



JOUTSEN  SVANEN
2014

JOUTSEN  SVANEN
2014

Kotimaisen kirjallisuudentutkimuksen vuosikirja

Årsbok för forskning i finländsk litteratur

Yearbook of Finnish Literary Research

Toimittaja/Redaktör/Editor:

Saija Isomaa

JOUTSEN / SVANEN 2014

Kotimaisen kirjallisuudentutkimuksen vuosikirja
Årsbok för forskning i finländsk litteratur
Yearbook of Finnish Literary Research

www.helsinki.fi/kirjallisuuspankki/joutsen-svanen-2014

Julkaisija:

Kirjallisuuspankki-hanke, Helsingin yliopiston suomen kielen, suomalais-ugrialaisten ja pohjoismaisten kielten ja kirjallisuuksien laitos. PL 3, 00014 Helsingin yliopisto

Utgivare:

Projektet Kirjallisuuspankki–Litteraturbanken, finska, finskugriska och nordiska institutionen vid Helsingfors universitet. PB 3, 00014 Helsingfors universitet

Publisher:

Kirjallisuuspankki project, Department of Finnish, Finno-Ugrian and Scandinavian Studies. P.O. Box 3, 00014 University of Helsinki

Päätoimittaja / Chefredaktör / Editor:

Jyrki Nummi (jyrki.nummi[at]helsinki.fi)

Vastaava toimittaja (2014) / Ansvarig redaktör (2014) / Editor-in-Chief (2014):

Saija Isomaa (saija.isomaa[at]uta.fi)

Toimituskunta / Redaktionsråd / Board of Editors:

Jyrki Nummi (pj./ordf./Chair), Saija Isomaa, Kristina Malmio, Juhani Sipilä, Lasse Koskela, Eeva-Liisa Bastman

ISSN 2342–2459

URN:NBN:fi-fe2014081232740

Pysyvä osoite / Permanent adress / Permanent address: <http://urn.fi/URN:NBN:fi-fe2014082933456>

SISÄLLYS INNEHÅLL

LUKIJALLE / TILL LÄSAREN

- Joutsen on laskeutunut / Svanen har landat 7
- Sananen pilottinumeron toimittajalta / Några ord av redaktören för pilotnumret 11

ARTIKKELIT / ARTIKLAR

- Pirjo Lyytikäinen** Modernin allegorian A ja O: Allegorisen lukutavan
asettaminen Leena Krohnin romaaneissa 13
- Mari Hatavara** ”Vanhan piian” kertomus ja kokemus: Kielen ja näkökulmien
kirjallinen leikki Minna Canthin novellissa 36
- Erkki Sevänen** Sosiaalinen romaani, yhteiskuntaromaani ja niiden lajisukulaiset
kirjallisuushistorian ja nykykirjallisuuden kerrostumana 48
- Juhani Sipilä** Kirjallisilla merkityksillä kuormitettu kaupunki: Hannu Raittilan
Canal Grande ja tradition kerrostumat 74
- Janna Kantola** Eläimet Veikko Huovisen tuotannossa: Luokittelusta
eläinsuhteen ilmenemiseen 95

ARVOSTELUT / RECENSIONER

- Johanna Pentikäinen** Kirjallisuudenopetuksen kalpeat kasvot?
[Kaisa Ahvenjärvi & Leena Kirstinä: Kirjallisuuden opetuksen käsikirja] 111
- Nora Hämäläinen** Filosofian ja kirjallisuuden rajapintoja tutkimassa
*[Jukka Mikkonen & Antti Salminen (toim.): Kirjallisuus ja filosofia – Rinnakkaisuuksia,
risteyksiä, ristiriitoja]* 113
- Sari Salin** Satiiria on Suomessakin *[Sari Kivistö & H.K. Riikonen: Satiiri Suomessa]* ... 115
- Mia Österlund** Uppslagsrika analyser av finländsk samtidslitteratur
[Leena Kirstinä (red.): Nodes of Contemporary Finnish Literature] 118
- Päivi Koivisto** Suomalainen tekijäpeli ranskalaisin säännöin
[Kaisa Kurikka: Algot Untola ja kirjoittava kone] 120
- Pertti Lassila** Kiven kirjeet hyvin toimitettuina
[Aleksis Kivi: Kirjeet. Kriittinen editio. Toim. Juhani Niemi et al.] 122
- Tiina Käkelä-Puumala** Nykyaikaa etsimässä *[Pekka Vartiainen: Postmoderni
kirjallisuus. Länsimaisen kirjallisuuden historia 1945–2000]* 125

HAASTATTELU / INTERVJU

- Digitaalisiin siivin maailmalle: Kirjallisuuspankki Suomessa / Ut i världen på digitala
vingar: Kirjallisuuspankki–Litteraturbanken i Finland 128

LUKIJALLE TILL LÄSAREN

Joutsen on laskeutunut Svanen har landat

Från molnens purpurstänkta rand
Sjönk svanen, lugn och säll,
Och satte sig vid elfvens strand
Och sjöng en juniqväll.

J. L. Runeberg, ”Svanen” (1830)

Lukijan ruudulla näkyvä uusi suomalaisen kirjallisuuden tutkimuksen vuosikirja *Joutsen / Svanen* on uudenlainen vertaisarvioitu tieteellinen julkaisu tutkimusalallaan: se on elektroninen ja vuosittain julkaistavat numerot ilmestyvät suomen, ruotsin tai englannin kielellä. Pilottihankkeena tehdyn vuosikirjan tarkoituksena on koota yhteen eri puolilla maailmaa tehtyä kotimaisen kirjallisuuden tutkimusta ja tarjota mahdollisuus julkaista sitä niin kotimaisilla kuin vierailta kielillä. Koska elektroninen vuosikirja on luettavissa tietokoneen ruudulta, se on kaikkien kiinnostuneiden käytössä kaikkialla maailmassa.

Suomalaisen kirjallisuuden tutkimukseen yksinomaan keskittyntä julkaisua ei ole aikaisemmin ilmestynyt, ja tässä suhteessa tutkimusala onkin maassamme ollut maailman mittakaavassa ainutlaatuinen. Aikaisempi *Kirjallisuudentutkijain Seuran vuosikirja* täytti tätä tehtävää samoin kuin Svenska litteratursällskapet i Finlandin vuosittain ilmestyyvä *Historiska och litteraturhistoriska studier*. Vuosikirja asettuu luontevasti kilpailemaan nykyisin alalla yksin toimivan *Avaimen* kanssa mutta mielellään niin, että kilvasta hyötyy kumpikin julkaisu.

Joutsen / Svanen on osa rakenteilla olevaa suomalaisen klassikko-kirjallisuuden elektronista kirjastoa Kirjallisuuspankki–Litteraturbanken ja ilmestyy sen käyttöliittymässä. Kirjallisuuspankista on tarkoitus luoda kirjallisuudentutkimusta tukeva monipuolinen infrastruktuuri, jossa on saatavilla sekä kirjallisuutemme klassikkoja elektronisessa muodossa että tietokantoja ja tutkimusbibliografioita, joiden pitkäaikaista puutetta eivät nykyisin käytössä olevat tietokannat riittävästi korvaa.

Vuosikirjan ensisijaisena tarkoituksena on rakentaa foorumi suomalaisen kirjallisuuden tutkimuksen julkaisemiselle; englanninkieliset

artikkelit, kenties tulevat erikoisnumerot, ovat luonnollinen liitännäinen nykyaikaisessa monikielisessä julkaisukulttuurissa. Toisena tarkoituksena on täyttää puute, joka vaivaa kaikkea tieteellistä julkaisemista, nimittäin tarjota tila ja paikka maassamme ilmestyvän tutkimuksen arvioinnille. Nykyisin ei ole mitään takeita siitä, että kirjallisuudentutkijan monivuotisen työn tulos ja korkean julkaisukynnyksen ylittänyt monografia tai antologia saa minkäänlaista julkista vastaanottoa. Arvosteluilla on tunnetusti taipumus herättää keskustelua, jonka avaaminen olisikin tärkeää, kun sille ei ole tällä nykyisellään selvää ja vakiintunutta foorumia.

Vuosikirjan nimi *Joutsen / Svanen* on valikoitunut monien ehdotusten joukosta lukuisten keskustelukierrosten jälkeen. Se viittaa menneeseen, mutta tuoreella tavalla havaittuun menneisyyteen. Nuori Johan Ludvig Runeberg kuvasi vuonna 1830 ilmestyneen debyyttikokoelmansa *Dikter* embleemirunossa ”Svanen” runoilijanrooliaan ja tehtävänsä tuoda runouden klassinen perinne Pohjolaan, yhdistää Apollon runous kansanrunouden lauluihin, ja luoda niistä uutta ja omintakeista, perustaa traditio. Vuosikirjan nimi tähdentää näin, että kahdella kielellä kirjoitettu kirjallisuutemme liittyy antiikista periytyvään eurooppalaiseen traditioon.

Vuosikirjalle on suunnitteilla kolme erillistä osaa Kirjallisuuspankin pilottihankkeen osana. Lukijan edessä oleva ensimmäinen volyyymi keskittyy suomenkieliseen kirjallisuuteen.

Vuoden 2014 vuosikirjan artikkelit keskittyvät kertovaan kirjallisuuteen, romaaniin ja novelliin, aikamme valtakorpukseen, mutta näkökulmat vaihtelevat. Pirjo Lyytikäinen luonnostelee Leena Krohnin teosten tarjoamien esimerkkien avulla yleisempää modernin allegorian poetiikkaa. Mari Hatavara yhdistää Minna Canthin novellin ”Vanha piika” analyysissään kognitiivisesti ja lingvistisesti suuntautunutta narratologiaa. Sosiaalisen romaanin ja yhteiskuntaromaanin lajitekorioiden yleistymistä ja niiden myöhempää kehitystä eurooppalaisessa ja suomalaisessa kirjallisuudessa 1800-luvulla ja 1900-luvulla analysoi Erkki Sevänen nykykirjailijoiden Kari Hotakaisen, Tommi Melenderin, Hannu Raittilan, Arto Salmisen ja Juha Seppälän tuotannossa. Hannu Raittilan *Canal Granden* kirjallisen näyttämön ja romaanin tematiikan välistä yhteyttä sekä *commedia dell’arte* -perinnettä arvioi Juhani Sipilä. Artikkeliosion päättää Janna Kantolan Veikko Huovisen ”eläintekstien” tarkastelu eläinten kokemuksien ja eläinten oikeuksien näkökulmasta. Tässä vuosikirjan numerossa näkymätön mutta Suomessa nykyisin aktiivisesti harjoitettava lyriikan ja draaman tutkimus voidaan toivottaa tervetulleiksi seuraaviin vuosikirjoihin.

Arvosteluosastossa arvioidaan tutkimuksia kirjallisuudenopetuksesta, kirjallisuuden filosofiasta, suomalaisesta satiirista, tekijännimen ongelmista, suomalaisen nykykirjallisuuden englanninkielisestä antologiasta, länsimaisen kirjallisuuden historiasta ja Kiven kirjeiden kriittisestä editios-ta. Osasto käsittää ensimmäisessä vuosikirjassa seitsemän arvostelua,

mutta sitä voidaan elektronisessa julkaisussa laajentaa vaivatta ja tarpeen mukaan kuinka laajaksi hyvänsä.

Vuosikirjan päättää Kirjallisuuspankin primus motorin Kristiina Hildénin haastattelu.

Kaksi seuraavaa vuosikirjaa painottuvat toisin. Vuoden 2015 vuosikirja keskittyy ruotsinkielisen kirjallisuutemme tutkimukseen ja kolmas, vuoden 2016 vuosikirja kokoaa Suomen ulkopuolisissa yliopistoissa tehtyä tutkimusta. Kumpikin osa on mitä ilmeisimmin monikielinen. Pienillä kansalliskielillä julkaiseminen on sopusoinnussa yhä kansainvälisempien julkaisumarkkinoiden kanssa.

* * *

Joutsen / Svanen, den nya årsboken för forskning i finländsk litteratur som i denna stund syns på läsarens datorskärm, är en referentgranskad vetenskaplig publikation och ny i sitt slag inom forskningsområdet; den är elektronisk och utkommer årligen, växelvis med nummer på finska, svenska och engelska. Årsboken har tillkommit som ett pilotprojekt och dess främsta uppgift är att samla den forskning som görs kring finländsk (såväl finsk- som svenskspråkig) litteratur på olika håll i världen och erbjuda forskare en möjlighet att publicera sig på både de inhemska språken i Finland och på världsspråket. Eftersom årsboken publiceras på nätet är den lätt tillgänglig för alla intresserade av forskning i finländsk litteratur, runtom i världen.

Vi har fram tills nu saknat en publikation som koncentrerar sig specifikt på forskning i den finländska litteraturen, vilket i internationell jämförelse inneburit en unik situation för forskningsområdet. Den årsbok som tidigare utgavs av Sällskapet för litteraturforskning i Finland (*Kirjallisuudentutkijain Seuran vuosikirja*) fyllde denna funktion, i likhet med *Historiska och litteraturhistoriska studier*, den svenskspråkiga årsbok som fortfarande utges av Svenska litteratursällskapet i Finland. Den nya årsboken blir en naturlig konkurrent till den finländska litteraturvetenskapliga tidskriften *Avain* som för nuvarande verkar ensam på sitt fält, men gärna på ett sådant sätt att konkurrensen gynnar båda publikationerna.

Joutsen / Svanen utgör en del av det finländska klassikerbiblioteket, Kirjallisuuspankki-Litteraturbanken som är under uppbyggnad och årsboken utkommer på Litteraturbankens nätsidor. Den finländska Litteraturbanken kommer enligt planerna att utgöra en omfattande infrastruktur till stöd för litteraturforskningen, och innehålla den finländska litteraturens klassiker i elektronisk form men också databaser och forskningsbibliografier, något som det länge rått brist på inom forskningsområdet, då nu befintliga databaser inte kunnat tillgodose detta behov i tillräcklig grad.

Årsbokens främsta uppgift är att vara ett forum där man kan publicera forskning i finländsk litteratur; artiklar på engelska, kanske framtida

temanummer, är naturliga tillägg till samtidens flerspråkiga publiceringskultur. Ett annat viktigt syfte är att råda bot på en brist som all vetenskaplig publicering lider av, bristen på bedömning. Årsboken har alltså som uppgift att erbjuda utrymme och en plats för värdering av den forskning som görs i Finland. I nuläget finns inga garantier för att resultatet av en forskares mångåriga arbete och en antologi eller monografi som tagit sig över den höga tröskeln för publicering, alls får någon form av offentlig respons. Recensioner har dessutom en benägenhet att väcka diskussion. Diskussioner på detta område vore ytterst värdefulla, desto mera som det fram tills nu inte funnits något etablerat och öppet forum för sådant meningsutbyte.

Årsbokens namn, *Joutsen / Svanen*, har valts efter flera diskussioner, utifrån flera namnförslag. Namnet hänvisar till det förflutna, men till ett förflutet som upptäcks med nya ögon. I sin debutsamling *Dikter*, utkommen år 1830, beskrev den unga Johan Ludvig Runeberg i sin emblematiske dikt "Svanen" sin egen diktarroll och sin uppgift att i Norden föra vidare diktningens klassiska arv, och att kombinera den apolliniska diktningen med folkdiktningens sånger, för att på så sätt skapa någonting nytt och egenartat samt lägga grunden till en tradition. Årsbokens namn betonar således att den tvåspråkiga finländska litteraturen hänger samman med en bredare europeisk tradition som har sina rötter i antiken.

Inom den finländska Litteraturbankens pilotprojekt planeras tre separata delar av årsboken. Den första volymen, som nu ligger framför läsaren, fokuserar den finskspråkiga litteraturen.

Artiklarna i årsboken för år 2014 koncentrerar sig på den berättande litteraturen, romanen och novellen, som utgör den dominerande formen av litteratur i vår tid, men denna litteratur granskas ur olika synvinklar. I sitt bidrag skisserar Pirjo Lyytikäinen upp en poetik för den moderna allegorin, med stöd i exempel ur Leena Krohns verk. I en analys av Minna Canths novell "Vanha piika" ("Gamla pigan") kombinerar Mari Hatavara kognitivt och lingvistiskt orienterad narratologi. Erkki Sevänen analyserar hur genrerna social roman och samhällsroman fick större utbredning, samt deras senare utveckling i europeisk och finländsk litteratur under 1800- och 1900-talen, och analyserar verk av några samtida författare som representerar dessa genrer, närmare bestämt verk av Kari Hotakainen, Tommi Melender, Hannu Raittila, Arto Salminen och Juha Seppälä. Med utgångspunkt i Hannu Raittilas *Canal Grande* bedömer Juhani Sipilä förbindelsen mellan den scen eller miljö där romanen utspelar sig och romanens tematik, samt karaktärernas anknytning till *commedia dell'arte*-traditionen. Den sista artikeln i detta nummer är Janna Kantolas bidrag som granskar Veikko Huoviniens "djurtexter" med betoning på djurens egen erfarenhet och djurens rättigheter. I kommande årsböcker välkomnas även forskningen i lyrik och dra-

matik som är osynliga i detta nummer, men utgör livaktiga forskningsfält i Finland.

I recensionsavdelningen bedöms studier i litteraturundervisning, litteraturens filosofi, finländsk satir och författarnamnets problematik, en engelskspråkig antologi som belyser finländsk samtidslitteratur, en västerländsk litteraturhistoria och en kritisk utgåva av Aleksis Kivis brev. Recensionsavdelningen innehåller nu endast sju recensioner, men i den elektroniska publikationen finns inga begränsningar för hur mycket avdelningen vid behov kan utvidgas i framtiden.

Årsboken avslutas denna gång av en intervju med Kristiina Hildén, primus motor för Kirjallisuuspankki-Litteraturbanken.

De kommande två årsböckerna har en annan betoning. Årsboken för år 2015 fokuserar forskningen i den svenskspråkiga finländska litteraturen och årsboken för år 2016 ger inblickar i den forskning i finländsk litteratur som bedrivs vid universitet utanför Finland. Båda dessa nummer är självklart flerspråkiga. Att publicera sig på de små nationalspråken är helt i linje med den allt mera internationella publiceringsmarknaden.

Jyrki Nummi
Vuosikirjan päätoimittaja
Chefredaktör för årsboken

(Översättning till svenska: Anna Biström)

Sananen pilottinumeron toimittajalta Några ord av redaktören för pilotnumret

Vuosikirjan ensimmäisen numeron artikkelit ja arvioinnit on pyydetty julkaisun pilottiluonteen vuoksi kutsumenettelyllä eri yliopistoissa toimivilta tutkijoilta. Varsin moni lähtikin mukaan kehittämään alan julkaisumahdollisuuksia aiempaa monipuolisemmiksi, kiitokset heille. Toivoakseni *Joutsen / Svanen* onnistuu nostamaan esiin kotimaisen kirjallisuuden tutkimusta ajassamme, joka liiankin helposti samastaa ulkomaisen kansainväliseen ja kotimaisen kansalliseen, edellistä painottaen. Kotimainen kirjallisuus on alusta asti ollut kansainvälistä, kuten on sen nykytutkimuskin, mikä käy välillisesti esille vuosikirjan artikkeleista.

Kaikki vuosikirjan artikkelit ovat kahden vertaisarvioitsijan referoimia. Ensimmäistä numeroa on lisäksi ollut toimittamassa arviointiosastosta vastaava Eeva-Liisa Bastman. Taitoista ovat vastanneet Juhani Sipilä ja Esa-Pekka Keskitalo. Muut toimituskunnan jäsenet ovat osallistuneet vuosikirjan suunnitteluun.

* * *

Denna första del av årsboken är ett pilotnummer och därför har artiklarna och recensionerna skrivits av forskare vid olika universitet som inbjudits att bidra till numret. Ganska många av de inbjudna tackade också ja till utmaningen att vara med och utveckla publiceringsmöjligheterna inom forskningsområdet i en mera mångsidig riktning. Vi vill tacka dem för deras bidrag. Jag hoppas att *Joutsen / Svanen* lyckas i sitt uppdrag att lyfta fram forskningen i finländsk litteratur i vår tid då man allt för ofta sätter likhetstecken mellan det utländska och det internationella, samt mellan det inhemska och det nationella, och betonar det förstnämnda. Den finländska litteraturen har ända från början varit internationell, precis som dagens forskning i denna litteratur är internationell, något som indirekt framgår av artiklarna i årsboken.

Alla artiklar i årsboken är referentgranskade av två granskare. Det första numret av årsboken har redigerats, förutom av mig själv, även av Eeva-Liisa Bastman som ansvarar för recensionsavdelningen. Juhani Sipilä och Esa-Pekka Keskitalo har ansvarat för ombrytningen. De övriga medlemmarna i redaktionsrådet har deltagit i planeringen av numret.

Saija Isomaa
Vuosikirjan 2014 vastaava toimittaja
Ansvarig redaktör för årsboken år 2014

(Översättning till svenska: Anna Biström)

ARTIKKELIT ARTIKLAR

PIRJO LYYTIKÄINEN

Modernin allegorian A ja O: Allegorisen lukutavan asettaminen Leena Krohnin romaaneissa

Allegoria on teos tai teoksen osa, joka tähtää ohi suoraan ilmaistun merkityksen tason ja kerrotun maailman. Vaikka allegorisuus eräissä mielessä on kaiken kirjallisuuden ominaispiirre, ovat varsinaiset allegoriat oma lajiperheensä. Artikkelissa tutkitaan allegoristen kaunokirjallisten teosten alkuja ja kysytään, miten ne orientoivat lukijan lajiin ja teoksen outoon maailmaan. Analyysin kohteena ovat Leena Krohnin teokset, mutta artikkelissa luonnostellaan yleisempää mallia eli esitetään hypoteeseja allegorian tyyppillisistä asettamiskeinoista ja käytännöistä.

Kaunokirjallisten teosten alkuja pidetään syystä tärkeinä. Alku orientoi lukijan lajiin ja tarinaan ja sen kautta hahmottuu teoksen maailma ainakin alustavasti. Voidaan siten olettaa, että jo aloitukset rakentavat eri laji- ja juonityyppejä. Tässä artikkelissa kiinnostukseni kohdistuu siihen, miten lajityypiltään allegoriset teokset heti alussa johdattavat lukijaa lajiinsa ja niihin ”toisiin”, epäsuorasti ilmaistuihin merkityksiin, jotka ovat allegoristen lajien perusta. Käsitän teoksen alun väljästi niin että siihen kuuluu tekstin alku (alkuluku tai johdatteleva alkuosa, jonka laajuus määrittyy teoskohtaisesti suhteessa tarinaan) ja ne kynnystekstit, jotka painetussa teoksessa edeltävät alkukappaleita. Kiinnitän näistä esiteksteistä huomiota erityisesti otsikoihin ja mottoihin.¹ Analyysin kohteena tässä artikkelissa ovat Leena Krohnin teokset, mutta hypoteesini on, että löytämäni piirteet sopivat myös muiden modernien allegorioiden tarkasteluun.

Aloituksia kerronnassa ovat viimeaikaisessa tutkimuksessa tarkastelleet muun muassa Brian Richardson (2008) ja James Phelan (2008).

¹ Puhe on siis Gérard Genetten *Seuils*-teoksen (1987) luokittelussa tekijän vastuulla olevista esiteksteistä, jotka ovat teoksessa itsessään. Muut peritekstit samoin kuin ne kehukset, joita lukijan tulee tietää eli lukijan kognitiivinen kompetenssi, eivät kuulu tähän (niistä ks. esim. Rabinowitz 1987 tai Stockwell 2002).

Richardsonin erottamista kolmenlaisista aloituksista keskityn kahteen:² kertovan tekstin (*sujet*) alkuun ja sitä edeltäviin teoksen parateksteihin, erityisesti otsikoihin, omistuksiin ja mottoihin. Sen sijaan tarinan (*fabula*) alkua koskevat kysymykset jätän pohtimatta, sillä allegorioissa itse tarinan status problematisoituu. Toisaalta viittaan analyyseissani Phelanin tekemään kertomuksen osien kuvausmalliin. Phelan (2008, 197–198) määrittelee kertomuksen *alun* perusteellisesti neljän eri aspektin (*exposition, launch, initiation* ja *entrance*) välityksellä. Näihin sisältyvät kaikki Richardsonin aloitukset. Ekspositio käsittää edeltävät paratekstit samoin kuin tekstin alun johdatukset henkilöihin, miljööseen ja tapahtumiin. Siihen lukeutuu myös taustan valaiseminen.³ Tarinan lanseeraaminen (*launch*) on kohta, joka erottaa alun keskikohdasta eli siitä teoksen osasta, joka kertoo itse tarinan. Initiaatio viittaa kertojan tai sisäistekijän ja oletetun tekijän yleisön eli lukijan kommunikaatioon (käytän jatkossa sanaa 'lukija' synonyyminä 'tekijän yleisön' kanssa): se koskee sitä, miten lukija johdattaa huomaamaan ymmärtämisen kannalta tärkeitä asioita.⁴ Sisäänajo (*entrance*) koskee todellisen lukijan kognitiivista, emotionaalista ja eettistä siirtymistä osaksi tekijän yleisöä, kun hän on tehnyt joukon keskeisiä päätelmiä näiltä alueilta ja mahdollisesti myös esteettiseltä kannalta. Käytän Phelanin määrittelyä jonkin verran analyyseissani ja pohdin siinä yhteydessä tarpeen mukaan näiden aspektien sisältöä allegorian kannalta. Ennakoiden voi todeta jo tässä, että allegoria lajina problematisoi aristoteelisen kertomusmallin, johon Phelan ja monet muut narratologit nojaavat ja joka heijastuu myös aloituksia koskevissa määrittelyissä.

Vaikka tässä artikkelissani tarkastelen nykyaikaisen allegorian aloituksia vain Leena Krohnin teosten tarjoamien esimerkkien avulla, tavoitteenani on luonnostella yleisempää mallia, joka tähtää modernin allegorian poetiikan kehittelyyn. Toisin sanoen tapaustutkimukseni esittää hypoteeseja allegorian tyypillisistä asettamiskeinoista ja käytännöistä. Näiden hypoteesien testaaminen modernin allegorian laajalla kentällä jää jatkokehittelyyn tai artikkelini lukijoiden tehtäväksi, vaikka mainitsen joitakin vertailukohtia maailmankirjallisuudesta. Perustan artikkelini monografi-aani *Leena Krohn ja allegorian kaupungit* (2013), jossa käyttämäni allegorian teoriaa valaistaan perusteellisemmin ja jossa Krohnin teoksia on analysoitu alusta loppuun. Artikkelini aluksi selostan yleisluonteisesti allegorian lajityypillisiä piirteitä, jotka muutettavat muuttaen koskevat niin vanhempaa kuin moderniakin allegoriaa. Sen jälkeen käsittelen allegorisen maailman asettamista, joka sekin moderneissa allegorioissa yhä toimii

² Richardson (2008, 113) erottaa kolmenlaisia aloituksia: kertovan tekstin (*sujet*) alun, tekstistä konstruoidavan tarinan (*fabula*) alun ja "edeltävät tekstit" eli otsikot, motot, esipuheet ynnä muut tekijän vastuulla olevat edeltävät tekstit (Genetten termein teokseen sisältyvät esitekstit) käsittävän alun.

³ Phelan huomauttaa kuitenkin, että ekspositiota voi esiintyä tekstin alun jälkeenkin joka osassa kertomusta, mutta se ei ole tässä olennaista. Ks. koko mallin kaavio Phelan 2008, 200.

⁴ Phelan viittaa Rabinowitzin käsitteeseen "rules of notice", jolla ymmärretään huomion herättämisen konventioita: sitä mihin keskittämme huomiomme teksteissä, koska sitä on korostettu, se toistuu tai se esiintyy keskeiseksi ymmärretyissä paikoissa, kuten otsikoissa, aloituksissa ja vastaavissa (Rabinowitz 1987, 52–75).

samaan tapaan kuin vanhemmassa lajitradiiossa. Kolmannesta alaluvusta alkaen tarkastelen kynnystekstejä ja intertekstien keskeistä asemaa kynnyksissä ja aloitusluvuissa. Lopuksi pohdin allegorioiden asettamia arvoituksia, joissa tradition ja intertekstien rooli myös on keskeinen, ja korostan alun peilaavaa suhdetta kokonaisuuteen: jos alku onkin A, se on myös O, koska se ennakoii ja peilaa loppua.

Allegoria lajina

Allegoria on teos tai teoksen osa, joka tähtää ohi suoraan ilmaistun merkityksen tason ja kerrotun maailman. Se mitä sanotaan, asettuu metaforiseen tai analogiseen suhteeseen jonkin toisen merkitysten maailman kanssa. Vaikka allegorisuus eräässä mielessä on kaiken kirjallisuuden ominaispiirre, ovat varsinaiset allegoriat oma lajiperheensä. Allegoriset kertomukset, runoelmat tai romaanit virittävät lukijan kuuntelemaan mimesiksen sivuääniä eli epäsuorasti ilmaistujen merkitysten maailmaa, jota kohden kuvattu, usein fragmentaarinen tai episodinen ja outo maailma viittoon (Lyytikäinen 2013, 39 ja 52–53).

Tekstin mimeettinen maailma rakentuu juonen, henkilöiden ja suoraan kuvattun miljöön varaan, allegorisuus johtaa pois siitä. Lajityypiltään allegorisen teoksen tuntomerkkeihin kuuluu, että se asettaa vaikeuksia juonen takia lukemiselle ja toden tuntuun oppoamiselle. Kun juoni on merkityksetön, henkilöt epäuskottavia (usein yhteensopimattomia kategorioita yhdistäviä hybridejä) ja miljöö outo tai epärealistinen, lukijaa kutsutaan lukemaan toisin eli allegorisesti.⁵ Allegorinen lukeminen onkin merkkien avaamista ja kuva-arvoitusten ratkomista pikemmin kuin fiktion maailmaan uppoutumista: ”juoni” on hermeneuttinen prosessi pikemmin kuin tapahtumaketju.⁶ Juonen sijaan fiktion maailman ja sen kautta avautuvien toisten merkitysten jännitteinen suhde tekee allegorian mielenkiintoiseksi (Whitman 1987, 2).

Lajityypiltään allegoriset teokset varmistavat yleensä alun alkaen, että lukija ohjautuu mimeettisen maailman konkretiasta kuulostelemaan toisia merkitystasoja. Koska tekstin viittausten tai sen synnyttämän kategorioita sekoittavan tilan tavoitteena on luoda lukijalle edellytykset

⁵ Näitä piirteitä ovat eri tavoin mutta pääsääntöisesti yhteneväisesti tuoneet esiin keskeiset allegorian teoriaa 1900-luvulla hahmottaneet teokset, kuten Fletcher 1964 ja Frye 2000/1957. Monet uudemmat allegoriaa koskevat kirjat ovat teoreettisesti kevyehköjä, kuten Machosky (ed.) 2010 (nimestään huolimatta) tai Tambling 2010, mutta kognitiivisen poetiikan kategorioihin ja kategoriointeihin kohdistama mielenkiinto tarjoaa uusia lähestymistapoja (Stockwell 2002, Turner 1996 ja Fauconnier & Turner 2002). Lähinnä vain Turner analysoi nimenomaan allegorioita, mutta esim. Zunshine 2008 on hedelmällinen, vaikka tekijä itse mainitsee allegorian ainoastaan romantiikasta periytyvän reduktiivisen allegoriakäsityksen merkityksessä. Ks. myös Freeman 2012.

⁶ Ks. Lyytikäinen 2013, 40–41. Nojautun tässä Tzvetan Todorovin (1978, 161–174) ajatuksiin, joita hän kehittää analyysissään Joseph Conradin *Pimeyden sydän* -romaanista. Todorov ei itse yhdistä ajatuksiaan allegoria-lajiin sinänsä (sillä huolimatta siitä, että mainitsee Conradin teoksen olevan allegoria, hän ymmärtää allegorian pikemminkin keskiaikaisen ja klassistisen tradition valossa; esim. mt. 59–80). Conradin romaania on kuitenkin pidettävä modernin allegorian klassikkona.

projisoida kerrottu ja sanottu vähintään yhdelle epäsuorasti ilmaistulle käsitteelliselle alueelle,⁷ on lukumallin esiin tuominen heti alussa allegorian pelisääntöjen mukaista. Kognitiivisen kuvallisuutta koskevan teorian valossa ihmismieli on ylipäättään altis projektioille, jotka tapahtuvat konkreettisesta ja ruumiillisesta maailmasta abstraktimmalle merkitystasolle (Turner 1996, 57–60; Lyytikäinen 2013, 35),⁸ mutta lajityypilliset allegoriat kutsuvat projektioita ja pyrkivät säätelemään sitä, miten projektio tapahtuu, ja määrittämään abstraktimmat kohdealueet tekstinsisäisten rakenteiden avulla.

