä sivuilla. Lukija on pitkään luottanut kertojaan tämän kuvaamien Ayresien tavoin, ja romaanin päättyessä lukija on kaksin oman säikähdyksensä, mutta myös oudon mielihyvänsä, kanssa. Kertomuksen tasolla *The Little Stranger* käsittelee ahdistavia ja selittämättömiä tapahtumia, mutta sen todellinen kauhistavuus – ja samalla merkillinen houkuttelevuus – liittyy romaanin kerrontaan.

Ayresin köyhtyneen aristokraattiperheen kolmen jäsenen, arjen vaatimuksia sairasteluun pakenevan äidin, sodassa sekä fyysisesti että henkisesti vammautuneen pojan Roderickin sekä kartanon arjesta vastaavan Caroline-tyttären, on vaikea sopeutua sodanjälkeisen yhteiskunnan rajuun muutokseen, ja uusi aikakausi merkitsee heille kaikille tuhoa. Rapistuva, lahosienten valtaama kartano heijastelee perheen ja sen jäsenten mielten hajoamista. Tohtori Faraday uskoo viimein saaneensa kaipaamansa tilaisuuden, kun hänet yllättäen kutsutaan potilaskäynnille kartanoon. Ensimmäinen pettymys kohtaa häntä heti perillä: häntä ei suinkaan ollut kutsuttu hoitamaan ketään perheenjäsenistä vaan palvelustyttö Bettyä. Tästä käynnistyvät tapahtumat, joiden seurauksena Ayresin aikuinen poika Roderick joutuu potilaaksi mielisairaalaan, perheen äiti hirttäytyy ilmeisen mielenhäiriöisenä ja tytär Caroline kuolee tapaturmaisesti hämärissä olosuhteissa. Lukija ahdistuu seuratessaan perheen kasvavaa ahdinkoa, pelästyy kartanon valtaavia selittämättömiä tapahtumia ja hämmentyy oivaltaessaan kertoja-Faradayn epäluotettavuuden ja horjumattoman itsepetoksen. Lukija joutuu miettimään, onko talon oudoilla tapahtumilla yliluonnollinen selitys, onko niiden taustalla henkilöiden mielenterveyden horjuminen vai paikantuuko selitys päähenkilö-kertojaan – tämän halun ja itsepetoksen tiheään kudelmaan. Tohtori Faraday, jonka etunimi ei koskaan paljastu, jää arvoitukseksi lukijalle, mutta myös itselleen.

The Little Stranger on Edgar Allan Poen kuuluisan novellin ”The Fall of the House of Usher” (1839, suom. Usherin talon tuho) ja Henry Jamesin pienoisromaanin

The Turn of the Screw (1898, suom. *Ruuvikierre*) uudelleenkirjoitus, ja teoksessa korostuvat pelon, kauhun ja ahdistuksen tuntemukset. Gotiikan perinteeseen sitoutuvan modernin kauhukirjallisuuden edustajista romaanin selvä pohjateksti on amerikkalaisen Shirley Jacksonin *The Haunting of Hill House* (1959). Kaikki neljä edellä mainittua teosta kuvaavat päähenkilöidensä tulkintakyvyn ylittäviä kokemuksia, jotka jäävät selittämättömiksi; samalla teokset herättävät lukijassaan pelkoa ja ahdistusta. Jokaisen kohdalla keskeinen kysymys kuuluu: ovatko kuvatut yliluonnolliset väliintulot todella tapahtuneet vai voidaanko oudot tapahtumat selittää päähenkilöiden ja kertojan mielenterveyden horjumisella?

Teoksille yhteinen piirre on ambivalenssi: tapahtumainkulun ratkeamattomuus pakottaa lukijan henkilöiden tavoin kokemaan epävarmuutta ja epätietoisuutta, eikä tämä tulkinnallinen aporia laukea. Tässäkin suhteessa Watersin *The Little Stranger* on lajinsa tyylipuhdas edustaja. Kirjallinen gotiikka onkin parhaiten määriteltävissä erilaisten alalajien kokonaisuudeksi, jota yhdistävät toistuvat teemat, avainmotiivit, troopit ja topokset henkien valtaamista sukukartanoista kiellettyjen halujen esiin murtautumiseen. Ennen kaikkea goottilaisessa romaanissa on kyse transgressiosta, eksessiivisyydestä sekä kokemuksen ja ilmaisun hämäristä raja-alueista. Goottilaisen romaanin ytimen muodostaa tyypillisesti seksuaalinen halu etenkin tuomituissa ja norminvastaisissa muodoissaan, ja juuri normeja rikkova halu käynnistää oudot tapahtumat. (Hekanaho 2010, 24–27.)

Goottilaisen romaanin – ja sitä seuranneen kauhugenren – kykyä herättää lukijoissaan voimakkaita tunnekokemuksia on analysoitu pelon (*terror*) ja kauhun (*horror*) käsitteiden avulla. Myöhempi kauhukirjallisuus eri alalajeineen onkin jatkanut gotiikan perinnettä ja kehitellyt eteenpäin sen kerronnallisia keinoja. Jo goottilaisen romaani mestari Ann Radcliffe (1764–1823) eritteli pelon ja kauhun käsitteiden suhteita kirjoituksessaan ”On the Supernatural in Poetry”.[3] Hänen mukaansa *terror* luonnehtii pelon tunnetta, joka ennakoi jonkin oudon ja kammottavan kohtaamista. Lukijoina aavistamme vihjeiden perusteella olevamme tekemisissä jonkin sellaisen kanssa, jolla on kyky houkutella salatut pelkomme tietoisuuden piiriin. *Horror* sen sijaan on inhon ja puistatuksen sekaista kauhua, jota tunnemme kohdattuamme jotakin hirvittävää ja käsityskykymme ylittävää. Siinä, missä *terror* valpastuttaa aistimme, *horror* jähmettää ja lamaannuttaa meidät, kiteytti Radcliffe. (Wright 2007, 35–56; Punter & Byron 2004.) Waters yhdistelee *The Little Strangerissa* kumpaakin nautinnollisen ahdistuksen lajia ja sitoo lukijan epäilyksen, ennakoinnin ja säikähdysten verkkoon.

> But on my solitary visits, I find myself growing watchful. Every so often I’ll sense a presence, or catch a movement at the corner of my eye, and my heart will give a jolt of fear and expectation: I’ll imagine that the secret is about to be revealed to me at last; that I will see what Caroline saw, and recognise it, as she did. (*The Little Stranger*, 498–499.)

Kauhun, jännityksen ja ennakoinnin motiivit rakentavat siis perinnetietoisessa *The Little Strangerissa* lukijalle välittyvää kokemusta ”jonkin” läsnäolosta. Tähän näkymättömään, mutta läsnäolonsa tiettäväksi tekevään tahoon keskittyy teoksen affektiivinen lataus. Samalla ahdistuksen ja kauhun kokemukset aiheutuvat jonkin tunnetun osoittautumisesta vieraaksi ja tuntemattomaksi – joksikin, mikä pakenee tunnettuja ymmärrettäväksi tekemisen käsitteitä. Yksi tapa kuvata tätä käsitteellistymättömyyttä voisi olla tekstuaalisen queerin käsite.

Jo 1700-luvun kukoistuksestaan alkaen goottilainen fiktio on hämärtänyt myös sukupuolten sekä sallittujen ja kiellettyjen seksuaalisuuksien rajankäyntiä. Normeja ylittävää ja kyseenalaistavaa, samanaikaisesti kauhistuttavaa ja houkuttelevaa halua representoidessaan goottilainen fiktio kuvaa pikemminkin vaihtelevissa sosiaalisissa, kulttuurisissa, tiedollisissa ja psykologisissa konteksteissa muovautuvaa halua (*desire*) kaikessa outoudessaan. Niinpä siinä ei olekaan kysymys vain spesifisti homo- tai heterohalun kuvaamisesta, gotiikan queeriudesta runsaasti kirjoittanut George E. Haggerty toteaa. Hänen mukaansa goottilaisen fiktion kauhu on miltei aina luonteeltaan seksuaalista ja teksteille on leimallista normienvastainen seksuaalinen aggressio. (Haggerty 2006, 2–3.) Varhaisessa gotiikassa toistuvan insestimotiivin jalanjäljissä seurasi moderniin liittyvä ahdistuksen aihe: naisten ja etenkin miesten samansukupuolinen halu ja sen toteuttaminen. Haggertyn (2006, ix, 2) mukaan juuri vakiintuneita normeja haastavat ja rikkovat, ääneen lausutusti ja vaietusti seksuaaliset suhteet yhdistävät gotiikan kaanonia. Vastaavasti ruumiiseen ja seksuaalisuuteen paikantuvat pelon, ahdistuksen ja outouden tuntemukset ovat myös myöhemmän kauhun keskeiskuvastoa, puhutaanpa sitten kirjallisuudesta tai elokuvasta (Bruhm 2006; Hanson 2007).

Queer-lukija, affektien kirjo ja tarttuva häpeä

Jo pitkään tunteiden ja tietämisen suhteen pohtiminen on ollut leimallista erityisesti feministiselle ja queer-teoreettiselle tutkimuskeskustelulle. Pelkästään sen määrittteleminen, mitä kukin tutkija esimerkiksi affektilla tarkoittaa, vaatii kuitenkin käsitettä käytettäessä omat tarkennuksensa sekä pienen katsauksen tunnetermien historiaan ja keskinäisiin suhteisiin. Affekti kuuluu tunteita, tuntemuksia ja tunnereaktioita kuvaaviin käsitteisiin, ja sen sukulaiskäsitteitä ovat filosofian ja estetiikan historiassa pitkään käsitellyt passiot, emootiot ja aistimukset. Affekti (*affect*) on usein tulkittu ruumiillisemmaksi, vähemmän kulttuurista välittyneisyyttä ja käsitteellistämistä edellyttäväksi kuin vaikkapa tunne (*emotion*) tai tuntemus (*feeling*) (ks. Probyn 2005, 11–29; Koivunen 2010, 9–10; Munt 2008, 5). Kenties tärkein vaikuttaja affektiivisen käänteen taustalla on yhdysvaltalainen psykologi ja affektiteoreetikko Silvan Tomkins, jonka erityisesti kirjallisuudentutkija Eve Kosofsky Sedgwick toi tutkimuskeskusteluun jo 1990-luvulla

(Sedgwick 1995; Sedgwick 1997a & b; Sedgwick & Frank 2003). Tomkinsin vuosikymmeniksi unohdettu, mutta nyt uudelleen löydetty affektiteoria on koko 2000-luvun ajan ollut tunteista kirjoittavien feististen tutkijoiden keskeinen virikkeenantaja.

Queerin kirjallisuudentutkimuksen näkökulmasta on erityisen kiinnostavaa, että juuri Sedgwick nosti lukemisen ja tunteiden yhteyden pohdinnan kohteeksi. Sedgwick toimitti artikkelikokoelman *Novel Gazing: Queer Readings in Fiction* (1997). Teoksen esipuheessa hän esitti kuuluisaksi tulleen jakonsa paranoideihin ja reparatiivisiin eli korjaaviin lukutapoihin. Sedgwickin jaottelu osoittautui merkitykselliseksi sekä queerteorian uusille itseymmärryksen tavoille että affektiteoreettiselle keskustelulle. Sedgwick omaksui käsiteparinsa psykoanalyytikko Melanie Kleinin objektisuhdeteoriasta, jossa lapsen kehitystä kuvataan paranoidin ja depressiivisen ahdistuksen vuorottelulla.

Monen muun tutkijan tavoin olen poiminut affektien joukosta tarkempaan tarkasteluun juuri häpeän, ja häpeän avulla avaan seuraavaksi pohdintoja affektiivisuudesta. Häpeä, häpeämättömyys ja häpäisy nousevat jatkuvasti esiin analysoitaessa mediaa ja julkisuutta sekä puhuttaessa sukupuolikulttuureista ja seksuaalisuudesta eri muodoissaan. Affektien ja etenkin häpeän teoreettis-poliittisesta käyttöönotosta kertoo yhtäältä tutkijoiden kiinnostus häpeän, seksuaalisuuden ja queerin kokemuksen suhteiden pohtimiseen. Häpeän ja heteronormista poikkeavien seksuaalisuuksien historiat ovat kytkeytyneet yhteen mutkikkain sitein. Kunniallisten ja rikollisten tai muuten salassa pidettävien seksuaalisuuksien kulttuurisessa rajankäynnissä nimenomaan häpeästä on muodostunut yksi avainkäsitteistä. (Bersani 2009; Crimp 2009, 63–76; Halperin & Traub 2009, Hekanaho 2011.) Michael Warner (2000), Eve Kosofsky Sedgwick (2003) ja Douglas Crimp (2009) korostavat, kuinka arvokkuuden, avoimuuden ja ylpeyden diskurssit kantavat aina mukanaan vaiettuja häpeän ja häpäisyn kokemuksia ja historioita. Identiteettiylpeyden nimissä tapahtuvien kokoontumisten vaiettuna kääntöpuolena on kollektiivinen käsittelemätön affektiivinen trauma: häpeän kokemus, jota ylpeyden eleillä ja retoriikalla pyritään piilottamaan tai häätämään pois.

Hyvin usein häpeä tiedostetaan juuri ruumiillisten oireiden nojalla: häpeä tuntuu ruumiissa ennen kuin kokemusta edes ehtii tunnistaa ja nimetä. Häpeä tuntuu ja ilmenee fyysisinä tuntemuksina: punastumisena, häpeän poltteena tai koko kehon jäätävänä paikoilleen jähmettymisenä; häpeä purkautuu ilmoille häväistyä ruumista peittävänä kuumana tai kylmänä hikenä. Häpeästä kertoo pään painuminen alas, maahan suunnattu katse ja muiden katseiden välttely. (Ks. esim. Ahmed 2004, 103; Sedgwick 2003, 35–38, Probyn 2005.) Osittain juuri tästä syystä häpeä on osoittautunut affektiteoreetikoille niin hedelmälliseksi analyysikohteeksi: häpeä on yhtäältä vaikeasti analysoitava, ruumiillinen kokemus, toisaalta taas vahvasti kulttuuristettu ja kulttuurisesti muovautuva kokemus. Häpeä on samanaikaisesti universaalia ja korostetun yksityistä. Häpeää tunnetaan kaikkialla, mutta se mitä ja miten hävetään, vaihtelee

ja muovautuu kulttuurisesti. Häpeän ambivalenttiuteen kuuluu se, että kyseessä on henkilökohtaisena koettu affekti, joka yleensä pyritään salaamaan huolellisesti, mutta yhtä tiiviisti puheeseen häpeästä kuuluvat myös moninaiset häpäisyn retoriikat. Tämä yksityisen kokemuksen ja aggressiivisten, monin tavoin toimeenpantujen häpäisevien käytäntöjen muodostama häpeän dialektiikka on aina liittynyt voimakkaasti homoseksuaalisuuden paikkaan ja esityksiin tuntemassamme kulttuurissa. Kenties tästä syystä juuri häpeän teoretisoiminen on noussut niin merkittäväksi juonteeksi viimeaikaisessa queer-teoriassa ja queer-aktivismisssa (Hekanaho 2010, 54–58).

Peritty häpeä ja luokkahäpeä

Häpeästä kirjoittaneet tutkijat ovat korostaneet häpeän alttiutta periytyä: vanhempien häpeä siirtyy osaksi lasten kokemusmaailmaa, minäkuvaa ja identiteettiä. Erityisen vahvasti perhetausta ja vanhempien kokemukset ovat mukana luokkahäpeän synnyssä ja kokemuksessa. Luokkahäpeän kirvelevyyttä lisää vielä toinen häpeän kerros – omien vanhempien ja läheisten häpeämisen tuottama häpeä. Häpeässä on kyse kelpaamattomuuden kokemuksesta, jonka kokija tuntee leimaavan koko persoonallisuutensa: olen arvoton ja vääränlainen. (Felski 2000; Ahmed 2004, 105.) Sally Munt (2008, 2–3) painottaa Sarah Ahmedin (2004, 91) ilmausta seuraillen häpeän tarttuvuutta: se tarttuu helposti kokijasta toiseen ja ”tahmaisuudessaan” kerää mukaansa muita ahdistaviksi ja nöyryyttäviksi koettuja tunteita, kuten esimerkiksi syyllisyyttä, kateutta, nöyryytystä, inhoa ja itseinhoa.

Häpeästä puhutaan usein kuin sairaudesta käyttäen tarttuvuuden ja periytyvyyden metaforia. Häpeän tarttuvuus on keskeinen motiivi myös *The Little Stranger* -romaanissa, jossa tuhoisa häpeä valtaa kartanon kuin myrkyllinen homekasvusto ja leviää infektion tavoin henkilöstä toiseen. Olennainen osa romaanin päähenkilö-kertojan psyykkistä todellisuutta on kaikkia hänen kokemuksiaan leimaava luokkahäpeä. Hän on palvelijoiden jälkeläinen, joka epätoivoisesti koettaa päästä osaksi yläluokan elämäntapaa, mutta onnistuu siinä vain vaillinaisesti. Päähenkilö häpeää luokkataustaansa, mutta on jo lapsuudessaan omaksunut vanhempiensa arkuuden, häpeän ja tukahdutetun vihan etuoikeutettua yläluokkaa kohtaan. Kertojan identiteetti on rakentunut tämän tahraavan häpeän pohjalle, mutta vasta teoksen edetessä lukijalle paljastuu kertojan kaunan ja aggression syvyys. Mutta myös kartanossa asuvan aatelisperheen jäsenillä on kaikilla omat kalvavat häpeän aiheensa, joista köyhyys ei ole pienin. Kertoja-päähenkilö edistää häikäilemättömästi oman halunsa toteutumista. Ayresin aatelisperheen jäsenet sen sijaan ovat kasvatuksensa ja luokkataustansa vankeja, joiden on vaikea ottaa toimijan roolia kahden maailmansodan myötä muuttuneessa maailmassa. Heidän häpeänsä liittyy köyhyyteen, kyvyttömyyteen ja uhrin asemaan ajautumiseen.

Siinä missä syyllisyys liittyy tekoihin, häpeä tahraa toimijan koko olemuksen, kuten

vaikkapa hyvin subjektiivisesti häpeän kokemusta eritelleet Ahmed (2004), Probyn (2005) ja Sedgwick (2003) ovat korostaneet. Häpeässä ei ole kysymys teoista vaan olemisesta: siitä, että olen puutteellinen, virheellinen tai väärä. Häpeä kietoutuu kysymyksiin siitä, kuka oikein olen – toisin sanoen häpeä muovaa subjektiuttani. Samalla häpeässä on kysymys itsemäärittelystä ja identiteetistä – siitä, miten ja minkälaisena asetun suhteeseen toisten kanssa ja minkälainen *minä* joutuu kohtaamaan toisten katseet. Häpeän kaltaiset affektiiviset jäsennykset ja kulttuurisesti tunnistettavat tunteet muovaavat yhtäältä meistä kunkin subjektiutta, mutta samalla nämä jäsennykset tuottavat valtaan ja sosiaalisiin suhteisiin liittyviä verkostoja, joihin paikannumme. Tästä syystä perinteinen, esimerkiksi mielenfilosofian traditioon yhdistetty tapa lähestyä tunteita puhtaasti subjektin sisäisinä kokemuksina onkin liian kapea, korostaa Sara Ahmed (2004, 104–108, 194–195.) Ahmedin (2004, 4–12) mukaan tunteita ei tule pyrkiä palauttamaan kokijan tai kohteen sisäisiksi ominaisuuksiksi, vaan tunteet tulisi nähdä tuottavina, identiteettejä sekä subjektien välisiä suhteita muovaavina kulttuurisina ja sosiaalisina käytäntöinä. Etenkin häpeä on korostetun kommunikatiivinen tunne, jonka ambivalenttius liittyy sen kykyyn yhdistää ja erottaa samanaikaisesti. Häpeää edeltää aina kiinnostus, kääntyminen muita kohti. Kiinnostuksen tai halun torjunta tai niiden jääminen huomiotta aiheuttaa häpeän kokemuksen. Tämän seurauksena häpeävä tuntee itsensä huonoksi ja arvottomaksi sekä omissa silmissään että toisten edessä. (Tomkins 1995, 399–400; Ahmed 2004, 24–25; Probyn 2005, 3–15.)

Sedgwick (2003, 36–37) on Tomkinsia mukaillen todennut, että häpeä itsessään on aina kommunikaation muoto, ja häpeän tuottavuus ilmenee sen kyvyssä tuottaa ja muovata kokemustamme itsestämme. Identiteetit ovat siten aina mutkikkain sitein kiinni häpeän ja häpäisyn kokemuksissa, ja erityisesti tämä pitää Sedgwickin mukaan paikkansa queer-identiteettien kohdalla. Sedgwickin (1995; 2003) teoriassa juuri häpeä on saanut aseman performatiivisena aktina, jonka erityinen queerius on siinä, että se on samanaikaisesti identiteettiä tuottava ja identiteettiä horjuttava. Hänen mukaansa häpeä ja stigma ovat olennaisia osasia siinä, mitä on queer, miten se rakentuu kielessä ja toiminnassa, kuinka se tuottaa uusia merkityksiä ja transformoi aiemmat merkitykset. Tässä piilee hänen häpeälle antamansa erityinen poliittinen arvo. Häpeä on merkillisen tarttuva tunne: toisen häpeä altistaa minutkin häpeälle, muistuttaa omasta häpeästäni. Häpeä sekä eristää että luo outoa yhteenkuuluvuutta. (Sedgwick 2003, 36–38, 61–65.) Sedgwickin (2003, 35, 38) mukaan tuottavassa, kokijaansa ja kohdettaan transformoivassa häpeässä limittyy yhteen monta eri aspektia, kuten häpeä ja ylpeys, häpeä ja arvokkuus, häpeä ja itsetehostus, häpeä ja julkeus.

Häpeästä kirjoitettaessa on korostettu sen tuottavuutta (ks. esim. Probyn 2005, xiii, xviii). Rajoitusten, sanktioiden ja rangaistusten keinona toimivan häpeän tuottavuus on negatiivista, mutta häpeä voi yhtä lailla olla positiivisesti tuottavaa liittäessään jäsenen

osaksi yhteisöä. Häpeän tunne osoittaa normeja rikkoneen välittävän yhteisönsä säännöistä, ja kuten erityisesti Sedgwick on korostanut, erilaisuuden ja kelpaamattomuuden kokemusten stigmatisoimien välille syntyy omanlaisensa yhteys ja yhteisöllisyys, joiden pohjalla on tunnistamisen ja myötäelämisen kokemus. Tämä edellyttää häpeän kokemuksen tunnistamista, läpielämistä sekä itsereflektiota, jolloin yhteinen häpeä ei eristä mykkyyteen vaan avaa väylän uudenlaiseen yhteyteen. Häpeän erityislaatuisuus affektina liittyy juuri sen ambivalenssiin, halun, kiinnostuksen ja kontaktista pois kavahtamisen erityislaatuiseen jännitteeseen.

