

Marita Hietasaari

Kirjallisten kuvausten *enargeiaa* Ekfrasis Lars Sundin Siklax-trilogiassa

Haamuja ja luurankoja, kalmoja ja sijattomia sieluja, paholaisia ja päättömiä murhamiehiä tanssi itse Kuoleman johdolla – ja Kuolemalla oli filttihattu ja kirves olalla – ketjutanssia pitkin arkun kylkiä; ja sitä oli kauhea katsella, sillä Hauta-Kal oli mitä huolellisimmin veistänyt esiin joka ikisen irvistävän pääkallon ja harottavan luurangonkäden. (*Colorado Avenue*, 272.)

Ja samassa alkavat Tukholman kirkonkellot soida. Katariinaa myötäilee Maria alakuloisella diskantillaan, Suurkirkko ja Saksalainen tulevat mukaan bassoineen, ja pian koko avaruus värähtelee kaupungin kaikkien kellojen äänistä, jotka toivottavat Hannan äidin tervetulleeksi [--]. (*Puodinpitäjän poika*, 412–413.)

Raskaana lankeaa sade lakeuden ylle. Ainoastaan minä huomaan yksinäisen sotilaan joka vaeltaa maantietä pitkin. [--] Askeleet ovat pitkiä ja liukuvia, oikea jalka nousee kun vasen astuu, polvi taipuu hiukan kesken liikkeen, ruumiinpaino siirtyy eteenpäin ja jalka painuu maahan, ensin kanta ja sitten päkiä liikkuen pehmeän joustavasti, kunnes koko ruumiinpaino lepää oikealla jalalla ja hän kohottaa vasenta jalkaansa. [--] Sade lankeaa raskaana. (*Erikin kirja*, 213.)

Nämä kuvailevat tekstiotteet ovat peräisin Lars Sundin Siklax-trilogiasta: Hauta-Kalin nikkaroiman arkun kuvaus on *Colorado Avenuestä*, kirkonkellojen soitto *Puodinpitäjän pojasta* ja sotilaan kävelytyylin kuvaus *Erikin kirjasta*.¹ Otteet ovat yksityiskohtaisia kuvauksia, mutta täyttävätkö ne myös ekfrasiksen määritelmän? Antiikin retoriikasta peräisin oleva ekfrasis määritellään usein visuaalisen representaation verbaaliseksi representaatioksi (ks. Mitchell 1994, 152; Heffernan 2004, 3). Varhaisimmat ekfrasiksen määritelmät ovat retoriikan harjoitusmateriaaleista (*progymnasmata*) ensimmäisiltä vuosisadoilta jaa. Yhteistä niille on, että kyse on kuvailusta, joka elävöittää kohteen kuulijan tai lukijan mieleen.² Kuvauksen kohde saattoi olla henkilö, paikka, aika, tapahtuma tai jopa toiminta kuten taistelu. (Francis 2009, 4; Webb 2009, 56, 61–63.) Toisin kuin nykyisistä määritelmistä voisi päätellä, antiikissa ei ollut merkitystä sillä, mikä on ekfrasiksen kohteena.

Lars Sundin Etelä-Pohjanmaalle kuvitteelliseen Siklaxiin sijoittuva trilogia (*Colorado Avenue* 1991, suom. *Colorado Avenue* 1992; *Lanthandlerskans son* 1997, suom. *Puodinpitäjän poika* 1998; *Eriks bok* 2003, suom. *Erikin kirja* 2004) käsittelee Suomen historian tapahtumia noin sadan vuoden ajalta. Hanna Östmanin, hänen

lastensa ja muiden siklaxilaisten kautta kuvataan sortovuosia, kansalaisotaa, kieltolain aikaa, 1920- ja 30-lukujen oikeistoliikehäntää, talvi- ja jatkosotaa sekä kylmän sodan aikaa. Kertojana toimii veijarimainen ja tapahtumien kulkuun jatkuvasti sekaantuva Carl-Johan Holm, joka on Hannan pojan Oton, kuuluisan Pirtukuninkaan, tyttärenpoika. Sundin romaaneissa maalausten, valokuvien ja elokuvien kuvailulla on huomattavan suuri rooli, mutta kertoja kuvailee samanlaisella antaumuksella myös autonmoottorin toimintaa, Hiroshiman tuhonnutta pommia tai, kuten yllä olevassa esimerkissä, ruumisarkun reliefejä.

Tarkastelen artikkelissani Siklax-trilogiassa esiintyviä kuvauksia ekfrasiksen erilaisten määritelmien valossa. Mikä on ekfrastisten kuvausten funktio Sundin teoksissa? Entä selventääkö Sundin tapa käyttää ekfrasista myös tämän termin määrittelyongelmia? Kuvattavan kohteen sijaan nostan ekfrastisia kuvauksia yhdistäväksi tekijäksi *enargeian*, kuvauksen elävyyden ja havainnollisuuden. Yhteistä esimerkeilleni on myös havaitsevan subjektin läsnäolo, ja kysynkin, mikä merkitys on kertojan tai henkilöihahmon huomioiden kuvailulla. Ekfrasista on pidetty itserefleksiivisenä, koska representoidessaan toisesta merkkisysteemistä peräisin olevaa kohdetta se väistämättä paljastaa tehtävän mahdottomuuden (Klarer 1999, 2). Sundin romaanit tuovat lukuisin viittauksin esiin oman seipitteellisyytensä, ja niinpä tarkastelen ekfrasista myös osana teosten metafiktiivistä rakennetta.

Todellisuuden ja kokemuksen tekstuaalista luonnetta korostava lingvistinen käänne on W. J. T. Mitchellin (1994, 11) mielestä vaihtunut kuvalliseksi käänneeksi. Termi ilmentää kuvien suurta merkitystä informaation välityksessä ja nykykulttuurissamme yleensä (mts. 15–16). Werner Wolf (1999, 2) puhuisi sen sijaan intermediaalisesta käänneestä, joka korostaa eri taidemuotojen ja medioiden rajojen ylittymistä ja useamman median samanaikaista läsnäoloa erilaisissa kulttuurisissa ilmiöissä. Wolfin (mts. 3) mukaan ekfrasis on yksi intermediaalisuuden varhaisimpia muotoja. Sundin teoksissa runsas kuvamateriaalin käyttö ja ekfrastiset kuvaukset heijastavat kulttuurin medioitumista, mutta ovat myös mahdollisesti Sundin tapa ottaa osaa kuvallisen käänneen herättämään keskusteluun.

Suomessa ekfrasista ja yleensä kuvan ja sanan vuorovaikutusta ovat aikaisemmin käsitelleet ainakin Kai Mikkonen teoksessaan *Kuva ja sana* (2005) sekä Bo Carpelanin tuotantoa tarkastellut Anna Hollsten (2004). Sundin palkittuja ja kriitikoiden ylistämiä teoksia on tutkittu lähinnä vain muutamissa artikkeleissa, joista erityisesti Kristina Malmion (2008) *Eriks bok* -teoksen metafiktiivisyyttä ja Jussi Ojajärven (2005) *Lanthandlerskans son* -teoksen postmodernismia käsittelevät ovat aiheenkäsittelyni kannalta relevantteja.

Raivostuttavan kiehtovat ekfrasis ja *enargeia*

Colorado Avenuen alkupuolella on yli kahden sivun mittainen kuvaus New Yorkista. Hanna on lähtenyt piikomaan Amerikkaan tarkoituksenaan ansaita tarpeeksi rahaa, jotta voisi ostaa talon ja pienen maatilkun äidilleen ja itselleen. Pohjanmaan lakeuksien avaruuteen ja hiljaisuuteen tottuneesta Hannasta New York on pelottava, meluisa ja haiseva:

Kadut olivat kapeita uria kiviseinien välissä, liikenne kuvaamatonta pyörien kitinä, kavioiden kopsetta, paukkinää, [valjaiden natinaa], hirnuntaa, kuski-en huutoa [--]. Tämä kaupunki kuhisi ihmisiä. [--] Italialaisia joilla oli kiiltävä musta tukka ja isot viikset, punakesakkoisia irlantilaisia, kellanruskeita vino-silmii kiinalaisia [--]. Täällä ei puhuttu – täällä huudettiin! Kuskit rähisivät ja kiroilivat, sanomalehtipojat hoilottivat, koirat räkyttivät, naiset kirkuivat, vihellyspillit visersivät, kellot kalkattivat [--] melu särki Hannan päätä. Ja hajut etoivat häntä; tämä kaupunki haisi ja löyhkäsi lialle, hevosenpaskalle, laskivedelle, öljylle [po. oluelle] hajuvedelle, hiilisavulle, tupakalle, sahajauhoille, mausteille [--]. Poliisikonstaapeleilla oli korkea kypärä päässä ja pitkä puukeppi jota he hitaasti kieputtivat nahkaremmistä ranteessaan jalkakäytävällä astellen.(CAV 20–22.)

