

Laura Wahlfors

## Schubertin hauta. Intermediaalinen luenta Elfriede Jelinekin romaanista *Pianonsoittaja* suhteessa Franz Schubertin laulusarjaan *Winterreise*

Klemmerillä on sellaisina päivinä, kun Erika on tarkoituksella vältellyt häntä, tapana laittaa levysoittimeen soimaan ”Winterreise” ja hyrällä pitkään sen mukana. Seuraavana päivänä hän kertoo opettajalleen, että ainoastaan Schubertin surullisin laulusarja pystyi lieventämään tunnelmaa, jossa olin eilen pelkästään teidän vuoksenne, Erika. Jokin sisimmässäni keinui Schubertin mukana, sillä Schubert on varmaankin ”Einsamkeit”-osaa kirjoittaessaan keinnut sattumoisin samoissa tuntemuksissa kuin minä. Me, Schubert ja minun vähäpätöisyyteni, kärsimme niin sanoakseni samassa rytmissä. Minä olen toki pieni ja mitätön Schubertiin verrattuna. Mutta eilisen kaltaisina iltoina vertailu minun ja Schubertin välillä tuntuu mielekkäämmältä kuin muulloin. (P 194)

Elfriede Jelinekin romaanissa *Pianonsoittaja*<sup>1</sup> nuori Walter Klemmer kertoo kuuntelevansa Schubertin *Winterreisea* kaivatessaan pianonsoitonopettajaansa Erikaa. Erika Kohut on romaanin päähenkilö, josta ei koskaan tullut kuuluisaa konserttipianistia. Paitsi kertomus täyttymättömistä taiteellisista pyrkimyksistä *Pianonsoittaja* on kuvaus tukahtuneesta itseystä, lähes 40-vuotiaan Erikan yrityksistä pyristellä vapaaksi äitinsä vaikutuspiiristä. Äidin ja tyttären suhteen sadomasokistinen taistelusetelma vallitsee koko tekstissä niin sisällön kuin muodonkin tasolla. Kerronnan pessimistinen, jopa nihilistinen ote pitää huolen siitä, ettei lukijalle ole tarjolla muita kuin epämukavia positiotoita. Lukijan on vaikea kuunnella tekstiä, löytää siitä identifikaation tiloja. Useimmat *Pianonsoittajan* tutkijat esittävätkin tavalla tai toisella kysymyksen, miten tämänkaltaista romaania voisi lukea.<sup>2</sup>

Jäljittäessään *Pianonsoittajan* kätkeytyä surua ja tekstistä puuttuvaa kolmatta, äiti/tytär-kaksikosta ulos suljettua isää, Mahler-Bungers (1988) päätyy psykoanalyttisen artikkelinsa viimeisillä sivuilla *Winterreisen* äärelle. Hän tulkitsee romaanissa esiintyviä sitaatteja laulusarjan teksteistä, lauluista *Der Wegweiser* ja *Wasserflut*. Symons (2005) kiinnittää huomiota samoihin sitaatteihin. Korostaessaan lukijan roolia emotionaalisen ulottuvuuden rakentamisessa tekstiin Symons mieltää *Winterreisen* jonkinlaiseksi identifikaation tilaksi. Sellaista mahdollisuutta tarjotaankin aluksi siteeraamassani kohdauksessa – ainoa kerta kun *Winterreise* mainitaan suoraan – puhuttaessa ”kärsimisestä Schubertin rytmiin.” Samalla kertojan ironia, joka tuo Walterin puheisiin falskin sävyn,

kuitenkin kyseenalaistaa tuon mahdollisuuden.

Jelinekin tekstin ilmentämä yksityinen ja yhteiskunnallinen peilaamattomuusongelma – se, ettei ole kuvaa jossa (naisen) ruumis näyttäisi ehyeltä – voidaan nähdä toisiinsa kietoutuneina. Oliver (2002, 51) korostaa, että naisen äitisuhteeseen liittyvä melankolia on mielekästä suhteuttaa kulttuuriin, joka tekee äidinruumiista arvottoman, jopa abjektin, eikä siten tarjoa sosiaalista tilaa, jossa äidilliseen alueeseen liittyviä affekteja voisi ilmaista ja tuoda kuulluiksi. Tarkastelen *Pianonsoittajaa* tällaisesta psykoanalyttis-feministisestä näkökulmasta.

Mahler-Bungers ja Symons kokevat *Winterreisen* vapauttavana voimana. Symonsin (2005, 53) mukaan Schubert-intertekstien sisällyttäminen edustaa paradigmaattisesti tapaa, jolla tekstin rakenne vastustaa juuri sitä universaalia ansaan jäämistä, jota se kuvaa. Mahdollisia tulkintapositionejaan horjuttavana ja pilkkaavana tekstinä *Pianonsoittaja* asettaa kuitenkin aivan omanlaisiaan haasteita intertekstuaaliselle luennalle, ja nämä haasteet Mahler-Bungers ja Symons sivuuttavat mielestäni liian kevein perustein. Miten käy *Winterreisen* tässä romaanissa, joka – kuten Wright (1991, 185) asian ilmaisee – sisällyttää itseensä kaikkein kanonisoiduimmat saksalaiset idealistiajattelijat, runoilijat ja säveltäjät vain sylkeäkseen ne taas ulos, yhdessä porvarillisen, vapaan subjektikäsitöksensä kanssa?

Tässä artikkelissa luen ja kuuntelen *Pianonsoittajaa Winterreisen* läpi. Niiden sitaattien lisäksi, jotka Mahler-Bungers ja Symons huomioivat, romaanilla on myös laajempia tekstuaalisia, temaattisia ja kuvastollisia yhteyksiä *Winterreiseen*. Ne vahvistavat intertekstuaalista suhdetta, joka samalla näyttytyy kompleksisempänä kuin aiemmissa tulkinnoissa on annettu ymmärtää. Hyödynnän Genetten teoksessaan *Palimpsestes* (1982) esittämää hypertekstuaalisuuden teoriaa, jonka avulla *Pianonsoittajaa* voi kokonaisuudessaan tarkastella muunnoksena *Winterreisesta*. Mahler-Bungers ja Symons huomioivat vain laulujen tekstit, mutta itse ulotan tarkasteluni Schubertin musiikkiin. Yhteys ei nimittäin ole ainoastaan intertekstuaalinen vaan myös intermediaalinen, musiikin ja tekstin vuorovaikutusta.<sup>3</sup> Hypertekstisuhteen rakentumisessa tärkeitä ovat tulkintani mukaan erilaiset musikalisoinnin keinot, joita jäsennän tässä Werner Wolfin typologian avulla. Hän on teoksessaan *The Musicalization of Fiction* (1999) esittänyt tähän mennessä ehkä kattavimman luokituksen proosakirjallisuuden musikalisoinnin keinoista.

### **Schubertin Talvinen matka**

Wilhelm Müllerin runoihin sävelletty *Winterreise* (1828) on haavoittuneen musiikkia – vaeltajan ajaa matkaan mahdoton rakkaus.<sup>4</sup> Sarjan 24 laulua ovat maisemia, jotka heijastelevat masentuneen subjektin psyykeä lumi- ja jääkuvin ja erilaisin kuoleman metaforin. Musiikilliselta muodoltaan sarja rakentuu kokonaisuudeksi vain löyhästi, mutta

vaelluksen poljento tasajakaisessa 2/4-tahtilajissa säestää useita lauluja. Kolkoista, paikallaan pysyvistä harmonioista ja runsaasta toistosta syntyy oma trauman estetiikkansa. Piano-osuudet antavat niukasti tukea laulajalle; ne kulkevat vähäeleisinä omia polkujaan. Schubertin musiikki säilyttää silti ilmaisuvoimansa ja melankolisen kauneutensa. Se hellii muistoja ja fantasioita tavalla, joka tuo laulusarjaan myös lohdullisuutta, ja epätoivon ilmaisussaan se saavuttaa katharttisen ulottuvuuden.

Viimeisessä laulussa (*Der Leiermann*) – musiikin pelkistyessä äärimmilleen – vaelta- ja kohtaa kerjäläismuusikon, arvoituksellisen hahmon, joka on tulkittu kuoleman kuvaksi (Baumann & Luetgert 1982, Rosen 1995) tai hajonneen mielen hallusinoimaksi kaksoisolenoksi (Youens 1991, Schwartz 1997, Välimäki 2005). Jotkut kuulevat lopussa toivon pilkahduksen, inspiraation mahdollisuuden (ks. Wolf 2001). Vaeltajan kysymys, voisiko soittoniekka säestää hänen laulujaan kampiliirallaan, on herättänyt myös pohdintoja *Winterreisen* metaesteettisestä ulottuvuudesta (Youens 1991, Wolf 2001). Yksi sen teemoista onkin – yleisten elämänfilosofisten kysymysten ohella – taiteilijuus, kysymys taiteen mahdollisuuksista ja merkityksestä.