Outo rakkaus: kartano rakastettuna

Halun, inhon, himon ja halveksunnan muodostama tunnerekisteri paljastuu ratkaisevaksi piilorakenteeksi *The Little Strangerin* pelkoa ja ahdistusta käsittelevän pinnan alta. Romaani ei rakenna jännitettä insestisen sisarusrakkauden varaan, kuten varhaisissa goottilaisissa romaaneissa saattoi tapahtua. Erilaisuuden ja samanlaisuuden motiivien – ja kaiken tieltään tuhoavan halun – polttopisteessä ovatkin nyt kysymykset luokasta sekä joukkoon kuulumiseen ja ulossulkemisen jännitteet. Nämä jännitteet tiivistyvät Faradayn suhteessa Ayresin perheeseen, mutta ennen kaikkea hänen suhteessaan Hundreds Halliin. Yksi teokselle keskeinen jännite liittyy Faradayn rationaalisen ja korostetun arkisen kerronnan ja hänen kertomansa tapahtumasarjan kammottavuuden väliseen ristiriitaan. Hän joko peittää koko totuuden itseltäänkin ja on sokea omille motiiveilleen ja roolilleen tapahtumissa tai pettää lukijaa yhtä häikäilemättömästi kuin petti Ayresin perheenjäseniä edistäessään näiden tuhoutumista. Tiedostamattoman merkitys affektien rakentumisessa sekä lukukokemuksessa nousee romaania lukiessa yhdeksi keskeisistä kysymyksistä (vrt. Bersani 2009). Tajutessaan kertoja-Faradayn epäluotettavuuden lukija puolestaan kokee vastaavanlaisen petetyksi tulemisen shokin kuin Faraday kokee Ayresien pettäessä kukin vuorollaan hänen toiveensa. Lopulta lukijan reaktio rinnastuu erityisesti Caroline Ayresin tunnistamisen, oivaltamisen ja kauhistuksen kokemusten ketjuun. Carolinen kokemuksesta tulee malli lukijan kokemukselle, kuten lukija romaanin lopussa tajuaa. Romaanin edetessä lukijan halu kohdistuu kertoja-päähenkilön halun selvittämiseen vähintään yhtä voimallisesti kuin yritykseen ymmärtää, mitä kartanossa oikein tapahtui. Yhä tärkeämmäksi kysymykseksi nouseekin: mitä minulle tapahtuu lukiessani *The Little Strangeria*? Tunnistanko itsessäni itselleen sokean, mutta häikäilemättömän Faradayn ja kartanon sairastuttamat Ayresit?

Romaanin arvoituksellinen, ratkeamaton loppu on kunnianosoitus Jamesin *The Turn of the Screw* -pienoisromaanille, mutta tukahduttavaksi paljastuva kartanomiljöö ja lopun oikeussalidraama liittävät teoksen intertekstuaalisten keskustelukumppanien joukkoon myös Daphne du Maurierin romaanin *Rebecca* (1938). Gotiikan ja kauhukirjallisuuden ulkopuolelta *The Little Strangerin* tärkeiden subtekstien

joukkoon kuuluu Evelyn Waughin *Brideshead Revisited* (1945, suom. *Mennyt maailma*), jonka keskiössä on romaanin päähenkilö-kertoja Charles Ryderin lumoava Bridesheadin linna, joka itse asiassa vetää häntä puoleensa vähintään yhtä intensiivisesti kuin siellä asuvan aatelisperheen jäsenet (ks. Hekanaho 2002; 2008). Kaikki romaanin intertekstuaaliset keskustelukumppanit ovat kiinnittäneet vuorollaan queer-tutkijoiden huomion muun muassa avoimilla ja peitellyillä samansukupuolisen halun kuvauksillaan, jolloin *The Little Stranger* kiinnittyy queerin halun tematiikkaan myös queer-tutkimuksen kaanoniin kuuluvien intertekstiensä verkoston avulla.

The Little Strangerin sijoittuminen nimenomaan toisesta maailmansodasta toipuvalle maaseudulle on merkityksellistä myös luokkahäpeän teeman käsittelylle. Juuri toisen maailmansodan jälkeiseen aikaan sijoittui suuri mullistus brittiläisessä yhteiskunnassa. Luokkayhteiskunta tosin jatkoi olemassaoloaan, joskin aiempaa peitellymmin. Alempien luokkien koulutetut jäsenet, jotka aikaisemmin olisivat toimineet yläluokkaisten perheiden palvelijoina, muodostivat nyt uuden ammatissa toimivien keskiluokan, jonka ehdoilla maa muuttui. Rapistuvat linnat ja sukukartanot edustavat romaanissa anakronismiksi muuttuvaa aristokraattista elämänmuotoa ja arvomaailmaa, jotka joutuivat väistymään ”jokamiehen” kulttuuria edustavan alemman keskiluokan tieltä. Uudella keskiluokalla oli rahaa, jota köyhtyneillä aristokraateilla ei ollut, mutta silti ajatus yläluokkaisen elämäntavan tavoiteltavuudesta sai uutterasti työskentelevän keskiluokan edustajat tuntemaan, että heiltä puuttui jotain tavoittelemisen ja kadehtimisen arvoista. Juuri tämä luokkakateus on *The Little Strangerin* läpäisevän ahdistuksen lähtökohta. Viime kädessä kateus ja ahdistus paikantuvat tohtori Faradayhin, joka toimii tapahtumien primus motorina. Tästä lukija tosin saa varmistuksen vasta romaanin viimeisillä riveillä.

Sekä *Brideshead Revisitedin* että *The Little Strangerin* päähenkilö miltei tavoittaa unelmansa eli saa omakseen linnan tai kartanon, joka osoittautuu kummankin todellisen halun kohteeksi. Charles Ryderin unelma Bridesheadin isännyydestä särkyy, kun talon perijätär purkaa heidän kihlauksensa. Sama tapahtuu tohtori Faradaylle Caroline Ayresin purkaessa heidän lyhyen kihlauksensa. Faraday ei kuitenkaan sure romanssinsa särkymistä vaan Hundreds Hallin menetystä. Ryder ottaa menetyksen vastaan kohtaloonsa alistuen; sen sijaan Faraday reagoi rajusti ja väkivaltaisesti. Lopullisen katastrofin syynä on Carolinen päätös myydä talo ja muuttaa muualle. Lukija joutuu lopulta ratkaisemaan, mitä ajattelee tragedian ainoasta selviytyjästä Faradaysta: onko tämä miespuolinen hysteerikko, joka kykenee pitämään totuuden salassa itseltäänkin, vai paljastuuko kertoja murhaajaksi ja valehtelijaksi, joka on tietoisesti johtanut lukijaa pitkään harhaan? Romaanin päättävässä kohtauksessa Faraday on oivaltamaisillaan jotain katsoessaan Narkissoksen tavoin kartanon rikkoutuneesta ikkunalasista heijastuvaa kuvaansa. Samalla hetkellä kriisiytyy myös lukijan kuva itsestään tarkkana lukijana

ja oivaltavana tulkitsijana: lukija tajuaa joutuneensa kertojan petoksen alttiiksi uhriksi, joka tuudittautui mielikuviinsa korostetun rationaalisen tohtorin ja tämän kerronnan luotettavuudesta.

Kaiken tahriva häpeä

Roderick Ayres näkee kartanon tarttuvan sairauden lähteenä ja romahtaa taloushuolien ja oman epäonnistumisen tunteensa painamana. Tarttuvan ja tahraavan sairauden, kaiken valtaavan lian ja selittämättömästi ilmaantuvien tahrojen läsnäolo kartanossa heijastelee, paitsi kertojan omaa kaikkialle tunkeutuvaa häpeän ja osattomuuden kokemusta, myös Ayresin perheen häpeää köyhtymisestään ja kyvyttömyydestään sopeutua uuden ajan vaatimuksiin. Perheen jäsenistä proosallinen Caroline pystyisi jättämään kartanon taakseen ja siirtymään uuteen elämään, mutta hän kuolee ennen kuin ehtii toteuttaa suunnitelmiaan. Yksi romaanin hitaasti avautuvia salaisuuksia onkin, mitä oikein tapahtui Hundreds Hallissa yönä, jona Caroline putosi porrastasanteelta. Perheen lääkärinä Faraday saa haasteen Carolinen kuolinsyyntutkintaan, ja hän kuvailee tuntemuksiaan oikeudenistunnossa seuraavasti:

> And then it was my turn. Riddell called me to the stand, and I rose and took my place, with a feeling almost of dread – almost as if this were some sort of criminal trial, with myself as the accused. (*The Little Stranger*, 487.)

Kertoja-Faraday väittää palanneensa myöhäiseltä potilaskäynniltä ja nukkuneensa tuona yönä autossaan kartanon lähettyvillä ja uneksineensa kulkeneensa sisään taloon. Faradayn tarjoama selitys hyväksytään kuolinsyyntutkinnassa ja Carolinen kuolema todetaan itsemurhaksi. Todistajanaitiossa Faraday kokee merkillisen takauman, jonka myötä Carolinen kuolinyön tapahtumat asettuvat lukijan mielessä uuteen valoon:

> And in slumber I seemed to leave the car and press on to Hundreds: I saw myself doing it, with all the hectic, unnatural clarity with which I'd been recalling the dash to the hospital a little while before. I saw myself cross the silvered landscape and pass like smoke through the Hundreds gate. I saw myself start along the Hundreds drive.
>
> But there I grew panicked and confused – for the drive was changed, was queer and wrong, was impossibly lengthy and tangled with, at the end of it, nothing but darkness. (*The Little Stranger*, 473.)

Se, mitä kertoja väittää hämäräksi uneksi, on kuitenkin hänen epämääräinen keinonsa tehdä itselleen ja lukijalle selkoa sen yön tapahtumista, jolloin hän tunkeutui salaa Hundreds Halliin murhaamaan Carolinen. Lukijaa johdatellaan pitkään olettamaan, että taloa vainoava ”pieni muukalainen” on esimerkiksi lapsena kuollut talon esikoistytär Susan tai kenties poltergeist-ilmiön vainoama palvelustyttö Betty.

> I've never attempted to remind Seeley of his other, odder theory: that Hundreds was consumed by some ark germ, some ravenous shadow-creature, some "little stranger", spawned from the troubled unconscious of someone connected with the house itself. (*The Little Stranger*, 498)

Loppujen lopuksi tuhoa kylvävä "little stranger" on kuitenkin Faraday, jonka vähitellen paljastuvasta pienuudesta ihmisenä romaanin puistattavuus viime kädessä syntyy. Pahuus, joka Faradayn pohdintojen mukaan kenties oli vallannut talon, on itse asiassa hänen oma tiedostamaton halunsa ja se kohdistuu kaikkeen, mitä Hundreds Hall hänelle on lapsesta saakka edustanut. Tämän pakkomielteen tieltä hän raivaa manipuloiden sen toteuttamisen tielle asettuvat Ayresit. Himo, häpeä ja kateus muodostavat sen tunteiden ryteikön, jonne kertoja-Faraday kenties asiaa itsekään kunnolla tiedostamatta johdattaa lukijansa. Pala palalta Faraday tiedostaa yhä selvemmin, että taloa vainonnut "kirous" oli hän itse ja että oudot tapahtumat, jotka johtivat koko perheen tuhoon, käynnistyivät vasta hänen löydettyään tiensä himoitsemaansa kartanoon. Antaessaan todistajanlausuntoaan Carolinen mielentilasta tämän kuolemaa edeltävänä ajanjaksona Faraday oivaltaa, mitä kartanossa itse asiassa tapahtui Carolinen kuolinyönä.

> I saw her advance into the darkness, not quite certain of what was before her. Then I saw her face – saw it as vividly as the faces all around me. I saw recognition, and understanding, and horror, in her expression. Just for a moment – as if it were there, in the silvered surface of her moonlit eye – I even seemed to catch the outline of some shadowy, dreadful thing – (*The Little Stranger*, 492.)

Pahuus, jonka lukijoina kohtaamme, onkin Faradayn vaatimattoman, asiallisen ja pitkämielisen julkisen minän takaa paljastuva toinen minä, joka ottaa haluamansa raivaten halunsa esteet häikäilemättä tieltään. Tässä suhteessa kylmä ja omien tekojensa tuomittavuutta tiedostamaton Faraday rinnastuu Patricia Highsmithin romaanien Tom Ripley -hahmoon. Lukija joutuu mukaan Faradayn monitasoiseen huijaukseen, ja tämän oivaltaminen tuottaa merkillistä mielihyvää, jota voi ambivalenssissaan hyvin nimittää *queeriksi* (ks. Haasjoki 2005; 2007; 2007; Roof 1998; Jagose 2002). Queer ei rajaudu seksuaalista tai sukupuolista käsitteellistymättömyyttä ilmaisevaksi käsitteeksi, vaan sen avulla voi tutkia myös tekstuaalisia suhteita ja sellaisia lukijan asemia, joiden käsitteellistämiseen nimeämisen ja ymmärtämisen keinomme eivät riitä tai soveltuvat tehtäväänsä vain puutteellisesti. Queerin käsitteen avulla voidaan hahmottaa normatiivisia rakenteita uhmaavan halun liikkeitä myös tekstuaalisella ja affektiivisella tasolla. Omassa luennassani olen paikantanut keskeisen kysymykseni juuri lukijan halun ja mielihyvän mahdolliseen tulkitsemiseen tekstuaalisesti queeriksi.

The Little Strangerin epilogi sijoittuu aikaan neljä vuotta tapahtumasarjan alun jälkeen. Faraday kertoo tyynesti, millä tavoin on hyötynyt modernin ajan tuomista

muutoksista, joita hän Ayresien tavoin aiemmin pelkäsi. Rouva Ayres ja Caroline ovat olleet kolme vuotta kuolleina; köyhtynyt Roderick on siirretty yksityisklinikalta kurjiin oloihin kunnan mielisairaalaan. Autio Hundreds Hall on tyhjillään, ja avaimensa vastoin Carolinen tahtoa pitänyt Faraday voi kulkea autioituneessa talossa vapaasti, kuvitellen itsensä sen omistajaksi. Suuruudenhullusti hän projisoi omat ajatuksensa kartanon ominaisuuksiksi ja tulee paljastaneeksi, millaista vihaa ja raivoa itse asiassa on elätellyt Ayresin perhettä kohtaan.

> Wandering softly through the twilit spaces, I can even seem to see the house as its architect must have done when it was new, with its plaster detail fresh and unchipped, its surfaces unblemished. In those moments there is no trace of the Ayreses at all. It is as if the house thrown the family off, like springing turf throwing off a footprint. (*The Little Stranger*, 498.)

Ainoastaan Faraday itse ei pysty näkemään taloa riivaavaa pahuutta ja sen ilmenemiä, sillä pahan lähde on hänen oma sosiaalisista normeista piittaamaton himonsa, joka kohdistuu kaikkeen kartanon edustamaan.

> If Hundreds Hall is haunted, however, its ghost doesn't show itself to me. For I'll turn, and I am disappointed – realising that what I am looking at is only a cracked window-pane, and that the face gazing distortedly from it, baffled and longing, is my own. (*The Little Stranger*, 499.)

Faraday näkee ikkunan heijastuksessa oman kuvansa, mutta kieltäytyy identifioimasta sitä kartanoa riivaavaksi tunkeutujaksi. Lukija joutuu pohtimaan, kykeneekö Faraday todellakin elämään esittämänsä itsepetoksen vallassa vai valehteleeko hän tietoisesti viimeiseen asti sekä itselleen että lukijalle.

Lopuksi: häpeä tarttuu lukijaankin

Olen artikkelissani tarkastellut niitä affektiivisia kytköksiä, joilla Sarah Watersin intertekstuaalisesti rikas goottilainen romaani *The Little Stranger* kietoo lukijansa mukaan petoksen ja pelästyksen verkkoon. Nimenomaan gotiikka ja kauhukirjallisuus ovat kirjallisuudenlajeja, joiden vastaanottoa leimaa lukijan voimakas affektiivinen kiinnittyminen tekstiin, mutta kuten affekteista ja lukemisesta kirjoittanut Elina Valovirta (2011, 284–286, 291–293) toteaa, lukija on aina jonkinlaisessa affektiivisessa suhteessa lukemaansa tekstiin. Samalla se, miten kukin lukija reagoi eri teksteihin ja niiden affektiiviseen sisältöön, vaihtelee. Eri affektit ”tarttuvat” eri tavoin eri lukijoihin, ja lukijoina samastumme eri seikkoihin ja vastaavasti ahdistumme eri asioista. Häpeä, kateus, kauna sekä halu, mutta myös päähenkilö-kertojan oman halunsa kohteen häikäilemätön ja keinoja kaihtamaton tavoittelu ovat sitä pinnanalaista synkkää ainesta, josta *The Little Stranger* ammentaa affektiivisen imunsa.

The Little Strangerin tapauksessa lukijan affektiivinen suhde tekstiin rinnastuu erityisesti romaanin yhden keskeisen henkilöhahmon, Caroline Ayresin, kokemukseen.

Caroline on luottanut järkevältä ja arkiselta vaikuttavaan Faradayhin. Huolten ja vastuun painamana hän antautuu miehen taitavalle manipulaatiolle jopa siinä määrin, että päätyy lyhyeen kihlaukseen tämän kanssa. Lopulta Caroline tajuaa juuri kihlattunsa olevan kartanon asukkaat tuhoon ajava tunkeilija. Carolinen oivalluksen hetki lankeaa kuitenkin yhteen hänen kuolemansa kanssa. Vastaavasti päähenkilö-kertoja Faradayn toiminta paljastuu lukijalle asteittain, ja kuva kertojan luonteesta ja motiiveista muuttuu radikaalisti. Carolinen tapaan lukija on kertoja-Faradayn annosteleman tiedon ja valikoitujen paljastusten armoilla. Turvalliselta ja jopa tylsältä vaikuttavan kertojan sokeus omalle omistamisen himolleen ja toiminnalleen sekä hänen itsepetoksensa paljastuvat lukijalle vasta romaanin lopussa, jolloin lukija menettää hetkellisesti uskonsa omaan päättelykykyynsä, taitoonsa arvioida kertojan ja kerrotun luotettavuutta.

Tulkitsen romaanin keskeisiin affekteihin kuuluvan erityisesti häpeän, jota romaanissa käsitellään myös temaattisella tasolla. Romaanin kontekstissa nimenomaan häpeä osoittautuu affektiivisena rakenteena monitahoisemmaksi ja temaattisesti painokkaammaksi kuin vaikkapa pelko tai ahdistus. Erityisen ”tarttuvaksi tunteeksi” nimetty häpeä tuo teoksessa mukanaan myös kaunan, kateuden ja pakkomielteisen omistamisen himon (Munt 2008, 2–3). Romaanin kerronnallinen erityisyys paljastuu sen lopussa: myös lukija kokee romaanin päättyessä häpeää siitä, millä tavoin on tullut kertomuksen edessä manipuloiduksi. Lukija-kertoja-suhteessa koettu petos ja manipulointi asemoivat siten lukijan paikalle, joka rinnastuu ainakin yhden teoksen henkilöhahmon kokemaan oivallusta seuraavaan kauhistukseen.

Päähenkilö-kertojan pakkomielteisen halun kohteena ei romaanissa ole mies eikä nainen, vaan Ayresien yläluokkaisen etuoikeutetun aseman symboliksi muodostuva perintökartano. Olen nimennyt lukijan jännitteisen, vaikeasti nimettävän mielihyvän kammottavan äärellä queeriksi (vrt. Samuels 1998). *The Little Stranger* kuvaa yhtäältä intohimoa, joka ei mahdu tavanomaisiin määritelmiin, ja tätä queerin aspektia korostavat myös teoksen intertekstit. Toisaalta romaanin queerius on juuri kerronnan ja lukijan affektiivisessa kohtaamisessa, lukijan oudossa, tuttuja käsitteitä ja selvärajaisia määrittelyjä pakenevassa nautinnossa. Leo Bersanin (2009, 176) pohdintoja seuraillen korostan tiedostamattoman roolia affektien rakentumisessa ja kokemisessa, ja juuri tämän kysymyksen määrittelen sekä *The Little Strangerin* että oman luentani polttopisteeksi.

Viitteet

[1] Sinänsä sujuvan suomennoksen sijasta olen hyvän tutkimustavan mukaisesti valinnut tutkimuskohteekseni juuri alkukielisen teoksen, jolloin sen kielelliset, kerronnalliset ja intertekstuaaliset nyanssit välittyvät tutkija-lukijalle mahdollisimman rikkaina ja monitasoisina.

[2] Ehdotan siis mahdollisuutta käyttää queerin käsitettä myös irrallaan kapeasti tulkitusta seksuaalisen käsitteen merkityksestä, jolloin käsitteellä voidaan kuvata halun ja normien

ylittymisen jäsennyksiä myös tekstuaalisella tasolla (ks.esim. Roof 1998; Jagose 2002). Queerin käsitteen suhteesta tekstuaaliseen ambivalensiin. ks. myös Haasjoki (2005, 2007, 2010), joka tutkii biseksuaalisuuden ja ambivalenssin käsitteiden asemaa luonnollistettujen tekstuaalisten rekenteiden näkyväksi tekemisen ja horjuttamisen keinoina.

[3] Radcliffen "On the Supernatural in Poetry" ilmestyi 1826 *The New Monthly Magazinen* numerossa 7, 145–152.

Lähteet

AHMED, SARA 2004: *The Cultural Politics of Emotion*. New York: Routledge.

BERSANI, LEO 2009: Excluding Shame. Teoksessa *Gay Shame*. Toim. David M. Halperin & Valerie Traub. Chicago & London: University of Chicago Press, 176–177.

BRUHM, STEVEN 2006: Gothic Sexualities. Teoksessa *Teaching the Gothic*. Toim. Andrew Smith & Anna Powell. Basingstoke: Palgrave, 93–106.

CRIMP, DOUGLAS 2009: Mario Montez: "For Shame". Teoksessa *Gay Shame*. Toim. David M. Halperin & Valerie Traub. Chicago & London: University of Chicago Press, 63–75. (Artikkelin alkup. ilmestymisvuosi 2002).

EDWARDS, JASON 2009: *Eve Kosofsky Sedgwick*. Routledge Critical Thinkers Series. London & New York: Routledge.

FELSKI, RITA 2000: Nothing to Declare: Identity, Shame, and the Lower Middle Class. *PMLA* 115:1, 33–45.

HAASJOKI, PAULIINA 2005: Mitä tiedät kertomuksestani? Biseksuaalinen ambivalenssi ja queer-lukeminen. *Naistutkimus -Kvinnoforskning* 2, 29–39.

HAASJOKI, PAULIINA 2007: Varmuuden vuoksi ei. Ruoka, halu ja ambivalenssi Eva Weinin teoksissa. Teoksessa *Täysi kattaus. Ruokaa ja juomaa kirjallisuudessa.* Toim. Siru Kainulainen ja Viola Čapková. Turku: Turun yliopisto, 159–190.

HAASJOKI, PAULIINA 2010: Kaikkivoipaisesti queer. Omnipotenssi, seksuaalisuus ja ambivalenssi Monika Fagerholmin *Diivassa*. *SQS – Suomen Queer-tutkimuksen Seuran julkaisu* 1–2/2010, 12–31.

HAGGERTY, GEORGE E. 2006: *Queer Gothic.* Urbana and Chicago: University of Illinois Press.

HALPERIN, DAVID M. & VALERIE TRAUB (TOIM.) 2009: *Gay Shame*. Chicago & London: University of Chicago Press.

HANSON, ELLIS 2007: Queer Gothic. Teoksessa *The Routledge Companion to Gothic*. Toim. Catherine Spooner & Emma McEvoy. London, New York: Routledge, 174–183.

HEKANAHO, PIA LIVIA 2002: Minä en ole minä, sinä et ole hän, he eivät ole heitä. – Mieheyden representaatiot Evelyn Waugh'n romaanissa *Mennyt maailma*. Teoksessa *Kirjallisuudentutkimuksen Seuran vuosikirja 55: Ruumiillisuus*. Toim. Sanna Karkulehto & Ilmari Leppihalme. Helsinki: SKS 2002, 12-43.

HEKANAHO, PIA LIVIA 2008: 'Et in pansy ball ego': A queer look at the representations of

masculinity in Evelyn Waugh's *Brideshead Revisited. SQS. The Journal of Finnish Society for Queer studies* 2/2008, 1–19.

HEKANAHO, PIA LIVIA 2010: Mies, joka eksyy aina. Alan Hollinghurstin *The Folding Starin* goottilainen labyrintti ja intertekstuaalinen kartasto. *Avain* 4/2010, 24–44.

