

Liisa Steinby

”Luonnollinen”, konventionaalinen, kulttuurinen: kertomisen ja merkityksenannon problematiikka Thomas Mannin modernismissa

Kysymys kertomisen ”luonnollisuudesta” tai sen puutteesta on ollut voimakkaasti esillä kertomakirjallisuuden tarkastelussa ainakin siitä lähtien, kun 1900-luvun alun modernistit kyseenalaistivat realistisen kerrontatavan luonnollisuuden. 1800-luvun realistiset kirjailijat lähtivät siitä, että vastakohtana romantiikan mielikuvitusmaailmihin eksymiselle kirjailijan oli pitädyttävä havaittavan todellisuuden kuvaamisessa (ks. esim. Steinecke 1984; Lämmert & Eggert 1975; Koopmann 1997; Beaumont 2007). Kohteen itsensä tulee määrätä kuvauksen tapa, kuten kohde määrää peilikuvansa. Realistista esitystapaa pidettiin näin luonnonmukaisena. Teoksen kokonaisuuden käsitettiin olevan ”naturalistista muotoa” (ks. Saariluoma 1989, 129, 236), jossa teoksen muoto syntyy ikään kuin itsestään seuraamalla kuvauskohteen sisäistä logiikkaa; tämä puolestaan noudattaa reaalisen todellisuuden lakeja. Kaikki konventionaalinen ja keinotekoinen nähtiin realismin vastaisena.

Modernistit kuten Virginia Woolf kiistivät ajatuksen, että realistinen esitystapa on luonnonmukainen siinä mielessä, että se noudattaa kuvauskohteen logiikkaa. Woolf väitti, että tapahtumat eivät reaali maailmassa näyttäyty meille syiden ja vaikutusten jatkumon muodostavana kausaaliketjuna, eivätkä ihmiset näyttäyty meille monitahoisina mutta ehyinä, ”pyöreinä” henkilöinä, kuten tapahtumat ja henkilöt kuvataan realistisessa romaanissa (ks. Woolf 1966, Woolf 1967). Realismi ei siis ole asioiden todellisen luonnon määrittävä kuvaustapa, vaan se on vain yksi konventionaalinen tapa esittää todellisuus, eikä se vastaa todellista tapaamme kokea tapahtumat ja ihmiset, itsemme mukaan luettuna. Woolfin mukaan tapahtumat ovat kokemuksessamme paljon heikommin jäsentyneitä ja ihmiset paljon epäselvemmin määrittäneitä kuin minä ne esitetään realistisessa kerronnassa.

Realistisen kerronnan ”luonnollisuuden” kyseenalaistaminen yhdistää kirjallisia modernisteja, millaisia uusia kerronnan ja romaanin rakentamisen muotoja he sitten kehittivätkin. Esimerkiksi Woolf pyrki tajunnanvirtaromaaneiksi kutsutuissa modernistisissa teoksissaan tavoittamaan kokemuksemme hajanaisuuden, pikemmin assosiaation kuin kausaalisuuden logiikkaa noudattavan mielteiden virran. Tätä tavoitellessaan hän piti kuitenkin edelleen kiinni ajatuksesta, että romaanin tulee jäljitellä itse todellisuutta: kertomisen logiikan tulee olla ”luonnollinen” siinä mielessä, että se reprodusoi koke-

muksen hajanaisuuden ja mielteidemme virralle ominaisen assosiativisuuden. *Jacob's Room* -romaanin (1922) jälkeen Woolf kuitenkin totesi hajanaisen kokemuksen jäljitelyn riittämättömäksi romaanin rakentamisen pohjaksi, koska romaanikin jää silloin muodottomaksi. Hän ryhtyi etsimään symbolisia tai merkitseviä muotoja (*significant forms*), joilla hän voisi tuoda romaaneihin esteettistä koherenssia luopumatta kokemuksen sisällön hajanaisuudesta (ks. Saariluoma 1989, 242–244; Dowling 1985, 11–28). Romaanissa *Aallot* (*The Waves*, 1931) on kuuden rinnakkaisen henkilön elämänkaari pelkistetty symbolisesti ja esitetty runollisena proosana rinnastaen se päivän kulkuun; *Majakassa* (*To the Lighthouse*, 1927) majakasta tulee kokonaisuutta jäsentävä keskussymboli. Näin Woolf irtaantuu ajatuksesta, että romaanin tulee olla naturalistista (”luonnollista”) muotoa. Taide voi keinotekoisien merkitsevien rakenteiden kautta ilmaista inhimillistä todellisuuskokemusta paremmin kuin jäljittelemällä sitä mimeettisesti.

Thomas Mannia on pidetty suhteellisen traditionaalisen kirjoittajana useisiin muihin modernisteihin, kuten esimerkiksi Virginia Woolfiin, verrattuna, koska hänen romaaneissaan ja kertomuksissaan on näköjään säilytetty koskemattomana realistisen romaanin ”luonnollinen” esitystapa. Tämä vaikutelma kuitenkin pettää: tosiasiallisesti Thomas Mann suhtautui alun alkaen kriittisesti väitteeseen realismiin ”luonnollisuudesta” samoin kuin ajatukseen, että taiteen tulee jäljitellä mimeettisesti todellisuutta. Toisin kuin esimerkiksi Woolf, jolle yksilön kokemus ja yksilön elämän muotoutuminen kokonaisuudeksi ovat edelleen keskeisiä romaanin lähtökohtia (ks. Saariluoma 1990), Thomas Mann kyseenalaistaa sen maailmankuvan, joka oli 1800-luvun realistisen kerrontatavan perustana ja jota hän kutsuu porvarilliseksi individualismiksi (ks. esim. Dierks 1972; Koopmann 1990, 481–484; Reed 1990, 120). Tarkastelen tässä artikkelissa kysymystä, miten Thomas Mann näkee luonnon ja luonnollisuuden, konvention sekä kulttuurin käsitteet suhteessa toisiinsa. Analysoin tämän selvittämiseksi erityisesti hänen *Tohtori Faustus* -romaaniaan (*Doktor Faustus*, 1947).

Käsillä olevan teemanumeron yhdistävää tekijää silmällä pitäen on syytä pohtia *Tohtori Faustuksen* analyysin yhteydessä esille tulevien käsitteiden suhdetta tämänhetkessä (jälkiklassisessa) narratologiassa käytettyihin ”luonnollisen” kertomisen ja sen vastakohtaan, ”luonnottoman” tai ”ei-luonnollisen” (engl. ”natural” ja ”unnatural”) kertomisen käsitteisiin. Käsitteitä ei ole kehitetty erityisesti realistisen ja modernistisen kerronnan välistä eroa ajatellen. Pikemmin luonnollista ja luonnotonta kerrontaa koskevaa keskustelua käydään nykynarratologiassa – narratologialle ominaiseen tapaan – periaatteellisenä keskusteluna siitä, voidaanko kaikki kertominen ymmärtää ”luonnollisena” vai ei. Käsite ”luonnollinen” kertominen juontaa tässä yhteydessä juurensa Monika Fludernikin ajatuksista (ks. Fludernik 1996). Fludernik esittää, että kaikki kertominen voidaan ymmärtää ”luonnollisesta” kerronnasta käsin, tarkoittaen kerrontaa sellaisena kuin se esiintyy arkielämän keskusteluissa; tälle on ominaista tietyn

kokemuksen ilmaiseminen ("experientiality", ks. Fludernik 2010, 17; Fludernik 1996, 12–13; Fludernik 2005). Edelleen Fludernik sanoo "luonnollinen"-terminsä viittaavan kielitieteeseen, jossa tarkastellaan "luonnollista" puhetta (Fludernik 2010, 23). Fludernik mainitsee lähtökohdaksi myös Jonathan Cullerin ajatuksen kerronnallistamisesta "luonnollistamisena": lukiessamme tekstiä kertomuksena poistamme siitä havaitsemiamme poikkeamia normaaliin kommunikaatioon nähden sekä sellaista, mikä näyttää ristiriitaiselta, "luomalla kattavia tulkintamalleja, jotka neutralisoivat ristiriidan ja antavat sille selityksen" (Fludernik 2010, 23, 26). Cullerin omin sanoin, "se mikä on omituista, formaalista, fiktionaalista, täytyy palauttaa normaaliksi tai luonnollistaa, tuoda tuntemiemme asioiden piiriin, jollemme halua jäädä katsomaan sitä kuin jotain käsittämätöntä muistomerkkiä" (Culler 1975, 134). Ymmärtäminen on siten aina tekstin yhdistämistä meille tuttuun maailmaan (mt., 135).