Kuvaus New Yorkin katuviolinästä tuntunee monista lukijoista tutulta ja elävältä, vaikka omakohtaisia kokemuksia ei olisikaan, koska lukuisat elokuvat ja dokumentit ovat ker-toneet elämästä viime vuosisadan alun suurkaupungeissa. Mutta heräisikö kuva eloon sellaisen mielessä, joka ei tiedä mitään kaupunkien melusta ja tungoksesta? Kaikki tekstit vaativat lukijalta jonkinlaista kompetenssia: tietoa kirjallisuuden konventioista, mutta myös tapojen, arvojen ja normien tuntemusta. Ekfrasis ei tee poikkeusta. Kulttuurisidonnaisuudella on sen tulkinnessa ollut aina suuri merkitys. Ruth Webb (1999, 13, 18; ks. myös Scholz 1998, 79, 88) puhuu osuvasti ”koulutetun eliitin kollektiivisesta muistista”: saadakseen aikaan halutun vaikutuksen puhujan on otettava huomioon kuulijoiden odotukset ja aikaisemmat tiedot.

Viime vuosikymmenien aikana ekfrasiksesta on esitetty joukko suppeampia ja laajempia määritelmiä. Tutkijat ovat yhtä mieltä lähinnä vain siitä, että ekfrasista on vaikea määritellä; usein termi muokataan omaan tutkimuskohteeseen ja kysymyksenasetteluun soveltuvaksi (Wagner 1996, 11; Webb 1999, 7–8). Bernhard F. Scholzin (1998, 83) mukaan vielä 1500-luvulla ekfrasis nähtiin tietyn tyyppisenä kuvauksena, ei niinkään tietynlaisen kohteen kuvailuna. Nykyinen moderni määritelmä onkin peräisin vasta 1950-luvulta, lähinnä Leo Spitzerin (1955) ja Jean Hagstrumin (1958) kirjoituksista, jotka rajoittivat ekfrasiksen ensisijaisesti maalausten ja veistosten kuvaukseen runouudessa (Webb 1999, 10; ks. myös Mikkonen 2005, 265). Tutkijoiden eripuraisuudesta kertoo sekin, että Claus Clüver (1998, 35–36) on kritisoinut nykyisiä määritelmiä ja pyrkinyt laajentamaan ekfrasiksen käsitettä koskemaan myös ei-representoivia taide-muotoja ja arkkitehtonisia kohteita.

Scholz (1998) on selvittänyt ekfrasiksen ominaisuuksia analysoimalla Quintilianuksen (n. 35 – n. 100) teosta *Institutio oratoria* (*Puhujan kasvatus*). Scholzin mukaan ekfrasiksen merkittävin piirre on *enargeia*, joka tarkoittaa tekstin kykyä vaikuttaa lukijaansa. Tekstin voi määritellä ekfrasikseksi kahdella tavalla. Lukija voi itse kokea tekstin heräävän mielessään eloon – minkä Scholz tunnustaa liian subjektiiviseksi mittariksi – tai tekstillä voidaan nähdä olevan sellaisia ominaisuuksia, että se havainnollistuu lukijan silmissä. (Scholz 1998, 89–90.) Quintilianuksen teoksesta saa joitain vihjeitä siitä, mitä mainitut tekstuaaliset ominaisuudet ovat: puhujan ei tule vain mainita, että jotain tapahtui vaan on esitettävä, miten se tapahtui, ei kerrottava vain yleisesti vaan mahdollisimman tarkasti (mts. 86).³ Tämä pätee Sundin romaanin New Yorkin kuvaukseen, joka esittää ääniä, tuoksujia, värejä ja toimintaa antaen kaikista useita yksityiskohtaisia esimerkkejä: kaduilla kuulee kitinää, kopsetta ja paukkinaa, ihmisten joukossa on mustaviiksisiä italialaisia ja kellanruskeita kiinalaisia, kaupunki haisee mausteille ja löyhkää laskivedelle ja poliisit partioivat puukeppejään hitaasti pyöritellen.⁴

Ekfrasis ja *enargeia* ovat erinomaisen hankalia määritellä. Esimerkiksi Murray Krieger (1992, 1–3) kuvaa ekfrasista ”raivostuttavan vältteleväksi ja loputtoman houkuttelevaksi”. Lisäksi niiden keskinäinen suhde on ongelmallinen.⁵ Krieger (mts. 14) näkee *enargeian* kehittymisen taustalla kaksi tekijää: ensinnäkin puhujien tarpeen havainnollistaa tuomareille oikeustapauksen yksityiskohtia ja saada heidät myönteisiksi asialleen ja toiseksi kirjallisuuden halun jäljitellä kuvataiteita, jotka näyttivät esittävän todellisuutta sanataiteita uskollisemmin. Toisin sanoen kirjallisilta kuvauksilta vaadittiin aistivoimaisuutta, kohteen elävöittämistä kuulijoiden mieleen. Ekfrasiksen Krieger (mts. 7, 68) arvelee kehittyneen *enargeian* pohjalta myöhäisklassisella kaudella (n. 400–330) kerronnan temporaalisuuden pysäyttäväksi keinoksi. Ekfrasiksen erottaminen muista kuvauksista *enargeian* käsitteen avulla ei kuitenkaan selvennä asiaa riittävästi, sillä *enargeia* on kirjallisuudentutkimuksen tarpeisiin ”häiritsevän suhteellinen”, kuten Timo Haajasen runojen lintumotiiveja tarkastellut Karoliina Lummaa (2005, 37) toteaa.⁶ Lummaa pohtii samoja ongelmia kuin muutkin aihetta tutkineet (ks. esim. Clüver 1998, 40–43; Lund 2002, 189): millaisen kuvauksen on oltava ja kuinka paljon kuvaavia attribuutteja tarvitaan, jotta voidaan puhua *enargeiasta*? Krieger (1992, 94–95) erottaa kaksi eri tavoin vaikuttavaa *enargeiaa*: toinen kuvailee yksityiskohtaisesti kohteen ja korostaa eroa havaitsevan subjektin ja kuvatun objektin välillä, toinen korostaa yleisön tunnepitoista reaktiota kuvaukseen, mikä mahdollistaa ylimalkaisemman kuvailun. Ominaisuudet eivät kuitenkaan ole toisistaan erillisiä, sillä tarkoitus on saada lukija näkemään mielessään kuvattu objekti ja eläytymään kerrotuihin tapahtumiin (Webb 2009, 20). Myös Lummaa (2005, 31, 37) näkee *enargeian* sekä tekstin ominaisuutena että tulkintaan liittyvänä.

Enargeian synnyssä mielikuvilla (*phantasiai*) ja kuulijan sisäisellä psykologisella

prosessilla on suuri merkitys, sillä *enargeia* vetoaa kuulijalla tai lukijalla aiheesta oleviin mielikuviin ja herättää vaikutelman havainnosta. Webbin mukaan nimenomaan *enargeian* käsite auttaa välttämään mimesiksen ongelman, koska mielikuvat toimivat eräänlaisina välittäjinä todellisuuden ja kielen välissä. (Webb 2009, 88, 94, 128–129.) New Yorkia kuvaavassa episodissa subjektilla eli Hannalla, jonka reaktioita kertoja ripottelee kuvauksensa lomaan, on tärkeä tehtävä. James A. Francis (2009, 12, 15–16) onkin havainnut, että jo Homeroksen ja Hesiodoksen teoksissa kuvataan tapahtuman näkijöiden havaintoja ja tunteita, minkä avulla pyritään ohjaamaan kuulijoiden tai lukijoiden reaktioita. Hanna toimii lukijan sijaisena ja oppaana kuvauksen tulkinnassa. Hänen huomionsa, tunteensa ja reaktionsa synnyttävät *enargeian* eli saavat lukijan näkemään kuvauksen kohteen mielessään.

