

ELISE NYKÄNEN

Taakankantajat

Marko Tapion *Aapo Heiskasen viikatetanssi* sodanjälkeisen ahdistuksen ja syyllisyyden kuvauksena

Haljenneen laudan voi liimata kokoon, mutta siitä voi myös rakentaa pirunnyrkin
[– –].¹ Markku Envall: *Toinen minä*

Marko Tapion vuonna 1956 ilmestynyt romaani *Aapo Heiskasen viikate-tanssi* (= AHV) on kuvaus sodasta palaavan nuoren miehen järkkymisestä. Kertomus alkaa päähenkilön saapuessa Rasvanki-nimiseen kylään surmataksaan itsensä. Uupumus estää suunnitelman läpiviemisen, mutta Heiskanen jää kylään välittääkseen kaatuneen rintamatoverinsa Paavo Cartierin terveiset kartanossa asuvalle leskelle, Anita Cartierille. Jatkosodan perääntymisvaiheessa Heiskanen on kantanut haavoittunutta toveriaan ei-kenenkään-maalla, kunnes on ymmärtänyt, etteivät molemmat miehet voi selvitä matkasta hengissä. Cartier on jäänyt rintamalinjojen väliin tekemään kuolemaa ja Heiskanen potemaan syyllisyyttä tekemästään valinnasta ja eloonjäämisestään. Päähenkilön hajoava mieli tuottaa sodanaikaisista tapahtumista lukuisia versioita, eikä ole lainkaan selvää, onko Heiskanen syyllistynyt tekoihin, joista hän itseään syyttää. Heiskasen viestinviejän osa vaihtuu pian askeettiseen elämään Cartierin kartanon sivurakennuksessa, jossa hän viettää kaksi talvea ja kaksi kesää valmistautuen lääketieteellisen tiedekunnan pääsykokeisiin. Opiskelu katkeaa orastavaan suhteeseen nuoren lesken kanssa, juopotteluun, satunnaisiin talkootöihin ja lopulta uuteen itsemurhayritykseen. Tämä viikatetanssiksi ristitty valeitsemurha merkitsee vapautumista henkisistä paineista, joita Heiskanen on kantanut mukanaan lapsuudesta saakka. Teoksen lopussa Heiskanen pystyy lopulta vastaamaan isänsä pitkäaikaiseen haaveeseen ja aloittamaan lääketieteen opintonsa.

Aiheensa vakavuudesta huolimatta Tapion teos on itsensä tiedostava, ironinen romaani, joka parodioi myös aiempaa kirjallista traditiota. Päähenkilön itsetutkiskelusta syntyy pala palalta pirunnyrkkimäinen kertomus, joka on luettavissa kuvauksena taiteen tekemisestä ja luomisen lukoista. Itsemurhasuunnitelmasta ja sen eri harjoitusversioista tulee teosta kannattavia rakenteita, jotka kytkeytyvät metafiktiivisen romaanin esteettiseen koodiin: vapautuneeseen improvisointiin, jonka avulla on mahdollista murtaa luomisen lukot. Tapion tuotantoa ja käsikirjoituksia tutkineen Anna Makkosen (nyk. Kuismin) mukaan romaanin ahdistuneessa perusvireessä on osaltaan kyse kirjailijan ”[a]hdistavasta tietoisuudesta menneisyyden perinnön edessä” (Makkonen 1991: 13; ks. myös 1982). Terhi Laaksosen (1992: 146) mielestä nimenomaan ”naturalistiset pyrkimykset” ajoivat kirjailijan umpikujaan. Parodialle ominaiseen

¹ Envall 1988: 24.

tapaan tekijän suorittama taiteellinen isänmurha jää kuitenkin puolitiehen. Tekijän suhde naturalistisen kansankuvauksen edustajiin on nostalginen, modernistisen avantgarden tienraivaajiin puolestaan vastentahtoisen ihaileva.

Aikalaisvastaanotossa Tapion on nähty kuuluvan kansankuvauksen kolmanteen aaltoon eli ns. kainuisteihin, joiden teoksissa realistisen kansankuvauksen perinne jatkui vielä elinkelpoisena (mm. Laitinen 1953). Erityisesti Tapion varhaiskauden teoksia – esikoisromaanina *Lasinen pyykkilauta* (1952) ja novellikokoelmaa *Novelleja* (1954) – on luettu suhteessa F. E. Sillanpään ”biologiseksi” kutsuttuun kansankuvaukseen (Makkonen 1991 ja 1982; ks. myös Laitinen 1981; Varpio 1989; Sarajas 1957; Tiusanen 1957). Tapio on itse todennut kirjoittaneensa *Aapo Heiskasen viikatetanssin* vastalauseeksi ”nykymodernia pessimismii” vastaan (Makkonen 1982: 162–163). Kirjallisia ”muotifilosofioitakin” enemmän Tapio vieroi kuitenkin kansankirjailijan leimaa: hän halusi olla modernisti (Valkonen 2003: 256, 294). Kirjailijan myöhempää tuotantoa, erityisesti *Arktinen hysteria* -sarjan (1967–68) teoksia, on sittemmin lähestytty moraalifilosofisina tutkielmina, joissa on synkkä, miltei nihilistinen, perusvire (esim. Hännikäinen 2013). Kansankuvauksen ihanteellinen eetos korvautuu yksilö- ja joukkopsykologisella syväluotauksella, jossa kielteiset tunteet kuten katkeruus, kauna, kateus, ahdistus, pelko ja padottu viha nähdään yksilöiden, kansakunnan ja koko ihmiskunnan tragedioiden taustalla. *Aapo Heiskasen viikatetanssia* koskevissa muistiinpanoissaan kirjailija toteaa pyrkineensä varhaiskauden teoksellaan vapauttamaan lukijansa ”sokeasta sankaripalvonnasta osoittamalla sodan aiheuttamat inhimilliset kärsimykset” (Makkonen 1982: 39–40). Teoksen tarkoituksena on myös näyttää ”kuinka mahdottomalta tuntuvista kärsimyksistä selvitään” (mt. 39).²

Analysoidessani Tapion romaanille ominaista rumien tunteiden ja tunnevaikutusten retoriikkaa hyödynnän tunnetutkimuksen (mm. Ngai 2005) ja retorisen kertomuksenteorian (Booth 1974 ja 1983; Phelan 2005) ohella ironian ja metafiktion affektiivisuutta koskevaa tutkimusta (Hutcheon 1995; Polvinen 2013 ja 2017). Pyrin selvittämään, kuinka kielteisten tunteiden kuvaus rakentuu osaksi Tapion ironista romaania, joka ennakoii ja kommentoi myös omaa vastaanottoaan. Lisäksi tarkastelen sitä, kuinka ironialle ominainen kaksikasvoisuus toimii teoksessa niin tematiikan kuin rakenteen tasolla. Sodanjälkeistä olemassaoloa leimaava kaksijakoisuus on laajemminkin tyypillistä kotimaisen 1950-luvun proosan sivullis- ja hylkiökuvauksille, jotka ammentavat ahdistuksen ja syyllisyyden kaltaisista kielteisistä tunteista ja ohjaavat lukijan huomion retoriisiin ja kerronnallisiin valintoihinsa (ks. mm. Salin 2002; Laaksonen 1995; Makkonen 1992; Nykänen 2018; Ovaska 2020). Tunteiden ambivalenssi, joka heijastuu moniäänisessä kerronnassa, kuvastaa yksilön vieraantunutta suhdetta itseensä ja kansalliseen perintöönsä. Menneisyyden esikuviin sidostunut ahdistus on ratkaistava, jotta jotakin uutta voisi syntyä.

² *Aapo Heiskasen viikatetanssin* eri käsikirjoitusversiot paljastavat, että kirjailija muokkasi myös varhaisemman teoksensa ihmiskuvausta yhä pessimistisempään suuntaan (Makkonen 1982: 245).

Ironian kahdet kasvot: lukijuus ja tunneyhteisöt

Retorista kertomuksenteoriaa kehittäneet tutkijat ovat alusta saakka olleet kiinnostuneita siitä, kuinka ironia toimii osana tekijän taiteellista, epäsuoraa kommunikaatiota lukijalle. Varhaisemmat tutkijat kuten Wayne C. Booth (1974) ovat lähestyneet ironiaa lähinnä tekijän näkökulmasta. Tutkimuksessaan *Irony's Edge* (1994) Linda Hutcheon puolestaan korostaa lukijan roolia ironian tulkinnassa. Ironiaa ei ole olemassa, jollei lukija tulkitse ironiaa ironiaksi. Ironisen ilmaisun sisältämät merkitykset perustuvat tyypillisesti jonkinlaisen kaksoisyleisön (*double audience*) olemassaoloon (Hutcheon 1986: 94–95). Ironia tapahtuu, koska on olemassa ”diskursiivisia” tulkintayhteisöjä, jotka jakavat samat arvot, asenteet ja tiedot, esimerkiksi yhteneväisen kirjallisen kompetenssin tai maun, joita toiset – tulkintayhteisöön kuulumattomat lukijat – eivät välttämättä jaa. (Hutcheon 1995: 17–18.) Koska keskityn artikkelissani tunteisiin ja tunnevaikutuksiin, kutsun näitä tulkintayhteisöjä tunneyhteisöiksi. Rosenweinin (2006: 23–25) tapaan käsitän tunneyhteisön (*emotional community*) enemmän tai vähemmän kiinteäksi joukoksi yhteisöön kuuluvia jäseniä, jotka jakavat tietyt tuntemisen ja tunneilmaisun tyylit ja tavat. Tarkastelen ironiaa retorisenä keinona, joka kuuluu tekijän keinovalikoimaan ja jonka vaikutus syntyy lukijassa kerronnallisten strategioiden lopputuloksena. Ironian tulkinnan kannalta keskeisiä ovat nimenomaan teoksen herättämät tunteet ja tunnevaikutukset, jotka ovat sidoksissa paitsi kunkin lukijan henkilökohtaisiin arvostuksiin myös historiallisesti muuttuvaan tulkintakontekstiin ja sitä luonnehtivaan tunneilmastoon (vrt. Phelan 2005: 18–19).