*Winterreisen* kuolema(nkaipuu)n ja kärsimyksen teemat liitetään usein myös Schubertin hahmoon. Hänen elämässään oli tunnetusti paljon sairautta ja kärsimystä, mielen epävakautta sekä pettymyksiä rakkaudessa. Schubert korjaili *Winterreisen* oikove-doksia vielä kuolinvuoteellaan; niinpä se on usein ajateltu säveltäjän omaksi matkaksi kohti kuolemaa (Baumann & Luetgert 1982, Rosen 1995).

*Winterreise* on kulttiteos, monien mielestä laulusarjojen kuningas. Vaikka naisetkin ovat 1900-luvulta lähtien esittäneet sitä, se mielletään edelleen leimallisesti mieslaula-ajan musiikiksi; tunnetuimpia ovat matalien miesäänien, erityisesti baritonien levytykset. Itsetutkiskeluun heittäytyvä vaeltajapäähenkilö onkin malliesimerkki romanttisesta maskuliinisesta subjektista.

### Kärsimistä Schubertin rytmissä?

*Pianonsoittajan* ja *Winterreisen* välillä on temaattinen analogia. Niille ovat yhteisiä kärsimyksen, yksinäisyyden ja tunnekyllmyyden teemat, melankolia sekä taiteen ja taiteilijuuden merkityksen tematisoituminen. Jelinek hyödyntää tekstissään laulusarjan keskeisimpiä metaforia, talven ja matkan kuvastoa. Vaikutussuhde on niin vahva, että Genetten (1982) termein *Winterreisea* voi ajatella *Pianonsoittajan* hypotekstinä. Kuten tulen osoittamaan, temaattisen analogian ja laulutekstien sitaattien lisäksi romaanista löytyy myös Schubertin musiikin imitointia rakenteellisten analogioiden ja sanamusii-kin keinoin. Wolfin (1999, 51–2) teorian mukaan sitä on näin ollen perusteltua tulkita musikalisoituna tekstinä; paikoitellen se tavoittelee musiikinkaltaisuutta siten, että musiikin läsnäolon voi epäsuorasti kokea tekstin kautta. Wolf lukee musikalisoitua tekstit ns. peitetyn intermediaalisuuden piiriin, koska niissä musiikki on läsnä vain hallitsevan

median verbaalisten merkitsijöiden välityksellä (ibid. 70). *Winterreise* laulusarjana sen sijaan edustaa avointa intermediaalisuutta, jossa sekä verbaaliset että musiikilliset merkitsijät ovat käytössä.

Wolfin mukaan musiikin tematisointi, ”kertominen”, tukee tekstin tulkitsemista musikalisoituna. Se ei kuitenkaan kuulu varsinaisiin musikalisoinnin keinoihin, jotka ovat musiikin imitointia eli ”näyttämistä”. Musikalisoinnin keinojen pääluokat ovat sanamusiikki (*word music*), muodolliset ja rakenteelliset analogiat sekä kuvitteelliset sisältöanalogiat (*imaginary content analogies*). Sanamusiikki on musiikillisen äänen poeettista imitointia – siinä korostuvat merkitsijöiden materiaaliset ja akustiset piirteet. Muodollisilla ja rakenteellisilla analogioilla Wolf tarkoittaa musiikin muotojen imitointia laajemmassa mielessä, siten että käytössä ovat merkitsijöiden lisäksi merkityt, koko tekstin materiaalisuus. Tämä voi ilmetä esimerkiksi syntaksin tasolla, tekstin jäsennyksessä tai temaattisina ja motiivisina toistumina. Rakenteelliset analogiat jakaantuvat mikro- ja makrotason analogioihin. Kuvitteelliset sisältöanalogiat puolestaan toimivat merkittyjen tasolla kielikuvina ja kerronnallisina vastineina, jotka tarjoavat musiikille referentiaalisen sisällön. (Wolf 1999, 58–65.)

Tämän artikkelin alussa siteeraamani viittaus *Einsamkeit*-lauluun aktivoi temaattisen yhteyden *Winterreiseen*. *Einsamkeit* on sarjan 12. laulu. Sen tekstissä kuvataan koko laulusarjalle keskeistä yksinäisyyden kokemusta – vaeltaja kokee siinä kohtaamattomuuden onnellisten ihmisten ja kirkkaan sään sekä oman mielentilansa välillä. Jelinekin tekstissä mainitaan myös Schubertin kärsimyksen rytmi. Ensimmäisessä laulussa (*Gute Nacht*) esitellyksi tuleva pianon vaellusmotiivi on *Einsamkeitissa* jaettu kahdelle kädelle siten, että kävelyyn tulee laahaava poljento.<sup>5</sup> Yhteys laulusarjaan koherenssia luovaan rytmiseen motiiviin muistuttaa koko *Winterreisen* musiikista, erityisesti pianon osuudesta, joka rytmittää vaeltajan kulkua.

Paitsi että Jelinekin romaanihenkilöt ovat *Winterreisen* vaeltajan lailla yksinäisiä ja kärsiviä, laulusarjan subjektin problematiikka on samantapaista kuin Erikan, tai *Pianonsoittajan* kertovan subjektin; vaeltaja on jo valmiiksi sosiaalisesta tilasta vieraantunut toinen, trauman merkitsemä (vrt. Schwartz 1997, 39). Liedin subjekti ei ole samastettavissa runotekstin subjektiin eikä laulun melodiaääneen sen paremmin kuin pianotekstuuriinkaan: se on näiden kaikkien risteyskohtaan sijoittuva subjekti (Kramer 1986, 202). *Pianonsoittajassa* Erikan vieraantuneisuus sosiaalisesta tilasta ilmenee muun muassa harhailuna kaupungin laitamilla ja puistoissa.

Romaani ottaa etäisyyttä laulusarjaan temaattisen transposition kautta: ensinnäkin muuttamalla miljöötä romantiikan ajan vaelluseuduista nykyaikaiseen Wieniin.<sup>6</sup> Wieniläisestä porvarillisesta yhteiskunnasta, jossa musiikillisia kykyjä arvostetaan suuressi, piirtyy romaanissa satiirinen kuva, ja Schubert-puheet sävytyvät sen mukaisesti. Erika kertoo, että herkäät ja sairaat sielut, Schubert ja Schumann, ovat ”lähimpänä

kiusattua sydäntäni” (P 84–5). Jelinek pilkkaa klassisen musiikin elitististä kulttuuria, johon liittyy kärsimystä ihannoiva taiteilijakultti. Erika ja Walter antavat ymmärtää olevansa parempia kuin muut, jotka eivät ymmärrä taiteilijanerosten sairautta. Walter puhuu *Winterreisesta* lohduttajana ja kärsimyksen ylevöittäjänä, mutta käy selväksi, että hän pyrkii ennen kaikkea tekemään vaikutuksen opettajaansa lipevillä musiikkipuheillaan. Musiikin arvo on tarinassa lähinnä välineellinen. Musiikki esitetään kapitalistisen kulttuurin hyödykkeenä ja taiteelliset pyrkimykset rahatalouden koodein: ”Äiti valitsee Erikalle varhain jonkinlaisen taiteellisen ammatin, jotta vaivalloisesti saavutetusta hienostuneisuudesta voisi puristaa rahaa” (P 29).<sup>7</sup>

Toisaalta, kuten Mahler-Bungers (1988, 94) osoittaa, puheet Schubertin kärsimyksestä kytkeytyvät suoraan Erikan toteamukseen, että hänen isänsä kuoli mielenvikaisena Steinhofissa. Erikan isän kohtalo vertautuu siis Schubertin ja samalla *Winterreisen* vaeltajan kohtaloon. Mahler-Bungers ajattelee *Winterreisen* vaeltajan olevan romaanin diskurssista puuttuva kolmas, isä, jonka luona Erikan surun historia olisi salaa säilytettyä. Mutta vaeltajan osa on myös Erikan taakka – hän on joutunut ottamaan isänsä paikan perheen elättäjänä: ”Isä ojensi saman tien vaihtokapulan tyttärelleen ja astui syrjään” (P 5). Berka (1994, 242–5) osoittaa seikkaperäisesti, miten Erika melankolikkona kuolleen isän paikalla tulee ikään kuin elävältä haudatuksi. Myös tämä asetelma tekee romaanin suhteen hypotekstiinsä mutkikkaaksi. Jelinekin temaattisissa transpositioissa onkin keskeistä miljöönvaihdoksen lisäksi myös päähenkilön vaihtuminen miespuolisesta vaeltajahahmosta naiseen.