Tuokiokuvia Hannan ja Edin tarinasta

Runsas ja värikylläinen yksityiskohtien kuvailu ja Hannan tuntemusten esittely saavat kuvauksen New Yorkista elämään. Kuvauksen elävöitymistä auttavat muista lähteistä peräisin olevat mielikuvat. Seuraavassa kohtauksessa on käytetty hyväksi lännenelokuvista tuttua kuvastoa. Hannan tie vie New Yorkista Coloradon Tellurideen, jossa hänestä tulee täysihoidolan omistaja. Eräänä päivänä Hanna näkee toisen kerroksen ikkunasta miehen astelevan Colorado Avenuetä pitkin kohti taloaan. Miehen ”vaaleat viikset olivat kypsän rukiin väriset” ja hän oli ”kaunein mies jonka Hanna oli koskaan nähnyt” (CAV, 39–40). Seuraa kuvaus miehen kaivostyöläisille tyypillisestä vaateuksesta ja varusteista:

[–] [S]iniset työhousut, ruudullinen flanellipaita, liivit ja kulunut huopahattu. Olkapäällään hän kantoi satulalaukkuparia joka oli niin vanha ja kulunut ettei sen alkuperäisestä väristä voinut enää sanoa oikeastaan mitään. Kyynärtaipessa riippui Wi[n]chester-kivääri.(CAV, 40.)

Ed Nessin saapuminen on esitetty jo kertaalleen teoksen ensimmäisessä kappaleessa, jossa kuvaillaan myös ”taustalla kohoavat vuoret ja niiden terävät lumen peittämät huiput”, jotka ”kimaltavat kuin suunnattomat lasinsirpaleet syvänsinistä taivasta vasten” (CAV, 7). Tamar Yacobin (1998, 33) mukaan ekfrasis voi viitata paitsi yksittäiseen taideteokseen myös eri teoksia yhdistävään tyyliin tai teemaan. Ed Nessin saapuminen toistaa lukuisista lännenelokuvista tyypillistä kuvaa, jossa sankari astelee pölyistä katuja pitkin satulalaukku olallaan kivääriä kantaen. Kuva on lisäksi osoittelevasti kehystetty, sillä Hanna näkee tapahtumat toisen kerroksen ikkunasta.⁷ Usein joko todelliset tai kuvitteelliset kehukset erottavat ekfrasiksen sitä ympäröivästä narratiivista. Sundin teoksissa kuvaillaan maalauksia ja valokuvia, joilla on ”todelliset” kehukset, kuten Hannan ja Edin hääkuva (jota käsittelem seuraavassa kappaleessa) tai kertojan äidin Margaretan muotokuva, jonka kehukset tämä saa natisemaan ja paukkumaan kiivetessään ulos siitä (EB, 8; EK, 10).⁸ Sundin teoksissa kehukset ja rajat vuotavat ja murtuvat monin

tavoin. Niinpä Hannan toimintaa – hän on tiivistämässä ikkunanpuitteita pitääkseen kaivosräjähdyksestä aiheutuneen dynamiitinlöyhkän ulkona – voikin pitää kerronnan tiukkaa hierarkkisuutta kritisoivana metatason kommenttina.

Hannan ja Edin tarina on hyvin visuaalinen. Elokuva on vahvasti läsnä vielä Ed Nessin kuolemasta kertovassa luvussa, joka on esitetty mykkäfilmin muodossa. Hannan ja Edin naimisiinmeno kerrotaan sen sijaan valokuvan avulla. Kohtauksen alussa kertoja osoittaa pöyhkeillen valtansa tarinaan ja heittää ”kärsivällisen lukijan” kolmenkymmenen vuoden päähän toiselle puolen maapalloa eli Telluridesta Siklaxiin ja marraskuiseen myrsky-yöhön vuonna 1928. Kertoja etsii äidinisänsä Oton Rödsjärille rakentamasta huvilasta Hannan ja Edin valokuvaa. Huvila on autio ja sekaisin pengottu. Maininta poliisin etsinnöistä antaa lukijalle jo vihjeen Oton laittomista puuhista, joihin palataan teoksen kolmannessa osassa ”Pirtukuningas”. Löydettyään kuvan kertoja antaa tarkat tiedot kuvan koosta, väristä, joka oli ”aluksi seepiansävyinen kuten 1890-luvun muoti määräsi mutta nyt haalistunut himmeään kullanuskeaksi”, amerikkalaistyyllisistä kehyksistä ja kuvan vaurioista: ”Vasenta alakulmaa rumentaa iso lilaan vivahtava tahra. Vettä kenties. Tai viinaa.” (CAV, 77.) Seuraa kuvaus ajalle tyypillisestä taustakankaasta, jossa on osa ”doorilaisesta pylvästä, viiniköynnöksiä ja harittavia palmunlehtiä”, ja Hannan asusta:

Hannalla on musta musliinileninki, ja valkoinen huntu tuo mieleen Kalliovuorten lumipeitteiset huiput. Morsiuskimppua hänellä ei ole – se ei ollut vielä muodissa – mutta povellet on kiinnitetty kukka. (CAV, 78.)

Viittaus 1800-luvun lopun seepiansävyisiin valokuviin ja puuttuvaan morsiuskimppuun korostavat kertomisajan etäisyyttä kuvattuun aikakauteen. Kertojan selostuksessa kuvasta korostuu tulkinta. Hans Lundin (1993, 209) mielestä kuvaus ja tulkinta ylipäättään eivät pelkästään lomitu vaan ne jopa aina edellyttävät toinen toistaan. Kertoja toteakin *Erikin kirjassa* esitellessään äitinsä Margaretan kuvaa, etteivät kuvat osaa puhua, vaan ne on tulkittava:

Ei pidä paikkaansa, että kuva kertoo enemmän kuin tuhat sanaa. Valokuvat ovat mykkiä kuin hautakivet. Eivät ne itsessään kerro mitään enempää kuin mitä ne näyttävät. On minun asiani yrittää tulkita äitini ajatuksia ja elämyksiä ja pukea ne sanoiksi. (EK, 83.)

Juuri näin kertoja tekee analysoidessaan Hannan ja Edin tuntemuksia. Ilman apukeinoja työ ei onnistu, mutta ”eepin realismin kirkaassa valossa” (CAV, 77) ja ”psykologisen realismin vahvalla suurennuslasilla” (CAV, 79) kertoja voi havaita Edin kasvoilta heijastuvan epävarmuuden ja pelon ja rakkauden vaihtelun tämän katseessa. Huomautuksissa eepisestä ja psykologisesta realismista voi nähdä ironiaa perinteisen realistisen kirjallisuuden todenmukaisuuden vaatimusta kohtaan. Siklax-trilogian teok-

set voi luokitella postmoderneiksi historiallisiksi romaaneiksi, joissa pohditaan historian ja fiktion eroa ja tuodaan esiin se, että tietomme menneisyydestä ja maailmasta yleensä on aina erilaisten dokumenttien välittämää.⁹ Kuvausta elävöittää myös fokalisointi, kerronnan välittyminen henkilöhaahojen kautta (ks. esim. Rimmon-Kenan 1991, 92–109). Ed ihmettelee, ”[m]iten tässä näin kävi”. Hän tuli Tellurideen organisoimaan ammattiyhdistyksen toimintaa, mutta onkin menossa naimisiin: ”Miksi Hanna valitsi juuri minut?” (CAV, 80.) Hanna huomaa kuvanoton jälkeen pitelevänsä yhä Edin kättä: ”Sitä hän ei tule koskaan päästämään. Ei ennen kuin kuolema meidät erottaa.” (CAV, 81.) Kai Mikkonen (2005, 240) mainitsee Gustave Flaubertin *Rouva Bovarysta* kohtauksen, jossa kolmannen persoonan kerronta vaihtuu henkilöhaahojen puhuteluksi, mikä houkuttelee lukijan elävöittämään tekstin. Alexander Gelleyn (1987) viitaten Mikkonen tulkitsee kohtauksessa vaikuttavan *enargeian* periaatteen. Hannan ja Edin valokuvan tulkinnassa fokalisointi lisää kuvauksen *enargeiaa* ja houkuttelee lukijan astumaan kuvan maailmaan, aivan kuten New York -episodissa Hannan tunteiden ja reaktioiden kuvailu ohjaa lukijaa.