Havainnollisena esimerkkinä voi toimia Danten *Jumalaisen näytelmän* kuuluisa aloitus:

Elomme vaelluksen keskitiessä
ma harhaelin synkkää metsämaata
polulta oikealta poikenneena.

(Dante, *Helveti*, suom. Eino Leino.)

Alussa asetettu metafora nojaa käsitteelliseen metaforaan ELÄMÄ ON MATKA, jonka valossa metsään eksyminen ja oikealta polulta poikkeaminen saa moraalisen merkityksen. Lukija ohjataan lukemaan kaikkea, mikä seuraa, ihmisen henkis-moraalisen kehityksen valossa. Vaikka Danten moniaineksinen kertomus saa matkan varrella lisää ulottuvuuksia, allegoria asetetaan heti alussa yhdistämällä konkreettinen matka ja miljö (lähdealue) ja abstrakti elämä (kohdealue).⁹ Danten teos edustaa allegoria-lajin keskiaikaisen tradition huipentumaa samalla kun se viitoittaa tietä moderniin allegoriaan, jossa mimeettisen ja allegorisen luennan välinen jännite kasvaa. Jo Dantella teoksen maailma eli kuvauksen mimeettinen taso rikastuu ja ne toiset merkitystasot, joihin teos allegorisesti viittaa, näyttäytyvät entistä selvemmin vain mimeettisen maailman kautta.¹⁰

⁷ Käsitteellinen alue (*conceptual domain*) on kognitiivisen poetiikan termi, jota käyttää mm. Stockwell 2002. Sen sijaan Mark Turner (1996) käyttää termiä *mental space*, jonka siis käänän 'käsitteellinen alue', koska se on paras suomenkielinen vastine ja tarkoittaa käytännössä samaa.

⁸ Kognitiivisen tutkimuksen piirissä korostetaan, että kaikki ilmaisun ja havainnon muodot nojaavat materiaaliseen ja biologiseen olemiseemme. Mieleemme on ruumiillinen ja ruumiillinen kokemuksemme mitta, johon ajattelumme ja kielemme perustuu. (Stockwell 2002, 4–5.)

⁹ Termit *source space* ja *target space*, jotka Turner (1996, 61) osittain haluaa korvata ne yhdistävällä termillä *input space* korostaakseen, että käsitteellisten alueiden vuorovaikutus tekstiin syntyvässä sekoitetussa tilassa (*blend*) on ensisijaista, ovat kuitenkin hyödyllisiä allegorian tutkimuksessa, sillä suunta konkretiasta abstraktimpaan ja kuvasta projektoon määrittää allegoriaa ja juuri abstraktimman alueen hahmottaminen konkreettisten lähteiden kautta on sen haaste. Lähdealueilla voidaan silloin ymmärtää niitä alueita, jotka toimivat tekstin mimeettisen maailman hahmotuksen kantavina käsittealueina (*mental space*), niin kuin eläimet faabelissa. Faabelin moraalinen kohdealue merkitään tuomalla toiseksi lähdealueeksi ihmiseen viittaava puhe, ajattelu ja toimintamallit, sekoittamalla eläimen ja ihmisen kategoriat (vrt. Zunshine 2008).

¹⁰ Auerbach (1929) näki varhaisessa tutkimuksessaan Danten "maallisen elämän runoilijana" ja 1940-luvulla kirjoitetussa *Mimesiksessään* (1992/1946) tärkeänä siltana moderniin realismiin. Toisentyypistä, mimeettisesti vain ohuelti verhottua allegoriaa edustaa esimerkiksi lajin ensimmäiseksi usein nimetty Prudentiuksen *Psychomachia* (404 tai 405 jKr.), jossa naishahmoiset hyveet ja paheet taistelevat. Hahmot ovat täysin läpinäkyviä ja karikatyyrinomaisia ja moraalinen merkitys on etualaistettu. Klassismissa 1600- ja 1700-

Danten runoelma on malliesimerkki tekstistä, joka luo jännitteisen tilan konkreettisesti kuvatun ja projektion tuloksena syntyvän moraaliskonnollis-filosofisen maailman välillä, vaikka antaakin heti lukijalle myös avaimen allegorisuuteensa.

Vaikka allegoria toimii sekoittamalla mimeettiseen konkretiaan abstraktimpia käsitteellisiä kohdealueita, se ei siis modernissa muodossaan etualaista abstrakteja merkityksiään. Romantiikan ja modernismin kehityskulut ovat päinvastoin johtaneet tilanteeseen, jossa allegoriset lajityypit kätkevät abstraktit ja yleiset merkitysalueensa monimielisten viitauksien ja intertekstuaalisten yhteyksien taakse. Allegorian avaimia harvoin tarjotaan kovin suoraan eikä ole selvää, avaavatko tarjotut avaimet ovia valmiisiin vastauksiin. On puhuttu myös ”allegorioista ilman avaimia” (Spariosu 1987). Lukija voi usein nykyaikaisen allegorian parissa unohtua mimesikseen, vaikka hänet kutsutaan allegoresikseen eli allegoriseen lukutapaan, jos hän seuraa vihjeitä. Allegorian haasteet ja kiinnostuvuus nykykirjallisuuden lajina juontuvatkin tästä kompleksisuudesta, jossa havainnollisten kuvien suhde toisiin merkityksiin jännittyy ambivalenssiksi.

Silti on kysymys teoksista, jotka tarkoituksellisesti herättävät lukijan kysymään toisia merkityksiä kuvaamalla maailmaa, joka sellaisenaan on arvoituksellinen tai aristoteelisin kriteerein (juonen ja realistisen kuvauksen suhteen) merkityksettömän tuntuinen mutta avaa projektiomahdollisuuksia. Lukija toisin sanoen päättelee allegorisen intention tekstin rakennepiirteiden välityksellä.¹¹ James Phelanin retorisen kertomusmallin termein ne luovat tekijän yleisön (*authorial audience*), jonka oletetaan lukevan allegorisesti. Allegoriat viittaavat kohdealueisiin, jotka motivoivat lukijan hermeneuttista seikkailua fragmentaaristen, episodisten tai outojen mimeettisten maailmojen ja arvoituksellisten kuvien labyrinteissa. Turnerin mallin valossa allegoria on tekstin rakentelun tapa, joka kerrontansa keinoin kutsuu projektioihin eli peilaamaan sanottua useille analogisille merkitysalueille. Phelanin (2008, 195) retorisessa kertomusmallissa (joka on yhdistettävissä kognitiiviseen allegorian teoriaan sikäli kuin kertomuksen dynamiikat ajatellaan lukemista ohjaaviksi kehyksiksi, joita teksti provosoi)¹² kysymys on kertomuksen kahden dynamiikan välisistä suhteista. Siinä kertomuksen eteneminen ymmärretään toisaalta tekstuaalisena dynamiikkana, jossa seurataan tapahtumia ja henkilöitä, ja toisaalta lukemisen dynamiikkana, jossa seurataan oletetun yleisön reaktioita tekstiin ja tekstuaaliseen dynamiikkaan. Allegorioissa lukemisen dynamiikka korostuu: lukijan hermeneuttinen seikkailu eli

luvulla allegoria ajautui uudelleen kohden rationaalista avoimuutta, jossa allegoriset merkitykset annetaan suoraan ja/tai jossa käytetään vakiintuneita, kaikkien tuntemia embleemejä. Silloin mimeettinen taso eli ”maallinen elämä”, jota kuvataan, ja allegorian fiktiivinen verho ja arvoituksellisuus viime kädessä katoavat ja syntyy sellainen ”mekaaninen” allegorisuus, jota romantiikan runousopin muotoilijat kavahtivat. Whitmanin (1987) termein jännite kuvatun ja kuvattavan välillä katoaa.

¹¹ Muunlaiset allegoriset luennat ovat sitten eri asia; mikä tahansa teksti voidaan kääntää tai vääntää allegoriseksi asettamalla se ennalta totuudeksi ajateltuun kontekstiin.

¹² Kognitiivinen poetiikka nojaa retoriikan ja kirjallisuustieteen analyyseihin, vaikka asettaa käsitteet uudenslaisiin kehyksiin (ks. Stockwell 2002, 6–8).

“gnoseologinen juoni” etualaistuu.¹³ Hypoteesina voidaankin esittää, että myös allegorioiden aloituksissa hermeneuttista prosessia käynnistävät elementit ovat keskeisiä.

Outo maailma

Allegorioiden avaukset johdattavat lukijan usein välittömästi maailmaan, joka on outo, selitystä vaativa ja usein epämääräisesti uhkaavakin, kuten Danten synkkä metsä. Piirre yhdistää vanhempaa ja modernia allegoriaa. Krohnin 1985 ilmestyneen *Tainaronin* (2006, = T)¹⁴ ensimmäinen kirje tai luku ”Keto ja mesiviitta” vie kukkakedolle, joka lopulta rinnastuu Danten arvoitukselliseen metsään ja avaa näkökulman allegorisen maailman asettamiseen. Tainaronin kaupungin kasvitieteellisen puutarhan mailla sijaitsevan kedon kuvaus rakentaa toista todellisuutta. Teoksen aloitusvirkkeessä tehdään rinnastuksen avulla eroa lähtöpaikan ja ”erilaisen” kohdekaupungin Tainaronin välillä:

Kuinka unohtaisin kevään, jolloin teimme kävelyretkiä Yliopiston kasvitieteelliseen puutarhaan, kun täällä Tainaronissakin on sellainen puisto, laaja ja huolella hoidettu. Jos näkisit sen, hämmästyisit, sillä siellä on monia kasveja, joita kukaan meillä ei tunne, jopa sellainenkin laji, joka kukkii maan alla. (T, 11.)

Toinen todellisuus erotetaan siitä todellisuudesta, jossa kirjeen lähettäjä on elänyt vastaanottajan kanssa. Krohnin kertoja, matkakirjeiden nimetömäksi jäävä kirjoittaja, esittelee kirjeiden vastaanottajalle ja samalla lukijalle Tainaronin maailmaa, joka irrotetaan ”meidän” reaalisesta maailmastamme kertomalla, että siellä on meille outoja lajeja.

Gay Clifford (1974) näkee tässä keskeisen allegorian lajipiirteen. Maailmojen rakentamisen tasolla ero realismin ja allegorian maailmojen välillä hahmottuu paitsi juonen ja henkilöhahmojen myös koko miljööön kuvauksessa. Realismissa maailma on tuttu, arkipäiväisen todellisuuden näyttäjä, jossa ei tapahdu yliluonnollisia asioita. Allegoriassa lukijaa sen sijaan johdatetaan outoon tai oudon ylimalkaisesti luonnehdittuun maailmaan.¹⁵ Clifford (1974, 2–3) puhuu allegorian puolittujen, puolivieraiden maailmojen arvoituksellisesta yleisluonteisuudesta ja rinnastuksista, jotka eivät selity tai tunnu loogisilta; lukija ei pysty orientoitumaan vaan jää ihmettelemään. Tekstin kuvaama konkreettinen maailma vaatii tulkin-taa jonkin muun merkitysviitekehyksen avulla. Myöskään kuvatut tapaukset, ihmiset tai seikkailut eivät tempaa mukaansa: tapahtumat jäävät

¹³ Todorovin (1978, 162) termi.

¹⁴ Käytän artikkelissani *Tainaronin* täydennettyä laitosta, joka ilmestyi 2006. Ensimmäisen painoksen alku on identtinen sen kanssa, mutta uuteen laitokseen on lisätty kaksi lukua tai kirjettä.

¹⁵ Angus Fletcher (1964, 107) korostaakin puolestaan, että allegorian on luovuttava mimeettisestä luonnollisuudesta: ”The price of a lack of mimetic naturalness is what the allegorist, like the Metaphysical poet, must pay in order to force his reader into an analytic frame of mind.” Fletcher puhuu samassa yhteydessä myös allegorian ”surrealistisesta” pintatekstuurista (mp).

irralisiksi, henkilöt vaihtuviksi varjoiksi. Allegoria houkuttelee arvoituksella, selitystä kaipaavalla outoudella.

Maailmojen outous ei kuitenkaan erota allegoriaa fantasialajeista. Myös fantasian maailmat on nähty jokseenkin samoin kuin Clifford näkee allegorian maailmat. Fantasialajit ymmärretään usein ”toisten” maailmojen tuottajina, joissa kuviteltu maailma voi saada suorastaan päähenkilön aseman.¹⁶ Allegoria on yleensä liitossa fantasian pikemmin kuin realismin kanssa, mutta olennaisinta allegorian kannalta on tuottaa metaforisten ja analogisten vastinparien avulla lukijassa eli oletetussa yleisössä tarinan projektiio toiseen tarinaan. *Tainaronin* aloitusvirke on vasta valmistelua, ei Danten aloituksen kaltainen selvä asettamisakti. Nykyaikaisissa allegorioissa käytetäänkin useimmiten vihjeitä ja alluusioita, jotka avautuvat vasta intertekstien valossa.¹⁷

Kirjeen vastaanottajan kuvitelluista reaktioista, joiden voi ajatella toimivan lukuohjeina oletetun yleisön suuntaan, ei puhuta turhaan, mutta nekin rajaavat Krohnin teoksen maailmaa vain realismiin nähden. Viittaukset hämmästyttävään toimivat väljästi lajin osoittimina, kun ne liitetään runousopeissa vanhastaan tunnettuun *ihmeellisen (merveilleux)* käsitteeseen, mutta ne voivat osoittaa sekä fantasian että allegorian suuntaan.¹⁸ Mielikuvituksella on ihmeellisen tyylijajissa vapaus viedä kuvaus kaiken todenkaltaisen ja todennäköisen tuolle puolen. Klassismin runousopeissa Aristoteleelta periytyvän ”hämmästyttävän” tai ihmeellisen esiintyminen ja salliminen eri kirjallisuudenlajeissa olikin kiistakysymys, koska se ei istunut todenkaltaisuuden kehyksiin. Ihmeellinen viittaa kaikkeen sellaiseen fantasiaan, jossa vapaasti asetetaan luonnonlakeja ylittäviä ”todellisuuksia” reaali maailman rinnalle tai sijaan.¹⁹ Allegorioissa se paitsi irrottaa realismista myös rakentaa arvoituksia ja mahdollistaa viittauksia toisiin merkityksiin.

Tainaronin alussa yliluonnolliseen liu’utaan vaivihkaa; vasta tekstin jatko vahvistaa aavistuksia. Jotkut vihjeet todennäköisesti jäävät ensilukemalta lukijan havaintohorisontin ulkopuolelle. Aloitusvirkkeessä

¹⁶ Esim. George E. Slusserin ja Eric S. Rabkinin (1989, x) johdanto teokseen *Mindscapes*: ”It is commonly known that [fantasy and science fiction] are forms characterized by a need to create, ‘build,’ or otherwise imagine worlds in which individuals or societies, elsewhere or in the future (but always in the not-now), can act and develop. Every reader knows that building such a world, in any given text, occupies a great deal of its space and time – so much in fact that, in many cases, the imaginary world becomes either the protagonist or antagonist of the tale.” Vrt. Hume 1984.

¹⁷ Esimerkkejä on helppo löytää vaikkapa W.G. Sebaldin ja José Saramagon aloituksista, tai jos hiukan vanhempaan kirjallisuuteen mennään, Franz Kafkalta ja Joseph Conradilta. Nyt ei toisaalta vielä ole puhe siitä, miten otsikot ja muut kynnystekstit jo ovat valmistaneet lukijaa tekstin alkuun; ne vahvistavat vihjeitä, jotka irrallisina jäisivät ehkä huomaamatta. Kaiken kaikkiaan tekstin merkitysten lukeminen vaatii tietysti koko tekstin ja kynnystekstit kattavan järjestyneen käsitteellisen verkoston avaamista.

¹⁸ Vertailukohtana mainittakoon Albert Camus’n *Rutto*, joka on Krohnin romaanin intertekstinä tärkeä. Sen ensimmäiset sanat ”les curieux événements” (”oudot tapahtumat”) viittaavat vastaavalla tavalla siihen, että maaperä, jolla liikutaan, voi viedä realististen kehysten tuolle puolen.

¹⁹ Vrt. Todorov 1970, joka käsittää fantasian suppeasti *oudon* ja *ihmeellisen* välillä epäroinin lajiksi mutta tuo esiin dynamiikan, joka määrittää erityyppistä fantasiaa (väljässä mielessä).

raotetaan otsikossa verhotusti ilmaistua kuolemanläheisyyden teemaa maininnalla maan alla kukkivasta kasvista. Kokonaisuuden valossa se on rakennuspuu maanalaiseen, manalaan, hautaan ja ihmisen osaan, mutta voi aluksi näyttäytyä vain outouden merkkinä. Kertoja, kirjeiden kirjoittaja, ei myöskään hallitse eikä kontrolloi tätä teoksen allegorista merkitysulottuvuutta, koska hän kuuluu fiktiiviseen maailmaan ja kokee fantasitisen totena. Hänen kauttaan lukija saa vihjeitä romaanin lajista ja pinnanalaisista merkityksistä. Phelanin hahmottelema retorinen ”initiaatio” ja vuorovaikutus sisäistekijän ja hänen yleisönsä välillä syntyy, vaikka tarinamaailman sisällä liikkuva kertoja on ”naiivi” suhteessa niihin. Hän kirjoittaa kirjeitä keskellä tapahtumia, eikä hänellä ole jälkikäteisperspektiiviä niihin. Lukija kommunikoi tekstistä lukemansa tekijähahmon kanssa samalla kun kuuntelee kertojaa keskeisenä henkilöahmona, muttei hahmota tätä sellaiseksi auktoriteetiksi kuin Danten kertojaa.

Tainaronin maailma rakentuu romaanin aloitusluvussa jo pääpiirteissään. Phelanin määrittämissä ekspositioon kuuluva miljöön ja henkilöiden esittely alkaa Krohnin teoksissa siitä. Maailman outous esitellään kirjeen vastaanottajalle kuvaamalla outoja mittasuhteita. Romaanin toinen virke kuvaa puutarhan yhteydessä avautuvan niityn kukkia. Niiden lajit mainitaan ja ne ovat reaali maailmasta tuttuja, mutta hämmästyttävyyttä on niiden koossa: ne ovat ”jonkinlaisia hybridejä, yliluonnollisen suuria” (T, 11). Jatko vihjaa, että tämä on ambivalenttia: joko kukat ovat jättiläismäisiä tai kertoja on kutistunut. Kaupungin asukkaiden sekamuotoinen olemus esitellään rinnastamalla kukkaniityllä asioivat tavalliset hyönteiset ja ”joutilaat kaupunkilaiset”, jotka tulevat sinne käyskentelemään. Sanaleikit ja kaupunkilaisten käytös edesauttavat lukijaa hyönteisihmisten hahmotuksessa. Tällaiset hybridit hahmot ja itse termin ’hybridi’ käyttö viittaavat omalla tavallaan allegorioissa tyyppisiin henkilöahmisiin, joissa luontaisiksi koetut kategoriat sekoittuvat.²⁰ Niin kuin Kafkan (1997/1915) novellissa ”Muodonmuutos”, sekoitus johdattaa kysymään, miten hyönteisolemus kääntyy ihmisen metaforaksi: miksi halutaan liittää hyönteisten maailmasta ammennettuja mielikuvia (tai käsitteellisiä alueita) ihmiseen. Vaikka eläimen ja ihmisen sekoitukset ovat monin tavoin vanhankin allegorian ainesta, saavat hybridit ja muodonmuutokset nykyaikaisessa kirjallisuudessa uudenlaisia merkityksiä.

Krohnin muissa teoksissa johdatus teoksen maailmaan ja allegoriaan ei nojaa yhtä avoimesti fantasiaan. Silti ne vertautuvat usein toiseen fantasian tyyppiin, jota on alettu kutsua reaalfantasiaksi: yliluonnolliset elementit sekoittuvat meidän todellisuuteemme, niin ettei varsinaista erillistä fantasiamaailmaa tai ”ihmemäätä” luoda.²¹ Allegorisen fantasian

²⁰ Kategoriat, joita Aristoteles aikoinaan tutki ontologisesti, nähdään kognitiivisessa psykologiassa ihmismielen perustavana tapana hahmottaa maailmaa, mutta ne ovat yhtä hyvin sosiaalisia ja kulttuurisia työkaluja. Etnometodologinen kategoria-analyysi esimerkiksi näkee ne sosiaalisen järjestyksen luomisen välineinä (ks. Jokinen, Juhila & Suoninen 2012). Kirjallisuuden tutkimuksessa kiinnostus siihen, miten merkityksiä tuotetaan rikkomalla normaaleiksi hahmottuvia kategoriarajoja, on erityisesti kognitiivisessa poetikassa keskeinen alue (esim. Zunshine 2008).

²¹ Ks. esim. Sisättö 2003, johdanto. Reaalfantasiasta on puhunut mm. Pasi Ilmari Jääskeläinen luonnehtiessaan omien teostensa lajia. Krohniinkin termiä on sovitettu: *Helsingin*

alueella Kafkan ”Muodonmuutos” näyttää tietä: päähenkilön muutos valtavaksi kuoriaiseksi tapahtuu keskellä arkielämää. Aloituksiin, joissa maailma vaikuttaa meidän maailmamme kaltaiselta, upotetaan jokin embleemi: jokin selittämätön hahmo tai olio, josta tulee allegorinen tunnuskuva, tai kohosteisen arvoituksellinen vertaus, jossa kertoja luo analogian jonkin todellisuudesta sinänsä tutun ilmiön ja jatkossa kerrotun maailman välille.²²

Romaanissa *Valeikkuna* (2009) päähenkilön kattoon asennettava, ikkunaa taitavasti jäljittelevä maalaus toimii embleeminä, jonka keskeisen roolin otsikkokin ennakoi. Lääkäripäähenkilöä kuvaavassa *Umbrassa* (1990, = U) ensimmäinen sairaalaan tuotava potilas, jonka taudinkuva ei ole reaali maailmasta, on vielä selvempi allegorian signaali (siihen palataan neljännessä alaluvussa). *Oofirin kullassa* (1987, = OK) laaja aloituskertomus lattiasienien tuhoista hylätyssä talossa muodostaa itsessään allegorisen peilikertomuksen, kun sieni personifioidaan rappion demoniksi, joka uhkaa ihmistä ja koko kulttuuria. Monitasoinen aloituskertomus asettuu sitten kokonaisuuden *mise en abyme*ksi ja analogiaksi. *Mehiläispaviljongissa* (2006) kertoja vertaa kuvauksen kohteeksi valitsemansa talon elämää konkreettiseen mehiläisten asuttamaan pesään: termi ’mehiläispaviljonki’ nimeää mehiläishoidossa eräänlaisen mehiläisten kerrostalon. Ekspositi- on sijaan ja lisäksi ollaan alueella, jossa lukijaa ajetaan sisään (*entrance*) sellaiseen kertomukseen, jossa tunnuskuvi- en tulkitseminen eli hermeneuttinen eteneminen merkistä toiseen hahmottuu lukijan tehtäväksi ja mielenkiinnon kohteeksi. Tekijän yleisö on asemoitu alustavasti ja lukemisen dynamiikka käynnistetty.

Tekstin alkua on kuitenkin jo edeltänyt otsikointi ja muu kynnystekstien viitoitus. Aloituskappaleet toimivatkin vuorovaikutuksessa niiden kanssa. Ainakin osa alkuluvuista esimerkiksi selittää itsessään arvoituksellisia otsikoita. Krohnin teoksissa, kuten nykyaikaisissa allegorioissa lähes aina, otsikot ovat omiaan hämmästyttämään outoudellaan: ne ovat ”hämmäriä” silloinkin kun ne eivät ole vieraskielisiä. Aina otsikko ei kuitenkaan selitetä, vaikka Krohnilla on yleensä avoimempia selityksiä joko motoissa tai alkuluvuissa kuin esimerkiksi W.G. Sebaldilla. Viimeksi mainitun allegorinen melankolian kirja *Saturnuksen renkaat* (*Die Ringe des Saturn: Eine englische Wallfahrt*, 1995, suom. 2010) viittaa motossa planeetta Saturnuksen renkaihin hämäävästi tietosanakirjaa siteeraamalla ja jättää melankolian perinteiseen kuvastoon perehtymättömän lukijan helposti ymmälleen.²³ Silti Krohninkin motot samoin kuin otsikot haastavat lukijan intertekstuaaliseen peliin.

Sanomien TV-liitteen (1.11.2013) esittely Krohn-filmatisointiin *Apeiron* luonnehtii pohjateosta ”reaalifantasiaksi”.

²² Vastaavia tunnuskuvia tai niihin vertautuvia trooppeja ovat Kafkan *Linnan linna*, joka heti teoksen alussa saa arvoituksellisia ja uhkaavia piirteitä. Conradin *Pimeyden sydämen* kehystarinassa Thames-joki ja Lontoo, joka peittyy pimeyteen, ovat embleemejä. Sebaldin *Saturnuksen renkaissa* aloituksen avainsana on ”koirankuu” eli ”mätäkuu”, joka sairastuttaa melankoliaan, tautiin joka vuosituhan- tissa traditiossa on yhdistetty Saturnus-planeettaan.

²³ Sebaldin romaanin taustatekstinä toimii ainakin Klibansky et al. 1992, *Saturn und Melancholie*.

Kynnystekstit ja intertekstuaalisuus

Allegorian merkitseminen alkaa siis oletuksen mukaan otsikosta. Krohnin teoksilla on yleensä arvoituksellinen nimi ja näyttää siltä, että allegorioilla pääsääntöisesti on symbolinen ja/tai toisiin teksteihin viittaava otsikko. Nimi viittaa sinänsä arvoitukseen, kun se ei suoraan kerro mistä on kysymys. Useimmiten siihen Krohnilla(kin) kasautuu viittauksia toisiin teksteihin tai se olettaa tunnetuksi jonkin edeltävän, otsikkoa selittävän tekstin (tai diskurssin). Otsikko voi saada ainakin osittaisen selityksensä jo muissa parateksteissä kuten motoissa tai, kuten todettiin, se ehkä selitetään aloitusluvussa, mutta allegorian ymmärtämisessä intertekstuaalinen ulottuvuus on joka tapauksessa aina tärkeä. Myös mottoihin on usein sijoitettu allegorian merkkejä, jotka avautuvat vain suhteessa toisiin teksteihin. Intertekstuaaliset viittaukset toimivat ylipäätään allegorioissa keskeisenä toisten merkitysten luomisen ja allegorian rakentamisen keinona. Krohnin teosten otsikoiden, mottojen ja aloituslukujen alluusiot johdattavat lukijan laajaan symbolien metsään, jossa toiset ulottuvuudet kaikuivat. Näin aloituksiin hivuttautuvat ne kehykset ja koko se lukemista edeltävä esitekstuaalinen maailma, jota on korostanut jo Paul Ricœur (1983) ja johon erityisesti Peter J. Rabinowitz (1987) kiinnittää huomionsa.

Kehykset, joihin kuuluvat erilaiset kognitiiviset valmiudet, monenlainen tieto maailmasta ja kulttuurista samoin kuin varsinaisen kirjallisuuden tradition tuntemus, ovat väistämätön lukemisen edellytys, mutta voidaan kysyä, poikkeavatko allegoriat muusta kaunokirjallisuudesta tässä suhteessa. Ainakin lähtökohtaisesti näyttää siltä, että realistisen tekstin ymmärtämiseksi usein riittävät yleiset todellisuutta koskevat tiedot ja kognitiivis-emotionaaliset valmiudet, kun taas allegoriat nojaavat enemmän kirjalliseen traditioon ja ensyklopedisen tiedon maailmaan. Näin olen allegoriat edellyttävät usein laajempaa oppineisuutta tullakseen ymmärretyiksi.²⁴ Intertekstit, joihin teksti viittaa allusion tai hypertekstuaalisuuden merkityksessä, toimivat monitasoisesti avaimina, joista käsin allegorian outoudet ja arvoitukset saavat valotuksensa. Allegoriat toisin sanoen kiinnittyvät kirjalliseen ja kulttuuriseen avaruuteen tiiviimmin kuin arkisempaan reaali maailmaan.

Tainaronissa ei koskaan eksplisiittisesti kerrota, että otsikko viittaa antiikin tarinoissa tunnettuun manalan porttiin, mutta kun sen tietää, tekstin vihjaamat yhteydet maanalaiseen, tuonpuoleiseen ja kuolemaan metaforisena porttina avautuvat ja kaikki kuvattu kehystyy assosiaatioilla näihin mielikuviin. Jo alaotsikko ”Postia toisesta kaupungista” viittaa sen seurauksena paitsi vieraaseen kaupunkiin ja allegorian ’toiseen’ (*allos*) myös toisen kaupungin merkitykseen kuoleman maana. Motto-lauselma Angelus Silesiukselta ”Et ole paikassa vaan paikka sinussa” muuttuu myös kuolemaksi, jota jokainen kantaa itsessään, vaikka se samalla asettaa allegorian sekä maailmankuvaksi että mielentilaksi samalla tavoin kuin Dante: se mikä on kuvattu paikaksi, on samalla mielen sisäistä, ikään kuin

²⁴ Allegorian lajiperinteessä aikoinaan vahvasti vaikuttanut eksklusiivisuus (ks. Pépin 1987, esim. 10–13 ja 123–127) ei ole ainoa lähtökohta tähän: arvoitus ja enigma kuuluvat paitsi lajin juuriin, myös sen lajirepertoariin.

moraalinen maisema. Niin kuin Helveti, Kiirastuli ja Paratiisi ovat myös ihmisessä, niin on myös Tainaron kaikessa vieraudessaan ja kuolemalle olemisessaan.

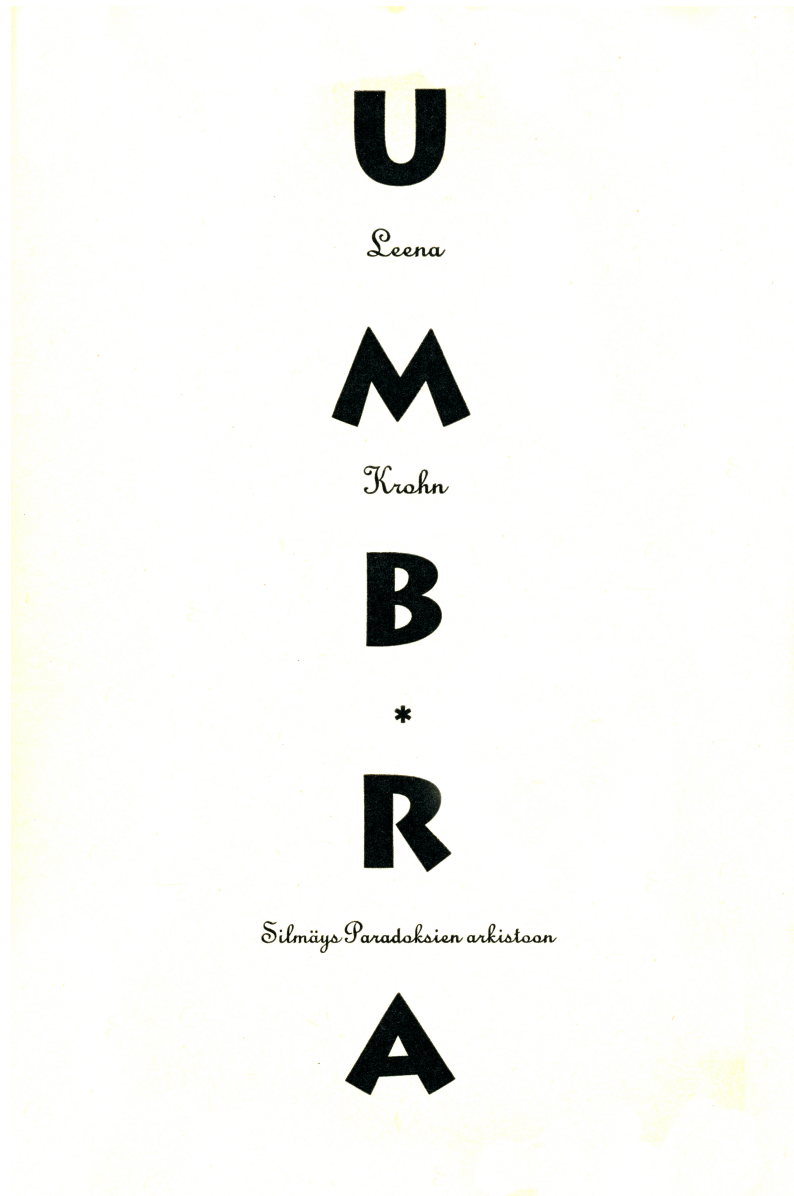
Krohnin *Umbrassa* latinankielisen otsikon merkitykset – ennen muuta viittaus varjoon, joka tarkoittaa myös manalan varjoja – luovat yhteyksiä allegoriaan päin, vaikka keskeinen allegorian asettamisen väline on arvoituksellisen tunnuskuvan lihallistuminen heti alussa. Toisaalta otsikko osoittautuu henkilön nimeksi ja lukija voi arvata ensimmäisessä episodissa esiintyvän Umbran päähenkilöksi. Hänen kauttaan lukijalle tarjotaankin sitten asemaa arvoitusten tulkitsijana, kun oudolla tavalla käyttäytyvä lääkärikin asettautuu tähän asemaan. Teoksen alaotsikko ”Silmäys Paradoksien arkistoon”, joka nimeää täysin epäkonventionaalisen lajin (”silmäys”) ja viittaa keskeiseen sisältöä ja alkuluvun tunnuskuvaakin jo määrittävään käsitteeseen, tuo esiin myös ”arkiston”. Vaikka se saa miimeettisen roolin teoksessa, kun se yhdistetään päähenkilön paradoksi-kokoelmaan, se kätkeytyy resonoi myös allegorian ensyklopedisen, luetteloivan luonteen suuntaan.