*Winterreise* on avoimesti melankolista, intiimiä musiikkia; Jelinekin teksti sen sijaan heijastaa problematiikkaansa perverssein liikkein yhteiskunta- ja ideologiakritiikiksi.<sup>8</sup> Jos romaanissa kärsitäänkin Schubertin rytmiiin, Jelinekin transpositio tuo kärsimykseen uudet ulottuvuudet. Kuudennen laulun, *Wasserflut*, sanoja siteerataan kohdassa, jossa Erika viiltelee itseään, ja 20. *Der Wegweiser*, kohdassa, jossa hän on tirkistelemässä seksiä harrastavia pareja. Keskityn seuraavassa tarkastelemaan näitä sitaatteja ja tutkimaan, millaiseksi romaanin ja laulusarjan suhde niiden kautta rakentuu. Sitaatit toimivat tässä ikään kuin hermeneuttisina ikkunoina, jotka avaavat *Winterreiseen* laajemmankin intermediaalisten yhteyksien verkoston. (Hermeneuttisista ikkunoista ks. Kramer 1990, 1–10).

### *Wasserflut* – kyyneliä ja verta. Liedin subjektin hajoaminen

Ensimmäinen selvä *Winterreise*-sitaatti esiintyy Erikan nuoruutta kuvaavassa kohdassa. Nähtyään kisaillessa poikaserkkunsa sukuelimet ja tirkistelyään niitä kiinnostuneena Erika viiltelee kämmentään:

Kudoksessa joka oli vasta äsken ehjä, irvistää nyt säästölipkaan aukko, sitten vaivalla kurissa pidetty veri syöksyy sulun takaa. Viiltoja on yhteensä neljä.

Sitten riittää, sillä muuten hän vuotaa tyhjiin. Partaveitsi pyyhitään puhtaaksi ja laitetaan pakettiin. Haaavoista vuotaa ja valuu koko ajan kirkkaanpunaista verta joka tahraa kaiken tiellään. [-] Neljä pikkuista puroa yhtyy lattialla ja vuodevaatteilla vuolaaksi virraksi. Kun seuraat kyöneleitteni vanaa, puron varteen pian jo saavut. Syntyy pieni lätäkkö. Ja veri valuu yhä. Se valuu ja valuu ja valuu. (P 52)

Einen Augenblick klafft ein Sparkassen-Schlitz im vorher geschlossenen Gewebe, dann rast das mühsam gebändigte Blut hinter der Sperre hervor. Vier Schnitte sind es insgesamt. Dann ist es genug, sonst verblutet sie. Die Rasierklinge wird wieder abgewischt und verpackt. Die ganze Zeit rieselt und rinnt hellrotes Blut aus den Wunden heraus und verschmutzt alles auf seinem Lauf. [-] Auf dem Fußboden und auch schon auf dem Bettzeug vereinigen sich die vier kleinen Bächlein zum reißenden Strom. *Folge nach nur meinen Tränen, nimmst dich bald das Bächlein auf.* Eine kleine Lache bildet sich. Und es rinnt immer weiter. *Es rinnt und rinnt und rinnt und rinnt.* (K 45, kursiiivi lisäty)

Liedmusiikkia tunteva lukija voi huomata, että tekstiin sisältyy suora sitaatti *Winterreisen* laulusta *Wasserflut*: ”Folge nach nur meinen Tränen, nimmst dich bald das Bächlein auf.” Mielikuva Schubertin musiikista vie verivirran jatkuvuuden ja toiminnan toistuvuuden mittasuhteisiin, joita pelkän tekstin keinoin olisi vaikea saavuttaa – nelisäkeis-  
röisessä laulussa nimittäin on paljon toistoa ja kertausta.<sup>9</sup> Suoran tekstisitaatin lisäksi Jelinekin teksti kutsuu Schubertin musiikin esiin sanamusiikin keinoin: ”Es rinnt und rinnt und rinnt und rinnt.” Samalla kyse on mikrotason rakenteellisesta analogiasta. (Vrt. Wolf 57–8, 65.) Lause jäljittelee *Wasserflutin* piano-osuuden fraasien pisteellisistä rytmeistä koostuvaa hahmoa, samoja sanoja toistavana myös niiden melodista ja harmonista paikallaan pysyvyyttä.

Tekstisitaatin Wolf (ibid. 67–9) luokittelisi kvasi-intertekstuaaliseksi viittaukseksi, jossa musiikki tuodaan esiin assosiaation kautta. Hänen typologiassaan se on rajatapaus, joka ei kuulu varsinaisiin musikalisoinnin keinoihin, mutta ei myöskään pelkän musiikin tematisoinnin piiriin. Tässä tapauksessa Schubertin rytmin imitaatio samassa yhteydessä tukee sitaatin kuulemistä musiikkina; lukija voi jopa laulaa mielessään. Vennytettyine vokaaleineen ja soljuvine trioleineen ”Folge nach...”-fraasin kyynelten virtaa ilmentävä laululinja edustaa oraalista, virtaavaa nautintoa. Sellainen Jelinekin kiel-  
len semioottisesta rekisteristä puuttuu lähes kokonaan.<sup>10</sup> *Winterreisen* piano-osuuskien kohmeiset muodot ovatkin kotonaan *Pianonsoittajan* diskurssissa, jossa lauserakenteet ovat kuin pakkautunutta lunta ja jäätä terävine särmineen, tekstuaalinen pinta kylmä ja läpitunkematon.

*Wasserflutin* fraasi ilmaisee murhetta, joka on *Pianonsoittajasta* muutoin poissaoleva affekti.<sup>11</sup> Laulussa vaeltaja toivoo kyyneltensä tavoittavan menetetyn rakastetun. Tarkkaan ottaen *Winterreise* ei ole onnistuneen suremisen musiikkia – se hellii ajatusta mahdollottomasta rakkaudesta, mikä on ainoa keino omistaa melankolian objekti, Asia, jonka symbolisoimisesta melankolikko kieltäytyy (vrt. esim. Kristeva 1998, 25–7). Mahler-

Bungersin (1988, 93–5) näkemyksen mukaan Schubert-sitaatit palauttavat tekstiin puuttuvan surun: Erikan veriviesti johdattaa siihen menetyksen problematiikkaan, joka on *Winterreisen* ytimessä. Symons (2005, 50–53) on sitä mieltä, että *Wasserflut*-sitaatti säilyttää lyyrisen voimansa kontekstista ja kerronnan ironisesta äänilajista huolimatta.

Erikan verivirran yhteys vaeltajan kyyneliin suo toki mahdollisuuden pohtia Jelinekin tekstin ilmaisematonta melankoliaa ja tarjoaa lukijalle hetkellisesti merkityksen tilan, johon samastua. Mutta esiintyessään viiltelykohtauksen yhteydessä laulun teksti joutuu myös ivan kohteeksi. Ylevän tekstin siteeraaminen tällä tavoin vulgäärissä kontekstissa on puhdas esimerkki paikallisesta parodiasta ankarassa mielessä (Genette 1982, 29–30). Ruumiin silpominen muodostaa kontrastin sille fantasmaattiselle yhtenäisestä ruumiista nauttimiselle, joka kuuluu romanttiseen liediin. Liedin ilmaisu, jossa ei tavoitella korkean c:n kaltaisia äärimmäisyyksiä, tapahtuu laulajan(/soittajan/ kuulijan) intiimissä, keskittyneessä ja hallitussa ruumiillisessa tilassa (Barthes 1982, 255). Liedin imaginaarisesti kastroitu subjekti voi nauttia primaarinarsismin fantasiaoiden täyteydestä, mutta Jelinekillä kastroatio on teurastusta ja vaeltajan laulu pulppuaa ikään kuin konkreettisesti suoraan haavasta.<sup>12</sup>

Liedin melankolinen subjekti tulee hajotetuksi Jelinekin hypertekstissä; niin tapahtuu myös kerronnan tasolla. *Winterreise* on patriarkaalisesti rakentuneen maskuliinisen subjektin itseilmaisua ensimmäisessä persoonassa, vaeltajan omalla äänellä. Romaanissa tapahtuu hypotekstiinsä nähden devokalisaatio (Genette 1982, 336): vaeltajaan vertautuva Erika menettää äänensä kolmannen persoonan kertojalle. Tähän kietoutuu toinen, vielä rajumpi muutos, transfokalisaatio (Genette 1982, 333). *Winterreisessa* ainoa fokalisoija on vaeltaja itse; *Pianonsoittajassa* fokalisointi muuttuu häilyväksi. Esimerkiksi *Wasserflut*-sitaatin havainnon paikkaa on vaikea jäljittää – se on ikään kuin heitetty kaiken keskelle. Muutoinkin Jelinekin tekstissä vallitsee perspektiivien sekoitus, jossa ulkoinen ja sisäinen fokalisaatio, kertojan ja Erikan näkökulmat vaihtelevat ja sulautuvat toisiinsa.