Modernismiin ja moderniin kirjallisuudenteoriaan sisältyy käsitteitä sosiaalisista hierarkioista, jotka ovat ohjanneet myös kirjallisuuden vastaanotosta käytyä keskustelua. Kirjallisen maun ohella kyse on kulttuurishistoriallisista tunneyhteisöistä ja niiden jakamista arvoista, jotka vaikuttavat esteettisten arvostusten taustalla, myös niitä muuntaen ja muokaten. Analysoidessaan kirjallisuuskeskusteluun ja akateemiseen kirjallisuudentutkimukseen vakiintunutta etäännyttämisen ihannetta Booth puhuu elitismistä, joka ilmenee kirjallisen avantgarden tietoisessa pyrkimyksessä hankaloittaa lukemista tai ottaa etäisyyttä helposta viihtymisestä tai henkilöihin samastuvasta lukutavasta. Oletus modernismista taiteena taiteen vuoksi hidasti pitkään myös keskustelua taiteen tunnevaikutuksista ja arvoista, jotka kytkeytyvät väistämättä jokaisen teoksen vastaanottoon. (Booth 1983: 121, 391–392; avantgardistisesta vastakarvaan lukemisesta ja kielteisten tunteiden etualaistamisesta ks. Felski 2008: 1–5.) Tapion romaania voi syystä lukea avantgardistisena teoksena, joka tietoisesti provosoi vastaanottajassa hankalia tunteita ja pyrkii myös ikävyyttämään lukijaansa kriitikoiden moittimalla toisteisuudella ja ”yksitoikkoisuudella” (esim. Sarajas 1957: 80).

Hutcheonin mukaan erityisesti ironian ja metafiktion monimielisyyteen, paradokseihin ja tulkinnan mutkikkuuteen liittyy nautintoa, joka syntyy esteettisestä leikittelystä, mutta myös kuulumisesta johonkin viiteryhmään. Ironinen elämänasenne ja sen ilmentämät vastaanoton

mallit perustuvat yhteenkuuluvuuden ja ulossulkemisen mekanismeihin: on niitä, jotka ymmärtävät ironisen merkityksen ja niitä, jotka eivät. Eroja syntyy myös siksi, että jotkut käyttävät ironiaa ja toiset joutuvat sen kohteeksi. Kuten Hutcheon korostaa, ironiassa ei kuitenkaan itsessään ole mitään epäilyttävää tai kumouksellista, vaan kyse on siitä, mihin tarkoitukseen sitä käytetään. (Hutcheon 1995: 42–43, 10.) Uuskriittinen teoria, erityisesti modernin runouden tutkimus, on korostanut ironian etäännyttävää funktiota.³ Suomessa etäännyttämisen ihanne on ulottunut myös modernistisen proosan vastaanottoon, kuten 1950-luvun aikalaiskeskustelua tarkastellut Viikari (1992) on todennut. Uudemmassa modernismi-tutkimuksessa (mm. Ovaska 2020) on kiinnitetty aiempaa enemmän huomiota lukemisen affektiivisuuteen, poliittisuuteen ja eettiin näkökulmiin.

Tapion romaanissa ironia hahmottuu retorisenä strategiana, joka toimii paitsi paikallisesti myös laajemmin kerronnanrakenteiden tasolla. Lisäksi ironia ilmenee kriittisenä asenteena tai eetoksena, joka värittää tarinamaailmaa ja siitä välittyvää elämännäkemyistä. Jotkut aikalaiskriitikot ovat nähneet sekä teoksen kolmannen persoonan kertojassa (Sarajas 1957: 79) että päähenkilössä (Tiusanen 1957: 6) Tapion itsensä.⁴ Retorisen kertomuksenteorian malleissa kertoja on perinteisesti erotettu niin lihaa ja verta olevasta kirjailijasta kuin teoksen implisiittisestä tekijästä, vaikka kahden viimeksi mainitun välille ei ole enää viime vuosikymmeninä tavattu tehdä jyrkkää eroa (Booth 1983: 152; Phelan 2005: 45). Siinä missä kolmannen persoonan kertojan kommunikaatio on suunnattu tarinamaailman sisällä olevalle yleisölle (jonka Tapion kertoja ”loit-sii” ajoittain esiin kuvitteellisena teatteriyhteisönä), kirjailija viestii lukijalle epäsuorasti kertovien rakenteiden välityksellä. Kertojan ironinen kommenttinauha on tosin olennainen osa Tapion implisiittisen tekijän kommunikaatiota omalle yleisölleen. Tämä kommunikaatio tapahtuu kuitenkin välillisesti: implisiittinen tekijä ei ole ”ääni” tekstin sisällä – samaan tapaan kuin ironinen kertoja – vaan lukijan mielessään rakentama hypoteettinen versio tekijän asenteista ja arvoista. Implisiittisen tekijän asenteet välittyvät lukijalle hänen asettuessaan lukuprosessin aikana tekstiin koodatun tekijän yleisön – tai Tapion romaanin tapauksessa useampien tekijän yleisöjen – asemaan. (Phelan 2005: 45–49.)⁵ Todellinen lukija voi

³ Wimsatt ja Brooks (1964: 747) kirjoittavat ironiasta muun muassa seuraavasti: “One apparently needs to insist nowadays that the term ‘irony’ need not always be taken with a strongly emotive and moral accent [but could instead be a] cognitive principle which shades off through paradox into the general principle of metaphor and metaphoric structure”.

⁴ Kirjailija itse suhtautui kriitikoiden esittämiin rinnastuksiin happamasti. Osaltaan omaelämäkerrallisiin tulkintoihin ovat olleet syynä suorat vastaavuudet Tapion (oik. Marko Viktor Tapper) ja Heiskasen henkilöhaamon elämänvaiheiden välillä (ks. esim. Valkonen 2003: 37–39, 230).

⁵ Olen itse päätenyt käyttämään implisiittisen tekijän käsitettä Phelanin (2005: 45) esittämän määritelmän mukaisesti. Käsitteeni on, että termi on edelleen käyttökelpoinen esimerkiksi Tapion romaanin kaltaisten ironisten tekstin tulkinnaissa, vaikka teoksessa ”kuultava” kertova ääni tai *persona* on toisinaan melko suoraviivaisesti samaistettavissa tekijään itseensä. Myös muihin käsitteellisiin valintoihin päätyneet, retorisesti suuntautuneet tutkijat (mm. Dawson 2012: 106–107) ovat huomauttaneet keskustelun ”todellisen” tekijän valinnoista olevan väistämättä luonteeltaan spekulatiivista. Tämä hypoteettisuus, joka kumpuaa kirjailijuuden performatiivisesta luonteesta, puoltaa implisiittisen tekijän

halutessaan astua teoksessa tarjottuihin vaihtoehtoihin lukijapositioneihin ja niiden taustalta hahmottuviin tunneyhteisöihin tai olla astumatta.

Ironian kaksikasvoisuus tulee Tapion romaanissa näkyväksi kolmella eri tasolla. Ensinnäkin se ilmenee Heiskasen henkilökuvassa, päähenkilön pyrkimyksinä käsitellä ahdistuksen ja syyllisyyden tunteita sekä muita vaikeita tunnekokemuksia niitä ironisesti etäännyttäen ja niille nauraen. Toisekseen kaksijakoisuus ilmenee kolmannen persoonan kertojan ironiana. Kertojan ironia vaikuttaa ennen kaikkea siihen, kuinka lukija suhtautuu henkilöhaamoon. Seymour Chatmanin (1978: 229) mukaan ironisesta kerronnasta voidaan puhua silloin kun kertoja kommunikoi ”salaisesti” omalle yleisölleen henkilöhaamon ohitse niin että tämä ironisoituu. Erityisesti modernistisessa romaanissa kertojan ironia ei välttämättä ole (implisiittisen) tekijän ironiaa. Juuri tämä ero – se, onko kyse kertojan vai tekijän ironiasta – vaikuttaa ratkaisevasti teoksen ”tunnetiikan” (Hutcheon 1995: 14) hahmottamiseen eli siihen, kuinka tulkitsemme esimerkiksi kertomisen etiikkaa. Teoksen taustalta hahmottuvat arvot on kertomuksenteoriassa yleensä palautettu implisiittisen tekijän epäsuoraan taiteelliseen kommunikaatioon tekijän yleisölle (Phelan 2005) tai implisiittiselle lukijalle (Booth 1983). Tapion teoksessa ironian kaksikasvoisuus ja sen tuottamat tunnevaikutukset ilmenevät myös tällä kolmannella tasolla: implisiittisen tekijän ja kertojan arvojen välisenä ristiriitana tai teoksesta välittyvien merkitysten ambivalenssina.

