

PIRJO LYITIKÄINEN

Voi maamme! Kurjalasta Ruoveden rappioon

Kansallismaiseman vastakuvat negatiivisten tunteiden ilmaisijoina

Kansallisromanttisessa suomalaisuusprojektissa luotiin Suomelle kansallismaisema ja kansa, jotka ihanteellisesti olivat harmoniassa. Tietynlaisiin ihanteellisiin maisemiin ja kansan olemusta ja henkeä edustaviin tyyppihahmoihin kiinnitettiin positiivinen arvo- ja tunnelataus, joka oli tarkoitettu elähdyttämään suomalaisuusaatetta sivistyneistössä.¹ Kirjallisuudessa erityisesti Runebergin ja Topeliuksen idylliset kuvaukset saivat kanonisen aseman. Kun sitten uudet kirjalliset virtaukset ja aatteet halusivat haastaa tai kiistää kansallisia kiiltokuvia, tunnettuja ihanteita suoraan kyseenalaistavat kuvaukset tarjosivat affektiivisesti vaikuttavan väylän kritiikin ja negatiivisten tunteiden ilmaisemiseen. Usein juuri kansallista ahdinkoa, ahdistusta tai pessimismiä välitettiin nojaamalla ihannekuviin vastakarvaan. Vastakuvia on 1800-luvun lopulta alkaen syntynyt eri tarpeisiin ja tilanteisiin, toisaalta koska virallinen Suomi on pitänyt yllä ja muokannut ikään kuin itsestäänselvyyksiksi sementoituja ihannekuvia, ja toisaalta koska kirjallisuus (ja taide) on luonut myös uusia ihannekuvia, joiden totuudellisuus taas on haluttu kiistää. Vastakuvia ei kuitenkaan pidä ymmärtää yksiselitteisesti ihanteiden negatioiksi, sillä useimmiten niitä sävyttää melankolia tai nostalgia ja kritiikin kohteena on se kehitys, joka tuhoaa ihanteellista ja aidoksi koettua. Vastakuvilla on monia funktioita, ne ovat ambivalentteja ja niitä luodaan myös parodian ja pastissin keinoin.

Keskityn artikkelissani kolmen esimerkkitekstin valossa siihen, miten kansallismaiseman vastakuvat tuottavat kielteisiä tunteita, mutta otan esiin myös yhteyksiä kansankuvan purkamiseen. Lähtökohtani on siis tunnevaikutusten erittely ja niiden saamien funktioiden pohtiminen.² Johdatuksena negatiivisten tunnevaikutusten kuvauksen mekanismihin toimii Juhani Ahon lastu ”Kurjalan rannalla” (1891), joka ilmaisee suomalaisten synkkiä mielialoja venäläistämistoimien uhan alla. Siitä siirryn Marko Tapion keskeneräiseksi jääneeseen, modernistiseen romaanisarjaan *Arktinen hysteria I–II* (1967 ja 1968). Tapio kytkee saarijärveläisen kansallismaiseman alennustilan kansankuvaan ja rakentaa vastakuvaa ennen muuta uudelle positiiviselle kansankuvalle, jota ilmensi erityisesti Väinö Linnan *Täällä Pohjantähden alla*. Nykykirjallisuuden tuottamia vastakuvia edustaa Matias Riikosen *Suuri Fuuga* (2017). Riikonen kirjoittaa nykyajan dystopiaa kääntämällä ikonisen Ruoveden itsensä irvikuvaksi

¹ Ks. esim. Karkama 1994: 55–58; Konttinen 2001: 200–251; Lukkarinen ja Waenerberg 2004; Häyrynen 2005: 17–21.

² Kysymys on siis niistä keinoista, joilla teksti synnyttää (tekijän yleisössä) affekteja ja samalla rakentaa arvopohjaansa. Lyhyesti ilmaistuna: siitä kuinka tuotetaan samastuminen tai muu reaktio kertojan tai henkilöahmojen tunteisiin ja toisaalta reaktioita kuvattuun maailmaan tai sen kuvauksiin. Sen miten negatiivisuus samalla synnyttää lukijan mielenkiinnon tai jopa kiehtoo, jätän tarkasteluni ulkopuolelle. Ks. Lyytikäinen 2016 ja 2017 ja vrt. Lyytikäinen 2019.

ja kansallisen katoamisen symboliksi postmodernin parodian hengessä. Tutkin, miten tekstit välittävät kansalliseen kytkeytyviä kielteisiä affekteja ja tunnevaikutuksia kuvaamalla kansallismaisemaa vastahankaan: toisin sanoen purkamalla ihannemaiseman ja ihannekansan malleja³. Vastahankaisuus ilmenee esimerkiksi niin, että puretaan ihanteellisen maisemakuvauksen kiiltokuvia korostamalla paikkojen kielteisiä Aspekteja tai yhdistämällä kuvattuihin paikkoihin vastenmielisiä säätiloja ja synkkiä vuodenaikoja.⁴ Erityisesti Tapiolla mutta myös Riikosella tämä yhdistyy kansaa tai kansakuntaa edustavien mutta negatiivisesti sävytettyjen henkilöhahmojen esittämiseen.

Metodin esitys ja naturalistisen allegorian monimielisyys

Naturalismin ja dekadenssin poetiikassa 1800-luvun lopulla ihannekuvien kieltäminen, muokkaaminen ja mahdollisesti samanaikainen ihanneiden nostalgia saavat keskeisen roolin eivätkä kansalliset ihannekuvat olleet poikkeus. Kansallismaisemaa purkavan naturalismin ja dekadenssin katse kohdistuikin romanttisten ihanteiden unohtamiin korpiloukkoihin, suomaille ja kansallismaiseman hävityksen näyttämöille. Viimemainittuja edustivat modernisaatioon negatiivisesti tai epäillen suhtautuvien kirjailijoiden silmissä esimerkiksi metsien hakkuut ja rautateiden rakentaminen. Takapajuloita löydettiin jo, kun Järvi-Suomen siintäviltä ulapoilta edetään Saimaan hämärämmille perukoille, kuten Joel Lehtosen *Putkinotkon* (1919–1920) avauksessa. Monella tavoin ohjelmallinen pessimismi ja suomalaisuusaate kuitenkin taistelivat keskenään samojen kirjailijoiden tuotannossa. Etenkin Juhani Aho on ristiriitojen kirjailija: jopa kansallismaisemaa monin tavoin ylläpitävä *Papin rouva* (1893) kuvaa myös idyllin murtumista, yksitoikkoisuutta ja elävältä kuolemista kansallismaiseman kainalossa.⁵ Ahon ”Kurjalan rannalla” (*Lastuja I*, tästä lähin L) on kuitenkin erityisen paradoksaalinen teksti. Naturalismin keinot valjastetaan siinä kansallisten tuntojen kuvaamiseen.

Venäjän ja venäläistahojen lisääntyvät hyökkäykset Suomen erityisasemaa vastaan 1880-luvulla synnyttivät pelkoa ja ahdistusta Suomen kohtalosta.⁶ Näitä tunteita välitettiin usein allegorisiin maisemakuvain, joissa kuvauksen vahva affektiivisuus yhdistyy viheliäiseen (yleensä idästä tulevaan) säähän ja kurjuuden kuviin. Maisemien avulla viestitään kollektiivista mielialaa tilanteessa, jossa avoimet poliittiset mielenilmaisut ovat mahdottomia. Ahon lastut tarjoavat runsaasti esimerkkejä tällaisista poliittisista allegorioista, mutta kaikkein inhorealisticin on ”Kurjalan rannalla”. Suomalaisen mielialaa ilmentävä lastu samalla – kuin vahingossa – purkaa kansallismaiseman ja kirjaimellisesti luettuna luo kuvan korpiloukosta, jossa kaikki on rappion, hajaannuksen ja epäjärjestyksen vallassa.

³ Tässä yhteydessä tarkoitan nimenomaan kansallisia stereotyyppioita ja aiemman kirjallisuuden luomia kuvausmalleja ja arvotuksia (ks. Lyytikäinen 2016: 38–39).

⁴ Säätilojen ja tunteiden suhteesta ks. esim. Ben-Ze’ev 2000: 88.

⁵ Rossi 2007: 108–110; Lyytikäinen 2013: 170–173.

⁶ Vuoden 1890 postimanifesti, jolla Suomen postilaitos yhdistettiin Venäjän postilaitokseen, on Ahon lastun välitön konteksti.

Lastu kuvaa, kuinka syrjäseudulla aseensa kanssa (oletetusti metsästyretkellä) kulkeva kertoja saapuu sydänmaan järvelle, joka ympäristöineen luo täydellisen kontrastin ihannoidulle kansalliselle järvinäkymälle – vaikkapa Topeliuksen ”Kesäpäivä Kangasalla” -runoon (1853) verraten.⁷ Järvi on ”matala” ja ”liejupohjainen” ja soilta siihen ”valuu mustat, mutaiset vedet”. Rannan kaislikko on kuin ”siivoton parta” eikä avovettä näy kuin ”silmäke”. Sää ja vuodenaika kruunaavat kurjuuden: ”Sataa tuhuttaa harmaalta, likaiselta syystaivaalta.” (L: 115.) Lohduttomuuden vaikutelmaa tuotetaan negatiivisia arvolatauksia kasaavilla adjektiiveilla ja verbeillä, jotka kyllästävät likaisuuden ja ankean harmauden luoman masentavan tunnelman. Kaikissa kuvatuissa maiseman yksityiskohdissa korostuvat ainoastaan kielteisiä tunteita herättävät yksityiskohdat.