Subjektuuden menetystä korostaa vielä Jelinekille tyypillinen tapa käyttää passivia (”partaveitsi pyyhittää”) sekä viitata päähenkilönsä erilaisilla yleistävillä käsitteillä ja lyhenteillä, kuten ”lapsi”, ”nti Kohut”, ”opettaja”. Toisin kuin liedin puhuva/laulava subjekti, Erika näyttyy lähinnä kielellisten kliseiden kokoelmana, joka on vailla psyykeä ja sisäisyyttä (vrt. Symons 2005, 35; Wilke 1999, 228). Toistuvat viiltelyt hui pentuvat kohtaukseen, jossa Erika vahingoittaa genitaaliensa aukkoa.<sup>13</sup> Jelinekin maailmassa ei ole kuvaa hedelmällisestä naisesta, symbolista ilmaisua sisätilalle.

### Ruumiin kapina

*Wasserflut*-laulussa vaeltajan ”kuumat kynelet” ja ”palava suru” asettuvat vastakkain tunteiden kuoleman kanssa, jota representoivat piano-osuuden jähmeyden lisäksi ru-

non jää- ja lumikuvat. Jelinek hyödyntää samaa kuuman ja kylmän vastakkaisuuden kuvastoa, mutta kyynelten paikalla on aina muita eritteitä. Kävelyretkellään Erika virtsaa lumeen, johon syntyy ”höyryävä reikä”, ”pieni kuppi täynnä kusta” (P 120). Kun vielä tämän perään puhutaan jääkentistä, ”joilla ei näy askelia, jälkiä”, tulee *Winterreisea* ajateltaessa hakematta mieleen laulu *Erstarrung*. Siinä vaeltaja turhaan etsii rakastetunsa jälkiä lumesta. Peläten muistojen jäätyneen hän haluaa läpäistä jään ja lumen kuumilla kyynelillään.<sup>14</sup>

Kyynel on romanttisessa liedissä tuntevan subjektin ruumiillistuma. Se on kartesiolaisen subjektin funktio, ehto tietoisuudelle, joka on sekä vieraantunut että autonominen sen etäisyyden ansiosta, joka sillä on ruumiillistumaansa – ”palanen reaalia”, joka vahvistaa symbolisia fiktioita. (Kramer 2002, 58–9, 72–3.)<sup>15</sup> Jelinekin diskursissa on enemmän kuin palanen reaalia: se on kauttaaltaan sellaisen ruumiillisen ylijäämän vallassa, joka nyrjäyttää kartesiolaisen – tai modernin, porvarillisen – subjektin sijoiltaan.<sup>16</sup>

Ruumiin kapina, joka inhotaan hylkää symboliset ja imaginaariset fiktiot, kohdistuu *Pianonsoittajassa* myös idealistiseen ajatukseen luonnon ja kulttuurin ykseydestä, joka tiivistyy *Winterreisel* keskeisessä vaeltamisen ideologiassa.<sup>17</sup> Praterin puisto, jossa Erika vaeltaa, on prostituution vallassa, maa täynnä käytettyjä kondomeja, ulosteita ja muuta jätettä. Tämä on sitäkin raflavampaa, kun ottaa huomioon Praterin romanttisen ja kulttuurihistoriallisen merkityksen.<sup>18</sup> *Pianonsoittajassa* luonto on vain ideologinen fiktio, joka määrittyy kulttuurin kautta:

Molemmat naiset vaeltavat reippaasti eteenpäin. He eivät laula, sillä ne jotka tietävät jotain musiikista, eivät halua häväistä musiikkia laulullaan. Ihan kuin Eichendorffin aikoihin, äiti hyräilee, sillä kaikessa on kyse hengestä, suhteesta luontoon! Ei siis itse luonnosta. [--] Jos kohdalle osuu soliseva puro, siitä juodaan oitis raikasta vettä. Toivottavasti kauris ei ole pissannut siihen. (P 38)

Jelinek viljelee tekstissään romanttista (musiikillista) ikonografiaa, joka merkitsee väli-tilaa luonnon ja kulttuurin, ruumiin ja hengen välillä, vain kumotakseen nämä merkitykset. Yksi esimerkki tästä ovat viittaukset torviin – torvitrooppi nimittäin on tyypillinen romanttisen vaeltajan merkki. Se liittyy nostalgiaan ja ihannoituun rakkauteen; se voi myös merkitä siirtymätilaa menneen/poissaolevan ja läsnäolevan välillä. *Winterreissessa* torvitrooppi esiintyy mm. *Der Lindenbaumin* käyrätorven kutsua muistuttavassa aiheessa.<sup>19</sup> (Rosen 1995, 117; Välimäki 2005, 246–7.) Musiikilliseen ikonografiaan viittaaminen tekstissä voi kutsua lukijan kääntämään sitä takaisin musiikiksi, ja siksi Wolf (1999, 28, 63) laskee sen musikalisoinnin tekniikaksi, kuvitteellisten sisältöanalogioiden piiriin. Jelinekillä torvien kutsu on kuitenkin vaiennettu, eikä musiikin transsendentti merkitys ole voimassa – irvokkaassa seksikohtauksessa Walterin penikseen viitataan sanoilla ”äänetön torvi” (P 285).



Romantiikan ylevä yö ei siis säästy desublimaation eleiltä, jotka *Pianonsoittajassa* saattavat myyttejä ja kulttuurisia ihanteita naurunalaisiksi. *Winterreise* (jonka ensimmäisen laulun nimi on *Gute Nacht*) vaalii melankolian ”yöpuutarhaa” erityisen omistautuneesti, kuten liedin intiimi taide yleensäkin (Välimäki 2005, 237, 239). Tämän yöpuutarhan puoleen Mahler-Bungers (1988, 94–5) näyttäisi kääntyvän etsiessään vapautusta ”trauman tappavasta preesensistä.” Hän osoittaa, että yhteys Schubertin sairauden, Erikan ja isän välillä saa merkitsijäkseen yö-sanana – herkkäsieluiset taiteilijat ovat ”yöperhosia”, ja isän mielenvikaisuuteen viitataan sanalla ”*umnachtet*.” Hän jättää kuitenkin huomioimatta, että kertoja kutsuu ironisesti yöperhosiksi myös miehiä, jotka pimeään tullen menevät pornoluoliin tirkistelemään (P 60).

Juuri tirkistelevä on *Pianonsoittajan* katse; se etsii zoomiinsa kaikkea outoa ja perverssiä, ruumiin ja systeemien aukkoja. Se luotaa representoimatonta (mies)subjektin kääntöpuolta: ”miehestä täytyy usein tuntua siltä, että nainen piilottelee häneltä jotain ratkaisevaa elintensä sekasotkussa. Juuri nämä vihonviimeiset salaisuudet ajavat Erikan tarkastelemaan yhä uudempaa, yhä syvemmältä, yhä kielletympää” (P 127). Sinne, naisen genitaalien ”pimeälle manterelle”, suuntautuu myös Erikan tirkistelyretki, joka on varsinainen romanttisen vaelluksen negatiivi.<sup>20</sup> Tässä yhteydessä – kuten seuraavaksi osoitan – tulee vastaan toinen tärkeä *Winterreise*-sitaatti. Erikalla on (partaveitsen lailla isältä peritty!) yökiikari, jonka turvin hän vaeltaa nykyajan Praterissa: ”Pimeys avaa porttinsa: Sisään vain!” (P 160).

### *Der Wegweiser* – kammottavan äärellä

Erika kävelee Praterissa tirkistelyretkellään: ”Sie geht und geht” (K 139), ”Sie geht und geht und geht” (K 140/P 162). Lauseiden rytmi on sama kuin viiltelykohtauksen *Wasserflut*-sanamusiikin (”es rinnt und rinnt...”). Kun vielä kerrotaan Erikan askeltavan ”säännöllisesti kuin metronomi” (P 160), syntyy mielikuva kävelemisestä mekanistisena musiikkina ja nimenomaan pianonsoittona, joka tahdittaa *Winterreisen* vaeltajankin kulkua. Tekstiin kätkeytyy tuttuja aineksia:

Hänen silmänsä jatkeena on kiikari. Hän välttää polkuja *joilla muut vaeltajat kulkevat*. Hän etsii paikkoja, joissa muut vaeltajat huvittelevat – aina kahden. *Hän ei ole suinkaan tehnyt mitään minkä vuoksi hänen pitäisi pelätä muita ihmisiä*. Hän jäljittää katseluvälillä pareja, *jotka muut ihmiset kiertäisivät kaukaa*. Hän ei voi tutkia kenkiensä alla olevaa maata vaan hän kulkee sokkona. Hän on täysin kuulonsa varassa, kuten on myös ammatissaan. Toisinaan jalat pettävät, toisinaan hän on taas kaatumaisillaan, mutta hän jatkaa suunnitelmallisen päämäärätietoisesti eteenpäin. Hän kulkee ja kulkee ja kulkee. (P 161–2; kursiviivä lisätty)

Ihr verlängertes Auge ist der Fernglas. *Sie vermeidet die Stege, wo die andren Wanderer gehn*. Sie sucht die Punkte, wo die andren Wanderer sich vergnügen – immer zu zweit. *Sie hat ja doch nichts begangen, daß sie Menschen scheuen sollte*.

