

Maaria Pääjärvi

Flanööri Pohjolasta – V. A. Koskenniemen *Kevätilta Quartier Latinissä* ja kadun ulottuvuudet

Kevätilta Quartier Latinissä (= K, 1912) on V. A. Koskenniemen (1885–1962) kirjoittama ja Emil Cedercreutzin (1879–1949) kuvittama pieni teos.¹ Se on omaelämäkerrallisen matkakirjan ja pienoisoromaanin yhdistelmä, jota on pidetty myös esseeteoksena (ks. Sarajas 1965, 28). *Kevätillan* siluettikuvitus ei vain korista kertomusta, vaan se voidaan lukea merkittäväksi osaksi kerrontaa. Nimensä mukaisesti romaani on yhden päivän – tai pikemmin yhden illan – kertomus Pariisiin Latinalaiskorttelin lävitse kulemisesta. *Kevätillan* aika etenee subjektiivisesti², ja kadun elämä välähtelee lukijan silmien edessä voimakkaan minäkertojan kautta. Joutilaassa kulkijassa voikin tunnistaa pariisilaisen flanöörin.

Flanööri (ransk. *flâneur*) on kadulla kulkeva, arkisen hyörinän ulkopuolelle jättäytyvä modernin metropolin kriittinen tarkkailija. Vaikka *Kevätillan* kertoja ei kertaakaan mainitse sanaa flanööri, erilaisten viitteiden ansiosta hänen roolinsa tulee silti ilmeiseksi. Aito flanööri tuntee kaupungin kadut, niiden nykypäivän ja historian, paremmin kuin kukaan muu. Flanööri muistuttaa kävelevää opaskirjaa, jonka tehtävä on tuntea katu kaikkine ulottuvuuksineen. Tämä muodostaa perustan flaneeraukselle. Kun flanöörin ymmärrys kaupungista loppuu, hän lakkaa olemasta flanööri, hän epäonnistuu. (Ks. Ferguson 1994, 30–31.)

Oman sävyensä flaneeraukseen tuo *Kevätillan* kertojan suomalaisuus. Hän on tottunut selittämään pariisilaisille tulewansa ”Kööpenhaminan takaa” (K, 27), niin kaukaisesta paikasta, ettei tarkemmalla tiedolla ole merkitystä. Kertoja kuvaa itsensä flaneeraamassa, ja hän tekee sen nimenomaan suomalaiselle lukijakunnalle. Kuinka osoittaa suomalaiselle yleisölle olevansa todellakin Pariisissa? Kuinka osata olla Pariisissa kuin kala vedessä mutta pysyä suomalaisena? Kertoja ratkaisee ongelman pukeutumalla kaksin kerroin peittävään vaateparteen: hän on samaan aikaan urbaani tarkkailija ja suomalainen Pariisin-kävijä, joka kertoo suomalaisille lukijoilleen vaikutelmiaan Pariisista. *Kevätillan* kertoja vakuuttaa lukijan alusta asti kompetenssistaan. Katujen nimet, historialliset tapaukset ja nykypäivän kaupunkielämä piirtyvät lukijan eteen luontevasti, asiantuntevalla äänellä. Kertoja pyrkii rakentamaan rikkumatonta silmän, mielen ja jalan yhteistyötä suuressa kaupungissa.

Flaneerauksen taidosta

Tunnetussa esseessään ”Modernin elämän maalari” Charles Baudelaire (2001, 191) pitää *modernia* flanööriä taiteilijana tai runoilijana, joka pyrkii ”erottamaan ikuisen ohimenevästä”.³ Historiallisen todellisuuden kietoutuminen pimenevään iltaan ja etenevään kevääseen, kevään vaiheet kotimaassa ja Pariisissa, takaumat ja pysähtymiset kuuluvat *Kevätillan* kerrontaan. Kertoja erottaa ”ikuisen ohimenevästä” historian ja muistojen, niin kollektiivisten kuin yksityisten avulla. Katu muuttuu flanöörin silmissä näyttämöksi, jolla hän näkee ohimenevät hetket Latinalaiskorttelin hengen ja historian kehyksissä. *Kevätillassa* flanööri katsoo kadun arkea menneisyyden läpi, kulkee ohi ja poimii näkymiä mihinkään kiinnittymättä. Myös katuelämän laitamilla pysyttelemisen ja runoilija Charles Baudelairin nostaminen suurkaupungin ymmärtäjäksi ovat flanöörille ominaisia piirteitä.

Tärkein aisti flanöörille on näkö. Baudelaire ja 1800-luvun Pariisia tutkineen filosofi Walter Benjaminin (1983, 69) mukaan flanöörin, väkijoukon ja metropolin jännitteet syntyvät juuri visuaalisella alueella. *Kevätillan* kerronta ja kuvitus rakentuvat visuaalisen havainnoinnin pohjalle. Mestarillisena siluetinleikkaajanakin tunnetun kuvanveistäjän Emil Cedercreutzin laatima kuvitus luo kerrontaan oman kerrostumansa. *Kevätillan* kerronnan katsominen kuvituksen kannalta antaa mahdollisuuden tarkastella flanöörin valikoivaa katsetta ja tapaa tuoda Pariisi lukijan luo. Onkin houkuttelevaa nähdä kirjan visuaalinen ja verbaalinen representaatio analogisina: varjokuvan leikkaajan sakset ja kertojan terävä kieli poimivat kadulta näkymiä ja muovaavat niitä. Siluetti, varjokuva, syntyy paperiarkista saksen terien välissä. Leikkaaja poistaa ylimääräisen paperin kuvaa muovatessaan. *Kevätillan* flanöörille kuvailun ja kuvittamisen akti on leikkaamista, epäoleellisen poistamista. Flaneeraus ei määritä pelkästään kertojan tapaa nähdä vaan myös *Kevätillan* juonen etenemistä. Kulkeminen on vain näennäisesti päämäärätöntä, koska flanöörillä on reittinsä: kadulta alas kapakkaan, nykypäivästä menneisyyteen ja lopulta takaisin kadulle, uuteen päivään.

