3 **Pääkirjoitus**
Marja-Leena Hakkarainen ja Aino Mäkikalli

5 **Artikkelit**
Topeliuksen Konungens handske — kuinka historiaa (uudelleen)kirjoitetaan
Mari Hatavara

27 ”Meidän ja teidän välillä suuri juopa”
Köyhät ja rikkaat Pentti Haanpään romaanissa Isännät ja isäntien varjot
Juhani Sipilä

44 Hannu Salaman v-tyyli —
metafiktiivisyys osana realistisen romaanin uudistumista 1970-luvulla
Milla Peltonen

62 Proosallinen näyttämö — Walter Benjaminin teatterista
Esa Kirkkopelto

84 **Essee ja keskustelua**
Syntymäkertomuksen merkityssäikeitä
Päivi Kosonen

96 Elämä ja kertomus: vastahistorian kertomukset ja toiset todellisuudet
Eeva Salonius

104 Vielä 1 716 sanaa kirjallisuuden metatasoista
Outi Oja

110 **Raportit**
Bahtinista on moneksi
Elsi Hyttinen, Kaisa Kurikka, Viola Parente-Čapková, Milla Peltonen, Veli-Matti Pynttäri, Lea Rojola

117 Onko pervouttamisella mitään rajaa?
Lasse Kekki

119 **Arvostelut**
Väitöskirjat
Nöyryyden retoriikka — naiskirjailijoiden paikoista 1840-luvun Suomessa
Heidi Grönstrand: Naiskirjailija, romaani ja kirjallisuuden merkitys 1840-luvulla
Kristina Malmio

122 Romaani teorioiden puristuksessa
Matti Kuhna: Kahden maailman välissä — Marko Tapion Arktinen hysteria Väinö Linnan haastajana
Risto Turunen

125 **Muut kirjat**
Moderni Milan Kundera
Liisa Saariluoma: Milan Kundera — viimeinen modernisti
Tarmo Kunnas

128 Kuvasta ja sanasta sanoin ja kuvin
Kai Mikkonen: Kuva ja sana
Markku Lehtimäki

132 Lukemisen taito
Päivi Kosonen: Elämisen taito
Kaisa Kurikka

135 Tapaamisia amerikkalaisten identiteettien kanssa
Goldblatt, Roy, Nyman, Jopi, and John A. Stotesbury: Close Encounters of an Other Kind
Tanja Sitomaniemi

138 **Vastine**
Juha Rikaman vastine Kaarina Kolulle
Juha Rikama

140 **English Abstracts**

Marja-Leena Hakkarainen & Aino Mäkikalli

Pääkirjoitus

Avaimen kaksoisnumerolla 3-4 / 2005 ei ole erityistä teemaa, ja sen kirjoitukset antavatkin monenlaisia vastauksia siihen, mikä tämän päivän suomalaisia kirjallisuudentutkijoita askarruttaa. Ne käyvät myös dialogia lehdessä aiemmin julkaistujen kirjoitusten ja keskustelujen kanssa. Keskeisiksi kysymyksiksi ovat muodostuneet historian ja romaanin sekä elämän ja kertomuksen suhde, jotka tämän numeron kirjoituksissa liittyvät kansallisuuskysymykseen, intertekstuaalisuuteen, metafiktioon ja vieraannuttamiseen.

Mari Hatavara tarkastelee artikkelissaan Zacharias Topeliuksen Anjalan liiton aikaan sijoittuvaa teosta *Konungens handske* (1863/1880) historiallisena romaanina, jossa historian kirjoittaminen ja historian käsite tematisoituvat. Hatavara osoittaa analyysissään Topeliuksen teoksen korostavan suomen kielen ja kulttuurin juuria ja samalla sen historiallisen jatkumon mahdottomuutta, jossa Suomi olisi osa Ruotsia.

Pentti Haanpään syntymästä tuli tänä vuonna kuluneeksi sata vuotta. Juhani Sipilän artikkelin kohteena on Haanpään romaani *Isännät ja isäntien varjot* (1935) ja erityisesti sen alun hautajaisepisodi. Sipilä tarkastelee tekstissä esiintyviä viittauksia *Raamattuun* ja nostaa esille aiemmassa tutkimuksessa vähälle huomiolle jääneen kertomuksen rikkaasta miehestä ja Lasaruksesta.

Kiinnostus Bertolt Brechtiin ja vieraannuttamisen käsitteeseen osoittautuu ajankohtaiseksi *Avaimen* tämän numeron kahden artikkelin perusteella. Milla Peltonen käyttää vieraannuttamisefektiä apunaan analysoidessaan Hannu Salaman kahdessa romaanissa realismin ja metafiktiivisyyden välisiä suhteita. Esa Kirkkopellon tarkastelun kohteena on Walter Benjaminin teatteria koskevat näkemykset, jotka kytkeytyvät keskeisesti Brechtin eeppiseen teatteriin. Kirkkopelto yhdistää tarkastelussaan Benjaminin Brecht-näkemykset ja hänen saksalaista romantiikkaa koskevat tulkintansa.

Esseissä ja puheenvuoroissa keskeiseksi kysymyksesi nousee kertomuksen raken-

tuminen omaelämäkerroissa ja jälkikoloniaalisissa vastakertomuksissa. Päivi Kosonen tarkastelee syntymäkertomuksia antiikista nykypäivään ja päätyy siihen toteamukseen, ettei modernien ja niitä edeltävien omaelämäkerrallisten syntymäkertomusten välillä ole nähtävissä merkittävää katkosta. Eeva Salonius fokusoi pohdinnan elämän ja kertomuksen suhteesta jälkikoloniaaliseen kirjallisuuteen ja tuo esiin vastahistorian kertomukset keinona rakentaa identiteettiä ja jäsentää suhdetta kolonialismin muovaamaan maailmaan. Outi Ojan kirjoitus jatkaa keskustelua metafiktion käsitteestä. Tämänkertainen *Avain* tarjoaa myös raportit kahdesta tänä vuonna järjestetystä tutkijatapaamisesta: Bahtin-kongressista Jyväskylässä sekä Pervot pidot -seminaarista Turussa.

Ensi vuoden *Avainta* toimitetaan Jyväskylässä ja Joensuussa. Lehden ilmestyminen neljästi vuodessa vaatii aktiivisuutta paitsi tiheään vaihtuvilta päätoimittajilta sekä toimitussihteeriltä myös kirjoittajilta, refereiltä ja arvostelijoilta. Suomalaisten kirjallisuudentutkijoiden pääfoorumina *Avaimella* on varsin laaja ja haasteellinen tehtäväkenttä.

Toivotamme *Avaimelle* ja sen lukijoille keskustelevaa uutta vuotta!

Mari Hatavara

Topeliuksen Konungens handske - kuinka historiaa (uudelleen)kirjoitetaan

Konungens handske (1863/1880 = KoH) on yksi Zacharias Topeliuksen historiallisista romaaneista, ja se ilmestyi monien muiden Topeliuksen romaanien tapaan ensimmäistä kertaa sanomalehden jatkokertomuksena. Poikkeuksellista oli kertomuksen ilmestymispaikka, ruotsalainen *Nya Dagligt Allehanda* -lehti, jonka vuoksi alkuperäinen lukijakunta oli ruotsalaista.[1] Suomen kansallisista kysymyksistä erityisesti kielipolitiikka oli 1860-luvun alussa esillä (Stenius 1992, 180), ja se kytkeytyi historiantutkimukseen Yrjö (Sakari Yrjö–)Koskisen kautta, joka samana vuonna pitkällisten kiistojen jälkeen nimitettiin yleisen historian professoriksi suomenkielisellä väitöskirjalla. Tarkastelen artikkelissani, millä tavoin Topeliuksen teoksessa tematisoituvat sekä kielipolitiikka että historian kirjoittaminen.

Romaanin tapahtumat sijoittuvat Suomeen vuonna 1788, siis Anjalan liiton aikaan, joka nouseekin keskeiseksi kuvauksessa. Nuori päähenkilö Lennart Croneld on idealistinen ja kuningasmielinen, samoin hänen isänsä majuri Croneld, mutta veli ja äitipuoli vehkeilevät Anjalan liiton hyväksi. Teoksen nimen osoittama vertauskuva on kuninkaan hansikas, jonka Croneldien esi-isä on ansainnut pelastaessaan Kaarle XII:n Narvan taistelussa uhraten oman henkensä. Tämän esimerkin innoittamana Lennart pyrkii palvelemaan kuningastaan parhaansa mukaan sekä Venäjää vastaan käytävässä sodassa että vastustamalla eräiden suomalaisten kapinallisia aikeita.

Romaanin historiallisuus

Kun romaanin käsitteeseen liitetään attribuutti historiallinen, se johtaa tietoa ja sisältöä korostavaan ryhmittämiseen (ks. Schabert 1981, 8-9; Kettunen 1986, 109-110). Hans Vilmar Geppertin (1976, 1-3) mukaan klassisen historiallisen romaanin rajoja määrittää kolme pysyvää periaatetta: menneisyyden elävöittäminen artistisin keinoin, yleisinhimillisen, historianfilosofisen tason läsnäolo, sekä nykyisyyden selittäminen menneisyyden peilissä. Ensimmäinen periaate liittyy historiallisen romaanin materiaaliin, aiheeseen, jonka on löydyttävä menneisyydestä. Toinen ja kolmas kuitenkin irrottavat historiallisen romaanin historiasta (vaikka ei historian kirjoittamisesta) ja sisällöllisen

vastaavuuden vaatimuksesta. Ne liittyvät ennemminkin historian käsittämiseen ja käyttämiseen kuin itse tapahtumiin. Yleisinhimillisyyden vaatimus jopa sotii historiallisuutta vastaan viitatessaan ihmisen ajattomaan olemukseen. Kolmas periaate toimii ajallisesti molempiin suuntiin: yhtä hyvin kuin nykyisyyttä voidaan tulkita menneisyyden kautta, on selvää, että menneisyyttä aina tulkitaan nykyisyyden kautta, sen esihistoriana. Jälkimmäistä on historiallisen romaanin kohdalla korostanut erityisesti Georg Lukács (1962, 61-62) .

Artikkelissani minua kiinnostaa erityisesti Geppertin toinen periaate, historianfilosofisen tason läsnäolo historiallisissa romaaneissa. Historianfilosofialla voidaan tarkoittaa sekä substantiaalista että analyyttistä filosofiaa; edellinen keskittyy löytämään menneisyydestä yleisen juonen ja tapahtumisen lait, jälkimmäinen tarkastelee historiallisen esittämisen luonnetta (ks. Palmeri 2003, 27; Humphrey 1986, viii). Oletukseni on, että historiallisissa romaaneissa on molemmanlaisia historianfilosofian piirteitä. Historiallisen romaanin tutkimus on perinteisesti (esim. Georg Lukács) keskittynyt substantiaalisen tarkasteluun mutta postmodernin myötä tullut kiinnostuneemmaksi myös analyyttisestä puolesta, tavoista, joilla historiallisuus romaaneissa esitetään (Wesseling 1991, 29–30).

Ajatus substantiaalisesta historianfilosofiasta näyttäisi sisältyvän jo historiallisen romaanin lajimääritelmään: historiallinen romaani käsittelee historiaa ja esittää kokonaistulkinnan, näkemyksen osien suhteista kokonaisuuteen ja kausaalisuuksista niiden välillä. Tässä lähtökohtanani on ajatus romaanista yhtenäisenä maailman tarkastelun ja esittämisen tapana (ks. Culler 1975, 189). 1800-luvulla Suomessa elettiin suurten kertomusten aikaa, joista ehkä hallitsevin oli kansallinen kertomus kansallisvaltioiden synnystä ja kehityksestä (ks. Molarius 1999, 79-80).

Myös analyyttistä historianfilosofiaa löytyy eksplisiittisenäkin monista historiallisista romaaneista. Niille ovat ominaisia monimutkaiset kerrontarakenteet ja oheistekstit, joissa otetaan kantaa historian konstruoimisen ongelmaan (Schabert 1981, 23; Wesseling 1991, 36-38, 46). Topeliuksen tuotannossa pohdintoja historian olemuksesta on runsaasti, esimerkiksi *Fältskärns berättelser* -romaanissa sekä kertomuksen lomassa että kehyskertomuksessa (ks. Hatavara 2003, 507-510).

Romaanissa *Konungens handske* on esipuhe, joka on otsikoitu "Om Gustaf III:s minne i Finland". Ennen siirtymistään Kustaa III:n muistoon kertoja käsittelee historiankäsityksen muuttumista viimeisten lähivuosikymmenien aikana. Hän kuvaa, kuinka hänen lapsuutensa aikaan koululaiset, joutuessaan opiskelemaan historiaa, käsittivät sen kaikesta nykyisestä irralliseksi ja merkityksettömäksi. Historiaa oli verrattu kaappiin, jonka hyllyillä posliininuket - kuninkaat, keisarit, paavit ja sulttaanit - sotivat keskenään hyllytilan omistuksesta. Mitään mielenkiintoista tai merkittävää nämä kaapinsisäiset taistelut eivät olleet tuntuneet lapsille ja nuorille tarjoavan, ainoastaan listan vuosilukuja ja nimiä, joiden muistaminen tuotti vaivaa. (KoH, 9.)

Esipuheen ajatusten takana ovat historiankäsityksen ja historiankirjoituksen muutokset 1700-luvulta 1800-luvun alkuun. Historian tapahtumat oli pitkään nähty esimerkinomaisina, nykyaikaan nähden verrannollisina. Kun 1700-luvulta lähtien alettiin ymmärtää historian muuttuvaa ajallista luonnetta, ei menneisyyden suora soveltaminen nykyisyyteen enää näyttänyt mahdolliselta. (Koselleck 1985, 21-23, 27-28.) Siten menneisyyden merkitys nykyisyydelle heikkeni. 1800-luvun alusta lähtien menneisyyden tarkastelussa seurasi vaihe, jolloin historia kokonaisuutena alettiin nähdä nykyisyyden välttämättömänä esihistoriana. Menneisyys tuli uudestaan merkitykselliseksi, sillä vain tietynlaisesta historiasta oli pystynyt kehittymään nykyisyys. (Koselleck 1985, 37-38.) Tätä kehityksellisen jatkumon näkemistä ja kuvaamista on pidetty keskeisenä Walter Scottin uudistuksena historiallisen romaanin synnyssä (Lukács 1962a, 61-62; MacQueen 1989, 7-8; Fleishman 1971, 25-26). Kehitys saatettiin nähdä jopa orgaanisen kasvun kaltaisena (ks. Palmeri 2003, 24). Topeliuksenkin historianfilosofian on todettu sisältäneen ajatuksen alinomaisesta kehityksestä (Forsgård 1998, 77).

Eurooppalaisissa historian tutkimuksen ja historiankirjoituksen käytännöissä oli 1800-luvun vaihteessa kaksi toisistaan erillistä suuntausta, jotka heijastelivat erilaisia tapoja nähdä menneisyyden suhde nykyisyyteen. Historiallisen aineiston keruu ja tiedon varastointi oli erotettu tarinoiden kerronnasta, jolle ei ollut varsinaisia historiallisuuden kriteereitä. Klassiset historian tarinat olivat seuranneet retoriikan, eivät historiallisuuden lakeja. Romantiikan historiankirjoitus menneisyyden erilaisuuden innoittamana painotti antikvaarista alkuperäisaineistoon pohjautuvaa keräystyötä, jolloin retoriikka ja kokonaistulkintojen hahmottaminen jäi heikommalle. (Wesseling 1991, 44-45.)

Konungens handske -romaanin esipuheen kertoja viittaa sanalla "registerhistoria" historiankirjoitukseen, joka tyytyi vuosilukujen luetteloimiseen ja alkuperäisaineiston säilyttämiseen. Hän suhtautuu tällaiseen historiankirjoitukseen avoimen nurjamielisesti samalla, kun nostaa sen edelle lyyriseksi historiaksi kutsumansa suuntauksen, jonka edustajista hän mainitsee mm. A. Fryxellin, Olaus Magnuksen, Olof Rudbeckin, Olof von Dalinin ja Erik Gustaf Geijerin. Näiden kirjoituksia Rudbeckia lukuun ottamatta pidetään tänä päivänä historiallisina.

Tärkein vaikutin historian merkitykselle on esipuheen mukaan sen luonne kaitselmuksen toteuttajana:

> Ja, man fick till och med någon aning om att skåpet icke var hopfuskadt af våra snickaregesäller här nere, utan ett verk af den store Mästersnickaren, som haft sin särskilda mening med hyllorna odh låtit sina arbetare, folken, hyfla väggarna, så att de bundo allt samman och gorde honom en nyttig möbel i verldskammaren. (KoH, 10.)

> Saatiinpa vielä vähäinen aavistus siitäkin, ettei kaappi ollut alhaalla asuvien puusepänoppipoikien kokoon kyhäämä, vaan oli tuon suuren Mestaripuusepän teos, hänen, joka oli tehnyt laudakot omaa erityistä tarkoitustaan varten

> ja antanut työmiestensä, kansojen, valmistaa seinälaudat sellaisiksi, että ne liittyivät kokonaisuudeksi ja muodostivat hänelle tarpeellisen huonekalun maailmankammariin. (KuH, 6.)

Hegeliläisittäin kansat nähdään tässä historian toimijoiksi, Jumalan työläisiksi, joiden tarkoitus on toteuttaa suurta suunnitelmaa (vrt. Noro 1968, 149-151, 181; Forsgård 2000, 86-89). Keskeiseksi nousee substantiaalinen historianfilosofia, historian näkeminen säännönmukaisuuksien kattamana ja kaitselmuksen johtamana kehityskulkuna, yhtenäisenä juonellisena tarinana. "Rekisterihistorioitsijoiden" hyljeksiminen "lyyrisen historian" eduksi on analyyttinen historianfilosofinen kannanotto ja korostaa kirjoittajan kokonaisnäkemystä tapahtumaselostuksen sijaan.

Tällaista kokonaisnäkemystä on historianfilosofiassa painottanut muun muassa R. G. Collingwood (1986, 235-237). Kiinnostavan vertauskohteen *Konungens handske* -romaanin esipuheen näkemykselle tarjoaa Hayden Whiten (1987, 4-6) käsitys annaalien ja kronikoiden eroamisesta historiankirjoituksesta, joka on luonteeltaan kertomuksellista. White ei ota kantaa paremmuuksiin, vaan näkee erilaisten esitysmuotojen olevan tuotoksia erilaisista historian ymmärtämisen tavoista; hän itse korostaa sekä kronologiaa että narratiivisuutta historiankirjoituksessa. White (1987, 9-10) kuitenkin pitää annaaleja universaalimpana tapana esittää menneisyyttä. Vuosikirja merkitsee tapahtumat ylös sitä mukaa, kun ne tulevat tunnetuiksi, kun taas narratiivinen historia luokittaa tapahtumia hierarkkisesti kulttuurispesifistä näkökulmasta käsin. Kertomuksellisuus edellyttää valintaa, jolloin merkittäväksi nousevat sekä esitetyt että pois jätetyt tapahtumat. Tämä tulee merkitykselliseksi *Konungens handsken* kohdalla.

Tunteiden historia

Kun *Konungens handske* -romaanin esipuheen kertoja kuvaa muutosta, jonka myötä historia alkoi saada merkitystä, hän puhuu kansojen syvistä riveistä posliiniukkojen takana, kuohuvista intohimoista ja sykkivistä sydämistä. Siten hän vetoaa menneisyyden ihmisten kokemuksiin ja tunteisiin syynä kiinnostua historiasta. Koska menneisyydessä eläneet henkilöt olivat samalla tavalla ihmisiä kuin mekin, on heidän kohtaloillaan merkitystä. Lukijan eteen luodaan kuva, jossa "myriader menniskojhertan" (KoH, 10), "ääretön paljous ihmissydämiä" (KuH, 6), on ollut rakentamassa sitä pohjaa, jolla posliininuket seisovat. Romantiikan tavan mukaisesti tunteet ovat keskeisessä roolissa.

Collingwoodin (1986, 86) mukaan romantiikan aikakaudella alettiin epäillä ihmisluonteen muuttumattomuutta. Samoin kuin alkuperäisaineistoa alettiin arvostaa, heräsi myös kiinnostus menneisyyden ihmisten erityisluonteen kuvittelemiseen (Humphrey 1986, 3). Kun psykologisesta anakronismista nousi keskustelua 1800-luvun puolivälistä eteenpäin, se asetti historiallisten romaanien kirjoittajat vaikean tilanteen eteen. Koska romaanin perinne edellytti henkilöiden sisäisen elämän kuvaamista,

piti historiallisten henkilöidenkin tunteita ja motiiveja pystyä kuvaamaan. (Wesseling 1991, 56-58.) Collingwood (1986, 209-215) pitää ihmismieltä ja ihmisten aikomuksia myös historian varsinaisena sisältönä.

Mutta miten kuvata menneisyyden ihmisen sisäistä elämää, jos sen oletetaan poikkeavan kirjoittamisajan ihmisten vastaavasta? *Konungens handske* -romaanin esipuheesta voi lukea sellaisen käsityksen historian kirjoittamisesta, jossa tunteet ovat keskeisiä, sillä menneisyyden tapahtumat voidaan ymmärtää vain niiden kautta. Muuten esimerkiksi historian henkilöt näyttäytyisivät kertojan mukaan vain yksiulotteisina karikatyyreinä (KoH, 10). Psykologisen anakronismin ongelmat *Konungens handske* välttää esittämällä tunteet ajasta riippumattomina, samanlaisina menneisyydessä kuin nykyisyydessäkin. Menneisyyden ihmisten sydämistä puhuttaessa mainitaan suoraan, että ne ovat sykkineet "liksom våra, af sorg och glädje, kärlek och hat, triumf och förtvivlan" (KoH, 10), "kuten meidänkin sydämemme -- surusta ja ilosta, rakkaudesta ja vihasta, voitonriemusta ja epätoivosta" (KuH, 6). Näin on mahdollista tehdä psykologisia päätelmiä menneisyyden ihmisistä ja pitää tunteet historiankirjoituksen kohteena.

Tunteiden merkityksellisyyden kautta esipuheen kertoja pääsee edelleen painottamaan historian välttämätöntä läheisyyttä runouden kanssa. Hänen mukaansa poeettiset historiankirjoittajat tulevat erehtyväisinäkin lähemmäs totuutta ottaessaan huomioon ihmisen sisäiset vaikuttimet: "de känna mensklighetens stora hjerta klappa i tidehvarfen" (KoH, 10), "he tuntevat ihmiskunnan suuren sydämen sykkivän aikakausissa" (KuH, 7). Tässä lukematon joukko ihmissydämiä on sulanut yhdeksi suureksi ihmiskunnan sydämeksi. Kaikille ihmisille oletetaan yhteinen, yleisinhimillinen tunneskaala, jonka olemuksen ja toiminnan pystyy päättelemään. Ihmisten välinen erilaisuus häivytetään sekä diakronisessa että synkronisessa mielessä.

Konungens handske -romaanin esipuheen historiankäsitys näyttäytyy yhtä aikaa sekä mekanistisena että tunteille ja mielikuvitukselle perustuvana. Mekanistisuus johtuu kaiken ennaltamääräytyvyydestä ja siitä, että historiassa toimivat voimat, tunteet, oletetaan tunnetuiksi tai ainakin pääteltävissä oleviksi. Historiallisen tiedon saavuttaminen tapahtuu kuitenkin ennemminkin näkemyksellisesti kuin pikkutarkan tutkimuksen avulla. Retoriikka voittaa historiallisuuden tässä näkemyksessä, mielikuvitus todellisuuden. Kokonaisuuden poeettinen yhtenäisyys on historian esityksessä ilmeisesti tärkeämpää kuin yksittäisten tosiasioiden vastaavuus, todennäköisyys tärkeämpää kuin todenmukaisuus.

Konungens handsken kertojan näkemyksissä historia tulee osittain ajattomaksi kun painotetaan tunteiden historiaa ja nimenomaan yleisinhimillistä, ajatonta tunneskaalaa, jonka runoilija näkemyksellisesti tavoittaa. Historian merkitys nykyisyyden esihistoriana, osana jatkumoa, heikkenee, kun sen rinnasteiset suhteet nykyiseen korostuvat muuttumattoman ihmisluonteen korostamisen kautta. Kiinnostava tältä kannalta on esipuheen lopetus. Kertoja vetäytyy totuudellisuuden vastuusta kaikkien henkilöidensä

suhteen, mutta toteaa:

> Men för ett vill jag svara, och det är för sanningen af de känslor, för verkligheten af de tänkesätt, som i denna lilla berättelse bryta sig mot hvarandra i frågan om konungens person och ställning såsom regent. (KoH, 15-16.)

> Mutta yhden seikan lupaan taata, nimittäin niiden tunteiden todenmukaisuuden, niiden ajatusten todellisuuden, jotka tässä pienessä kertomuksessa kiistelevät keskenään siitä, miten kuningasta ja hänen hallitsija-asemaansa on ymmärrettävä. (KuH, 16.)

Tässä ei viitata millään tavalla kyseenä olevien tunteiden historialliseen luonteeseen tai kuninkaan aseman käsittämiseen tietyssä historiallisessa tilanteessa. Näin vaikuttaa siltä, että romaanin lähtökohtana ei niinkään ole kertoa (esi)historiaa, kuvata nykyisyyteen johtanut tie, kuin kertoa ajaton tarina, jonka totuudellisuus ei ole luonteeltaan historiallista. Näin mahdollinen vertautuvuus kirjoittamisaikaan, menneisyyden toimiminen nykyisyyden heijastuspintana, näyttää tulevan todennäköiseksi. Historiallisen romaanin tulkinnoissa mennyt, nykyinen ja tuleva vertautuvatkin syklisesti toisiinsa. Siten se on otollinen allegoriselle tai ainakin allegorisoivalle tulkinnalle. (Huhtala 1984, 299-300; Hatavara 2002, 127-130.)

Esipuheen kertoja ei vetoa kirjalliseen lähteistöön, kuten löytämäänsä vanhaan käsikirjoitukseen, tai kuulemaansa tositarinaan, mikä oli historiallisissa romaaneissa tavallista tarinan uskottavuuden lisäämiseksi (ks. Wesseling 1991, 37; Humphrey 1986, 28). Kertoja viittaa vain kulkupuheisiin, joiden totuudellisuuden hän itsekin saman tien asettaa kyseenalaiseksi (KoH, 12-13). Historiallisen materiaalin sijaan kertoja vetoaa tunteisiin tarinansa vaikuttavuuden ja totuudellisuuden puolesta. Näin ajattomuus entisestään korostuu.

Yksittäistapauksen edustavuus nousee esiin myös tarkasteltaessa *Konungens handske* -romaania substantiaalisen historianfilosofian kannalta. Historiallisen romaanin poetiikkaan ja historian rooliin romaanissa vaikuttaa se, minkälaista ajallista jatkumoa siinä kuvataan (Humphrey 1986, 13-14). *Konungens handske* kuvaa vain vähän yli kuukauden mittaisen ajanjakson, heinäkuun 17:stä elokuun 24:een päivään vuonna 1788. Näin lyhyessä ajassa ei pysty näyttämään mitään yleistä tapahtumisen kaavaa tai juonta, mikä historiassa toimisi. Toisin on laita *Fältskärns berättelser* -sarjan kohdalla, jonka pitkässä sukutarinassa on luettavissa Topeliuksen hegeliläisvaikutteinen näkemys historian tapahtumisesta (ks. Hatavara 2003, 507).

Humphreyn (1986, 14-17) mukaan historiallisille romaaneille on ominaista se, että kesto, tapahtuma ja tulkinta kietoutuvat erityisellä tavalla toisiinsa. Tämä liittyy tapaan tulkita historian merkitystä. Lyhyt tapahtuma voidaan määrittää pitkäkestoiseksi, jos siihen liitetään sitä edeltävä pitkä, historiallinen kausaalisuuksien ketju. Samoin kestoltaan lyhyt tapahtuma saattaa ulottua tulkinnallisesti pitkälle alkuperäisestä kon-

tekstistaan eteenpäin. Esipuheen analysoinnin perusteella oletan *Konungens handske* -romaanissa kuvatun lyhyen ajanjakson laajenevan tulkinnallisesti ja vertautuvan kirjoittamisajankohtaan.

Suomea ruotsalaisille

Konungens handske on julkaisupaikkansa perusteella suunnattu ruotsalaiselle yleisölle. Tämä näkyy mm. Suomen luonnon yksityiskohtaisessa kuvauksessa, jonka tehtävänä vaikuttaa tunnelman luomisen lisäksi olevan tiedon jakaminen. Teoksessa myös esitellään *Kalevalaa*, esimerkiksi sen näkemystä maailman synnystä. Lisäksi *Konungens handske* sisältää viittauksia suomalaiseen kansaan ja kansanluonteeseen sekä suomalaisia kansanlauluja ja sanontoja. Kiinnostavaa on, kuinka paljon suomenkielistä materiaalia teos sisältää. Tämä on poikkeus Topeliuksen romaanituotannossa – muissa romaaneissaan hän ei käytä suomea ollenkaan tai käyttää sitä erittäin harvoin. Miksi hän siis käyttää suomen kieltä romaanissa, joka on tarkoitettu täysin ruotsinkieliselle yleisölle? Kieli on yksi kansallisen identiteetin tärkeimmistä rakennusaineista, jota myös Topelius painotti (Forsgård 1998, 138). Siten suomen kielen runsas käyttö voi palvella kansallisen erottautumisen tarkoitusta. Suomen kielen aseman parantaminen Suomessa oli ajankohtaista kirjoittamisaikaan: siihen oli pitkään pyritty, mutta 1862 pelkästään ruotsinkielisistä jäsenistä koostunut komitea päätyi lausumaan, jonka mukaan suomen kieli oli liian kehittymätön hallintokieleksi. Elokuussa 1863, siis *Kungens handske* -jatkokertomuksen ilmestymisen jälkeen, suomen kieli sai keisarin päätöksellä samat oikeudet kuin ruotsin kielellä oli.

Pisimmät suomenkieliset repliikit löytyvät kohtauksesta, jossa kuningas haluaa puhutella 10-vuotiasta poikaa, jonka heiniä keräävä joukko kuningas mukanaan kohtaa Venäjän puolella Suomea. Kuningas haluaa kysyä pojalta, pitääkö tämä itseään ruotsalaisena vai venäläisenä. Ruotsinkieliseen puhutteluun poika ei vastaa mitään, joten sama kysytään suomeksi (myös tekstissä). Tällöin poika vastaa:

> - En olen kun suomalainen [sic.]: icke är jag annat än finne, - var det oskyldiga svaret. Detta "icke vara annat än" är en egenhet i finskan och brukas ofta afsigtslöst i stället för blotta ordet "vara"; men i sin nuvarande sinnestämning tog konungen det i en annan betydelse. Det förekom honom, som hörde han i detta uttryck en framtidsstämma. (KoH, 125.)

> - En ole kuin suomalainen, kuului viaton vastaus. Tuo "en ole kuin" on omituisuus Suomen puhekielessä ja sitä käytetään useinkin mitään tarkoittamatta "olen"-sanan sijasta, mutta silloisessa mielentilassaan ymmärsi kuningas sen toisin. Hän oli kuulevinaan siinä lauseessa tulevaisuuden äänen. (KuH, 183-184.)

Vaikka kertoja esittääkin, että sanonta "en ole kuin" olisi vain puheenparsi, on lapsen huomautus kuitenkin merkittävä. Koska se on lapsen lausuma, se ei ole vilpillinen

tai tarkoitushakuinen. Tätä kertoja vielä korostaa nimittämällä vastausta viattomaksi. Poika toteaa oman suomalaisuutensa suomen kielellä. Näin on saatu todistus siitä, että kansa itse piti itseään suomalaisena jo 1700-luvun lopussa, ja kieli oli osa kansallista identiteettiä. Tässä suomenkielisessä, suorassa vastauksessa on myös heijastus myöhemmin erityisesti A. I. Arwidssoniin liitetystä ajattelusta 1800-luvulla, joka sulkemalla ruotsalaisuuden ja venäläisyyden pois päätyy suomalaisuuteen (ks. Klinge 1980, 35). Kielellinen erilaisuus tukee kansallista erilaisuutta ja omintakeisuutta.

Suomi Ruotsin alamaisena

Topeliuksen romaanissa ruotsalaisten kuvataan suhtautuvan suomalaisiin alentuvasti. Päähenkilö Lennartin ripeää ratsastusta katsoessaan kuningas ihmettelee, miten tämä on voinut syntyä "*dans les deserts de Savolacs*" (KoH, 28, suom. Savon erämailla) ja normaalisti niin hitaan kansan keskuudessa. Kamarikirjuri vastaa "*Les båtens trottent, les veaux dansent*" (KoH, 28, suom. eläimet juoksevat, vasikat tanssivat). Kertoja kommentoi huomautusta selittämällä, että suomalaisia yleensä pidettiin jonkinlaisina puolivilleinä, vaikka todisteet muuta esittivätkin. Ylenkatse suomalaisia kohtaan korostuu ranskankielisten ilmausten myötä ja lisää etäisyyttä Suomen kansan ja (ruotsalaisen) aatelin välillä (ks. myös KoH, 38).

Lennartin isän majuri Croneldin palvelija, korpraali Durk edustaa romaanissa mielikuvaa aidosta suomalaisesta; hänet mainitaankin esimerkkitapaukseksi (KoH, 42). Durk myös käyttää suomea. Useimmiten hänen ensimmäinen lausumansa esitetään sekä suomeksi että ruotsiksi, sen jälkeiset repliikit vain ruotsiksi (ks. esim. KoH 138). Durkia sanotaan yleisesti pidettävän hitaana ja tyhmänä, mutta silti hän on toimissaan ovela ja aikaansaava. Lennart sanoo hänelle:

> - Vet du hvad, Durk? Folk säger om dig, att du har ben som grindstolpar och förstånd som en mjölsäck. Jag tror, att de ljuga skamlöst på dig. (KoH, 141)
>
> - Tiedätkös mitä, Turkki? Ihmiset sanovat, että sinulla on jalat kuin veräjän pielet ja älyä kuin jauhosäkillä. Luulen että he valehtelevat hävyttömästi sinusta. (KuH, 208.)

Näin ihmisten väärä, ilmeisesti ulkonäölle ja ennakkoluuloille perustuva käsitys Durkista tulee oikaistua. Kiinnostavaa on, että toisessa yhteydessä Lennart sanoo Durkin tekeytyvän tyhmäksi (KoH, 72). Tämän mukaan tyhmyys olisi tietoinen strategia eikä aito ominaisuus. Näin ruotsalaisten käsitys suomalaisten tyhmyydestä ei perustuisi vain väärinkäsitykselle, vaan voisi olla myös suomalaisten harhaannuttamistarkoituksessa omaksuma.

Durkiin suomalaisuuden edustajana voi liittää vertauskuvallisia merkityksiä Suomen ja Ruotsin välisistä suhteista; erityisen kiinnostava on hänen käyttäytymisensä isäntäänsä kohtaan ja sen vertaaminen Suomen suhtautumiseen vanhaan emämaahan-

sa Ruotsiin. Nuorena miehenä Durk pelasti tulevan isäntänsä, joka oli haavoittunut ja venäläisten vankeudessa, kantamalla tämän turvaan. (KoH, 41-42.) Sittemmin majuriksi ylennyt Croneld otti Durkin palvelukseensa. Durk palvelee majuria uskollisesti ja mitään erityisiä palkkioita odottamatta. Mieluummin kuin ottaa palkkion itselleen toiminnastaan, hän varmistaa majurin hyvinvoinnin. (Ks. KoH, 72, 140.)

Samoin kuin Durk pelasti majurin, voi ajatella Suomen pelastaneen Ruotsin Venäjää vastaan käydyissä sodissa. Kertojan huomautuksen siitä, kuinka majuri maksaa velkansa Durkille, voi tulkita ironiseksi:

> [Han] betalade sin skuld med att först antaga trosspojken till dräng, derefter ställa honom, fästan icke målfyllig, som soldat uti ledet, prygla honom till menniska och slutligen hedra honom med korprals afsked [--]. (KoH, 42.)

> Hän maksoi velkansa ensin ottamalla kuorma-ajurin rengikseen, sitten panemalla hänet, vaikka hän ei ollutkaan täysimittainen, sotamieheksi riviin, ruoskimalla hänet ihmiseksi ja kunnioittamalla häntä vihdoin virkaeron mukana korpraalin arvolla [--]. (KuH, 56.)

Lainauksesta voi tulkita viitteitä samankaltaiseen ylimielisyyteen, jolla ruotsalaisten kuvataan kohtelevan suomalaisia: hengen pelastamisen palkaksi riittää palvelijaksi, sittemmin sotilaaksi ottaminen, ja lopulta vähäisimmän mahdollisen ylennyksen antaminen virkaeron myötä. Durk ei ole ulkoisilta mitoiltaan kelvollinen, ja ihmiseksi hän tulee vasta kurituksen tuloksena. Kaikesta tästä huolimatta Durk palvelee majuria uskollisesti ja pyyteettömästi.

Samantapaista ironiaa palvelusten palkitsemista kohtaan voi nähdä majurin puheissa hänen mainitessaan itsensä ja esi-isiensä Ruotsin kuninkailta saamista palkkioista. Majurin oma ansio ei ole sen suurempi kuin kuninkaan pillastuneiden hevosten hillitseminen mäessä, josta palkkioksi saatua kultarasiaa hän ylpeänä esittelee. Hänen isoisänsä pelasti aikanaan oman henkensä kustannuksella Kaarle XII:nnen Narvan taistelussa vetämällä tämän suosta. Mitään palkintoa suku ei tästä saanut, vaikka vainajan pojalle, majurin isälle, myöhemmin sellainen luvattiinkin, kun kuningas huomasi palveluksen jääneen palkitsematta (KoH, 75). Palkitsematta jääminen ei ole katkeroittanut majuri Croneldia, hän huutaa eläköötä kuninkaalle jopa silloin, kun kertoo siitä Lennartille. Hallitsija-alamainen -suhde näyttää siis teoksessa olevan vinoutunut niin, että alamainen jatkuvista palveluksistaan huolimatta kärsii, mutta samalla tyytyy nöyrästi tähän kohtaloonsa. Suuristakin uhrauksista riittää kiitokseksi se, että tietää tehneensä oikein.

Suomalaisuuden edustajaksi tulkitsemani Durk toteaa samaan suorasukaiseen tyyliinsä, kun Lennart pyytää häntä toimimaan itsensä ja kuninkaan vuoksi: “Kungar och barn ha kort minne” (KoH, 72), “Kuninkailla ja lapsilla on lyhyt muisti” (KuH, 102). Hänen huomautuksensa tulee todistetuksi oikeaksi sekä Croneldien saamien olematto-

mien palkintojen valossa että hänen omassa palvelushistoriassaan majuriin nähden.

Jatkuvan uskollisuuden ja uhrautuvuuden tuominen esiin ilman mitään palkinnonpyyntöä todistaa tietysti suomalaisen periaatteellisesta ja uskollisesta luonteesta. Itsensä kieltävän alamaisuussuhteen voi laajentaa koskemaan Suomen kansaa yleensä. Samoin kuin Durk koko elämänsä ajan on elänyt majurille häntä palvellakseen ja auttaakseen, voi ajatella Suomen kansan eläneen ruotsalaiselle emämaalle uhrautuen sen puolesta. Kun tähän rinnastukseen liitetään katteettomat lupaukset ja naurettavan vähäiset armonosoitukset edellisessä tapauksessa, siirtyvät ne koskemaan myös jälkimmäistä, Suomen alamaissuhdetta Ruotsiin. Tätä kautta Anjalan miesten itsenäisyysajattelu saa epäsuorasti legitimiteettiä, vaikka suorasanaisesti sen tuomitsevat niin kertoja, Lennart kuin majuri Croneldkin. On myös huomattava, että kertoja mainitsee Anjalan miesten keskuudessa olleen paljon sellaisia, jotka todella uskoivat olevansa isänmaan asialla (ks. KoH 151, 152). Tästä voi lukea joidenkin liittolaisten ajatelleen, että Suomi vihdoin ansaitsisi jonkin todellisen palkinnon uhrauksistaan.

Ulkopuolinen sankari

Pyyteettömyyden huippu on päähenkilö Lennart, joka jokaisessa tilanteessa kieltäytyy vastaanottamasta hänelle tarjottuja palkintoja ja ylennyksiä urhoollisten ja älykkäiden toimiensa vastineeksi (KoH, 104–104, 133, 147). Hänen tunteitaan loukkaa, kun hänen oletetaan odottavan palkintoja. Hänen ainoaksi motiivikseen kuvataan velvollisuudentunto, ei palkinnontoivo. (KoH, 167.) Vain taistelussa pudonneen Kustaa III:n hansikkaan hän pyytää saada pitää itsellään, samoin kuin hänen isoisoisälleen oli aikoinaan jäänyt Kaarle XII:n hansikas. Kuninkaan hansikas merkitsee Lennartille korkeinta mahdollista, kuningastaan varten elämistä. (KoH, 134.)

Estämällä fiktiivisen sieppausjuonen teoksen loppupuolella Lennart pelastaa kuninkaan, jonka anjalanliittolaiset aikovat vangita. Samalla hän haavoittuu vaikeasti ja kuolee vammoihinsa hieman myöhemmin. Lääkäri sanoo hänen verensä olevan toistuvien haavoittumien vuoksi liian vähissä. Paikalla oleva kuningas huudahtaa: “Min Gud, ja, och hvarenda droppe har han gifvit för min skull!” (KoH, 170), “Hyvä Jumala, niin, jok’ainoan pisaran on hän vuodattanut minun tähteni!” (KuH, 252). Näin siis käy Ruotsin kuninkaan puolesta jatkuvasti uhrautuvalle: lopulta hän vuotaa verta liian monista haavoista ja menehtyy. Lennartin kohtalon kautta voidaan nähdä, kuinka Suomen olisi lopulta käynyt, jos se olisi jatkuvasti joutunut puolustamaan Ruotsia Venäjää vastaan.

Samoin kuin suomalaisiin yleensä, suhtautuvat ruotsalaiset Lennartiinkin ylenkatseisesti. Prinssi Fredrik sanoo hänestä ensitapaamisen jälkeen:

> - *Voici de quoi faire quelque chose!* - sade prinsen. - Vore pojken ett hufvud högre, kunde han duga bland mina vestmanländingar. (KoH, 24.)

> - *Voici de quoi faire quelque chose!* [Kas, hänestäpä saattaisi tulla jotakin] sanoi prinssi. Olisipa poika päätänsä pitempi, kelpaisi hän vestmanlantilaisteni joukkoon. (KuH, 28.)

Huomautus siitä, että Lennartin pitäisi olla päätä pidempi kelvatakseen valiojoukkoon, osoittaa tämän ruotsalaisten silmissä alempiarvoiseksi. Samaan sävyyn Lennartia kuvaa myös kertoja myöhemmin mainiten Lennartin olevan "knappt mer än ett barn" (KoH, 39), "tuskin lasta parempi" (KuH, 52). Lennart on myös koominen hahmo. Ensimmäisen urotyönsä hän tekee viedessään prinssi Fredrikin viestiä kuninkaalle. Hän joutuu juoksemaan kiinni kuninkaan vaunut ja kiipeää niihin kuninkaan palvelijoiden estelyistä huolimatta. Lennartin taistelu paikasta kuninkaan vaunuissa kuvataan koomiseen sävyyn. Häneen viitataan myös sanalla "landsvägsriddaren", "maantieritari", jolloin ylevään ritari-sanaan liitetty määriteosa tekee kokonaisuudesta ironisen. (KoH, 26; KuH, 30-31.)

Lennartiin kohdistuva ylenkatse tulee edellisessä katkelmassa esiin ranskankielisenä. Vieraan kielen etäisyyttä korostavasta vaikutuksesta huomautin jo edellisessä luvussa. Näyttäisi, että kielillä yleisesti olisi merkitystä hierarkioiden esiintuojana. Vihaamaansa äitipuoltaan Lennartin kerrotaan olleen lapsesta saakka pakotettu puhuttelemaan ranskaksi (KoH, 59). Äitipuoli käyttää Lennartista pilkkanimeä "mon petit coucou"(KoH, 59), käköseni, joka kuitenkin muuttuu muotoon "mon petit *faucon*" (KoH, 66, kursivointi alkuperäinen), haukkaseni, kun Lennartin arvostus äitipuolen silmissä nousee.

Kun Lennart pääsee Savonlinnaan, missä taistelua käydään, hän näyttää olevansa sankariainesta. Hänen nokkelan tuumansa avulla onnistutaan rakentamaan vallitus tykkiä varten niin lähelle vihollisen hallussaan pitämää linnaa, että pystytään ampumaan linnan muurien sisäpuolelle. Kertoja sanoo tilanteen olevan iloisin sotatapahtuma koko piirityksen aikana (KoH, 99). Lennartia väheksyvä suhtautuminen, jonka ruotsalaisen yleisön on ehkä ajateltu omaksuvan, osoittautuu vääräksi. Tässä toistuu kirjallisuudessa usein käytetty asetelma, jossa väheksytty osoittautuu sankariksi. Perinnettä edustaa myös J. L. Runebergin *Vänrikki Stoolin tarinoiden* Wilhelm von Schwerin, johon Lennart myöhemmin vertautuu kun von Schwerinistä kertovaa runoa lainataan jälkisanoissa. *Vänrikki Stoolin tarinat* tulevat mainituksi jo vallitusta rakennettaessa, kun henkilöksi otetaan Otto von Fieandt ja viitataan vänrikki Stoolin tutustuvan häneen myöhemmin.

Uhkarohkeilla tempuillaan tilanteessa Lennart saavuttaa sekä upseeriston että lukijan suosion ja luottamuksen rohkeuteensa. Fieandt määrää hänet kuitenkin kolmeksi päiväksi arestiin siksi, ettei hänen olisi Fieandtin mielestä pitänyt liialla uhkarohkeudellaan turhaan panna alttiiksi "en af kungens flinkaste pojkar" (KoH, 100), "kuninkaan sukkelinta poikaa" (KuH, 144). Tähän arestimääräykseen sisältyy epäsuora kehu.

Merkittävää on, että arestimääräys poistaa Lennartin historiallisen tarinan kulusta

kolmeksi päiväksi, jotka hän viettää yksinään putkassa. Tämä elokuun alkupuoli 1788 on historian kannalta ratkaisevaa aikaa. Silloin kävi selväksi, että Suomen armeijassa liikkuu kapina-ajatuksia. Kertoja kuvaa ajan tärkeyttä :

> Dessa få timmar hade varit tillräckliga att äfven vid Nyslott sätta allt på spel, att fläcka en dittills tapper armés ära och kasta mörka skuggor på ett folk, hvilket intill denna dag med rätta varit berömdt för sin trohet mot konung och fädernesland. (KoH, 106.)

> Nuo muutamat tunnit olivat riittäneet saattamaan Savonlinnassakin kaikki vaaraan, tahraamaan tähän asti urhoollisen armeijan kunniaa ja synkentämään tummilla varjoilla kansaa, jota siihen asti syystä kyllä oli kiitetty uskollisuudesta kuningasta ja isänmaata kohtaan. (KuH, 155.)

Lennart ei ole millään tavalla osallinen tähän kunnian tahraantumiseen, sillä hänet on eristetty muista arestiin.

Samaan tapaan muutamaa päivää myöhemmin, pian arestista pääsyn jälkeen, Lennart haavoittuu taistelussa ja joutuu sairaalaan varsinaisten tapahtumien ulkopuolelle. Hän viettää siellä ajan, jota kertoja kuvaa äärimmäisen tärkeäksi ja ratkaisevaksi. Kertoja kuvaa kaikkien kohtalotovereiden sairashuoneella puivan ajan tapahtumia, mutta Lennartin vain kuulevan epäselviä huhuja. (KoH, 135-136.) Hän ei osallistu millään tavalla tapahtumiin, ei edes keskustelemalla niistä. Hänet on alistettu passiiviseen asemaan vain kuuntelemaan ristiriitaisia huhuja ja muiden pohdintoja.

Sankarin tavoin Lennart pääsee jälleen toimimaan, kun hän tervehdyttyään onnistuu estämään veljensä ja äitipuolensa juonen Kustaa-kuninkaan sieppaamiseksi. Tämän mahdollistaa Lennartin näennäinen mitättömyys ja veljen luottamus alennuksella uhkaamisen hillitsevään voimaan:

> Vid en så obetydlig person, som den lille sergeanten, fäste man ingen uppmärksamhet. [--] Kapten Detlof kände föga sin lille broder Lennart och hans senare äfventyr, när han så tryggt litade på, att hans förmaningar skulle åtlydas. (KuH, 166.)

> Niin vähäpätöisestä henkilöstä kuin pikku kersantista ei pidetty mitään lukua. [--] Kapteeni Detlof ei tuntenut kyllin pientä veljeään Lennarttia eikä hänen viimeisiä seikkailujaan, kun hän varmasti luotti siihen, että hänen käskyjään toteltaisiin. (KuH, 246.)

Kertoja käyttää ensimmäisessä virkkeessä Lennartiin väheksyvästi suhtautuvaa näkökulmaa. Välissä kertoja ilmoittaa Detlofin luottavan uhkaustensa voimaan. Sitten, lainauksen toisessa virkkeessä, vihjataan jo vahvasti siihen, ettei tällainen näkemys ottanut huomioon Lennartin luonnetta tai hänen viimeaikaisia toimiaan. Lennartin uroteot saavatkin jatkoa, kun hän estää juonittelijoiden suunnitelmat ja pelastaa kuninkaan.

Tarinassa Lennart joutuu lunastamaan arvostuksensa osoittamalla vääriksi ennakkoluulot mitättömyydestään. Samalla ruotsalaiselle yleisölle tarjotaan lukumallia, jossa

heidän oletetut ennakkoluulonsa ensin tunnistetaan ja sitten kumotaan. Esipuheen käsitys yksittäistapauksen edustavuudesta historiassa antaa olettaa, että Lennartin tarina laajenee tulkinnaltaan. Lennart pienenä ja väheksyttynä vertautuu Suomeen suhteessa entiseen emämaahan. Vaikka Suomi on kansakuntana nuori ja saattaa vaikuttaa mitättömältä, on virhe pitää sitä sellaisena.

Historiaa vastaan

Romaanin historiallisen luonteen kannalta on kiinnostavaa, että historiallisesti tärkeimmät tapahtumat selostetaan lyhyesti ja että päähenkilö Lennart on niistä lähes kokonaan erillään. Historian tapahtumat, joissa suomalaisen aateliston pyrkimys irtautua Ruotsista näkyy selvästi, jätetään lyhyille maininnoille romaanissa, ja Lennart on niistä eristettynä joko arestissa tai sairaalassa. Lennart on sankari pienuudestaan ja koomisuudestaan huolimatta, mutta silti hän ei osallistu historian tärkeisiin tapahtumiin. Anjalassa hän vierailee veljensä luona mutta sielläkin vain kuuntelijan, ei toimijan, roolissa. Lennartin ja kuninkaan viimeinen tapaaminen on dramaattinen. Kuninkaan hansikasta vastaan – panttia, jonka hän on ansainnut urheudellaan – Lennart esittää toiveen, ettei kuningas koskaan epäilisi Suomen kunniaa.

> - Ers majestät ... tvifla aldrig ... på Finlands heder!
> - Och huru skulle jag kunna det, när hag äger för mina ögon ett sådant bevis! - svarade konungen, i det att han med värma tryckte Lennarts hvita hand. - Väl sagdt, gosse; jag löser mitt löfte, jag lofvar hvad du begär, och den, som midt i Anjalas tider vunnit sin konungs samtycke till en *sådan* bön, - den, mina herrar, har icke lefvat och icke dött förgäfves. (KoH, 171.)

> - Teidän majesteettinne... älkää epäilkö koskaan... Suomen kunniantuntoa!
> - Ja mitenkä voisin minä sitä epäillä, kun on silmieni edessä tällainen todistus! vastasi kuningas, samalla kun hän lämpimästi puristi Lennartin valkoista kättä.- Hyvin sanottu, poika; minä lunastan lupaukseni, minä lupaan, mitä pyydät, ja ken Anjalan ajoilla on saanut kuninkaansa suostumaan *sellaiseen* pyyntöön - hän, hyvät herrat, ei ole elänyt eikä kuollut turhaan. (KuH, 253.)

Lennart onnistuu vaikeassa tehtävässä: kesken Anjalan liiton salajuonten hän onnistuu vakuuttamaan Kustaa III:n siitä, että suomalaiset ovat tälle uskollisia. Näin historiallisten tapahtumien sanoma kääntyy vastakohdakseen: petoksen sisältävä historia kääntyy uskollisuuden vakuuttamiseksi. Tämä tulkinta voidaan esittää pitämällä Lennart varsinaisista historiallisista tapahtumista erillisenä. Hänen toimintaansa ei siten lankea niitä epäluuloja, joita salaliittolaisuus ja armeijan purnaus aiheuttavat. Samalla Lennartin uskollisuus korostuu ajan tapahtumien taustaa vasten, kuten kuningaskin huomauttaa.

Konungens handske tuo esiin tätä ajan tapahtumien taustaa suomalaisten kapinaksi tulkittuna, mutta kertoja selostaa historiallisia tapauksia yleensä vain lyhyesti. Anjalan liiton tapahtumiin tultaessa kertoja huomauttaa, että tapahtumat ovat tunnettuja

(KoH, 135). Näin tulee oletetuksi, että lukijalla on tapahtumista tietoa ja siten myös jonkinlainen tulkinta. Suomen kunniantunnon ottaminen esiin myöhemmin antaa ymmärtää, että tapahtumia pidettäisiin suomalaisten petturuutena Ruotsia ja Ruotsin kuningasta kohtaan. Lennartin kautta tätä tulkintaa pyritään muuttamaan. Näin *Konungens handske* olettaa yhdenlaisen historian tulkinnan ikään kuin pohjatekstikseen, ja pyrkii sitten muuttamaan sitä. Anjalan liiton keskeiset tapahtumat kertoja esittää luetellen päivämääriä ja keskeisiä tapahtumia (KoH, 135). Näin tullaan lähelle Whiten (1987, 6-10) käsittelemää annaalien esitystapaa; siinä vältetään kerronnalliseen muotoon pukeminen ja tulkinnan tekeminen. Kertoja kyllä tuomitsee Anjalan liiton suorasanaisesti samassa yhteydessä kun selostaa sen tapahtumat, mutta ei kuitenkaan esitä tätä tulkintaa tarinana. Kerronnallistaminen tarkoittaa aina merkityksellistämistä, ja *Konungens handske* -romaanissa tarina Lennartin ja Suomen uskollisuudesta on se, joka kerrotaan.

White (1987, 10) korostaa, että historiallinen kertomus rakentuu yhtä hyvin pois jätettyjen kuin mukaan otettujenkin tapahtumien varaan. Historiallisen romaanin kohdalla tämän tekee erityiseksi historiallisen romaanin luonne aiemmille teksteille perustuvana. Historiallinen romaani edellyttää sitä edeltävän tekstin olemassaolon, usein historiankirjoituksen, myytin tai legendan. (Ks. Humhprey 1986, 18; Ihonen 1986, 157.) Siten historiallinen romaani myös aina kommentoi aikaisempia kertomuksia kuvaamastaan ajanjaksosta. *Konungens handske* -romaanissa on huomattavaa, että se jättää kertomatta kuvaamansa ajan keskeiset historialliset tapaukset ja samalla kuitenkin pyrkii antamaan niistä tulkinnan. Siten se tulkitsee sellaista, mitä se on jättänyt suurimmalta osalta kuvauksen ja lähes täysin päähenkilön kokemuspiirin ulkopuolelle.

Kun Lennart lopulta pääsee osallistumaan historiaan estämällä kuninkaan sieppauksen, toteutuu se sukupolvia jatkunut urotöiden ketju, josta hänen isänsä toteaa: "Det är en vana hos Croneldarne att rädda majestät" (KoH, 75), "Majesteetin pelastus on Croneldeilla aivan tapana" (KuH, 107). Historian kuvaaminen tämän mallin kautta tuottaa valtavirrasta poikkeavan tulkinnan siitä. Tarinan suomalaisten itsenäisyyspyrkimyksistä ja petollisista vehkeilyitä korvaa tarina, jossa juonena on kuninkaan pelastaminen uudestaan ja uudestaan. (Vrt. Brantly 1993, 457-460.)

Tässä tarinassa keskeinen on kuninkaan hansikas sukupolvelta toiselle kulkeneena uskollisuuden symbolina. *Vänrikki Stoolin tarinoiden* Sotilaspoika-runo esittää perinteen, jossa esi-isien urotyöt velvoittavat ja tekevät kunniakkaaksi sotaan lähdön 15-vuotiaana. Lennartin pienuuden ja nuoruuden korostaminen liittää hänet tähän sotilaspoika-perinteeseen. Tässä kontekstissa Croneldien suvulle tulee samanlainen perinne, jota sukupolvet ovat toistaneet. Uskollisuudesta kertovat kuninkaiden hansikkaat, Lennartin isoisoisän ja hänen itsensä ansaitsemat, joista ensimmäistä oli säilytetty perhekalleutena. Ruotsin puolesta taistelemisen aika on ohitse, minkä todistaa Lennartin kuolemakin.

Ylipäänsä Topeliuksen romaani sisältää aineksia, jotka vastustavat uskollisuuden ja uhrautuvuuden perinnettä. Romaania voidaan tarkastella Mihail Bahtinin (1991, 20–21, 68) tarkoittaman moniäänisyyden valossa. Eri kielet tekstissä ovat osoitus toisiinsa sulautumattomista äänistä, jotka saavat tulkinnassani myös ideologista merkitystä. Ranska liittyy hierarkioihin, suomi kansallisen identiteetin esiintuomiseen. Henkilöiden repliikeissä tulee esiin näkemyksiä, jotka esittävät omia, kertojan tulkintaa vastustavia, mielipiteitä.

Lennartin veli Detlof pääsee dialogissa Lennartin kanssa esittämään Anjalan liiton näkemyksiä ajan tapahtumista omalla äänellään (KoH, 143-147). Kun Lennart on kuningasmielisyydessään idealistinen, julistautuu Detlof käytännöllisemmäksi. Hän esittää oman, Anjalan liittoa kannattavan kantansa olevan yhtä lojaalin, mutta käytännöllisemmän kuin Lennartin kuningasmielisyyden (KoH, 144). Käytännöllisyyden korostamisen voi tulkita epäsuoraksi tueksi hänen ajatuksilleen, jos sitä vertaa kirjoittamisajan tilanteeseen. On esitetty, että käytännöllisyys ja valtapolitiikan realiteettien huomioonottaminen olivat keskeisiä keisarinajan julkisessa toiminnassa (Stenius 1992, 183–184). Historianfilosofian kannalta keskeinen on Detlofin huomautus Anjalan liiton oikeutuksesta:

> Hvad är rätt? Det, som segrar. Hvad är orätt? Det, som tappar. Hvem är förrädare? Den, som blir hängd i dag. Hven är patriot? Den, som i morgon dikterar lag. (KoH, 144–145.)

> Mikä on oikea? Se mikä voittaa. Mikä on väärää? Se mikä häviää. Kuka on kavaltaja? Hän, joka hirtetään tänään. Kuka on isänmaan ystävä? Hän, joka huomenna laatii lakia. (KuH, 213.)

Detlof jatkaa viittaamalla Washingtoniin: Jos hän olisi hävinnyt, hänet olisi hirtetty kapinoitsijana. Koska hän voitti, häntä pidetään isänmaanystävänä. Näin historian tarkastelun eri aikatasot tulevat esille.

Historiallisella romaanilla on kolme erilaista ajallisen kokemuksen tasoa: Ensimmäinen on historiallinen nykyhetki, jossa henkilöt elävät, toinen jälkikäteiskatsanto, jossa kirjoittaja tarkastelee tapahtumia myöhempien tapahtumien valossa, kolmas ikuisuuden perspektiivi, jossa kaikki asetetaan providentiaaliseen kehityskulkuun. Huomattavaa on, että ensimmäinen perspektiivi on toiseen verrattuna aidompi mutta tiedoiltaan epätäydellisempi. Kolmas asettuu molempien edellisten yläpuolelle antaen lopullisen merkityksen niille molemmille. Tietysti on muistettava, että se ei tarjoa lisätietoa, vain näkemyksen. (Ks. Humphrey 1986, 25–28.) *Konungens handske* -romaanissa kolmas taso on merkittävä: lopullisessa valossaan kaikki tapahtumat näyttäytyvät vasta providentiaalisen kehityksen osina, eivät ihmisten jälkikäteistenkään järkeilyjen avulla (ks. Forsgård 1998, 78, 118–119; Noro 1968, 201–202).

Konungens handske -romaanin kertoja vaikuttaa olevan hyvin tietoinen siitä mah-

dollisuudesta, joka historioitsijalle tarjoutuu, kun hän pystyy tarkastelemaan menneisyyden tapahtumia niiden jälkeen tulleiden, usein seurauksiksi nimitettyjen, tapahtumien valossa. Hän viittaa jo esipuheessa vasta kirjoittamisajan antavan täyden oikeuden ("full rättvisa", KoH, 15) Kustaa III:lle. Erityisen selvästi menneisyyden jälkeenpäin arviointi ja jälkiviisauden merkityksellisyys käy ilmi teoksen loppupuolella, kun kertoja pohtii Kustaa III:n toimia ja niiden motiiveja ja viittaa väitteisiin, että kuningas olisi ollut yhteistyössä salaliittolaisten kanssa. Kertoja toteaa tällaisia huhuja levitellyn niin tapahtumien aikaan kuin edelleenkin. Hänen mielestään on ymmärrettävää ja anteeksi annettavaa, että sellaista on käynyt tapahtuma-aikaan. Hän kuitenkin huomauttaa, ettei jälkimaailman, joka on tutkinut luonteita ja jonka tiedossa myöhemmät tapahtumat ovat, pitäisi enää tehdä samaa virhettä. (KoH, 129–130.) Näin tulee suoraan todetuksi, että nykyisyyden perspektiivistä menneisyyden tapahtumia voidaan arvioida oikeammin.