Kertomuksentutkimuksessa rakenteellista ironiaa on usein pidetty merkinä kertojan epäluotettavuudesta (Chatman 1978: 229; Salin 2008: 118). Tapion teos haastaa kysymään, merkitseekö (implisiittisen) tekijän ironia kuitenkin automaattisesti kertojan epäluotettavuutta. Vakavan ja leikillisen vuorottelu palvelee *Aapo Heiskasen viikattanssissa* pikemminkin kielteisten tunteiden estetisointia, ja ironialla on ristiriitaisten tunne-efektien tuottamisessa keskeinen tehtävänsä. Havainnollistan ironialle tyypillistä merkityksen huojuvuutta lyhyen esimerkin avulla. Teoksen alussa kuvataan päähenkilöä matkalla kuorma-autossa kohti Rasvangin kylää. Kertoja paljastaa Heiskasen hautovan mielessään itsemurhaa. Keskenpäisen suunnitelman ajatteleminen ja teon läheisyys saavat nuoren miehen voimaan pahoin. Auton saavuttua määränpäähensä kertoja raportoi Heiskasen oksentavan hallitsemattomasti. Tämän jälkeen kertoja toteaa seuraavaa: ”Kas niin, no niin – tämä on nyt sitä, mistä paljon puhutaan: elämän runoutta, arkikauneutta, nuori mies, sanan täydessä merkityksessä” (AHV: 33). Päähenkilöä puhuttelevan kertojan ääni on kiistämättä ironinen. Ironian määritelmän mukaisesti ironikko sanoo jotakin, mitä hän ei tarkoita. Sen lisäksi sanottu sisältää asenteen, joka on arvottava ja kriittinen. (Hutcheon 1995: 2.) Edellä mainitussa katkelmassa ironian purevuus syntyy merkityksen huojunnasta sanotun ja piilevän merkityksen välillä. On kuitenkin epäselvää mihin tai kehen ironian kärki kohdistuu.

käsitteen käyttöä erityisesti silloin kuin tekijä ei ole itse ilmaissut haastatteluissa, käsikirjoituksissa tai muissa lähteissä esteettisten valintojensa syitä. Sama koskee tekijän yleisön ja ”todellisen” lukijan käsitteiden eroa: empiirisissäkin tutkimuksissa tuotettu ”lukija” on aina kunkin tutkimusasetelman metodologinen tuotos, ei yksityisyydessä kirjaansa uppoutuva lukija (mts. 103).

Kuten edellä analysoitu katkelma osoittaa, Tapion romaanin kerrottavien tilanne on monella tavoin kerroksinen ja arvomaailma ambivalentti. Ensisilmäyksellä kertoja näyttäisi kommentoivan päähenkilöä ja hänen toimintaansa, ikään kuin heijastaen päähenkilön itseinhon, häpeän ja syyllisyyden värittämää tunnemaisemaa. Romaanissa kuvataan ensin päähenkilön ”hysteristä”⁶ ahdistusta ja yksinäisyydentuntoja, joita sitten peilataan ironisesti sodasta toipuvan kansakunnan suureen kertomukseen. Oksentelu ja muu arkirealismi sotivat jälleenrakennuksen ajan henkeä ja uhrautuvan isänmaallisuuden eetosta vastaan. Matkalla kohti Rasvingin kylää Heiskanen on kertomassa toisille sotilaille sairaalassa syntyneestä itsemurhasuunnitelmastaan, kunnes tulee ajatelleeksi, kuinka elämäntavastaiselta tällainen puhe kuulostaa. Kertojan mukaan kuorma-auto on täynnä miehiä, joissa on nupullaan onni ja yritteliäisyys, halu aloittaa ”ihmistyö” (AHV: 14) uudelleen monivuotisen sekasorron jälkeen.

Ironinen kerronta banalisoii sitä toiveikkuuden ja kansallisen uhri mielen retoriikkaa, jolla sota-ajan tunnehallintoa rakennettiin kirjallisuudessa kriittisempien äänenpainojen rinnalla (ks. Anna Hollstenin artikkeli tässä julkaisussa). Romaanin voi myös nähdä parodisena kommenttina 1940-luvulla julkaistuihin ”tavallisiin tarinoin” eli sodastapaluukertomuksiin, joissa kuvattiin kotiutuvien rintamamiesten kokemia sopeutumisvaikeuksia (Laitinen 1965: 571). Ironiseen teokseen on sisäänrakennettu toivo tekeillä olevan taideteoksen kestävämmästä laadusta ja pelko tämän tavoitteen epäonnistumisesta (Makkonen 1991: 11–12). Kertojan kommentit ”arkikauneudesta” assosioituvat nekin modernismin esteettisiin tavoitteisiin, joihin kuului pyrkimys murtaa vakiintuneita kauneus- ja todellisuuskäsityksiä. Ihanteita runnova, synkkä estetiikka tarjoaa vaihtoehdon niin kansallisen kirjallisuuden kuin kirjallis-esteettisesti heikoksi jääneen sotakirjallisuuden tunnekuvastolle (vrt. Lassila 1998: 10).

”Romaani alkaa siitä” – ironiasta metafiktioon

Tapion metafiktiivisessä romaanissa myös ironia on itsensä tiedostavaa. Keskeisin teosta koskeva aiempi tutkimus, Anna Makkosen *Romaani katsoo peiliin* (1991), tarkastelee nimenomaan teoksen peilirakenteita ja intertekstuaalisia vaikutussuhteita. Kotimaisen 1950-luvun kertomakirjallisuuden rakenteellista ironiaa on tarkastellut aiemmin Sari Salin tutkimuksessaan *Hullua hurskaampi. Ironinen kahdentuminen Jorma Korpelan romaaneissa* (2002), jossa analysoidaan Korpelan teoksia myös metafiktion näkökulmasta. Käsite ”metafiktio” viittaa kertomakirjallisuuteen, joka sisältää viittauksia paitsi omaan fiktiivisyyteensä myös kielellis-kirjalliseen luonteeseensa. Suhteellisen laajasti 1980-luvun kirjallisuudentutkimuksessa kartoitettu metafiktion käsite on liitetty pelil-

⁶ Tapion teoksessa käytetty termi ”hysteria” on tulkittavissa päähenkilön sotatraumaksi, ja aikalaiskritiikissä teosta luettiin myös ”sotainvalidiromaanina” (Kare 1957: 565). Sotilaiden traumatisoitumisesta käytettiin 1950-luvulla hysterian ohella termejä ”kranattineuroosi” tai ”taistelushokki”, joilla viitattiin menneisyyden traumakokemusten keholliseen uudelleen elämiseen sodan päätyttyä. Nykypsykiatriassa puhutaan trauman jälkeisestä stressihäiriöstä (PTSD) tai dissosiaatio- eli konversiohäiriöstä.

lisyteen, älylliseen leikkiin, etäännyttävään ironiaan ja erityisesti post-moderniin kirjallisuuteen (esim. Hutcheon 1980 ja 1988; Waugh 1984; McHale 1987). Metafiktion on usein ajateltu estävän lukijan tunnetason eläytymisen tarinamaailmaan. Metafiktiivinen teos kutsuu lukijaa kiinnittämään ensisijaisesti huomiota rakentumisesta ehtoihin, jolloin esitettyä todellisuutta katsotaan rationaalisesta – ja usein nimenomaan ironisesta – näkökulmasta.

Aapo Heiskanen viikatetanssi on kuitenkin osoitus metafiktion toisenlaisesta käytöstä. Metafiktion ja ironian suoraviivaista samaistamista älylliseen ja rationaaliseen voikin kritisoida romaanin valossa ainakin kahdesta eri syystä. Ensinnäkin Tapio käyttää metafiktiivisiä kommentaareja paitsi etäännyttämisen tarkoituksessa, myös rakentaakseen niiden avulla teokseen uuden kokemuksellisen tason, joka peilaa niin luomisprosessiin kuin lukemiseen liittyviä tunteita. Kuten metafiktiota koskeva uudempi tutkimus osoittaa, itserefleksiiviset kommentit ohjaavat lukijoita eläytymään fiktion useilla eri tasoilla samanaikaisesti. Mielikuvitus toimii ”kaksosvision” periaatteella: lukija myötäelää fiktion maailman tapahtumia ja henkilöhahmojen kokemuksia, myös niistä kaikkein shokeeravimpia, mutta samanaikaisesti tiedostaa lukemansa fiktiivisen luonteen. (Polvinen 2017: 136–139; ks. myös Polvinen 2013: 176.) Lukija voi siten asettua vastenmieliseksi kokemansa hahmon nahkoihin tavalla, joka ei tosielämässä olisi mahdollinen tai reflektoida lukemaansa (eettisen) etäisyyden päästä (Keen 2007: 131; van Lissa et al. 2016: 43–45). Etäännyttävä lukemisen tapa korostuu silloin kun teos etualaistaa metafiktion keinoin oman ”synteettisen” luonteensa (Phelan 2005: 20), mutta näin ei välttämättä tapahdu. Tapion romaanin itsensä tiedostavuus osoittaa, ettei ironiakaan ole retorisenä strategiana automaattisesti etäännyttävä keino. Sen käyttö voi tuottaa monenlaisia tunnereaktioita huvittumisesta ja mielihyvästä ärtymykseen, jopa moraaliseen närkästykseen, raivoon ja vihaan (Hutcheon 1995: 15).

Tapion teos asettaa päähenkilön ahdistuksen ja syyllisyyden tunteet näyttämölle samanaikaisesti niitä metafiktiivisesti etäännyttäen. Tunnevaikutusten ristiriita syntyy romaanille ominaisesta tavasta ammentaa voimakkaista, kielteisistä tunteista, joiden estetisointi tuottaa kaksosvaikutuksen: vaikka metafiktiivisesti kehystetyt, ambivalentit tunnekuvaukset kutsuvat tarkastelemaan tarinamaailmaa kärsivän päähenkilön näkökulmasta, ne myös estävät sympatiaan tai empatiaan perustuvaa myötäelävää tunnistamista.⁷ Päähenkilön tunnekokemuksiin samaistumi-

⁷ Aapo Heiskanen kuuluu ns. korkeakirjalliselle kirjallisuudelle tyypillisiin ambivalentteihin henkilöhahmoihin, jotka testaavat lukijan uskomuksia ja odotuksia ihmisluonnosta ja osoittavat empatian ”maatuskanukemaisen” luonteen. Sympatian eli myötäelävän tunnistamisen (*feeling for*) ohella on puhuttu empaattisesta ymmärtämisestä tai jopa tunteen jakamisesta (*feeling with*). Kehollisesti ja spontaanisti virittyvän, kaltaisuuteen ja tunneläheisyyteen perustuvan empatian ohella voidaan puhua toisen tason empatiasta, joka perustuu kognitiiviselle prosessoinnille, toisen kokemuksen kuvittelulle ja eettiselle puntaroinnille. Kompleksinen, helppoa samaistumista ”hylkivä” henkilöhahmo haastaa kerronnallisen empatian rajoja. Lukiessa todistetun kärsimyksen myötäeläminen on kuitenkin lähtökohtaisesti helpompaa kuin kärsimyksen kohtaaminen tosielämässä, jossa vaaditaan tuntemisen ohella tekoja. Tutkimusten mukaan itsensä empaattisiksi mieltävät lukijat näyttäisivät tosin tuntevan kanssaihmissä herkemmin empatiaa myös lukiessaan. (Keen 2007: 4–6; Hogan 2011: 22–23, 260–262; van Lissa et al. 2016: 44–45, 54–55.)

nen tehdään vaikeaksi, mutta tunnevaikutusten ristiriitaisuus johtaa lukijaa pohtimaan vieraantumiseffektin syitä ja tunne-etiikkaa.

