

Irma Perttula

Groteski normin rikkomuksena ja inkongruenttina yhdistelynä¹

Joel Lehtosen vuonna 1922 ilmestyneen romaanin *Rakastunut rampa* vahvasti visuaalisessa alussa loikkii tietä pitkin jokin omituinen olento. Tämä kummajainen

[k]ulkee... tai paremminkin liikkuu. Loikkii nelinkontin... Hän on niinkuin koira tai jänis.

Synkkäin kuusien reunustama tie hukkuu syksyiseen sumuun, niin ettei häntä kauempaa tarkasti eroita. Huomaa ainoastaan, että jokin olento se on... olento, joka hyppii kömpelösti. Sen päässä heilahtelee jotain pitkää... ja seljässä keikkuu jokin esine.

Nyt hän on tullut lähemmäksi ja nousee pystyyn maasta... Ikäänkuin pyrkien inhimilliseen asentoon. Hän ei enää loiki, vaan kävelee... Tuossa hän tulee, selvenee yhä raskaassa sumussa. Tulee kuin neliskulmainen puulaatikko. Laatikon alla horjuu kaksi hyvin lyhyttä jalkaa, joiden polviin hän kävellessään nojautuu käsillään. Jaloissa on hänellä suuret nauhakengät; pohkeiden ympärille kääritty kapeat, repaleiset säärystimet. Hän ähkii ja huohottaa. (Lehtonen 1922, 5.)

Fokalisoijana oleva ekstrapadiegeettinen kertoja on sijoittanut itsensä syksyiseen maisemaan ja katsoo tätä kaukaa saapuvaa hahmoa, josta ei ikään kuin heti osaa päättää, mikä tai kuka se on: ihminen vai eläin. Vasta kun kertoja näkee olennon jaloissa suuret nauhakengät ja pohkeitten ympärille käärityt repaleiset säärystimet, alkavat sekä hän että lukija olla vakuuttuneita siitä, että kyseessä on ihminen. Vasta toisessa luvussa tälle ”olenolle” annetaan nimi: hän on Sakris Kukkelman.

Koko romaanin ajan Sakrista luonnehditaan eläimellistävillä ja joskus myös esineellistävillä vertauksilla ja metaforilla, samoin kuin verbeillä ja adjektiiveilla, jotka luonnehtivat pikemminkin eläintä kuin ihmistä. Hän on koppakuoriainen (Lehtonen 1922, 130) ja turilas (250), hänen ”naama[nsa] on kuin jotain kalanlihaa” (224), hän kapuaa ”käsillään ja räpylöillään mäntyyn” (239), hän on sammakko (9), vääräkoipinen hämähäkki (258), kilpikonna (251) ja metsänpeikko (93) tai neliskulmainen puulaatikko (5), kapsäkki (9) tai kanto (92), myhkyinen kasa (116) ja karvatukku (259).

Mutta Sakriksen hahmossa ei rajoituta vain eläimellistämiseen ja esineellistämiseen. Hänessä Lehtonen vie myös fyysisen epämuotoisuuden pidemmälle kuin yhdessäkään toisessa henkilöahmossaan. Ennen muuta Sakris on fyysisesti poikkeava: ”kääpiö” ja ”rampa”, hänen rintansa on surkeasti sisään painunut ja ”seljässä törröttää suunnaton muhku” (mt., 6). Mutta rampuus tai vammaisuus sinänsä ei ole romaanissa ensisijaisesti kuvauksen kohteena – se merkitsee jotakin.

Eläimellistäminen ja esineellistäminen, fyysinen epämuotoisuus, vääristäminen, madaltaminen ja arvonalennus ovat *Rakastuneen ramman* estetiikalle leimaa-antavia piirteitä. Vielä tänäänkin *Rakastunut rampa* on yksi suomalaisen kirjallisuuden merkillisimmistä romaaneista. Se on myös herättänyt hämmennystä ja torjuntaa, sitä on luonnehdittu ”harha-askeleeksi runouden polulla” (Tarkiainen 1940, 23) ja on todettu, että ”Lehtosen taiteellinen maku petti tällä kertaa valitettavalla tavalla” (Björkenheim 1955, 118).