Jälkimaailman arviossa on kysymys historian ja menneisyydessä elätettyjen väärien uskomusten oikaisemisesta, minkä voi yleistää koskemaan kerrottua tarinaa ja sen vertauskuvallista tasoa. Detlof Croneldin esittämät mielipiteet ovat lopulta, myöhempien tapahtumien valossa ja erityisesti Suomen Ruotsista irtautumisen jälkeen, voittaneet. Tarinan ajan jälkeinen kehitys on osoittanut, että Suomella oli ja on oikeus pyrkiä ja tulla kansakunnaksi muiden joukossa. Samalla näiden mielipiteiden esiintyminen historiassa tukee kirjoittamisaikaa. Näin legitimoidaan käytännöllistä ajattelukantaa, joka hylkäsi vanhan uskollisuuden Ruotsille ja etsi uutta, itsenäisempää tietä.

Kirjoittamisaikaan liittyväksi voi ajatella senkin, että kapinan seuraukset esitetään pelottaviksi ja arvaamattomiksi. Kertoja esittää, että kapinalliset aikeet olisivat johtaneet tuhoisiin seurauksiin, jos ne olisivat saavuttaneet kypsyyden (KoH, 135). Detlof viittaa puheissaan epäsuorasti Voltaireen ("den gudomlige verldsbegrinaren derborta på Ferney" KoH, 145; "sen kuuluisan maailmanpilkkaajan siellä Ferneyssä" KuH, 214), jolloin hänen sanansa Lennartin mielestä haisevat vereltä. Vähän myöhemmin Lennart vertaa Anjalan liiton pyrkimyksiä veljesten lapsina rakentamaan laskuojaan, joka paisuessaan kuivatti koko lammen (KoH, 146). Nämä lausunnot sopivat hyvin kirjoittamisajan maltilliseen, valtapolitiikan Venäjän suhteissa huomioon ottavaan ajatusmalliin Suomessa.

Kansojen kasvu

Koska Lennart on naiivi ja lapsellinen, hänet voidaan jättää vehkeilyjen ulkopuolelle. Samalla hänen käytöksensä saa luonnollistavia piirteitä. Kertoja mainitsee, että tuona myrskyisänä aikana monet kokeneet miehet horjuivat mielipiteiden välillä, kun taas nuorukaiset valitsivat oikein luonnollisten tunteidensa johdattamina (KoH, 69). Myös kuningas sanoo Lennartille, että hän mielihyvällä toteaa nuorukaisessa sen uskolli-

suuden, mitä kehittyneissä miehissä ei silloin näyttänyt olevan (KoH, 131). Kertoja huomauttaa kansan toimineen nuorukaisten tavoin, sillä se pohtii vähän mutta tuntee sitäkin enemmän (KoH, 69). Tunteiden historia tulee jälleen esille ja vakuuttaa suomalaisten uskollisuutta. Kertojan mukaan paljon tehtiin kansan perittyjen yksinkertaisten oikeuskäsitysten horjuttamiseksi. Tästä huolimatta kansa, ilmeisesti tunteidensa johdattamana, pysyi uskollisena.

Topeliuksen romaanissa näkyy romantiikan ajatus orgaanisesta kasvusta historiassa. Kertoja esittää vertauksen, jonka mukaan luonteet kehittyvät nopeasti rauhattomina aikoina, samoin kuin jyvät itävät nopeasti pohjoisen kesän alituisessa auringonpaisteessa (KoH, 69). Kertomustyyppinä tämä kuuluu perinteeseen, jossa keskeistä on kehittyminen ja sisäisen potentiaalin todeksi tuleminen. Ajatusmallia sovellettiin yhtä hyvin kansoihin kuin yksilöihinkin. (Ks. Palmeri 2003, 24–25, 28–29.) Sisäisen potentiaalin reaalistuminen mahdollistaa kypsymisen hyvin nopeaankin tahtiin: Lennart osoittautuu kypsäksi ja järkeväksi nuoruudestaan huolimatta, ja Suomi on valmis kansakunta, vaikka autonomia-asema on saavutettu vasta äskettäin.

Sisäistä potentiaalia Suomen kypsymiselle kansakuntana tuotetaan erityisesti kulttuurin kautta. Onkin huomautettu, että Suomen historia nähtiin 1800-luvun alussa juuri kulttuurihistoriana (Forsgård 1998, 135–136). Kulttuurisesta omintakeisuudesta kertovat viittaukset *Kalevalaan* sekä runsas sananlaskujen ja suomenkielisten repliikkien käyttö. Myös suomalaisten karkeus ja omintakeisuus sekä Lennartin sopimattomuus uljaan sankarin rooliin voidaan tulkita osoituksiksi suomalaisuudesta. Satojen vuosien historia osana Ruotsia ei ole muuttanut suomalaisia ruotsalaisen mallin mukaisiksi.

Historia esimerkkinä

Esipuheen yleistä yksittäisessä korostava historiannäkemys tulee esiin ja sovellettavaksi viimeisessä luvussa “Efteråt”. Alkuperäisessä jatkokertomuksessa on vain otsikoimattomat, alle sivun mittaiset jälkisanat, joista puuttuu loppuluvun katsaus henkilöiden myöhempiin elämänvaiheisiin. Molemmissa kuitenkin esitetään Lennartin kohtalosta samanlainen tulkinta, joka kiteytyy *Vänrikki Stoolin tarinoiden* runosta Wilhelm von Schwerin otettuun lainaukseen: ”Långt var det lif dock han lefva fått, / Om lif är bragd” (KoH, 172; KH 5.3.1863), ”Mut ikää siinäkin, työ jalo vaan / jos on elämää” (KuH, 356).

Kungens handskessa kertoja tulkitsee tätä siten, ettei elämässä ole kysymys sen mitasta vaan sen arvosta. Lennartin elämä, lyhyenäkin, on saavuttanut päämääränsä. Runebergin runoelman voi tulkita pohjatekstiksi Lennartin tarinalle kokonaisuudessaankin; siinäkin on kyse nuoresta sankarista, jonka oletetaan nuoruutensa vuoksi olevan heikon, mutta joka teoillaan saavuttaa ihailua ja kunnioitusta.

Konungens handske -romaanin loppuluvussa “Efteråt” kertoja pohjustaa ja tulkitsee

edeltävää lainausta palaamalla sitä ennen ajatukseen historiasta nukkeja täynnä olevana kaappina. Sitä tarkasteltaessa nousee jälleen esiin kaksi puolta historiasta, yksityinen ja yleinen:

> Sedan vi sett det [skåpet] från ena sidan och upptäck millioner med lif och hjertan begåfvade varelser inom seklernas ramar, skola vi se det på andra sidan och upptäcka stora idéer, i hvilka individen försvinner. Hvad betyder ett litet menniskolif, en sekund af tillvaron, gentemot de högsta sedelagarna, folkens mission, menskligheten förädling och den eviga andens gång genom tidehvarfen? [--] Detta lif har endast betydelse såsom förverkligande af ett högt sedligt ändamål; utan ett sådant kan det saklöst, spårlöst, tårlöst försvinna; med detta kan det i ett ögonblick hafva uppnått sitt mått och sluta med ära. (KoH, 172.)

> Nähtyämme sen [kaapin] yhdeltä puolelta ja keksittyämme vuosisatojen kehyksissä miljoonittain sydämellä varustettuja eläviä olentoja, tulee meidän katsella sitä toiseltakin puolen ja huomata suuret aatteet, joihin yksilö häviää. Mitä on vähäinen ihmiselämä, tuo sekunnin kestävä olemassaolo verrattuna korkeimpiin siveyslakeihin, kansain kutsumukseen, ihmiskunnan jalostamiseen ja ikuisen hengen kulkuun aikakausien halki? [--] Tällä elämällä on merkitystä ainoastaan korkean siveellisen tarkoituksen toteuttamisessa; jollei sillä ole sitä merkitystä, saa se ilman mitään kadota jäljettömiin kenenkään kaipaamatta; jos sillä se on, voi se hetkessä olla tarkoituksensa perillä ja päättyä kunnialla. (KuH, 255.)

Historian yksityinen puoli koostuu ihmisten tunteista ja kokemuksista, mutta merkitystä niillä on ainoastaan, jos niiden kautta toteutuu kaitselmuksen ohjaama kehitys. Näin todetaan suoraan yksityistapauksen edustavuus ja sen merkityksen laajentaminen koko historiallisen kehittymisen piiriin, joka noudattaa kaitselmuksen ohjausta. Lennart tulee vertauskuvallisesti edustamaan koko Suomen kansaa, joka uskollisesti vuosisatoja taisteli Ruotsin puolesta.

Historiallinen romaani on menneisyyden käyttämistä ja samalla sen muiden käyttöjen kritisoimista (Humhprey 1986, 156), niin myös *Konungens handske*. Topeliuksen käänteinen strategia toimii niin Lennartin kuin Suomenkin kohdalla. Ruotsalaisten oletettu halventava suhtautuminen suomalaisiin tematisoituu tarinassa ja osoitetaan vääräksi; samoin Suomella osoitetaan olevan perusteet asemalle entisestä emämaasta erillisenä. Yksittäinen ihmiselämä laajenee merkitykseltään sekä historiallisen ajan kuvaksi että (käänteiseksi) esimerkiksi kirjoittamisajalle.

Lennartin nuoruudenihastus Betta sanoo aivan teoksen lopussa: “Hvar finnes en skönare lott, än att dö, älskad och ung, för sitt fädernesland?” (KoH, 178), “Mikä on kauniimpaa kuin kuolla rakastettuna ja nuorena isänmaansa edestä?” (KuH, 264). Bettalle kuvattu hehkuva katse ja auringon kultaamat hiukset antavat ymmärtää hänen olevan korkeamman voiman innoittama ja tukema. Intertekstuaaliset kytkennät *Vänrikki Stoolin tarinoihin* tukevat kuolemaa ihannoivaa tulkintaa. Runossa Torpan tyttö nuori nainen olisi mieluummin suonut rakastetulleen kunniallisen kuoleman kuin kar-

kuruuden häpeän. Sotilaspoika, johon aiemminkin viittasin, taas käyttää lähes samoja sanoja ilmaistessaan halunsa kuolla nuorena kunnian, isänmaan ja kuninkaan puolesta.[2] Tämä perinne osoitetaan loppukappaleessa menneisyyteen kuuluvaksi siten, että molemmat kuninkaan hansikkaat on haudattu Lennartin kanssa; näin niiden edustama perinne päättyy ja historiassa voidaan siirtyä uuteen.

Jo esipuheessa kertoja viittaakin suureen muutokseen menneen ja nykyisen välillä Suomessa (KoH, 11–12). Näin romaani yhtä aikaa sekä esittää tulkinnan historiasta että irrottaa kirjoittamishetken siitä. Historian jatkumo, jossa Suomi on Ruotsin osana ja alamaisena, osoittautuu mahdottomaksi. Sille tarjoutuu vaihtoehto, Suomen siirtyminen autonomiseen asemaan. Autonominen asema, erityisesti kun se toteutui Venäjän alaisuudessa, sisältää murtuman entiseen, mutta sillekin rakennetaan perusteita ja esihistoriaa teoksessa. Näin vihjataan, ettei kertomus Suomen ja Ruotsin yhteisestä historiasta ehkä olekaan se oikea, kaitselmuksen mukainen. Kirjoittamisajasta käsin tulkittuna Suomen historiassa korostuvat hetket, jolloin on pyritty irtautumaan Ruotsista. Suomen kansan omalaatuiset tavat, oma kieli ja oma kansalliseepos osoittavat, että sillä on alusta lähtien ollut oma luonteensa ja oma tehtävänsä maailmanhistoriassa. Tämä potentiaali on vain päässyt toteutumaan vasta myöhempinä aikoina. *Konungens handske* osoittaa, kuinka Suomen kansa Ruotsin osana syklisesti toisti samaa kuviota, joka ei johtanut mihinkään. Nyt, kirjoittamisaikaan, sillä on mahdollisuus pyrkiä eteenpäin ja käyttää potentiaaliaan.

Historia, kansallisuus ja kieli kietoutuvat tulkinnassani toisiinsa. Historian kirjoittaminen oli kansakunnan olemassa olevaksi kirjoittamista, ja kieli oli yksi keino osoittaa kansallisuutta. Kieli on teoksessa tekstuaalinen merkki erilaisuudesta ja vastustuksesta. Historian uudelleenkirjoittaminen olemassa olevan menneisyyden tulkinnan vastustamisena nousee teoksessa esiin. *Konungens handske* viittaa oletettuun tulkintaan historiasta, ja pyrkii sitten kumoamaan sen kertomalla vastakkaisia merkityksiä sisältävän tarinan. Tämä uskollisuutta korostava tarina kyseenalaistuu sekin historian jälkiviisauden korostuessa. Kirjoittamisajasta käsin on mielekästä nostaa esiin Suomen irtautumispyrkimyksiä Ruotsista. Samalla historian (uudelleen)kirjoittamisella on merkitystä kirjoitusajalle, silloinen tilanne tulee oikeutetuksi historiallisen esimerkin kautta.

Jälkiviisaudesta on kyse tietysti myös kirjallisuushistorian kirjoittamisessa. Moniäänisyyttä ja ironiaa korostava lukutapa on teoksen kirjoittamisajankohtaa myöhempi. Teos kuitenkin tarjoaa mahdollisuuden tällaiseen luentaan. Tulkinnan rajoja venyttämällä voisi ajatella teoksen nimen viittaavan ironiseen kokonaisnäkemykseen Suomen historiasta Ruotsin osana: suomalaiset olivat olleet Ruotsin kuninkaalle vain työrukkasen kaltainen sotahansikas, jota saattoi käyttää ja sitten heittää tarpeettomana pois.

Viitteet

1. Jatkokertomuksen nimenä oli *Kungens handske* (1863=KH), joka muuttui muotoon *Konungens handske* kun Bonnier julkaisi saman tekstin hyvin pienin muutoksin Topeliuksen tuotantoa sisältäneen *Vinterqvällar*-sarjan ensimmäisessä osassa vuonna 1880. Ainoa merkittävä ero näiden kahden version välillä on jatkokertomuksen jälkisanojen laajentaminen loppukappaleeksi romaanissa. Myöhempi versio on suomennettu nimellä *Kuninkaan hansikas* (1927 = KuH). Artikkelissani lainaukset ja sivunumeroinnit viittaavat *Vinterqvällar*-sarjan julkaisuun, mutta pidän teoksen kirjoittamisaikana ja syntykontekstina vuotta 1863. Jatkokertomuksen ennakkoilmoituksessa (Nya Dagligt Allehanda 30.12.1862) sitä mainostettiin nimen juhlallisemmalla versiolla Konungens handske, mutta kertomuksen otsikkona oli lehdessä aina Kungens handske. Muutokset jatkokertomuksesta kirjamuotoon ovat hyvin vähäisiä ja koskevat lähinnä muutamaa sanaa. Esimerkiksi ensimmäisen luvun aloittava ajanmääritelmä on muutettu muodosta 74 vuotta sitten muotoon viime vuosisadan lopulla - tietysti ihan käytännön syistä. Mielenkiintoinen yksityiskohta löytyy *Konungens handsken* sivulta 94, jossa Savon prikaatin vahvuudeksi ilmoitetaan 1600 miestä, kun se jatkokertomuksessa on 1700. Ehkä kirjailijaa on oikaistu asiasta, tai kyseessä on vain painovirhe. *Vinterqvällar*-sarjassa *Konungens handske* julkaistiin lajimääritelmän novelli alla. Koska lajimääritelmät olivat 1800-luvulla vielä vakiintumattomat, otan oikeudekseni käsitellä teosta romaanina, jollainen se mielestäni on. Tätä puoltaa jo teoksen laajuus, *Vinterkvällar*-sarjassa 170 reilunkokoista sivua, suomennoksena 264 sivua.
2. Valitettavasti tässä ei ole tilaa *Vänrikki Stoolin tarinoiden* ja *Konungens handsken* välisen intertekstuaalisuuden tarkastelulle laajemmin. Intertekstuaalisia linkkejä lisäävät mm. Wilhelm von Schwerin -runon everstiluutnantti Drufvan lausuma, jonka mukaan von Scherin vielä johdattaa armeijoita, jos jää henkiin. *Konungens handskessa* kuningas sanoo Stedingkin kirjoittaneen Lennartista saman ennusteen kirjeessä. Von Schwerin ja Lennart myös molemmat kunnostautuvat tykkipatterin luona. Kiinnostavia yhtäläisyyksiä (epähienous, kovan komennon pitäminen, piipun poltto) löytyy myös Otto von Fieandtin ja Lennartin isän, majuri Croneldin hahmoista. Nähdäkseni Otto von Fieandt on ainoa henkilö, jonka *Vänrikki Stoolin tarinoissa* kuvataan puhuvan suomea.

Lähteet

Kaunokirjallisuus

TOPELIUS, Z.[ACHARIAS] 1882/1880: *Konungens handske* = KoH. *Vinterqvällar*, 1. osa. Stockholm: Albert Bonniers förlag.

TOPELIUS, Z.[ACHARIAS]1927: *Konungens handske* = KuH. Suom. Ilmari Jäämaa. Porvoo: Werner Söderström osakeyhtiö.

KH= *Kungens handske. Nya Dagligt Allehanda* 2.1.-5.3.1863.

Tutkimuskirjallisuus

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

BRANTLY, SUSAN C. 1993: History as resistance. The Swedish historical novel and regio-

nal identity. Sara Lindman versus Per Anders Fogelström. *Literature as Resistance and Counter-Culture*. Eds. András Masát ja Péter Mádl. Budapest: Hungarian Association for Scandinavian Studies, s. 457-460.

COLLINGWOOD, ROBIN GEORGE 1986/1946: *The Idea of History*. Oxford: Oxford University Press.

CULLER, JONATHAN 1975: *Structuralist Poetics. Structuralism, Linguistics, and the Study of Literature.* Ithaca, New York: Cornell University Press.

FLEISHMAN, AVROM 1971: *The English Historical Novel. Walter Scott to Virginia Woolf.* Baltimore and London: The Johns Hopkins Press.

FORSGÅRD, NILS ERIK 1998: *I det femte inseglets tecken. En studie i den åldrande Zacharias Topelius livs- och historiefilosofi.* Skrifter utgivna av Svenska litteratursällskapet i Finland 616. Helsinki: Svenska litteratursällskapet i Finland.

GEPPERT, HANS VILMAR 1976: *Der "andere" historische Roman. Theorie und Strukturen einer diskontinuierlichen Gattung*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag.

HATAVARA, MARI 2002: Fredrika Runebergin Fru Catharina Boije och hennes döttrar kansallisena visiona. *Merkkejä ja symboleja. Esseitä kirjallisuudesta ja sen tutkimuksesta*. Toim. Markku Lehtimäki. Tampere: Tampere University Press, s. 107-134.

HATAVARA, MARI 2003: Suomen historian kirjoittaminen. Zacharias Topelius ja Fredrika Runeberg. *Historiallinen Aikakauskirja* 4/2003, s. 505-516.

HUHTALA, LIISI 1984: Historiallinen romaani. *Historiallinen aikakauskirja* 4/1984, s. 296-301.

HUMPHREY, RICHARD 1986: *The Historical Novel as Philosophy of History. Three German Contributions: Alexis, Fontane, Döblin.* Bithell Series of Dissertations 10. University of London: Institute of Germanic Studies.

IHONEN, MARKKU 1986: Havaintoja historiallisen romaanin kerronnasta. *Historiallisen romaanin teoriaa ja käytäntöä Georg Lukácsista Umberto Ecoon*. Toim. Markku Ihonen ja Liisa Saariluoma. Joensuu: Joensuun yliopisto. Humanistinen tiedekunta. Kirjallisuuden ja kulttuurin tutkimuksia 2, s. 156-191.

KETTUNEN, KEIJO 1986: Tehty menneisyys. *Kirjallisuudentutkijain seuran vuosikirja 40*. Helsinki: SKS, s. 107-119.

KLINGE, MATTI 1980: *Bernadotten ja Leninin välissä. Tutkielmia kansallisista aiheista*. Juva: WSOY.

KOSELLECK, REINHART 1985/1979: *Futures past. On the Semantics of Historical Time*. *Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten*. Transl. Keith Tribe. Baskerville: MIT Press.

LUKÁCS, GEORG 1962 /1936-37: *The Historical Novel. Der historische Roman*. Transl. Hannah ja Stanley Mitchell. London: Merlin Press.

MACQUEEN, JOHN 1989: *The Rise of the Historical Novel.* The Enlightenment and Scot-

tish Literarure vol. 2. Edinburgh: Scottish Academic Press.
MOLARIUS, PÄIVI 1999: Fennomaanisen merkitysjärjestelmän muotoutuminen 1800-luvun Suomessa. *Kaksi tietä nykyisyyteen. Tutkimuksia kirjallisuuden, kansallisuuden ja kansallisten liikkeiden suhteista Suomessa ja Virossa.* Toim. Tero Koistinen, Piret Kruuspere, Erkki Sevänen ja Risto Turunen. SKST 755. Helsinki: SKS, s. 67-83.
NORO, MAURI 1968: *Kaitselmusaate Topeliuksen historianfilosofiassa*. Helsinki: WSOY.
PALMERI, FRANK 2003: *Satire, History, Novel. Narrative Forms, 1665-1815.* Newark: University of Delaware Press.
SCHABERT, INA 1981: *Der historische Roman in England und Amerika*. Erträge der Forschung. Band 156. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
STENIUS, HENRIK 1992/1990: Julkisen keskustelun rajat suuriruhtinaskunnassa. *Talous, valta ja valtio*. Tutkimuksia 1800-luvun Suomesta. Toim. Pertti Haapala. Tampere: Vastapaino, s. 173-186.
WHITE, HAYDEN 1987: *The Content of the Form. Narrative Discourse and Historical Representation*. Baltimore: The John Hopkins University Press.
WESSELING, ELISABETH 1991: *Writing History as a Prophet. Postmodernist Innovations of the Historical Novel.* Amsterdam, Philadelphia: Josh Benjamins Publishing Company.

Juhani Sipilä

”Meidän ja teidän välillä suuri juopa” Köyhät ja rikkaat Pentti Haanpään romaanissa Isännät ja isäntien varjot

> Sillä herrat, virkakunta oli se kansanluokka, joka nautti tästä ajasta. Heidän palkkansa eivät olleet pienenneet, joten he voivat ostaa yllin kyllin halpoja tarpeita, elää ilossa herkullisesti, puhua viisaita ja hoitaa kaikin keinoin asioita niin, että ne jatkuisivat siten ainakin heidän kuolinpäiväänsä saakka.
> – Pentti Haanpää: Oiva Peltomaa, pula ja pieni rautatieasema lakealla maalla (1933/1980: 280)

Pentti Haanpään romaani *Isännät ja isäntien varjot* (1935)[1] alkaa kuvauksella kaksista samalle päivälle osuneista hautajaisista: ”Tänään saatettiin viimeisimpään ja rauhallisimpaan asuntoonsa Herneisen vöyrään talon emäntä ja Riitakaisa, köyhä ja yksinäinen naisenpuoli” (IJIV: 5). Köyhän Riitakaisan maahanpano on nopeasti kuvattu, mutta rikkaan Iso-Herneisen Kaisa-emännän hautajaisissa viivytään kauemmin. ”Kirkkomaalla”-aloitusluvun tapahtumat fokalisoituvat ensin haudankaivajan mutta jatkossa enenevässä määrin rikkaaksi tiedetyn leski-isännän, Jopi Herneisen, kautta, joka osoittautuu koko romaanin päähenkilöksi. (IJIV: 5–14.)

Aloitus asettaa rinnakkain kaksi Kaisaa, rikkaan ja köyhän. Kun kyseessä ovat hautajaiset, asetelma saa erityisen merkityksen: kuolema korjaa yhtä hyvin rikkaan kuin köyhän, eikä hautajaisten näyttävyys ja saattoväen määrä asiaa muuksi muuta. Heti alussa mennään perimmäisten kysymysten äärelle: kirkkomaalla ajallisuus ja iankaikkisuus kietoutuvat toisiinsa, ja kuoleman edessä rikkaankin varma turvallisuus kyseenalaistuu. Kertoja kuvaa, kuinka leski-isännän sydän läpättää hetkisen hätääntyneenä; arvostettu ja itsetietoinen mies seisoo haudan ääressä kuin orpona, avuttomana ja muotopuolena. Levottomat ajatukset liikkuvat vuoroin ajallisissa, vuoroin iankaikkisissa, ja isäntä yrittää karistaa mielestään mielikuvat haudantakaisista asioista, ylösnousemuksesta:

> Hän tuijotti tuohon tuoreeseen hautakumpuun ja huomasi sitten mielessään kummallisen kuvitelman viimeisen päivän ylösnousemuskuhinoista hautausmaalla. Hän hymyili ja hätkähti samassa häpeissään. Sillä sellaisista asioista sopi vain sanoa kaavan sanat ja siinä kaikki. Elämä oli ohitse [--]. (IJIV: 11.)

Kun Jopi Herneinen kulkee pois hautausmaalta, hän erottaa taivaalla junan jättämän savujuovan. Hän näkee siinä vertauskuvan elämän leppymättömästä jatkumisesta ja

tajuaa oman elämänsä vähäisen merkityksen tässä suuressa kierrossa:

> Putoa vain vankkureista. Rattaat vain pyörivät, täysi vauhti ja rähinä on aina päällä. Olet jäänyt ja unhoitettu. Jälkeen jääpi savujuova, sen junan, jota sanotaan elämäksi, matkatessa halki iankaikkisuuden tasangon (IJIV: 13).

Hetki, jolloin Herneisen isäntä tajuaa selkeästi ihmiselämän katoavaisuuden, jää lyhyeksi: ajatukset kääntyvät kiireesti taloudellisiin asioihin, omaisuuteen, rahaan, velkaan. Iankaikkisuuteen liittyvät mietteet jäävät ajalliseen liittyvien varjoon. Silmä on myös löytänyt saattojoukosta nuoren kauniin puodinpitäjän, Lyyli Kaislan. Taitavasti, alusta alkaen, Haanpää rakentaa ajallisten ja iankaikkisten välistä jännitettä.

”Kirkkomaalla”-aloituslukuun sisältyy useita viittauksia Raamattuun. Ajatus ”viimeisen päivän ylösnousemuskuhinoista” on niistä vain yksi mutta merkittävä teoksen yleisen tematiikan kannalta, vaikka siihen ei tutkimuksessa ole kiinnitetty huomiota. Teosta on tulkittu paljolti yhteiskunnallisesti, ilmestymisajankohtansa poliittisten vastakohtaisuuksien ja ongelmien esityksenä ja modernisaation tuottamien uusien haasteiden kuvauksena (esim. Karkama 1985: 155–158 ja Sallamaa 1996: 98–99), eikä suotta: kysymys on yhteiskunnallisesta, ajankohtaisia ja avoimen poliittisia kannanottoja sisältävästä romaanista, ja ilmestymisajankohtaa edeltäneet suuret taloudellis-sosiaaliset myllerrykset luovat sille realistisen, suorastaan dokumentaarisen ilmeen. Romaanin alaotsikko, ”Romaani talonpojan sortumisesta”, on toisin sanoen syytä ottaa tulkinnassa huomioon. Mutta tasoja on muitakin kuin yhteiskunnallinen, kuten Haanpään teksteissä yleensäkin.

Toisekseen: viittaukset ajankohdan tapahtumiin (yleismaailmallinen talouspula, talonpoikien köyhtyminen ja pakkohuutokauppojen runsaus, lapuanliike ja kyydityksset) eivät itsessään tee romaanista ”yhteiskunnallista todistuskappaletta” tai ”lahjomattoman todellisuuden kuvastinta”, kuten sitä aikalaisvastaanotossa luonnehdittiin (sit. Koivisto 1998: 98). Ne ovat vasta sitä materiaalia, josta eri kirjailijat luovat keskenään erilaisia kuvauksia. On siis tutkittava sitä, miten Haanpää on materiaalinsa järjestänyt, ”millä tavoin juuri tämä yksilö on ongelmat esittänyt ja etsinyt niihin vastauksia”, kuten Aarne Kinnunen asian muotoili juuri Haanpään kohdalla (1982: 324). Miettiä sopii, mitkä ovat ne tekstin keinot, joista romaanin yhteiskunnalliset ja poliittiset latauksset muodostuvat. Pohdinnan arvoista on sekin, miten tekstin yhteiskunnallinen ja poliittinen taso jäsentyy suhteessa tekstin eksistentiaaliseen tasoon, suhteessa niihin kysymyksiin, jotka hautajaisten kirvoittamana askarruttavat hetken jopa ”vöyrään talon” juurevaa isäntää.

Romaaniin kymmeniin *Raamattu*-viittauksiin on tutkimuksessa kiinnitetty huomiota: Juhani Koivisto on väitöskirjassaan (1998) ja eräässä artikkelissaan (2002) tutkinut juuri *Isäntien* ja *Raamatun* välistä dialogia, mutta romaanin alkuluvun merkitys ja sen tärkeät intertekstuaaliset kytkennät ovat häneltä kuitenkin jääneet havaitsematta tai

ainakin analysoimatta. Siksi esityksessäni keskityn erityisesti siihen. Lähtö-oletukseni on myös, että *Raamattu*-viittauksilla on tärkeä tehtävä romaanin temaattisen kentän jäsentymisessä. *Isännät ja isäntien varjot* on romaanina episodimainen, novellimaisista palasista koottu, kuten Haanpäällä usein on (vrt. Koivisto 1998: 152), mutta kokonaisuutta sitovat yhteen myyttiset perusrakenteet, jotka juontavat *Raamattuun*. Seuraavassa kun tutkin *Raamattu*-alluusioiden ja sitaattien merkitystä *Isännissä*, keskityn erityisesti romaanin aloituksen hautajaisepisodiin, jonka merkitys on suuri myös teoksen yhteiskunnalliseen tematiikan rakentumiselle.[2]

Job, Eesau ja korpivaellus

Romaanin keskeisen henkilögallerian muodostavat Jopi Herneinen ja hänen kolme poikaansa (Esa, Oras ja Martti), viehättävä nuori myymälänhoitaja Lyyli Kaisla, Amerikassa kullankaivuulla rikastunut Aprami Kaira, isänmaallisista aatteista innostunut pappi, tohtori Tölpäs, liikemies A. V. Kaista, naisten huijaamiseen erikoistunut kulkuri Jamu Koski sekä joukko pitäjän silmäätekeviä (opettaja, nimismies, insinööri) ja vähäväkisiä (haudankaivaja, Metsä-Aatu, Höröläinen) sekä nimettömäksi jäävä rahaton kulkija, jossa Jopi Herneinen näkee oman tulevaisuutensa. Myös jotkut taloudellista valtaa käyttävän puutavarayhtiön miehet mainitaan nimeltä.

Tarinan pääjuonteena on Jopi Herneisen tuhon tie: Jopi menettää vaimonsa, omaisuutensa ja otteensa elämään. Esa Herneinen, joka on uudisraivaaja, menettää laman vuoksi talonsa. Lyyli Kaisla, joka rakastuu Jamu Koskeen ja joutuu petetyksi, menettää paitsi luottamuksensa myös rahansa. Lopussa hän menettää myös henkensä, kun Jopi Herneinen juoppohulluuden ja pettymyksen sekaisen raivon vallassa lyö hänet punnuksella kuoliaaksi.

Tarina ankkuroituu tiukasti 1930-luvun alun pulakauteen ja aikakauden poliittisiin tapahtumiin: tapahtumaympäristössä vaikuttaa voimakkaasti toisaalta pankkien, vakuutuslaitosten ja puutavarayhtiöiden taloudellinen mahti, toisaalta isänmaallisen kansanliikkeen poliittinen ja ideologinen ylivalta. Kansa on jakautunut kahtia menestyviin ja häviöön meneviin; modernisaation matkaan saattamat voimat ravistelevat rajusti vanhoja ikiaikaisiksi koettuja rakenteita ja ajatustapoja. Iso-Herneisen dynastiassa vanha ja uusi ottavat mittaa toisistaan: isä edustaa vanhaa talonpoikaista elämänmuotoa, yksi pojista on lähtenyt uudisraivaajaksi, yksi antautunut urheilulle, yksi heittäytynyt puutavarayhtiön palvelukseen – uusien isäntien juoksupojaksi.

Koivisto osoittaa *Isännistä* 80 yksittäistä *Raamattu*-kytkentää.[3] Hänen mukaansa tässä romaanissa kytkentöjä on enemmän kuin missään muussa kirjailijan yksittäisessä teoksessa (mt: 50). Paradoksaalista Koiviston mukaan on se, että niissä teoksissa, joissa käsitellään paljon uskonnollisia ilmiöitä, on huomattavasti vähemmän *Raamattu*-kytkentöjä kuin niissä, joissa Haanpää askaroi yhteiskunnallisten asioiden kimpussa.

Koivisto osoittaa, miten romaanin yhteydet muutamiin varsin tunnettuihin raamatunkertomuksiin ovat vahvasti rakentamassa teemaa häviöön menemisestä ja omaisuuden menettämisestä (1998: 157, passim.).

Jopi Herneisen nimi viittaa *Raamatun* Jobiin, joka menetti paitsi lapsensa myös koko omaisuutensa.[4] *Isäntien* Jopi menettää hänkin omaisuutensa ja tietyllä tavalla myös poikansa, jotka ovat suuntautuneet muualle kuin pitämään sukutaloa pystyssä. Raamatullisesta esikuvastaan poiketen *Isäntien* Jopi menettää puolisonsa ja lopulta myös henkisen tasapainonsa jopa siinä määrin, että syyllistyy veritekoon. Toisin kuin *Raamatun* Jobilla menetykset ovat lopullisia ja peruuttamattomia; uutta alkua uudelta pohjalta ei tule. Tarinan lopun toivottomuutta kehystää juoppohulluuden oire, ”tyhjäsen” nauru sekä kevätsade, joka normaalissa tilanteessa antaisi toiveita paremmasta: ”Eikä sateen kuiskaava ääni kertonut vanhalle talonpojalle mitään iloisia asioita, ei mitään toivorikkaita seikkoja siementämisestä ja maankasvuista” (IJIV: 183).

Koivisto näyttää (1998: 168–169), miten omaisuuden menettäminen toistuu myös Esa Herneisen tarinassa. Raamatullinen nimi kytkee hahmon Eesauhun, joka myi esikoisuutensa veljelleen hernekeitosta (1. Moos. 25: 29–34). Tähän kertomukseen myös romaanin kertoja viittaa suoraan: ”Esikoisoikeudet ovat menneet hernerokasta” (IJIV: 120). Romaani ylipäätään ”käyttää hyväkseen” *Raamattua* paikoin alleviivaavasti. Painokkaaksi ja selkeäksi intertekstiksi näyttäytyy myös valitun kansan vaellus Egyptistä luvattua maata kohti. Romaanissa viitataan Egyptin heinäsirkkoihin (IJIV: 84), korpivaelluksen ”pilvi- ja tulenpatsaisiin” (IJIV: 61), ”todistuksen majaan” ja taivaasta sataavaan mannaan (IJIV: 128–129), vaskikäärme-episodiin (IJIV: 138) jne. (ks. myös Koivisto 1998: 154–157). Korpivaellus-kytkentä ei kuitenkaan rakenna häviön ja rappion tematiikkaa vaan liittyy ajankohdan kristillis-isänmaalliseen ryhtiliikkeeseen, jonka uskonnollissävytteistä retoriikkaa romaanissa ironisoidaan terävästi.

Aprami Kaira – köyhien, syntisten ja puutteellisten ystävä

Talonpojan köyhtyminen ja talonpoikaisen elämäntavan rappio (”itsenäisen talonpojan häviämisprosessin alkuhistoria”, kuten Haanpää itse sanoo) kiihtyvän modernisaation puristuksessa on vain osa romaanin rikasta tematiikkaa. Haanpään työsuunnitelmasta käy ilmi, että lähtökohtana koko romaanille oli sanomalehtiuutinen, joka koski nuoren myyjättären murhaa. Haanpää kaavaili romaania, jossa aihe olisi eroottis-psykologinen, mutta jossa ”yksilöt ja tämä yksilöllinen teko olisivat vain näennäisesti etualalla” (Haanpää 1976: 253–254). Suunnitelmiin tulevat seuraavassa vaiheessa mukaan myös ”tuhon odotukset” ja ”rappion ja tuhon tunnelmat” (mt: 264–265). Merkille pantavaa myös on, että romaani alkaa syksystä ja päättyy kevääseen: päähenkilön elämä kiertyy vaimon kuoleman jälkeen aina vain synkempään suuntaan, kohti maata ja pimeyttä. Kevään tulo ei kuitenkaan käännä suuntaa – päinvastoin. Lopun toivottomuudelle ja

synkkyydelle luo voimakkaan kontrastin juuri viittaus hedelmälliseen kevätsateeseen, joka nyt ei lupaakaan päähenkilölle mitään hyvää.

Yksi Haanpään koko tuotannossa toistuva teema on yksilön paikka kosmoksessa, ihmisen mietteet viimeisten kysymysten äärellä, tilanteessa jossa ”tuuli käy heidän ylitseen”. Ehkä voisi puhua teoksen metafyysisestä tai olevaisuutta pohtivasta tasosta. Se on lähes aina mukana Haanpään teoksissa, vaikka kuvauksen etualalla olisivatkin ihmisten väliset suhteet tai yhteiskunnallinen epäoikeudenmukaisuus. *Isännissä* tämä ulottuvuus on vahva, pitkälti juuri alkuluvun ansiosta.

Kun tarkastellaan lähemmin *Isäntien* ensimmäisen luvun hautajaiskuvauksia, kiinnostavaksi käy erityisesti Aprami Kairan hahmo. Hän on henkilö, joka herättää kummastusta vanhassa haudankaivajassa. Tämä pitää merkillisenä sitä, että likaisena ja huonona pidettyä puolihupsua naista saattaa haudan lepoon seppele kädessään Aprami Kaira, ”tilanomistaja, rikas mies, Amerikassa aikanaan kullankaivulla onnensa käsittänyt”. Haudankaivaja tulkitsee tilanteen niin, että Kaira ”tahtoi näyttää, että tällainen hän on, köyhien, syntisten ja puutteellisten ystävä” (IJIV: 6). Kairaan liitettyä epiteettiä vahvistetaan toistolla: samassa luvussa häntä kutsutaan uudelleen ”köyhien ystäväksi” (mp.) ja seuraavassa luvussa jälleen ”syntisten ystäväksi” (IJIV: 16).

”Syntisten ystävä” on moite, jonka uskonnollinen eliitti liittää evankeliumikertomuksissa nimenomaan Jeesukseen: ”Ihmisen Poika tuli syöden ja juoden, ja he sanovat: katso ihmistä, syömäriä ja viinan juomaria, Publikanein ja syntisten ystävää” (Matt. 11: 19; ks. myös Luuk. 7: 34). Onko Aprami Kaira tulkittava Kristus-hahmoksi? Koivisto paikallistaa hahmojen intertekstuaalisen yhteyden mutta jättää asian hyvin lyhyen maininnan varaan. Kairan ”raamatullisuus” (Koiviston käyttämä ilmaisu) on ironista: Kaira käyttää *Raamattua* mutta esiintyy yleisten normien vastaisesti. Tässä mielessä hän muistuttaa Jeesusta, jonka viaksi laskettiin ystävyys syntisiksi tunnettujen ihmisten kanssa (Koivisto 1998: 167).

Kairan hahmossa on kuitenkin muutakin mielenkiintoista. Hänhän liikkuu yhtä hyvin köyhien kuin rikkaittenkin parissa, mutta pyrkii olemaan kiistojen ulkopuolella, tarkkailijana. Hän käy esimerkiksi rikkaan lesken surutalossa Isossa Herneisessä ja osallistuu siellä ”punaisen rikkaruohon” hävittämisestä käytävään keskusteluun. Isänmaallisten piirien harrastama terrori on iskenyt ennen kaikkea pitäjän vähäväkisiin, Kairan sanoin ”resukemeleihin” ja ”kuokkaukkoihin”, joita on kyyditetty rajan taakse ja joiden perheiden elatus on sen seurauksena jäänyt kunnan niskoille. Kaira asettuu puolustamaan näitä köyhiä ja puutteenalaisia ja saa osakseen muiden, myös papin paheksumisen (IJIV: 15–18). Vaikka Kaira itse on rikastunut onnistuneella Amerikan-käynnillään, hän ei jaa hyväosaisten arvoja ja asenteita. Surutalossa hänen sappensa alkaa kiehua sekä papin että Herneisten esiintymisen vuoksi. Hän ymmärtää heidän käytöksensä synniksi ja ajatuksissaan ironisoi heitä raamatullisin kuvin ja äänenpainoin:

> Aprami Kaira kuunteli sitä [papin hautajaispuhetta] loukostaan ja hänen suunsa mutruili arvostelevasti. Jotakin sellaista, että niin siunataan jo täällä ajassa suvut, joilla on oikea kristillinen pohja. Hyvä kartano, tavaroita ja karjaa, lapsia ja palvelijoita. Kuinka kaunis oli ollut katsoa, kun tämä veljessarja ja sukukunta oli yhteisymmärryksessä tullut Herran eteen…
>
> Aprami Kaira muistaa tämän. Herneiset olivat jonkin tapauksen vuoksi koonneet koko suuren sukunsa ja menneet ehtoolliselle oikein joukolla. Mutta kansan eteenhän he silloin tulivat näyttämään, kuinka tässä rikkaat, komeat ja arvossapidetyt esiintyvät. Katsokaa yhteinen kansa päältä! Perkuli! Se oli näytös kertakaikkiaan ja synti jumalan edessä. Nyt tuo ammattikristitty vielä ylistää sellaista synniksi luontuvaa parateerausta. (IJIV: 19–20.)

Kertoja sanoo Kairasta, että tämä on ”jyrkästi epäuskoinen mies”, jonka kirkkain elämänohje on ”yksi maailma kerrallaan” (IJIV: 107). Kaira nimittäin ajattelee, että jos kuitenkin oli olemassa ikuisuus, hän ”kestäisi kyllä sen minkä toisetkin”. Vesa Karosen mielestä Kaira muistuttaa Haanpään kirjailijaa *Noitaympyrän* esipuheessa, miestä, joka ”ei usko mihinkään”: ”Aprami Kairan henkilöhahmoa ei tarvitse samastaa kirjailijaan, mutta Kairaa kuvatessaan Haanpää esittää vapauden ehdoksi riippumattomuuden.” Karosen mukaan Kairan henkilöhahmo heijastaa kirjailijan poikkeusasemaa; hän voi ikään kuin muista riippumattomana liikkua tarkkailemassa eri ryhmiin kuuluvien ihmisten toimintaa. (Karonen 1985: 138–139.) Myös Kalervo Toiviainen aistii Kairan kannanotoissa Haanpään oman äänen: ”Hänellä on Haanpään ääni ja hän on se klovni, joka tulee irvistelemään pyhiin tilaisuuksiin, sankaripatsaiden paljastuksiin ja metsäherrojen juominkeihin” (1996: 314).

Aprami Kairakin on kuitenkin monitahoinen, jopa ristiriitainen hahmo. Hän on toisaalta muista riippumaton tarkkailija, toisaalta susiturkissaan viihtyvä itsetyytyväinen kuljeskelija:

> Oli hyvä elää, ajatteli hän. Oli hyvä katsastaa ihmisten touhua, kuten hyönteisten hyörintää. Jos tulisi liian suuri mullistus, jos hänet aiottaisiin vetää vielä kerran hyörintään, taisteluun, niin hän pakenisi. Pako on helppo. Hänellä olisi kyllä luontoa katsoa muutama sekunti mustaan pyssyn silmään.
>
> Silloin olisi ainakin yksi maailma eletty. Ja jos olisi olemassa ikuisuus, niin Aprami Kaira kestäisi kyllä sen minkä toisetkin.
>
> Kuten tyytyväinen naurahdus narahteli lumi hänen anturainsa alla. (IJIV: 114–115.)

Asenteessa on omahyväisyyttä ja ylpeyttä, uhoakin; Kaira ei ole yksiselitteinen sankarihahmo, vaikka köyhiä puolustaakin. Tässä romaanissa ei ylipäätään ole sankareita eikä läpeensä hyviä ihmisiä, jollei sellaisiksi lasketa ilman omaa ääntä tai näkökulmaa jääviä maan hiljaisia.

”Aaprahamin helmassa lohdutusta ja hoivaa”

Aprami Kairan nimi on herättänyt jonkin verran kiinnostusta. Eino Kauppisen mukaan sukunimen voi katsoa liittyvän Kairanmaahan, joksi Haanpään kotiseutua ja hä-

nen ”kirjallista kuvausaluettaan” on nimitetty (1966: 7). Kauppisen mukaan *Isäntien* ensimmäinen luku on lähtenyt samasta juuresta kuin *Lauma*-kokoelman ”Riitakaija”-novelli (Haanpää 1937: 14–17).[5] Novellissa Aprami Kairan tapainen, köyhistä oloista ponnistanut mies kertoo minä-muodossa köyhän, hupsuna ja huorana pidetyn vanhan naisen tarinan ja sen, miten hän järjesti tälle komeat hautajaiset omaa huonoa omaatuntoaan rauhoittaakseen ja myös muiden kiusaksi. Kauppisen mielestä Aprami Kaira on ”Haanpään tuotannon tunnettuja kriittisiä ja filosofoivia sivustakatsojia” (1966: 7).

Aprami-etunimi ei näytä kiinnostaneen Koivistoa, vaikka hän on muuten kiinnittänyt huomiota raamatullisiin nimiin. Syy voi olla siinä, että hahmon yhteyksiä *Vanhan testamentin* Aabraham-kertomukseen ei ole osoitettavissa; Aprami Kaira on kyllä lähtenyt maastansa ja isänsä kodista kauas vieraaseen maahan, mutta palannut sitten takaisin toisin kuin *Raamatun* Aabraham, joka lähti kohti luvattua maata sinne lopullisesti jäädäkseen. Molemmat ovat rikkaita, mutta raamatullisesta kaimastaan poiketen Aprami ei usko mihinkään tai kehenkään eikä toteuta mitään missiota.

Aabraham (tai Abraham, kuten nimi Haanpään käyttämässä ns. *Vanhassa kirkkoraamatussa* kuuluu), juutalaisen kansan kantaisä, on kuitenkin niin merkittävä hahmo, että hän heittää ”varjonsa” koko *Raamatun* suuren kertomuksen ylitse. *Uudessa testamentissa* hänet mainitaan yhdeksässä eri kirjassa kaikkiaan kymmeniä kertoja. Muun muassa Jeesus kiistelee juutalaisten kanssa Aabrahamista. Hän sanoo eläneensä jo ennen Aabrahamin syntymää, mikä saa juutalaiset raivoihinsa ja nämä ovat vähällä kivittää hänet (Joh. 8: 31–59).

Aprami Kairan etunimi kytkeekin hänet nimenomaan lyhyeen kertomukseen *Uudessa testamentissa*, jossa patriarkka Aabraham esiintyy tuonpuoleisessa, perillä Jumalan valtakunnassa ja aivan tietyssä tehtävässä. Luukkaan evankeliumissa Jeesus kertoo tapauksen, jossa ovat mukana nimeltä mainitsematon rikas mies, köyhä Latsarus ja Abraham:

> Oli yksi rikas mies, joka vaatetti itsensä purppuralla ja kalliilla liinavaatteilla, ja eli joka päivä ilossa herkullisesti.
>
> Oli myös kerjääjä, nimeltä Latsarus, joka makasi hänen ovensa edessä täynnänsä paisumia,
>
> Ja pyysi ravittaa niistä muruista, jotka rikkaan pöydältä putosivat; mutta koirat myös tulivat ja nuolivat hänen paisumansa.
>
> Niin tapahtui, että kerjääjä kuoli ja vietiin enkeleiltä Abrahamin helmaan: niin kuoli myös rikas ja haudattiin.
>
> Ja kun hän helvetissä vaivassa oli, nosti hän silmänsä ja näki Abrahamin taampana ja Latsaruksen hänen helmassansa. (Luuk. 16: 19–23.)[6]

Kertomus jatkuu niin, että rikas mies huutaa Abrahamilta armoa: hän pyytää tätä lähettämään Latsaruksen kastamaan sormenpäänsä veteen ja jäähdyttämään hänen kieltään, koska hänellä on niin kova vaiva ”tässä liekissä”. Abraham muistuttaa kuitenkin,

miten rikas sai hyvän osansa jo elämänsä aikana ja miten Latsaruksen osalle tuli vain pahaa: ”Mutta nyt hän lohdutetaan, ja sinä vaivataan.” Abraham kertoo myös helvetin (uudemmissa käännöksissä ”tuonelan”) kahdesta osastosta, joiden välille ei myönnetä kulkulupaa: ”Ja paitsi kaikkia näitä on meidän ja teidän välillä suuri juopa kiinnitetty, että ne, jotka tahtovat täältä sinne teidän tykönne mennä, ei he voi, eikä sieltäkään tännekään tulla.” Tällöin rikas mies pyytää, että Abraham lähettäisi Latsaruksen hänen isänsä kotiin varoittamaan hänen viittä veljeään, etteivät nämä vain joutuisi samaan vaivanpaikkaan. Abraham sanoo, että ovathan heillä Mooses ja profeetat, ”kuulkoot niitä”. Rikas mies kuitenkin ehdottaa, että jos kuitenkin ”joku kuolleista menis heidän tykönsä, niin he parannuksen tekisivät”. Abraham vastaa, että elleivät he Moosesta ja profeettojakaan kuule, niin ”he ei myös usko, jos joku kuolleista nousis ylös”. (Luuk 19: 25–31.)

Romaanin alun ”Kirkkomaalla”-luvussa Aprami Kaira saa raamatullisen kaimansa roolin ottaessaan osaa köyhän, halveksitun ja syntiseksi leimatun Riitakaisan hautajaisiin: hän ikään kuin sulkee Riitakaisan helmaansa osoittaakseen hänelle kunnioitusta ja toisaalta protestoidakseen pappien ja hyväosaisten tekopyhyyttä. Hänelle näiden kristilliseltä näyttävät toimet ovat pelkkää näytöstä – hän leimaa ne suoranaiseksi synniksi Jumalan edessä.

Evankeliumikertomus on *Isäntien* alkutilanteen kantavana pohjarakenteena, vaikka ilmiasu onkin kovin toisenlainen kuin pohjatekstissä: romaanissa molemmat vainajat ovat naisia ja ”Abrahamin helmakin” tämänpuolinen, ajallinen. Kuitenkin Riitakaisan elämäntilanne muistuttaa suuresti Latsaruksen tilannetta. Hänkin on ikään kuin maannut vaivoissaan rikkaiden oven edessä; hänhän on ollut ”herrasväkien ja talollisten likaisten vaatteiden ja lattiain pesijä” ja häntä on ”pidetty likaisena ja huonona” (IJIV: 5). Iso Herneisen kärsivänä puolena ei myöskään ole tuonelaan joutunut vainaja vaan haudan tälle puolelle jäänyt rikas leski, jonka päälle kaikki vaivat ja onnettomuudet nyt kasaantuvat.

”Abrahamin helma” esiintyy Haanpäällä jo aiemminkin, varhaisessa ”Vanha emäntä” -novellissa. Siinä kertoja kuvailee vanhan ja katkeroituneen emännän hurskastelevia mietteitä, miten tämä ajattelee ”maailman pahuutta, kuinka siinä oikeuden yrtit kuoleutuvat ja vääryyden vesat ovat rehevät, ja ajattelee sitäkin, että kohta hän täältä erkanee ja saa Aaprahamin helmassa lohdutusta ja hoivaa…” (Haanpää 1927: 56–57).[7] Raamatullinen kuva esiintyy tässä alkuperäisessä uskonnollisessa merkityksessä, mutta novellin maailmassa se ironisoituu, koska se esiintyy itseään vanhurskaana pitävän ihmisen ylevänä turvapaikkana. *Isännissä* Abrahamin helma on tämänpuolinen: rikkaiden ja tekopyhien arvostelija avaa sylinsä köyhälle – ainakin symbolisesti.

”Rikkaan miehen koira elää ilossa herkullisesti”

Kairan Aprami-etunimi ei jää ainoaksi osoittimeksi raamatullisesta intertekstistä; tarinasta löytyy muitakin viittauksia samaan evankeliumikertomukseen. Myös ne vahvistavat nimenomaan rikkauden ja köyhyyden tematiikkaa. Tunnistettu interteksti tavallaan aktivoi uusia signaaleita viittaavasta tekstistä ja mahdollistaa laaja-alaisemman tulkinnan (ks. Ben-Porat 1976: 107–114). Kairan sukunimeä esimerkiksi kommentoidaan erässä keskustelussa, joka koskee rikastumista ja köyhtymistä. Tukkiyhtiön pomomies Lomo sanoo hänestä, että Kaira on ”irti maailmasta, entisillä elävä, perheetön mies, joka juoksentelee kuten susi turkissaan ja on ymmärtävinään kaikkea. Kaira on melkein koira!” (IJIV: 113). Haanpään nimet toimivat usein puolittaisina viittauksina tai vain näennäisesti kätkettyinä vihjauksina yhteiskunnalliseen asemaan tai yhteisölliseen rooliin: Lomo viittaa pomoon, vääpeli Sato sotaan, Kaaleppi Köyhkänä köyhänä olemiseen, korpraali Korppi armeijan nokkimisjärjestykseen jne. Kairan roolina on juoksennella koirana paikasta toiseen ja nuuhkia milloin rikkaita, milloin köyhiä.

Kun muistetaan, miten evankeliumikertomuksessa ”koirat myös tulivat ja nuolivat hänen [köyhän] paisumansa [paiseitaan]”, koira-motiivia voi tarkastella tarkemminkin. Juutalaisessa kulttuurissa koira oli saastainen eläin, ja Latsarus-kertomuksessa köyhä joutuu tahtomattaan koirien nuolemaksi.[8] Toisaalta on muistettava, että vanhoissa myyteissä koiraa on kuvattu tuonpuoleisuuden porttien vartijaksi (Kerberos, Cerberus ym.), jopa kuolleiden sielujen johdattelijaksi tuonpuoleisuudessa. Aprami Kairan koiranrooli voidaankin tulkita positiiviseksi: hän on köyhän ystävä, saattaja viimeisellä matkalla. Hän myös nuuskii rikkaiden ja valtaapitävien elämänpiiriä, ärisee ja haukkuu näkemilleen yhteiskunnallisille epäkohdille – on siis eräänlainen vahtikoira. Hän on yhteisössä elävä mutta samalla sen ulkopuolla pysyttelevä tarkkailija, joka itse ei ole vaarassa pudota köyhien kastiin, kuten käy Iso Herneisen esikoiselle Esalle.

Isännissä koira saa aivan erityisen symbolimerkityksen, ja kaikupohjana on edelleen sama rikas mies ja Latsarus -kertomus. Samassa luvussa, jossa Kaira keskustelee juopottelevien puutavaramiesten kanssa, kuvataan, miten Iso Herneisen nuorin poika syöttää puutavarayhtiön herrojen jahtikoiralle ”hienoja voileipiä, kympin voileipiä”. Tilanne näyttäytyy irvokkaana, koska yksi miehistä ehättää sanomaan: ”Mutta jos tässä olisi joku kommunisti, niin se sanoisi, että noin: ihminen näkee nälkää ja rikkaan miehen koira elää ilossa herkullisesti.” (IJIV: 111). Rikkaan miehen koiraan ja kalliisiin voileipiin palataan seuraavassa luvussa, kun Kaira havaitsee, miten kamarin lattiaa koristaa ”jalon jahtikoiran ulostus isona kuten huopasaapas” (IJIV: 116). Romaanissa raamatullinen kuva on kotoutettu 1930-luvun pula-aikaan, äärimmäisen rikkauden ja äärimmäisen köyhyyden symboliksi. Köyhä, nälkää näkevä ihminen ei ole edes rikkaan miehen koiran arvoinen, joka ”elää ilossa herkullisesti”.

Ilmaus ”elää ilossa herkullisesti”[9] tuntuu kiehtoneen Haanpäätä, koska hän käyttää

sitä toistuvasti (ainakin kymmenen kertaa) läpi tuotantonsa ensimmäisistä novelleista (1925: 67) viimeisiin, postuumisti julkaistuihin teksteihin saakka (1954/1980: 390a). Se liittyy huolettomaan ja taloudellisesti turvattuun elämään – itsetyytyväiseen yltäkyllläisyyteen. Ylipäätään Haanpään teksteissä esiintyy yllättävänkin paljon raamatunlauseita joko sellaisenaan, hieman muunneltuna tai aivan käänteisessä muodossa ironisoimassa sitä, miten kristittyinä itseään pitävät haluavat vastoin evankeliumien opetusta ”kiinnittä[ä] sydäntänsä katoavaan tavaraan” (Haanpää 1954/1980b: 271).

Monessa kohdin myös viitataan raamatunlauseisiin, joissa rikkaita ja hyväosaisia varoitetaan kovin sanoin. Esimerkiksi ”Pulamies”-vuoropuheluissa, jotka toivat Haanpäälle sakkotuomion (Karonen 1985: 123–127), siteerataan mm. profeetta Aamosta: ”[--]sentähden, että te köyhää sorratte, ja otatte häneltä suuret kuormat jyviä, ei pidä teidän niissä huoneissa asuman jotka te vuojonkivistä rakentaneet olette…” (Haanpää 1934/1980: 387). Samoin siteerataan Jaakobin kovia sanoja rikkaita kohtaan:

> Katso työmiesten palkka, jotka teidän maakuntanne elon niittäneet ovat, jotka petoksella teiltä pidätetty on huutaa: ja elonleikkaajien parut ja huudot ovat tulleet Herran Zebaotin korville. Te olette herkussa eläneet… (mt: 388).[10]

Veijo Meri on kiinnittänyt huomiota Haanpään tapaan käyttää klisheitä, instituutioiden kieltä, lakikieltä, uskonnonharjoituksen ja kasvatuksen käsitteitä:

> Vaikutus on ilahduttava ja tuhoisa. Aapisen ja Raamatun käsitteet ovat kovakuorisimpia ja mielessä lujimmin, koska ne on nuijittu päähän semmoisinaan toistaen koulussa ja seurakunnassa. Niiden vapaa käyttö räjäyttelee repeämiä instituutioiden seiniin ja lukijan ajatusrakennelmien sokkeloihin. (1974/1986: 161).

Haanpään tekstien yhteiskuntakritiikki syntyy monesti vanhoja tekstejä uudenlaisesti sijoittaen ja siteeraten, merkityssiirtymin – ylipäätään vakiintuneita kielenkäytönmuotoja sabotoimalla. ”Pulamies”-puheevuoroissa Raamattua siteerataan hyvin vanhatestamentillisessa hengessä, profeettojen yhteiskuntakriittistä tendenssiä noudattaen ja tietenkin hyödyntäen. Kirjeessään Erkki Valalle Haanpää luettelee tarkasti raamatunkohdat, joita pahennusta herättäneessä ja sakkotuomioon johtaneessa tekstissä on siteerattu ja sanoo:

> Jos nämä raamatunlauseet katsotaan kiihottaviksi ja rikollisiksi kansanmiehen suussa tai heidän elämäänsä ja ajatuksiaan kuvaavissa kaunokirjallisissa tuotteissa, niin eivätkö ne ole sitä myöskin itse raamatussa! (Haanpää 2005: 142).

”Rajoja ja juopia on välillämme”

Isännistä löytyy koiran lisäksi myös toinen kiinnostava motiivi, joka vahvistaa romaanin yhteyttä rikas mies ja Latsarus -kertomukseen ja siten rikastaa tulkintaa (Ben-Porat

1976: 107–114). Yksi tarinan keskeisistä henkilöistä, Esa Herneinen, putoaa rikkaiden kastista köyhien joukkoon, kun hänen uudisraivauksensa joutuu pakkohuutokaupattavaksi. Aikaisemmin hän on kulkenut talonisäntien mukana suojeluskunnassa, isänmaan asialla, kuten hän oli asian ymmärtänyt. Nyt hän havaitsee, että ”vihollinen [pankki, pääoma] on vienyt isänmaan hänen jalkojensa alta” mutta että hänen suojeluskunta-aikansa, ”tuo perintörikkauden luulotauti, jota hän oli sairastanut”, onkin yhä ”*juopana hänen ja niiden välillä*, joiden kaltaiseksi hän oli tullut” (IJIV: 129, kurs. JS).

Evankeliumikertomuksessa Abraham sanoo rikkaalle miehelle, että ”meidän ja teidän välillä [on] suuri juopa kiinnitetty”, ettei kumpikaan osapuoli pääse toisen luo. Myös Haanpään teoksessa suuri ja ylittämätön juopa erottaa rikkaat köyhistä. Muuan omaisuutensa menettänyt isäntä, ”isännän varjo”, selittää Jopi Herneiselle, miten uusi aika koettelee vanhoja rakenteita: ”Sellainen aika [--], että maanpiirin on yhtaikaa täyttänyt köyhyys ja ylenpalttinen rikkaus” (IJIV: 28). Juopa on paitsi rahaan ja omaisuuteen liittyvä myös ideologinen: talonpojan säädystä suistunut jää sekä rikkaiden hyljeksimäksi että köyhien vierastamaksi. Esa Herneinen kokee karvaasti tämän omalla kohdallaan: ”Eivätkö he katsoneet häneen ivallisesti, että miltä nyt maistuu, Iso Herneisen poika” (IJIV: 129).

Uusi aika lyö myös uusia juopia, uusia railoja ihmisten välille. Isänmaallisessa patsaanpaljastustilaisuudessa Esa Herneinen ymmärtää lopullisesti, millainen syvä kuilu avautuukaan rikkaiden ja köyhien välillä. Juhlassa lausutaan Uuno Kailaan yltiöisänmaallinen runo ”Rajalla”, jossa ”isät harmaat haudoistaan aaveratsuillaan ajaa” ja jossa vainajia vannotetaan saapumaan ”kostonarmeijana”, jos heidän poikansa nyt pettävät isänmaalliset valat (Kailas 1931/1977: 239–241). Sosialistisia aatteita kannattava maatyöläinen, Metsä-Aatu, joka kutsuu itseään ”synnynnäiseksi köyhäksi”, kääntää puukkoa Esa Herneisen haavassa kysäisemällä, mitä tämä ajatteli päivän isänmaallisesta tekstistä: ”Etkö [--] kuullut, miten äsken runoa luettiin: raja railona aukee?” (IJIV: 139). Esa Herneinen tarttuu syöttiin ja julistaa, miten herrat ”pystyttivät väärän pyykin”, jottei ”kansa huomaisi, missä sen ikuinen ja oikea vihollinen lymyilee, että se näkisi tuon rajarailon väärässä paikassa” (mp.).