HEKANAHO, PIA LIVIA 2011: Gay shame ja radikaali häpeän politiikka. Teoksessa *Häpeä vähän! Kriittisiä tutkimuksia häpeästä*. Toim. Siru Kainulainen & Viola Parente-Čapková. Turku: Utu-kirjat, 54–83.

HUGHES, WILLIAM & ANDREW SMITH (TOIM.) 2009: *Queering the Gothic*. Manchester: Manchester University Press.

JAGOSE, ANNAMARIE 2002: *Inconsequence. Lesbian Representation and the Logics of Sexual Sequence*. Ithaca & London: Cornell University Press.

KAINULAINEN, SIRU & VIOLA PARENTE-ČAPKOVÁ (TOIM.) 2011: *Häpeä vähän! Kriittisiä tutkimuksia häpeästä*. Turku: Utu-kirjat.

KOIVUNEN, ANU. 2010: "An Affective Turn? Reimagining the Subject of Feminist Theory." Teoksessa *Working with Affect in Feminist Readings: Disturbing Differences*. Toim. Marianne Liljeström & Susanna Paasonen. London & New York: Routledge, 8–28.

LADENSON, ELISABETH 2009: Shame on Me. Teoksessa *Gay Shame*. Toim. David M. Halperin & Valerie Traub. Chicago & London: University of Chicago Press 103–110.

LITVAK, JOSEPH 2007: Glad to Be Unhappy. Teoksessa *After Sex? On Writing since Queer Theory.* Toim. Janet Halley & Andrew Parker. Erikoisnumero sarjassa *South Atlantic Quarterly* 106:3 (Summer), 523–531.

MUÑOZ, JOSÉ ESTEBAN 2009: *Cruising Utopia: The Then and There of Queer Futurity.* New York: NYU Press.

MUNT, SALLY 2008/2007: *Queer Attachments: The Cultural Politics of Shame*. Aldershot & Burlington: Ashgate.

PROBYN, ELSPETH 2005: *Blush: Faces of Shame.* Minneapolis & London: University of Minnesota Press.

PUNTER, DAVID AND BYRON, GLENNIS (TOIM.) 2004: *Companion to the Gothic*. Oxford: Blackwell.

ROOF, JUDITH 1998: *Come as you are. Sexuality and narrative*. New York: Columbia University Press

SAMUELS, ROBERT 1998: *Hitchcock's bi-textuality: Lacan, feminisms, and queer theory*. New York: SUNY Press.

SEDGWICK, EVE KOSOFSKY 1995: "Shame and Performativity: Henry James's New York Edition Prefaces". Teoksessa *Henry James's New York Edition. The Construction of Authorship.* Toim. David McWhirter. Stanford, California: Stanford University Press, 206–239.

SEDGWICK, EVE KOSOFSKY (TOIM.) 1997A: *Novel Gazing. Queer Reading in Fiction*.

Durham & London: Duke University Press.
SEDGWICK, EVE KOSOFSKY 1997B: "Paranoid Reading and Reparative Reading; or, You're So Paranoid, You Probably Think This Introduction is About You". Teoksessa *Novel Gazing. Queer Reading in Fiction*. Toim. Eve K. Sedgwick. Durham & London: Duke University Press, 1–37.
SEDGWICK, EVE KOSOFSKY 2003: *Touching Feeling. Affect, Pedagogy, Performativity*. Durham & London: Duke University Press.
TOMKINS, SILVAN 1995: *Shame and its Sisters. A Silvan Tomkins Reader*. Toim. Eve K. Sedgwick & Adam Frank. Durham & London: Duke University Press.
VALOVIRTA, ELINA 2011: Häpeän erot lukemisessa. Edwidge Danticat'n *Breath, Eyes, Memory* ja Opal Palmer Adisan *It Begins With Tears*. Teoksessa *Häpeä vähän! Kriittisiä tutkimuksia häpeästä*. Toim. Siru Kainulainen & Viola Parente-Čapková. Turku: Utu-kirjat, 282–302.
WARNER, MICHAEL 2000/1999: *The Trouble with Normal. Sex, Politics, and the Ethics of Queer Life*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
WATERS, SARAH 2009: *The Little Stranger.* London: Virago.
WRIGHT, ANGELA 2007: *Gothic Fiction*. Basingstoke: Palgrave.

Riikka Pöyhönen

Teksti- ja kontekstilähtöisyydestä akselimalliin. Lukion kirjallisuudenopetuksen kehittämissuuntia

Äidinkielen ja kirjallisuuden ammattilaiset ovat viime aikoina keskustelleet paljon kirjallisuuden opettamisesta kouluissa, pääasiassa kahdelta kannalta. Toisaalta on haluttu kehittää äidinkielen ja kirjallisuuden ylioppilaskoetta ja siihen tähtäävää opetusta. Tämä aihe on saanut valtamediassakin julkisuutta *Helsingin Sanomissa* ja *Aamulehdessä*, ja siihen ovat osallistuneet muun muassa Elina Kouki ja Pirjo Sinko sekä useat ylioppilastutkintolautakunnan jäsenet, esimerkiksi *Ylioppilastekstejä*-julkaisusarjan kautta. Toisaalta on pohdittu myös ylipäätään kirjallisuudenopetuksen sisältöä, ja erityisesti keskustelua on herättänyt kirjallisuudentutkimuksen iänikuinen tekstin ja kontekstin suhde. Tähän vastakkainasetteluun on edellä mainittujen lisäksi osallistunut useita kirjoittajia.[1] Olen vasta viittä vaille valmis opettaja, mutta kiinnostunut osallistumaan keskusteluun ja tuomaan mukaan aloittelijan näkökulman. Olen kirjoittanut aiheesta pro gradu -tutkielman Tampereen yliopistossa keväällä 2011 otsikolla ”Kertojan käsitteen hallinta esimerkkinä abiturienttien tekstitaidoista ja opetuksellisista haasteista”.

Kehittämisen monta tapaa

Koskaan tilanne opetuksessa ei ole niin hyvä, ettei kehitystyötä tarvittaisi. Se vaikuttaa olevan useiden keskustelijoiden yhteinen mielipide. Enemmän eri mieltä ollaankin kehityskohteista ja -menetelmistä. Voi olla, että tämänhetkinen vahvasti tekstianalyysiin pohjautuva opetus ei palvele nuoria, joiden tulisi oppia nauttimaan kirjallisuudesta oman elämänsä ja ympäristönsä käsittelyn välineenä. Opetuksen keskittymispisteen tulisi siis siirtyä tekstilähtöisyydestä kontekstilähtöisyyteen. Toisaalta voi olla, että tekstianalyysi on juuri se, mitä kirjallisuudenopetuksen kuuluu olla, mutta yhteiset pelisäännöt puuttuvat. Joka tapauksessa tekstilähtöinen tapa ei tällaisenaan ole luonut opetukselle yhdenmukaista ja selkeää kirjallisuuden opetussuunnitelman pohjaa. Tämä on havaittavissa keskustelussa lehtien palstoilla, mutta myös Elina Koukin väitöskirjan (2009) tuloksena ja hänen luentojensa saavuttamassa suosiossa äidinkielen ja kirjallisuuden opettajien keskuudessa.

Saman perusongelman voi havaita tutkielma-aineistostani.[2] Aineisto koostuu 84 abiturientilla toteutetun kyselyn vastauksista. Kyselylomake on tyrkyttänyt erilaisia kertojaan liittyviä alakäsitteitä ja moni on aluksi määritellyt ne onnistuneesti. Silti analyysitehtävässä vain 31 abiturienttia 84:stä on osoittanut pystyvänsä tekemään

teksti- tai kerrontateknisiä havaintoja. Toki abiturientit olivat kyselyvaiheessa vasta kertauskurssilla ja heillä oli vielä noin puoli vuotta aikaa valmistautua kevään kirjoituksiin, mutta osaamisen taso oli siitä huolimatta hälyttävän alhainen. Mielenkiintoista on, että kun analysointitehtävässä mainitsemani 31 vastaajaa oli havainnut tekstistä kerrontateknisiä seikkoja, vastaava lukema sisällöllisten ja kontekstuaalisten havaintojen puolella oli 57 vastaajaa: Pyydettäessä analysoimaan novellin kertojaa 99 % vastaajista on käyttänyt minä- tai ensimmäisen persoonan kertojan käsitettä. Sisällöllisiä ja kontekstuaalisia havaintoja esimerkiksi kertojan luonteesta, sukupuolesta, iästä tai novellin juonikuvioista on osannut esitellä 57 vastaajaa. Kerrontateknisiä havaintoja esimerkiksi kertojan sanavalinnoista tai käytetystä aikamuodosta, tiedon määrästä, luotettavuudesta ja niin edelleen esittää vain 31 vastaajaa. Kysely on toteutettu syksyllä 2010 eli kolme ja puoli vuotta ylioppilaskokeen edellisen kertojakysymyksen ja vajaa vuosi Koukin väitöskirjan julkaisun jälkeen. Teksti- ja kerrontateknisiin seikkoihin keskittyvää ylioppilaskoetta ja sitä kautta lukio-opetusta on syytetty toimimattomuudesta jo jonkin aikaa.[3] Olin olettanut, että kun yo-lautakunta edelleen ainakin toistaiseksi vaatii tekstilähtöisyyttä, opiskelijat olisivat osanneet analysoida tekstin kerronnallisia keinoja monipuolisemmin. Siitä huolimatta suurin osa tehdyistä havainnoista koski kertojan sukupuolta tai novellin juonta, tai vastaaja oli kehittänyt tarinoita kertojan lapsuuden traumoista.

Pohdittuani tutkielmassani molempia näkökulmia saavutin yhden merkittävimmistä tutkimustuloksistani: Teksti- tai kontekstilähtöisyys ei kumpikaan voi itsessään ratkaista kirjallisuudenopetuksen suurta solmukohtaa. Ongelmat ovat nyt syvemmällä. Kuka oikeastaan tällä hetkellä tietää, mitä äidinkielen ja kirjallisuuden oppimäärän lukiossa opiskelleen nuoren pitää Suomessa hallita? Oppilaalla, opettajalla, oppikirjojen tekijöillä, opetushallituksella, ylioppilastutkintolautakunnalla ja jatko-opiskelupaikoilla on kaikilla oma käsityksensä, mutta käsitykset voivat erota ja tuntuvatkin eroavan toisistaan suuresti. Tekstilähtöisellä opetustavalla on puolustajansa ja vastustajansa, samoin kuin vaikuttaa olevan esimerkiksi Juha Rikaman (mm. 2011) ehdottamalla kontekstilähtöisellä opetustavalla. Opetusta ja oppimäärän loppukuulustelua mullistettiin juuri äsken vuonna 2007. Miksi vastaavankokoinen muutos hyppäämällä toiselle äärilaidalle tekstistä kontekstiin auttaisi asian nykytilannetta yhtään enempää?

Nähdäkseni tekstiteknisten taitojen hallinta (esimerkiksi kerrontatekninen havainnointikyky) on hyvä kirjallisuudenoppimisen mittari, sillä monipuolisten tekstien analysoimista voi hyödyntää työ- ja arkielämässä vastaan tulevien tekstien lukemisessa ja oikein ymmärtämisessä. Myös puhdas kirjallisuudesta nauttiminen on mielestäni opettamisen arvoista. Myöskään keinoja oman elämän ja ympäröivän maailman käsittelemiseen ja työstämiseen ei voi nykypäivän ääritekojen maailmassa tarjota nuorelle liikaa. Nykyisen opetussuunnitelman (LOPS 2003, 32) mukaan yksi opetuksen tavoit-

teista on opettaa opiskelija nauttimaan kulttuurista. Mielestäni kaikkia ei voi pakottaa nauttimaan kirjallisuudesta, ja miksi edes pitäisi? Toiset pitävät liikunnasta, toiset matemaattisesta ongelmanratkaisusta, toiset kirjallisuudesta. Lukio-opetuksen tavoitteena tulisikin pitää mieluummin sitä, että opiskelija löytäisi oman *kirjallisuussuhteensa*. On yksilökohtaista, mitä kirjallisuus kullekin antaa: elämyksiä, tukea, pohdittavaa, ratkaistavaa ja niin edelleen. Seuraavaksi voidaan kysyä, miten opiskelijan kirjallisuussuhdetta voidaan kuulustella ylioppilaskokeessa. Siihen on yksinkertainen ratkaisu: tarjoamalla useita vaihtoehtoisia kysymystyyppejä. Tekstitekninen taito on vain yksi kirjallisuuden osa-alue. Myös kontekstisidonnaisia pohtivia tehtäviä tarvitaan. Käytännössä siirtyminen monipuoliseen kysymistapaan vaatisi opetussuunnitelman ja oppikirjojen päivittämistä. Totta kai opiskelijoille täytyy opettaa sekä tekstitaitoja että kontekstipohdintaa ennen uudenmallisia ylioppilaskoekysymyksiä. Nyt elämme sikäli onnekasta aikaa, että kuin tilauksesta opetussuunnitelman uudistaminen on tällä hetkellä ajankohtaista. Lehtien palstoilla väittelystä olisi nyt mahdollista siirtyä käytännön muutoksiin helposti.

Käsitteiden opettamiselle voidaan sopia yhteiset pelisäännöt

Koska olen itse kiinnostunut tekstilähtöisestä kirjallisuudentutkimuksesta, käsittelin pro gradu -tutkielmassani yhtä mahdollista opetustapaa, jonka kehittämisen koen tärkeäksi. Tällä hetkellä tekstitaitojen opetus ja kuulusteleminen ontuvat siksi, että työskentelyvälineinä on liian tiukkarajaisia käsitteitä, joiden määrittelystä edes opettajakunnalla ja ylioppilastutkintolautakunnalla ei ole yhtenevää kantaa. Esimerkkinä voidaan pitää kertojan käsitettä. Elina Kouki (2009, 147–148; 166) moittii väitöskirjassaan ylioppilaskokeen sensoreiden tehneen toisistaan poikkeavia ja jopa virheellisiä arvosteluja kokelaiden käsitteidenkäytöstä. Lars Sundin romaanin tekstipalassa on lautakunnan arviointiohjeiden mukaan minäkertoja, jolla on kaikkitietävän kertojan ominaisuuksia. Koukin mukaan tällainen kertoja ei edes ole mahdollinen, ja kun kokelaat ovat kekseliäästi luoneet kaikkitietävän minäkertojan käsitteen, Kouki pitää sitä vääränä käsitteenkäyttönä. Mitä sinä tekisit, jos olisit (tai olet) opettaja? Olisitko antanut kaikkitietävän minäkertojan käsitteen käytöstä kunniapisteet luovasta ja aidosti tekstilähtöisestä analysointi- ja erittelytaidosta kuten Leena Kirstinä (2011, 52) tai Samuli Hägg (2011, 39), vai vetänyt punakynää alle kaikkitietävän kertojan kertojatyypin sekoittamisesta minäkertojan kertojatyyppiin kuten Elina Kouki (2009, 168)? Kuinka kollegasi samassa koulussa olisi toiminut? Miten porilaisen ja imatralaisen tai 25- ja 55-vuotiaiden opettajien arviot olisivat eronneet toisistaan?

Kirjallisuudentutkijat voisivat helposti kiistellä aiheesta tämän lehden sivuilla monen numeron ajan. Esimerkiksi Jan Alberin mukaan kaikkitietävä minäkertoja on käyttökelpoinen käsite, sillä hän käyttää sitä itse. Hänen mukaansa Rick Moodyn

novellissa ”The Grid” (1995) on ”kaikkitietävä ensimmäisen persoonan kertoja, eli henkilökertoja, joka tietää huomattavasti enemmän kuin kukaan ’tavallinen’ ihminen voisi tietää” (Alber 2010, 57). Toisaalta esimerkiksi Jonathan Culler kirjoittaa kaikkitietävyyden perusartikkeliksi muodostuneessa kirjoituksessaan ”Omniscience” (2004), että lukijalla on vain fantasia kaikkitietävästä kertojasta, ja itse kaikkitietävyys on täysin ongelmallinen käsite kirjallisuuden analysoinnissa. Seymour Chatman taas on kirjoittanut jo vuonna 1998 *Encyclopedia of the Novel* -sanakirjassa, että kertojia ei kannata analysoida yrittämällä tunkea ne johonkin kategoriaan. Hänen mukaansa kertojan analyysin pitää olla paremminkin kuvailua kertojaan liittyvien käsitteiden avulla. (Chatman 1998, 908.)

Miksi jotkut haluavat pyrkiä siihen, että kirjallisuudenopetus kouluissa tähtäisi juuri lokerointilähtöiseen analysointitapaan? Juha Rikaman (2011) esittelemä keskusteluun muodostunut kolmikantasysteemi pitää yhtenä näkökulmana sisällään juuri tällaisen ahdaskatseisen yritelmän. Rikama on nimennyt käsityksen Leena Kirstinän ja Elina Koukin kannaksi (ks. Kouki 2011). Tätä käsitystä puolustavien mukaan kirjallisuudentutkimuksessa on olemassa tärkeä ”ydinkäsitteistö, joka soveltuu tarpeeksi yleispätevästi erilaisten kaunokirjallisten tekstien analyysiin”. (Rikama 2011, 44.) Ainakin Kouki tuntuu ajavan perinteisten, klassisesta narratologiasta perittyjen yleiskattavien lokerokäsitteiden asiaa, mikä on mielestäni mahdoton taktiikka. Kirjallisuus ei yksinkertaisesti ole tieteenala, jossa käsitteet olisivat yksiselitteisiä. Emme tutki solubiologiaa vaan luovaa, muuttuvaa sanallista leikkiä. Täten olen samaa mieltä Samuli Häggin (2011) kanssa siitä, että ei ole olemassa sellaisia kirjallisuustieteellisiä peruskäsitteitä, jotka suoraan sopisivat kaikkien tekstien analysoimiseen. Toki olisi helppoa, jos voisimme valita tietyt käsitteet ja opettaa ne mielivaltaisesti sopimuksemme mukaan, mutta sitten joutuisimme sensuroimaan tiukalla kädellä lukiolaisille sallittua kirjallisuutta. Valitsemamme käsitteet eivät nimittäin – vaikka kuka olisi valitsemassa – sopisi kaikkien kirjaston hyllystä löytyvien teosten tulkintaan. Emme siis voi valita kirjallisuustieteellisistä käsitteistä kolmea tärkeintä ja keskittyä niihin. Toisaalta mielestäni on myös mahdotonta olettaa, että nykyresursseilla tai muutenkaan lukion oppimäärään voitaisiin sisällyttää kaikki kirjallisuustieteessä käytetyt käsitteet ja niiden käyttö eri tilanteissa.

Kuten jo aiemmin kirjoitin, Juha Rikaman näille kahdelle kannalle verrokiksi esittelemä ”Juha Rikaman kanta” (2011) ei kyllä toimi sekään. Rikaman mukaan ihmiset lukevat ja ymmärtävät kirjallisuutta ja pystyvät käymään lukemastaan merkittävää keskustelua tuntematta yleensä lainkaan kirjallisuustieteellisiä käsitteitä (mt.). Kuitenkin, jos lukijalla ei vaikkapa ole mitään käsitystä ja harjaannusta niistä kerronnallisista keinoista, jotka mahdollistuvat proosassa, on hankala tulkita esimerkiksi Riikka Pulkkisen *Totta* -romaanin mystistä nimenvaihdosta.[4] Miksi riidellä kirjallisuudenopetuksessa siitä, onko teksti- vai kontekstilähtöinen lähestymistapa parempi, kun tämä

kiistely on – onneksi – jo laimentunut tieteellisen tutkimuksenkin puolella? Mikään ei viittaa siihen, että kontekstilähtöisen kirjallisuudentutkimuksen kannattajat osaisivat tehdä sen parempia oppikirjoja tai ylioppilaskoekysymyksiä kuin tekstianalyytikotkaan. Kumpikaan ei pärjää yksin.

Loppujen lopuksi kirjallisuuden parissa työskentelemisessä ei edes voida erottaa täysin toisistaan tekstiin ja kontekstiin keskittyviä lähestymistapoja, sillä ne toimivat aina jollakin tasolla limittäin. Jos emme lainkaan kiinnitä huomiota siihen, voimmeko luottaa tarinan kertojaan, tekstin tulkinta voi jäädä hyvinkin vaillinaiseksi tai jopa virheelliseksi. Toisaalta ilman tekstin kunnollista tulkintaa on vaikea esittää näkemyksiä tarinan henkilöistä tai kertojan osallistuvuudesta.

Edellisen perusteella voi siis sanoa, että kannatan kolmesta eri tavasta Samuli Häggin kantaa – mikäli olen ymmärtänyt ajatuksen oikein. Hägg nimittäin kirjoittaa: ”Kirjallisuudentutkimuksen käsitteitä ei pitäisi opettaa tarkkoina määritelminä vaan kirjallisuuden piirteisiin viittaavina summittaisina kielellisinä eleinä – yhteydessä elävään kirjallisuuteen. [--] Kirjallisuudentutkimuksen luonteeseen kuuluu käsitteiden mukautuminen analysoitavan ja tulkittavan tekstin mukaan.” (Hägg 2011, 38.) Tästä olen täysin samaa mieltä. Kirjallisuustieteelliset ja kirjallisuudenopetuksen käsitteet eivät lokeroi tai anna tarkkarajaisia määrittelyjä, vaan ne kuvailevat tekstin ilmiötä aidon tekstilähtöisesti ja liukuvasti. Hägg kirjoittaa kuitenkin myös, että esimerkiksi Koukin ajama toive yhteisestä sopimuksesta koulun kirjallisuudenopetuksen sisällöksi olisi ”järjetön ja mahdoton” (mt, 40). Mahdottomaksi tehtävä voi muodostua, jos pitäisi sopia vaikkapa kertojan kouluun soveltuvasta tarkasta määritelmästä. Tärkeintä ja helposti mahdollista on kuitenkin sopia yhtenäinen tyyli käsitteiden opettamiselle, johon itse ehdotan lokeroinnin sijasta *kuvailua*. *Kuvailevassa analyysissa* käsitteet eivät ole lokeroita vaan ne liikkuvat akseleilla.

Akselimalli

Olen valottanut sitä taustaa, minkä vuoksi lähdin pro gradu -tutkielmassani kehittelemään opetustapaa, joka oikeasti voisi palvella oppimista yksinkertaisesti ja yhtenäisesti koko maassa. Muutos nykyisestä lokeroivasta ajatusmallista akselimalliin ei käytännössä loppujen lopuksi olisikaan suuri, sillä kyse on ennemmin tämänhetkisen opetuksen selkeyttämisestä ja yhdenmukaistamisesta kuin ääripäähyppäyksestä. Moni varmasti osittain jo käyttää akselimallia joidenkin käsitteiden opettamisessa.

Käytän tutkimuksessani kertojan käsitettä esimerkkinä akselimallisesta opetuksesta. Akselimallissa käsitteet eivät ole lokeroita, joihin tulkinnan kohde on väkisin tungettava, vaan kohteen tulkitsemisen työvälineitä. Esimerkiksi kertojan analyysissa kaikkitietävyys on liukuva, adjektiivimainen käsite, jonka avulla voidaan eritellä tietyn tekstin kertojan tiedon määrää. Tätä tietävyyttä voidaan verrata muihin kertojiin ja tulkita, mitä

mikin kertojan tietävyyden taso tekee millekin tekstille ja tekstin tulkinnalle. Samoin esimerkiksi kertojan luotettavuutta tai persoonaa tulee eritellä akselilinjoilla. Akselimalliseen kertojan opettamiseen ovat Anna-Riikka Ollila ja Reetta Titoff (2009, 37) jo muodostaneet yhden mielekkään kaavion pro gradu -tutkielmassaan ”Elämyksellistä antia peruskouluun! Kirjallisuudenopetuksen kehittämisen suuntaviivoja oppilaiden näkökulmasta”. Kertojan miellekartassa kertojan käsite on keskellä ja kuusi liukuvaa alakäsitettä sen ympärillä: ulko-/sisäpuolisuus, luotettavuuden aste, tietävyys/tietämättömyys, osallistumisen aste, näkökulma ja havaittavuus. Näiden kuuden alakäsitteen avulla kertojan analysointi eri näkökulmista onnistuu jokaisessa tekstissä, sillä oppilasta kehotetaan analysoimaan, ei nimeämään: Onko kertoja luotettava? Mikä tekee tämän tekstin kertojan epäluotettavaksi/luotettavaksi? Mitä kertoja tietää? Kykeneekö kertoja tekstissä (todelliseen maailmaan verrattuna) yliluonnollisiin tekoihin tai ajatuksiin? Samalla tapaa esimerkiksi miljöön käsite toimii liukuvasti: ei sitä opeteta niin, että on olemassa kolme erilaista miljöötä, joista jonkin on sovittava kaikkiin vastaan tuleviin teksteihin. Miksi sitten esimerkiksi kertojan käsite opetettaisiin niin, että on joko minäkertoja tai kaikkitietävä kertoja, ja näistä pitää valita, kumpi sopii tulkittavaan tekstiin paremmin?