Teos alkaa viittauksella omaan alkupisteeseensä, josta käsin päähenkilön maailma avautuu: ”Romaani alkaa siitä” (AHV: 5). Mikä on tämä salaperäinen ”se”, josta kaikki lähtee liikkeelle? Onko se paluu ”häviöstä sodasta” (AHV: 5), jonka kertoja mainitsee hetkeä myöhemmin? Vai suunnitelma itsemurhasta, joka samanaikaisesti houkuttelee ja etoo päähenkilöä? Kertoja ilmoittaa tarkat ajan ja paikan koordinaatit, jotka toimivat draaman lukuohjeina, parenteesina jatkosodan jälkeiselle murhenäytelmälle: ”[M]arraskuun 11. 1944 klo 00.30. Kuorma-auto pysähtyneenä suunnilleen paikassa 25 astetta 24 minuuttia itäistä pituutta ja 62 ast. 30 min. pohjoista leveyttä korpimaantiellä, kulkusuunta luoteeseen.” (AHV: 5.) Kertojan mukaan sodassa on kyse historiallisesta tapahtumasta, josta lukija voi halutessaan etsiä lisää tietoa hakuteoksesta ja täydentää näin ”lavastusta”. Alkava näytelmä on tuttu samalla tapaan kuin ihmiskunnan murheellinen historia tai elämä itse, joka toistuu loputtomasti samankaltaisena: ”Lavastus voitaisiin ts. hyvin vaihtaa toiseenkin. Kaikki murhenäytelmät ovat sitä paitsi toistuneet jo lukemattomia kertoja. Mitään todella uutta, missään suhteessa, ei siis ole enää tarjottavissa.” (AHV: 6.)

Vaikka juuri alkanut teatterikappale ei tarjoa katsojilleen mitään täysin uutta, se saa silti innostuneen vastaanoton. Kyseessä on paitsi koko ihmiskuntaa koskeva murhenäytelmä, myös traaginen esitys yksilöstä, joka ei tunnu löytävän paikkaansa osana elämän absurdia teatteria. Lavalle kalman kalpeana astuva sankari – tällä kertaa Heiskanen nimeltään – kuuluu prinssi Hamletin perillisiin, melankolisiin mieshahmoin, jotka pohtivat olemisen arvoitusta: ”[S]ähköisen äänettömyyden keskellä astuu sankari näyttämölle kalman kalpeana ja kohottaa sanaakaan sanomatta nyrkkiin puristetut kätensä ylös; hänellä on yhä vanha näyttämöiden kuningasosa: kuolla!” (AHV: 6.) Kuolemaa luokseen kutsuva hahmo on tuttu monista ikonisen aseman saavuttaneista kaunokirjallisista ja uskonnollisista teksteistä, joissa kärsivällä miehellä on kannettavanaan ”suuri, suunnaton turhuus: elämän taakka” (AHV: 7).

Murhenäytelmästä siirrytään pian toiseen tyyliin, komediaan. Kertoja kommentoi lavalla toikkaroivan henkilön edesottamuksia hilpeänironiseen sävyyn: ”Mahtavaa” (AHV: 7). Kertoja kuvaa myös näkymättömän yleisön mahdollisia tunnereaktioita. Lukijalle tarjotaan paikkaa, josta käsin lähestyä kertomusta tai ottaa siitä etäisyyttä. Teatteriyleisö yhtyy kertojan groteskiin ilonpitoon. Liikekieleltään Heiskanen vertautuu mimiikan mestarina tunnettuun Chapliniin, modernin elämän surulliseen klovniin: ”[Yleisö] tajuaa tuon surullisen tuskien hahmon näyttämöllä ja puhkeaa räjähdysmäisiin suosionosoituksiin! Koomikko! Uusi puolivuosisadan koomikko! Voi sinä vietävä, mikä totinen naama sillä on, katsokaa, haaa-ahahaha!” (AHV: 38.) Murhenäytelmää seuraavan yleisön ensisijaisin tapa reagoida esitykseen on nauru – riippumatta siitä, kuinka ”totisia” näyttämön tapahtumat ovat. Kun Heiskanen vetäytyy keräämään voimia itsemurhayritystä varten, yleisö tarkkailee unen rajamailla nuokahtelevalle miehelle säpsähtelyä nauruaan pidätellen: ”[J]otkut katsojista ihan kiemurtelevat pidätetyn naurun vallassa, toiset purevat huuliaan ja sormiaan ja

uskaltavat ainoastaan vilkaista vähän silloin tällöin – niin suunnattoman huvittavaa se on” (AHV: 57).

Myös kertoja kommentoi itsetietoisesti kuvitteellisen teatterileisön tunnereaktioiden ja traagisen esityksen sisällön ristiriitaa. Nauru syntyy kontrastista, joka muodostuu murhenäytelmän ja näytelmää ympäröivän murheellisen ”todellisuuden” välille. Kun taiteen etäännytyскеinot eivät ole enää käytössä, jäljelle jää paljas, raaka totuus: ”Jähmettävä tosiasia. Äsken juuri kun sellaista tapahtui näyttämöllä, se sai aikaan innostuksen myrskyn, ilon ja ihailun, elämänuskon kyöneleet. Nyt tässä, karheassa maan todellisuudessa se on yhtäkkiä niin tyrmistyttävää, mykistyttävää, ettei ole kertakaikkiaan mitään sanottavaa enää.” (AHV: 7.) ”Karheassa maan todellisuudessa” ei tietenkään ole mitään sen todellisempaa kuin kertojan lavastamassa teatteriesityksessäkään. Kehystäessään kirjallista upotusta Heiskasen asuttama tarinamaailma kuorma-autoineen näyttäytyy kuitenkin sinä ”todellisuutena”, johon muut, upotetut, kertomukset vertautuvat. Koomisen voi hahmottaa tietoisesti viljeltyinä taiteellisenä keinona, joka auttaa sekä tekijän että kertojan yleisöä kohtaamaan tuskallisista tuskallisimmat tosiasiat. Komedian julmuus merkitsee etääntymistä pelon, kauhun ja sympatian paineista, joita yleisö voisi mahdollisesti tuntea kärsivän ”klovnin” puolesta tai häntä kohtaan (ks. Welsford 1968: 50–51; Salin 2008: 32).

Todellisuuden etäännyttäminen liittyy Tapion romaanissa niin kielteisten tunteiden rationalisointiin kuin niille nauramiseen. Kuten Sarajas (1957: 79) toteaa, Tapion kirjallisessa klovnieriassa sodanjälkeiseltä epätoivolta kielletään arvo ”lyömällä se katkeraksi leikiksi”. Osaltaan kyse on myös epätoivon ja inhimillisen haavoittuvuuden kiellosta ja häpäisystä. Kertojan ironinen asenne suhteessa päähenkilöön voidaan monessa kohdin palauttaa dialogiin, jota Heiskanen käy itsensä kanssa. Juuri nämä keskustelut sekä luovat että kyseenalaistavat ”murhenäytelmässä” rakentuvaa, eettisesti vieraannuttavaa ironiaa. Lukija kohtaa teoksessa Heiskasen lisäksi hänen sotasairaalassa syntyneen kaksoisolentonsa, Abramin. Päähenkilön hajoavan persoonallisuuden toinen osa on syntynyt tilanteessa, jossa nuorukainen on henkisen kestokykynsä rajoilla:

Selvitettäköön nyt tämä Abram tässä. Siis salaperäinen ääni tuon saapuneen nuoren miehen veressä, tai kuviteltu hahmo, toveri. No, miten tuon määritteli: joka tapauksessa hänen kaikkien aistiensa – ei toteama, todellakaan, mutta sen sijaan hyvin voimakkaasti ikään kuin aavistama. Se on todellisuudessa eräänlainen ihmishahmoinen utuolento, jäännös, tai arpi hänen vaikean haavoittumisensa ja sen jälkeisen kriisikauden ajoilta sotasairaalassa. Selittymätön ongelma, joka on jäänyt askarruttamaan hänen mieltään. (AHV: 39.)

Ei ainoastaan Heiskanen itse, vaan myös sairaalan henkilökunta on tiennyt Abramin olemassaolosta. He ovat kertoneet kaksoisolennon läsnäolosta potilaalle tämä tullessa tajuihinsa pitkän tiedottomuuden jälkeen. Kuumeisen potilaan ”hourupuheet” ovat olleet groteskia kaksinpuhelua isännän ja hänen toverinsa kesken: ”[H]eikko henki ja sen tuntematon, persoonallisuuden lopullisen hajoamisen rajoilla tapaama seuralainen harjoittivat fantastista ja kaikessa karmeudessaan lennokasta ilonpitoa, hirvittävän naurun säestämää filosofista dialektiikkaa kahdenkeskisessä olotilassaan” (AHV: 40). Siinä missä Heiskasen vastaus maail-

massa olemisen absurdiin tilanteeseen on itku, Abramin ratkaisu on nauru. Koominen kuvataan keinona etäännyttää tuskallisuudessaan kestämätön tilanne: ”Niin kuin – ihmeellistä! – miehen huuilta usein purkautuu juuri nauru eikä huuto kun häneen oikein kipeästi sattuu, kun hän ajattelee, kuinka mahdollottoman kipeätä yleensä voi ihmiseen tehdä” (AHV: 31).