Alavireistä tunnelmaa tehostavat luonnon elementteihin liitetyt merkit ihmisasutuksesta. Sateen sisästä nähdään ”haamuja talosta” ja järven rannan köyhä torppa tuohi- ja turvekattoisine rakennuksineen. Yksityiskohdista mainittavimmat ovat ”maan sisään painumaisillaan oleva pirtti” ja pärettä ja riepua yhdistävä ikkuna. (L: 115–116.) Pellolla vallitsee marraskuinen ankeus ja kaikkialla autius: asukkaita ei näy. Lopulta torpan kuvaus ikään kuin huipentuu satunnaisissa yksityiskohdissa, jotka kuvaavat yleistä sotkuista alennustilaa: ”Vetelä tie vie rantaan, jossa on hai-seva liinaliko liejukossa, pesurahi sääret sojoina ilmassa, vanteeton kiulu ja vanha vene, puolillaan vettä, jossa uiskentelee ongen vapa ja hiiltynyt tervashalko.” (L: 116.)

Ahon kuvauksen voimaa lisäävät alliteraatiot (”liinaliko liejukossa” on kuin inhotusta manaava loitsu) ja muut soinnutellut sekä suorastaan rivo pesurahiin personifikaatio.⁸ Jonkinlaisesta inhuuden lumipalloepektistä voi puhua veneen kuvauksessa, jossa kasataan tehokkaasti laiminlyönneistä ja välinpitämättömyydestä kertovia havainnollisia yksityiskohtia. Mitään avoimia tunteiden ilmaisuja ei tarvita vahvistamaan sitä lohdutonta vaikutelmaa, joka kuvauksesta välittyy.⁹

Näkymään lisätään vielä liike ja torpan tienoon ainoat elävät olennot: ”kurja, takkuinen koira”, joka ”retuuttaa mädännyttä kalan ruumista”, ja varis,¹⁰ joka lähtee ”lentää kahnuttamaan” koiran saaliin perässä. Aho ikään kuin maalaa puhtaan kurjuuden kuvan ja siirtymä kahteen viimeiseen kappaleeseen, joissa keskitytään kertojan omaan kurjuuteen, pitää yllä aukottoman synkkyiden tunnelman. Likomärkä kertoja vettä pursuavine kenkineen palelee, kun sade ja tuuli piinaavat. Sade on jo räntää, sitä masentavinta kaikista sateen lajeista, ja jälleen kuvauksen soinnutellu vahvistaa tunnevaikutusta: ”Rätkii jo räntää kasvoihin”. (L: 116.)

⁷ Topeliuksen runossa (joka osallistuu kansallismaisema-stereotypian luomiseen) katsotaan korkealta, on kesä, valo ja värejä ja näköala avautuu ”niin kauas kuin silmään siintää” järvien ulapoille ja saarten vihreyteen (ks. Lyytikäinen 2013: 166–168). Kaikissa näissä suhteissa Ahon Kurjala asettuu ihannemaiseman vastakuvaksi.

⁸ Vrt. Baudelairen runo ”Raato” (1857), jossa ”soravuoteella rietas raato / koivet ilmassa retkotti kuin himokas nainen” (Antti Nylénin suomennoksesta).

⁹ Usein juuri affektiivinen kuvaus, jossa tunnetila välittyy havainnollisesti kuvatun voimasta, on vaikuttavinta (Lyytikäinen 2016: 47–50).

¹⁰ Ahon kuvauksessa on muistumia tai paralleleleja Akseli Gallen-Kallelan realistisiin maalauksiin, kuten *Poika ja varis* ja *Mädäntynyt kuha* (molemmat vuodelta 1884).

Kun kansallismaisemaa näin on ikään kuin rätkitty kasvoihin, annetaan uuden ulottuvuuden tulkinta-avain: lastun viimeinen kappale paljastaa allegorian. Tuvan seinän suojaan päässyt kertoja vetää taskustaan, kuin sattumalta, palasen vanhaa sanomalehteä, jossa on alku uutisesta. Uutissitaatissa on ainoa avoin viittaus tunnetilaan, siihen melankoliaan, jonka kansallinen ahdinko aiheuttaa: ”*Surkeat ovat ajat tätä nykyä Suomessa. Alakuloisuus täyttää mielet ja ...*” Kertoja päättää lastun lakonisella kommentilla, joka viittaa siihen, että uutisen katkelmakin kertoo jo olennaisen: ”Jatkoa ei ole eikä sitä tarvitakaan.” (L: 117.) Kurjalan kurjuuden tuottaman tunnetilan alkulähde onkin lopulta muualla kuin maisemassa.

Ahon mielialataide ammentaa naturalismista, joka mitätöi kansallismaiseman ja vihjaa torppien Suomen ankeuksiin. Se toimii malliesimerkkinä siitä, miten arkirealistinen tai objektiiviseksi kuviteltu kuvaus kyllästetään tunnelmalla, joka sävyttää kaiken ja luo pohjan myös moraalisisille arvottamisille.¹¹ Jokainen yksityiskohta tuottaa tunnevaikutuksen, joka konstruoi yhtenäistä, ideologisesti latautunutta tunnetilaa. Kirjaimellisella tasolla kuvauksen tyyli toimii esikuvana uusnaturalismin ja modernistisen illuusiottomuuden kansankuvauksille.¹² Allegorian motivoi kuitenkin huoli (rakastetun) kansakunnan kohtalosta. Näin painostavan poliittisen tilanteen luoma melankolia yhdistyy pohjoisen maan viheliäiseen syysäähän, maiseman ankeuteen ja kansan rappiotilaan ambivalentilla tavalla. Allegoriana lastu onkin romanttis-symbolistisen perinteen mukaista ”tunnelmataidetta”, mielentilan heijastamista ulkomailmaan.¹³ Tässä tapauksessa on lisäksi kysymys kollektiivisesta mielialasta, jonka kertoja jakaa kansansa kanssa. Kertoja luottaa kansalliseen konsensuseseen. Se mikä vaikuttaa kansallismaiseman negaatiolta ja näyttää mallin nihilistiselle kuvaukselle, onkin kansaa yhdistävän alakulon tai melankolian ilmaus.

Saarijärvi takapajulana ja ympäristösodan näyttämönä

[!]tse asiassa nuo ajat eivät ole vielä sen kauempana. Mökin ikkunaruuudut ovat rikki ja räiteillä tuketut. (AH 2: 25.)¹⁴

Runebergin kansallismaisemaksi kirjoittama Saarijärvi on Marko Tapion keskenjääneessä *Arktinen hysteria* -romaanisarjassa mullistuksen kourissa. Teoksessa kansallismaisemaan kajotaan osana laajempaa vastakuvan rakentamista, jossa päähuomio keskittyy kansankuvaan. Teos jatkaa omalla tavallaan pessimistisen kansankuvan naturalististen, dekadenttien

¹¹ Arjen harmauden naturalistisesta sävyttämisestä ks. Rossi 2007: 119–133.

¹² Illuusiottomuus, uusasiallisuus ja ”kylmä” eli tunteeton kerronta mainitaan usein modernismin ohjelman olennaisena osana, ks. esim. Laitinen 1997: 467. Vaikka kansankuvauksen on varsinaisessa modernismissa ajateltu väistyneen ja näin ehkä tapahtuikin siinä mielessä kuin se realismissa ymmärrettiin, on kansan kuvaaminen esimerkiksi Tapiolla voimissaan *Arktisen hysterian* kertojan ajattelussa.

¹³ Ks. Reents 2015: 76–77 ja 1890-luvun maalaustaiteen tunnelmista ja poliittisista metaforista Konttinen 2001: 219–220 ja 223–224.

¹⁴ Näin viittaa *Arktisen hysterian* osaan 2 ja osaan 1 merkinnällä AH.

ja uusnaturalististen kirjoittajien linjaa, johon myös Tapiota erityisesti inspiroinut F. E. Sillanpää kuuluu.¹⁵ Jo sarjan ensimmäisen osan ilmestyttyä teoksen Helsingin Sanomissa arvioinut Max Rand näki sen antiteesinä Linnan *Pohjantähti* -sarjalle (Kuhna 2004: 20).¹⁶ Prologissa tämä vastakirjoituksen idea tuleekin varhain esiin: ”Köyhää ihmistä ja hänen asiaansa on kaunisteltu maailmassa niin anteeksiantamattoman, niin rikollisen paljon, että minua kammotti, kun se minulle selvisi.” (AH: 29.) Linnan pyrkimys palauttaa kansan menetetty maine ja kirjoittaa uusi ylpeiden eikä enää nöyrien työn ja sodan sankareiden joukko, jonka kapinallisuuskin on oikeutettua, närästää Tapion kertojapäähenkilöä. Kirjan modernistinen rakenne kuitenkin komplisoi asetelmaa. Sarjan ihmiskuva värityy epäluotettavan kertojan, modernistiseksi hylkiösankariksi luonnehdittavissa olevan Harri Björkharryn kaunaisen ja pessimistisen mielen lävitse.¹⁷ Näin ollen kertojalla ei ole objektiivisesti raportoivan kertojan auktoriteettia (eikä oletusta konsensuksesta), mutta samalla kerrotun affektiivinen voima ja retorinen vakuuttavuus lukijan suuntaan maksimoidaan. Laajasti ymmärretyn naturalistisen ja syöverinaturalistisen inhon tuottamisen mekanismit ovat Tapiollakin käytössä. Kertojan laajat mietteet suomalaisuudesta, Suomesta ja ihmisluonnosta yleensä asettuvat henkilöahmon subjektiiviseen perspektiiviin, mutta vangitsevat yleisönsä juuri pidäkkeettömänä tunteidenpurkauksena, jonka valtaa on vaikea vastustaa. Romaanisarjaa onkin luettu tekijänsä äänenä ja oikeistolaisen Suomen puheenvuorona.¹⁸ Kertojaratkaisu asettaa kuitenkin liian suoraviivaisen lukijan kieroon asemaan, arktisen hysterian kantajaksi kertojan rinnalle: kertojan näkemykset ovat kärjistetyn affektiivisia ja ne ilmaisevat ristiriitoja, joita hän ei pysty ratkaisemaan.