Uskon akselimallia käytettävän jo useissa luokkahuoneissa joihinkin käsitteisiin. Koska todellinen tarve muutokseen kirjallisuudenopetuksessa on nimenomaan yhdenmukaisuudessa, tasapuolisuudessa ja selkeydessä, tämä toimintatavat kokoava ja järkeistävä uudistus ei oikeastaan vaadi suuriakaan ponnisteluja. Opetussuunnitelmaan tulee sisällyttää tavoite opiskelijan ohjaamisesta soveltavaan käsitteenkäyttöön ja sitä kautta omaan ajatteluun, koska silloin vältymme kasvattamasta lisää nykypäivän mustavalkoisen ajattelun mestareita.

Aloittelija-opettajan ajatuksia opetuksen perustasta

Opettajan pedagogiset opinnot ovat kohdallani vielä kesken ja edessä kovasti odottamani opettajan työ, mutta tällä hetkellä lähtisin rakentamaan opetustani seuraavalta pohjalta: 1) *Käsitteitä tarvitaan* oppiaineessa nimeltä äidinkieli ja kirjallisuus. Kuitenkin on oltava sovittuna, mitkä käsitteet tähän oppiaineeseen kuuluvat ja minkä käsityksen mukaan määriteltyinä. Käsitteet opetetaan *akselimallilla*, ei lokeroivasti, sillä koko kirjallisuuden kenttää ei koskaan voida analysoida samoilla tarkkarajaisilla käsitteillä ja sen yrittäminenkään lukiossa on turhaa. 2) Oppiaineeseen kuuluu tekstianalyysin lisäksi kontekstuaalista kirjallisuuden tulkintaa eli kirjallisuuden tarkastelua todellisen elämän representaationa. Opetukseen kuuluu siis se ajatus, että lukija voi tulkita kirjallisuutta pohtimalla sen avulla omaa ympäristöään, elämäntilannettaan tai yhteiskuntaa. 3) Kolmantena näkökulmana opetuksessani tulisi olemaan *kirjallisuussuhteen* löytäminen, eli opiskelijan rohkaiseminen etsimään omaa tapaansa nauttia kirjallisuutensa.

Tähän sisältyy kahden edeltävän lähtökohdan esittely ja opettaminen sille tasolle, että myös ylioppilaskokeessa oppilas voi valita oman mieltymyksensä mukaiset tehtävät.

Viitteet

[1] Aiempaa keskustelua esimerkiksi (ks. myös lähdeluettelo): Juha Rikama (mm. Hiidenkivi 1:2002, Virke 3:2005, Virke 3:2010, Avain 2:2010, Hiidenkiven verkkolehti 20.5.2011); Tuula Uusi-Hallila (Hiidenkivi 1:2002); Satu Kiiskinen ja Nana Smulovitz (mm. Avain 1:2004); Cecilia Therman (Avain 1:2011); Kai Mikkonen (Avain 1:2011); Samuli Hägg (mm. Avain 2:2006); Karl Grünn (mm. Virke 1:2011, Ylioppilastekstejä-julkaisusarjat 2008 ja 2009); Aino Mäkikalli (Virke 3:2010); Pasi Jääskeläinen (Virke 2:2010); Satu Kiiskinen ja Johanna Virkkunen (Virke 2:2010)

[2] Aineisto esitelty tarkemmin tutkielmassani http://tutkielmat.uta.fi/pdf/gradu04915.pdf

[3] Ks. esimerkiksi Juha Rikama: Millaista kirjallisuuspuhetta koulussa pitäisi opettaa? Kirjallisuudentutkimuksen ja kouluopetuksen hankala suhde. *Hiidenkivi* 1:2002.

[4] Esimerkkinä kirjallisuusbloggaaja Henna Helmi Heinosen arkistoversiosta 15.11.2010: ”Mä luulen, Ella on ollut ennen Linda, tai sitten Ellaa on harkittu muutettavan Lindaksi, ja nimi on unohdettu muuttaa takaisin. [--] Sitä en ymmärrä, miten pari nimeä voisi jäädä muuttamatta yhden sivun verran keskellä kirjaa, kun mä ainakin muutan nimiä find-toiminnolla. Siksi epäilen, että Ellaa olis pikemminkin harkittu muutettavan Lindaksi ja nimeä olisi testattu keskellä sivua, todettu se toimimattomaksi, mutta unohdettu korjata… Vähänkö muuten itse kilahtaisin, jos kävis tuollasta.” (http://hennahelmi.fi/minusta-tulee-kirjailija/2010/11/15/ella-oli-linda-tai-aikoi-tulla-lindaksi/)

Lähteet

ALBER, JAN 2009/2010: Mahdottomat tarinamaailmat – ja mitä niillä voi tehdä. Suom. Laura Karttunen. Teoksessa *Luonnolliset ja luonnottomat kertomukset. Jälkiklassisen narratologian suuntia.* Toim. Mari Hatavara, Markku Lehtimäki ja Pekka Tammi. Helsinki: Gaudeamus. 44–61.

CHATMAN, SEYMOR 1998: The Narrator. Teoksessa *Encyclopedia of The Novel*. Toim. Paul Schellinger et al. Chicago: Fitzroy Dearborn. 905–910.

CULLER, JONATHAN 2004: Omniscience. *Narrative* 12:1. 22–34.

HÄGG, SAMULI 2011: Lukion uusi narratologia, jatkokurssi. Teoksessa *Kirjallisuus liikkeessä. Lajeja, käsitteitä, teorioita*. Toim. Satu Kiiskinen ja Päivi Koivisto. Helsinki: Äidinkielen opettajain liitto. 37–47.

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

KOUKI, ELINA 2009: *”Käsitteitä tarpeen mukaan”. Kirjallisuustieteelliset käsitteet lukion kirjallisuudenopetuksessa.* Väitöskirja. Turku: Turun yliopisto.

KOUKI, ELINA 2011: Tieteelliset käsitteet opetuksen haasteena. Teoksessa *Kirjallisuus liikkeessä. Lajeja, käsitteitä, teorioita*. Toim. Satu Kiiskinen ja Päivi Koivisto. Helsinki:

Äidinkielen opettajain liitto. 25–36.
LOPS 2003: *Lukion opetussuunnitelman perusteet 2003*. Helsinki: Opetushallitus.
OLLILA, ANNA-RIIKKA JA TITOFF, REETTA 2009: Elämyksellistä antia peruskouluun! Kirjallisuudenopetuksen kehittämisen suuntaviivoja oppilaiden näkökulmasta. Pro gradu -tutkielma. Jyväskylän yliopisto, Taiteiden ja kulttuurintutkimuksen laitos, kirjallisuus.
PÖYHÖNEN, RIIKKA 2011: Kertojan käsitteen hallinta esimerkkinä abiturienttien tekstitaidoista ja opetuksellisista haasteista. Pro gradu -tutkielma. Tampereen yliopisto, Kieli-, käännös- ja kirjallisuustieteiden yksikkö, Suomen kirjallisuus. (Elektroninen julkaisumuoto: http://tutkielmat.uta.fi/pdf/gradu04915.pdf)
RIKAMA, JUHA 2011: Vaihtoehtoja. *Virke* 2/2011. 44.

Bo Pettersson

Kuvittele! Mielikuvituksesta kirjallisuuden tutkimuksessa ja opetuksessa

Tietyn aikakauden käsitys kirjallisuudentutkimuksesta kytkeytyy aina tiiviisti käsitykseen kirjallisuudesta ja sen arvosta. Niinpä jos arvioidaan kirjallisuuden tutkimuksen tai opetuksen nykytilaa, on otettava huomioon myös kirjallisuuden tila. Ainakin länsimaissa kirjallisuus on vähintään kahdessa mielessä ahtaalla. Vaikka kirjoja myydään paljon, ihmiset eivät enää käytä aikaansa lukemiseen, vaan televisio, elokuvat, sarjakuvat sekä alati lisääntyvä tietokoneviihde ovat viime vuosikymmeninä vahvistaneet asemiaan. Jo tämä yksin riittäisi ajamaan kirjallisuuteen perustuvan tieteenalan ahdinkoon. Toiseksi varsinkin kertomakirjallisuudessa viihde ja taide ovat yhä enemmän sekoittumassa toisiinsa, ja samalla kaanonissa tapahtuu liikettä marginaalista keskustaan ja toisinpäin, jopa siinä määrin, että on vaikea enää erottaa, mitä kertomakirjallisuuden valtavirta edes on. Lisäksi useimmissa lajeissa on tullut tavaksi sekoittaa faktaa ja fiktiota: esimerkiksi (oma)elämäkertaan ja popularisoituun tieteeseen yhdistetään draamaa, runoutta ja proosaa. Tällaiset muutokset eivät sinänsä ole valitettavia, mutta niiden seurauksena keskivertolukijat saattavat kokea vaikeana hahmottaa kertomakirjallisuutta lajityyppinä. Poikkeuksen tekevät populaarifiktion lajit, joiden rajoja vahtivat niin kustantamot kuin lukijatkin. Ilahduttavaa kyllä, Suomessa kirjallisuutta opetetaan yliopistojen ohella alakoulusta lukioon. Mutta kouluissa opintosuunnitelmiin on yritetty mahduttaa niin paljon sinänsä tärkeää tietoa kirjallisuuden lajeista ja historiasta, ettei itse kirjallisuuden lukemiselle ja sitä koskevalle avartavalle keskustelulle jää kovinkaan paljon aikaa. Tärkeämpää kuin iskostaa koululaisiin kirjallisuustietoa olisi innostaa heitä lukemaan – se on omiaan laajentamaan heidän elämänkatsomustaan ja saattaa houkutella jokusen heistä kirjallisuudentutkimuksenkin pariin.

Seuraavassa käyn ensin lyhyesti läpi tärkeimpiä perusteluja sille, miksi kirjallisuudentutkimusta on tarvittu ja miksi sitä yhä tarvitaan. Sen jälkeen esittelen näkemykseni siitä, miten kirjallisuudentutkijat voisivat ajanmukaisin argumentein paitsi puolustaa tieteenalaansa myös vahvistaa sen merkitystä ja lisäksi tarjota uusia eväitä kirjallisuudenopetukseen. Tässä keskustelussa huomiotta on nähdäkseni jäänyt mielikuvituksen merkitys: liian vähän on kiinnitetty huomiota siihen, kuinka keskeinen tekijä mielikuvitus on ihmisen kognitiossa, kuinka kiehtovasti se toimii juuri kirjallisuudessa ja kuinka myös kirjallisuustiede voi harjoittaa mielikuvitusta ja tuottaa tutkimusten tekijöille ja lukijoille niin mielihyvää kuin oivalluksiakin. Mielikuvitus on usein

määritelty ”mahdollisen ajattelemiseksi” (Pettersson 2002, 13), ja tässä käsittelen sitä kognition luovana aspektina, keskittyen sen keskeiseen rooliin kirjallisuudessa, kirjallisuudentutkimuksessa ja kirjallisuudenopetuksessa.[1] Kuvitteleminen tietysti on keskeistä myös tieteen tekemisessä, mikä tässä artikkelissa käy ilmi konditionaalin käytöstä: kuvittelen, millä tavoin mielikuvitusta voitaisiin tutkia.

Kirjallisuuden ja kirjallisuustieteen oikeutuksesta: välineelliset ja esteettiset näkökannat

Kysymys kirjallisuuden tutkimuksen ja opetuksen merkityksestä liittyy siis kiinteästi kysymykseen kirjallisuuden merkityksestä. Jälkimmäiseen on perinteisesti vastattu kahdella tavalla: on joko katsottu, että kirjallisuudella on yksi tai useampi tehtävä ja että se on siis väline, jonka avulla voidaan päästä tiettyyn päämäärään, tai sitten sitä on pidetty päämääränä itsessään. Toki välineellisiä ja esteettisiä näkökantoja on myös yhdistelty.

Välineellisen näkökannan sisällä yksi suuntaus on pitänyt kirjallisuutta *simulatiivisena*: on katsottu, että simuloimalla arkielämän kokemuksia kirjallisuus voi auttaa lukijoita selviytymään tosimaailmassa. Esimerkiksi tanskalainen Jørgen Dines Johansen toteaa, että ”kirjallisuudella on merkitystä siksi, että se pystyy simuloimaan tavanomaisia (toki myös käänteentekeviä) kokemuksia sekä muuttamaan ne muodoltaan toisenlaisiksi” (2002, 432).[2] *Eettisen* suuntauksen mukaan taas kirjallisuus opettaa lukijoille hyveitä. Sitä on hiljattain asettunut kannattamaan amerikkalainen kirjallisuustieteen ja filosofian professori Mark William Roche, jonka mielestä kirjallisuudentutkimuksen pitäisi auttaa lukijoita saavuttamaan oma sisäinen arvonsa (2004, 259). Rochen näkemys liittyy läheisesti kirjallisuustieteen niin sanottuun eettiseen käänteeseen, joka yhdistetään tutkijoista muun muassa Wayne C. Boothiin, Martha C. Nussbaumiin ja James Phelaniin. He uskovat, että kirjallisuuden lukeminen voi jossain mielessä harjoittaa lukijoiden moraalista näkemystä (Davis & Womack 2001). Kuten amerikkalainen narratologi Suzanne Keen on hiljattain tuonut esiin, eettistä kantaa perustellaan usein emootioilla. Hänen mielestään voidaan jopa puhua laajalle levinneestä empatia–altruismi-hypoteesista. (Keen 2007, vii.) Eettinen suuntaus voi joko perustua tai olla perustumatta *empaattiseen* suuntaukseen: sen mukaan lukijat eläytyessään tarinoiden tai näytelmien henkilöihin tai runojen puhujiin voivat harjoitella erilaisia eettisiä asenteita, mikä joidenkin tutkijoiden mielestä tekee heistä myötätuntoisempia. Samansuuntaisesta ajattelusta kertoo se, että pitkälle 1900-luvulle asti SOPIVAN kaunokirjallisuuden lukemista pidettiin länsimaissa kasvattavana toimintana, joka sopi varsinkin nuorille naisille. Kuten Keenin hyödyllinen katsaus empatiaa ja kirjallisuutta koskevaan laajaan tutkimukseen osoittaa, empatia–altruismi-hypoteesi on viimeisten kolmensadan vuoden mittaan monin tavoin kyseenalaistettu. Keen on nähdäkseni oikeassa siinä, ettei romaa-

nien lukeminen välttämättä edistä altruismia, ja hän perääkin tarkempaa tutkimusta siitä, miten esteettiset tunteet vaikuttavat ihmisiin (2007, vii, xxv).

Niin simulatiivinen, eettinen kuin empaattinenkin suuntaus perustuu avoimesti tai epäsuoremmin siihen näkemykseen, että kirjallisuus vahvistaa lukijoiden sosiokulttuurista kompetenssia ja on siten välineellistä. Nämä kolme suuntausta voitaisiin sisällyttää neljänteen välineelliseen suuntaukseen, jota ovat viime aikoina tuoneet esiin evoluutiota painottavat tutkijat ja teoreetikot kuten Ellen Dissanayake (1988, 1992, 2000) ja Joseph Carroll (1995, 2004). Heidän mukaansa taide ja siten myös kirjallisuus lukeutuu ihmisen *evolutiivisiin* (tai adaptiivisiin) ominaispiirteisiin ja tarpeisiin. Tämän näkemyksen mukaan kirjallisuuden lukeminen tekee ihmisistä sosiokulttuurisesti osaavampia ja siten kumppaneina houkuttelevampia. Carroll ilmaisee asian näin:

> Me käytämme mielikuvituksen [mukaan lukien taiteen] antamia malleja, jotta saisimme maailmasta selvää, jotta emme vain abstraktisti ”ymmärtäisi” sitä vaan tuntisimme ja havaitsisimme oman paikkamme siinä – jotta näkisimme sen sisältäpäin. Maailman hahmottaminen tällä tavalla, kertomusten ja muiden taiteiden kautta, on sekä perustavanlaatuinen psykologinen tarve että välttämätön edellytys, jota ilman emme pysty käyttäytymään niin, että kaikki muut adaptiiviset tarpeemme tulevat tyydytetyiksi. (2004, xxii)[3]

Vaikka nämä neljä välineellistä suuntausta ovat keskenään erilaisia, ne kaikki näyttävät olettavan, että mielikuvitusta käytetään tavalla tai toisella aina, kun kirjallisuutta tai sitä koskevaa tutkimusta luetaan tai kirjoitetaan. Kuvitteelliset henkilöt, puhujat ja maailmat apunaan mielikuvitus muuttaa kokemuksia, avaa ikkunoita ja auttaa lukijoita näkemään sisältäpäin sen maailman, jossa he elävät – sen menneet, nykyiset ja tulevat muodot. Välineelliset suuntaukset siis osoittavat, miten tärkeitä kirjallisuudelle ominaiset mielikuvituksen aspektit ovat.

Välineellisten näkökantojen mukaan kirjallisuutta ja kirjallisuudentutkimusta voidaan käyttää erilaisiin tarkoituksiin, kun taas esteettisen näkökannan mukaan kirjallisuuden lukeminen ja kirjallisuudentutkimus ovat tärkeitä sinänsä, taidetta taiteen tai taiteenteon vuoksi. Esteettiset ja välineelliset kannat eivät kuitenkaan välttämättä ole keskenään ristiriidassa. Oxfordin yliopiston kirjallisuuden professori Christopher Butler on hiljattain nostanut esiin vanhan esteettisen näkemyksen siitä, että mielihyvä kuuluu oleellisesti taiteeseen, mutta hänen perustelunsa tulevat lähelle välineellisiä näkemyksiä. Hänen mukaansa ihminen haluaa tutkia ja ymmärtää erilaisia asioita ja ilmiöitä, ja paljolti siksi kirjallisuuden lukeminen antaa niin paljon tyydytystä (Butler 2005, 14). Viime vuosina useimmat muutkin esteettismieliset tutkijat ovat lieventäneet kantojaan välineellisillä näkökohdilla. Esimerkiksi teoksen *The New Aestheticism* johdannossa nuoret brittiläiset tutkijat John J. Joughin ja Simon Malpas arvioivat, että esteettiset aspektit ovat kirjallisuudessa yhtä tärkeitä kuin poliittiset, historialliset ja ideologiset (2003, 3). Samoin brittiläinen gerontologi ja kirjallisuudentutkija Raymond Tallis on

useaan otteeseen painottanut sitä, kuinka käyttökelvotonta taide on, mutta samalla hän on nähnyt sen tuovan mielihyvää ja auttavan ihmisiä ymmärtämään maailmaa paremmin (Tallis 2000, 354, 360; 1995, 79–208).

Miten analysoida mielikuvitusta kirjallisuudessa ja kirjallisuudenopetuksessa

Yhteen aikaan kirjallisuustieteessä törmäsi jatkuvasti käsitteeseen *kirjallinen mielikuvitus*. Kun siitä puhuttiin tietyn kirjailijan tai kirjailijaryhmän (kuten jonkin kielialueen kirjallisuuden) yhteydessä, tarkoitettiin yleensä suurin piirtein ”keskeisiä teemoja” tai ”ominaispiirteitä”. 1920-luvun alussa cambridgelainen uuskriitikko I. A. Richards (1926: 239–253) yritti määritellä mielikuvituksen kuuden eri määritelmän kautta, mutta viime aikoina se on tuomittu käsitteenä niin epämääräiseksi tai vanhanaikaiseksi, ettei siitä ole hyötyä kirjallisuudentutkimukselle, vaikka filosofiassa sitä onkin ahkerasti käytetty (Kearney 1998). Ennen kuin ryhdyn palauttamaan mielikuvitukselle sen arvoa, lienee paikallaan suhteellistaa tavoitteeni. Vaikka väitän, että mielikuvitus on kognition, kirjallisuuden ja kirjallisuustieteen perustavanlaatuinen ominaisuus, pidän samalla mielessäni amerikkalaisen kirjallisuuden professori Jeanne Fahnestockin (1999: 4–6) varoituksen: analysoitaessa kieltä ja kirjallisuutta ei pidä päästää valtaan yhtä kielikuvaa, kognitiivista kykyä tai mitään muutakaan yksittäistä tekijää. Ihmisen kognitiossa mielikuvitus on ratkaisevasti riippuvainen ainakin aistihavainnoista, kuvantamisesta ja muistista, joiden toimintaa ja keskinäisiä suhteita – kielellisiä ja muita – ei kognitiotutkimuksen huomattavasta edistyksestä huolimatta ole vielä yksityiskohtaisesti tutkittu. Kirjallisuutta tai kirjallisuustiedettä lukiessaan tai kirjoittaessaan ihminen käyttää kognitiivisia kykyjään kompleksisella tavalla. Ilmiön koko monimutkaisuutta voidaan vähitellen alkaa ymmärtää vasta, kun mielikuvituksen keskeinen merkitys näille prosesseille tunnustetaan. Ei olisi yllättävää, jos mielikuvitus tulevaisuudessa jaettaisiin erilaisiin osa-alueisiin, joiden keskinäisiä suhteita tutkittaisiin. Joitakin tärkeitä erotteluja on jo esitelty amerikkalaisen filosofin Shaun Nicholsin toimittamassa artikkelikokoelmassa *The Architecture of the Imagination* (Gendler 2006, Goldman 2006, Hill 2006, Walton 2006).

Seuraavassa tarkastelen viittä eri tapaa, joilla mielikuvitusta voidaan tutkia yhdistelemällä olemassa olevia kirjallisuudentutkimuksen lähestymistapoja.

1. *Metaforan tutkimuksen ja narratologian yhdistäminen*. Aristoteleesta lähtien tutkijat ovat ajatelleet, että metaforan kaltaisten kielikuvien ja kertomusten välillä on jonkinlainen yhteys, mutta tuon yhteyden laatuun ei ole juurikaan kiinnitetty huomiota. Jokin aika sitten tarkastelin erästä maailmalla yleistä perusmetaforaa, ”Elämä on matka”, ja koetin kartoittaa, millä eri tavoilla se on yhteydessä kertomuksiin (Pettersson 2001). Metafora tai lyhyt kuvaus voidaan usein laajentaa paraabeliksi tai

jonkin muun lajin kertomukseksi, tai toisinpäin kertomus voidaan tiivistää metaforiseksi ilmaukseksi (Pettersson 2005a, 314). Kuten metaforan tutkija Sam Glucksberg (2001, 4) on todennut, metaforaa runouden keinona ja metaforaa symbolina käsitellään tutkimuksessa usein erikseen, lukuun ottamatta kognitiivista (kirjallisuuden)tutkimusta. Itse väittäisin, että jos metafora symbolina saisi tutkimuksessa enemmän huomiota, olisi helpompi ymmärtää, millä tavoin kertomus tiivistyy metaforaan tai metafora laajenee kertomukseksi. Esimerkiksi Franz Kafkan romaani *Linna* (*Das Schloss*) kuvaa linnaa ja sinne pyrkivää päähenkilöä siten, että itse linnasta tulee mahdottoman pyrkimyksen metafora, joka juonen edetessä kasvaa symboliksi siitä, miten mahdotonta ihmisen on saavuttaa korkeimpia tavoitteitaan. Tämä ilmenee siis sekä linnan symbolin että romaanin juonen kautta.