Kertojan selostus ei pysähdy kuvan ulkoisiin piirteisiin ja sisältöön, vaan jatkuu itse kuvaustilanteeseen:

Sulkimen pyöreä suu ammottaa avonaisena linssilasin takana. Se imaisee Hannan ja Ed Nessin kameran kulmikkaaseen mahaan. Hopeanitraatti ja valo reagoivat, he takertuvat sisällä lasilevyyn kuin kaksi karpästä liimapaperiin. Heikosti rapsahtaen kamera sulkee suunsa. (CAV, 80.)

Valokuvaajan ikuistettua heidät still-kuva vaihtuu kerronnaksi: Ed huokaisee helpotuksesta ja Hanna nousee ylös tuolilta hamettaan oikoen. Narrativisointi vapauttaa kuvan kehyksistään ja sitoo sen osaksi tapahtumaketjua, se kertoo lukijalle, mitä tapahtui ennen kuvaa ja mitä sen jälkeen (Lund 2002, 186; ks. myös Heffernan 2004, 4–6). Francis (2009, 5–6) kritisoi voimakkaasti joidenkin tutkijoiden tapaa nähdä kuvilla vain toimintaa viivyttävä funktio, jolloin ekfrasis latistuu latteaksi ja marginaaliseksi tauoksi kerronnassa. Yksinkertaistetusti ilmaistuna kuvaus esittää esineiden ja olioiden ominaisuuksia, kerronta puolestaan käsittelee tapahtumia. Kuvauksen ja kerronnan suhde on kiistanalainen: toiset tutkijat alistavat kuvauksen kerronnan palvelijaksi, toiset näkevät ne toisiaan täydentävinä. (Ks. esim. Mikkonen 2005, 248–257.) Webb on Francisin kanssa samoilla linjoilla. Vaikka jotkut ekfrasikset muodostavat tauon tai poikkeaman kerrontaan, niin yhtä lailla ekfrasis voi olla narratiivi ja kuvata toimintaa, tapahtumaan johtaneita syitä ja seurauksia.¹⁰ Antiikin puhetaidon opettajat kehottivatkin oppilaitaan huolehtimaan, että ekfrasis ei jää irralliseksi vaan on osa laajempaa kokonaisuutta. (Webb 2009, 65–68.)

Taidemaalari Charles Holmin maagisrealistinen tyyli

Puodinpitäjän pojassa (PP, 351, 386; LS, 326, 357) Carl-Johan kertoo, että hänen isästään tulee kuuluisa saarnaaja, mutta *Erikin kirjassa* Charlesin maalarinuran esteenä on vain Rurik-isän tahto saada vanhimmasta pojastaan bussirytyksensä jatkaja. Ongelma ratkeaa, kun Charlesin vaimo Margareta osoittautuu tarmokkaaksi liikenaiseksi. Charlesin maalausten kuvaukset romaanissa täyttävät nykyisin paljon käytetyn ekfrasiksen määritelmän, eli ne ovat ”visuaalisen representaation verbaalisia representaatioita” (Mitchell 1994, 152; Heffernan 2004, 3).

”Soturin kotiinpaluu” -maalaus kuvaa Charles Holmin paluuta kotiin viiden sota-vuoden jälkeen. Carl-Johan on aiemmin antanut lukijalle surkuhupaisan selonteon siitä, kuinka lyhyt tiedote Charlesin kuuroudesta (”Döv. På sjukhus.”) muuttuu matkalla, niin että lopulta vanhemmille viedään surusanoma Charlesin kuolemasta (”Död å sjukhus.”) (ks. EK, 173–217, EB 201–252). Maalaus kuvaa kotiväen järkytystä, kun kuolleeksi luultu poika palaa kotiin. Maalauksen otsikko toimii myös luvun otsikkona, mikä korostaa kerrontaa tarinan sijaan. Kerrontatilanne painottuu edelleen, kun Carl-Johan selittää taulun riippuvan työhuoneensa seinällä ja antaa alaviitteissä tietoja maalausajasta sekä taulun saamasta vastaanotosta – hän jopa lainaa *Hufvudstadsbladetin* yleisönasostossa julkaistua paheksuvaa kirjoitusta. Kertoja myös pahoittelee, ettei kustantajansa itaruudesta johtuen voi esittää maalausta tekstin yhteydessä ja pyytää lukijaa kääntymään itse toimittamansa Charles Holmin taidetta käsittelevän ”Ihminen, värit, viivat” -teoksen puoleen. ”Soturin kotiinpaluu” kuvaus on ympäröity metafiktiivisillä kommentteilla. Kertoja viittaa vakavasti otettavan historiantutkijan tavoin alaviitteissä lähteisiin, joita ei ole olemassakaan. Parodian kohteena ovat niin historiankirjoitus kuin klassisen historiallisen romaanin konventiot.¹¹

Mario Klarerin (1999, 2) mukaan ekfrasis on automaattisesti itserefleksiivinen, sillä esittäessään verbaalisesti toista esitystä, se samalla ilmentää sanan ja kuvan sekä taiteen ja luonnon vastakohtaisuutta.¹² Webb ei korosta vastakkainasettelua, vaikka tuokin esiin ekfrasiksen illuorisen luonteen: kuvattu kohde on yhtä aikaa läsnä ja poissa. Tästä kertovat myös *enargeian* määritelmät, joissa korostuvat likimääräisyyttä osoittavat ilmaukset: yleisö *ikään kuin* näkee kuvatun mielessään, kuulijasta tai lukijasta tulee *melkein* katsoja tai hän tuntee *miltei* olevansa läsnä kuvatussa tilanteessa. (Webb 2009, 53, 103, 168.) Referentin samanaikainen läsnä- ja poissaolo saa lukijan pohtimaan fiktion ja todellisuuden suhdetta. Lukijaa houkutellaan uppoutumaan kuvaukseen, mutta samalla hän joutuu tulkitsemaan sen merkitystä teoksen kokonaisuudelle, mikä korostaa ekfrasiksen metafiktiivistä luonnetta. (Mts. 179, 185.)¹³

Charlesin maalaukseen on kuvattu harmaa- ja mustasävyinen pohjalainen keittiö, mutta se ei ole realistinen teos:

Pöytälevy on perspektiivisääntöjen vastaisesti vinossa, puun syyt näkyvät kuin verisuonet vanhuksen kämmenselässä, kupit ja lautaset pöydällä ovat kuin nukkekodin kahvikalustoa. [--] Eikä ihmisiäkään ole kuvattu realistisesti. He ovat kubistisia peikkoja: lyhkäisiä ja karkeita kuin männynkannot. Päät ovat vankkoja pölkkyjä, nenät kirveellä veistettyjä tynkiä, suut pyöreitä oksanreikiä. Käsivarret ja jalat ovat kömpelöitä halkoja. (EK, 214–215.)