Sie späht unter Zuhilfenahme des Sehgeräts nach Paaren aus, *vor denen andere Menschen zurückscheuen würden*. Sie kann das Gelände unter ihren Schuhen nicht erforschen, leg jetzt den Blindgang ein. Sie richtet sich ganz nach dem Ohr, wie sie es von Berufs wegen gewohnt ist. Sie knickt manchmal ein, dann wieder stolpert sie fast, doch sie strebt in sinngemäß vorwärts gerichteter Weise voran. Sie geht und geht und geht. (K 140; kursiiivi lisätty)

Kursivoidut lauseet ovat fragmentteja *Winterreisen* 20. laulun, *Der Wegweiser*, kahdesta ensimmäisestä säkeistöstä: “Was vermeid’ ich denn die Wege,/ Wo die andern Wanderer gehn,/ Suche mir versteckte Stege/ Durch verschneite Felsenhöhn? Habe ja doch nichts begangen,/ Daß ich Menschen sollte scheun – / Welch ein törichtes Verlangen/ Treibt mich in die Wüstenein?” Vaeltaja on unohtanut murheen, joka saattoi hänet matkaan, ja kysyy, mikä ajaa hänet pois ihmisten luota. Jelinekin tekstissä ei kysellä surun perään: Erika välttää vaeltavia ihmisiä yksinkertaisesti nähdäkseen paremmin heitä parittele-massa. Sanajärjestyksiä on käännetty sen verran, että laulun rytmi häiriintyy ja frag-mentit ovat vain juuri ja juuri tunnistettavissa. Ne toistuvat useaan kertaan sekavassa järjestyksessä kuin vääristynyt kaiku – tuttu (*heimlich*) muuttuu vieraaksi (*unheimlich*) kammottavalla tavalla (vrt. Freud 1955). Sitaattien vääristely parodisissa tarkoituksissa kuuluu Jelinekin vakiotekniikoihin (ks. Lehnert 1994, 42–44).

Sitaattitekniikka saa kuitenkin lisäulottuvuuksia suhteessa *Der Wegweiserin* raken-teeseen. Se, miten Jelinek sommittelee vaeltamis- ja tirkistelykohtauksen, muodostaa paralleelin sille, miten Schubertin laulu etenee. Laulussa hallitsee aluksi tuttu vaellus-motiivi. Loppua kohti leveästi asetellut soinnut pelkistyvät yhden sävelen pakonomai-seksi toistamiseksi. Romaanissa kuvataan Erikan vaeltamista jäisellä niityllä, viitataan metronomiaskeliin, jotka voi yhdistää tiedostamattoman mekanismien ja patologioi-den koneellisuuteen, toistetaan ”geht und geht und geht” ja saavutaan lopulta *Weg-weiser*-sitaattien kammottavan toistamisen äärelle. Jelinekin tekstuaalinen strategia tavoittelee niitä piirteitä *Der Wegweiserissa*, jotka tulevat esiin laulun musiikillisessa ko-konaisuudessa, eivät pelkässä Müllerin tekstissä. Wolfen (1999, 70, 202) termein kyse on löyhästä makrotason analogiasta sekä formaalisesta että semanttisesta mielessä.

Jelinekin tekstin toistorakenne – kahdeksan ”Sie”-alkuista virkettä peräkkäin! – imitoi Schubertin musiikin toistorakennetta, joka synnyttää vaikutelman yhtäai-kaisesta pysähtymisestä ja eteenpäin kulkemisesta. *Der Wegweiserin* lopussa kuvataan tienviittaa, joka seisoo järkkymättä vaeltajan edessä. Samoja lauseita ja samaa g-säveltä pianissimossa toistava ääni ilmentää katsojan ja katsotun hämmennystä kammottavalla tavalla, subjektin mekaanisuutta trauman näyttämöllä. On kuin tienviitta ei antaisi vaeltajan liikkua ja tuijottaisi häntä (vrt. Schwartz 1997, 179).<sup>21</sup> Katsoja ja katsottu, karttaja ja kartettu sekaantuvat myös Jelinekin tekstissä, joka pyörittelee Müllerin teks-tin fragmentteja merkitysten ja viittaussuhteiden hämärtymiseen asti. *Der Wegweiser* paljastaa kuilun merkityksenmuodostuksen takana, kuten Erikan/kertojan katse, joka tämän tästä liukuu merkistä oireeseen. Vaeltajan katse kääntyykin sisäänpäin – ja Erika

luopuu kiikarista. Schubertin musiikki asettuu siihen pimeään, jota ei voi sanoin kuvailla ja johon edes fallinen silmien jatke ei ulotu: kastration kuiluun.<sup>22</sup>

### Tienviitta – *Pianonsoittajan talvinen matka?*

*Der Wegweiserin* aiheena on matka itsessään, sen syyn ja päätepiirteen kyseleminen sekä tuhon aavistus: vaeltajan on seurattava tielle, jolta ei ole paluuta. Siitä huolimatta, että vaeltajan osa on kova, romantiikalle tyypilliseen tapaan *Winterreise* ihannoi taiteilijaa ainutlaatuisena olentona, joka seuraa luovaa voimaansa enemmän kuin yhteiskunnan sääntöjä ja konventioita (vrt. Youens 1991, 67, 72; Wolf 2001). *Pianonsoittajassa* taiteilijan tie jää Erikalta kulkematta, kun tämä ei päädykään konserttipianistiksi, mitä korostavat useat ironiset viittaukset matkaan ja määränpäähän: Erika ”kiittää kohti omaa tuhoaan, joka onkin hänen viimeisin, ystävällisin päämääränsä” (P 239). *Pianonsoittajaa* onkin kutsuttu taiteilijakehitysromaanin negatiiviksi (Wigmore 1990, Locatelli 1994). *Winterreise*-hypotekstin lisäksi sillä on siis myös taiteilijakehitysromaanin hypogenrenä. Nämä Jelinek sulauttaa ovelasti toisiinsa; Genette (1982, 303) puhuu kontaminaatiosta, jossa useammat hypotekstit sekoittuvat. Tällä tavoin *Winterreisen* teema vaeltajasta taiteilijana tulee painotetuksi. Samalla laulusarjan tekstien ja kuvien lainailu toimii satiirisen taiteilijakehitysromaanin imitaation palveluksessa.<sup>23</sup>

*Der Wegweiser* on *Winterreisessa* ainutkertainen kulminaation hetki. Jelinek banalisoii viittauksen käyttämällä Wegweiser-sanaa toistuvasti parodisissa tarkoituksissa. Kun Erika hankkii uusia asusteita vedotakseen Walteriin, kerrotaan että hänen cowboy-hatunsa vilkkuu väkijoukon keskellä ”ystävällisenä suuntamerkinä [Wegweiser] kuin kolmea itämaan tietäjää johdattanut tähti.” Sen ohi ei pääse ”tervehtimättä sitä pilkalla”, ja siitä masentuu, ”vaikka aina ei voikaan laittaa hatun syyksi sitä että on masentunut” (P 238). Arvonalennuksen kokee tässä sekä *Winterreisen* melankolia että messiaanisen taiteilijahahmon myytti. Wegweiser-sana esiintyy ensimmäisen kerran jo alussa: ”äiti lyö joka kulmaan tienviittoja ja samalla Erikaa, mikäli tämä ei halua harjoitella. [...] Huipulla vallitsee maailmankuuluisuus, jota suurin osa ei koskaan saavuta. Siellä puhaltaa kylmä viima, taiteilija on yksin ja sanoo sen myös” (P 29–30).