Hiljattain ilmestyneestä Mari Hatavaran, Markku Lehtimäen ja Pekka Tammen toimittamasta artikkelikokoelmasta *Luonnolliset ja luonnottomat kertomukset. Jälki-klassisen narratologian suuntia* (2010) saamme lukea, että tätä nykyä Fludernikin "luonnolliselle" narratologialle vastakkaisen koulukunnan muodostavat ne tutkijat, jotka kiistävät luonnollisen kerrontatilanteen olevan malli kertomisen ymmärtämiselle ylipäänsä. Jo ennen "luonnottoman" kertomuksen käsitteen käyttöön ottoa oli esitetty, että postmodernistiset kertomukset eivät mahdu Fludernikin "luonnollisen" kertomisen piiriin (vrt. Fludernik 2010, 36). Jan Alberin ohjelmallisessa artikkelissa (mainitussa kokoelmassa) lähdetään siitä, että kertomuksen ei tarvitse olla "tuntemamme maailman mimeettistä jäljittelyä" (Alber 2010, 44). Ajatus luonnollisuudesta kohteen mimeettisenä jäljittelynä vastaa sitä, mitä edellä sanottiin realistisen kerronnan "luonnollisuudesta"; myös Fludernik sisällyttää luonnollisuuden käsitteeseensä tämänsuuntaisen ajatuksen (Fludernik 1996, 12–13) "Epäluonnollinen" (tai "luonnoton") kerronta viittaa tällöin "fyysisesti mahdottomiin tilanteisiin ja tapahtumiin eli siihen, mikä rikkoo maailmassa vallitsevia, tunnettuja fysiikan lakeja, tai loogisesti mahdottomiin tiloihin eli siihen, mikä on hyväksytyjen logiikan periaatteiden mukaan mahdotonta" (Alber 2010, 45; kohdassa viitataan Lubomir Dolezelin artikkeliin vuodelta 1998). Alberin mukaan tällaiset tarinat "ylittävät tosimaailman kehykset ja virittävät käsityskykymme äärimillään" ja "vaativat venyttämään, laajentamaan tai uudistamaan niitä kognitiivisia perusprosesseja, joiden avulla jäsenämme arkikokemusta" (mt., 46). Esimerkkinä "luonnottomasta" kertomisesta Alber mainitsee myös toisen ihmisen ajatusten kertomisen, koska "kertojan esteetön pääsy toisten ajatuksiin ja tunteisiin ei olisi mahdollinen missään tosielämän luonnollisessa kerrontatilanteessa. Jotta lukija tulisi sinuiksi tällaisen kerrontatilanteen kanssa, hänen täytyy kurkistaa reaali maailman mahdollisuuksien tuolle puolelle." (mt., 57)

Luonnollinen ja luonnoton kerronta määrittävät siis nähdäkseni kahden seikan

kautta. Toisaalta ”luonnollista” on ”tuntemamme maailman mimeettinen jäljittely” kerronnassa ja luonnotonta kertominen sellaisesta todellisuudesta, joka ei noudata reaalimaailman logiikkaa. ”Epäluonnollista” olisi silloin muun muassa postmodernistinen kerronta, koska ”postmodernistiset kertomukset voivat ylittää todellisen maailman mahdollisuuksien rajat lukuisin tavoin” (Alber 2010, 59). Mikko Keskinen osoittaa tähän liittyen, että ainakin yksi ”luonnottoman” kertomisen tapa on sellainen, jossa kerrotaan yliluonnollisista tapahtumista (Keskinen 2010, 94). Toisaalta ”luonnollisen” kerronnan pitää tapahtua samoin kuin kertominen tapahtuu todellisessa kerrontatilanteessa (Fludernikin lisäksi ks. myös Hatavara 2010, 169), narratologisen kognitiivismin käsittein ilmaistuna ”tosimaailman kognitiivisista kehyksistä käsin” (ks. Hägg 2010, 110). Ajatuksen voisi ilmaista myös sanomalla, että ”luonnollisessa” kerronnassa fiktion sisältämä kerrontatilanne jäljittelee mimeettisesti reaalista tai arkielämän kerrontatilannetta. Esimerkiksi kun Goethen *Nuoren Wertherin kärsimykset* (1774) kerrotaan päähenkilön kirjeiden muodossa, tämä jäljittelee todellista kirjeiden kirjoittamisen tilannetta. Luonnollisen vastakohtana näyttäytyvät silloin kertomisen muodot, joissa ei voi nähdä vastaavuutta arkielämän kerrontatilanteen kanssa. Näihin luonnollisen ja luonnottoman määrittelyihin Markku Lehtimäki lisää kuitenkin ”luonnollisen” vastakohtana vielä kertomuksen keinotekoisuuden, sen konstruoidun luonteen ilmi tuomisen (ks. Lehtimäki 2010, esim. 281), joka on tietysti ollut hyvin tavallinen korostus sekä modernismissä että postmodernismissä. Lehtimäki huomauttaa lisäksi, että itse luonnon käsitteemme on kulttuurinen konstruktio (mt., 281).

Thomas Mannilla luonnollisen vastakohta ei ole luonnoton, vaan luonnollinen asettuu vastakohdaksi kulttuurisen ja konventionaalisen kanssa. Jako luonnollisen ja sen vastakohdan välillä ei kuitenkaan ole hänellä erilaisten kerrontamuotojen välinen erottelu, koska kerronta on hänellä aina kulttuurista ja siten myös konventioihin sidottua tai konventioita hyödyntävää toimintaa ja sen mahdollinen ”luonnonmukaisuus” illuusiot. Toisaalta luonto ei Thomas Mannilla ole pelkästään yksi kulttuurisesti konstruoitu käsite muiden joukossa – vaikka luonnon tiedostamisemme tietysti tapahtuu ihmisen ehdoin ja inhimillisen tiedostamisprosessin kautta – vaan se on hänelle myös ontologinen tai metafysisinen kategoria. Ihminen kuuluu sekä luontoon että kulttuuriin, inhimilliseen merkitystodellisuuteen, joka tarjoaa yksilölle tapoja toimia ja hahmottaa todellisuutta mutta antaa myös mahdollisuuden uudenlaisten toimintaja tiedostamistapojen luomiseen. Selvennän näitä väitteitä seuraavassa *Tohtori Faustus*-romaanin analyysin kautta, jossa kiinnitän erityistä huomiota Thomas Mannin suhtautumiseen ”luonnollisena” pidettyyn realistiseen kerrontaan. Analyysin yhteydessä otan huomioon myös edellä mainitut ajatukset kerronnan ”luonnollisuudesta” tuntemamme maailman mimeettisenä jäljittelynä tai reaalisen kerrontatilanteen jäljittelynä.

Thomas Mann sanoo eräässä kohdin *Tohtori Faustuksen* syntyä kommentoivaa

kirjoitustaan *Die Entstehung des Doktor Faustus* (1949), että Joycen ”eksentrisen avantgardismin” rinnalla hänen tuotantonsa täytyy näyttää ”lattealta traditionalismilta” (XI, 205¹). Kirjailija jatkaa huomauttamalta, että traditionaalinen esitystapa, olkoonkin että sitä on käytetty parodioiden, tuo mukanaan teoksen helpon lähestyttävyyden, mutta tämä ei kuitenkaan ole asian ydin (mt., 205). Mann sanoo mieltävänsä myös omat romaaninsa romaanin ylittämiseksi: jos Joycen *Odysseus* on ”a novel to end all novels” (saksankielisessä tekstissä englanniksi), tämä sama pätee hänen *Taikavuoreensa* ja *Joosef ja hänen veljensä* -romaanisarjaansa samoin kuin *Tohtori Faustukseen* (mt., 205).

Tohtori Faustus -romaanin alaotsikko on ”Saksalaisen säveltäjän Adrian Leverkühnin elämä erään hänen ystävänsä kertomana”. Romaanin kaksi otsikkoa ilmentävät kahta erilaista kerrottavan aineksen jäsentämisen tapaa. Pääotsikko ilmaisee, että kysymys on jonkinlaisesta Faust-tarinan toisinnosta. Alaotsikko ilmaisee, että kysymyksessä on taitelijaelämäkerta, jollaiset romantiikan aikakaudella ja sen jälkeen olivat hyvin tavallinen ja suosittu laji. Lukija ei välttämättä heti huomaa näiden kahden tarinaksi jäsentymisen tavan välistä jännitettä. Pian hänelle kuitenkin selviää, että kaksi otsikkoa ilmaisee kahden eri henkilön näkökulman samaa aineistoon: Leverkühn on itselleen uusi Faust ja hän kokee elämänsä noudattavan Faustin tarinaa, kun taas ”ystävä”, Serenus Zeitblom, kirjoittaa perinteisen elämäkerran, joka ei noudata myyttisen tarinan logiikkaa vaan realistista esitystapaa.