Juopa-tematiikkaan palataan samassa luvussa vielä uudelleen, kun ”pyssyuskoa” (Haanpään käyttämä termi) tunnustava pappi tulee nuhtelemaan Esa Herneistä ja muita köyhyyteen tuomittuja pyhätyön tekemisestä. Ideologinen väittely saa pastorin tuohtumaan ja huokailemaan: ”Routaa, routaa on vielä maassamme ja kansassamme. [--]Rajoja ja juopia on välillämme. Mutta ne täytetään” (IJIV: 143). Pappi ei näe juopaa köyhien ja rikkaiden välillä vaan ymmärtää asian niin, että juopa avautuu isänmaallisten ja epäisänmaallisten (sosialistien, vasemmistolaisten) välille. Kertoja ei tässäkään ota kantaa suuntaan tai toiseen, mutta antaa episodin päätteeksi Esa Herneiselle puheenvuoron. Tämä osoittelee rikkaiden porraspäässä sikiävää orjuutta ja kurjuutta sekä

pilkkaa Kailaan hurmahenkistä runoa:

> Herrat ja opettajat soittelevat kuolleitten luilla, jotta korvamme terottuisi kuulemaan rajantakaisten orjuuden ja kurjuuden huokaukset, jotta silmämme näkisi, kuinka heidät karkoitetaan konnuiltaan. Mutta täällä kuulostaa kruunun voudin vasaranpauke talonpojan nurkkajuurissa vain hauskalta pakkasnapseelta [--](IJIV: 144.)

Isännät ja isäntien varjot -romaanin yhteiskunnallinen ja poliittinen taso rakentuu pitkälti dialogeista eri henkilöiden välillä, paikoin jonkin henkilön ajatusen ja havaintojen referoinnin kautta. Juopa köyhien ja rikkaiden välillä samoin kuin railo isänmaallisten ja isänmaallisiksi leimattujen kesken hahmottuu näissä puheissa ja mietteissä. Jokainen henkilö katsoo maailmaa omasta näkökulmastaan, senhetkisten tarpeittensa ja pulmiensa värittämin linssein. 1930-luvun pula-aika levittäytyykin lukijan eteen hyvin kirjavana ja monitahoisena. Esa Herneinen ja Aprami Kaira näkevät yhteiskunnallisen kehityksen selkeimmin eivätkä pelkästään omalta kannaltaan, koska ovat siirtyneet yhteiskunnallisesta asemasta toiseen: Esa Herneinen rikkaan talon perijästä köyhäksi työmieheksi, Aprami Kaira köyhästä rikkaaksi ja riippumattomaksi. Romaanin luoma yhteiskunnallis-poliittinen kuva suomalaisesta todellisuudesta ei kuitenkaan jää hajanaiseksi erilaisten näkökulmien leikiksi, koska kokonaiskuvaa ohjaavat ja kannattelevat vankat myyttiset pohjarakenteet, joista aivan keskeinen on juuri kertomus rikkaasta miehestä ja Lasaruksesta.

Äänet kaukaa toisesta maailmasta

Aarne Kinnunen pohtii *Raamatun* merkitystä Haanpään tuotannossa ja kiteyttää sen merkityksen näin:

> 'Raamattu' on Haanpään kerronnan toinen ääni, kertojan käsikirja, ei kertomisen taidossa – se on erikseen – vaan kommentoitavan viisauden ja uskonnon käsikirjana, sekä kohteena (pilkka, rienaus, iva, ironia kaikissa asteissaan) että aseena tekopyhiä vastaan. (Kinnunen 1982: 46–47.)

Kinnunen painottaa, miten Haanpään kuvaama yhteisö on 'Raamatun' läpitunkema (mt: 41) ja miten useat henkilöt Haanpään tuotannossa miettivät syvästi uskonnollisia asioita (mt: 46).[11] Sanottu sopii *Isäntiin* ja siinä kuvattuihin henkilöihin. *Raamattu* on todellakin kertojan käsikirja, joskin muihinkin kanonisoituihin teksteihin viitataan ("Saarijärven Paavo", "Jaakko Ilkka"). *Raamattu* on teos, jossa puhutaan myös näkymättömästä maailmasta, toisesta todellisuudesta. Haanpään kertoja ei ota suoraan kantaa transsendenttiin todellisuuteen, mutta mielenkiintoisella tavalla romaanissa kuitenkin vihjataan toistuvasti näkymättömään, toiseen maailmaan, josta tulevia "ääniä" henkilöt yrittävät tulkita.

Jo romaanin alkukuvassa hautajaissaattueen hevosen hirnahdus on "kuten ylpeä,

syvä naurahdus kaukaa, toisesta maailmasta" (IJIV: 5). Jopi Herneistä vaivaa kroonisesta juopottelusta syntyneen pikku-ukon, "tyhjäsen" kauhistuttavat äänet (IJIV: 149–150), mutta hän on kuulevinaan merkityksiä myös nykyajan koneiden vastenmielisissä äänissä: "Nytkin hurisi autonmoottori tiellä, hurisi ukko Herneisen mielestä ilkeästi, pilkallisesti" (IJIV: 147). Koneet ylipäätään ovat hänelle infernaalisia kuvatuksia: seinäpuhelin on kuin "pitkäkasvoinen mulkosilmäinen olento", joka herättää hänessä kauhua (mp.); lennätin kuljettaa sanat "noitamaisesti" (mp.); ja linja-auto on kuin "kummitus" tai "ilmestyskirjan peto" (IJIV: 153–154). Rikkaan talon isännän korva "ikäänkuin eroitti esi-isiensä epälukuisten askelien äänen" ja öisin hän ikävöi emäntäänsä, heräilee ja ajattelee "raamatun sanoihin, että ei löydy ketään tässä vuoteessa" (IJIV: 148). Lopussa kevätsadekin lankeaa hänen päällensä "ikäänkuin kuiskaillen ja sipisten outoja asioita" (IJIV: 183).

"Luukkaan evankeliumin" rikas mies ja Latsarus -kertomuksessa näkyväinen ja näkymätön maailma kohtaavat, ja rikas mies haluaisi varoittaa eläviä, että nämä tekisivät parannuksen – etteivät joutuisi samaan vaivanpaikkaan. *Isännissä* esi-isien ja äsken poismenneiden äänet ikään kuin kuiskailevat kilpaa "tyhjäsen" kanssa Jopille, mutta tämä kauhistuu ja yrittää torjua mielestään kaiken sellaisen, mikä ei ole näkyvää, käsinkosketeltavaa ja haltuunotettavaa. Hän kulkee tuhontiensä loppuun saakka ja rusentaa mennessään Lyyli Kaislankin elämän. Hän tuskin uskoisi, vaikka itse isä-Abraham lähettäisi Riitakaisan häntä varoittamaan.

Romaanin perusajatuksen voi tämän raamatullisen intertekstin valossa kiteyttää niin, että rikkaat ovat saaneet hyvän osansa jo tässä elämässä ja että heille näyttää olevan mahdotonta luopua omastaan köyhien ja puutteenalaisten hyväksi. Nämä saavat tyytyä Latsaruksen tavoin ravitsemaan itsensä niistä murusista, jotka rikkain pöydiltä putoilevat; rikkaan koirakin elää heitä paremmin. Romaanin loppuratkaisun synkkyys vain korostaa rikkaiden ja köyhien välistä juopaa, sen ylittämättömyyttä. Koko elämänsä "ilossa herkullisesti" viettänyt isäntä ennemmin tappaa kauniin ja houkuttelevan puodinpitäjän kuin luovuttaa hänet toiselle: "No, ei sinusta jäänyt iloa muillekaan! Ei muillekaan, kun ei kerran minulle" (IJIV: 182).

Onko romaania tulkittava niin, että elämässä kaikki on sattumanvaraista, että vahvin vetää aina pidemmän korren ja että rikas aina rusentaa köyhän? Että lopuksi riittävät vain "kaavan sanat", jonka jälkeen elämä on ohitse? Näinhän kulkee Jopi Herneisen ajatus. Kertoja, joka ei ole kaikkitietävä, kyselee, olisiko kenties vanha haudankaivaja ihminen, joka löytää "omituista lohdutusta ja iloa ajatuksesta, että aurinko on pienenemässä, että kaikki loppuu, joten joidenkin vinouksien suoristaminen ei ole erin tärkeää…" (IJIV: 13). Tällaista nihilismiin vivahtavaa lohdutusta kertoja kutsuu kuitenkin omituiseksi. Haudankaivaja puolestaan katselee epäillen pappia ja luonnehtii tätä uudenaikaiseksi, "taistelevan kirkon" mieheksi, joka ei ollut "ainoastaan tulevaista, mutta

myös olevaista varten": "Jo tämä murheitten laakso oli sen arvoinen, että hengenmiehenkin sopi sitä muovailla, muovailla mieleisekseen" (IJIV: 9). Romaanin maailmassa "ammattiuskovainenkaan" (Haanpään termi) ei ota todesta *Raamatun* sanoja vaan keskittyy kaikella tarmollaan murheitten laakson pintaremonttiin. Ylipäätään kenenkään romaanin henkilöistä ei kerrota odottavan ylösnousemusta ja viimeistä tuomiota eli oikeudenmukaisuuden lopullista voittoa. Onko tämä myös sisäistekijän kanta?

Kinnusen mukaan kirjailijan kanta uskontoon on selkeä: "Hän ei usko jumaliin, olivatpa nämä mitä tasoa tahansa" (1982: 261). Lasse Koskela sanoo asian suoremmin: kirjailija Haanpää oli katsomukseltaan "vakaumuksellinen epäkristitty" (1990: 73). Koivistokin puhuu Haanpään ateismista (2002: 166). Tutkijat eivät ehkä puhu kirjailija Haanpäästä vaan hänen teksteihinsä koodatusta näkemyksestä.[12] Arviot ovat silti varsin yksiniitisiä. Selvää on, että Haanpään romaaneissa ja novelleissa arvostellaan ja pilkataan kirkkoa, pappeja ja uskovaisuudellaan elämöiviä ihmisiä. Onko kyse ohjelmallisesta ateismista, Jumalan kieltämisestä, on toinen asia.

Haanpään fiktiiviset tekstit ovat monipohjaisia, monimielisiä, lopullisten totuuksien sanomista välttteleviä. Aarne Kinnunen nimittää Haanpäätä "suuren kontrastin kirjailijaksi", joka kuvaa loputtomasti, miten "ihminen kokee ruman ja pahan elämyksen pysyvästi kauniissa ja puhtaassa maailmassa" (1985: 324). Kinnunen tulkitsee Haanpäätä niin, että "ruman ja kauniin, toden ja epätoden, väärän ja oikean ristiriita ei koskaan ratkea" (mt: 326). Haanpäätä voi tietysti lukea täysin immanentisti, mutta muitakin mahdollisuuksia on. Kinnunen muistuttaa, miten Haanpään yhteydessä myös "selkeä voi joka kohdassa olla vihjaava" (mp.). Toisaalta Jumala on poissa, toisaalta hän ei kuitenkaan ole kaukana.

Haanpäällä on aina kaksi maailmaa, joiden välille ei ole vahvistettu niin suurta juopaa, etteikö toisen maailman äänet voisi joskus aavistaa tai jopa kuulla. *Isännät ja isäntien varjot* luo synkän ja pessimistisen kuvan tästä käsin kosketeltavasta maailmasta: oikeus ei tapahdu ja köyhäkin saa kunnioitusta vasta kuolemansa jälkeen ja silloinkin ehkä vain jonkun yksityisajattelijan päähänpiston ansioista. Kuitenkin romaani antaa vihjeen myös siitä mahdollisuudesta, että on toinenkin maailma, jossa näkyvän maailman huudot ja kyselyt kuullaan, ja että siellä, Abrahamin helmassa, köyhä ja puutteenalainen saa lopulta oikeutta, kunnioitusta ja lohdutusta. Romaanin alkukuvaan kätkeytyvä *Raamattu*-alluusio ikään kuin aktivoi tämänkin tulkintamahdollisuuden. Kaksista hautajaisista alkavasta ja julmaan tappoon päättyvästä synkästä tarinasta avautuu myös vertikaalinen ulottuvuus.

Viitteet

[1] Tästä eteenpäin IJIV.

[2] Haanpää luetutti käsikirjoituksen Erkki Valalla, joka oli siitä muuten innostunut, mutta piti alun hautausmaaepisodia ”jokseenkin tarpeettomana” ja pyysi kirjeessään saada ”toimittaa kirjan alussa pieniä ylipyyhkäisyjä”, mihin Haanpää ei onneksi suostunut. (Haanpää 2005: 154.)

[3] Koiviston tutkimuksesta ei käy ilmi, millä perusteella hän luokittelee jonkun kohdan Haanpään tekstissä *Raamattu*-kytkennäksi. Tämä herättää metodisia kysymyksiä, koska Koivisto tekee kytkentöjen määristä tekstin merkityksiä koskevia johtopäätöksiä. Riittääkö yksi *Raamatussa* toistuva sana (synti, lammas) tai kenties yhdyssana (jumalankuva, lihapata) vai pitääkö olla vähintään käsitteeksi ymmärrettävä sanapari (luvattu maa, ihmisen poika)? Onko raamatullinen nimi (Aaroni) aina tulkittava viittaukseksi *Raamattuun*? Ja kuinka paljon Raamatun kuvia ja symboleita voi väännellä ja käännellä nurin, jotta ne vielä ”pysyvät” *Raamattu*-kytkentöinä? On syytä todeta, että kytkennän osoittaminen (ja laskutoimitusten tekemien niiden lukumääristä) riippuu paitsi tutkittavan tekstisekvenssin yleisemmästä tulkinnasta myös tutkijan ”tulkinnallisesta herkkyydestä”. Osa *Raamattu*-kytkennöistä on ymmärrettävä dekoratiivisiksi, ikään kuin sananlaskunomaisiksi puheenparsiksi, joilla ei ole sen syvempää temaattista merkitystä. Jobinpostia saadaan esimerkiksi suomalaisessa urheiluselostuksissa tavan takaa, mutta kovin suuria lisämerkityksiä ei kytkennän havaitseminen selostukseen tuo, koska kielikuva on jo niin käytössä haalistunut.

[4] Jobin tarinaan on viitattu jo ennen Koivistoakin (mm. Karkama 1985 ja Karonen 1985: 138), mutta systemaattisempi analyysi on jäänyt puuttumaan. Sama koskee romaanin yhteyksiä Eesaun ja Jaakobin tarinaan.

[5] Koivisto osoittaa, miten *Isännät* sisältää aineksia lukuisista muistakin novelleista (1998: 85–89).

[6] Tässä käytetään *Bibliaa* eli ns. Vanhaa kirkkoraamattua (1776/1852), jota Haanpää useimmiten käytti (Koivisto 1998: 37) ja jonka mukaisia *Raamattu*-sitaatit = pääasiassa ovat.

[7] Tämän novellin kohdalla Koivisto ei tunnista viittauksen oikeaa kohdetta, Luukkaan evankeliumin 16. lukua, vaan esittää, että ”Aaprahamin helma” viittaisi 1. Moos. 15. luvun 16. jakeeseen (1998: 322).

[8] Aapeli Saarisalo tulkitsee kohdan niin, että koirat vain lisäävät halveksitun köyhän tuskaa: ”Tällä tahdotaan osoittaa Lasaruksen suurta avuttomuutta; hän ei kyennyt torjumaan koiria, jotka pitivät häntä jo varmana saaliinaan” (1965/1975: 554).

[9] Vuoden 1938 käännöksessä sama kohta on ilmaistu selvästi miedommin: ”eli joka päivä ilossa loisteliaasti”. Vuoden 1992 käännöksessä väkevää jaetta on edelleen laimennettu: ”päivästä päivään hänen elämänsä oli pelkkää ylellisyyttä ja juhlaa”.

[10] Siteeratut raamatunkohdat: Aamos 5: 11 ja Jaak. 5: 4–5.

[11] Haanpää sanoo eräässä kirjeessään Erkki Valalle, että ”melkoinen osa maamme maalaisväestöstä käyttää puheessaan huomattavassa määrässä raamatunlauseita ja virrenvärssyjä ja joissakin yksilöissä tämä tapa on kehittynyt siihen määrään, että he raamatunlauseilla vahvistelevat kaikkia ajatuksiaan ja mielipiteitään. Sillä *Raamattu* on ainoa kirjallisuus jonka he tuntevat” (Haanpää 2005: 141).

[12] Eino Kauppinen, nuoren Haanpään elämäkerran kirjoittaja, taas ottaa kantaa paremminkin henkilöön kuin teoksiin sanoessaan, ettei kirjailija ”uskonnon kysymyksissä varsinaisesti ollut ateisti, mutta kylläkin antiklerikalisti” (1966: 175).

Lähteet

Kaunokirjallisuus

HAANPÄÄ, PENTTI 1925: *Maantietä pitkin.* Porvoo: WSOY.

HAANPÄÄ, PENTTI 1927: *Tuuli käy heidän ylitseen.* Kertomuksia. Porvoo: WSOY.

HAANPÄÄ, PENTTI 1933/1980: Oiva Peltomaa, pula ja pieni rautatieasema lakealla maalla. *Kootut teokset 3*. Toinen painos. Helsinki: Otava.

HAANPÄÄ, PENTTI 1934/1980: Pulamiehet lähtevät liikkeelle. *Kootut teokset 3*. Toinen painos. Helsinki: Otava.

HAANPÄÄ, PENTTI 1935: *Isännät ja isäntien varjot. Romaani talonpojan sortumisesta.* Helsinki: Kirjailijain kustannusliike. (IJIV)

HAANPÄÄ, PENTTI 1937: *Lauma.* Kertomuksia. Jyväskylä – Helsinki: Gummerus.

HAANPÄÄ, PENTTI 1954/1980A: Korpraali Isolinnun papinsäkki. *Kootut teokset 8*. Toinen painos. Helsinki: Otava.

HAANPÄÄ, PENTTI 1954/1980B: Rouva Aalholm sairastaa. *Kootut teokset 8*. Toinen painos. Helsinki: Otava.

HAANPÄÄ, PENTTI 1976: *Muistiinmerkintöjä vuosilta 1925–1939.* Helsinki: Otava.

HAANPÄÄ, PENTTI 2005: *Kirjeet.* Toim. Vesa Karonen ja Esko Viirret. Helsinki: Otava.

Tutkimuskirjallisuus

BEN-PORAT, ZIVA 1976: The Poetics of Literay Allusion. *PTL* 1/1976, s. 105–128.

Biblia, se on: Koko Pyhä Raamattu. 1776/1852-käännös (ns. Vanha Kirkkoraamattu). Oulu: Suomen Rauhanyhdistysten Keskusyhdistys. (1961)

BIEDERMANN, HANS 1989/2003: *Suuri symbolikirja.* Seitsemäs painos. Alkuteos: *Knaurs Lexikon der Symbole.* Suom. ja toim. Pentti Lempiäinen. Helsinki: WSOY.

KAILAS, UUNO 1932/1977: *Runoja*. Yhdestoista painos. Porvoo-Helsinki-Juva: WSOY.

KARKAMA, PERTTI 1985: *Impivaara ja yhteiskunta.* Oulu: Pohjoinen.

KARONEN, VESA 1985: *Haanpään elämä.* Helsinki: SKS.

KAUPPINEN, EINO 1966: *Pentti Haanpää 1. Nuori Pentti Haanpää 1905–1930.* Helsinki: Otava.

KINNUNEN, AARNE 1982: *Haanpään pitkät varjot. Pentti Haanpään kertomataiteesta.* Helsinki: Otava

KOIVISTO, JUHANI 1998: *Leipää huudamme ja kiviä annetaan. Pentti Haanpään 30-luvun teosten kytkentöjä aikansa diskursseihin, todellisuuteen ja Raamattuun.* Helsinki: SKS.

KOIVISTO, JUHANI 2002: Kirkonvastustajan kirjakulta. *Raamattu* Pentti Haanpään tuotannossa. *Raamattu suomalaisessa kirjallisuudessa. Kaunis tarina ja Jumalan keksintö.* Toim. Hannes Sihvo ja Jyrki Nummi. 2. korjattu painos. Helsinki: Yliopistopaino.

KOSKELA, LASSE 1990: *Suomalaisia kirjailijoita Jöns Buddesta Hannu Ahoon.* Helsinki:

Tammi.
MERI, VEIJO 1974/1986: Pentti Haanpään henkinen kehittyneisyys. *Julma prinsessa ja kosijat. Esseitä.* Helsinki: Otava.
SAARISALO, AAPELI 1965/1975: *Raamatun sanakirja.* Neljäs painos. Helsinki: Kirjaneliö.
SALLAMAA, KARI 1996: *Kaksisuuntaiset silmät. Esseitä Pentti Haanpäästä.* Oulu: Pohjoinen.
TOIVIAINEN, KALERVO 1996: Tapa talonpoika päivässä. *Kirjojen Suomi.* Toim. Juhani Salokannel. Helsinki: Otava.

Milla Peltonen

Hannu Salaman v-tyyli – metafiktiivisyys osana realistisen romaanin uudistumista 1970-luvulla

Kun Ruotsin Jan Boklöv levitti suksensa v-asentoon mäkihypyssä vuonna 1985, hänen radikaalia tyyliään sekä naureskeltiin että kauhisteltiin. V-tyyli kuitenkin kelpuutettiin hetimmiten, kun sen todettiin lennättävän hyppääjää reilusti pidemmälle kuin vanha ”sukset yhdessä” -tyyli. Pitkä perinne ja yleinen asenne muuttuivat yllättävän ripeästi: jo vuoden 1992 kaikki henkilökohtaiset olympiamitalit voitettiin v-tyylillä. Jotain samankaltaista tapahtui kirjallisuudessa, kun ”v-” eli ”vieraannuttamisefektit”, joista suuri osa on (jälkikäteen) tunnistettavissa metafiktiivisiksi piirteiksi, alkoivat lisääntyä ja muuntaa postmodernin ajan romaania – myös realistista. Tämä on nähtävissä jo Hannu Salaman 1970-luvun tuotannossa, josta *Siinä näkijä missä tekijä* (= SNMT 1972) ja *Finlandia-sarjan* ensimmäinen osa *Kosti Herhiläisen perunkirjoitus* (= KHP 1976)[1] ovat tämän artikkelin tarkastelussa.

Siinä näkijää on pidetty yhteiskunnallista realismia uudistavana (työläis)romaanina lähinnä ristivalaistusta suosivan näkökulmatekniikkansa takia (esim. Laitinen 1997, 566). Pyrin kuitenkin osoittamaan, että tämän lisäksi se on yhteiskunnallisen realismin uudistaja juuri metafiktiivisten piirteidensä takia, samoin kuin *Kosti Herhiläisen perunkirjoitus*, vaikka käsitteitä metafiktio tai metafiktiivisyys ei Suomessa 1970-luvulla tunnettu. Niihin ei myöskään teosten aikalaisvastaanotossa juuri kiinnitetty huomiota, *Kosti Herhiläisen* kohdalla ainoastaan vieroksuttiin kerronnan rönsyilyä ja ”mongerrusta” (Leino 24.12.1976). *Finlandia-sarjan* kokonaisuuteen on kyllä myöhemmin – jälkistrukturalistisen ja postmodernistisen diskurssin innoittamina ja suopeaan sävyyn – soviteltu termejä metafiktiivisyys (esim. Hosiaisluoma 2003, 576), postmoderni (esim. Niemi 1999, 167) ja jopa ’postmodernismi’ (Laitinen 1997, 563; heittomerkit Laitisen), mutta varsinkaan Salaman 1970-luvun romaanien muutoksiin ei ole tältä kannalta tarkemmin puututtu.

Muutosten tarkastelu voisi kuitenkin olla hyödyllistä ensinnäkin siksi, että voitaisiin seuloa metafiktiivisyyden eri asteita, joista kaikki eivät vielä suinkaan tarkoita teosten muuttumista kokonaan antimimeettisiksi ja postmodernistisiksi eli ikään kuin vain itseensä ja toisiin teksteihin viittaaviksi kielipeleiksi. Toiseksi, ja edelliseen liittyen, on

syytä esittää ”miksi” -kysymys eli pohtia metafiktiivisyyden ilmaantumisen kontekstuaalisia kytköksiä (esim. yhteiskunnallisia, maailmankuvallisia ja/tai kirjailijan asemaan liittyviä muutoksia), kuten Kristina Malmio (esim. 2005, 65–66) on viime aikoina aiheellisesti esittänyt; metafiktio-tutkimuksia on vaivannut liiallinen formalistisuus. Kolmanneksi tarkastelu voisi avartaa sitä melko yksioikoista mielikuvaa, joka usein syntyy 1970-luvun kotimaisen kirjallisuuden yleisluonnehdintoja lukiessa: järkälemäistä ja jähmeää realismia historiallisine kirjasarjoineen, yhteiskunnan ja suuren muuton kuvauksineen. Nykynäkökulmaista tutkimusta tuon ajan kirjallisuudesta ei juuri ole – osittain siksi, että realismin kysymys ei ole parina viime vuosikymmenenä liiemmälti kotimaisia tutkijoita kiinnostanut. Oleellista olisikin päästä sen jäykän dikotomian tuolle puolen, joka on hedelmättömästi päässyt syntymään ja vakiintumaan paitsi realistisen ja kaiken kokeilevan sanataiteen välille, myös ja erityisesti mimeettisen/realistisen ja metafiktiivisen välille. Tartun tähän seuraavassa käsiteselvityksessäni, josta lyhyen Salaman alkutuotanto-katsauksen kautta siirryn tarkastelemaan *Siinä näkijää* ja *Kosti Herhiläistä* realistisina *ja* metafiktiivisinä romaaneina.

Realismi, vieraannuttaminen ja prosessin mimesis

Metafiktiivisyyden ja realistisuuden antiteettinen suhde liittyy metafiktion käsitteen syntyyn. Metafiktion käsite on alkujaan kehitetty luonnehtimaan 1970-luvun itserefleksiivistä nykyromaania, lähinnä postmodernismia, jonka merkittävänä osana ovat itse romaania koskevat teoreettiset ja filosofiset kysymykset (Hallila 2004, 209, 211). Tällöin on korostettu teosten (inter)tekstuaalista, jopa antimimeettistä luonnetta ja asetuttu nimenomaan realismia vastaan. Vaikka tutkimus on sittemmin osoittanut, ettei metafiktiivisyys sinänsä – tekstin/kertojan/kirjoittavan subjektin itsereflеksiivisyys, itsestään tietoisuus, itseensä viittaavuus, autorepresentatiivisuus – suinkaan ole vain postmodernismia määrittävä piirre, elää käsitys mimesiksen ja metafiktiivisyyden toisensa poissulkevasta vastakkaisuudesta sitkeänä. Sen mukaan realismi (joka siis voidaan mieltää ja yleensä mielletään mimeettiseksi tekstiksi *par excellence*) pyrkii häivyttämään kielellisen ja keinotekoisen luonteensa, metafiktio taas paljastamaan sen ja siten ”asettuu vastakkain perinteisen realistisen romaanin ja romaanin realismin kanssa” (mt. 213).

Tällainen lukkiutunut asetelma perustuu käsitykseen kielestä jonain yhtenäisenä, perusolemukseltaan epähistoriallisena ja epäyhteiskunnallisena systeeminä, joka on Ann Jeffersonin (1986, 171, 179) mukaan löydettävissä niin postmodernistisista romaanin teorioista, (jälki)strukturalismista kuin perinteisistä realistisen romaanin teorioistakin. Niissä kaikissa mimesis on ymmärretty ennen muuta referentiaalisuudeksi, mutta painotuseroin: realismin teorioissa on ylikorostettu referenttiä ja siis todellisuutta kielen kustannuksella, kun taas postmodernistisissa ja jälkistrukturalistissa näke-

myksissä on ylikorostettu kieltä ja julistettu referentiaalisuus pelkäksi illuusioksi (mt. 169–170, 179). Jeffersonin (1986, 171) suosittama Mihail Bahtinin käsitys kielestä sosiaalisena ja kilpailevien diskurssien käytäntönä avaa kuitenkin tien ulos umpikujasta. Bahtinilaisittain ymmärrettynä referentiaalinen pyrkimys on yksi kielen orientaatioista, joka suuntautuu kohti referenttiä mutta joka samalla synnyttää dialogisuuden (Bahtin 1981, 276, 292); se ei suinkaan häivytä kieltä, niin kuin kulunut hokema realismin kielen läpinäkyvyydestä väittää. Näin siksi, että viittauskohteet ovat jo valmiiksi muiden diskurssien asuttamia ja vaativat väistämättä neuvottelun ”vieraan sanan” kanssa, siis huomion kiinnittämisen myös kieleen (mt. 276; Jefferson 1986, 178). Tältä pohjalta voidaan ajatella, että juuri realistisen romaanin kielessä ja sen sisältämissä keskenään kilpailevissa diskursseissa säilyy varsin vahvana orientaatio kohti referenttiä eli tahto viitata todellisuuteen, ”tahto referentiaalisuuteen”, mutta kieli vääjäämättä viittaa muuallekin, usein myös itseensä (Jefferson 1986, 177, 180). Refentiaalisen ja tekstuaalisen, realistisen ja (itse)refleksiivisen dikotomiat ovat yksinkertaistuksia ja kärjistyksiä (vrt. esim. Furst 1995, 22 ja Miller 1993, 155), ja yleensä ne tarkoittavat myös jommankumman arvottamista korkeammalle. Vastakkainasettelun pätevyys on syytä tarkistaa varsinkin silloin, kun ei puhuta vain 1900-luvun lopun radikaalista postmodernistisesta metafiktion genrestä ja 1800-lukulaisesta realismista vaan metafiktiivisyydestä ja realistisuudesta ajan mukana muuttuvina piirteinä ja ilmaisumuotoina.[2]

”Tahto referentiaalisuuteen” sopii siis luonnehtimaan (realistisen) romaanin kieltä, mutta sen lisäksi on tarkasteltava niitä kerronnan keinoja, joiden on sanottu olevan tyypillisiä toisaalta realistiselle ja toisaalta metafiktiiviselle romaanille. Haen tarkastelulleni tukea kahdelta suunnalta: Bertolt Brechtin realismi-teorioista[3], joiden realismikäsitykseen ajan mukana muuttuvana muotona kytkeytyy oleellisesti myös vieraannuttaminen, v- eli vieraannuttamisefekti (*die Verfremdung, V-Effekt, Verfremdungseffekt*), sekä metafiktion 1980-luvun pääteoreetikoiden Linda Hutcheonin ja Patricia Waughin näkemyksistä. Nämä kolme näyttäisivät myös tukevan toisiaan, koska metafiktion määrittelyissä tuodaan usein esiin sen yhteys brechtiläiseen vieraannuttamisefektiin (esim. Hutcheon 1984, xiii; Hosiaisluoma 2003, 576), vaikka tästä on käsitteenä luovuttu. Vieraannuttaminen voisi kuitenkin olla avuksi yritettäessä ymmärtää Salaman romaanien tapaa sekä luoda perinteiselle realismille ominaista todellisuusvaikutelmaa, illuusiota[4], että rikkoa sitä; kutsua lukijaa eläytymään ja taas työntää tätä etäämmälle, tarkkailuasemiin. Vaikka vieraannuttaminen voi teoksessa tapahtua muutoinkin kuin metafiktiivisesti (esimerkiksi brutaalein pikkuseikkojen kuvauksin) ja vaikka Brecht käsitteli sitä ensisijaisesti osana näytelmää, tarjoaa se silti käsitteenä yhden kiinnostavan väylän tarkastella fiktion ja todellisuuden suhdetta sekä sellaista metafiktiivisyyttä, jolla on yhteiskuntakriittistä potentiaalia ja joka voi esiintyä myös osana realistista romaania.

Brechtin v-efekti on sukua vuosisadan alun venäläisten formalistien vieraannut-

tamiselle, ”oudontamiselle” tai ”defamiliarisaatiolle” (*ostranenie*), jota Viktor Sklovski piti kirjallisuuden kielen keskeisenä ominaisuutena. Mutta siinä missä se muotoutui formalismin teoreetikoille esteettiseksi käsitteeksi, joka rajautui keinoihin ja funktioihin kirjallisuuden systeemin sisällä, kehitti Brecht v-efektinsä yhteiskuntakriittiseen suuntaan tarkoituksena terävöittää katsojan/lukijan poliittista tietoisuutta. (Ks. esim. Haikara 1992, 263–264.) Brechtin mielestä v-efekti voisi mahdollistaa todellisuuden tutunomaisten piirteiden, henkilöiden ja tapahtumien loitontamisen niin, että lukija aktivoituu ihmettelemään ja asennoitumaan kriittisesti jokapäiväisen todellisuuden ”itsestäänselvyyksiin”. (Esim. Brecht 1991, 140, 159.) Sen tuli siis toimia toiseen suuntaan kuin Roland Barthesin (1993, 107–108) myöhemmin korostama toden tuntu: todellisuuden ilmiöiden ja niiden esittämiskeinojen (porvarillisen) ideologisuuden paljastamiseen, ei niiden luonnollistamiseen. Kyse oli sekä sisällöllisestä että muodollisesta vieraannuttamisesta. Vaikka nämä ovat käytännössä sidoksissa toisiinsa, saattoi ensin mainittu Brechtin omissa teoksissa ilmetä ristiriitana individualismin ihannetta noudattavien valtaapitävien ja tilannettaan ymmärtämättömien alistettujen välillä (esim. *Kerjäläisromaani* 1971; ks. Hakkarainen 1998, 36). Sen sijaan keinoina, tekniikoina, voivat toimia montaasimainen muoto, ironia ja parodia – teatterilavalla myös vaikkapa tapahtumiin kantaaottava kertoja ja kuoro.

Perinteisen eheän todellisuusvaikutelman sijaan Brecht siis painotti uteliaisuuteen ja muutokseen aktivoivaa vieraannuttamista, joka toimisi lukijan/teatteriyleisön todellista, marxilaisittain ymmärrettyä vieraantumista vastaan. Vaikka se tarkoitti samalla sitä, että teoksen henkilöt ja tapahtumat asetetaan tunnistettaviin diakronisiin yhteyksiin ja sosiaaliseen miljööseen (Brecht 1991, 232) – jolloin jokin määrä mimeettistä illuusiota on välttämätöntä – piti hän tärkeänä muistuttaa representaation ja todellisen maailman erillisyydestä. Sinänsä tässä ei ole mitään ihmeellistä: jo kreikan *miimeesis* varsinkin Aristoteleella merkitsi paitsi ’matkimista’ (jäljittelyä), myös ’esittämistä’ ja nimenomaan ’esittämistä taiteen keinoin’ (Saarikoski 1998, 7); mistään absoluuttisesta totuudesta tai jonkin varmasti tapahtuneen täsmällisestä kirjaamisesta ei ole kyse. ”Epäaristoteelisesti” Brecht kuitenkin suhtautui klassisesti etenevään juoneen ja samastuttaviin henkilöhahmoihin ja halusi usein omissa teoksissaan painottaa osien suhteellista itsenäisyyttä. Hän korosti ajan ja keinojen yhtäläisyyttä; muuttuvan aikakauden todellisuutta oli kuvattava sille sopivin keinoin eikä vain niin kuin klassikot tai Georg Lukácsin ylistämät 1800-luvun realistit (Balzac, Tolstoi) tekivät tai kuten sosialistisen realismin teoriat vaativat (Brecht 1967, 308, 327). Brechtin mukaan kirjallisiin muotoihin tuli kysyä neuvoa todellisuudelta eikä estetiikalta, ei edes realismin estetiikalta (mt. 349). Ja todellisuuden kritisointi, mikä tapahtui lähinnä juuri vieraannuttamiskeinoin, kuului realismiin siinä missä sen kuvaaminenkin (mt. 446). Kuten Kalevi Haikara (1992, 512) on todennut, kyse on ”illuusion synnyn ja särkemisen vuorottelusta, illuusion ja tosiasiain suhteen analyysistä.”

Myös Patricia Waughin (1985, 17) mukaan metafiktioon kuuluu todellisuusilluusion konstruoimisen ja sen rikkomisen vastakkaisuus ja vaihtuvuus, ja häneltäkin löytyy ajatus metafiktiivisyydestä osana realismia. Hän erottelee metafiktion eri jyrkkyysasteita; radikaalein on ”kielen vankila”, jossa realismi ja kielen ulkopuolinen todellisuus pyritään kieltämään (erityisesti amerikkalainen postmodernismi), kun taas lievin tyytyy esimerkiksi murtamaan eheän fiktiivisen maailman tai primaaritarinan kehyksen. Lievemmissä tapauksissa säilyy yleensä käsitys sosiaalisen arkitodellisuuden keskeisyydestä, joskin tuo arkitodellisuus perustuu pitkälti sopimuksenvaraiseen tietoon ja muodostuu bahtinilaisittain diskursseissa ja diskursseista. Yhteisöllisen arjen keskeisyys on ominaista realistiselle romaanille samoin kuin se, että tukeudutaan nimenomaan realismin konventioihin, joskin niitä kriittisesti paljastaen ja uudistaen. Tällaisten, esimerkiksi E. L. Doctorowin ja John Fowlesin teosten kohdalla Waugh puhuu jopa ”uudesta realismista”. (Waugh 1985, 19, 51–53.) Samoin Linda Hutcheonin (1984) tärkeä teesi metafiktiosta ”prosessin mimesiksenä” antaa mahdollisuuden tarkastella metafiktiivisyyttä muun todellisuudenkuvauksen osana tai rinnalla, yhtenä niistä todellisuuden relaatioista, joiden kartoittamiseen realistisessa romaanissa pyritään. Hutcheonin (1984, 39–40) mukaan metafiktiivisyys voidaan (Aristoteleen perinteestä käsin ja erityisesti tematisoidussa diegeettisessä muodossaan) ymmärtää prosessin mimesikseksi, koska se on yhden inhimillisen toiminnan eli kirjallisuuden tuottamisen, itse kertomisen jäljittelyä tai esittämistä – ja kenties myös vastaanoton jäljittelyä.

Sen enempää Hutcheon kuin Waughkaan ei siis asettanut tiukkaa mimesis/realismi – metafiktio -polariteettia. He muistuttivat, että metafiktiivisyys kuuluu nimenomaan mimeettisen romaanin moderniin perinteeseen sen syntymästä eli 1600-luvun alun *Don Quijotesta* asti, vaikka se on ilmiönä 1900-luvun lopulla lisääntynyt ja tällöin osittain selitettävissä reaktiona postmodernin aikakauden ja ajattelun muutoksiin. Tällaisia ovat Waughin (1985, 3, 6) yleisluonnehdinnan mukaan ainakin perinteisten arvojen murtuminen, yhteiskunnallisen ja kulttuurisen itsetietoisuuden kasvu, joka on johtanut metatasojen huomioon ottamiseen, ja kielellisesti tietoinen kriittinen ilmapiiri (esim. strukturalismin ja jälkistrukturalismin vaikutus). Muun muassa nämä ovat olleet vaikuttamassa postmodernismin syntyyn, mutta näyttäisivät vaikuttaneen myös muutoksiin realistisessa kirjallisuudessa, kuten Salamalla.

60-luvulta Siinä näkijään: refleksiiviset minäkertojat ja ”tekijän sijainen”

Salaman tuotannossa on oikeastaan alusta lähtien (lieviä) metafiktiivisellä tavalla vieraannuttavia piirteitä: esimerkiksi jo esikoisromaanin *Se tavallinen tarina* (1961) anekdootti puhuvasta hevosesta ja *Juhannustanssien* (1964) Siweyden turwa -takauma. Nämä ovat lähinnä piiloista diegeettistä metafiktiivisyyttä (Hutcheon 1984, 154), joka

hetkellisesti rikkoo kerronnan primaaritodellisuuden eli sosiaaliseen arkeen kiinnittyvän kehyksen. Jälkimmäisellä on myös porvarillisia ideologioita ja tekopyhyyttä brechtiläisittäin vastustava kärki. Kuitenkin vasta romaanissa *Minä, Olli ja Orvokki* (1967) on näkyvästi idullaan sellainen prosessin mimesikseksi luonnehdittava ulottuvuus, joka kytkeytyy postmodernisoituvaan aikaan *mutta* realistiseen kirjallisuuteen ja kirjailijan muuttuvaan asemaan muuttuvassa todellisuudessa.

Minä, Olli ja Orvokissa kertoja on ”minä”: Harri Salminen, jota on perinteisesti pidetty Salaman alter egona ja joka romaanihenkilönä osallistuu myös fiktiivisen maailman tapahtumiin. Salminen on nuorehko kirjailija, joka yrittää sekavan seuraelämänsä lomassa välillä kirjoittaa ”pispalaeeposta” (MOO esim. 36, 61). Tämän keskeneräisen historiallisen työläisromaanin aiheena on kommunistisen vastarintaliikkeen toiminta jatkosodanajan Tampereella, lähinnä työläiskaupunginosassa Pispalassa. Kunnianhimoisessa työssään Salmisella on esikuvina työläiskirjailijoita, joista etenkin Pekkaseen hän rinnastaa itseään, mutta kirjoittaminen ajautuu tuon tuosta umpikujaan. Salmisen kirjoitustyön reflektointi, Pispala-eepokseen liittyvä pohdiskelu, hänen kuulemiensa ja lukemiensa kertomusten totuusarvon puntarointi ovat juuri prosessin mimesistä, jossa eksplisiittinen ongelma ”kuinka kirjoittaa” on osa Pertti Karkamankin (1997, 214–236) käsittelemää 60-lukulaista representaation kriisiä ja kirjailijan aseman uudelleenarviointia. Se siis liittyy olennaisesti kysymykseen ”kuinka olla kirjailija”, joka ongelmana aktuaalistui kirjallisen älymystön reaalitodellisuudessa ja voi yleisemminkin löytyä kirjoittamisen kriisin ja metafiktiivisten piirteiden ytimestä (ks. Shepherd 1992, 23; Malmio 2005, 65–66). Salaman romaanien ja Salmisen kohdalla kysymys täsmentyy, ”kuinka olla *työläis*kirjailija”. Tausta velvoittaa, mutta kiivaasti modernisoituva maailma, työläisen ja työläiskirjailijan asema siinä ja romaani eivät enää näytä jäsentyvän perinteiseen tapaan.

Kun *Siinä näkijä missä tekijä* ilmestyi, se ymmärrettiin melko yleisesti ”pispalaeepokseksi”. Sisällöltään teos kietoutuu työläisperheen arkeen ja paljolti juuri jatkosodanaikaiseen, kommunistiseen, ”fasisminvastaiseen” toimintaan, josta ei ennen Salamaa ollut mainittavasti kirjoitettu.[5] Myös aikatasoja ja kertojia rinnakkain asettava muoto oli kumouksellinen työläisromaanin ja laajemminkin kotimaisen yhteiskunnallisen realismin perinteessä. Sen suosimia aikaisempia konventioita olivat kehitysromaani (esim. Pekkasen *Tehtaan varjossa,* 1932), joka yleensä päättyy sulkeumaan, ja lukácslainen yhteiskunnallis-historiallinen painotus, joka rakentuu ”kaikkitietävän” kertojan ja tyypillisinä pidettyjen henkilöhahmojen varaan (esim. vielä Linnan *Täällä Pohjantähden alla* -trilogiassa, 1959–1962). *Siinä näkijän* muoto sen sijaan on brechtiläisittäin montaasimainen eli mitä ”epäaristoteelisin”, mutta silti teosta on yleisesti pidetty realistisena romaanina. Se limittää paitsi vaihtuvia kertojia ja heidän kerrontajaksojaan (lukuja) myös aikatasoja, lähinnä 1940-luvun tapahtumia ja 1960–70-luvun vaihteen kerrontatilan-

netta. Tällöin *lukijan* on toimittava yhä aktiivisemmin hahmottaakseen kokonaiskuvan ja ilmiöiden väliset syy-yhteydet. Niin Brecht kuin metafiktio-teoreetikotkin ovat korostaneet juuri vastaanottajan ajattelun osuutta merkityksen muodostumisessa (esim. Brecht 1991, 167; Hutcheon 1984, xii, 30).

Tosin *Siinä näkijän* minämuotoiset kertojat pyrkivät itsekin käsittelemään ja tulkitsemaan yksilöllisiä elämäntilanteitaan suhteessa historiaan ja yhteiskuntaan ja näitä merkityksellistäviin, esimerkiksi poliittisiin diskursseihin. Samoin he kuvaavat laajojakin vuoropuheluja sellaisenaan, minkä on todettu lisäävän objektiivisuuden vaikutelmaa ja Salaman romaaneissa nimenomaan kumoavan minäkertojien subjektiivisuutta (esim. Maironiemi 1982, 24). Tällaisina kertojasubjekteina toimivat Maija ja Santtu Salminen, ”luokkaluopio” Jaska Lonkanen sekä Harri Salminen (pikkulapsen näkökulmasta). Teoksessa on kyllä kolmannen persoonan kerrontajaksojakin, joita pitää hallussaan tapahtumiin osallistumaton ja osittain fiktiivisen maailman yläpuolella oleva kertoja, mutta mitään hierarkkista ylivalta-asemaa se ei teoskokonaisuudessa saa. Yksinomaan tällainen kertojien rinnakkaisuus, tasavertaisuus ja osittainen ristiriitaisuuskin merkitsivät lisääntynyttä avointa dialogisuutta ja moniäänisyyttä sekä kyseenalaistivat käsityksen siitä, että maailman ja elämän ”kokonaisuus” olisi hahmotettavissa ja tulkittavissa jonkin yhden vakaan kiintopisteen kautta.

Uusista piirteistään huolimatta *Siinä näkijä* tuottaa juuri realistiselle fiktiolle ominaisen todellisuusvaikutelman ja siinä toteutuu tahto referentiaalisuuteen. Romaani keskittyy arjen tapahtumiin, kuvaa paikkoja ja maantieteellisiä yksityiskohtia todenvastaavasti, tunnistettavasti ja tarkasti (esim. Tampere, Pispala ja ”Kopes” eli Karstula). Jotkin tapahtumat ovat historiallisesti todistettavia, esimerkiksi Suomen–Neuvostoliiton rauhan ja ystävyyden seuran lakkauttaminen vuonna 1940 sekä kommunistien maanalainen toiminta jatkosodan Tampereella (ks. Rentola 1994, 290), 342), samoin jotkut mainitut henkilöt, kuten Kekkonen ja Aarne Saarinen. Kertojat vakuuttavat myös, että he pyrkivät kertomaan ”totta”. Nämä ovat samoja keinoja, joilla realistinen romaani on Lilian Furstin (1995, 12, 97, 190) mukaan 1800-luvulla luonut todellisuusilluusiota, joskin vakuuttelijoina ovat nyt vaihtuvat minäkertojat. Mutta teoksen historialliseen ulottuvuuteen liittyy myös vieraannuttaminen ja illuusion rikkoutuminen: kertojat eivät aina löydä menneisyyden tapahtumille ja kokemuksilleen ”oikeaa” ilmaisua, eikä niitä osata tai haluta jäsentää kertomukseksi, joka vastaisi tapahtumien ja toimintojen luonnollista jatkumoa. Esimerkiksi Maija kommentoi kertomustaan, kerrontansa lähtökohtia ja tehtävää tämän tästä: ”En minä kylläkään tiedä mimmoseen maaperään tämä kylvämäni siemen lankeaa, vai meneekö perkele ihan ohdakepuskaan” (SNMT 17). Tällainen kerronnan reflektointi häiritsee lukijan uppoutumista menneisyyden tapahtumiin. Mutta toisaalta se vahvistaa kerronnan todenvastaavuutta puheena, jälkikäden muisteluna ja rehellisyyteen pyrkivänä kommunikaationa, jopa silloin,

kun Maija toteaa, että ”[--] toiveajatteluksi taitaa jäädä se totuuden sanominen just niin kuin se oli, meikäläisten kohdalla.” (SNMT 71) Itse konkreettisen kertomistilanteen ja -prosessin illuusio on siis voimakas, mihin liittyy myös tamperelaismurteen käyttö, joka tärkeältä osaltaan luo autenttisuuden tuntua ja suuntaa huomiota sosiaaliseen todellisuuteen. Maijan, Santun ja Harrin kerrontajaksot voidaankin ymmärtää puheen suoraksi lainaukseksi, joka on Platonin perinteestä käsin ymmärrettynä puheen mimeettisin ja samalla ”aidon” diegesiksen esitysmuoto (ks. Melberg 1995, 16). Näin kyse on paradoksista: samalla kun kerrontaprosessin mimesis häiritsee eheän todellisuusvaikutelman syntyä menneisyyden tapahtumista, se vahvistaa illuusiota todenvastaavasta puheesta ja kerronnasta, joka yhtä kaikki pyrkii kertomaan jaetusta todellisuudesta ”niin kuin se oli”, vaikka sen välittymistä välillä epäilläänkin.

Mutta teoksesta löytyy yksi vieläkin tuntuvampi ja metafiktiivisempi vieraannuttamiskeino kuin kertojien itsereflektio. Se kulminoituu jälleen Harri Salmiseen, hänen aikuisen romaanihenkilön rooliinsa ja hänen edustamaansa epäilyn periaatteeseen teoksen fiktiivisessä nykyisyydessä. Se tulee esille etenkin Maijan kerrontajaksoissa ja liittyy paljolti Maijan ja Harrin – kiukkuisen, mutta kommunismin voittoon uskovan työläisäidin ja luokastaan erkaantuneen pojan – suhteeseen. Heti teoksen alussa Maija toteaa: ”Tänään kävi Harri ja puhutti meitä kirjaansa varten.” (SNMT 7). Harrin kerrotaan kyselevän tietoja vastarintaliikkeen organisaatioista ja yhteyksistä, hänen käynneistään raportoidaan ja joitakin keskusteluja kuvataan sellaisenaan, vaikka kaikki tämä voi (jälleen) katkaista menneisyyteen keskittyvän tarinalinjan. Se, mikä tekee Harrin kirjaprojektista vielä metafiktiivisemmän kuin *Minä, Olli ja Orvokissa*, on juuri sen samankaltaisuus *Siinä näkijän* kanssa; Maijan ja Santun kerrontajaksot voidaan tulkita Harrin haastattelujen tuloksiksi, vaikka kertojat eivät osoita kertomuksiaan suoraan Harrille ja vaikka he suhtautuvat tähän jossain määrin varauksellisesti ja kriittisesti. He silti tiedostavat tulevansa osaksi jotain Harrin suunnittelemaa kokonaisuutta, ja silloin kun Maija toteaa Harrin lopettaneen haastattelut, myös teoksen minäkerronnalliset jaksot loppuvat.

Eli ”Pispala-eepos”, joka Harri Salmisella on ollut jo Salaman aiemmissa teoksissa työn alla, on vielä tässä Pispala-eepokseksi mielletyssä *Siinä näkijässäkin* kesken; esimerkiksi Tarkka (12.11.1972 ja 21.1.1973) puhuu lehtikirjoituksissaan teoksesta ”Pispalan eepoksena”. Näin ymmärrettynä teoksen luomisprosessi on sisällytetty itse teokseen ja Harri toimii eräänlaisena ”sisäistekijänä”, Salaman omin sanoin ”tekijän sijaisena” (ks. Haavikko 1980, 307), joka oikeastaan manipuloi Maijan ja Santun kertomaan osuutensa ja edustaa samalla epäilyn periaatetta kaikkia valmiita maailmankatsomuksia ja ”suuria kertomuksia”, myös Maijan kovaa kommunismia, kohtaan. Kuten Hutcheon (1984, xiii) on todennut, tällaisiin metafiktioissa tyypillisiin kertoja- tai kirjailijahahmoihin liittyy yleensä paradoksi: he toimivat perspektiivien laventajina, mut-

ta suuntaavat silti tulkintaa kohti tiettyä ”suljettua” perspektiiviä, jonka saavuttaminen samanaikaisesti pyritään myös kumoamaan. Juuri näin *Siinä näkijässä* käy: Harri haluaa vanhempiensa ja edeltävän työläissukupolven autenttiset äänet kuuluviin, mutta samalla hän kontrolloi ja ohjaa näiden kertomuksia kysymyksillään ja kannanotoillaan. Silti hänen edustamansa epäilyn periaate tietysti karttaa sulkeumaa.

Romaanin luomisprosessin lisäksi teoksessa on osittain läsnä myös vastaanottoprosessi. Tämä ilmenee etenkin Jaska Lonkasen kerrontajaksossa, joka on alun perin Santulle osoitettu tunnustuksellinen kirje ja sellaisena paitsi todellisten lukijoiden myös fiktiivisen maailman henkilöiden luettavissa ja kommentoitavissa. Harri ilmoittaa myös ottavansa sen mukaan tekeillä olevaa kirjaansa (mikä jälleen alleviivaa Salmisen ja Salaman, Pispala-eepoksen ja *Siinä näkijän* analogisuutta ja osittaista päällekkäisyyttä). Rehelliseksi petturiksi itseään tituleeraava Jaska selvittelee muun muassa ”kaksoisagentin” toimintaansa yhtä aikaa sekä kommunistien leirissä että valtiollisen poliisin kätyrinä ja kritisoi samalla valheellisia sankarikertomuksia ja ”voittajien kirjoittamia historian väärennöksiä” (SNMT 262). Hänen esittämänsä kritiikki dokumentoitua oikeistolaista totuutta ja historiankirjoitusta vastaan tuo teokseen myös historiografisen metafiktion piirteitä: se asettaa postmodernin kysymyksen siitä, kenen historiallisesta totuudesta on kulloinkin kyse, ja tekee näkyväksi virallisen totuuden ideologisia implikaatioita (vrt. Hutcheon 1988, 120). Silti edes Jaskan kerrontajaksossa ei viitata ensisijaisesti vain toisiin kirjoituksiin vaan keskiössä ovat tietyn sosiaalisen ryhmän (luokan tai sen osan) jakamat menneisyyden tapahtumat, joista kuitenkin kullakin henkilökertojalla on – fyysisestä havaintoasemastaan johtuen – hieman toisistaan poikkeavat kokemuksensa ja osittain myös erilaiset tulkintansa. Niiden asettaminen rinnakkain ja ”ristivalaistukseen” onkin perusteltua epistemologiselta kannalta: yhden henkilön kyky tietää menneisyys on rajallinen, koska hän on paitsi historiallisen prosessin tarkkailija, ”näkijä”, myös toimija, ”tekijä”. Tämä Hutcheonin (1988, 122) luonnehtima historiografisen metafiktion ydinajatus pätee peräti kirjaimellisesti *Siinä näkijä missä tekijään*, jossa kuitenkin monen ”näkijän ja tekijän” kautta pyritään laventamaan noita rajoja. Tämänkaltaiseen tulkintaan viittasi myös Kalevi Haikara kritiikissään, kun hän puolusti romaanin ”subjektiivisia” kertojia niitä taistolaisia kriitikoita vastaan, jotka olivat turhaan odottaneet ”Pispala-eepoksesta” suurta sosialistista realismia ja sankarillisen työväenluokan tarkastelua ”yleisestä objektiivisesta näkökulmasta käsin” (Setälä 9.12.1972): ” [U]seiden subjektiivisten totuuksien yhteistulos lähenee objektiivista totuutta; tämä on Salaman kirjoittamistekniikan yksi perustelu.” (Haikara 8.4.1973)

Kuten sanottu, teoksessa on myös kolmannen persoonan kerrontajaksoja, mutta niissäkään ei päädytä kaikkitietävään, monologisoivaan synteesiin eikä kertoja toimi (isä)jumalankaltaisena ”neutraalin” todellisuuden välittäjänä, mihin vaikutelmaan 1800-luvun realismissa ja naturalismissa usein pyrittiin. Kertoja ei oikeastaan nouse

minäkertojien yläpuolelle, vaan on ajallisesti ja paikallisesti rajattu. Nämä kolmannen persoonan kerronnan keinot ovat sikäli perinteisemmin mimeettiset, että juonellisesti etenevät tapahtumat ja myötätuntoa herättävät henkilöt – varsinkin neljännen osan pikku-Harri – houkuttelevat lukijan eläytymään, ja esimerkiksi ympäristönkuvauksen kuvailevat yksityiskohdat vahvistavat ”toden tuntua”. Myös selvästi näkyvä kerronnallinen metafiktiivisyys puuttuu. Nämä, mutta myös edellä selostettu metafiktiivisyys kerronnan mimesiksenä, toimivat lopulta samansuuntaisesti: ne luovat uskottavan todellisuusvaikutelman ja nojaavat sosiaalisen arkitodellisuuden keskeisyyteen. Kun vieraannuttamisefektit välillä ”oudontavat” siitä, on tällöinkin ”realistinen päämäärä” nähtävillä: pyrkiä brechtiläisittäin antamaan jopa aikaisempaa tarkempi kuva tuosta sosiaalisesta todellisuudesta ja sen yhteiskunnallisista ehdoista, paljastaa jotain itsestäänselvyyksien ja esimerkiksi sellaisten totuus-olettamuksien takaa, jotka koskevat niin ”valkoista” Suomea kuin maanalaisen kommunismin yksituumaista sankarillisuutta.

Kosti Herhiläinen: ongelmana todellisuus *ja* kirjoittaminen

Finlandia-sarjassa lukijan huomio kiinnittyy yhä enemmän fiktiivisen esityksen laatimiseen ja sitä ohjaaviin kirjallisiin konventioihin. Sen ensimmäinen osa *Kosti Herhiläisen perunkirjoitus* suuntaa jo nimellään huomion itse kirjoittamiseen, johon teoksen minämuotoinen ja fiktiivisen maailman tapahtumiin osallistuva kertoja Pasi Harvala tämän tästä viittaakin. Jo ensilehdillä Pasi ilmaisee suunnitelmansa: hänen aikeenaan on muistojensa ja päiväkirjamerkintöjensä pohjalta kirjoittaa Kosti Herhiläisen, työläistaustaisen kirjailijan, elämäkerta. Kosti on Pasin pispalalainen lapsuudenystävä ja juuri kerronnan aikatasolla eli 70-luvun puolivälin tienoilla tehnyt itsemurhan. Mutta pian kertoja toteaa myös, ”ettei tästä taida tulla Herhiläisen elämäkertaa, yksinomaisesti ainakaan, vaikka tämä siitä on liikkeelle lähtenytkin” (KHP 21). Kostin tarinan rinnalla Pasi tilittää omaa sosiaalista ja poliittista osallistuneisuuttaan, ajautumistaan maailmankatsomukselliseen kriisiin, lähipiirin menneisyyttä ja hiljalleen etenevää fiktiivistä nykyisyyttä sekä Suomi Finlandian olosuhteita 60-luvun lopulla ja 70-luvun alkuvuosina.

Kertoja-Pasin näkökulma on aatteeseen pettyneen älymystöläisen, joka on (vasemmistoradikalismin kauden jälkeen) sitoutunut ensin vähemmistö- eli taistolaiskommunismiin, sitten enemmistökommunismiin. Kostilla kehityksen kerrotaan olleen päinvastainen. Pasin ja Kostin kiistat, joita kuvataan varsinkin teoksen loppuosassa, ilmentävät osaltaan tätä kommunistisen liikkeen silloista kahtiajakautuneisuutta ja paljastavat konfliktien usein vain näennäisesti maailmankatsomuksellisen ja poliittisen luonteen. Henkilökohtaiset kysymykset tuli kieltää, uhrata aatteelle (Karkama 1994, 253), mutta Salaman teoksessa tällainen vaatimus osoitetaan ideologisuudessaan ja kollektivistisuudessaan kohtuuttomaksi; se ei kestä monisäikeisen todellisuuden ja ih-

misen painolastia. Tapahtumapaikkoina ovat Helsinki, Tampere sekä ”Pielinen”, joka on tunnistettavissa Joensuuksi ja jonne sijoittuva kerrontajakso on raportoivampaa ja ”objektiivisempaa”. Tahto referentiaalisuuteen on tässä romaanin toisessa jaksossa niin vahva, että sitä on liioitellen sanottu jopa dokumentaariseksi kuvaukseksi Joensuun kaupunginteatterin lakosta vuonna 1971 ja siihen liittyvistä poliittista kahnauksista, joita käsiteltiin paljon julkisuudessa. Joka tapauksessa erityisesti nämä seikat toimivat vahvoina todellisuuden osoittajina, illuusion tuottajina ja mimesiksen historiallis-maantieteellisinä relaatioina, vaikka jälleen tapahtumien ”luonnollista” järjestystä – fiktiivistä menneisyyttä ja nykyisyyttä – sekoitetaan. 70-luvun (kulttuuri)poliittisen aihepiirin käsittelyllään teos asettui myös osaksi yleistä yhteiskunnallista keskustelua, mikä onkin juuri realismin kohdalla tunnusomaista, vaikkei se aiheuttanutkaan samanlaista suukopua kuin Salaman aikaisemmat kohuteokset *Juhannustanssit* ja *Siinä näkijä missä tekijä*.

Kommunistisen ”tietoisen etujoukon” perspektiivin, runsaan yhteiskunnallis-poliittisen sisällön ja luokkaproblematiikan kautta *Kosti Herhiläinen* asettuu edelleen työläiskirjallisuuden jatkumoon. Tosin taistolaispolven kuvataan hiljalleen keskiluokkaistuvan ja kerronnan kielikin jäljittelee monin paikoin ”juristisuomea” (Haapala 6.12.1976) – onhan Pasi ammatiltaan juristi ja perhetaustaltaan lähempänä porvaristoa kuin työväestöä. Hän on yhtä kaikki yhteiskunnalliselta asemaltaan representatiivinen hahmo, 60- ja 70-luvulle tyypillinen kaupungistunut ja akateemisesti kouluttautunut porvariskäännynnäinen, joka myös 70-luvun alun jyrkimmän sitoutumisen kauden jälkeen luopuu aatteestaan. Hänen kohdallaan ideologinen kriisi, aatteesta luopuminen ja lopulta Kostin kuolema ovat merkinneet vajoamista tyhjiöön, välitilaan. Siksi mukana ovat vahvasti myös tunnustuskirjallisuuden konventiot, joista kerronnan itsereflek-siivisyys osittain johtuu: sille on leimallista toistuvat viittaukset itse kirjoittamisprosessiin sekä kirjoittajan vakuutukset vilpittömyydestään. Pasi tuntee istuvansa ”tyhjässä, ainoana tukipylväänä kynänvarsi” (KHP 19), ja menneisyydestä kirjoittamalla hän yrittää saada ”tarttumapintaa myös tähän liukkaaseen nykypäivään” (KHP 21). Hän koettaa jäljittää niitä yhteyksiä ja tapahtumakulkuja, joiden mukana objektiivisiksi koettujen merkitysten (lähinnä kommunismin arvojen, normien ja lainalaisuuksien) ja subjektiivisesti koetun mielen välille on syntynyt niin suuri ristiriita, että se on kärjistynyt täydelliseen välirikkoon ja vierauteen – hänellä itsellään lopulta sivullisuuteen, Kostilla itsemurhaan (vrt. Karkama 1991, 54). Tähän liittyy myös realismissa tyypillisesti eksplikoituva ideaalin ja reaalin välinen ristiriita, jonka Pasi on havainnut etujoukon pyrkimysten ja työläisten etujen ristiriidassa, ja toisaalta kommunismin ihanteiden ja kommunistien käytännön politiikan ristiriidassa.