*Winterreisen* vaeltajan matkasta tulee vaatimus: äiti johdattaa Erikan tuhoon kahlitsemalla tämän ihanteeseensa. Toisin kuin romanttisen vaeltajan sisäsyntyinen kutsumus, Erikan toiminta on ulkoisen pakon sanelemaa ja vieläpä ironisesti sidoksissa romaanin hypertekstuaalisuuteen: *Winterreise* hypotekstinä yhdessä taiteilijakehitysromaanin hypogenren kanssa motivoi koko romaanin toimintaa (tämäntyyppisistä asetelmista ks. Genette 1982, 372, 432). *Winterreisen* subjekti valitsee päättäväisesti itsetuhoon ja samalla taiteilijakutsumuksen. Traagisen valinnan symbolina on nähty hetki, jona vaeltaja *Der Lindenbaum*-laulussa päättää olla kääntymättä takaisin, kun tuuli lennättää hatun päästä (Rosen 1995, 122; Välimäki 2005, 254). Erikan cowboy-hatus-

sa sen sijaan on lukkolaite, jolla sen saa kiinnitettyä leuan alta, ”jotta tuuli ei veisi sitä päästä” (P 236). Tässä tiivistyy asetelma, josta Wright (1991, 185) kirjoittaa: samalla kun äiti korostaa tyttärensä ainutlaatuisuutta, hän vahvistaa omaa oikeuttaan hallita tätä. Erika on sidottu *Winterreise*en, joka samalla on kielletty. Viimeisessä laulussa (*Der Leiermann*) vaeltaja peilaa yksinäisyyttään kerjäläismuusikossa, jota kukaan ei vilkaisekaan. *Pianonsoittajan* lopussa on havaittavissa kaikuja siitä, mutta Erikan tarina päättyy äidin luo palaamiseen: ”Jotkut kääntävät jopa päänsä pois. *Eivät kaikki*. Erika tietää suunnan johon hänen on kuljettava. Hän menee kotiin. Hän kävelee ja kiihdyttää hitaasti askeliaan” (P 330, kursiivi lisätty).<sup>24</sup>

*Winterreise* on nimenomaan naiselle mahdoton tarina. Vaikka Jelinekin marxilaisesta näkökulmasta vaeltajan subjektiuus kaikkiaan on pelkkä romanttinen myytti, terävin kritiikki kohdistuu (musiikki)kasvatukseen, joka pakottaa tytön kuuliaisuuteen ja torpedo mahdollisuudet vapaaseen subjektiuteen.<sup>25</sup> Naissubjektille osoitetaan romaanissa pelkkä suoritusarvo. Siitä puuttuvat sellaiset lepoa suovat äidillisen tilan fantasiat, joista *Winterreisen* vaeltaja saa hetkittäin lohtua. Viidennen laulun, *Der Lindenbaum*, lehmus tuudittaa rauhaan: ”du fändest Ruhe dort.”<sup>26</sup> Jelinekin parodinen kaiku kuuluu näin: ”Ei sen suurempaa rauhaa [”keine größere Ruhe als dort”], kuin siellä missä vaaleansinisen luisteluhameen helma lepää kiinteitä vaaleanpunaisia sukkahousureisiä vasten – tämä tyköistuva elämä miehustan kirjoreunuksineen” (P 122).

### Jelinekin tekstuaalisista strategioista

Päätyttyään *Pianonsoittajan* tarina voisi alkaa samanlaisena taas alusta. Romaanin rakenne jäsenyyt traumaan harhailevan logiikan mukaan: sitä hallitsee kehämäisyys ja toisto. Sen voidaan ajatella vertautuvan *Winterreisen* sekä musiikillisesti että tekstuaalisesti harhailevaan vaellukseen. *Winterreise* kummittelee tekstissä – esimerkiksi heti sen jälkeen kun äidin tahdon noudattamista on kuvattu taitoluisteluvtauksella *Winterreises-ta* muistuttavin jäämetaforin, annetaan ymmärtää, että vapautteen pujahtaminen johdaisi täsmälleen samaan talvimaiseen: ”Siellä, sitä hän ei vielä tiedä, odottaa talvinen seutu joka ulottuu kaukaisuuteen, seutu, jossa ei kohoa ainoatakaan pelastavaa linnaa ja johon ei johda mitään muita polkuja” (P 122–123). Lukija tulee samaan tapaan ek-sytetyksi: romaani tarjoaa *Winterreisea* identifikaation tilaksi tai tulkintahorisontiksi ja samalla pyrkii kumoamaan tuota mahdollisuutta. *Pianonsoittaja* on sidoksissa hypotekstiinsä, mutta samalla hylkii sitä. Tällaisen asetelman kehittämiseen Jelinek löytää ainekset *Winterreisen* omista rakenteista.

Tekstissä, jossa perversiot ja kurinalainen pianonsoitto esitetään rinnakkaisina ruumiin haltuun ottamisen keinoina, viiltely ja tirkistely (Erikan salaiset ”harrastukset”) kytkeytyvät molemmat – paitsi *Winterreise*-sitaatteihin – myös Schubertin pianostem-moihin. *Winterreise* soi aaveen lailla tekstin alla, ikään kuin melankolian ja perversioi-

den hauta löytäisi oman musiikkinsa. Tuo hauta onkin Erikalle myös piano. Se sulkee Erikan sisäänsä anagrammaattisestikin, myös sen syllissyyden kautta, joka liittyy lunastamattomiin lupauksiin urasta konserttipianistina: Erika – Klavier/Karriere (vrt. Berka 1994, 244). Kaavamaisten kuvioden toistaminen, joka on luonteenomaista Erikan toiminnalle ja Jelinekin tekstile, on myös suorastaan paradigmaattista *Winterreisen* piano-osuuksille. Lisäksi vaeltajan vieraantuneisuus ja illuusioiden menetys, joka korostuu siinä, miten vähän ja ontosti piano-osuus kommunikoi laulun kanssa, on sukua Jelinekin kyyniselle näkökulmalle.

Jelinek riisuu *Winterreisen* myyteistä ja kääntää sen itseään vastaan ylikorostamalla piano-osuuksien kammottavia, mekanistisia piirteitä.<sup>27</sup> Jelinekin tekstuaaliset strategiat muistuttavat irigaraylaista mimetismää, jossa patriarkaalisia ilmaisumuotoja dekonstruoidaan toistelemalla niitä sillä tavoin, että sanat ja lauseet menettävät merkityksensä tai kääntyvät vastakohtikseen. Jelinekin naissubjektin voi ajatella vertautuvan Erikaan, joka ”ei voi ilmaista tunteitaan suullisesti, ainoastaan pianollisesti” (P 220). Tämä ”pianollinen” strategia näkyy esimerkiksi siinä, miten Jelinek toistelee ja liioittelee lumi- ja jäämetaforia siten, että sellaisen kuvaston viljelystä tulee tyhjä maneeeri. Jäämetaforat eivät enimmäkseen edes sulaudu fiktion maailmaan, jossa on kevät, vaan Jelinek näyttää ne vieraannutetusti kielellisinä ja ideologisina konstruktioina. Jelinek manipuloi *Winterreisen* jääkuvastoa liittämällä sen suorittamisen mekaniikkaan ja tuotteistamisen kulttuuriin – aivan kuten pianonsoitonkin. Ponnistellessaan kohti huippua ”kunnian jäätehtaalla” Erikan ei ole lupa pysähtyä lepäämään, ”huohottaen nojata jäähakkuunsa” (P 29–30). Myös Jelinekin suosimat banaalit talviurheiluanalogiat korruptoivat tunnekyllmyyden romanttista jääkuvastoa:

[H]änen tietonsa ja taitonsa muodostavat huipun jossa on suksien alla pak-kautunutta lunta. Ainoastaan rohkein laskettelija selviää noususta. Nuorukainen saattaa milloin tahansa syöksyä hänen jyrkänteeltään alas pohjattomaan jäärailloon. Hän on uskonut jollekin avaimen kallisarvoiseen sydämeensä, hienoksi hioutuneeseen jääpuikkosieluunsa (P 100)

Kertojan ironinen ääni kuvaa Erikaa musiikkikasvatuksen ylpeänä tuotteena – hänen ruumiinsa on ”suuri jääkaappi jossa taide säilyy hyvin” (P 26). Jääkuvasto saa *Pianonsoittajan* temaattisen transposition kautta kantaakseen myös naisen melankolialle erityisiä frigidyyden, sisätilan jäädyttämisen merkityksiä, joihin suorittamisen fallinen defenssi läheisesti liittyy (vrt. Kristeva 1998, 93–5). Siten samat metaforat, jotka on totuttu yhdistämään miestaitelijan yksinäiseen taipaleeseen, kuvaavat ironisesti naisen hedelmällisyyden mitätöitymistä. Ei ole kuvaa naisen aktiivisesta luovuudesta, taiteilijamyyttä naiselle. Erika, samoin kuin romaanin kertova subjekti, on oikeastaan kuin *Winterreisen* viimeisen laulun soittoniekka – mykkä instrumentalisti kielen tuolla puolen (vrt. Youens 1991, 108), abjekti kurjuuden kuva, (mies)taiteilijan negatiivi. Schu-

bert itsekin on tullut musiikinhistoriassa toiseutetuksi jotenkin feminiinisenä hahmona, jonka käytös on ollut epämoraalista ja ”perverssiä” (ks. Kramer 1998, 1; Välimäki 2005, 32–3). Sikäli on osuvaa, että säveltäjä, jonka musiikista Jelinekin tekstuaaliset strategiat löytävät käyttövoimansa, on juuri Schubert, ”[s]ynkkä luku taiteen pornolehdessä” (P 216).