Tarkkakorvaiselle alkukielisen romaanin lukijalle otsikko paljastaa jotakin myös jo kirjailijan suhtautumisesta Zeitblomin projektiin. Alkuperäinen alaotsikko on ”Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn erzählt von einem Freunde”. Sanavalinta on Zeitblomin, ja se on hänelle ominaisen kursaileva: hän jättää nimensä mainitsematta ja sanoo olevansa vain – tai toisaalta, peräti – yksi säveltäjäneron ystäväistä. Sana ”Tonsetzer” (säveltäjä) oli jo teoksen ilmestymisen aikoihin vanhahtava; normaali sanavalinta olisi ollut ”Komponist”. Tällä vanhahtavan ilmaisun sijoittamisella otsikkoon Thomas Mann vihjaa siihen, että Zeitblomia ei pidä samaistaa koko teoksen kirjoittajaan, Thomas Manniin, vaan Zeitblom edustaa näkökantaa, joka joissakin suhteissa on kirjailijan mielestä vanhentunut (ks. Mann 1981, 203; Altenberg 1961, 217; Henning 1966, 125, 132; Hage 1976, 92; Heftrich 1982, 195). Näin kirjailija ottaa jo alun pitäen etäisyyttä kertojahahmoon. Lukijan, joka yhtäältä on täysin sen varassa, mitä Zeitblom välittää hänelle kertomuksessaan romaanin fiktiivisestä maailmasta, tulee nähdä alun alkaen, että Zeitblom noudattaa kertomisessaan periaatteita, jotka eivät suinkaan ole itsestään selviä ja välttämättömiä tai ”luonnollisia”.

Thomas Mann on rakentanut romaanin alun huolellisesti niin, että lukijan asennoituminen kertojaan muodostuu halutunlaiseksi. *Tohtori Faustuksen* kaksi ensimmäistä lukua ovat eräänlaista johdantoa; vasta kolmannessa aletaan kertoa Adrian Leverkühnin elämästä kronologisessa järjestyksessä. Kahdessa ensimmäisessä luvussa kertoja itse on

etualalla, vaikkakin hän vasta toisessa luvussa varsinaisesti esittelee itsensä ja kertoo lyhyesti elämänvaiheensa. Ensimmäisessä luvussa hän asettaa kysymyksen, soveltuuko hän ylipäänsä Leverkühnin elämäkerran kirjoittajaksi, koska hän antaa ymmärtää olevansa perusasennoitumiseltaan aivan toista ihmistyyppiä kuin Leverkühn. Luku sisältää kuitenkin paljon muutakin. Siinä viitataan ennakoivien vihjausten muodossa jo tärkeimpiin seikkoihin Leverkühnin elämässä. Tämän lisäksi luvussa tulevat vihjeenomaisesti esille jo muut merkitystasot tai kerrottavan aineksen mielekkääksi kokonaisuudeksi jäsentymisen tavat, jotka esiintyvät romaanissa elämäkerran ohella. Zeitblom sitoutuu eksplisiittisesti vain yhteen näistä, taiteilijaelämäkertaan; muut tulevat ikään kuin vahingossa mukaan hänen kirjoittaessaan ystävänsä elämäkertaa.

Romaani alkaa kahdella pitkän pitkällä ja monimutkaisella virkkeellä, jotka yhdessä muodostavat ensimmäisen kappaleen:

Haluan ehdottomasti vakuuttaa, että ei johdu halustani työntää oma persoonani etualalle, kun aloitan tämän selostuksen edesmenneen Adrian Leverkühnin elämästä, tämän minulle rakkaan, kohtalon niin kauhealla tavalla koettelman, korkealle päässeen ja syvälle syöksyneen ihmisen ja nerokkaan muusikon ensimmäisen ja epäilemättä väliaikaiseksi jäävän elämäkerran sanomalla muutamia sanoja itsestäni ja omista asioistani. Minut saa tekemään niin ainoastaan se oletus, että lukija – pikemminkin tuleva lukija, sillä tällä hetkellä ei ole vähintäkään toivoa siitä, että kirjoitukseni näkisi julkisuuden valon – jollei sitten se pystyisi jollakin ihmeellä pääsemään Euroopasta, tästä uhatusta linnakkeesta, ja viemään ulkomaailmalle henkäyksen yksinäisyytemme salaisuuksista; – pyydän saada aloittaa uudestaan alusta: vain koska lähden siitä, että halutaan tietää jotakin siitä, kuka ja millainen kirjoittaja on ollut, panen alkuun joitakin tietoja itsestäni – kuitenkin tietoisena siitä, että juuri tämä voi saada lukijan epäilemään, onko hän oikeissa käsissä, toisin sanoen, olenko minä ylipäänsä oikea henkilö tähän tehtävään, johon minut on joutanut kenties pikemmin sydämeni kuin mikään tähän oikeuttava olemusten samankaltaisuus. (VI, 9)

Thomas Mannin on todettu Zeitblomin kirjoitustyyliä romaanin alussa, paikoin myös myöhemmin romaanissa, parodioivan omaa pitkävirkkeistä ja monipolvista kirjoitustapaansa (ks. esim. Heftrich 1982, 195), jota voi pitää tyyppillisenä hänen aikansa saksalaiselle sivistyneistölle. Ironia on tässä hyvin korostettua: joutuuhan Zeitblom toteamaan, että hän on pitkässä virkkeessään päätenyt umpikujan ja hänen on aloitettava ajatuksen rakentaminen uudestaan alusta. Seuraavassa kappaleessa hän kommentoi epäonnistumistaan sanoen, että hän on aloittanut kirjoituksensa 23. kesäkuuta 1943 – toisen maailmansodan loppupuolella, kun Saksan häviö jo häämötti – niin syvässä järkytyksen tilassa, että se leimaa hänen tekstiään. Poikkeama odotusten mukaisesta tekstistä ”luonnollistetaan” siis esittämällä syyksi kirjoittajan kiihtymystä. Mutta vaikka kiihtymys käy selitykseksi epäonnistumiselle, se ei selitä, miksei Zeitblom jälkikäteen korjannut virkettä, niin kuin todellisen elämäkerran kirjoittaja olisi tehnyt. Tällä paljastavalla vedolla kirjailija vilkuttaa jo aivan romaanin alussa silmää lukijoilleen: sanomme

Zeitblomin olevan kirjoittamassa ystävänsä elämäkertaa, mutta kaikkiihan tietävät, että tosiasiaa lukija on lukemassa elämäkertamuotoista romaania, jonka kirjoittamisen säännöt ovat toisenlaiset ja väljemmät kuin oikean elämäkerran. Lukija saa jo tässä aavistuksen niistä tavoista, joilla kirjailija Thomas Mann käyttää elämäkerrankirjoittaja Zeitblomia tehdäkseen romaanista enemmän kuin vain Zeitblomin tarkoittaman taiteilijaelämäkerran. Kansallissosialismin ja toisen maailmansodan Zeitblomissa aiheuttama järkytys ei nimittäin kuulu lainkaan Leverkusnhin elämäkertaan senkään vuoksi, että Leverkusen ei enää elänyt noita aikoja. Kansallissosialismi ja sota ovat kuitenkin osa Thomas Mannin romaaninsa henkilöiden ja tapahtumien kautta pohtimaa Saksan-problematiikkaa, ja siksi sen järkyttävyyden on oltava mukana alusta alkaen.

Kun Zeitblom ottaa tavoitteekseen kirjoittaa ystävänsä elämäkerran, kirjoitustapa lähtee samanlaisista oletuksista kuin 1800-luvulle ominainen realistinen kerronta, jossa luotetaan tarkastelijan havaintokykyyn, arkikokemuksen mukaiseen asioiden käsittämisen tapaan sekä kirjoittajan kykyyn nähdä ja esittää asiat kausaalisissa syy-yhteyksissään. Thomas Mann ei kuitenkaan itse sitoudu pitämään tätä kerrontamuotoa ”oikeana” tai ”luonnollisena” vaan siteeraa sitä ironisesti (ks. esim. Hage 1976; Hasselbach 1982, 23, Wysling 1975, 315; Wysling 1976, 83, 101). Siteeraaminen merkitsee esitystavan käyttämistä tietoisena siitä, että oletus sen todenmukaisuudesta tai ”luonnollisuudesta” on erhettä ja että kysymys on konventiosta, tietystä totutusta tavasta nähdä kohde ja rakentaa kaunokirjallinen esitys. Realistinen kerrontatapa oli ominainen 1800-luvun porvarilliselle kulttuurille, jonka perillisenä Thomas Mann piti edelleen itseäänkin – mutta myöhäisenä, ironisena, jo tuon tradition lopusta tietoisena perillisenä, joka ei seuraa traditiota enää vakavasti vaan ainoastaan parodioiden sitä (ks. *Entstehung*, IX, 180). Tähän on kuitenkin heti lisättävä, että Thomas Mann ei siteeraa realistista kerrontatapaa pelkästään parodiointin tarkoituksessa, vaan se on hänelle sekä *Tohtori Faustuksessa* että muissa romaaneissa ja kertomuksissa teoksen komposition tarkoituksenmukainen osa.