Elämäkertaprojektin kannalta Pasin tilanne on samankaltainen kuin metafiktion uranuurtajan Vladimir Nabokovin teoksessa *Sebastian Knightin todellinen elämä*

(1960; engl. alkuteos 1941), jossa kertoja yrittää kirjoittaa kirjailijaveljensä elämäkertaa. Waughin (1985, 88–89) aste-eroja seuratakseni teos on – kuten *Kosti Herhiläinenkin* – luokiteltavissa lievemmäksi metafiktioksi, jossa tekstin tuonpuolista todellisuutta pidetään varmasti olemassa olevana, mutta jossa ilmenee ajatus tuon todellisuuden tavoitettavuudesta pitkälti diskurssien kautta. Kummankin teoksen kertoja tuo toistuvasti esiin myös kirjoittamisen hankaluuden, ja romaanit ovatkin enemmän tarinoita kertojan yrityksestä kirjoittaa elämäkertaa kuin varsinaisia elämäkertoja. Nabokovin kertoja ei myöskään halua kertoa Sebastianin lapsuutta jatkumona, ikään kuin tämä olisi fiktiohenkilö. Samaan tapaan perinteisiä konventioita karttaa Pasi, mutta on silti välttämättä niihin sidoksissa ja joutuu perustelemaan omaa poukkoilevampaa kerrontaratkaisuaan. Hän ei ole luopunut uskosta kertoa mahdollisimman todenmukaista tarinaa – eli jälleen tahto referentiaalisuuteen säilyy – mutta hän tiedostaa nimenomaan sellaisen tarinan kertomisen ongelmallisuuden ja todenvastaamattomuuden, joka noudattaa yhtenäistä ja lineaaris-kausaalista logiikkaa. Siksi hän ei edes pyri siihen vaan sallii ”vinksahtelunsa” sivuraiteille noudattamatta ”kirjallisesti muodokkaita päämääriä” (KHP 20); elämä ja maailma näyttävät hänestä noudattavan kaoottisempaa järjestystä. Samalla tällainen ratkaisu aiheuttaa kuitenkin paranoidia pelkoa siitä, ettei yleisö ymmärrä häntä oikein, mikä on Waughin (1985, 9) mukaan tyypillistä juuri 1960- ja 1970-lukulaiselle metafiktiolle ennen sen muuttumista juhlivaksi, liioitellen fabuloivaksi ja esimerkiksi maagisen realismin muodoiksi. Niinpä oikeastaan missään vaiheessa kertoja ei tunnu pääsevän alkua pitemmälle, ja Kostin elämäkerta jää teoksessa kesken.

Tällainen kerronnan traditio- ja itsetietoisuus sekä realististen konventioiden näkyväksi tekeminen ottaakin *Perunkirjoituksessa* paitsi elämäkertaa ja tunnustusta myös tutkimusta parodioivan muodon: teoksessa on mukana myös alaviitteitä, jotka ovat jonkinlaisia jälkikäteislisäyksiä ja rönsyileviä tarkennuksia itse ”leipätekstiin”. Kuten Hutcheon (1984, 25) on todennut, parodia on tavallaan tutkielma samuudesta ja erosta, ja metafiktiivisessä teoksessa se haastaa kirjallisempaan lukemiseen, kirjallisten koodien huomioon ottamiseen. Näin metafiktiivinen romaani sekä parodioi että imitoi pyrkimyksenään uusi muoto, joka on synteesinä aivan yhtä vakava ja pätevä kuin ne muodot, jotka se dialektisesti yrittää ylittää. Se ei välttämättä tarkoita kehitystä mimesiksestä pois muuten kuin siinä tapauksessa, että mimesis ymmärretään vain jäykkänä kohteen imitointina tai behavioristis-realistisena motivaationa. (mts.) Kyse on romaanimuodon uudistamisesta, uudenlaisen realismikäsityksen luomisesta, kuten Eino Maironiemi (1982, 25) on *Finlandia-sarjan* kerrontametodeja käsittelevässä artikkelissaan todennut. Samalla se tietysti ravistelee käsityksiä muuttuvasta todellisuudesta, joka ei ole enää hahmotettavissa vain perinteen tarjoamin keinoin.

Hutcheon (1984, 49) viittaa myös Brechtin vieraannuttamisefektiin: metafiktiivi-

nen parodia ja itsereflektio pyrkivät estämään lukijan samastumisen mihinkään henkilöön ja pakottavat teoksen ja lukijan välille uudenlaisen, vastavuoroisemman suhteen. Voidaan jopa ajatella, että kaikista autenttisin ja rehellisin fiktio on juuri sellainen, joka avoimesti tunnustaa fiktiivisyytensä, koska viime kädessä kaikkea fiktiota voi pitää eräänlaisena elämän parodiana, näyttäytyipä se kuinka todennäköisenä ja -tuntuisena tahansa. (mts.) *Perunkirjoituksessa* juuri todentuntuisuus, jossa lukijaa houkutellaan eläytymään, ja toisaalta metafiktiivisyys illuusion särkevin vieraannuttamisefektein ja parodisin piirtein esiintyvät rinnakkain (vrt. Waugh 1985, 14, 17). Ne myös vaihtelevat nopeasti, mikä ilmenee esimerkiksi Pasin yrittäessä muistaa tapahtumia, joiden hän uskoo vaikuttaneen ratkaisevasti Kostin elämänkaareen ja ”morbidiksi” muuttumiseen. Kertoja luo toistuvasti todellisuusilluusiota menneisyyden tapahtumista ja yrittää vedota jopa yleisön tunteisiin rikkoen illuusion sitten kuitenkin yhtäkkiä niin, että se herättää todellisessa lukijassa ymmärrettävyyden sijaan pikemminkin ihmetystä ja uteliaisuutta (vrt. Brecht 1991, 140).

Näin lukijan suhde ailahtelevaan henkilökertojaan muotoutuu etäiseksi ja kriittiseksi varsinkin sen suhteen, mitä hän kertoo sosiaalisesta elämästään ja miten hän käyttäytyy siinä. Kyse on eräänlaisesta ”roolipelistä”, jossa Pasi osallistuu kaksinaamaisuutta vaativiin ja petollisiin tilanteisiin. Waughin (1985, 116) mukaan tällainen on jälleen tyypillistä ”lievälle” metafiktiolle; fiktiivisen maailman ontologisia rajoja ei ylitetä siten kuin radikaalissa metafiktiossa, jossa esimerkiksi ”oikea” kirjailija voi astua romaanihenkilöiden maailmaan tai päinvastoin ja henkilöt tulevat tietoisiksi tekstuaalisuudestaan ja kielellisestä konstruktioluonteestaan (mt. 91, 101). Salaman teoksessa roolipeli toimii varsinkin juuri Pasista vieraannuttavana keinona. Kuten yleisemminkin joissakin metafiktioissa, Pasi jopa manipuloi muita teoksen henkilöitä ikään kuin hän olisi näytelmäkirjoittaja tai teatteriohjaaja. Kateus ja henkilökohtainen tyytymättömyys – ja Pasilla myös lapsuudesta juontuva kauna Kostia ja naissukupuolta kohtaan – voivat Waughin mukaan ajaa romaanihenkilön pakkomielteisiin ja kontrolloimattomiin ”itsensä fiktioimisen” käytäntöihin, esiintymään täysin tuulesta temmatuissa rooleissa. Mutta ne voivat johtaa myös camus’laiseen toisten fiktioimiseen, ottamaan huomioon vain heidän elämänsä näkyvät puolet ja tekemään niistä ”taidetta”. (Vrt. mt. 117 – 118) Tavallaan Pasi tekee juuri tätä elämäkertayrityksellään, sillä hän ei pysty muuhunkaan: edes Kostin keskenjäänyttä, omaelämäkerrallista romaanikäsikirjoitusta tutkimalla hän ei pysty tunkeutumaan toisen itseyteen, vaan joutuu tyytymään tämän esittämiin ”rooleihin”. Jossain määrin eksistentialistisvaikutteisena ajatuksena on, että toinen ihminen jää vieraaksi ja sosiaalisen elämän roolit peittävät itseyden (vrt. Karkama 1994, 264).

Teoksen lopussa Pasi kertoo raitistuneensa ja löytäneensä (porvarillisen) onnen ja rakkauden Pauliinan kanssa, mutta niin hänen Kosti-elämäkertansa kuin poliittinen itsekritiikkinsäkin jää kesken. Kuitenkin juuri keskeneräisyydellään ja avoimuudellaan

teos haastaa lukijansa – ja pyrki haastamaan erityisesti vasemmistolaiset aikalaisensa – omaan poliittiseen ja moraaliseenkin itsekritiikkiinsä ja takinkääntöjen tunnustamiseen. Suuren osan moitteesta saa teoksessa kyllä oikeistolainenkin puoluepolitiikka ja etenkin ne toimenpiteet, jotka kohdistuivat hyökkäävästi vasemmistolaisuutta ja varsinkin taistolaisuutta vastaan. Tähän kritiikkiin reagoitiin julkisuudessa kuitenkin yllättävän vähän, ja taistolaiseen itsekritiikkiin on kyetty vasta viime aikoina (esim. *Taistolaisuuden musta kirja* 2004). Yhtä kaikki juuri maailmankatsomuksellisen *ja* kerronnallisten lähtökohtien eksplikoinnissaan – prosessin mimesiksessään – teos antaa lukijalle entistä suuremman mahdollisuuden itse punnita kertojan kantojen pätevyyttä ja paikkansapitävyyttä, mikä on yksi tärkeä uudistuvan realismin tunnusmerkki.

Lopuksi

Metafiktion voittokulun ajankohtana on usein pidetty 1970-lukua, mutta Anna Makkosen mukaan metafiktio lajina ei ole Suomessa menestynyt: ”Kirjallisuutemme on toiminut niin innokkaasti kansallisena terapeuttina, että se ei ole ehtinyt kirjallisille leikkikentille eikä narratiivisiin peliluoliin.” (Makkonen 1997, 163.) Tämä pitää varmasti paikkansa radikaalin postmodernistisen metafiktion kohdalla, koska edes modernistisen romaanin perinne ei ole Suomessa kovin vahva. Mutta jos metafiktio ymmärretään metafiktiivisiksi elementeiksi, joihin postmodernistisella metafiktion lajilla ei Waughin eikä Hutcheoninkaan mukaan ole yksinoikeutta, huomataan niiden tunkeutuneen juuri siihen perinteeseen, joka on toiminut ”kansallisena terapeuttina”, eli yhteiskunnalliseen realismiin. Salaman *Siinä näkijä missä tekijä* ja *Kosti Herhiläisen perunkirjoitus* ovat osoituksia siitä, että realistinen romaani ei ole sidottu vain 1800-luvulta peräisin oleviin konventioihin vaan voi aikansa haasteisiin reagoidessaan muuttua ja ajanmukaistua – kysyä neuvoa todellisuudelta, kuten Brecht (1967, 349) asian ilmaisi. Metafiktiiviset piirteet ovat näissä teoksissa lähinnä prosessin mimesistä ja toimivat usein vieraannuttavassa (yhteiskunta)kriittisessä tehtävässä näyttäen todellisuuden monisäikeisempänä kuin ideologiat ja ”viralliset” monologiset totuudet antavat ymmärtää. Ja osoittaessaan keinonsa ne paljastavat nimenomaan realistiselle romaanille tyypillisiä menetelmiä, joihin ne kuitenkin pääasiassa tukeutuvat niitä kriittisesti uudistaessaankin. Näin voidaan Waughin tapaan puhua uudesta realismista tai, kuten muutamassa yhteydessä aikaisemmin on ehdotettu, jälkirealistisesta romaanista (esim. Karkama 1988, 240–246; Peltonen 2001, 7–11).

Merkittävää tässä uudistuvassa realismissa ja sen mimeettisyydessä on tahto referentiaalisuuteen. Käsittelemissäni Salaman romaaneissa se säilyy vahvana, mutta teokset kiinnittävät samalla huomion itseensä myös kielenä ja kerrontana; tämä ei kuitenkaan sulje pois tai edes peitä ensin mainittua. Pikemminkin mimesis muodostaa romaaneissa sellaisen ilmiöitä keskenään suhteuttavan verkoston, että metafiktiivisyys prosessin

mimesiksenä asettuu luontevasti sen osaksi: kerronnan ”jäljittely” tulee yhdeksi ”jäljiteltäväksi” aiheeksi ja aktiksi muiden – esimerkiksi sosiaalisten, yhteiskunnallisten ja historiallisten – tapahtumien rinnalle ja niihin liittyen. Mainintoja tällaisesta uudistuvasta realismista ei kuitenkaan löydy sen enempää perinteisen kuin jälkistrukturalistisenkaan tutkimuksen määritelmistä. Siksi olisi viimeistään nyt ajankohtaista alkaa laajemmin päivittää realismin teoriaa, mihin runsaista ulkomaisista yllykkeistä (esimerkiksi juuri jälkistrukturalistien suunnalta) huolimatta on Suomessa ryhtynyt vain ani harva, määrätietoisimmin ainoastaan Pertti Karkama (ks. esim. 1988 ja artikkelit teoksessa Lappalainen 1998). Tämä ei tarkoita sitä, että realismi tulisi määritellä kokonaan uudelleen, mistä Karkaman päivitykset ja Brechtin teorioiden mieliin palauttaminenkin todistavat, vaan esimerkiksi niiden kantojen tarkistamista, joiden mukaan kaikki realismi on ”epistemologisesti naiivia” ja jotain perin yksinkertaista, vanhentunutta, jäänteenomaista ja/tai pelkkää kielensisäistä illuusiota. Salaman romaanit antavat viitteitä muusta: uudistuva realistinen romaani pyrkii edelleen kuvaamaan todellisuutta, mutta ei tyydy vain vanhoihin keinoihin ja ”luonnollisena” ja itsestään selvänä pidetyn kritiikittömään toistoon, vaan pyrkii ”pidemmälle”. Tässä mielessä kyse on kirjallisen realismin v-tyylistä: lajiperinne jatkuu, mutta v-efektien avulla ”avarampana” ja mahdollisimman pitkälle – luultavasti ainakin nykykirjallisuuteen asti.

Viitteet

[1] *Finlandia-sarjan* muut osat ovat *Kolera on raju bändi* (1977), *Pasi Harvalan tarina I* (1981) ja *II* (1983) sekä *Kaivo kellarissa* (1983).

[2] Metafiktion käsitteeseen liittyy samankaltainen ongelma kuin realismiin: molemmat voidaan ymmärtää niin periodisina kuin ”ajattominakin” ilmiöinä. Ongelma on siinä, että aina ei käy selväksi, kummassa merkityksessä käsitteitä käytetään ja hyvin usein ”ajattomat” teoreettiset yleistykset tehdään periodipiirteiden pohjalta; tällainen sekaannus vaivaa varsinkin realismia. Hieman toisenlainen sekaannus taas on nähtävissä postmodernismin ja postmodernin kohdalla: niitäkin käytetään joskus – taiteesta ja kirjallisuudesta, jopa samasta teoksesta puhuttaessa – toistensa synonyymeinä. Omassa tekstissäni postmoderni viittaa aikakauteen ja yhteiskuntaan, postmodernismi taas kirjallisen modernismin jälkeiseen ja/tai sitä kyseenalaistavaan suuntaukseen.

[3] Brecht käsitteli vieraannuttamista ja realismin kysymystä 1900-luvun alkupuolen teoreettisissa kirjoituksissaan teatterista, taiteesta ja kirjallisuudesta, joskin suurin osa hänen teksteistään tuli julki vasta hänen kootuissa teoksissaan 1967 (*Gesammelte Werke in 20 Bänden*). Hyvä suomennos hänen teoreettisia kirjoituksiaan on teos *Kirjoituksia teatterista* (1991), jossa realismin kysymys kulkee mukana. Tässä artikkelissa sovellan Brechtin näkemyksiä nimenomaan romaaniin, vaikka Brecht itse ei tehnyt selkeää lajikytköstä (kuten hänen kiistakumppaninsa Lukács käsittelemällä vain realistista *romaania*) vaan kelpuutti realismin tai ”realistisen kirjoittamisen” piiriin myös draaman ja runon. Kysymystä siitä, pysyttelikö Brecht omassa taiteessaan realistisen kirjoittamisen sisällä, vaikka ”lainasikin” usein modernistien keinoja, en lähde tässä artikkelissa problematisoimaan.

[4] Mimeettisyydestä (lähinnä realistisessa romaanissa) puhutaan nykyään pääasiassa illuusiona. Tässä ei ole sinänsä mitään vikaa, koska mimesis on jo antiikissa ollut monisäikeinen ja jopa paradoksaalinen käsite (varsinkin Platonilla), johon on kuulunut rajankäynti illuusion – niin todellisuusvaikutelman kuin ”harhakuvan” merkityksessä – ja totuuden kanssa. Vikaa on kuitenkin siinä, että varsinkin Barthesista lähtien illuusio on mimesiksen ja referentiaalisuuden yhteydessä alettu mieltää lähinnä vain harhakuvaksi ja jopa valheeksi, mikä on käsitteen yksioikoistamista. Barthesin referentiaalinen illuusio on hyväksytty liiankin kritiikittömästi, vaikka esimerkiksi Christopher Prendergast (1986, 70–72) on osoittanut sen selvät puutteet. Itse käytän illuusiota tässä artikkelissa todellisuusvaikutelman merkityksessä.
[5] Fasisminvastainen toiminta tarkoittaa tässä jatkosotaa (Neuvostoliiton vastaista hyökkäyssotaa natsi-Saksan rinnalla) vastustavien kommunistien maanalaista toimintaa, johon kuului sekä maltillista (esim. kokoukset, kuten romaanin Maijalla ja Santulla) että aktiivista menettelyä (esim. sabotaasit). Kiinnostavaa historiallista kartoitusta aiheesta on Kimmo Rentolan (1994) tutkimuksessa *Kenen joukoissa seisot? Suomalainen kommunismi ja sota 1937 – 1945. Siinä näkijän* ilmestyessä vastarintaliikkeen toiminnasta oli fiktion piirissä kirjoittanut muutama (tunnetuimmat Elvi Sinervo ja Arvo Turtiainen), mutta aihe ei ollut vielä päässyt historiankirjoihin. Tavallaan Salaman romaani paljasti ja siltä myös odotettiin ”uutta tietoa”, ja sikäli siihen suhtauduttiin herkästi kuin dokumenttiin, mikä on luettavissa lehtikirjoituksista teoksen ilmestyttyä.

Lähteet

Kaunokirjallisuus

SALAMA, HANNU 1968/1967: *Minä, Olli ja Orvokki*. (= MOO) Romaani. Viides painos. Helsinki: Otava.

SALAMA, HANNU 1972: *Siinä näkijä missä tekijä.* (= SNMT) Romaani. Helsinki: Otava.

SALAMA, HANNU 1976: *Kosti Herhiläisen perunkirjoitus.* (= KHP) Finlandia-sarja 1. Helsinki: Otava.

Tutkimuskirjallisuus

ARISTOTELES 1998/1967: *Runousoppi.* Suom. Pentti Saarikoski. Helsinki: Otava.

[BAKHTIN, M. M.] BAHTIN, MIHAIL 1981: *The Dialogic Imagination: Four Essays.* Ed. Michael Holquist. Transl. Caryl Emerson and Michael Holquist. Austin: University of Texas Press.

BARTHES, ROLAND 1993: *Tekijän kuolema. Tekstin syntymä.* Suom. Lea Rojola ja Pirjo Thorell. Suomennoksen toim. Lea Rojola. Tampere: Vastapaino.

BRECHT, BERTOLT 1967: *Gesammelte Werke 19. Schriften zur Literatur und Kunst 2.* Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.

BRECHT, BERTOLT 1991: *Kirjoituksia teatterista.* Suom. Anja Kolehmainen, Rauni Paalanen ja Outi Valle. Helsinki: VAPK-kustannus.

FURST, LILIAN R. 1995: *All is True. The Claims and Strategies of Realist Fiction.* Durham

and London: Duke University Press.
HAAPALA, V. E. 6.12.1976: Tämä vuosikymmen Salaman silmin. *Kaleva.*
HAAVIKKO, RITVA (TOIM.) 1980: Hannu Salama. *Miten kirjani ovat syntyneet 2.* Helsinki: WSOY. 305–312.
HAIKARA, KALEVI 8.4.1973: Salaman oikeat valinnat. *Kansan Uutiset.*
HAIKARA, KALEVI 1992: *Bertolt Brechtin aika, elämä ja tuotanto.* Helsinki: Art House.
HAKKARAINEN, MARJA-LEENA 1998: Moniääninen romaani – eli miten pohjatekstit opastavat lukijaa Bertolt Brechtin *Kerjäläisromaanissa. Interteksti ja konteksti.* Toim. Marja-Leena Hakkarainen ja Liisa Saariluoma. Helsinki: SKS. 30–50.
HALLILA, MIKA 2004: Mitä metafiktio reflektoi? Metafiktio ja sen suhde romaanin traditioon. *Katkos ja kytkös. Modernismin ja postmodernismin suhde traditioon.* Toim. Katriina Kajannes, Leena Kirstinä ja Annika Waernerberg. Helsinki: SKS. 207–219.
HOSIAISLUOMA, YRJÖ 2003: *Kirjallisuuden sanakirja.* Helsinki: WSOY.
HUTCHEON, LINDA 1984/1980: *Narcissistic Narrative. The Metafictional Paradox.* New York & London: Methuen.
HUTCHEON, LINDA 1988: *The Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction.* New York & London: Routledge.
JEFFERSON, ANN 1986: Realism reconsidered: Bakhtin's dialogism and the "will to reference". *Australian Journal of French Studies 2/1986.* 169–184.
KARKAMA, PERTTI 1988: Piirteitä suomalaisen nykyromaanin ihmiskuvasta. *Toisen tasavallan kirjallisuus. Keskustelua Pentinkulman päivillä 1978–1987.* Toim. Iris Tenhunen. Porvoo–Helsinki–Juva: WSOY. 228–256.
KARKAMA, PERTTI 1991: *Teos tekijäänsä kiittää. Kirjallisuuden teoriaa.* Helsinki: SKS.
KARKAMA, PERTTI 1994: *Kirjallisuus ja nykyaika. Suomalaisen sanataiteen teemoja ja tendenssejä.* Helsinki: SKS.
KARKAMA, PERTTI 1997: Intellektuelli ja representaation kriisi. Näkökulmia 1960-luvun kirjailijaintellektuellin ongelmiin. *Älymystön jäljillä. Kirjoituksia suomalaisesta sivistyneistöstä ja älymystöstä.* Toim. Pertti Karkama ja Hanne Koivisto. Helsinki: SKS. 214–236.
LAITINEN, KAI 1997: *Suomen kirjallisuuden historia.* Helsinki: Otava.
LAPPALAINEN, PÄIVI (TOIM.) 1998: *Uudessa valossa. Kirjoituksia realismin kysymyksestä.* Turku: Turun yliopisto, Taiteiden tutkimuksen laitos.
LEINO, JUHANI 24.12.1976: Mongertajien uusi putoaminen. *Satakunnan Työ.*
MAIRONIEMI, EINO 1982: Romaanin rajat. Doris Lessingin ja Hannu Salaman kerrontametodin vertailua. *"Siivilöity aika" ja muita kirjallisuustutkielmia.* Toim. Eino Maironiemi. Joensuu: Joensuun korkeakoulu. 24–38.
MAKKONEN, ANNA 1997/1985: *Lukija, lähdetkö mukaani?* Helsinki: SKS.
MALMIO, KRISTINA 2005: Katse peiliin ja peilin taakse – muutamia kysymyksiä ja näkö-

kulmia kirjallisuuden metatasojen tutkimukseen. *Avain 1/2005.* 59–70.
MELBERG, ARNE 1995: *Theories of Mimesis.* Cambridge: University Press.
MILLER, J. HILLIS 1993: Is Literary Theory a Science? *Realism and Representation. Essays on the Problem of Realism in Relation to Science, Literature, and Culture.* Edited by George Levin. Wisconsin: The University of Wisconsin Press. 155–168.
NIEMI, JUHANI 1999: Kirjallisuus ja sukupolvikapina. *Suomen kirjallisuushistoria 3. Rintamakirjeistä tietoverkkoihin.* Toim. Pertti Lassila. Helsinki: SKS. 158–171.
PELTONEN, MILLA 2001: Jälkirealistisen romaanin pääpiirteitä postmodernin murroksessa. *Sanelma. Kotimaisen kirjallisuuden vuosikirja n:o 7.* Toim. Kaisa Kurikka. Turku: Turun yliopisto. 7–36.
PRENDERGAST, CHRISTOPHER 1986: *The Order of Mimesis.* Cambridge: Cambridge University Press.
RENTOLA, KIMMO 1994: *Kenen joukoissa seisot? Suomalainen kommunismi ja sota 1937–1945.* Porvoo–Helsinki–Juva: WSOY.
SAARIKOSKI, PENTTI 1998/1967: [Esipuhe.] Teoksessa Aristoteles, *Runousoppi.* Suom. Pentti Saarikoski. Helsinki: Otava. 5–9.
SETÄLÄ 9.12.1972: Tekijä mutta ei näkijä. *Hämeen Yhteistyö.*
SHEPHERD, DAVID 1992: *Beyond Metafiction. Self-Consciousness in Soviet Literature.* Oxford: Clarendon Press.
TARKKA, PEKKA 12.11.1972: Pispalan eepos, Salmisten saaga. *Helsingin Sanomat.*
TARKKA, PEKKA 21.1.1973: Nuhdetta ja kuria Salamalle. Pispalan eepos ei kelpaa taistolaiskritiikille. *Helsingin Sanomat.*
WAUGH, PATRICIA 1985/1984: *Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction.* London & New York: Routledge.

Esa Kirkkopelto

Proosallinen näyttämö – Walter Benjaminin teatterista

Kun Walter Benjamin 1920- ja 1930-lukujen vaihteessa tutustui Bertolt Brechtin eeppiseen teatteriin, häntä kiinnosti erityisesti sen näyttämöllinen puoli, ”näytteilleasettaminen” (*Darstellung*). Vuoden 1931 essee eeppisestä teatterista tekee asian selväksi heti ensimmäisessä virkkeessään: ”Se mistä teatterissa tänä päivänä on kysymys, määrittyy tarkemmin suhteessa näyttämöön [*Bühne*] kuin suhteessa draamaan [*Drama*]” (Benjamin 1977, 519)[1] Jos halutaan ymmärtää mitä tapahtuu ”tämän päivän” teatterissa, toisin sanoen brechtiläisessä teatterissa, ei riitä että vain luetaan näytelmäkäsikirjoituksia, ei edes Brechtin omia näytelmiä. Olennaista on se, mitä tapahtuu tekstin tilallistuessa ja ajallistuessa, sen muuttuessa eleeksi, sen näyttämöllepanossa. Samasta syystä Benjaminille Brecht on ennen kaikkea ohjaaja.

Benjaminille näyttämö ei ole mitään ennalta annettua. Se on päinvastoin käymässä läpi historiallista muodonmuutosta, johon Brechtin työ osallistuu ja reagoi esimerkillisellä tavalla. Kuten Benjamin toteaa, ”vaikka näyttämö onkin yhä korotettu, ei se enää kohoa esiin mistään mittaamattomasta syvyydestä, vaan se on muuttunut korokkeeksi [*Podium*]” (1977, 519). Mitä eroa on, jos ”näyttämön” (*Bühne*) sijasta sanomme tästä lähtien ”koroke” (*Podium*)? Kirjaimellisen merkityksen kannalta ero on toki pieni. Se on kuitenkin riittävä loitontamaan näyttämön itsestään, saamaan sen tulemaan tietoiseksi omista ehdoistaan. Näyttämö korokkeena on näyttämölle ”panon” (*podium* sanan pohjana lat. verbi *ponere,* asettaa, panna) paikka. Korokkeena näyttämö panee itsensä näyttämölle, paljastuu rakenteessaan, ”asettuu” (*stellen*) ”esille” (*dar*). Jos yritetään pohtia näyttämökoroketta sellaisenaan ja jos kysytään mitä *se* esittää, riippumatta kaikista mahdollisista esityksistä, mitä *sillä* voidaan esittää, ei mieleen voi tulla muuta kuin itse teatterillisen esittämisen tosiasia, äärellisissä ja teknisissä ehdoissaan.[2] Koroke merkitsee täten näyttämönäkemyksemme varsinaista äärellistymistä, toisin sanoen sen irtautumista ”kultista”, josta ”orkesterimonttu”, kuten Benjamin esseensä alussa toteaa, oli vielä merkinnyt viimeistä hämärää jäännettä.

Tämä ja monet muut huomiot Benjaminin tekstissä osoittavat, että hän näki ky-

symyksen näyttämöstä, modernin teatterin näyttämöllistymisestä, paljon laajemmassa historiallisessa perspektiivissä. Benjaminille Brecht oli *tietyn* länsimaisen ja saksalaisen perinnön jatkaja, jälkeläinen traditiossa, jota Benjamin oli analysoinut laajalti aiemmissa töissään. Seuraavassa tarkastelen Benjaminin paljon kiistaa aiheuttanutta brechtiläistä käännettä juuri noiden aiempien tutkimusten valossa, erityisesti suhteessa hänen vuonna 1919 puolustamaansa väitöskirjaan saksalaisesta romantiikasta.[3] Pyrin osoittamaan kuinka tuon tutkielman ja myöhempien Brecht-esseiden välillä vallitsee selkeä temaattinen jatkumo. Kyseisen kytköksen selvittäminen auttaa ymmärtämään paremmin paitsi brechtiläisen teatterin, myös modernin näyttämötaiteen syntyä tunnetuissa muodoissaan. Miksi näyttämöllisyys ja ohjaajan taide tulevat merkittäviksi länsimaisessa teatterissa aikakautena, jota vavahduttavat vallankumoukselliset liikkeet sekä Venäjällä että Saksassa? Onko logiikkaa, joka kytkisi yhteen nämä historialliset, poliittiset ja esteettiset muodonmuutokset? Kysymystä tarkastellaan jatkossa myös venäläisen formalistin Viktor Shklovskin ajatusten valossa.

Romaanista proosaan

Benjaminin väitöskirjatyö *Der Begriff des Kunstkritik in der deutschen Romantik* (Benjamin 1974) on analyysi ja rekonstruktio Jenan romantikkojen 1700- ja 1800 -lukujen vaihteessa hahmottelemasta taidefilosofiasta. Tarkastelun lähteenä toimivat erityisesti Friedrich Schlegelin ja Novaliksen teoriafragmentit, kirjeet ja arvostelut. Tutkielman johtopäätös on kuuluisa: varhaisen saksalaisen romantiikan käsitys runoudesta toteutuu puhtaimmin romaanin muodossa. Romaanin idea, sen yhtaikainen älyllinen ja taiteellinen periaate on ”proosa”; proosan henki, asenne joka motivoi proosallista luomista, on ”raitishenkisyys” tai ”selkeys” (*Nüchternheit*). Romanttisen raitishenkisyyden ensimmäinen ilmentymä oli Hölderlin, jonka myöhäinen tuotanto (1800–1805) merkitsee Benjaminin mukaan ainutta hetkeä, jona varhaisromantiikka onnistui myös kirjallisella tasolla tavoittamaan olemuksensa. Romantiikan positiivinen perintö myöhemmälle taiteelle ja ajattelulle koostuu tästä. Mutta nämä tulokset – romaani, proosa, raitishenkisyys – eivät merkitse Benjaminille mitään kiinteitä aikakausi- tai lajimääreitä; ne ovat itsessään kriittisiä käsitteitä, jotka murtavat totunnaiset käsityksemme historiallisesta ajasta ja taiteen roolista siinä. Kuten pyrin osoittamaan, Benjaminin tutkielmaa ei voi irrottaa hänen myöhemmistä historianfilosofisista pohdinnoistaan.

Se, että Benjaminin perimmäinen kiinnostus on enemmän historian filosofian kuin estetiikan puolella, käy ilmi heti tutkielman alussa. Kun tekijä tutkimuksen johdannossa viittaa kysymykseen ”romantiikan historiallisesta olemuksesta”, hän oitis näkee sen piilevän romantikkojen ”messianismissa” – ”vallankumouksellisessa toiveessa toteuttaa Jumalan valtakunta”, kuten Schlegel oli muotoillut asian *Athenäum*-fragmentissa 222 (Benjamin 1974, 12 & viite 3).[4] Mutta Benjaminin tarkoitus ei ole kuitenkaan

allekirjoittaa varauksetta romantikkojen poliittista, uskonpuhdistuksen perinnön läpitunkemaa messianismia. Sen sijaan tuon ohjelman kritiikki muodostaa tutkielman pinnanalaisen motiivin, johon tekijä aika ajoin palaa vain muistuttaakseen sen olemassaolosta. Kaikkein eksplisiittisimmin näin käy kohdassa, jossa hän kommentoi Schlegelin kuulua fragmenttia 116 ”edistyvästä universaalirunoudesta”[5]. Kuten Benjamin kritisoi, edistystä runoudessa ei pidä tarkastella abstraktin edistysuskon mukaisesti loputtomana lähestymisenä:

> Kysymys ei täten ole mistään edistysaskeleista tyhjyydessä, valjusta yhä paremmin runoilemisesta, vaan yhä kattavammasta runollisten muotojen levittäytymisestä ja niiden kiihdyttämisestä. Ajallinen äärettömyys, jossa tämä prosessi tapahtuu on niin ikään välillistä [*medial*] ja laadullista (Benjamin 1974, 92).

Romanttisen teoksen dynamiikka, sen ”välillinen ja laadullinen äärettömyys”, mitä se sitten tarkoittaakaan, näyttää olevan yhteensovittamattomassa suhteessa ”edistysideologiaan” ja sen mukaiseen ideaan puhtaassa ja abstraktissa ajassa tapahtuvasta etenemisestä. Romanttinen idea taiteesta kätkee toisenlaisen ajatuksen ajallisuudesta, joka Benjaminin mukaan jälleen ”seuraa romanttisesta messianismista” (1974, viite 238). Vaikka tekijä mainituissa yhteyksissä pitäytyy pidemmälle menevistä analyyseistä, on teoksen poliittinen näkökulma kuitenkin tullut riittävän selväksi. Saksalaisen romantiikan perintö osoittautuu kaksinkertaiseksi: vastoin porvarillista (restauraation välittämää ja *Sturm und Drangin* värittämää) ideaa romantiikasta, Benjamin haluaa osoittaa, että on olemassa myös toisenlainen romantiikka, toisenlainen ”Saksa”, joka on hengeltään vallankumouksellinen ja raitishenkinen. Vaikka Ranskan vallankumouksen jälkeinen historia avautuu kiistana näiden kahden romantiikasta alkunsa saavan pyrkimyksen välillä, vaatii niiden välisen eron selkeä havaitseminen kuitenkin erityistä kriittistä silmää.[6]

Benjaminin yritys antaa ääni *toiselle* romantiikalle kääntyy kritiikiksi, joka paradoksaalisuudessaan ammentaa parhaasta kantilaisesta perinnöstä: saksalaisen romantiikan traditiota tulee kritisoida sen omin asein, terävöittämällä ja kirkastamalla aikakauden kirjallisuusteorian omaksumaa ”taidekritiikin” käsitettä.[7] Tästä seuraa, että Benjaminin kritiikki kääntyy kysymään myös omaa alkuperäänsä, omaa ”mahdollisuusehtoaan”, joka ei selity olemassa olevien tulkintojen perusteella. Lähtökohdaksi muodostuu näin oletus, että jokin romantiikassa ei täsmää sen itsensä kanssa; että aikakauden ytimessä vallitsee riitasointu, joka sallii vaihtoehtoisen tulkinnan. Jotta kritiikki oikeuttaisi itsensä, sen on siis kaivettava esiin kyseinen murtumakohta ajan kerrostumien alta ja aktivoitava uudelleen romantiikan kriittinen ydin.[8]

Ensivaiheessa kyseinen katkos ilmenee Benjaminin mukaan filosofisella tasolla, sen erimielisyyden muodossa, joka aikakautena kehkeytyi Fichten metafyysisten käsitysten ja romantikkojen vastaavien käsitysten välille. Fichten *Wissenschaftslehre* -luennot vuo-

sina 1792–94 Jenassa tekivät tunnetusti suuren vaikutuksen tuleviin *Athenäum*-ryhmän jäseniin. Tämän vaikutuksen Benjamin tiivistää Fichten uudella tavalla perustelemaan ”reflektion” käsitteeseen.[9] Kantilaisessa transsendentaalissa reflektiossa kokemus saattoi tulla jossakin määrin tietoiseksi omasta synteettisestä aktiivisuudestaan. Tiedollisen kokemuksen piirissä tämä ilmeni kyvyssä muodostaa meta-arvostelma, jonka mukaan ”minä ajattelen” (aperseptio). Esteettisen kokemuksen lähteenä oli puolestaan reflektiivinen tunto kokemuksen empiirisen ja käsitteellisen aineksen, aistimellisen ja yliaistimellisen puolen harmoniasta tai ristiriidasta. Pyrkiessään löytämään systemaattisen perustan Kantin filosofialle Fichte meni tätä pidemmälle ja puolusti ajatusta, jonka mukaan kokemus saattoi tulla myös välittömästi tietoiseksi puhtaasta älyllisestä aktiivisuudestaan, joka edelsi kaikkea intuitiota, samoin kuin kaikkea siihen perustuvaa objektiivista ja empiiristä määritystä. Tietä tähän välittömään tiedon muotoon, jossa kokemus tiedosti oman ”metodinsa”, pelkän ”muodollisuutensa” (Benjamin 1974, 21), Fichte kutsui ”reflektioksi” ja määritteli sen ”ajattelun ajatteluksi”. Metafyysinen systeemi, jota Fichte luennoissaan hahmotteli, löysi lähtökohtansa näin saavutetusta välittömästä tiedosta, ”älyllisestä intuitiosta” (*intellektuale Anschauung*), jossa ihmiskokemus saattoi tunnistaa syntynsä ”Minän ja ”ei-Minän” dialektisessa vaihtelussa: Minän äärettömästi itse itsensä asettava vapaa aktiivisuus suuntautui kohden ei-Minää. Kuten Benjamin korostaa, romantikkojen näkökulman omaperäisyys saattaa kirkastua ainoastaan suhteessa näihin saksalaisen idealismin perustaviin oivalluksiin:

> Tässä kohtaa on pantava tarkoin merkille, miten pitkälti varhaisromantikot seuraavat Fichteä, jotta tunnistettaisiin selvästi missä he hänestä eroavat. Tuo eroamiskohta on filosofisesti paikannettavissa. Se ei ole osoitettavissa eikä perusteltavissa pelkästään taiteilijan torjunnalla tieteellistä ajattelijaa ja filosofia kohtaan. Sillä myös romantikoilla on tuon eronteon perustana filosofisia, ja jopa tietoteoreettisia motiiveja; heidän teoriansa taiteesta ja kritiikistä rakentuu näiden samojen motiivien varaan. (Benjamin 1974, 19–20.)

Ensimmäinen eronteko tapahtuu siis Fichten ja romantikkojen välillä. Kysymys ei ole kuitenkaan pelkästä taiteen ja teorian vastakkaisuudesta, vaan pikemmin taiteen aiheuttamasta jännitteestä teoreettisen ajattelun itsensä sisällä. Pelkistetysti sanoen romantikot siis *ajattelivat* – tämä on Benjaminin lähtökohtainen teesi. Mutta heidän ajattelunsa lähtökohta oli toinen kuin kantilais-fichteläisessä, tiedostavan ja tahtovan subjektin mahdollisuusehtoja kysyvässä transsendentaalissa kehyksessä. *Taideteoksen* tarjoama evidenssi on alkanut muuntaa filosofista ajattelua ja aiheuttaa siinä teoreettisesti vaikeasti hallittavan poikkeaman.

Benjaminin analyysin mukaan kyseinen poikkeama artikuloitui ensi vaiheessa seuraavien käsitteellisten määrityksien mukaan: fichteläinen ajatus tietoisuudesta edellytti kahta sille sisäsyntyistä momenttia, ”välittömyyttä” ja ”äärettömyyttä” (1974, 21). Romantikot olivat yhtä mieltä Fichten kanssa vain edellisen momentin suhteen: ref-

lektio merkitsi kokemuksen välitöntä itsetietoisuutta omasta muodostaan. Reflektio ei Fichten mukaan voinut kuitenkaan jatkua loputtomiin, vaan sillä täytyi olla varma päätepisteensä tietoisuuden asettavassa aktiivisuudessa, Minän ja ei-Minän vaihtelussa. Ääretöntä saattoi olla vain Minän aktiivisuuden dialektinen eteneminen, Minuuden käytännöllinen itsetoteutus historiassa – juuri Benjaminin edellä kritisoima ”edistyksen” idea, johon myös myöhempi hegeliläinen dialektiikka yhtyy (1974, 22). Romantikoille puolestaan reflektion äärettömyys ei tuottanut samanlaista ongelmaa, koska heidän näkökulmansa ei rajoittunut Minän arkkipositioon. Sen sijaan he Benjaminin mukaan monimielisesti ”kumoavat (*aufheben*) olemisen ja asettamisen reflektiossa” (1974, 29). Romanttinen reflektio siirtää ajattelun painopisteen olioiden vastakkainasettelusta *siihen, mitä tapahtuu niiden välillä*. Reflektio merkitsee ”kytkeytyneisyyttä” (*Zusammenhang*), jonka kautta jokainen olio saa merkityksensä tuon reflektion eräänä ”momenttina”, eräänä ”itseytenä” (*Selbst*).[10] Näkökulman muutos on Benjaminin mukaan ”ratkaiseva”:

> Schlegelille ja Novalikselle reflektion äärettömyys ei ensi sijassa ole edistyksen äärettömyyttä, vaan kytkeytyneisyyden äärettömyyttä. Tämä on ratkaisevaa ja menee tärkeydessään ohi päättymättömän ajallisen edistymisen, jota ei pidä ymmärtää tyhjänä [etenemisenä]. (1974, 26.)

Romantikkojen käsitystä ”Absoluutista”, kokemuksen ja maailman ykseydestä, joka sovittaa sisältämänsä vastakohdat ja erot, ei Benjaminin mukaan saattanut ymmärtää enää minuutena, subjektina, vaan se oli käsitettävä eräänlaisena ”reflektion mediumina” (*Reflektionsmedium*) (1974, 36), loputtomana välillisyytenä ja välityksenä, jolloin ”mediumi” merkitsee yhtä lailla ”jatkuvaa kytkeytyneisyyttä” eri reflektion muotojen välillä kuin väylää reflektion omalakiselle kululle muodosta toiseen. Tuo ääretön välillisyys saattoi tulla välittömästi tietoiseksi omasta muodostaan ja tuon itsetietämyksen korkein ilmentymä oli taide:

> Varhaisromanttisessa mielessä reflektion keskikohta on taide, ei Minuus [--] Romantikkojen taidenäkemys perustuu siihen, ettei ajattelun ajattelua ymmärretä Minä-tietoisuutena. Minästä vapaa reflektio on reflektiota taiteen Absoluutissa (1974, 39–40).

Minuus, joka operoi kuvaustensa parissa ja tavoittelee niiden totaliteettia, systeemiä, ylittyy liikkeellä, joka ei enää palaa systeemiin vaan esittäytyy loputtomana kytkeytyneisyytenä, katkoksina ja jatkoksina.

Romanttisen Absoluutin ideassa taide ja sen ajattelu, toisin sanoen kritiikki, kohtaavat yhteisen metafyysisen perusteensa: yksittäinen taideteos reflektion mediumin eräänä määrityksenä ja äärellisenä toteutumana; kritiikki käsitteellisenä ja ”objektiivisena tietona”, joka taideobjektista on ammennettavissa (1974, 62).[11] Käänne on taidefilosofisesti merkittävä korostaessaan teoksen autonomisuutta tulkinnan lähtökohtana.

Absoluutti ilmenee romanttisessa taideteoksessa monella tunnusomaisella tavalla, kuten ”muotojen jatkuvuutena”, ”reflektiivisenä itse-rajoituksena ja itse-laajentumisena”, ”ulkoisena sitoutumattomuutena ja säännöttömyytenä” (1974, 87). Teos laajentuu ja määrittää lopulta itse omat rajansa vailla ulkoapäin asetettuja malleja, lähtemällä sisäisestä periaatteestaan, siitä kytkeytyneisyyden tavasta, joka vain sille on ominainen. Näin sen olemisentapa on yhtaikaa ainutlaatuinen ja universaali – se voi muodostaa Absoluutin ”symbolin”. (1974, 96–98.)[12] Taidekritiikki merkitsee vastaavasti teoksen muodostaman symbolin tulkintaa, teoksessa toteutuvan reflektion täsmällisintä ja pisimmälle menevää käsitteellistä analyysiä. Näin kritiikki täydellistää teoksen irrottamalla sen kaikesta tosiasiallisesta määräytyneisyydestään ja johtamalla sen takaisin Absoluuttiin, ideaan taiteesta reflektion mediumina.

Benjaminin argumentin kannalta on olennaista ymmärtää, että varhaisromantikkojen taidekäsitys syntyy itsessään tietyn kriittisen liikkeen tuloksena. Mutta kykeneekö romantiikka pysymään uskollisena tälle alkuperäiselle herätteelleen? Benjaminin mukaan vain osittain. Ongelman muodostavat tietyt käsitteelliset sekaannukset ja epätarkkuudet, joiden seurauksena romantikkojen taideteoria ei lakkaa liukumasta takaisin kohden niitä asetelmia, joista etääntyminen on sen perustavimpien ja kestävimpien näkemysten ehtona. Tämän *kritiikin puutteen* seurauksena Idea suhteutuu suoraan empiiriseen, ”symbolinen” ”profaaniin”, mistä seuraa myös, että Absoluutti alkaa jälleen tiedostaa ja toteuttaa itseään ajassa[13]. Samalla päädytään varhaisromantiikan kriittiseen ytimeen, Benjaminin teoksen keskeisimpään ongelmaan, kohtaan, jossa romantiikan historiallinen ilmiö avautuu itsessään dialektisesti ratkaisemattomana ristiriitana. Sitä ei voi enää kohdata ”sellaisenaan”, koska ei ole historiallista positiota, joka olisi sen suhteen neutraali. Sen suhteen on tehtävä päätös, mutta kuinka se on mahdollista?

Kritiikin on, kuten edellä todettiin, löydettävä kriteerinsä itse kritisoitavasta ilmiöstä. Tuo kriteeri, joka Benjaminin mukaan tiedostamatta tai tunnustamatta määrittää romantiikan piirissä toteutuvia ratkaisuja ja artikulaatioita on ensi sijassa romaani:

> Kaikkien esitysmuotojen [*Darstellungsform*] joukossa on yksi, jossa romantikkojen etsimä reflektiivinen itse-rajoitus ja itse-laajennus saavuttavat päättäväisimmän [*entschiedenste*] muotoilunsa ja jonka muodostamalla huipulla ne saattavat muuntua erotuksetta [*unterschiedslos*] toinen toisikseen. Tuo korkeimmin symbolinen muoto on romaani (Benjamin 1974, 98).

Romantikkojen harjoittama taidekritiikki tulee siis ymmärtää ”romaanin prototyypin” (1974, 106) kautta. Romaani täyttää kaikki romanttiselle teokselle teorian piirissä annetut tunnusmerkit, ja vain romaanin välityksellä romanttinen kritiikki saattaa perustella ja toteuttaa ideansa taideteoksesta reflektion mediumina. Korostaakseen väitettään, jonka mukaan varhaisromantiikka tulee tulkita ”romaanin filosofiana”, Benjamin vetoaa myös etymologiaan: ”romantiikka” tarkoittaa ”romaaninkaltaista” (*romangemäss*) (1974, 99).

Kun empiirinen kriteeri varhaisromantiikan ajattelun uudelleenarvoinnille on näin löytynyt, seuraava askel on soveltaa sitä vastaavaan ideaan taiteesta. Kun kyseinen idea, reflektion mediumi, tulkitaan uudestaan *romaanin prototyypin lävitse*, saadaan tulokseksi jotakin, jota Benjamin kutsuu sanalla ”proosa”. Tarkasti ottaen: ”idea runoudesta proosana” (eikä sinänsä ”proosan idea”). Kyseinen idea on välittömästi prosessuaalinen, se koskee runoudessa tapahtuvaa muutosta, sen ”proosallistumista”. Tästä syystä se voidaan ymmärtää romantikkojen tapaan myös ohjelmallisesti. Benjaminilla on esittää aiheesta monia erilaisia luonnehdintoja: ”proosallinen” merkitsee ”kahlehtimatonta puhetta” (*ungebundene Rede*), ”teoksen ikuista ja raitista pysyvyyttä [*Bestand*]” (1974, 109); proosallinen teos on ”epäjatkuva”, se voi omaksua ”mekaanisen”, ”didaktisen” tai ”matemaattisen” ulkonäön; sen luominen vertautuu ”kalkyyliin” tai käsityöläisen menetelmiin; viimein sen ”kuivuus” tai ”raitishenkisyys” asettuu vastustamaan ”ekstaasia”, ”platonilaista *maniaa*”, ”epävapaata innoitusta” ja ”pelkkää tunnetta” (1974, 104, 106–107) – toisin sanoen juuri niitä attribuutteja, jotka Benjaminin kritisoima subjektikeskeinen tulkintatraditio oli tavannut assosioida romantiikkaan. Tällä tapaa hänen kriittinen näkökantansa onnistuu kuin onnistuukin saamaan oikeutuksensa saman asian kautta, jota se kritisoi: proosa merkitsee myös *kritiikin ideaa* – taideteosta implisiittisesti kriittisenä instanssina. Benjaminin tutkielman poliittiset motiivit huomioonottaen taideteoksen kritiikki merkitsee näin ollen yhtä lailla teoksen vallankumouksellisen sisällön esiin kääntämistä.

Benjaminin tutkielmansa lopussa luonnostelema, romantiikasta alkunsa saava *proosallinen käänne* pyrkii ymmärtämään modernin runouden ja kirjallisuuden syntyehtoja ja ominaislaatua verrattuna esimerkiksi Benjaminin toisaalla analysoimiin klassismiin ja barokkiin. Käänne historiallisissa kuvaustavoissa merkitsee käännettä yleisessä tavassamme kohdata ja käsittää maailma. Millä tavalla moderni kokemus on proosallisen käänteen leimaamaa? Millä tavalla kirjallisuuden, taiteen yleensä, suhde yhteiskuntaan muuttuu kyseisen käänteen seurauksena?

Idea runoudesta proosana on ”idea” sanan vahvassa benjaminilaisessa mielessä. Saksalaisen perinteen mukaisesti ideassa määrittyy ihmisen historiallinen maailmasuhde, transsendenssi. Lähimpänä vertauskohta Benjaminilla lienee ”allegorian” idea, jonka kautta hän myöhemmässä *Trauerspiel*-tutkimuksessaan analysoi ja selittää barokkiajan kuvaustapoja. Tutkimuksen ”Episteemis-kriittisessä esipuheessa” tekijä määrittelee idean käsitteenä, joka kokoaa yhteen suuren joukon äärimmäisiä ja näennäisen heterogeenisiä singulaarisia ilmiöitä ja osoittaa niiden ”kytkeytyneisyyden” logiikan, kykenemättä ilmenemään tai artikuloitumaan muutoin kuin juuri kyseisessä historiallisessa ”konstellaatiossa”, sen kuvausta vailla olevana keskuksena.[14]

Hädin tuskin esiteltynä proosan käsite osoittautuu kuitenkin kaksijakoiseksi. Benjaminin esimerkit aiheesta tuovat esiin eron, joka tästä lähtien työstää käsitettä sisältä

päin. On olemassa runollista proosaa ja on proosarunoja. Mutta ”proosallinen” voi yhtä hyvin merkitä jotakin latteaa, yksitoikkoista ja arkipäiväistä.[15] Miten nähdä, tehdä ero proosan ja proosan välillä? Benjamin ei käsitettä esitellessään jätä toki huomiotta proosan arkipäiväisiäkään piirteitä, mutta hän ei myöskään näytä pystyvän kytkemään niitä enää siihen kriittiseen erontekoon, joka on hänen teoksensa johtoaiheena. Benjaminin argumentissa proosa on ennen kaikkea modernin runouden muoto, joka asettuu romanttista itseilmaisua, nero-oppia ja subjektiivista metafysiikkaa vastaan – yksinkertaisuus koristeellisuutta vastaan; selväjärkisyys tunnehurmiota vastaan; mekaanisuus, epäjatkuvuus näennäistä orgaanisuutta ja jatkuvuutta vastaan; epämiellyttävyys pelkkää kaunista vastaan. Mutta kuinka tällöin suojautua proosan toiselta, kuluttavalta ja köyhdyttävältä puolelta? Benjaminin moderni irtiotto avaa uuden, entistä vaikeammin hallittavan ristiriidan modernin itsensä sisällä.

Vaikka proosa huipentaa romanttisen kirjallisuuden idean, se ei toki tarkoita, että matemaattisesta todistuksesta tai laskukoneesta tulisi taideteoksen malli, puhelinluettelosta romaani. Mutta se ei myöskään tarkoita, ettei näillä eri asioilla olisi tekemistä toistensa kanssa.[16] Kuluneen vuosisadan avantgardistiset kokeilut ovat osoittaneet, missä määrin taideteos ja arkipäiväinen esine voidaan samastaa. Samojen kokeiden perusteella tiedetään, ettei suhde, jonka proosa muodostaa taiteen ja mekaanisen menetelmän, taideteoksen ja kulutustavaran välille, ole pelkkä analogia. Proosallistuminen mahdollistaa taiteen inspiroitumisen vastaavanlaisesta tuotannosta, mutta ei toisaalta edellytä sitä. Benjaminilainen proosa ei ole runouden vastakohta, ei edes mitallisen ja riimillisen runouden.[17] Sillä voi hyvinkin olla tekemistä sen tosiasian kanssa, että moderni runous hylkää säännöllisen mitan ja poljennon ja omaksuu väljempiä muotoja, mutta argumentin ydin sijaitsee yhä selvästi jossakin muualla.

Voisi tuntua luontevalta ajatella, että kysymys kytkeytyy Benjaminilla ”symbolisen” paradigman hylkäämiseen taideteoksen tulkinnassa. Tätä hän painottaa erityisesti myöhemmässä *Trauerspiel*-tutkielmassaan. On selvää, että proosallistuminen asettuu barokkisen allegorian tapaan klassistista ideaalia vastaan. Silti sen suora samastaminen allegoriaan olisi hätiköityä.[18] Missään tapauksessa romanttinen allegoria, kuten esim. Benjaminin mainitsemalla Jean Paulilla (Benjamin 1974, 364), ei voi olla merkitykseltään enää barokkisen allegorian veroinen.[19] Allegorian tapaan voi proosallistumisen ymmärtää kääntymisenä subjektiivisuudesta ja kokoavan sisäisyyden tunnoista objektiivisiin suhteisiin, rajallisten esineiden keskinäisiin kytköksiin, tilalliseen hajaantumiseen. Olennaisena erona entiseen on kuitenkin se, ettei tuota esineellistymistä, kytköksiä tai hajaannusta kannattele tai kokoa mikään barokki-ajalle tyypillinen kulissintakainen transsendenssi, maallinen tai taivaallinen ”hovi”. Proosa merkitsee radikaalia tämänpuoleisuutta, *äärellistymistä*. Sikäli kuin idea runoudesta proosana ymmärretään prosessuaalisesti, proosallistumisena, se perustaa olennaisesti toisenlaisen suhteen aikaan ja

transsendenssiin. Proosallinen käänne kirjallisena kaikuna Ranskan vallankumouksesta merkitsee olennaisesti uudenlaisen runollisen kokemuksen syntyä. Mutta millainen on tuo kokemus?

Jos idea runouden proosallistumisesta irrotetaan *Begriff*-teoksen yhteydestä ja ymmärretään benjaminilaisena ideana, proosa ei supistu enää yhteen taikka toiseen edellä mainituista pooleistaan, vaan koostuu molemmista yhtä aikaa, muodostuu niiden välisenä kriittisenä jännitteenä. Proosa sisältää kysymyksen proosasta, suhteen itseensä. Sen refleksiivinen rakenne yhtäältä jatkaa romanttista reflektiota, toisaalta saattaa sen sijoiltaan. Kysymys on edelleen ”kytkentöjen äärettömyydestä”, mutta sekä reflektio, kytkentä että äärettömyys on ymmärrettävä tästä lähtien toisin.

Ennen siirtymistä Brechtin pariin, analysoin vielä lyhyesti tekstiä, joka on peräisin samalta aikakaudelta kuin Benjaminin varhaistyö ja vähintään yhtä kuuluisa kuin se. Kysymys on venäläisen kriitikon ja kirjailijan Viktor Shklovskin artikkelista ”Taiteesta – keinona” vuodelta 1917, jossa ensi kertaa tuodaan esiin ideoita, jotka sittemmin tulevat tunnetuiksi venäläisen formalismin periaatteina. Sen kautta muodostuu myös huomionarvoinen linkki Benjaminin analysoiman romantiikan ja Brechtin välille.

Proosasta vieraannutukseen

Shklovskin artikkelin esiin nostaminen tässä yhteydessä on perusteltua vähintäänkin kahdesta syystä: ensinnäkin on tunnettua, että Brechtin 30-luvulla luoman *Verfremdung*-käsitteen esikuvana oli Shklovskin artikkelissaan alun perin esittelemä käsite *ostranenije,* ”vieraannuttaminen”[20]. Toiseksi, ja kuin sattumalta, kyseinen käsite määrittyy tuossa tekstissä eksplisiittisessä dialektiikassa proosan käsitteen kanssa. Shklovskin esittämä argumentti on niin ikään monissa suhteissa sukua Benjaminin väitöskirjassaan esittämälle. Artikkeli kritisoi venäläisen kirjallisuuskritiikin traditiota ja ehdottaa sille uusia kriteereitä, uuden metodin ja kokonaan uuden käsityksen kirjallisuuden merkityksestä modernissa yhteiskunnassa. Kritiikin kohteeksi joutuu erityisesti symbolistien käsitys, jonka mukaan runous on ”ajattelua kuvin” (Skhlovski 2001, 29). Tätä näkemystä vastaan Shklovski asettaa omansa: runouden puhe on itsetarkoituksellisen ”hidastettua”, ”mutkikasta” ja ”konstruoitua” verrattuna siihen, mitä hän kutsuu ”proosaksi” (2001, 44).

Proosalla Shklovski tarkoittaa täten ”tavanomaista kieltä”, luonteeltaan ”taloudellista, helppoa, säännöllistä” puhetta. Havainnollistaakseen asiaa hän muistuttaa vielä, kuinka roomalaisilla *Dea prosae* (tai *Prorsa*), merkitsi ”säännöllisen, vaivattoman – <<oikein päin>> edistyvän synnytyksen jumalatarta”.[21] Proosallinen puhe palvelee suoruudellaan niin jokapäiväisen elämän kuin tieteellisen tutkimuksen tarpeita. Mutta proosa ei ole Shklovskille, niin kuin ei Benjaminillekaan, pelkkä lajimääre. Proosallinen ilmaus kätkee oman dynamiikkansa ja rakenteensa, jotka voidaan purkaa ja analysoida.

Shklovskin oman analyysin mukaan kielen taipumus proosallistua johtuu inhimillisen kokemuksen taloudellisista edellytyksistä. Puheen ”abstrakti” luonne on seurausta yksittäisten ja ainutkertaisten havaintoaistimusten toistosta:

> Havaitsemisen yleisten lakien vaikutuksesta toiminnot automatisoituvat sitä mukaa kun ne tavanomaistuvat. Juuri tästä syystä ihmisen tottumukset pyrkivät häviämään tiedostamattoman automaation piiriin. [--] Automaatio selittää proosakielen lainalaisuudet, sen keskeneräiset lauseet ja huolimattomasti äännetyt sanat. Automaation ideaalimuoto on algebra (kirjainlasku) joka vaihtaa asiat symboleiksi (Shklovski 2001, 33).

Jokapäiväinen puhe ja tieteellinen puhe ovat seurausta ihmiskielelle ominaisesta, havaintotaloutta palvelevasta toistosta. Kuitenkin mitä proosallisemmaksi puhe käy, sitä vähemmän se kykenee saattamaan ketään kosketuksiin asioiden ainutlaatuisuuden ja -kertaisuuden kanssa. Shklovskilaisen erottelun mukaisesti proosallisen puheen paljastamat kohteet vain ”tunnistetaan”, ”todetaan”, mutta niitä ei enää ”nähdä” (2001, 34-35, 40). Ote Tolstoin päiväkirjoista sallii Shklovskin kiteyttää: ”Automaatio syö asiat, vaatteet, huonekalut, vaimon ja sodan pelon.” Proosallistuneessa maailmassa kaikki muuttuu yhdentekeväksi ja vaihdannaiseksi. Tätä alati käynnissä olevaa kielen automatisaatiota vastaan Shklovski asettaa runouden ja taiteen keinon:

> Taide pyrkii antamaan kokemuksen asiasta nähtynä, ei vain todettuna; taiteen keino on asioiden *vieraannuttamisen* ja *vaikeutetun muodon* keino, joka kasvattaa havaitsemisen vaikeutta ja kestoa, sillä taiteessa vastaanottoprosessi on itsetarkoituksellinen, ja sitä on jatkettava. *Taidetta on kokemus asian tekemisestä – se mitä on tehty ei ole taiteessa oleellista.* (2001, 40)

Erotuksena toiston myötä syntyneisiin kuvauksiin tai mielikuviin (*Vorstellungin* mielessä), kysymys on niitä tuottavan tapahtuman esillepanosta (*Darstellungin* mielessä). ”Vieraannutuksessa” tapahtuman ”outous” (*stran*) palautetaan siirtymällä sen suhteen tietyllä tavalla ”sivuun” (*storon*) ja luomalla siihen näin tahallisen kiero näkökulma. Shklovskin mukaan normaali tapa mieltää aika kuvausten virtana tällöin estyy, virta viivästyy ja patoutuu. Mutta mistä tuo aika, joka ennen ei kiinnittänyt huomiota, ilmaantuu tarkasteltavaan ilmiöön? Tietyllä tavalla minä, tekijänä tai katsojana, lisään sen siihen. Toisaalta en voisi tehdä niin, ellei se jollakin toisella tavalla olisi jo tapahtumassa itsessään, siinä piilevänä aspektina. Havaittu ilmiö on yhä *sama* tuttu proosallinen ilmiö kuin ennenkin – ja *silti* se on erilainen, näyttää oudolta ja yllättävältä. *Taide purkaa ja paljastaa aikaa, joka kätkeytyy proosalliseen puheeseen.* Vain olettamalla, että proosallinen kuvaus on tällä tapaa *implisiittisesti* ajallinen, toisin sanoen että sen synty edellyttää aikaa, joka ei tule läsnäolevaksi eikä tiedostettavaksi vaan *ohitetaan*, on sen taiteellinen elvyttäminen mahdollista pitkityksen ja hidastuksen mielessä. Vieraannutus kertoo, että kaikki tapahtuminen on ajallisesti runsasta, ylimääräytynyttä, eikä supistu tiedostavan subjektin kuvauksiin.