Rakastunut rampa jatkaa sitä taiteen traditiota, joka 1400-luvun lopulla, renessanssijan Italiassa, nimettiin *groteskiksi*. Tuolloin löydettiin Roomassa maan alle unohduksiin hautautunut keisari Neron palatsi Domus Aurea. Sen sisätilat oli koristeltu erikoislaatuksella ornamenttiikalla, jossa puhtaasti ei-esittävät, ornamentaaliset kuviot ja kiemurat sekä toisaalta fyysisestä todellisuudesta, eläin-, ihmis-, kasvi- ja esine-maailmasta, ammentavat esittävät elementit kietoutuivat erikoislaatuiseksi, fantastiseksi kokonaisuudeksi. Tätä maan alta, ”luolista”, ensin Roomasta ja sitten muualtakin Italiasta löytynyttä antiikin ornamenttiikkaa, joka lähes 1500 vuotta oli odottanut löytämistään ja nimeämistään, alettiin kutsua nimellä *grotesco*, ’luolamainen’ (sanasta *grotta*, ’luola’).

Vaikka sana *groteski* on siis peräisin 1400-luvun lopulta, ei ilmiön historiaa voi pysäyttää renessanssiin eikä edes ajanlaskun alkuun. Ilmiönä groteski näyttäytyy jonkinlaisena ikuisena inhimillisen mielikuvituksen piirteenä, joka Bernard McElroyn mukaan yksilöllisessä kokemuksessa kohdataan ensimmäiseksi lapsuuden unissa ja fantasioissa. Taiteessa sen juuret voidaan ulottaa aina paleoliittisiin luolamaalauksiin asti. (McElroy 1989, 182.)

Kirjallisuudentutkimuksen termiksi groteski tuli vasta romantiikan aikana. Kun groteskin alun perin ymmärrettiin esittävän ennen kaikkea jotakin sellaista, mitä sellaisenaan ei ole luonnossa, alettiin groteski romantiikasta lähtien – etenkin Victor Hugon myötä – nähdä myös reaalisen todellisuuden ilmiönä, luonnon toisena puolena, jota sitäkin tulee totuuteen pyrkivän taiteen kuvata. Groteski ei luo taiteessa vain myyttisiä tai fantastisia ”ei-olioita” vaan nostaa esiin myös ”kirottua luontoa” ja juhlii kaikkea sitä (sekä fyysistä että psyykkistä), mitä sivilisaatioprosessi on pyrkinyt tukahduttamaan ja kontrolloimaan.

Joel Lehtosen *Rakastunut rampa* vie lukijansa groteskin estetiikan keinoin hahmoteltuun maailmaan. Mutta kyse ei ole Suomessakin paljon huomiota herättäneestä bahtinilaisesta, hilpeästä ja karnevalistisesta, vaan ennen kaikkea synkästä ja kauheasta, sisäänpäin kääntyneestä groteskista. Romaani vie maailmaan, jossa mikään ei ole ”tervettä” ja ehjää, jossa ihmiset ja talot ovat vinoja, lahoja ja rujoja, jossa tuvat pyrkivät kyljelleen (Lehtonen 1922, 98), ja jopa mänty on ”vääriä ja latvasta tyvistetty” (59). Se vie maailmansodan ja sisällissodan jälkeisiin tunteihin, aikaan, joka ”on kuin

syksyinen päivä, sumuinen ja raskas” (43) ja jossa ”iso ja väkevä syö huonompansa” (27). Ennen kaikkea se vie syvälle Sakriksen ja koko aikakauden mielenmaisemaan.

Subjektiivinen ja karnevalistinen groteski

Nykykeskustelua groteskista on jo kauan hallinnut kaksi toisistaan eroavaa muotoilua. Toinen niistä assosioituu Bahtinin karnevaaliteorian ympärille ja yhdistää groteskin hilpeään ja koomiseen, kansannaurukulttuurista ammentavaan kirjallisuuden ”toiseen traditioon”. Groteski outona, pelkoa tai inhoa herättävänä, kammottavana ja kauheana yhdistyy puolestaan ennen muuta Wolfgang Kayserin teokseen *Das Grotteske. Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung* (1957). Suomalaisessa kirjallisuudentutkimuksessa kauheaan ja synkkään painottuva groteski on jäänyt karnevalistisen ja hilpeän groteskin varjoon. Siitä ei myöskään ole olemassa yhtään suomalaista monografiaa. Tätä puutetta väitöskirjani pyrkii täyttämään.