Joissakin romaaneissa, kuten Nathaniel Hawthornen *Tulipunaisessa kirjaimessa* (*The Scarlet Letter*), koko juoni rakentuu romaanin nimen ilmaiseman keskeisen symbolin ympärille. Romaanin nimi voi myös viitata allegoriseen merkitykseen, joka paljastuu lukijalle vasta vähitellen; tämä tukee sitä yleistä näkemystä, jonka mukaan allegoria ”välittää moninaisia merkityksiä laajennetun metaforan avulla” (Kasten 2005, 12). Jos brittiläisen nykykirjailijan Magnus Millsin lukija ei entuudestaan tunne Millsin paraabelin kaltaisia romaaneja, hän saattaa aluksi ajatella, että romaani *Explorers of the New Century* (2006) on kirjoitettu 1800-luvun todellisten tai fiktiivisten matkakertomusten hengessä. Vasta romaanin puolivälissä paljastuu syy, miksi tarinan kaksi retkikuntaa matkaavat läpi aution, tuulisen erämaan. Professori nimeltä Childish on kehittänyt vaikutusvaltaisen ”kuljetusteorian”, jonka mukaan sodista vapautuneessa yhteiskunnassa on jäljellä enää yksi ongelma: ärsyttävän puheliaat muulit – ihmisen ”*väistämätön taakka*” – pitää kuljettaa maailman ”Sovitusti kaukaisimpaan kolkkaan” (Mills 2006, 100, 106, kursivointi kirjailijan). Retkikuntien varustuksen ja niiden johtajien arvomaailman perusteella kertomus näyttäisi sijoittuvan kuningatar Viktorian aikaan, mutta merkillinen käsitys muuleista, jotka vieläpä osaavat puhua, viittaa siihen, että romaani kuuluu vaihtoehtoisen historian alalajiin. Romaanin nimen täysi merkitys ei kuitenkaan paljastu ennen kuin lähellä romaanin loppua. Ensin eräs miehistä rakastuu muuliin, joka on onnistunut kostamaan raadantansa retkikunnan miehille – miesten on kannettava muuli Sovitusti kaukaisimpaan kolkkaan – ja lopuksi retkikunnan toinen johtaja tulee siihen tulokseen, ettei turhaksi osoittautunut matka (määränpää kun ei ole ”elonkelvollinen”) ole kuitenkaan täysin epäonnistunut, koska uuden vuosisadan löytöretkeilijät saattavat myöhemmin löytää retkikunnan jäljet ”mielessään tyystin uudenlaiset aivoitukset” (Mills 2006, 179). Tämän perusteella Millsin romaanin voi tulkita allegoriaksi, joka kuvaa ihmisen lapsellisen kyltymätöntä tarvetta luoda suurisuuntaisia, epäinhimillisiä teorioita. Vaikka tähän allegoriseen merkitykseen vihjataan pitkin matkaa, sen täysi merkitys aukeaa vasta lopussa. Tällaisia metaforan ja kertomuksen symbolisia yhteen-

sulaumia pitäisi tutkia tarkemmin, jotta saataisiin selville, miten mielikuvitus liittyy kirjallisuuden tapaan käyttää erilaisia kielikuvia ja kertomuksia (ks. Pettersson 2011).

Kielikuvia ja kertomuksia yhdistää myös se, että molemmat vastaavat *mitä jos* -kysymyksiin: Mitä jos Matti olisi (käyttäytyisi kuin) leijona? Mitä jos hän lentäisi Plutoon? Mitä jos hän kosisi Maijaa? Kielikuvien ja kertomusten – ja myös monenlaisen muun kielenkäytön – ymmärtäminen edellyttää, että muistia käytetään luovasti ja että asioita yhdistellään uudella tavalla, yleensä laajentamalla tai yhdistämällä aiemmin erillisinä pidettyjä kokonaisuuksia. Kognitiotutkijat Mark Turner (1996) ja Gilles Fauconnier (Fauconnier & Turner 2003) ovat tutkineet kognitiivisesta näkökulmasta eri metaforien käsitteellistä sulautumaa (*cognitive blending*) ja kertomuksia mutta eivät juuri sitä, miten ne liittyvät toisiinsa. Kertovan ja kuvallisen aineksen yhdistymistä ihmisen kognitiossa tulisikin tutkia paljon tarkemmin.

2. *Kaunokirjallisen kommunikaation kehys*. Kirjallisuuden tutkimuksen ja opetuksen kannalta voisi olla hyvä yrittää antaa kaunokirjalliselle kommunikaatiolle yleisempi kehys, jotta sen eri variaatioita voisi ymmärtää paremmin. Itse näkisin, että tämä kehys perustuu kahtalaiseen kuvitteluun. Kolmisenkymmentä vuotta sitten newyorkilainen kirjallisuuden ja kielitieteen professori Samuel Levin (1977, 116) ehdotti runoudelle seuraavanlaista kehystä: *Luon ajatuksissani maailman (jossa olen itse) ja kutsun sinut kuvittelemaan, miten siellä…* Tämän kehyksen avulla voi analysoida runouden lisäksi proosaa ja draamaa (joka on useimmiten muodoltaan dramatisoitu kertomus). Levinin lause tuo tiivistettynä esiin sen seikan, että runous – ja siis näkemykseni mukaan kaikki kirjallisuus – on tulosta kahtalaisesta kuvittelusta (luon ajatuksissani, kuvittelen): tekijä kutsuu lukijan kuvittelemaan ja lukija ottaa kutsun vastaan jatkaessaan lukemista. Nämä molemmat ovat monimutkaisia prosesseja. Kenties lause pätee myös amerikkalaisen modernistin Ezra Poundin (1988, 381) vuonna 1916 julkaisemaan kuuluisaan runoon, jonka kaksi säettä ovat hyvä esimerkki runoilijan imagistisesta tiiviyden poetiikasta.

In a Station of the Metro
The apparition of these faces in the crowd;
Petals on a wet, black bough.

Metroasemalla
Näiden kasvojen näkeminen tungoksessa;
terälehtiä märällä, mustalla oksalla.
(Suom. Pertti Nieminen)

Runon puolipisteen merkitys on lähinnä ”on” (metafora) tai ”on kuin” (vertaus). Substantiivi *apparition* näyttää viittaavan havaitsijaan (jonka silmissä kasvot näyttävät metroasemalla terälehdiltä) samoin kuin deiktinen määre *these*, mutta varsinaisesti kenenkään läsnäoloa ei mainita. Tosin kuten alankomaalainen narratologi Mieke Bal (1985, 121–126) ja monet muut ovat huomauttaneet, kaikkeen kirjallisuuteen kuuluu

oletus ensimmäisen persoonan kehyksestä. Poundin runon voisi varmasti nähdä kertomuksen tiivistelmänä (”Kun astuin metroasemalle, mieleeni tuli että…”) tai sitä voisi laajentaa kertomukseksi – itse asiassa Pound (1988, 381n9) onkin huomauttanut, että runon haikua muistuttava lause perustuu toiseen runoon, jossa alun perin oli kolmekymmentä säettä. Mutta jos väitetään, että runon kehys on kertova, typistetään Poundin imagistisen runon luentaa, sillä runon säkeissähän ei ole edes verbiä, joka on kertomuksen olennainen tekijä. Tekstien analyysissa Levinin kehys ei viekään kovin pitkälle, mutta koska se antaa kehyksen kaikenlaiselle kirjallisuudelle ja ottaa huomioon kahtalaisen kuvittelun, sen avulla voi kehittää pohjaa kirjallisen kommunikaation tarkemmalle tutkimukselle. Kaikki kirjalliset maailmat, miten realistiset tai fantastiset tahansa, syntyvät kompleksisen kahtalaisen kuvittelun tuloksena. Tähän näkemykseen liittyy myös brittiläisen filosofin Jane Healin (2003, 8) argumentti, jonka hän on esittänyt mielen filosofiaa koskevassa keskustelussa: hänen mukaansa ihmiset pystyvät ymmärtämään toisiaan siksi, että he pystyvät kuvittelemaan toistensa näkökannat.

3. *Yksilöllinen ja jaettu mielikuvitus.* Kolmas näkökohtani siitä, mikä rooli mielikuvituksella voisi olla kirjallisuudentutkimuksessa, liittyy mielikuvituksen tutkimuksen kahteen eri perinteeseen. Mielestäni oleellista olisi yhdistää toisiinsa yksilön mielikuvituksen tutkimus (filosofiassa) ja ihmisryhmien jaetun mielikuvituksen tutkimus (yhteiskuntatieteissä) (Pettersson 2002). Yksittäisten kirjailijoiden tyyliä, heidän metaforiaan, teemojaan ja suosimiaan kirjallisuudenlajeja määrittelee paljolti se, millainen suhde heillä on aiempiin ja nykyisiin kirjallisuuden ja kulttuurin muotoihin, toisin sanoen se, millaisessa vuorovaikutuksessa heidän yksilöllinen mielikuvituksensa on jaetun mielikuvituksen (tai sen tietyn muodon) kanssa. Muistettakoon, että mielikuvitus liittyy tiiviisti luovuuteen, jossa brittiläisen kielitieteilijän Ronald Carterin (2004, 41) mukaan yhdistyy ihmisen luonteenlaatu ja sosiokulttuurinen tietämys. Monet tutkijat ovat viime aikoina tuoneet esiin yhteyksiä luovuuden, mielikuvituksen ja metaforan sekä toisaalta kulttuurin välillä (Kearney 1988, Shore 1996, Kövecses 2005, Pope 2005), mutta tällä saralla on paljon työtä vielä tekemättä.

Toki saattaa olla työlästä selvittää edes yksittäisen runon kohdalla, miten kirjailijan yksilöllinen mielikuvitus ja jaettu mielikuvitus tekstissä näkyvät. Brittiläisen kirjailijan ja tutkijan Peter Ackroydin teos *Blake* pyrkii käymään kattavasti läpi William Blaken elämäkerran. Käsitellessään runoa ”Tiikeri” (”The Tyger”) Ackroyd avaa laajasti tuon kuuluisan runon sosiokulttuurista taustaa: hän mainitsee oikeiden tiikerien kuvat, joita Blake on saattanut nähdä, runoilijan lapsena näkemät maalaukset, kuvat Raamatun villipedoista ja metsistä, luonnonhistoriaa käsittelevien kirjojen puupiirrokset, jotka Blake olisi saattanut tuntea (Ackroyd 1996, 147–148). Nämä mahdolliset vaikutteet Ackroyd asettaa Blaken tuona aikana kehittelemän kosmologian valoon; Blaken kiin-

nostus mystiikkaan oli tuolloin siirtymässä Emmanuel Swedenborgista Paracelsukseen ja Jakob Böhmeen, mistä kertoo myös *Jerusalem*-runoelma kuvituksineen (Ackroyd 1996: 149–155). Vaikka siis Ackroydin tavoitteena ei ole tehdä ”Tiikeristä” perusteellista tulkintaa vaan pikemminkin valottaa Blaken elämää ja teoksia, muutamalla sivulla hän silti antaa paljon materiaalia tuon ajan jaetusta mielikuvituksesta, suhteuttaa sitä Blakeen ja kartoittaa kirjailijan omaa mielikuvitusta ”Tiikerin” kirjoittamisaikaan. Onkin ollut varsin tavallista, että kirjallisuushistorioitsijat ovat tutkineet sitä, miten kirjailijan mielikuvitus suhteutuu jaettuun mielikuvitukseen, mutta harvoin tätä aihetta on tarkasteltu sellaisessa teoreettisesti perustellussa tutkimuksessa, jota itse peräänkuulutan.

Kirjallisuudenopetuksessa tutkimusta yksilöllisestä ja jaetusta mielikuvituksesta voisi hyödyntää monella tavalla. Kun keskustellaan kirjallisuuden henkilöhahmoista, esimerkiksi saduissa (*Tuhkimo*), näytelmissä (*Romeo ja Julia*) tai romaaneissa (*Seitsemän veljestä*), voitaisiin kartoittaa sitä, miltä osin opiskelijoiden käsitykset näistä hahmoista perustuvat henkilökohtaisiin käsityksiin ja miltä osin jaettuun mielikuvitukseen. Myös kiinnostavia lajeihin liittyviä kysymyksiä voitaisiin käsitellä. Millä tavalla esimerkiksi Hamletin mangaversio hyödyntää uuden lajityypin kautta japanilaisen sarjakuvan traditiota ja brittiläistä (tai jopa tanskalaista) esikuvaa?

4. *Mielikuvitus ja mimesis*. Neljäs, edelliseen liittyvä näkökohtani on mielikuvituksen ja mimesiksen välinen suhde: mielikuvitus perustuu aina johonkin. Mimesis eli tapa, jolla kirjallisuus viittaa olemassa olevaan maailmaan, ei ole ainakaan Aristoteleella ristiriidassa mielikuvituksen tai luovuuden kanssa. Kuten filosofi Paul Ricoeur (2003, 44) kirjoittaa teoksessaan *The Rule of Metaphor*, metaforaa tulkittaessa mimesis yhdistää todellisuuden ja mielikuvituksellisen kerronnan. Todellisuutta ei siis voi kuvata suoraan, vaan mielikuvitusta käytetään aina, kaikessa taiteessa. Trilogiassaan *Time and Narrative* Ricoeur (1984, xi) esittää, että mimesis on keskeisessä asemassa myös kertomuksessa, koska mimesiksen ymmärtäminen on sukua metaforan tulkinnalle. Metaforan ja kertomuksen sukulaisuutta voi ymmärtää, jos ajattelee Aristoteleen esimerkkiä ”Akilles on leijona”, joka on metafora (Akilleella on leijonan rohkeus), mutta yhtä hyvin se voisi olla kertomuksen otsikko (kertomus kuvaa Akilleen rohkeutta ja otsikko tiivistää sen juonen). Myös australialainen esteetikko David Novitz (1987, 19) väittää, että kirjallisuudessa täytyy olla mimeettinen aspekti, jotta sitä voisi ymmärtää, eli Ricoeurin lailla hän väittää, ettei kirjallisuus voi olla ei-mimeettistä (ks. myös Pettersson 1996). Kuitenkaan mielikuvitus ei pelkästään lähesty tosimaailmaa; se myös täydentää sitä. Novitzin (1987, 3) mukaan ilman kuvittelua ihminen ei pystyisi omaksumaan tietoa.

Hyvinkin erilaiset kirjallisuudentutkijat ovat siis tunnustaneet, että mimesiksen asema on keskeinen ja että mimesis viittaa tosimaailmaan mielikuvituksen keinoin – ja jopa uutta luomalla rikastaa sitä. Tälle perustalle on hyvä rakentaa. Mutta tehtävää on

paljon, sillä vaikka tutkijat toisinaan sivuavat mielikuvitusta tarkastellessaan simulaation ja empatian roolia kirjallisuudessa (ja sen lukemisessa), he eivät ole onnistuneet kuvaamaan, miten lukiessa tapahtuva simulointi ja kirjallisuuden herättämät tunteet perustuvat mielikuvitukseen. Vaikutusvaltaisessa simulatiivisessa katsauksessaan mimesikseen amerikkalainen filosofi Kendall Walton (1990, 13–21) käsittelee mielikuvittelua eri taiteissa ja päätyy siihen, että kuvittelu yleensä tavalla tai toisella perustuu todelliseen maailmaan. Samoin Suzanne Keen kattavassa esityksessään lukijan empatiasta käyttää termiä moneen kertaan eri muodoissa, mutta ei määrittele sitä eikä kehittele sitä pitemmälle. Itse olen toisaalla pyrkinyt osoittamaan, että jos tunnistetaan mimeettisempien lajien, kuten naturalistisen romaanin, vaikutus Kurt Vonnegutin teoksiin, jotka yleensä luetaan postmodernin tai tieteiskirjallisuuden piiriin, voidaan kuvata entistä tarkemmin, miten Vonnegut yhdistelee vakavuutta ja mustaa huumoria (Pettersson 1994, 12–36). Jos postmodernissa kirjallisuudessa yleensä suostutaan näkemään mimeettisiä (tai referentiaalisia) piirteitä, se auttaa huomaamaan, että huolimatta postmodernien teosten metafiktiivisistä tai leikillisistä piirteistä niissä on myös yhteiskunnallista tai jopa moraalista pohdintaa – näin on esimerkiksi amerikkalaisen postmodernistin Donald Barthelmen novellissa ”The Indian Uprising”, Toni Morrisonin nykyklassikossa *Minun kansani, minun rakkaani* (*Beloved*) ja Johanna Sinisalon romaanissa *Ennen päivänlaskua ei voi* (Pettersson 2007). Jos tutkijat kiinnittävät huomiota siihen, miten jäljittely ja uutta luova ajattelu yhdistyvät toisiinsa eri kirjallisuuden lajeissa, käy helpommaksi ymmärtää, miten monin tavoin mimesistä kirjallisuudessa käytetään.

Amerikkalainen kirjallisuuden professori Matthew Potolsky (2006, 161) huomauttaa hiljattaisessa mimesistä koskevassa analyysissaan, että nykyään on mahdotonta erottaa toisistaan ”luonnon” ja ”kulttuurin” yhteen kietoutuneita totuuksia. Hänen mukaansa mimesiksen teoria ei koskaan pysty selittämään näiden totuuksien yhteyttä. Näin pessimistinen ei kuitenkaan tarvitse olla. Epäilemättä on hankalaa arvioida, mikä rooli tietyssä tekstissä on maailman kuvaamisella ja maailman simuloimisella (Halliwell 2002). Mutta kuten äskeiset esimerkkini postmodernin kirjallisuuden jäljittelevistä aspekteista osoittavat, tämä ei tarkoita, että tavoite olisi mahdoton saavuttaa tai että sitä kohti pyrkiessä voisi unohtaa mimesiksen teorian tai käsitteen. Päinvastoin, jos kirjallisuuden tutkimus ja opetus ryhtyisivät tällaisiin pyrkimyksiin, siitä voisi koitua merkittäviä seuraamuksia.

Mimesiksen kysymykset tarjoavat aineksia myös kirjallisuudenopetukseen. Esimerkiksi realistisen ja fantasianovellin todellisuuden kuvausta vertailtaessa voidaan pohtia seuraavanlaisia kysymyksiä: Kuinka paljon realistisia konventioita käytetään fantasiassa ja kuinka paljon mielikuvitusta realismissa? Mikä eri kuvauksissa on subjektiivista, mikä enemmän tai vähemmän objektiivista ja miten lukijat itse

kuvaisivat omaa todellisuuttaan? Näin kirjallisuuden lukeminen voisi herättää lukijoissa kysymyksiä todellisuuden hahmottamisesta ja elämänkatsomuksesta.

5. *Kerronnan (epä)luotettavuus.* Kerrontaa ja sen mahdollista epäluotettavuutta harvoin yhdistetään mielikuvituksen tutkimukseen. Kuitenkin kerronnan epäluotettavuus pohjaa siihen, että voi kuvitella ja sen perusteella väittää asianlaidan olevan toisin. Sitä esiintyy eri muodoissa: puhutaan kertojan (epä)luotettavuudesta ja nykyisin myös henkilöhahmojen kyseenalaisesta luotettavuudesta, esimerkiksi fokalisoijina (ks. esim. Pettersson 2005b, 73–76). Koska kertojat ja henkilöhahmot ovat todellisten ihmisten tavoin erehtyväisiä ja kaikenlaiset petokset ja itsepetokset aina mahdollisia, kenen tahansa luotettavuutta voi epäillä. Eli keskeinen kysymys voisi olla, miten kertoja ja/tai henkilöhahmot käyttävät mielikuvitustaan esimerkiksi omaneduntavoittelussa tai elämänvalheen säilyttämisessä. Luotettavuuden määrittelyä kirjallisuuden tulkinnassa hankaloittaa myös se, että mimeettinen viittaussuhde toimii mielikuvituksen varassa, koska suoraa viittausta ei siis ole. Tietoisesti tai tiedostamattaan lukijat arvioivat aina kerronnan, kuvauksen ja/tai henkilöiden luotettavuutta etsimällä vastauksia sellaisiin kysymyksiin kuin ”Voiko tätä kertojaa, henkilöä tai kuvausta pitää uskottavana, todenmukaisena, osuvana?” tai ”Jos voi, niin missä mielessä; jos ei voi, miksei?”. Luotettavuus riippuu myös tekijän auktoriteetista: runossa kuvauksen osuvuus on tärkeä seikka, ja se taas riippuu siitä, kuinka hyvin tekijä osaa kuvata vaikkapa maisemaa tai maiseman näkemisen tapaa. Proosan ja draaman lukijat puolestaan tarkkailevat kertojien ja/tai henkilöiden tekemisiä ja puhumisia, myös implisiittisiä, ja koettavat arvioida näiden luotettavuutta havaintojensa sekä monimutkaisten tulkinta- ja vertailuprosessien pohjalta. Oleellisia ovat myös teoksen tekijän vihjaukset siitä, kuka kertojista ja henkilöistä – jos kukaan – on luotettava ja missä mielessä.[4] Toki tietoisuus auktoriteetin, osuvuuden ja luotettavuuden eri lajeista kirjallisuudessa saattaa johtaa vain siihen, että osoitetaan ne mekanismit, joiden avulla kirjailijat eri lajeissa (kirjallisissa ja muissa) asettavat erilaisia luotettavuusoletuksia ja sitten mahdollisesti tekevät ne naurunalaisiksi, mutta tämä saattaa olla tärkeää jo sinänsä. Aivan samoin kuin joidenkin edellisten näkökohtieni kohdalla myös tässä käyttämäni keskeiset käsitteet – auktoriteetti, osuvuus ja luotettavuus – ovat olleet kirjallisuudentutkimuksen kohteena, mutta niiden merkitykseen ja keskinäisiin suhteisiin liittyvä teoreettinen pohja puuttuu.

Niin elävässä elämässä kuin kirjallisuudessakin ihmiset suhtautuvat toisiinsa varovaisesti ja tarkkailevat eritoten tuntemattomien käytöstä: vastaan tulleiden ihmisten ja fiktiivisten henkilöiden on osoitettava luotettavuutensa, ennen kuin heihin voi alkaa luottaa; ja luottamuksen jo synnyttyäkin se voi koska tahansa horjua. Toisin sanoen myös kirjallisuutta lukiessa perusoletuksena on (monessa mielessä) usein epäluotettavuus pikemmin kuin luotettavuus. Ihmiset vain ovat tottuneet luotettavuuden konventioihin, minkä vuoksi olisi ehkä erikseen pidettävä mielessä, että niin tärkeitä kuin ne ovatkin, ne eivät silti ole enempää kuin konventioita. Joka tapauksessa kun epäluotet-

tavuudesta ja luotettavuudesta puhutaan, yhtä ei ole ilman toista (tai ainakaan ilman jotain tietoisuutta toisesta). Kuten edellä huomautin, arvioidessaan (epä)luotettavuutta kirjallisuudessa – ei vain proosassa – lukijat nojaavat kirjallisiin konventioihin, joiden tyypeistä ja käyttötavoista tarvitaan lisää tietoa. Myös kirjallisuudenopetuksessa epäluotettavuudesta olisi helppo esittää elävän elämän esimerkkejä ja herättää keskustelua siitä, miten kirjallisuuden avulla voi harjaantua tunnistamaan epäluotettavuuden merkkejä paitsi kirjallisuudessa myös mediassa, ihmisten käytöksessä ja puheissa.