Vaikka Shklovski näyttää ensin rakentavan vastakohtaa proosan (automaattisen puheen) ja runouden (vieraannutetun puheen) välille, hän myöhemmin tekee tyhjäksi koko vastakkainasettelun, kun hän artikkelinsa lopussa, juuri ”rytmistä” puheen ollen, toteaa: *”Taiteellinen* rytmi on proosallista rytmiä – rikottuna” (2001, 45). Ei ole siten olemassa puhtaasti runollista kieltä, joka voisi asettua proosallista kieltä vastaan. Sen sijaan moderni kirjallisuuskritiikki saa kriteerinsä vieraannutuksesta, jonka periaatteena on *proosan keskeyttäminen*. Mutta se, että kysymys on nimenomaan keskeytyksestä (eikä esimerkiksi ”tuhoamisesta”), kielii siitä, ettei kyseinen väliintulo voi tapahtua muutoin kuin ikään kuin sisältä käsin, lähtien siitä samasta proosallistavasta prosessista, joka hallitsee kaikkea kielen käyttöä ja jolle myös runollinen luominen on alisteista. Kysymys proosasta, yhtä hyvin taiteellisena kuin kriittisenä ongelmana, avaa kielen sisään erityisen reflektiivisen ulottuvuuden, joka saa ilmenemään jotakin kielestä itsestään, sen monimutkaisesta rakenteesta ja dynamiikasta.

Vieraannutuksesta eleeseen

Kun tämän etäännytyksen jälkeen palataan kysymykseen Benjaminin ja Brechtin suhteesta, voidaan huomata kuinka asiat alkavat todenteolla ketjuuntua. Shklovski oli analysoinut tapaa, jolla ”poeettinen kieli” manipuloi proosallisen kielen implisiittistä ajallisuutta jarruttaen sen kulkua:

> Teos rakennetaan <<keinotekoisesti>> niin että sen vastaanotto hidastuu, jotta havaitseminen koettaisiin mahdollisimman vahvasti ja se jatkuisi mahdollisimman kauan. Tällöin asiaa ei havaita – niin sanoakseni – tilallisuudessaan, vaan jatkuvuudessaan (Skhlovski 2001, 43).

Jos tästä näkökulmasta tarkastellaan Benjaminin tutkielman johtopäätöstä, huomataan, että se, mikä sallii siirtymän romaanin empiirisestä paradigmasta proosan ideaan, se, mikä varsinaisesti tekee romaanista *reflektiivisen* rakennelman, on sen tunnusomainen ajallisuus – sen ”viivyttävä luonne” (*retardierende Charakter*): ”Romaani on henkisintä runoutta. Sen viivyttävä luonne on ilmaisua sille ominaisesta reflektiosta.” (Benjamin 1974, 109.) Kyseisen termin Benjamin löytää alun perin Schlegelin 1798 laatimasta kirjallisuusarvostelmasta, jonka kohteena on Goethen romaani *Wilhelm Meisterin oppivuodet.* Benjaminin mukaan romanttisen reflektion idea toteutuu kyseisessä laajassa teoksessa kaikkein esimerkillisimmin. Schlegelin itsensä luonnehtimana tuo teos ”ei ainoastaan arvioi itse itseään vaan myös asettaa itse itsensä esille” (*stellt sich selbst dar*). Proosa merkitsee näin ollen *ajallistunutta reflektiota.*[22] Millä tapaa tämä muuttaa reflektion luonnetta?

Romantikkojen tapaan voisi ajatella, että romaanin hidastettu rakentuminen, joka sulkee pois kaiken näennäisen jatkuvuuden, viittaa osien yhteensovittumiseen jollakin korkeammalla, transsendentaalimmalla tasolla. Teos ei hajaantuessaan hajoa, vaan te-

kee hajaantumisesta rakentumisensa paradoksaalisen periaatteen, siirtää huomion kytköksiin. Kun runo Benjaminin lainaaman Novaliksen mukaan omaksuu ”proosallisen ilmeen” (*prosaische Schein*), se merkitsee sitä, että teoksen ”rakenneosat eivät muodosta enää yhtä kiinteää yhteisöä (*innige Gemeinschaft*), yhtä ankarien rytmisten lakien alaisuudessa” kuten ennen. Proosallistunut runous ”soveltuu paremmin jonkin rajallisen esittämiseen. Silti se pystyy runoutena, uskollisena oma luontonsa olennaisille laeille”. Mitä ”löysempi” (*lockerer*) on sen ”jäsenten” (*Glieder*) ”kytkeytyneisyys” (*Zusammenhang*), mitä ”läpinäkyvämpi, värittömämpi” on sen ilmaisutapa, ”sitä täydellisempää on tämä huolimaton ja kohteistaan riippuvaiselta näyttävä runous.” (Benjamin 1974, 101.) Kun runous tulee huolimattomaksi, *nachlässig,* se merkitsee, että se kirjaimellisesti ”jättää taakseen” jäseniään, osiaan, vailla ilmeistä huolta niiden myöhemmästä yhteenkokoamisesta. Sen elementit jäävät levälleen avoimen taivaan alle, paljastettuina kenen tahansa ohikulkijan katseelle, lukijan kriittisen reflektion kohteeksi. Mutta sikäli kuin tuo arvioija voi olla kuka tahansa, kun teokselta katoaa kokoava näkökulma, ei yksikään näkökulma saata tällöin myöskään täydellistää reflektiota, tehdä teoksesta oman itsensä peiliä, riistää teokselta sen kirjallista eksistenssiä.

Kaiken edellä esitetyn perusteella näyttäisi, ettei se, mitä eeppisessä teatterissa tapahtuu, voi olla ainoastaan jotakin analogista proosalliselle reflektiolle. Jo adjektiivi ”eeppinen” viittaa sinällään näyttämön ja proosan syvällisempään suhteeseen. Brecht itse huomauttaa eräässä fragmentissa vuodelta 1936, että eeppisen teatterin keinojen ansiosta esityksen kulku ilmentää ”raitishenkisyyttä” ja ”maanläheisyyttä”, joka puolestaan ”kannustaa ajattelemaan” (Brecht 1988, 221).[23] Mutta määritelmä, jonka Benjamin muotoilee samoista keinoista vuoden 1931 esseessä, on tässä suhteessa vielä tarkempi:

> Keskeyttämisestä [*Unterbrechung*] seuraavaa viivyttävyys [*retardierende Character*], kehystämisestä [*Umrahmung*] seuraava episodimaisuus [*episodische Character*] tekevät eleellisestä [*gestisch*] teatterista eeppisen. (Benjamin 1977, 521.)

Käänne, joka tapahtuu länsimaisessa teatterissa Venäjän vallankumouksen jälkeen, käänne, jota brechtiläinen teatteri tunnusomaisimmin edustaa, *ei ainoastaan käy yhteen varhaisromantiikasta alkavan proosallisen käänteen kanssa vaan myös jatkaa samaa liikettä.*

Yhtäältä tästä on seurauksena kirjallisen ilmaisun tietty teatterillistuminen, se että kirjoitus mielletään yhä useammin näyttämön tarjoaman analogian kautta. Mutta toisaalta se voi yhtä hyvin merkitä myös ”teatterin kirjallistumista” (*Literarisierung*) (Benjamin 1977, 525), kuten Brecht itse kutsuu omaa menettelytapaansa. Ensi sijassa tämän ei tarvitse tarkoittaa enempää kuin teatterin tervehdyttävää vieraannuttamista omasta välineestään kirjan ja lukemisen tarjoamien analogioiden avulla. Näyttelijän eleitä voi tällöin tarkastella ”lainauksina”, jotka on poimittu ja eristetty tapahtumien

ja tekojen ”elävästä virrasta”. Näyttelijän haasteena on Brechtin mukaan ”tehdä eleet lainattaviksi” (*zitierbar*). Benjaminin uudelleen muotoilemana: näyttelijän on osattava ”harventaa (*sperren*) elehdintäänsä samaan tapaan kuin kirjanpainaja harventaa sanojen ladelmaa”. (1977, 529.) Periaate on siten sama kuin Shklovskilla, joka puolestaan tarkasteli kirjallista esitystapaa. Suhteessa teatterin konkreettisimpaan elementtiin, eleeseen, kaikki analogiat pyrkivät näin menettämään kurssinsa, ja käy lopulta yhtä mahdottomaksi kuin hyödyttömäksi yrittää vetää selvää rajaviivaa kirjan ja teatterin, kirjoituksen ja näyttelemisen välille.[24] Kun teksti pannaan näyttämölle, on se tekstin implisiittisen eleellisyyden, kätketyn ajallisuuden purkamista; kun ihmistoimintaa tarkastellaan eleellisesti, se alkaa puolestaan näyttäytyä tekstisitaatteina, kuvausten toistona ja tuottona. Brechtin avaamalla näyttämöllä kirjoitus ja ele yhtyvät.

Palaan vielä Benjaminin määritelmään: jotta eleellisestä teatterista päästäisiin eeppiseen Benjaminin tarkoittamalla tavalla, on edellytyksenä se, että kaikki teatteri on olemukseltaan eleellistä, mutta että kaikki teatteri ei ole siitä välttämättä tietoista. Teatterin tuleminen eeppiseksi merkitsee täten sen tulemista tietoiseksi olennaisesta eleellisyydestään. Tässä mielessä voi brechtiläinen teoria Benjaminin mukaan suhteutua ”aristoteliseen” teoriaan kuten Riemannin geometria euklidiseen geometriaan: uusi teoria ei kumoa edellistä vaan siirtää sen ainoastaan laajemman tulkintakentän huomaan (Benjamin 1977, 535). Jos oletetaan Brechtin tavoin, että ”aristotelinen teatteri” perustuu ”samastumiseen” (*Einfühlung*)[25], tällöin uuden draaman tehtävä on osoittaa ja selittää kuinka puolestaan samastuminen perustuu vastaavalle eeppisen teatterin periaatteelle, ”vieraannuttamiselle” (*Verfremdung*).[26] Nämä kaksi käsitettä määrittyvät Brechtillä vastavuoroisesti. Se, mistä vieraannuttaminen ”vieraannuttaa”, on samastuva eläytyminen. Mutta ellei vieraannuttaminen olisi samaan aikaan jotakin kokemuksellemme alkuperäisesti ominaista, ei voitaisi edes keskustella mistään sellaisesta kuin ”samastuminen”. Vieraannuttaminen näyttää näin johtavan tiettyyn kokemuksemme rakenteen ja dynamiikan ulkoistamiseen, ainakin siinä määrin kuin me sen perusteella olemme taipuvaiset esittämään maailman itsellemme samastuvasti. Koska tällainen ulkoistus pyrkii puolestaan muuttamaan radikaalisti tapaamme esittää ja kuvata ajallis-tilallista ulottuvuuttamme, on tässä toinen hyvä syy verrata brechtiläistä näyttämöteoriaa epäeuklidiseen geometriaan.

Benjaminin määritelmän mukaan vieraannutus toteutuu eeppisessä teatterissa kahden toisiaan täydentävän toimenpiteen avulla, keskeyttämällä ja kehystämällä. Tästä kaksinkertaisesta, ajallis-avaruudellisesta operaatiosta seuraa ”eleen” ilmeneminen. Eleellä on Benjaminin mukaan ”päätettävissä oleva alku ja päätettävissä oleva loppu. Eräs eleen dialektisia perusilmiöitä on juuri se, että vaikka asenne [*Haltung*] sijaitsee kokonaisuudessaan elämän virrassa, muodostaa sen jokainen elementti tiukasti rajattavissa olevan sulkeuman [*Geschlossenheit*]” (Benjamin 1977, 521). Myöhemmin Benjamin

tarkentaa, että kysymys on kuuluisasta ”seisahduksen dialektiikasta” (*Dialektik im Stillstand*). Siinä elämän virran mukana ajautuva ihminen voi viipyvän hetken ajaksi tulla tietoiseksi vapaudestaan kielellisenä olentona, luonnon kulun katkaisevana ja lunastavana ”sanana” (1977, 530–531).[27] Benjaminin brechtiläisessä teatterissa dialektiikka ei koostu ristiriitaisten elementtien yhteentörmäyksestä draamallisessa seuraannossa vaan seuraa eleestä itsestään (1977, 530–531). Tekemällä näin eleestä draamallisen toiminnan keskuksen Brecht organisoi uudelleen koko teatterillisen esittämisen idean. Millaista teatteria tästä seuraa? Kuinka ele suhtautuu muihin esittämisen elementteihin, erityisesti näyttämökorokkeeseen, jonka tärkeyttä Benjamin oli alussa korostanut?

Jälkimmäisen kysymyksen suhteen voidaan edellä sanotun perusteella todeta seuraavaa: podium on itsessään rajattu ”pala” yhteistä toimintatilaa, tilallinen sitaatti vailla erityistä sisältöä, jolla siksi voi esittää mitä tahansa. Ihmisten suorittamat toiminnot voivat näyttäytyä näyttämöllisessä rajauksessa niin ikään sitaatinomaisesti, eleinä. Mutta rakennelma ei näyttäytyisi näyttämökorokkeena, ellei sen eteen toisaalta *viivähdettäisi* ja kyseisiä toimintoja tarkasteltaisi ”ajan kanssa”. Yhtäältä esittämisen lähtökohtana ei täten ole tila eikä aika vaan näyttämöllinen ele itse, joka avaa esityksen eleellisen tilan (näyttämöllepano) ja eleellisen ajan (draama). Eleen esittäminen, sen oikeanlainen eristäminen, ei tapahdu kuitenkaan itsestään vaan vaatii puolestaan erityistä tekniikkaa – näyttelijän, ohjaajan, dramaturgin taitoa – joista kukin lähestyy elettä omalta suunnaltaan. Yhtäältä Benjamin toteaa, että eleellä on ”päätettävissä oleva” rajallinen muoto; toisaalta eleitä hänen mukaansa ilmenee sitä enemmän mitä useammin toimintoa keskeytetään. Ele on täten ymmärrettävä näyttämöllisen *Darstellungin,* rajauksen ja keskeytyksen, peruselementiksi ja muodoksi. Voi olla, että jollakin tasolla elettä ei pysty enää muodostamaan, mutta samalla myös itse esitys katkeaa. Ele on täten teatterin paradoksaalinen lähtökohta, jota koskaan ei ole annettuna, joka on lähtökohtaisesti menetetty ja joka juuri siksi on löydettävä ja rekonstruoitava yhä uudelleen.

Ele erottautuu kuvausten virrasta, muttei katkaise sitä. Vieraannutus *viivyttää*, ei muodosta päätepistettä. Se ei ole tie uuteen, ”eleelliseen todellisuuteen”, se ei voi sinällään saavuttaa pysyviä tuloksia, vaan luo ainoastaan *sarjan* eleitä, viipyviä välähdyksiä kytkeytyneisyydestämme maailmassa. Eleen ”sulkeutuva” muoto ilmentää näin itsessään harjoitetun reflektion äärellisyyttä, ajallisuutta. Toisaalta eleiden keskinäinen irrallisuus, niiden palautumattomuus kuvausten virtaan, muistuttaa eleiden vapaudesta. Eleet synnyttävät merkityksiä ja merkitykset ovat puolestaan vapaita kohtaamisia, kytköksiä olioiden välillä. Eleet kertovat todellisuuden merkitsevästä ja sellaisenaan *merkillisestä* syvyysulottuvuudesta, jonka kautta vapaus purkautuu maailmaan. Sikäli kuin teatterissa näytetty ele on aina maailmasta varastettu, se viittaa maailman pohjimmaiseen eleellisyyteen. Aukeaa mahdollisuus tulla väliin, tehdä toisin, muuttaa asioiden totunnaista järjestystä ja kulkua. Vieraannutus antaa ymmärtää että ”voi tapahtua näin,

mutta voi myös tapahtua täysin toisin" (Benjamin 1977, 525), kuten Brecht toistuvasti kirjoituksissaan toteaa. Muutoksen mahdollisuus kätkeytyy näin periaatteessa jokaiseen hetkeen.

Lähtökohtaisesti eleet eivät kuitenkaan ole näkyvillä. Sikäli kuin ne ovat aina kuvaavia, kuvauksia synnyttäviä eleitä, ne pyrkivät päinvastoin kätkemään eleellisyytensä, ylläpitämään ja edistämään Shklovskin kuvaamaa automaattista ja proosallista otetta. Ne muuttuvat kommunikaation välineiksi, merkitysten kantajiksi, typistyvät tunnistettavuudelle alisteiseksi eheäksi kuvavirraksi. Verrattuna tähän jokapäiväiseen tapaamme havaita aikaa eeppinen teatteri etenee vastavirtaan. Brechtin määritelmän mukaisesti näyttelemisen periaate on reflektiivinen samassa mielessä kuin edellä Schlegelin kuvailema proosallinen romaani: "Näyttelijän täytyy näyttää jokin asia ja samalla näyttää itsensä [*sich zeigen*]" (Benjamin 1977, 529).[28] Vaikka nämä kaksi näyttämöllisen eleen aspektia käyvät Benjaminin mukaan yhteen, "ne eivät saa käydä yhteen niin, että vastakkaisuus (ero) näiden molempien tehtävien välillä katoaa". Ele ilmenee erottavana yhteenkäymisenä näyttämisen ja näytetyn välillä. Jos tämä konstitutiivinen ja havaitsematon "ero" (joka Benjaminin tekstissä esiintyy merkitsevästi suluissa) katoaa, ele katoaa. Mutta tämä katoaminen – "esille pannun toiminnan" (*aufgeführte Handlung*) ja itse "esillepanon" (*Aufführen*) välisen eron häipyminen – on juuri se, mitä *samastumisessa* tapahtuu. Se, mitä kaikessa samastumisessa "samastetaan", on nämä kaksi ilmenemisen yhteenkäymätöntä momenttia – olipa kuvauksen kohde sitten mikä tahansa, ihminen tai esine. *Samastuminen kätkee eleen.*

Jos vieraannutus voi kavaltaa samastumisen, jos kuvausten virran hidastaminen voi saada siihen kätkeytyneen eleen ilmenemään, se tarkoittaa puolestaan, että tuon "virran" homogeeninen virtaus, edellä arvostelun kohteeksi joutunut idea etenemisestä tyhjässä ajassa, perustuu tietynlaiseen *nopeutukseen,* joka ylläpitää liikkeen jatkuvaa, sujuvaa ja siten epäproblemaattista ilmettä. Jotta samastuminen tapahtuisi, on sen tapahduttava mahdollisimman nopeasti, kiireesti. Koska näyttämöllinen ero ei ole ajallinen eikä tilallinen, sitä ei voi supistaa, se voidaan vain kätkeä. Samastavassa kätkemisessä supistumaton *näyttää* supistuvan. Mutta kyseinen ulkonäkö voi perustua vain eleeseen, joka on liian nopea havaittavaksi. Samastumisen synnyttämä välittömyys, läsnäolo, on siten kauttaaltaan tuotettua, eräs vaikutelma (lat. *imprimere,* painaa jälki). Vieraannutus kykenee hidastamaan vaikutelmien tuotantoa, muttei pysäyttämään sitä.

Tämä täsmää sen kanssa, mitä Shklovski oli kuvannut artikkelissaan: "suora" pääsymme asioiden ääreen perustuu tiettyyn konstitutiiviseen unohtamiseen. Tämän unohduksen seurauksena kadotetaan se, mikä asioissa on ainutlaatuista ja -kertaista. Toimenpide, joka takaa jokapäiväisen ja teoreettisen puheen, muuttuu kuitenkin ongelmalliseksi silloin, kun alamme sen mukaisesti arvioida muita ihmisolentoja, samoin kuin itse itseämme. Kun reflektiivinen ero kadotetaan, toisesta ihmisestä tulee meil-

le samastumisen kohde, hahmo. Häntä ei enää tällöin kohdata varsinaisesti jonakin toisena vaan itsemme kuvana, arvostamiemme tai kammoamiemme piirteiden kantajana. Teatterissa tällaista kuvaa voidaan kutsua ”henkilöhahmoksi”. Erona (brechtiläisessä mielessä) ”aristoteliseen” teatteriin, jossa katsoja on taipuvainen samastumaan esitettyyn henkilöön, eeppinen teatteri ei Brechtin ja Benjaminin mukaan pyydä meitä kuitenkaan samastumaan henkilöihin vaan lähestymään itse *näyttelijän* asemaa. Vailla omaa identiteettiä olevat henkilöhahmot (kuten Galy Gay), ”anti-traagiset sankarit” ja ”tietäjät” (kuten Herra Keuner) ovat Benjaminin silmissä olennainen osa brechtiläistä dramaturgiaa ja niillä on siinä erityinen välittävä tehtävä. Nämä hahmottomat henkilöt, vieraannuttamisen ruumiillistumat, tarjoavat esimerkin ”paradoksaalisesta näyttämö-eksistenssistä” (*Büchnen-Existenz*), joka Benjaminin selvittämässä traditiossa ”vaatii tulla lunastetuksi oman varsinaisen eksistenssimme tasolla” (Benjamin 1977, 524).[29] Jokainen teatteria nähnyt ymmärtää, että tuota vaatimusta, kaikessa paradoksaalisuudessaan, on yhtä vaikea väistää kuin toteuttaa.

Kun henkilöhahmo antaa tietä näyttelijälle, ei se tarkoita näyttelijän henkilön ilmenemistä, vaan juuri mainitun näyttämöllisen eksistenssin – *ihminen yhtaikaisesti sekä näyttämöllä että näyttämönä* – esiin tuloa. Samaan aikaan kun vieraannutus saavuttaa näin rajansa taiteellisena menetelmänä ja alkaa viitata ihmisen eksistentiaaliseen kokoonpanoon, se saa myös eettisen merkityksen. Benjamin toteaakin, että ”olemassaolon [*Dasein*] ristiriidat” tulee johtaa ”sinne [*da*] missä ne yksin on viimein voitettavissa, ihmiseen” (1977, 526). Kun brechtiläisen teatterin sankarit ilmenevät vastaavassa kestävän vieraantuneisuuden tilassa suhteessa olosuhteisiinsa, me, katsomo, emme ole ainoita, jotka tämän huomaavat, vaan myös he, nuo sankarit, ovat kykeneviä näkemään kaiken vastaavanlaisen katkoksen näkökulmasta. Tämä voi jonakin tiettynä hetkenä saada aikaan sen, että raja katsojan ja esiintyjän välillä romahtaa. Benjaminin kirjoituksista voi löytää useita kuvauksia tästä pysyvän sijoiltaan olon, toteutuneen vieraannutuksen tilasta, jota hän usein kuvaa myös messiaanisen lunastuksen termein.[30] Mutta tuohon tilaan, joka ei ole vähempää kuin *teatterillisen tapahtuman idea*, viittaa myös proosallistumisen idea. Tämä käy varsinkin ilmi eräästä variantista, joka liittyy hänen vuoden 1940 artikkeliinsa ”Historian käsitteestä”:

> Messiaaninen maailma on kaikenkattavan ja eheän aktuaalisuuden [*integrale Aktualität*] maailma. Vasta siinä on universaalia historiaa. Ei kuitenkaan kirjoitettuna vaan juhlan tavoin vietettynä. Tämä juhla [*Fest*] on puhdistettu kaikesta juhlavuudesta [*Feier*]. Se ei kaipaa juhlalauluja. Sen kieli on eheää proosaa, joka on räjäyttänyt kirjoituksen kahleet ja on kaikkien ihmisen ymmärrettävissä (aivan kuten [sadussa] sunnuntaina syntyneet ymmärtävät lintujen puhetta). – Proosan idea käy yksiin universaalin historian messiaanisen idean kanssa [--]. (Benjamin 1974, 1238.)[31]

Satumaista, utopistista – kieltämättä. Muttei voi myöskään kiistää, että aina kun

näyttämö puhuttelee meitä *poliittisuudessaan,* se tekee sen juuri tähän tapaan – välittömästi ja vailla ehtoja.

Eleestä niveliin

Aloitetun analyysin kannalta proosallistumisen idea kannustaa jatkamaan vielä pidemmälle – tai sitten infinitesimaalisesti yhä lähemmäs, aina ”mahdollisen rajoille” – sinne asti, missä näyttämöllinen vieraannutus tavoittaa lopulta ruumiin ja riistää siltä sen totunnaisen eheyden. Benjaminin esseessä tämä tapahtuu hetkellä, jona hän kuvaa eeppisen kirjailijan tapaa käsitellä dramaattista materiaaliaan karsiakseen siitä kaikki samastusta herättävät elementit. Tätä tarkoitusta silmällä pitäen hän Benjaminin mukaan ”suhtautuu faabeliin kuten baletinopettaja oppilaaseensa. Hänen ensimmäinen huolenaiheensa on venyttää tämän nivelet mahdollisuuksien rajoille” (*Es ist sein erstes, die Gelenke ihr bis die Grenze des Möglichen auszulockern*) (Benjamin 1977, 525). Edellä jo todettiin, että näyttämöllisen eleen tasolla analogiat kirjallisuuden ja teatterin, kirjoituksen ja näyttelemisen välillä pyrkivät menettämään kurssinsa. Näin tapahtuu myös tällä Benjaminin analyysin äärimmäisellä hetkellä. Vähän aikaisemmin hän oli luonnehtinut ”naturalistista” illuusionäyttämöä toteamalla, ettei se eeppisen teatterin tavoin kyennyt hyödyntämään ”tietoisuuttaan siitä että se on teatteria”. Sen sijaan illuusionäyttämön ”on torjuttava” tuo tietoisuus ”tavoittaakseen saumattomasti päämääränsä, todellisuuden kuvaamisen” (1977, 522). Erona naturalistiseen teatteriin, joka näin torjuu (*verdrängen*) katkokset ja saumat luodakseen vaikutelman tapahtumien saumattomasta (*unabgelenkt*) kulusta, eeppinen teatteri puolestaan pyrkii saamaan näkyville kyseiset saumat tai ”nivelet” (*Gelenke*), joiden toiminta perustuu tietylle samanaikaiselle ”poikkeamiselle” tai ”sijoiltaan ololle” (*ablenken*). Eeppinen teatteri *artikuloi* nivelet (niiden saumattoman saumallisuuden, sijoiltaan menevän sijoillaan olon), mikä naturalistisessa teatterissa jää artikuloimatta.[32] Jos etsitään ”kytköstä” tai keskinäistä riippuvuutta (*Zusammenhang*) romanttisen romaanin idean ja eeppisen teatterin idean välillä, proosan ja eleen välillä, se näyttäisi olevan tässä. Samalla myös se proosallinen käänne, jota edellä on pyritty seuraamaan Benjaminin yhteydessä, ylittää jälkimmäisen diskurssin rajat ja tulee meitä vastaan tänä päivänä.

Selvä merkki siitä, että käyty keskustelu saavuttaa äärirajansa on se, että kieli pyrkii tästä lähtien tekemään tenän – joko ajautumalla tautologioihin tai sitten palauttamalla puheen totunnaisempiin empiirisiin määrityksiin. Jos vastoin kaikkea houkutusta kuitenkin viivytään vielä hetki saavutetussa ruumiillisen vieraannutuksen tilassa ja käännetään katse taaksepäin, mitä nähdään?

Ensinnäkin näyttää siltä, että nivelet artikuloivat jotakin hyvin konkreettista siitä, mitä merkitsee “eksistenssi” ihmisen samanaikaisena mahdollisuutena ja mahdottomuutena käydä ulos itsestään, seistä itsensä ulkopuolella, etääntyä, vieraantua itsestään.

Nivelten/ saumojen/ artikulaatioiden venyttäminen ja hidastaminen "mahdollisuuksien rajoille" valmistaa ruumistamme, jotta se voisi muuttua äärellisyytemme näyttämöksi. Kuvat ruumiin pilkkomisesta, jäsenten irtirepimisestä, kastraatiosta, jotka moderni dramaturgia on tehnyt meille tutuiksi, jäävät kuvitteellisiksi, spekulatiivisiksi jo siitä yksinkertaisesta syystä, että kysymys on kuvista. Ne edellyttävät salaa aina täydennyksekseen jonkin ne kokoavan hahmon. Lopulta vain kuva voidaan pilkkoa ja hajottaa osiin; ruumiit artikuloituvat niveltensä kautta, kytköksissään. Kuten Benjamin toteaa esseessään, "keskeytys on eräs kaiken muodonannon [*Formgebung*] perustavista menetelmistä" (Benjamin 1977, 536). Mutta keskeytys ei voi koskaan edetä loppuun asti, se voi ainoastaan hidastaa ja viivyttää tapahtumien kulkua. Ihminen ei kaikista historiallisista ja yksilöllisistä ponnisteluistaan huolimatta onnistu pääsemään itsestään eroon, vaan on sidoksissa itseensä, on itsessään eräs side, nivel, artikulaatio, ele, näyttämö, eksistenssi. Vastaavasti mikään teatterillinen vieraannutus ei onnistu koskaan vieraannuttamaan meitä lopullisesti, tuottamaan valaistumista, vaan on toistettava yhä uudestaan, eri aikoina, eri tavoin.

Toiseksi, kun vihdoin on päästy nivelten tasolle ja kun ruumis ei enää suostu muodostamaan kokonaisuutta eikä myöskään hajoamaan palasiksi, käy yhtä ilmeiseksi ettei täältä, tältä tasolta, ole eräässä mielessä enää paluuta entisiin kuvaustapoihin. Eri aloilla tämä voi merkitä eri asioita. Teatterissa se ainakin näyttää merkitsevän seuraavaa: ei ole yllätys, että teatteri Brechtin jälkeen, 50-luvulta lähtien, keskittyy yhä enemmän ruumiiseen, omaksuu "fyysisen" ilmeen. "Korokkeen" sijasta ihmisruumiista tulee eräs näyttämön malli. Näin tapahtuu erityisesti Grotowskin teatterissa, samoin kuin performanssin ja happeningien piirissä, jotka kaikki inspiroituvat Artaud´sta ja hänen yhtaikaa ruumiillisesta ja näyttämöllisestä kirjoituksestaan. Meistä, jotka tarkastelemme tätä kaikkea historian suoman etäisyyden turvin, näyttää kuitenkin yhtä ilmeiseltä, ettei kuvattu prosessi voi pysähtyä tähänkään. Vähintään on käynyt selväksi, ettei teatteri enää saata tyytyä ihmiseen jonakin ennalta annettuna hahmona, esittämisen ja merkityksen perimmäisenä viitepisteenä ja takaajana. Oletus, jonka mukaan ihminen kykenee muuttamaan maailmaa, koska on sen itse tuottanut, oletus, joka eli myös eeppisessä teatterissa, on aikansa elänyt. Ajatus näyttämöstä, joka Benjaminia Brechtin teatterissa puhutteli, viittaa ylitse tuon teatterin. Mutta se voi yhtä hyvin viitata myös meidän ylitsemme. Näyttelijän taide siirtyy sijoiltaan aivan kuten historiallinen aika itse, joka, kuten Jacques Derrida Shakespearea lainaten muistutti, "on sijoiltaan" (*out of joint*) (Derrida 1993, 42). Hamletin kysymys historiallisen tapahtuman äärellä ei ole menettänyt ajankohtaisuuttaan.

Viitteet

[1] Benjamin, ”Was ist das epische Theater?”. Benjamin laati esseestään kaksi versiota, ensimmäisen 1931 ja toisen 1939. Ne eroavat lähinnä kompositionsa suhteen: jälkimmäinen on jaettu numeroituihin alaotsakkeisiin ja asioiden esitysjärjestys on toinen. Jatkossa jälkimmäiseen viitataan vain siinä tapauksessa, että sen sisältö eroaa edellisestä. Kaikki tekstissä esiintyvät Benjamin-suomennokset ovat kirjoittajan, ellei toisin mainita.

[2] Saman aikakauden tekstissään ”Tekijä tuottajana” (1934) Benjamin toteaa, kuinka Brecht ”tyytyessään korokkeeseen” palasi ”teatterin alkuperäisimpiin elementteihin”. Tätä pyrkimystä motivoi tarve vastata elokuvan ja radion kehitykseen (Benjamin 1986, 41, K. Haikaran suomennosta on hieman muutettu, EK).

[3] Brecht-esseet voitaisiin suhteuttaa myös Benjaminin toiseen laajaan historianfilosofiseen tutkielmaan *Ursprung des deutschen Trauerspiels* vuodelta 1925. Rainer Nägele on esittänyt aiheesta erinomaisen analyysin artikkelissa ”From Aesthetics to Poetics: Benjamin, Brecht and the Poetics of the Caesura” (Nägele 1991).

[4] Benjaminin tutkimuksen filosofisista, poliittisista ja uskonnollisista taustoista, ks. Lacoue-Labarthe 2002.

[5] Fragmentista 116 on olemassa peräti kolme tuoretta suomennosta: V.-M. Saarisen käännös, *Nuori Voima,* 6/2000; V. Oittisen käännös kokoomateoksessa *Oi runous* (SKS, Jyväskylä 2000, 30–31), sekä T. Nevanlinnan käännös, *Tuli & Savu,* 1/05.

[6] Kymmenen vuotta myöhemmin Benjamin olisi saattanut tarkentaa, että kysymys on nimenomaan ”luokkataistelusta”. Seuraavien vuosikymmenten poliittiset tapahtumat osoittivat, missä määrin Benjaminin 1919 esittämä analyysi skismasta saksalaisen tradition ytimessä oli oikeaan osunut, liki profeetallinen. Vielä sodan kynnyksellä 1939 maanpaossa ollessaan Benjamin laatii ranskaksi kirjoitelman *Allemands de quatre-vingt-neuf* (”Vuoden 1789 saksalaiset”), jossa hän arvostelee eurooppalaista porvarillista nationalismia ja puolustaa historiallisten dokumenttien avulla ideaa vallankumouksellisesta ja raitishenkisestä saksalaisuudesta (ks. Benjamin 1991).

[7] Vaikka Benjaminin tutkielmassa itse romanttisen ”kritiikin” käsite saa verraten vähän huomiota muiden motiivien kustannuksella, se ei silti oikeuta väittämään W. Menninghausin tavoin, että tutkielman nimi on epätarkka ja että tutkielman painopiste on kritiikin sijasta oikeasti ”reflektion” käsitteessä, josta kaikki muu juontuu. Tämä olisi teoksen oman perusasenteen hukkaamista: kuinka se itsessään pyrkii jatkamaan ja tarkentamaan romantiikasta alkavan kriittisen kirjallisuudenfilosofian traditiota (ks. Menninghaus 2002, 19).

[8] Itse asiassa Benjamin tulee näin jo varhaisessa vaiheessa esitelleeksi sen kriittisen ja dialektisen metodin, jonka hänen myöhemmät kirjoituksensa tekevät vasta varsinaisesti tunnetuksi: toisenlaisen tulevaisuuden itu on löydettävissä menneisyydestä käsin. Historiallisesti taaksepäin suuntautunut reflektio kääntyy lupaukseksi ja profetiaksi suhteessa siihen, mikä meitä jonakin päivänä, selkämme takana odottaa. Tästä motiivista, ks. erityisesti ”Historian käsitteestä” (Benjamin 1989).

[9] Reflektion käsitteen historiasta ja muodonmuutoksista erityisesti Kantilla ja Kantin jälkeisessä saksalaisessa idealismissa, ks. Gasché 1986, luvut 1-5.

[10] ”Fichtellä vain Minälle kuuluu Itseys; toisin sanoen reflektio on olemassa yksinomaan asettamisen [*Setzung*] vastineena. Fichtelle tietoisuus on <<Minä>>, romantikoille se on <<Itseys>>. Toisin sanottuna Fichtellä reflektio suhteutuu Minään, romantikoilla se

suhteutuu pelkkään ajatteluun, ja juuri tämän jälkimmäisen suhteen kautta [...] konstituoituu romantiikalle ominainen reflektion käsite." (Benjamin 1974, 29.)

[11] Vrt. Benjamin 1974, 65: "Kritiikki on siten taideteoksen edessä samassa asemassa kuin havainnointi suhteessa luonnon objektiin."

[12] Romanttisen symbolin käsitteestä ja siitä, millä tapaa se eroaa edeltävästä uusklassisesta taidekäsityksestä, ks. Todorov 1977.

[13] Benjaminin kritiikistä suhteessa romantikkojen käsityksiin, ks. Gasché 2002, 61–64.

[14] "Kiertäen voi ideaa kutsua kytkeytyneisyyden hahmoksi [*Gestaltung*], jonka piirissä äärimmäinen ainutlaatuisuus kohtaa kaltaisensa" (Benjamin 1974, 215); "Kuten äiti joka nähtävästi herää täydellä voimalla eloon vasta, kun hänen lapsiensa parvi hänen läheisyytensä aistien kertyy hänen ympärilleen, samoin idea käy eläväksi vasta siellä missä äärimmäisyydet kokoontuvat sen ympärille" (mp.).

[15] Vrt. "Proosa": "1. Kielellinen ilmaisumuoto, jota eivät sido runomitan rajoitukset; suorasanainen puhe, suorasanainen tyyli, jokapäiväisessä elämässä puhuttu ja kirjoitettu kieli [--] 2. *Kuv.* Arkipäiväisyys" (*Nykysuomen sanakirja,* WSOY, Porvoo 1970). "Proosallinen": "Arkipäiväinen, arkinen, epärunollinen, ikävä, kuiva, mielikuvitukseton" (mt.).

[16] Benjaminin kuuluisa tutkielma vuodelta 1936 "Taideteos teknisen uusinnettavuutensa aikakaudella" pureutuu juuri tähän kysymykseen, ks. Benjamin 1989.

[17] Giorgio Agamben on tarkastellut proosan ja runouden välisen eron ilmenemistä "säkeenylityksen" (*enjambement*) ilmiössä (Agamben 1995, 39–41). Mutta myös hän jättää kyseisessä yhteydessä huomiotta proosan banaalin ulottuvuuden.

[18] Nägele (mt.) on analysoinut tapaa, jolla Benjaminin *Trauerspiel*-tutkielmassa esittelemä allegorinen muoto kokee uudestisyntymän modernissa kirjallisuudessa ja draamassa. Osoituksena tästä tekijä kiinnittää erityistä huomiota "ruumiin palasiksi hajoamisen" motiiviin. Kuten tuonnempana tullaan toteamaan, tapa, jolla kieli tavoittaa modernin ruumiin, ei ole välttämättä yhtä jyrkkä. Myös kyseinen äärimmäinen tapahtuma näyttäisi omaksuvan aikakaudellamme "proosallisemman" ilmeen.

[19] Vrt. "Zentralpark"-fragmentti nro 45, jossa Benjamin toteaa kuinka "allegorinen intuitio", jolle 1600- luvun tyyli oli rakentunut (*stilbildend*), ei ollut samassa asemassa enää 1800-luvulla (Benjamin 1974, 690).

[20] *Ostranenije* ja sitä vastaava verbi *ostranit* on tekijän luoma neologismi. Se kommunikoi sanojen *stran* ("outo") ja *storon* ("sivu") kanssa. Jälkimmäisen merkityksen kautta termi tuo mieleen myös verbin *otstranit* ("siirtää sivuun"). Vieraannuttamisen "outo" vaikutus olisi näin ollen seurausta tietystä "sivuun siirtämisestä", joka riistää tarkasteltavan ilmiön sen totutusta yhteydestä (ks. Benjamin Sher, "Translator´s Introduction - Shklovsky and the Revolution", Shklovsky 1990). Shklovskyn termin ja Brechtin *Verfremdungin* historiallisista ja temaattisista yhteyksistä, ks. Brooker (1988), pp. 68-72.

[21] *Proosa* tulee latinan sanasta *prosa,* joka on liudennus muodosta *prorsa* <<edeten suoraan>>, vastakohtanaan *versus,* <<kääntyen>>. Etymologinen ero näyttäisi viittaavan kirjoituksen materiaalisiin puitteisiin: *versus* on rivi, jonka pituus määräytyy rytmisestä poljennosta. Joka säerivin jälkeen palataan seuraavan alkuun, mutta proosa etenee suoraan ja palaa rivin alkuun vasta saavutettuaan sivun reunan (ks. É. Souriau, *Vocabulaire d´esthétique*, Presses Universitaires de France, Pariisi 1990, 1178).

[22] Shklovskin ja Benjaminin ajatusta vastaa myös Georg Lukácsin samoihin aikoihin esittämät tulkinnat, joiden mukaan modernin romaanin tunnusomaisena piirteenä on juuri ajan

tuleminen teoksen rakenneperiaatteeksi. Benjamin viittaa Lukácsin teoriaan *Der Erzähler*-esseessään (Benjamin 1977, 454–455).

[23] Vrt. Brecht 1988, 212: ”Näytteleminen on esitettävä itselle aina täysin luonnollisena, yksinkertaisena, raitishenkisenä” (Suom. EK).

[24] J. Derrida on luennassaan Mallarmén tekstistä *Mimique* osoittanut tällaisen yrityksen mahdottomuuden, ks. ”La double séance”, Derrida 1972.

[25] Seuraavassa samastumisen käsitettä tarkastellaan lähinnä siinä merkityksessä, jonka se saa brechtiläisessä yhteydessä. Identifikaation psykoanalyyttisen käsitteen soveltamisesta teatterissa, ks. Guénoun 1997, 83–141.

[26] Vieraannuttamisen käsite, jota vielä vuoden 1931 esseen kirjoittamisen hetkellä ei ollut olemassa, mainitaan saman esseen vuoden 1939 versiossa. Tällöin se esiintyy parenteesissä, jossa tarkennetaan eeppisen teatterin tapaa esittää ”olosuhteita”: ”(yhtä hyvin voisi sanoa: vieraannuttaakseen niistä). Tämä olosuhteiden paljastaminen (vieraannuttaminen) on tulosta tapahtumakulkujen keskeyttämisestä.” (Benjamin 1977, 535). Tekijän näkökulmasta uusi termi ei siis muuta olennaisesti asiaa.

[27] Aiheesta enemmän, ks. ”Historian käsitteestä” (1940) (Benjamin 1989).

[28] Myös Goethen *Wilhelm Meisterissa*, jota Schlegel kommentoi, teatterinteko on keskeisenä motiivina. Lisäksi Schlegel vertaa teoksen viivyttävää luonnetta *Hamletiin*, mikä viittaa liukumaan teoksen rakenteen ja siinä kuvatun toiminnan välillä (Benjamin 1974, 99).

[29] Samaa on periaatteessa toistanut kaikki teatterin filosofia Aristoteleesta lähtien: teatteri on paikka jossa voidaan tunnistaa, ylittää ja sovittaa ihmisenä olemisen ristiriidat. Ei ole mitään syytä sulkea Brechtiä tämän tradition ulkopuolelle. Sen sijaan on syytä pyrkiä ymmärtämään, kuinka hän dekonstruoi tuota traditiota. Dekonstruktion ja näyttämöllepanon historiallista yhteyttä koskien viittaan taannoiseen väitöskirjaani *Tragédie de la métaphysique - Contributions à la théorie de la scène* (Université Marc Bloch, Strasbourg 2002).

[30] Vuonna 1934 pitämässään esitelmässä ”Tekijä tuottajana” Benjamin toteaa, että eeppinen teatteri ”ei yritä niinkään täyttää yleisöä tunteilla – paitsi mahdollisen kapinan tunteilla – kuin *vieraannuttaa yleisön kestävästi*, ajatuksen kautta, oloista, joissa se elää” (Benjamin 1986, 43; suom K. Haikara, kursivointi EK). Mieleen muistuu myös ”Oklahoman ulkoilmateatterin” allegoria artikkelissa ”Franz Kafka” (Benjamin 1989, 92–94, 98).

[31] Artikkelissa esitetty edistyksen kritiikki ja sitä vastaan asetettu vallankumouksellinen messianismi palaavat huomiota herättävän uskollisesti edellä esitettyihin Benjaminin varhaisromantiikkaa koskeviin tarkasteluihin. Myös brechtiläinen vieraannutus on otettu huomioon. Tästä esimerkkinä seuraava lainaus: ”Toki vasta lunastetun ihmiskunnan osaksi tulee sen täysi menneisyys. Toisin sanoen: vasta lunastetun ihmiskunnan historiasta on tullut jokaisen hetkensä osalta siteerattavaa” (1989, 178, suom. R. Sironen).

[32] ”Artikulaatio” juontuu latinan *articulatiosta,* joka tarkoittaa niin ikään alun perin ”niveltä” (näin esim. yhä ranskassa ja englannissa): ”luiden yhteenliittymä, joka muodostaa toiminnallisen kokoonpanon”, tästä ”kielen äänteiden kohta kohdalta etenevä erottelu”, ”lausuminen kohta kohdalta, artikkeli kerrallaan”, ”tapa jolla monimutkainen systeemi on toiminnallisesti järjestäytynyt”. Termi *artus,* josta *articulus* on diminutiivi, merkitsee myös ”käännettä”, ”ratkaisevaa hetkeä”. Asialla on siten ajallinen ja kriittinen tulkintansa. *Artus* tulee samasta sanaperheestä kuin *armus* (”käsivarsi”), josta puolestaan juontuu sana *ars* - ”tapa tehdä”, ”taide” (Dictionnaire *étymologique de la langue française,* Dictionnaires Le Robert, Pariisi 1992). Suomen kieli käyttää termiä vain foneettisessa merkityksessä, ”ääntämyksenä” (*Nykysuomen sanakirja*).

Lähteet

AGAMBEN, GIORGIO 1995/1985: *Idea of Prose.* New York: SUNY.

BENJAMIN, WALTER 1974: *Gesammelte Schriften,* I.1.-3. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

BENJAMIN, WALTER 1977: *Gesammelte Schrfiten* II.1.-2. Frankfurt am Main, Suhrkamp.

BENJAMIN, WALTER 1986: Tekijä tuottajana. *Kuvista sanoin,* 3. Toim. M. Lintunen. Porvoo - Juva: Suomen valokuvataiteen museon säätiö.

BENJAMIN, WALTER 1989: *Messiaanisen sirpaleita.* Jyväskylä: KSL / Tutkijaliitto.

BENJAMIN, WALTER 1991: *Écrits français.* Paris: Gallimard.

BRECHT, BERTOLT 1988: *Werke,* osa 22.1. Franfurt am Main, Berlin & Weimar: Suhrkamp.

BROOKER, PETER 1988: *Bertolt Brecht. Dialectics, Poetry, Politics.* London & New York & Sydney: Croom Helm.

DERRIDA, JACQUES 1972: *La dissémination.* Paris: Seuil.

DERRIDA JACQUES 1993: *Les spectres de Marx.* Paris: Galilée.

GASCHÉ, RODOLPHE 1986: *The Tain of the Mirror. Derrida and the Philosophy of Reflection.* Cambridge, Massachusetts & London: Harvard University Press.

GASCHÉ RODOLPHE 2002: The Sober Absolute. On Benjamin and the early romanticism. In *Walter Benjamin and Romanticism.* Eds. Hanssen & Benjamin. London & New York: Continuum. 51-68.

GUÉNOUN, DENIS 1997: *Le théâtre est-il nécessaire.* Belfort: Circé.

HANSSEN BEATRICE & BENJAMIN ANDREW (EDS.) 2002: *Walter Benjamin and Romanticism.* Lontoo & New York: Continuum.

LACOUE-LABARTHE, PHILIPPE 2002: Introduction to Walter Benjamin´s *The Concept of Art Criticism in German Romanticism*. In *Walter Benjamin and Romanticism.* Eds. Hanssen & Benjamin. London & New York: Continuum. 9-18.

MENNINGHAUS, WINFRIED 2002: Walter Benjamin´s exposition of the romantic theory of reflection. *Walter Benjamin and Romanticism.* Eds. Hanssen & Benjamin. London & New York: Continuum. 19-50.

NÄGELE, REINER 1991: *Theater, Theory, Speculation.* Baltimore & Lontoo: The Johns Hopkins University Press.

SAARINEN, VELI-MATTI 2004: Taideuskonnon myötä- ja vastoinkäymisistä. *Niin & Näin* nro 42, syksy 3 / 2004. 65-69.

SHKLOVSKI, VIKTOR 2001/1917: Taiteesta – keinona.*Venäläinen formalismi.* Toim. P. Pesonen & T. Suni.Helsinki: SKS.

SHKLOVSKY, VICTOR 1990: *Theory of Prose.* Elmwood Park: Dalkey Archive Press.

TODOROV, TZVETAN 1977: *Théories du symbole.* Paris: Seuil.

Päivi Kosonen

Syntymäkertomuksen merkityssäikeitä[1]

Moderni omaelämäkerta[2] voi alkaa syntymäkertomuksella (*narrative of birth*; *récit de naissance*), tekijän kertomuksella omasta tulemisestaan maailmaan. Se voi olla kirjaimellisesti kertomus omasta syntymästä, mutta usein se on vertauskuvallinen tai symbolinen kertomus. Kummassakin tapauksessa ihminen on kysymässä, mistä minun elämäni oikeastaan alkaa. Usein se on sen kysymistä, mistä *minun elämäni* alkaa, mutta modernin kysymyksen alla voi myös kuultaa toinen, perinteisempi kysymys: mistä *tämä elämä* alkaa. Tässä mielessä moderni omaelämäkertojakin on oman elämänsä mytografi.

Monissa kulttuureissa syntymä on muodostanut otollisen tilanteen elämän jäsentämiseen ja tulevaisuuden ennakointiin. Kaikki normaalista poikkeava on syntymän yhteydessä helposti pantu merkille ja ajateltu sen merkitsevän jotain. Esimerkiksi Suomalaisen Kansanrunousarkiston kätköistä kootut syntymätarinat kertovat äitien yrityksestä tulkita lastensa tulevaa elämää syntymämerkkien ja -enteiden pohjalta (Koivu 1982, 7–9). Vastaavan syntymää koskevan tulkintaprosessin voi ajatella olevan läsnä modernissa omaelämäkerrassa, jossa kertoja omasta syntymästään ja siinä ilmenevistä merkeistä käsin luo pohjaa oman elämänsä merkityksellistämiselle: elämänsä juonittamiselle.

Omalla syntymällä aloittamisen voi ajatella merkitsevän virittymistä omasta elämästään kertomiseen. Se on virittymistä oman elämän perimmäisille merkityssäikeille ja elämäntarinan punaiselle langalle – oman tarinan etsimiselle ja sen kertomiselle. Lukijalle rakenteellisesti tekstin alussa olevan syntymäkertomuksen voi vastaavalla tavalla ajatella tarjoavan virittymisen mahdollisuuden toisen elämään, toisen tapaan merkityksellistää elämäänsä ja sitä kautta taas lukijan omaa elämää (Marshall 1995).Vastaavasti kuin Philippe Lejeune aikoinaan hahmotteli omaelämäkertasopimusta *(pacte autobiographique*) omaelämäkerran ”nuottiavaimena” (Lejeune 1971/1998, 49), ajattelen syntymäkertomuksen tällaisena omaelämäkerran yhtenä tekstuaalisena avainkohtana. Se on siis tekstikohta, jossa omaelämäkertoja avaa ääntään, valitsee äänensävynsä ja puherekisterinsä – ja muodostaa näin tarpeellista kontaktipohjaa tekijä-kertojan[3] ja lukijan välille.

Tutkin seuraavassa omaelämäkerrallisia syntymäkertomuksia antiikista nykypäi-

vään. Tarkemmin sanottuna syntymäkertomukset muodostavat tässä testiaineiston, jonka avulla pääsen tarkastelemaan kirjallisen omaelämäkertatutkimuksen lähtökohtaoletuksia. Philippe Lejeunen esittää (Lejeune 1975; Lejeune 1971/1998, 29–30) väitteen, että moderni, 1700-luvulla muotoutunut omaelämäkerta muodostaa radikaalin katkoksen suhteessa varhaisempaan omaelämäkertaan. Kirjoitukseni liittyy aikaisempaan tutkimustyöhöni modernin omaelämäkertalajin parissa (Kosonen 1995; Kosonen 2000). Kysyn, näkyykö omaelämäkerrallisissa aineistossa jälkiä tällaisesta katkoksesta.

Syntymään liittyvät tähdet, merkit ja enteet

Klassisen Kreikan omaelämäkerroissa syntymäpäivää ei yleensä mainita, elämäkerroissa toisinaan (Misch 1907/1973, 163). Roomalais-hellenistisessä (oma)elämäkerrallisessa kirjallisuudessa syntymäpäivä voidaan kuitenkin mainita. Antiikissa astrologia oli arvostettu, jokapäiväinen ja koko kulttuurin läpäisevä elämänalue, ja tähtien – erityisesti syntymähetken tähtien asennon – uskottiin vaikuttavan ihmisen elämänkulkuun.

Tämän käsitystavan ja uskomuksen mukaisesti ja sitä hyväksi käyttäen keisari Augustus (63ekr–14jkr) kirjoitti muistelmissaan syntymäänsä liittyvistä ihmeistä ja näyistä. Keisarin tarkoitus oli todistaa ja oikeuttaa oma jumalallisuutensa eli käytännössä oma yksinvaltansa. Hän oli Jumalaksi korotetun (= Julius Caesarin) adoptiopoika, *Divi filius*, mutta myös jo syntymässään valittu. (Misch 1907/1973, 263).[4]

Myös roomalais-hellenistiset biografit tekivät selkoa ihmisen elämään vaikuttavista merkeistä ja enteistä, kuten syntymähetken tähtien asennoista. Suetonius (n. 69–140) kuvaa tarkkaan Augustuksen syntymän ajankohdan ja paikan (1960, 63). Biografin tekijäkuvaa ja persoonaa luonnehdittaessa tavataan mainita hänen taikauskonsa samoin kuin hänen Rooman keisarien elämäkerroissaan[5] (*De vita Caesarum*) mainitsemansa yliluonnolliseen liittyvät asiat: ihmeet ja enteet. Mutta myös Plutarkhos (n. 45–n.125) noteeraa enteet ja onnen tähdet esimerkiksi Sullan elämäkerrassa. Ciceron elämästä kirjoittaessaan hän myös pysähtyy pohdiskelemaan ennustusten merkitystä:

> Mainitaan lisäksi, että Ciceron synnytys oli hänen äidilleen harvinaisen tuskaton ja helppo ja että hänen syntymäpäivänsä oli tammikuun kolmas, sama päivä, jona nyt hallitus uhraa ja rukoilee keisarin menestyksen puolesta. Kerrotaan hänen imettäjänsä nähneen henkiolennon, joka hänelle ilmoitti hänen imetettävänään olevan pojan tuottavan kerran Roomalle suurta siunausta. Tällaiset ennustukset ovat muutoin usein vain unia ja taruja, mutta lyhyessä ajassa Cicero osoitti, että ne myös voivat pitää paikkansa. (Plutarkhos 1989, 141)

Syntymään liittyvä tähtikartta on myös modernin omaelämäkerran motiivi. Esimerkiksi Goethe (1749–1832) antaa omaelämäkerrassaan *Tarua ja totta elämästäni (*1956; *Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit,* 1811–33) yksityiskohtaisen selvityksen syntymäpäivänsä tähtien asennosta:

> Elokuun 28:ntena 1749, puolenpäivän aikaan kellon kahtatoista lyödessä, synnyin maailmaan Frankfurtissa Mainin varrella. Tähtienteet olivat onnekkaat: aurinko oli Neitsyen merkissä ja korkeimmillaan sinä päivänä, Jupiter ja Venus silmäilivät sitä ystävällisesti, Merkuriuskaan ei ynseästi, Saturnus ja Mars pysyttelivät välinpitämättömänä, ja yksin kuu, joka oli vast'ikään täyttynyt, vaikutti vastakkaisvalollansa sitäkin voimakkaammin, kun oli samalla tullut sen planeettahetki. Nämä hyvät merkit, joita astrologit myöhemmin osasivat selittää minulle erittäin edullisesti, lienevät olleet syynä pelastumiseeni; kätilön taitamattomuuden vuoksi minä näet tulin maailmaan kuolleelta näyttävänä, ja ainoastaan monin puuhin ja ponnistuksin saatiin asiat sille kannalle, että näin päivän valkeuden. (Goethe 1956, 8.)

Goethen suhtautuminen syntymäkartan tähtiin ei poikkea mitenkään olennaisesti edellä esitetyistä antiikin esimerkeistä. Goethen kuvaus on moderni, realistisempi ja yksityiskohtaisempi, mutta yhtä kaikki se on kuvaus tähditetystä ihmesyntymästä ja luo Ciceron syntymän tavoin "ihmeelliseen" ja onnekkuuteen viittaavan merkityspohjan Goethen elämälle ja sen merkityksellistämiselle.

Virallisen kertomuksen mukaan syntymätähdet (ja kohtalousko) siirretään Goethen ja muiden romantikkojen jälkeen epätieteellisinä asioina marginaaliin, mutta käytännössä asiat lienevät toisin. Elämäkerroille ja omaelämäkerroille ei ole modernissakaan kulttuurissa asetettu (historia)tieteellisiä vaatimuksia, vaan ne on – muistelmakirjailijoiden päinvastaisista vakuutteluista huolimatta – yleensä mielletty runoilijan vapauden ja vastuun alaiseksi tiedon alueeksi: (kauno)kirjallisuudeksi. Syntymäkertomus, tähtikarttoineen tai ilman sitä, on kuitenkin säilyttänyt (post)modernissakin kulttuurissa asemansa tärkeimpien eksistentiaalisten kysymysten heijastuspintana (vrt. Lejeune 1986, 313). Eräät 1900-luvun jälkipuoliskon merkit ja vuosituhannen vaihteen New Age -kulttuurin piirteet osoittavat, etteivät tähtikartat ole kadonneet minnekään.

Tämä syntyminen ja varsinainen syntyminen

Myöhäisantiikin ja keskiaikaisissa (auto)hagiografisissa teksteissä (kr. *hagios* = pyhä) eli pyhimysten (oma)elämäkerroissa inhimillisellä ja biologisella syntymällä on mitätön tai marginaalinen asema. Pyhimys(oma)elämäkerrat ovat pitkälle konventionaalisia kertomuksia, joissa elämänkulun jäsennys noudattaa vakiintuneita ja hyväksyttyjä *Imitatio Christi* -malleja (Weintraub 1975; Heffernan 1988). Merkityksellisempää kuin ihmisen lihallinen syntymä on henkinen syntyminen eli astuminen Kristuksen seuraamisen tielle. Tällaisia ovat kertomus syntymäkasteesta tai kääntyminen kristinuskoon. Hagiografioissa syntymäkertomus on siis symbolinen, ja se esitetään käännekohdan figuuria käyttäen ja tavalla, jossa mallia haetaan tunnustetuilta kristillisiltä auktoreilta, esimerkiksi Paavalin kääntymystarinasta (*Apostolien teot*) ja myöhemmin Augustinuksen *Tunnustuksista* (Kosonen 2002).

Varhaiskeskiaikaista historiallista tietoisuutta pohjaa ajatus ihmisen tämänpuo-

leisen elämän ja kuunalisen maailman muodostamasta merkityksettömästä väliajasta (*contemptus mundi*), joka kuitenkin on Jumalan työtä ja hänen ohjauksessaan ja määräysvallassaan. Kristityille historia on lineaarista: alku on Luomiskertomuksessa ja loppu Kristuksen toisessa tulemisessa. Tällainen historiaymmärrys jäsentää sekä historiankirjoitusta[6] että pyhimyselämäkertoja, joissa historian esittämisen lainalaisuuksiin kuuluvat yhtä hyvin pyhimyksen tämänpuoleisen elämän tapahtumat (syntymä ja kuolema; kääntymyskertomus) kuin tuonpuoleiseen viittavat (ihme)teot ja -tapahtumat, jotka modernin historiantutkimuksen näkökulmasta eivät kuulu historiankirjoituksen piiriin.

Otan myöhäisantiikin ja keskiaikaisen kristillisyyden välimaastosta esimerkiksi kreikkalaisen piispan ja oratorin, teologiksi kutsutun kirkkoisän Gregorius Nazianzilaisen (n.329–n.390) omaelämäkerrallisen runon (*Bios*[7]). Kyse on jambisella trimetrillä kirjoitetusta 2000 säkeen runosta, jonka temaattinen fokus on tekijän kristillisen elämäntarinan kokonaisuudessa: kuunalisen elämän loputtomien kurjuuksien sarjassa. Teoksen synty on ajoitettu vuosiin 382–389, jolloin yli 50-vuotiaan Gregoriuksen mieltä kalvoi elävästi vuoden 381 ekumeenikonsiili ja siihen liittyvät tapahtumat ja kokemukset. Ne olivat johtaneet Gregoriuksen yllättävään lähtöön Konstantinopolista ja asettumiseen takaisin kotiseudulleen Kappadokiaan, jossa hän saattoi viimeinkin omistautua halajamalleen elämäntavalle: kirjallisuudelle ja kirjoittamiselle. Käännekohdan seurauksena Gregorius katsoi tarpeelliseksi jäsentää koko maallisen elämänsä kulku aivan alusta asti: "*Minä synnyin*" (Grégoire de Nazianze 1960, 33):

> Astuin siis tähän elämään kurja raukka maan mudasta muovattuna ja liittyneenä ruumiiseen, joka hallitsee meitä, ellemme me vaivalla ja työllä hallitse sitä. Syntymäni oli kuitenkin minulle vakuus kaikkein kauniimmasta; mukaudun siihen, sillä minulla ei ole oikeutta olla kiittämätön. Alusta asti kuuluin Toiselle – ihmeellisen lahjan kohteena: minut uhrattiin Jumalalle kuin hellästi rakastettu karitsa tai vasikka, kuin järjellä rikastettu jalo uhri. Uskaltaisin melkein sanoa: kuin uusi Samuel, ellen ottaisi huomioon kuin niiden toiveen jotka antoivat minut Jumalalle. (Grégoire de Nazianze 1960, 33; suomentanut Päivi Kosonen[8])

Gregoriukselle lihallinen syntymä merkitsee siis astumista tämänpuoleiseksi elämäksi kutsuttuun kurjuuteen. Kyse on raskaasta välivaiheesta, mutta Gregoriuksen on sopeuduttava, sillä se on Jumalan tarkoitus. Ihminen seuraa jumalallista kosmologiaa Jumalan tahdon mukaisesti, mutta voi myötävaikuttaa siihen omalla tahdollaan. Tämänpuoleista elämää seuraa joko ikuinen elämä tuonpuoleisessa tai kadotus sen mukaan, miten ihminen on elänyt.