Bahtin käsittelee Rabelais-teoksessaan keskiajan ja renessanssin karnevalistista groteskia. Hän hyökkää sisäänpäin kääntyneenä, individualistisena ja synkkänä pitämänsä romantiikan ja modernismin groteskia vastaan. Hänen mukaansa esir romantiikassa ja varhaisromantiikassa alkoi groteskin ”merkityksen perusteellinen muutos”: karnevalistinen, koominen ja hilpeä groteski sai kirjallisuudessa rinnalleen synkän ja kauhean groteskin, johon liittyi myös tuona aikana syntynyt, ihmismielen selittämättömyyttä ja pimeää puolta tutkiva goottilainen romaani. (Bahtin 1995, 35.) Romantiikassa groteskista tulee hänen mukaansa ”subjektiivisen, yksilöllisen maailmantuntemuksen ilmaisumuoto, joka on hyvin kaukana aiempien vuosisatojen kansan karnevalistisesta maailmantuntemuksesta” (mt., 49). Avoimuuden ja julkisuuden, ”torin”, tilalle tulee sisäänpäin kääntyminen, ”kamari”, ja karnevalistisen naurun tilalle tulee kauhu. Tämä muutos groteskin merkityksessä kytkeytyy puolestaan toiseen perustavaan muutokseen: modernin subjektin syntyyn.

Vaikka Bahtinin mukaan nauru on redusoitunut romanttisessa ja modernisessa groteskissa, se ei ole niistäkään kokonaan kadonnut. Ja vaikka hän painottaa nauruaspektia karnevalistisessa groteskissa, on yhä enemmän alettu korostaa sitä, miten myös karnevalisoitunut kirjallisuus on aina ollut sekä koomista että traagista. Sen enempää karnevalistisessa kuin kauheassakaan groteskissa kauhu ja nauru eivät sulje toisiaan kokonaan pois. Niin kuin Bernard McElroy toteaa, kaikki laaja keskustelu groteskista taiteessa suuntautuu välttämättä alueille, jotka pitävät sisällään sekä koomisen että vakavan, sekä naurun että kauhun (1989, 15).

Groteskin ydin on juhliä epästabiiliutta tai ambivalenssia (Carroll 2003, 294). Puhdas kauhu ei synnytä groteskia vaan vasta kauhun ja naurun, naurun ja inhon tai torjunnan ja vetovoiman yhdistelmä. Tästä syystä en ole nimennyt sitä groteskin haaraa, johon tutkimuksessani keskityn, kauheaksi groteskiksi tai kauhugroteskiksi

(*terrible grotesque*), niin kuin joissakin englanninkielisissä tutkimuksissa, vaan Bahtinin jalanjäljissä *subjektiiviseksi groteskiksi* (ks. 1995, 35), sitäkin huolimatta, että termi ei ole yleisessä käytössä.

Groteski suomalaisessa kirjallisuudessa

Vaikka yksittäisiä groteskeja kärjistyksiä voinee esiintyä minkä aikakauden tai kirjallisuushistoriallisen periodin teoksissa tahansa, ilmestyvät sekä karnevalistinen että subjektiivinen groteski laajemmassa määrin suomalaiseen kirjallisuuteen 1900-luvun alussa modernististen, pysähtyneitä ja kokonaisvaltaisia maailmanhahmotuksia kyseenalaistavien ja rikkovien tendenssien myötä. Groteski liittoutuu modernin ja muutoksen, normin rikkomisen ja rajan ylityksen kanssa.

Karnevalistinen ja subjektiivinen groteski saavat tärkeimmät edustajansa kahdessa suomalaisen kirjallisuuden 1900-luvun alun varhaisen modernismin keskeisessä kirjailijassa: Maiju Lassilassa ja Joel Lehtosessa. Algot Untolan Maiju Lassilan nimellä kirjoittaman humoristisen tuotannon lähtökohdat ovat kansan naurukulttuurissa, ”viralliselle” kulttuurille ja estetiikalle vastakkaisissa pyrkimyksissä, ja se jää tutkimukseeni aiheenrajauksen ulkopuolelle. Vaikka Joel Lehtosellakin on selviä jälkiä karnevalistisesta groteskista, hänen tuotannossaan subjektiivinen groteski syrjäyttää yhä selvemmin avoimen ja hilpeän karnevalistisen groteskin.

Varhaista tai täyttä modernismia edustavat Joel Lehtosen *Rakastuneen ramman* ohella myös muut väitöskirjassani analysoivat kaunokirjalliset tekstit: Sally Salmisen romaani *Prins Efflam* (suom. *Kalastajakylän prinssi*, molemmat 1953), Juhani Peltosen novelli ”Orjien kasvattaja” kokoelmasta *Vedenalainen melodia* (1965) ja Annika Idströmin romaani *Veljeni Sebastian* (1986). Ne nousevat näkemykseni mukaan modernistisen subjektiivisen groteskin eräiksi keskeisiksi esimerkeiksi suomalaisessa kirjallisuudessa. Groteskin rooli toisaalta romantiikan kirjallisuudessa, toisaalta postmodernissa tai postmodernin jälkeisessä suomalaisessa kirjallisuudessa ovat toisten tutkimusten aiheita.