Kevätillassa kertoja solahtaa vaivattoman oloisesti flanöörin rooliin. Hän esittää flaneerauksensa satunnaisena, keväisen auringon aikaansaamana alttiin, herkän ja kepeän kuljeskelun ja havainnoinnin tilana: ”[K]irjavat mielikuvat tanssivat piirissä ympärilläni. [–] Olenpa jo niiden tähden unohtanut, minne olin matkalla ja olinko minnekään.” (K, 7.) Pariisilaiseen veljeensä nähden suomalaisflanöörin etäisyys väkijoukosta on kuitenkin kaksinkertainen. Vieraan kielen ja katukulttuurin ympäröimänä hän ottaa itselleen erityisen tarkkailuposition, jossa Latinalaiskortteli alistetaan terävälle katseelle, erittelevälle kielelle ja koristavalle leikkaamiselle.

Veren ja paikan perintö Latinalaiskorttelissa

Kevätillassa kulkija etenee kotoaan Notre Damen luo, siitä Pariisiin Akatemian kautta Luxembourgin puistolle ja ohittaa Clunyn luostarin. Koordinaatit ovat niin tarkkoja, että reittiä pystyy seuraamaan kartalta. Kertoja lukee Latinalaiskorttelia kuin museon näytteillepanoa, jossa paikat kätkevät mennyttä aikaa ja jossa historia elää paikan ja sen asukkaiden ylevässä, latinalaisessa hengessä. Hän ihannoii Latinalaiskorttelia täydellisenä elämän ja historian kohtauspaikkana: ”Täällä sivistysperinnöllä ei ole sitä ikävää, museomaista luonnetta, joka on ominainen esim. Italian kaupungeille, vaan täällä tuntee kaikkialla vielä elävän elämän käynnin” (K, 62). *Kevätillan* kerronnassa nykypäivä kykenee heittämään pelkkiä pärskeitä menneisyyden päälle, joka muodostaa perustan kertojan kokemukselle Latinalaiskorttelista.

Kevätillan suhde aikaan havainnollistuu apostrofisessa puhuttelussa, jonka kertoja suuntaa nykyhetkelle: ”Sinä [nykyhetki] et ehdi sanoa: ’tänään’, ennenkuin jälkeesi tuleva jo sanoo: ’eilen’ ja kun tuhat vuotta on kulunut, ei kukaan enää muista, että sinäkin olet kerran sanonut: ’tänään’” (K, 97). Apostrofi johdattaa historialliseen kuvitelmaan, keisari Julianuksen kruunajaisiin tuhatkunta vuotta sitten (ks. K, 97–104). Kertoja siirtää nykyhetken menneeseen ja kuvittelee kruunajaiset verekseltään, presensissä. Hetkien läsnäolo nykypäivässä ja niiden kiinnittyminen paikkaan liittyvät elimellisesti flanöörin tapaan nähdä katu (Benjamin 1999, [M1,2]). Baudelaire (2001, 191) asettaa flanöörin keskeiseksi tehtäväksi uuttaa ohimenevästä ikuinen. *Kevätillan* kertojalle ikuinen kytkeytyy nimenomaan menneeseen: 1910-luvun Latinalaiskorttelissa se on paikkojen historiassa ja latinalaisessa veressä, joka paikallisten suonissa kiertää (ks. K, 61–62).

Kevätillassa ihmiset on kuvattu karikatyyrisesti ja tyypitellen, ja he asettuvat koomiseen valoon, toisinaan jäätävän ironiseen mutta useimmin lämpimän ymmärtävään: Pieni ja kuivettunut suutari, joka käyttää kakkuloita asettuu vastatusten (tai vatsatusten) lihakauppiaan kanssa, joka on kuin ”oikea Herkules” (K, 40). Lihakauppiaan ja suutarin näennäiset erimielisyydet raukenevat iltaan ja molemminpuoliseen porvarilliseen tyytyväisyyteen, varmuuteen siitä, että ”Tasavalta on aivan erikoisessa määrässä omiaan kehittämään juuri niitä ominaisuuksia, joita jokainen oikeinajatteleva kansalainen ensi sijassa kunnioittaa” (K, 49). Myös vallaton kukkaistyttö, rehevä ja liukaskielinen kahvilanemäntä sekä ilottelevat ylioppilaat kuvataan ilvehtivin pikapiirroin (ks. K, 25, 36–40, 80–85). Walter Benjaminin mukaan flanöörin fantasmagoria on taitoa lukea ammatti, syntyperä ja luonne kasvoista (1999, [M6,6]). *Kevätillassa* ammatti, ihmisten latinalainen alkuperä ja luonne ovatkin piirtoja, joihin lyhykäiset ihmiskuvat perustuvat. Flanööri kulkee ohi ja tiivistää vilaukselta näkemänsä tapaukset karikoiduiksi kuviksi, jotka ilmentävät Quartier Latinin asukkaiden luonnetta ja tapoja (vrt. Baudelaire 2001, 187).

Flanööriksi tekeytyminen Pariisissa on luonteva tapa asettua joukkojen ulkopuolelle, lukeutua taitelijoihin tai runoilijoihin, salonkikelpoisiin ulkopuolisiin. Kertoja ei ole turisti, pariisilainen tai suomalainen, vaan puhuu nimenomaan alentavaan sävyyn turisteista, välttelee muita suomalaisia ja katselee paikallisten arkea etäännytetysti kuin antropologi:

Tuskin missään saa niin elävää vaikutusta kuin tässä Parisin vanhimmassa kaupunginosassa rodun sivistyksen suorasta, keskeytymättömästä jatkuvaisuudesta, kulttuuriperinnöstä, joka siirtyy polvesta polveen ja joka on kaikkialla läsnäoleva, ikäänkuin ilmassa. Latinalaisrodun vuosituuhantinen sivistys on mennyt täällä vereen, se ilmenee [--] yleensä kaikissa niissä ulkonaisissa muodoissa, joissa Quartier'n elämä liikkuu. Se ei ole yksinomaan [--] pään sivistystä, se on yhtä paljon silmän ja käden ja kielen kulttuuria. Sitä ei voi unohtaa, sentähden ettei se ole koskaan opittu, se on peritty syntyessä. (K, 61.)