Tohtori Faustuksessa ironinen etäisyydenotto realistiseen esitystapaan, eli realistisen kerronnan sitaatinomaisen luonteen osoittaminen, tapahtuu siten, että Zeitblom, tuon esitystavan käyttäjä, näytetään ironisessa valossa. Ensimmäisessä luvussa luotua ironista etäisyyttä kertojaan vahvistetaan edelleen toisessa luvussa, samalla kun Zeitblomin edustaman todellisuuden hahmottamisen tavan asema romaanin kokonaisuudessa tulee näkyviin jo hieman selvemmin kuin ensimmäisessä luvussa. Toisen luvun alussa Zeitblom (vihdoin) esittelee itsensä, korostaen saksalaiseen tapaan akateemista statustaan: hän sanoo nimekseen ”Dr. phil. Serenus Zeitblom”. Tämän jälkeen hän esittää pienen elämäkertansa, jossa tärkeintä on, että hän esittelee itsensä latinistiksi ja humanioran edustajaksi, jonka elämäntehtävänä on ollut nuorison kasvattaminen humanististen ihanteiden mukaisesti. Lisäksi hän kertoo olevansa musiikin harrastaja,

vaikka katsookin musiikin jäävän humanistisen kasvatuspyrkimyksen ulkopuolelle (VI, 16) – ajatus, joka jo viittaa Nietzschen käsitykseen musiikista dionyysisenä irrationaalisuuden alueena. Hän sanoo ”kaiken demonisen” (alles Dämonische) olevan itselleen vierasta, vaikkakin hän klassisella *Bildungsreisellaan* Kreikkaan kohtasi mielessään myös tuon demonisen tai ”syvyyden jumalat” (die Gottheiten der Tiefe), eli sen mitä Nietzsche kutsui dionyysiseksi, ja päätyi ajatukseen, että ”kulttuuri on oikeastaan hurskasta ja järjestystä luovaa pimeän ja kammottavan [des Nüchtern-Ungeheuren] lepyttämistä ja mukaan ottamista jumalten palvontaan” (VI, 17). Tämän saman järjestyksen kaipuun hän sanoo ohjanneen päätöstään mennä naimisiin, samalla kun hän itseironisesti toteaa, että puolison valinnassa näytteli tiettyä roolia se, että tytön nimi oli klassisen kreikkalaisittain Helene (VI, 18). Puhujan itseironia pienentää lukijoiden ironista etäisyyttä häneen, poistamatta sitä kuitenkaan.

Korostamalla tavoitettaan kesyttää demoninen Zeitblom määrittää omaa henkistä asemaansa ja vastakkaisuuttaan Leverkühniin nähden, jonka luovan nerouden hän näkee olevan läheisessä yhteydessä demoniseen ja siten ”alempiin voimiin” (ks. VI, 10–11). Kun sana ”demoninen” yhdistetään Leverkühniin ja hänen nerouteensa säveltäjänä, ollaan jo Faust-tarinassa, jota Zeitblom kuitenkin ei selvästikään halua ottaa elämäkerran pohjaksi; päinvastoin Leverkühnin samaistuminen Faustiin, joka myi sielunsa paholaiselle, kammottaa häntä niin, että hän vain vastahakoisesti välittää lukijalle Faust-aioksen. Kahdessa ensimmäisessä luvussa tulee edelleen vihjauksenomaisesti esille, että romaani on myös Saksan-allegoria, jossa Leverkühnin hahmon ja hänen elämänsä nähdään edustavan saksalaista kulttuuria ja samalla koko saksalaisuuden problematiikkaa (vrt. Kurzke 1991, 279–280; Hasselbach 1982, 23; Kurzke 2001, 513–515). Leverkühnin tarinan kautta paljastuu saksalaisen kulttuurin pimeä puoli, joka tulee vallitsevaksi kansallissosialismissa. Se, että sekä Zeitblom että Leverkühn edustavat alun alkaen kulttuurista Saksaa, näkyy siinä, että heidän kotiseutuaan, Wittenbergin, Erfurtin ja Eisenachin tienoita, kutsutaan Luther-seuduksi (VI, 15). Näin maantieteelliselle paikalle annetaan saksalaisuutta karakterisoiva henkinen, kulttuurinen merkitys. Romaanin neljäs jäsentymisen taso, sen jäsentymisen musiikinomaisesti teemojen kudelmalla tai kompositiona, tulee niin ikään jo vihjeenomaisesti esille Zeitblomin ensimmäisen luvun vuodatuksessa. Mainittuaan ”tuon kauhean kauppasopimuksen” (der gräßliche Kaufvertrag) – Leverkühnin sopimuksen paholaisen kanssa – hän jälleen keskeyttää esityksensä toteamalla, että ”Adrian itse ei olisi koskaan, sanokaamme sinfoniassaan, ottanut tällaista teemaa esille tällä tavoin ennen aikojaan – tai olisi korkeintaan antanut sen tulla esiin hienovaraisesti kätkeytyneenä ja vielä tuskin käsitettävänä” (VI, 11). Juuri näin Zeitblom – tai Thomas Mann hänen kauttaan – itse asiassa toimiikin: hän vihjaa jo aivan alussa ennakoivasti tiettyihin tärkeisiin tapahtumiin ja teemoihin. Samalla annetaan ymmärtää, että koko teosta voidaan tarkastella

rakentuneena sinfonian tai yleisemmin musiikkikappaleen tapaan, jossa tiettyjä tärkeitä teemoja kehitellään ja otetaan yhä uudestaan esille siten, että kokonaisuus muodostuu kompleksisesta teemojen kudoksesta.

Huolimatta siitä, että Zeitblom asettaa tehtäväkseen ainoastaan kertoa ystävänsä elämäkerran, joka määrittää yhdenlaisen teoksen aineiston jäsentymisen tavan, *Tohtori Faustuksesta* voidaan siis erottaa kaikkiaan neljä erilaista tekstin jäsentymistapaa tai merkitystasoa. Teos on samanaikaisesti avantgardistisen säveltäjäneron elämäkerta, joka noudattaa realistista kerrontatapaa, myyttisen Faust-tarinan toisinto, allegoria, jossa Leverkühnin hahmo ja tarina edustavat kulttuurisen Saksan luonnetta ja kohtaloa, sekä musiikinomainen teemakompositio (ks. Saariluoma 1996; vrt. myös Kurzke 1991, 276–280, Koopmann 1975, 357). Thomas Mann ei siis käytä Zeitblomia yksinkertaisesti Leverkühnin elämän esittämiseen, vaan hän rakentaa romaaniinsa Zeitblomin kertojan intentiosta riippumattomia muita merkitystasoja tai aineiston jäsentymisen tapoja, jotka hänen kuitenkin tietysti täytyy toteuttaa Zeitblomin kertomisen kautta. Neljän merkitystason tai jäsentämistavan samanaikainen läsnäolo romaanissa tekee mahdolliseksi, että mikään näistä olisi itsestään selvästi oikea tai ”luonnollinen” tapa jäsentää aineisto. Rinnakkaisten jäsentymistapojen olemassaolo kumoo näin realismille ominaisen ajatuksen teoksen ”luonnollisesta” jäsentymistavasta.