Bahtin korostaa karnevalistisen groteskin uutta luovaa ja utooppista puolta. Hän näkee karnevalistisen groteskin vastakohtana ”kaikelle maailman materiaalis-ruumiillisista juurista irtautumiselle, kaikelle eristämislle ja sulkeutumiselle, kaikelle abstraktin ideaaliselle” (Bahtin 1995, 28). Vaikka subjektiiviseen groteskiin, toisin kuin karnevalistiseen, ei yleensä sisälly utooppista aspektia, myös siihen latautuu transgressiivista ja nurin kääntävää potentiaalia. Myös se nostaa esiin materiaalista ”alapuolta”, torjuttua ja tukahdutettua ruumiillisuutta ja manifestoi näin sekä fyysistä että psyykkistä toiseutta. Se madaltaa korkeaa ja nostaa esiin matalaa ja kyseenalaistaa näin hierarkkista järjestystä. Myös modernistinen subjektiivinen groteski purkaa ”idealistisen filosofisen ajattelun kieltä”.²

Normin rikkomus ja inkongruenssi

Groteskin pääpiirteeksi hahmottuu väitöskirjassani normin rikkomus.³ Groteski perustuu erilaisin, usein yhteenkietoutuvin keinoin – yhdistely, arvonalennus, vääristäminen, nurinkääntäminen, lioittelu ja monistuminen – tapahtuvaan normin rikkomukseen. Groteski ylittää paitsi esteettistä, myös sosiaalista ja poliittista sopivaisuutta ja ns. ”hyvää makua”. Se kyseenalaistaa ja kääntää nurin arvoja ja normeja ja yhdistelee villisti yhteenkuulumatonta. Tyypillistä sille on etenkin normia rikkova ruumiillisuus. ”Myyttisen jäljet”: samat periaatteet, jotka näkyvät antiikin myyttisissä olioissa: paitsi hybridisaatio (khimaira, kentauri), myös epämuotoisuus (kyklooppi), monistuminen (Hydra, kerberos) ja muodonmuutos (Narkissos), näkyvät siinä yhä eri tavoin. Groteski aina madaltaa ja usein lioittelee.

Perustavin normin rikkomisen strategia groteskissa on eri tavoin ja eri tasoilla tapahtuva yhdistely. Rationaalinen ja looginen ajattelu perustuu erontekoon, luokitteluun, hierarkkiseen järjestykseen ja ristiriidan välttämiseen. Groteski sen sijaan – niin kuin ”villi ajattelu”⁴ ja myytti – perustuu yhdistelyyn; groteski ylittää luokituksia, kumoo hierarkioita, purkaa loogista järjestystä ja ruokkii ristiriitaa. Inkongruenssia, sinänsä yhteenkuulumattomien elementtien yhdistämistä, on kautta aikojen pidetty groteskin rakennepiirteenä. Groteski nousee huomiosta, että jokin on illegitiimisti jossakin toisessa: että asiat, joiden pitäisi olla erillään, on yhdistetty toisiinsa (Harpham 1982, 11). Inkongruenssi voi realisoitua groteskissa ainakin kolmella tasolla, joita aikaisemmassa tutkimuksessa ei ole systemaattisesti eroteltu: käsitepiirien, ”esitystasojen” sekä diskurssin ja tarinan välillä.⁵

Groteski syntyy eri käsitepiirien, etenkin inhimillisen ja eläimellisen tai inhimillisen ja esineellisen – eli jälkimmäisessä tapauksessa myös elollisen ja elottoman – yhdistämisestä eri tavoin; pisimmilleen vietynä kyse voi olla hybridisaatiosta tai muodonmuutoksesta. Groteski ylittää ja kyseenalaistaa näin perustavia kulttuurisia luokitusjärjestelmiämme, tapaamme hahmottaa maailmaa. Se kumoo ”yleisiä olettamuksiamme luonnosta ja ontologisesta järjestyksestä” (Carroll 2003, 296–297), yhteistä ennalta edellytettyä tietoaamme maailmasta. Elämismaailmassa omaksumamme kulttuuriset skeemat ja skriptit joutuvat groteskin ”uusien näkemyksiä tuottavassa sekaannuksen prosessissa” (Harpham 1982, 17) kyseenalaisiksi.