Tyypillinen allegoria etenee inventoiden saman idean eri puolia ja tuottaa kuvakokoelman, joka heijastelee luettelon poetiikkaa pikemmin kuin perinteisen juonikertomuksen logiikkaa.²⁵ Sitä tukevat mielenkiintoisella tavalla typografiset ratkaisut, jotka Krohnin teoksissa usein ovat harkitusti teoksen sisältöön tai muotoon viittaavia. Sekä kustantajan nimi että kirjan nimi ovat *Umbran* alkulehdillä luettelomaisesti: sanat allekkain ja otsikon kirjaimet allekkain niin, että kirjailijan etunimi on U:n ja M:n välissä, sukunimi M:n ja B:n välissä ja alaotsikko R:n ja A:n välissä (ks. seuraava sivu).

Näitäkin tekstejä voi pitää osana aloituskehystä. Niitä seuraava omistus on arvoitus itsessään (ks. Lyytikäinen 2013, 238), mutta Krohnin teoksille tyypillinen sisällysluettelo seuraavalla lehdellä vahvistaa sekin luettelon ja inventoinnin esiintuloa. Mielenkiintoinen allegorian kannalta on jo se seikka, että romaanina esiintyvissä teoksissa on novelli- tai proosarunokokoelmaan viittaavat lyhyet luvut, joilla kaikilla on oma, yleensä arvoituksellinen otsikko. Krohnin teoksissa sisällysluettelo ei suinkaan aina sijaitse tekstin alussa; *Umbran* lisäksi kuitenkin esimerkiksi *Oofirin kullassa* se on erityisen selvästi tuotu esiin. Otsikkojen luettelo tekstin alussa toimii kuin Jorge Luis Borgesin hahmottelema kiinalainen luettelo: näyttää siltä, että kokonaisuus on jollakin tavoin paradoksaali tai surrealistinen.²⁶ Samalla se ilmiäntää alustavasti teoksen episodimaisen rakenteen.

²⁵ Philippe Hamonin luento Helsingin yliopistossa 19.11.2013 käsitteli luettelon poetiikkaa erottaen sen kertomuksen poetiikasta siinä mielessä kuin se yleensä ymmärretään mutta korostaen kertomuksen ja luettelon vuorovaikutusta ja mahdollisia muodonmuutoksia, joilla luettelo kertomuksellistetaan. Luento avasi nähdäkseni täydentäviä näkymiä esimerkiksi allegorian ymmärtämiseen, jossa vanhastaankin on korostettu toistumisen ja inventoinnin roolia. Ks. myös Milcent Lawson et alin toimittama antologia *Liste et effet liste en littérature* 2013.

²⁶ Vrt. *Saturnuksen renkaiden* sisällysluettelo teoksen alussa.



Intertekstuaaliset temaattiset otsikot, kuten *Raamattuun* viittaava *Oofirin kultaa*, ovat tavallisia muissakin kuin allegorisissa teoksissa. Vasta tapa, jolla otsikko asettuu yhteyteen tekstin kokonaisuuden kanssa, paljastaa onko kysymyksessä allegoria. Allegoria *Oofirin kullassa* liittyy paitsi raamatullisiin interteksteihin myös 'kullan' merkityksillä leikittelyyn ja näiden merkitysten inventaarioon. Romaani *Hotel Sapiens* (2013) tuo sanaleikin otsikon tasolle ja herättää kysymyksen siitä, miksi viisaus kytkeään taloon eikä *homo sapiensiin*. Otsikon "hotel" viittaa 'hostelliin' ja palautuu Krohnilla myös 'hospitaaliin', jossa teoksen henkilöt ovat hoidossa. Näin otsikko vihjaa ihmisen viisauden sijaan sen puutteeseen. Alaotsikko "ja muita irrationaalisia kertomuksia" kallistaakin vaakakuppia järjettömyyden puolelle, vaikka näköjään luonnehtii itse kertomusten lajia. Sisällysluettelo kaikessa arvoituksellisuudessaan edeltää mottolausetta, joka täydentää viittausta siihen, että järjen tai järjettömyyden pohdinta on teoksen idea. Karl Popperilta lainattu lausuma kuuluu:

- – rationaalinen inhimillinen käyttäytyminen häilyy täydellisen sattuman ja täydellisen determinismin
- täydellisten pilvien ja täydellisten kellojen välimailla.

(*Hotel Sapiensin motto*)

Motto motivoi teoksen keskeistä kuvastoa: pilviä ja kelloja. Moton avulla ohjataan tekijän yleisö näkemään pilvissä ja kelloissa viittauksia sattuman ja determinismin kysymyksiin ja niiden sekä ihmisjärjen ja rationaalisen käyttäytymisen suhteisiin. Lukija tekijän yleisönä on näin johdateltu sisään: hän asettuu tulkinnalliseen, eettiseen ja esteettiseenkin odotushorisonttiin, jossa hän luo hypoteeseja ”kertomuksen suunnasta ja tarkoituksesta” (Phelan 2008, 198).

Aloituskujien arvoitukset ja tradition laahus

Intertekstien rooli aloittavissa kynnysteksteissä saa täydennykseksen tiheän viittausten verkoston itse tekstissä ja yleensä jo alkuluvussa. Tämä Krohnin teoksissa ilmeinen piirre sopii kuvaamaan monia muita nykyaikaisia allegorioita, vaikka tässä ei ole tilaa niitä esitellä. Vaikka kaikki kirjallisuus nojaa edeltävään traditioon ja kulttuurinsa keskeisiin teksteihin, piirre korostuu allegorioissa, joissa tekstienvälisyys on ikään kuin lajin *si-ne qua non*.

Allegorian intertekstuaalinen tausta lavenee esimerkiksi *Tainaronin* alkuluvussa kokonaiseen lajikenttään: teos luo itselleen sukuun. Kukki- en ihmeellinen metsä kurottaa oksiaan satujen, fantastisten lastenkirjojen sekä fantasiamatkojen maailmaan (Lyytikäinen 2013, 86–90). Vihjaamalla mittasuhteiden outouteen ja suuren tai pienen suhteellisuuteen teksti kutsuu esiin kokonaisen joukon sukulaistekstejä fantasian ja allegorian lajitradiotiosta. Silti vasta kappale, jossa kukat kytketään arvoituksiin, luo sellaisen leikittelevän vihjauksen allegorian lajityyppiin, joka modernissa kirjallisuudessa on tyypillinen. Vihjaus korvaa Danten sekä useiden klassismin ajan allegorioiden eksplisiittisemmän tavan asettaa allegoria. Niitty alkaa hahmottua merkitysten metsäksi, kun viittausten kehään tuodaan *Raamattu*, Platonin dialogit ja hieroglyfit.

Kukkien kuvaukseen kietoutuu *Tainaronissa Raamattu*-viittaus, kun kertoja eläytyy kuvittelemaan retkeä kedolla kirjeen vastaanottajan kanssa:

Sinä nauttisit retkestä kedolle, kun *Tainaronissa* on kesä ja kukkia voi katsella kasvoista kasvoihin. Silloin ne ovat avoimet kuin itse päivä ja mesiviittojen hieroglyfit ovat täsmälliset ja puhtaat. (T, 11.)

Ilmauksesta ”kasvoista kasvoihin” on tullut tavanomainen sanonta, mutta konteksti ankkuroi sanat takaisin raamatulliseen alkuperäänsä ja kristillisen allegorian ”peruslauseisiin”.²⁷ Paitsi että *Raamattu* on allegorioiden tyypillisin pohjateksti ja suorastaan välttämätön, jos Maureen Quilligania (1979) on uskomisen,²⁸ on kyseinen kohta ikään kuin kristillisen

²⁷ Ks. esim. Pépin 1958, 89–90.

²⁸ Quilligan 1979, 98–99. *Oofirin kultaa* -romaanissa Krohn nojaa selvimmin *Raamattuun*: sekä otsikko että sitä selittävä motto (Jes. 13: 12) ovat raamatullisia ja suoria si-

allegorian kuvaus. Paavalin kirjeissä puhutaan näkemisen tavoista: *Korinttolaiskirjeen* puheesta rakkaudesta viitataan myös siihen täydelliseen näkemiseen, jonka voi saavuttaa kun ”tulee se, mikä täydellistä on”:

Sillä nyt me näemme kuin kuvastimessa, arvoituksen tavoin, mutta silloin kasvoista kasvoin; nyt minä tunnen vajavaisesti, mutta silloin olen tunteva täydellisesti, niin kuin minut itsenikin täydellisesti tunnetaan. (1. Kor. 13: 12.)

Raamatun lupaus tuonpuoleisesta näkemisestä näyttää aluksi toteutuvan Tainaronin kedolla. Kukat ovat avoimia kuin päivä, kuin aurinko. Ikään kuin kertoja kävelisi paratiisiin kedoilla ja autuaitten mailla tai siinä sielujen maassa, jota *Tainaronin* alkuluvun keskeisiin taustateksteihin kuuluva Platonin *Faidros* kuvaa.²⁹ Siinä filosofi-päähenkilö Sokrates pitää puheen jumalallisesta hulluudesta ja maalailee totuuden kenttiä, joilla kuolemattomat sielut saavat katsella kauneuden ja hyvyyden, oikeudenmukaisuuden ja järkevyyden loistoa (pysyvyyden maailmaa). Illuusio varjottomasta ja ruumiittomasta näkemisestä haihtuu kuitenkin Tainaronin kedolla. Kukat eivät myöskään tunne ihmistä, eivät katso takaisin: ”Me katsomme niitä, mutta itse ne katsovat vain aurinkoa, jota muistuttavat.” (T, II.) ”Me” ihmiset katsomme sittenkin vain auringon heijastusta, kukkia, jotka katsovat jumalallista voimaa? Kukat ovat vain auringon ”jäljitelmiä”, niin kuin Platon sanoo maanpäällisen todellisuuden olevan Ideoiden heijastusta. Platon asettaa auringon Hyvän idean vertauskuvaksi ja näkee maanpäällisen kauneuden johdattavan sille herkkiä sieluja ideoiden valoa kohti niin kuin kukat kääntyvät aurinkoa kohti. Krohnin kedolla alkuluku etenee kuitenkin kohti iltaa ja lakastumisen aavistusta. Avoimuus ja selvyys paljastuvat illuusioiksi.

Toisaalta edellä siteerattukin viittaa paradoksiin: kukat ovat avoimia ja kätkeviä yhtä aikaa. Kukat ovat avoimia kuin arvoitusta tai allegoriaa ei olisi, mutta samalla puhutaan hieroglyfeistä. Sana viittaa yhä käsittelemättömään arvoitukseen, vaikka egyptiläisen kirjoituksen arvoitus onkin jo kauan sitten ratkaistu. Siteeratusta kohdassa tulee myös ainoan kerran esiin luvun otsikon toinen sana, ”mesiviitta”. Koska sana on nostettu otsikkoon, se kiinnittää lukijan huomion. Se on sanana kuin runoa mutta sillä on kasvitieteessä aivan täsmällinen merkitys. Mesiviitalla tarkoitetaan kasvien terälehdissä olevia kuvioita, jotka viittovat tai opastavat hyönteisiä meden sijaintipaikkaan. Kukat kätkevät aarteiden hyönteisille, mutta mitä ne tarjoavat ”meille”? Allegorisenkin merkityksen tasolla avoimen ja kätketyn paradoksaalit suhteet ovat merkitseviä. Jatkossa tulee esiin myös kukkien petollisuus: osa kukista on ansoja.

Umbrassa allegoria asetetaan toisin: esitulkitsijan roolin saava päähenkilö johdattaa lukijan hermeneuttisen prosessin tielle. Tämän

taatteja *Raamatusta* on itse tekstissä runsaasti. *Raamatun* dominoiva rooli vanhassa allegoriassa takasi usein allegorian ymmärrettävyyden, mutta nykykulttuurissa siihen viittaaminen ei takaa mitään ja viittaukset kohdistuvat entistä useammin kirjallisen tradition keskeisiin teksteihin.

²⁹ Viittaukset Platoniin *Tainaronin* alkuluvussa voisivat olla itsenäisen artikkelin aihe; muunnelma Eros-teemasta, jota Platon tarkastelee sekä luonnon prosessien että ihmisen luovan toiminnan kannalta, on Krohnin teoksen I. kirjeen tai luvun kantavia rakenteita.

allegorian maailma on, kuten todettiin, aluksi näennäisen realistinen ja henkilöhahmot ihmisen kaltaisia. Varsinaista fantasiamaailmaa ei luoda, mutta aloitusluvun kummallinen potilas synnyttää allegoriaa luovan arvoituksen, joka herättää kysymyksen merkityksistään:

Umbrakin oli siellä. Hän seiso i sängyn vieressä synkkänä ja tukevana. Umbra oli kummissaan. Mitään sen kaltaista hän ei ollut aikaisemmin nähnyt. (U, 9.)

Episodin nimi ”Outo polku” viittaa tähän naispotilaaseen, joka on muodostanut ruumiistaan renkaan, mutta voimme ajatella sen tarkoitettavan käsillä olevaa teosta kokonaisuutena. Umbra toteaa potilasta katsellessaan: ”Siinä oli pyörä, kehätie, jolla ei ollut alkua eikä loppua, outo polku” (U, 10). Samalla hän epäilee, että vertaaminen tiehen ei sovi: nainen on pikemminkin suljettu virtapiiri. Ainoa ”realistinen” motivaatio annetaan, kun kuvaus vihjaa hysteriaan sekä historialliseen professori Jean-Martin Charcot’hon ja hänen hysteerisiin naispotilaihinsa.³⁰ Vihje on kuitenkin vain selitys kuvan taustaksi, ei avain allegoriaan. Umbran hämmennys sen sijaan tuottaa ensimmäisen allegorisen ”taulun”:

Ensin hän katsoi suurta naisen muodostamaa silmukkaa, sitten hän katsoi silmukan läpi sairaalan valkeaksi maalattua tyhjää seinää. Sen autius, jonka ihmisruumis kehysti medaljongiksi, salli hänen koota ajatuksensa. (U, 9–10.)

Naisesta on tullut tyhjyyden kehys, joka kiertää elämän autiutta ja tyhjiyttä. Onko naisen maa autio ja tyhjä? Se on ehkä hänen hysteriansa viesti, mutta allegorian viestinä se koskee myös Umbraa ja lukijaa sekä kuvaa maailmaa. Umbran ajatuksissa vilahtavien naista luonnehtivien termien ja metaforien moninaisuus heijastaa lääkärin epävarmuutta mutta tarjoaa samalla lukijalle assosiaatioiden kentän. Siihen kuuluu sekin, mikä kielletään: alku ja loppu, alfa ja omega. Sitä kautta tie vie myös *Raamattuun*, sillä *Ilmestyskirjassa* (1: 8) Jumala sanoo olevansa A ja O, alku ja loppu. Sattumaa ei ole sekään, että kehätie viittaa myös modernin kaupungin liikenteeseen tai että naiseen ja merkkiin kätkeytyvää energiaa halutaan korostaa vertaamalla häntä virtapiiriin. Tien ja kehän metaforat luovat samalla sekoituksen, jossa yhdistetään kognitiivisesti vaihtoehtoiset kategoriat yhdeksi. Kaikki Umbran hypoteesit luovat merkityksiä, mutta niiden moninaisuus ja paradoksaalius viittaa toisaalta ratkaisemattomuuteen.

Kun potilas seuraavana päivänä on muuttunut kahdeksikoksi tai äärettömyyden merkiksi, *apeironiksi*, Umbra näkee entistä selvemmin ihmiskuviossa viestin itselleen, mutta ajattelee: ”Miten sopimaton ajatus! Ei ainoastaan itsekeskeinen, Umbra myönsi, vaan vastenmielisellä tavalla hämärä” (U, 11–12). Umbran ajatus ”ei siedä päivänvaloa”, koska hänelle naisen pitäisi olla todellinen kärsivä potilas eikä allegoria. Tällä Umbran mietteellä on tosin lukijaan päin pikemmin se tehtävä, että kiinnitetään huomiota lukutapaan, jota tarvitaan. Umbra on realistisesti ajatellen

³⁰ Charcot’n nelivaiheisessa hysteriakohtauksessa toinen vaihe, jonka asennot muistuttivat sirkusakrobatiaa, oli nimeltään ”grand mouvements”, ja ”suuri liike”, johon Umbran potilaan asento viittaa, on ”arc en cercle” (*Umbrassa* tosin ”circle”), jossa pää oli taivutettuna taakse, päälaki ja jalat maassa (ks. Hustvedt 2011, 174).

huono lääkäri, mutta allegorisessa luennassa tarpeellinen tulkitsija ja merkkien lukija. Tekijä vihjaa lukijalle, että teoksessa ei tosiaankaan kuvata arkista lääkärin ja potilaan kohtaamista. Oletetun yleisön paikka rakennetaan Umbran rinnalle.

Umra on allegorian riivaama: hän ei pääse ajatuksesta, että pyörä vaatii jotain (muuta kuin hoitoa): ”Ratkaise minut, sano pyörä. Avaa minut. Näytä, missä on alkuni ja missä on loppuni.” (U, 12.) Tämä lausuma toimii myös siirtymäkohtana (*launch*), vaikka ei samalla tavoin kuin tavaliseen juoneen ja tarinaan perustuvissa kertomuksissa. Ensimmäinen episodi kehystää teoksen allegoriaksi ja antaa mallin asetelmalle, joka toistuu luvusta toiseen: varjomainen päähenkilö kohtaa parantumattomia ja outoja potilaita, joita hän pohtii – merkkeinä.

Umbralle ja lukijalle näytetään ihmisen ja elämän arvoituksia outojen potilaiden muodossa: kuvat ovat hämäriä ja tulkinnanvaraisia – ja vaativat selitystä. Lukija joutuu pohtimaan niin niitä kuin Umbran hahmoakin ja etsimään episodien ja koko teoksen ”ratkaisua” tulkinnoissaan. Rakenne sinänsä nojaa allegorian traditioon, kuten Danten vaellukseen tuonpuoleisen piireissä kaikkine kohtaamisineen. Nykyaikaisessa allegoriassa kohtaaminen yhä uusien henkilöahmojen ja paikkojen kanssa on säilyttänyt roolinsa; esimerkiksi Sebalдин *Saturnuksen renkaiden* kuvaama ”pyhiinvaellus Englannissa” ja Camus’n *Ruton* (*La Peste*, 1947) potilastapaukset ja henkilögalleria noudattavat samaa perusrakennetta kuin Krohnin teokset.

Äärettömyyden ja paradoksien parissa varmoja ja lopullisia ratkaisuja Danten runoelman tyyliin ei kuitenkaan ole. Umbran ensimmäinen potilas ”vierii” pois, eikä Umra saa ”umpisolmustaan” tai ”surmansilmukastaan” enää mitään tietoa. Hän vain lisää merkin arvoituksellisuutta kuvittelemalla naisen vierivän pois myös dollarin merkkinä ja pentagrammina. Molempien merkkien saamat lukuisat selitykset ja symboliset tulkinnat kattavat viitteitä sekä pyhään että pahaan, Kristuksen haavoihin siinä missä Saatanan palvontaan, temppelein pylväisiin yhtä hyvin kuin käärmeeseen,³¹ niin että ne oikeastaan viittaavat merkitysten rajattomuuteen. ”Lihaspöyrän” rooli teoksessa onkin paitsi johdattaa allegoriaan myös varoittaa kuvittelemasta, että ”ratkaisun” voisi löytää. Krohnin teoksen allegoria on (post)modernilla tavalla monimielistä ja esittäytyy sellaisena.

Alku ja loppu: peilirakenteita?

Kertomusten alku suhteutuu keskikohtaan ja loppuun niin Aristoteleen kuin Phelaninkin mallissa. Allegorioiden luettelomainen tai inventoiva rakenne herättää kuitenkin kysymyksen perinteisten kertomusmallien sopimattomuudesta tyypillisten allegorioiden rakenteen analyysiin. Ero vai-

³¹ Pentagrammi voi olla Salomonin sinetti tai pahan (ja saatananpalvojen) symboli, se voi viitata Kristuksen haavoihin ja sitä on ajateltu myös kaikkeuden vertauskuvaksi. Dollarin merkin alkuperästä on useita teorioita, jotka liittyvät sen esimerkiksi käärmeeseen ja ristiinnaulitun kuvaan (vanha saksalainen taaleri lähtökohtana) tai temppelein pylväisiin.

kuttaa alkuihin ja alun ja muun kertomuksen (jos kertomuksesta voi vielä puhua) suhteisiin.

Tainaronin alku asettaa romaanissa läpikäyvästi toteutuvan muutoksen teeman: alun kuva kedosta keskipäivän paisteessa vaihtuu kuvukseksi, jossa keto kuvastaa luonnon säälimätöntä kiertokulkua. Itse kukat muuttuvat ikään kuin vihamielisiksi ja uhkaaviksi, kunnes illan hämytyessä viittaukset katoavuuteen ajavat kertojan luonnosta kaupunkiin. Luonnon prosessit konkretisoituivat, ja teksti viittaa pohjateksteihin, joissa muutoksen kuvaus ja pohdinta joko filosofisena ongelmana tai muulla tavoin rinnastuu Krohnin teoksessa kuvattuun *Umbra*, paradoksien kirja, alkaa kuvaamalla suurimman paradoksin tunnuskuva ja samalla alkuluku asettaa mallin muille luvuille. Erona on se, että *Tainaronin* alkuluku erottuu selvemmin teoksen muusta maailmasta, niin kuin Danten runoelman alku sijaitsee tuonpuoleisen kaupunkien ulkopuolella. Samalla alkuluku esittää peilaten tai *mise en abymen* muodossa koko teoksen allegorisen johtoidean – allegorisesti. Jos tarkastellaan Krohnin tuotantoa laajemmin, näyttää aloituksen peilifunktio toteutuvan säännöllisesti näiden kahden mallin mukaisesti. Joko alku luo suhteellisen erillisen, ajallisesti ja/tai miljööltään muusta teoksesta poikkeavan *mise en abymen* tai sitten siinä *Umbran* tapaan esitetään keskeinen tunnuskuva tai embleemi, joka asettaa allegorian ja luo lukumallin. Aloituskuvioiden taustat kuitenkin vaihtelevat.

Tainaronin aloitus itse on tavallaan arvoitus sekin. Miksi aloitetaan puistoja vertaamalla? Aloitusluku on ainoa, jossa miljöönä on luonto luontona (vaikka fantastisena). Siinä liikutaan metsän kaltaisella kedolla, kun taas koko muu teos kuvaa kaupunkia, sen elämää ja asukkaita; vain ensimmäinen luku luo silmäyksen kaupunkia ympäröivään luontoon. Siihenkin taustatekstit tarjoavat selityksiä. Teoksen omistuksessa mainittu hyönteistieteilijä J. H. Fabre, jonka hyönteiskuvaukset ovat monien *Tainaronin* asukkaiden kuvausten pohjana,³² aloittaa teoksensa (1916/1878) kukkakedosta kertomalla, mutta allegorian kannalta viittaus Danteen on olennainen ja sen luo kukkien rinnastuminen puihin. Kun kertoja tahtoo kävellä ohdakkeiden ihanien huiskiloiden alla, jotka kohoavat korkeina ”kuin rantabulevardin puiden kruunut” (T, 11), hän määrittää *Tainaronin* allegoriaa.

Alkuluku hahmottaa prosessin, jossa kertoja on ollut ymmärtävinnään kedon elämän – tai elämän ylipäättään. Alun ihastus ja idylli vaihtuu lopussa tuhon enteisiin ja uhkaan. Hän päätyy siihen, mistä Danten *Jumalainen näytelmä* alkaa, eksyksiin elämän synkkään metsään:

Mutta heti kun taivasta kohti nousi kuihtumisen ensimmäinen kalpea enne ja me käännyimme kaupunkiin päin, tiesin varmuudella vain, että olin yhtä eksyksissä kuin ennen. (T, 16.)

Keto ei antanutkaan vastauksia. Ei kukkien kauneus, ei kedolla käytävä elämän taistelu, ei luonto eikä Erokseen voima auta kertojaa löytämään oikeaa tietä. Mutta tarjoavatko kaupungin ”pettämättömät katukivet”,

³² Fabren *Muistelmia hyönteismaailmasta* (1916) tarjoaa eräänlaisen tiedon kentän, jonka varaan *Tainaronin* fantasia rakentuu. Vrt. Barthes 1984, 12, essee ”De la science à la littérature”. Ks. Lyytikäinen 2013, 101–116.

joita kertoja nyt kaipaa, toivotun vastauksen? Joka tapauksessa jakso lanseeraa allegorian ja johdattaa lukijan arvoitusten tielle.

Tainaron suhteutettuna Danten runoelmaan tai Danteen ”maapäällisen elämän runoilijaksi” ymmärrettynä kuvastaa modernismin allegorioille tyypillistä rakennetta. *Tainaronissa* elämän piirit näytetään kuvauksissa hyönteisten kaupungista, mutta siellä ei vallitse sellainen tiukka järjestys kuin Danten kuvaamissa piireissä. Danten maailmanjärjestys oli selvä ja varma; Krohn ja moderni kirjallisuus ylipäätään elää toisenlaisessa maailmassa. Alkuluvussa heijastuukin Krohnin teoksen kokonaisuus: sen lopussa kuvattu eksoyksissä olo ei pääty, vaikka kertojan elämä *Tainaronissa* päättyy. *Tainaronin* loppu jättää lukijan kysymään ja ehkä omalla tavallaan yhtä eksoykseen kuin keto kertojan.

Vastaavasti esimerkiksi *Oofirin kultaa* sisältää kokonaisen avausosaston (kolme toisiinsa kietoutuvaa lukua), joka on ajallisesti toisesta maailmasta kuin se, mitä romaanin muut osastot ja luvut kuvaavat. Avausluku kertoo lattiasienen aiheuttamista tuhoista arvoituksellisessa talossa, jonka mennyt elämä muodostaa pääkertomuksen. Itkeväksi sieneksi nimetty personifioitu tuholainen on itsessään allegoria siitä tuhosta, joka uhkaa nykyaikaa ja ihmiselämää. Tuhon teema, johon otsikko ja motto jo ovat vihjanneet, saa ensimmäisen kuvansa siitä, ja alkuluku asettuu kehystäväksi rinnakkaiskuvaksi muulle romaanille. Toisaalta, koska alkuosiossa on kolme eri lukua, herää kysymys niiden keskinäisestä suhteesta, ja voi ihmetellä, mihin kolmea aloitusta tarvitaan. Itkevän sienen lisäksi kerrotaan episodi käynnistä Tuataran, tapetun liskon, haudalla, mutta episodissa ”Kevyt käsi” pääosassa on aluksi kertojan käsi, jonka uurteet kuvaus rinnastaa itkevän sienen levittämiin valkeisiin rihmastihiin.

Molemmat episodit esittelevät keskeisiä tunnuskuvia, joiden merkitys korostuu sen kautta, että ne ovat jo alussa mukana. Kolmisilmäinen lisko rinnastuu kertojaan ja hänen näkemisen tapaansa, ja haudalla itkevä herra Baabel luo yhteyksiä tuhon ja turmeluksen kaupunkiin mutta myös ihmisten yhteyden teemaan. Käden kuvauksen kautta ulkoinen maailma ja ihmisen yksityinen maailma kietoutuvat toisiinsa ja ajan teema korostuu. Käden kuvaus johtaa muistetun tarinan alkuun. Kättä raskauttaa muistojen paino ja muistot ovat kuin itkevä sieni: ”Niin kuin itkevä sieni söi puuta, niin muistot söivät ihmisen lihaa, sekä hyvät muistot että pahat” (OK, 21). Jakson osiossa muistot itkevän sienen turmelemasta talosta samalla heräävät eloon: tässä selvästi on siirtymäkohta itse tarinaan.

Phelan (2008) näkee, että siirtymässä tarinaan eli lanseeraamisessa on kysymys ensimmäisen teoksen kokonaisuutta koskevan jännitteiden (”instabilities or tensions”; mt. 197–198) joukon paljastumisesta, mutta allegorioissa tällainen juoneen kytkeytyvä elementti näyttää usein puuttuvan. Krohnin teoksissa, joissa varsinainen tarina on hyvin tulkinnanvarainen käsite, nämä siirtymät eivät ole tulkittavissa Phelanin kertomusta koskevan mallin mukaisesti. Ne ovat pikemminkin siirtymiä ajassa ja tilassa ja siirtymiä peiliksi asettuvista kuvauksista toisiin kuviin. Kaikki yhdessä ovat allegorisia fragmentteja, joista allegorisen merkityksen kokonaisuus näkyy, ikään kuin eri kuvakulmista.

Mehiläispaviljongissa (2006, = M) otsikko viittaa mehiläishoitoon. Analogia mehiläisyhteisön ja ihmisyyhteisöjen välillä on itsessään klassinen, mutta alkuluku myös kertoo lukijalle analogiasta lähemmin ja selittää otsikon. Kertoja kuvaa muistamaansa, jo purettua taloa, jossa toimi ”Sielullisesti sairaiden tukiasema ja sen jälkeen, parin talvikauden ajan, juoppojen yömaja” (M, 7). Sittemmin se palveli ”Seurojen talona”, ja juuri sitä aikaa Krohnin romaani kuvaa. Talo toi kuitenkin kertojan mieleen toisen rakennelman ja hän sanoo olevansa ainoa, joka kutsui taloa Mehiläispaviljongiksi. Analogia mehiläispaviljonkiin, jonka kertoja on nähnyt vain autioituneessa tilassa, ei kuvasta kuitenkaan rakennusten kaltaisuutta vaan mehiläisten ja Seurojen talossa kokoontuneiden yhdistysten analogista parvikäyttäytymistä:

Mutta yhdistykset, jotka siellä kokoontuivat, olivat nekin eräänlaisia parvia, eivät niin ahkeria eivätkä niin hurskaita mutta parvia kuitenkin. (M, 8–9.)

Kuvatut ihmiset ja heidän omituiset kerhonsa vertautuvat ei-inhimillisiin parviin, ja vertaus selittää alaotsikon ”Kertomus parvista”. Talo, jossa oudot yhdistykset kokoontuvat, saa alkuluvun välityksellä kuitenkin merkityksiä, jotka osoittavat satiirin suuntaan: parviällyn sijaan yhdistyksissä parveilu rinnastuu hullujen ja juoppojen viitekehyksiin. Alussa kerrottu talon menneisyys ajalta ennen ”parvia” paljastaa satiirisen teeman, nykyajan hulluuden, joka on huipentumassa tulevaan hulluuteen:

Nyt Mehiläispaviljongin tontti on autio ja tyhjä, mutta ensi vuonna tai sitä seuraavana paikalle kohoaa uudisrakennus. Se tulee olemaan älytalo, josta myydään kovan rahan asuntoja seniorikansalaisille (sillä vanhuksia-kaan ei kaupungissa enää tapaa), tai vaihtoehdoisen suunnitelman mukaan menetelmäkehityksen osaamiskeskus. (M, 10.)