Olemme siis nähneet, että mielikuvituksen tutkimus voi sopia yhteen sekä välineellisten että esteettisten kirjallisuuskäsitysten kanssa. Jos simulatiivinen, eettinen ja empaattinen tapa suhtautua kirjallisuuteen pohjautuu ainakin jollakin tavoin mielikuvitukseen ja jos sellainen kirjallisuussuhde lisää yksilöiden mahdollisuuksia pysyä hengissä ja lisääntyä, ei ole epäilystäkään, etteikö mielikuvituksesta olisi monenlaista hyötyä. Kirjallisissa teoksissa mielikuvituksen luovuus ja leikillisyys näkyvät niin ilmeisellä tavalla, että esteettistenkin kirjallisuuskäsitysten kannattajien on nähtävä mielikuvituksen tutkimisen merkitys.

Johtopäätöksiä

Jos pitää paikkansa, että ihmiset yhdistelevät kertovaa ja kuvallista ainesta kognitiossaan monimutkaisten, mielikuvitukseen liittyvien prosessien kautta, on mahdollista päästä eteenpäin siitä yksinkertaistavasta käsityksestä, että ihmisen ajattelutapa voidaan selittää yhden mallin avulla, olipa kyse käsitteellisestä sulautumasta tai muusta yksittäisestä prosessista.[5] Tämä olisi kognitiotieteessä pieni mutta merkittävä edistysaskel. Jos kirjallisuudentutkimus voisi kantaa kortensa kekoon ja selvittää, miten monin tavoin kielikuvat ja kertomukset kietoutuvat yhteen erilaisissa teksteissä, se voisi kiriä niin luonnontieteen kuin humanistisenkin tutkimuksen kärkeen.[6] Koska kirjallisuudentutkijat on koulutettu analysoimaan vaikeiden tekstien muotoseikkoja, tematiikkaa, kielikuvia ja tekstityyppejä, heillä on hyvät valmiudet viedä tutkimusta tähän suuntaan. Kirjallisuudenopetuksessa taas voitaisiin näyttää, kuinka tekstianalyyttisille taidoille on käyttöä kirjallisuuden lisäksi monilla muillakin aloilla.

Samoin vuorovaikutus kirjailijan mielikuvituksen ja jaetun mielikuvituksen välillä on ollut kirjallisuustieteessä monella tapaa tärkeä. Perinteisesti on tutkittu kirjallisia vaikutteita, alluusioita ja kirjailijoiden elämää ja viime aikoina painopiste on siirtynyt erilaisiin tekstuaalisiin, intertekstuaalisiin ja ideologisiin kysymyksenasetteluihin. Kun yksilö kuvitellessaan turvautuu jaettuun mielikuvitukseen, hän prosessoi – eri tavoin ja usein toisten tuottamien teosten avulla – myös tosimaailmaan kuuluvia seikkoja, sellaisina kuin joku on ne tiettynä aikana kuvitellut. Niinpä antropologi Laurence Goldman (1998, 18) osuu oikeaan teoksessaan *Child's Play*, vaikka muotoileekin kantansa varovaisesti:

> Jos mielikuvitus tosiaan olisi suodatin, jonka avulla ihmiset havainnoivat omaa todellisuuttaan, silloin teeskentelyn, runouden tai näytelmäesityksen kaltainen mimeettinen toiminta pystyisi piirtämään maailmasta intiimin kartan.

Goldmanin tutkimuksessa merkittävää on hänen oivalluksensa siitä, miten ihmiset oppivat jakamaan inhimillisiä elämysmaailmoja ja kulttuureja – minkä prosessin monet piirteet usein ohitetaan – sekä siitä, miten teeskentely on oleellinen osa sekä aikuisten että lasten elämää (ks. myös Carruthers 2006, Skolnick & Bloom 2006). Jos kirjallisia ja muita elämyksiä (lauluja, loruja, ääneen luettuja kirjoja, leikkejä, esityksiä jne.) tarkasteltaisiin kasvamisen ja kehittymisen kannalta, se voisi auttaa selittämään ihmisen sopeutumiskykyä sekä sitä perimän ja ympäristötekijöiden yhteispeliä, jolle kirjallisuuden kirjoittaminen ja lukeminen perustuu (Dissanayake 2000, Miall & Dissanayake 2003). Jos kirjallisuus asetetaan entistä tarkemmin alkuperäiseen kontekstiinsa, yksilöllisen ja jaetun mielikuvituksen suhteen tutkiminen voi myös auttaa pitämään tulkinnallisen relativismin kurissa (Pettersson 2002, 2009). Ja jos kirjallisuudentutkimus pystyisi antamaan tarkemman kuvan siitä, kuinka ihminen kehittyy lukijana, opettajien olisi helpompi tietää, missä vaiheessa koululaiset pystyvät omaksumaan erilaista kirjallisuutta. Näin voisi paremmin päättää, miten ja milloin mitäkin opetetaan, eikä vain äidinkielessä ja kirjallisuudessa vaan kaikissa oppiaineissa.

Jos mielikuvitusta ja sen suhdetta kirjallisuuteen tutkitaan tässä hahmottelemallani tavalla, se merkitsee, että huomioon on otettava sekä kirjallisten teosten esteettiset että välineelliset ominaisuudet – lukijoiden kirjoista saama viihdyke ja hyöty nimittäin perustuvat molemmat mielikuvitukseen. Silloin ehkä voitaisiin selittää entistä paremmin, miksi hyöty ja mielihyvä kulkevat käsi kädessä, sillä ihmisethän usein saavat iloa mielikuvituksensa käyttämisestä (paitsi pelätessään). Näin ei ole vain silloin, kun koetamme ymmärtää vitsejä tai ajattelemme luovasti vaan myös silloin, kun tulkitsemme kirjallisuutta ja koetamme ymmärtää, miksi todelliset ihmiset ja fiktiiviset henkilöt toimivat niin kuin toimivat. Tällainen tutkimus auttaisi myös osoittamaan, miten tärkeitä eri tutkimussuuntauksien kirjallisuudelle asettamat tehtävät ovat – onhan kirjallisuuden katsottu täyttävän ihmisen evoluutiosta juontuvia tarpeita. Lisäksi voitaisiin tarkentaa kuvaa siitä, miten eri suuntaukset suhteutuvat toisiinsa: simulatiivinen, empaattinen ja eettinen suuntaus ovat monin tavoin toisiinsa kytköksissä. Esimerkiksi tunteiden simulointi ja empatia kirjan henkilöitä kohtaan voi auttaa lukijoita ymmärtämään romaanin eettistä sisältöä. Kuten lyhyet esimerkkini ovat osoittaneet, sekä kirjallisia teoksia että niiden edustamia lajeja on mahdollista tutkia kiinnittämällä huomiota siihen, millä tavoin ne käyttävät mielikuvitusta. Parhaimmillaan kaiken opetuksen pitäisi olla opiskelijoille sekä kiinnostavaa että hyödyllistä. Opettaja, joka tuntee kirjallisuuden suoria ja epäsuoria hyötyjä, voi paremmin innostaa opiskelijoita lukemaan. Esimerkiksi *Harry Potter* -kirjoista voi oppia paljon brittiläisestä yhteiskun-

nasta, ihmisen hyvyydestä ja pahuudesta, ystävyydestä, (epä)luotettavuudesta ja myös hyvän kerronnan tunnuspiirteistä.

Lisäksi jos tutkitaan, miten mimesis ilmenee kirjallisuudessa ja muissa teksteissä, opitaan ymmärtämään paremmin tekstien käyttämiä retorisia keinoja – ja siten tekemään viisaampia valintoja globaalissa markkinataloudessa, jossa olemme jatkuvasti erilaisten viestien kohteena. Sama pätee myös auktoriteetin, osuvuuden ja luotettavuuden tarkasteluun: kirjallisuudentutkijoiden erikoisalaa on tulkita tekstien retorisia, muodollisia, ironisia ja epäluotettavia piirteitä, ja tätä osaamista voisi jakaa enemmän myös talous-, oikeus- ja luonnontieteiden opiskelijoille. (Itse asiassa monissa oikeus- ja lääketieteen oppilaitoksissa tutkintovaatimuksiin kuuluu jo kirjallisuuden kursseja.) Kirjallisuudenopetus kaikilla tasoilla voisi näyttää, kuinka kaunokirjallisuus, mielikuvituksen aarreaitta, on vuosituhansia auttanut ihmisiä ymmärtämään paremmin itseään, kanssaihmisiään ja yhteiskuntaansa – ja kuinka nautittavaa se samalla on. Tärkeintä on kuitenkin innostaa ihmisiä lukemaan, koska se on parhaita tapoja harjaannuttaa mielikuvitusta, ymmärrystä ja luovuutta.

Englanninkielisissä maissa englannin kielen laitokset ovat jo pitkään tarjonneet muille laitoksille kirjoittamisen kursseja. Itse ajattelen, että tällaisen perusopetuksen lisäksi tarvitaan uudenlainen monitieteinen oppiala, joka tutkisi mielikuvituksen aspekteja kognitiossa, kirjallisuudessa ja kirjallisuustieteessä. Jos tunnustettaisiin, miten keskeisesti mielikuvitus vaikuttaa kirjallisuuden lukemiseen ja kirjoittamiseen ja miten se liittyy ihmisen kognitioon yleensä, tämä voisi auttaa koko tieteenalaa kokemaan itsensä uudella tavalla hyödylliseksi ja sitoa sen tiiviimmin kuin koskaan aiemmin ihmistä koskevaan tutkimukseen. On selvää, ettei näin tapahdu laajassa mitassa ainakaan lähivuosina, ja todennäköisesti aloitteeni mielikuvituksen tutkimuksen puolesta saa osakseen epäilyä niin kirjallisuuden laitoksilla kuin muuallakin. Mutta alan nykytilanteessa, jossa humanististen tieteiden rahoitus vähenee ja hedelmällinen avoimuus eri tulkinnoille on johtanut tulkintarelativismiin, tämä voisi tarjota kirjallisuuden tutkimukselle ja opetukselle tärkeän päämäärän tavoiteltavaksi.

Mielikuvituksen ”intiimi maailma” odottaa kartoittajiaan.

Suom. Aino Rajala.

Kiitän Aino Rajalaa ja Gaudeamusta artikkelin saattamisesta suomenkieliseen asuun ja FT Sanna Nyqvistiä rakentavista kommenteista.

Viitteet

[1] Tähän artikkeliin en pysty mahduttamaan katsausta mielikuvituksen historiaan. Sellaisen olen aiemmin julkaissut (Pettersson 2002), ja suhteellisen kattavia yleiskatsauksia antavat mm. Richard Kearneyn (1988, 1998) teokset.

[2] Simulaatiota estetiikassa käsittelevät myös Mette Hjort ja Sue Laver (1997), Gregory Currie ja Ian Ravenscroft (2002) sekä Shaun Nichols (2006). Vrt. Lisa Zunshinen (2006) esiin tuoma mielen teoriaan pohjautuva näkemys.
[3] Evolutiivista kirjallisuudentutkimusta on myös kritisoitu; ks. esim. Goodheart (2009) ja Kramnick (2011).
[4] Australialainen filosofi Gregory Currie (2004, 134–52) on erottanut kiintoisalla tavalla toisistaan luotettavat ja epäluotettavat kertojat ja myös vahvan ja heikon epäluotettavuuden asteen sekä lyhyesti käsitellyt niitä suhteessa ei-kirjallisiin epäluotettavuuden tyyppeihin.
[5] Vrt. Fauconnierin ja Turnerin (2003) kirjan nimi *The Way We Think.*
[6] Tällä en tarkoita, että kirjallisuudentutkimus voisi luopua tulkinnan kysymyksistä vaan pikemminkin, että mielikuvituksen käyttötapojen tutkiminen voisi helpottaa paikantamaan tulkinnallisten erimielisyyksien piilevät syyt.

Lähteet

ACKROYD, PETER 1996: *Blake*. Lontoo jne.: Minerva (ilm. alun perin 1995).

BAL, MIEKE, *Narratology* 1985: *Introduction to the Theory of Narrative*. Trans. Christine van Boheemen. Toronto, Buffalo & Lontoo: University of Toronto Press.

BUTLER, CHRISTOPHER 2005: *Pleasure and the Arts. Enjoying Literature, Painting, and Music*. Oxford jne.: Oxford University Press.

CARROLL, JOSEPH 1995: *Evolution and Literary Theory*. Columbia & Lontoo: University of Missouri Press.

CARROLL, JOSEPH 2004: *Literary Darwinism. Evolution, Human Nature, and Literature*. New York & Lontoo: Routledge.

CARRUTHERS, PETER 2006: Why Pretend? Teoksessa Nichols 2006, 89–109.

CARTER, RONALD 2004: *Language and Creativity. The Art of Common Talk*. Lontoo & New York: Routledge.

CURRIE, GREGORY 2004: *Arts and Minds*. Oxford jne.: Clarendon Press, 2004.

CURRIE, GREGORY & RAVENSCROFT, IAN 2002: *Recreative Minds. Imagination in Philosophy and Psychology*. Oxford jne.: Oxford University Press.

DAVIS, TODD F. & WOMACK, KENNETH (TOIM.) 2001: *Mapping the Ethical Turn. A Reader in Ethics, Culture, and Literary Theory*. Charlottesville & Lontoo: University Press of Virginia.

DISSANAYAKE, ELLEN 1988: *What Is Art For?* Seattle & Lontoo: University of Washington Press.

DISSANAYAKE, ELLEN 1992: *Homo Aestheticus. Where Art Comes From and Why*. New York: The Free Press.

DISSANAYAKE, ELLEN 2000: *Art and Intimacy*. Seattle & Lontoo: University of Washington Press.

FAHNESTOCK, JEANNE 1999: *Rhetorical Figures in Science*. New York & Oxford: Oxford University Press.

FAUCONNIER, GILLES & TURNER, MARK 2003: *The Way We Think. Conceptual Blendings and the Mind's Hidden Complexities*. New York: Basic Books (alun perin 2002).

GENDLER, TAMAR SZABÓ 2006: Imaginative Resistance Revisited. Teoksessa Nichols 2006, 149–73.

GLUCKSBERG, SAM (WITH A CONTRIBUTION BY MATTHEW S. MCGLONE) 2001: *Understanding Figurative Language. From Metaphors to Idioms*. Oxford jne.: Oxford University Press.

GOLDMAN, ALVIN 2006: Imagination and Simulation in Audience Responses to Fiction. Teoksessa Nichols 2006, 41–56.

GOLDMAN, L. R. 1998: *Child's Play. Myth, Mimesis and Make-Believe*. Oxford & New York: Berg.

GOODHEART, EUGENE 2009: *Darwinian Misadventures in the Humanities*. New Brunswick, NJ, & Lontoo: Transaction.

HALLIWELL, STEPHEN 2002: *The Aesthetics of Mimesis. Ancient Texts and Modern Problems*. Princeton, NJ: Princeton University Press.

HEAL, JANE 2003: *Mind, Reason and Imagination. Selected Essays in Philosophy of Mind and Language*. Cambridge jne.: Cambridge University Press, 2003.

HILL, CHRISTOPHER S. 2006: Modality, Modal Epistemology, and the Metaphysics of Consciousness. Teoksessa Nichols 2006, 205–235.

HJORT, METTE & LAVER, SUE (TOIM.) 1997: *Emotion and the Arts*. New York & Lontoo: Oxford University Press.

JOHANSEN, JØRGEN DINES 2002: *Literary Discourse. A Semiotic-Pragmatic Approach to Literature*. Toronto jne.: University of Toronto Press.

JOUGHIN, JOHN J. & MALPAS, SIMON 2003: The New Aestheticism: An Introduction. Teoksessa *The New Aestheticism*. Toim. John J. Joughin & Simon Malpas. Manchester & New York: Manchester University Press, 1–19.

KASTEN, MADELEINE 2005: Allegory. Teoksessa *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. Toim. David Herman, Manfred Jahn & Marie-Laure Ryan. Lontoo & New York: Routledge, 10–12.

KEARNEY, RICHARD 1988: *The Wake of Imagination. Toward a Postmodern Culture*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

KEARNEY, RICHARD 1998: *Poetics of Imagining. Modern to Post-modern*. Edinburgh: Edinburgh University Press.

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

KÖVECSES, ZOLTÁN 2005: *Metaphor in Culture. Universality and Variation*. Cambridge jne.: Cambridge University Press.

KRAMNICK, JONATHAN 2011: Against Literary Darwinism. *Critical Inquiry* 37, 315-47.

LEVIN, SAMUEL R. 1977: *The Semantics of Metaphor*. Baltimore & Lontoo: The Johns

Hopkins University Press.

MIALL, DAVID S., & DISSANAYAKE, ELLEN 2003: The Poetics of Babytalk. *Human Nature* 14, 337–64.

MILLS, MAGNUS 2006: *Explorers of the New Century*. Lontoo: Bloomsbury (alun perin 2005).

NICHOLS, SHAUN (TOIM.) 2006: *The Architecture of the Imagination. New Essays on Pretence, Possibility, and Fiction*. Oxford jne.: Clarendon Press.

NOVITZ, DAVID 1987: *Knowledge, Fiction, and Imagination*. Philadelphia: Temple University Press.

PETTERSSON, BO 1994: *The World According to Kurt Vonnegut. Moral Paradox and Narrative Form*. Turku: Åbo Akademi University Press.

PETTERSSON, BO 1996: The Pragmatics of Postmodern Fiction: The Nonreferential Fallacy. Teoksessa *Language and Literature Today. Proceedings of the XIXth Congress of the International Federation for Modern Languages and Literatures. Volume 1*. Toim. Neide de Faria. Brasília: University of Brasília, 199–207.

PETTERSSON, BO 2001: On LIFE IS A JOURNEY as a Link between Analogy and Narrative. Teoksessa *Language, Learning, Literature. Studies Presented to Håkan Ringbom*. Toim. Martin Gill, Anthony W. Johnson, Lena M. Koski, Roger D. Sell, & Brita Wårvik. English Department Publications 4. Turku: Åbo Akademi University, 199–214.

PETTERSSON, BO 2002: On the Study of Imagination and Popular Imagination: A Historical Survey and a Look Ahead. Teoksessa *Popular Imagination. Essays on Fantasy and Cultural Practice*. Toim. Sven-Erik Klinkmann. Turku: Nordic Network of Folklore, 11–50.

PETTERSSON, BO 2005A: Afterword. Cognitive Literary Studies: Where to Go from Here. Teoksessa Veivo jne. 2005, 307–22.

PETTERSSON, BO 2005B: The Many Faces of Unreliable Narration: A Cognitive Narratological Reorientation. Teoksessa Veivo jne. 2005, 59–88.

PETTERSSON, BO 2007: The Real in the Unreal. Mimesis and Postmodern American Fiction. *The European English Messenger* 16:1, 33–39.

PETTERSSON, BO 2009: Narratology and Hermeneutics: Forging the Missing Link. Teoksessa *Narratology in the Age of Interdisciplinary Narrative Research*. Toim. Sandra Heinen & Roy Sommer. Berlin & New York: Walter de Gruyter, 11–34.

PETTERSSON, BO 2011: Literary Criticism Writes Back to Metaphor Theory: Exploring the Relation between Extended Metaphor and Narrative in Literature. Teoksessa *Beyond Cognitive Metaphor Theory. Perspectives on Literary Metaphor*. Toim. Monika Fludernik. New York ja Lontoo: Routledge, 94–112.

POPE, ROB 2005: *Creativity. Theory, History, Practice*. Lontoo & New York: Routledge.

POTOLSKY, MATTHEW 2006: *Mimesis*. New York & Lontoo: Routledge.

POUND, EZRA 1988: In a Station of the Metro. Teoksessa *The Norton Anthology of Modern Poetry*. 2nd ed. Toim. Richard Ellman & Robert O'Clair. New York & Lontoo: W. W. Norton, 381 (alun perin 1916).
RICHARDS, I. A. 1926: *Principles of Literary Criticism*. Lontoo: Kegan Paul, Trench, Trubner & Co (alun perin 1924).
RICOEUR, PAUL 1984: *Time and Narrative. Volume 1*. Kääntäjä Kathleen McLaughlin & David Pellauer. Chicago & Lontoo: The University of Chicago Press (alkuteos 1983).
RICOEUR, PAUL 2003: *The Rule of Metaphor. The Creation of Meaning in Language*. Kääntäjä Robert Czerny, Kathleen McLaughlin & John Costello. Lontoo & New York: Routledge (alun perin 1977; alkuteos 1975).
ROCHE, MARK WILLIAM 2004: *Why Literature Matters in the 21st Century*. New Haven & Lontoo: Yale University Press.
SHORE, BRADD 1996: *Culture in Mind. Cognition, Culture, and the Problem of Meaning*. New York & Oxford: Oxford University Press.
SKOLNICK, DEENA, & BLOOM, PAUL 2006: The Intuitive Cosmology of Fictional Worlds. Teoksessa Nichols 2006, 73–86.
TALLIS, RAYMOND 1995: *Newton's Sleep. Two Cultures and Two Kingdoms*. Houndmills, Basingstoke, & Lontoo / New York: Macmillan / St. Martin's Press.
TALLIS, RAYMOND 2000: The Difficulty of Arrival: Reflections on the Function of Art. Teoksessa *The Raymond Tallis Reader*. Toim. Michael Grant. Houndmills, Basingstoke & New York: Palgrave, 354–61.
TURNER, MARK 1996: *The Literary Mind.* New York: Oxford University Press.
Veivo, Harri, Pettersson, Bo & Polvinen, Merja (toim.) (2005). *Cognition and Literary Interpretation in Practice*. Helsinki: Helsinki University Press.
WALTON, KENDALL 1990: *Mimesis as Make-Believe. On the Foundations of the Representational Arts*. Cambridge, MA, & Lontoo: Harvard University Press.
WALTON, KENDALL 2006: On the (So-Called) Puzzle of Imaginative Resistance. Teoksessa Nichols 2006, 137–48.
ZUNSHINE, LISA 2006: *Why We Read Fiction. Theory of Mind and the Novel*. Columbus: The Ohio State University Press.

Laura Karttunen

Sorron akselit ja sentimentaalisuuden anti. Feminististen ja queer-kertomusteorioiden symposiumi Columbuksessa 10–12.5.2011

Susan Lanser käynnisti feministisen narratologian vuonna 1986 artikkelillaan ”Towards a Feminist Narratology”. Nyt, 25 vuotta myöhemmin, hän linjasi tutkimusalan tulevaisuutta The Ohio State Universityn järjestämässä feministisen ja queer-kertomusteorian symposiumissa. Paikalle oli saapunut kymmeniä alan kärkihahmoja esitelmöimään ja väittelemään sopuisassa ilmapiirissä.

Kun sana *kertomusteoria* on laajentunut käsittämään lähes kaikkea kertomuksia koskevaa kirjoittamista, Susan Lanser peräänkuulutti feinististä *narratologiaa*, joka ei ole naiivin sisältökeskeistä vaan keskittyy kertovaan muotoon. Hän myötäili Susan Sontagin näkemystä, ettei kirjallisuudentutkimuksen tehtävänä ole osoittaa, mitä tekstit merkitsevät vaan millaisia ne ovat. Yhtä lailla kuin sisällöt, muodotkin ovat yhteiskunnallisesti merkityksellisiä. Esimerkiksi romaanihenkilöissä sisältö ja muoto kietoutuvat yhteen.

Esiintyjistä ainoana Lanser tarkasteli tulevaisuuden haasteita myös narratologian eikä vain feminismin näkökulmasta. Hänen mukaansa feministisen kertomustutkimuksen kaanonia on laajennettava 1800- ja 1900-luvun vaihteen kanonisen naiskirjallisuuden ulkopuolelle ja muihinkin kuin kaunokirjallisiin teksteihin. Esimerkkinä terveestä kehityssuunnasta hän listasi lehdessä *Nursing Philosophy* ilmestyneitä kertomusaiheisia artikkeleita. Kun narratologian käsitteitä ja metodeja yritetään soveltaa muunlaisiin teksteihin, nähdään, mitkä niistä ovat laajasti käyttökelpoisia ja mitkä eivät. Lanser kärjisti, että narratologit puuhastelevat edelleen asioiden parissa, jotka eivät ole tärkeitä, kuten taksonomiat kreikansekaisine termeineen.