Viimeaikaisessa tunnetutkimuksessa muun muassa Sianne Ngai on kiinnittänyt huomiota modernistisen kirjallisuuden ei-katarttiseen ja ei-poliittiseen luonteeseen. Paljastaessaan modernin yhteiskunnan rakenteellisia vinoumia kielteiset tunteet kuten ahdistus, inho, paranoia, kateus tai ärtymys voivat käänteisesti tarjota ratkaisuja esiin nostamiinsa ongelmiin. Ne varoittavat vaaroista, joita sisältyy kielteisten tunteiden ihannointiin. (Ngai 2005: 3–4, 9; ks. myös Salin 2001: ix.) Kuten edellä huomaamme, Tapion metafiktiivisessä romaanissa ironian ja parodian käyttö itsessään ironisoituu. Ristiriita ”todellisuuden” ja taiteen todellisuuden välillä herättää haluttomuutta astua lukijalle tarjottuun vastaanottaja-asemaan. Vastustavan lukutavan esiin houkuttelu on lopputulosta ironian ja metafictionin yhteispelistä, joka toimii teoksessa etäännyttävää lukemista vastaan yhtä lailla kuin sen puolesta. Tapio hyödyntää teoksessaan ironikolle ominaista merkityksiä horjuttavaa, monimielistä puhetapaa, jossa sanottu sisältää ei-sanotun. Ironinen kuvaus kuitenkin säilyttää varjokuvana itsessään myös kirjaimellisen merkityksensä ja koominen vakavan. Tämä kaksinapaisuus paljastaa myös esteettis-älyllisen etäännyttämisen ongelmat. Tunnetason vieraannuttaminen korostuu erityisesti niissä upotuksissa, jotka kutsuvat lukijaa astumaan teatteriyleisön vastaanottajaposition. Heiskasen edesottamuksia seuraavan ”yleisön” naurunremakka ei lopulta tarjoa tekijän yleisölle mallia, joka johtaisi säälin ja pelon purkautumiseen; puhdistavaan tai vastaanottajaa uudistavaan taide-elämykseen.

Taakankantajat ja suomalainen ahdistus

Moderniin itsereflektioon ja kansankuvauksen parodiaan kytkeytyy jo monien aikalaiskriitikoiden esittämä näkemys Tapion teoksessa esiintyvistä koomisen ja vakavan ristiriidasta (mm. Sarajas 1957: 79–80; Tiusanen 1957: 6). Vaikka romaani on täynnä viitteitä komiikkaan, se ei juuri herätä lukijassa hilpeyttä. Miksei? Kuten modernissa karnevaalissa ylipäänsä myös Tapion romaanissa nauru on katkeraa: päähenkilön itseluotaus on hylkiösankareille ominaiseen tapaan ahdistuksen ja melankolian värittämää. Se on ailahtelua ylimielisyydestä ja kaikkeuskuvitelmista murskaavaan alemmuudentuntoon, häpeään, itseinhoon ja syyllisyyteen. (Bernstein 1992; ”hylkiösankarin” ja ”hylkiökertojan” käsitteistä ks. Salin 2008: 139–140, 149–151.) Tapion romaanissa ahdistuksen ja syyllisyyden kaltaisten kielteisten tunteiden estetisointi kytkeytyy myös eri kerrontatraditioiden painolastiin, jota romaanin äänekäs kertoja itsetietoisesti kommentoi.

Analysoidessaan kotimaisessa sotienjälkeisessä kirjallisuudessa miltei pakonomaisesti toistuvaa syyllisyyden tematiikkaa Terhi Laaksonen

(1995: 258–259) esittää Heiskanen olevan yksi niistä henkilöihahmoista, jotka kärsivät syyllisyydestä nimenomaan ristiriitaisten ihanteidensa vuoksi: ”Romaanihenkilöiden syyllisyydentunne kehittyy patologiseksi, koska osa heidän minästään on kiinnittynyt kollektiivisiin arvoihin, osa siitä on irtautumisprosessissa”. Heiskanen kokee vierautta peilatussaan omaa, muuttuvaa arvomaailmaansa yhteisössä vallitseviin arvoihin. Hän edustaa modernia ihmistä, joka on vieraantunut itsestään ja kansallisilta juuriltaan: ”Hän on kuin sokaistunut, hän ei yrittämälläkään, ei millään, tavoita kansallista olemusta” (AHV: 42). Heiskanen kokee olevansa muukalainen tai pakolainen, joka vaeltaa vaille kotia. Hän levittää myös ympäristöönsä tätä vierasmaalaisuuden kummallista henkeä: ”Hänen ympärillään on aina kummallinen, ei kotoisuuden, vaan vääristynyt, ikään kuin kansainvälinen vierasmaalaisuuden henki, joka leimaa kaiken” (AHV: 42). Vaikka Heiskanen viihtyy kansanihmisten joukossa ja ihailee heitä, hän ei tunne kuuluvansa muiden ihmisten pariin. Anitta Cartierin silmissä Heiskanen on miltei yli-inhimillinen olento. Hän on ”tabu, pyhä” (AHV: 192).

Heiskanen sivullisuus tulee korosteisesti esiin niissä osuuksissa, joissa parodioidaan suomalaista kansankuvausta, niin sen kansallisromanttisia kuin realistisnaturalistisia esityksiä. Teoksen toisessa luvussa ”Jäljillä” kertoja kuvaa päähenkilön lapsuutta ja kommentoi elämäkerran päätteeksi: ”Tämä on jo aivan täyttä kansankuvausta” (AHV: 66). Ilotteluun ja kansankomediaan – tanssien, puukkotappelujen ja humalaisten saarnojen kuvaukseen – sekoittuu nostalgista kaipuuta ja melankoliaa, joka syntyy niin yläluokan kuin kansan rappiosta, vanhan elämänmuodon ja sen varaan rakentuvan estetiikan väistymisestä. Teoksessa korostuu myös kuvattujen kansallismaisemien artefaktisuus. Kliseiset kesämaisemat muuntelevat Suomi-filmien kuvastoa tai rakentuvat sillanpääläisen luontokuvauksen taitaviksi pastisseiksi (Salin 2001: viii; Makkonen 1991: 122–124). Suomalainen korpisydänmaan elämä näyttäytyy idyllinä, joka on katoamassa.

Tapion modernistisessä poetiikassa kansallisten ihanteiden tilalle nousee yksilöllinen ”elämän runous” tai elämisen taide, joka näyttäytyy itsen stilisoinnin ja ironisen etäännyttämisen tendenssinä. Ennen rintamalla lähtöään Heiskanen on kuulunut Taakankantajiksi kutsumaansa boheemiryhmään. Aiemmassa Tapio-tutkimuksessa Taakankantajien on tulkittu viittaavan yhtäältä eksistentiaalisteihin, toisaalta modernistiseen avantgardeen kuten ekspressionisteihin (mm. Makkonen 1991: 157).⁸ Terhi Laaksosen (1995: 260) mukaan Tapion maininta ”nykymodernista pessimismistä” viittaa ennen kaikkea Arthur Schopenhauerin tekstien suomennoskokoelmaan *Pessimistin elämänviisaus* (1944), jonka tiedetään kuuluneen kirjailijan vakiolukemistoon. Itse näen Taakankantajien edustavan nihilististä elämänasennetta ja filosofista oppijärjestelmää, joka ei ole samaistettavissa varhaisempaan eksistentiaalifilosofiaan tai ranskalaiseen eksistentiaaliin, mutta on niille läheistä sukua. Vaikka Taakankantajien

⁸ Taakankantajien nimi vertautuu Tulenkantajiin, 1920-luvun kirjailijaryhmään, joka ihanoi kansainvälisyyttä ja modernia kaupunkikulttuuria. Nimen voi nähdä myös intertekstuaalisena viittauksena Unto Seppäsen vuonna 1927 ilmestyneeseen ekspressionistiseen novellikokoelmaan *Taakankantajat*. (Makkonen 1982: 168; Valkonen 2003: 23, 121.)

ideat herättävät Heiskasessa vastenmielisyyttä, ne menevät nuoren miehen ”veriin ja hermoihin” vastustamattomasti ja ottavat hänet kokonaan ”valtoihinsa” (AHV: 123). Taakankantajien ”vieraille vaikutteille perustuva”, ”ou[to] ja sairaalloi[nen] elämäntuska”, ”pikkufilosofia” ja ”valhesyvämielisyys[den] huuma” (AHV: 123) inhottavat Heiskasta, mutta samalla hän edustaa Taakankantajaa tyyppisimmillään.

Romaanin eri käsikirjoitusversiot paljastavat yhdeksi Tapion teoksen keskeisimmäksi pohjatekstiksi Fjodor Dostojevskin romaanin *Prestuplenije i nakazanije* (1866, suom. *Rikos ja rangaistus*), jossa yliihmisyyteen kytkeytyvät oppirakennelmat koituvat nuoren ylioppilaan pään menoksi (ks. Makkonen 1982: 217–229 ja 1991: 111–118). Toisaalta Taakankantajan hahmo rinnastuu myyttiseen Atlakseen sekä Albert Camus’n filosofisessa esseessä *Le Mythe de Sisyphe* (1942, suom. *Sisyfoksen myytti*) kuvattuun absurdiin sankariin, kuningas Sisyfokseen, jonka jumalat tuomitsevat pyörittämään ikuisesti kiveä ylös manalan vuorenrintettä. Myös itsemurhan aihe ma liittää Tapion romaanin Camus’n esseeseen, joka kääntyy lopulta elämän puolustukseksi: itsemurha ei ole vastaus absurdin kokemukseen.⁹ Taakankantajien oppijärjestelmää voidaan lukea myös nietzscheläistä *amor fati* -filosofiaa vasten. Teoksessaan *Also sprach Zarathustra* (1883–85, suom. *Näin puhui Zarathustra*) Friedrich Nietzsche yhdistää kohtalon rakastamisen ikuisen paluun ideaan ja yliihmisen esiinmarssiin: kohtalonsa hyväksyvä yksilö oppii ottamaan elämänsä vastaan juuri sellaisena kuin se on. Hän on jopa valmis elämään kovan kohtalonsa yhä uudelleen, ikuisesti samanlaisena.