Kertoja antaa erittäin yksityiskohtaisen kuvauksen maalauksesta, minkä lisäksi hän nimeää niin suuren joukon tyyllisiä esikuvia, että se vaikuttaa jo parodiselta. Anna Hollstenin (2004, 64) mukaan on tyyppillistä, että fiktiivisen teoksenkin kohdalla viitataan todellisiin taiteilijoihin tai maalauksiin. Charlesin taulun karkeista ja liioitelluista hahmoista ”tulevat mieleen saksalaiset kaksikymmenluvun taiteilijat Otto Dix ja Georg Grosz”, pöydän ääreen kuvattu Charlesin isä on kuin suoraan ”Joseph Ladan kuvituksesta *Kunnon sotamies Švejkiin*” ja ompelukoneen päällä kyyhöttävä vinosilmäinen kissa on ”täsmälleen kuin Krazy Kat George Harrimanin [po. Herrimanin] klassisesta piirrossarjasta” (EK 215–216). Kolmea ensiksi mainittua yhdistää sodanvastaisuus: Dix ja Grosz olivat viranomaisten epäsuosiossa, koska kritisoivat maalauksissaan armeijan toimia ja toivat esiin sodan mielettömyyden. Molemmat edustivat uusasiallisuutta, joka oli realistisempi ja yhteiskuntakriittisempi suuntaus kuin edeltävä ekspressionismi. (TP, 769–771.) Jaroslav Hašekin *Kunnon sotamies Švejk* pilkkaa niin byrokratiaa kuin militarismia. Teoksen maininnan voi nähdä viittauksena kirjalliseen esikuvaan, jollaiseksi tulkitsen myös Charlesin taulun ”Kruunumorsian” (ks. EB 379; EK, 325), jonka nimi viittaa August Strindbergin näytelmään *Kronbruden*.¹⁴

Selostuksessa Charlesin maalauksesta havainnollinen kuvaus yhdistyy Yacobin (1997) ekfrastiseen vertaukseen, jossa kohde kuvataan vain viittaamalla esimerkiksi taiteilijaan tai tiettyyn teokseen tai teosjoukkoon.¹⁵ Yacobin (mts. 43–44) mielestä tämän kaltainen ekfrasis vaatii lukijaa selvittämään, mitä kirjailija tarkoittaa. Yksi kiistellyimpiä seikkoja ekfrasiksen määrittelyssä onkin, täytyykö ekfrasiksen olla kuvausta vai riittääkö esimerkiksi pelkkä taiteilijan nimen mainitseminen. Clüver (1998, 41–43) kritisoi Yacobin käsitystä, koska pelkkä taiteilijan tai teoksen nimeäminen ei vaadi havainnollista esittämistä, *enargeiaa*, jota suuri osa muuten niin erimielisistä tutkijoista pitää ekfrasiksen olennaisena piirteenä. Lund näkee Yacobin tavoin, että yksityiskohtainen kuvaus ei ole välttämätön. Kirjailija voi antaa lukijalle muuten tarpeellisen määrän vihjeitä niin, että lukija voi kokea ”ekfrastisen hetken” eli hetken, jolloin kuva hahmottuu esiin tekstistä (Lund 2002, 189.) Kertojan esitys Charlesin työstä olisi havainnollinen ilman viittauksia todellisiin taidemaalareihin, mutta Dixin, Groszin, Ladan ja Herrimanin mainitseminen auttaa lukijaa visualisoimaan kuvauksen. Lisäksi esikuvien nimeäminen helpottaa ekfrasiksen merkityksen tulkinnassa.

Mielenkiintoista fiktiivisen kohteen kuvauksessa on, että kertojan on ikään kuin maalattava taulu ensin mielessään, minkä jälkeen hän ”kääntää” sen tekstiksi, jonka lu-

kija jälleen muuntaa kuvaksi. Lund (1993, 210–211; ks. myös Mikkonen 2005, 35–42) viittaa Roman Jakobsonin kehittämään intersemioottisen käännökseen, jolla tämä tarkoittaa kääntämistä eri merkkisysteemien välillä, esimerkiksi maalauksen kääntämistä tekstiksi tai päinvastoin. Lundin (mts. 211) mukaan intersemioottinen käänнос ei voi koskaan olla identtinen alkuperäisen kohteen kanssa, ja hän kysyy osuvasti, imitoiko teksti kohdettaan vai sen havaintoa. Webbin (2009, 127–128) vastaus on yksiselitteinen: ekfrasis ei kuvaa suoraan todellisuutta vaan siitä tehtyä havaintoa ja erityisesti sen vaikutusta havaitsevaan subjektiin. Tämä käy ilmi myös Sundin teosten ekfrastisista kuvauksista: New York -episodissa Hanna on havaitseva subjekti, jonka reaktioita kertoja kuvailee, kun taas Hannan ja Edin hääkuvan tulkintaa hallitsevat kertojan arvelut heidän tunteistaan. Sekä kirjailijalla että lukijalla on siten kohteen tulkinnassa suuri rooli. Mitchellin (1994, 164) mukaan ekfrasisessa on kyse kolmio-draamasta: havaintoja tekevän subjektin suhteesta toisaalta kohteeseen, toisaalta yleisöön, jolle ekfrasis tarjotaan. Myös Scholz (2007, 290, 317) painottaa Spitzeriä (1955) lainaten havaitsevan subjektin merkitystä: mitä kirjoittaja on nähnyt tai valinnut lukijalle näytettäväksi kohteestaan? Kertojan tarjoama tulkinta ”Soturin kotiinpaluusta” antaa vihjeitä koko teossarjan tulkitsemiseen:

Sen joka on tutustunut Charles Holmin taiteeseen pitäisi tietää että hän kaikessa groteskiudessaan on yksityiskohdissa äärimmäisen tarkka. [--] ”Soturin kotiinpaluun” näkijän ensimmäinen tuntemus on yleensä epävarmuus. Jotuneeko se siitä että Charles on tapansa mukaan muljauttanut maalaukseensa joukon absurdeja ja näennäisesti asiaankuulumattomia yksityiskohtia. (EK, 216.)

Mise en abyme on tekstissä oleva toistuma tai upotus, joka peilaa teoksen kokonaisuutta, teemaa tai juonta (Dällenbach 1977; ks. Hollsten 2004, 302–303). ”Soturin kotiinpaluu” -maalauksen ekfrasista voi pitää *mise en abyme* -rakenteena, joka heijastaa Sundin teosten rakentumistapaa. Wolf (1999, 49) puhuu ekfrasisen metaesteettisestä funktiosta, joka tuo esiin sekä kuvatun teoksen artefaktisuuden että itse tekstin esteettiset pyrkimykset. Sundin teoksissa kerrotut yleismaailmalliset tapahtumat vastaavat historiantutkimuksen välittämää tietoa tarkasti, mutta sen lisäksi niissä on Charlesin maalauksen tavoin runsaasti groteskeja kohtauksia ja ”absurdeja ja näennäisesti asiaankuulumattomia yksityiskohtia”. Yksi tällainen on tarina Hauta-Kalista ja ruumisarkun rakentamisesta.¹⁶ Tulkintaa auttavana viittauksena toimii Dixin ja Groszin mainitseminen Charlesin esikuvina, sillä heidän edustamaansa uusasiallisuutta on luonnehdittu myös maagiseksi realismiksi, joka käytti ”epätodellista tilankuvausta, perspektiivisiä liioitteluja ja vieraannuttavia yksityiskohtia” (TP, 388). Suuntaus levisi kirjallisuuteenkin, ja yksi sen tärkeimpiä edustajia on Gabriel García Márquez, johon Lars Sundia on usein verrattu (ks. esim. Ekman 1992). George Herrimanin (1880–1944) anarkistinen, sarjakuvaa uudistanut ja jopa metafiktiivisiä kommentteja sisältänyt Krazy Kat peilaa

sekin osuvasti Sundin kerrontatyylillä. Groteskeista ja absurdeista piirteistä huolimatta ”Soturin kotiinpaluun’ kertoma tarina tulee ymmärrettäväksi” (EK, 216):

Kuva alkaa elää [--]. Hahmot muuttuvat silmin nähden peikoista ja pilakuvista eläviksi ihmisiksi. Keittiö värähtelee tunteista, jotka ovat syviä ja aitoja. Kuvan viivat muuttuvat plastisiksi ja se muuttuu kolmiulotteiseksi [den får djup (EB, 252)]. (EK, 216.)