Paitsi käsitepiirejä groteski törmäyttää eri ”esitystasojen”⁶: etenkin traagista ja koomista, mutta myös realistista ja fantastista, ornamentaalista ja esittävä, lyyristä ja arkista, subliimia ja brutaalia. Mutta groteskin olemus ei ole harmonia, vaan disharmonia. Eri esitystasot eivät ole sopuosinnussa keskenään; ne työntävät toisiaan pois ja deformoivat toisensa, eikä lukija tiedä miten reagoida. Norbert Franzin mukaan groteskissa on kyse paradokseista, jotka johtuvat mahdottomuudesta yhdistää yksittäisiä elementtejä tai lausumia tekstin kokonaisuuteen (1980, 92).

Kolmanneksi groteskilla on valtava pyrkimys muodon ja sisällön avioliittoon, mutta etualaistamalla ne molemmat, niin että ne eivät vaikuta olevan kumppaneita, vaan sodassa keskenään (Harpham 1982, 7). Antiikissa ja klassismissa decorum merkitsi myös aiheen sopivuutta tyyliin. Groteskissa sen sijaan on usein kyse sisällön ja muodon, sen *mitä* kuvataan ja sen *miten* kuvataan – aiheen ja käsittelytavan tai tarinan ja diskurssin – välisestä inkongruenssista. Groteski nousee usein törmäyksestä muodon rajoitusten ja rajoituksista kieltäytyvän, kapinoivan sisällön välillä (Harpham 1982, 7).

Groteski jää aina jonnekin välille, se tutkii mytologisen ja historiallisen, kirjaimellisen ja metaforisen, ykseyden ja erillisyyden, anomalian ja normin, samuuden ja toiseuden, tutun ja vieraan, ei-esittävän ja esittävän, kielen ja maailman, mahdottoman ja mahdollisen rajaa. Kaikilla eri tasoilla groteski perustuu pohjimmiltaan eettiselle ja/ tai loogiselle ristiriidalle (Heidsieck 1969, 17).

Myös käsittelemisäni neljässä suomalaisessa teoksessa groteski rakentuu yhä uudelleen normipoikkeamalle ja eri tasoilla toteutuvalla inkongruentilla yhdistelylle. Niitten kaikkien henkilöt edustavat groteskien hahmojen erilaisia tyyppejä. Lehtosen *Rakastuneen ramman* Sakris Kukkelmanissa toteutuvat paitsi eläimellistäminen, esineellistäminen ja ulkoinen epämuotoisuus, myös sisäisen ja ulkoisen, samoin kuin koomisen ja traagisen inkongruenssi. Vaikka Sakriksen ulkoinen olemus herättää torjuntaa, hänet tuodaan vapaan epäsuoran esityksen ja psykokerronnan avulla äärimmäisen lähelle lukijaa. Sakriksen hahmo herättää yhtä aikaa paitsi kauhua, inhoa ja naurua, myös sääliä: kyttyrän alla piilottelee elämän säälimättömästi jalkoihinsa polkema, voimaton raajarikko, jonka elämä on täynnä kipua ja kärsimystä. Sally Salmisen *Kalastajakylän prinssin* Efflam puolestaan on muistinmenetyksen pirstoma, kahtiajakautunut henkilö, yhtä aikaa Kristus ja Saatana, eikä kumpikaan.

Juhani Peltosen ”Orjien kasvattajan” Werner Reiss on idean riivaama, maaninen hahmo, jonka elämän ainoaksi sisällöksi tulee orjien ruoskiminen ja heidän potkimisensa raudoitetuilla kengillä. Orjat puolestaan ovat fyysisesti rujoja hybridejä, joista yhdellä on ”käsi jalan jatkona, toisella lyijykynänohut parimetrinen häntä” (Peltonen 1965, 72). Ja Annika Idströmin *Veljeni Sebastianin* Antti on sekä fyysisesti että psyykkisesti poikkeava lapsen ja aikuisen välimuoto, vielä 11-vuotiaana 7-vuotiaan kokoinen lapsi, jonka pää hennoilla hartioilla on ”kuin ylikypsä arbuusi” (Idström 1986, 103). Kaikki nämä henkilöahmot manifestoivat fyysisistä ja/ tai psyykkistä toiseutta. Suunta on negatiiviseen ja matalalle, myös fyysiseen ja materiaaliseen. Ne kaikki ovat kuin kehotuksia unohtaa hurskastelevat läksyt ”ihmiselämän arvosta ja arvokkuudesta” (vrt. McElroy 1989, 162).