Kytkemällä taiteilijaelämäkerran kirjoittamisen Zeitblomin persoonaan, joka kuvataan vanhan koulun humanistiksi, Thomas Mann alleviivaa sitä, että elämäkertamuoto on mahdollinen vain tietyn kulttuurisen edellytyksin: se on konventio, jolla on juurensa tiettyssä tavassa nähdä asioiden luonne ja niiden väliset yhteydet. Taiteilijaelämäkerta, jossa annetaan kuva taiteilijan persoonallisuudesta ja hänen elämästään, hänen kasvuympäristöstään ja tärkeimmistä henkisistä virikkeistään sekä hänen kokemuksistaan, jotka näkyvät hänen taiteessaan, sekä – parhaassa tapauksessa – vielä selostetaan hänen teoksiaan tuon elämän kehityksessä, on tyypillinen 1800-luvun kirjallinen muoto, joka jatkoi elämäänsä vielä 1900-luvulla. Elämäkertamuoto edellyttää ensinnäkin, että taiteilija on voimakkaasti yksilöitynyt persoonallisuus, joka meidän on tunnettava ymmärtääksemme hänen taidettaan. Toiseksi ajatellaan, että hänet voidaan tehdä ymmärrettäväksi etsimällä ne taustatekijät – lapsuudenkoti, koulu, merkittävät sivistykselliset virikkeet, tärkeät elämäkokemukset – jotka ovat muovanneet hänen persoonallisuuttaan ja hänen tapansa nähdä asiat. Taiteilijan kyky luoda jotakin aivan uutta ja merkittävää, mistä on etenkin romantiikan jälkeen käytetty nimitystä ”nerous”, ei tosin kokonaan palaudu tällaisiin taustatekijöihin, mutta se saadaan kuitenkin näiden avulla asettumaan rationaalisesti hallittavan maailmanjärjestyksen piiriin. Taiteilijaelämäkerta edustaakin Thomas Mannille 1800-luvun porvarillis-individualistista ja empiiris-rationaalista maailman hahmotustapaa, jolle on ominaista luottamus ihmisen kykyyn hallita todellisuutta ja luoda ja ylläpitää kulttuuria.

Thomas Mann tarvitsee, kuten sanottu, Zeitblomin asenteella varustetun henkilön kirjoittamaan säveltäjäneron realistisesti esitetyn elämäkerran. Silti ei olisi oikein väittää, että Zeitblomkaan pitää käyttämänsä esitystapaa ”luonnollisena”, ikään kuin mikään muunlainen tarkastelutapa ei tulisi kysymykseen. Pikemminkin hän pitää tietien tahtoen kiinni asennoitumisestaan torjuen sellaiset ajattelumallit, jotka voisivat horjuttaa hänen uskoaan ihmiseen ja luottamustaan kulttuuriin ja kasvatuksen voimaan. Niinpä hän enemmän tai vähemmän tietoisesti ja enemmän tai vähemmän eksplisiittisesti torjuu Leverkühnin tarjoaman tavan jäsentää tämän elämää uutena Faustina. Hän kieltäytyy pohtimasta Leverkühnin samaistumista Faustiin, koska tämä on hänen humanistisen maailmankatsomuksensa vastaista, jossa on tärkeää ihmisen yksilöllisyys – myyttiseen hahmoon samaistumisen sijasta – sekä pyrkimys rationaaliseen elämänhallintaan.

Lukijan on siis tarkoitus nähdä elämäkertamuotoa noudattava romaani ja sen pohjana oleva todellinen elämäkerta yhtenä kulttuurisena todellisuuden jäsentämisen tapana. Hyväksyessään ajatuksen, että elämäkertamuotoisessa kerronnassa on kysymys tietystä kulttuurisesta konventiosta, lukija hyväksyy myös sen, että tätä konventiota voidaan soveltaa romaanissa vapaasti ja se voidaan tarpeen tullen hylätäkin. Kertojahahmona Zeitblom on todistajakertoja, romaanin maailmaan kuuluva fiktiivinen henkilö, joka kertoo toisesta fiktiivisestä henkilöstä. Lukija saa kuitenkin tottua siihen, että Zeitblom kertoo sellaista, mitä hän ei tarkkaan ottaen voisi romaanihenkilönä tietää, kuten henkilöiden tarkat repliikit keskusteluissa, joissa hän ei ole ollut läsnä. Zeitblom kyllä toisinaan mainitsee tietolähteensä, mutta tällöinkin hän jättää selittämättä, miten tämä tietolähde olisi voinut välittää hänelle käydyin keskustelun sanasta sanaan. Hän voi kuvata ikään kuin paikalla olleen tilanteita, joissa ei ole itse ollut läsnä. Eräässä kohdin – jossa Adrianin ystävä Rudi esittää kosinnan hänen puolestaan – Zeitblom suorastaan kysyy provosoivasti lukijalta, eikö tämä usko, että hän ”oli läsnä” ja siis voi kertoa kaiken eleitä ja sanoja myöten (VI, 587). Zeitblom sanoutuu näin hetkeksi irti fiktiivisen henkilöihahmonsa rajoituksista ja on lukijoille vain kertoja, joka voi niin haluttaessa omaksua perinteisen ”kaiken tietävän” kertojan roolin. Kosimiskohtauksen kuvauksessa Zeitblom muutenkin leikittelee tietämisellään ja roolinmukaisella tietämättömyydellään. Hän sanoo, ettei voi kuvitella, miten suoritetaan kosinta ystävän puolesta:

Ottaako mies naista kädestä? Katsooko hän häntä silmiin? Tarttuuko hän pyytäen hänen käteensä, jonka väittää haluavansa liittää jonkun kolmannen käteen? En tiedä. Minulle annettiin tehtäväksi vain esittää kutsu retkelle eikä kosintaa. Kaikki, mitä tiedän, on, että Marie veti nopeasti pois käteensä joko Rudin kädestä tai omasta sylistä, missä se oli levännyt, että äkillinen punastus peitti hänen poskiensa etelämaalaisen kalpeuden ja että nauru katosi hänen tummista silmistään. (VI, 588.)

Zeitblom ei sano tietävänsä, miten kosinta tehdään toisen puolesta, eikä hän tiedä, missä Marie piti kättään, mutta hän osaa kuvata käden pois vetämisen, punastuksen ja

naurun katoamisen silmistä. Onko tämä ”luonnollista” vai ”luonnotonta” kertomista? Mielestäni ei kumpaakaan. Thomas Mann uskoo epäilemättä lukijansa pitävän tästä leikistä, jossa todistajakertojan rooli paljastetaan hetkeksi konventioksi, joka voidaan haluttaessa ohittaa. Lukija ei vaadi illuusion eheyttä ja siinä mielessä täyttää ”luonnollisuutta” – kerrontatilanteen mimeettistä vastaavuutta reaalisen kerrontatilanteen kanssa – nauttiakseen kertomuksesta, koska hän näkee, että illuusio on joka tapauksessa synnytetty konvention kautta. Todistajakertoja on hänelle konventio, eikä hän koe sillä leikittelyä mitenkään erityisen ”luonnottomaksi”.

Kertomismuodon ”luonnollisuuden” kysyminen on Thomas Mannille ylipäänsä ainoastaan jonkin todellisuuden hahmottamisen kulttuurisen muodon yhteisöllisen statuksen kysymistä: jokin kokemuksen jäsentämisen tapa näyttäytyy ”luonnollisena”, kun se on tiettyssä yhteisössä tietynä aikana tarpeeksi vahva tai jopa itsestään selvänä pidetty. Mitä vahvempi konventio, sitä ”luonnollisemmalta” se siis näyttää. Tällainen käsitys ”luonnollisesta” tulee lähelle sitä, mitä Jonathan Culler tai erityisesti Roland Barthes puhuu luonnollistamisesta (ks. Culler 1975, 131–160; Barthes 1994). Jälkimmäiselle luonnollistaminen on jonkin kulttuurisesti tuotetun ilmiön näyttämistä ikuisena, muuttumattomana, ihmisestä riippumattomana – ”luonnollisena” (ks. Barthes 1994, 201–202, 208, 212). ”Luonnollistaminen” ja ”luonnollisuus” tässä mielessä ovat kuitenkin aivan eri asioita kuin luontoon kuuluva tai luonto, jotka ovat Thomas Mannin ajattelussa tärkeitä käsitteitä. Luonto on hänellä kulttuurin vastakäsite; luonto on se ”toinen”, josta inhimillinen kulttuuri nousee ja jota vasten sitä on ymmärrettävä.