### Schubertin hauta

Jos *Winterreise* voikin tarjota identifikaation tilan, jossa reflektoida tekstin melankoliaa, tämä tapahtuu liedin romanttista, maskuliinista subjektiutta purkavien mutkien kautta. Jelinekin temaattinen transpositio, jossa päähenkilön sukupuolen vaihtaminen on keskeinen elementti, mahdollistaa kriittisen näkökulman laulusarjaan liittyviin myynteihin ja saattaa naurunalaiseksi hypotekstin taiteilijuuteen liittyvän temaattisen aikomuksen (tällaisesta ks. Genette 1982, 345–6). Jelinek ei kuitenkaan riistä *Winterreisen* musiikin arvoa.

Nimenomaan Schubertin musiikin avulla näyttäisi trauman yöhön syntyvän haaras merkityksen tila. Jelinekille itselleen Schubert on koditon vaeltaja, jonka musiikki on ”tyhjiön musiikkia” vailla paikkaa. Schubertia käsittelevässä tekstissään (1998) hän korostaa, ettei tämän musiikki ole mitään mitä voisi säilyttää, kerätä kokoelmiin ja katsoa ja kuunnella silloin kun haluaa. *Pianonsoittajan* abjekti estetiikka saakin musiikin resonoimaan juuri siellä, missä sitä ei voi objektivoida: aukoissa, tyhjyydessä. *Pianonsoittaja* ei ole *hommage* Schubertille, vaan pikemminkin *tombeau*. Abbaten (1999, 498) mukaan *tombeaut* herättävät levottomuutta, koska niihin kätkeytyvä toinen teos ei ole antiikkia, jonka voisi ottaa haltuun – se on jotakin epämääräisempää, haudan takaa kuulua, kuin traumaattinen ydin jonka ympärille teoksen rakenne kiertyy. Juuri tähän tapaan toimii musiikillinen palimpsesti *Pianonsoittajassa*. Jelinekin naissubjekti rakentaa soivan sisätilan, josta musiikki säteilee tekstiin oireina, haudan seinien läpi.

### Viitteet

<sup>1</sup> Alkuteos *Die Klavierspielerin* (1983). Suurkiitos Susanna Välimäelle innostavista kommentteista ja keskusteluista – sekä teksteistä – jotka avasivat minulle uuden maailman aloittellessani aiheen parissa ja joita ilman tätä artikkelia tuskin edes olisi. Anne Sivuoja-Gunaratnamia kiitän prosessin myöhemmissä vaiheissa auttaneesta kommentoinnista sekä terävistä huomioista, jotka haastoivat ajattelemaan aihetta edelleen, toisinkin. Kiitos myös HY:n yleisen kirjallisuustieteen tutkijaseminaarille sekä tekstiverstaalle SibA:n DocMus-yksikössä.

<sup>2</sup> Kuten Wigmore (1990, 215–17) toteaa, satiirista huolimatta diskurssi kutsuu samastumista; Erika Kohut ei ole pelkkä karikatyyri. Jelinek on kertonut haastatteluissa romaanin

omaelämäkerrallisista aineksista (DeMeritt 1994, 111; Symons 2005, 56–7).

<sup>3</sup> Intermediaalisuus on useamman kuin yhden ilmaisukanavan yhdistymistä saman taideteoksen merkityksenmuodostuksessa. Usein se määritellään intertekstuaalisuuden erityistapaukseksi. Intermediaalisuuden historiasta sekä ilmiönä että käsitteenä ks. Wolf 1999, 1–7, 35–50.

<sup>4</sup> Müller (1794–1827) ei ilmeisesti ehtinyt kuulla Schubertin hankkeesta ennen kuolemaansa. Hänen runoutensa tuli kuuluisaksi jälkipolville Schubertin laulusarjojen kautta (myös *Die Schöne Müllerin*).

<sup>5</sup> Vaellusmotiivi, tasaisina toistuvat kahdeksasosanuotit (pianossa sointuina *non legato*), esiintyy useissa *Winterreisen* lauluissa. Se yhdistää sanan ja sävelen, tekee instrumentaalisesta motiivista keskeisen tekstuaalisen metaforan ruumiillistuman (vrt. Youens 1991, 85–92).

<sup>6</sup> Kyse on heterodiegeettisestä temaattisesta transpositiosta, jossa toiminta pääpiirteissään siirtyy toiseen spatiotemporaaliseen maailmaan ja samalla myös henkilöiden identiteetti muuttuu (Genette 1982, 343–344).

<sup>7</sup> Musiikin asemaa romaanissa marxilaisesta näkökulmasta käsittelevät mm. Swales 2000 ja Wigmore 1990.

<sup>8</sup> Psykoanalyttisissa tulkinnoissa *Pianonsoittajan* on todettu vetäytyvän symbolisen järjestyksen organisoimasta merkityksenmuodostuksesta ja muodostavan sen sijaan merkityksiä perverssillä tavalla, etsien inhonkaista hysterogeenistä nautintoa erotogeenisen sijasta (ks. Wright 1991, Böhmisch 2000, Mahler-Bungers 1988, Berka 2004).

<sup>9</sup> *Wasserflutin* muoto on ABAB: säkeistöistä 1. ja 3. sekä 2. ja 4. ovat keskenään musiikillisesti samanlaisia. Myös säkeistöjen sisällä on toistuvia fraaseja, ja tekstin viimeinen säe kerrataan kussakin säkeistössä. Lisäksi pianon osuus on kauttaaltaan samoja kuvioita toistava.

<sup>10</sup> Oraalisten viettien melodisuus, harmonisuus ja tuudittava rytmi kertoisi sulautumisesta arkaaiseen objektiin ja hillitsisi anaalisen hylkäämisen aggressiivisuutta. Vrt. Kristeva 1974, 140–2.

<sup>11</sup> Everett (1990, 165) kiinnittää huomiota fraasissa esiintyvään puolisävelaskel-huokausmotiiviin, jollaisia hän analysoi Schubertin keinoina vaeltajan murheen ilmaisussa kautta koko *Winterreisen*.

<sup>12</sup> Romanttisesta musiikista poissaolon taiteena, joka fetisoi haavan, josta kieli ja subjekti syntyvät, ja samalla tarjoaa välittömyyden illuusiollaan kuulijalle primaarinarsismin fantasioiden autuuden ks. Välimäki 2005, 236–8. Vrt. myös Kramer 1998, 27; Barthes 1982, 254.

<sup>13</sup> Viiltelykohtauksiin liittyvästä kriittisestä feministisestä näkökulmasta ks. Wilke 1999, 244–5; Berka 1994, 243, 248.

<sup>14</sup> ”Ich such im Schnee vergebens/ Nach ihrer Tritte Spur” [...] ”Ich will den Boden küssen/ Durchdringen Eis und Schnee/ Mit meinen heißen Tränen/ Bis ich die Erde seh” (4. *Erstarrung*).

<sup>15</sup> Kramer (1998, 27–38; 2002, 62) puhuu ”kyyneltahroista” Schubertin lauluissa musiikillisina ja tekstuaalisina subjektiuden merkkeinä, haavoina, joissa laulu hetkellisesti tarvitsee kyynelehtimisen ilmaisussaan oman muotorakenteensa menettämättä kuitenkaan luottamusta siihen.

<sup>16</sup> Vrt. Wright 1991, 186–7. *Pianonsoittajasta* abjektina rajatilatekstinä Böhmisch 2000.

<sup>17</sup> Vaeltamisen ideologia oli saksalaisen romantiikan taiteen ja filosofian ytimessä (Rosen 1995, 197; Turchin 1987, 498–9). Luonnon ja kulttuurin suhteen dekonstruoinnista

*Pianonsoittajassa* ks. Wright 1991, 190–2.

<sup>18</sup> Prater on Euroopan vanhimpia vapaa-ajan puistoja, jo Schubertin aikaan julkisten huvitusten paikka ja metsästyspuisto.

<sup>19</sup> Kyse on nimenomaan musiikillisesta ikonografiasta; torvia ei mainita laulun tekstissä (Välimäki 2005, 247). Müllerin runokokoelma, johon *Die Winterreise* sisältyy, viittaa vaeltajaan käyrätorvensoittajana: *Gedichte aus den hinterlassenen Papieren eines reisenden Waldhornisten* (1824).

<sup>20</sup> Jelinek pilkkaa osoittelevasti freudilaista naisen ruumiin ja seksuaalisuuden mystifiointia. Ks. esim. Böhmisch 2000, 141.

<sup>21</sup> *Winterreisen* musiikin kammottavista piirteistä ks. Schwartz 1997, 49–63; Välimäki 2005, 255.