Tapion teos kutsuukin eri tavoin lukijaa myös ottamaan etäisyyttä ja näkemään kertojan sekä hänen perhehistoriansa että siihen kietoutuvien yhteiskunnallisten vastakkainasettelujen panttivankina – ja samalla kanssasyllisenä. Vaikka kertoja Harri Björkharry on yhtäältä äärimmäisen subjektiivinen ja affektiivinen, toisaalta hänen jyrkkä antikommunistinen ideologiansa ja kapitalistin asemansa ei estä häntä laajasti siteeraamasta työmiesten kärjekkäitä poliittisyhteiskunnallisia näkemyksiä ja kannanottoja. Lukijalle annetaan mahdollisuus nähdä asioita ohi kertojan karkeuksien, inhon ja kaunan ilmausten tai ääriideologian. Kertojan oma ideologiakin on ambivalentti: hänen kuvansa kansasta yhdistää inhonaturalismia suomalaisen työmiehen alentaen ylentävään ihailuun. Kertoja myös psykologisoidaan: hänen kompleksinen isäsuhteensa riistokapitalistin ja entisen ministerin poikana näyttää heijastuvan kaikkeen kerrottuun. Hän ei peittele isänsä rötöksiä, antaa

¹⁵ Naturalismin, dekadenssin, uusnaturalismin ja modernismin suhteista ks. Lyytikäinen ja muut 2020a ja 2020b ja Sillanpään naturalismista Rossi 2020. Tapion Sillanpääläisyys ks. Makkonen 1991: 118–128.

¹⁶ Kuhnan väitöskirja ikään kuin lähtee tästä ja käsittelee monelta kannalta näiden romaanisarjojen suhdetta.

¹⁷ Salin 2008: 21–23. Tapion romaani on kiinteästi yhteydessä eurooppalaisen romaanin sodanjälkeisissä trendeissä (”tunnelmayhteisössä”, voisi sanoa): esim. Thomas Bernhardin äskettäin suomennettu *Pakkanen* (alkuteos 1963) tarjoaa mielenkiintoisen vertailukohdan.

¹⁸ Vastaanotosta ks. Kuhna 2004: 15–24.

työmiesten hakata tämän henkiveveriin katsoen päältä, mutta toisaalta ihannoi isäänsä suurmiehenä. Suurmieskompleksi ulottuu myös työn tai sodan sankareina esiintyvien kansanmiesten ihannointiin ja ambivalentilla tavalla Hitleriin.¹⁹ Näihin piirteisiin yhdistyy sodan ihannointi, naisten huorittelu ja hysteerinen maskuliinisuus: koko sarjan yllä lemuaa testosteronin ja viinan löyhkä. Ja tuhon ja raiskauksen kohteena olevan kansallismaiseman nostalgia.

Romaanisarjan päänäyttämö ja kaikkea kerrontaa kehystävä maisema on voimalaitostyömaa, joka edustaa modernia edistyksen ja kapitalismin Suomea. Romaanin modernistinen rakenne tekee työmaasta polttopisteen, josta käsin avautuu katsaus niin Saarijärven kuin Suomen historiaan. Kertoja on voimalaitostyömaan työnjohtaja, jonka pitäisi toiminnallaan toteuttaa koko projekti ja onnettomuuden sattuessa pelastaa tilanne, mutta keskellä murtuneen padon aiheuttamaa uhkaa tämä tarkkailija ja ulkopuolinen, modernismissa tyyppillinen oman elämänsä sivullinen muistelee ja filosofoi. Kerrontahetkeksi dramatisoidaan henkilökertojan elämän suurin ratkaisun hetki, kun hänen isänsä on työmaalla mukiloitu sairaalakuuntoon ja hän on itse vetäytynyt työmaakoppiinsa pohtimaan, mitä tehdä. Odottaessaan kaukopuhelun yhdistämistä äidilleen kertoja käy – oletetusti 20 minuutin ajan – mielessään läpi elämänsä ja sukunsa elämää ennen kuin hänen on päätettävä, miten taltuttaa työmaansa lakkoilevat työmiehet, jotta sortuva pato ei tuhoaisi koko työmaata ympäristöineen. Nykypäivän perspektiivistä uhkana on myös ympäristökatastrofi. Romaani tarjoaakin aineksia ekokriittisiin pohdintoihin, vaikka henkilökertoja ei niihin keskity.

Kertojan kuva Suomesta ja Saarijärvestä on yhtä ristiriitainen kuin hän itse on hahmona. Saarijärvi on tekijän oma kotikunta mutta myös Saarijärven Paavoon ja ihanteelliseen kansankuvaan assosioituva paikkakunta. Kertojalla ja hänen isänsä firmalla on suuria vaikeuksia paikallisen väen kanssa, sillä kapitalistinen edistysideologia ei liikuta kansaa:

Kaiken aikaa meillä oli vaikeuksia paikallisten ihmisten kanssa, oikeastaan yhä erilaisten luonnonlasten, jotka rakastivat enemmän kuohuvaa koskeaan kuin sitä hyötyä, jota he sähkön muodossa tulisivat siitä saamaan. En usko, että he todella tajusivat tätä asiaa, siihen liittyvää hyötynäkökohtaa koskaan, miten kärsivällisesti ja juurta jaksain sen heille selitimmekin. – Ja vihdoin kaiken aikaa me jouduimme pettymään sen työvoiman suhteen, joka meillä oli käytettävissämme. (AH: 12.)

Kansa on osa luontoa ja kuvataan alkeelliseksi, köyhäksi, likaiseksi ja uppiniskaiseksi, mutta se rakastaa koskeaan ja sen luonnontilaa, mikä Björkharryjen eli paikallisten kapitalistien hyötynäkökulmasta on järjetöntä. Sähköistämisen uranuurtajat esitetään ambivalentisti voittoa tavoittelevina ”hyväntekijöinä” (AH: 53), jotka korvaisivat nokisten kattojen öljylamput uuden ajan kirkkaalla valolla, kunhan liikevoiton ”leijonanosa” (AH: 52) lankeaisi heille. Voimalaitosta koskeen rakentavat työntekijät ovat samoja, joiden isien maat samaisen kosken ympäriltä isä Björkharry on pulavuosina pilkkahintaan ostanut. Huolimatta kertojan uskontunnustuksesta kapitalismille hän auliisti paljastaa myös kaiken sen vääryyden ja röyhkeyden, jota hänen isänsä on seudulla harjoittanut.

¹⁹ Ks. myös Fried 1975: 72–75.

Kuvauksen elementit maalaavat sodanjälkeisestä Saarijärvestä korpiloukon, joka muistuttaa Ahon tuotannon ja myöhempien naturalististen ja uusnaturalististen kirjallisten kuvausten aiheistosta. Uusiakin lautataloja on noussut nokisten ja mustuneiden hirsimökkien joukkoon, mutta ne eivät paranna yleistä ilmettä: ”Paljaat, paperoidut, likaiset ja repeytyneet seinät olivat itse asiassa vain vielä ikävämmät kuin entiset mustuneet hirret”. Yhä on russakoita, sängyissä olkea ynnä muuta, mikä kaikki ”merkitsee samaa: likaa, tyhmyyttä, osaamattomuutta.” (AH: 15.) Kun kertojan huomion kiinnittää paikallinen asukas, tämä edustaa kaikkea mahdollista ankeutta. Vanha koukkuselkäinen nainen miehen saappaissa tonkii tulipalosta pelastettuja tavaroita viedäkseen jotakin. Hänen vammansa aiheutui siitä, että lapsena ”hänen äitinsä oli antanut hänen vahingossa kaataa kiehuvan vesipadan mahalleen” (AH: 28). Nainen saa symboloida kaikkea puutetta ja henkistä alennustilaa, joka kertojan silmissä leimaa hänen syntymäseutuaan, jonne hän on palannut viidentoista kaupungissa vietetyn vuoden jälkeen.²⁰ Saman tien hän katsoo ympärilleen tulipalopaikalla:

Joka puolella oli kuin vuorena suomalainen maisema: harmaita maalaamattomia rakennuksia, syksyllä korjaamatta jääneitä tyhjiä eloseipäitä tappeineen pystyssä saroilla. Kuusia, noita kuusia. (AH: 28.)

Tähän maisemaan kammottava nainen katoaa maantietä pitkin ja kertoja esittää järkyttävän kommentin: ”Minulla oli autossani ase, jolla olisin voinut ampua hänet sieltä” (AH: 28). Lukija eläytyy kaiken ankeuteen mutta samalla häntä muistutetaan siitä, että kaikki on nähty kertojan vihamielisin silmin. Kertojan käsittämättömän aggressiiviset impulssit kiinnostavatkin aika ajoin huomion siihen mielenmaisemaan, josta kuvaukset kumpuavat. Lukija simuloi kertojan affekteja, mutta hänet herätetään shokkivaikutuksin tarkkailemaan tätä ulkoapäin. Vastuu on kuitenkin lukijalla.²¹ Kertojan inho ja vihamielisyys ilmentävät humanismin vastaisia arvoja, mutta lukija voi suhtautua varauksella avoimen subjektiiviseen hylkiökertojaan.

Kertojan mielenmaisemaan kuuluu myös ambivalentti nostalginen viritys. Hän hurmioituu aika ajoin luonnosta ja suomalaisista kesäoista, vaikka näitä luontonäkyjä aina kehystää tai ympäröi kansan tai työmaan kurjuus.²² Samalla hän joutuu myöntämään, että ehkä luonnonlapset olivatkin oikeassa:

²⁰ Nainen toimii analogisesti *vetula*-topoksen tavoin: tällainen ’vanhan naisen’ hahmo toimi jo antiikissa inhottavan perikuvana. Vetulan merkityksestä inhon estetiikassa ks. Menninghaus 2003: 84–91. Ks. myös Lyytikäinen 2020: 89–92.

²¹ Tässä voi ottaa esiin epäluotettaviin kertojiin liittyvän ”Lolita”-dilemman, josta Lisa Zunshine (2006: 112–118) on kirjoittanut; lukija, joka samastuu kertojan arvoihin, sivuuttaa fiktion asetelman, jossa vastenmielinen tai rikollinen henkilökertoja hahmotuu fiktiiviseksi muotokuvaksi eikä tekijän äänitorveksi. Esimerkiksi Timo Hännikäinen (2013) samastaa melko pidäkkeettömästi Harri Björkharryn ja Marko Tapion.