Romaanin nykyhetkessä eletään jo uuskielen maailmassa, ja viittaukset Orwellin dystopiaan vahvistavat kuvaa maailman kehityksestä kohti hulluutta, jossa ei ole mitään ”sielullista”. Talon elämä on allegorinen satiiri koko ihmiskunnan nykyästä. Mehiläisten asuntolan ja vanhan mielisairaalan konkreettiset lähdealueet yhdistettyinä mahdollistavat projektion, joka peilaa kriittisesti ihmisparvien eli outojen yhdistysten ja yhteisöjen elämää ja koko teoksen teemaa. Tässäkin alkuluku sijoittuu kerronnan aikaan, josta siirrytään menneisyyteen, joka on tarinan aihe. Samalla alkuluku selittää otsikon ja alaotsikon (”Kertomus parvista”) osoittamaa teemaa ja metaforisesti peilaa tarinaa, joka paljastuu nykyajan satiiriksi.

Hotel Sapiensissa (2013, = HS) otsikko nimeää hoitolaitoksen, josta tämän viisaaksi mainitun lajin viimeiset ovat löytäneet turvakotinsa. Romanin maailmassa ydinkatastrofi on tuhonnut näiden ihmisten asuin-sijat ja ehkä koko ihmiskunta on tuhon oma. Dystooppinen tulevaisuusfantasia, jossa aikamme kauhuvisiot ovat toteutuneet, toimii allegoriana kuten *Mehiläispaviljonki*, mutta alkuluku luo itsenäisen teosta kommentoivan allegorian. *Hotel Sapiensin* alku, ”Hyytelö”-niminen luku, kuvaa näennäisesti aivan muuta kuin romaani muuten. Kuvauksen kohteena on merissä asuva hyytelömäinen olio *zoid*, jonka sanotaan olevan ”samalla kertaa itsenäinen eläin ja kokonainen yhteiskunta, yksi ja satatuhatta”

(HS, 9). Seuraa havainnollinen kuvaus tuosta oliosta, mutta allegoriseksi sen tekee rinnastus ihmiskuntaan:

Ihmiskunta näytti seitsemältä miljardilta yksilöltä, mutta olisitpepa tutkistellut tuota lajia hiukan huolellisemmin. Se oli yksi ja sama olio. Kuivalla maalla me muodostimme yhdessä tuollaisen meduusamaisen hirviön. (HS, 9.)

Imperfekti on harkittu: romaanin dystooppisessa maailmassa se zoidi, jonka ihmiskunta nykyisyydessä muodostaa, on ilmeisesti kutistunut siihen joukkoon, joka asuu Hotel Sapiensissa, viimeisten ihmisten turvakodissa. Vertaamista jatketaan kuvalla yksittäisestä ihmisestäkin eräänlaisena zoidina: monien osien ja monien minuuksien ja tahtojen kokonaisuutena. Kuva hyytelöeliöstä saattaa lukijan matkalle dystopiaan. Alkuluku myös puhuu ikään kuin tekijän äänellä selvemmin kuin kertomus muuten: tarinan kertojina toimivat hoivakodin asukkaat, viimeiset ihmiset. Lukijan sisääntulon varmistaa ”me”-muoto, joka kutsuu pohtimaan kerrottua suhteessa meidän maailmaamme. Alun peilikuvan jälkeen sukelletaan varsinaiseen fiktiiviseen maailmaan – keskelle tuhon maisemaa ja dystopiaa, jonka henkilökertoihin ja onnettomiin silminnäköihin emme haluaisi samastua.

Yhteenveto

Orientaatiossa fiktioiden maailmaan voidaan erottaa kaksi pääsuuntaa: realistinen avaus vie lukijaa tuttuun arkitodellisuuden maailmaan, mutta outo tai vieraannuttava alku on merkki fantasiasta tai allegoriasta. Fantasiaalajit ja allegoria eivät ole toisiaan poissulkevia kategorioita vaan usein fantasia on myös allegoriaa. Kuitenkin puhtaasti fantastinen teoksen malli nojaa yleensä seikkailujuoneen, psykologisesti uskottaviin henkilöhahmoihin ja käyttää omiin tarkoituksiinsa monia, jollei useimpia kerronnan tekniikoita, joita myös realistinen romaani suosii. Sen sijaan allegorioissa tätä tarinan imua rajoitetaan ja merkistä merkkiin etenevä hermeneuttinen eteneminen etu-alaistetaan, koska olennaista on tulkitsevan lukemisen dynamiikan käynnistäminen.

Allegorioissa otsikko, alaotsikot, motot ja itse avausluku toimivat eri funktiossa kuin muissa kertomuksissa. Allegorioiden alku luo mallin, joka ohjaa pikemmin tiedon kuin juonen tai psykologian tielle. Krohnin käyttämät kynnystekstit ja aloitusstrategiat havainnollistavat, miten tämä tapahtuu. Embleemit, arvoitukset ja viittaukset korvaavat suoran analogian asettamisen ja juoneen perustuvan tekstuaalisen dynamiikan. Tekstin prosessi perustuu toistolle ja luettelolle ja tekstin jännitteet virittyvät mimeettisesti kuvatuksi ja sen saamien paralleelisten merkitysten peliksi. Tarinaan uppoutumisen sijaan lukijalle tarjotaan vaikuttavia, usein groteskeja ja aina jotenkin outoja kuvia, jotka sitouttavat kognitiivisesti ja emotionaalisesti mutta eivät samaan tapaan kuin juonen jännittävyydelle tai psykologisille jännitteille perustuvat kertomukset. Alkuluvun suhde muuhun tekstikokonaisuuteen on peilaava ja esittelevä, ja se lanseeraa kuvien sarjaksi hahmottuvan tarinan ennen muuta rakentamalla siirtymiä ajassa, paikassa tai

kertojan positioissa. Henkilöhahmojen esittelyn sijaan korostuvat keskeiset tunnuskuvat ja maailman etäännyttäminen arkitodellisuudesta.

Episodisuus ja toisto merkitsevät samalla alun, keskikohdan ja lopun merkitysten suhteellistumista. Jossain mielessä alku ja loppu, A ja O, samastuvat ja merkitys kiertää kehää. Saturnuksen renkaat sopivat ehkä kuvaksi allegorian syvärakenteesta yhtä hyvin Krohnin kuin Sebaldin tapauksessa.

LÄHTEET

Kaunokirjallinen aineisto

Camus, Albert 1972/1947: *La peste*. Paris: Gallimard.

Camus, Albert 1963/1947: *Rutto*. Alkuteoksesta *La Peste* suomentanut Juha Mannerkorpi. Helsinki: Otava.

Conrad, Joseph 1983/1902: *Heart of Darkness*. London: Penguin Books.

Conrad, Joseph 1988/1902: *Pimeyden sydän*. Alkuteoksesta *The Heart of Darkness* suomentanut Kristiina Kivivuori. Helsinki: Otava.

Dante 1924/1331: *Jumalainen näytelmä*. Alkuteoksesta *La divina commedia* suomentanut Eino Leino. Porvoo: WSOY.

Kafka, Franz 1997: *Kootut kertomukset*. Suom. Aarno Peromies. Toim. Hannu-Pekka Lappalainen. Helsinki: Otava.

Krohn, Leena 1987: *Oofirin kultaa*. Helsinki: WSOY. (= OK)

Krohn, Leena 1990: *Umbra: silmäys paradoksien arkistoon*. Helsinki: WSOY. (= U)

Krohn, Leena 2006: *Mehiläispaviljonki: kertomus parvista*. Helsinki: Teos. (= M)

Krohn, Leena 2006: *Tainaron: postia toisesta kaupungista*. Helsinki: Teos. (= T)

Krohn, Leena 2009: *Valeikkuna*. Helsinki: Teos.

Krohn, Leena 2013: *Hotel Sapiens*. Helsinki: Teos. (= HS)

Sebald, W. G. 2010/1995: *Saturnuksen renkaat*. Suomentanut Oili Suominen. Helsinki: Tammi.

Muut lähteet

Auerbach, Erich 1992/1946: *Mimesis. Todellisuudenkuvaus länsimaisessa kirjallisuudessa*. Suom. Oili Suominen. Helsinki: SKS.

Auerbach, Erich 1992/1929: *Dante als Dichter der irdischen Welt*. Berlin und Leipzig: Walter de Gruyter & Co.

Barthes, Roland 1984: *Le bruissement de la langue: Essais critiques IV*. Paris: Seuil.

- Clifford, Gay 1974: *The Transformations of Allegory*. London and Boston: Routledge & Kegan Paul.
- Fabre, J. H. 1916/1878: *Muistelmia hyönteismaailmasta*. I. osa. Porvoo: WSOY.
- Fauconnier, Gilles & Mark Turner 2002: *The Way We Think: Conceptual Blending and the Mind's Hidden Complexities*. New York: Basic Books.
- Fletcher, Angus 1964: *Allegory: The Theory of a Symbolic Mode*. Ithaca, New York: Cornell U. P.
- Freeman, Margaret H. 2012: Blending and Beyond: Form and Feeling in Poetic Iconicity. Isabel Jaén & Julien Jacques Simon (eds.), *Cognitive Literary Studies. Current Themes and New Directions*. Austin: University of Texas Press, 127–143.
- Frye, Northrop 2000/1957: *The Anatomy of Criticism*. Princeton & Oxford: Princeton University Press.
- Genette, Gérard 1987: *Seuils*. Paris: Seuil.
- Hume, Kathryn 1984: *Fantasy and Mimesis. Responses to Reality in Western Literature*. New York & London: Methuen.
- Hustvedt, Asti 2011: *Medical Muses: Hysteria in Nineteenth-Century Paris*. New York & London: W. W. Norton & Company.
- Jokinen, Arja, Kirsi Juhila & Eero Suoninen 2012: *Kategoriat, kulttuuri ja moraalit*. Tampere: Vastapaino.
- Klibansky, Raymond, Erwin Panofsky & Fritz Saxl 1992: *Saturn und Melancholie: Studien zur Geschichte der Naturphilosophie und Medizin, der Religion und der Kunst*. Saks. Christa Buschendorf. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Lyytikäinen, Pirjo 2013: *Leena Krohn ja allegorian kaupungit*. Helsinki: SKS.
- Machosky, Brenda (ed.) 2010: *Thinking Allegory Otherwise*. Stanford: Stanford University Press.
- Milcent Lawson, Sophie, Michelle Lecolle & Raymond Michel (éd.) 2013: *Liste et effet liste en littérature*. Paris: Garnier.
- Pépin, Jean 1958: *Mythe et allégorie. Les origines grecques et les contestations judéo-chrétiennes*. Aubier: Éditions Montaigne.
- Pépin, Jean 1987: *La Tradition de l'allégorie de Philon d'Alexandrie à Dante*. Paris: Études Augustiniennes.
- Phelan, James 2008: The Beginning of Beloved: A Rhetorical Approach. Brian Richardson (ed.), *Narrative Beginnings: Theories and Practices*. Lincoln & London: University of Nebraska Press, 195–212.
- Platon 1979: *Faidros. Teokset III*. Suom. Pentti Saarikoski. Helsinki: Otava.

- Quilligan, Maureen 1979: *The Language of Allegory: Defining the Genre*. Ithaca and London: Cornell U.P.
- Rabinowitz, Peter J. 1987: *Before Reading: Narrative Conventions and the Politics of Interpretation*. Columbus: Ohio State University Press.
- Richardson, Brian 2008: A Theory of Narrative Beginnings of 'The Dead' and *Molloy*. Brian Richardson (ed.), *Narrative Beginnings: Theories and Practices*. Lincoln & London: University of Nebraska Press, 113–126.
- Ricœur, Paul 1983: *Temps et récit I*. Paris: Seuil.
- Sisättö, Vesa (toim.) 2003: *Ulkomaisia fantasiakirjailijoita*. Helsinki: BTJ.
- Slusser, George E. & Eric S. Rabkin (eds.) 1989: *Mindscapes. The Geographies of Imagined Worlds*. Carbondale and Edwardsville: Southern Illinois University Press.
- Spariosu, Mihai. 1987: Allegory, Hermeneutics, and Postmodernism. Matei Calinescu & Douwe Fokkema (ed.), *Exploring Postmodernism*. Amsterdam & Philadelphia: John Benjamins, 59–78.
- Stockwell, Peter 2002: *Cognitive Poetics: An Introduction*. London: Routledge.
- Tambling, Jeremy 2010: *Allegory*. London & New York: Routledge.
- Todorov, Tzvetan 1970: *Introduction à la littérature fantastique*. Paris: Seuil.
- Todorov, Tzvetan 1978: *Poétique de la prose; choix, suivi de Nouvelles recherches sur le récit*. Paris: Seuil.
- Turner, Mark 1996: *The Literary Mind. Origins of Thought and Language*. New York & Oxford: Oxford University Press.
- Whitman, Jon 1987: *Allegory. The Dynamics of an Ancient and Medieval Technique*. Oxford: Clarendon Press.
- Zunshine, Lisa 2008: *Strange Concepts and the Stories They Make Possible*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.

Kirjoittaja

Pirjo Lyttikäinen, FT, professori, Helsingin yliopisto, kotimainen kirjallisuus
([pirjo.lyttikainen\[at\]helsinki.fi](mailto:pirjo.lyttikainen[at]helsinki.fi))

MARI HATAVARA

”Vanhan piian” kertomus ja kokemus

Kielen ja näkökulmien kirjallinen leikki Minna Canthin novellissa

Artikkeli analysoi, miten Canthin novelli ”Vanha piika” esittää päähenkilö Saaran suhdetta yhteisön hänelle antamaan vanhan piian rooliin. Artikkelin yhdistää kognitiivisesti ja lingvistiisesti suuntautunutta narratologiaa. Niiden kautta osoitetaan, millä tavoin yksilön ja yhteiskunnan näkökulmat ja niiden välittyminen lukijalle erilaisin kertovin keinoin tuottavat ”vanhan piian” mielen, joka yrittää ymmärtää itseään suhteessa muihin. Tarinan ulkopuolisen kertojan ja elämäänsä hahmottavan päähenkilön välinen raja liikkuu sekä kielellisesti että suhteessa kokemuksen ja kertomisen kehyksiin. Kertovat muodot, kuten vapaa epäsuora esitys, mahdollistavat niin ironisen kuin empaattisenkin suhtautumisen Saaran kohtaloon. Saara itse epäonnistuu yrityksissään luoda koherentti elämäntarina, ja avoimeksi novellissa jää myös, tarjoaako teos lukijalle mahdollisuuden kerronnallistamalla tuottaa eheä kokonaisuus.

Minna Canthin ”Vanha piika” -novellin (1919/1892, = VP) otsikko on poikkeuksellisesti merkitty lainausmerkein. Novellin päähenkilöön viitattava nimitys osoittautuu vieraaksi tälle itselleen: Saaran on vaikea nähdä itseään vanhanpiian roolissa, jonka yhteisö on hänelle antanut. Novellia voi lukea uutta kertomuksen tutkimusta vasten, jossa kokemuksen ja kertomuksen välinen suhde korostuu. ”Vanhapiikkuus” viittaa tiettyyn kulttuuriseen malliin, ehkä jopa kokonaiseen kertomukseen, jossa unohdetaan, petytään, jäädään sivuun – samaan tapaan kuin Canthin tunnetuimmassa teoksessa *Hanna* (1886), jonka päähenkilö tyytyy osaansa kuihtua pois isän ja veljen paitojen ompelijana. ”Vanha piika” -novellin Saaran on vaikeampi tyytyä osaansa: hän muistelee jatkuvasti vuosien takaista menestystään seurapiireissä eikä pysty ymmärtämään, miksi on päätynyt yksinäiseksi, hullunakin pidetyksi vanhaksi piikaksi. Tässä artikkelissa tarkastelen, miten Saaran kokemusta ja hänen yrityksensä muodostaa elämänsä tarina kerrotaan ja esitetään novellissa.

Canth-tutkimuksessa on viitattu tutkijoiden taipumukseen jakaa kirjallisuus psykologiseen tai yhteiskunnalliseen (ks. Maijala 2008, 13). Näin katsottuna jokainen teos keskittyisi vain yksilöön tai yhteiskuntaan, psykologiaan tai sosiologiaan. Tätä käsitystä vasten asettuen Minna Maijala (2008) on osoittanut, että Canthin tuotannossa nämä kaksi puolta ovat jatkuvasti vuorovaikutuksessa. Maijalan tutkimus on, hänen itsensä määrittämänä, näkökulmaltaan psykologinen ja antropologinen. Hän keskittyy tarkastelemaan passiota filosofisena teemana, jonka hän ei katso sitoutuvan teoksen rakenteeseen. (Maijala 2008, 25.) ”Vanha piika” -novellia hän ei käsittele. Maijalan tutkimuksen tulokset ovat kiinnostavasti samansuuntaiset kuin tämän artikkelin, joka tarkastelee Canthin novellin kertovia rakenteita: yksityisen ja sosiaalisen yhteys tulee esiin kerronnan muodoissa. Tutkimukseni yhdistää kognitiivisesti ja lingvistiisesti suuntautunutta narratologiaa. Niiden kautta osoitan, millä tavoin yksilön ja yhteiskunnan näkökulmat ja niiden välittyminen lukijalle erilai-

sin kertovin keinoin tuottavat ”vanhanpiian” mielen, joka yrittää ymmärtää itseään suhteessa muihin.

Kertomuksen tutkimuksenkin piirissä käydään kiistaa siitä, kuinka tärkeää kertovan rakenteen kielellinen analyysi on tulkinnalle. Kognitiivista lähestymistapaa kannattavat esittävät, että kielellisiä yksityiskohtia on painotettu liikaa kirjallisuuden mielten analysoinnissa ja luokittelussa (Fludernik 1993, 315; Palmer 2004, 57–74). Alan Palmerin (2004, 9–11) mukaan kielen yksityiskohtien erottelu henkilön ja kertojan diskursseihin ja niiden eri muotoihin on tarpeetonta lukemisen dynamiikan kannalta. Toisaalla ovat teoreetikot, joiden mukaan yksityiskohtainen tekstin piirteiden analyysi on välttämätöntä tulkinnalle, joka ilman sitä jää spekulatioksi (McHale 1994, 60–65; Ryan 2010, 465). Kognitiivisen ja diskursiivisen koulukunnan välinen kiista tajunnankuvauksen analyysistä liittyy yleisempään kiistaan siitä, tulkitsemmeko fiktiivisessä esitettyjä mieliä eri tavoin kuin todellisuudessa kohtaamiemme (ks. Herman 2011, 8–9, 11–18; Iversen 2013, 144–147). Artikkelini ei keskity tähän kysymykseen, mutta pidän lähtökohtanani tarkastella Canthin novellia kirjallisena esityksenä. Kuten olen toisaalla (Hatavara 2013, 166–167, 173) argumentoinut, on kielellinen esitys kuitenkin ensisijainen tulkitsijalla oleva aineisto ja hänen tulkintansa kohde. Vaikka kokeminen tai ajattelu ei olisikaan kielellistä, on se kirjallisessa esityksessä kielellistetty. ”Vanha piika” esittää Saaran elämää tavoilla, joissa ilmausten alkuperää on monesti vaikea määrittää. Tämä diskursiivinen horjunta ja sen analyysi on merkittävää tarkasteltaessa Saaran elämän kertomusta.

Kognitiivisen narratologian keskeinen anti artikkelilleni taas on kokemuksen korostaminen kertomuksissa. Monika Fludernikin (2010a, 18–19) mallissa keskeistä on lukijan toiminta, jossa mikä tahansa teksti kerronnallistetaan palauttamalla se elämästä ja taiteen perinteestä tuttuihin malleihin. Tekstin idea, jota kerronnallistamalla jahdataan, on inhimillinen kokemus, joka ymmärretään todellisuutta ja siinä esiintyviä asioiden välisiä suhteita koskevan ennakkotiedon pohjalta. Kokemus välittyy lukijalle näkökulman kehysten kautta, joita ovat toiminta, kertominen, kokeminen, katsominen ja reflektointi. Näistä kehyksistä kertominen näyttäisi ensin olevan tarjolla ”Vanha piika” -novellissa, joka on esitetty tarinamaailman ulkopuolisen kolmannen persoonan kertojan kautta. Päähenkilön kokemus on kuitenkin vahvasti esillä alusta lähtien, ja todellisuuteen suuntaudutaan suurimmaksi osaksi hänen ”nyt” ja ”tässä” elämästään hetkestä. Kertomus lähestyy omaelämäkerrallista kirjoittamista siinä, että se esittää päähenkilönsä yrityksiä jälkikäteen järjestellä elämänsä tolkkulliseksi kertomukseksi, ymmärtää suhde menneen ja nykyisen minänsä välillä.

Kerronnan hetki ja menneisyys

Näkemyksistä kertomuksesta perustavanlaatuisena inhimillisenä strategiana, jonka avulla hallitaan aikaa ja muutosta ja muokataan kokemuksesta yhtenäinen elämäntarina (Herman 2003, 2, 4) on yleinen nykyisessä, erityisesti monitieteisessä kertomuksen tutkimuksessa (vrt. Hatavara 2013,

164). Tästä näkökulmasta katsoen "Vanha piika" tarjoaa lukijalle kertomuksen, jossa tarinan ulkopuolinen kertoja kertoo Saarasta, joka kerroksen hetkellä on vanha nainen. Tähän elämään taas sisältyvät Saaran omat yritykset toistuvasti, elämänsä eri vaiheissa, hahmottaa sen mieltä ja suuntaa. Nämä sisäkkäiset kertomisen tasot kietoutuvat toisiinsa monin tavoin, ja kummassakin keskeistä on yksilöllisen kokemuksen ja yhteisöllisten mallien välinen jännite. Saara itse epäonnistuu yrityksissään luoda koherentti elämäntarina, ja avoimeksi novellissa jää myös, tarjoaako teos lukijalle mahdollisuuden kerronnallistamalla tuottaa eheä kokonaisuus.

Novellin otsikko jo vihjaa, että naimisiin pääsy on Saaran elämän kertomuksen keskeinen teema. Avioliitto erityisesti naiskirjailijoiden kirjoittamien teosten tyypillisenä sulkeumana on todettu sekä suomalaisen että englanninkielisen kirjallisuuden kohdalla (Launis 2005, 64, 199; Warhol 2007, 259). Tähän perinteeseen verraten voi ajatella, että nuoren Saaran virhe on ollut jättää avioliitto liian vähälle huomiolle, tai toisaalta jättää siihen liittyvät käytännölliset puolet huomioimatta. Novellissa kerrotaan, miten Saara on päätenyt monien miesten ihailun kohteeksi, kun itse suuriruhtinas on huomionut hänet tanssiaisissa. Sen jälkeen Saara suhtautuu miehiin leikitellen ja odottaa, romaaneista opittujen mallien mukaisesti, ihastuneen suuriruhtinaan saapuvan hänet noutamaan. Käännekohta Saaran elämässä tulee joitain vuosia myöhemmin hänelle itselleen äkillisesti, vaikka novellista voi päätellä, että ympäristö on jo jonkin aikaa menettänyt kiinnostustaan häneen. Saaran kyvyttömyys ajoissa nähdä ikääntymisensä tuoma merkityksettömyys aiheuttaa avoimen ristiriidan eräissä tanssiaisissa. Saara ajautuu konfliktiin nuoremman naisen kanssa ja menettää malttinsa kuultuaan ensimmäistä kertaa "vanha piika" -nimityksen itsestään. Tämän jälkeen Saaran maine ja ylpeys on mennyttä. Aiemmin hän on havainnut kaikkien ihailevan häntä, nyt hän yhtäkkiä kokee kaikkien suhtautuvan itseensä ivallisesti. "Maailma oli niin paha, ja ihmiset niin katalia!" (VP, 338.) Jyrkkä muutos on tapahtunut, ja Saara siirtyy vähitellen yhä syrjempään yhteisöstä.

Kun Saaralla itsellään on vaikeuksia ymmärtää uusi mitätön asemansa ja siirtää mennyttä loisto taakseen, osaksi mennyttä elämää, osoittaa myös novellin kertoja etäisyyttä Saaran tilanteesta kertomisen hetkellä. Novellin aloitus tuo esiin kertojan etäisyyden otsikon tarjoamasta nimityksestä.

Häntä kutsuttiin "hurjaksi neidiksi" ja hän asui kaukana kaupungin syrjässä, aina Seilasan mäellä, vanhan hautausmaan takana. Siellä olivat hyyryt huokeammat, sen vuoksi hän sinne alkuaan oli muuttanut. (VP, 325.)

Novellin otsikon tavoin ilmaus "hurja neiti" on lainausmerkeissä. Lisäksi suoraan ilmoitetaan, että nimitys on jotakin, miksi kuvattua henkilöä kutsutaan, ei sellainen, jolla kertoja henkilöä nimittää. Yhteisön antamaa leimaa ja sen negatiivista sävyä korostaa ensimmäisen virkkeen toinen lause, jossa todetaan kuvattavan henkilön asuvan kaukana syrjässä. Näin "vanha piika" tai "hurja neiti" näyttyy yhteisön hylkiönä. Toisaalta

novellin toinen virke antaa käytännöllisemmän selityksen syrjässä olemiselle: halvan vuokran.

Kolmannessa persoonassa kerrottu novelli on lähellä kuvatun henkilön tapaa kokea ja kertoa ympäristöään. Selvästi tämä on osoitettavissa novellin seitsemännessä virkkeessä:

Mutta toimeenhan siinä tuli yhtäkaikki, eikä hän nyt enää halunnut muuttaa, sillä kymmenkunta vuotta hän oli asunut tässä samassa huoneessa; se tuntui melkein omalta, nuo muuttuneet seinät, tuo rosopintainen, muuraria kaipaava uuni, karkeat lattiapalkit ja kaikille sateenkaaren väreille vivahtavat, pienet ikkunaluukut olivat vähitellen tulleet hänelle rakkaiksi, ne ikään kuin ottivat osaa hänen yksinäisen elämänsä iloon ja suruun. (VP, 325–326.)

Koko novellin alku tähän saakka ja tästä eteenkinpäin olisi lähes täysin muutettavissa minä-muotoiseksi kertomukseksi muuttamalla vain persoonamuoto (kolmannesta ensimmäiseen) ja aikamuoto (imperfektistä preesenssiin). Siten katkelman voi tulkita vapaaksi epäsuoraksi esitykseksi, jossa henkilön ja kertojan äänet sekoittuvat (ks. McHale 1978, 251).

Vapaan epäsuoran esityksen kahden äänen välisestä suhteesta on kiistelty, mutta kahden äänen välisen jännitteen ajatellaan mahdollistavan sekä empaattisen että ironisen suhteen niiden välille (Cohn 1978, 116–117; McHale 2005, 189). Edellisessä katkelmassa empaattinen suhde, jossa kertoja lähentyisi henkilön tuntemusta ja mielentilaa, tuntuu todennäköisemmältä annettua sisältöä ajatellen. Henkilön tuntemusta huoneen tuttuudesta kuvaillaan yksityiskohtaisesti ja elävästi.

Diskursiiviselta kannalta kiinnostava on vaihtelu pronominiinien välillä. Suurin osa pronomineista kiinnittyy ”nyt” ja ”tässä” elämäänsä pohti-vaan henkilöön. Henkilön näkökulmasta myös seinät ja uuni ovat ”nuo” ja ”tuo”, jotka tuntuvat omilta. Kuitenkin lainatun katkelman aloittavassa lauseessa on sana ”siinä”, vaikka henkilön diskurssissa sen pitäisi olla ”tässä” (*Mutta toimeenhan tässä tulee yhtäkaikki.*). Siten käytetty kertova muoto ei täysin noudata vapaata epäsuoraa esitystä, jonka lukija voisi tulkita muokatuksi esitykseksi henkilön alkuperäisestä puhunnoksesta, vaan kertojan diskurssi ottaa välillä enemmän sijaa tekstissä.

Ympäristön kuvaus kertoo analogian kautta myös päähenkilöstä. Kuten seinät, myös nainen on kokenut iän tuoman muutoksen, on nyt rosainen ja ihmiskosketuksen tarpeessa. Yksinäisyyden vaikutelmaa vahvistaa jatko: ”Ei hänellä ollut ketään, jolle olisi sydämensä avannut” (VP, 326). Samalla vahvistusta saa vastaavuus asumuksen ja asujan välillä.

Tarkastelin edellä kuvausta suhteessa vapaan epäsuoran esityksen muotoon, joka olisi lähtöisin henkilöstä. Paljastavuudessaan kuvaus huoneesta ja sen asukkaasta tuntuisi kuitenkin sopivan paremmin kolmannen persoonan kertojan esitykseksi, jolla on pääsy henkilön mieleen ja valta kuvata sitä vertauksen kautta. Jos kuvauksen ajatellaan kumpuavan henkilön ajatuksista, syntyy sisältöön mahdollisesti ironinen suhde. Mahdollisuutta ironiseen luentaan tarjoaa lainatun pidemmän katkelman tematisoima pateettinen harha huoneen ottamisesta osaa naisen tunnetiloihin. Vähän myöhemmin tekstissä esitetään, että Saara jopa kuvittelee huoneen puhuvan hänelle (VP, 326).

Huonetta kuvaavassa katkelmassa esiin tuleva muutos ("muuttuneet seinät", "nyt enää") vahvistuu jatkossa, kun muun muassa todetaan "Ei hän nyt enää muuta puhetoveria kaivannutkaan" (VP, 326). Yhtä aikaa tulee esiin naisen sulkeutuminen yksinäisyyteensä ja se, ettei tilanne aina ole ollut sama. Menneen merkitys päähenkilölle tulee pian selväksi.

Ei häntä aina oltu sanottu "hurjaksi neidiksi". Oli aika, jolloin hänet tunnettiin omalla nimellään: Saara Salin. Ja oli semmoinenkin aika, jolloin se nimi sai sydämet sykkimään ja mielet innostumaan. Mutta siitä oli jo kauan. – – Kuka muisti enää hänen ihanaa kukoistus-aikaansa, kuka ajatteli sitä, että hänkin oli kerran maailmassa ollut nuori ja kaunis? Ei kukaan! – – Mutta itse hän sen kyllä muisti. (VP, 326–327.)

Kahden viimeksi lainatun lauseen välisessä jännitteessä kiteytyy Saaran ongelma: hän itse muistelee jatkuvasti elämänsä kukoistusaikaa, jolloin jopa suuriruhtinas oli tanssinut hänen kanssaan, mutta kaikki muut näkevät hänet omituisena, vanhana naisena.

Viimeksi lainattukin katkelma on luettavissa vapaana epäsuorana esityksenä, joka mukailee Saaran ajatuksia. Aika- ja persoonamuodot noudattavat kertojan ulkopuolista näkökulmaa, mutta henkilön diskurssiin viittaavat tunnepitoisuutta korostavat sanajärjestyksen muutokset, toistot ja huudahdukset. Lainauksen liioiteltu oman itsen dramatisointi tuottaa siihen ironista etäisyyttä, ja päähenkilön kärsimys alkaa näyttää ainakin osin oman itsekeskeisyyden tulokselta. Henkilön mielessä oma loistava menneisyys on edelleen läsnä, ja siihen nähden muiden unohtus nousee räikeänä esiin saaden päähenkilön mielen kuohumaan.

Toisaalta lainaukseen liittyy kiinnostava toinenkin tulkintavaihtoehto vapaata epäsuoraa esitystä ajatellen. Muodon palautuvuus henkilöahmon kielelliseen puheeseen tai ajatukseen on kyseenalaistettu. Jo varhaiset teoreetikot totesivat, että sen vapauksiin kuuluu myös esiverbaalisten tunnetilojen esittäminen (ks. Cohn 1978, 103; McHale 1978, 277) – jopa siinä määrin, että tuloksena voi olla vaikutelma ironisesta muka-jäljittelystä (Cohn 1978, 119–120; ks. myös Gunn 2004, 37; Murphy 2007, 28). Tämän tulkinnan mukaan henkilöahmo kyllä muistelisi mennyttä ja surisi sitä, ettei kukaan muu hänen loiston päiviään muista, muttei välttämättä aivan näin suorassa tai pateettisessa muodossa. Katkelma olisi pikemminkin kertojan ivallinen kärjistys henkilölle tyypillisestä ajatuksenkulusta.