Samalla tavalla Sundin romaanien henkilöahmot ja tapahtumat alkavat elää ja ”saavat syvyyttä”, ja monenkirjavista elementeistä kasvaa hallittu ja ehjä kokonaisuus.

Kuvien kertomaa

Ekfrasiksen määrittelyongelma on yritetty kiertää käyttämällä käsitettä eräänlaisena sateenvarjoterminä, joka kattaisi eri merkitykset. Tällöin jokainen tapaus on määriteltävä erikseen. (Ks. esim. Scholz 1998, 75; Yacobi 1998, 23.) Näin voi tehdä alussa esittelemieni tekstiotteiden kohdalla. Hauta-Kalin arkun kuvaus on näistä esimerkeistä tyypillisin ekfrasis: kyse on taide-esineen kuvauksesta. Kuoleman personifikaatiota, luurankoja ja pääkalloja esittävä ruumisarkun reliefi ei tosin aivan vedä vertoja Homeroksen Akhilleuksen kilvelle tai Keatsin ”Kreikkalaiselle uurnalle”.¹⁷ Otteeseen, joka esittää kirkonkellojen soittoa, käy määritelmä esityksen esityksestä, nyt representaation kohteena on vain musiikki maalauksen tai veistoksen sijaan. Vaikka kirkonkellojen soittoa ei musiikkina pitäisi, esimerkki sujahtaa ongelmitta Clüverin (1998, 36) laajempaan määritelmään, joka kattaa myös ei-representoivat kohteet. Sotilaan marsesitys kuvauksen voi nähdä ekfrasiksena vain käyttämällä antiikin laajaa määritelmää, joka korostaa yksityiskohtia ja havainnollisuutta. Tämä ”kuva” on vieläpä kauniisti kehystetty huomautuksilla sateesta: ”Raskaana lankeaa sade [--]. Sade lankeaa raskaana”. Suomenkielisessä käännöksessä kehystystä korostaa kiastinen sanajärjestys, jota alkuperäisessä ruotsinkielisessä tekstissä (EB, 247–248) ei ole: ”Tungt faller höstregnet” [--]. Tungt faller regnet.” Havainnoivana subjektina kohtauksessa toimii kertoja, jonka kuvaus sotilaan tavasta marssia on huvittavan tarkka. Tämä kuvaus, kuten myös selostus Hauta-Kalin arkusta, on yhtä aikaa parodinen ja ekfrasiksen perinteitä kunnioittava.¹⁸

Scholz (2007, 314–315) palaa ekfrasiksen määrittelyongelmiin artikkelissaan ”A Whale That Can’t Be Cotched? On Conceptualizing Ekphrasis”. Hän lainaa Karl R. Popperin näkemystä, jota soveltaen ekfrasis voidaan ymmärtää joukkona ongelmia ja niiden ratkaisuja, mikä vapauttaa tutkijat pakonomaisesta yhtenäistävän määritelmän etsimisestä. Tämän ei tarvitse johtaa alussa mainitsemaani ongelmaan eli siihen, että jokainen tutkija määrittelee ekfrasiksen omista tutkimusintresseistään käsin. Scholz näyttäisi tarkoittavan, että tutkijan on tehtävä rajauksensa ymmärtäen samalla käsittelevänsä vain yhtä laajan ongelmavyöhdin aluetta. Siklax-trilogian analyysiin nykyiset määritelmät soveltuvat huonosti: taulujen, valokuvien ja filmien kuvaukset täyttävät

Mitchellin (1994, 152) määritelmän ekfrasiksesta kuvallisen esityksen sanallisena representaationa, musiikin ja arkkitehtonisten kohteiden kuvaukset sopivat Clüverin (1998, 35–36) määritelmään ja Yacobin (1998, 23) ekfrastinen malli kattaa kuvaukset, joiden kohteena ei ole yksittäinen taideteos vaan jotain teosjoukkoa yhdistävä tekijä, kuten teema tai tyyli. Sundin teoksissa esiintyvillä kuvauksilla on kuitenkin yhteinen nimitäjä, ja se on *enargeia*. Kaikki kolme edellä mainittua kuvausta, samaten kuin muutkin esimerkkini, ovat ekfrasiksia termin klassisen määritelmän mukaan: ne ovat yksityiskohtaisia, havainnollisia kuvauksia, jotka vetoavat lukijalla oleviin tuttuihin mielikuviin tai antavat muuten riittävän määrän vihjeitä esimerkiksi nimeämällä esikuvana olleen taideteoksen tai taiteilijan. Ne ovat kuvauksia, jotka heräävät eloon lukijan mielessä tai, Scholzia (1998, 89) lainaten, ainakin niillä on potentiaalia siihen.

Ekfrasiksen voi ymmärtää Quintilianuksen tavoin figuuriksi, jonka tärkein ominaisuus on se, mitä se tekee, ei se, mitä se on (ks. Scholz 1998, 87). Mikä siis on ekfrastisten kuvausten funktio Sundin teoksissa? Siklax-trilogiassa ei korostu kuvan ja sanan vastakohtaisuus, vaan kuvausten narrativisointi näyttäisi rikkovan nykyisen tavan erottaa kuvaus ja kerronta toisistaan. Muutenkin Sundin tapa käyttää kuvia ja ekfrasista tuntuu vastustavan kaikkia ahtaita määritelmiä, mikä tosin sopii hyvin hänen tyyliinsä, sillä kirjallisuuden konventiot kaikkitietävästä kertojasta postmoderniin tapaan esittää romaaniteoreettisia huomioita joutuvat hänen teoksissaan parodian kohteiksi. Kuvatessaan sanallisesti joko todellista tai kuvitteellista taideteosta ekfrasis kiinnittää lukijan huomion kielen rakenteisiin ja sen mahdollisuuksiin luoda illuusio eli rakentaa tekstin sisään kirjallinen vastine kohteelle. Metafaktiivisyys ei ole kuitenkaan riippuvainen siitä, onko ekfrasiksen kohteena maalaus tai vaikkapa vuosisadan alun kaoottinen New York, kuten esimerkissäni, sillä *enargeialla* on metafaktiivisyyden tuottamisessa tärkeä funktio. Ensinnäkin *enargeia* eli kohteen elävä ja havainnollinen esitys houkuttelee lukijaa uppoutumaan kuvaukseen, mutta samanaikaisesti tekee hänet tietoiseksi kuvauksen illusorisesta luonteesta. Toiseksi lukija joutuu pohtimaan kuvauksen merkitystä teoksessa. Ekfrasiksen metafaktiiviseen funktioon liittyy Sundin romaaneissa toinen tärkeä tehtävä: kuvien käyttö korostaa tiedon välittyneisyyttä, erityisesti visuaalisen aineiston merkitystä menneisyyden tulkinnassa. Siklax-trilogiassa usein tärkeäkin tapahtuma kerrotaan vain siitä tehtyä representaatiota kuvailemalla. Valokuvat, elokuvat ja maalaukset alleviivaavat sitä, että ”todellisuus” on aina jollain tavoin valmiiksi representoitua. Tätä korostaa myös se, että useissa Sundin romaanien ekfrastisissa kuvauksissa on havaintoja tekevä subjekti, jonka tunteita ja reaktioita kertoja kuvailee ja tulkitsee.

Viitteet

¹ Käytän artikkelissani Siklax-trilogian suomennoksia, mutta viittaan tarvittaessa alkuperäisiin teoksiin. Jokaisessa osassa on runsaasti sekä kuvien että muiden kohteiden havainnollisia ja yksityiskohtaisia kuvauksia. Artikkelini esimerkit ovat enimmäkseen *Colorado Avenuesta* ja *Erikin kirjasta*.

² Ekfrasiksen katsotaan juontuvan sanoista *ek* (ulos) ja *frazein* (kertoa, lausua), jotka yhdessä tarkoittaisivat jonkin kertomista kokonaan, niin että kuulija tai lukija voi ikään kuin nähdä kuvatun asian mielessään (ks. esim. Mikkonen 2005, 262).