²² Kertoja esimerkiksi kuvaa eläneensä ”yhden elämänsä onnellisimmista tunneista” (AH: 24) katsellessaan lintuja yöllisellä erämaajärvellä. Tapion Sillanpäältä saama oppi, joka hyvin selvästi kuvastui esimerkiksi *Lasisen pyykkilaudan* luontokuvauksista, näkyy edelleen *Arktisen hysterian* luontokuvissa, vaikka Tapion suhde luontokuvauksiin on problematisoitunut. Vrt. Fried 1975: 16.

Mieleen ovat sentään jääneet kauniit kesäiset yöt, jotka minun oli työn vuoksi hyvin usein pakko valvoa. Maisema oli niin kaunista, että meidän repimismme oikeastaan tehosti sitä. Se toi siihen lisää tuon melankolian, säälivän surumielisyyden siitä, miten häviävää kaikki on. – Kun koskien ruoppaukset ja lopullinen padotus oli joskus toteutettu, tästä maisemasta ei olisi jäljellä mitään, kokonaisuus olisi aivan toinen. Silloin käsitin koskenrantojen asujien kannan voimalaitoksen rakentamista vastaan. Käsitin sen ja myönnän sen, kuinka oikeassa he tavallaan olivat ja kuinka väärässä olimme me. (AH: 21–22.)

Kertojan ambivalentti suhde kaikkeen antaa lukijalle näköalan kuvatun konfliktin eri puoliin, mutta se ei estä kertojaa toimimasta isänsä yrityksen ja häikäilemättömän voitontavoittelun juoksupoikana. Kiero nautinto katoavan kauneuden melankoliasta, kun itse raiskaa maisemaa, tarjoaa yhden avaimen kertojan persoonaan ja samalla modernin kansakunnan rakentamisen jakomielisyyteen.²³ Harri Björkharry näkee asiat eri puolilta, tuntee ne eri osapuolten kannalta, eikä siksi koskaan voi yksioikoisesti pysyä kannassaan.

Suhde takapajuiseen kansaan on yhtä ambivalentti kuin suhde maisemaan. Kesäöinä kertoja jopa nauttii juoppojen kansanmiestensä seurasta:

Kyllähän minä heidän kanssaan näissäkin paljon olin, nautin elämästäni, näkemästäni ja myös tästä seurastani, jota rakastin, melkein rajattomasti, yhtä rajattomasti kuin surin heidän kovaa osaansa ja yksinpä näillä ryyppyretkillämmekin etsin siihen ratkaisua. En itsekään tiennyt, mikä se olisi. Mutta ehkäpä sen näkee jo etsimiseni suunnasta. (AH: 23.)

Kertojan sisäiset ristiriidat vaikuttavat niin ratkaisemattomilta, että ”ratkaisua” juuri mihinkään, saati kansan ”kovaan osaan” ei ole tarjolla eikä romaanin konfliktiinkaan ole luvassa ainakaan positiivista ratkaisua. Kansan kurjuus ja rappio eivät korjaannu korruptoituneiden ja rikollisten yrittäjien käsissä, ja kertoja luo lopulta kuvan kansakunnasta kaikkia koskevan arktisen hysterian näyttämönä. Kertojan omat väkivaltafantasiat ja toisaalta kuohuttava passiivisuus moraalisesti arveluttavissa tilanteissa paljastavat hänen kellariloukkoisen luonteensa, joka johtaa aina arveluttaviin valintoihin.

Sodan maisemat

Tapion kertoja potee myös omaa sodan varjostaman sukupolven traumaansa, joka heijastuu 1960-luvun mieskirjailijoiden tuotannossa usein pakonomaisena tarpeena kuvata sota, vaikka rienaavastikin. Tapio itse ehti mukaan rintamalle ja kuvaa *Aapo Heiskasen viikatetanssissa* (1956) sodasta palaajan traumaa, mutta *Arktisen hysterian* sota kokematonta kertojaa sota kiehtoo hyvin arveluttavalla tavalla.

Romaanissa sodan viitekehys aktivoituu paitsi Suomi-konepistoolin ja kertojan ampumisfantasioiden kautta, myös kaikilla mahdollisilla muilla tavoilla. Sota on romaanisarjan kantava aihealue ja johto-

²³ Tapion tuotannon traaginen vire syntyy usein tästä jakomielisyydestä ja siitä että sen enempää Tapio kuin hänen henkilöhahmonsakaan eivät pääse ihmisen pahuuden yli; pessimistinen ihmiskäsitys ja modernismin illuusioita puhkova, antikataranttinen mentaliteetti eivät tarjoa ulospääsyä toivottomuudesta.

motiivi. Henkilöhahmojen sotamuistojen ja erityisesti *Arktisen hysterial* toisen osan sankarin Vihtori Kauton sotakertomusten avulla katetaan historialliset sodat. Björkharryjen suvun ja saarijärvisen katkeruuden tarinassa lähdetään kansalaissodan tapahtumista, jonka muistot edelleen myrkyttävät ilmapiiriä, eivätkä myöhempien sotienkaan muistot yhdistä kansaa ja Björkharryja. Nykyinen ”sota” ja sodan kaikenkattavuus luodaan kuitenkin suuren maisema-analogian avulla. Jo aivan alussa kertoja vertaa patotyömaata sotatantereeseen ja valokuvaa tätä ”sodan” hävitystä (AH: 11). Analogia sotaan onkin Tapion sarjassa tai kertojan mielessä kuin pakkomielle.²⁴

Työmaan maisema kaikessa lohduttomuudessaan on taiten rakennettu sodan maisemaksi ja analogiaan palataan usein. Sarjan toisessa osassa kuvataan jälleen kerran sodan hävitystä muistuttava sekasorto:

Ympäriällä oli työmaa, jolla kaiken aikaa oli myllerretyn maan, loan, likaisen ja puhtaan lumen, räjäytysten jälkeisen tomun ja milloin minkin peittämä sekasorto. Lautaa, rautaa, kiviä, sementtiä, kaikenlaatuista romua, koneita, tilapäisiä parakkimaisia rakennuksia, likaisia, resuisia, nälkäisiä miehiä, seassa pari kolme naistakin, joita jokaista siellä naitiin, kylmyyttä, hellettä tai sateen aiheuttamaa kurjuutta – niin minulla itselläni kuin miehilläkin. Viinaa, sairautta, loukkaantumisia ja kuolemantapauksia, likaisia, karkeita puheita. (AH 2: 67.)

Kaikki on viheliäistä kaaosta ja kurjuutta. Negatiivisten mielleyhtymien kasaaminen tuottaa epämukavia, ”rumia” tunteuksia, jotka tarttuvat lukijaan kuin tahmea aine.²⁵ Naturalismin zolalaista, Ahon käyttämä perintöä pelkistetään tässä, mutta vastenmielisten tunnevaikutusten herättämisen mekanismit ovat samansuuntaisia.

Vaikka kurjuus kuvataan yhteiseksi, Harri Björkharry on (ainakin isänsä poissa ollessa) tässä ”sodassa” upseeri ja komentaja, jolla on vaikeutensa miestensä kanssa. Työmaalla jatketaan sekä luokkasotaa että toista maailmansotaa samalla kun käydään uutta sotaa: modernin kapitalismin rakentaminen rinnastuu sotaan kansaa ja luontoa vastaan, vaikka voimallisuuden piti olla (sähkö)valon projekti. Useimmat työmiehet Tapion sarjassa näyttävät upseerin silmin kovin kelvottomiksi, vaikka sankarihahmojakin heissä on. Konepistooli, jota kertoja piilottelee vuoteensa alla ja jolla hänen isänsä on ampunut kyseenalaisissa oloissa sotilaskuriksi luokittelemansa saarijärvisen työmiehen, kuvastaa luokkaristiriitaa. Romanin keskeneräisyys jättää arvailujen varaan, miten kirjailijan oli tarkoitus konepistoolia käyttää romanin lopputilanteissa. Selvää kuitenkin on, että pistoolille joku rooli oli niissä varattu. Lukija jätetään pohtimaan niin tuhoavan ja raaistavan sodan kuin ympäristöä, luontoa ja kansan elämää muokkaavan taloudellisteknisen sodan mielekkyyttä. Kertoja on tässäkin suhteessa epämukava: hän ei tuomitse sotaa vaan pohtii sodan hyötyjä ja välttämättömyyttä ihmiskunnalle.

Kaiken kaikkiaan Tapion romaanisarjan kuningasajatus on esittää Suomi kurjalana, jossa primitiivinen kansa ja sen rötösherrat tai kyseenalaiset modernin Suomen rakentajat kamppailevat. Itse modernin projekti näyttää siunauksellisuudeltaan kyseenalaisena, vaikka kaikki ilman sitä onkin primitiivistä ja alkeellista. Joka tapauksessa elämä on sotaa ja sitä

²⁴ Analogiaa kehitellään monin tavoin I. osan alussa; esim. AH: 43, 57–58, 60 ja 70–71.

²⁵ Viittaaan Sara Ahmedin (2004) ”tahmeuden” käsitteeseen.

kestävät parhaiten kurjuuteen tottuneet. Sen sijaan Harri Björkharryn kaltaiset pohdiskelevat tarkkailijahahmot eivät sodassa pärjää. He kamppailevat ahdistuksensa kourissa ja joutuessaan upseerin tai johtajan asemaan toimivat ilmeisen katastrofaalisella tavalla. Arktinen hysteria kertojan tautina on psyykinen, tiedostettu tila, mutta kertojan diagnosoimana kollektiivista hulluutta, joka ilmenee äärireaktioina, keskinäisenä vihanpitiona ja epäluuloisuutena tai vainoharhaisuutena, kommunikaation mahdolltomuutena ja väkivaltaisina purkauksina. Vastakkainasettelujen noidankehä Tapion romaanissa vaikuttaa pelottavankin ajankohtaiselta, vaikka sillä ei nykyajassa ole avoimen luokkasodan kasvoja. Myös sota luontoa ja kansallisia luontoarvoja vastaan jatkuu kiihtyvällä tahdilla.