Kertoja korostaa Latinalaiskorttelin asukkaiden rodullisia piirteitä, ja osansa saavat myös paikallisten tavat. Kysymykset itsestään kertoja välttää – suomalaisuudestaan hän muistuttaa useita kertoja, kuin rakentaakseen siltaa itsensä ja lukijan välille. Suomalaisuus toimii myös tarkkailupositiona, mahdollisuutena esitellä pariisilaista elämää vieraan maan menona ja mahdollisuutena välttää oma osallistuminen viimeiseen asti.

Kadun historia ja etnografia ovat tärkeimpiä juonteita, joita kertoja seuraa kuin ohimennen ja joita hän myös selvittää lukijalle. Latinalaiskortteli on hänelle historian ja paikan alkuperäisväestön tarkkailuympäristö. Flanöörin ja kadun suhde muotoutuu kuitenkin toiseen suuntaan kuin museovieraan ja näyttelyn. Museovierasta ohjataan yleensä ulkopuolelta – museolla on valmis näyttely ja valmis narratiivi, alistuipa hän siihen tai ei. *Kevätillan* flanööri sen sijaan tiivistää vuosisatojen historiaa kulkiessaan; hän puristaa yhteen oman kulkunsa ajallisen keston ja paikan menneisyyden vuosisadat (Benjamin 1999, [C1,9]). Flanööri valikoi ja kirjoittaa museotekstinsä itse ja antaa itselleen tarkkailuposition: museo on hänelle representaatio kirjan kansien välissä.

Villon ja Voltaire, suomalainen Olavi Maununpoika ja Marie Antoinetten rintakoru ovat *Kevätillassa* kuin näyttelyesineitä. Kertoja tarkastelee niitä jokaista hetken ja pance ne sitten surutta syrjään uuden havainnon tieltä: "[Ludvig XVI:n peruukki] oli pingoitettu punaiselle samettitynylle ja sen viressä oli kultakirjaimin painettu historiikki peruukin vaiheista. Pöyristyttävä hinta osotti, että tasavallassakin arvostellaan kuninkuus hyvin korkealle. Jonkun verran kohtuullisempi hinnoitus oli Marie Antoinetten rintasoljen laidassa, jonka arvon minä puolestani olisin laskenut korkeammalle kuin tuon pölyttyneen valetukan." (K, 115.) Kertoja kuitenkin kääntää katseensa vikkelaasti toisaalle ja arvelee nähneensä Anatole Francen henkilöhaamon, Sylvestre Bonnard'n "ystävällisesti koukistuneen seljän" (mt.).

Erityisesti kulkijaa kiinnostaa paikkojen historia, latinalaisuus, jota kaupunginosa henkii. *Kevätillan* fantasmagoriat ilmenevät kadun ikaikaiselta vaikuttavassa hyörintäs-

sä, alueen boheemeissa runoilijahahmoissa ja kertojan historiallisissa mieltemissä. Kuljikijan museokävely muodostuuakin historiallisesti määrittyvästä katutilasta. Boheemirunoilijat saavat aseman kadun suurmiehinä, lakkaamattomasta vilinästä esille piirtyvinä yksilöinä, jotka ovat kyenneet antamaan äänen suurkaupungille. He eivät ole tyyppihahmoja, kuten katujen liikkeenharjoittajat tai ylioppilaat, joista varjokuvan tekijä leikkaa näppärästi siluetin, vaan he ovat Latinalaiskorttelin elävä henki ja sen loistava menneisyys. *Kevätillan* sivuilla runoilijat saavatkin erityisen roolin. Runosuomennokset antavat äänen Latinalaiskorttelin boheemeille: Baudelaire, Voltaire, Rimbaud ja Verlaine, Villon ja paikallinen laulelma heijastelevat kertojan ymmärrystä suurkaupungista ja sen elämästä (ks. K, 22–23, 53, 59, 65, 88–89, 120).

Kertoja piikittelee institutionaalista museointia avoimesti, ikään kuin haluaisi sanoutua siitä irti: ”Ranskan sivistyshistoria tietää varsin hyvin, ettei Akatemia ole samaa kuin parnasso. Moni Quartier’n bohemi-kahvila on ajoittain ollut sitä suuremmissa määrin kuin Richelieun instituutti.” (K, 16.) Flanöörin ”parnasso” on katu, turistin ”parnasso” on museo. Kuitenkin kertoja asettaa askelensa samoille reiteille kuin lukuisat turistit. Esimerkiksi Notre Dame kuuluu niin flaneeraavan kertojan kuin kenen tahansa turistin Pariisiin. Notre Damen gargoilit katsovat katua parhaasta mahdollisesta perspektiivistä: pitkä aika ja korkea sijainti ovat tarjonneet niille ihmeellisiä näkymiä. Kertojalle Notre Damen ”romanttiset paholaiset” ovat ennen kaikkea näkeviä olentoja, jotka eivät kuitenkaan pysty näkyjään jakamaan (ks. K, 8).

Turistien katseiden kohteena ovat myös Louvreen museoidut mestarit:

Watteau, joka on koko aamupäivän kärsinyt Tantaluksen tuskia seisoessaan mauttoman ja nenäkkään – ja hirmuisella tavalla puetun – turistijoukon uteliaisuuden esineenä, sipsuttaa Tizianin luo lepyttämään kiihtynyttä hermostoaan (K, 19–20).

Turistien katseiden kohteena oleminen, puhumattakaan turistien katselemisesta, ei *Kevätillan* kertojan mukaan ole mikään miellyttävä kohtalo. Kertoja viittaa Watteausta ja Tizianista puhuessaan sekä taiteilijoihin itseensä että heidän maalauksiinsa. Rokokoomaalari Antoine Watteau (tai hänen maalauksensa) kääntää katseensa mieluiten ajassa taaksepäin, häntä edeltäneen venetsialaisen renessanssimaalari Tizianin nerouteen ja kädenjälkeen. Kertoja kuvailee Watteaun ahdistuksia vertaamalla tätä antiikin mytologian Tantalokseen, joka rangaistukseksi hybriksestään sai turhaan tavoitella ruokaa ja juomaa nenänsä edestä. Saavatko museoidut mestaritkin vain harvoin nauttia toistensa kauneudesta, tavallisena kohtalonaan tutkailla turistimuotia ja kestää häikäilemätöntä tuijotusta? Turisti kaikessa ”mauttomuudessaan” tulee havaituksi. Turistin katsova silmä ei ole hienotunteisesti kätöksässä – toisin kuin flanöörin, jolla on taito nähdä näky-mättä.