Kertojan negatiiviseen suhtautumiseen Saaraa kohtaan viittaa myös psykokerronta, joka kertomisen muodoista on kertojan hallitsema vaikka henkilön sisäisyyttä esittävä (ks. Cohn 1978, 46–47). Loistonsa aikana Saaralla on ollut lukemattomia ihailijoita, joista useamman viitataan tehneen itsemurhan hänen välinpitämättömyytensä vuoksi. Tätä välinpitämättömyyttä kuvataan Saaralle lähetettyjen rakkauskirjeiden kautta: "Ei yksikään näistä voinut hänen sydäntään lämmittää, ei tuntenut hän edes sääliä heitä kohtaan" (VN, 329). Negaation kautta kertoja ilmaisee, mitä Saaran olisi pitänyt tuntea: vähintäänkin sääliä, jos ei kiintymystä.

Toisaalta voi myös ajatella, että viimeksi lainattu virke olisi vapaata epäsuoraa esitystä muistelevan Saaran ajatuksista. Katkelmaa on edeltänyt kertomus siitä, miten Saara on lukenut kirjeet niin moneen kertaan, että ne ovat kuluneet lähes lukukelvottomiksi – mikä ei haitannut, koska

Saara osasi ne ulkoa. Lainauksen sanajärjestys ja liioitteleva ilmaisu viittaavat vapaaseen epäsuoraan esitykseen, samoin kirjeistä käytetty pronomini ”näistä” (ks. McHale 1978, 269–270). Psykokerronta taas Cohnin (1878, 47) määrittelyn mukaan on muoto, jossa kertojan ääni on selvästi erillään kerronnan kohteen subjektiivisesta äänestä. Jos katkelmaa pidetään vapaana epäsuorana esityksenä, Saara itse ihmettelisi omaa aiempaa tunteettomuuttaan nyt tärkeiden kirjeiden äärellä. Joka tapauksessa käy ilmeiseksi, että Saara ja kertoja kumpikin tunnistavat juovan Saaran menneisyyden ja nykyisyyden välillä. Kummankin huomio kiinnittyy tähän eroon ja sen vaikutukseen Saaran elämään kertomisen hetkellä.

Kertova mieli ja kerrottu elämä

”Vanha piika” -novellissa keskeisessä osassa on kertojan ja henkilön välisen diskursiivisen suhteen monitulkintaisuus. Epäselväksi jää, kuinka paljon Saara itse itseään surkuttelee ja kuinka paljon kertoja hänen kohtaloon toisaalta myötäelää ja toisaalta ivaa. Näillä vaihtoehdoilla ja tulkinnan horjumisella niiden välissä on ratkaiseva merkitys novellin komposition ja merkityksen kannalta. Psykologinen ja sosiaalinen ovat vuorovaikutuksessa, mutta niiden välisestä painotuksesta riippuu, mihin teoksen kärki kohdistuu. Tulkinnaltaan horjuvan tyylin osoittaa jo novellin otsikko, jonka voi senkin lainausmerkkeineen tulkita ivalliseksi muka-jäljittelyksi. Ironian kohde vain jää avoimeksi: pilkataanko Saaraa, joka ei tyydy kohtalonsa, ihmisiä, jotka ovat hänet leimanneet, vai yleisemmin yhteiskuntaa, jonka rakenteet johtavat tällaiseen lopputulokseen. Jälkimmäisissä kahdessa tulkinnassa Saara osoittautuisi empatian kohteeksi. ”Vanhapiikus” ei olisi vierasta vain Saaralle, vaan lainausmerkein osoitettaisiin koko käsitteen kyseenalaisuus.

Samoin kuin kertojan ja henkilön välinen kielellinen raja liikkuu, on myös suhde kokemisen ja kertomisen kehysten välillä häilyvä. Fludernikin (2010b, 116–117) mukaan rajat kokemisen ja kertomisen välillä eivät ole kieleen sidottuja tai kielellisesti ilmeneviä, vaan kyse on suuntautumisesta kerrottuun maailmaan tietystä deiktisestä keskuksesta käsin. Samansuuntaisesti Palmer (2004, 9–12) on tunnetulla tavalla kritisoinut kirjallisuudentutkimusta lingvistisen analyysin hallitsevuudesta. Palmerin omassa mallissa keskeisellä sijalla on toiminta ja vuorovaikutus, jotka eivät välttämättä ole kielellistettyjä. Palmerin kritiikki ei sovi ”Vanha piika” -novellin tapaiseen tekstiin, jossa ei juuri kuvata toimintaa eikä vuorovaikutusta henkilöiden välillä. Samasta syystä novelli ei myöskään sovellu Palmerin teorian kritiikiksi, paitsi ehkä osoittamaan sen rajallisen sovellettavuuden.

Fludernikin teoriaa vastaan novelli kuitenkin sotii. Siitä on mahdoton osoittaa tiettyä kertovaa keskusta, josta käsin tarinamaailmaan suuntauduttaisiin. Tämän osoittaa jo demonstratiivipronominien vaihtelu esimerkiksi ”siinä”- ja ”tässä”-sanojen välillä. Tämä kielen tiettyyn positioon sitoutumattomuushan on nähty olennaiseksi fiktiivistä tekstiä luonnehtivaksi piirteeksi (ks. Hamburger 1993, 39–42; Cohn 1999, 23–26).

Kirjallisen esityksen voikin nähdä aina jollain tapaa kahtaalle suuntautuvana, eri tulkintavaihtoehtojen välillä horjuvana (ks. Cohn 2000, 309).

Kokemuksellisen keskuksen puuttumisen lisäksi "Vanha piika" vastustaa käsitystä kertomisesta koherentin elämäntarinan tuottajana, mitä Herman (2003) painottaa. Novellin loppu on tässä suhteessa paljastava. Siinä kerrotaan, miten Saara silloin tällöin tarkastelee entisen elämänsä merkkejä, kuten valokuvaa ja kirjeitä. "Niitä katsellessaan hän eli elämänsä lyhyen ilon silloin tällöin vielä uudelleen, unohtaen hetkeksi, että hän nyt oli 'vanha piika' ja 'hurja neiti.'" (VP, 340.) Mennyt ja nykyinen eivät asetu osaksi samaa lineaarista jatkumoa: toisaalta niiden välissä on ylittämätön merkityksen katkos, toisaalta mennyt tuntemus voi hetkeksi tulla osaksi nykyistä kokemuksen virtaa.

Kokemuksen ja kertomisen sekä niiden ajanhetkien sekoittumisesta eri tavalla kertoo myös vähän aiempi huomautus Saarasta valokuvansa ääressä: "Sen illan ihanuutta ei sanoin voinut kertoa. Vielä nytkin, kun Saara tätä kuvaansa katseli, hän tunsu heijastuksen silloisesta onnestaan." (VP, 328.) Tunne, jonka Saara tavoittaa menneisyydestä, on mahdoton verbalisoida mutta silti ainakin osittain läsnä kuvan katsomisen hetkessä. Valokuvillahan todetusti on ikonisina jälkinä menneestä mahdollisuus sisällyttää itseensä niin kuvan esittämä mennyt hetki kuin myös katsomishetken nykyisyys. (Louvel 2008, 32–33.) Canthin novellin tulkinnassa valokuvalla on kertomiseen liittyvä funktio: se tuo esiin menneisyyden osittaisen läsnäolon nykyisyydessä ilman sellaista kerronnan hetken näkökulmaa, joka yhdistäisi eri ajankohdat osaksi yhtä kokonaisuutta. Mennyt onnen kokemus välittyy kuvan kautta, vaikkei Saaran suurta iltaa voikaan pukea sanalliseen kuvaavaan tai kertovaan muotoon.

Novellin viimeinen virke ilmaisee suoraan myös sen, että menneen ilon tavoittamisen ehto on nykyisen hetkellinen unohtaminen. Kokemuksen tavoittamisessa koherentti, jatkumon tuottava kertomus siis osoittautuu esteeksi, ei resurssiksi. Kokemuksen ja kertomuksen välistä suhdetta sekä kertovan muodon keskeisyyttä kokemuksen tuottamisessa ja jäsentämisessä onkin kyseenalaistettu. Sen enempiä tapahtumajatkumo kuin sisäinen koherenssikaan ei voi asettua kertomusta määrittäväksi tekijäksi. (Hyvärinen et al. 2010, 9.) Kertominen prosessina liittyy niin kokemuksen hetkeen kuin sen muistelemiseen ja kuvaamiseenkin, ja ihmisille on ominaista yrittää kertoa myös jäsentymättömiä, vaikeita kokemuksia (Hyvärinen 2013, 29, 38).

"Vanha piika" -novellissa kertomisen ja kokemisen välinen ero voisi toteutua kertojan ja henkilön välisenä, jolloin kertoja välittäisi henkilön kokemusta. Ennemmin tämä ero kuitenkin realisoituu keskushenkilönä olevan Saaran toistuvissa, epäonnistuvissa yrityksissä kertoa elämänsä kokonaisuutta sen eri vaiheissa. Muistelevalla Saaralla ei ole enää menneen minänsä illuusioita tai haaveita, mutta hän kieltäytyy luopumasta niistä kieltäytymällä kertomasta nykyhetkeensä johtavaa juonellista kokonaisuutta. Nykyhetki ei näyttäydy tolkullisena, koska Saara ei koe olevansa vanhapiika, hän ei pysty sijoittamaan itseään tähän sosiaalisen malliin. Sosiaalisen kanssakäymisen, jonka tuloksena kerronnallisen minuuden yleisesti katsotaan muodostuvan (ks. Brockmeier 2011, 261), on

Saaran tapauksessa korvannut harha omasta huoneesta puhetoiverina. Hänen näkemänsä ”muuttuneet seinät” tai ”rosopintainen muuri” eivät voi toimia sellaisen vuorovaikutuksen toisena osapuolena, jossa syntyisi jaettava merkityksellisyttä. Yritykset hahmottaa omaa itseä kilpistyvät ennen kaikkea aukkoon oman kokemuksen ja muilta saadun vasteen välillä: Saara haluaa muistaa vain menneen loistonsa, kukaan muu ei enää muista sitä.

Kun Saaran elämän loisto aika alkoi tanssiaisista, joissa suuriruh-tinas osoitti hänelle suosiota, alkaa myös alamäki joitain vuosia myöhemmissä tanssiaisissa. Saarelle on ilmaantunut nuorempia kilpailijoita, joista yksi saa vanhapiika-huomautuksellaan Saaran niin tolaltaan, että hän lyö nuorta kilpailijaansa. Tieto tästä tapauksesta saa sekä muut naiset että miehet suhtautumaan Saaraan torjuvasti. Kotiin päästyä Saara yrittää ymmärtää tapahtunutta.

Omassa kamarissaan hän vasta tointui sen verran, että kykeni hiukkasen selvittämään ajatuksiaan.

Mitä hän nyt oli tehnyt sitten? Hiukan kurittanut nenäkästä tyttöä – ei muuta. Olivathan he olleet hänelle ensin hävyttömiä, mutta sitä tietysti eivät kenellekään kertoneet.

Miksi uskoivat kaikki heitä? Miksi ei kukaan tullut kysymään häneltä asian oikeaa laitaa? Ooh, ihmiset olivat niin pahoja, niin hirveän pahoja. (VP, 334.)

Novellin kertomisen hetken tilanteen kannalta on ennakoivaa, että Saara pystyy selvittämään ajatuksiaan vasta omassa huoneessaan yksin ollessaan. Kun muiden suhtautumisen muutos palvovasta moittivaan ja vahingoniloiseen paljastuu hänelle yhtäkkiä, hän pystyy vain vetäytymään ja omassa mielessään tuomitsemaan kaikki muut ”hirveän pahoiksi”. Lainauksen ensimmäisen virkkeen jälkeen teksti antaa käsityksen Saaran ajatuksista vapaan epäsuoran esityksen muodossa. Kyseessä voi olla myös kertojan kärjistys Saaran ajatuksenkuluista. Olivat esitettävät ajatukset sitten Saaran sellaisenaan verbalisoimia tai kertojan ivallinen mukaelma niistä, tulee selvästi esiin Saaran käytöksen kyseenalaisuus. Saaran ajatukset ovat puolustelevia, hänen omaa tekoaan vähätteleviä ja toisten syyllisyyttä korostavia. Kysymysmuoto ja painokas ”ei muuta” antavat ymmärtää, että Saara yrittää vakuutella itselleen viattomuuttaan. Viimeisen kapaleen päättävä muiden ihmisten julmuuden totalisuus osoittaa Saaran oman ajattelun kohtuuttomuuden. Kun Saara ei saa ympäristöltä toivomaansa vastetta, hän vetäytyy kanssakäymisestä ja näkee kaikki ihmiset totalisen pahoina. Tämä yksinäisyyteen ja omaan huoneeseen sulkeutuminen taas johtaa elämäntarinan muodostamisen kannalta kohtalokkaaksi: tämän jälkeen Saara elää menneisyyden loistokkuuden ja nykyisyyden kurjuuden välissä ilman, että niiden välille syntyisi mielekästä suhdetta.

Novellin perusteella näyttäisi siltä, että Palmerin painotus mielen sosiaalisesta toiminnasta on oikea jopa Jens Brockmeierin (2011) esittämässä radikaalimmassa muodossa: myös yksityiset yritykset kerronnallistaa omaa mieltä pohjautuvat sosiaalisesti jaettuuihin malleihin ja muotoihin. Siten huomio ei kiinnity yksityisen, sisäisen mielen ja sosiaalisissa

tilanteissa toimivan mielen väliseen eroon, jota Palmer painottaa, vaan nämä lankeavat toiminnaltaan yksiin, määrittävät toinen toistaan.

Yhteisön keskeisyys kokemuksen syntymisessä ja merkityksellistymisessä näkyy jo kuvauksessa Saaran traagisesti päättyvän loiston kauden alun tanssiaisissa, joissa nuori suuriruhtinas on osoittanut hänelle huomiota.

Ensin hän oli kuin huumaantunut, ei tahtonut käsittää mitään. Mutta kun suuriruhtinas pian sen jälkeen poistui pidoista ja kaikki riensivät häntä onnittelemaan, silloin täyttyi hänen rintansa ilolla ja ylpeydellä. (VP, 328.)

Tämän kuvauksen perusteella Saara ei tunne mitään saati käsitä tapahtumien merkitystä ennen kuin muu yhteisö sen hänelle käytöksellään osoittaa. Sosiaalinen kanssakäyminen ei ole ehto vain merkityksenannolle vaan myös kokemukselle. Samoin Saaran pyrkimys yksinäisyyteen vetäytyneenä ymmärtää tapahtunutta palautuu yrityksiin tavoittaa koetulle sosiaalisesti hyväksyttävä ja ymmärrettävä malli (kuten nenäkkään tytön ansaittu, pieni kuritus).

Viimeksi lainatussa katkelmassa kertojan psykokerronta nimeää suoraan Saaran tunteet, sekä hänen hämmennyksensä että sitä seuraavan ymmärryksen. Novellin kuvaamissa myöhemmissä vaiheissa käytetään useammin vapaata epäsuoraa esitystä, kun Saaran ja yhteisön välinen suhde tulee ristiriitaisemmaksi. Diskursiivisesti kiinnittymätön muoto soveltuu Canthin novellissa tuomaan esiin yksilön epäonnistuvia yrityksiä neuvotella omasta elämäntarinastaan ja kapinoida yhteisön antamaa roolia vastaan – edes omissa ajatuksissaan.

Lopuksi

”Vanha piika” -novellissa kertojan ja henkilön äänten tai kertomisen ja kokemuksen kehysten tarkka erottelu on mahdotonta. Kolmannen persoonan kertoja lähestyy henkilön dramaattista ja hetkeen kiinnittyvää esitystapaa. Henkilö puolestaan aktiivisesti kerronnallistaa joitain elämänsä aspekteja, toisia hän taas pyrkii kokemaan uudelleen hävittämällä silloisen ja nykyisen hetken välisen jatkumon. Selvimmin raja novellissa näyttäisi syntyvän päähenkilön ja yhteisön välille, koska Saara esitetään niin muista eristäytyneeksi. On kuitenkin merkittävää, että hänen yrityksensä ymmärtää elämänsä ja sen eri tilanteita ovat täysin yhteisön asettamien mallien määrittämiä: hän on joko seurapiirin ihailun kohde, suuren sankarin salainen rakastettu tai kaikkien hyljeksimä vanha piika. Saara elää toisilta saamansa huomion ehdoilla, ja sen menettämisen myötä hän menettää myös kykynsä määritellä oma itsensä. Saara palaa toistuvasti menneeseen pystymättä ymmärtämään nykyisyyttään muuten kuin sen negaationa, merkityksen poissaolona. Tämän voi nähdä johtuvan syntyneestä juovasta Saaran ja yhteisön välille. Merkityksenmuodostukselle välttämätön kanssakäyminen puuttuu, eikä yksilön ja yhteisön toisistaan poikkeavista Saaran määrittelyn malleista synny neuvottelua.

Kertovien rakenteiden kielellinen analyysi yhdistettynä kognitiivisesti suuntautuneiden kerronnan teorioiden mielen toimintaa tulkitseviin

malleihin näyttäisi tuottavan samansuuntaisen tuloksen yksilöllisen ja yhteisöllisen välttämättömästä yhteisyydestä kuin mihin Maijala on päätenyt metodillaan, joka suoraan kieltää rakenteiden ja teemojen välisen kytköksen. Uskonkin, että suomalaisen klassikkokirjallisuuden tutkimuksessa on tilausta sellaisille tutkimuskysymyksille, joissa teemojen ja esittävien keinojen väliset moninaiset suhteet nostettaisiin esiin (vrt. Mäkelä 2011, 14). Kotimaisen kirjallisuuden on osoitettu 1800-luvulla ottaneen aktiivisesti osaa muuallakin Euroopassa tapahtuneisiin muutoksiin esittävien ja kertovien muotojen repertoaarissa ja käyttötavoissa (ks. esim. Hatavara 2007, 43–45; Nummi 2002, 32–34). Canthin monipuolisessa tuotannossa ainakin tajunnan kuvauksen ja fokalisaation muodot ja käyttötavat ansaitisivat tulla analysoiduiksi nykyistä tarkemmin.

Novellin ”Vanha piika” kertovat ratkaisut jättävät epäselväksi sen, miten päähenkilöön oikeastaan tulisi suhtautua: onko tämä yhteiskunnallisten olosuhteiden tai liiallisen romaanikirjallisuudelle altistumisen onneton uhri vai ansaitun nöyryytyksensä saanut tyhmänylpeä koketti. Novellin viehäytys piilee tässä määrätymättömyydessä, jonka jo otsikon lainausmerkit paljastavat. Samoin kuin Saara, etsii lukija turhaan lopullista merkitystä sekoittuvien äänten ja risteävien kerronnallisten mallien välissä.

LÄHTEET

Kaunokirjallinen aineisto

Canth, Minna 1919/1892: ”Vanha piika.” *Kootut teokset II*. Helsinki: Otava. (= VP)

Muut lähteet

Brockmeier, Jens 2011: Socializing the Narrative Mind. *Style* 45 (2), 259–264.

Cohn, Dorrit 1978: *Transparent Minds*. Princeton, NJ: Princeton UP.

Cohn, Dorrit 1999: *The Distinction of Fiction*. Baltimore, Lontoo: The Johns Hopkins UP.

Cohn, Dorrit 2000: Discordant Narration. *Style* 34 (2), 307–316.

Fludernik, Monika 1993: *The Fictions of Language and Languages of Fiction: The Linguistic Representation of Speech and Consciousness*. Lontoo: Routledge.

Fludernik, Monika 2010a: Luonnollinen narratologia ja kognitiiviset parametrit. Mari Hatavara, Markku Lehtimäki & Pekka Tammi (toim.), *Luonnolliset ja luonnottomat kertomukset. Jälkiklassisen narratologian suuntia*. Helsinki, Gaudeamus, 17–43.

Fludernik, Monika 2010b: Mediacy, Mediation, and Focalization. The Squaring of Terminological Circles. Jan Alber & Monika Fludernik

- (eds.), *Postclassical Narratology. Approaches and Analyses*. Columbus: The Ohio State UP, 105–133.
- Gunn, Daniel P. 2004: Free Indirect Discourse and Narrative Authority in *Emma*. *Narrative* 12 (1), 35–54.
- Hamburger, Käte 1993/1973: *The Logic of Literature*. Bloomington, Indianapolis: Indiana UP.
- Hatavara, Mari 2007: Free Indirect Discourse in Early Finnish Novels by Fredrika Runeberg and Zacharias Topelius. *Avain* (4), 29–47.
- Hatavara, Mari 2013: Making Sense in Autobiography. Matti Hyvärinen, Mari Hatavara & Lars-Christer Hydén (eds.), *The Travelling Concepts of Narrative*. Amsterdam, Philadelphia: John Benjamins, 163–178.
- Herman, David 2003: Stories as a Tool for Thinking. David Herman (ed.), *Narrative Theory and the Cognitive Sciences*. Stanford, CA: CSLI Publications, 163–194.
- Herman, David 2011: Introduction. David Herman (ed.), *The Emergence of Mind: Representations of Consciousness in Narrative Discourse in English*. Lincoln: Nebraska UP, 1–40.
- Hyvärinen, Matti, Lars-Christer Hydén, Marja Saarenheimo & Maria Tamboukou 2010: Beyond Narrative Coherence: An Introduction. Matti Hyvärinen, Lars-Christer Hydén, Marja Saarenheimo & Maria Tamboukou (eds.), *Beyond Narrative Coherence*. Amsterdam, Philadelphia: John Benjamins, 1–15.
- Hyvärinen; Matti 2013: Travelling Metaphors, Transforming Concepts. Matti Hyvärinen, Mari Hatavara & Lars-Christer Hydén (eds.), *The Travelling Concepts of Narrative*. Amsterdam, Philadelphia: John Benjamins, 13–42.
- Iversen, Stefan 2013: Broken or Unnatural? On the Distinction of Fiction in Non-Conventional First Person Narration. Matti Hyvärinen, Mari Hatavara & Lars-Christer Hydén (eds.), *The Travelling Concepts of Narrative*. Amsterdam, Philadelphia: John Benjamins, 141–162.
- Launis, Kati 2005: *Kerrotut naiset. Suomen ensimmäiset naisten kirjoittamat romaanit naiseuden määrittelijöinä*. Helsinki: SKS.
- Louvel, Liliane 2008: Photography as Critical Idiom and Intermedial Criticism. *Poetics Today* 29 (1), 31–48.
- Maijala, Minna 2008: *Passion vallassa. Hermostunut aika Minna Canthin teoksissa*. Helsinki: SKS.
- McHale, Brian 1978: Free Indirect Discourse: A Survey of Recent Accounts. *Poetics and Theory of Literature* (3), 249–287.
- McHale, Brian 1994: Whatever Happened to Descriptive Poetics? Mieke Bal & I. E. Boer (eds.), *The Point of Theory: Practices of Cultural Analysis*. Amsterdam: Amsterdam UP, 56–65.

- McHale, Brian 2005: Dual-voice Hypothesis. David Herman, Manfred Jahn & Marie-Laure Ryan (eds.), *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. Lontoo, New York: Routledge, 127.
- Murphy, Terence Patrick 2007: Monitored Speech: The 'Equivalence' Relation between Direct and Indirect Speech in Jane Austen and James Joyce. *Narrative* 15 (1), 24–39.
- Mäkelä, Maria 2011: *Uskoton mieli ja tekstuaaliset petokset. Kirjallisen ta-
junnankuvauksen konventiot narratologian haasteena*. Tampere:
Tampere UP.
- Nummi, Jyrki 2002: *Aika Pariisissa. Juhani Ahon ranskalainen kausi 1889–
1890*. Helsinki: SKS.
- Palmer, Alan 2004: *Fictional Minds*. Lincoln: Nebraska UP.
- Ryan, Marie-Laure 2010: Narratology and Cognitive Science: A Prob-
lematic Relation. *Style* 44 (4), 469–495.
- Warhol, Robyn R. 2007: Narrative Refusals and Generic Transformation
in Austen and James: What Doesn't Happen in *Northanger Abbey*
and *The Spoils of Poynton*. *The Henry James Review* 28 (3), 259–268.

Kirjoittaja

Mari Hatavara, FT, professori, Tampereen yliopisto, Suomen kirjallisuus
(mari.hatavara@uta.fi)

ERKKI SEVÄNEN

Sosiaalinen romaani, yhteiskuntaromaani ja niiden lajisukulaiset kirjallisuushistorian ja nykykirjallisuuden kerrostumana

Sellaiset ilmaiset kuin ”sosiaalinen romaani” ja ”yhteiskunnallinen romaani” toistuvat nykykirjallisuutta koskevissa luonnehdinnoissa. Luonnehdintoja ei tavallisesti perustella lajiteorioiden avulla, eikä niissä ole tapana viitata sosiaalisen romaanin ja yhteiskuntaromaanin lajihistorioihin. Artikkelitarkastelee sosiaalisen romaanin ja yhteiskuntaromaanin lajitekategorioiden yleistymistä ja niiden myöhempää kehitystä eurooppalaisessa ja suomalaisessa kirjallisuudessa 1800-luvulla ja 1900-luvulla. Lisäksi se analysoi lajien nykyisten suomalaisten edustajien – Kari Hotakaisen, Tommi Melenderin, Hannu Raittilan, Arto Salmisen ja Juha Seppälän – tuotantoa.

Pentinkulman päivillä vuonna 1987 pitämässään esitelmässä suomalainen politiikantutkija, journalisti ja runoilija Jan-Magnus Jansson korosti kirjallisuuden tehtävää 1700-luvulla syntyneen modernin yhteiskunnan perusarvojen toteuttajana. Poliittisessa mielessä moderni, porvarillisdemokraattinen yhteiskunta on perustunut erityisesti sananvapauden ja suhteellisen vapaan julkisen keskustelun varaan. Ne ovat taanneet sen, että sellaiset sosiaaliset epäkohdat kuin alempien luokkien taloudellissosiaalinen turvattomuus ja sukupuolinen eriarvoisuus on aikoinaan otettu julkisen tarkastelun kohteeksi, mistä on seurauksena ollut sosiaalisen oikeudenmukaisuuden ja tasa-arvon asteittainen laajeneminen. Lehdistön tavoin kirjallisuus on Janssonin (1988, 218–219) mukaan osallistunut tällaiseen julkiseen keskusteluun tai – kuten nykyisin sanotaan – diskursiivisen kentän toimintaan, mitä kautta se on muokannut paitsi ihmisten asenteita ja arvostuksia myös itse modernia yhteiskuntaa ja sen toimintatapoja.

Vaikka kirjallisuustieteessä tapaa harvoin vastaavanlaisia, kirjallisuuden ja modernin poliittisen kulttuurin yhteenkytkiviä puheenvuoroja, Suomessa Pertti Karkama (1998, 84–85) ja Liisa Steinby (2011, 366; 2013, 55) sekä ulkomaisista tutkijoista Mihail Bahtin (1979) ja Hans Robert Jauss (1984) ovat korostaneet sitä, että kirjallisuus tulee ymmärtää yhteiskunnan ja kulttuurin tilaa koskevaksi keskusteluksi tai pohdiskeluksi. Näin ajateltaessa on silti syytä ottaa huomioon se, että länsimainen kirjallisuus sisältää monenlaisia periodeja ja kerrostumia, joiden suhde kulloiseenkin diskursiiviseen kenttään ja todellisuuden määrittämisestä koskeviin symbolisiin kamppailuihin on ollut erilainen. Aktiivisimmin se on ollut tuon kentän kamppailuissa mukana valistusaikana 1700-luvulla, realismin ja naturalismin kaudella 1800-luvulla, avantgarden ja taiteen politisoitumisen kaudella vuosina 1910–1939 sekä uudelleen 1960- ja 1970-luvulla ja 1990-luvun jälkipuolelta eteenpäin. Kirjallisuushistoriaan sisältyy aaltoliikettä, jonka toisessa ääripäässä on kiihkeä mukanaolo yhteiskunnallisissa väittelyissä ja toisessa ääripäässä keskittyminen vaihtoehtoisten maailmojen luomiseen sekä subjektien sisäistä elämää ja kirjallisuuden mediumia koskeviin kysymyksiin.

Kirjallisuuden nykyistä yhteiskunnallisen aktiivisuuden kautta edeltävää vaihetta, 1980-lukua ja 1990-luvun alkupuolta, tarkasteltaessa voi todeta, että tuolloin sellaiset perinteiset teemat kuin talous, kapitalismi, yhteiskuntaluokat ja sosiaalinen eriarvoisuus näyttivät katoavan kirjallisuudesta. Näin tapahtui niin Suomessa kuin monissa muissakin länsimaissa. 1990-luvun jälkipuolelta lähtien nuo teemat ovat palanneet takaisin – paljolti siksi, että viime vuosikymmeninä nykyinen, poliittis-demokraattisesta sääntelystä pitkälle vapautettu markkinakapitalismi on levinnyt muualle yhteiskuntaan ja ulottanut toimintaperiaatteensa alueille, joihin sen perinteisesti ajateltiin soveltuvan huonosti.

Suomessa kyseistä tilannetta on käsitelty sekä kirjallisuudessa että teatterissa. Tilanpuutteen vuoksi sivuutan tässä teatterin ja näytelmäkirjallisuuden ja keskityn vain romaanikirjallisuuteen, jossa markkinoille ominaisen välineellis-rationaalisen käyttäytymisen tunkeutumista yhteiskunnan eri osa-alueille refleктоitiin jo 1980-luvulla ”pahan koulukunnan” teoksissa. Koulukunnan piiriin on sijoitettu Annika Idström, Esa Sariola ja Eira Stenberg, toisinaan myös Olli Jalonen, Rosa Liksom ja Juha Seppälä. Yhteistä heille on se, että he kuvasivat egoistisia tai narsistisia yksilöitä, joiden toiminnassa moraaliset näkökohdat korvautuivat pitkälle tarkoituksenmukaisuuslaskelmilla. Koulukuntaa tutkinut Ville Sassi (2012, 18–20, 94, 233, 262) toteaa, että selvimmän nämä piirteet esiintyivät Sariolan romaaneissa *Rakas ystävä* (1985) ja *Kuolemaani saakka* (1986), joiden keskushenkilöt Visa ja Erkki ovat häikäilemättömiä liikemieshahmoja tai oman edun tavoittelijoita.

Siinä, missä pahan koulukunta kuvasi lähinnä yksityisyyden aluetta, nykyromaani on käsitellyt laajasti markkinakapitalismin leviämistä yhteiskuntaan (ks. Ojajärvi 2013b). Tunnetuimpia näistä romaaneista ovat Kari Hotakaisen *Ihmisen osa* (2009), *Jumalan sana* (2011) ja *Luonnon laki* (2013), Mari Mörön *Kiltin yön lahjat* (1998), Hannu Raittilan *Atlantis* (2003) ja *Pamisoksen purkaus* (2005), Arto Salmisen *Paskateoria* (2001), *Ei-kuori* (2003) ja *Kalavale* (2005), Juha Seppälän *Paholaisen haarukka* (2008) ja *Mr. Smith* (2012) sekä Kjell Westön *Drakarna över Helsingfors* (*Leijat Helsingin yllä*, 1996). Epämääräiseen lähitulevaisuuteen, jossa markkinakapitalismin ekspansio on edennyt häkellyttäviin mittasuhteisiin, sijoittuvat puolestaan Leena Krohnin *Unelmakuolema* (2004), Kauko Röyhkän *Ocean City* (1999) ja Maarit Verrosen *Karsintavaihe* (2008). Nykyistä työelämää ja yritysmaailmaa käsittelevät muun muassa Arto Salmisen *Varasto* (1998), Tommi Melenderin *Kunnian mies* (2007) ja Juha Seppälän *Yhtiökumppanit* (2002). Kirjallisuusinstituution (kustannustoiminnan, median, kirjailijamateriaalin) muuntumista markkinakapitalismin immateriaalisen sektorin osaksi erittelevät Kari Hotakaisen *Klassikko* (1997), Kreetta Onkelin *Kutsumus* (2010), Anja Snellmanin *Ivana B.* (2012) ja Antero Viinikaisen *Orgo* (2009).

Näitä teoksia on usein luonnehdittu sosiaalisiksi tai yhteiskunnallisiksi romaaneiksi – tavalla, jossa luonnehdintaa ei välttämättä tarkoiteta geneeriseksi määräyukseksi. Eksplisiittisiä lajimäärityksiä käyttäessään tutkijat ovat sijoittaneet osan niistä esimerkiksi dystopian (*Unelmakuolema*, *Ocean City*, *Karsintavaihe*) tai satiiriin (*Klassikko*, *Kutsumus*, *Ivana B.*, *Orgo*)

alaan. (Ks. Arminen 2012, 41; Ojajärvi 2012, 152–153; Sevänen 2013, 314–316, 344.) Sosiaalisen romaanin ja yhteiskuntaromaanin käsitteitä tutkijat tuntevat vierastavan.