Ruoveden rappio – räntää, vihmaa ja kuolleita lehtiä

Jonkin verran vanhoja taloja Ruovedellä vielä oli, mutta liian vähän. Paikka oli henkitorissaan, kuin seudut olisivat yrittäneet musertaa itsensä olemattomiin mutta jääneet kuitenkin kitumaan. (SF: 117.)

Matias Riikosen romaani *Suuri fuuga* (= SF) on omaleimainen, monin tavoin kokeellinen dystopia, joka sijoittuu Ruovedelle.²⁶ Paikkakunnan (mennyt) asema osana kansallismaisemaa tuodaan esiin, ja Ruoveden nähtävyyksiin kuuluva Runebergin lähde, jonka vaiheilla romaanissa yhä liikkuu kansallisorunoilijan haamu, solmiutuu osaksi mutkikasta tarinaa.²⁷ Tarinaa kuljettavat eteenpäin fuugan soitinten ääniä (ensimmäinen ja toinen viulu, alttoviulu ja sello) jäljittelevät henkilönäkökulmat. Kukin ääni kuljettaa eteenpäin yhden päähenkilön tarinaa ja etenee usein tämän henkilön fokalisoina.²⁸ Poikkeuksen muodostaa 'alttoviulun' tapaus, jossa äänessä on enimmäkseen Jussi-nimistä henkilöahmoa netin välityksellä käskyttävä domina. Lisäksi on "soitinten" yhteispeliä, jossa ajoittain "puhuu" eräänlainen kollektiivi.

Poimimassani motossa kiteytyy Riikosen teoksen tarjoama kuva Ruoveden tilasta. Sen jälkeen, kun Ruovesi oli vuonna 1957 valittu Suomen kauneimmaksi paikkakunnaksi, on *Suuren fuugan* mukaan kaikki revitty rikki, kuin itsevihan vallassa: "Enää ei edes voinut tietää, miltä Ruovesi oli ennen näyttänyt" (SF: 118). Vanhat postikortit, joita yksi päähenkilöistä kerää, kuvaavat paikkoja ja taloja, joiden sijaintiakaan ei enää voi löytää, mutta mäntykangas "laatikkotaloineen oli kuin postikorttikuva

²⁶ Romaani jäljittelee Ludwig van Beethovenin teosta *Suuri fuuga* (*Grosse Fuge*), ja romaanissa esitellään Beethovenin teoksen saamia kritiikkejä niin, että niitä voi pitää kommentteina Riikosen romaanin muotoon: niissä korostuu muodon käsittämättömyys, outous ja harmonian puute. Myös säveltäjä Louis Spohrin aikoinaan esittämä toteamus, että Beethovenin sävelteos on "käsittämätöntä, oikaisematonta kauhua", sopii kuvaamaan Riikosen luomaa maailmaa. (SF: 245–249.) Ks. Osváth 2017.

²⁷ Lähde yhdistetään yleensä Runebergin runoon "Vid en Källa", jossa "pilven varjot vaeltavat" lähteen kuvastimessa, niin kuin Riikosen kirjassa perinteisiin viittaavat intertekstit, mutta Riikosen kirjassa subtekstinä toimii myös "Idyllien ja epigrammien" 1. sarkan 18. runo, jossa puhutellaan lähdetä. Ks. tuonnempaa artikkelini s. 115 ja viite 33.

²⁸ Huomattakoon, että nämä äänet eivät suoraan vastaa narratologiassa esitettyä 'äänen' käsitettä eivätkä tiettyä puheen tai ajatusten esittämisen tapaa.

nykyisajasta” (SF: 124). Kuvaus sinänsä toistaa vain sen, mikä suomalaisen maalaiskylien ja kirkonkylien nykyaikaistumiskehityksestä tiedetään ja mikä on nähtävissä missä päin Suomea hyvänsä. Ruoveden alasajo symboloi kuitenkin kansallismaiseman alennustilaa. Viitataan koko seudun rapautumiseen: ”Sellaista oli Ruovedellä vähän joka puolella, kuin kaikki maa olisi vähitellen murentunut alta pois” (SF: 55). Riikosen romaani kiertyy ankean Ruoveden ja sitä kuvaavien kansalliseen rappioon ja maailmanloppuun viittaavien aiheiden ja teemojen ympärille.

Suuressa fuugassa Ruoveden alennustilaa korostaa vuodenajan ja säätilan viheliäisyys. Kaikki tapahtuu myöhäissyksyn vesi-, räntä- tai lumisateessa, kuolleiden lehtien ja pimeyden keskellä. Monet kuvauksista esitetään vanhan kielen sanoja viljellen: maassa on ”rutaa ja huupuvia lehtiä”, lammikot keräävät ”suhjua”, ”vinka” repii telttaa ja riipii puista lehtiä (SF: 22–23). Seuraava kuvaus on selkokielisempi esimerkki romaanin toistuvista Ruoveden syksyn kuvauksista:

Katulamppujen valokiiloissa vihma näytti satojen lankojen vyyhdiltä, jota joku ravisti, ja alla asfaltti loisti ja sen pinnalla sateenpisarat räiskyivät... lamput olivat kumartuneet tien ylle kuin lukeakseen siihen lankeavaa sadetta, ehkä ne toivoivat löytävänsä jonkin kätketyn viestin, ja ne pitivät yhä terävää ja tasaista sirinää, kuin ne olisivat resitoineet lukemaansa. (SF: 145–146.)

Toistuvat kurjan sään kuvaukset rakentavat teoksen melankolista tunnelmaa, samalla kun ne toimivat kieli- ja traditiotietoisessa romaanissa post-moderneina pastisseina (ks. Jameson 1991: 55–66). Röntäinen syysää toimii Riikosella viittauksena melankolisen maiseman topokseen, jonka syntyy niin Aho kuin K. A. Tavaststjernakin vaikuttivat.²⁹ Riikosella pastissi mahdollistaa syysään herättämien negatiivisten tunteiden funktion paitsi tunnelman luojina myös symbolisten tai allegoristen merkitysten lähteenä.

Allegorista ulottuvuutta korostaa se, että jo varhain sade rinnastuu uniin; se on muutakin kuin konkreettista sadetta:

Ulkona unet kehkeytyivät saderyöpyiksi, satoivat toisten pipoihin ja hiuksiin, imeytyivät ihon läpi ja ilmaisivat itsensä öisin. Sillä tavoin unet kiersivät, iltaisin niiden saattoi nähdä sademassoina vellovan katulamppujen valokiiloissa, ja voi kuulla, miten ne laahaten vaelsivat sysimustassa metsässä. (SF: 63.)

Romaanin maailma onkin määrityksiä pakeneva reaalityodellisuuden ja unien sekä myyttis-kirjallisten kaikuja kohtaamispaikka. Teos on yhtäaikaan kielen kudelmaa ja allegoriaa nykytodellisuudesta. Samalla se yhdistää toisiinsa syöverinaturalismia, modernistista musiikillisuutta ja maagista realismia. Mitä kaikkea muuta se onkin, se kuitenkin on luettavissa myös suomalaisuuden ja nykysuomalaisen ahdistuksen kuvana.

Oudoista päähenkilöistä suuri osa asuu märällä ja kylmällä leirintäalueella, josta matkailijat ovat aikaa sitten kaikonneet. Alueen omistaa salaperäinen Gösta, jonkinlainen ironinen jumalhahmo, jolla on esikuva tosimaailmasta. Kuten kritiikissä on todettu, Gösta viittaa Gösta Sundqvistiin, Leevi and the Leavings -yhtyeen solistiin ja kappaleiden

²⁹ Topoksen kehityskaarta ilmentää myös räntäkuvaus, jolla Tapio aloitti *Aapo Heiskanen viikatetanssin* ensimmäisen version, ennen kuin julkaistussa teoksessa uhrasi sen modernismin symboliikkaa vastustavalle alttarille (Makkonen 1982: 46).

sanoittajaan.³⁰ Leirintäaluekuvauksissa inhorealistenten kamppailu sadetta ja kylmää vastaan yhdistyy henkilöhahmojen alennustilan esittelyyn. Erakoitumiseen ja eristymiseen taipuvainen Riepupoika, joka ainakin kuvittelee levittävänsä ympärilleen inhaa hajua (joka on ikään kuin tarttunut kaikesta menneisyyden kuonasta, jota hän kantaa), asuu teltassa syksyn säiden riepoteltavana. Dominan perikatoon saattama Jussi perheineen majoittuu vanhassa asuntovaunussa ja perheen adoptiotytär Saana, joka on nukkumisen ja unien guru, oleskelee muutamien häntä ihailevien poikien kanssa hylättyssä bussissa, missä kaikki harjoittavat nukkumista. Vain sello-äänellä puhuva karhupukuun pukeutunut Karhu asuu talossa: hän loisii dementoituneen mummonsa asunnossa ja kuljettaa luurankomaista vanhusta mukanaan. Tämä on jatkuvasti ripustautunut hänen turkkiinsa. Henkilöihin tiivistyvät nykyajan ongelmat erilaisista nettiriippuvuuksista omaishoitajuuteen, narsismista ahdistavaan yksinäisyyteen ja alemmuudentuntoihin.

Kansalliset kummitukset ja kielten kuolema

Romaanin tulkintaa nyky-Suomen alennustilan kuvana tukevat erilaiset viittaukset kansalliseen menneisyyteen, joka on kadotettu mutta kummittelee oudoin tavoin romaanin päähenkilöiden mielessä. Henkilöihahmoista folkloristiikan opintonsa kesken jättänyt Riepupoika kokee ”alkuisien” ja muinaisten noitien (”keinomiesten”) läsnäolon elävästi: ”[H]än pystyi tuntemaan jonkun läsnäolon, tuulessa sipatti joku, ja hän saattoi lähes nuuhistella kartun yhä leijailevan täällä, kuin jossain viukelossa olisi vieläkin poltetun keinomiehen tuhkaa, tämän palanutta lihaa loputtomassa suhjusta” (SF: 52).