Jokainen nähtävyys kirvoittaa *Kevätillan* kertojassa mieltemiä ja vaikutelmia. Kerrota etenee preesensissä historiallisia kuvitelmia ja lapsuusmuistoja myöten. Walter

Benjaminin mukaan flanööri kulkee aina alaspäin, kohti menneisyyttä, niin henkilökohtaista kuin julkista (1999, [M1,2]). Se näkyy myös *Kevätillassa* tärkeänä kerrontaa tilallisesti ja ajallisesti jäsentävänä rakenteena. Flanöörin mielikuvitusta kiehtoo Latinalaiskorttelin menneisyys, joka kietoutuu sen nykypäivään. Katu viettää alaspäin myös konkreettisesti, kun kertoja lopulta kulkee portaita myöten kapakkaan, Pariisin alamaailmaan ja yhä alemmas uneen ja lapsuudenmuistoon, mielen arkaaisiin kerrostumiin (ks. K, 123, 130–137).

Itsesäilytysvietin Pariisi

Latinalaiskortteli on pariisilaisuuden, ranskalaisuuden, suorastaan ”latinalaisen” kulttuurin ja rodun näyttelytila suomalaiselle vieraille. Sivistyneisyys yhdistyneenä elinvoimaisuuteen on kertojan näkökulmasta Latinalaiskorttelin ”rodun” tärkeimpiä avuja, ja tätä rodullisena pitämäänsä kulttuuriperintöä hän idealisoi. Sivistyksen käsipuolesa kulkee kuitenkin rappio (Lyytikäinen 1998, 9–10). Dekadenssi tyyllisenä piirteenä käy toistuvasti ilmi *Kevätillan* sivuilla parveilevista runoilijoista. Boheemit, kuten François Villon, Arthur Rimbaud, Paul Verlaine, Gerard de Nerval ja ennen kaikkea Charles Baudelaire, kuuluvat *Kevätillan* Latinalaiskorttelista piirtämään maisemakuvaan.⁴ Dekadenssi määrittää myös kertojan kulkemista: illan pimeneminen merkitsee kulkijan näkyjen synkentymistä ja on yksi alaviistoon kulkemista osoittava tekijä.

Kevätillassa sekä päivän painuminen yöksi että modernisoituvan suurkaupungin elämä merkitsevät rappiota. Auringon laskettua keinovalo täyttää Pariisin, ja kertojan valtaa ”mielikuva suunnattomasta krematoriosta, missä elävä ihmiselämä lyö taivasta kohti kirkkaina, uhmailevina lieskoina” (K, 79). Kertoja päivittelee nykyajan kelvottomuutta ja turmiollisuutta moneen kertaan – kirjatkin olivat ennen kestävämpiä ja elähdyttävämpiä (ks. K, 35–36). Latinalaiskortteli tarjoaa kulkijalle näkymiä niin kultivoituneesta, historian ylevöittävästä kuin edistyksen turmelemasta maailmasta. Edistys paljastaakin ihmisen primitiivisiä piirteitä. Kertoja tunnistaa kadun hyörinässä ihmisen eläimellisyyden, itsesäilytysvietin ja häikäilemättömyyden (ks. K, 121–123).

Kadun väkijoukko horjahtaa jalustaltaan *Kevätillan* loppupuolella, Saint Sulpicen kirkon kellojen keskiyön lyöntien jälkeen (ks. K, 116). Aiemmin latinalaiseksi kuvattu, kultivoitunut rotu alkaa vaikuttaa primitiiviseltä ja irvokkaalta. Kertoja on arvioinut Latinalaiskorttelin ihmisiä ja elämää ylevän paikan nostattamassa hurmassa. Kertojan miljöoteoria, jonka mukaan antiikkinen ympäristö lyö ylevän leimansa siellä syntyneeseen ja kasvaneeseen, saa illan pimetessä rinnalleen toisenlaisen selitysmallin:

Ravintola oli muuttunut kuin kansantajuiseksi kuvitukseksi itsesäilytysvaikeu-
 tolle. Kuta kauemmin tätä kuvaelmaa seurasin sitä enemmän alkoi mielestäni
 homo sapiens muistuttaa eräitä varhaisempia muotoja lajien syntyhistoriassa.
 Koulu-zoologiani kaikki mammaliat, sekä kylmän että kuuman vyöhykkeen,
 elpyivät mielessäni ilmi-eläviksi. Oi Darwin – sinä olet nähnyt miten ihmiset
 syövät! (K, 122.)

Darwinilainen lajiteoria töytäisee yllättäen syrjään ympäristöön perustuvan katsomuksen. Darwin tarjoutuu katsomisen ja määrittelyn auktoriteetiksi Latinalaiskorttelia esittelevälle suomalaiselle. Kertoja tarkastelee suurkaupungin asukkaita primitiivisinä olentoina korostuneen kulttuuripessimistisestä näkökulmasta, jota oikeuttamaan hän käyttää kehitysoppia. Myös kehitysoppi kytkeytyy flanöörin matkaan alaspäin: tällä kertaa koko ihmisrotu tuntuu vajoavan alemmalle kehitysasteelle. Sekä miljöön muovaamaa latinalaisrotua että eläimellisenä nähtyä modernia kaupunki-ihmistä arvioidaan kepeästi ja pintapuolisesti. Kertojan liikahtaminen diskurssista toiseen on nopeaa ja perustelematonta, ohimenevää kuin näkymä kadulla. Karrikointi, sattuva kuvailu ja ihmistyyppien paperinukkemainen irtonaisuus kuuluvat suomalaisen flanöörin tapaan nähdä.

Kuvaus ravintolassa ruokailevasta homo sapiensista yhdistyy *Kevätillassa* suurkaupungin pimeillä kaduilla liikkuvaan väkijoukkoon, jonka mukana kertoja päätyy kapakkaan. Viittaukset ihmiseen lajina ja ihmisen vertaaminen koiraeläimiin – ”canis kaikissa eri muodoissaan” (K, 122) – kuvaavat sosiaalisen moraalien höltymistä sekä ruokalassa että kapakassa. Inho, jonka öinen katu ja syövä, juova ja tanssiva ihmisjoukko kaikessa ruumiillisuudessaan herättää, tuodaan lukijan eteen korostamalla ihmisen primitiivisiä piirteitä.