Tämän artikkelin tarkoituksena on elvyttää sosiaalisen romaanin ja yhteiskuntaromaanin käsitteet – tai ainakin herättää niistä keskustelua kirjallisuudentutkijoiden piirissä. Artikkelin tarkastelee ensin sosiaalista romaania ja yhteiskuntaromaania historiallis-systemaattisesti eurooppalaisen ja suomalaisen kirjallisuuden kontekstissa sekä analysoi sen jälkeen nykyistä suomalaista yhteiskunnallista romaania käyttäen pääesimerkkeinä Hotakaisen, Raittilan, Melenderin, Salmisen ja Seppälän tuotantoa.

Käsitteelle artikkeli yhdistää toisiinsa lajiteoreettisen ja kirjallisuussosiologisen näkökulman. Lajin artikkeli ymmärtää kommunikatiivisesti ja diskursiivisesti eli lajit ovat tekstien kirjoittamista, julkaisemista ja lukemista ohjaavia konventioiden kokoelmia tai, kuten Alastair Fowler (1997, 170–171) sanoo, repertoaareja. Geneeriset repertoaarit koskevat sekä tekstien muodollisia että sisällöllisiä piirteitä. Tärkeää lajianalyysin kannalta on niin ikään se, että yksi ja sama kirjallinen teksti voi omaksua piirteitä useista erilaisista repertoaareista eli sisältää piirteitä monista eri lajeista. Tämä pätee myös sosiaalisiin romaaneihin ja yhteiskuntaromaaneihin; niiden monipuolisessa tarkastelussa ja kirjallisen ominaisuutteen selvittämisessä tarvitaan siksi muitakin lajikäsitteitä. Samalla seuraavat luvut osoittavat sen, että ilman kontekstuaalista lähestymistapaa sosiaalisten romaanien ja yhteiskuntaromaanien sosiaalisuuden ja yhteiskunnallisuuden ymmärtäminen jäisi väistämättä pintapuoliseksi.

Sosiaalisen romaanin ja yhteiskuntaromaanin synty eurooppalaisessa kirjallisuudessa

Lajeina ja käsitteinä sosiaalinen romaani ja yhteiskuntaromaani yleistyivät Euroopassa 1800-luvulla kriittisen realismin ja naturalismin myötä. Hans Adlerin (1990b, 8) mukaan sosiaalinen romaani yhdistää kirjalliseen diskurssiin alkuaan ulkokirjallisina pidettyjä diskursseja, muuntaa ne kirjallisen diskurssin osatekijöiksi. Tässä mielessä se on jatkoa valistuskulttuurille, jossa kirjallisuus ensi kertaa ymmärrettiin aikalaistodellisuuden kuvaamisen ja kritisoimisen välineeksi.

Sosiaalisen romaanin ja yhteiskuntaromaanin juurtuminen eurooppalaiseen kirjalliseen kulttuuriin oli läheisessä yhteydessä teollisen tuotantotavan ja klassisen markkinakapitalismin läpimurtoon. Kapitalismi ymmärretään tässä artikkelissa lähinnä Karl Marxin, Max Weberin, Karl Polanyin ja Scott Lashin tutkimusten pohjalta.

Marx (1979) ja Polanyi (2009) korostavat sitä, että kapitalismi on tavaratuotantoa: kapitalistinen yritys ei tuota hyödykkeitä yrityksen omistajien ja työntekijöiden käyttöön vaan myyntiä varten eli nuo hyödykkeet tulee ymmärtää tavaroiksi, ostettavissa ja myytävissä oleviksi tuotteiksi. Tällaista toimintaa ohjaa voittomotiivi, jonka mukaisesti yrityksen omistaja odottaa saavansa markkinoille tuottamistaan tavaroista enemmän rahallista arvoa kuin hän käytti niiden valmistamiseen. Kapitalistinen talous perustuu näiltä osin siihen, että yritysten palkkaama

työvoima tuottaa enemmän rahallista arvoa kuin sen työkyvyn ylläpitäminen vaatii palkkojen ja muiden kulujen muodossa. Samalla kapitalistista taloutta luonnehtii kasvutendenssi, pyrkimys laajentaa jatkuvasti toimintaa, sillä saavutettu liikevoitto pitää sijoittaa järkevästi ja tuottavasti. Marx oletti, että kaiken arvon perustana kapitalismissa on ruumiillinen työ, mutta tämä ehto ei päde nykykapitalismissa. Lash (2010, 98–100) toteaa, että nykyisessä, osittain immateriaalisessa taloudessa ruumiillisen työn suhteellinen osuus tavaran vaihtoarvossa tai rahallisessa arvossa on vähentynyt ja vastaavasti tutkimus-, kehitys-, suunnittelu- ja muotoilutyön osuus kasvanut. Sitä vastoin Weberin ajatus rationaalisuudesta pätee näihin molempiin kapitalismin vaiheisiin. Weberillä (1989) kapitalismia määrittää välineellis-muodollinen rationaalisuus: kapitalismi on taloudellinen toimintatapa, joka etsii jatkuvasti yhä tehokkaampia keinoja annetun tavoitteen (liikevoitto) saavuttamiseksi ja joka muuttaa maailman mitattavissa oleviksi suureiksi. Siksi sille on ominaista taipumus sivuuttaa perustavat arvokysymykset ja pitää niitä irrelevantteina talouden toimivuuden kannalta.

Kapitalismista puhuessaan Marx, Weber ja Polanyi ajattelivat 1800-luvulle ajoittuvaa klassista markkinakapitalismia. Tuolloin valtion puuttuminen talouselämään oli vähäistä, mistä syystä tuota vaihetta on kutsuttu myös klassisen markkinaliberalismin kaudeksi. Englannissa ja Ranskassa markkinakapitalismin läpimurto tapahtui 1830-lukuun mennessä, Saksassa vuosisadan puolivälin jälkeen. Teollisen tuotantotavan, markkinaliberalismin ja suurporvariston nousu yhteiskuntaa hallitseviksi tekijöiksi synnytti vakavia sosiaalisia ongelmia, kuten suurkaupunkien ja niiden slummialueiden muodostumisen, työväestön taloudellis-sosiaalisen turvattomuuden kärjistymisen, naisten ja lasten käyttämisen työvoimana teollisuudessa, ihmisten käyttäytymistä sääntelevien moraalinormien rapautumisen sekä prostituution ja alkoholismin yleistymisen. Tällaiset epäkohdat sosiaalinen romaani tematisoi kuvauskohteikseen. Se ottaa aiheensa yhteisestä aikalaistodellisuudesta, ja jo 1800-luvulla siinä erotettiin aiheiden perusteella toisistaan sellaiset alalajit kuin teollisuusromaani, työläiskuvaus ja prostituutiokuvaus. Näiden ohella ajankohtaisia sosiaalisia ongelmia ja epäkohtia käsiteltiin usein myös avioliitto- ja perheromaanien muodossa.

Monet 1800-luvulla ilmestyneistä sosiaalisista romaaneista olivat aikanaan suosittuja, minkä vuoksi kirjallinen eliitti oli taipuvainen pitämään niitä alemmille luokille tarkoitettuna viihteenä. Tuon ajan suosituista sosiaalisen romaanin edustajista George Sand (Aurore Dupin) ja Eugène Sue onkin yleensä sijoitettu kirjallisuudenhistorioissa – mikäli heidät ylipäättänsä mainitaan niissä – lähelle viihdekirjallisuutta (Biermann 1982, 198–220). Esimerkiksi Sandin *La Ville noire* (Musta kaupunki, 1860–1861) käsittelee työläisten taloudellis-sosiaalista asemaa, johon liittyvät ongelmat eivät ratkea romaanissa työläisten kollektiivisen järjestäytymisen ja kamppailun kautta vaan onnellisen sattuman ansiosta. Romaanin naispuolinen keskushenkilö Tonine Gaucher perii yllättäen erään kaukaisen sukulaisensa yrityksen, minkä jälkeen hän nousee porvarisluokkaan ja avioituu työläistaustaisen Sept-Epéesin kanssa; tämän jälkeen

he järjestävät yhdessä työläisille ja näiden perheille ihanteelliset olot, esimerkiksi vakuutukset sairauksien ja hätätapausten varalle sekä hoidon vanhuksille ja lapsille. Romaanissa yhdistyvät näin yhteiskunnallinen ja eroottinen utopia.

Sand ja Sue eivät ole koko totuus 1800-luvun sosiaalisesta romaanista, sillä aikalaisetkin sijoittivat sen piiriin myös J. W. von Goethen romaanin *Wilhelm Meisters Wanderjahre* (Wilhelm Meisterin vaellusvuodet, 1821 ja 1829) ja suuren osan Charles Dickensin tuotannosta (Adler 1990b, 9–11; Müller–Seidel 1990, 349). Goethe esittää romaanissaan panoraamamaisen kokonaiskuvan oman aikansa yhteiskunnasta ja sen tulevaisuudesta, ja Dickens käsitteli sosiaalisia epäkohtia miltei tuotantonsa kaikissa vaiheissa, esimerkiksi suosituissa romaaneissaan *Oliver Twist* (1838) ja *Nicholas Nickleby* (1838–1839), joissa hän kuvaa köyhien lasten turvatonta asemaa sekä koulu- ja kasvatusolojen ankeutta tuon ajan Englannissa. Turhan vähälle huomiolle jääneessä tutkimuksessaan *Le Roman Social en Angleterre 1830–1850* Louis Cazamian, joka toimi vuosina 1925–1944 Sorbonnen yliopiston englantilaisen kirjallisuuden ja kulttuurin professorina, tarkasteleekin Dickensia 1800-luvun alkupuolen englantilaisen sosiaalisen romaanin pääedustajana. Sen muista edustajista hän ottaa huomioon Benjamin Disraelin, Elisabeth Gaskellin ja Charles Kingsleyn.

Itse asiassa Cazamian ei käsittele pelkästään sosiaalista romaania vaan sen ja teesiromaanin (roman-à-thèse) yhdistelmää. Siinä, missä sosiaalinen romaani käsittelee ja nostaa julkisen huomion kohteeksi yhteiskuntakehityksen synnyttämiä ongelmia, teesiromaani sisältää tietyn väittämän tai teesin ja toimintaohjeen pyrkien näin vaikuttamaan suoraan ihmisten asenteisiin ja ohjaamaan heidän käyttäytymistään. Cazamian (1973, 4 ja 7–8) luonnehtiikin teesiromaania agitaatiota lähellä olevaksi didaktiseksi lajiksi. Koska osaa sosiaalisista romaaneista ei voi pitää teesiromaneina ja koska on toisaalta myös filosofisia (Voltairen *Candide*, 1759) ja uskonnollisia (John Bunyanin *The Pilgrim's Progress*, 1678–1684) teesiromaneja, sosiaalinen romaani ja teesiromaani tulee ymmärtää erillisiksi lajeiksi, jotka tosin esiintyivät 1800-luvulla usein käytännössä yhdessä. Cazamiankin tarkastelee vain sellaisia sosiaalisia romaaneja, joissa on samalla selviä viitteitä siitä, miten niiden käsittelemät sosiaaliset ongelmat tulisi ratkaista.

Teesiromaanin käsitettä Cazamian esittelee niukasti. Myöhemmin sitä on tarkastellut lähemmin Susan Rubin Suleiman tutkimuksessaan *Authoritarian Fictions. The Ideological Novel as a Literary Genre* (1983), joka käsittelee ranskalaisten poliittisesti oikeistolaisten (Maurice Barrès, Paul Bourget, Drieu La Rochelle) ja vasemmistolaisten (Émile Zola, Francois Mauriac, André Malraux, Louis Aragon, Jean-Paul Sartre) kirjailijoiden ennen toista maailmansotaa kirjoittamia teoksia. Vaikka Suleimanin tutkimus perustuu eri aineistoihin kuin Cazamianin tutkimus, sitä voi tietyiltä osin soveltaa Cazamianin käyttämään aineistoon.

Suleimanilla ideologisen romaanin ja teesiromaanin käsitteet ovat toistensa synonyymejä. Hän ei kiistä sitä, että ideologisuus on läsnä kaikessa kirjallisuudessa, muuallakin kuin teesiromaneissa. Teesiromaanille

ominaista on se, että ideologisuus sisältyy siihen erityisellä tavalla. Teesiromaanit pyrkivät osoittamaan jonkin tietyn yhteiskunnallisen, filosofisen tai uskonnollisen näkemyksen päteväksi. Näin tehdessään ne esittelevät vastakkaisia ideologioita, mutta tämä tapahtuu ”monologisesti” eli ne ohjelmoivat jonkin tietyn ideologian totuuden mittapuuksi. Perinteisissä, kaikkitietävää kertojaa käyttävissä romaaneissa relativismin torjuminen oli helppo toteuttaa, sillä tällainen kertoja tarjoaa kätevän narratiivisen tekniikan harjoittaa autoritaarista maailmankatsomuksellista pohdiskelua. Läheisessä yhteydessä ideologisen romaanin monologisuuteen on sen taipumus mustavalkoiseen, asetelmalliseen henkilökuvaukseen. Nämä piirteet heikentävät teesiromaanin kykyä toimia todellisuuden realistisena kuvauksena. (Suleiman 1983, 1–2, 7–10, 102–103.) Suleimanin tutkimusta hyödyntänyt Saija Isomaa (2009, 114–119) toteaa lisäksi, että teesiromaanin realistisuuden aste laskee myös siinä tapauksessa, että siinä esitetty teesi ei kasva elimellisesti tai luontevasti itse tarinasta. Tällöin lukija kokee teesiromaanin helposti liian propagandistiseksi.

Suleimanin (1983, 54–55) mukaan teesiromaanilla on ideologinen interteksti, jossa sen pohjana oleva ideologia tai maailmankatsomus on esitelty laajasti. Esimerkiksi sosialististen teesiromaanien interteksteinä toimivat tavallisesti marxismiin ja sosialismiin teoreetikkojen kirjoitukset. Cazamianin tutkimat kirjailijat eli Dickens, Disraeli, Gaskell ja Kingsley olivat mukana Englannissa vaikuttaneessa interventionistisessä liikkeessä. Tämä rajoittamatonta markkinakapitalismia tai laissez-faire-liberalismia vastustanut liike muotoutui 1830- ja 1840-luvulla, ja sen kannattajakunta koostui lähinnä teollisuustyöväestöstä, käsityöläisistä, pientuottajista, perinteisen aristokratian edustajista ja erilaisista kristillisistä yhteisöistä. Liikkeen tavoitteena oli saada valtio puuttumaan laajemmin talouselämän toimintaan, ja se vaati valtiota säättämään tehokkaita lakeja lapsityövoiman rajoittamiseksi sekä teollisuudessa työskennelleiden lasten ja naisten suojelemiseksi (Cazamian 1973, 61, 96, 131). Dickens edusti sen filantrooppista ja Disraeli sen aristokraattis-konservatiivista haaraumaa, kun taas Gaskellin esittämät ratkaisut sosiaaliin ongelmiin lähtivät kristillisen laupeuskäsityksen pohjalta ja Kingsley nojautui teoksissaan kristilliseen sosialismiin. Heidän romaaniensa ideologiset intertekstit sijaitsivat siten yhtäältä interventionistisen liikkeen elvyttämässä tai ylläpitämässä ideologioissa sekä toisaalta englantilaisessa kulttuurissa jo pitempään vaikuttaneissa ideologisissa muodostumissa. Teesiromaanille tyypilliseen tapaan nämä kirjailijat suosivat henkilökuvauksessa voimakkaita vastakohtasetelmia, ja esimerkiksi Dickensin monet romaanit on sijoitettu myös melodraaman piiriin.

Yhteiskuntaromaanin erottaa sosiaalisesta romaanista laajuus ja etäännyttäminen. Se ei rajoitu yksittäisten kysymysten tarkastelemiseen vaan se välittää kokonaisvaltaisemman kuvan yhteiskunnasta, eikä se yleensä ota avoimesti kantaa kohteeseensa. Fredric Jamesonin (2011, 6) tavoin on kuitenkin todettava, että kapitalismia totaliteettina ei voi havaita eikä esittää teoreettisesti: jokainen tieteellinen tai kirjallinen representaatio siitä on osittainen. ”Yhteiskuntaromaani” on siten kapitalismin tapauksessa kahdessa mielessä ideaalikäsité, sillä sen yksittäiset edustajat

täyttävät yleensä vain osan sen geneerisistä tunnuspiirteistä eivätkä ne pysty tavoittamaan kokonaisuudessaan kuvauksensa kohdetta. Tähän liittyen totaliteetin kategoriasta kiinni pitänyt Georg Lukácskaan (1971) ei ajatellut, että realistinen yhteiskuntaromaani voisi kuvata kapitalismia sen kaikessa moninaisuudessa. Mutta hän vaati, että realismin tulee tavoittaa kuvauskohteen perustavat lainalaisuudet ja esittää ne yhteydessä konkreettisiin henkilöihin ja tilanteisiin ja niiden ainutkertaisiin piirteisiin. Tyyppit ja tyyppillisuus olivat hänelle juuri tällaisia yleisen ja yksityisen tason yhdistelmiä.

Lukacs katsoi realistisen yhteiskuntaromaanin ideaalin toteutuvan parhaiten Honoré de Balzacin, Leo Tolstoin ja Thomas Mannin tuotannossa. Balzac pyrki romaaniensa avulla luomaan kokonaiskuvan Napoleonin kukistumisen jälkeisestä, porvarillistuvasta Ranskasta. Tolstoin kohdalla kiintoisaa on se, että hänen teoksistaan historiallinen romaani *Sota ja rauha* (1865–1869) ja avioliittoromaani *Anna Karenina* (1875–1877) on tavallisesti ymmärretty 1800-luvun eurooppalaisen yhteiskuntaromaanin paradigmaattisiksi edustajiksi, vaikka niissä liikutaan paljolti aateliston ja ylempien yhteiskuntakerrostumien piirissä. Samassa mielessä representaationa rajallinen on Mannin *Buddenrookit* (1901), joka kuvaa perinteisen kauppiassuvun rappeutumista tai sen aseman muuttumista teollistuvassa ja kapitalisoituvassa Saksassa. Yhteiskuntaromaanista puhuminen on niiden kohdalla perusteltua siksi, että ne kuvaavat sellaista luokkaa tai murrosvaihetta, joka vaikutti laajasti koko ajankohdan yhteiskunnallisen todellisuuden luonteeseen (Koc 1982, 12–16).

Ei ole sattuma, että nämä esimerkit yhteiskuntaromaanista ovat mannereurooppalaisesta kirjallisuudesta. Englantilaisessa kirjallisuudessa laajan yhteiskuntakuvauksen perinne on ohuempi, joskin myös Saksassa se syntyi vasta 1800- ja 1900-luvun vaihteessa Theodor Fontanen, Eduard von Keyserlingin sekä Heinrich ja Thomas Mannin ansiosta. Monet tutkijat puhuvatkin 1800-luvun englantilaisen kirjallisuuden yhteydessä pikemminkin sosiaalisesta romaanista kuin yhteiskuntaromaanista. Siksi Cazamianin tutkimuksesta laaditussa englanninkielisessä käännöksessä, johon nojaan artikkelissani, esiintyvä sana ”social” on parempi suomentaa sanalla ”sosiaalinen” eikä ”yhteiskunnallinen”, vaikka se englannin ja ranskan kielissä sisältää nämä molemmat merkitykset. Näin tehdessäni olen tietoinen siitä, että sosiaalisen romaanin ja yhteiskuntaromaanin välinen raja on liukuva eikä tutkimuksessa vallitse yksimielisyyttä siitä, kuinka laajasti romaanin pitää yhteiskuntaa kuvata käydäkseen yhteiskuntaromaanista.

Tutkimuksissaan *Les romanciers du réel. De Balzac à Simenon* (2000) ja *Stendhal. Une sociologie romanesque* (2007) Jacques Dubois esittää 1800-luvun ja 1900-luvun alun ranskalaisesta romaanista ajatuskulkuja, jotka tukevat edellä sanomaani. Hän korostaa sitä, että romaani toimi tuolloin ranskalaisille kirjailijoille yhteiskuntaa koskevan tutkimuksen ja kritiikin välineenä, eräänlaisena romaanimaisena sosiologiana, vaikka heidän käsityksensä tieteellisestä tutkimuksesta oli usein luonnontieteellisesti väritynyt ja he korostivat perimän merkitystä ihmisen elämäntulkua määräävänä tekijänä (Dubois 2000, 8–9, 62–64). Näistä

lähtökohdista käsin he pyrkivät romaaneissaan hahmottamaan yhteiskuntaa laajasti. Tällaisen, Dubois'n mukaan ”totaalisen romaanin” edustajana esimerkiksi Stendhalin *Le Rouge et le Noir* (1830, suom. *Punaista ja mustaa*, 1929) asettaa keskushenkilönsä Julien Sorelin elämän ja toiminnan ranskalaisessa yhteiskunnassa vallinneen poliittisen tilanteen ja luokka-voimasuhteiden muodostamaan kehykseen. Näin se käsittelee niin koko yhteiskuntaa määrittäneitä rakenteellisia ehtoja kuin noiden ehtojen alaisuudessa toimineita yksilöitäkin, mikä oli harvinaista englantilaisessa kirjallisuudessa.

Klassisesta realismista modernismiin, jälkirealismiin ja työläiskirjallisuuteen

Sosiaalinen romaani ja yhteiskuntaromaani edustivat eurooppalaisessa kirjallisuudessa pitkään realistis-naturalistista lajityyppiä, kunnes 1900-luvun alkuvuosikymmeninä ilmaantuivat ensimmäiset modernistiset sosiaaliset romaanit ja yhteiskuntaromaanit. Dubois (2000, 272–290) sijoittaaakin ”totaalisen romaanin” piiriin myös Marcel Proustin romaanisarjan *À la recherche du temps perdu* (1913–1927, suom. *Kadonnutta aikaa etsimässä*, 1968–2007), modernismin klassikon, joka välittää kuvauksen yhteiskuntaluokkien – lähinnä aristokratian ja suurporvariston – välisistä suhteista 1800- ja 1900-luvun vaihteen Ranskassa. Samoin Alfred Döblinin suurkaupunki- ja kollaasiromaani *Berlin Alexanderplatz* (1929) on sijoitettu sosiaalisen romaanin piiriin (Adler 1990b, 13–14).

Suomessa sosiaalisen romaanin ja yhteiskuntaromaanin sidos perinteiseen realismiin ja naturalismiin oli niin ikään vahva, ja se murtui vasta 1960- ja 1970-luvulla. Realismi ja naturalismi kehittyivät Suomessa läheisessä yhteydessä muuhun Eurooppaan, erityisesti venäläiseen, ranskalaiseen ja pohjoismaiseen kirjallisuuteen. Suomalaiselle kirjallisuudelle tärkeää tyyppin kategoriaa kehiteltiin venäläisestä ja ranskalaisesta kirjallisuudesta omaksuttujen vaikutteiden pohjalta, minkä lisäksi tärkeää on se, että muut pohjoismaat toimivat tuolloin kirjallisena siltana Suomen ja Euroopan välillä eli ne välittivät Suomeen vaikutteita Euroopan kulttuurikeskuksista (Peltonen 2008, 185–187; Rossi 2009, 54–58). Tämä artikkeli ei kuitenkaan kartoita geneettisiä yhteyksiä eurooppalaisen ja suomalaisen kirjallisuuden välillä vaan käsittelee sosiaalista romaania ja yhteiskuntaromaania historiallis-systemaattisesti. Siksi siirryn seuraavaksi niitä koskevaan suomalaiseen tutkimukseen.

”Sosiaalinen romaani” ja ”yhteiskuntaromaani” eivät ole Suomessa olleet tutkimuksen suosimia käsitteitä. Monet sellaiset romaanit, jotka täyttävät sosiaalisen romaanin tai yhteiskuntaromaanin tunnuspiirteet, on tutkimuksessa nähty pikemminkin kansankuvauksiksi, mitä ne toki myös ovat. Tämä pätee esimerkiksi Ilmari Kiannon *Punaiseen viivaan* (1909) ja *Ryysyrannan Jooseppiin* (1924), Joel Lehtosen *Putkinotkoon* (1919–1920) ja F. E. Sillanpään *Hurskaaseen kurjuuteen* (1919), joita on arvostettu juuri kansakuvauksina. Sosiaalisen romaanin piiriin ne on selkeästi sijoitettu Pertti Karkaman väitöstutkimuksessa *Sosiaalinen konfliktromaani. Rakennetutkimus suomalaisen yhteiskunnallisen realismin pohjalta* (1971). Se

käsittelee klassista suomalaista yhteiskunnallista realismia ja naturalismia Juhani Ahon, Minna Canthin, Arvid Järnefeltin ja Teuvo Pakkalan romaaneista aina Väinö Linnan trilogiaan *Täällä Pohjantähden alla* (1959–1962) asti.

Lajiteoreettinen käsitteistö ei ole leimallista Karkaman tutkimukselle, jonka näkökulma kohteeseensa on historiallis-sosiologinen. Silti sen voi sanoa edustavan lähinnä strukturalistista lajikäsitystä. Näin ajateltaessa laji on rakennemalli, jota sen yksittäiset edustajat varioivat. Tässä tapauksessa tutkimuksen kohteena on eräs tietty suomalaisen sosiaalisen romaanin alalaji, konfliktiromaani. Karkaman (1971, 299–300) mukaan sen edustajat jäsentävät suomalaisen yhteiskunnan luokkajakoiseksi kokonaisuudeksi, jossa yhtäällä ovat rikkaat tai yläluokka ja toisaalla köyhä kansa tai alaluokka. Vaikka kirjailijoiden ja kertojien sympatiat ovat alaluokan puolella, heidän romaaniensa maailmoissa välineelliset tai materiaaliset arvot ovat ottaneet valtaansa niin yläluokan kuin alaluokankin. Siksi heidän romaaneissaan esiintyy problemaattinen yksilö, jonka toimintaa ohjaavat laadulliset tai autenttiset arvot ja joka kuvastaa kirjailijoiden omaa ajatusmaailmaa ja heidän ambivalenttia asemaansa yhteiskunnassa perusluokkien välissä. Alaluokkaa kohtaan tuntemistaan sympatioista huolimatta problemaattiset yksilöt vieroksuvat sen kollektivismia, materialismia ja luokkavihaa. Näiden romaanien maailmoissa vallitsee siten konflikti tai arvoriiriita sekä yläluokan ja alaluokan välillä että problemaattisen yksilön ja muun yhteiskunnan välillä.

Karkaman tutkimat romaanit täyttävät sosiaalisen romaanin keskeiset tunnuspiirteet. 1800-luvun jälkipuolelta 1950-luvulle asti suomalaisen yhteiskunnan pääongelmiin kuului vastakohta yläluokan sekä maattoman väestön, maalaisköyhälistön ja teollisuustyöväestön välillä, minkä ohella rahatalouden ja markkinakapitalismin voimistuminen muuttivat tuolla aikavälillä ihmisten mentaliteettia ja käyttäytymistä välineelliseen suuntaan. Suomalaiset kirjailijat seurasivat tämän tilanteen kehitystä, ja heidän romaaninsa toimivat usein aikalaisdiagnostisina kuvauksina yhteiskunnan tilasta. Yhteiskuntaromaanin käsite sopsisikin sosiaalisen romaanin käsitettä paremmin kuvaamaan osaa Karkaman tutkimista teoksista. Karkama (1971, 249) itse toteaa, että hänen tutkimistaan kirjailijoista ”Pekkanen, Haanpää ja sittemmin Linna ovat hahmottaneet koko yhteiskunnan johdonmukaisesti teoksen rakenteeksi”. Tämä huomautus koskee ilmeisesti Haanpään romaaneja *Noitaympyrä* (1931) ja *Isännät ja isäntien varjot* (1935), Pekkasen *Isänmaan rantaa* (1937) ja Linnan trilogiaa, joissa etualalla on luokkien välisten ristiriitojen, yhteiskunnan toimintatapojen ja yhteiskunnallisten murrosprosessien kuvaaminen. Kiannolla, Lehtosella ja Sillanpäällä yhteiskunnan suuret rakenteet ja prosessit jäävät päähenkilöiden elämäkurjuutta koskevan kuvauksen taustalle.

Karkaman tutkimuksessa aineistona on 18 romaania, minkä vuoksi se ei voi esittää niistä kaikista laajaa analyysiä. Laajemmassa analyysissä olisi syytä tehdä nykyisen narratologisen käsitteistön avulla ero henkilöiden, kertojan, sisäistekijän ja kirjailijan välille, sillä kaikista Karkaman tutkimista romaaneista, esimerkiksi *Isännistä ja isäntien varjoista*, ei mielestäni selkeästi löydy laadullisia arvoja edustavaa problemaattista yksilöä,

mutta siinäkin kertoja suhtautuu ironisesti 1930-luvun oikeistonaationalismiin ja nousevaa yhteiskunnallista voimaa edustaviin ”metsäherroihin” ja puutavarayhtiöihin.

Yksityiskohtaisessa analyysissä olisi myös mahdollista käyttää hyväksi monipuolisempaa lajikäsittelystä kuin Karkama käyttää. Näin tekee Saija Isomaa tutkimuksessaan *Heräämisten poetiikkaa. Lajeja ja intertekstejä Arvid Järnefeltin romaaneissa Isänmaa, Maaemon lapsia ja Veneh’ojalaiset* (2009). Siinä tarkasteltavista romaaneista *Isänmaa* (1893) ja *Maaemon lapsia* (1905) sisältyvät myös Karkaman aineistoon. Isomaakin (2009, 33) luonnehtii Järnefeltiä ”yhteiskunnallisen romaanin” edustajaksi, mutta tämä puoli ei nouse hänellä keskeiseksi. Sen sijasta hän enemmänkin määrittää *Isänmaan* kehitysromaaniksi, kääntymysromaaniksi ja teesiromaaniksi, ja myös *Maaemon lapsia* edustaa hänen analyyseissaan kääntymysromaanin ja teesiromaanin (Isomaa 2009, 11, 46, 62, 203–209). Yhteiskunnallisen romaanin ja kääntymysromaanin yhdistelmissä henkilöt havahtuvat näkemään ”totuuden” ympäröivistä oloista ja alkavat toimia uuden näkemyksensä mukaisesti – kuten Järnefeltin romaaneissa tapahtuu. Teesiromaanin Isomaa ymmärtää lähinnä Suleimanin tutkimuksen pohjalta. Hän löytää kaikista tutkimistaan Järnefeltin teoksista teesiromaanin piirteitä, mikä ei ole yllättävää: onhan Järnefeltiä pidetty yleensä ”tendenssikirjailijana” – samaan tapaan kuin Canthia, jonka monet romaanit ja näytelmät ovat avoimia kannanottoja aikansa sosiaalisista epäkohdista.

Karkaman tutkimana ajankohtana sosiaaliset romaanit risteytyivät muidenkin lajien kanssa. 1880- ja 1890-luvun suomalaista kirjallisuutta tutkinut Päivi Lappalainen (2000) toteaa, että tuolloin monet kirjailijat, erityisesti naiset, käsittelivät suhdettaan yhteiskuntaan avioliitto-, perhe- ja kehitysromaanien avulla. Naiskirjailijoiden kohdalla menettely oli yhteydessä siihen, että tuolloin yläluokkaisten ja porvarillisten naisten elämänpiiri rajoittui paljolti yksityisyyden alueeseen, jonka ulkopuolella heidän ei ollut juurikaan mahdollista toteuttaa itseään. Siksi sukupuolittuneet valta-asetelmat ilmenivät tuolloin yhtäältä yksityisyyden alueen (avioliitto, perhe, koti) sisällä sekä toisaalta tämän alueen ja julkisen elämän välisessä vastakohtassa.

Vaikkei Linnan romaanitriologian jälkeisestä suomalaisesta yhteiskunnallisesta romaanista ole tehty kattavaa tutkimusta, on ilmeistä, että tämä laji uudistui 1960- ja 1970-luvulla. Sitä edustivat tuolloin varsinkin Marja-Leena Mikkola, Samuli Paronen, Tytti Parras, Paavo Rintala, Alpo Ruuth, Pirkko Saisio, Hannu Salama, Keijo Siekkinen, Lassi Sinkkonen ja Kerttu-Kaarina Suosalmi, ruotsinkielisellä puolella muun muassa Marianne Alopaeus, Christer Kihlman, Ulla-Lena Lundberg ja Ralf Nordgren. Näiden lisäksi lukuisat kirjailijat (Liisa Hännikäinen, Leo Kalervo, Kalle Päätaalo, Eino Säisä, Heikki Turunen) ottivat käsittelyn kohteeksi maaltamuuton ja maaseudun rakennemuutoksen.