Kuten lainaus paljastaa, Riepupoika on myös muuttunut ikään kuin unohtuneen kielen varastoksi: hän puhuu nykylukijalle lähes käsittämättömää muinaiskieltä – Riikosen kehittämää (Joycesta juontuvia perinteitä jatkavaa)³¹ kirjallista kieltä, jossa jo kuollut kielen sanasto ja nykyaikainen verkkopelien sanasto törmäävät toisiinsa. Sisäisessä monologissaan Riepupoika toteaa itsestään, että pää kerää ”hylkytavaraa menneestä maailmasta” mutta siitä on myös tullut ”jätösäkki nykyis maailman töhkälle” (SF: 137).³² Kielten kuolema askarruttaa Riepupoikaa ja kiihdyttää hänet kuvittelemaan lopun ajat:

[– –] ja ilmakaira kuumeni, ja tuuli raimeni, ja Siperian ikikalto kävi kinoiseksi kuin saunovan selkä ja usisi [sic!] höyryjä, jotka kuumensivat ilmakairaa entisestään,

³⁰ Arla Kanerva, *Helsingin Sanomat* 15.4.2017.

³¹ Tässä, kuten muussakin, Riikosen virtuositeetti ja viittausten moninaisuus tulevat esiin ja tutkittavaa olisi paljon: joka tapauksessa myös suomalaisen modernismin ja nykykirjallisuuden kokeelliset kielimuodot muodostavat taustan Riikosen romaanille.

³² Kieli ja suhde kieleen on yksi romaanin teemoista. Karhuksi nimitetty, karhunpukuun pukeutuva henkilöihahmo esimerkiksi pitää sanoja ”antiikkisina laitteina” ja pohtii: ”Sanoilla ihmiset vain viilsivät haavoja toisiinsa ja parsivat toistensa haavat ja ripustivat ympärilleen jumalia ja demoneita ja pyörittivät niitä vimmatusti kuin himmelissä roikkuvia hahmoja [– –] ja syntyi merkityksen tai merkityksettömyyden tuntemuksia, aavistuksia kuin olisi tajunnut jotain olennaista, kuin sanoilla voisi valaista kaikkein salatuimmatkin totuudet, kunhan kytki ne sarjaan oikealla tavalla, mutta eihän se todellisuudessa niin mennyt” (SF: 59).

eivätkä tiikerit osanneet riisua turkkejaan, eivätkä kukkalatvat havuhurstejaan, ja tuuli hersui kuolevien ohitse ja ilkkui niiden piehkinälle, se poimi sanat kuolevien kieliltä ja maiskutteli ja herkutteli, se oli kalkki ja kupias samalla kertaa, ja viimeinen, joka tänne meidän jälkeemme jäisi.” (SF: 99.)

Ilmastonmuutoksen kuvaukseen käytetyt ”muinaissanat” tuovat kuvaukseen moniaikaisuuden ja syventävät siitä huokuvaa nostalgiaa ja melankoliaa. Vain pilkallinen tuuli jää ja herkuttelee kuolevien sanoilla: tässä kaiakuu *Raamatun* kaiken yli käyvä tuuli.

Unien näkijä ja oudossa haavemaailmassaan elävä Saana puolestaan kokee uppoavansa Runebergin lähteeseen. Halatessaan Karhua eli karhupukuista mummon retuuttajaa hän vaipuu transsiin ja kuvittelee putoavansa lähteen pohjalle. Sieltä noustessaan, edelleen siis unessa, hän siteeraa Runebergin runoa, jossa lähdettä kirotaan, koskei se säilytä rakastetun kuvaa (SF: 91–93).³³ Saana kuitenkin etsii siitä omaa kuvajaisiaan. Runebergin runo liitetään paitsi Saanan omiin ongelmiin itsensä ja rakkauden etsijänä, myös unessa nähtyjen eläinten tilanteeseen: ”[A]visitativatko eläimet, että niiden maailma oli mennyt rikki”. Eläimet niin kuin Saanakin samastuvat ”haalistuviin muistikuviiin” ja Runebergin runon ”veden tyttäreksi” personifioidun lähteen verettömyys ja rakkaudettomuus rinnastuu Saanan ja koko maailman tilaan.³⁴ (SF: 93.)

Myöhemmässä unessaan tai näyssään lähteen äärellä Saana kohtaa Runebergin. Saana lukee antiikin kreikkalaisen lääkäri Galenoksen kuvausta ihmisen sydäimestä ja luettu sekoittuu nähtyyn. Saanan silmin lähde on outo:

Saana näki liukkaita haavanlehtiä, punaisia ja ruskeita. Niitä oli lähteen ympärillä, poluilla, puron yli johtavalla sillalla ja sen kaiteilla, niin kuin joka puolelle olisi viskelyt tuhansittain sydänpusseja. Ja pussit olisivat hajonneet ja levinneet. Liimaantuneet paikoilleen ja alkaneet mädätä. Ne olivat aina nesteen peitossa, ja öisillä kaduilla ne kiiltelivät katulamppujen valossa. (SF: 138.)

Tässä näyssä Runeberg, jonka runoudessa sydän tai sydänsurut saavat toisenlaisia merkityksiä, istuu ääneti Saanan vierellä ja kirjoittaa muistivihkoonsa. Kaikki sekoittuu ja lähde muuttuu unennäkijän melankolian kuvaksi: kansallisromantiikan ihannepaikasta tulee ahdistavien painajaisen näyttämö.

Toisaalta Saanan unet ja valveunet sitovat yhteen paikkoja ja kuvia, jotka toistuvat. Näin myös kirkko ja lähde sekoittuvat ja niihin liittyvät Viertolan härät *Seitsemästä veljeksestä* (1870):

³³ Riikonen siteeraa Risto Ahdin suomennosta (Runeberg 2004: 35). Runosta siteerataan säkeitä 2–9, joissa suuttunut poika puhuu lähteelle. Ahdin suomennoksessa suuttumus käännetään voimakkaammin kiroukseksi. Vrt. runon alku ruotsiksi: ”Till en källa talte gossen vredgad: / Källa, ängens öga, onda källa! / ”Tusen gånger har min flicka redan / speglat, i din blåa famn, sitt anlet; / men du vårdar ej den hulda bilden, / du förvarar ej min flickas anlet. / När hon bortgått, flyktar även bilden, / ock jag söker den förgäves sedan.” (Runeberg 2006: 36.)

³⁴ Runon toisessa osassa, jota ei siteerata, lähde vastaa pojan syytöksiin ja uhkaukseen vahingoittaa lähdettä. Pojan ei kannata rangaista sitä, sillä ”jag är ju en vattnets dotter endast, / har ej blod och varma pulsar, / älskar ej och älskas ej tillbaka” (Runeberg 2006: 36). Lähde syyttääkin lopuksi poikaa siitä, ettei tämä pysty pitämään tytön kuvaa sydämessään, kun tyttö on poissa silmistä. Riikosen teoksessa on muuallakin runsaasti kaikuja Runebergin runon motiiveista, joita ovat lähde, peilaaminen, sydän ja rakkaus ja sen puute.

Saana näki Ruoveden kirkon, märässä ja pimeässä raivokkaasti sykkivän sydänlihaksen, suurta kiveä kiertäviä härkiä... Ne olivat hypnagogisia kuvia, tai ”unien alkuaikainesta”, kuten Henri niitä nimitti. Lopulta kuvat järjestäytyivät vanhaksi penkiksi, lähteeksi ja lähdeettä reunustavaksi lehdettömäksi metsiköksi. (SF: 245.)

Härkiin palataan Karhupukuisen mietteissä. Niissä kuva häristä kytketään eksplisiittisesti Kiven Hiidenkivi-kohtaukseen samalla kun romaani leikittelee metataseilla – kirjainten ja kirjoittamisen ja merkitysten tai tarinan kertomisen rajapinnoilla:

”Mitä mä tein tähän? Haloo? Mikä tää on? Tää on oo. *Ajin*. Silmä, joka tuijottaa sua paperilta. Tai kato tätä. Sä näet ison ämmän mut ihan yhtä hyvin sä voisit nähdä aaltoilevan veden koska heprean *mem* tarkoittaa vettä. Tai tää. Nyt sä näet ison aan mut jos mä käänän tän ylösalaisin sä näet härän pään. *Alef* meinaa härkää. Mitä ikinä sä luetkaan ni tekstin seasta sua tuijottaa joukko härkiä niinku sä kykkisit josain helvetin Hiidenkivellä. Ne härät on palanu siihen sivulle niinku jotku valopisteet voi palaa verkkokalvolle. Niinku ne olis valoa menetetystä maailmasta.” (SF: 277–278.)

Jälleen muinaisuus – nyt kirjoituksen historian muodossa – liittyy nykyisyyteen ja suomalaisen kirjallisuuden historia sekoittuu siihen. Tarinan ajassa nähdään menetetyt maailman kuvajaisia kuin ”valoa”, mutta Hiidenkivi-kohtaus viittaa myös tulevaan uhkaan. Menetetyt maailman härät, tarinan hahmot ja kirjaimet ennakoivat romaanin loppukohtausta, jossa myös Volter Kilven *Kirkolle*-romaanin (1937) varjo vaeltaa tekstin kuvastimessa. Kirkkoon konserttiin vaeltavaa väkeä kuvataan kuten kirkkokansaa Kilven romaanissa. Karhu observoi:

– – Niitä täytyi olla satoja, kovin vain vaitonaisia. Jatkuva, kirkolle kulkeva ihmisvirta. Enimmäkseen vanhempaa väkeä, jonkin verran keski-ikäisiä, muutamia lapsia ja nuoria. Ne olivat laittaneet hiuksensa tai kietaisseet kaulaansa kravatin ja peittäneet juhlaaatteensa talvimantteleilla.” (SF: 349.)³⁵

Kilven *Saaristosarja* alkaa esiluvun kirkkomaalta teoksessa *Alastalon salissa* (1933) ja päättyy *Kirkolle*-romaanin lopun kuvaukseen kirkkokansan saapumisesta kirkolle kesäisenä sunnuntaina.³⁶ Sarjassa kuvataan elämän ikuisiksi kuviteltua kiertoa ja alussa manataan vainajat haudoistaan, jotta voidaan kuvata heidän elämänsä ja saattaa heidät takaisin hautoihinsa sarjan lopussa. Riikosella sen sijaan rappio ja kuolema saavat pääroolin ja kysymys elämän jatkumisesta maapallolla herätetään. Kilven teoksesta, joka osallistuu ihanteellisen suomalaisuuden kuvien rakentamiseen, välittyy usko elämän ikuisen kiertokulun pysyvyyteen. Runeberg, Kivi ja Kilpi samoin kuin kansanrunous, myytit ja menneet kielen ja kirjoituksen muodot ovat eräänlainen varanto tai ”lähde”, josta ammenetaan nostalgisia kansallisen identiteetin kuvia. Kaikki mennyt sekoittuu tekstissä dystooppisiin näkyihin, mutta tuhoon yhdistyy postmodernin ”sietämätön keveys” – ironian ja parodian demoni.