Heiskanen löytää oman Sisyfoksen työmaansa älyllisistä ponnisteluistaan kemian lukujen parissa. Opintojensa vauhdittamiseksi Heiskanen siirtelee tornihuoneessaan pöytää ja tuolia uunin ja ikkunan välillä kasvavan epätoivon vallassa. Luvuissa etenemisen sijaan nuorukaisen toimet pysähtyvät toistuvasti jo opitun kertaamiseen, putoamiseen ja lopulta umpikujaan. Suorituspainetta vastaan taistelusta tulee Heiskaselle miltei yli-inhimillinen tehtävä. Lamauttava pelko tekee tavoitteen saavuttamisen yhä vaikeammaksi: ”Minun täytyy murtaa juuri tämä raja ... jos minä mielin elää” (AHV: 206), Heiskanen analysoi kokonaisvaltaista kauhun tunnettaan ja siitä seuraavaa kuolemanhalua. Sisällä vellova kielteisten tunteiden pyörre on ”kuin sokea piste taian langettajan silmässä” (AHV: 206) ja sen läpi on ryömittävä vaikka nelinkontin, silmät sidottuina ja korvat tukittuina.

Ironialle tyyppillinen kaksikasvoisuus ilmenee kerronnallisen ironian ohella Heiskasen henkilökuvassa, henkilöhahmon omaksumissaan naamioissa ja rooleissa. Yhtäältä Heiskanen kuvataan kovaksikeitettyinä ”gangsteri[na]” (AHV: 202), kylmänviileänä laskelmoijana ja itsensä peililijana, joka käyttää toisia ihmisiä hyväkseen oppiakseen jotakin itseltään. Toisaalta hän on kristusmainen, kärsivä hahmo, jonka *Imitatio Christi* ei ole Kristuksen mallin seuraamista vaan itsen *esittämistä* Kristuksena (Makkonen 1991: 102). Heiskanen pyrkii toistuvasti opettamaan muillekin käänteistä ilosanomaansa. Nuorukaisen mukaan ”terve ilo ja hyvin-

⁹ Tapion tiedetään tutustuneen Camus’n *Le Mythe de Sisyphe* -esseeseen välillisesti, Toivo Pekkasen esitelmää referoivan lehtijutun pohjalta (Makkonen 1982: 163–164).

vointi [– –] eivät ole mitään elämää” (AHV: 237). Taakankantajilta omaksumansa opin mukaisesti Heiskanen painottaa ihmisen tarvetta hakeutua ahdistuksen äärelle: ”[K]asvaakseen ihmisen on lakkaamatta etsittävä kärsimyksiä, tuskaa, onnettomuuksia, ennen kaikkea liikkeessä pitävää luonnottomuutta. Käsitätkö?”, Heiskanen tivaa Anittalta, jota puhuttelee ”onnellisen luonnolli[seksi] pikku nai[seksi]”. (AHV: 237.) Heiskasessa elää zarathustralainen askeetikko ja erakkojulistaja, jonka mukaan ihmisen tulisi etsiä mielihyvän sijaan tuskaa ja syyllisyyttä, jotta hän voisi antaa elämälle vastalahjaksi jotakin itseään enemmän.¹⁰ Heiskasen kerrotaan hakeutuneen myös sotaan mitelläkseen voimiaan itsensä kanssa, ei taistellakseen isänmaansa puolesta. Toisaalta Heiskanen kadehtii Anittan luontaista elämäniloa, jonka näkee perinaisellisena piirteenä. Heiskanen kohtaa saman elonkipinän kodittomana vaeltavan evakkovanhuksen katseessa. Hetkittäin Heiskanen löytää saman ilon myös omasta sydämeästään, joka ”hetkenlaps[ena]” (AHV: 54) tahtoo edelleen elää.

Kertojan lukuisat metafiktiiviset kommentaarit voidaan tulkita heijastukseksi niin tekijän kuin Heiskasen itseironiasta. Heiskanen näkee itsensä yhtenä Taakankantajien hurmaamista, mutta samalla vastahankaisista opetuslapsista. Metafiktion tasolla kyse on ”vaikutusahdistuksesta” (Bloom 1975) ja luomisen vastuksista, jotka voitetaan vain vapautuneella tekemisellä: ”Kaikki perustui eräänlaiseen esiintulevien tilanteiden improvisointiin, täydelliseen vapautumiseen lukuunottamatta aivan ylimalkaista luonnosta päälinjasta” kertoja toteaa tekniikasta, jolla Heiskanen kehittää jo upseerikoulutuksessa omaksuttua ”koomillista tyyliänsä” (AHV: 135). Heiskasen rooli tekijän sätkynukkena ja nihilisti-filosofin ivamukaelmana tehdään hyvin ilmeisellä tavalla selväksi: ”[H]än asettuu merkillisellä tavalla itse ivansa kohteeksi, koekaniiniksi, kertakaikkiaan hän luo eräänlaisen »uusfilosofin» mallikappaleen” (AHV: 286). Itsetietoinen, ironinen eetos välittyy lukijalle samanaikaisesti kerronnan eri tasoilta, jolloin sen varsinaista lähdeä on vaikea paikantaa. Päähenkilön harjoittama itseironia kertautuu kertojan kommentoissa ja edelleen teoksen arvoja heijastavassa kokonaisuudessa, joista on viime kädessä vastuussa lihaa ja verta oleva tekijä, kirjailija Marko Tapio.

Kirjoittaessaan kielteisten tunteiden kuten ahdistuksen roolista osana kaunokirjallisten teosten estetiikkaa Ngai (2005: 52) kiinnittää huomiota tapaan, jolla modernistiset teokset etualaistavat etäännyttämisen yhtenä tuntemisen – tai tuntemisen välttelyn – muotona. Tällaisissa teoksissa korostuu tunteiden rationalisointi tai ironian ironia, jossa merkitys lipeää jatkuvasti lukijan otteesta (ks. myös Salin 2002: 38). Toisaalta lukijaan vetoavat, voimakkaat kielteiset tunteet kuten ahdistus, viha ja paranoia esitetään usein hypermaskuliinisina, hermeneuttisina tiedonetsinnän apuvälineinä, jotka johtavat sankarin kohti syvempää itsetuntemusta. Ahdistuksen kokeminen – ei ilo tai mielihyvä – on vapautumisen tae, väylä todelliseen itsetuntemukseen. Ngai viittaa tässä yhteydessä mannermaisesta filosofian ja myöhemmän eksistentialismin kannalta keskeisiin ajattelijoihin kuten Kierkegaardiin ja Heideggeriin. (Ngai 2005: 213–215.) Maskuliinisuuden myyttejä ylläpitävä, osin kansallinen, tulkinta korostuu myös Timo Hännikäisen esityksessä Marko Tapion tai-

¹⁰ Ks. Nietzsche 1961: 174.

teilijapersoonasta. Esseeteoksessaan *Hysterian maa* (2013) Hännikäinen lukee *Arktinen hysteria* -romaanisarjan myöhempää sotakuvausta vasten Tapion yli-ihmisfantasioita sekä kirjailijan pyrkimystä tarkkailla maailmaa ja ihmisluontoa, myös sen kaikkein pimeimpiä puolia, ”puolueettoman” etäisyyden päästä (Hännikäinen 2013: 22).

Maskuliinisen luonteenlujuuden ihanne ja saavuttamattomuus korostuvat kuvauksessa Heiskasen tuskaisesta matkasta kohti Rasvangan kylää. Istuessaan kuorma-autossa muiden sodasta palaavien miesten kanssa Heiskanen pyrkii parhaansa mukaan hillitsemään sotasairaalassa puhjenneita ruumiillisia oireitaan. Mielen ja kehon hallitsemattomuus aiheuttaa kipua ja häpeää: ”Hyvin jyrkän tosiasian toteaminen sattuu kauheasti kuin ruostuneen rautanaulan lyönti tajunnan seinään: [– –] Hysteria, hysteria, hysteria” (AHV: 18). Muualla teoksessa Heiskanen vertautuu hereästi kyynelehtivään naiseen, joka ei kykene kontrolloimaan tunteitaan. Nuorukaisen mukaan hänen sydämensä on kuin ”väsyttävän, tappavan tunteellinen nainen” (AHV: 54), joka hänen on naitava vastoin tahtoaan. Heiskasen hahmo rakentuu vasten stereotyyppistä mieheyden mallia, joka myös kyseenalaistetaan. Heiskasen erityislaatu modernina, androgyyninä poikkeusyksilönä korostuu suhteessa muihin, ”tervevaistoiisiin” kansanmiehiin, joiden jalat ovat tiukasti kiinni suomalaisessa maaperässä. Hämäläisen isän ohella perinteisempää mieheyttä edustavat väkivahva työmies Parnanmatti sekä torppari Anselmi Pajuriutta, joka alkaa Heiskasen suggeroivassa vaikutuspiirissä kärsiä synkkämielisyydestä. Heiskasen tarinoidessa molemmat miehet matkaavat kohti Tuonelan jokea ja kohtaavat shamanistisen matkansa aikana itsensä ”Ukko Kaaronin”, kuoleman lautturin.

Heiskasessa asuvan ”harhaantuneen” hengen alkuperäksi paljastuu lopulta hämäläinen veri yhtä lailla kuin Taakankantajien elämäntuska. Isoäidissä pesivä melankolia ja vieraantuneisuus siirtyvät pojanpojan kannettaviksi. Iso-akan tyhjyyden ja turhuuden tuntemukset ilmenevät milloin hartaana uskonnollisuutena, milloin tarttumisena pulloon. Kaksijakoinen suhde suomalaiseen verenperintöön saa kuitenkin tuskallisimman ilmauksensa Heiskasen suhteessa isäänsä. Päähenkilön henkistä umpikujaa ja koko romaanisommitelmaa heijastaa teoksessa toistuva vanginlukon aihe. Vanginlukko kuvataan sommittelupelinä, jonka Heiskanen on oppinut ”omitui[selta] hämäläi[seltä] isä[ltään]” (AHV: 182). Peli muistuttaa etäisesti šakkia, mutta sitä ei kuitenkaan pelata pelilaudalla vaan elävässä elämässä. Vanginlukkoja kuvataan olevan äärettömän paljon. Ne ovat pirunnyrkin kaltaisia, visaisia ja harhaanjohtavia kokoamistehtäviä, joiden ratkaisuun on olemassa yksi ja sama avain, ”menetelmä” (AHV: 78).