Kaikki käsittelemäni tekstit purkavat myös lajirajoja: *Rakastunut rampa* hahmottuu uudelleenlaiseksi tragediaksi, *Kalastajakylän prinssi* legenda ja antilegenda yhdistäväksi, lukijaa harhaan johtavaksi garden-path -kertomukseksi (ks. Jahn 1999 ja 2008, 70),

”Orjien kasvattaja” kauhukertomusta yhtä aikaa jäljitteleväksi ja muuntavaksi pastissiksi ja *Veljeni Sebastian* antikehityskertomukseksi.

Torjuttu toiseus

Kaikissa käsittelemissäni kertomuksissa groteski luo tutun ja vieraan välitilaan jäävän, oudon, usein shokeeraavan fiktiivisen maailman. Kaikissa niissä groteski merkitsee astumista järjestyneestä ja rationaalisesta, hillitystä ja hallitusta epäjärjestykseen, nurinkuriseen, heterogeeniseen ja sekasortoiseen. Mutta kaikissa niissä se paljastaa jotakin myös yhteisestä todellisuudestamme. Kautta aikojen groteskiin on tiivistynyt jotakin oleellista ihmisenä olemisesta, elämästä ja maailmasta. Se näyttää tutun todellisuuden uutena, kääntää ”normaalia” epänormaalksi ja päinvastoin tai nostaa esiin sellaisia ihmisyyden osa-alueita, jotka on enemmän tai vähemmän pyritty torjumaan ja sulkemaan pois.

Kayserin mukaan groteskin hahmottelu taiteessa on yritys manata esiin ja karkottaa pois maailmassa oleva demoninen. Se että pimeä on tehty näkyväksi, outo paljastettu, ja käsittämätön otettu puheeksi, merkitsee hänen mukaansa samalla salaista vapautumista niistä. (Kayser 1957, 202.) Näin Kayser näkee itse asiassa myös romantiikan ja modernismin subjektiivisella groteskilla samantapaisen positiivisen, maailmaa kauheasta ja demonisesta vapauttavan tehtävän, jota Bahtin korostaa karnevalistisen groteskin yhteydessä. Juuri *pelon* voittamisen kokemus on Bahtinin mukaan olennainen osa keskiaikaista karnevalistista naurua; nauramalla ja leikkimällä kauhean kanssa siitä vapaudutaan (Bahtin 1995, 83).

Vapauttaako lopulta ”kauhean kanssa leikkiminen”, vai lisäksi se kenties kauheaa, jää ainakin tässä yhteydessä ratkaisematta. Mutta sitäkin oleellisemmaksi groteskissa nousee tutkimukseni valossa torjutun toiseuden kohtaaminen sinänsä. Keskeiseksi osoittautuu se tunnistamisen hetki, jolloin – niin kuin kaikkien käsittelemieni tekstien tulkinnoissa – torjuttu toiseus alkaa tunnistua samuudeksi. Sakriksen epämuotoinen kyttyrä, Efflamin hyvyys ja pahuus, Wernerin väkivaltaisuus tai Antin julmuus eivät paljasta ”demonista” tai ”ihmisen mitan ylittävää”; päinvastoin ne kaikki paljastavat *vain* idealisoinnista ja ylevöittämisestä riisutun ihmisyyden eri puolia. Groteski ei moralisoi, mutta kaikki käsittelemäni teokset nostavat esiin myös syvästi eettisiä kysymyksiä ihmisyydestä ja olemassaolosta, ihmisen osasta, hyvästä ja pahasta, oikeasta ja väärästä.

Koomisessa lukijan turvallisuudentunne ja etäisyys tapahtumiin säilyy, nauramme etäältä, varmuutemme säilyttäen, ylempää, voitokkaina ja *toiselle*, mutta groteski tempaa tältä turvallisuudentunteelta pohjan pois. Mutta groteski ei ole uhka vain minuudelle, se voi olla uhka myös tiedollisesti. Se kyseenalaistaa ja horjuttaa tapaamme hahmottaa maailmaa ja luoda sen kaaokseen järjestystä luokittelemalla ilmiöitä, asettamalla tiettyjä ilmiöitä toistensa yhteyteen ja toisia erilleen.

Lopuksi

Vaikka eri tutkijat lähestyvät groteskia erilaisista teoreettisista näkökulmista, painottavat sen eri puolia ja käyttävät osin eri terminologiaa, vallitsee inkongruenssin suhteen harvinainen konsensus. Mutta ”[m]itä muuten on inkongruenssi?” Aarne Kinnunen kysyy teoksessaan *Huumorin ja koomisen keskeneräinen kysymys*, ja jatkaa Nelson Goodmaniin viitaten: ”[e]likö se ole [vain] ihmisen suorittamaa varsin mielivaltaista luokittelua” (Kinnunen 1994, 19).