³⁵ Vrt. Kilpi *Kirkolle*: esim. 419, 431 ja 433.

³⁶ Kilven romaani rakentaa myös järvimaisemalle vaihtoehtoista ihanteellista merellistä vastinetta kuvaamalla ekstaattisesti saaristomaisemaa.

Kirkko, kansa ja maailma – tuhon kuvia

Päähenkilöiden nykyaikainen rappio tuottaa groteskin kuvan nyky-Suomen ankeudesta, samalla kun se kokoaa synkkiä viittauksia planeetan ja maailman tilaan, kuten Saanan edellä siteeratun pohdinnan eläinten maailman rikki menosta. Jonkinlaisena yltiörationalistina esiintyvä Karhu puolestaan vähät välittää planeetan kestävydestä: ”Joitain osia kärehtää ihan varmasti mut kokonaisuutena se kestää. Ja ku teknologinen singulariteetti saavutetaan ni sillä ei oo enää ees väliä vaikka koko planeetta olis tuusan nuuskana koska silloin me ollaan jo katkaistu viimeisetkin siteet tähän elonkehään.” (SF: 97.) Kaikkiaan romaanissa on kysymys niin henkilöiden, Suomen kuin maailmankin umpikujasta, ja romaanin loppu huipentaa kaiken Ruoveden kirkon tuhoon. Romaani alkaa kohtauksella ihmisiä täynnä olevasta Ruoveden kirkosta, jossa on alkamassa konsertti, ja teoksen viimeinen näytös kertoo, mitä konsertissa tapahtuu. Romaani kiertyy siis alkuunsa, niin kuin Tapion romaani-sarjankin oli tarkoitus.³⁷

Kirkon tuhoon johtavat tapahtumat saavat alkunsa Dominan viimeisestä viestistä tahdottomalle orjalleen Jussille.³⁸ Jo aiemmin Domina on viitannut siihen, että kaikki päätyisi kuolemaan: ”Askel askeleelta sä kuljet syvemmälle yöhön ja ihan kohta sä saat mut, kunhan sä tottelet mua mitään kyselemättä ja sähän tottelet, sä kuljet mua vastaan, askel askeleelta sä kuljet tahmaiseen pimeyteen, sinne missä tie päättyy, siellä mä ootan sua – –” (SF: 152). Ihmiset näyttäytyvät Dominan puheessa marionetteina (SF: 250–251) ja olemassaolo shokkitilana tai dissosiaationa ja ”irtaantum[isena] tästä maailmasta” (SF: 279). Domina valitsee pahoinvoivan mutta avuttoman uhrinsa tunteita: ”Mut kuvotuksen ja epätodellisuuden tunteet mä käännän kiihotuksen tunteiksi” (SF: 348). Viimeisessä viestissään hän ohjaa tahdottoman Jussin kirkkoon ja siellä alkavaan konserttiin läppärin ja veitsen kanssa: Jussin pitää rynnätä lavalle soittajien luo, repiä alttoviulistilta soitin ja paiskata se maahan (SF: 359), sitten Jussin pitää julistaa seisovansa jumalattarensa (siis dominan) edessä ja viiltää kaulavaltimonsa auki veitsellään. Domina lupaa: ”Silloin mä astun esiin ja kävelen sun luokse ja tarkastan viillon ja jos se on riittävän syvä et sä vuodat kuiviin ni sillä samalla hetkellä ku sun tajunta liukenee kirkon hämärään mä painan mun huulet sun huulille – –” (SF: 360). Jussi ei onnistu toteuttamaan saamiaan käskyjä, mutta saa aikaan kaaoksen ja sen että palava kynttilä sytyttää kirkon tuleen. Tapahtumasta tulee maailmanlopun kuva, mutta jälleen kuvauksessa leikitellään metatasolla. Hiidenkiven härät palaavat ja ovat samalla A-kirjaimia. Viimeinen kuva palavasta kirkosta kertoo seuraavaa:

³⁷ Riikosen teoksessa viittaus Volter Kilven Saaristosarjan kehään kirkolta kirkolle aktualisoituu kuitenkin selvemmin: joka tapauksessa kysymyksessä on modernismin suosima kehärakenne.

³⁸ Kuten kaikki päähenkilöiden nimet, tämäkin saa kaikupohjaa kirjallisuushistoriasta. Jukolan Juhaniin ja Linnan Jussin nykykaima viittaa jälleen nykyisyyden alennustilaan: hän on avuton perversionsa uhri.

Tyttö juoksi palavana soituna ja kirkui. Ja joku nainen. Muuten oli pelkkiä ruumiita. Tyttö ja nainen kaatuivat ja ryömivät ja lopettivat ryömimisen. Vielä ne vääntelehtivät ja huusivat ja kirkossa juoksi härkiä. Niitä hyppi penkkirivien yli, liekkien läpi, rikotuista ikkunoista ulos, kymmeniä härkiä, satoja härkiä – (SF: 383.)

Härät samastetaan sitten A-kirjaimiin, joita kaksi ääntä esittää: ”AA... AAA...AAAAAAAAA...AAAA...AAAAAAAAAAAA [jne.]” (SF: 383.) Nämä ’alefit’ ovat kuoliaaksi palavien ihmisten huutoa. Tuhon kuva leikittelee interteksteillä, symboleilla ja kielellä ja on samalla maailmanlopun allegoria ja suomalaiskansallisen haaksirikko. Ironinen etäisyys leikkaa paatoksen ja kauhun. Tunnelma on epätodellinen, unenomainen ja resignoitunut. Maailmanlopun allegoria tarjoillaan lukijalle muodossa, joka tuottaa vaikeasti artikuloituvan typertyneen tunnetilan. Se vertautuu Ngain analysoimiin ”rumiin tunteisiin” ja subliimin degeneroitumiseen ”stubliimiksi” (Ngai 2005: 8–11). Riikosen romaani edustaa nykyaikaista tunnelmakuvausta, jossa tunnelma syntyy synkän melankolian ja niin ironisen kuin parodisenkin leikittelyn epämukavasta liitosta.

Romaani ei kuitenkaan lopu tähän vaan tuhon kuvaa seuraa merkittävä kaikkien neljän äänen kuoro-osuus, jossa kaikuu toivon ääni. Siinä palataan aiemmin katkelmittain (romaanin kerronnan tyypilliseen tapaan) esitettyyn saunakohtaukseen. Kaikki keskeiset henkilöt kokoontuvat Göstan saunaan, joka on leirintäalueen vieressä. Sauna on yhteisyyden paikka (ainoa pyhä?) joka jää jäljelle – vai jääkö:

– – Että meillä olisi täällä murheemme mutta myös toisemme, että olisimme yhdessä näillä lauteilla ja joku meistä heittäisi löylyä, me voimme kuvitella sen, ja kuvitelma tästä illasta on tämä ilta. Joskus me kaipaamme johonkin paikkaan, kukin omaamme, mutta aina niin väkevästi, että kaipauksemme tähden tuo paikka alkaa häilyä silmissämme oudon todellisena. Sitä paikkaa ei ole eikä sinne pääse. Ja silti se on meidän sisällämme. Eikä siitä voi puhua, sillä yksi ainut sana voi suistaa sen näkyvämmästä. Ehkä suisti jo. [— —] (SF: 203.)

Gösta edustaa, kaiken kaaoksen ja ankeuden keskellä, lohdun ja yhteisyyden henkeä. Sauna ja Gösta Sundqvistin musiikki: ainoa mitä suomalaisuudesta jää jäljelle? Toisaalta kaipauksen paikka vertautuu Edith Södergranin ”maahan, jota ei ole”. Silti lukijalle tarjotaan yhteisyyden kuvitelma, joka tarjoaisi ainoan tien eteenpäin, pois dystopian maailmasta, josta puuttuu rakkaus (sydän) ja välittäminen. Romaanin ehdotus toivoksi ja eettinen sanoma esitetään tässä. Viimeisenä sävelenä. Ironiaa ei kuitenkaan voi sulkea pois siitäkään.

Ajat muuttuvat, strategiat pysyvät

Mikä lopulta yhdistää esimerkkitekstejä? Ne viittaavat erilaisten historiallisten ja yhteiskunnallisten olosuhteiden synnyttämiin tarpeisiin haastaa ja samalla pitää esillä kansallista kuvastoa. Kollektiiviset mielikuvat, joihin viitataan, ovat kuitenkin kaikissa kolmessa esimerkkitekstissä kaikuja 1800-luvun kansallisromantiikan projektista, vaikka Tapion ja Riikosen teksteihin on kerrostunut muistumia myöhemmästä kansallista kuvastoa rikastaneesta kirjallisuudesta. Ahon lastusta on pitkä matka Riikosen postmoderniin ilotteluun, mutta kuvauksissa käytetään samoja ja samantyyppisiä negatiivisten tunnevaikutusten luomisen strate-

gioita. Melankolisen ja ahdistavan maisemakuvaston tukipilareina toimivat yhtäältä säähän ja luontoon kytkeytyvät määreet, jotka kääntävät nurin maisemaihanteita ja samalla nojaavat esimerkiksi perinteisiin melankolian symboleihin. Toisaalta (syöveri)naturalismin inhovaikutuksia tuottava kurjuuden, sotkun ja hävityksen arsenaali on käytössä niissä kaikissa. Metaforinen ja allegorinen ulottuvuus rakentuu näin sekä kirjallis-kulttuuristen traditioiden että konkreettisen, kansallisiin ihanteisiin antiteesin tavoin viittaavan kuvaston avulla. Tunnevaikutus syntyy havainnollisen kuvauksen herättämien affektien ja niiden synnyttämien tunnelmien pohjalta, mutta edellyttää kehyykseseen sekä ihanteellista kansallista traditiota että tunnetiloihin ja tunnelmien luomiseen liittyviä perittyjä konventioita.