Juuri vanginlukkoaihelmassa tihentyvät erilaiset yksinäisyyden, hylkäämisen ja tuskaisen rakkauden teemat, jotka ilmenevät kirkkaimmin Heiskasen isäsuhteessa. Heiskanen tuntee, ettei kykene toteuttamaan isänsä hänelle antamaa tehtävää ja kohoamaan keskinkertaisuuden yläpuolelle. Hämäläinen isä rinnastuu paitsi poikansa uhraavaan Abrahamiin myös isä-jumalaan, joka luovuttaa poikansa kuolemaan. Pahimpina epätoivon hetkinä Heiskanen huutaa Abramia apuun, kuin Jumalaa, jota ei ole enää olemassa ja joka on poikansa hyljännyt:

[Heiskasen tarinassa] leikkaavat, myötäävät tai asettuvat vastakkain eräät teemat hänen elämässään, kuten kammottava yksinäisydentunne ja siitä yhä syvempään – niin, hänen maailmankuvassaanhan ei ole Jumalaa; nyt on sellainen aika, jolloin sitä tarvittaisiin. Heiskasen koko sielu on pingoittunut huutoon, hän tahtoi yksinkertaisesti huutaa, mutta hänellä ei ole sanaa, jota hän käyttäisi. [– –] Heiskanen on paiskautuneena kasvoilleen maahan, se tapahtuu suurenmoisessa, valoisassa haavikko-lehdossa. Siitä hän, silmät ummessa, punnertautuu selälleen, avaa silmänsä ja huutaa monta kertaa täyteen ääneen:

– Abram! Abram! Abram! (AHV: 289–290.)

Kaksoisolento Abramin nimi viittaa Vanhan Testamentin Abrahamiin, joka on valmis uhraamaan poikansa lisäksi merkinä uskonsa horjumattomuudesta. Viittaus kytkee Tapion romaanin Søren Kierkegaardin teokseen *Frygt og Bæven* (1843, suom. *Pelko ja vavistus. Dialektista lyriikkaa*), jossa Kierkegaard hyödyntää Abrahamin absurdia valintaa esimerkkinä uskon ritarin polusta. Lisäksi ohella Heiskanen rinnastuu Abrahamiin, joka uskon ritarina muistuttaa Heiskasen ihanneminää. Toisaalla Heiskanen vertautuu Aleksis Kiven kalveaan impeen, *Seitsemästä veljeksestä* (1870) tuttuun eteeriseen naishahmoon, joka odottaa vuorella kristushahmoista pelastajaansa.

Teoskokonaisuudessa kesken jäävä romanssiaihe, yksi teoksen lukuisista vanginlukoista, viittaa uskon ritarin polkuun, jota kulkevalle on varattu Kristuksen morsiamen osa. Teoksen romanssijuoni paljastuu yhdeksi monista harhapoluista, joita lukijan on seurattava matkalla päähenkilön varsinaiseen pelastukseen. Lihallisesta rakkaudesta luopumalla Heiskanen, entinen ”Mörkö-elämän ritari” (AHV: 382), voittaa itselleen elämän.¹¹ Kertojan ääni on jälleen tulkittavissa ironiseksi:

Nyt ei ole kysymys suinkaan rakkaudesta – se on vain sovelias tilanne nähdä tämä – vaan on kysymys elämästä. Tämä on puhdasta ja kirkasta ja ehjää ja ennen kaikkea yksinkertaista kuin suuri taide esimerkiksi; ei siinä ole mitään keinotekoisuutta, ’taiteilua’, ei, se on ikään kuin juuri sen takia niin suurta, että siitä on tuo kaikki kitketty. (AHV: 301.)

Heiskasen elämän runous huipentuu keskiaikaiseen *La Danse Macabre* -aihelmaan viittaavassa viikatetanssissa, joka mainitaan ensimmäisen kerran Heiskasen taistellessa suorituspainetta vastaan. Heiskanen muistelee upseerikoulutuksen aikaista sotaharjoitusta, joka on uhannut päättyä epäonnistumiseen. Kokelas on päättänyt pelastaa tilanteen lyömällä homman parodiaksi. Heiskanen suunnittelee viikatetanssinsa lopullista variaatiota, valeitsemurhaansa, pitkään ja hartaasti. Suuren päivän koittaessa hän upottaa onkisiiman kämmeneensä ja antaa kiinni napanneen hauen vetää itsensä syvyyksiin. Upoksissa ollessaan Heiskanen antautuu sattuman varaan ja tanssii: ”Ja aaltopiruetti, noin, joka toinen sivallus ylhäältä, joka toinen alhaalta ja hyppy – kyykky – hyppy – kyykky ja ... hyvin hyvä, hahahaha, hyvä! Loisteliasta!” (AHV: 365.) Laskelmien mukaisesti paikalle osuu hinaaja, joka poimii miehen matkaansa. Heiskanen on vihdoin valmis kohtaamaan ”väärentämättömän, luonnollisen itsensä” (AHV: 389)

¹¹ Teoksensa *Frygt og Bæven* alaviitteessä Kierkegaard (2001: 56) kirjoittaa romanssiesimerkin käytöstä seuraavasti: ”Olen [– –] valinnut rakastumisen esimerkiksi, jonka avulla osoitan [alustumisen] liikkeitä, koska tämä mielenkiinnon laji lienee helposti ymmärrettävä ja säästää minut siten turhilta pohdintoilta, jotka syvimmissä mielessä kiinnostaisivat vain varsin harvoja.”

ja astumaan Abramien nahkoihin. Teoksen lopussa hän astelee vapauteen vanginlukkonsa ratkaisseena: ”Vapaus. Vapaus. Vapaus. Hän tuntee sen selvästi. Aina vain avartuu. Hyvä on.” (AHV: 381.) Avoimeksi jää, kuinka Heiskasen uskonhyppy ja sitä seuraava elämänhalun uudistuminen olisi lopulta tulkittava: vastalauseena modernistiselle avoimelle muodolle vai parodiana kertomuksista, jotka vaativat täydellistä sulkeumaa täyttääkseen suuren, ehjän taiteen tunnusmerkit?¹²

Loppupäätelmiä

Olen edellä osoittanut Tapion hyödyntävän teoksessaan ironian ja meta-fiktion keinoja yhtäältä tuottaakseen tunnetason etäisyyttä, toisaalta vapauttaakseen lukijan ”sokeasta sankaripalvonnasta” näyttämällä sodan aiheuttamat inhimilliset kärsimykset romaanihenkilön näkökulmasta. Olen myös pohtinut ironian ja meta-fiktion käyttöä suhteessa kansankuvauksen ja modernismin kerrontatraditioihin sekä teoksesta hahmottuviin lukijapositioneihin, joiden taustalla vaikuttavat erilaiset kulttuurihistorialliset tunneyhteisöt ja vastaanoton mallit. Tapion implisiittisen tekijän epäsuoran viestinnän lopputuloksena syntyy kaksi erilaista tekijän yleisö -positiota, jotka ovat vastakkaisia, mutta eivät toisiaan poissulkevia. Päinvastoin, lukijaa kutsutaan lukemaan teosta molemmista suunnista yhtä aikaa tai vuorotellen. Kahdesta yleisöpositioista ensimmäinen ohjaa lukijaa omaksumaan kertojan ironisen asenteen suhteessa henkilöhahmoon sekä kaikkeen tarinamaailmassa kuvattuun. Tapion kertojan metakirjallisessa kommentissa elämän arkirunoudesta ironian kärki osuu yksilön tarpeeseen havainnoida ja elää elämää kielteisten tunteiden estetisoinnin tai itsekaraisua ihannoivien oppirakennelmien kautta. Toinen lukutapa ohjaa puolestaan arvioimaan kertojan kommentteja – ei niinkään henkilön toimintaa – suhteessa vallitsevaan kansalliseen kertomukseen, jossa sotaa ja kärsimystä oikeutetaan isänmaallisen uhrimielen nostatuksella.

Se, kumpaan yleisöpositioon yksilö päättää kulloinkin astua, on ratkaisevaa teoksen tunnevaikutusten kannalta. Omaksuessaan kertojan ironisen asenteen suhteessa päähenkilöön lukija on taipuvaisempi havainnoimaan päähenkilöä esteettisen etäisyyden päästä tai jopa huvittumaan kertojan kommentaareista. Heiskasesta tulee romaanin näyttämöllä liikkuva hahmo, jolle kertoja antaa erilaisia kirjallisten mallien mukaisia rooleja ja naamioita. Heiskasen kamppailu oman itsetietoisuutensa sokkeloissa on osa tätä tulkinnan peliä, jossa Heiskasen ”heikkouksien” paljastamisesta syntyy katkerankoomisia efektejä. Vaihtoehtoisesta, sodan julmuudet tunnustavasta asemasta käsin kertojan ironia itsessään näyttäytyy vieraannuttavana. Erityisesti jos tarjottua yleisöpositiota pohditaan tunne-etiikan näkökulmasta, ironian käyttö problematisoituu:

¹² Tapio luki tarkkaan muun muassa Alex Matsonin *Romaanitaiteessa* (1947) esittämiä näkemyksiä romaanin ja elämän vastaavuudesta, sanataiteen visuaalisesta muodosta ja musiikillisesta, sinfonisesta, rakenteesta (Makkonen 1982: 200–204, 268–269). Tapion romaania on mahdollista lukea yhtäaikaaisesti sekä näiden näkemysten vaikutuksesta syntyneenä teoksena että niiden itsetietoisena parodiana.

niin kertojan kuin päähenkilön halu nauraa kärsimykselle tai ihannoida sitä – ja houkutella lukija mukaan tähän leikkiin – muuttuu eettisesti vieraannuttavaksi. Toisaalta, kuten Salin (2001: xii) on aiemmin korostanut, Heiskasen pelastaa juuri hänen kykynsä nauraa; hän kutsuu myös kuoleman mukaan ilonpitoon, tanssiin. Viikatetanssi on yksi teokseen upotetuista parodisista esityksistä, joiden pyrkimyksenä on vapautua vanginlukoista, jotka ovat johtaneet nuoren miehen yhä syvemmälle henkiseen umpikujaan. Tässä suhteessa kyse on yrityksestä löytää vaihtoehto ”nykymodernille pessimismille”, jota vastaan Tapio teoksensa kirjoitti.