Myös modernissa kristillisessä omaelämäkerrassa kirjaimellinen ja symbolinen, lihallinen ja henkinen syntymä liitetään yhteen tällaisessa perikristillisessä hengessä. Cornelia Jacobshagenin omaelämäkerrassa *Valoa ylhäältä*[9] kristillisen kirkkovuoden

määräämä elämänkulku ja oma elämä sulautuvat yhteen omasta syntymästä lähtien:

> Minä, Kornelia Jokunto, olen syntynyt armon vuonna 1812, ensimmäisen adventtisunnuntain aamuna, seurakunnan laulaessa läheisessä P. Ansgariuksen kirkossa [--]. Tähän 'suruisaan laumaan' kuuluin jo minäkin, koskapa synnyin tähän maailmaan surkeasti itkien. Mutta tämä laulunpätkä on minulle koko elämäni ajan ollut erittäin rakas ja kallis, ja tätä olen aina pitänyt tervetuliaislaulunani. / Koska olen syntynyt ensimmäisenä adventtina, on syntymäpäivääni aina myöskin vietetty adventtisunnuntaina, päivämäärää huomioon ottamatta; ja siitä todennäköisesti on johtunut se, että lapsuudesta asti olen enemmän pitänyt kirkkovuodesta kuin tavallisesta vuodesta. (Jacobshagen 1910, 5.)

Samoin kuin Gregoriusta, Corneliusta lohduttaa mahdollisuus kiinnittää tämä maallinen elämänsä syntymässään kristillisen Jumalan suureen kertomukseen ja kristilliseen kosmologiaan.

Tämänpuoleistakin syntymää rehabilitoimassa

Renessanssikulttuurissa, jossa tämänpuoleinen elämä ja inhimillinen saavat taas positiivisemman arvolatauksen, maallisesta syntymäkertomuksesta tulee ymmärrettävästi tärkeä. Renessanssiajan omaelämäkertojat tekevät tunnetusti huolellisesti selkoa omasta genealogiastaan, selittävät tarkoin oman syntyperänsä ja sukupuunsa, johon juuri syntymä heidät liittää.

Näin esimerkiksi oman arvonsa tunteva firenzeläinen kultaseppä ja kuvanveistäjä Benvenuto Cellini (1500–1571) kertoo omaelämäkerrassaan kokeneensa olleensa syntymästään asti tervetullut (it. *benvenuto* = tervetullut) poika, eikä siis olekaan ihme, että samainen Benvenuto 58-vuotiaana kuvataiteilijana kertoo jo jonkin aikaa tunteneensa halua alkaa kirjoittaa omin käsin omaelämäkertaansa ja pyrkiä näin tuottamaan kunniaa uljaalle firenzeläiselle suvulleen (Cellini 1933/1996, 9-10)[10]:

> Ja tapahtui, että hän sai lapsensa pyhäinmiesten päivän jälkeisenä yönä puoli viiden aikaan, tasan vuonna 1500. Kätilö, joka tiesi talossa odotettavan tyttölasta, pesi lapsen, kietoi sen kauniiseen valkoiseen kapaloon, astui sitten aivan hiljaa Giovannin, minun isäni, luo sanoen: "Minä tuon teille kauniin lahjan, jota te ette ole odottanut." Isäni, joka oli todellinen filosofi, asteli edestakaisin ja sanoi: "Minkä Jumala minulle antaa, se on minulle aina mieluista", ja avatessaan kapalot hän näki odottamatta pojan. Hän löi yhteen vanhat kätensä, kohotti silmänsä taivasta kohti ja sanoi: "Herra, minä kiitän sinua kaikesta sydämestäni. Tämä on minulle hyvin rakas, olkoon hän tervetullut!" Kaikki läsnäolijat kyselivät häneltä iloisina, minkä nimen hän antaisi pojalle. Giovanni vastasi vain: "Olkoon hän tervetullut!" Ja niin päätettiin minulle pyhässä kasteessa antaa nimi Benvenuto [=tervetullut], jota nyt Jumalan armosta olen pitänyt koko elämäni ajan. (Cellini 1933/1996, 14.)

Cellinin syntymäkertomuksessa (samoin kuin koko omaelämäkerrassa) renessanssin henki – paluu antiikkiin – sekoittuu keskiaikaiseen kristilliseen kuvastoon. Cellinin

syntymäkuvauksesta on vaikea tyhjentävästi erottaa roomalaiseen *vitaan* ja kristilliseen evankeliumikerrontaan kuuluvia aineksia, niin sekoittuneita ne ovat. Lopputulos on joka tapauksessa renessanssihenkinen syntymäkertomus, jossa syntyy poika ja koittaa uusi aika.

Ranskan vallankumouksen ja romantiikan uudet lapset Jean-Jacques Rousseau ja George Sand eivät hekään jätä mainitsematta inhimillistä syntymäänsä ja sen uutta merkityspohjaa. He ovat syntyneet uudella tavalla legitiimisti: kansalaisista ja kansalaisiksi, yhtä aikaa samanlaisiksi ja erilaisiksi kuin muut. Rousseau, jonka *Tunnustusten* (1938*; Les Confessions* 1782–89) tutkimuskohteena on oma ainutlaatuinen erityisyys ja sielun historian pienimmät ja salaisimmatkin säikeet, ohittaa kuitenkin inhimillisen kansalaissyntymänsä pakollisella lyhyellä maininnalla: ”Olen syntynyt Genevessä vuonna 1772 kansalaisesta Isaac Rousseausta ja kansalaisesta Suzanne Bernardista” (Rousseau 1938, 8).

George Sandin omaelämäkerrassa *Histoire de ma vie* (1854–55) olennaista on onnekas syntymä tunnustetuksi tai lailliseksi tyttäreksi (*fille légitime*). Tyttären tunnustaminen on kokonaisuudessaan Sandin omaelämäkerrassa kuvattu tavalla, jota tekee mieli tulkita uuden naiskansalaisen ideaalisyntymäksi, mutta yksin syntymäkuvaus valaisee Sandin elämän ja tuotannon keskeistä pohjateemaa: erilaisten asioiden ja puolien yhteensaattamista. Omalla syntymällään hän yhdistää äitinsä talonpoikaissäädyn ja isänsä aatelisperinnön:

> Viides heinäkuuta vuonna 1804 tulin maailmaan isäni soittaessa viulua ja äitini pitäessä kaunista vaaleanpunaista pukua. Se tapahtui silmänräpäyksessä. Minulla oli ainakin sen verran onnea matkassani, kuten tätini Lucie enteellisesti totesi, etten pakottanut äitiäni kärsimään pitkään. Tulin maailmaan laillisena tyttärenä, mikä olisi aivan hyvin voinut jäädä tapahtumatta, ellei isäni olisi päättäväisesti uhmannut perheensä ennakkoluuloja, ja se oli myös onni, sillä ilman sitä isoäitini ei ehkä olisi huolehtinut minusta niin rakastavasti kuin hän sitten myöhemmin teki, ja olisin jäänyt kokonaan vaille tuota pientä ideoiden ja tietojen lähdettä, joka on ollut lohdutuksenani elämäni ikävyyksissä. (Sand 1945, 17; suomentanut Päivi Kosonen)[11]

George Sand tuo syntymäkuvaukseen aivan uutta naisnäkökulmaa, joka ilmenee näinkin pienessä esimerkissä naisten ja naiselämän puolien esiin nostamisessa, esimerkiksi realistisena kuvauksena (tyttö)lapseksi tunnustamisen vaikutuksista. Isoäiti esitetään omakohtaisesti elävänä, vaikuttavana ja rakastettuna henkilöhahmona, ei pelkästään suuren ja kuuluisan ihmisen tarpeellisena statistina tai taustatekijänä.

1900-luvun modernit ja myöhäismodernit

1900-luvun syntymäkertomuksesta puhuminen on harhaanjohtavaa siinä mielessä, että kyse ei useinkaan ole kertomuksesta, vain lyhyestä kuvauksesta tai jonkinlaisesta mininarratiivista. Ranskalainen kirjailija Georges Perec (1936–1982) esittää asian

omassa muistikirjamerkinnässään, joka on myöhemmin julkaistu nimellä "Je suis né" (1988/1990, "Olen syntynyt") seuraavasti: "On vaikea kuvitella tekstiä, joka alkaisi näin: Olen syntynyt. Mutta päivämäärän tarkennuksen jälkeen voi heti pysähtyä: Olen syntynyt 7. maaliskuuta 1936. Piste." (Perec 1988/1990, 9-10.) Suuri osa 1900-luvun omaelämäkertojista kertoo oman syntymänsä tällä tavoin: lyhyesti, kuin jonkinlaisena pakollisena ilmoitusasiana. Ja näinhän Perec teki itsekin kokeilevassa omaelämäkerrassaan *W eli lapsuudenmuisto* (1991; *W ou le souvenir d'enfance*, 1975):

> Synnyin lauantaina 7. Maaliskuuta 1936 yhdeksän maissa illalla Pariisissa 19. kaupunginosassa sijaitsevalla synnytyslaitoksella, osoitteessa rue de l'Atlas 19. Luulen, että juuri isäni teki syntymäilmoituksen. Hän antoi minulle ainutlaatuisen etunimen – Georges – ja ilmoitti, että olisin ranskalainen. (Perec 1975/1991, 11.)

Tällaisen lakonisen esitystavan voi ajatella heijastavan 1900-luvun omaelämäkerran todenvastaavuuden periaatetta – ajatusta, jonka mukaan emme muista omaa syntymäämme, emmekä voi kuvata sitä yksityiskohtaisesti.

Mutta on oikeita kertomuksiakin, yksityiskohtaisesti ja eloisasti kuvattuja syntymätarinoita. 1900-luvun omaelämäkertojat saattavat kuvata yksityiskohtaisesti syntymää edeltävää kohtuaikaa, kertoa syntymisestään (ahtaasta tunnelikokemuksesta) tai selostaa syntymätapahtuman jälkeistä sylivauva-aikaa. Näihin inhimillisen elämän varhaisvaiheisiin – kohtu, syntymä, sylivauva-aika – liittyvät kertomukset voivat olla ja usein ilmeisesti ovatkin psykoanalyyttisen tai vastaavan terapiaprosessin virittämiä muistoja. Varhaislapsuuteen liittyvä aika tulee helposti jokaisen omaa elämäänsä muistelevan ihmisen mieleen: onhan omaelämäkerrassa aina tietty psykoanalyyttinen ja (itse)terapeuttinen aspekti mukana (ks. *L'autobiographie* 1987). Tällaiseen terapian ja itseterapian yhteyteen esimerkiksi Claes Andersson liittää oman uudelleen syntymisen kokemuksensa kirjassaan *Luova mieli* (2002).

Ranskalais-venäläisen kirjailijan, Nathalie Sarrauten (1900–1999), modernistishenkisessä omaelämäkerrassaan *Lapsuus* (1984; *Enfance* 1983) esittämä allegorinen syntymäkertomus on eloisasti ja yksityiskohtaisesti esitetty kertomus. En mene tässä tarkemmin Sarrauten symbolisen syntymäkertomuksen yksityiskohtiin, joita olen analysoinut muussa yhteydessä, samoin kuin Georges Perecin, Marguerite Durasin ja Alain Robbe-Grillet'n omaelämäkerrallisia syntymäkertomuksia. Olennaista näissä (post)modernejakin piirteitä omaavissa syntymäkertomuksissa on niiden tapa ulottaa tekstuaalisuus omaan syntymään asti. (Kosonen 1999; Kosonen 2000).

Muistettu ja unohdettu syntymä

Philippe Lejeune on tarkastellut artikkelissaan "Récits de naissance" (1986) Freudin ja psykoanalyysin ajan jälkeistä psykoanalyyttistä kertomustyyppiä, jossa syntymästä

tehdään fantasmaattinen projektioiden paikka, persoonallisuuden alkuperä tai henkilökohtaisten traumojen perimmäinen syy. Olennaista tässä yhteydessä on Lejeunen ajatus, jonka mukaan syntymän psykodraama on alkanut muodostaa kokonaan uuden syntymän kertomisen tavan ja uuden syntymäkertomuksen todenvastaavuuden, jonka mukaan oma syntymä voidaan omaelämäkerrassa kertoa eloisasti ja yksityiskohtaisesti. (Lejeune 1986, 321). Esimerkiksi voisi ottaa vaikkapa Alain Robbe-Grillet'n kokeellisen omaelämäkerran *Miroir qui revient* (1984) (ks. Kosonen 1999; Kosonen 2000, 122–125)

Tällaisen 1900-luvulle tyypillisen uudenlaisen fabuloinnin ja erilaisten mielikuvituksellisten syntymätarinoiden rinnalla esiintyy tietenkin myös (itse)reflektiivistä ja analyyttistä pohdintaa – yritystä muistaa ja pohtia, miksei muista. Toisaalta syntymän muistamattomuuden pohtiminen on sekin tapa kertoa oma syntymä.

Saksalainen kirjailija E.T.A. Hoffmann vei aikoinaan muistamattomuusmotiivin äärimmilleen parodisessa pastissiromaanissaan *Kissa Murr* (1946; *Kater Murr* 1820–22), jossa kissan (!) kyvyttömyys muistaa omaa syntymäänsä tuottaa huvittavan syntymäkertomuksen. Lainauksessa kannattaa kiinnittää huomiota erityisesti syntymän esittämisen romanttisiin konventioihin:

> Elämänhän läpäisee ja saa, tietämättä itsekään, kuinka. Ainakin minun on käynyt niin, eikä kuulemma yksikään ainoa ihminenkään maan päällä tiedä omasta kokemuksestaan, missä ja miten hän on syntynyt, vaan ainoastaan perimätiedon perusteella, joka sitä paitsi on useinkin hyvin epävarma. Kaupungit kiistelevät suurmiehen syntymästä. Lopputulos on se, etten minä itsekään tiedä mitään ratkaisevaa, vaan olen ainiaaksi jäävä tietämättömäksi siitä, näinkö päivänvalon kellarissa, ullakolla vai puuvajassa, tai ei oikeastaan, näinkö, vaan ainoastaan, näkikö minut kallis äitini ensi kerran siellä vai täällä. Sillä kuten suvullemme on ominaista, olivat silmäni verhon peitossa. Aivan hämärästi muistan eräänlaiset murahtelevat ja pärskähtelevät äänet, jotka kaikuivat ympärilläni ja jollaisia minä melkein vastoin tahtoani päästän, kun viha minut valtaa. Selvemmin muistan itseni suljettuna hyvin ahtaaseen, pehmeäseinäiseen säiliöön, jossa tuskin pystyin hengittämään, ja hädässä ja tuskassa korotin ääneni surkeaan valitukseen. Tunsin, että jokin haparoi säiliön sisustaan ja kävi minuun kovakouraisesti käsiksi, ja täten minulle tarjoutui tilaisuus ensimmäisen kerran tuntea ja käyttää sitä ihmeellistä voimaa, jonka luonto on minulle lahjoittanut. Hyvin varustetuista karvapeitteisistä etukäpälistäni paljastin terävät, käyrät kynteni ja upotin ne siihen johonkin, joka oli tarrautunut minuun ja joka ei, kuten myöhemmin käsitin, voinut olla muu kuin ihmiskäsi. (Hoffmann 1946, 13.)

Kaikissa kulttuureissa ja kaikkina aikoina ajatuksessa syntymän muistamisesta ei kuitenkaan ole mitään naurettavaa. (Sitä paitsi voihan Hoffmannin irvailun kohteena olla pikemminkin nerojen itse-esitykset.) Psykoanalyyttisestä kertomustyypistä ja syntymän psykodraamasta oli jo aiemmin puhetta. Vastaavasti esimerkiksi Intiassa pyhien miesten ja askeetikkojen on ajateltu omaavan erityisiä henkisiä voimia, joiden avulla he saattoivat muistaa aikaisemmat syntymänsä. Buddhalaisuuden pyhien kirjoitusten

joukossa on puolestaan erityinen *Syntymäkertomusten* (*Birth Stories*) nimellä tunnettu tarinakokoelma, joissa kerrotaan Buddhan 550 syntymästä eläimen, ihmisen ja jumalan hahmoon. (Misch 1907/1973, 86) Suomeksi näitä Jataka-tarinoita on luettavissa kokoelmassa *Kun Buddha syntyi hanhen hahmoon* (1998).

Muistamisen problematiikkaan liittyy myös modernin syntymäkertomuksen tavallisin kerrontatapa: vapaa epäsuora esitys (eläytymisesitys). Se on toisaalta esitystapa, jossa muistelevan kertojan diskurssi ja menneisyyden minän diskurssi[12] liu'utetaan toisiinsa tarkoituksena luoda kerronnallinen välitila, jossa kysymyksen lausuman ja tiedon alkuperästä ("kuka puhuu?") voi jättää poeettiseen hämärään. Toisaalta se on esitystapa, jossa muistelevan aikuiskertojan voi sanoa tavoittavan jotain menneisyyden minän (entisen itsensä) ajatus- ja elämysmaailmasta. Minun olisi siis uskottavampaa omaelämäkerrassani sanoa ”Synnyin 12. marraskuuta 1962” kuin ”Minulle on kerrottu, että synnyin 12. marraskuuta 1962”, vaikka jälkimmäinen tapa on sananmukaisesti totuudenmukaisempi.

Johtopäätöksiä

Tässä käytetty syntymäkertomusten aineisto ei tue narratologisessa omaelämäkertatutkimuksessa esitettyä ajatusta modernin omaelämäkerran muodostamasta radikaalista katkoksesta suhteessa edeltävään kirjallisuuteen. Kovin pitkälle meneviä johtopäätöksiä ei näin suppean tarkastelun pohjalta voi tehdä, mutta radikaalista katkoksesta en niiden yhteydessä puhuisi. Päinvastoin näinkin pieni syntymäkertomusaineisto osoittaa mitä moninaisimpiin jatkuvuuksiin modernia edeltävän ja modernin omaelämäkerrallisuuden välillä. Historiallisia muutoksia on silti olemassa. Ne liittyvät minuuden merkityspohjan muutoksiin, siihen mitä ”minun syntymäni” piirin milloinkin kuuluu.

Viitteet

[1] Kiitän saamistani kommenteista Kirsti Määttästä ja Johanna Materoa.

[2] ”Modernilla omaelämäkerralla” viittaan 1700-luvulla muotoutuneeseen kirjallisuuden lajiin, jossa yksilöihminen tekee tarinan eletystä elämästään ja oman persoonallisuutensa historiasta.

[3] Omaelämäkerta on useimmiten autodiegeettistä kerrontaa, jossa tekijä, kertoja ja päähenkilö viittaavat samaan henkilöön. Tekijä-kertojan käsite pohjaa Lejeunen omaelämäkertanarratologiaan (ks. Lejeune 1975, 18).

[4] Kyse on siis keisarin henkilökohtaisesta muistelmateoksesta (27–22ekr), joka on säilynyt fragmentteina, ei hänen paremmin tunnetusta julkisesta testamentistaan *Res Gestae Divi Augusti (*12–14jkr).

[5] Esimerkiksi Edwin Linkomies suomennoksen (Suetonius 1960) johdannossa.

[6] Esimerkiksi Beden *Historia Ecclesiastica* (*Ecclesiastical History of the English People*) on Englannin kirkkohistoria ja samalla kertomus kristillisen uskon leviämisestä ja edistymisestä. (Heffernan 1988, 26-7).

[7] Sur sa vie. Ks. (*Saint*) *Grégoire de Nazianze* 1960.

[8] J'entrais donc cette vie, pauvre être, hélas, tiré du limon de la terre et uni à un corps qui nous domine, si nous ne le dominons laborieusement. Ma naissance fut cependant pour moi le gage de tout ce qu'il y a de plus beau; j'en conviens, car je n'ai pas le droit d'être ingrat. Dès le début, j'appartins à un Autre, – objet d'un don magnifique: on m'offrit à Dieu, comme un agneau ou un veau tendrement aimé, comme une victime noble et enrichie de la raison. J'oserais presque dire: comme un nouveau Samuel, si je n'envisageais que le désir de ceux qui me donnèrent à Dieu. (Grégoire de Nazianze 1960, 33)

[9] Alkuperäisen teoksen ja ensimmäisen painoksen ajankohta on hämärässä, mutta se lienee 1800-luvun loppupuolella, jos Cornelia on syntynyt 1812. – Ks. Jakobshagen 1910.

[10] Cellini 1933/1996. – *Vita di Benvenuto Cellini, scritta da lui medesimo*. Benvenuto aloitti omakätisen käsikirjoituksen vuonna 1558, mutta antoi työn pian kirjurilleen, jolle saneli huikean seikkailullisen elämänsä myötä- ja vastamäet. Teksti julkaistiin ensimmäisen kerran vasta 1728, jolloin tällaisille henkilökohtaisista elämänkäänteistä kertoville teksteille alkoi olla lukijakuntaa.

[11] "Le 5 juillet 1804, je vins au monde, mon père jouant du violon et ma mère ayant une jolie robe rose. Ce fut l'affaire d'un instant. J'eus du moins cette part de bonheur que me prédisait ma tante Lucie de ne point faire souffrir longtemps ma mère. Je vins au monde fille légitime, ce qui aurait fort bien pu ne pas arriver si mon père n'avait pas résolument marché sur les préjugés de sa famille, et cela fut un bonheur aussi, car sans cela ma grand-mère ne se fût peut-être pas occupée de moi avec tant d'amour qu'elle le fit plus tard, et j'eusse été privée d'un petit fonds d'idées et de connaissances qui a fait ma consolation dans les ennuis de ma vie." (Sand 1945, 17.)

[12] Vrt. Pekka Tammen (1992, 27–) KHD = Kertojan ja Henkilön Diskurssista.

Lähteet

ANDERSSON, CLAES 2002: *Luova mieli. Kirjoittamisen vimma ja vastus*. Helsinki: Kirjapaja Oy.

L'autobiograhie 1987 = *L'autobiographie. VIes rencontres psychanalytiques* d'Aix-en-Provence 1987 par M. Neyraut, J.-P. Pontalis, Philippe Lejeune et al.. Paris: Société d'Édition 'Les Belles lettres'.

CELLINI, BENVENUTO 1933/1996: *Oma-elämäkerta*. Porvoo et al.: Werner Söderström Osakeyhtiö.

GOETHE, JOHANN WOLFGANG VON 1956: *Tarua ja totta*. (*Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit*, 1811–33.) Valitut teokset III. Suom. J.A. Hollo. Helsinki: Otava.

(SAINT) GRÉGOIRE DE NAZIANZE 1960: *Sur sa vie*. – *Poèmes et lettres*. Traduits par Paul Gallay et extraits de l'ouvrage publiée par les Editions Vitte, Lyon-Paris. Textes choisis et présentés par Edmond Devolder. Namur (Belgique): Les Editions du Soleil Levant.

HEFFERNAN, THOMAS J. 1988: *Sacred Biography. Saints and Their Biographers in the Middle Ages*. New York and Oxford: Oxford UP.

HOFFMANN, E.T.A. 1946: *Kissa Murr. Ja hänen elämänviisautensa sekä satunnaisia makulatuurikatkelmia kapellimestari Kreislerin elämäkerrasta*. (*Lebens-Ansichten des Katers*

Murr nebst fragmentarischer Biographie des Kapellmeisters Johannes Kreisler in zufälligen Makulaturblättern, 1820–22.) Suom. Teijo Havu. Helsinki: Oy Suomen kirja.

JAKOBSHAGEN, C[ORNELIA] 1910: *Valoa ylhäältä. Varhain orvoksijääneen tytön muistelmia elämästään.* Kahdeksannestatoista saksalaisesta painoksesta suomentanut Lyyli Vihervaara. Jyväskylä: K.J. Gummerus Osakeyhtiö.

KOIVU, LEENA 1982 (TOIM.): *Syntymä. Enteitä ja uskomuksia.* Helsinki: SKS.

KOSONEN, PÄIVI 1995: *Samuudesta eroon. Naistekijän osuus George Gusdorfin, Philippe Lejeunen, Paul de Manin ja Nancy K. Millerin autobiografiateorioissa.* Lisensiaattitutkielma. Yleinen kirjallisuustiede. Julkaisuja 27. Tampere: Tampereen yliopiston jäljennepalvelu.

KOSONEN, PÄIVI 1999: Myöhäismoderni kokeileva omaelämäkerta: syntymään ulottuva teksti. *Laulujen lumoissa*. Kirjallisuudentutkijoiden ja kirjailijoiden seireenilauluja professori Yrjö Varpiolle hänen 60-vuotispäivänään 7.11.1999. Toim. Yrjö Hosiaisluoma. Tampere: Tampere UP.

KOSONEN, PÄIVI 2000: *Elämät sanoissa. Eletty ja kerrottu epäjatkuvuus Sarrauten, Durasin, Robbe-Grillet'n ja Perecin omaelämäkerrallisissa teksteissä.* Helsinki: Tutkijaliitto. (Ks. Luku: IV:2, *Syntymään ulottuva teksti*)

KOSONEN, PÄIVI 2002: Käännekohdan retoriikkaa. Hämärä ja kirkas omaelämäkerrallisessa kirjoituksessa. *Kielen ja kirjallisuuden hämärä*. Toim. Päivi Mehtonen. Tampere: Tampere UP, 110-130.

Kun Buddha syntyi hanhen hahmoon. Valikoima buddhalaisia Jataka-tarinoita 1998. Paalinkielisestä alkutekstistä suomentanut Virpi Hämeen-Anttila. Helsinki: Basam Books.

LEJEUNE, PHILIPPE 1971/1998: *L'autobiographie en France.* Deuxième edition. Paris: Armand Colin.

LEJEUNE, PHILIPPE 1975: *Le pacte autobiographique*. Paris: Éditions du Seuil.

LEJEUNE, PHILIPPE 1986: Le récit du naissance. *Moi aussi*. Paris: Editions du Seuil.

MARSHALL, GREGORY 1995: The Sound of Story. Narrative, Memory, and Selfhood. *Narrative*, Vol. 3, No. 1, January, 33–56.

MISCH, GEORG 1907/1973: *A History of Autobiography in Antiquity*. (*Geschichte der Autobiographie.)* Vol. 1. Westport, Conn.: Greenwood Press.

PEREC, GEORGE 1975/1991: *W eli lapsuudenmuisto*. (*W ou le souvenir d'enfance.*) Suom. Päivi Kosonen. Helsinki: Like.

PEREC, GEORGE 1988/1990: Je suis né. *Je suis né*. Coll. Librairie du XXe siècle. Paris: Éditions du Seuil.

PLUTARKHOS 1989: Cicero. *Kuuluisien miesten elämäkertoja*. Porvoo et al.: Werner Söderström Osakeyhtiö.

ROUSSEAU, JEAN-JACQUES 1938: *Tunnustuksia*. (*Confessions*, 1782-89.) Valikoima ottei-

ta. Suom. Edwin Hagfors. Jyväskylä-Helsinki: K.J. Gummerus Osakeyhtiö.
SAND, GEORGE 1854/1945: *Histoire de ma vie*. Préface de Jérome et Jean Tharaud de l'Académie francaise. Paris: Stock.
SARRAUTE, NATHALIE 1984: *Lapsuus*. (*Enfance*, 1983.) Suom. Annikki Suni. Helsinki: Otava. SUETONIUS 1960: *Rooman keisarien elämäkertoja*. Suom. J.A. Hollo. Johdannon kirjoittanut Edwin Linkomies. Porvoo ja Helsinki: Werner Söderström Osakeyhtiö.
TAMMI, PEKKA 1992: *Kertova teksti. Esseitä narratologiasta.* Helsinki: Gaudeamus.
WEINTRAUB, KARL J. 1975: Autobiography and Historical Consciousness. *Critical Inquiry* 1/4 June, 821–848.

Eeva Salonius

Elämä ja kertomus: vastahistorian kertomukset ja toiset todellisuudet

Kai Mikkonen pohtii artikkelissaan "Elämän tarina, kertomuksen rajat" (*Avain* 1/05) elämän ja kertomuksen suhdetta ja määritelmiä nostaen esille monia mielenkiintoisia näkökohtia. Mikkonen pohtii muun muassa narratologian kautta kertomuksen elementtejä sekä kertojan roolia niin kertomuksessa kuin elämässäkin. *Avaimen* viime numerossa esille nousseet postkoloniaaliset kirjailijat avaavat kertomuksen ja elämän suhteeseen aivan uuden näköalan. Kertomus ja tarina saavat erityisen merkityksen postkoloniaalisessa kirjallisuudessa, jossa niin sanotut vastahistorian kertomukset muodostuvat tärkeiksi välineiksi kumottaessa edelleenkin yhteiskunnassa vaikuttavia koloniaalisia rakenteita. Kirjallisuudentutkimuksen saralla postkoloniaaliset tutkijat ovat pyrkineetkin kiinnittämään huomionsa kirjallisuudessa yhä vaikuttaviin kolonialistisiin valtarakenteisiin, tuomaan niitä esille ja purkamaan ne. (Ks. esim. Gilbert & Tompkins 1996, 2–3, 110.)

Kirjoituksessani lähden Mikkosenkin tunnustamasta ajatuksesta, että kertomus on keskeinen keino jäsentää elettyä elämää, että kertomus tekee elämästä ymmärrettävää. Mikkonen kirjoittaa edelleen, että kaikki esitys, merkitys tai kokemus ei kuitenkaan ole kertomusta, vaan maailmaa on myös kertomuksen ulkopuolella. (Mikkonen 2005, 51.) Kuitenkin vain kertomuksen kautta ymmärrämme tätä maailmaa. Erilaiset kertomukset antavat meille aina jonkinlaisen näkökulman, jonka läpi voimme suodattaa ja ylipäänsä hahmottaa ympärillämme tapahtuvia asioita. Ihminen elää toisin sanoen aina jonkinlaisessa kertomuksessa, jolloin maailmankuvamme ja asenteemme värittyvät tiettyjen kertomuksen antamien selitysten läpi. Elämän tiedetään synnyttävän kertomuksia, mutta jo strukturalistit romuttivat ajatuksen, että kertomus olisi pelkästään todellisuuden peilikuva. Kertomus ei koskaan olekaan vain passiivinen heijastuma todellisuudesta (Trinh 1991, 13). Päinvastoin voidaankin kysyä, onko elämää sellaisena, kuin se elettynä tulee ymmärrettäväksi ja merkityksselliseksi eri yksilöille osana heidän kokemusmaailmaansa ja saa merkityksensä ihmisen elämyksistä ja aina inhimillisestä tulkinnasta, ylipäänsä olemassa ilman kertomusta?

Kai Mikkonen kirjoittaa artikkelissaan kertojan roolista kaunokirjallisuudessa, mutta kysyy myös, onko elämällä kertojaa tai tekijää (2005, 52). Mielestäni elämälle

voidaan nimetä uskonnon antamien vastausten lisäksi monia arkipäiväisempiäkin kertojia, esimerkiksi historia. Nostan esimerkin kaunokirjallisuudesta, jossa kertomuksen mahdollisuudet toimia elämän eri saroilla ja jopa synnyttää täysin uutta elämää, ovat keskeisiä. Englanninkieliseltä Karibialta lähtöisin oleva musta naiskirjailija, Jamaica Kincaid (1949–), julkaisi vuonna 2002 romaanin *Mr. Potter*, joka on runollinen kertomus jo kuolleesta miehestä, romaanin minäkertojan, Elainen[1], isästä. Elaine käyttää nimenomaan kertomusta ja tarinankerronnan traditiota apunaan luodessaan jälkikoloniaalisen yhteiskunnan jähmettämälle isälleen uuden elämäntarinan sekä samalla etsiessään eheyttä historian uudelleenkerronnasta omalle pirstoutuneelle identiteetilleen. Romaanissa useat vaihtoehtoiset tarinat ja todellisuudet kietoutuvatkin toisiinsa. Kertoja liukuu jatkuvasti toisesta todellisuudesta toiseen; hän on ikään kuin koko ajan matkalla eri kertomusten välillä.

Kincaid käsittelee tuotannossaan muun muassa Karibian historiaa ja kolonialismin luomaa yhteiskunnallista tilannetta Länsi-Intian saarilla. Hän kuuluu niiden postkoloniaalisiksi luokiteltujen nykykirjailijoiden joukkoon, jotka pyrkivät tuotannossaan tuottamaan kolonialistisen Karibian ja karibialaisen kolonisoidun subjektin uudelleen, uusista lähtökohdista käsin. Tärkeäksi nousee länsimaiden tuottaman Karibia-kuvan hylkääminen ja ylipäänsä sen lähtökohtien kyseenalaistaminen. Historian uudelleenkirjoittamisesta ja vastahistorian kertomuksista, joissa menneisyyden tapahtumia kirjoitetaan uudelleen, tulee tärkeitä. (Ks. esim. Donnell & Welsh 1996, 452–3.) Postkoloniaaliselle kirjallisuudelle onkin tyypillistä harjoittaa eurooppalaisen kirjallisuuden ja historian kertomusten eräänlaista vastadiskursiivista päällekirjoitusta, tutkia näiden kertomusten muodostumisen edellytyksiä ja problematisoida koko länsimainen ajattelutapa (Gilber & Tompkins 1996, 16).

Usein sanotaan, ettei kolonisoidulla Karibialla ole omaa historiaa. Karibian aluetta koskeva historiankirjoitus avaa saarten menneisyyteen pelkästään eurooppalaisen näkökulman, joka usein rajoittuu suuriin löytöretkiin ja siirtomaavaltojen herruuteen alueella. Olemassa olevat ajan viralliset historiat eivät anna marginaaliin työnnettyjen ja Toisen asemaan alistettujen äänen kuulua. Muun muassa Frantz Fanon kritisoikin Kirjassaan *Sorron yöstä* (1970) kolonialistien luomaa käsitystä historiattomasta tyhjiöstä: valloittajat uskovat, että historia ja sivistys alkavat vasta heidän saapumisestaan vallattuun maahan. Tosiasiassahan kolonisoitujen juuret ovat kuitenkin syvemmällä. Esimerkiksi olettamus, että Kolumbus löysi Länsi-Intian, on tietenkin virheellinen, sillä saarilla oli jo asutusta ennen Kolumbuksen saapumista. “Löydetty” Uusi maailma ei ollut kadoksissa siellä asuvilta ihmisiltä.

Sulkemalla kolonisoidut kansat, heidän tarinansa ja historiansa marginaaliin tai pyyhkimällä ne kokonaan pois valloittajat saattoivat kuitenkin vapaasti vahvistaa omaa kulttuuriaan ja valtaansa. Kolonialismin ratas onkin ollut tehokas monella saralla, sillä

toisaalta se sai myös alistamansa kansat uskomaan rasistiseen kertomukseensa ja elämään sen mukaan (ks. Hall 1999, 228). Toisaalta länsimaisten kertomusten välittämä "totuus" sai nopeasti rinnalleen myös toisenlaisen kertomuksen toisenlaisine totuuksineen. Huolimatta kolonialistien yrityksistä vaientaa ja sulkea sorrettujen kansojen omat kertomukset ulkopuolelle nämä kansat ovatkin onnistuneet julistamaan omaa erityistä olemassaoloaan tarinoin ja määrittämään identiteettiään niiden kautta (Said 1994, xii–xiii). Historian tapahtumien uudelleenarviointi mahdollistaa esiin astumisen niille, jotka aiemmin on suljettu virallisen historiankirjoituksen ulkopuolelle joko sukupuolensa, etnisen taustansa, seksuaalisen suuntautuneisuutensa tai kansallisuutensa perusteella (Currie 2004, 80). Näkökulma, josta historiaa kirjoitetaan, vaihtuu toisin sanoen keskuksen ja vastustuksen uudelleenmäärittelyssä (Lamming 1996, 2).

Historian menneisyyden tapahtumista antaman kuvan objektiivisuus voidaan kyseenalaistaa vetoamalla historian rekonstruktion fiktiiviseen luonteeseen (ks. esim. Ashcroft et al. 1991, 161–2). Historia on diskurssia, joka on avointa tulkinnalle siinä, missä muutkin narratiiviset diskurssit, kuten esimerkiksi kaunokirjallisuus (Gilbert & Tompkins 1996, 106). Historia kaunokirjallisuuden kaltaisena kertomuksena tarkoittaakin, että samat säännöt operoivat niin fiktiivisen kertomuksen kuin historian kertomuksenkin sisällä. Fiktiivisen tarinan kertojan luotettavuutta epäillään herkästikin, mutta samalla tavalla voidaan kyseenalaistaa myös historian "kertojan" luotettavuus. Historian kertomuksellakin on aina jokin näkökulma, josta sitä kerrotaan, ja sen kertoja ottaa monesti samanlaisia taiteellisia vapauksia kuin kaunokirjallinen kertojakin. Derek Walcott esimerkiksi kirjoittaa, että historian kohdalla kyse on aina muistoista, joita värittää joko sankarin tai uhrin näkökulma (1996, 354).

Käsitys historiasta narratiivisena kokonaisuutena tarkoittaa siis, että se voidaan kertoa uudelleen uudesta näkökulmasta. Näissä uudelleenkirjoituksissa kaunokirjallisuudella on ollut keskeinen asema. George Lamming toteaa, että Karibialla kaunokirjallisuuden voidaan jopa sanoa palvelevan niin sanottua sosiaalista historiankirjoitusta (1996, 5). Postkoloniaaliset kirjailijat hylkäävät teoksissaan länsimaiden ihmistä koskevat universalistiset ja samalla rasistiset väitteet. Kertomus käännetään palvelemaan kolonisoidun subjektin konstituoitumista esimerkiksi juuri esittämällä länsimaisista historiankirjoista puuttuvia kappaleita menneeseen, kohdistamalla huomio sosiaalisiin, kulttuurisiin tai taloudellisiin epäkohtiin, vertailemalla, politisoimalla ja korostamalla koloniaalisia valtasuhteita. Kolonisoidun subjektin kirjoittaminen onkin aina oman minuuden esiin tuomista kyseenalaistaessaan niitä valtarakenteita, jotka ovat historian kuluessa alistaneet sitä. (Smith & Watson 1992, xix–xx.) Kyse on tuttujen tapahtumien problematisoinnista ja pimennettyjen seikkojen nostamisesta keskeisiksi. Näin pyritään saamaan lukija muodostamaan uusia reflektioita menneisyydestä. (Juneja 1996, 117–9.)

Koloniaaliseen kokemukseen ovat aina liittyneet kysymykset myös rodusta, ja näitä kysymyksiä on pohdittu karibialaisessakin kirjallisuudessa laajasti. *Mr. Potter*issa värihierarkkinen yhteisö käyttää "rotua" ihmisyyden ja arvon mittarina, ja tässä hierarkiassa mustat orjat edustavat aina alinta kastia.[2] *Mr. Potter*in henkilöhahmojen väliset suhteet heijastelevat mielenkiintoisella tavalla näitä rotueroja kääntäen ne lopulta myös päälaelleen. Asetelmaa monimutkaistavat luokkaan liittyvät erot. Vastakkainasettelussa ovat köyhä luku- ja kirjoitustaidoton musta mies, Mr. Potter, ja hänen rikas libanonilainen työnantajansa, Mr. Shoul, sekä Mr. Potter ja saarelle saapuva tšekkiläinen juutalaispakolainen ja lääkäri, Dr. Weizenger. He ovat kaikki saapuneet saarille erilaisten historiallisten mullistusten aikaansaamien liikehdintöjen seurauksena: 1900-luvun alkupuoli tuotti pakolaisia niin Euroopasta kuin Lähi-idästäkin, ja 1600- ja 1700-lukujen orjakauppa Afrikasta synnytti Karibialle kokonaan uuden väestön. Yhdistävästä taustasta huolimatta taloudellinen vauraus, koulutus ja ihonväri asettavat nämä kolme miestä arvojärjestykseen, jossa alimmaiseksi asettuu Mr. Potter. Hegemonisen kulttuurin kertomus nostaa Euroopasta tulevat valkoiset ja muut vaaleaihoisemmat etuoikeutettuun asemaan ja antaa heille näennäistä ylemmyyttä paikallisiin nähden. Missään vaiheessa Mr. Potter ei kyseenalaista tätä hänelle langetettua asemaa.

Mr. Potter työskentelee taksikuskina Mr. Shoulin alaisuudessa. Vaikka Mr. Shoulin ei olekaan enää lupa omistaa ihmisiä, hän on kuitenkin isännän asemassa niin Mr. Potterille kuin muillekin tummaihoisille työntekijöilleen. Mr. Potterista tuleekin työssään lähinnä palvelija, jonka tehtävä on kuljettaa laina-autolla valkoisia eurooppalaisia. Mr. Potter saa ylleen yhden tunnetuimmista mustiin liitetyistä, niin sanotulle 'rotukieliopille' perustuvista stereotyypeistä – *orjahahmon*. Stuart Hall esimerkiksi kirjoittaa viihdekulttuurin mustiin liittämistä peruskuvista tai -hahmoista, joista yksi on juuri "tuttu riippuvainen, yksinkertaiseen lapsenomaiseen tapaan rakastava orjahahmo", "herralleen järkkymättä omistautunut palvelija". Orjastereotyypin leimaaman henkilön ei tarvitse olla orja, vaan kuka tahansa väheksytty voi dominoivan kulttuurin kertomuksissa saada tämän aseman. (Hall 1992, 280–1.)[3] *Mr. Potter*issa tämä status lankeaa mustalle autonkuljettajalle.

Mr. Potter on elänyt koko elämänsä Antiguan saarella alistettuna ja kohtaloonsa alistuneena tietämättä toisenlaisesta elämästä. Nyt Elainella on kuitenkin mahdollisuus tulkita isänsä elämää ja samalla myös omaa elämäänsä: Mr. Potter ei ole osannut lukea, ei kirjoittaa eikä kertoa johdonmukaisesti omaa erityistä elämäntarinaansa, mutta hänen tyttärensä voi tehdä sen nyt hänen puolestaan (MP,130). Elaine luo isänsä niin sanotusti tyhjästä, sillä *Mr. Potter*han on kertomus kuolleesta miehestä, jota kertoja ei ole koskaan tavannut. Mr. Potter herää eloon vain tarinankerronnassa, ja romaanista tulee ikään kuin elämäkerta miehelle, jota ei ole olemassa. Elainen kautta Mr. Potterista tulee niin sanottu *joku*, ja kirjoituksessa poissaoleva isä tulee läsnäolevaksi. Elaine

kirjoittaa isänsä pois niin sanotun orjan osasta ja antaa tälle muun muassa puuttuvaa itsekunnioitusta. Tärkeimmäksi nousee kuitenkin kysymys siitä, kuka tarinaa kertoo. Mr. Potterin kertomus kerrotaan ennen kaikkea hänen omasta näkökulmastaan, eikä mikään ulkopuolinen alistava taho voi määrätä sen kulusta. Tästä Kincaid pitää kiinni myöskin tekstuaalisella tasolla:

> Tämän lauseen tulisi alkaa Dr. Weizengerin ilmestymisellä näköpiiriin, kun hän nousee aluksesta, joka on tuonut hänet sataman syvässä päässä lojuvasta laivasta. Mutta tämä on Mr. Potterin elämä, ja niinpä Dr. Weizenger ei milloinkaan saa aloittaa lausetta; tämä ei ole kirjailijan valinta, eikä kertomuksellinen valinta, sanon tämän vain, koska se on totta: Mr. Potterin elämä on hänen omansa eikä kukaan toinen saisi määrätä siitä ennalta. Niinpä tämä lause, tämä kappale, alkaa näin:
>
> ”Kun Mr. Potter ensimmäisen kerran näki Dr. Weizengerin [--].” (MP, 8–9.)[4]

Elaine sanoo kirjaimellisesti ensin “rakentavansa” isänsä ja sen jälkeen “purkavansa” tämän (MP, 158).[5] Menneisyydellä onkin muuttuva luonne. Se ei ole valmiiksi annettu, vakaista faktoista rakentuva pysyvä kuva, vaan sitä luodaan koko ajan uudestaan. Aivan kuten historian voi kääntää vastahistoriaksi, luoda ja kertoa uudelleen, myös oman henkilökohtaisen historiansa voi kertoa ja purkaa ja kertoa jälleen. Valloittajien luoman alistavan historiakuvan lisäksi onkin tärkeää purkaa myös tämä henkilökohtainen Toiseuden kokemus ja kertoa menneisyydestä uudelleen omista lähtökohdista käsin. Toiseuden painolasti pakottaa Jamaica Kincaidinkin romaanin kertojan palaamaan kertomuksessaan sukunsa historiaan ja luomaan itselleen uuden positiivisen minäkuvan (Alexander 2001, 32).

Menneisyys rakennetaan ennen kaikkea muistin, fantasian, kertomusten ja myyttien kautta (Hall 1999, 229). Stuart Hall kirjoittaakin, että identiteetti on alusta pitäen keksintöä: identiteetti muodostetaan siinä epävakaisessa pisteessä, jossa “ääneenlausumattomat” subjektiviteettia koskevat tarinat tapaavat historian ja kulttuurin kertomukset (1999, 11). Myös *Mr. Potter* haastaa käsityksen kiinteästä ja autenttisesta minästä käyttäessään mielikuvitusta identiteetin rakennusaineena. Romaani osoittaa, että identiteetti on keksitty, luomisprosessi, joka on jatkuvasti liikkeessä (Covi 1996, 55).

Yksilö, jonka identiteetti on hajallaan kahden eri todellisuuden – länsimaisen ja oman karibialaisen kulttuurin – tuottamien kertomusten välillä, voi niitä yhdistelemällä tai sulkemalla osia pois rakentaa itselleen eheämmän identiteetin. Kertomus ei aseta tälle konstruktiolle rajoja, vaan mielikuvituksessa nämä eri todellisuuksista peräisin olevat paikat ja tapahtumat voivat yhdistyä. (vrt. Bhabha 1994, 141–148.) Tarinankerronnan traditio on toisin sanoen keino yhdistää eri kertomukset, eri historian versiot, nykyisyys ja menneisyys. Se todistaa myös kielen voiman: kieli ei mahdollista vain tallentamista vaan myös todellisuuden muuntamisen (ks. Perry 1990, 247–9).

Alistavia kertomuksia ja negatiivista menneisyyttä ei voida kuitenkaan kokonaan

paeta. Vanhat kertomukset jäävät elämään uusien rinnalle, ja menneisyys on aina läsnä näissä olemassa olevissa kertomuksissa vaatien jatkuvaa uudelleentulkintaa. Menneisyys ja menneisyyden kertomukset onkin hyväksyttävä osana nykyisyyttä. Identiteetin eheytyminen edellyttää kolonialististen muistojen kohtaamista, läpikäymistä ja karibialaisen perinnön hyväksymistä. (George 1999, 173; Davies 1994, 117.) Historian kertominen uudelleen jatkaa yksilön liikettä eri kertomusten välillä, mutta elämää hahmotetaan nyt ennen kaikkea sellaisen kertomuksen kautta, joka tekee ympäröivän maailman mielekkääksi kolonisoidulle subjektille.

Viitteet

[1] Kincaid on antanut romaanin minäkertojalle oman syntymänimensä Elaine Potter Richardson. Monet Kincaidin romaaneista ovatkin osittain omaelämäkerrallisia.

[2] Orjuuden lopettaminen siirtomaissa ei juuri vaikuttanut rotukäsityksiin, jotka edelleen ovat jossain määrin juurtuneina ihmisten asenteissa ja näkyvät mm. tapana erotella ihmisiä. Etnisyyden tutkija Henry Louis Gates, Jr. kuitenkin kirjoittaa, että rotuja ei ole olemassa. Hän korostaa näkemystä rodullisesta erosta olennaisesti keinotekoisena rakennelmana ja kirjoittaakin ”rodusta” lainausmerkeissä korostaakseen käsitteen konstruktioluonnetta. Rotua tulisi tarkastella ihmisen luomana yhteiskunnallisena konstruktiona ja kulttuurisena representaationa, joka myös jatkuvasti muuttuu. Stuart Hall esimerkiksi kirjoittaa, että rotu ei ole viime kädessä biologinen, vaan poliittisiin ja kulttuurisiin järjestelmiin perustuva konstruktio. Käsitteen ”rotu” mielivaltaisuus paljastuukin mm. siinä, että sitä ei ole sovellettu yhtälailla kaikkiin ihmisryhmiin. ”Valkoiset” eivät yleensä ole määritelleet itseään roduksi, mutta silti he ovat nimenneet ”ei-valkoiset” roduiksi. ”Valkoisuutta” ei ole pidetty värinä, tai kuten Richard Dyer kirjoittaa, se on väri, joka piiloutuu. (Ks. Gates 1986a, 5–6; Gates 1986b, 402–3; Hall 1995, 225; Dyer 1997, 207.)

[3] Muita vastaavia ns. perushahmoja ovat Hallin mukaan toisaalta yksinkertaisen arvokas ja toisaalta viekas ja barbaarimainen *alkuasukashahmo* sekä *pelle* tai *hauskuuttaja*, jossa fyysisyys yhdistyy huumoriin. (Hall 1992, 280–1.)

[4] ”This sentence should begin with Dr. Weizenger emerging, getting off the launch that has brought him from his ship which is lying in the deep part of the harbor, but this is Mr. Potter's life and so Dr. Weizenger must never begin a sentence; I am not making an authorial decision, or a narrative decision, I only say this because it is so true: Mr. Potter's life is his own and no one else should take precedence. And so this sentence, this paragraph, will begin in this way:

When Mr. Potter first saw Dr. Weizenger [---].” Sitaatin suomennos E.S.

[5] Alkuperäinen sitaatti: “[I]n this way I make Mr. Potter and in this way I unmake Mr. Potter[.]”

Lähteet

ALEXANDER, SIMONE A. JAMES 2001: *Mother Imagery in the Novels of Afro-Caribbean Women*. Columbia: University of Missouri Press.

ASHCROFT, BILL & GRIFFITHS, GARETH & TIFFIN, HELEN 1991/1989: *The Empire Writes*

Back. Theory and practice in post-colonial literatures. London: Routledge.
BHABHA, HOMI K. 1994: *The Location of Culture*. London: Routledge.
COVI, GIOVANNA 1996: Jamaica Kincaid's Prismatic Self and the Decolonialisation of Language and Thought. *Framing the Word: Gender and Genre in Caribbean Women's Writing*. Ed. Joan Anim-Addo. London: Whiting and Birch Ltd. 37–67.
CURRIE, MARK 2004: *Difference*. London: Routledge.
DAVIES, CAROLE BOYCE 1994: *Black Women, Writing and Identity: Migration of the subject*. London: Routledge.
DONNELL, ALISON & WELSH, SARAH LAWSON 1996: The 1990s. Introduction. *The Routledge Reader in Caribbean Literature*. Eds. Alison Donnell & Sarah Lawson Welsh. London: Routledge. 438–55.
DYER, RICHARD 1997: *White*. London: Routledge.
FANON, FRANTZ 1970 / 1961: *Sorron yöstä*. Suom. Hilkka Mäki. Porvoo: Wsoy.
GATES, HENRY LOUIS, JR. 1986A / 1985: Introduction: Writing 'Race' and Difference It Makes. *"Race," Writing, and Difference*. Ed. Henry Louis Gates, Jr. Chicago: The University of Chicago Press. 1–20.
GATES, HENRY LOUIS, JR. 1986B / 1985: Talkin' That Talk. *"Race," Writing, and Difference*. Ed. Henry Louis Gates, Jr. Chicago: The University of Chicago Press. 402–9.
GEORGE, ROSEMARY MARANGOLY 1999 / 1996: *The Politics of Home. Postcolonial relocations and twentieth-century fiction*. Berkley: University of California Press.
GILBERT, HELEN & TOMPKINS, JOANNE 1996: *Post-colonial drama. Theory, practice, politics*. London: Routledge.
HALL, STUART 1992: *Kulttuurin ja politiikan murroksia*. Toim. Juha Koivisto, Mikko Lehtonen, Timo Uusitupa & Lawrence Grossberg. Tampere: Vastapaino.
HALL STUART 1995/ 1989: New Ethnicities. *Post-Colonial Studies Reader*. Eds. Bill Ashcroft & Gareth Griffiths & Helen Tiffin. London: Routledge. 223–7.
HALL, STUART 1999: *Identiteetti*. Suom. ja toim. Mikko Lehtonen & Juha Herkman. Tampere: Vastapaino.
JUNEJA, RENU 1996: *Caribbean Transactions. West Indian Culture in Literature*. Hong Kong: Macmillan Caribbean.
KINCAID, JAMAICA 2002: *Mr. Potter* = MP, London: Chatto & Windus.
LAMMING, GEORGE 1996: Concepts of the Caribbean. *Frontiers of Caribbean Literature in English*. Ed. Frank Birbalsingh. London: Macmillan Press. 1–14.
MIKKONEN, KAI 2005: Elämän tarina, kertomuksen rajat. *Kirjallisuudentutkimuksen aikakauslehti Avain*, 1/05. Toim. Tuula Piikkilä & Eila Rantonen. 50–8.
PERRY, DONNA 1990: Initiation in Jamaica Kincaid's *Annie John*. *Caribbean Women Writers. Essays from the First International Conference*. Ed. Selwyn R. Cudjoe. Wellesley: Calaloux Publications. 245–253.

SAID, EDWARD W. 1994/ 1993: *Culture and Imperialism*. New York: Vintage Books.
SMITH, SIDONIE & WATSON, JULIA 1992: Introduction. De/Colonization and the Politics of Discourse in Women's Autobiographical Practices. *DE/Colonizing the Subject: The Politics of Gender in Women's Autobiography*. Eds. Sidonie Smith & Julia Watson. Minneapolis: University of Minnesota Press. XIII–XXXI.
TRINH, T. MINH-HA 1991: *When the Moon Waxes Red. Representation, Gender and Cultural Politics*. New York: Routledge.
WALCOTT, DEREK 1996/ 1974: The Muse of History. *The Routledge Reader in Literature*. Eds. Alison Donnell and Sarah Lawson Welsh. London: Routledge. 354–8.

Outi Oja

Vielä 1 716 sanaa kirjallisuuden metatasoista

Jatkan siitä, mihin Kristina Malmio jäi *Avaimen* numerossa 1/2005. Katsausartikkelissaan ”Katse peiliin ja peilin taakse – muutamia kysymyksiä ja näkökulmia kirjallisuuden metatasojen tutkimukseen” hän kommentoi *Avaimessa* 1/2004 ilmestynyttä artikkeliani ”5 210 sanaa metalyriikan tutkimuksesta”. Kiitän Malmiota antoisasta näkökulmasta teemaan. Tahdon jatkaa lyhyesti keskustelua, sillä pidän tärkeänä ottaa kantaa muutamiin ajatuksiin. Moneen niistä on helppo yhtyä, mutta jotkut hänen väitteistään ovat ongelmallisia. Syynä tähän tunteeseen voi olla, että Malmion tekstissä ja artikkelissani vallitsevat osittain erilaiset tutkimustraditiot. Lisäksi tutkimuksemme käsittelevät eri lajeja, lyriikkaa ja proosaa, mikä aiheuttaa erilaisia kysymyksenasetteluja.

Katsauksensa alussa Malmio erittelee metatasojen tutkimuksen paradigmoja. Hän väittää Mika Hallilan metafiktioselvityksiin tukeutuen, että ”metafiktiotutkimuksessa on ollut vallalla paradigma, jota voisi kutsua nimellä Hutcheonin-Waugh’n akseli” (Malmio 2005a, 60). Artikkelistani Malmio on saanut ”vaikutelman, että metafiktiotutkimuksen kaltainen formalistinen paradigma hallitsee myös metalyriikan tutkimuksessa. Metafiktio- ja metalyriikantutkimus ovat keskittyneet tutkimaan ja luokittelemaan metafiktiivisyyden ja metalyyrisyyden eri ilmenemismuotoja tekstissä.” (Mts.) Hutcheonin ja Waugh’n aloittamaa tutkimustraditiota Malmio (2005b) on ruotinut myös tuoreessa väitöskirjassaan *Ett skrattretande (för)fall – Teatraliskt metaspråk, förströelselitteratur och den bildade klassen i Finland på 1910- och 1920-talen*.

Malmio (2005a, 60) kiistää kommentissaan Hallilan näkemyksen siitä, että formalismi metafiktiotutkimuksessa olisi siirtynyt taka-alalle, sillä ”1990-luvulla ilmestyi useita tutkimuksia, joiden näkökulma metafiktioihin oli yhä puhtaasti formalistinen”. Näen, ettei ole syytä kapinoida metakirjallisuuden tutkimuksen formalistisuutta vastaan, vaikka tämänhetkisessä metatasojen tutkimuksessa on paljon muutakin kuin formalistis-strukturalistista luokittelevaa henkeä. Artikkelistani voinee saada Malmion tavoin vaikutelman siitä, että metalyriikan tutkimuksessa on vallalla ollut formalistinen paradigma. Kuitenkin asiaan on suhtauduttava varovaisemmin.

Mielikuva siitä, että metalyriikan tutkimuksessa vallitsisi formalistis-struktura-

listinen paradigma johtunee artikkelini painotuksista. Esittelen lähinnä Eva Müller-Zettelmannin (2000, 2003) metalyriikkatutkimuksia, joista erityisesti edellinen on vahvasti strukturalistisesti orientoitunut. Kuitenkin monissa tutkimuksissa metalyyrisyyteen suhtaudutaan täysin eri tavalla, minkä olen tekstissänikin tuonut esille. Walter Hinckin tutkimukset saksalaisen lyriikan historiasta ovat tästä hyviä esimerkkejä. Hän käyttää metalyyrisiä runoja vain ponnistuslautana kirjallisuuden historian tutkimukseen. Analysoimalla runojen metalyyrisiä symboleita Hinck pyrkii muodostamaan käsityksen tietyn aikakauden poetiikasta. Samankaltaisia ajatuksia poetiikan lukemisesta metalyriikan kautta on Diana von Finckilla tutkimuksessaan *Ideen der Ordnung in der amerikanischen poetologischen Dichtung des 20. Jahrhunderts* (1997). Myös Müller-Zettelmann (2003) pohtii dosentintutkielmassaan metalyyrisyyttä erittelemällä metalyyristen tekstien suhdetta ajalliseen kontekstiinsa.

Nähdäkseni Hinckin ja von Finckin lähestymistavat metalyyrisyyteen lähenevät joissakin kohdin Malmion ajatusta diskursiivisesta näkökulmasta metakieleen, jota hän nimittää myös teatraaliseksi metakieleksi. Malmio kysyy tutkimuksessaan ”keitä ja millaisia ovat ne henkilöt, jotka tutkimissani romaaneissa käyttävät teatraalista metakieltä, mitkä diskurssit ovat metakielen objekteja, kenelle itserefleksiivistä kieltä puhutaan ja millaisissa tilanteissa” (Malmio 2005a, 66). Näitä asioita selvittämällä päästään teatraaliseen metakieleen ja päästään myös kohti tekstin metatasojen tulkintaa suhteessa aikalaiskontekstiin. Metalyriikan tutkimukseen Malmion kysymyksiä ei voi suoraan kohdistaa ihan tällaisenaan, mutta muovattuna lyriikkaan sopivaksi, ne soveltuvat kuvioon.

Rikkoontuvia kananmunia ja tekstien peilejä

Avaimen (1/2004) artikkelissani esitin näkemykseni siitä, että metalyriikan ja itserefleksiivisen lyriikan käsitteet on syytä pitää erillään toisistaan. Tätä näkemystä Malmio lähtee haastamaan. Hänen haasteensa heijastaa metakirjallisuuden teorian keskeisiä terminologiakiistoja. On hyvin tavanomaista, että tutkijat käyttävät sanoja itsetietoinen, itserefleksiivinen ja metalyyrinen/-fiktiivinen teksti synonyymisesti. Näin Malmiokin (ks. esim. 2005b, 10) sanoo tekevänsä omassa väitöstutkimuksessaan. Samankaltainen suhde terminologiaan metalyriikan tutkimuksessa on ollut mm. Alfred Weberillä (1997). Tutkimuksessa on toisaalta ollut esillä myös ajatus siitä, että kaikki kirjallisuus on itserefleksiivistä, kuten vaikkapa Linda Hutcheon (1980) on väittänyt.

En pidä järkevänä metafiktiivisyyden ja itserefleksiivisyyden suoraviivaista samastamista. Joka tapauksessa Malmiolle kuuluu kiitos siitä, että hän pohtii eksplisiittisesti ongelmaa niin katsauksessaan kuin väitöskirjassaankin ja ottaa kannan, jossa pysyy. Tämä ei ole sääntö metatasoja koskevassa tutkimuksessa.