Symposiumin merkittävimpänä antina pidin Lanserin linjanvedon ohella Susan Fraimanin esitelmää, jossa hän arvosteli kriittistä eläintutkimusta ja sen keskeistä teoreetikkoa Cary Wolfea alan feministisen varhaishistorian unohtamisesta. Wolfen vuonna 2003 ilmestynyt teos *Animal Rites* näyttäytyy tämän trendialan lähtölaukauksena, vaikka ekofeministit olivat tutkineet samanlaisia kysymyksiä jo 40 vuotta aiemmin. Esimerkiksi Donna Haraway, josta sittemmin tuli feminismin suuri nimi, teoretisoi uransa alussa erityisesti eläimiin liittyviä kysymyksiä. Fraiman epäilee, että kriittinen eläintutkimus on halunnut ottaa etäisyyttä ekofeminismistä, koska tämä herättää epätoivottuja mielleyhtymiä sentimentaaliseen eläinrakkauteen ja muihin

pehmeisiin naisarvoihin.

Fraimanin mukaan uusimuotoinen kriittinen eläintutkimus antaa kohtuuttoman suuren painoarvon Derridan kissakertomukselle *L'animal que donc je suis* (2006). Hän näkee sekä tutkimusalassa että Derridan tekstissä sukupuoleen liittyvää ahdistusta. Feminiiniseksi mielletyn kissan herkeämätön katse, joka suuntautuu alastoman filosofin ”sukupuolisuuteen”, saa tämän tuntemaan häpeää. Yhteys toisen eläinlajin edustajaan toteutuu katseen kautta, minkä Fraiman mieltää maskuliiniseksi piirteeksi. Sen sijaan eläintutkija Barbara Smutsin teoksessa *Sex and Friendship in Baboons* (1985) paviaani tunnustelee kirjailijan sormenkynsiä. Vaikka eläin myös katsoo tutkijaa silmiin, etusijalla on kosketus eikä visuaalisuus. Smutsin eläinkohtaamista luonnehtii hellyys, toisen huomioiminen ja ihmettely, kun taas Derrida ahdistuu eläimeen liittyvistä saalistamisen ja tappamisen mielleyhtymistä ja pyrkii säilyttämään asemansa alfaeläimenä. Fraiman laajensi tarkasteluaan myös lihan syömisen politiikkaan ja analysoi Harawayn ja Carol Adamsin tekstejä, joissa kuvataan arkista eläinrakkautta.

Monet symposiumin esitelmät käsittelivät tunteita: miten ja millaisia tunteita romaanit herättävät ja millaisia yhteiskunnallisia seurauksia esimerkiksi sentimentaalisuudella voi olla. Teoreettisen kehyksen pohdinnoille tarjosi filosofiassa ja humanistisissa tieteissä tapahtunut affektiivinen käänne. Tunteista puhuneet Suzanne Keen ja Kay Young pohtivat, ettei kertomusteoriassa pinnalla oleva kognitiivinen lähestymistapa vaikuta yhtä antoisalta feministiselle kirjallisuudentutkimukselle kuin edellisen tutkijasukupolven hyödyntämä psykoanalyyttinen kehys. Aivotutkimus ei myöskään tunnu tarjoavan riittäviä välineitä kirjallisuuden herättämien moniulotteisten tunteiden kuten empatian analysointiin.

Queer-tutkijoille kuten Ann Cvetkovichille ajankohtaisena projektina näyttäytyy arkistotyö, jossa yhdessä HLBT-ruohonjuuriliikkeiden ja -taiteilijoiden kanssa dokumentoidaan yhteistä tunnehistoriaa. Näin luodaan vasta-arkistoja ja tuodaan esille tunnehistorioita, jotka historiankirjoitus on painanut villaisella. Teoreettisena perustana projektille toimii Eve Kosofsky Sedgwickin korjaavan lukemisen käsite (reparative reading). Kriittistä teoriaa on Sedgwickin mukaan luonnehtinut yhä hienovaraisempien sorron muotojen etsiminen ja paljastaminen, kun taas korjaava lukeminen tai toiminta korostaa mielihyvää, lohtua ja toivoa. Korjaava arkistotyö voi olla esimerkiksi 70-luvun feministi- ja lesboliikkeiden t-paitojen keräämistä tai virallisten arkistojen läpikäyntiä sukupuoli- ja seksuaalivähemmistöjen näkökulmasta. Kiintoisan esimerkin queer-arkistosta ja sentimentaalisuuden positiivisista mahdollisuuksista esitteli Jesse Matz. Homonuorten itsemurhien herättämänä toimittaja-kirjailija Dan Savage alkoi kumppaninsa kanssa kerätä aikuisilta rohkaisevia todistajanlausuntoja (www.itgetsbetter.org). Koulukiusatuille vakuutetaan, että elämä paranee, kun high school on ohi. Matz kiinnitti huomion todistajanlausuntojen aikarakenteeseen. Yhtäältä

nettivideoissa viitataan parempaan tulevaisuuteen. Toisaalta korostetaan sentimentaalisuutta hipovalla tavalla, että jo nyt on olemassa homoseksuaalien yhteisö, joka tarjoaa hyväksyntää.

Rebecca Wanzon esitelmässä affektit esiintyivät kielteisemmässä valossa. Hän kiinnitti huomiota Kathryn Stockettin romaanin *Piiat* (*The Help*) saamaan vastaanottoon. Amazonin verkkosivuille kirjoitetuissa arvioissa valkoiset lukijat palaavat nostalgisiin lapsuudenmuistoihinsa mustista lastenhoitajistaan, jotka huolehtivat heidän kaikista tarpeistaan. Romaani vaikutti tavoittavan jotakin olennaista valkoisten amerikkalaisten tunnehistoriasta. Wanzo näkee teoksen kuitenkin ongelmallisena, koska se ensinnäkin hyödyntää nostalgista mammy-hahmoa ja toiseksi näyttää, että valkoisen naisen täytyy opettaa mustia kapinoimaan, mutta lopulta unohtaa täysin, että lastenhoitajilla on omakin elämä valkoisen kodin rajojen ulkopuolella. Valkoisen lapsen rakkaus ei liene ollut mustan lastenhoitajan elämän tärkein asia, vaikka se romaanissa sellaisena esitetään.

Sentimentaalisuuden ohella symposiumin avainsanaksi muodostui *intersektionaalisuus* eli ajatus, että identiteetti muodostuu lukuisista osatekijöistä: sukupuoli, luokka, seksuaalinen suuntautuminen, kansallisuus, vammaisuus, uskonto jne. Sorretuiksi yhteiskunnassa tulevat erityisesti ne, jotka asemoituvat toisiksi usealla akselilla. Tilan ja monikansallisen kirjallisuuden teoreetikko Susan Stanford Friedman käsitteli uskontoa, joka on ollut yllättävän näkymättömissä feministisessä tutkimuksessa. Syy lienee se, että sukupuoli on väistämättä ihmisen identiteetin osatekijä, mutta uskonto on sellainen vain joillekin. Friedmanin mukaan uskonto ei ole rasismin tai heteronormatiivisuuden kaltainen sorron akseli, vaikka sen fundamentalistiset muodot perustuvatkin me ja muut -asetelmaan. Hän vertaili islamin, sukupuolen ja seksuaalisuuden kysymyksiä kahdessa kehityskertomuksessa, Leila Aboulelan romaanissa *The Translator* (2006), joka kuvaa sudanilaisen naisen avioliittoa skotlantilaisen miehen kanssa, ja Randa Jarrarin romaanissa *A Map of Home* (2008), jonka naispäähenkilön kapinallisuus ja biseksuaalisuus eivät estä muodostamasta henkilökohtaista suhdetta islamiin.

***

Kun konferenssit järjestetään luksushotellin ikkunattomassa kellarikerroksessa, itse maailma ei lähtökohtaisesti pääse sisään. Jos ikkunoita olisi ollut, olisin nähnyt kuinka viereisellä pääkadulla juostiin rintasyövän tutkimuksen hyväksi. Tien molemmin puolin oli pysäköity riviin kymmeniä Harley Davidson -moottoripyöriä, joita kuljettajat murisuttivat aina juoksijoiden lähestyessä.

Erkki Lyytikäinen

Kirjallisuuteus on kirjallisuuden kova ydin

Markus Lång (2011) on tyytymätön uudissanaani *kirjallisuuteus* (Lyytikäinen 2010), jolla ehdotan käännettäväksi venäjän termin *literaturnost'*. Lång puoltaa sanaa *kirjallisuudenomaisuus*.

Långin kannattamassa termissä on monta ongelmaa. *Kirjallisuudenomaisuus* on ensinnäkin termiksi toivottoman pitkä. Toiseksi se ei ole termi lainkaan vaan lähinnä selite. Mutta mikä pahinta, selitteeksi se on väärä. Semantiikka ei täsmää. Tämän huomaa, kun miettii vaikkapa suomen sanaa *tutunomainen*. Sen merkitys on ”ikään kuin tuttu; tutulta tuntuva; lähes tuttu”. Tämän mukaisesti sanan *kirjallisuudenomainen* merkitys on ”kirjallisuutta muistuttava, kirjallisuudelta tuntuva” tjs. ja *kirjallisuudenomaisuus* on vastaava ominaisuudennimi. Sen sijaan *literaturnost'*, *kirjallisuuteus* on kirjallisuuden kova ydin, se mikä tekee kirjallisuudesta kirjallisuuden, ei mitään vähän sinne päin.

Kielitoimistosta saamani tiedon mukaan suomen kielen lautakunta ei ole käsitellyt *kirjallisuudenomaisuus*-sanaa. Sen sijaan toimisto on kyllä parikymmentä vuotta sitten tarjonnut sitä käyttöön asiakkaan kysymyksen johdosta.

Kirjallisuuteus ei toki ole kielenvastainen. Se on vain uutuuttaan outo – kuten kaikki uudismuodostelmat, kunnes vakiintuvat.

Lähteet

LÅNG, MARKUS 2011: *Kirjallisuudenomaisuutta* on suositeltu. *Avain* 2, 68.
LYYTIKÄINEN, ERKKI 2010: Kirjallisuuden ydin: kirjallisuuteus. *Avain* 3, 65–66.

Virsiä ja niiden uudistushistoriaa

Liisa Enwald ja Tuula Hökkä (toim.*), Virren virtaa. Veisattu runo ennen ja nyt*. Helsinki: Kansanvalistusseura, 2010. 374 sivua.

”Se on virsikirjan korkein kaunistus”, toteaa Stephen Dedalus Tuomas Akvinolaisen hymnistä *Pange lingua gloriosi* James Joycen *Taiteilijan omassakuvassa*. Eeva-Liisa Manner on puolestaan käyttänyt Joyceen allusoiden ilmaisua ”tuo virsikirjan kaunein kaunistus” selkäpiitä karmivasta laulusta ”Kun nuoruuden aika on ruusuinen”. Jo pelkästään nämä esimerkit osoittavat, mikä merkitys virsirunoudella on Raamatun ohella ollut kaunokirjallisuudelle. Jaakko Finnon ja Hemminki Maskulaisen virsikirjoja sekä ns. Vanhaa virsikirjaa (1701) ja sen myöhempiä seuraajia on kyllä paljon tutkittu esimerkiksi kielellisinä dokumentteina, mutta niiden merkitys suomalaiselle kirjallisuudelle on jäänyt laajempia selvityksiä vaille. Yleisesti ei ole tarpeeksi tiedostettu sitä, että suomalainen kirkkokansa on kirkossa ja seuroissa virsiä veisatessaan ollut kautta aikojen kiinteässä yhteydessä ulkomaiseen kirjallisuuteen, etenkin ruotsalaisten ja saksalaisten runoilijoiden virsiin, vaikka virsien taustoista onkin runsaasti kirjallisuutta. Siksi kahden lyriikantutkijan, Liisa Enwaldin ja Tuula Hökän toimittama ja suurelta osin myös kirjoittama, tyylikkään ulkoasun saanut teos *Virren virtaa* on enemmän kuin tervetullut.

Jo teoksen aloittava Pirjo-Liisa Niinimäen artikkeli tuo esille monia mielenkiintoisia näkökohtia. Metriikan tutkimuksessa esitetty näkemys vanhojen virsien ja arkkiveisujen mitallisesta puutteellisuudesta ei tee virsille oikeutta. ”Kansanmusiikintutkimuksen näkökulmasta tällaiset vanhan virsilaulun piirteet eivät olleet runomitan virheitä. Vanhaan veisuutapaan tottuneet laulajat liukuivat sävelmän avulla sujuvasti vajaiden säkeiden tai tavutihentymien yli”, toteaa Niinimäki. Artikkeli tuo esille sen, miten aikoinaan naiset ovat kirjoittaneet Suomessa virsiä; toisaalta Niinimäki osoittaa, miten myöhemmässä virsikirjauudistuksessa virttä ”Minun sieluni jälkeen nyt pian” muutettiin poistamalla naiseuteen viittaavat ilmaisut.

Virren virtaa tarjoaa muutenkin esimerkkejä siitä, miten myöhemmissä uudistuksissa runoja virtaviivaistettiin niin, että alkuperäinen sävy saattoi kokonaan muuttua – virret kun eivät ole kokeneet minkäänlaista tekijänoikeudellista suojaa. Kerta toisensa jälkeen joudutaan toteamaan, miten alkuperäistä ilmaisua on vesitetty; myöhemmistä versioista ei saa juuri mitään kuvaa alkuperäisten runojen barokinaikaisesta rehevyydestä ja kouriintuntuvuudesta. Kun kaikille halutaan tehdä mieliksi, jäljelle jää vain siloteltua mitäänsanomattomuutta.

Ehkä drastisimman esimerkin tässä suhteessa tarjoaa Leena Jäppilä, joka kahdessa artikkelissa menee protestanttisen virren ja kirkkomusiikin alkulähteille, Lutheriin ja Bachiin, osin myös vanhempiin hymneihin ja musiikkiin.

Virsi ”Christus lag in Todesbanden” sisältää Kristusta tarkoittavan lähes groteskin mutta ajan tyylin mukaisen säkeistön, joka sananmukaisesti käännettynä kuuluu: ”Tässä on oikea pääsiäislammas, / jonka Jumala tarjoilee. / Se on paistettu ristin vartaassa / kuumassa rakkaudessa.” Jopa voimakassanainen Jaakko Finno on joutunut tekstiä laimentamaan. Tosin Jäppilä muistuttaa – itse mauttomuuden rajoilla liikkuen – että ”Kyllä Jeesuspaisti oli liikaa myös saksalaisille”, ts. että saksalaisissa evankelisissa virsikirjoissa virsi oli joko jätetty pois tai ko. säkeistöä oli muutettu (mutta Bachin kantaatissa säkeistö sentään on vielä kuultavissa).

Muutokset ovat toisinaan sellaisia, ettei voi kuin valittaa, miten jokin tehokas alkuperäinen kuva on muuttunut. Mutta virsikirjan ajanmukaistamisessa on ollut sellaisiakin muutoksia ja myös lisäyksiä, joiden kohdalla ei tiedä, pitäisikö itkeä vai nauraa. Riittäköön yksi Enwaldin tarjoama esimerkki, joka onneksi ei virsikirjaan päässyt, ainoastaan koevedokseen: ”Vaan monella on esteitänsä, / on töitä liikehuolia, / kenellä rakkain ystävänsä, / kenellä uusi autonsa.” Voi vain jäädä miettimään tämän mauttomuuden kirjoittajan mielenlaatua. Mutta Enwald äityy lisäksi ironiseksi miettiessään komiteoiden tapaa ajanmukaistaa virsiä: ”Vain arvattavissa on, millaisia tilauksia tuo muassaan nykyistä seuraava virsikirja. Kun nyt on jo mukana Suomesta lähteneiden siirtolaisten rukous (UVK, 595), olisiko uudemmassa maahanmuuttajien pyyntöjä. Entä koulukiusatun, huume- tai peliriippuvaisen ja prostituoidun rukous? Palaako *kerjäläinenkin* sanastoon, nyt vain uusissa yhteyksissään? Jos ajankohtaisteema ympätään kristinuskon sanomaan yhtä väkinäisesti kuin vaikkapa niissä parissa luonnonsuojeluvirressä, jotka nykyisessä laitoksessa ovat, täsmätendenssi jää itsetarkoitukseksi.”

Tuula Hökkä on puolestaan armelias: kun virsikirjakomitea oli ottanut mukaan virren ”Jo mahtaisimme yötä ja päivääkin kiittää”, hän katsoo, että ”komiteassa on täytynyt versoa jotain iloista huumoria ja lapsen mieltä, jotta näin naiivilta ja epätyypilliseltä vaikuttava pikkuvirsi on otettu mukaan päättämään ”Elämä Kristuksessa” -osaston jaksoa ”Kiitos ja ylistys””. Enwaldilla puolestaan lienee ollut hauskaa hänen todetessaan uudesta virrestä ”Ylitse kaikkien rajojen”: ”Virsi huokuu samaa voitokkuutta kuin vanhojen koulukirjojen marssilaulut”. Mutta marssin ohella uuden virren poljento voi muistuttaa myös lastenlauluja; tuskin voi muuta kuin panna tyytyväisenä merkille Enwaldin lanseeraaman käsitteen ”naiivi mitta”. Enwald ei myöskään ole jättänyt mainitsematta, että eräällä A. O. Blombergilla oli hengellisen laulukirjan julkaistessaan tarkoituksena tuottaa ”lohdutusta, iloa sekä virvoitusta surkastuneisiin rintoihin.”

Hieman yllättäen ei käsitellä nykyisestä virsikirjasta pois jätettyä, alun perin Haqvin Spegelin kirjoittamaa virttä, jossa todetaan muun muassa ”ja lainkin rikkaat vääntää / vääryyttä puoltamaan”. Sitä on siteerattu esimerkiksi ohjelmassa ”Kansanradio” (ks. Kristiina Markkanen, ”Onko viekas vilppi kadonnut? Neljä

vuosisataa kansa lauloi tulikivenkatkuista virttä 440, mutta ”demokraattisen yhteiskunnan” virsikirjassa sillä ei enää ole sijaa”, *Helsingin Sanomat* 1.9.1996).

Useassa yhteydessä kirjoittajat viittaavat virsikirjakomiteaan vanhojen virsien muokkaajana, mutta osan vastuusta saavat runoilijat Niilo Rauhala ja Anna-Maija Raittila. Teoksessa esille tulevien virsirunoilijoiden joukossa mainitaan ohimennen myös Runeberg. Hän on ymmärrettävästi ruotsinkielisenä jäänyt tästä suomenkielisiä virsiä käsittelevästä teoksesta pois, mutta hänen toimintansa virsien yhteydessä kaikkine siihen liittyneine vaikeuksineen on kiinnostava luku sekä hänen henkilöhistoriaansa että ruotsinkielisen virsikirjan historiaa, kuten etenkin Johan Wreden teoksesta *Världen enligt Runeberg* (2005) käy ilmi.

Erään kiinnostavan näkökulman toimittajat ovat kuitenkin jättäneen huomiotta. Virsikirjahan tarjoaisi nimittäin verratonta aineistoa adaptaatioiden ja adaptaation teorian tutkimiselle. Virsien kohdalla voidaan nimittäin seurata pitkiä sarjoja. Virret ovat usein ruotsista ja saksasta käännettyjä, käännöksiä taas on muokattu uusiin virsikirjan laitoksiin, kokonaisia säkeistöjä on voitu poistaa ja uusia on voitu kirjoittaa tilalle. Toisiaan seuraavien muutosten sarja on voinut mennä niin pitkälle, että nykyisestä virrestä ei alkuperäistä versiota enää tunnista. Lisäksi niitä on muokattu musiikkiin soveltuviksi ja ne ovat tulleet tunnetuiksi nimenomaan laulettuina virsinä. Niiden luulisi tarjoavan todella kiinnostavan aineiston nimenomaan adaptaatioiden tutkijoille, tarkastelivatpa nämä adaptaatioita historiallisena sarjana tai sitten teoreettisemmin.

Muuten teoksessa on paljon erilaisia kiinnostavia näkökulmia. Esimerkiksi Liisa Enwald tutkii tuonpuoleisuuden kuvauksia virsissä lähtökohtanaan sanat ”siellä” (ts. taivaassa) ja ”täällä” (ts. vaivalloisessa maanpäällisessä elämässä). Taivaan riemua ilmaisevat usein laulu ja soitto, joka kansallisromantiikan myötä tuli merkitsemään myös kanteleen soittoa (”Kannelten soitto kajahtaa”). Taivaan ihanuuksien vaihtoehtona on joutuminen helvettiin. Enwaldin esimerkkien valossa varhaiset virsirunoilijat saattoivat päästä lähelle dantemaista fyysisyyttä (”Madot, pirut, lohikärmeet / Kuohuvat tulisess’ järwess’”).

Tuula Hökkä tarkastelee kahdessa artikkelissa 1850- ja 1860-luvuilla ilmennyttä ns. ystäväliikettä ja virsien käyttöä siinä. Liikkeeseen kuuluneen kihlaparin kirjeenvaihtoonkin virret ovat tuoneet oman lisänsä.

Virren virtaa –teokseen sisältyy vielä Leena Jäppilän kiinnostava kirjoitus virsistä Eeva-Liisa Mannerin teoksissa *Tyttö taivaan laiturilla* ja *Tämä matka*. Jälkimmäisestä esille nousee runoelma ”Lapsuuden hämärästä” ja viimeisen Englannissa hirtetyn naisen Ruth Ellisin kohtaloon liittyvän runosarjan ”Oikeusjuttu” runo ”Virsi hirsipuusta”, joka ladontatekniikka myöten jäljittelee vanhojen virsikirjojen virsiä. Samalla voinee täydennyksenä muistuttaa siitä, että 1950- ja 1960-lukujen modernistit kuuluivat sukupolveen, jolle kodin

ja koulun perintönä virret olivat tuttuja; niinpä niille löytyi käyttöä modernistisessa runossa – erityisen monitahoisesti etenkin Pentti Saarikosken teoksessa *Mitä tapahtuu todella?*

Ainoa teologi kirjoittajien joukossa on Toivo Hyyryläinen. Hänen artikkelinsa poikkeaa muista henkilökohtaisten muistojen osalta, mikä ei ehkä täysin sovi teoksen yleiseen ilmeeseen. Tosin se tuo myös esille virsirunoilijan työssään. Sitä paitsi artikkelissa on runsaasti kiinnostavaa tietoa esimerkiksi hugenottivirren perinteen osalta, mutta myös Lapin porokuvastosta runoudessa.

Teoksessa annetut kirjallisuus- ja lähdeviitteet olisivat mielellään saaneet olla jonkin verran laajempia. Varsinkin olisi odottanut Ruotsissa tehtyjä laajoja tutkimuksia, kuten Bernt Olssonin Haqvin Spegel –tutkimusta (1963) uskonnollisen runouden kannalta ja Håkan Möllerin Johan Olof Wallinia käsittelevää tutkimusta (2000). Suomalaisesta tutkimuksesta jää kaipaamaan Rafael Forsmanin (Koskimiehen) Juhana Cajanus –tutkielmaa teoksessa *Runoilijoita ja kiistamiehiä* (1926) sekä Kaari Utrion esseetä ”A.D. 1616: kirjailija Suomessa. Maskun Hemminki ja virsikirja” (teoksessa *Suomalaisia kirjailijoita*, 1982). Henkilö- ja virsihakemisto sekä Jaakko Finnon virsikirjan esipuheesta otetun jakson nykysuomen mukainen versio olisivat olleet paikallaan tässä muuten mainiossa teoksessa.