Thomas Mann ei tuntenut luottamusta luontoa kohtaan. Luonto on hänelle jotakin paha (das Böse), koska se on inhimillisen hyvän ja pahan tuolla puolen. Tällä paradoksaalisella ajatuksella Thomas Mann tarkoittaa, että luonnon tapahtuminen on amoraalista, se on välinpitämätöntä sen suhteen, mitä ihminen pitää oikeana ja vääränä. Tarkasteltuna moraalisen subjektin, ihmisen tai ”hengen” (Geist) näkökulmasta luonnon tapahtuminen näyttäytyy siksi kammottavana, pahana (ks. ”Goethe und Tolstoi”, IX, 114²). Thomas Mannin varhaisessa novellissa ”Gefallen” (Langennut, 1894) tämä luonnon välinpitämättömyys ihmisen hyvää ja paha kohtaan näyttäytyy symbolisesti merkitsevässä yksityiskohdassa novellin alussa ja lopussa. Tietämättään ”huonoon” naiseen rakastunut nuori mies menee rakastettunsa luo ihastuksen vallassa ja kokee matkallaan itse luonnon osallistuvan hänen riemuunsa kukkivan syreenipensaan muodossa. Kun hän palaa rakastettunsa luota illuusionsa menettäneenä ja täysin museruneena, hän näkee syreenipensaan aiemmassa loistossaan ja toteaa luonnon olevan välinpitämätön ihmisen suhteen. Tällä yksityiskohdalla Thomas Mann sanoutuu irti romanttisesta ajattelusta, jossa luonnon ja ihmisen välillä ajateltiin vallitsevan harmonia. Nuori mies ajattelee rakastettunsa luo mennessään romanttisesti, mutta luonnon ”myötäeläminen” paljastuu illuusioksi. Luonnon amoraalisuus tai ”pahuus” tässä

mielessä onkin yksi keskeisimpiä seikkoja, jotka erottavat Schopenhaueria ja Nietzscheä sekä heitä seuraavaa Thomas Mannia romantiikan ajattelusta. Kärkevämpi esimerkki luonnon amoraalisuudesta, joka ihmisen kannalta näyttäytyy kammottavana pahuutena, löytyy Mannin esikoisromaanista *Buddenbrookit* (*Buddenbrooks*, 1901). Siinä kuvataan naturalistisen yksityiskohtaisesti konsultar Buddenbrookin kauheaa kärsimystä hänen pitkittyneessä kuolinkamppailussaan. Luonto panee konsullittaren, joka ei ollut elänyt sen huonommin tai paremmin kuin ihmiset yleensä, kärsimään tavalla, jota ihminen ei soisi suurimmalle pahantekijällekään.

Ihminen, joka Thomas Mannin Schopenhauerin ja Nietzschen pohjalta lähtevässä metafysiikassa on sekä luontoa että henkeä, rakentaa itselleen kulttuurisen arvojen ja merkitysten maailman (*Tohtori Faustuksen* filosofisesta taustasta ks. Saariluoma 1996). Silti ihminen ei pääse eroon olemisen amoraalisesta ja siten moraalisien subjektin kannalta ”pahasta”, irrationaalisesta tai demonisesta alkuperustasta. Tämä näkemys kulttuurista, jota Thomas Mann pitää nimenomaan saksalaiselle kulttuurin käsitteelle ominaisena, yhdistää romaanin kahta päähenkilöä, Leverkühniä ja Zeitblomia; mutta he edustavat tästä huolimatta kahta erilaista suhtautumistapaa elämän irrationaaliseen alkuperustaan. Kun Leverkühn katsoo välttämättömäksi myydä sielunsa ”paholaiselle” voidakseen säveltaiteen konventioiden painolastista vapautuneena luoda uutta, Zeitblomin humanistisesta perspektiivistä katsoen ihmisen tulee kulttuurisella arvojen ja järjestyksen luomisella ”kesyttää” luonto. Taiteilijaelämäkerta edustaa hänelle 1800-luvun optimistista uskoa tällaiseen: taiteilija näyttäytyy siinä kulttuuriheeroksena, jota kunnioitetaan hänen tuodessaan kulttuurin käyttöön uusia ilmaisutapoja ja merkityksiä.

Kuten edellä todettiin, elämäkertamuoto ja sen noudattama realistinen kerrontatapa edustavat Thomas Mannille 1800-luvun porvarillis-individualistista ajattelutapaa, jossa luotettiin yksilön mahdollisuuksiin ja maailman hallittavuuteen. Thomas Mannille realistinen kuvaustapa ei kuitenkaan ole yksinkertaisesti väärä sen jälkeenkään, kun 1800-luvun ajattelu on osoittautunut ylioptimistiseksi. Hän antoi jo varhain, *Buddenbrookien* herättämän kohun yhteydessä, ymmärtää käsittävänsä realistisen kuvaustavan vastaavan maailmaa sellaisena kuin se näyttäytyy meille meidän mielteissämme (ks. ”Bilse und ich”, X, 22). Tällöin hän viittaa Schopenhauerin filosofiaan ja sen käsitteeseen maailmasta mielteenä (”die Welt als Vorstellung”, ks. Schopenhauer 1986a). Børje Kristiansen on osoittanut yksityiskohtaisessa *Taikavuoren* (*Der Zauberberg*, 1924) analyysissään, että romaani noudattaa Schopenhauerin metafysiikkaa sikäli, että sitä voidaan lukea sekä ilmiömaailman tasolla että ilmiömaailman takana olevan ”tosiolevan” eli sokean elämäntahdon tasolla (ks. Kristiansen 1978). Jälkimmäisen, ihmisessä vaikuttavan sokean elämäntahdon (”die Welt als Wille”, ks. Schopenhauer 1986a), Thomas Mann käsittää myös ”luonnoksi” ihmisessä. *Taikavuoren* realistinen kerronta vastaa Schopenhauerin käsitystä maailmasta mielteenä: maailma

näyttäytyy yksittäisinä asioina sekä asioiden välisinä (kausaalisina) syy-yhteyksinä, eli asiat tapahtuvat ”riittävän syyn” periaatetta noudattaen (ks. Schopenhauer 1986b). Mutta tämän ilmiöiden pintatason takana on aavistettavissa toinen taso, kuten jo sadun myyttiseen maailmaan viittaava romaanin nimi vihjaa. Jokin pitää *Taikavuoren* ”sankaria” Hans Castorpia ”vangittuna” keuhkotautiparantolaan, ja tämä jokin on mitä ilmeisimmin hänen viehtymyksensä potilaana olevaan venäläisnaiseen. Eroottinen viehtymys on Thomas Mannille jotakin luontoon kuuluvaa, amoraalista; se tapahtuu syvällä ihmisessä, irrationaalisen alueella, eikä kuulu ”riittävän syyn” periaatteen piiriin. Kristiansen on osoittanut, miten *Taikavuoren* tapahtumista voi seurata samanaikaisesti kahdella tasolla, realistisella pintatasolla sekä piilossa olevalla, mutta symbolisesti ilmaisulla syvätasolla. Näin nähtynä ”luonnollinen” luontoon kuuluvan tai siihen viittaavan merkityksessä ei kuulu kertomuksen realistiseen pintatasoon vaan päinvastoin sen symbolisesti ilmaistuun, aavistettuun syvätasoon.

Thomas Mann oli viehättynyt Freudin psykoanalyysistä ja katsoi sen olevan yhdistettävissä hänen schopenhauerilais-nietzscheläiseen käsitykseensä ihmisestä ja maailmasta (ks. ”Freud und die Zukunft“, IX). Seksuaalisuus näyttäytyi hänelle ihmisessä itsessään piilevänä amoraalisena ”luontona” ja siten moraalisen subjektin kannalta katsoen pahana. *Tohtori Faustusessa* Leverkühn solmii liiton paholaisen kanssa hankkimalla itselleen ilotytöltä syfiliksen. Aivoihin kohdistuessaan syfilis vapauttaa hänet liiallisen intellektuaalisuuden mukanaan tuomista estoista ja tekee hänelle näin taiteellisen luovuuden mahdolliseksi. Siitä ajatuksesta käsin, että kulttuuri pohjaa irrationaaliseen alkuperustaan ja että kulttuurin luominen voi tapahtua ainoastaan yhteydessä näihin ”pimeyden voimiin”, Thomas Mann nyt hahmottaa paitsi nerokkaan säveltäjän elämää myös saksalaisuutta. Tätä osoittaa symbolisesti *Tohtori Faustusessa* Lutherista kerrottu tapaus, jossa uskonpuhdistaja heittää mustepullolla paholaista, osoittaen näin pitävänsä tätä todellisena. Kulttuuri on Thomas Mannin mukaan rakennettava sen tietoisuuden varaan, että ihmiselämän juuret sijoittuvat kulttuurin ulkopuoliseen, amoraaliseen (”pahaan”) luontoon; mutta vaarana on, että elämän irrationaalisen, amoraalisen alkuperustan ottaminen lukuun antaa tälle liian suuren vallan ja johtaa barbarian voittoon kulttuurista. Saksalaisten antautumisessa kansallissosialismille Thomas Mann näkee juuri näin tapahtuneen; siksi Leverkühnin liitto paholaisen kanssa edustaa hänellä symbolisesti Saksan kohtaloa.