Artikkelissani esitin, että metalyriikan ja itserefleksiivisen lyriikan käsitteet on syytä

pitää erillään toisistaan. Siteerasin Anna Balakianin toteamusta siitä, että itsereflek-siivisen lyriikan käsitteen määrittelyissä ”jotkut ajattelevat itse-käsitteen (*self*) viittaa-van kirjoittajaan, toiset tulkitsevat sen viittaavan kirjoittamisen objektiin” (mt., 285).[1] Myös Malmio siteeraa samaa tekstikohtaa kommentissaan. Kun totesin tekstissäni, että tekemäni käsite-erottelu on ”hyödyllinen juuri siksi, että se rajaa kohdetta”, Malmio (2005a, 85) haastaa käsitykseni väittämällä, että käsite-erotteluni ”myös sulkee pois tietyt vaihtoehdot”. Hän jatkaa:

> Esitänkin kysymyksen: entä jos tekstin itserefleksiivisyydessä ei olekaan kysymys tekstin identiteetistä vaan esimerkiksi sen henkilön identiteetistä, joka tekstissä käyttää itserefleksiivistä kieltä? Luulen että metafiktiivisyyttä ja metalyriikkaa käsittelevissä tutkimuksessa olisi aiheellista pohtia, mikä se ”itse” on, jota metalyriikka tai metafiktio reflektoi: onko teksti vai tekstin kirjoittaja vai jokin muu – sen sijaan, että tutkija hyväksyy automaattisesti olettamuk-sen, jonka mukaan kyseessä on *tekstin* ”itse”. Kysymyksen siitä kenen ”itsestä” itserefleksiivisessä tekstissä on kyse, voi liittää kysymykseen kontekstista ja Ojan ajatukseen siitä, että tekstistä itsestään löytyy ratkaisu siihen, millaista sen metalyyrisyys tai metafiktiivisyys on. Esimerkiksi sijoittamalla tekstin sen aikalaiskontekstiin tutkija voi selvittää, onko tekstin itserefleksiivisyydessä kyse *tekstin* itserefleksiivisyydestä vai esimerkiksi *kirjoittajan* tai jonkun muun, teks-tissä puhuvan subjektin itserefleksiivisyydestä. (Mts.; kursiivit Malmion.)

Malmion väite on ongelmallinen, sillä näin laaja itserefleksiivisen tekstin käsite voi ajaa tutkijan nopeasti ongelmiin. Edelleen voi kysyä, mitä hyötyä on metafiktiivisyyden käsitteestä, jos se on synonyyminen itserefleksiivisyyden kanssa.

Annan esimerkin Pirjo Lyytikäisen tuoreen tutkimuksen *Vimman villityt pojat. Aleksis Kiven Seitsemän veljeksen laji* (2004) pohjalta. Lyytikäinen erittelee *Seitsemän veljeksen* toisessa luvussa olevaa Juhanin ennusunta, jonka tämä kertoo veljeksille sen jälkeen, kun he ovat päättäneet lähteä lukkarin oppiin ja kosioretkelle Venlan luo. Unessaan Juhani on nähnyt uunin päällä kananpesän seitsemine munineen, joista yksi on pikkuinen. Hän kertoo myös kukon ja kanan kuolleen, jonka jälkeen hiiret, rotat ja kärpät ovat karanneet pesän kimppuun, niin että munat ovat menneet rikki. Simeoni huudahtaa Juhanin repliikkien väliin tulkintansa unesta: seitsemän munaa ovat Jukolan seitsemän poikaa, pieni muna on Eero, kukko ja kana heidän kuolleet vanhempansa. Hiiret, rotat ja kärpät, jotka rikkovat kananmunat, puolestaan kertovat heidän syntisistä himoistaan ja maailman hekumasta. (Ks. Mt., 27–28.)

Lyytikäisen mukaan ”unessa kerrotaan epäsuorasti veljesten tulevasta elämästä ja siitä, mistä romaanissa on kysymys” (mt., 27). Kyse on siis tekstin merkityksen paljasta-vasta upotuksesta eli *mise en abyme* -rakenteesta, joka tutkijan mukaan kertoo lukijalle, että ”*Seitsemän veljestä* on tarina rikkomuksista yhteisön asettamia vaatimuksia ja sen (kristillisen) maailmankuvaan perustuvia tai maailmankuvaa luovia normeja vastaan” (mt., 27–28).

Esimerkissä on kyse itserefleksiivisestä tekstistä, jossa on *mise en abyme* -rakenteita.

Voidaan sanoa, että teksti reflektoi itseään. Voidaan myös väittää, että Simeoni reflektoi Juhanin kertoman pohjalta omaa ja veljesten identiteettiä. Entä onko tapauksessa kyse metafiktiosta? Ei ole, vaikka voidaan ajatella, että kyseessä on *itse*refleksiivinen tekstikatkelma. *Mise en abyme* -rakenteita ei voida pitää automaattisesti metatekstuaalisina, vaikka tutkimuksissa on osoitettu, että niitä on runsaasti metafiktiivisissä teksteissä (ks. esim. Waugh 1984, 2 ja Malmio 2005b, 10).

Näen, että jos viittaukset eivät koske tekstuaalisuutta sinänsä, ei kyse ole metafiktiivisyydestä vaan itserefleksiivisyydestä. Voitaneen ajatella, että metatekstuaalisuutta ei ole lähtökohtaisesti sellainen piirre, jossa on itserefleksiivisyyttä esimerkiksi ennakointien, takautumien tai *mise en abyme* -rakenteiden muodossa. Metafiktiivisyys on tekstuaalinen piirre, jossa teksti viittaa fiktiivisyyteensä ja jonka lukija pystyy havaitsemaan ilman että hänen täytyisi tietää, miten teksti jatkuu tai mistä kyseiseen paikkaan on kerronnassa tultu.

Metalyyrisyyden silmälasit päässä?

Malmio (2005a, 59) kysyy kiintoisasti: ”Voiko metalyyrisyyttä nähdä, jos ei ole käytössä sitä näyttäviä silmälaseja eli teoriaa metalyyrisyydestä ja käsitettä ’metalyriikka’?” Yhtä lailla voimme kysyä, voimmeko pitää romaania parodisena, jos emme tunne parodian käsitettä. Ilman metalyyrisyyden käsitettäkin lukija voi havaita tekstistä piirteitä, joissa runo viittaa erityisen korostuneesti omaan luonteeseensa tekstuaalisena objektina. Mikäli teoreettisesti suuntautunut lukija ei tiedä termiä ilmiölle, hän pyrkii käsitteellistämään sitä. Kun kirjoitin *Avaimeen* (1/2004) metalyriikka-artikkelini, ajattelin vain esitteleväni keskeisiä tutkimuksia. En ole itse sillä kannalla, että tutkijan kannattaisi suhtautua metalyriikkaan niin, että hän sortuisi ylenmääräiseen luokitteluun ja etsisi erilaisia metalyyrisyyden ilmenemistyyppejä. Pidän ajallista kontekstia Malmion tavoin oleellisena elementtinä metakirjallisuuden tutkimuksessa.

Totta kai metalyriikan tutkijaa auttavat kuitenkin aikaisemmat luokitukset ja terminologia. Vaikka luokitukset voivat joskus myös sekoittaa, teoriaan perehtyneen lukijan on mahdollista saada niiden pohjalta alustava käsitys ilmiöstä. On kuitenkin syytä kyseenalaistaa tarkkojen luokittelujen ja typologioiden luomisen halu. Sen sijaan on syytä eritellä tekstuaalisia piirteitä suhteessa kontekstiin – esimerkiksi lajin perinteeseen ja aikakauden muuhun kirjallisuuteen. Aivan samalla tavoin kuin jokin kirjallinen genre, sanotaan vaikkapa sonetti, on saanut eri aikoina erilaisia muotoja, samalla tavalla myös metalyyrisyyden voidaan nähdä eri aikoina saavan erilaisia merkityksiä ja muotoja.

Metalyyrisyyttä määriteltäessä voidaan tukeutua wittgensteinilaiseen perheyhtäläisyyden käsitteeseen, johon pohjaa luokittelunsa esimerkiksi Alastair Fowler jo klassikoksi muodostuneessa lajitutkimuksessaan *Kinds of Literature* (ks. esim. Fowler 2002,

42) tekee. On olemassa tiettyjä seikkoja, joiden pitää täyttyä, jotta runo olisi metalyyrinen. Tällainen asia on esimerkiksi, että metalyyrinen runo viittaa aina – tavalla tai toisella – rooliinsa taiteellisena objektina. Kuitenkin on vaikeaa nimetä yksityiskohtaisesti, mitkä kaikki seikat liittyvät metalyriikkaan, sillä siihen on eri aikoina kiteytynyt eri merkityksiä. Esimerkiksi Suomessa 1600–1800-lukujen rahvaanrunoilijat määrittelivät toistuvasti kirjoittamisensa ja kirjallisen koulutuksen yhteiskunnallista ja henkilökohtaista merkitystä runoissaan. Tarvetta tämänkaltaiseen pohdintaan ei nykyisessä suomalaisessa runoudessa ilmene.

Mielestäni metalyriikankin tutkimuksessa on siis syytä ottaa huomioon ajallinen konteksti, jota Malmio peräänkuuluttaa. Ei ole mieltä lähteä tulkitsemaan metalyriikkaa niin, että näkisi sen ainoastaan itseensä kietoutuneena tekstuaalisena ilmiönä. Annan esimerkin. Aaro Hellaakoski aloittaa kuuluisan ”Hauen laulu” -runonsa (kokoelmasta *Jääpeili*, 1928) säkeillä ”Kosteasta kodostaan / nous hauki puuhun laulamaan” (mt., 50). Runo on avoimesti metalyyrinen, sillä siinä puhutaan eksplisiittisesti laulamisesta. Jos lukija ei kuitenkaan tunne suomalaisen lyriikan kontekstia, yksi runon oleellinen ulottuvuus voi jäädä huomiotta – nimittäin viittaus hauki-symboliin, jota on suomalaisessa lyriikassa *Kalevalasta* lähtien pidetty luomisen symbolina. Tällainen esimerkki vahvistaa olettamusta siitä, että metalyriikan tulkinnassa kontekstin huomioon ottamisella on suurta merkitystä.

Viitteet

[1] ”Some will take the ”self” to be the writer, others the object of writing” (Balakian 1997, 285).

Lähteet

BALAKIAN, ANNA 1997: The Self-Reflexive Poem: A Comparatist’s View. *Poetics in the Poem. Critical Essays on American Self-Reflexive Poetry*. Ed. Dorothy Zayatz Baker. Lang, New York. 285–301.

FINCK, DIANA VON 1995: *Ideen der Ordnung in der amerikanischen poetologischen Dichtung des 20. Jahrhunderts.* Lang, Frankfurt.

FOWLER, ALASTAIR 1982/2002: *Kinds of Literature. Introduction to the Theory of Genres and Modes*. Oxford University Press, Oxford.

HELLAAKOSKI, AARO 1928: *Jääpeili. Runoja*. Otava, Helsinki.

HUTCHEON, LINDA 1980: *Narcissistic Narrative. The Metafictional Paradox*. Wilfrid Laurie University Press, Waterloo.

LYYTIKÄINEN, PIRJO 2004: *Vimman villityt pojat. Aleksis Kiven Seitsemän veljeksen laji*. SKS, Helsinki.

MALMIO, KRISTINA 2005A: Katsaus peiliin ja peilin taakse – muutamia kysymyksiä ja

näkökulmia kirjallisuuden metatasojen tutkimukseen. *Kirjallisuudentutkimuksen aikakauslehti Avain* 1/2005. 59–70.

MALMIO, KRISTINA 2005B: *Ett skrattretande (för)fall – Teatraliskt metaspråk, förströelselitteratur och den bildade klassen i Finland på 1910- och 1920-talen*. Meddelanden från avdelningen för nordisk litteratur, nr 14. Helsingfors universitet, Helsingfors.

MÜLLER-ZETTELMANN, EVA 2003: Narrating the Lyric: Ideologies, Generic Properties, Historical Modes. Habilitationsschrift. Zur Erlangung der venia docendi an der Geistes- und Kulturwissenschaftlichen Fakultät der Universität Wien, Wien: Universität Wien.

OJA, OUTI 2004: 5 210 sanaa metalyriikan tutkimuksesta. *Kirjallisuudentutkimuksen aikakauslehti Avain* 1/2004. 6–23.

WAUGH, PATRICIA 1984: *Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. Methuen, London and New York.

WEBER, ALFRED 1997: Toward a Definition of Self-Reflexive Poetry. Teoksessa *Poetics in the Poem. Critical Essays on American Self-Reflexive Poetry*. Toim. Dorothy Zayatz Baker. Lang, New York. 9–23.

Bahtinista on moneksi

XII kansainvälinen Bahtin-kongressi Jyväskylässä kesällä 2005.

Kahdestoista kansainvälinen Bahtin-kongressi järjestettiin viime heinäkuussa 18. – 22. päivänä Jyväskylässä. Osanottajia oli ympäri maailmaa, kaikki Bahtinista, Bahtinin käsitteiden soveltamisesta ja Bahtinin piirin ajattelusta kiinnostuneita eri alojen tutkijoita. Esitelmien ja työryhmäpapereiden aiheet olivatkin varsin monipuolisia. Puhuttiin Bahtinin piirin teosten synnystä ja historiasta, Bahtinin ajattelun konteksteista niin Bahtinin elinaikana kuin tämän hetken tutkimuksessakin, Bahtinin vaikutuksesta estetiikkaan, filosofiaan, kirjallisuudentutkimukseen sekä humanistisiin ja yhteiskuntatieteisiin yleisemmin.

Suomalaisittain mielenkiintoinen oli neljän eri puolilta maailmaa lähtöisin olevan kirjallisuudentutkijan Bahtinin käsitteisiin perustuva tulkinta Bo Carpelanin teoksesta *Urwind*. He olivat tulkinneet Carpelanin teosta toisistaan – ja ajoittain tuntui, että myös suomalaisesta kontekstista – tietämättä. Välillä vaikutti siltä, että tulkitsijat puhuivat neljästä eri teoksesta. Se ei kuitenkaan ollut negatiivista. Päinvastoin. Se osoitti, kuinka moneen suuntaan nekin tulkinnat, jotka pitäytyvät yhteen teoreetikkoon, voivat liikkua.

Urwindin tulkintojen paneelissa tuli esille joitakin niistä ongelmista, joita tämänhetkiseen Bahtiniin pohjautuvaan tutkimukseen liittyy kirjallisuudentutkimuksen alalla. Paneelin amerikkalainen puheenjohtaja Brian Kennedy totesi, että tämän päivän kirjallisuudentutkimuksessa Bahtin näyttää paradoksisesti olevan läsnä kaikkialla eikä oikeastaan missään. Tällä hän viittasi siihen, että erityisesti sellaiset Bahtinin käsitteet kuin karnevaali ja dialogismi kuljeskelevat tutkimuksissa ikään kuin kaikki tietäisivät, mitä ne tarkoittavat. Tässä mielessä Bahtin on kaikkialla. Kuitenkin sellaisen tutkimuksen osuus, jossa olisi todella paneuduttu Bahtinin (piirin) kirjoituksiin, on vähentynyt radikaalisti kirjallisuudentutkimuksessa sitten Bahtin-boomin päivien.

Kirjallisuudentutkijan kannalta kongressi oli antoisa siinä mielessä, että useat kansainvälisesti tunnetut Bahtin-tutkijat toivat esitelmissään esiin Bahtin-tutkimuksen nykytilanteen. Kongressissa esiintyivät monet suomalaisillekin ainakin niminä tutut Bahtin-tutkijat, kuten Caryl Emerson, Ken Hirschkop, Peter Hitchcock, Galin Tihanov, Sergei Bocharov ja David Shepherd. Suomen Akatemian rahoittama tutkimusryhmämme "Tekijän paluu" oli lukenut tiiviisti koko viime kevään Bahtinin kirjoituksia nimenomaan tekijyys-käsitysten valossa, ja meille tarjoutuikin kongressin aikana tilaisuus keskustella Sheffieldin yliopiston professorin David Shepherdin kanssa Bahtin-tutkimuksen nykytilanteesta.

Sheffieldin yliopistossa toimii Bahtin-

keskus, joka on perustettu vuonna 1994. Keskusta johtaa yhä sen perustaja, professori David Shepherd. Hän lienee suomalaisille kirjallisuudentutkijoille tuttu ainakin Bahtinia käsittelevästä teoksesta, *Bakhtin and Cultural Theory*, jonka hän toimitti yhdessä Ken Hirschkopin kanssa vuonna 1989. Siitä ilmestyi laajennettu laitos vuonna 2001.

Shepherdin johtaman keskuksen tarkoituksena on edistää monitieteistä ja tieteidenvälistä Bahtin-tutkimusta sekä sitä sivuavaa kulttuurin, kirjallisuuden ja kielen tutkimusta. Pääpaino keskuksen työssä on ollut Bahtinin ajatusten tarkasteleminen syntykontekstissaan. Tämä näkyy myös hänen toimittamassaan teoksessa *The Contexts of Bakhtin: Philosophy, Authorship, Aesthetics*, joka ilmestyi vuonna 1998. Tuorein Bahtin ajattelua kontekstualisoivia artikkelikokoelma on *The Bakhtin Circle: In the Master's Absense* (toim. David Shepherd, Craig Brandist & Galin Tihanov, 2004). Bahtin-keskus julkaisee myös tieteellistä aikakauslehteä *Dialogism: An International Journal of Bakhtin Studies.*

Kongressin lounastauolla paahtavassa auringonpaisteessa käyty keskustelu David Shepherdin kanssa kulki seuraavaan tapaan:

Kysymys: Kertoisitko meille Bahtin-keskuksen toiminnasta.

Vastaus: Keskuksen päämäärä on edistää Bahtinin ja Bahtinin piirin tutkimusta sekä yleistä kulttuurintutkimusta ja sen teoriaa. Ensisijaisesti keskitymme Bahtiniin, mutta muutakin tutkimusta keskuksessa tehdään. Keskus ei ole yliopistollinen laitos perinteisessä mielessä, mutta se toimii yhteydessä yliopiston eri laitoksiin. Meillä on meneillään satakunta tutkimushanketta, ja itse sain rahoituksen vuonna 1997 tutkimukseen nimeltä "Bahtinin ja Bahtinin piirin venäläiset ja eurooppalaiset kontekstit." Tutkimus jatkuu vieläkin, ja se vaikuttaa loputtomalta. Hanke on tuottanut useita kirjoja ja artikkeleita. Keskus tuottaa myös kriittisen edition Bahtinin kirjoituksista sekä venäjäksi että englanniksi. Tämä on meidän tämänhetkinen "suuri projektimme". Toivomme pian saavamme julkaistuksi käännöksen kaikista niistä teksteistä, jotka on koottu Bahtinin venäjänkieliseen koottujen teosten viidenteen osaan. Siihen sisältyvät Bahtinin kirjoitukset vuodesta 1942 aina 1960-luvun teksteihin. Tämä on tärkeä käännösprojekti, sillä monillakaan ei ole ollut mahdollisuutta tutustua näihin teksteihin aiemmin.

Toinen suuri hanke on rakentaa tietopankki Bahtinin ja Bahtinin piirin teoksista; nehän eivät kaikki ole vielä saatavilla. Tarkoituksena on myös tuottaa näistä aineistoista elektroninen versio, mutta meillä on sen suhteen ollut vaikeuksia sopimusten saamisessa. Meillä on myös paljon tutkijaopiskelijoita. Useimpien väitöskirjat ovat Bahtinista, mutta eivät kaikkien. Kirjallisuuden- ja kulttuuritutkimuksen nykyisen kentän laaja-alaisuus on heijastunut myös Bahtin-keskukseen, ja toivon tämän suuntauksen jatkuvan. Bahtin-tutkimuksen pitää laajentua ja ottaa huomioon muiden oppialojen suun-

taviivat.

K: Näyttää siltä, että tutkijoiden kesken vallitsee melkoinen erimielisyys siitä, onko Bahtinia syytä "soveltaa". Täällä Jyväskylässä nähtiin mielenkiintoinen esimerkki Bahtinin soveltamisesta, kun neljä tutkijaa tulkitsi Bo Carpelanin romaania. Tosin tämänkin osuuden lopuksi puheenjohtajana toiminut Peter Hitchcock korosti soveltamisen ongelmallisuutta. Hitchcockin mukaan on tärkeämpää miettiä Bahtinin sovellettavuuden rajoja kuin tuottaa uusia luentoja, joissa Bahtinin käsitteitä käytetään kyseenalaistamatta. Mitä mieltä olet tästä?

V: Olen ollut hyvin tiukasti sitä mieltä, että Bahtinin käsitteitä ei pitäisi "soveltaa" ennen kuin hänen ajatuksensa on saatu kokonaan selvitetyksi. Mutta toisaalta, miksi näiden yhteyksien selvittäminen sitten olisi merkityksellistä? Jotta saataisiin Bahtin siististi laatikkoon? Nyt olen jo valmis myöntämään, että sovellutuksilla on arvonsa Bahtinin käsitteiden testaamisessa. Mutta kyllä eksegetiikkakin on tärkeää, jotta käsitteet täsmentyisivät.

K: Tämänkesäisen kongressin perusteella meistä on näyttänyt myös siltä, että venäläiset tutkijat ovat asenteeltaan huomattavasti kriittisempiä Bahtinin soveltamista kohtaan kuin läntiset tutkijat. Näetkö tällaista rajanvetoa, ja onko venäläisten Bahtin jotenkin erilainen kuin läntisten tutkijoiden?

V: Manchesterin kongressi vuonna 1991, jota olin itse järjestämässä, oli ensimmäinen, jossa myös venäläiset tutkijat olivat mukana. Kielivaikeuksien vuoksi kongressissa oli jonkin verran hankaluuksia, mutta myös siksi, että venäläisten tutkijoiden intressit erosivat paljon länsimaalaisten intresseistä. Kamalaa rakentaa tällaista binaarisuutta "länsi" -"Venäjä"! Jonkinlainen rajalinja on edelleen olemassa, mutta kyllä linja kulkee nyt myös yli kielirajojen. Ehkä ero kulkee nykyisin aatehistorioitsijoiden ja soveltajien välillä. Vaikuttaa kuitenkin siltä, että useimmat venäläiset kuuluvat aatehistorialliseen linjaan, kun taas "länsi" on jakautunut aatehistoriaan ja soveltajiin. On totta, että Bahtin-tutkimus on aina ollut hieman lokeroitunutta.

Se, että läntiset tutkijat ovat innokkaampia soveltamaan Bahtinia, liittyy varmasti myös siihen, miten Bahtin tuli läntisten tutkijoiden tietoisuuteen ja siihen, miten Bahtin omaksuttiin. *Rablais*-kirja ilmestyi ranskaksi 1960-luvulla, englanniksi 1968, *The Dialogic Imagination* vuonna 1981. Näistä alkoi buumi, joka liittyi kirjallisuuden- ja kulttuurintutkimuksen kovan teorian (high theory) vaiheeseen. Tämä vaihe sai Bahtinin näyttämään joltakin, joka voisi sekoittaa korttipakkaa ja tarjota jonkinlaisen välittäjän aseman. Käännökset edesauttoivat tuota vaikutelmaa. Jos ajattelemme esimerkiksi *The Dialogic Imagination* -teoksen nimeä, siinä ei ole mitään järkeä venäjäksi. Se on amerikkalainen otsikko amerikkalaiselle lukijakunnalle.

K: Toisaalta on näkyvissä, että loputtoman soveltamisen seurauksena jotkin Bahtinin käsitteet (esimerkiksi dialogi-

suus, karnevalismi) ovat muuttuneet tiettyjen ilmiöiden yleisnimiksi eikä niillä ole enää paljoakaan tekemistä Bahtinin kanssa. Onko tämä mielestäsi ongelma?

V: Bahtin-tutkimuksen näkökulmasta se voi olla ongelma, ei ehkä niinkään kirjallisuudentutkimuksen näkökulmasta. Kirjallisuudentutkijat uskovat, että käyttämällä Bahtinin nimeä ja käsitteitä he saavat laatutodistuksen tutkimukselleen. Bahtin-tutkimukselle käsitteiden irrottaminen konteksteistaan on kuitenkin todellinen ongelma. Käsitteistä tulee vapaasti kelluvia esineitä, kun ne irrotetaan kiinnikkeistään. Ja ongelmaa lisää se, että olemme vasta nyt oppimassa, mitä nämä kiinnikkeet ylipäänsä ovat. Ne vaikuttavat paljon monimutkaisemmilta kuin aikaisemmin on ajateltu. Voidaan kysyä, onko sillä tavalla, jolla Bahtin päätyi karnevaali-käsitteeseensä oikeastaan mitään tekemistä monien nykytutkimusten karnevaali-käsitteen käyttämisen kanssa. Karnevaalia on kuitenkin sovellettu siihen pisteeseen saakka, että siitä on tullut itsensä parodiaa!

Minua haastateltiin eräässä televisio-ohjelmassa aikaisemmin tänä vuonna. Ohjelmassa keskusteltiin muun muassa Länsi-Intian karnevaaleista, joihin Bahtinilla on hyvin vähän sanottavaa. Ohjelmassa keskusteltiin myös brittiläisten nuorten nykyisestä "illanviettotavasta": nuoret maleksivat iltaisin kadulla, kuten nuoret tekevät itseään huvittaakseen, mutta heillä on myös tapana sytyttää esineitä palamaan. Eräs sosiologi yritti tulkita tätä karnevaalin hengen ilmauksena, koska Bahtin kirjoittaa karnevaalin yhteydessä myös tulipaloista ja nuotioista. Minulta kysyttiin, mitä ajattelen tästä. Vastasin ajattelevani paljonkin. Mielestäni kyse on varsinaisen kysymyksen välttelemisestä. Oikea kysymys on: miksi lapset reagoivat näin? Miksi he aiheuttavat vaaraa sekä itselleen että muille ja turmelevat omaisuutta? Jos vastataan, että lapset ilmaisevat karnevalistista henkeä, on kyse Bahtinin käsitteen väärinkäytöstä ja oman tulkinnan myyvyydestä. Tämä keskustelu on kuvaava esimerkki siitä, kuinka Bahtinin käsite on revitty todella kauas alkuperäisistä yhteyksistään. Sillä ei ole enää mitään tekemistä Bahtinin kanssa.

K: Toimittamassasi teoksessa *The Contexts of Bakhtin* kirjoitat ironisesti siitä, kuinka ne tutkijat, jotka äänekkäimmin korostavat kontekstin merkitystä Bahtinia käyttäessään, irrottavat hänet kaikista konteksteista. Oletko sitä mieltä, että Bahtinia voi ymmärtää vain, jos tuntee hänen ajattelunsa "alkuperäiset" kontekstit?

V: Olen lujasti sitä mieltä, että meidän täytyy jatkaa Bahtinin kontekstualisointia. Paljon on tehty, mutta vielä enemmän pitää tehdä. Toisaalta on aika lopettaa ajattelu, että Bahtinia ei voisi soveltaa muille aloille. Häntä pitää soveltaa, muuten hänestä tulee museoesine. Meidän täytyy myös kamppailla sellaisten venäläisten tutkijoiden kanssa, jotka sanovat, että et voi ymmärtää Bahtinia, koska et ole venäläinen. Näissä kongresseissa on aina mukana ihmisiä, joille Bahtin on upouusi tuttavuus. Meidän, jotka

olemme roikkuneet mukana pitkään, pitäisi rohkaista uusia tulokkaita löytämään oma Bahtininsa. Ja usein tämä merkitsee "de-kontekstualisointia."

K: Mitä mieltä olet tutkimuksesta, jonka juuret ovat alkujaan Bahtinissa, mutta joka kulkee toiseen suuntaan? Ajattelemme nyt esimerkiksi Bahtiniin pohjautuvaa feminististä tutkimusta. Voisiko ajatella, että Bahtinin käsitteet voisivat synnyttää kokonaan uudenlaisia kysymyksenasetteluja? Tällaisessa tapauksessahan ei oikeastaan ole kysymys soveltamisesta.

V: Niin, Bahtinin käsitteet ovat silloin ikään kuin stimulantteja, jotka ohjaavat toisiin kysymyksiin. Bahtin toimii katalysaattorina ja metodologisen inspiraation antajana. Hän tekee mahdolliseksi jotakin, mikä muuten ei kenties olisi ollut mahdollista. Mitä feminismiin tulee, muistan venäläisten ja muiden väliset kiistat 1990-luvulta tässä asiassa. Vuoden 1991 kongressin papereissa oli viittauksia "noihin hirveisiin feministeihin", jotka käyttivät Bahtinia "väärin", koska Bahtin ei koskaan puhunut mitään feminismistä. Tämä liittyy Bahtinin kontekstualisoinnin korostamisen vaarapuoliin. Jos kiinnostuu asioista, joita Bahtin ei maininnut tai sanoista, joita hän ei käyttänyt, on vaarana, että saa helposti erittäin kriittistä palautetta: Bahtin ei sanonut noin tai ei tarkoittanut tuota. Tämä on nähdäkseni väärää logiikkaa.

K: Meissä on herättänyt hämmennystä Bahtinin tapa käyttää käsitteitä. Hän saattaa antaa niille ristiriitaisia määritelmiä tai käyttää niitä epämääräisesti. Tämäkin lienee omiaan synnyttämään kiistoja hänen käsitteistään. Miten suhtaudut tähän?

V: Vaikea kysymys. Tässä yhteydessä pitäisi ottaa kontekstualisointi huomioon. On ongelmallista sulauttaa kaikki Bahtinin tekstit yhteen vaikkapa "Kirjailija ja sankari"-tekstin perusteella tai *Dialogic Imagination* -teoksen esseiden perusteella, vaikka ne juontuisivatkin samalta teoreettiselta pohjalta. Minä muutan näkemyksiäni hyvinkin lyhyen ajan sisällä. Tekstien sekoittaminen tyyliin 'hitunen puhelajeista, hitunen Dialogic Imaginationista' on erittäin ongelmallista kontekstuaalisuuden vuoksi. Moni venäläinen tutkimus Neuvostoajoilta teki tällaista yhdistelyä.

Miten Bahtin itse toimi, siitä on vaikea sanoa mitään. Täytyy muistaa, että moni hänen teksteistään jäi julkaisematta, esimerkiksi fenomenologiset tekstit. Joidenkin tekstien kielenkäyttöä muutettiin sopimaan muihin teksteihin, niitä 'sosiologisoitiin'. Vaikka Bahtin ei saanut kaikkia tekstejään julkaistua, hän ei kuitenkaan ollut mikään vastustava, dissidentti-tyyppinen tutkija, joka ei haluakaan tulla julkaistuksi. Bahtin ei kirjoittanut pöytälaatikkoaan varten, hän halusi julkaista. Hänen uraansa voi tarkastella tämän projektiona: hän päätti kirjoittaa tästäjatästä asiasta, jotta tulisi julkaistuksi, ja jotta hän voisi saada hyvän akateemisen viran. Esimerkiksi romaania koskevat esseet ovat suurelta osin hänen vastauksensa siihen keskusteluun, jota käytiin romaanista Neuvostoliitossa 1940-luvulla, eivätkä niinkään hänen yksinäisen, post-

kantilaisen ponnistelunsa tuloksia. Olen kutsunut tätä hänen ”julkaisusäännökseen”, ”osallistumissäännökseen”. Se sai hänet kiinnittämään huomiota tiettyyn problematiikkaan. Hän ei siis ollut niin kaukana tuon ajan ”virallisista” ajattelijoista kuin voisi ajatella. Tämä tarkoittaa, että teksteissä on tietysti aina mukana oma sisäinen logiikkansa. Mutta niissä on myös tärkeitä ulkopuolisia herätteitä, jotka saivat Bahtinin keskittymään tiettyihin asioihin tiettyinä aikoina. Hänen tekstinsä eivät siis rakennu pelkästään sisäisen logiikan mukaan.

K: Mielestäsi on siis aivan paikallaan puhua varhaisesta Bahtinista ja myöhäisestä Bahtinista?

V: Ehdottomasti, se on jopa välttämätöntä. Totta kai hänen myöhemmissä kirjoituksissaan on merkkejä varhaisista töistä, mutta myös erot voivat olla suuria.

K: Olet kirjoittanut, että Bahtin ei oikeastaan missään tarjoa teoriaa lukijasta, mikä on erikoista, koska hän kuitenkin puhuu alituiseen kuulijasta/kuuntelijasta ja lukijasta. Eikö sama päde myös tekijään? Bahtin puhuu lukuisissa yhteyksissä tekijästä, mutta mitään tekijyyden teoriaa hänen teksteistään on vaikea löytää.

V: Niiden kirjoitusten juuret, joissa Bahtin puhuu tekijästä, ovat erilaisia. Esimerkiksi “Kirjailija ja sankari” -tekstin tekijänäkemystä kannattaisi pohtia siltä osin, mikä siinä voisi olla käytettävissä ja kehiteltävissä eteenpäin. Mutta sitä tulisi suhteuttaa myös myöhempiin näkemyksiin, joissa hän on eri mieltä. Tämä johtaa siihen, että olisi pohdittava mitä Bahtin itse tekee omille näkemyksilleen. Ja sitten toisaalta on vaarallista ajatella, että hänellä olisi jonkinlainen tekijyyden malli teksteissään. Hänellä ei ole paljoakaan sanottavaa taloudellisten asioiden vaikutuksesta tekijyyteen tai painotekniikka-kulttuurin yhteyksistä tekijyysnäkemyksiin. Hän kirjoittaa pitkästi romaanin historiasta, mutta missä on institutionaalinen näkemys? Missä kirjallisuuden nousu maallisena instituutiona? Bahtin ei käsittele tällaisia kysymyksiä, mutta mielestäni niitä pitää pohtia tekijän yhteydessä.

K: Teoksessasi *Beyond Metafiction - Self-Consciousness in Soviet Literature* (1992) toteat, että Roland Barthesin ”tekijän kuolema” -metafora ei yksinkertaisesti sovellu neuvostokirjallisuuden kontekstiin. Miksi ei?

V: Neuvostoliiton historia on esteenä sille, että tekijä-kysymystä voitaisiin arvioida uudelleen Barthesin termein. Moni kirjailija kuoli, tapettiin, ammuttiin väärin kirjoittamisesta. Venäläisessä kulttuurissa on kirjoitetun sanan tärkeyden henki, tekijän tärkeys. Tässä suhteessa teoreettinen puhe tekijän kuolemasta ei oikein sovi, se olisi kulttuurisesti epäkorrektia. Ei voi sanoa, että kiinnitetäänpä nyt huomio lukijaan eikä välitetä kirjailijan intentioista. Teoksella voi olla vaikutuksia, jotka ylittävät tekijän intentiot ja ovat niiden kanssa ristiriitaisia. Meidän täytyy silti ymmärtää ajatus tekijästä alkuperäisenä hahmona, jolla on oikeus tulla ymmärretyksi intentionaalisena hahmona. Ei voi puhua tekijän kuolemasta Ve-

näjällä samassa suhteessa kuin lännessä. Se ei olisi eettistä. Kyse on etiikasta eikä etiketistä, joka on etiikan trivialisointia. Täytyy olla hienovarainen. Tekijän kuoleman juhliminen olisi absurdia tässä yhteydessä.

Keskustelemassa David Shepherdin lisäksi:
Viola Parente-Čapková
Elsi Hyttinen
Kaisa Kurikka
Milla Peltonen
Veli-Matti Pynttäri
Lea Rojola

Onko pervouttamisella mitään rajaa?

Pervot puheet: teorian ja aktivismin risteymiä. Turun 5. valtakunnallinen lesbo-, homo- ja queer-tutkimusseminaari. Åbo Akademi 21.–23.10.2005

Kirjallisuuden- ja taiteentutkijoita aina kiinnostava Turun valtakunnallinen lesbo-, homo- ja queer-tutkimusseminaari järjestettiin tänä vuonna Åbo Akademissa. Teemana oli teorian ja aktivismin kohtaaminen. Seminaari, joka koostui niin ulkomaisista kuin kotimaisista luennoitsijavieraista, työryhmistä ja paneelikeskustelusta, osui ajan hermoon. Onhan koko syksyn Suomessa jännitetty ja kauhisteltu Ruotsissa alkanutta poliittista, median inspiroimaa, konservatiivista takaiskua. Feministisen puolueen (FI) ympärille kietoutuneen näytelmän näkyvimmäksi kohteeksi on joutunut Pohjolan tunnetuin queer-teoreetikko ja aktivisti, suomalaissyntyinen teatterintutkija ja Tukholman yliopiston professori Tiina Rosenberg. Ruotsin tilanne puhutti luonnollisesti seminaariväkeä; suomalaisen ja ruotsalaisen julkisuuden ja julkisen keskustelun eroja pohdiskeltiin useaan otteeseen.

Kirjallisuudentutkijalle Pervot puheet avasi erityisesti uusia näkökulmia tekstuaalisuuden ja queeriyden suhteen. Pervous ei ilmene pelkästään kirjallisesti, vaan tekstuaaliseksi queeriksi näyttää

muuttuvan koko kulttuuri. Rosenberg huomautti useaan otteeseen, että kulttuuri on itsessään pervo, mutta ihmisillä on vimma normaalistaa se. Esimerkiksi lesbouden moniaalle ulottuvia koodeja ja tyylejä kirjaimellisesti kannetaan, kuten ruotsalaisen tutkijan Ulrika Dahlin ja tunnetun kirjallisuudentutkijan Reina Lewisin pukeutumista ja tyyliä koskevista luennoista saimme oppia. Queeria myös kuullaan, ja niinpä Suomen musikologit järjestäytyivät ensimmäistä kertaa queer-musikologian pariin. Meri Kytö havainnollisti sekä partituurista käsin että musiikkinäyttein queereja murtumia kreikkalais-ranskalaisen säveltäjän Iannis Xenaksiksen teoksesta *Kassandra*, jonka nimiosa on sävelletty baritonille. Susanna Välimäki esitelmöi taas Mike Nicholsin ohjaaman *Angels in American* tv-sarjaversion musiikkimaailmasta. Thomas Newmanin säveltämästä queerista musiikista – kosmisesta kohinasta – voidaan löytää jopa hybridejä soittimia.

Queerittaminen ei rajoitu puvustukseen tai äänimaailmaan, vaan myös väri tai sen runsaus voi olla oire pervosta. Tämä kävi ilmi taidehistorioitsija Harri Kalhan esitelmästä, joka koski Magnus Enckellin värinkäytön outoutta ja runsautta tämän Italian matkan jälkeisessä tuotannossa. Tämä Suomen kultakauden ”suoran viivan mestari” vajosi outoon, värikylläiseen passiivisuuteen, jonka tunnusmerkeiksi tulivat uinuviin asentoihin taipuneet kauniit faunit. Väriin sortuneen Enckellin kohtalo Suomen taidehistorian kiusallisena avoimena salaisuutena oli valmis.

Yksi seminaarin helmistä oli eittämättä Anu Koivusen, Leena-Maija Rossin ja Tiina Rosenbergin romanssia käsitellyt työryhmä, joka purki lesbouden ja muunkinlaisen ei-normatiivisen seksuaalisuuden kuvaamista suosituissa tv-sarjoissa. Mitä tapahtuu sitkeästi voimansa pitävälle romanssin lajille, kun se queerittuu? Kun homojen ja lesbojen kuvaaminen valtavirtaistuu, tapahtuukin uusia queereja säröjä. Kenestä tulee normilesbo, ja kuka marginalisoituu epäonnistumisen logiikalle perustuvaan surumieliseen ylevyyteen eli camp-diivan rooliin? Tällaisia kysymyksiä esitettiin romanssi-työryhmässä, jonka aiheet liikkuivat niin sukupuolten valtapositioita kyseenalaistavassa *Mullan alla* -sarjassa kuin brittiläisissä tv-sarjoissa, jotka kuuluvat historiallisten pukuelokuvien alalajiin, queer-pukuelokuviin.

Pervoissa puheissa puhuttiin paljon – onhan pervoilla pervot puheensa. Teoriaa ja aktivismia mietittiin niin akateemisen tutkimuksen kannalta kuin esimerkiksi lainsäädäntötyön vinkkelistä. Varsovan yliopiston tutkija Joanna Mizielinska valotti queer-teorian soveltamista eri ympäristöissä kuten Suomessa ja Puolassa ja huomautti amerikkalaisperäisen teorian muuntautumiskyvystä sekä queer-teorian haastamisen tärkeydestä toisissa kulttuurisissa ympäristöissä. Edistyksellisen lainsäädäntötyön ajamisessa on myös sokeat pisteensä. Parisuhdelakiin ja hedelmöityshoitoihin keskittynyt aktivismi on kadottanut pervoaikansa, kuten Pia Livia Hekanaho toi esille kriittisessä ja

älykkäässä luennossaan. Häpeäorientoitunut homo- ja lesbokulttuuri on aiemmin ammentanut luovuutensa kielletystä ja torjutusta pervokulttuurista kieltäytyen samalla astumasta normaaliaikaan (aviopuoliso, perhe, lapset, aikuisuus, perintö jne.). Nyt malliaikaan siirtyessään se näyttää riemulla unohtavan oman menneisyytensä ja tulevan heterommaksi kuin heterokulttuuri ikänään.

Vielä on yksi asia queerittamatta ja se on maisema. Pervot puheet -seminaarin päätti nimittäin sunnuntainen retki Nautelankoskelle. Tutustumisretken kohteena oli edesmenneen maanviljelijän, keräilijän ja maamme arvostetuimman harrastelija-arkeologin Lauri Nautelan museo, joka sijaitsee Liedossa. Itsessään ihastuttava museorakennus sijaitsee kulttuurihistoriallisesti merkittävällä suojelualueella. Koskialuemiljöössä asustelevat muun muassa äärimmäisen harvinainen lettosiemenkotilo, niukkoina kasvavat, nuokkuvakukkaiset hoikkaängelmät sekä Sokrateen kuolemasta meille niin tuttu, synkänoloinen myrkkykeiso. Kasvit ja eläimet ovatkin Nautelankoskella usein harvinaislaatuisia kummajaisia. Se ei ole ihme, sillä outous viihtyy Nautelankoskella.

Nautelankosken museon vielä luokittelemattomat ja yleisön ulottumattomissa olevat kokoelmat ovat suomalaisen agraariyhteisöllisen homohistorian tärkeä löytö. Aineisto esiteltiin nyt ensimmäisen kerran ulkopuolisille eli Pervot puheet -seminaarin tutkijoille. Tähän Lauri Nautelan merkittävään homohistorialliseen kokoelmaan kuuluu muun muassa noin 7 000 niteen kirjasto, valokuvakokoelmia ja maailman anomalioista täyttyvä lehtileikearkisto. Nautelan kirjastossa on paljon historiallista ja seksologista kirjallisuutta sekä maailman kulttuureja käsitteleviä teoksia, puhumattakaan arkeologiasta. Lauri Nautelan kirjasto on kirjallisuudentutkijan aarreaitta, monimutkainen kryptinen rihmasto, jossa teokset viittaavat toisiinsa, kirjat ovat täynnä alleviivauksia ja kommentteja ja niistä saattaa lukea, miten homoeroottisen halun kartasto piirtyi ja siirtyi kirjasta toiseen, sivulta toiseen, sanasta toiseen ja kuvasta toiseen.

Queer-tutkimus jatkuu ja kuin Lauri Nautelaa ajatellen seuraavan seminaarin teemaksi ehdotettiinkin (pohjoista) historiaa. Tämä asettaa haasteita myös erityisesti suomalaisen kirjallisuuden tutkijoille – onhan kirjallisuutemme kaanon aika pervo.

Lasse Kekki

Väitöskirjat

Nöyryyden retoriikka – naiskirjailijoiden paikoista 1840-luvun Suomessa

Heidi Grönstrand: *Naiskirjailija, romaani ja kirjallisuuden merkitys 1840-luvulla*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura 2005. 323 s.

Heidi Grönstrandin väitöskirjassa liikutaan akselilla naiskirjailija – romaanigenre – kirjallisuusinstituutio – kansallisen identiteetin rakentaminen. Tutkimus tarkastelee ”Romaani-kiihkon” aikaa eli 1840-luvun kotimaista romaanikeskustelua ja varhaisia, kotimaisia romaaneja. 1800-luvun puolivälissä kustannustoiminta Suomessa laajeni, sanomalehdistössä julkaistiin yhä enemmän kirjoituksia romaaneista, lukeminen ja lukemiskulttuuri muuttuivat. Naiset lukivat, mutta myös kirjoittivat ja julkaisivat romaaneja. Samaan aikaan rakennettiin kansallista identiteettiä, ja kirjallisuudella oli tärkeä tehtävä suomalaisen identiteetin luojana. Naisten paikka kansallisessa projektissa oli – Snellmanin mukaan – yksityisen puolella, äiteinä ja vaimoina, tulevien kansalaisten kasvattajina. Kirjailijana toimiminen kuitenkin merkitsi, että naisten toimintapiiri laajeni perheen ja kodin ulkopuolelle. Grönstrand kirjoittaa: ”Tutkimuksessani, jossa hahmotan varhaisten naiskirjailijoiden paikkaa kirjallisuuden kentällä, tarkastelen juuri tätä ristiriitaa: Miten on mahdollista, että naiset saivat tekstejään julkaistuksi aikana, jolloin heidän haluttiin nähdä toimivan yksinomaan kodin piirissä?”. Tarkastelun kohteena on kuusi romaania seuraavilta kirjailijoilta: Fredrika Wilhelmina Carstens, Ulrika Charlotta Falkman, Maria Kraftman, Wendla Randelin ja Fredrika Runeberg. Edellä mainittujen romaanien lisäksi Grönstrand käyttää tutkimuksessaan materiaalina myös kirjallisuutta käsitteleviä sanomalehtikirjoituksia ja muita aikalaisromaaneja. Kyseessä on kontekstuaalinen tutkimus: Grönstrand lukee – omien sanojensa mukaan – tarkasteltavana olevia tekstejä suhteessa 1800-luvun puolivälin yhteiskuntaan ja kulttuuriin.

Tutkimuksen teoreettiset lähtökohdat ovat ennen kaikkea feministisessä kirjallisuudentutkimuksessa, sen pyrkimyksessä nostaa näkymättömäksi tehtyjä naispuolisia kirjailijoita uudelleen näkyviin. Tutkimus kysyy, miten naiskirjailija voi ottaa paikan 1840-luvun kirjallisessa instituutiossa ja miten kirjallisuushistorian kirjoituksessa voidaan tai ei voida kirjoittaa naiskirjailijalle paikka. Grönstrand reflektoi myös sitä, miten hän omalla tutkimuksellaan tuottaa tätä paikkaa. Feministisen kirjallisuudentutkimuksen lisäksi kirjoittaja hakee Pierre Bourdieun ja Michel Foucault’n teoksista näkökulmia 1840-luvun kirjallisuuteen. Foucault’n ajatukset subjektin tuottamisesta ja Bourdieun kenttäteoria ovat tutkimuksessa keskeisessä asemassa.

Aikakausi on mielenkiintoinen, niin ikään aihe ja analyysin kohteena olevat romaanit. Tutkimuksen keskiössä on kirjallisuuden rooli subjektiuden ja sukupuolen tuottajana. Muun muassa käsitteiden ”minän kirjoitus”, ”haluava ruumis”, ”moraalinen subjekti”, ”myötätunnon teema” ja ”sentimentaalinen kerronta” avulla Grönstrand analysoi romaanien henkilöhahmoja, tematiikkaa ja kertomisen konventioita. Hän tutkii, miten ja millaista subjektiutta romaani ja siihen liittyvät erilaiset kirjoittamisen muodot tuottavat. Hän kartoittaa teksteissä ilmeneviä kapinan paikkoja, ”halkeamia”, mutta nostaa esille myös sen, miten teksteissä samaan aikaan sopeudutaan sosiaalisiin normeihin ja tuotetaan niitä uudelleen. Grönstrandin tutkimus rakentaa monisäikeisen kuvan 1840-luvun romaaneista ja niistä olosuhteista, joiden vallitessa romaaneja kirjoitettiin, luettiin ja arvosteltiin. Työ näyttää naiskirjailijat aktiivisina toimijoina kirjallisuuden kentällä sen sijaan, että se tarkastelisi näitä uhreina. Se valottaa genren ja kirjallisuusinstituution sekä kirjailijan ja kirjallisuusinstituution välistä dynamiikkaa. Kansallisuusaatekin saa väitöskirjassa uusia vivahteita, ja romaanien tuottamisen reunaehdoista lukeminen on kiinnostavaa.

Grönstrandin ote on keskusteleva. Hän esittelee erilaisia, mahdollisia tulkintoja esimerkiksi aikakaudelle tyypillisistä anonyymiuskäytännöistä. Tästä kuitenkin seuraa, että fokus välillä katoaa ja lukijan on vaikea hahmottaa, mitä kirjoittaja lopulta väittää. Ovatko erilaiset anonyymiuskäytännöt 1840-luvun kirjallisuudessa nimenomaan naiskirjailijoille tyypillisiä, sukupuolispesifejä strategioita vai oliko kyseessä strategia, jota sekä mies- että naiskirjailijat käyttivät ja mikä strategiassa siinä tapauksessa oli nimenomaan naiskirjailijoille tyypillistä? Voi myös olla, että lukijalta katoaa fokus osittain siksi, että työn kysymyksenasettelu ei ole erityisen selkeästi rajattu. Tutkimuskysymys on enemminkin käytetyistä teorioista kumpuava, työtä ohjaava yleinen näkemys, kuin tiukasti rajattu kysymys, jonka lähtökohtana olisi jokin keskeinen havainto tutkimuksen kohteena olevassa materiaalissa.

Työn hyviä puolia ovat naiskirjailijoiden kuvaaminen toimijoina kirjallisella kentällä ja osittain niiden reunaehtojen selvittäminen, jotka säätelivät tätä toimintaa. Käytetyt käsitteet avaavat paikoitellen uusia näkökulmia subjektiviteetin rakentumiseen 1840-luvun naisten kirjoittamissa, kotimaisissa romaaneissa. Grönstrand esimerkiksi kytkee romaaneissa yhteen ruumiillisuuden, ruumiin hallinnan ja kansalaiseksi kasvamisen tavalla, joka on produktiivinen. Mutta väitöskirjasta löytyy myös tekstianalyysiä ja tulkintoja, jotka enemmänkin herättävät kysymyksiä ja epäilyksiä kuin ahaaelämyksiä. Ne analysoitujen romaanien kohdat, joita Grönstrand siteeraa, eivät aina tue tulkintaa. Analysoidun tekstin ja tulkinnan väliltä tuntuu paikoitellen puuttuvan yhteys. Esimerkiksi käy Grönstrandin tulkinta Fredrika Wilhelmina

Carstensin *Murgrönan*-romaanin lopussa ilmenevästä kertojanvaihdoksesta. Romaani koostuu pitkälti päähenkilön, Mathildan kirjeistä, joita hän kirjoittaa ystävälleen Emilialle. Kirjan lopussa näkökulma kuitenkin vaihtuu sankarittaren näkökulmasta ulkopuolisen kertojan näkökulmaan. Grönstrand pitää ”paradoksaalisena” sitä, että sankarittaren oma ääni vaikenee vihkiseremonian kynnyksellä ja tulkitsee oman äänen vaikenemisen ”dramaattiseksi itsensä hiljentämiseksi, joka on tulkittavissa subversiiviseksi teoksi, joka on pakko tehdä, koska minäkertoja ei voi jatkaa tarinaa sillä tapaa kuin hänen konvention mukaisesti pitäisi tehdä (vrt. Lanser 1992, 59). Täydellisellä hiljentymisellä Mathilda kieltäytyy kirjoittamasta oman elämänsä tarinaan avioliittoon päättyvää sulkeumaa.” Grönstrand tulkitsee kertojanvaihdoksen niin, että se on naiskirjailijalle tarjoutuva keino kommentoida romaanin kerronnan konventioita ja niiden sukupuolittunutta luonnetta. Hän ei kuitenkaan pohjusta väitettään niin, että loppuratkaisun subversiivisuus tulisi lukijalle näkyväksi. Tässä niin kuin muutamassa muussakin tulkinnassa Grönstrandin tulkinta nojautuu vahvasti siihen, mitä teksti **ei** tee. Tämä tekee tulkinnoista mielenkiintoisia, mutta myös spekulatiivisia.

Grönstrandin analyyseissä subjektit tuottavat romaaneja, ja romaaneissa puolestaan luodaan erilaisia positioita subjekteille. Ajan naisihanne ja esteettiset näkemykset liitetään kirjoittajan mukaan yhteen myös romaanien kritiikeissä. Grönstrand toteaa: ”Yhtäältä romaaneja luetaan naisihanteen kautta, toisaalta naisihannetta tuotetaan aktiivisesti naisten romaaneista kirjoitetuissa kritiikeissä.” Heidi Grönstrandin väitöskirja tuottaa kiinnostavan kuvan siitä, miten kansallisuusaate, naisten kirjoittaminen ja romaanilajin muotoutuminen kietoutuivat toisiinsa 1840-luvun Suomessa.

Kristina Malmio

Romaani teorioiden puristuksessa

Matti Kuhna: *Kahden maailman välissä. Marko Tapion Arktinen hysteria Väinö Linnan haastajana.* Jyväskylä Studies in Humanities 25. Jyväskylä 2004. 307 s.

Matti Kuhnan väitöskirjan aiheena on Marko Tapion *Arktinen hysteria* (I 1967, II 1968), teos joka Markku Lahtelan, Timo K. Mukan ja vaikkapa Pekka Kejosen tuotantojen rinnalla kuuluu suomalaisen 1960-luvun keskeisiin, romaanin muotokieltä uudistaviin teoksiin. Tällaisen merkittävyyden Tapion teokselle ovat antaneet viimeisimmät suomalaisen kirjallisuuden historiat. Lisäksi Tapion asemaa suomalaisen kirjallisuuden kaanonissa ovat vahvistaneet muun muassa Anne Friedin *Marko Tapio* (1975), Anna Makkosen monet Tapion tuotantoa käsittelevät kirjoitukset, päällimmäisenä *Alpo Heiskasen viikatetanssia* tarkasteleva *Romaani katsoo peiliin* (1991), Miisa Jääskeläisen toimittama ja Tapperien taideseuran julkaisema *Loogillista ihmettelyä: kirjoituksia Marko Tapiosta* (1995) sekä Tuulikki Valkosen Tapio-elämäkerta *Mäyh*ä (2003). Tapion teokset ovat olleet myös suosittuja gradujen ja muiden pienempimuotoisten tutkielmien aiheita. Tapion ja hänen teostensa asema suomalaisen kirjallisuuden historiassa on ainakin tätä nykyä vakaa ja arvostettu.

Kuhnan tutkimuksen kyseenalaistamattomana lähtökohtana näyttäisi olevan kirjallisuushistoriaan jo kirjattu näkemys Tapion ja hänen osittain kesken jääneen suurteoksensa merkittävyydestä. Jo tutkimuksen otsikko, "Kahden maailman välissä", viittaa näkemykseen *Arktisesta hysteriasta* kirjallisen murrosajan poikkeusromaanina. Mitkä sitten ovat kaksi maailmaa, joihin otsikko viittaa ja joiden väliin Kuhnan mukaan romaani asettuu? Kronologisesti ajatellen otsikon voi ymmärtää niin, että *Arktinen hysteria* on murroskauden teos, jota ennen maailma on ollut jotakin muuta, kuin mitä se sen jälkeen on. Teos ikään kuin kumoaa jotain itseään edeltävää ja ennakoi itseään seuraavaa. Näin Kuhnan tutkimuksessa ei kuitenkaan ole, vaan kaksi maailmaa viittaavat Väinö Linnan tuotannon kansalliseen realismiin ja 1950-luvulla institutionaalisesti vakiintuneeseen (kansalliseen) modernismiin. Tutkimuksen käytännössä näistä kahdesta maailmasta korostuu linnalainen realismi. Näin tietenkin jo siksi, että Kuhna lukee *Arktista hysteriaa* Linnan teoksia vasten, kun taas modernistinen maailma välittyy tutkimukseen enemmän abstraktiona, muun muassa David Lodgen ja Eugene Lunnin esittämien modernismin piirteiden pohjalta.

Periaatteessa Kuhnan tutkimusasetelma viittaa näkemykseen kirjallisuudesta kulttuurisena dialogina, tulkinnoissa useaan suuntaan avautuvina tekstien vä-

lisinä suhteina. Dialogiselle tekstikäsitykselle Kuhna rakentaakin teoriaansa tutkimuksensa alussa. Hänen taustateoreetikkojaan ovat Roland Barthes ja etenkin Gérard Genette. Mutta tutkimustehtäväänsä asettaessaan Kuhna ilmoittaa tarkastelevansa *Arktista hysteriaa* nimenomaan Väinö Linnan *Tuntemattoman sotilaan* ja *Täällä Pohjantähden alla* -trilogian "vastaromaanina". Tällöin termi "vastaromaani", jonka Kuhna ilmoittaa uudeksi, aiemmin määrittelemättömäksi käsitteeksi, viittaa tekijän intentioon ei niinkään sellaiseen intertekstuaaliseen ja teksti-immanenttiin teoskäsitykseen, jota Barthes ja Genette edustavat. Tekijän intentioon Kuhnan "vastaromaani" viittaakin, kun hän osoittaa Tapion kirjoituksista tämän arvostavan mutta jossain määrin ambivalentin suhteen Linnan suurteoksiin. Tässä mielessä Kuhnan tutkimuksessa teorian ja tutkimuskäytännön välillä vallitsee epäsuhta. Teoreettinen käsitys teosten välisistä suhteista tekstuaalisena avaruutena kaventuu tekijän intentioon ja sen ilmenemiseen vertailevassa tarkastelussa. En tarkoita sitä, ettei tekijän intentio ja sen ilmeneminen tekstissä olisi sinällään mielenkiintoinen tutkimusaihe, mutta Kuhnan tutkimuksessa teorian vieraus varsinaiseen tutkimusongelmaan johtaa siihen, ettei teoreettisesta kehittelystä ole mitään erityistä apua *Arktisen hysterian* analyysille. Tämä ilmenee muun muassa siinä, etteivät tutkimuksen analyysiosa sen enempää kuin tulkintakaan jäsenny alussa esitetyn teorian suhteen, eivätkä varsinaiset tekstienvälisyyteen liittyvät käsitteet kanna analyysiin saakka.

*Kahden maailman välis*sä on tutkimus, joka jäsentyy Linnan ja Tapion teosten teemojen, henkilöhahmojen ja motiivien vertailulle. Tällöin tekstienvälisyys tarkoittaa ennen muuta vaikutussuhdetta Linnan teksteistä Tapioon päin eli Linnan teokset ovat tekstejä, joita *Arktinen hysteria* enemmän tai vähemmän kommentoi. Kuhnan tutkimuksen analyysiosa etenee siten, että hän ensin vertailee tarkasteltavien teosten keskeisiä symboleja, joita Linnalla ovat suo (*Täällä Pohjantähden alla*), Tapiolla voimalaitostyömaa ja molemmilla Suomi-konepistooli. Toisessa analyysiluvussa Kuhna vaihtaa teoreettista viitekehystään ja tarkastelee teoksia sukuromaanien lajitradition kautta. Ainakin tältä ensin näyttää, kun Kuhna referoi Lajos Szapory Nagyn tunnettua tutkimusta *Suomalainen sukuromaani* (1986) ja luettelee joukon suomalaisen kirjallisuuden tunnettuja sukuromaaneja Järnefeltin *Vanhempieni romaanista* Eeva Joenpellon Lohja-sarjaan. Käytännössä luku on kuitenkin henkilöiden luonnekuvien ja persoonallisuuksien vertailua sekä juonikuvioiden kertaamista.

Tutkimuksensa kolmannessa analyysiluvussa Kuhna tarkastelee *Arktista hysteriaa* "individualistisen romaanin genrenä". Lähtökohtanaan hänellä on tässä luvussa Lucien Goldmannin näkemykset problemaattisesta sankarista sekä suomalaistutkijoiden (Liisa Saariluoma, Pertti Karkama, Pirjo Lyytikäinen) viime aikoina esittämät näkemykset modernisaation vaikutuksista yksilöön ja romaanista

tämän suhteen kuvaajana. Tässä luvussa Kuhna onkin sitten luopunut vertailustaan Linnan ja Tapion välillä ja keskittyy etsimään *Arktisesta hysteriasta* piirteitä, jotka vastaisivat individualistisen traditio on tunnusmerkkejä. Luvun logiikka rakentuu niin, että Kuhna kerää tutkijoilta lausumia individualismista ja modernisaatiosta ja etsii niille vastineita Tapion tekstistä esimerkiksi seuraavaan tapaan: "Goldmannin mukaan problemaattisen yksilön on välttämättä oltava toiminnan ihminen. (--) Tämä kriteeri täyttyy Harrin kohdalla, sillä hän on romaanissa tapahtumien keskipisteessä myös toiminnallisessa mielessä." (s. 118.) Tällaisella kausaaliloogisella lausumapalapelillä Kuhna todistelee, että *Arktinen hysteria* kuuluu individualistisen romaanigenren traditioon.

Neljäs analyysiluku "Tapion ja Linnan köyhät ja työläiset" on Kuhnan tutkimuksen varsinainen sekametelisoppa: ensin hän tarkastelee *Arktisen hysterian* ja *Pohjantähden* kertojanäkökulmia. Sitten hän käsittelee teosten tapahtumapaikkoja fiktiivisinä ympäristöinä. Seuraavaksi Kuhna puhuu teosten ideologisuudesta, joka palautuu henkilöhahmojen luonneanalyyseihin "konstruktiivisina" tai "destruktiivisina" elementteinä. Lisäksi luku sisältää tarkastelua teosten kansalaissotakuvasta, luokkaristiriidoista ja niiden kuvaamisesta, katsauksen kansanhuumorin ja uskonnon asemaan teoksissa. Näiden polveilujen jälkeen Kuhna luvun lopuksi päätyy määrittämään *Arktisen hysterian* maaseuturomaaniksi, koska "Hysteria käsittelee maaseudun modernisaation aiheuttamia ristiriitoja monella tasolla. Maaseutu on vahva osa romaanin olemusta niin esteettisessä kuin historiallisessakin mielessä." (s. 195.)

Kuhnan tutkimuksen kolme viimeistä analyysilukua, sivumääräisesti yli kolmannes koko analyysiosasta, keskittyvät tarkastelemaan sotaa niin, että ensin Kuhna pohtii kysymystä siitä ovatko Linnan *Tuntematon* ja *Arktinen hysteria* sotavai konfliktiromaaneja. Siis päällisin puolin eräänlaista genremäärittelyä tämäkin, joskin luku sisältää pääasiassa kuvauksia romaanien henkilöistä ja pohdintoja heidän toimintamotiiveistaan. Toisen sotaluvun otsikko on "Sota ja modernismi". Siitä huolimatta luvussa käsitellään sellaisia teemoja kuin kansanhuumoria, johtajuutta ja sodanvastaisuutta. Kytkennät modernismiin ovat puolestaan seuraavan kaltaisia: "Todellisuuden paradoksaalisen moniselitteisyyden kuvaaminen on yksi modernistisen taiteen funktioista (Lunn 1984, 36). Jo pelkästään sotilasjohtajuudenprofiilinsa moniselitteisyyden vuoksi Björkharry edustaa tällaista paradoksaalisuutta, hyvän ja pahan kombinaatiota. Näin hän osoittautuu modernistiseksi hahmoksi." (s. 247.)