³ Vaikuttaa hiukan ristiriitaiselta, että Scholz (1998; ks. myös Scholz 2007) ensin analysoi *enargeian* käsitettä ja Quintilianuksen kirjoituksia, mutta lopuksi kuitenkin ylistää Spitzerin (1955) hyvin kapeaa määritelmää, jonka mukaan ekfrais on visuaalisen (”pictorial or sculptural”) taideoksen poeettinen kuvaus. Yksi syy on ehkä se, että ”poeettinen” Spitzerin määritelmässä sulkee pois taidehistoriassa käytetyt kuvaukset, huutokauppaluettelot ja muut vastaavat tapaukset, joita Scholz (1998, 94) ei pidä ekfrasiksena. Peter Wagner (1996, 14) on täysin eri mieltä: ekfrais voi tarkoittaa paitsi kirjallista myös kriittistä tai taidehistoriallista kuvausta, minkä lisäksi kriittistä ja kaunokirjallista tekstiä ei välttämättä ole helppo erottaa toisistaan. Myös Sundilta löytyy (tietysti fiktiivinen) esimerkki taidehistoriallisesta ekfrasiksesta: *Erikin kirjassa* (EK, 325–326; EB, 379–380) kertoja lainaa Vasabladetissa ilmestynyttä arviota Charlesin maalauksista *Kruunumorsian* ja *Sotilaan kotiinpaluu*.

⁴ Ekfrasikset ovat tyypillisesti hyvin visuaalisia, mutta jo Filostratos Lemnoslainen kuvaili myös ääniä, tuoksua, makuja ja tuntoaistimuksia. Filostratoksen 3. vuosisadalta jaa. peräisin oleva *Eikones* (*Kuvia*), joka esittelee mytologisaiheisia maalauksia, on vaikuttanut suuresti myöhempien tutkijoiden käsityksiin ekfrasiksesta. (Webb 2009, 31–36, 187.)

⁵ Antiikin puhujat käyttivät termejä *ekfrais*, *enargeia*, *hypotyposis* ja *diatyposis* lähes toistensa synonyymeina luonnehtiessaan elävöitettyä, havainnollista kuvausta (Webb 2009, 51–52, 77, 156; ks. myös Krieger 1992, 7). Edellisistä termeistä vain ekfrasista käytettiin viittamaan retoriikan alkeistason harjoituksiin (Webb 2009, 52).

⁶ Lummaa (2005, 23) käyttää *enargeiaa* yhtenä analyysin välineenä tutkiessaan Haajasen runojen konkreettisuutta eli sitä, miten ”runon ilmaus merkityksellistyy oliona, esineenä tai asiana runon kuvaamassa ympäristössä”. Hän ei pidä runoja ekfrasiksina, koska kyseessä ei ole ”visuaalisen representaation verbaalinen representaatio” (mts. 29). Haajasen runot kuvaavat groteskin seikkaperäisesti sekä kuollutta lintua että runon subjektin toimintaa ja täyttävät näin antiikin määritelmän ekfrasiksesta. Tatu Vaaskiven kulttuurikriittisiä teoksia ekfrasiksen ja *enargeian* käsitteiden avulla tarkastellut Veli-Matti Pynttari (2008) päätyy toisenlaiseen ratkaisuun. Vaaskiven tuotannolle on tyypillistä ”kuvallisuus, värikkyyys ja ylipäättään voimakkaat aistimukset” (mts. 29). Näiden lisäksi yksityiskohtien runsaus tuottaa havainnollisuuden tunteen ja auttaa lukijaa eläytymään kuvaukseen. Pynttari käyttääkin ekfrasista nimenomaan laajemmassa antiikin retoriikasta peräisin olevassa merkityksessä. (Mts. 31–33.)

⁷ Philippe Hamonin (2004, 311, 333–334) mukaan kuvaus voidaan kehystää muun muassa esittämällä se ikkunan läpi nähtynä tai ylhäältä päin katsottuna. Lainatussa tekstiotteessa yhdistyvät molemmat kehystystavat.

⁸ Kristina Malmio (2008) viittaa myös tähän kohtaukseen. Margareta on itsekin hämmästynyt siitä, että onnistui ”tunkeutumaan noin pienestä reiästä fiktion ja todellisuuden välissä,

vai oliko se päin vastoin” (EK, 10; EB, 8). Malmio (mts. 168) näkee tässä postmodernin kirjallisuuden ja erityisesti sen tutkimuksen parodiaa. Sundin teoksille on tyyppillistä, että ne parodioivat kirjallisuuden konventioita realismista postmodernismiin (ks. myös Ojajarvi 2005, 19, 36, 46).

⁹ Postmodernin historiallisen romaanin määritelmistä ks. esim. Hutcheon 1988, 16, 143.

¹⁰ Webb (2009, 74–75) huomauttaa osuvasti, että koska etuliite *ek* termissä *ekfrasis* tarkoittaa täydellisesti kertomista, niin latinankielinen vastine termille olisi *explicatio* (aukikäärminen, selitys, tulkinta) eikä usein mainittu *descriptio* (kuvailu, kuvaus).

¹¹ Alaviitteiden paradisesta käytöstä postmodernissa kirjallisuudessa ks. esim. Hutcheon 1989, 83–85.

¹² Ekfrasiksen metafiktiivisyys juontuu myös siitä, että kohteen havainnollinen kuvaus houkuttelee ylittämään kerrontatasot (Ohlsson 1998, 298). Sundin teoksissa tämän kaltaisia ylityksiä tapahtuu erityisesti televisio-ohjelmien ja elokuvien ekfrastisten kuvausten yhteydessä: *Puodinpitäjän pojassa* (PP, 11–12; LS, 11) televisiosarjan ja fiktion todellisuus sekoittuvat, kun kertojan isoisä lyö airolla rikki tv-ruudun ja säikäyttää suunniltaan meneillään olevan Dallas-sarjan henkilöhahmot (ks. myös PP, 372–375; LS, 344–348 ja EK, 18–24; EB, 19–26). (Hietasaari 2008, 27, 34–37.)

¹³ Webb painottaa, että kaikki ekfrasikset eivät ole metafiktiivisiä, vaan usein niiden tarkoitus on houkutella lukija uppoutumaan tekstin maailmaan (Webb 2009, 179; ks. myös Wolf 1999, 49).

¹⁴ Myös Michel Ekman (1992, 7) mainitsee Strindbergin yhtenä Sundin esikuvana.

¹⁵ Yacobi (1998) käyttää myös termejä kuvallinen malli ja ekfrastinen malli. Yacobiin malli muistuttaa Valerie Robillardin (1998, 61–62) jakoa kuvailevaan, attributiiviseen ja assosiatiiviseen ekfrasikseen, joista ensimmäinen kategoria nimensä mukaisesti kuvailee tunnistettavasti kohteensa, attributiivinen ekfrasis paljastaa yhteyden lähteeseensä esimerkiksi nimeämällä taiteilijan tai viittaamalla tyyliin, sen sijaan assosiatiivisen ekfrasiksen yhteys lähteeseensä on enää nimellinen, kyse voi olla esimerkiksi rakenteellisesta tai temaattisesta yhtenevyydestä.

¹⁶ Michel Ekman (1992, 8) näkee *Colorado Avenuen* yhtenä teemana taiteen ja elämän vastakohtaisuuden. Hän tulkitsee Hauta-Kalin koristeellisen arkun tuhoutumisen merkinä siitä, että kuoleman voittaminen taiteen avulla epäonnistuu.

¹⁷ Homeroksen *Iliaassa* (n. 750 eaa.) kuvailtu Akhilleuksen kilpi ja John Keatsin ”Oodi kreikkalaiselle uurnalle” (”Ode on a Grecian Urn”, 1819) ovat tunnetuimpia ja viitatuimpia ekfrasiksia (ks. esim. Krieger 1992; Heffernan 2004/1993, Hollsten 2004).

¹⁸ Hutcheonin (1988, 26) mukaan postmodernin kirjallisuuden käyttämä parodia ei ole vain pilkkaamista vaan toistoa, joka säilyttää kriittisen etäisyyden kohteeseen ja kuvaa sekä muutosta että jatkuvuutta.