Jonkin yhdistelyn pitäminen inkongruenttina perustuu juuri sille ”varsin mieli-valtaiselle” luokittelulle, jota groteski nimenomaan purkaa ja kyseenalaistaa. Vaikka, niin kuin Aarne Kinnunen toteaa huumorista ja koomisesta, ”tutkijat ja filosofit” löytävät – kenties groteskistakin – ”inkongruenssin ja mitä kaikkea löytävätkään”, ja vaikka inkongruenssi voidaan kenties myös objektiivisesti osoittaa (Kinnunen 1994, 17–18), ei *groteskin maailma* itse asiassa paradoksaalisesti tunne eikä tunnusta inkongruenssia. Groteskin maailma ei perimmiltään ole (ainakaan ”normaalimaailman” tavoin) luokitteleva, hierarkkinen eikä dikotominen, päinvastoin se kyseenalaistaa hierarkkisia luokituksia. Näin groteski hahmottaa maailmaa toisin, ohi konventionaalisten kategorisointien, rationaalisen ja kausaalisen selittämisen, ohi totalisoivien systeemien ja valmiiden maailmanmallien.

Kayserin mukaan groteskin hahmottelut ovat vastalause kaikkea rationalismia ja kaikkea ajattelun systematiikkaa vastaan (Kayser 1957, 203). Bahtinin mukaan groteski ”löytää aivan toisen maailman, toisen maailmanjärjestyksen, toisen elämänjärjestyksen” (Bahtin 1995, 45). Ja jos lukija suostuu sen maailmaan, sen groteskius redusoituu, sen hämmentävyys katoaa ja maailma näyttäytyy toisena.

Viitteet

¹ Tämä kirjoitus perustuu Lectio praecursoriaani väitöstilaisuudessa 11.12.2010, jossa tarkastettiin Helsingin yliopiston kotimaisen kirjallisuuden väitöskirjani *Groteski suomalaisessa kirjallisuudessa. Neljä tapaustutkimusta*. Laajemmin groteskia ja muitakin ”epäluonnollisuutta” pohditaan tekeillä olevassa artikkelikokoelmassa *The Grotesque and the Unnatural* (Cambria Press), jonka toimittavat Jarkko Toikkanen ja Markku Salmela.

² Vrt. Bahtin (1995, 36), jonka mukaan subjektiivisessa (romanttisessa ja modernistisessa) groteskissa ”[k]arnevalistinen maailmantuntemus tavallaan käännetään subjektiivisen idealistisen filosofisen ajattelun kielelle ja se lakkaa olemasta sitä konkreettisesti elettyä (voisi jopa sanoa ruumiillisesti elettyä) tuntemusta olemassaolon ykseydestä ja ehtymättömyydestä, jollaista se oli keskiajan ja renessanssin groteskissa.”

³ Groteskin tutkijat tuntuvat poikkeuksetta jakavan näkemyksen groteskista normipoikkeamana. Englannin kielisessä tutkimuksessa sitä korostaa erityisesti Mary Russo. Sabine Schlüter puolestaan tiivistää teoksensa teoreettisessa osassa (jossa hän esittelee yleisesti etupäässä saksalaisten groteskin tutkijoiden näkemyksiä), että groteskin ydin on anti-normi. Hän toteaa myös groteskista yleistäen, että: ”[s]obald das Grotteske zur Norm würde, wäre es

nicht mehr grotesk.” (Schlüter 2007, 31.)

Normi ei signifioi mitään enempää tai vähempää kuin vallitsevan standardin (Russo 1995, vii). Vrt. myös Tiina Arppe (2000, 38): ”Normin/ideaalin asettaja on tietenkin yhteiskunta, mutta se esitetään ikään kuin suoraan ’luonnosta’ emanoituvana: luonto itse näyttää asettavan paitsi ideaalin (tasapaino) myös sen kriteerit (mitta)”.

⁴ Vrt. Claude Lévi-Strauss, *La pensée sauvage* (Villi ajattelu) 1962. Lévi-Strauss asettaa vastakkain ns. primitiivisten kansojen uutta luovan ja kulttuuria uudistavan ”villin ajattelun” ja toisaalta ”kesytetyn ajattelun” (*pensée domestiqué*), joka hänen mukaansa on paljolti leimallista meidän sivilisaatiollemme ja länsimaiselle tieteelliselle, voittoa tavoittelevalle ajattelulle.