Viimeisessä analyysiluvussa Kuhna tuo vielä yhden genremäärittelyn lisää tarkastellessaan *Arktista hysteriaa* dokumenttilajin näkökulmasta. Perusteltua tässä näkökulmassa on 1960-luvun kirjallisuushistoriallinen tilanne, jossa dokumentin arvo sekä faktan ja fiktion kompleksinen yhteys nousivat kirjalli-

sen ilmaisun keskeiseksi kysymykseksi. Kuhna tarkastelee *Arktisen hysterian* dokumentaarisuutta ensisijaisesti Tapion tekniikkana ja mimeettisyyttä rikkovana tekijänä. Kuhna on juuri tässä luvussa olennaisimman äärellä niin kirjallisuushistoriallisesti kuin kirjallisuusontologian kannalta ajatellen. Etenkin Barthesin doxan käsite, vallitseville mielipiteille alisteisena kommunikaationa, olisi tarjonnut perustavamman pohjan *Arktisen hysterian* tarkastelulle dialogisena tekstinä ja kahden tai vaikka useammankin maailman väliin sijoittuvana romaanina.

Matti Kuhnan tutkimus horjuu monin paikoin teoreettisesti ja sitä vaivaa, sanan varsinaisessa merkityksessä, metodinen eklektismi. Tällä tarkoitan sitä, että tutkimus alati aukeilee uusiin suuntiin ja tutkimusteemoihin, joilla kullakin on alussa annetusta tutkimustehtävästä poikkeavat teoreettiset viitekehyksensä. Tällöin seurauksena on paljon väreilevää pintaa, mielenkiintoisia detaljeja ja kehittelemisen arvoisia ajatuskulkuja, mutta suhteellisen vähän syvyyttä. Mutta vaikka Kuhnan tutkimus puristaakin *Arktisen hysterian* lukuisien teoreettisten avausten väliin, on sillä arvonsa Tapion ja *Arktisen hysterian* kirjallisuushistoriallista kuvaa täydentävänä ja tarkentavana tekona.

Risto Turunen

Muut kirjat

Moderni Milan Kundera

Liisa Saariluoma: *Milan Kundera. Viimeinen modernisti*. Artes liberales. Faros. Turku 2005. 329 s.

Liisa Saariluoma on ottanut haltuunsa tärkeän alueen analysoidessaan Milan Kunderaa modernin romaanin historian ja teorian tulkitsijana. Hän käsittelee sekä tšekkiläisen kirjailijan romaanitaidetta että hänen kirjallisuusesseistiikkaansa. Ylipäätään Kafkan, Hašekin ja puolalais-argentiinalainen Gombrowiczin kuten Brochin ja Musilin "keskieurooppalainen" perinne, johon Milan Kundera tuntee liittyvänsä, on jäänyt liian vähälle huomiolle niin suomalaisessa kuin länsieurooppalaisessa tutkimuksessa. Liisa Saariluoma arvelee oikeutetusti, että Kundera on jäänyt jo äidinkielensä vuoksi tutkimuksen kannalta katveeseen.

Saariluoman aikaisempi tutkimustyö, hänen kirjansa romaanin teoriasta ja historiasta 1700-luvulta nykypäivään ovat hyvä lähtökohta Kunderan ymmärtämiselle. Tutkijan saksalaisen filosofian tuntemus antaa lisätukea tšekkiläis-ranskalaisen kirjailijan analyysille. Kundera on usein kalastellut juuri niillä lähteillä, joita Liisa Saariluoma on kartoittanut omassa

tutkimustyössään.

Vaikeutena mutta myös haasteena tutkielmassa on, että Milan Kunderalla on omat käsityksensä romaanin merkityksestä, tehtävästä ja historiasta, joita on vaikea sovittaa yhteen Liisa Saariluoman hyvin tunteman tutkimusperinteen kanssa.

Poliittisessa nuoruudessaan Kundera on nähtävästi tehnyt kaikki ne synnit, joihin Itä-Euroopan ei-utopistiset, mutta myös utopistiset marxilaiset saattoivat syyllistyä - jopa vahingoittanut lähimmäisiään. Tämä voi selittää, miksi hän on kieltänyt varhaisen lyriikkansa ja nuorena kirjoittamiensa näytelmien uusintapainosten julkaisemisen. Vaikka Kundera jyrkästi kieltää, että hänen romaaninsa olisivat poliittisia, hänen myöhäisempi romaani- ja esseetuotantonsa kantaa monessa suhteessa taustallaan näiden kokemusten varjoa ja se pyrkii hälventämään sitä. Kun 1968 jälkeen venäläiset tankit kukistivat "veljesmaan" pyrkimykset luoda ihmiskasvoista sosialismia, Kundera menetti työpaikkansa ja jopa hänen kirjailijauransa jatkuminen oli vaakalaudalla. Ei ihme, jos Kunderalle sekä nauru ja unohdus ovat hiukan vaikeita.

Myös kommunismin vararikko Itä-Euroopassa on jättänyt Kunderan ajattelun orvoksi: hänelle keskeistä ongelmaa Itä-Euroopan kuristumisesta Neuvosto-Venäjän otteessa ei ole enää olemassa. Ainakin Kunderan Länsi-Eurooppaan kohdistamalla kritiikillä on vielä oma ajankohtainen arvonsa: hän ei turhaan arvioi kriittisesti läntisen Euroopan nykyistä ilmapiiriä, sen mediakulttuurin räikeyttä ja pinnallisuutta, sen kaupallisuuden luomaa uhkaa kulttuurille, taiteelle ja tieteelle.

Liisa Saariluoman tutkijan ote on synteettinen. Se avaa laajoja näköaloja ja pohtii näyttävästi myös kirjallisuuden ja filosofian yhteyksiä analysoiden erinomaisen tarkasti Kunderan liittymäkohtia mm. Nietzschen, Heideggerin ja Husserlin filosofiaan. Liisa Saariluoma purjehtii taitavasti fenomenologioiden, hermeneuttisten teorioiden ja eksistentialismien salakarien lomitse ja säilyttää vakuuttavasti tutkimuksensa punaisen langan. Vain harvoin herää lukijassa vastaväite.

Saariluoma korostaa Kunderankin kuuluvan siihen jälkihegeliläiseen traditioon, jossa eeppisyyden koetaan olevan uhattuna yksilön ja yhteisön välisen yhteyden kadottua. Kundera vierastaa omien ideologisten ja poliittisten frustraatioidensakin takia elämisen kokonaisuuden tavoittelua.

Asioiden historiallisuus kuulostaa Kunderasta vihattujen ideologioiden kaiulta. Romaanin tulee toimia suuruudenhullua Historiaa vastaan ja karata sen alta tutkimalla ja löytämällä ihmisenä olemisen eksistentiaalisia mahdollisuuksia. Se on Kunderalle romaanin todellinen olemus. Tässä hengessä hän vaatii romaanilta moniselitteistä maailmaa ja kykyä kyseenalaistaa vallitsevia totuuksia. Tämänkin takia Kundera turvautuu analyyttiseen kertojaan, jolla on ironinen, etäinen suhde kuvattaviinsa. Kafkalta

Kundera löytää loukatun yksilöllisyyden ja itsensä syyllistämisen teemat, Hašekilta taas naurun vastarintana. Gombrowicz on Kunderalle esikuvallinen mm. epärealistisen, mielikuvituksellista ja unenomaista "todellisuuteen" sekoittavan kerrontatapansa vuoksi. Musil ja Broch ovat hänelle loistavan älykkäitä kirjailijoita ja ihmisen autenttisuuden etsijöitä. Näiden kirjailijoiden tavoin Kundera puolustaa demystifioivaa rationaalista selkeyttä, tosikkomaisuuden ja valheellisuuden vastapainona.

Omassa romaanituotannossaan Kundera pyrkii elliptiseen, mutta myös polyfoniseen ilmaisuun. Hänen romaanejaan leimaa lisäksi polaarinen ajattelu. Romaanikirjailijana hän etsii merkityksiä maailmassa, jossa kokonaismerkitykset ovat kadonneet ja jossa ihminen on tehnyt itsestään kaiken mitan. Myöhemmässä tuotannossaan Kundera tutkii kolmea autenttisuuteen pyrkivän ihmisen olemisen merkityksellistämisen mahdollisuutta: nautintoa, rakkautta ja kauneutta. Kauneus tuntuu nousevan Kunderalle lopulta kaikkein merkittävimmäksi.

Nykymaailmassa ohjenuorakseen yleisen mielipiteen ottava imagologia korvaa aikaisemmat ideologiat ja uhkaa todellisen romaanin peruspyrkimystä: vastustaa asioiden yksinkertaistamista. Merkityskato uhkaa modernissa maailmassa niin eri taiteiden lajeja kuin ihmisyhteisöjä ja yksityisen ihmisen olemisen mahdollisuuksia.

Tarpeettomasti Liisa Saariluoma luo vastakohdan Heideggerin ja Kunderan kuolema-käsityksille. Kummankin mielestä *das Man* tai massaihminen tarpeettomasti torjuu kuoleman, jota ilman ei elämää voi ajatella.

Liisa Saariluoman kunnianhimoinen tutkimus on sisäisesti johdonmukainen. Jää kuitenkin kriittisesti katsomaan kahta keskeistä työvälinettä: modernin ja postmodernin käsitteitä. Ne eivät ole saaneet suomalaisessa kirjallisuudentutkimuksessa osakseen riittävästi kritiikkiä. Nuo käsitteet ovat vähintään yhtä monikerroksisia ja sekavia ja ehkäpä vielä sekavampia kuin barokin tai romantiikan tai fenomenologian käsitteet. Ne eivät ole vain siistejä työkaluja, joita voi käyttää ongelmitta. Modernin käsite on sateenvarjo, jonka suojassa on, taiteen ja tieteen alasta ja kielialueesta riippuen lukemattomia, jopa toisilleen vastakkaisia ilmiöitä. Modernin käsitettä voidaan lähestyä eurooppalaisen romaanin kehityksen päätepisteenä, mutta sitä voidaan tarkastella myös modernin eurooppalaisen lyriikan, maalaustaiteen, elokuvan, jopa arkkitehtuurin ja tieteen ja yhteiskunnallisen kumousten valossa. Diakroninen ja synkroninen analyysi modernista eivät välttämättä kohtaa toisiaan joka suhteessa. Sanan konnotaatiot ovat myös toiset kuin mitä epäilyttävän ongelmattomasti todellisuutta leikkaavat modernin ja postmodernin käsitteet antavat ymmärtää. Jos postmoderni on se, mikä seuraa modernia, voi se merkitä mitä tahansa, koska jo moderni on niin monimuotoista.

Liisa Saariluoman Kunderan romaanikäsitykseen suuntaama asiantun-

teva kritiikki ei ole perustelematonta. Kunderan näkemys eurooppalaisesta romaanista luovan kaaoksen takuuna on osittain utopistinen. Kundera ei ollut kirjallisuudentutkija vaan taiteilija. Mutta Kunderan väljemmällä romaanin historian ja teorian tulkinnalla on myös oma oikeutensa kuten Liisa Saariluomakin antaa ymmärtää: taiteilija näkee tutkijaa herkemmin niiden raskaiden käsitteiden taakse, jotka kaavamaistavat käsitystämme historiasta ja suurista aatehistoriallisista kokonaisuuksista.

Tarmo Kunnas

Kuvasta ja sanasta sanoin ja kuvin

Kai Mikkonen: *Kuva ja sana. Kuvan ja sanan vuorovaikutus kirjallisuudessa, kuvataiteessa ja ikonoteksteissä*. Gaudeamus 2005. 443 s.

Kuvan ja sanan tai visuaalisen ja verbaalisen esityksen yhtäläisyydet ja erot ovat viime vuosien kiehtovimpia haasteita, joihin uudempi kirjallisuudentutkimus tieteiden- ja taiteidenvälisyyden nimissä on pyrkinyt sanomaan oman sanansa tai josta se on yrittänyt muodostaa oman kuvansa. Maailmalla jo suhteellisen pitkään vellonut visuaalinen poetiikka ja ikonotekstien tutkimus on rantautunut Suomeen sirpaleisena ja monimuotoisena. Yksittäisten tutkimusten, artikkelien ja seminaarien muodossa onkin täällä tehty pätevää työtä alan ilmiöiden ja käsitteiden esittelemiseksi, joskaan ei ehkä vielä niiden kotiuttamiseksi.

Tässä mielessä Kai Mikkosen mittava, myös oppikirjaksi tarkoitettu opus *Kuva ja sana* on mitä tervetullein kiteytys visuaalisten ja verbaalisten muotojen toimintatavoista yhdessä ja erikseen sekä ennen kaikkea niiden välisestä, monimuotoisesta ja usein monitulkintaisesta vuorovaikutuksesta. Kirjallisuudentutkijoille ja -opiskelijoille teos tarjoaa paitsi viihdyttävää myös haasteellista pohdittavaa kuvan

ja sanan tiiviistä yhteistoiminnasta, siitä, kuinka kirjoitus on kuvallista ja kuinka kuvia merkityksellistetään kielessä. Erityisenä tutkimuskohteena Mikkosella on *ikonoteksti*, jossa kuva (ikono-) ja sana (-teksti) yhdistyvät ja joka manifestoituu hyvinkin erilaisissa, visuaalista ja verbaalista ainesta elimelliseksi kokonaisuudeksi muodostavissa klassisen, modernin ja populaarin taiteen teoksissa.

Kirjansa esipuheessa Mikkonen määrittelee tutkimuksen keskeiset teoreettiset lähtökohdat ja metodiset välineet: semiotiikan käsitteet, kielikuvien tulkintamallit, kirjallisuudentutkimuksen ja taidehistorian näkökulmat sekä kuvan ja sanan tutkimuksen ja taiteidenvälisen tutkimuksen käsitteet. Tältä pohjalta viriävät myös ne erityiset termit, joiden avulla tekijä operoi: merkki, ikoni, indeksi, symboli, metafora, metonymia, ironia, katakreesi, kuvaus, kerronta, ekfrasis, ikonoteksti, metakuva ja intersemioottinen kääntäminen. Lisäksi selvitetään teoksen keskeiset teemat (nimien ja kirjallisten lähteiden suhde yksittäisiin kuviin ja maalauksiin, kuvassa olevat sanat, kuvallisuus kirjallisuudessa, kerronnalliset rakenteet kuvataiteessa, kuvallisen ja sanallisen esityksen välinen käännettävyys) ja keskeiset analyysi- ja kuvaesimerkit (maalaustaide, valokuva, kirjan kuvitus, sarjakuva ja kuvakirja). Teos jakautuu viiteen laajahkoon päälukuun: 1. Kuvan ja sanan vuorovaikutus; 2. Kuvan ja sanan suhteen historia; 3. Sanoista kuvin; 4. Kuvista sanoiksi; 5. Kuva ja sana ikonotekstissä.

Jo esipuhe antaa ymmärtää, että jatkossa tulee paljon asiaa, varsinkin kun Mikkonen muistaa aina myös mainita, miten kukin tiettyä tutkimussuuntaa edustava tutkija on kunkin käsitteen määritellyt ja miten tämä tutkija on sitä omassa työssään käyttänyt. Keskeisinä ja keskenään erilaisina kuvan ja sanan suhteen tutkijoina tai pohtijoina nousevat esiin ainakin Mieke Bal, Roland Barthes, Jacques Derrida, James Elkins, Michel Foucault, Sigmund Freud, Gérard Genette, Philippe Hamon, Roman Jakobson, G.E. Lessing, W.J.T. Mitchell ja Wendy Steiner. Mukana joukossa ovat siis tavanomaiset epäillyt sekä muutama uudempi tuttavuus. Onneksi kirjassa on riittävä asiasana- ja henkilöhakemisto, jonka avulla tämän vankan ja tiheän tutkimusmateriaalin läpi voi mahdollisesti navigoida. Laaja ja perusteellinen kirjallisuusluettelo palvelee niitä, jotka haluavat etsiytyä alkuperäisten lähteiden äärelle. Herää silti kysymys, onko tämänkaltaisessa, myös yleiseksi tietoteokseksi tähdätyssä opuksessa tarpeellista selvittää jokainen tutkimusalueen kritiikki ja sen vastakritiikki. Tottuneellekin lukijalle aineistossa on pureskeltavaa.

Esipuheessaan Mikkonen myös sijoittaa kirjansa kuvan ja kirjallisuuden tutkimuksen välimaastoon, korostaa teoksen tieteiden- ja taiteidenvälistä näkökulmaa ja ilmoittaa tarkastelevansa ”kuvan ja sanan suhdetta ennen muuta merkityksiä luovana *vuorovaikutuksena*, jossa sekä kuvilla että sanoilla on tärkeä tehtävä” (s. 7). Kuvan *ja* sanan käsittely samassa teoksessa ei tarkoita niiden samastamista,

vaan nimenomaan sen pohtimista, mikä on niiden välinen ero ja miten tuo ero voidaan nähdä niiden yhteistoiminnan edellytykseksi ja niiden vuorovaikutuksen tuotteeksi.

'Vuorovaikutus' on syytä nähdä tutkimuksen avainkäsitteenä, onhan se esillä myös itse kirjan alaotsikossa. Toisaalta tekijä myös huomauttaa paljon myöhemmin, että itse vuorovaikutuksen käsite on metafora ja määriteltävissä monella tavalla – "vuorovaikutus eräänlaisena mentaalisena kuvana tai tulkinnan viitekehyksenä olettaa jo paljon asiasta, jota se kuvaa" (s. 334). Kysymys ei suinkaan ole mistään harmonisesta yhteistoiminnasta kuvan ja sanan välillä, vaan myös ristiriidasta, vastakkaisuudesta ja "puutteen alueesta" (ss. 55-57). Kirjan loppusanojen (ss. 381-393) väistämättä osin avoimiksi jäävät päätelmät ovat tärkeitä varsinkin korostaessaan sitä, että kuva ei ole suoraan palautettavissa kieleen toisin kuin monet semiootikot ovat ajatelleet. Vaikka kuvasta puhutaan ensisijaisesti kielen avulla, jolloin kuvan tulkitseminen on aina myös sen kielellistämistä ja kerronnallistamista, kuvalla on kielellisiä merkityksiä vastustava voima: kaikkia sen jälkiä ja piirteitä ei voi merkityksellistää kielessä. Yhtenä Mikkosen laajan teoksen johtoaiheena onkin seuraava ajatelma: "Kuvaa ei voi koskaan kokonaan kuvata kielellä, eikä kaikkia kielellisesti ilmaistavissa olevia asioita voi kääntää kuviksi" (s. 20).

Kuvan ja sanan mielenkiintoisiin kysymyksiin kuuluu yhtäältä kuvan ja sanan suhteen, niiden vuorovaikutusten muotojen ja niiden arvostusten hierarkian historialliset muutokset ja toisaalta nykypäivän intermediaalinen ja multimodaalinen tilanne, jossa esitysmuotojen väliset erot ja niiden yhteistoiminnan ehdot näyttävät Mikkosen mukaan usein peittyvän verbaalisen ja visuaalisen ilmaisun saumattoman yhdistelyn alle. Vaikka Mikkonen puhuukin siitä "visuaalisesta kulttuurista", jonka keskellä me parhaillaan elämme, hän ei silti varsinaisesti käsittele uuden median (kuten digitaalisen hypermedian) ilmaisutapoja tai liikkuvaa kuvaa eli elokuvaa tai muuta audiovisuaalista mediaa.

Tämä rajaus *liikkumattomaan* kuvaan lienee perusteltu ja jopa väistämätön, koska koko visuaalista kulttuuria on sen nykyisessä mitassa ja muodossa (tai muodottomuudessa) yhden tutkijan ja yhden teoksen mahdotonta ottaa haltuunsa. Kuviteltu lukija saattaisi toki toivoa liikkumattoman kuvan tarkempaa rinnastamista liikkuvaan kuvaan (esimerkiksi elokuvaan) erityisesti käsiteltäessä kuvan kerronnallisia ominaisuuksia ja mahdollisuuksia. Liikkuvasta kuvasta Mikkonen kirjoittaa: "Myös liikkuvan kuvan kertoma tarina tai audiovisuaalinen kertomus, kuten elokuva, televisio-ohjelma tai videoesitys, vaatii omaa kerronnan teoriaansa" (s. 194). Siinä melkein kaikki. Mutta *Kuvan ja sanan* tietoinen fokus ja rajaus liikkumattomaan kuvaan on helppo sallia. Sen rinnakkaisteokseksi voi suositella esimerkiksi Henry Baconin *Audiovisuaalisen kerronnan teoriaa* (2000).

Rajauksensa kehyksissä Mikkonen te-

kee kauttaaltaan pätevää työtä sekä teoretisoidessaan että analysoidessaan esimerkkejä liikkumattoman kuvan alueelta. Huomattavimpina yksittäisten teosten (meta)analyyseinä kohoavat esiin seuraavat: Pieter Bruegelin taulu *Ikaroksen putoaminen* ja sen nimen ja aiheen ekfrasistiset runoluennat (ss. 79-88); Velázquezin peilirakenteinen *Las Meninas* ja Magritten itserefleksiiviset maalaukset Foucault'n näkeminä (ja edelleen Mikkosen virkistävän kriittisinä, Foucault'n historianfilosofian yksipuolistavaan tyyliin pureutuvina luentoina) (ss. 145-168); Zolan romaanin *La ventre de Paris* voimakkaan visuaalisen ja aistimellisen – etten sanoisi tuoksuvan – juustokuvauksen analyysi, jonka yhteydessä päästään poeettiseen kysymykseen "kehittyykö hyvä juoru hyvän juuston tavoin?" (ss. 234-239); Kari Aronpuron itsensätiedostavasti ekfrasistisen – siis visuaalista kuvaa tai esitystä verbalisoivan – runon "Oodi lampaalle" pitkä ja yksityiskohtainen luenta, joka tuo nokkelasti yhteen "tekstitalouden" ja "lammastalouden" (villan ja kudonnan) (ss. 259-292); Enki Bilalin kolmiosaisen sarjakuvaromaanin *La trilogie Nikopol* analyysi, joka on kirjan sarjakuvaluvun keskeinen aines ja joka toimii esimerkkinä sellaisesta metasarjakuvasta, joka havainnollistaa kysymystä sarjakuvan lukemisesta sekä sarjakuvallisen kertomuksen rakentumisesta yleensä (ss. 304-326); ja Maurice Sendakin kuvakirja *Hassut hurjat hirviöt*, joka kaiken muun vetovoimansa ohessa itse muodossaan visualisoi Mikkosen mukaan sen kognitiivisen kehityksen vaiheen, jossa kuva ja sana eivät vielä ole erillisiä asioita (ss. 372-377).

Ylipäänsä kuvan ja sanan vuorovaikutus näyttää hahmottuvan ja tematisoituvan jokaisessa ikonotekstissä aina uudella tavalla. Tärkeä on myös muun muassa Mitchellin esittämä ajatus, että kysymys tekstin ja kuvan erosta on hyvä ymmärtää ennen kaikkea *tulkintana* näiden esitysmuotojen eroista ja niihin liittyvistä, historiallisesti muuttuvista käytänteistä.

Mikkonen on ottanut vastaan haasteellisen ja epäilemättä työlään tehtävän rakentaessaan sekä teoreettisesti runsaan että analyyttisesti tarkan opuksen suomalaisille lukijoille. Vaikka arvostelija voisikin tuoda esiin tiettyjä kysymyksiä – onko lähes 450-sivuinen teos "oppikirjaksi" liiankin mittava, teoreettinen ja käsitteistöltään paikoin vaikeasti avautuva? – on syytä todeta, että Mikkonen on selviytynyt urakasta puhtain paperein, jopa kiitettävästi. Usein oppikirjoja vaivaava kuivakka esitystyyli ei täysin loista poissaolollaan tässäkään tapauksessa, ja kieltämättä kirjan ensimmäinen pääluku "Kuvan ja sanan vuorovaikutus" (ss. 13-89) sisältää myös hieman puuduttavaa toistoa. Toisaalta Mikkonen onnistuu aina sopivissa kohdin tuomaan mukaan virkistäviä ja oivaltavia esimerkkianalyysejä sekä mainioita kuvaesimerkkejä, jotka värittävät esitystä mustavalkoisuudestaan huolimatta. Tekijää ja kustantajaa onkin syytä onnitella hienosta kuva-aineistosta, taitosta, grafiikasta ja vieläpä kirjan koosta ja sivujen avaruudesta. On ilo lukea ajan kanssa tutkimusta, jossa tilaa on käy-

tetty hyvin.

Kuva ja sana esittää monia retorisia kysymyksiä, jotka kuvastavat myös asioiden monimuotoisuutta, monitulkintaisuutta ja liikkuvuutta – esimerkiksi ”kuinka kirjallisuuden kielessä voidaan esittää kuvaa ja nähtyä tilaa?” ja ”kuinka kielessä voidaan välittää jonkin näkemistä ja siihen liittyvää kokemusta?” (s. 225). Entä kuinka kirjoitetussa arvostelussa voi kuvata teosta, jonka mielenkiintoisuus, toimivuus ja innostavuus perustuu osittain sen miellyttävälle visuaaliselle ilmeelle ja rikkaalle kuva-aineistolle? Kai Mikkosen hieno kirja kannattaa itse kokea. Kuva ja sana – lue ja katso.

Markku Lehtimäki

Lukemisen taito

Päivi Kosonen: *Elämisen taidosta. Esseitä modernin kirjallisuuden tunnoista.* Tampere: Tampere University Press 2004. 95 s.

FT Päivi Kososen *Elämisen taidosta* -esseekokoelma on jaettu kahteen osastoon. Ensimmäinen, ”Modernit klassikot: Naistekstin punctum”, sisältää viisi aiemmin julkaistua kirjoitusta. Näistä neljä on julkaistu *Naistutkimus/Kvinnoforsking* -lehdessä vuonna 2000 ”Kirjallisuuden naisklassikoita” -otsikon alla. Viides essee on julkaistu *Nuoressa voimassa*. Kokoelman toinen osasto on nimetty ”Viisi myöhäismodernia: Tyylistä ja taidosta”.

Kaikissa näissä esseissä Päivi Kosonen näyttäytyy vastaanottavana ja empaattisena tutkijana, joka kutsuu esseitten lukijaa jakamaan nämä kokemukset. Kutsua on helppo noudattaa, sillä Kosonen rakentaa esseensä viekottelevasti.

Hän lähtee liikkeelle barthesilaisesta punctumista (Barthes, *Valoisa huone* 1980/1985), teoksissa häntä koskettaneesta ja puhutelleesta yksityiskohdasta. Niinpä kunkin esseen alussa on suora sitaatti, jonka kautta Kosonen kerii auki tulkintansa painopisteitä. Retorista me-muotoa käyttämällä Kosonen tekee esseiden lukijalle paikan sisälle punctumiin ja hänen siitä esittämäänsä tulkintaan. Sittemmin hän siirtyy minä-muotoon ja tarjoaa laajallekin levittyvän tulkinnan

(koko) teoksesta ja sen tekijästä.

Naisklassikoista ovat mukana Marie Madeleine de la Fayetten *Clévesin ruhtinatar* (1678), Mary Shelleyn *Frankenstein* (1818), George Sandin *Taiteilijattaren tarina* ja vielä suomentamaton *Rudolstadtin kreivitär* (*1842-43)* sekä Coletten *Chéri* (1920). Myöhäismodernia käsittelevässä osastossa ovat kohdeteoksina Eila Kostamon *Haava* (1983), Orhan Pamukin *Nimeni on punainen* (1998), Per Olov Enquistin *Henkilääkäri* (1999), Åsne Seierstadin *Kabulin kirjakauppias* (2002) ja Atiq Rahimin *Unen ja kauhun labyrintti* (2002).

Käsitellyt kirjat ovat siis sangen erilaisia niin muodoiltaan kuin kirjallisuushistoriallisilta konteksteiltaan. Kososen niistä esittämiä luentoja – tai pitäisi kai sanoa: lukukokemuksia – yhdistää henkilökohtaiseksi nimetty elämisen vaikeuden tunto, johon liittyy haave paremmasta. Kaikki käsitellyt romaanit ruokkivat tätä haavetta, kuten Kosonen esipuheessaan toteaa.

Myös tulkinnoissaan Kosonen kiteyttää romaanit tai ainakin valitsemansa yksityiskohdat tiettyyn elämiseen liittyvään tuntemukseen. Niinpä esimerkiksi Enquistin romaanissa tematisoituu ”pelon ja kauhun tunto”, jota tekijäkertoja on kesyttämässä. Afganistanilaisen Rahimin teos puolestaan luo ”hämäryyden, kauhun ja painajaismaisuuden tuntua”. Norjalaisen Seierstadin kiistelty teos välittää ”tosielämän tuntua”, Pamukin teos taas hevosen kuvauksessaan ”luontevuuden tuntoa”. Eila Kostamon esseekokoelmasta Kosonen lukee esiin tekijän yhteydet Gustave Flaubertiin ja nimeää ne ”kaltaisuuden tai sielunsukulaisuuden tunnoksi”.

Naiskirjallisuuden klassikoita käsitellessään Kosonen liittää erilaiset tunnot teoksissa viljeltyyn retoriikkaan. Mary Shelleyn *Frankenstein* synnyttää vähitellen ”kauhun tuntua”. Romaanin loppukohtauksessa Hirviön esittämä puolustuspuhe iskee lukijaan ”kyynelten retoriikalla”, Goethelle ja Rousseaulle ominaisella tehokeinolla. George Sand puolestaan käyttää *Taiteilijattaren tarinassa* omiin tarkoituksiinsa ”totuuden sanojen retoriikkaa” toisin kuin vaikkapa miespuolinen Balzac. Coletten *Chéristä* valittu yksityiskohta toteuttaa proosallisuuden ihanteen retoriikkaa.

Nämä erilaiset tunto/tuntu- ja retoriikkakiteytykset ovat oivaltavan ja tiivistyksen hallitsevan lukija-kirjoittajan taidonnäytteitä. Tosin jotkut esseet tuntuvat jäävän kuin kesken; ylipäätään kokoelman kirjoitukset ovat lyhyitä, mikään niistä ei ylitä kymmentä sivua. Esimerkiksi Colettea ja Sandin *Taiteilijattaren tarinaa* koskevat esseet jäävät lopulta kuin roikkumaan ilmaan ja siten kenties kehottavat esseiden lukijaa tekemään omakohtaiset päätelmänsä.

Vaikka kokoelman tekstit ovat lähtökohtaisesti positiivisesti virittäytynyttä luentaa, sisältävät kirjoitukset myös romaaneihin suunnattuja sivalluksia. Esimerkiksi Coletten tyyliä Kosonen nimittää suoraan latteaksi. Kovimman arvostelun Kosonen kuitenkin kohdistaa kirjallisuudentutkijoihin, jotka ovat ar-

vottaneet naiskirjallisuuden klassikoita patriarkaalisen tradition eikä naiskirjallisuuden jatkumon pohjalta.

Erityinen särmä on kokoelmassa kuitenkin piilotettu sivulauseisiin. Kautta esseiden Kosonen nimittäin arvostelee nykyistä kirjallisuudentutkimusta ennen kaikkea omakohtaisuuden puutteesta. Esimerkiksi Kostamosta kirjoittaessaan Kosonen nostaa positiivisena ilmiönä esiin kirjoitusten särmää ja syvyyttä tuottavat omakohtaiset intressit ja käsittelytavat, jotka ”nykyisestä kirjallisuudentutkimuksesta jäävät usein puuttumaan” (s. 63). Shelleyn *Frankensteinia* käsitellessään Kosonen kertoo kirjallisuudentutkijoiden luokitelleen sitä milloin scifiksi, milloin taas goottilaisen fantasian ”turvallisuutta luovien lajinimikkeiden alle”. Hän jatkaa sulkeistamalla ironisen kommentin: ”Onko mitään kauheampaa kuin irrallaan kulkeva luokittelematon romaani!” (s. 31.)

Kososen oma esseekokoelma vaikuttaa irtiotolta turvallisuushakuisesta ja luokitteluvimmaisesta tutkimuksesta ja kenties laajemminkin sen tavasta kirjoittaa kirjallisuudesta nykyisin. Onhan Kososen tekstien omakohtaisuuden tuntu ja kiteyttämisen retoriikka ja ennen kaikkea esseemuoto keino irtautua valtavirtaisesta tavasta tehdä kirjallisuustieteellisiä tutkielmia.

Valitsemalla romaanitarkasteluilleen esseemuodon Kosonen välttyy esimerkiksi kirjallisuustieteellisten tutkielmien tavasta määritellä käyttämänsä käsitteet ilmatiiviisti. Esseemuoto sallii myös sellaisia teoreettisia hyppyjä, joita tieteellisissä artikkeleissa ei tavallisesti tehdä.

Mutta minua, kirjallisuustieteilijälukijaa, jäävät Kososen esseissä askarruttamaan juuri nämä hypyt. Vaikka ymmärrän me-muodon käytön retorisena keinona, en silti tiedä, kenestä Kosonen puhuu. Tarkoittaako hän meitä (nais)ihmisiä – Kososen itsensä käyttämä termi – vai esipuheessa nimettyjä meitä humanisteja, joille inhimillisen elämän kulun luonne on käynyt vieraaksi (ks. s. 10)? Keitä ovat me, joihin on äskettäin uudelleen herännyt halu lukea kunnon tarinaa alkuineen, keskikohtineen ja loppuineen (ks. s. 92)?

Mielenkiintoisin hyppy Kososen esseissä tapahtuu suhteessa tekijään. Tekijä on palannut intentioineen kaikkineen Kososen esseisiin. Niissä tehdään samastuksia kertojan ja tekijän välillä puhumalla tekijäkertojasta ja kirjailijakertojasta. Esipuheessa hän sanookin, että ”jokainen romaani on tekijän minulle ojentama inhimillistä elämistä koskeva puheenvuoro” (s.11). Inhimillinen tekijä puhuu teoksissa, niiden kautta ja pyytää tulla kuulluksi (s.11). Esseistä välittyvää asennetta voi kutsua yhdenlaiseksi bahtinilaiseksi minän ja toisen kohtaamisen prosessiksi, dialogiksi – tulkintaan viittavat myös esipuheen lähdeluettelossa mainitut Mihail Bahtinin ja Lynne Pearcen teokset.

Esseissään Kosonen vaikuttaa tuottavan sitä, mitä Michel Foucault on kutsunut tekijä-funktioksi. Toisin sanoen Kososen kirjoituksissa on tendenssi lopulta palauttaa kaikki oivaltavat lukukokemuk-

set tekijään, josta tulee siten yhtenäisyyden tae, vaikka teokset itsessään tarjoaisivat ristiriitaisia mahdollisuuksia. Lukija ja lukemisen nautinto ovat Kososen esseissä läsnä kaikkialla, mutta en lopulta pysty päättämään, onko Kosonen menossa kohti jotain uudenlaista tapaa käsittää tekijän suhde teokseen ja lukijaan sekä ylipäätään tulkintaan, vai onko hän palaamassa vanhaan. Vai onko niin, että juuri Kososen kirjoitusten esseemuoto sallii nostalgisen tarpeen herättää jo kertaalleen tapettu Tekijä uudelleen henkiin?

Kaisa Kurikka

Tapaamisia amerikkalaisten identiteettien kanssa

Goldblatt, Roy, Nyman, Jopi, and John A. Stotesbury (eds): *Close Encounters of an Other Kind: New Perspectives on Race, Ethnicity and American Studies*. Joensuu: University of Joensuu, 2005. xv, 278 s.

Roy Goldblattin, Jopi Nymanin ja John A. Stotesburyn toimittama artikkelikokoelma *Close Encounters of an Other Kind: New Perspectives on Race, Ethnicity & American Studies* sisältää monipuolisen joukon artikkeleita, jotka käsittelevät hyvin erilaisia aiheita erilaisista teoreettisista lähtökohdista. Kirjan keskeinen teema on amerikkalaisten identiteettien uudelleenmääritteleminen. Kuten Jopi Nyman johdannossaan kirjoittaa, etniset identiteetit pyritään sijoittamaan erityisesti transnationaalisiin yhteyksiinsä eikä analysoimaan niitä vain suhteessa etnisen ryhmän historiaan Yhdysvalloissa (s. xiv). En käy kaikkia artikkeleita arvostelussani läpi, vaan nostan esiin joitakin mielenkiintoisia huomioita.

Kokoelma on jaettu neljään osaan, joissa käsitellään Yhdysvaltojen etnisiä kirjallisuuksia ja kulttuureja useista näkökulmista. Ensimmäinen osio keskittyy aasialais-amerikkalaisiin kirjoittajiin Yhdysvalloissa ja Kanadassa. Osio on kohtalaisen yhtenäinen, ja aasialais-amerikkalaisuus ja aasialais-amerikkalaisen

identiteetin ongelmat tulevat artikkeleissa esiin monesta eri näkökulmasta ja tarkasteltuna erilaisin teoreettisin välinein. Osion ensimmäisessä artikkelissa Silvia Schultermandl analysoi Maxine Hong Kingstonin ja Rebecca Walkerin omaelämäkertoja ja tarkastelee etnisyyden sosiokulttuurista määrittelyä sekä kirjoittajien yrityksiä sijoittaa itsensä etnisten rajoitusten ulkopuolelle. Schultermandl kirjoittaa, että Kingston ja Walker ovat hyviä esimerkkejä siitä, miten identiteetin voi määritellä ennemmin poliittisten kuin etnisten parametrien mukaan (s. 13).

A. Noelle Brada-Williams ja Klara Szmańko käsittelevät artikkeleissaan aasialais-amerikkalaisen identiteetin määrittelyä erilaisista näkökulmista. Brada-Williamsin artikkelissa korostuu aasialaisten rooli amerikkalaisissa rotuhierarkioissa. Aasialaiset saavat amerikkalaisessa kulttuurissa positiivisia konnotaatioita, mutta he jäävät kuitenkin ulkopuolisiksi. Afrikkalais-amerikkalaisten amerikkalaisuus toimii inspiraationa aasialais-amerikkalaisille taiteilijoille ja aktivisteille. Szmańkon artikkelissa taas painottuu aasialaisten näkymättömyys usein mustavalkoisessa amerikkalaisessa kulttuurissa. Hän kirjoittaa, että hänen tarkastelemansa Maxine Hong Kingston ja Chang-rae Lee käsittelevät molemmat vähemmistöjen näkymättömyyttä valtakulttuurissa ja toisilleen (s. 26). He tuovat esiin avoimesti, että vähemmistöjen näkymättömyys toisilleen on valkoisen valtavirtakulttuurin aikaansaamaa.

Jenni Valjento ja Joel Kuortti tutkivat intialaista alkuperää olevien naiskirjailijoiden tekstejä. Molemmat käsittelevät naisten erilaisia subjektipositioita ja niiden moninaisuutta suhteessa uuteen maahan. Valjento tarkastelee intialaisten naisten kontakteja valkoisiin amerikkalaisiin, ja Kuortti käsittelee erityisesti subjektiuden ja identiteetin ongelmia transnationaalisissa puitteissa.

Toisessa osassa pohditaan afrikkalais-amerikkalaista kirjallisuutta ja kulttuuria. Anne Urbanowski ja Sara Kärkkäinen Terian käsittelevät afrikkalais-amerikkalaista yhteisöä yhteiskunnallisesta näkökulmasta. Kirjallisuudentutkimusta edustavat Minna Niemi ja Hanna Reinikainen, jotka tarkastelevat afrikkalais-amerikkalaisten naiskirjailijoiden tekstejä. Niemi käyttää kriittisesti psykoanalyyttista teoriaa Alice Walkerin *Meridian*-romaanin luennassa. Niemi kirjoittaa, että kirjan päähenkilön psykologiset ja fysiologiset oireet johtuvat värillisten naisten kokemusten aliarvostamisesta. Värilliset naiset oppivat pienestä pitäen inhoamaan itseään sukupuolisen, rodullisen ja luokkasidonnaisen syrjinnän tuloksena. Kuitenkin kirjassa tuodaan esiin mahdollisuuksia löytää voimaa omista kulttuurisista traditioistaan ja neuvotella toisenlaisia rodullisia ja seksuaalisia identifikaatioita. Reinikainen käsittelee postkoloniaalisesta ja psykoanalyyttisesta teoriasta käsin ruumiillisuutta Toni Morrisonin romaanissa *Beloved*. Hänen luennassaan korostuu ruumiin tehtävä historian tallentajana ja vastarinnan ja subjektiuden paikkana.

Marja-Leena Hakkarainen kirjoittaa

artikkelissaan mustista saksalaisista. Kuten Hakkarainen artikkelinsa aluksi toteaa, saksalainen imago on hyvin valkoinen (s. 123). Hakkarainen käsittelee mustien saksalaiskirjailijoiden, Michèle Maillet'n, Ika Hügel Marschallin, Thomas Usleberin ja May Ayimin, mahdollisuuksia muuttaa saksalaista rotukäsitystä ja haastaa binääriset rotuoppositiot. Artikkeli on kokoelmassa löyhimmin sidottu amerikkalaiseen kontekstiin, mutta puolustaa mielenkiintoisella aiheellaan paikkaansa kokoelmassa.

Kolmas osa käsittelee vasta vähitellen esiin nousevia etnisyyksiä. Osio on kokoelman hajanaisin, eikä artikkeleilla ole juuri yhteyksiä toisiinsa. Salah Oueslati käsittelee arabien asemaa amerikkalaisessa kulttuurissa, ja etenkin heidän nimittämistään valkoisiksi. Oueslatin mukaan monet tutkijat sanovat, että niin kauan kuin arabit nähdään valkoisina, he pysyvät jokseenkin näkymättömänä ja suojattomana vähemmistöryhmänä. Marc Priewe ja Sophia Emmanouilidou taas käsittelevät molemmat rajoja Meksiko–Teksas-alueella: Priewe *chicana/o*-kulttuurista käsin ja Emmanouilidou rajanylitysten kautta. Molemmissa artikkeleissa rajanylitykset ja raja nähdään mahdollisuuksina uudenlaisten identiteettien luomiseen, vaikka Priewe kirjoittaakin, ettei rajakulttuuri näyttäydy vain positiivisessa valossa.

Mielenkiintoinen on myös Kaisa Ilmosen teksti rodun ja seksuaalisuuden yhteyksistä Michelle Cliffin romaanien karibialaisessa kontekstissa. Samalla kun Cliff kirjoittaa uudelleen kolonisaation ja vastustuksen historiaa, hän käsittelee myös seksuaalisuuksien ja sukupuolen uudelleenkirjoittamista (s. 180). Ilmonen keskittyy artikkelissaan queer-luentaan ja sen rotusokeuteen. Cliff luo teksteissään haasteen sekä afro-karibialaisille myyteille ja tarinoille että länsimaiselle queerteorialle.

Neljännen osan teemana on valkoisuus, ja rodun käsitteleminen onkin ainoa osion artikkeleita yhdistävä tekijä. Valkoisuuskin yhdistää artikkeleita kohtuullisen väljästi. Lotta Kähkösen ja Sara Eevan artikkelit käsittelevät nimenomaan valkoisuutta, sen ongelmia ja esittämistä, ja ovat osion mielenkiintoisinta antia. Valkoisuus tulee esiin myös kokoelman viimeisessä artikkelissa, jossa Stefano Luconi kirjoittaa Yhdysvaltoihin muuttaneiden italialaisten identiteetin muuttumisesta valkoiseksi. Italialaiset yhdistettiin aluksi tumman ihonvärinsä ja mustien hiustensa takia afrikkalais-amerikkalaisiin. Identifioituminen valkoisiksi amerikkalaisiksi syntyi italialaisten kasvavista ennakkoluuloista mustia kohtaan.

Lotta Kähkönen kirjoittaa Joyce Carol Oatesin romaanista *Expensive People*. Hän kiinnittää erityisesti huomiota romaanin päähenkilön äidin valkoisen etnisyyden kuvaamiseen. Kähkönen pohjustaa analyysiaan erilaisilla valkoisuuden määritelmillä amerikkalaisessa kontekstissa ja tuo esiin, ettei ole ollut aina selvää, kuka käsitetään valkoiseksi – jos se on selvää nytkään. Kähkönen toteaa, että romaani esittää valkoisen identiteetin so-

siaalisena konstruktiona, joka voidaan luoda ja jota voidaan muokata. Sara Eeva taas käsittelee artikkelissaan Jean Rhysin tekstejä ja tarkastelee valkoista toiseutta (”Others within whiteness”) Rhysin kreolinaisten konstruktioissa. Rhysin romaaneissa on kahdenlaisia valkoisia: ”oikeita valkoisia” ja valkoisia kreoleja, jotka ovat eurooppalaista syntyperää, mutta syntyneet ja kasvaneet Länsi-Intian saaristossa. Eeva kirjoittaa, että koloniaalisessa kontekstissa valkoisten kreolien valkoisuus on tullut kulttuurisesti näkymättömäksi, mikä on paradoksaalisesti antanut mahdollisuuden valkoisten vallan oikeuttamiseen (s. 249).

Kokoelma on kaiken kaikkiaan kattava ja monipuolinen katsaus Amerikka-tutkimuksen uusiin tuuliin. Kokoelman monitieteisyys antaa uusia näkökulmia, vaikka se myös hajauttaa kokoelman linjaa. Kaikki artikkelit ovat osaltaan kiinnostavia ja erinomaisesti toteutettuja. Kokoelma tarjoaa tuoreita näkemyksiä ja mielenkiintoista luettavaa Amerikka-tutkijoille tai aihepiiristä kiinnostuneille.

Tanja Sitomaniemi

Juha Rikaman vastine Kaarina Kolulle

Arvostettu Kollegani,

Kiitän Sinua väitöskirjani arvostelusta Avaimen numerossa 1/2005. Monin kohdin yhdyn arviointeihisi. Huomiosi, esimerkiksi koulun kirjallisuudenopetuksen (surkeaa) tilannetta ja sen syitä koskevat, ovat yleensä tarkkanäköisiä. Muutamassa keskeisessä asiassa olen kuitenkin kanssasi eri mieltä. Haluan ne selvittää tässä, koska asialla on laajempaa periaatteellista kantavuutta, myös tulevan – toivottavasti vihdoinkin viriävän – kirjallisuudenopetuksen tutkimuksen kannalta.

Kirjoitat: ”Tieto on pääosin detaljitietoa, tiedonmurenia, joista Rikama ei edes yritä rakentaa ehjää, yhtenäistä kirjallisuusdidaktiikan viitekehykseen sijoitettua järjestelmää.” Lause osoittaa, että tutkimukseni tietoteoreettinen ja metodinen ydin on jäänyt Sinulta ymmärtämättä. Lähtökohtani, jonka tuon Johdannossa (s. 12-13) painokkaasti esiin, on, että kirjallisuudenopetus on tutkimuskohteena monimääräytynyt, monen eri alueilta tulevan tekijän vaikutusaluetta, ja sellaisena tyypillinen monitieteinen tutkimuskohde. Sellaisen tutkimisessa on välttämätöntä hyödyntää eri tutkimusaloja ja niiden näkökulmia, joiden avulla voi valaista kirjallisuudenopetuksen eri osa-alueita. Esimerkiksi reseptioestetiikka tai systeemianalyysi ei näin ollen ole ”ir-

rallinen lisä", kuten väität, vaan eräitä toisistaan riippumattomia tarkastelunäkökulmia, jotka valaisevat joitakin piirteitä kirjallisuudenopetuksen laajasta kentästä. (Tosin tutkimuksessani liian niukasti, minunkin mielestäni.) Näin saadut tulokset ovat välttämättä rajallisia, juuri noita mainitsemiasi "tiedonmurenia", mutta niiden hyvä puoli on se, että ne ansaitsevat tiedon nimen, eivät ole spekulaatiota.

Tämä lähtökohta hylkää siis ajatuksen, että koko kirjallisuudenopetuksen laaja ilmiökenttä olisi selvitettävissä kirjallisuudidaktiikka-nimisen itsenäisen tieteen ja sen kehittämien teorioiden ja käsitteiden avulla. Hyvän vertailukohteen tarjoaa tässä kirjallisuudentutkimus, jonka tutkimussuuntausten uskomaton paljous tekee mahdottomaksi puhua siitä ja harjoittaa sitä yhtenäisenä kirjallisuustieteellisenä järjestelmänä, yhtenä kirjallisuustieteenä. Kirjallisuudenopetus on nähdäkseni vielä moninkertaisesti enemmän monimääräytynyttä (eli siihen vaikuttavat vielä useammat seikat) kuin kirjallisuudentutkimus, joten sitä koskevan yhtenäisen kirjallisuusdidaktiikka-tieteen olettaminen on vain harha, johon meillä opettajilla on taipumus langeta, koska usein ajattelemme, että sellaisen olemassaolo tekisi työstämme arvokkaampaa, "tieteellisempää". Kirjallisuudenopetus on niin arvokas asia mielestäni juuri siksi, että se vaatii harjoittajaltaan niin monen alan tuntemusta ja soveltamiskykyä yhtaikaa, ei siksi, että se kaikkinensa olisi johdettavissa jostain yhdestä totalitaarisesta kirjallisuusdidaktisesta järjestelmästä.

Kokonaan toinen asia on, että eri näkökulmien valossa tutkittu empiirinen aineisto ohjaa yleensä tekemään jonkinasteisia yleistyksiä. Pisimmälle viety yleistys, johon empiirisen aineistoni ohjaamana tutkimuksessani uskaltauduin, oli päätelmä ns. integratiivisesta lukemiskulttuurista (vs. esteettinen lukemiskulttuuri), joka näyttää aineistoni perusteella varsin laajalti ohjanneen meikäläistä kirjallisuudenopetusta. Pidän varsin kummallisena sitä, ettet arvostelussasi edes mainitse integratiivista lukemiskulttuuria etkä sen pohjalta nousevaa temaattista kirjallisuudenopetusta, vaikka ymmärtääkseni itse olet työssäsi toteuttanut niitä sangen menestyksekkäästi. Tältä kannalta Boel Englundin Ruotsin lukioiden kirjallisuudenopetusta koskevat tutkimustulokset eivät ole mikään "kiinnostava uusi näkökulma aineistoon", kuten sanot, vaan jo oman aineistoni pohjalta toteamani ilmiön tärkeä rinnakkaisilmiö.

Vielä pari pienempää seikkaa. En ole johtanut ulkomaisen kirjallisuuden lisääntymistä koululukemistossa "suoraan EU:n luomasta tarpeesta", kuten väität. Ulkomaiset teokset olivat nousseet tasoihin kotimaisten kanssa jo vuoden 1979 kyselyssä (s. 73, taulukko 14), mikä selittyy kirjallisuudenopetuksen suurella 1960-luvun murroksella ja siihen vaikuttaneilla monilla syillä (esim. s. 24, 32). Maailmankirjallisuuden mestarinovelleja ei ole Jorma Ojaharjun vaan Aulis Ojajärven toimittama.

Juha Rikama

Topelius' Konungens handske – how history is (re)written

A historical novel often discusses the nature of history, both overtly and covertly. In Zacharias Topelius' *Konungens handske* (1863) there is a foreword and an afterword, in which the nature of history is explicated. The narrator emphasizes the meaning of emotions in history, but rather on a collective than individual level. Providence has an important role in history, and nations are seen as actors in the predetermined progress of events.

The novel depicts autumn 1788: the war between Sweden and Russia, and a conspiracy by several officers called Anjala League. The Anjala men opposed the war, and some aimed at independence of Finland. The questions of loyalty and nationality are provoked in the novel because of the subject matter as well as several contextual matters: During the time depicted, Finland was part of Sweden, during the time of writing an autonomous grand duchy of Russia. Besides that, the novel was originally published as a serial in a Swedish newspaper, a Swedish audience in mind.

History and nationality intertwine in the novel. The philosophy of history combined with the narrative advocate for a new interpretation of history and for the legitimacy of the Finnish autonomy.

Mari Hatavara

"The wide gap between us and you".

The Poor and the Rich in Pentti Haanpää's Novel Isännät ja isäntien varjot (Masters and Masters' Shadows)

The novel *Isännät ja isäntien varjot* (1935) by Pentti Haanpää contains a significant amount of allusions to the Bible. This fact has been taken note of in earlier study, and the novel has been proved to have as its intertexts a few very well known Old Testament stories: The story of Esau and Jacob, the story of the journey to the Promised Land, The book of Job and a few others.

This article shows that one interesting intertext has not been discovered in earlier studies: The story of a rich man, poor Lazarus and Abraham in Luke's gospel (Luke 16: 19—31). Perceived intertext arranges and at the same time enriches in a new way the thematic field of the novel. Through the intertext the gap between the rich and the poor becomes even more noticeable. At the same time, the social criticism in the novel appears sharper than ever.

The connection with the story in Luke's gospel deepens also the existential level of the novel as the messages from another world or another reality troubles the hero of the novel. In the world of the novel, justice does not win, but it gives a hint that in the invisible world even the poor can gain justice.

Juhani Sipilä
Translated by Sini Lehtinen

Hannu Salama's V style Metafictivity as a factor in remodeling the realistic novel in the 1970's

This article examines Hannu Salama's novels *Siinä näkijä missä tekijä* (1972) and *Kosti Herhiläisen perunkirjoitus* (1976) as realistic and metafictive novels. The main argument is that metafictive devices do not necessarily lead to exclusion of mimesis and realism, as the most categorical views suggest, but they can become a part of the remodeled realistic novel. According to Patricia Waugh (1985) fiction that is based on realistic conventions but at the same time lays them bare critically and resourcefully can be called "new realism".

In Salama's novels metafiction is manifested primarily in explicit and thematized diegetic form, "mimesis of the process" (Hutcheon 1984). In Salama's novels it is used mainly to question truthfulness and validity of (ideological) grand narratives and traditional conventions of social (working-class) realism. This is connected with postmodern changes in society, culture and ways of thinking but not with postmodernism.

Idea of metafiction as a part of realistic novel suggests also that literary realism is a more flexible mode than most traditional and poststructuralist theories propose. But reconsidered from Bertolt Brecht's point of view realistic writing turns out to be constantly updating critical practice with no predestined form. It can also include brechtian alienation effects (*V-effekt*) which actually are metafictive elements. And if language is viewed as both referential (maintaining "will to reference") and (self-)reflexive, like Mihail Bakhtin suggested, metafictive features do not mean incompatibility with realism at all.

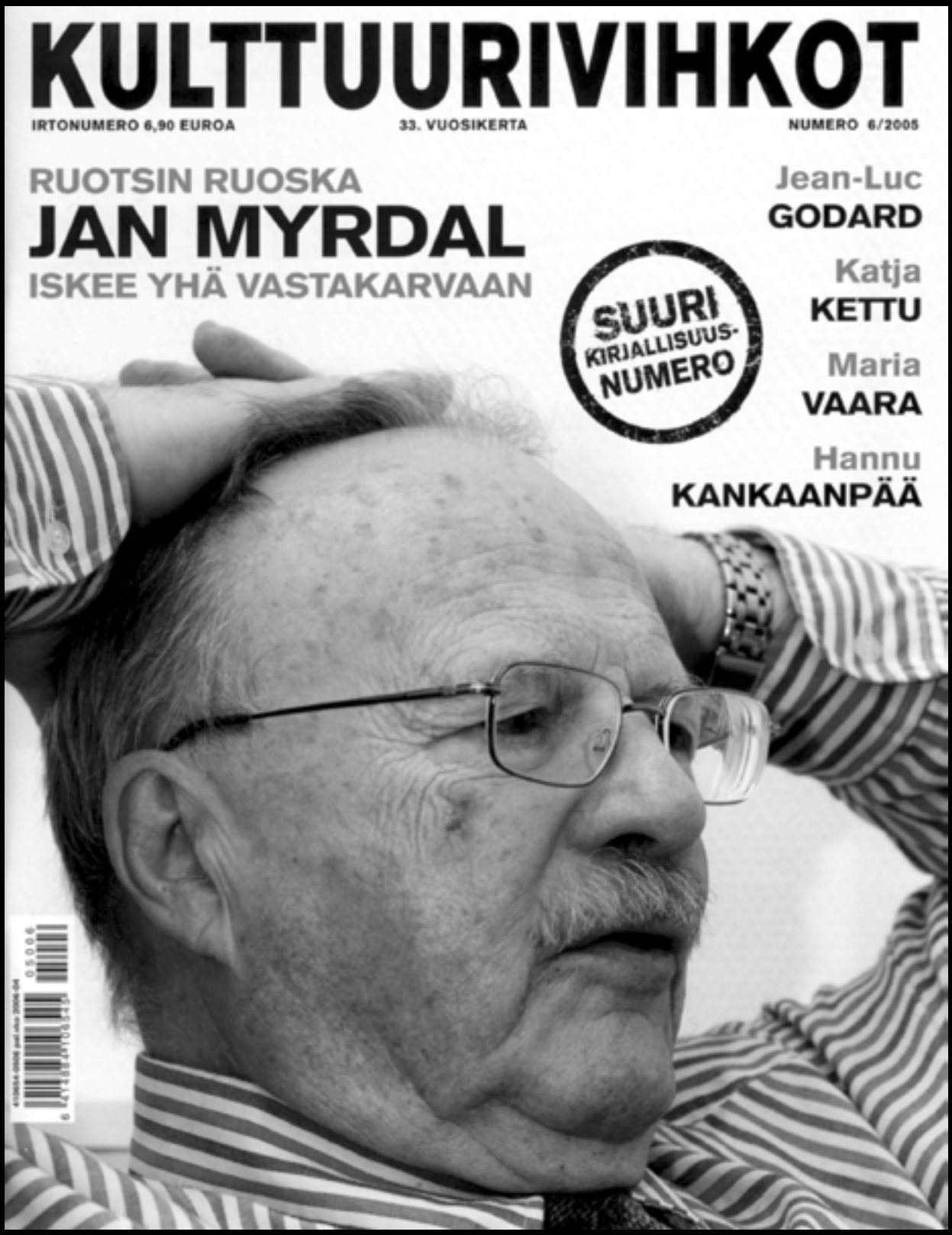
Milla Peltonen

Prosaic Stage – On the theatre of Walter Benjamin

Article asks the role and signification of theatre in the thought of Walter Benjamin by comparing his essays on Brecht´s epical theatre from the 1930´s with his doctoral thesis of 1919 on the literary theory in the Romanticism of Iena. The approach makes possible to present a more general question concerning the reasons why theatre is reinvented during the past century precisely as a scenic art and as an art of director. In his thesis, Benjamin defends an idea of a different kind of Romanticism which, against the prevailing bourgeois ideas, is politically revolutionary and "sober" by its expression. By assuming novel as the paradigm of work of art, the romantic literary theory accomplishes itself in the idea of "poetry as prose". Benjamin´s own "Brechtian turn", as well as the epical theatre he analyses, can be explained as a consequent continuati-

on and critical explication of the former "prosaic turn". In the "gesture" (Geste), which according to Brecht constitutes the basic element of scenic representation, can be recognized the same "estranging" and "retarding" dynamics and structure as in the "connexions" (Zusammenhang) of the romantic prose. Correspondingly, the "scenic turn" in modern theatre motivates itself by a more general historical change which, still today, continues to dislocate the modes of representation and social existence.

Esa Kirkkopelto



Hyvissä Lehtipisteissä. 6,90 euroa.

www.kulttuurivihkot.fi

Kirjoitusehdotuksia Avaimeen

Kirjallisuudentutkimuksen aikakauslehti Avain ottaa vastaan jatkuvasti ehdotuksia artikkelien lisäksi myös puheenvuoroiksi, keskusteluksi, arvosteluiksi ja muiksi kirjoituksiksi. Kirjoitusten julkaisemisesta päättävät kulloisenkin lehden päätoimittajat.

Ehdotuksia voi lähettää sähköpostitse lehden toimitussihteerille Heta Muuriselle osoitteeseen:
heta.muurinen@helsinki.fi.

Ohjeita kirjoittajille

Kirjoitukset osoitetaan joko suoraan lehden toimittajille tai toimitussihteerille. Mukaan tulee liittää kirjoittajan koko nimi, lehdessä käytettävä(t) titteli(t) sekä joko yliopisto tai paikkakunta, sähköpostiosoite, puhelinnumero ja postiosoite, johon haluaa lehden lähetettävän.

Asiantuntijat arvioivat artikkelit referee-menettelyn mukaisesti. Kirjoitukset laaditaan ilman tekstinkäsittelyohjelmien asettelutoimintoja (esim. tavutus ja tasaus).

Teksti lähetetään PC-yhteensopivana, mieluiten rtf-muotoon tallennettuna tiedostona.

Tekstejä ei palauteta kirjoittajille, kuvat palautetaan.

Artikkelit

Artikkeleiden ohjepituus on n. 20 000 – 40 000 merkkiä välilyönteineen. Kritiikkien suositusmitta on enintään 5000 merkkiä välilyönteineen.

Teosten nimet kursivoidaan. Artikkelien otsikot laitetaan lainausmerkkeihin (lähdeluetteloon ilman lainausmerkkejä). Sitaatit suomennetaan. Käsitteet, joita halutaan painottaa, kursivoidaan. Tummennusta ja alleviivausta ei käytetä.

Artikkelin kirjoittajat laativat lyhyet (n. 1500 merkkiä välilyönteineen) englanninkieliset abstraktit artikkeleistaan.

Viitteiden käytöstä

Lähdeviitteen tiedot laitetaan sisäviitteisiin. Sisäviitteessä käytetään vuosilukua, joka on kirjoittajan käyttämän teoksen ilmestymisvuosi. Alkuperäinen ilmestymisvuosi mainitaan lähdeluettelossa.

Loppuviitteitä käytetään, jos halutaan tehdä lisäyksiä, kommentteja yms., joita ei ole tarpeen kirjoittaa varsinaiseen tekstiin.

Teoksista voidaan käyttää myös lyhenteitä viitteissä, jos se on tekstin kannalta järkevää, mutta viitteiden tulee olla helposti ymmärrettäviä ja johdonmukaisia.

Lähdeluettelosta

Lähdeluettelossa mainitaan tiedot seuraavassa järjestyksessä: tekijä, ilmestymisvuosi / ja alkuperäinen ilmestymisvuosi), *teoksen nimi,* toimittaja, kääntäjä, julkaisusarja, kustantajan kotipaikka/kotipaikat ja kustantamo. Lisäksi kokoomateosten ja tieteellisten lehtien artikkelien kohdalla mainitaan sivunumerot.