Kevätillassa dekadenssi ruumiillistuu *grisetten* hahmossa. *Grisette* saa harteilleen modernin rappion painolastin. Kertoja romantisoi entsaikojen *grisetten*, joka oli runoilijan muusa, mutta nykyisin enää metropolin tekokukkanen, yksitoikkoista lemmentjuhlaa viettävä teeskentelijä (K, 88). Kertoja yrittää katsoa *grisetteä* suopeasti, historiallisen mielikuvituksen lasit silmillään: ”Keväällä ei ole mitään osaa niissä kukkasissa, jotka kukkivat heidän huulillaan ja poskillaan, mutta voimmehan olettaa että kuitenkin on. [--] Onko sinulla mielikuvitusta tuntee heissä Mimi Pinsonia, Musset’n ikuistamaa [--]?” (K, 88–89.) Alkoholimainoksen tapaan laadittu siluetti muistuttaa *grisetten* rappiosta: moderni boheeminainen on reklaamintekijän, ei enää runoilijan muusa (ks. K, 91). Ainoat *Kevätillan* reklaamityyppiset kuvat esittävätkin juuri Pariisin turmeltunutta alamaailmaa.

Kertoja antaa yökerhon elämästä epätodellisen ja ahdistavan kuvan. Kerronnassa lempeän sinervää sävyjä korostanut värikartta muuttuu, kun mukaan astuvat ”punatakiset”, kapakkamuusikot (K, 124–125). Punainen väri puuttuu kuvituksen silueteista, ja kerronnassa se liittyy ennen kaikkea muusikkojen soittoon. Visuaalinen aines painuu taka-alalle, äänien alle. Siluettikuva puolestaan muistuttaa alkoholireklaamia ja todistaa sekun kadun turmiollisuudesta. Kuten mainoksissa, pullo on näyttävästi esillä kapakkakohtaukseen liittyvässä siluettissa: kuvat yhdistävät kaupallisuuden ja alamaailman paheellisuuden.

Portaat kapakkaan johtavat alaspäin pitkin peilikäytävää ”helvetin tai taivaan esikartanoon” (K, 123). Kapakassa flanöörin tyyneys ja tarkkaavaisuus murenevat, ja ti-

lalle astuu katkelmallinen ja sekava kerrontatapa, johon yhdistyy punainen kakofonia. Esityksen päätteeksi kertoja saa kuulla, että musiikki oli "pour les étrangers" (K, 127). Flanööri on edelleen *l'étranger* eli vieras ja sivullinen, ulkopuolinen, mutta lisäksi ulkomaalaiseksi havaittu. Kertojan naamio putoaa ja syntyy huvittava kuva nuorukaisesta, joka pakenee asuntonsa turviin vuokra-autolla. Kertoja ei kykene säilyttämään flanöörin tyyntä naamiota kapakassa, joka edustaa hänelle tuntematonta ja pelottavaa Pariisia. Flaneeraus on epäonnistunut. Matka alaspäin jatkuu nyt henkilökohtaiseen historiaan ja lapsuuteen.

Unessaan kertoja näkee kotoisan maiseman, keväisen ja lumisen Suomen. Kaikki kolme erillistä unta päätyvät osoittamaan – jälleen – alaspäin. Ensimmäisessä katkelmassa kertoja kävelee hangessa kohti ikkunaa, josta valo sammuu: "Lumi takertuu anturoihin, vaatteisiin. Raskaana. En jaksa enää. Suistun nietoksiin..." (K, 131.) Toisessa katkelmassa "kevät käy aina kovasti kiinni siihen mikä on vanhaa ja heikkoa. Mustikin on jo vanha. [-] Se on aina keväisin takkuinen ja allapäin." (K, 132.) Viimeisen, koulutietä kuvaavan katkelman loppu on hieman erilainen: "Vierelläni on kaksi vaivaismäntyä. Oksat ojentuvat etelään päin niinkuin tuomiopäivänä ylösnousseiden käsivarret ikuista valoa kohti. Niiden varjossa on jotain salaperäisen onnellista, läheistä. Minua peloittaa, että kaikki onkin vain unta..." (K, 137.) Paino, suistuminen, vanheneminen ja alakuloisuus väistyvät, ja suunta kääntyy. Etelään, kohti valoa taipuneet oksat ajavat kertojan takaisin kadulle, ylösnousemukseen ja Pariisin kevätaurinkoon.

Vaivaismännyt rinnastuvat Pariisin kukkeisiin puihin, samoin kuin pohjoisen kitulias kevät Pariisiin loistoon. Pohjolan ja lapsuuden kevät on kuitenkin turvallinen; vaivaismäntyjien vähäiset varjot tarjoavat suojan ja salaperäisen onnentunteen. Kotiseutua kuvaavat Cedercreutzin siluetit ovat kullankimalteisia. Kuvat sekä ylevöittävät kaipuun että ironisoivat sitä. Kultaväri kotiseudun näkymien yhteydessä muistuttaa sanonnasta "oma koti kullan kallis". Kuvat tuntuvat nauravan näppärälle flanöörille, joka onkin paljastunut araksi, kotia ikävöiväksi nuorukaiseksi. Toisaalta kultaväri osoittaa, mikä on kestävä: kotiseutu ei ole kadun kuvien lailla ohimenevä vaan pysyvä ja painava kuin metalli. Kertoja kuitenkin palaa kadulle uuden päivän houkuttelemana kotoisia näkymiä haikailematta ja sulkee *Kevätillan* kehän.