<sup>22</sup> Paitsi että Erikan kiikaria kuvataan vihjailevasti fallisena aseena, Jelinek vertaa vastaavasti penistä metalliseen katselulaitteeseen (P 132).

<sup>23</sup> Taiteilijakehitysromaanin ja *Winterreisen* kytköstä lujittaa se, että Mannin *Tohtori Faustuksessa* siteerataan *Der Wegweiser* -laulun tekstiä vihjaten taiteilijapäähenkilön faustisen kutsumuksen ja tuhon yhteyteen.

<sup>24</sup> Erikan epäonnistumisesta traagisena subjektina ks. Berka 1994, 240; Locatelli 1994, 172.

<sup>25</sup> Kuten Jelinek itse toteaa, *Pianonsoittaja* kuvaa ”naisen tuhoutumista ennalta määrätyn naisten kasvatuksen mallin mukaan” (DeMeritt 1994, 111).

<sup>26</sup> Välimäki (2005, 239–257) tarkastelee *Der Lindenbaum*-laulua fantasiana äidillisen hoivan akustisesta peilistä.

<sup>27</sup> *Winterreisen* piano-osuuksien mekanistisista piirteistä ks. Välimäki 2005, 241, 255.

## Lähteet

### Romaanit

JELINEK, ELFRIEDE 1997/1983: *Die Klavierspielerin*. Hamburg: Rowohlt. = K

JELINEK, ELFRIEDE 2005/1983: *Pianonsoittaja*. Suom. Jukka-Pekka Pajunen. Helsinki: Otava. = P

### Äänitteet

SCHUBERT, FRANZ: *Winterreise* (cd). Olaf Bär, baritoni & Geoffrey Parsons, piano. Hayes: EMI Records, 1989.

SCHUBERT, FRANZ: *Winterreise* (cd). Jorma Hynninen, baritoni & Ralf Gothóni, piano. Helsinki: Ondine, 1989.

SCHUBERT, FRANZ: *Winterreise* (cd). Christa Ludwig, mezzosopraano & James Levine, piano. Deutsche Grammophon, 1988.

### Nuottijulkaisu

SCHUBERT, FRANZ 1985/1928: *Winterreise*, D 911. Laulusarja Wilhelm Müllerin ru-



noihin. Nuottijulkaisussa *Schubert Lieder*. Neue Ausgabe/ Band I. Frankfurt: C. F. Peters.

### Tutkimuskirjallisuus

ABBATE, CAROLYN 1999: Outside Ravel's Tomb. *Journal of the American Musicological Society*, vol. 52, no. 3, 465–530.

BARTHES, ROLAND 1982: *L'obvie et l'obtus*. Paris: Éditions du Seuil.

BAUMANN, CECILIA C. & LUETGERT, M. J. 1982: *Die Winterreise*: The Secret of the Cycle's Appeal. *Mosaic* 15/1, 41–52.

BERKA, SIGRID 1994: D(e)addyfication: Elfriede Jelinek. Teoksessa *Elfriede Jelinek. Framed by Language*, 229–254.

BÖHMISCH, SUSANNE 2000: Le sujet de l'abjection. Étude sur l'instance narrative dans *Die Klavierspielerin* d'Elfriede Jelinek. *Cahiers d'études germaniques* 2000/1, no.38, 135–146.

DEMERRIT, LINDA C. 1994: A "Healthier Marriage": Elfriede Jelinek's Marxist Feminism in *Die Klavierspielerin* and *Lust*. *Elfriede Jelinek. Framed by Language*, 107–125.

EVERETT, WALTER 1990: Grief in *Winterreise*. A Schenkerian Perspective. *Music Analysis* 9/2, 157–175.

FREUD, SIGMUND 1955/1919: The 'Uncanny' (Das Unheimliche). Käänt. James Strachey. *SE XVII*, 217–256.

GENETTE, GERARD 1982: *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris: Éditions du Seuil.

JOHNS, JORUN B. & ARENS, KATHERINE (EDS.) 1994: *Elfriede Jelinek. Framed by Language*. Riverside, CA: Ariadne Press.

JELINEK, ELFRIEDE 1998: Unruly paths trodden too late. About Franz Schubert. www.elfriedejelinek.com.

KRAMER, LAWRENCE 1986: The Schubert Lied: Romantic Form and Romantic Consciousness. Teoksessa W. Frisch (ed.) *Schubert: Critical and Analytical Studies*. Lincoln and London: University of Nebraska Press.

KRAMER, LAWRENCE 1990: *Music as Cultural Practice, 1800–1900*. Berkeley: University of California Press.

KRAMER, LAWRENCE 1998: *Franz Schubert. Sexuality, Subjectivity, Song*. Cambridge: Cambridge University Press.

KRAMER, LAWRENCE 2002: "Little Pearl Teardrops". Schubert, Schumann, and the Tremulous Body of Romantic Song. Teoksessa Austern, Linda Phyllis (ed.). *Music, Sensation, and Sensuality*. (Critical and Cultural Musicology vol.5.) New York and London: Routledge, 57–76.

KRISTEVA, JULIA 1974: *La Révolution du langage poétique*. Paris: Seuil.

KRISTEVA, JULIA 1998/1987: *Musta aurinko. Masennus ja melankolia*. (Alkut. *Soleil*

*noir.*) Käänt. Mika Siimes & Pia Sivenius. Jyväskylä: Nemo.

LEHNERT, GERTRUD 1994: Elfriede Jelinek's *Lust and Madame Bovary* – A Comparative Analysis. Teoksessa *Elfriede Jelinek. Framed by Language*, 35–47.

LOCATELLI, AUDE 1994: Musique et roman de formation. *Revue de Littérature Comparée* 1994/2, 169–182.

MAHLER-BUNGERS, ANNEGRET 1988: Der Trauer auf der Spur. Zu Elfriede Jelineks “Die Klavierspielerin”. *Freiburger literaturpsychologische Gespräche* 7, 80–95.

OLIVER, KELLY 2002: Psychic Space and Social Melancholy. Teoksessa Kelly Oliver & Steve Edwin (eds.). *Between the Psyche and the Social. Psychoanalytic Social Theory*. Lanham and Oxford: Rowman & Littlefield, 49–66.

ROSEN, CHARLES 1995: *The Romantic Generation*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.

SCHWARTZ, DAVID 1997: *Listening Subjects. Music, Psychoanalysis, Culture*. Durham & London: Duke University Press.

SWALES, ERIKA 2000: Pathography as Metaphor: Elfriede Jelinek's *Die Klavierspielerin*. *The Modern Language Review* 95/2, 437–449.

SYMONS, MORWENNA 2005: *Room for Manoeuvre. The Role of Intertext in Elfriede Jelinek's 'Die Klavierspielerin', Günter Grass's 'Ein weites Feld', and Herta Müller's 'Niederungen' and 'Reisende auf einem Bein'*. (MHRA Texts and Dissertations 64; Bithell Series of Dissertations 28.) Leeds: Maney.

TURCHIN, BARBARA 1987: The Nineteenth-century *Wanderlieder* Cycle. *The Journal of Musicology* 5/4, 498–525.

WIGMORE, JULIET 1990: Power, Politics and Pornography: Elfriede Jelinek's Satirical Exposés. Teoksessa Williams, A., Parkes, S. & Smith, R. (eds.) *Literature on the Threshold: The German Novel in the 1980s*. New York: Berg, 209–219.

WILKE, SABINE 1999: The Body Politic of Performance, Literature, and Film: Mimesis and Citation in Valie Export, Elfriede Jelinek, and Monika Treut. *Paragraph* 22(3), 228–247.

WOLF, WERNER 1999: *The Musicalization of Fiction. A Study in the Theory and History of Intermediality*. Amsterdam: Rodopi.

WOLF, WERNER 2001: “Willst zu meinem Liedern deine Leier drehn?” Intermedial Metatextuality in Schubert's ‘Der Leiermann’ as a Motivation for Song and Accompaniment and a Contribution to the Unity of *Die Winterreise*. Teoksessa Bernhart W. & Wolf W. (eds.). *Word and Music Studies: Essays on the Song Cycle and on Defining the Field*. Amsterdam: Rodopi. 121–140.

WRIGHT, ELIZABETH 1991: An Aesthetics of Disgust. Elfriede Jelinek's *Die Klavierspielerin*. *Paragraph* 14/2, 184–196.

VÄLIMÄKI, SUSANNA 2005: *Subject Strategies in Music. A Psychoanalytic Approach to Mu-*

*sical Signification*. Acta semiotica fennica XXII, Approaches to musical semiotics 9. Helsinki: International Semiotics Institute.

YOUENS, SUSAN 1991: *Retracing a Winter's Journey. Schubert's Winterreise*. Ithaca and London: Cornell University Press.