LÄHTEET

Kaunokirjallisuus

Tapio, Marko 1956: *Aapo Heiskasen viikatetanssi* (= AHV). Helsinki: WSOY.

Muut lähteet

- Bernstein, Michael André 1992: *Bitter Carnival: Ressentiment and the Abject Hero*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, <https://doi.org/10.1515/9781400820634>
- Bloom, Harold 1975: *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry*. London: Oxford University Press.
- Booth, Wayne C. 1974: *The Rhetoric of Irony*. Chicago: University of Chicago Press.
- Booth, Wayne 1983/1961: *The Rhetoric of Fiction*. Chicago: University of Chicago Press, <https://doi.org/10.7208/chicago/9780226065595.001.0001>
- Chatman, Seymour 1978: *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*. Ithaca and London: Cornell University Press.
- Dawson, Paul 2012: ”Real Authors and Real Readers: Omniscient Narration and a Discursive Approach to the Narrative Communication Model.” *Journal of Narrative Theory*, Vol. 42, No. 1, 91–116, <https://doi.org/10.1353/jnt.2012.0010>
- Envall, Markku 1988: *Toinen minä. Tutkielmia kaksoisolenon aiheesta kirjallisuudessa*. Helsinki: WSOY.
- Felski, Rita 2008: *Uses of Literature*. London: Faber & Faber, <https://doi.org/10.1002/978144430279>
- Hogan, Patrick Colm 2011: *What Literature Teaches Us about Emotion*. Cambridge and New York: Cambridge University Press.
- Hutcheon, Linda 1980: *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*. Waterloo: Wilfried Laurier University Press.
- Hutcheon, Linda 1986: *Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*. London: Methuen.
- Hutcheon, Linda 1988: *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. New York: Routledge, <https://doi.org/10.4324/9780203358856>
- Hutcheon, Linda 1995/1994: *Irony's Edge: The Theory and Politics of Irony*. London: Routledge, <https://doi.org/10.4324/9780203359259>
- Hännikäinen, Timo 2013: *Hysterian maa. Marko Tapio ja Arktinen hysteria*. Turku-Tampere: Kustannusosakeyhtiö Savukeidas.

- Kare, Kauko 1957: ”Hamsteri ja Aapo Heiskanen.” *Suomalainen Suomi* 1957, 565.
- Keen, Suzanne 2007: *Empathy and the Novel*. New York: Oxford University Press, <https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780195175769.001.0001>
- Kierkegaard, Søren 2001/1843: *Pelko ja vavistus. Dialektista lyriikkaa. Alkuteos Frygt og Bæven*. Suom. Torsti Lehtinen. Helsinki: WSOY.
- Laaksonen, Terhi 1992: ”Todellisuuskäsityksen hajoaminen Marko Tapion romaanissa *Aapo Heiskasen viikatetanssi*.” *Sananjalka* 34(1), 139–150, <https://doi.org/10.30673/sja.86547>
- Laaksonen, Terhi 1995: ”Syllisyys ja minuus. Jorma Korpelan *Tohtori Finckelman*, Marko Tapion *Aapo Heiskasen viikatetanssi* ja Juha Mannerkorven *Jyrsijät*.” Teoksessa Kaisa Kurikka (toim.), *Identiteettiongelmia suomalaisessa kirjallisuudessa*. Turun yliopisto, Taiteiden tutkimuksen laitos, Sarja A, N:o 33. Turku: Åbo Akademis Tryckeri, 258–283.
- Laitinen, Kai 1953: ”Kansankuvauksen kolmas näytös.” *Helsingin Sanomat* 10.10.1953.
- Laitinen, Kai 1965: ”Sodasta rauhanvuosiin.” Teoksessa Simo Konsala, Sirkka Kurki-Suonio, Matti Kuusi ja Annamari Sarajas (toim.), *Suomen kirjallisuus V. Joel Lehtosesta Antti Hyryyn*. Helsinki: SKS, 589–628.
- Laitinen, Kai 1981: *Suomen kirjallisuuden historia*. Helsinki: Otava.
- Lassila, Pertti 1998: ”Rauhan kriisi ja kirjallisuuden murros välirauhan jälkeen.” Teoksessa Auli Viikari (toim.), *40-luku. Kirjoituksia 1940-luvun kirjallisuudesta ja kulttuurista*. Helsinki: SKS, 9–16.
- Van Lissa, Caspar J., Marco Caracciolo, Thom van Duuren & Bram van Leuveren 2016: ”Difficult Empathy. The Effect of Narrative Perspective on Readers’ Engagement with a First-Person Narrator.” *DIEGESIS* 5.1 (2016), 43–63, <https://www.diegesis.uni-wuppertal.de/index.php/diegesis/article/view/211>
- Makkonen, Anna 1982: *Marko Tapion Aapo Heiskasen viikatetanssi -romaanin syntyprosessista*. Yleisen kirjallisuustieteen ja estetiikan lisensiaattitutkielma. Helsinki: Helsingin yliopisto.
- Makkonen, Anna 1991: *Romaani katsoo peiliin. Mise en abyme -rakenteet ja tekstienvälisyys Marko Tapion Aapo Heiskasen viikatetanssissa*. Helsinki: SKS.
- Makkonen, Anna 1992: ”Sivullisia ja kokeilijoita. Näkökulmia 1950-luvun proosaan.” Teoksessa Anna Makkonen (toim.), *Avoin ja suljettu. Kirjoituksia 1950-luvusta suomalaisessa kulttuurissa*. Helsinki: SKS, 93–121.
- McHale, Brian 1987: *Postmodernist Fiction*. New York & London: Methuen, <https://doi.org/10.4324/9780203393321>
- Ngai, Sianne 2005: *Ugly Feelings*. Cambridge: Harvard University Press, <https://doi.org/10.4159/9780674041523>
- Nietzsche, Friedrich 1961/1883–1885: *Näin puhui Zarathustra. Kirja kaikille ja ei kenellekään*. Alkuteos *Also sprach Zarathustra. Ein buch für alle und keinen*. Suom. J.A. Hollo. Helsinki: Otava.

- Nykänen, Elise 2018: ”Hänen vierellään on valmiina pimeyden päivä. Eksistentiaalisten tunteiden kertominen Kerttu-Kaarina Suosalmen novellissa ‘Synti.’” *Avain* 1/2018, 66–79.
- Ovaska, Anna 2020: *Fictions of Madness: Shattering Minds and Worlds in Modernist Finnish Literature*. Helsinki: Unigrafia.
- Phelan, James 2005: *Living to Tell About It: A Rhetoric and Ethics of Character Narration*. Ithaca and London: Cornell University Press.
- Polvinen, Merja 2013: “Affect and Artifice in Cognitive Literary Theory.” *Journal of Literary Semantics* 2013, 42(2), 165–180, <https://doi.org/10.1515/jls-2013-0008>
- Polvinen, Merja 2017: “Cognitive Science and the Double Vision of Fiction.” In Michael Burke and Emily T. Troscianko (eds.), *Cognitive Literary Science*. Oxford Scholarship Online: Oxford University Press, 135–150, <https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780190496869.003.0008>
- Rosenwein, Barbara H. 2006: *Emotional Communities in the Early Middle Ages*. Ithaca and London: Cornell University Press.
- Salin, Sari 2001: ”Oman elämänsä näyttelijä.” Esipuhe romaanissa *Aapo Heiskasen viikatetanssi*. Helsinki: SKS, vii–xiii.
- Salin, Sari 2002: *Hullua hurskaampi. Ironinen kahdentuminen Jorma Korpelan romaaneissa*. Helsinki: WSOY.
- Salin, Sari 2008: *Narri kertojana. Kultaisesta aasista suomalaiseen postmodernismiin*. Helsinki: SKS.
- Sarajas, Annamari 1957: ”Itkevä klovni.” *Parnasso* 7:2, 78–80.
- Tiusanen, Timo 1957: ”Kuolemantanssi.” *Ylioppilaslehti* 18.1.1957, 6.
- Valkonen, Tuulikki 2003: *Mäyhä. Lähikuvia Marko Tapion elämästä*. Helsinki: Tammi.
- Varpio, Yrjö 1989: ”Sillanpää ja Tampereen kirjailijat.” Teoksessa Aarne Laurila ja Panu Rajala (toim.), *Sillanpää Suomen kirjallisuudessa*. Helsinki: Sillanpää-seura, 67–81.
- Viikari, Auli 1992: ”Ei kenenkään maa. 1950-luvun tropologiaa.” Teoksessa Anna Makkonen (toim.), *Avoin ja suljettu. Kirjoituksia 1950-luvusta suomalaisessa kulttuurissa*. Helsinki: SKS, 30–77.
- Waught, Patricia 1984: *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. London: Methuen, <https://doi.org/10.4324/9780203131404>
- Welsford, Enid 1968: *The Fool: His Social and Literary History*. London: Faber and Faber.
- Wimsatt, William K. & Cleanth Brooks 1964: *Literary Criticism: A Short History*. New York: Knopf.

Kirjoittaja

Elise Nykänen, FT, tutkija, Helsingin yliopisto.
elise.nykanen@helsinki.fi