Katu, paperi ja sakset

Kevätillassa kerronnan ja kuvituksen keskustelu syntyy kulkijan havainnoista. Kerronta on hyvin visuaalista, jopa siinä määrin, että muut aikamuodot kuin presens ovat harvinaisia tekstissä. Myös kuvituksella on painokas osansa kerronnassa jo määrällisin perustein – 138-sivuisessa kirjassa on 31 kuvaa. *Kevätillan* siluetit ovat varsin taidokkaasti laadittuja, värit vaihtelevat tyyppillisestä mustasta hentoon violettiiin, vihreään ja kultaan. Muutamat siluetit ovat monivärisiä. Kuvittaja Cedercreutz tunnettiin erää-

nä aikansa taitavimmista siluettitekijöistä, joka hallitsi mutkikkaat muodot ja jopa perspektiivin (Kava 1993, 12). *Kevätillassa* kertojan tapa katsoa kadun elämää on valikoivaa muokkaamista, kuin paperin kääntelyä saksenterissä. Siluetti vertautuu ehkä myös flanööriin tapaan nähdä. Benjamin (1999, [M2,2]) nimittää flanööriin tapaa nähdä ”illustratiiviseksi”, sekä koristavaksi että havainnolliseksi. Näkeminen ja kuvittaminen on nopeaa, vaikutelmasta toiseen rientävää. Ne ovatkin hyvin lähellä toisiaan: *Kevätillan* impressionistinen sävy syntyy pikapiirtotekniikasta, jonka sekä kerronta että kuvitus jakavat.

Lauri Viljanen (1935, 67) moittii Koskenniemi-elämäkerrassaan *Kevätillan* ”hiukan vaarallisen paperista literäärisyyttä”. Viljanen viitanee *Kevätillan* rikkiviisaaseen traditiotietoisuuteen, kirjalliseen lainatavaraan ja kliseevarantoon, Latinalaiskorttelin näkemiseen jonkinlaisena ulkomuseona. Viljanen kenties jopa huvittelee kirjan kuvituksen olemuksella. Viljasen diskurssissa ”vaarallinen” merkitsee ennen kaikkea elämästä vieraantumista ja kirjallisella aineksella koketeeraamista. Se oli varmasti riittävä peruste pitää *Kevätillaa* päiväperhona, joka ei täyttänyt kestäväälle kirjallisuudelle asetettuja vaatimuksia (mt., 68). *Kevätillan* literäärisyys on kuitenkin vain ”hiukan” vaarallista – siis harmitonta keimailua. Kuvituksen Viljanen mainitsee ainoastaan somistuksena. Samoin tekee *Kevätillan* uutta painosta peräänkuuluttava Matti Klinge, vaikka hänen käsityksensä ovat erilaisia kuin Viljasen. Varoitus vaarallisesta literäärisyydestä on muuttunut tenhoavan impressionistisuuden ja sivistyksen ylistykseksi. (Klinge 1991, 211–212.)

Kevätillan kertojassa voi tunnistaa viljasmaisen ”paperisen literäärisyyden” vaaran. Seinen rannoilla kaupiteltavat kirjat nousevat rappiokehityksen, paperisuuden tunnuskuviksi. Ostaja saa kirjamyymälöistä käteensä ”sievän vihon keikailevia orkideoja, keuhkotautisia liljoja, jonkun kesän viime loistolla palavan asterinkin” (K, 35). Pahinta kuitenkin ovat paperikukat, jotka lienevät liian runsaasta kirjallisuudesta koituvan ”henkisen kalvetustaudin” pääsyy (K, 35–36). *Kevätilta Quartier Latinissä* on runsaasti ja värikkäästi kuvitettu kirja, jonka teksti on väljästi ladottua. Sivujen marginaalit ovat suorastaan tuhlailevan leveät. *Kevätilta* ei ole mikään vaatimaton esine vaan edustava yksilö paperikukkien joukossa. Tällaisena menneen muodin edustajana Viljanen sen myöhemmin poimi. *Kevätilta* tuo ”vaarallisen paperisen literäärisyytensä” jatkuvasti nähtäville kuvituksessa, viittauksina kirjallisuuteen sekä kulkemiseen ja katsomiseen metodina. Niin kerronta kuin kuvitus ovat alituisessa vaarassa rypistyä heiveröisyydessään ja hetkellisyydessään. Flanööri ei kestänyt öisen Pariisin poltetta. Mitä kestäisivät paperiset kuvat? Eivät aikaa, eivät likaa eivätkä kadun kivistä pintaa.

Nopeasti ohimenevä keväinen iltahämärä luo kertojalle otolliset olosuhteet katsoa vanhinta Pariisia. Hän kuvailee kaupungin luomaa ihanteellista iltavalaistusta:

Hämärä ei ole enää surullisen harmaata ja paksua, vaan läpikuultavaa sinervää, se ei enää kätke kaukaisimpiakaan esineitä kokonaan katseelta, se peittää vain kaiken epäoleellisen, kaikki vioittuneet kohdat rakennusten fasaadeissa, kaiken pölyn ja lian (K, 7).

Kerronta mukaillee kirjan kuvituksen luonnetta. Siluettikuva on tasainen pinta, jossa on näkyvillä vain välttämättömiä piirteitä. Myös kertojan kuvailema näkymä on niin sanotusti puhdas, essentiaalinen näkymä kaupungista. Siluetissa ja kertojan kuvaamassa ihanteellisessa valaistuksessa on jotain samaa: ne näyttävät kohteensa yksinkertaisina, pelkistettyinä, jopa karrikoituina. Saksiminen ei ole vain katkomista ja silppuamista vaan hallitun, koristeellisen paperikuvan tekemistä. Kertoja poimii kadulta kiinnostavia näkymiä, joista muovaa sitten kuvia lukijalle hahmoja paperille leikkomalla. Pittoreskin iltavalon ja varjokuvan leikkaamisen yhteys tarjoutuu luettavaksi: ”Hämärä on käynyt sinertävämmäksi – parisilainen hämärä, joka saa kumman eloisuutensa ikäänkuin näkymättömien käsien sirottelemasta hienonhienosta konfettisateesta” (K, 19). Konfettisade syntyy varjokuvaa leikatessa, kun kuvan kannalta tarpeettomat palaset putoilevat maahan. Siluetteja muovaavat kädet ovat näkymättömät, aivan kuten flanööri. Flanöörin silmä eliminoi kaiken tarpeettoman – näkymän kolhut, katujen lian ja pölyn – poimiakseen oleellisen. Pariisin sininen hämärä on juuri tarkoitukseen sopiva linssi.