Lähteet

Kohdeteokset

CA = SUND, LARS 1991: *Colorado Avenue*. Helsingfors: Söderström.

CAV = SUND, LARS 1992: *Colorado Avenue*. ALKUTEOS: *Colorado Avenue*. Suom. Kaarina Ripatti. Porvoo etc.: WSOY.

LS = SUND, LARS 1997: *Lanthandlerskans son*. Stockholm: Rabén Prisma.

PP = SUND, LARS 1998: *Puodinpitäjän poika*. ALKUTEOS: *Lanthandlerskans son*. Suom. Kaarina Sonck. Porvoo etc.: WSOY.

EB = SUND, LARS 2003: *Eriks bok*. Helsingfors: Söderström.

EK = SUND, LARS 2004: *Erikin kirja*. Alkuteos: *Eriks bok*. Suom. Liisa Ryömä. Porvoo etc.: WSOY.

Tutkimuskirjallisuus

CLÜVER, CLAUS 1998: Quotation, Enargeia, and the Functions of Ekphrasis. Teoksessa *Pictures into Words. Theoretical and Descriptive Approaches to Ekphrasis*. Toim. Valerie Robillard & Els Jongeneel. Amsterdam: VU University Press. 35–52.

EKMAN, MICHEL 1992: Berättelserna och livets övermakt. Om Ulla-Lena Lundbergs och Lars Sunds nya romaner. – *Nya Argus* 1/1992, 5–9.

FRANCIS, JAMES A. 2009: Metal Maidens, Achilles' Shield, and Pandora: The Beginnings of "Ekphrasis". – *American Journal of Philology*. Vol. 130, No 1/2009 (Whole number 517), 1–23.

HAMON, PHILIPPE 2004: What is a description? Teoksessa *Narrative theory. Critical concepts in literary and cultural studies. Vol. 1, Major issues in narrative theory*. Toim. Mieke Bal. London & New York: Routledge. 309–340.

HEFFERNAN, JAMES A. W. 2004/1993: *Museum of Words. The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*. Chicago: University of Chicago Press.

HIETASAARI, MARITA 2008: Elokuvia, valheita ja videonauhaa. Audiovisuaalinen media-kulttuuri ja intermediaalisuus Lars Sundin historiallisessa romaanitilogiassa. – *Lähikuva* 4/2008, 24–39.

HOLLSTEN, ANNA 2004: *ei kattoa, ei seiniä. Näkökulmia Bo Carpelanin kirjallisuuskäsitykseen*. Helsinki: SKS.

HUTCHEON, LINDA 1988: *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*. New York & London: Routledge.

HUTCHEON, LINDA 1989: *The Politics of Postmodernism*. New York & London: Routledge..

KLARER, MARIO 1999: Introduction. – *Word and Image*. Vol. 15, No. 1/1999,

January–March, 1–4.

KRIEGER, MURRAY 1992: *Ekphrasis. The Illusion of the Natural Sign*. Baltimore & London: The Johns Hopkins University Press.

LUMMAA, KAROLIINA 2005: Kirjain kirjaimelta, höyhen höyheneltä – Timo Haajasen runojen lintumotiivien merkityksen konkreettisuudesta. – *Avain* 1/2005, 22–39.

LUND, HANS 1993: Den ekfrastiska texten. Teoksessa *I musernas tjänst: studier i konstarnas interrelationer*. Toim. Ulla-Britta Lagerroth et al. Stockholm/Stehag: Brutus Östlings bokförlag Symposion. 207–223.

LUND, HANS 2002: Litterär ekfras. Teoksessa *Intermedialitet: ord, bild och ton i samspel*. Toim. Hans Lund. Lund: Studentlitteratur. 183–192.

MALMIO, KRISTINA 2008: ”Ut genom ett så litet hål mellan fiktion och verklighet”. Gränsöverskridningar och postpostmodernitet i Lars Sunds roman *Eriks bok*. Teoksessa *Gränser i nordisk litteratur*. Toim. Clas Zilliacus. IASS XXVI 2006. Vol. I. Åbo: Åbo Akademis förlag. 161–171.

MIKKONEN, KAI 2005: *Kuva ja sana. Kuvan ja sanan vuorovaikutus kirjallisuudessa, kuvataiteessa ja ikonoteksteissä*. Helsinki: Gaudeamus.

MITCHELL, W. J. T. 1994: *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago: The University of Chicago Press.

OHLSSON, ANDERS 1998: *Läst genom kameranlinsen. Studier i filmiserad svensk roman*. Nora: Nya Doxa.

OJAJÄRVI, JUSSI 2005: Leikki, historia ja kuolema – Lars Sundin *Lanthandlerskans sonin* postmodernismi. Teoksessa *PoMon tila. Kirjoituksia kirjallisuuden postmodernismista*. Toim. Anna Helle & Katriina Kajannes. Jyväskylä: Kampus kustannus. 17–55.

PYNTTÄRI, VELI-MATTI 2008: ”Vain tämä menettelytapa tuntuu tulokselliselta”: T. Vaaskiven kulttuurikritiikin tyylistä *Vaistojen kapinassa* (1937) ja *Huomispäivän varjossa* (1938). – *Avain* 4/2008, 26–38.

RIMMON-KENAN, SHLOMITH 1991: *Kertomuksen poetiikka*. Käänt. Auli Viikari. Helsinki: SKS.

ROBILLARD, VALERIE 1998: In Pursuit of Ekphrasis (an Intertextual Approach). Teoksessa *Pictures into Words. Theoretical and Descriptive Approaches to Ekphrasis*. Toim. Valerie Robillard & Els Jongeneel. Amsterdam: VU University Press. 53–72.

SCHOLZ, BERNHARD F. 1998: ’Sub Oculos Subiectio’. Quintilian on Ekphrasis and Enargeia. Teoksessa *Pictures into Words. Theoretical and Descriptive Approaches to Ekphrasis*. Toim. Valerie Robillard & Els Jongeneel. Amsterdam: VU University Press. 73–99.

SCHOLZ, BERNHARD F. 2007: A Whale That Can’t Be Cotched? On Conceptualizing Ekphrasis. Teoksessa *Changing Borders. Contemporary Positions in Intermediality*. Toim. Jens Arvidson et al. Lund: Intermedia Studies Press. 283–320.

TP = TAITEEN PIKKUJÄTTILÄINEN 1991: Toim. Rakel Kallio. Uud. ja täyd. laitos. Porvoo etc.: WSOY

WAGNER PETER 1996: Introduction: Ekphrasis, Iconotexts and Intermediality – the State(s) of the Art(s). Teoksessa *Icons–Texts–Iconotexts: Essays on Ekphrasis and Intermediality*. Toim. Peter Wagner. Berlin: Walter de Gruyter. 1–40.

WEBB, RUTH 1999: Ekphrasis Ancient and Modern: the Invention of a Genre. – *Word and Image*, vol. 15, No. 1/1999, January–March, 7–18.

WEBB, RUTH 2009: *Ekphrasis, Imagination and Persuasion in Ancient Rhetorical Theory and Practice*. Farnham & Burlington: Ashgate.

WOLF, WERNER 1999: *The Musicalization of Fiction. A Study in the Theory and History of Intermediality*. Internationale Forschungen zur Allgemeinen und Vergleichenden Literaturwissenschaft 35. Amsterdam & Atlanta, GA: Rodopi.

YACOBI, TAMAR 1997: Verbal Frames and Ekphrastic Figuration. Teoksessa *Interart Poetics: Essays on the Interrelations of the Arts and Media*. Toim. Ulla-Britta Lagerroth & Hans Lund & Erik Hedling. Amsterdam & Atlanta, GA: Rodopi. 35–46.

YACOBI, TAMAR 1998: The Ekphrastic Model: Forms and Functions. Teoksessa *Pictures into Words. Theoretical and Descriptive Approaches to Ekphrasis*. Toim. Valerie Robillard & Els Jongeneel. Amsterdam: VU University Press. 21–34.