Näiden kirjailijoiden kautta yhteiskunnallinen romaani etäännytti perinteisestä realistis-naturalistisesta lajityypistä, joskin maaseudun muuttumista kuvaavat romaanit pitäytyivät usein perinteiseen realismiin. Ajankohdan keskeisistä kirjailijoista Kihlman oli käyttämiensä kerrontatek-

niikkojen tasolla modernisti, mutta hän omaksui samalla realistis-naturalistisen eetoksen eli hän osallistui kirjallisin keinoin yhteiskunnalliseen keskusteluun. Samanlainen eetos luonnehtii Salamaa, jonka romaanien *Siinä näkijä missä tekijä* (1973) ja *Finlandia-sarja* (1975–1983) on nähty edustavan jälkirealismia (Peltonen 2008). Näissä romaaneissa Salama käyttää rinnakkain ulkoista kertojaa ja henkilökertoja eikä hän anna ulkoiselle kertojalle perinteisen kaikkietävän tai ”objektiivisen” kertojan statusta, vaan painottaa kunkin kertojan tietomäärän ja näkökulmien rajallisuutta. Samoin Salama toi avoimesti romaanin muotoa ja kerrontaa koskevat metakirjalliset pohdiskelut osaksi yhteiskunnallisia romaanejaan.

Koska edellä on puhuttu ”yhteiskunnallisesta romaanista”, on syytä tehdä eräs täsmennys. Yhteiskunnallisen romaanin käsitettä voidaan käyttää kattokäsitteenä, joka sisältää sekä suppeat että laajat representaatiot yhteiskunnasta. Siten sosiaaliset romaanit ovat suppeita yhteiskunnallisia romaaneja ja yhteiskuntaromaanit puolestaan laajoja tai ”totalisoivia” yhteiskunnallisia romaaneja.

Toinen merkittävä piirre 1960- ja 1970-luvun yhteiskunnallisessa romaanissa on poliittinen radikalismi. Tosin radikalismia esiintyi aiemminkin työläiskirjailijoilla ja heitä lähellä olleilla kirjailijoilla, mutta heistä vain Pekkanen ja Haanpää nauttivat kirjallisen eliitin arvostusta. Osa edellä mainituista suomenkielisistä kirjailijoista oli ideologisesti vasemmistolaisia, ja eräät heistä (Paronen, Ruuth, Saision ensimmäiset romaanit, Siekkinen, Sinkkonen) voi sijoittaa myös työläiskirjallisuuteen. Toisaalta kommunistiseen sukuun syntyneen Salaman suhde vasemmiston puoluekenttään on ollut ristiriitainen, eikä hänen edellä mainittuja romaanejaan ole aina haluttu pitää työläiskirjallisuutena. Alopaeus, Kihlman ja Lundberg olivat lähtöisin ylemmistä luokista, mutta he etäännyivät niistä ja lähenivät ideologisesti poliittista vasemmistoa. Työväenluokan kuvaajia tai työläiskirjallisuuden edustajia heistä ei tullut, sillä he liikkuvat teoksissaan koulutetun väestön ja ylempien luokkien elämänpiirissä.

Nykyinen yhteiskunnallinen romaani

Entä nykyinen suomalainen yhteiskunnallinen romaani? Miltä osin se jatkaa edellä esitettyä kehityslinjaa, ja miltä osin se on lähtenyt kulkemaan tuoreita polkuja? Vastaan näihin kysymyksiin tarkastelemalla sitä, (a) miten nykyiset suomalaiset yhteiskunnalliset romaanit näkevät markkinakapitalismin toimintalogiikan leviämisen muualle yhteiskuntaan, perinteisen talouden ulkopuolelle, (b) miten ne esittävät yhteiskuntaluokkien aseman tai tilanteen nyky-yhteiskunnassa, ja (c) miten merkitys-problematiikka ja eksistentiaalinen tematiikka on niissä yhteydessä yhteiskunnallisiin teemoihin.

Kysymystä (a) käsitellessäni käytän päälähteinäni Arto Salmisen *Kalavaletta* ja Hannu Raittilan *Pamisoksen purkausta*. Kysymyksen (b) osalta tärkeimmät lähteeni ovat Salmisen *Varasto* ja *Paskateoria* sekä Kari Hotakaisen *Jumalan sana*. Kysymystä (c) tarkastelen Tommi Melenderin *Ranskalaisen ystävän* ja Juha Seppälän *Paholaisen haarukan* pohjalta.

Näiden esimerkkiteosten avulla tarkoitukseni on käsitellä kolmea nykyisiin suomalaisiin yhteiskunnallisiin romaaneihin liittyvää keskeistä teemakokonaisuutta ja luonnehtia tätä kautta yleisemmin nykyistä suomalaista yhteiskunnallista romaania. Edellä nimeämieni romaanien valintaperusteet ovat sikäli subjektiiviset, että niiden sijasta olisin voinut käyttää esimerkkeinä muitakin sellaisia romaaneja, jotka keskittyvät mainittuihin kysymyksiin. Uskon silti, että valitsemani esimerkkitaupukset valottavat suhteellisen monipuolisesti sitä, miten nykyiset suomalaiset yhteiskunnalliset romaanit näitä kolmea kysymystä käsittelevät.

Markkinakapitalismin leviäminen yhteiskuntaelämän eri alueille

Salmisen neljän keskeisen romaanin eli *Varaston*, *Paskateorian*, *Ei-kuoren* (2003) ja *Kalavaleen* maailmassa markkinakapitalismin toimintatavat ovat levinneet yhteiskunnan eri osa-alueille ja ne määräävät henkilöiden käyttäytymistä ja mentaliteettia. Hänen henkilönsä ovat mukautuneet tai alistuneet tähän tilanteeseen eivätkä he halua tai jaksaa uskoa siihen, että se voisi korvautua toisenlaisilla toimintatavoilla. Samantapainen tilanne vallitsee Melenderin *Ranskalaisessa ystävässä* ja Seppälän *Paholaisen haarakassa*. Nämä kaikki romaanit esittävät yhteiskunnan kapitalistisiksi markkinoiksi muuttuneena tilana, jossa ihmiset tapaavat toisensa lähinnä ostajina ja myyjinä sekä ovat toisilleen kilpailijoita. Lisäksi ostamisen ja myymisen eli tavaravaihdon logiikka on niissä tunkeutunut henkilöiden yksityisyyden ja seksuaalisuuden alueelle, ja he ovat taipuvaisia käyttämään seksuaalisuuttaan välineenä erilaisten etujen ja hyötyjen saavuttamisessa.

Sosiaalisen elämän tavaroitumista käsitteleviä romaaneja voineekin pitää yhteiskunnallisen romaanin yhtenä alalajina, jolla on omat tunnuspiirteensä. Niistä keskeisin on se, että tavaroitumisromaanien maailmoissa kapitalististen markkinoiden toimintatavat ovat vallanneet yhteiskunnan, henkilöt ovat sisäistäneet noilla markkinoilla vaadittavat roolit ja käyttäytymissäännöt ja he käyttäytyvät niiden mukaisesti paljolti muillakin elämänalueilla, ahtaasti käsitetyn talouden ulkopuolella. Tämän lajin varhaisia edustajia ovat Daniel Defoen *Moll Flanders* (1722), Balzacin *Illusions perdues* (1837–1843, suom. Kadonneet illuusiot, 1983) ja Maiju Lassilan *Kuolleista herännyt* (1916), jotka kuvaavat rahan ja taloudellisen hyödyntavoittelun valtaa ihmisten käyttäytymisessä. Uudemmissa edustajista on syytä mainita Bret Easton Ellisin *American Psycho* (1991), Michel Houellebecqin *Plateforme* (2001, suom. *Oikeus nautintoon*, 2002), Mari Mörön *Kiltin yön lahjat* (1998), edellisessä kappaleessa mainitut romaanit ja ehkä myös Leena Krohnin *Unelmakuolema* (2004). (Vrt. Meretoja 2008; Ojajarvi 2006.) Krohnin epämääräiseen tulevaisuuteen sijoittuvassa teoksessa kuolemakin on tuotteistettu, sillä siinä *Unelmakuolema*-niminen yhtiö myy ihmisille sellaisen kuoleman kuin he haluavat.

Nykyisen yhteiskunnallisen todellisuuden representaatioina Salmisen romaanit ovat sikäli kärjistyksiä, että niiden kuvaamassa yhteiskunnassa hyvinvointivaltio ja sen turvaverkot ovat rapautuneet eikä yhteiskuntaan kohdistu minkäänlaista poliittis-demokraattista ohjausta.

Selvimmän näiden piirteet tulevat esiin juuri *Kalavaleessa* (= K). Siinä kaksi viihdebisneksessä toimivaa liikemiestä, Hanski ja Kasper, luovat uuden pudotuspeli-tyyppisen ohjelmasarjan, jolle he antavat nimeksi Auschwitz. Siihen he hankkivat kilpailijoiksi ”toisen polven työttömiä ja luusereita” eli työväenluokan alimman kerrostuman edustajia. Kilpailun voittajalle on luvassa iso rahapalkinto, kun taas hävinneet potkaistaan kilpailuareenana toimivan teollisuushallin takaovesta pihalle – mikä viittaa siihen, että nyky-yhteiskunnassa ihmiset ovat oman onnensa nojassa, vailla perinteisen hyvinvointivaltion tukea. Ohjelmassa osa kilpailijoista esiintyy vankeina ja osa vartijoina; joka toinen viikko on yleisöäänestys, jossa yksi vangeista nostetaan vartijan asemaan ja yksi vartijoista putoaa vangin asemaan. Vartijoilla on oikeus jakaa sähköiskuja vangeille, mikä mahdollistaa kilpailijoiden välisen julmuuden. Lisäksi kilpailijoiden välille syntyy tv-kameroiden edessä monimutkaisia seksisuhteiden kuvioita.

Auschwitz-ohjelmasarjan voi tulkita vertauskuvaksi nykykapitalismista. Sellaisena sen tarkoitus on tuoda esiin alempien luokkien vaikea asema kilpailuperiaatteen läpitunkemassa markkinataloudessa, jossa niiden mahdollisuudet pärjätä ovat olemattomat. Kasper toteaa, että ”me näytetään kansalle kurjuuden ydin. Me tehdään luhistuvan hyvinvointivaltion laboratorio, B-kansan koekeittiö” (K, 62). Vertauskuvana ohjelmasarja viittaa lisäksi siihen, että ottaessaan valtaansa yhteiskunnan markkinakapitalismi tuhoaa yhteisöllisyyden ihmisten väliltä ja johtaa ihmisten vieraantumiseen toisistaan.

Yhteiskunnallisena romaanina *Kalavalletta* voi myös lukea satiirina. Se sisältää satiirille ominaisia karikatyyrimäisiä henkilöahmoja ja voimakkaita vastakohta-asetelmia, minkä lisäksi se karnevalisoi kuvauskohteensa, kritisoi sitä tekemällä sen naurettavaksi ja irvokkaaksi. Entä onko se samalla teesiromaani? Cazamianille (1973) teesiromaani oli didaktinen laji, joka sisältää tietyn väittämän yhteiskunnasta ja toimintaohjeen sen puutteiden korjaamiseksi. Suleiman (1983) puolestaan piti teesiromaanina monologisena lajina, joka ideologisia vastakohtia käsitellessään ohjelmoi jonkin tietyn näkökannan voittajaksi ja jonka sisältämä teesi ei kasva täysin pakottomasti tai uskottavasti romaanissa esitetystä tarinasta.

Suleimanin tarkoittamassa mielessä *Kalavale* ei ole teesiromaani. Se ei käsittele ideologisia vastakohtia, sillä sen maailmassa on vain yksi ideologia tai eetos: markkinoilla pärjäämisen pakko. Samoin siinä esitetty väittämä kasvaa luontevasti sen tarinarakenteesta. *Kalavaleesta* on siis mahdollista johtaa tietynlainen väittämä nyky-yhteiskunnasta, mutta tämä ei yksinään tee siitä teesiromaanin. Voidaan näet ajatella, että kaikki romaanit sisältävät jonkinlaisen väittämän tai teesin maailmasta; usein tällaiset teesit on upotettu romaanin tarinarakenteeseen, jolloin ne sisältyvät romaanin epäsuorasti tai implisiittisesti. *Kalavale* sisältää epäsuorasti väittämän, jonka mukaan rajoittamaton markkinakapitalismi johtaisi painajaismaiseen yhteiskuntaan, eräänlaiseen markkinafasismiin (tähänhän nimi ”Auschwitz” viittaa), jossa heikot ja syrjäytyneet ovat suojattomia markkinavoimia vastaan. Lukija, joka hyväksyy tämän teesin, päätyy helposti myös käsitykseen, että markkinakapitalismin vaikutusalue yhteiskunnassa tulee rajoittaa. Näiltä osin *Kalavale* tulee lähelle teesiromaanin siinä

merkityksessä kuin Cazamian tätä käsitettä käytti, ja se myös pohtii osittain samoja kysymyksiä kuin Cazamianin tutkimat 1800-luvun englantilaiset sosiaaliset romaanit.

Uutta *Kalavaleessa* on meta-tason teemojen vahva läsnäolo. Tämä problematiikka tulee teokseen sitä kautta, että se pohtii immateriaalisten kulttuurituotteiden suhdetta talouteen ja muuhun yhteiskuntaan. *Kalavaleen* maailmassa Auschwitz-sarja osoittautuu siinä mielessä reaalisesti ilmiöksi, että se muokkaa siihen osallistuvien ihmisten elämää, simuloi uutta todellisuutta ja on samalla osa immateriaalista taloutta ja mediabisneistä. Sarjassa kilpailijoina toimii muun muassa Parantaisen pariskunta, joista vaimo pettää tv-kameroiden edessä miestään erään toisen kilpailijan kanssa pariskunnan lasten seuratussa tapahtumaa televisiosta. Tämän jälkeen Parantaisen perhe hajoaa ja sitä revitään julkisuudessa; esimerkiksi *Ilta-Sanomien* järjestää äänestyksen, jossa lukijat saavat sanoa sanansa siitä, kummalle perheen lapset kuuluisivat eron tultua voimaan.

Raittilan *Pamisoksen purkaus* (= PP) menee ontologisissa kysymyksissä eli todellisuuden eri tasojen problematisoimisessa tätä pidemmälle. Sen alussa poliisin kerrotaan saaneen haltuunsa nauhakehoja, jotka sisältävät aiemmin tuntemattoman dokumentin laivasta nimeltä Pamos. Tämän jälkeen kertojen puheenvuorosta saa käsityksen, että mukavuuslippulaiva Pamos yritti vuonna 1991 saapua Helsingin satamaan, mutta se pysäytettiin Helsingin edustalle, koska siinä oli lastina tonneittain mädäntynyttä lampaanlihaa. Sen jälkeen alkoi markkinakilpailu laivan tyhjentämisestä, sen lastin purkamisesta. Mukana tyhjentämisessä oli kaikenlaisia epätoivoisia yrittäjiä, joilta lama-Suomi oli vienyt toimeentulon. Tuolloin elettiin lähes ryöstökaptalismien vaihetta, jolloin markkinakilpailua eivät ohjanneet selkeät säännöt.

Tätä alkuosaa on mahdollista lukea dokumentaarisesti, jolloin luki- ja olettaa siinä kerrottujen asioiden todella tapahtuneen Suomessa 1990-luvun alussa. Toisessa osassa paljastuu kuitenkin, että alkuosa on teoksen keskushenkilön, Leena-nimisen kirjailijan laatimaa käsikirjoitusta, jota hän on tarjonnut kustantajalle. Myöhemmin kerrotaan vielä, että Pamos-niminen laiva kävi todella Suomessa 1990-luvun alussa, mutta se saapui Turun edustalle silakkalastissa, joka uhkasi pilaantua ja joka purettiin siksi merellä proomuihin; tosin tämänkin kertomuksen paikkansapitävyys jää romaanissa lopulta epäselväksi. Lisäksi käy ilmi, että Leena on liittänyt käsikirjoitukseensa aineksia omasta ja läheistensä elämästä sekä muunnellut niitä dramaattisempaan suuntaan.

Kuten Jussi Ojajarvi (2013a) toteaa, temaattisella tasolla Raittilan romaani kysyy, miten nykykapitalismi tulisi esittää kirjallisuudessa. Alkuosansa perusteella se näyttää käsittelevän Suomen siirtymistä osaksi globaalia markkinakaptalismia 1990-luvun alussa. Pamos-laiva olisi juuri vertauskuva globaalista kaptalismista, joka näyttäytyy alkuosassa muodottomana hirviönä. Toinen osa painottaa kuitenkin sitä, että nykykapitalismi ei enää toimi aivan näin. Se on yhä enemmän muuttunut immateriaaliseksi taloudeksi, jonka osia tiedonvälitys ja kirjallisuus ovat. ”Mielikuvatalouden suuntaan tässä enemmän ja enemmän mennään. Siinä mielessä talous alkaa muistuttaa tiedonvälitystä ja taidetta. Niin on, jos

siltä näyttää! Vai kuinka ne sanoo?”, toteaa eräs romaanin henkilöistä (PP, 126). Siksi todellisuutta koskevat kysymykset ovat muuttuneet monimutkaisemmiksi. Romaanin lopussa Leenan mies, insinööri Jaakko, puhuikin siitä, että Leenan käsikirjoituksen kokonaissuunnitelmassa vanha ja yksitasoinen todellisuus katoaa, vallalla on kaiken vieraantuminen kaikesta, loputtomat liukenevat peiliefektit, liukenevat identiteetit (PP, 307).

Jaakon pohdiskelut tuovat mieleen Jean Baudrillardin (1981, 147–152) jo 1970- ja 1980-luvulla esittämän näkemyksen siitä, että medioiden hallitsemassa nykykulttuurissa todellinen ja imaginaarinen ovat sekoittuneet toisiinsa tai että nykyisin todellisuus on sekoittunut oman mielikuvansa kanssa, mikä on johtanut kulttuurin vieraantumiseen todellisuudesta. Raittilan romaani ei silti joka suhteessa jaa näitä näkemyksiä, sillä Baudrillard selitti kyseisiä ilmiöitä medioiden toimintatavoilla, kun taas Raittila käsittelee niitä myös talouden näkökulmasta. Hänen teostaan voi pitää sekä yhteiskunnallisena romaanina että metaleptis-teemaa pohtivana metafiktiona – tai näiden kahden lajin risteytymänä, yhteiskunnallisena metafiktiona. Metaleptisissä romaaneissa todellisuuden eri tasot sekoittuvat toisiinsa, jolloin rajat reaali maailman, fiktion maailman ja fiktion sisään upotettujen pienoismaailmojen välillä hämärtyvät. Tätä teemaa Raittila erittelee suhteessa nyky-yhteiskunnan luonnetta ja nykykirjallisuuden asemaa koskeviin kysymyksiin.

Nykyisissä suomalaisissa yhteiskunnallisissa romaaneissa kirjallisuuden aseman ja luonteen muuttumista koskevat kysymykset eli metatason teemat ovat tärkeitä. Melender käsittelee niitä *Ranskalaisessa ystävässä*, ja ne ovat näkyvästi esillä myös Seppälän *Paholaisen haarukassa*. Pääteemana ne esiintyvät Kari Hotakaisen *Klassikossa*, Kreetta Onkelin *Kutsumuksessa*, Anja Snellmanin *Ivana B.:ssä* ja Antero Viinikaisen *Orgossa*.

Nämä romaanit kiinnittävät huomiota siihen, että nykyisessä markkinavetoisessa kustannus- ja mediamaailmassa kirjailijan suhde todellisuuteen on sikäli ”häiriintynyt”, että näkyvyyttä saadakseen kirjailijan on toistuvasti tuotettava tai simuloitava itseään koskevaa aineistoa julkisuuteen, muututtava ihmisiä kiinnostavaksi mediatuotteeksi, mikä merkitsee perinteisen, analyyttisen kirjallisen julkisuuden rapautumista. Samoin romaaneissa toistuu käsitys, että kustannusalan muuttuminen kiinteämmän osaksi markkinakapitalismia on myös johtanut laajaa lukijakuntaa puhuttelevan, tarina- tai juonikeskeisen romaanin paluuseen. Paradoksaalista kyseisissä romaaneissa on se, että pääosin ne esittävät tämänsuuntaisen näkemyksensä juuri kekseliään ja viihteellisen juonellisen tarinan avulla.

Luokkien tilanne nyky-yhteiskunnassa

Yhdessä Salmisen *Varasto* ja *Paskateoria* sekä Hotakaisen *Jumalan sana* käsittelevät kolmea keskeistä luokkaa suomalaisessa yhteiskunnassa: *Varastossa* kuvauksen kohteena on perinteinen, ruumiillista työtä tekevä työväenluokka, *Paskateoriassa* päähenkilönä on journalisti eli keskiluokkaisen

sivistyneistön edustaja ja *Jumalan sanassa* kuvataan sekä suuryritysten omistajia ja johtajia että heidän palkkalistoillaan olevia työntekijöitä.

Varasto (= V) sijoittuu tiukasti hierarkkiseen työpaikkaan, jossa yhteinen edunvalvonta ja yhteishengen syntyminen työntekijöiden kesken on tehty mahdottomaksi. Tilanne perustuu romaanin maailmassa siihen, että työnantajalle, liikkeenharjoittaja Katajalle, on edullista pitää pienipalkkaiset työntekijänsä jatkuvan erottamisuhan alla ja pakottaa heidät toistensa kilpailijoiksi eikä myöskään ammattiyhdistysliike toimi vastavoimana tällaiselle politiikalle. Pienipalkkaiset työläiset on romaanin maailmassa painettu niin alas, että heitä uhataan lopputilillä, mikäli he eivät ala tervehtiä esimiehiään ja käyttäytyä muutenkin kohteliaasti työpaikallaan (V, 33–34). Näistä syistä palkkansa riittämättömyyttä valitteleva Rousku – nuori varastomies ja romaanin ainoa kertoja – ryhtyy varastamaan varastosta tavaraa ja myymään sitä eteenpäin. Syylliseksi varkauksiin hän lavastaa työtoverinsa Ranisen, joka erotetaan työpaikestaan, ja samassa yhteydessä Rouskusta tehdään varastopäällikkö.

Varaston maailmassa kollektiivinen solidaarisuus työläisten väliltä on kadonnut. Erotettua Ranista lohduttaessaankin Rousku ajattelee kaksinaamaisesti, että ”muutaman vuoden kuluttua Raninen on päätenyt puoliukoksi” (V, 140). Kuin muistumana entisenlaisesta luokkasolidaarisuudesta työläisten välillä romaanissa esiintyy vanha kommunisti Jylhäkorpi, jonka kanssa Rousku tekee pimeää bisnestä mutta joka samalla kauhistelee yhteiskunnan ilmapiirin kovenemista. Rousku asennoituu muihin ihmisiin välineellisen hyötymoraalin pohjalta. Rومانin maailmassa tällaisesta käyttäytymisestä on tullut hallitsevaa, ja se tuottaa Rouskulle ulkoista menestystä ja lopulta myös nousun varastopäälliköksi, keskiluokan jäseneksi. Luokkanousu ei siis ole romaanissa mahdotonta yksittäisille työläisille, mutta se onnistuu vain häikäilemättömän käyttäytymisen avulla.

Välineellinen käyttäytymismalli leimaa pitkään myös Rouskun asennoitumista naisystävänsä Karitaan, joka työskentelee hänen kanssaan samassa liikkeessä. Karitan tultua raskaaksi Rousku kieltää ensin isyytensä, mutta pitäessään romaanin lopussa sylissä pientä tyttövaauansa hän osoittaa ensi kerran pehmenemisen ja moraalisen vastuuntunnon merkkejä. Nämä tunteet eivät tosin ulotu oman ydinperheen ulkopuolelle; päinvastoin, Rousku jatkaa varastelua, ja romaanin päätöskohtauksessa hän aikoo ”käräyttää” Ranisen tilalle otetun Ykän ”puolen vuoden kuluttua Katajalle” eli lavastaa Ykän syylliseksi varkauksiin (V, 165).

Vaikka *Varasto* on työläiskuvaus, se ei ole työläiskirjallisuutta perinteisessä merkityksessä. Vuonna 1965 ilmestyneessä tutkimuksessaan *Työläiskirjallisuus (Proletaarikirjallisuus)* Raoul Palmgren määrittää työläiskirjallisuutta useiden eri tunnuspiirteiden avulla. Keskeistä on, että työläiskirjallisuus kuvaa työväestön elämänpiiriä ja että kirjailija tuntee sen omakohtaisten kokemustensa perusteella. Lisäksi Palmgren (1965, luvut III–VIII) vaati, että työläiskirjallisuudessa tulee esiin ”työväenluokan elämännäkemyks”. Työväenluokan elämännäkemyksellä hän tarkoittaa sitä, että yhteiskunnallisen kokemuksensa ja lukeneisuutensa pohjalta työläisissä on syntynyt käsitys siitä, että kapitalismissa työväestön ja kapitalistien edut ovat ristiriidassa ja asemaansa parantaakseen työväestön on

ryhdyttävä puolustamaan etujaan omien organisaatioiden avulla. Työväenluokan perinteiseen elämännäkemykseen sisältyy myös utooppinen, kapitalismin ylittävä perspektiivi, mikä tuli erityisesti näkyviin siinä, että 1970-luvulle saakka sosialistisen ideologian eri versiot olivat itsestään selviä osatekijöitä työväestön kollektiivisessa luokkakulttuurissa.

Palmgrenin mainitsemista työläiskirjallisuuden tunnuspiirteistä *Varasto* täyttää kaksi: se kuvaa työväestön elämänpiiriä ja sen kirjoittaja, Arto Salminen, tunsi tuon elämänpiirin omakohtaisesti muun muassa työkokemustensa kautta. Romaanista ei silti juurikaan löydy työväenluokan perinteistä elämännäkemystä, johon sisältyy utooppinen perspektiivi ja ajatus työväestön kollektiivisen toiminnan välttämättömyydestä. Täysin tämä näkemys ei ole kadonnut romaanin maailmasta, sillä sitä edustaa Jylhäkorven mieleen jäänyt muistitieto työväestön kollektiivisen luokkakulttuurin ajoista; tosin nuokaan muistot eivät ole kaikilta osin myönteisiä. Pääosin romaanin työläiset, varsinkin Rousku, ottavat kapitalismin annettuna: se on se maailma, jonka sääntöjen mukaan heidän on elettävä ja toimittava.

Varaston ominaisuusluonnetta määritettäessä on tietenkin mahdollista kysyä, onko Palmgrenin lähes viisikymmentä vuotta vanha käsitys työläiskirjallisuudesta vanhentunut. Pitäisikö työläiskirjallisuus määritellä tänään uudelleen – ja siten, että myös Salmisen työläiskuvaus voisi mahtua sen piiriin? Vastakkaisen kannan mukaan työläiskirjallisuutta ei voi enää ilmaista, sillä kapitalismin kehitys sekä työväenluokassa ja työväenliikkeessä tapahtuneet muutokset ovat murentaneet sen yhteiskunnallisen ja kulttuuris-ideologisen kasvualustan. Valitettavasti tätä problematiikkaa ei ole mahdollista ryhtyä purkamaan tässä artikkelissa.

Edellä todettiin, että Salmisen romaanista puuttuu utooppinen perspektiivi. Utopioiden katoaminen on laajalti ominaista nykyisille suomalaisille yhteiskunnallisille romaaneille. Jussi Ojajarvi (2012, 152–155; 2013b) puhuu tässä kohden suoranaisesti siitä, että dystooppisesta tyylijajista on tullut hallitseva suomalaisessa nykykirjallisuudessa. Tämä piirre on yhteydessä siihen, että usein nykyiset romaanit esittävät sosiaalisen maailman vieraantuneena tilana.

Vieraantumisen käsite oli kirjallisuustieteessä yleisesti käytössä 1970-luvulla. Siitä luovuttiin kuitenkin sen jälkeen kun jälkistrukturalistit ja Louis Althusserin strukturalistiseen marxismiin kiinnittyneet tutkijat olivat syyttäneet sitä essentialismista – siis oletuksesta, että olisi olemassa jonkinlainen pysyvä ja alkuperäinen ihmisen luonto tai olemus, josta ihminen vieraantuneisuuden tilassa etäännyy. Nykyisin vieraantuneisuutta ei ymmärretä näin vaan se nähdään tilaksi, jossa yksilöt ja ryhmät eivät voi kehittää itsessään olevia mahdollisuuksia, koska he joutuvat elämään ja toimimaan itsensä ulkopuolelta tulevien pakkojen ohjaamina, vierasmääritteisesti. Jerome Braunin ja Lauren Langmanin toimittama artikkelikokoelma *Alienation and the Carnivalization of Society* (2012) esittää, että lievityksenä lisääntyneeseen vieraantuneisuuteen nykykapitalismi tarjoaa ihmisille karnevalistista populaarikulttuuria ja kasvavia kulutusmahdollisuuksia.

Braunin ja Langmanin mukaan vieraantuneisuus määrittää nykyisin muitakin yhteiskuntaluokkia kuin työväestöä. Monilta osin tämä pätee suomalaisen yhteiskunnalliseen romaaniin. Salmisen *Varastossa* työläiset ovat vieraantuneita sekä yksilöinä että ryhmänä, sillä he eivät voi työssään toteuttaa itseään eivätkä muodostaa toimivaa, luottamukseen perustuvaa sosiaalista yhteisöä. *Paskateoriassa* (=P) esitetty sosiaalinen todellisuus on niin ikään vieraantuneisuuden läpikäynnä. Toisin kuin *Kalavaleessa*, tässä romaanissa ei ole selkeää juontoa. Sitä pitää enemmänkin koossa läpikäyvä tunnelma tai teema: ajatus siitä, että yhteiskunnan muuttuminen kapitalistiseksi markkinoiksi on hävittänyt julkisesta ja yksityisestä elämästä syvemmät arvot ja inhimillisen myötäelämisen. Tällaisessa maailmassa mistä vain voidaan tehdä myytävissä ja ostettavissa oleva tuote. Romaanin keskushenkilö, toimittaja Antti Suurnäkki, on osa tätä koneistoa, sillä hän työskentelee sensaatiolehdistön ja median, karnevalistisen populaarikulttuurin, palveluksessa. Samalla hänessä on säilynyt perinteisen problemaattisen yksilön piirteitä, sillä – toisin kuin toimittajakollegansa – hän reflektoi jossain määrin kriittisesti sensaatiolehdistön toimintatapoja. ”Lehden taso alkoi olla sellainen, että täältä katsoen pornolehdetkin näyttää Parnassolta”, luonnehtii hän romaanin alussa sitä lehteä, jossa hän on töissä (P, 38). Hän ei kuitenkaan ryhdy toimimaan kelvottomaksi kokemaansa järjestelmää vastaan. Jonkinlaista vastarintaa asennetta romaanissa edustavat puolirikolliset jengit, joiden väkivaltainen kapinointi ei tosin suuntaudu niinkään yhteiskuntajärjestystä kuin kilpailevia jengejä vastaan.

Hotakaisen *Jumalan sana* (= JS) poikkeaa sikäli monista muista nykykapitalismin kuvauksista, että siinä bisnesmaailman toimijoita ei esitetä vain heidän yhteiskunnallisen roolinsa tai ”luonnenaamionsa” kautta vaan heistä tuodaan esiin henkilökohtaisempikin puoli. Romaanin keskushenkilönä on konserninjohtaja Jukka Hopeaniemi, Björn Wahlroosia muistuttava bisnesruhtinas, jota romaani yrittää ymmärtää sisältäpäin. Hänet kuvataan kuollutta vaimoan kaipaavaksi leskimieheksi, joka on luonut läheisen suhteen myös edesmenneen isänsä Uljas Hopeaniemen, presidentti Kekkonen kaudella toimineen talousvaikuttajan, vanhaan autonkuljettajaan Armas Kallioon, poliittiselta taustaltaan demariin. Mutta tämän ohella hän on kovan linjan kapitalisti, joka pitää itsekkyyttä ja ahneutta ihmisen luonnollisina ominaisuuksina – kuten hänen kysymyksestään Armas Kalliolle ilmenee:

Milloin sinusta tuli ahne?

Miten niin?

Älä väistä. Tällä matkalla on ollut kummallisia tunnelmia. Äläkä ahneutta kiellä, muuten kiellät ihmisyyden. (JS, 267.)