Kuvaus, jonka kertoja esittää Luxembourgin puistosta, osoittaa kärjekkään pittoreskin kuvailun vaarallisuuden:

Tämä renessanssipuisto, joka aamupäivin on lasten, ylioppilaiden ja taiteilijoiden kohtauspaikkana, muuttuu illan tullen kadotetuksi paratiisiksi kaikille Quartier'n kodittomille. [--] Parisin kuuluisa poliisimestari [--] antaa [--] lukita sen portit yön ajaksi. Nyt saavat Parisin lazzaronit maata minkä missäkin, katukäytävillä, ahtaissa solissa, painautuneina suljettuja rautaportteja ja kivimuureja vastaan. [--] Yksinomaan plastillisesti eivät he tarjoa suurempaa mielenkiintoa ohikulkijalle – he muistuttavat lähinnä kirjavaa rikkaläjää, joka odottaa vain aamuista katujen huuhtelua löytääkseen itsensä niistä tummista kanavoista ja virroista, jotka näkymättömissä matavat Parisin alla. (K, 105–106.)

Puisto porttien takana on kertojalle yhtä suljettu kuin kaupungin irtolaisille. Värikäs siluetti esittää kuitenkin Luxembourgin puistoa päivällä lapsineen ja hoitajineen. Kuva tukeutuu vakiintuneisiin tapoihin esittää Luxembourgin puisto; suomalaisittain tunnetuin vertauskohde on Albert Edelfeltin puistoa esittävä maalaus (1887). Kertoja keskittyy Pariisiin yöpuoleen, kodittomiin, jotka on suljettu ulos puistosta ja jotka tuntuvat passiivisesti ajalehtivan ympäriinsä ja valuvan lopulta viemäreihin. Kertoja kieltää tältä väeltä ”plastillisen mielenkiinnon”. Kuvituskaan ei anna mitään visuaalista hahmoa Luxembourgin yölliselle ulkopuolelle. Kuva paljastaa jotakin kertojan tavasta katsoa: lukijalle tarjotaan pittoreski näkymä, jota kertoja pitää kuvaamisen arvoisena. Teksti esittää negaation ”plastillisesti mielenkiintoisesta”, mutta kuvitus väläyttää positiivin

Luxembourgista ”lasten ja taiteilijoiden kohtauspaikkana”. Irtolaiset kuuluvat samaan ”epäoleelliseen” kuin railot rakennusten julkisivuissa (K, 7). Flanöörin katse lipuu ko-dittomien ohi ja tekee heidät merkityksettömiksi. Tämä joukko uhkaa *Kevätillan* ke-peyttä ja varjokuvan sileää pintaa. Rikkaläjässä paperi on vaarassa rypistyä ja likaantua, mikä tekee varjokuvan leikkaamisen mahdottomaksi.

Baudelairen naamio flanöörin kasvoilla

Charles Baudelaire on *Kevätillan* sivuilla itseoiikutettu pariisilaisen flanöörin tunnus-kuva. Hänet on kuin salavihkaa kuvattu syreeninvärisessä siluetissa lukemassa kirjaa Seinen sillankaidetta vasten (ks. K, 37). Kuvan hahmon ulkomuoto viittaa suoraan Edouard Manet'n kuuluisaan etsaukseen Baudelairesta (1869). Ihmisfiguuri on tässä kuvassa asetettu osaksi maisemaa ja leikattu samasta paperista. Tekstikohta, johon kuva lähinnä liittyy, kertoo kulkijan pysähtymisestä Seinen rannan kirjamyymälöihin.

Kuva esittää kahta hahmoa: flaneeraavaa kertojaa sekä Baudelairea, flaneerauksen teoretisoijaa ja mestaria. Siinä missä lähes kaikki muut henkilökuvat ponnahtavat *Kevätillan* sivuilta mustina karikatyyreina, kätkeytyy kertojan/Baudelairen kuva maisemaan, uppoutuu omaan ”paperiseen literääriyteensä” nenä kiinni kirjassa. Flanööri edustaa maisemaan häviämisen taitoa, kykyä imeä itseensä kadun värit ja sulautua siihen. *Kevätillan* flanöörille asettuminen samaan kuvaan Baudelairen kanssa on myös tämän tarjoaman naamion taakse kätkeytymistä.

Baudelaire on *Kevätillassa* nimenomaan suurkaupungin ymmärtäjä. Kertoja vertaa toisiinsa kaupunkia ja merta Baudelairen ”Meri”-runon pohjalta ja puhkeaa ylistykseen: ”Baudelaire, Parisin lapsi – hän oli imenyt sieluunsa meren koko kohtalokkaan vedon ja kauhun” (K, 23). Kertoja kehittelee analogiaa edelleen: ”Me emme ole missään kodittomampia [kuin merellä tai suurkaupungissa] – mutta samalla tunnemme myös yksinäisyyden kylmää iloa, verrattavaa siihen juhlatunteeseen, jonka voi antaa vain vaaran läheisyys” (K, 22). Vaaran läheisyyttä *Kevätillassa* on ennen kaikkea flanöörin naamion säilyttämisen taito, joka on tälle flanöörille yhtä tuskallista kuin maan päällä asteleminen H. C. Andersenin pienelle merenneidolle.

Kevätillan flanöörin rooli on uhattuna. Kulkija yrittää karttaa maanmiestensä sa-tunnaista kohtaamista kadulla (K, 86). Kontakti toiseen suomalaiseen tekisi väkijouk-koon kätkeytyvän flanöörin harmillisen näkyväksi: Hänestä tulisi osa suurkaupungin kansallisuuksien, kielten ja etnografisen havainnoimisen peliä, jossa hän muuttuisi pe-laajasta nappulaksi. Suomalainen ei täysin pysty asettumaan suurkaupungin vaatimaan miljööseen eikä sen yölliseen ja primitiiviseen elämään, vaan hän paljastuu muukalai-seksi (*l'étranger*).

Siluetit eivät tarjoa lukijalle visuaalisen tunnistamisen mahdollisuutta, mikä samas-taisi anonyymien kertojan esimerkiksi kirjailijaan, johon kertojanaani tuntuu liittyvän.