Toisaalta esimerkkitekstit ovat kaikki eri aikakauden tuotteita ja niiden kysymyksenasettelu heijastaa kirjoitusajankohdan keskusteluja, tilanteita ja kiistan aiheita. Kukin aika luo ja purkaa kansallista eri tavoin. Kaiken kaikkiaan kirjallisuus laajemminkin käy jatkuvaa dialogia ja neuvottelee kansallisen kuvista ja kyseenalaistaessaan uudistaa ja luo uusia kuvia, vaikka kaikki kirjallisuus ei milloinkaan ole suuntautunut yksin kansallisten kysymysten pohdintaan. Nykyaikana voi jopa sanoa, että kansallisen kysymysten esiinnousu on poikkeuksellista. Riikosen romaani onkin ehkä poikkeus, joka vahvistaa säännön. Siinä kansallinen yhdistyy globaaliin. Kansallismaiseman tuho on niin kansan, luonnon kuin ihmiskunnan tuhon allegoria ja romaani kokonaisuutena kansalliskirjallisuuden ihannekuvien nurinkääntämisten tai negaatioiden kautta toteutuva vastakuva nykyajan kehitykselle. Se ei lainkaan suuntaudu ihannekuvia vastaan, vaan nostattaa niiden haamut niin kuin vanhan kielenkin haamut alleviivataksien menetystä, joka uhkaa kaikkea sivilisaatiota.

Voi ajatella myös, että vastahankainen kirjallisuus ylipäättään tekee näkyviksi konventionaaliset kliseet ja niiden yksipuolisuuden, mutta toisaalta kaikessa negatiivisuudessaan ylläpitää nostalgiaa. Joka tapauksessa kansallinen ahdistus on huolta kansallisesta ja traditioista: negatio on aina lähemmässä suhteessa siihen, minkä se kieltää, kuin sellainen kirjallisuus, joka hakeutuu kokonaan muihin aihepiireihin. Tapion *Arktisen hysterian* vimmainen negatiivisuus kumpuaa sekin pettymyksestä: ihanteisiin suunnattu katkeruus on kansallisen itsepetoksen paljastamisen tuskaa ja samalla modernisaation siunausten epäilyä. Missään ei näy tietä ulos ja entinen, menetetty elämä kuitenkin tuntuu olleen elämisen arvoista. Kauneus on metsissä, järvellä ja koskessa, joka kuohuu vapaana, ja savupirttien Suomi jotenkin aidompi kuin se sotatanner, joka romaanissa yhdistyy nykyaikaan.

LÄHTEET

Kaunokirjallisuus

Aho, Juhani 1947/1891: *Lastuja I*. Teoksessa Juhani Aho *Kootut teokset IV*. Porvoo ja Helsinki: WSOY.

Baudelaire, Charles 2011/1857: "Raato." Teoksessa *Pahan kukat*. Alkuteos *Les Fleurs du mal*. Suom. Antti Nylén. Turku: Sammakko.

- Kilpi, Volter 1937: *Kirkolle*. Helsinki: Otava.
Riikonen, Matias 2017: *Suuri fuuga*. Helsinki: Aula & Co.
Runeberg, Johan Ludvig 2004: *Idyllejä ja epigrammeja*. Suom. Risto Ahti. Helsinki: WSOY.
Runeberg, Johan Ludvig 2006: *Idyllejä ja epigrammeja. Horatius-oodeja*. Suom. Teivas Oksala. Jyväskylä: Artipictura.
Tapio, Marko 1991/1967 & 1968: *Arktinen hysteria I – II*. Helsinki: WSOY.

Muut lähteet

- Ahmed, Sara 2004: *The Cultural Politics of Emotion*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
Ben-Ze'ev, Aaron 2000: *The Subtlety of Emotions*. Cambridge, Mass. & London: The MIT Press.
Fried, Anne 1975: *Marko Tapio*. Porvoo & Helsinki: WSOY.
Hännikäinen, Timo 2013: *Hysterian maa. Marko Tapio ja Arktinen hysteria*. Turku: Savukeidas.
Häyrynen, Maunu 2005: *Kuvitettu maa. Suomen kansallisten maisemakuvastojen rakentuminen*. Helsinki: SKS.
Jameson, Fredric 1991: *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism*. London: Verso.
Kanerva, Arla 2017: ”Matias Riikonen. Kiertorata. Aula & Co. 44 s. Suuri Fuuga. Aula & Co. 384 s.” *Helsingin Sanomat* 15.4.2017.
Karkama, Pertti 1994: *Kirjallisuus ja nykyaika. Suomalaisen sanataiteen teemoja ja tendenssejä*. Helsinki: SKS.
Konttinen, Riitta 2001: *Sammon takojat. Nuoren Suomen taiteilijat ja suomalaisuuden kuvat*. Helsinki: Otava.
Kuhna, Matti 2004: *Kahden maailman välissä. Marko Tapion Arktinen hysteria Väinö Linnan haastajana*. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.
Laitinen, Kai 1997: *Suomen kirjallisuuden historia*. Helsinki: Otava.
Lukkarinen, Ville & Annika Waenerberg 2004: *Suomi-kuvasta mielenmaiseen. Kansallismaisemat 1800- ja 1900-luvun vaihteen maalausteissa*. Helsinki: SKS.
Lyytikäinen, Pirjo 2013: ”’There in Thousands of Lakes the Stars of the Night Glimmer.’ Lakescapes in Literature.” In Saija Isomaa, Pirjo Lyytikäinen, Kirsi Saarikangas and Renja Suominen-Kokkonen (eds.), *Imagining Spaces and Places*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 161–184.
Lyytikäinen, Pirjo 2016: ”Tunnevaikutuksia eli miten kirjallisuus liikuttaa lukijaa.” Teoksessa *Tunteita ja tuntemuksia suomalaisessa kirjallisuudessa*. Toim. Anna Helle ja Anna Hollsten. Helsinki: SKS, 37–57.
Lyytikäinen, Pirjo 2017: ”How to Study Emotion Effects in Literature: Written Emotions in Edgar Allan Poe’s ‘The Fall of the House of Usher’.” In Ingeborg Jandl, Susanne Knaller, Sabine Schönfellner and Gudrun Tockner (eds.), *Writing Emotions: Literature as Practice*. Bielefeld: Transcript, 247–264.

- Lyytikäinen, Pirjo 2020: "Passions Against the Grain: Decadent Emotions in Finnish Wilderness." In Pirjo Lyytikäinen, Riikka Rossi, Viola Parente-Čapková and Mirjam Hinrikus (eds.), *Nordic Literature of Decadence*. New York & Oxford: Routledge, 87–101.
- Lyytikäinen, Pirjo et al. 2020a: "Decadence in Nordic Literature: An Overview." In Pirjo Lyytikäinen, Riikka Rossi, Viola Parente-Čapková and Mirjam Hinrikus (eds.), *Nordic Literature of Decadence*. New York & Oxford: Routledge, *Nordic Literature of Decadence*, 3–37.
- Lyytikäinen, Pirjo et al. 2020b: "The Specters of Decadence in Later Nordic Literature." In Pirjo Lyytikäinen, Riikka Rossi, Viola Parente-Čapková and Mirjam Hinrikus (eds.), *Nordic Literature of Decadence*. New York & Oxford: Routledge, 257–272.
- Makkonen, Anna 1982: *Marko Tapion Aapo Heiskasen viikatetanssi -romaanin syntyprosessista*. Licensiaatintyö. Helsingin Yliopisto.
- Makkonen, Anna 1991: *Romaani katsoo peiliin. Mise en abyme -rakenteet ja tekstienvälisyys Marko Tapion Aapo Heiskasen viikatetanssissa*. Helsinki: SKS.
- Menninghaus, Winfried 2003: *Disgust: The Theory and History of a Strong Emotion*. Translated from the German by Howard Eiland. New York: State University of New York Press.
- Ngai, Sianne 2005: *Ugly Feelings*. Cambridge, Mass & London: Harvard University Press.
- Osváth, Johanna 2017: "Matias Riikonen. Suuri fuuga ja Kiertorata." *Kiiltomato.net* 9.8.2017, <https://kiiltomato.net/matias-riikonen-suuri-fuuga/> (20.10.2020)
- Reents, Friederike 2015: *Stimmungsästhetik. Realisierungen in Literatur und Theorie vom 17. Bis ins 21. Jahrhundert*. Göttingen: Wallstein.
- Rossi, Riikka 2007: *Le naturalisme finlandais. Une conception entropique du quotidien*. Helsinki: SKS.
- Rossi, Riikka 2020: "Primitivism and Spiritual Emotions: F. E. Sillanpää's Rural Decadence." In Pirjo Lyytikäinen, Riikka Rossi, Viola Parente-Čapková and Mirjam Hinrikus (eds.), *Nordic Literature of Decadence*. New York & Oxford: Routledge, 119–135.
- Salin, Sari 2008: *Narri kertojana. Kultaisesta aasista suomalaiseen postmodernismiin*. Helsinki: SKS.
- Zunshine, Lisa 2006: *Why We Read Fiction: Theory of Mind and the Novel*. Columbus: The Ohio State University Press.

Kirjoittaja

Pirjo Lyytikäinen, professori emerita, Helsingin yliopisto.
pirjo.lyytikainen@helsinki.fi