⁵ Toisaalta inkongruenssi voi rakentua myös implisiittisesti normin ja poikkeaman välille.

⁶ *Darstellungsebene*-termi on käytössä saksankielisessä tutkimuksessa, olen kääntänyt sen esitystasoksi. Siinä painopiste on tekstin *miten*-tasossa (*miten* tarina on esitetty) erotuksena tarinan tasosta (*mitä* esitetään) (vrt. myös *Diskursebene* tai engl. *presentation level*). Käytän tässä *esitystasoa* väljänä kattoterminä, jonka alle mahtuvat niin moodi, sävy, tyyli kuin rekisteri.

Lähteet

ARPPE, TIINA 2000: *Pyhä ja kirottu. Pahan ongelmasta ranskalaisessa yhteiskuntateoriassa*. (Yhteenvetoartikkeli). Helsinki: Yliopistopaino. [<http://ethesis.helsinki.fi/julkaisut/val/sosio/vk/arppe/pyhajaki.pdf>] (14.1.2011)

BAHTIN, MIHAIL 1995/1965: *François Rabelais – keskiajan ja renessanssin nauru*. Alkuteos: *Tvorštvo Fransua Rable i nardonaja kultura srednevekovja i renessansa*. Suom. Tapani Laine ja Paula Nieminen. Helsinki: Taifuuni.

BJÖRKENHEIM, MAGNUS 1955: *Joel Lehtosen Putkinotko*. KTSV 14. Helsinki: SKS.

CARROLL, NOËL 2003: *The Grotesque Today: preliminary notes towards a taxonomy*. Teoksessa *Modern Art and the Grotesque*. Edited by Frances S. Connelly. Cambridge, UK: Cambridge University Press, 291–311.

FRANZ, NORBERT 1980: *Groteske Strukturen in der Prosa Zamjatin's*. *Syntaktische, semantische und pragmatische Aspekte*. Slavistische Beiträge, Band 139. München: Sagner.

HARPHAM, GEOFFREY GALT 1982: *On the Grotesque. Strategies of Contradiction in Art and Literature*. Princeton, NJ.: Princeton University Press.

HEIDSIECK, ARNOLD 1969: *Das Groteske und das Absurde im modernen Drama*. Sprache und Literatur 53. Stuttgart: Kohlhammer.

IDSTRÖM, ANNIKA 1986: *Veljeni Sebastian*. Porvoo: WSOY.

JAHN, MANFRED 1999: 'Speak, friend, and enter': Garden Paths, Artificial Intelligence, and Cognitive Narratology. Teoksessa *Narratologies: New Perspectives on Narrative Analysis*. Edited by David Herman. Ohio: Ohio State University Press, 167–194.

JAHN, MANFRED 2008: Cognitive Narratology. Teoksessa *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. Edited by Edited by David Herman, Manfred Jahn and Marie-Laure Ryan. London and New York: Routledge, 67–71.

- KAYSER, WOLFGANG 1957: *Das Grotteske. Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung*. Oldenburg: Gerhard Stalling Verlag.
- KINNUNEN, AARNE 1994: *Huumorin ja koomisen keskeneräinen kysymys*. Porvoo: WSOY.
- LEHTONEN, JOEL 1922: *Rakastunut rampa eli Sakris Kukkelman, köyhä polseviikki. Romaani*. Hämeenlinna: Karisto.
- MCELROY, BERNARD 1989: *Fiction of the Modern Grotesque*. New York: St. Martin's Press.
- PELTONEN, JUHANI 1965: Orjien kasvattaja. Teoksessa *Vedenalainen melodia. Yhteneväisiä kertomuksia*. Helsinki: Otava, 63–75.
- RUSSO, MARY 1995: *The female grotesque. Risk, excess and modernity*. New York: Routledge.
- SALMINEN, SALLY 1953: *Kalastajakylän prinssi. Romaani*. Alkuteos: *Prins Efflam. Roman*. Suom. Katri Ingman. Helsinki: Otava.
- SCHLÜTER, SABINE 2007: *Das Grotteske in einer absurden Welt. Weltwahrnehmung und Gesellschaftskritik in den Dramen von George F. Walker*. Kieler Beiträge zur Anglistik und Amerikanistik 23. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- TARKIAINEN, VILJO 1940: Joel Lehtosen kirjalliselta alkutaipaleelta. *Virittäjä* 1940, 1–23.