Kevätillan kertoja on kuitenkin samastettu V. A. Koskenniemeen (Klinge 1991, 212–215). Kertoja selvästi tuntee ja pohdiskelee samoja eurooppalaisen humanismin arvoja, joihin Koskenniemen tiedetään sitoutuneen, ja käyttää samanlaisia kirjallisia motiiveja kuin kirjailija myöhemmin. Uni pohjoisesta pikkukaupungista ja veden kohinasta on uni Oulusta ja Merikoskesta, Koskenniemen kotiseudusta, jota hänen tunnettu runonsa ”Koulutie” (kokoelmasta *Uusia runoja*, 1924) kuvaa hyvin samaan tapaan. Kuva flanööristä ei ole kuva Koskenniemestä, vaan viitteet kirjoittajan henkilöön ovat pikemminkin osa flanöörin roolia. Anonymiteetti ei merkitse identiteetin menettämistä vaan sen kätkemistä (Baudelaire 2001, 187–188). *Kevätillan* suomalainen flanööri ei ole itsestään selvästi samastettavissa Koskenniemeen, koska flanööri on aina representaatio: hän on julkisen ja yksityisen, yleisen ja henkilökohtaisen, menneisyyden ja nykyisyyden leikkauskohta.

Kevätillan suomalainen flanööri näkee suurkaupungin rappion ja ihmisen elämlisyyden hienostuneesti ulkopuolelta. Flanöörin kriittinen katse on ennalta määrätty, jo Baudelairen hänelle käsikirjoittama. *Kevätillan* kertoja suomii historian museoimista ja osoittaa itse kulkemalla Latinalaiskorttelin halki, että menneisyys elää rakennuksissa, katukivissä ja ihmisissä. Baudelairen ja pohjoisen flanöörin keskinäinen vaihtosuhte tekee myös Baudelairesta ja flanööristä Pariisin maisemaa – oppia siitä, miltä Pariisi näyttää ja miten se näytetään.

Paperisten kuvien ohimenevyys ja niiden heiveröisyys kohtaavat flanöörin hahmossa, joka niin ikään on paperinukke *Kevätillan* väkijoukossa. Ulkomaalaiseksi paljastuminen tuhoaa hallitun representaation: flanöörin tilalle astuu kotimaahansa kaipaava nuotukainen alttiina naurulle ja säälille. Leikkaaja särkyi, kuten kuvansakin, mutta vain hetkeksi. Silmät avoinna hän astuu jälleen kadulle, uuteen aamuun, viehättymään ruusuista ja auringonvalosta.

Viitteet

¹ Kirjan nimi kirjoitetaan usein muotoon *Kevätilta Quartier Latinissa*. Olen kuitenkin käyttänyt alkuteoksen nimisivulle painettua muotoa ”Latinissä”. Viittaan teokseen lyhyemmin nimellä *Kevätilta*. Koskenniemi ja Cedercreutz liikkivat molemmat Maila Tälviön kirjallisen salongin piirissä 1910-luvun ensimmäisinä vuosina (Kava 1993, 12, 99, 103).

² Matti Klinge (1991, 216) viittaa *Kevätillan* aikarakenteista puhuessaan Henri Bergsonin filosofiaan.

³ Nykyinen käsitys flanööristä perustuu pitkälti Baudelairen esseeseen ”Le peintre de la vie moderne” (1863, suom. ”Modernin elämän maalari”, 2001). Englantilaista dandya muistuttavana urbaanina hahmona flanööri on kuitenkin tunnettu jo aiemmin. (Mazlish 1994, 47–48.) Vaikka *Kevätilta* on verrattain myöhäinen jo 1800-luvun alussa syntyneen flaneerauksen kannalta, se on kuitenkin suomalaisessa kirjallisuushistoriassa suhteellisen varhainen urbaani kuvaus.

⁴ Myös Baudelaire samastaa toisinaan edistyksen, rappion ja primitiivisyyden (Mazlish 1994, 48–49).

Lähteet

Kaunokirjallisuus

KOSKENNIEMI, V. A. 1912: *Kevätilta Quartier Latinissä. Parisin muistelmia*. Varjokuvat leikannut Emil Cedercreutz. Porvoo: WSOY.

KOSKENNIEMI, V. A. 1924: *Uusia runoja*. Porvoo: WSOY.

Tutkimuskirjallisuus

BAUDELAIRE, CHARLES 2001: Modernin elämän maalari (Le peintre de la vie moderne, 1863). *Modernin elämän maalari ja muita kirjoituksia*. Suom. Antti Nylén. Helsinki: Desura, s. 175–227.

BENJAMIN, WALTER 1983: The Paris of the Second Empire in Baudelaire. *Charles Baudelaire: A Lyric Poet in the Era of High Capitalism (Charles Baudelaire: Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus, 1969)*. Transl. Harry Zohn. London: Verso.

BENJAMIN, WALTER 1999: *Arcades Project (Das Passagen-Werk, 1982)*. Transl. Howard Eiland & Kevin McLaughlin. Cambridge: Belknap Press of Harvard University Press.

FERGUSON, PRISCILLA PARKHURST 1994: The *flâneur* on and off the streets of Paris. *The Flâneur*. Toim. Keith Tester. London: Routledge, s. 22–42.

KAVA, RITVA 1993: *Emil Cedercreutz – Satakunnan eurooppalainen. Kuvanveistäjä koti-seutu- ja museomiehenä*. Helsinki: Suomen historiallinen seura.

KLINGE, MATTI 1991: *Romanus sum. Kirjoituksia Euroopasta*. Helsinki: Otava.

LYYTIKÄINEN, PIIRJO 1998: Dekadenssi – rappion runous. *Dekadenssi vuosisadanvaihteen taiteessa ja kirjallisuudessa*. Toim. Pirjo Lyytikäinen. Helsinki: SKS, s. 7–15.

MAZLISH, BRUCE 1994: The *flâneur*: From Spectator To Representation. *The Flâneur*. Toim. Keith Tester. London: Routledge, s. 43–60.

SARAJAS, ANNAMARI 1965: Murrosten aika. *Suomen kirjallisuus V. Joel Lehtosesta Antti Hyryyn*. Toim. Annamari Sarajas. Helsinki: SKS ja Otava, s. 7–41.

VILJANEN, LAURI 1935: *V. A. Koskenniemi. Hänen elämänsä ja hänen runoutensa*. Helsinki: WSOY.