H. K. Riikonen

Yksitoista tarinaa häpeästä

Siru Kainulainen ja Viola Parente-Čapková (toim.): *Häpeä vähän. Kriittisiä tutkimuksia häpeästä*. Turku: Utukirjat, 2011. 313 sivua.

Kaikki tietävät, mitä häpeä on, mutta silti sen määritteleminen on vaikeaa. Häpeä on yhteisöllistä, se liittyy siihen, että joku näkee. Häpeäjä punastuu ja haluaa vajota maan alle, näkymättömiin. Puheessa on myös mahdollista hävetä silmät päästään.

Häpeä eri muodoissaan on viime aikoina noussut esille sekä arkipäivän keskusteluissa että tutkimuksessa. Siru Kainulaisen ja Viola Parente-Čapkován toimittama teos *Häpeä vähän. Kriittisiä tutkimuksia häpeästä* sisältää yksitoista artikkelia, joissa käsitellään häpeää sekä kaunokirjallisuuden konteksteissa että muissa yhteyksissä. Kirjoittajilla on kirjallisuudentutkimuksen lisäksi mm. viestinnän, perinteentutkimuksen, digitaalisen kulttuurin, teologian, oikeushistorian, sosiologian ja naistutkimuksen asiantuntemusta. Kirjan lopussa on kirjoittajaesittelyt ja henkilöhakemisto, asiahakemisto valitettavasti puuttuu.

Useimmissa kokoelman artikkeleista tarkasteltu häpeä liittyy joko naiseuteen tai seksuaalisuuteen. Sukupuoli, seksuaalisuus ja häpeä kuuluvatkin monissa kielissä yhteen jo sen takia, että sana ”häpeä” viittaa suoraan sukupuolielimiin, ”häpyyn”. Miehen ja naisen häpeän erilaisuus nousee esille esimerkiksi Tarja Kupiaisen ja Satu Lidmanin artikkeleissa. Kupiainen tarkastelee artikkelissaan

”Turmeltu sisar” insestiteemaa kalevalamittaisessa kansanrunoudessa. Veljen ja sisaren sukupuoliyhteys on erityisen häpeällinen rikos molemmille, mutta varsinkin sisaren on häpeä täysin turmellut. Runon näkökulma on veljen, jolle äiti neuvoo piilopaikkoja teon jälkeen. Sisaresta äiti ei kysy mitään, ja pilattu tyttö häviää runosta vähin äänin. Myös Satu Lidman osoittaa artikkelissaan ”Häpeää kunnian takia”, miten naisen kunnia on usein kiinteästi yhteydessä hänen siveyteensä. Jo varomaton toiminta voi kyseenalaistaa kunnian ja altistaa naisen – sekä samalla hänen perheensä ja sukunsa – häpeälle. Lidman näkeekin häpeän ja kunnian vastinpareina, jotka selittävät toisiaan.

Eräs nimenomaan naisen ruumiiseen paikantuvan häpeän aihe on ensimmäisten kuukautisten alkaminen, mitä Elina Oinas käsittelee artikkelissaan ”Häpeä, arki ja ruumiillisuus.” Kuukautis-ilmiö onkin hyvä esimerkki häpeän monisäikeisyydestä: on kysymys asiasta, joka koskettaa suurinta osaa naisista kuukaudesta toiseen kymmenien vuosien ajan, mutta silti tilanne on hyvin yksityinen, intiimi ja salattu; tällaisen tilanteen yllättävä julkituleminen on noloa ja hävettävää. Erilaisia naiseuteen liittyviä häpeäteemoja kaunokirjallisuudessa käsittelevät myös Viola Parente-Čapkován, Päivi Lappalaisen ja Elina Valovirran artikkelit. Mikko Carlson tarkastelee artikkelissaan tunnustettua häpeää, Teemu Ratinen puolestaan uskonnollista häpeää.

Monissa kirjan artikkeleissa käytetään affekti-käsitettä. Siru Kainulainen ja Viola Parente-Čapková puhuvat kirjan esipuheessa suorastaan queer-tutkimuksessa ja feministisessä tutkimuksessa tapahtuneesta affektiivisesta käänteestä. Affekti voidaan määritellä esimerkiksi fyysisistä tarpeista tai kiihokkeista aiheutuvaksi psyykkiseksi ilmiöksi, joka koetaan emootiona tai haluna. Käsitteet affekti, emootio ja tunne liittyvät yhteen, mutta eri tutkijat käyttävät niitä hiukan eri tavoin. Häpeä näkyy ruumiillisuuteen kiinnittyvänä affektina erityisen selvästi pornografiassa, jossa yhdistyy halu ja häpeä. Susanna Paasonen tarkastelee artikkelissaan ”Kielletyn hedelmän haju” pornografian lisäksi videoita, joilla tavoitellaan seksuaalisen kiihotuksen lisäksi muita fyysisiä reaktioita, inhoa ja ällötystä.

Häpeä tai häpeän mahdollisuus liittyy usein minäkuvan muodostamiseen, varsinkin ellei tunne täysin sopivansa normeihin. Häpeää identiteetin ja itseymmärryksen rakentumisessa ovat käsitelleet esimerkiksi Sara Ahmed ja Eve Kosofsky Sedgwick, joita monessa kirjan artikkelissa siteerataan. Häpeä voi olla myös identiteetin positiivinen rakennusosa. Pia Livia Hekanaho kuvaa artikkelissaan ”Gay shame ja radikaali häpeän politiikka” häpeän tietoista esiinnostamista Gay shame -liikkeessä. Liike on syntynyt vastavoimana pride-tyyppiselle onnelliselle homoudelle, joka voidaan nähdä pyrkimyksenä heteroelämäntavan jäljittelyyn kirkkohäineen ja lapsiperheineen. Sen sijaan jaettu häpeä tai häpeän muisto sekä eristää muista että luo toisenlaista yhteenkuuluvuutta.

Ullaliina Lehtinen on väitöskirjassaan *Underdog shame* (1998) jakanut häpeän hetkelliseen aristokraattiseen häpeään, joka kohdistuu häpeälliseen tekoon, ja toisaalta alistetun, alakynnessä olevan häpeään, joka käsittää yksilön kokonaisuutena ja määrittää hänet muita huonommaksi. Lea Rojola tarkastelee artikkelissaan ”Sivistymättömyyden häpeä” L. Onervan ja F. E. Sillanpään novellien kautta 1800-luvun lopun kansalliseen projektiin liittyvää ajatusta sivistyneestä kansasta. Tämä ”sivistynyt kansa” on rahvasta, joka nöyrästi ottaa vastaan ylempien kansankerrosten määrittelemän sivistyksen yrittämättä kuitenkaan nousta näiden tasolle. Maalaistyttö tai mökkiläispoika voi sivistää itseään, mutta ”parempiin piireihin” kummallakaan ei todellisuudessa ole asiaa. Nousukkaan toiminta johtaa vain häpeään, kun hän yrittää esittää sellaista, mikä hän ei todellisuudessa ole.

Häpeä on siinä mielessä universaali ilmiö, että se tunnetaan kaikissa kulttuureissa; toisaalta kuitenkin sen syyt ja aiheet ovat vahvasti kulttuuri- ja kontekstisidonnaisia, samoin häpeän ilmenemismuodot. Tässä mielessä tällä alueella riittää varmasti tutkittavaa pitkäksi aikaa eikä tyhjentävä häpeätutkimus mahdu yhteen kirjaan. Tämäkin kirja käsittelee hyvin monenlaisia häpeän muotoja. Artikkelit ovat mielenkiintoista luettavaa ja tarjoavat myös hyviä eväitä jatkoon.

Merja Leppälahti

”Lukijoiden yhteisö! Ei ole lukijoiden yhteisöjä.”

Kuisma Korhonen: *Lukijoiden yhteisö. Ystävyydestä, kansanmurhista, itkevistä kivistä.* Helsinki: Avain, 2011. 286 s.

Kirjoittaminen, lukeminen ja kohtaaminen. Kirjallisuus, esseistiikka ja etiikka. Ystävyys, muisti ja yhteisö. Näiden teemojen piiriin johdattelee Kuisma Korhonen teoksessaan *Lukijoiden yhteisö. Ystävyydestä, kansanmurhista, itkevistä kivistä*. Kirja keskustelee oivaltavasti ja oppineesti sekä fragmenteista, runoblogeista että Auschwitzista, sen sivuilla törmää yhtä hyvin Muumipeikkoon, Anne-Thérèse de Lambertiin ja Maurice Merleau-Pontyyn. Mihinkään ei syvennytä juurta jaksain, muttei ole tarkoituskaan: nyt ei uppouduta tutkijoiden kesken vaan kutsutaan lukijoiden yhteisöä, herätellään sen itseymmärrystä ja kasvatetaan sen itsetuntoa, neuvotellaan sen ehdoista samalla kun kyseenalaistetaan sen mahdollisuus.

Hanke on vireillä jo Korhosen väitöskirjassa *Essaying Friendship: Friendship as a Figure for the Author-Reader Relationship in Essayistic Textuality, from Plato to Derrida* (1998), joka ilmestyi Yhdysvalloissa nimellä *Textual Friendship: The Essay as Impossible Encounter, from Plato and Montaigne to Levinas and Derrida* (2006). Monet *Lukijoiden yhteisön* ajatuksenkulut ovatkin tuttuja näiden tutkimusten ja Korhosen englanniksi kirjoittamien artikkeleiden, mutta myös

Nuoren Voiman, *Parnasson*, *Kaltion, Helsingin Sanomien* sekä *Tuli&Savu* -lehden lukijoille. Silti *Lukijoiden yhteisö* ei ole vain aikaisempien kirjoitusten niputus, vaan tuore teos, joka on syntynyt orgaanisesti varhaisempia ja uusia tekstinkappaleita toisiinsa varttaen.

Lukijoiden yhteisön kaksi osaa, ”Kohtaamisia” ja ”Yhteisön muisti”, sisältävät kumpikin kahdeksan esseetä. Muutama niistä keskittyy tiettyyn teokseen tai kirjailijaan, useimmat valittuun aiheeseen monia eri kirjailijoita ja ajattelijoita kuulostellen. ”Ehkä essee on yhteyden luomista,” esipuhe väläyttää. Teoksen kirjoitukset ensimmäisestä viimeiseen kutsuvatkin erilaisiin tapaamisiin: *Lukijoiden yhteisössä* kappaleet ovat kohtaamispisteitä, aukeamista tulee toreja.

Lukija pääsee ensinnäkin mukaan teoksen puhujan, esseisti Kuisma Korhosen, ja tiettyjen kirjojen kohtaamisiin, kirjojen jotka puhuttelevat häntä ja joita hän puhuttelee – näitä ovat esimerkiksi Augustinuksen *Tunnustukset*, Charles Baudelairen ”Köyhien silmät”, Marguerite Durasin *La maladie de la mort* ja Sven Lindqvistin *Nyt sinä kuolit*. Samalla lukijalle tarjoutuu mahdollisuus miettiä omia kohtaamisiaan kyseisten kirjojen kanssa. Mitä minä niistä ymmärsin, miten ne liikuttivat minua? Haluanko esseistin houkuttelemana kohdata jonkun minulle vielä vieraan teoksen? *Lukijoiden yhteisö* tarjoaa myös eri aikoina ja eri paikoissa eläneille kirjailijoille ja filosofeille kohtaamispaikan – vaikkapa esseessä ”Mistä *Puhdistus* kertoo?” käyvät dialogia Sofi Oksanen ja Martin Buber, kun taas esseessä ”Itkevät kivet” keskustelevat keskenään Hannu Väisänen, Annie Dillard, profeetta Habakuk, Jeesus sekä Judith Butler, monien muiden muassa.

Sen lisäksi että puhuja tapaa muutamissa kirjoituksissa entisen minänsä, hän on selvästi terästäytynyt myös kohtaamaan lukijan. Esseisti kertoo koettavansa kovasti näyttää kauniilta Lukijan silmissä, myöntäen itsekin kosiskelevansa, ja kautta koko kirjan antaa ymmärtää millaisia ihannelukijoita hän itse kaikkein mieluiten tapaisi: lukijoiden yhteisöstä haaveilevia ystäviä. Ja jälleen kirjoitus tarjoaa mahdollisuuden uuteen kohtaamiseen, tällä kertaa lukijan ja tämän tekstin hahmotteleman ihannelukijan välillä. Olenko tällainen ystävä? Millainen ystävä voisin näille esseille olla? Millaista oikeastaan on hyvä ystävyys? Ja millainen on suhteeni muihin tämän kirjan lukijoihin?

Lukuaktin aikana lukija kohtaa myös vastavuoroisesti esseiden puhujan – vuoroin kenties vetoavana, kuten tämän kuvatessa iltasatuhetkeään perheen parissa, vuoroin ehkä luotaantyöntävänä, kuten tämän kertoessa lumostaan keskitysleirikertomusten äärellä. Samanaikaisesti nousee kysymys esseiden puhujan suhteesta lihaa ja verta olevaan Kuisma Korhoseen, joka tunnetaan nykyisin Oulun yliopiston kirjallisuuden professorina: kuten niin usein esseistiikassa, myös tämän esseekokoelman puhuja saa osan karismastaan kirjoittajan ruumiista ja nimestä.

Ja sitten vielä *Lukijoiden yhteisön*

esseistiikka kohtaa esseekirjallisuuden tradition: teoksen esseet ovat lajitietoisia esseitä, teoksen puhuja itsetietoinen esseisti. Samalla, perinteen kanssa kommunikoiden, herää uusia, tulevasta jo vastuuta kantavia ajatuksia yhteisöllisyyden mahdollisuudesta ja potentiaalista.

Kuisma Korhosen teos ei luo institutionaalista tilaa eikä muodosta hierarkkisia suhteita: teoksessa asiantuntija ei argumentoi kollegoilleen eikä oppimestari luennoi oppilailleen. Korhosen teos ei myöskään luo intiimiä tilaa tai kutsu kahdenvälisiin suhteisiin: teoksessa rakastaja ei pidä puhetta rakastetulleen tai ystävä puhele vain yhdelle ystävälleen. Sen sijaan esseitä lukiessa astun torin, kahvilan, aukion tai festivaalin kaltaiseen tilaan, kuhisevaan ja hälyiseen, vaikkakin myös hiljaisempia kolkkia kätkevään – tilaan joka on otollinen erilaisten suhteiden solmimiselle ja omiaan erilaisten näkemyksien esittämiselle. Joistain keskusteluista saan vain toisen käden tietoja, joistain keskusteluista kuulen vain osia, joihinkin keskusteluihin osallistun koko sydämestäni. Yhtä kaikki, lukiessa tunnen liittyväni tämän kirjan myötä kehkeytyvään lukijoiden yhteisöön, ja hetkittäin myös yhteenkuuluvuutta laajemman, kirjassa mainittujen kirjailijoiden ja heidän lukijoidensa piirin kanssa.

Esseisti ei itse puhu esseistään yhteisön kokoonkutsuna vaan arvostelee Georges Bataillen, Jean-Luc Nancyn, Maurice Blanchot'n ja Jacques Derridan kanssa yhteisöjä sisäänpäin lämpiävyydestä, joka äärimmillään voi johtaa rasismin ja nationalismin kaltaisiin vitsauksiin. Heidän mukaansa on kyseenalaista, voimmeko edes viritellä yhteisöllisyyttä joka ei syntyisi toisia syrjimällä ja sortamalla tai muodostaa yhteisöä joka ei teleologisesti työskentelisi ja tavoittelisi.

Ja entä lukijoiden yhteisö? Kuinka toisilleen vieraat, ajan ja paikan erottamat, yhteisöllisyyttä kenties vierovat lukijat voisivat muodostaa yhteisön? On kuin Korhosen teos kuiskisi jatkuvasti ”Lukijoiden yhteisö! Ei ole lukijoiden yhteisöjä,” mukaelmaa Aristoteleen nimiin laitetusta ja muun muassa Michel de Montaignen esseistä löytyvästä paradoksaalisesta parahduksesta ”Ystävä! Ei ole ystäviä.” Riippuu lukijasta miten hän tämän kuiskeen kuulee – minussa voimallisimpana jää kajahtelemaan omista kokemuksistani pontta saava myöntö, usko siihen että on mahdollista resonoida rakkaudellisesti vaikka vain hetken yhdessä jonkin lukijoiden yhteisön kanssa, sinkoutuakseni sitten taas lukunurkkaani yksin värisemään.

Myös esseisti itse tuntuu useimmiten uskovan, että lukijoiden yhteisöllä on tilansa ja hetkensä. Hän kysyy, eikö juuri toisilleen tuntemattomien, yksinäisten lukijoiden yhteisö voisi auttaa meitä ajattelemaan uudelleen yhdessä olemista: hahmottelemaan yhteisöllisyyttä, joka ei perustuisi niinkään jaettuun identiteettiin kuin sen jatkuvaan kyseenalaistamiseen. ”Kuka minä olen? Kuka sinä olet? Ne hetket, joina kirjoitus saa meidät haastamaan itsemme, rikkomaan olemassaolomme rajoja, asettumaan hetkeksi radikaalis-

ti toisenlaiseen asemaan, ehkä juuri ne hetket voisivat olla myös uuden yhteisöllisyyden alku," Korhonen kirjoittaa. Blanchot'a seuraten hän puntaroi voisiko lukijoiden yhteisö olla "tunnustamaton yhteisö", Derridaa mukaillen hän pitää "yhteisöä" itseään purkavana terminä "demokratian" tavoin, ja Nancyyn viitaten hän pohtii tulisiko meidän yhteisön sijaan sittenkin puhua "kanssa-olemisesta" ja "tilan jakamisesta".

Niin paljon kuin *Lukijoiden yhteisön* kanssa olemisesta ja sen tilan jakamisesta nautin, kahta tahdon *Lukijoiden yhteisöltä* kysyä, kahdessa *Lukijoiden yhteisön* haastaa. Ensinnäkin: esseissä käsitellään kyllä jonkin verran kirjoittamisen vaikeutta, mutta entä lukeminen? Miksei teoksessa syvennytä muutamaa viittausta lukuun ottamatta lukuaktin riskialttiuteen, tai puhuta lainkaan siitä miten *vaivalloista* lukeminen voi olla – paitsi rohkeutta, myös kärsivällisyyttä ja viitseliäisyyttä vaativaa toisten huomioimista? Lukijaksi ei aina tulla noin vain: toisen kirjoituksen edessä myös haraan vastaan, nikottelen ja vitkastelen, etten vain joutuisi kohtaamaan kirjoitusta kasvoista kasvoihin.

Nämä kysymykset johtavat toiseen *Lukijoiden yhteisölle* heittämääni haasteeseen: voisiko esseistiikan piirissä yltyä hurjempiin tyylillisiin kokeiluihin kuin mihin esimerkiksi *Lukijoiden yhteisössä* ryhdytään? Useimmitenhan pitkäikäisin, väkevin, vavahduttavin ja myös vapauttavin yhteisöllisyys jännittyy sellaisten teosten ympärille, jotka kiehtovat salamyhkäisyydellään – arvoituksellisuudella, joka on aina myös tyylillistä. Ovatko tämän kokoelman esseet kuitenkin jo liian lukijaystävällisiä, onko esseisti jo liian avulias, onko tässä lukijoiden yhteisössä jo liian mukavaa? Vai olenko vain itse ollut liian kaveeraava lukija, asettunut liian kodiksi näihin esseisiin?

Palaan kirjaan ja löydän katkelman jossa viitataan *tähtiystävyyteen*, Friedrich Nietzschen käsitteeseen, jolla hän kuvaa toisilleen vieraiksi tulleiden ystävien suhdetta. Omilla kiertoradoillaan kulkevat tähtiystävät, toistensa maanpäällisinä vihollisinakin, kunnioittavat toisiaan. Voisinpa minä vielä olla näiden esseiden *kristalliystävä*, heijastella niiden valoa oman pintani pitäen.

Eva Maria Korsisaari

Seven Eggs: Picaresque and Repentance in Aleksis Kivi's Novel

My article offers a generic approach, one that has usually been neglected by literary scholars, to Aleksis Kivi's sole novel *Seven Brothers* (1870). The exception is Pirjo Lyytikäinen's study *Vimman villityt pojat* (2004) which quite correctly proclaims that Kivi's novel belongs to the seriocomical or carnivalesque genre formalized by Mikhail Bakhtin. The novel tells the story of seven reckless brothers who escape the society and move to live in a forest. Finally, after some adventures, they return, settle down and submit themselves to the demands of the society. Unfortunately, Lyytikäinen comes to emphasize the transgressive aspect of the novel's content to the extent of creating a brand new subgenre: *transgression novel*. She denies the idea of the seven protagonists' change and development and is reluctant to admit that the end of the novel would depict the repentance of the seven protagonists.

My article shows, however, that *Seven Brothers* is a picaresque novel. In picaresque novels (belonging to the family of serio-comical novels) it is common for the protagonist to want to repent and sometimes they even succeed, even if their repentance can also be ridiculed and depicted ironically. The pivotal *mise en abyme* of the novel, Juhani's dream about a chicken's nest with seven eggs, notwithstanding its comicality, symbolises the situation of the adolescent seven brothers and reflects the plot of the novel as a whole. First the eggs are broken and everything seems to be ruined but, eventually, a big meal is made of the seven eggs. In other words, something good becomes of the seven brothers, after all; something valuable for the whole community.

Sari Salin

Literary Machines and Automata: Feedbacking Poetics

The article discusses the concepts of "machine", "automatic", and "feedback loop" as literary and poetic ideas from the terminological, historical, and contemporary perspectives. All of them can be seen as somewhat paradoxical terms, carrying human and organic connotations with them.

The key phenomenon of this article is the generator, a machine or system that produces – generates – text. The history of poetic automata extends well beyond the Internet, computer, or even electricity. The article illustrates its claims with examples of poetry generators, from a combinatory poem of the Baroque era to a few Finnish contemporary digital works. Beside generators, more metaphoric ideas of a machine have also been important in literary movements, the most evident one being the automatic writing (*écriture automatique*) of the Surrealists.

Non-digital generators are usually based on readerly action. Such *ergodic* texts, to use the well established term of Espen Aarseth, make feedback loop a strategic and structural part of the work. Feedback, which is both a technological and organic term, makes ergodic works open, active, and essentially unfinalized.

The article aims to clarify the resemblances of generative poetics in different historical textual media, and considers some tentative typologies. It seems that even if the poetic ideals of generators have remained unchanged throughout history, the digital medium offers contemporary poets a subtext to design more dynamic and complex literary machines.

Juri Joensuu

Text, Reader, and Affectual Encounters: Sarah Waters's *The Little Stranger*, and the Reader's Fear and Shame

The article explores the relationship between literary theory, queer theory and the affective turn, the literary text analyzed being Sarah Waters's *The Little Stranger*. Through the novel the article studies the notions of queer, gothic, shame, and "odd" readerly pleasures. Affect is often discussed together with feelings and emotions, and linked specifically to the bodily, non-discursive and extra-linguistic responses of the (textual) reader. I approach the notion of queer as a textual category that is applied to the analysis of the reader's affectual responses in encounters between her and a text.

The notion of queer can be examined as the articulation of an affectual encounter in a reading process that gives readerly pleasure. The article locates pleasure and desire within the theoretical frame of reference on the categories of queer and affect. Here, affectual encounters are studied in particular through the notion of shame. The concepts of queer and the gothic have often been observed together; among other things, they have been used to clarify the reader's "odd" feelings of pleasure induced by fear, terror, and horror. I argue that interpreting the notion of queer as a textual concept could provide new insights for literary scholars discussing affective responses to fiction and the various encounters between a text and a reader. This would place queer in line with other affective notions and find new ways of applying it.

Pia Livia Hekanaho

KTS | Kirjallisuudentutkijain Seura
Finnish Literary Research Society

Tule jäseneksi Kirjallisuudentutkijain Seuraan!

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

Kirjallisuudentutkimuksen aikakauslehti Avain

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

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

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

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

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