Myyttinen asioiden hahmottamisen tapa on realistista hahmottamistapaa arkaaisempi. Siinä tapahtuminen selitetään asioiden myyttisistä olemuksista johtuvaksi. Kun ihminen on olemukseltaan Faust, hän elää Faustin-elämän: hänen olemuksensa – liitto paholaisen kanssa – määrää hänen elämänsä. Thomas Mann käsittää kuitenkin myytin modernin psykologisella tavalla: myytit ovat kulttuurin tarjoamia malleja, joihin samaistumme ja jotka tämän kautta ohjaavat toimintaamme (ks. ”Freud und

die Zukunft”, IX, 492–494; Wysling 1974). Niiden vaikuttavuus on toisin sanoen itse aiheuttamaamme. *Tohtori Faustuksessa* Leverkühnin elämä on Faust-myytin toisinto sen kautta, että Leverkühn samaistuu Faustiin; lukijaa ei pakoteta ajattelemaan, että romaanin tapahtumat noudattavat Faust-tarinan kaavaa Leverkühnin tahdosta ja mielikuvituksesta riippumatta. Kirjailija ei kuitenkaan anna Zeitblomin myöskään ”selittää pois” Faust-juonetta psykologisoimalla sen pelkästään Leverkühnin päähän-pintymäksi. ”Alemmat voimat”, jotka vaikuttavat Leverkühnin elämässä, näyttytyvät romaanissa pikemmin hyvin todellisina. Paholaista ei tarvitse pitää reaalisenä henkilönä romaanin maailmassa. Silti hän on ”todellinen” sikäli, että hän on ihmisille läsnä oleva ja heihin voimakkaasti vaikuttava kulttuurinen – erityisesti saksalaiselle kulttuurille ominainen (ks. ”Deutschland und die Deutschen”, XI, 1129–1131) – kuvitelma, jossa on annettu konkreettinen hahmo ihmisessä piileville ”alemmille voimille”.

Myyttinen tarina ei ole Thomas Mannille sen ”luonnollisempi” kuin realistinen, vaikka myytti voikin tulla sisällöltään lähemmäksi ihmisen syvimpiä, ”luontoon” kuuluvia kerroksia. Kummassakin on kysymys omanlaisestaan kulttuurisen merkityksenannon muodosta. Thomas Mann soveltaa myyttistä ajattelumuotoa myös Saksan allegoriassaan, kun hän pyrkii ymmärtämään Saksan historiaa saksalaisuuden myyttisen olemuksen kautta, jota liitto paholaisen kanssa ilmentää (ks. Saariluoma 1996, 7. luku). Näin romaanin kolmas merkityskerrostuma noudattaa samaa myyttisen ajattelun logiikkaa kuin toinen, Leverkühnin tarina Faust-tarinana. Romaanin neljännellä merkityksen muodostumisen tasolla, jossa romaani jäsenyy musiikin tapaan teemojen kompositiona, konkreettisia fiktiivisen elämän seikkoja tarkastellaan abstrahoituina teemojen tasolle. Tällaisia teemoja ovat esimerkiksi demonisuuden teema ja siihen liittyvä (emotionaalisen) kylmyyden teema, joka toistuvasti liitetään Adrianiin. Teemat toistuvat yhä uudestaan yhä uudenslaisissa konkreettisissa yhteyksissä ja yhä uudenslaisissa teemakombinaatioissa, jolloin ne saavat jatkuvasti uudenslaisia sävyjä ja merkityksiä. Tällainen teemojen kehittäminen ei ole systemaattista, kuten ajatuksen tai käsitteen kehittäminen on filosofisessa tutkielmassa. Teemojen musikaalisessa kehittämisessä niistä tulee alati esille uutta, ilman että tämä moninaisuus saisi loogisesti jäsenyneen järjestelmän muotoa. Mannilla musikaalisen teemakomposition epälooginen, irrationaalinen rakenne yhdistää sen, Nietzschen musiikkikäsitystä vastaavasti, elämän irrationaaliseen alkuperustaan. – On ilmeistä, että Thomas Mann ei pitänyt filosofisia systeemejäkään loogisesti pätevinä vaan pikemmin sinfonian kaltaisina teemakehittelminä. Niinpä hän sanoo Schopenhauerin filosofisen ajatusrakennelman olevan ”henkinen romaani (Geistesroman), ihmeellisellä tavalla yhteen liitetty, *yhdestä* kaikkialla läsnä olevasta ajatuksen ytimestä kehittäminen ideasinfonyksi, sanalla sanoen, taideteos” (”Schopenhauer”, IX, 529–30).

Kun romaania tarkastellaan musiikkikappaleen kaltaisena teemakompositiona, on ilmeistä, ettei tähän voi soveltaa sen paremmin luonnollisen kuin luonnottoman

kerronnan käsitettä. ”Musikaalisesta kerronnasta” voidaan ylipäänsä puhua ainoastaan metaforisessa mielessä, ei fiktiivisen maailman konkreettisesta tapahtumisesta kertomisen mielessä. *Tohtori Faustus* -romaanin analyysi tuokin selvästi esille sen, että romaanin muotoutumisessa merkitseväksi kokonaisuudeksi ei ole kysymys ainoastaan kertomisesta. Sanoessaan teostensa olevan musiikkikappaleen kaltaisia temaattisia kompositioita (ks. ”Einführung in den Zauberberg”, XI, 611) Thomas Mann tulee sanoneeksi samalla, että teos on tekijänsä keinotekoinen luomus, kompositio. Taide-teoksena se merkityksellistä ihmillistä kokemustodellisuutta silloinkin, kun se ei kerronnallista sitä.

Tarkastelumme on osoittanut, että Thomas Mannin ajattelussa ja tuotannossa kerronnan ”luonnollisuus” tai sen kiistäminen, luonto, kulttuuri ja konventio ovat tärkeitä käsitteitä, joiden avulla hän hahmottaa omaa romaanitaidettaan, mutta myös eurooppalaisen kulttuurin tilaa yleensä. Käsitteet ovat hyvin kompleksisia. Ne määrittävät paitsi yhteyksistään romaanitaitteeseen ja muihin taiteisiin niiden erilaisissa historiallisissa kehitysvaiheissa myös yhteyksistään filosofisiin ajatusrakennelmiin, joista tärkeimpiä Thomas Mannille ovat Nietzschen ja Schopenhauerin ajattelu, sekä yleiseen historialliseen ja kulttuuriseen, jopa uskontoa koskevaan ajatteluun. Käsitteiden kompleksisuus huomioon ottaen ei ole yllättävää, että nykynarratologian erottelu luonnolliseen ja luonnottomaan kerrontaan sen perusteella, onko kerrottava maailma reaalisen kaltainen vai ei tai onko kerrontatilanne reaalisen kerrontatilanteen kaltainen vai ei, ei näyttäyty erityisen käyttökelpoisena ja relevanttina. Voimmeko tehdä tämän perusteella yleistäviä johtopäätöksiä jälkiklassisen narratologian luonnollisen ja luonnottoman erottelun käyttökelpoisuudesta? Nähdäkseni yleistävä johtopäätös voisi olla, että kaiken kattavat yleistykset eivät ole useinkaan kovin käyttökelpoisia. Mitä yleisempi, kattavampi ja siten abstraktimpi jokin erottelu on, sitä vähemmän se auttaa ymmärtämään kaunokirjallisen teoksen tapaista monimutkaista ilmiötä.

Viitteet

¹ Thomas Mannin koottuihin teoksiin sisältyviin kirjoituksiin viitataan nide- ja sivunumerolla. Suomenokset näistä teksteistä ovat kirjoittajan.

² ”Sie [die Natur] ist böse, würde man sagen, wenn moralische Kategorien in Hinsicht auf sie überhaupt statthaft wären. Sie ist also weder gut noch böse, sie entzieht sich dem scheidenden Urteil, wie sie selbst es ablehnt zu scheiden und zu urteilen; sie ist indifferent, objektiv gesprochen, und wie diese Indifferenz in ihren Kindern geistig-subjektiv erscheint, wird sie zu einer Problematik, die mit Qual und Bösartigkeit mehr zu tun hat als mit Glück und Güte, und die durchaus nicht gekommen scheint, Frieden zu bringen, wie der menschenwürdigen menschenfreundlichen Geist, sondern Zweifel und Verwirrung.”

Lähteet

- ALBER, JAN 2010/2009: Mahdottomat tarinamaailmat – ja mitä niillä voi tehdä. Alkuteos: Impossible Storyworlds – And What to Do with Them. Teoksessa Mari Hatavara, Markku Lehtimäki ja Pekka Tammi (toim.): *Luonnolliset ja luonnottomat kertomukset. Jälkiklassisen narratologian suuntia*. Suom. Laura Karttunen. Helsinki: Gaudeamus, 44–61.
- ALTENBERG, PAUL 1961: *Die Romane Thomas Manns. Versuch einer Deutung*. Bad Homburg v.d.H.: Hermann Gentner.
- BARTHES, ROLAND 1994/1957: *Mytologioita*. Alkuteos: *Mythologies*. Suom. Panu Minkkinen. Helsinki: Gaudeamus.
- BEAUMONT, MATTHEW (ED.) 2007: *Adventures of Realism*. Oxford: Blackwell.
- CULLER, JONATHAN 1975: *Structuralist Poetics. Structuralism, Linguistics and the Study of Literature*. London: Routledge & Kegan Paul.
- DIERKS, MANFRED 1972: *Studien zu Mythos und Psychologie bei Thomas Mann. An seinem Nachlass orientierte Untersuchungen zum „Tod in Venedig“, zum „Zauberberg“ und zur „Joseph“-Tetralogie*. Thomas-Mann-Studien, Bd. II. München und Bern: Francke.
- DOWLING, DAVID 1985: *Bloomsbury Aesthetics and the Novel of Forster and Woolf*. New York: St. Martin's Press.
- FLUDERNIK, MONIKA 1996: *Towards a "Natural" Narratology*. London: Routledge.
- FLUDERNIK, MONIKA 2005: Experientiality. Teoksessa David Herman, Manfred Jahn and Marie-Laure Ryan (eds.): *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. London: Routledge.
- FLUDERNIK, MONIKA 2010/2003: Luonnollinen narratologia ja kognitiiviset parametrit. Alkuteos Natural Narratology and Cognitive Parameters. Teoksessa Mari Hatavara, Markku Lehtimäki ja Pekka Tammi (toim.): *Luonnolliset ja luonnottomat kertomukset. Jälkiklassisen narratologian suuntia*. Suom. Sanna Katariina Bruun. Helsinki: Gaudeamus, 17–43.
- HAGE, VOLKER 1976: Vom Einsatz und Rückzug des fiktiven Ich-Erzählers. *Text und Kritik (Sonderband Thomas Mann)*, 88–97.
- HASSELBACH, KARLHEINZ 1982/1978: *Thomas Mann. Doktor Faustus. Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn erzählt von einem Freunde*. München: Oldenbourg.
- HATAVARA, MARI 2010: Mahdollinen ja mahdoton kerronta historiallisessa romaanissa. Teoksessa Mari Hatavara, Markku Lehtimäki ja Pekka Tammi (toim.): *Luonnolliset ja luonnottomat kertomukset. Jälkiklassisen narratologian suuntia*. Helsinki: Gaudeamus, 158–186.
- HEFTRICH, ECKHARD 1982: *Vom Verfall zur Apokalypse. Über Thomas Mann*, Bd. II. Frankfurt a.M.: Klostermann.

HENNING, MARGRIT 1966: *Die Ich-Form und ihre Funktion in Thomas Manns „Doktor Faustus“ und in der deutschen Literatur der Gegenwart*. Tübingen: Niemeyer.

HÄGG, SAMULI 2010: Tylsä *Mason & Dixon*. Yritys luonnolliseksi luennaksi. Teoksessa Mari Hatavara, Markku Lehtimäki ja Pekka Tammi (toim.): *Luonnolliset ja luonnottomat kertomukset. Jälkiklassisen narratologian suuntia*. Helsinki: Gaudeamus, 110–128.

KESKINEN, MIKKO 2010: Kertomuksen kummitukset. Kohti ”yliluonnollista” narratologiaa. Teoksessa Mari Hatavara, Markku Lehtimäki ja Pekka Tammi (toim.): *Luonnolliset ja luonnottomat kertomukset. Jälkiklassisen narratologian suuntia*. Helsinki: Gaudeamus, 94–109.

KOOPMANN, HELMUT 1975: Thomas Mann. Theorie und Praxis der epischen Ironie. Teoksessa Helmut Koopmann (Hrsg.): *Thomas Mann*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 351–383.

KOOPMANN, HELMUT 1990: Doktor Faustus. Teoksessa Koopmann: *Thomas-Mann-Handbuch*. Stuttgart: Kröner, 475–497.

KOOPMANN, HELMUT 1997: *Deutsche Literaturtheorien zwischen 1880 und 1920*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

KRISTIANSEN, BØRJE 1978: *Unform – Form – Überform. Thomas Manns Zauberberg und Schopenhauers Metaphysik*. Koebenhavn: Universitetsforlaget i Koebenhavn.

KURZKE, HERMANN 1985: *Thomas Mann. Epoche – Werk – Wirkung*. München: Beck.

KURZKE, HERMANN 2001/1999: *Thomas Mann. Das Leben als Kunstwerk. Eine Biographie*. München: Beck.

LEHTIMÄKI, MARKKU 2010: Luonto kuvassa. Kerronnan keinot Terrence Malickin elokuvassa *Uusi maailma*. Teoksessa Mari Hatavara, Markku Lehtimäki ja Pekka Tammi (toim.): *Luonnolliset ja luonnottomat kertomukset. Jälkiklassisen narratologian suuntia*. Helsinki: Gaudeamus, 277–302.

LÄMMERT, EBERHARD & HARTMUT EGGERT (HRSG.) 1975/1971: *Romantheorie. Dokumentation ihrer Geschichte in Deutschland seit 1880*. Köln: Kiepenhauer & Witsch.

MANN, THOMAS 1990/1945: Deutschland und die Deutschen. *Gesammelte Werke XI*. Frankfurt am Main: Fischer, 1126–1147.

MANN, THOMAS 1981: *Dichter über ihre Dichtungen*, Bd. 14. *Thomas Mann, Teil III: 1944–1955*. Hrsg. von Hans Wysling unter Mitwirkung von Marianne Fischer. Passau: Heimeran.

MANN, THOMAS 1990/1947: *Doktor Faustus. Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn erzählt von einem Freunde*. *Gesammelte Werke VI*.

MANN, THOMAS 1990/1939: Einführung in den Zauberberg. *Gesammelte Werke XI*, 602–616.

MANN, THOMAS 1990/1949: *Die Entstehung des Doktor Faustus*. *Gesammelte Werke XI*, 145–301.

- MANN, THOMAS 1990/1894: Gefallen. *Gesammelte Werke* VIII, 11–42.
- MANN, THOMAS 1990/1921: Goethe und Tolstoi. *Gesammelte Werke* IX, 58–173.
- MANN, THOMAS 1990/1936: Freud und die Zukunft. *Gesammelte Werke* IX, 478–510.
- MANN, THOMAS 1990/1938: Schopenhauer. *Gesammelte Werke* IX, 528–580.
- REED, TERENCE J. 1989: Thomas Mann und die literarische Tradition. Teoksessa Koopmann: *Thomas-Mann-Handbuch*. Stuttgart: Kröner, 95–136.
- SAARILUOMA, LIISA 1989: *Muuttuva romaani. Johdatus individualistisen lajin historiaan*. Hämeenlinna: Karisto.
- SAARILUOMA, LIISA 1990: The Biographical Mode in the Novels of Virginia Woolf. *Orbis Litterarum* 45, 169–188.
- SAARILUOMA, LIISA 1996: *Nietzsche als Roman. Die Sinnkonstituierung in Thomas Manns Doktor Faustus*. Tübingen: Niemeyer.
- SCHOPENHAUER, ARTHUR 1986A/1818: Die Welt als Wille und Vorstellung. *Sämtliche Werke*, Bd. I–II. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- SCHOPENHAUER, ARTHUR 1986B/1813: *Über die vierfache Wurzel des Satzes vom zureichenden Grunde*. *Sämtliche Werke*, Bd. III. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- STEINECKE, HARTMUT (HRSG.) 1984: *Romanpoetik in Deutschland. Von Hegel bis Fontane*. Tübingen: Narr.
- WOOLF, VIRGINIA 1966: Mr. Bennett and Mrs. Brown. *Collected Essays I*. London: Hogarth Press, 319–337.
- WOOLF, VIRGINIA 1967: Modern Fiction. *Collected Essays II*. London: Hogarth Press, 103–110.
- WYSLING, HANS 1975: Die Technik der Montage. Zu Thomas Manns „Erwähltem“. Teoksessa Koopmann: Thomas Mann, 257–319.
- WYSLING, HANS 1974: ”Mythus und Psychologie” bei Thomas Mann. Teoksessa Wysling: *Dokumente und Untersuchungen. Beiträge zur Thomas-Mann-Forschung*. Thomas-Mann-Studien, Bd. III. Bern und München: Francke, 167–180.
- WYSLING, HANS 1976: *Thomas Mann heute. Sieben Vorträge*. Bern und München: Francke.