Hopeaniemi on sisäistänyt uusliberalistisen ihmiskuvan, jossa ihmistä pidetään egoistisena ja omia etujaan rationaalisesti kalkyloivana yksilönä. Samalla hän ajaa holhoavaksi kokemansa hyvinvointivaltion alasajoa ja tuntee antipatiaa syrjäytyneitä ja häviäjiä kohtaan. Matkalla Lapista Helsinkiin hän ottaa autonsa kyytiin humalaisen pienyrittäjän Tapsan, jota hän alkaakin pian säттіä rotaksi ja loiseksi.

Hotakaisen romaanin keskeisiin teemoihin kuuluu ajatus, että kapitalismilla on tyypistävä vaikutus kapitalistin persoonallisuuteen, että se tuottaa vieraantunutta ihmisyyttä. Lopussa romaani osoittaa myös yksilöllisen ulospääsymahdollisuuden tästä tilasta. Hopeaniemi joutuu nimittäin eroamaan konserninjohtajan paikalta, sillä munattuaan itsensä julkisessa tv-lähetyksessä hän joutuu huomaamaan, että häntä ollaan siirtämässä syrjään johtotehtävistä konsernin fuusioituessa erään pankin kanssa. Extradiegeettinen kertoja ei arvota eroa kielteisesti. Päätösjaksossa, eron jo toteuduttua, Hopeaniemi ja Kallio tekevät matkaa Itä-Uudenmaan kumpuilevissa maisemissa, ja peilistä Kallio näkee ”herran, joka ei hetki sitten nähnyt eteensä mutta joka nyt katsoo ruskan polttamaa maata kuin näkisi sen ensimmäistä kertaa” (JS, 323–324). Tulkitsen tämän viittaavan siihen, että kapitalismin ylläpitäjän roolista vapauduttuaan Hopeaniemi ei enää joudu mukauttamaan omaa persoonallisuuttaan ja käyttäytymistään ahtaasti ”markkinoiden odotuksiin” vaan hän voi nyt antaa tilaa itsessään piileville muillekin puolille. Kapitalistisen järjestelmän tällainen ratkaisu jättää kuitenkin ennalleen.

Merkitys-problematiikka ja eksistentiaalinen tematiikka

Nykykapitalismin kuvauksina Melenderin *Ranskalainen ystävä* ja Seppälän *Paholaisen haarukka* poikkeavat edellä käsitellyistä teoksista siinä, että niissä keskeistä on merkitys-problematiikka ja eksistentiaalinen tematiikka. Nämä kysymykset eivät ole sinänsä uusia yhteiskunnallisessa romaanissa, vaan ovat olleet siinä mukana 1800-luvulta lähtien.

Jo Marxin teoria sisälsi ajatuksen, että kapitalismi on välinpitämättömän käyttöarvojen tai laadullisten arvojen suhteen, sillä yksittäistä kapitalistia kiinnostaa lähinnä vain tavaroiden vaihtoarvo tai rahallinen arvo ja lisäarvon tuotanto. Tämä taipumus ruokkii kulttuurissa indifferenssin eli merkityksettömyyden kokemusta ja välinpitämättömyyttä laadullisia arvoeroja kohtaan. Kuten Peter Zima (2001, 42–43, 60–62) toteaa, myöhemmin monet muutkin teoreetikot, varsinkin Max Weber, Daniel Bell, Amitai Etzioni ja Alain Touraine, ovat käsitelleet tätä teemaa ja määrittäneet kapitalismin indifferenssiä tuottavaksi järjestelmäksi. *Ranskalainen ystävä* ja *Paholaisen haarukka* kuuluvat tähän samaan yhteyteen. Niiden mukaan nykykapitalismiin liittyvät erottamattomasti eksistentiaaliset merkityskriisit tai mielekkyyskriisit.

Indifferenssin problematiikka on *Paholaisen haarukan* (= PH) pääteemoja. Sen keskushenkilönä ja yhtenä intradiegeettisenä kertojana esiintyy finanssipääoman palveluksessa työskentelevä varallisuudenhoitaja Lari Laine, joka kykenee tietystä määrin refleктоimaan pankkitoiminnan ja sijoitusneuvonnan merkitystä yhteiskunnassa:

En pitänyt itseäni kansalaisena. Koska suuryrityksillä ei ollut perimmäisiä oikeuksia ja velvollisuuksia samalla tavalla kuin ihmisillä oli – ne olivat pelkkiä rahan tekemistä varten rakennettuja koneita – ei minullaakaan niitä ollut. Nuo koneet olivat määritelmällisesti itsekkäitä olioita. Olin asettunut vetämään niiden vankkureita. Ylämäessä saattoin silti joskus puuskuttaa ja suupielini saattoi ilmestyä vaahtoa. Mikä oli elämän

tarkoitus? Saada ihmiset luovuttamaan rahansa pankille tietyllä korolla ja lainata ne niille takaisin suuremmalla korolla. (PH, 79.)

Sitaatissa finanssipääoman maailma sijoittuu poliittis-moraalisen yhteisöelämän ulkopuolelle, alueelle, josta käsin se voi toimia vailla moraalista ja yhteisvastuullista eetosta. Itsekkäänä, välineellis-rationaalisesti toimivana rahantekokoneena finanssikapitalismi on välinpitämätön arvo-ongelmien ja eksistentiaalisten kysymysten suhteen. Eläminen ja työskenteleminen tällaisessa järjestelmässä ja sen hallitsemissa yhteiskunnassa aiheuttaa yksilöissä helposti omaan itseen ja elämään kohdistuvia arvottomuuden ja merkityksettömyyden kokemuksia. Niistä Seppälän romaanissa kärsivät erityisesti pätkätöillä itsensä elättävä sosiaalipsykologi Saija Lehtonen ja Jumalan Kyyneleeksi kutsuttu syrjäytynyt mieshenkilö, joka käyttää sekaisin alkoholia ja masennuslääkkeitä ja joka ilmaantuu eri kerrontajaksoissa aina väliin esiin uhkaavana ja väkivaltaiseen käyttäytymiseen taipuvaisena. Romaanin lopussa hän iskeekin tarkkuuskellon Lari Laineen isän, kelloseppä Lauri Laineen takaraivoon, minkä seurauksena tämä vaipuu aivo-kuolleena koomaan.

Yhteiskunnallisen romaanin ja eksistentiaalisen romaanin yhdistelmänä *Paholaisen haarukka* sisältää sivujuonteena eksistentiaalisesta kirjallisuudesta ja filosofiasta tutun ajatusmotiivin, jonka mukaan ihminen ei voi kokonaan välttyä eksistentiaalisilta kriiseiltä. Tällöin eksistentiaalisen turvattomuudenkokemuksen ajatellaan sisältyvän inhimillisen olemassaolon konstituutioon. Lari Laine ilmaisee tämän ajatusmotiivin seuraavasti:

Me etsimme syyliä loppuun asti, emmekä vähiten sen jälkeen kun opimme tietämään sen minkä isänikin oppi tietämään: että syntyessämme meillä on hätä, samoin kuollessa, sylittömillä. Sieltä, missä synnyttään, kuuluu itkua ja tuskanhuutoja, samoin sieltä missä kuollaan. Monesti myös muualta, noiden ääripäiden väliltä, matkan varrelta. Syyliä me etsimme, muodotonta, mittaamatonta, ääretöntä, joka ei lisääny jos siihen jotain lisää ja jota ei voi jakaa osiin. (PH, 239.)

Viime kädessä eksistentiaalinen turvattomuudenkokemus johtuu Seppälällä siitä ahdistavasta tiedosta, että inhimillisellä olemassaololla ei ole etukäteen annettua, kosmisesta järjestyksestä juontuvaa merkitystä, vaan päinvastoin ihmisen pitäisi itse luoda elämälleen merkitys ja siitäkin huolimatta hän on lopulta yksin vastatusten kuoleman tosiasian kanssa.

Entä mikä on taiteen ja kirjallisuuden tehtävä indifferenssiä tuottavassa yhteiskunnassa? Yhden vastauksen tähän kysymykseen tarjoaa Lari Laineen sisko Laura Laine, joka tekee Seppälän romaanissa elokuvaa syrjäytymisestä ja vieraantumisesta ja ottaa siihen aineksia Saija Lehtosen ja Jumalan Kyyneleen elämästä. Romaanissa on useita erillisiä jaksoja tämän elokuvan suunnittelusta ja sen käsikirjoituksesta sekä nykykirjallisuuden tilaa koskevia metakirjallisia pohdiskeluja. Eräässä jaksossa, jossa Laura suunnittelee elokuvansa valaistusta ja lavastusta, toistuu moneen otteeseen ilmaisu ”Punaista ja mustaa”, minkä voi tulkita viittaavaan Stendhalin samannimiseen romaaniin ja siihen, että Lauran aikomuksena on sitoutua yhteiskunnallisen taiteen traditioon. (PH, 91–93.) Romaanin lopussa hän päättääkin poistaa elokuvastaan siihen alun perin aikomansa, katsojalle lohdutusta tarjoavat jaksot. Yleisemmin Lauran hahmo ja Seppälän

romaanit painottavat sitä, että kirjallisuuden ja taiteen tehtävänä ei ole toimia viihteenä tai terapiana vaan pakottaa vastaanottaja kohtaamaan yhteiskunnallinen todellisuus ja eksistentiaalinen tilanteensa maailmassa.

Paholaisen haarukka ei sisällä viittauksia vain yhteiskunnallisen romaanin traditioon. Niin kuin Tuomas Juntunen (2012) toteaa, tuotannossa Seppälä viljelee usein myös viittauksia Raamattuun ja kristinuskoon. *Paholaisen haarukassa* niihin kuuluu muun muassa sen alkuun sijoittuva kohta, jossa varallisuudenhoitaja Lari Laine luonnehtii ammattikuntaansa ”uudeksi Jumalalaksi, jonka ne saattoivat tunnistaa ja hyväksyä sen jälkeen, kun vanha oli tapettu” (PH, 29). Tässä mielessä romaanin voi tulkitä moderniksi moraliteetiksi. Sellaisena se kertoo varoittavan tarinan siitä, millaiseen merkityskriisiin ja kaaokseen yhteiskunta päätyy lähdettyään seuraamaan vääriä arvoja tai vääriä jumalia.

Melenderin *Ranskalainen ystävä* (= RY) kiinnittyy Seppälän romaania laajemmin 1800-luvun kirjallisuuteen. Sen keskushenkilönä on mielikuvateollisuuden palveluksessa työskentelevä kirjailija Joel Raento. Tämä Gustave Flaubertia ja 1800-luvun ranskalaista kirjallisuutta ihaileva henkilö on tympääntynyt työhönsä ja yritysmaailmaan, minkä vuoksi hän lähtee Ranskaan, Aronvilleen lepäämään. Siellä hän ystävyytyy Charles Baudelairea ihailevan Marcelin, entisen opettajan kanssa, joka toimii kuljetusalalla.

Joel näkee Flaubertissa sukulaissielun, joka halveksii hänen laillaan kapitalismia ja porvaristoa: ”Flaubertin mukaan porvarin halveksiminen on sivistyneen ihmisen tunnusmerkki. Minä halveksin porvaria koko sydämestäni, ja yritysmaailma on täynnä näitä sääliittäviä ihmispoiloja, jotka sinfoniakonsertissa sulkevat silmänsä näyttääkseen muille että nauttivat kuulemastaan” (RY, 31). Marcelin Baudelaire-ihailu kumpuaa samasta maaperästä, sillä Baudelairen tavoin hänkin inhoaa markkinakapitalismia ja sen tunkeutumista muualle yhteiskuntaan. Ajatustavaltaan Marcel on Joelia lähempänä nihilistiä, jonka on vaikea nähdä ympäröivää yhteiskuntaa millään lailla mielekkääksi.

Suhteessa kapitalismiin Joelin ja Marcelin tilanne on silti myös erilainen kuin Flaubertin ja Baudelairen tilanne. Taiteessa esitettyä kapitalismikritiikkiä tutkineet Luc Boltanski ja Ève Chiapello (1999, 64–90) toteavat, että Baudelaire ja muut 1800-luvun boheemitaitelijat elivät osittain kapitalistisen tuotannon ja kiertokulun ulkopuolella, yhteiskunnallisessa marginaalissa, mikä tarjosi heille tietyn riippumattomuuden kapitalismista ja mahdollisuuden kritisoida sitä. Flaubertin kohdalla riippumattomuuden taloudellisenä pohjana oli hänen vauras sukutaustansa, jonka turvin hän saattoi kirjailijana keskittyä taiteellisten tavoitteidensa toteuttamiseen. *Madame Bovaryssa* (1857) hän pyrkiikin romaanimuodon keinoin kuvaamaan provinsiaalis-porvarillisen elämäntavan latteutta ja merkityksettömyyttä. Flaubertin romaani ja sen päähenkilö Emma Bovary mainitaan Melenderin romaanissa useissa eri yhteyksissä, mikä vahvistaa peilirakenteen tavoin Melenderin romaanin pääteemaa eli ajatusta markkinakapitalismista merkityksettömyyttä tuottavana järjestelmänä.

Tästä järjestelmästä Joel ja Marcel eivät kuitenkaan pääse eroon, toisin kuin Baudelaire ja Flaubert. Päinvastoin, he joutuvat vastakkain

sen rikollisten muotojen kanssa. Marcel on sotkeutunut erään rikollisliigan harjoittamaan ihmisten salakuljetukseen, jossa itäeurooppalaisia naisia toimitetaan Yhdysvaltoihin seksityöläisiksi. Päästettyään vapaaksi erään kuljetettavan hän joutuu liigan ahdistamaksi. Joel auttaa häntä selviytymään tilanteesta harhauttamalla kilpailevat liigat toistensa kimppuun. Tästä aseellisesta yhteenotosta ja sen jälkiseurauksista lähetystä tekeväälle televisioyhtiölle eräs Joelin ystävästä toteaa, että julkisen sektorin säästöt ajavat ennen pitkää kaikki ranskalaiset viidakon lakien armoille, sillä lopulta poliisilla ei ole keinoja taistella häikäilemättömiä ammattirikollisia vastaan. Samaan hengenvetoon romaani loppuu jaksoon, jossa Joel poistuu Aronvillestä ”seuranaan vain Flaubert” (RY, 238). Matka Ranskaan ei siis ole muuttanut hänen tilannettaan. Hän joutuu yhä työstämään markkinakapitalismin tuottamaa merkityksettömyyden kokemusta ja yleisemmin Emma Bovaryn tavoin haaveidensa ja todellisuuden välistä ristiriitaa.

Markkinakapitalismin kritiikkinä Melenderin teos sisältää rikosromaanin aineksia, mutta tässä yhteydessä kiintoisia ovat myös sen anti-modernit, jopa konservatiiviset puolet. Sen keskushenkilöt eivät ihaile vain 1800-luvun ranskalaista kirjallisuutta, jonka monet edustajat saattoivat vielä, toisin kuin nykyiset kirjailijat, toimia syrjässä markkinakapitalismita. Lisäksi he, varsinkin Marcel, tuntevat vetoa Ranskan vallankumousta edeltävään aikaan, jolloin ”pohjaton edistysusko” ei vielä ollut muodostunut yhteiskuntaa hallitsevaksi ideologiseksi käytännöksi (RY, 58, 171–179). Kyseinen luonnehdinta on nähdäkseni tulkittavissa valistuksen perintöön kohdistuvaksi kritiikiksi. Yhteiskunnallisella tasolla Joelin ja Marcelin kaipuun kohteena on sellainen Ranska, jota markkinakapitalismin, laajan maahanmuuton ja rikollisliigojen aiheuttamat ongelmat eivät vielä hallitse.

Lopuksi

Yhteiskunnallisella romaanilla ja sen alalajeilla ja sukulaislajeilla on oma pitkä traditionsa kirjallisuuden historiassa, ja käsitteinä ne ovat hyödyllisiä välineitä myös nykykirjallisuutta analysoitaessa. Tosin tämän lajin yhtenä hankaluutena on sen laajuus. Siihen näyttää siksi pätevän Fowlerin (1997, 12) esittämä huomautus siitä, että mitä enemmän johonkin lajiin tulee teoksia, sitä monimuotoisemmaksi ja epämääräisemmäksi se muuntuu. Tällöin siinä syntyy uusia alalajeja, sen piiriin kuuluvat teokset omaksuvat piirteitä muiden lajien repertoaareista tai risteytyvät muiden lajien kanssa ja tuottavat geneerisesti hybridisiä teoksia.

Näistä syistä yhteiskunnallisen romaanin laajaa kerrostumaa ei ole järkevää yrittää tutkia vain yhden lajikäsitteen – ”yhteiskunnallinen romaani” – avulla vaan analyysin lähtökohdaksi voi asettaa sen periaatteen, että yksittäisissä yhteiskunnallisissa romaaneissa on tavallisesti piirteitä muistakin lajeista. Tätä kautta analyysi pystyy monipuolisemmin tavoittamaan kunkin romaanin kirjallisen ominaislaadun. Samalla vasta kontekstuaalisen tarkastelun yhdistäminen tällaiseen analyysiin paljastaa sen, mikä tekee jonkin yksittäisen romaanin yhteiskunnalliseksi romaaniksi,

missä suhteissa se tematisoi kohteekseen oman aikansa yhteiskunnallisesta todellisuudesta nousevia kysymyksiä.

Käsitellessään kysymystä kapitalismin luonteesta ja sen vaikutuksista ihmisten elämään nykyinen suomalainen yhteiskunnallinen romaani jatkaa yhteiskunnallisen romaanitradition pitkää linjaa. Tämä kysymys on 1800-luvun alkupuolelta lähtien kuulunut eurooppalaisen yhteiskunnallisen romaanin suuriin teemoihin. Sitä tarkastellessaan ja saadakseen paremmin haltuunsa markkinakapitalismin hallitseman todellisuuden ja immateriaalisen talouden nykyinen suomalainen yhteiskunnallinen romaani on ottanut käyttöönsä metafiktiolle ominaisia ilmaisukeinoja ja kehittänyt niitä eteenpäin, mikä todistaa sen uusiutumiskyvystä. Melenderin ja Seppälän tapaiset kirjailijat ovat puolestaan elvyttäneet eksistentiaalisia teemoja käsittelevän yhteiskunnallisen romaanin tradition ja tehneet ranskalaisesta kulttuurista taas kerran tärkeän vaikutteiden lähteen suomalaiselle kirjallisuudelle.

LÄHTEET

Kaunokirjallinen aineisto

- Hotakainen, Kari 2011: *Jumalan sana. Romaani*. Helsinki: Siltala. (= JS)
- Melender, Tommi 2009: *Ranskalainen ystävä. Romaani*. Helsinki: WSOY. (= RY)
- Raittila, Hannu 2005: *Pamisoksen purkaus. Romaani*. Helsinki: WSOY. (= PP)
- Salminen, Arto 1998: *Varasto. Romaani*. Helsinki: WSOY. (= V)
- Salminen, Arto 2005: *Kalavale. Kansalliseepos*. Helsinki: WSOY. (= K)
- Salminen, Arto 2007/2001: *Paskateoria. Romaani*. Toinen painos. Helsinki: WSOY. (= P)
- Seppälä, Juha 2008: *Paholaisen haarukka. Romaani*. Helsinki: WSOY. (= PH)

Muut lähteet

- Adler, Hans (Hrsg.) 1990a: *Der Deutsche Sozialroman des 18. und 19. Jahrhunderts*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Adler, Hans 1990b: Einleitung. Adler (Hrsg.) 1990a, 1–14.
- Adler, Hans 1990c: Literatur und Sozialkritik. Versuch einer historischen Spezifik des sozialen Romans. Adler 1990a, 280–311.
- Arminen, Elina 2012: Kutsumuksen hinta. Antero Viinikaisen Orgo ja Kreetta Onkelin Kutsumus kustannusmailman peilinä. *Avain* 2/2012, 34–51.

- Bahtin, Mihail 1979: *Kirjallisuuden ja estetiikan ongelmia*. Venäjän kielestä suomentaneet Kerttu Kyhälä-Juntunen ja Veikko Airola. Moskova: Edistys.
- Baudrillard, Jean 1981: *Simulations*. Translated by Paul Foss et al. New York: Semiotext(e).
- Bérout, Sophie et Tania Régin (éd.) 2002: *Le roman social. Littérature, histoire et mouvement ouvrier*. Paris: Les Éditions Atelier.
- Biermann, Karlheinz 1982: *Literarisch-Politische Avantgarde in Frankreich 1830–1870. Hugo, Sand, Baudelaire und andere*. Stuttgart, Berlin, Köln, Mainz: Verlag W. Kohlhammer.
- Boltanski, Luc et Ève Chiapello 1999: *Le nouvel esprit du capitalisme*. Paris: Gallimard.
- Braun, Jerome and Lauren Langman (eds.) 2012: *Alienation and the Carnivalization of Society*. New York and London: Routledge.
- Cazamian, Louis 1973/1903: *The Social Novel in England 1830–1850. Dickens, Disraeli, Mrs Gaskell, Kingsley*. Orig. *Le Roman Social en Angleterre 1830–1850* (1903). Translated by Martin Fido. London and Boston: Routledge & Kegan Paul.
- Dubois, Jacques 2000: *Les romanciers du réel. De Balzac à Simenon*. Paris: Éditions du Seuil.
- Dubois, Jacques 2007: *Stendhal. Une sociologie romanesque*. Paris: Éditions la Découverte.
- Fowler, Alastair 1997/1982: *Kinds of Literature. An Introduction to the Theory of Genres and Modes*. Oxford: Clarendon Press.
- Isomaa, Saija 2009: *Heräämistien poetiikkaa. Lajeja ja intertekstejä Arvid Järnefeltin romaaneissa Isänmaa, Maaemon lapsia ja Veneh’ojalaiset*. Helsinki: SKS.
- Jameson, Fredric 2011: *Representing Capitalism. A Commentary of Volume One*. London: Verso.
- Jansson, Jan-Magnus 1988: Kirjailija ja poliittiset arvot. *Toisen tasavallan kirjallisuus. Keskustelua Pentinkulman päivillä 1978–1987*. Porvoo–Helsinki–Juva: WSOY, 216–227.
- Jauss, Hans Robert 1984/1982: *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Juntunen, Tuomas 2012: *Virsta väärää, vaaksa vaaraa. Intertekstuaalinen moniäänisyys Juha Seppälän proosassa*. Helsinki: Helsingin yliopiston humanistinen tiedekunta.
- Karkama, Pertti 1971: *Sosiaalinen konfliktromaani. Rakennetutkimus suomalaisen yhteiskunnallisen realismin pohjalta*. Oulu: Pohjoinen.
- Karkama, Pertti 1998: *Kulttuuri ja demokratia. Kirjoituksia kulttuurin nykytilasta*. Helsinki: SKS.

- Koc, Richard A. 1982: *The German Gesellschaftsroman at the Turn of the Century. A Comparison of Works of Theodor Fontane and Eduard von Keyserling*. Berne and Frankfurt am Main: Peter Lang.
- Lappalainen, Päivi 2000: *Koti, kansa ja maailman tahraava lika. Näkökulmia 1880- ja 1890-luvun kirjallisuuteen*. Helsinki: SKS.
- Lash, Scott 2010: *Intensive Culture. Social Theory, Religion and Contemporary Capitalism*. London: Sage.
- Lukács, Georg 1971: Die Gegenwartsbedeutung des kritischen Realismus (1957). Georg Lukács Werke. Band 4. Probleme des Realismus I. Essays über Realismus. Neuwied und Berlin: Luchterhand.
- Marx, Karl 1979/1867: *Pääoma. Kansantaloustieteen arvostelua. I osa. Pääoman tuotantoprosessi. Alkuteos Das Kapital. Kritik der politischen Ökonomie. Band I*. Moskova: Edistys.
- Meretoja, Hanna 2008: Ihmissuhteet kulutussuhteina Michel Houellebecqin romaanissa "Oikeus nautintoon". Jussi Ojajärvi ja Liisa Steinby (toim.), *Minä ja markkinavoimat. Yksilö, kulttuuri ja yhteiskunta uusliberalismin aikakaudella*. Helsinki: Avain, 356–386.
- Müller-Seidel, Walter 1990: Soziale Romankunst. Adler (Hrsg.) 1990a, 349–374.
- Ojajärvi, Jussi 2006: *Supermarketin valossa. Kapitalismi, subjekti ja minuus Mari Mörön romaanissa "Kiltin yön lahjat" ja Juha Seppälän novellissa "Supermarket"*. Helsinki: SKS.
- Ojajärvi, Jussi 2012: Capitalism in the Family. On Realistic Involvement after the Neoliberalist Turn. Leena Kirstinä (ed.), *Nodes of Contemporary Finnish Literature*. Helsinki: SKS, 152–174.
- Ojajärvi, Jussi 2013a: Realismin keksimisen velvollisuus. Lamanjälkeisen kapitalismin aikalaismuutokset tematiikan ja muodon ongelmana. Hanna Meretoja ja Aino Mäkikalli (toim.), *Romaanin historian ja teorian kytkentöjä*. Helsinki: SKS, 280–313.
- Ojajärvi, Jussi 2013b: Kapitalismista tulee ongelma. *Suomen nykykirjallisuus 2. Kirjallinen elämä ja yhteiskunta*. Helsinki: SKS, 131–153.
- Palmgren, Raoul 1965: *Työläiskirjallisuus. (Proletaarikirjallisuus.) Kirjallisuus- ja aatehistoriallinen käsitteiselvittely*. Porvoo – Helsinki: WSOY.
- Peltonen, Milla 2008: *Jälkirealismin ehdoilla. Hannu Salaman Siinä näkijä missä tekijä ja Finlandia-sarja*. Turku: Turun yliopiston julkaisuja, sarja C, nro 272.
- Polanyi, Karl 2009/1944: *Suuri murros. Aikakautemme poliittiset ja taloudelliset juuret*. Alkuteoksesta *The Great Transformation. The Political and Economic Origins of Our Time* suomentanut Natasha Vilokkinen. Tampere: Vastapaino.
- Rossi, Riikka 2009: *Särkyvä arki. Naturalismin juuret suomalaisessa kirjallisuudessa*. Helsinki: Helsinki University Press.

- Sassi, Ville 2012: *Uudenlaisen pahan unohdettu historia. Arvohistoriallinen tutkimus suomalaisen romaanin pahan tematiikasta ja ”pahan koulu-kunta” -vuosikymmenmäärityksen muodostumisesta kirjallisuusjärjestelmässä*. Joensuu: University of Eastern Finland, Dissertations in Education, Humanities, and Theology No 25.
- Sevänen, Erkki 2011: Kirjallisuus maailman merkityksellistäjänä. Voitto Ruohonen, Erkki Sevänen ja Risto Turunen (toim.), *Paluu maailmaan. Kirjallisten tekstien sosiologiaa*. Helsinki: SKS, 247–297.
- Sevänen, Erkki 2013: Juha Seppälän *Paholaisen haarukka* markkinakapitalismin representaationa. Hanna Meretoja ja Aino Mäkikalli (toim.), *Romaanin teorian ja historian kytköksiä*. Helsinki: SKS, 314–350.
- Steinby, Liisa 2011: Sosiologinen näkökulma kirjallisuuden lajeihin. Voitto Ruohonen, Erkki Sevänen ja Risto Turunen (toim.), *Paluu maailmaan. Kirjallisten tekstien sosiologiaa*. Helsinki: SKS, 365–393.
- Steinby, Liisa 2013: Kirjallisuus ja kirjallisuudentutkimus. Aino Mäkikalli ja Liisa Steinby (toim.), *Johdatus kirjallisuusanalyysiin*. Helsinki: SKS, 15–56.
- Suleiman, Susan Rubin 1983: *Authoritarian Fictions. The Ideological Novel as a Literary Genre*. New York: Columbia University Press.
- Söderling, Trygve 2008: *Medelklass med mänskligt ansikte. Medelklassradikalismen i fyra sextiotalsromaner av Christer Kihlman, Jarl Sjöblom, Marianne Alopæus och Ulla-Lena Lundberg*. Helsingfors: Nordica, Helsingfors universitet.
- Weber, Max 1989/1920: *Maailmanuskonnot ja moderni länsimainen rationaalisuus*. Alkuteoksesta *Gesammelte Aufsätze zur Religionssoziologie* suomentanut Tapani Hietaniemi. Tampere: Vastapaino.
- Zima, Peter 2001/1997: *Moderne/Postmoderne. Gesellschaft, Philosophie, Literatur*. Tübingen: A. Francke.

Kirjoittaja

Erkki Sevänen, FT, YTT, professori, Itä-Suomen yliopisto
([erkki.sevanen\[at\]uef.fi](mailto:erkki.sevanen@uef.fi))

JUHANI SIPILÄ

Kirjallisilla merkityksillä kuormitettu kaupunki

Hannu Raittilan *Canal Grande* ja tradition kerrostumat

Hannu Raittilan Venetsiaan sijoittuva romaani Canal Grande (2001) on läpeensä intertekstuaalinen. Se viittaa paitsi tunnettuun Venetsia-kirjallisuuteen myös lukemattomiin taideteoksiin ja kulttuurihistoriallisiin kerrostumiin. Artikkelissa tutkitaan Canal Granden kirjallisen näyttämön ja romaanin tematiikan välistä yhteyttä sekä henkilöahmojen kytkeytymistä commedia dell'arte -perinteeseen, johon romaani viittaa suoraan paitsi henkilöiden välisissä keskusteluissa myös kuvaamalla Venetsian karnevaalia.

”Venetsiassa ei voi saada mitään aikaiseksi, siellä voi vain oleilla. – – Miksi Venetsiaan tullaan? Onhan kuoleminen ainoa asia, jonka täällä pystyy tekemään muuttaakseen vallitsevaa olotilaa.” Näin kirjoittaa päiväkirjaansa Saraspää, yksi Hannu Raittilan *Canal Grande* -romaanin (2001, viitteissä CG) keskeisistä henkilöistä.¹ Samalla hän tulee ennakoineeksi oman kohtalonsa tiedostaen samalla, miten kliseiseltä se kuulostaa: ”Herra jumala, kuolema Venetsiassa on niin teatraalinen ja kirjallisilla merkityksillä tukahdutettu aihe, että sen ajatteleminenkin herättää ärtymystä.” (CG, 33.)

Canal Grande on täynnä viittauksia paitsi kirjallisuuteen myös muihin taiteisiin: musiikkiin, elokuvaan, kuvataiteeseen ja arkkitehtuuriin. Viittausten kohteina ovat yhtä hyvin Venetsian kirkot ja Tintoretton maalaukset kuin Antti Hyryn proosa, James Bond -elokuvat tai Veikko Lavin laulelmat. Keskeisenä pohjatekstinä on Thomas Mannin tunnettu pienoisromaani *Kuolema Venetsiassa (Der Tod in Venedig, 1912, suom. 1928)*, johon alun katkelmassakin viitataan, mutta romaani yhdistelee maailmankirjallisuuden merkkiteoksiin häikäilemättä myös populaarikulttuurin tuotoksia. *Canal Granden* tarina sijoittuu pääosin Venetsiaan, joka jo itsessään on ainutlaatuinen kokonaistaideteos. Joillekin romaanihenkilöille maailman taidearteet ovat läpikotaisin tuttuja, jotkut kuulevat niistä ensimmäistä kertaa. Tästä epäsuhdasta syntyy myös komiikkaa, jolla on tärkeä funktio erityisesti kansallisten stereotyyppien ja eteläpohjoinen-vastakohtaisuuksien käsittelyssä. Henkilöiden suhde taiteeseen ja Venetsian aarteisiin muodostaa vain yhden romaanin monista kerroksista. Raittila tarttuu myös maailmanlaajuisiin ongelmiin kuten

¹ Romaanin nimi on nimiölehdellä muodossa *Canal Grande* eli ensimmäinen sana on kursivoitu syystä, jota en tässä lähde selvittämään. Selvytyden vuoksi kursivoin koko nimen erotukseksi Venetsian pääväylästä, joka esiintyy Raittilan romaanissa pääosin alkukielisessä muodossaan. Canal Grandesta on käytetty myös suomenkielistä nimitystä Suuri kanava, joka esiintyy esimerkiksi Hemingwayn suomennoksessa *Joen yli puiden siimekseen (Across the River and into the Trees 1950, suom. 1951)*. Suomenkielinen nimi vilahtaa myös Raittilan romaanissa (CG, 9), minkä voi tulkita alluusioksi juuri Hemingwayn romaaniin, johon viitataan toisaalla myös suoraan (CG, 62).

valtapolitiikkaan, korruptioon sekä kansalliset rajat ylittävään rikollisuuteen, esimerkiksi salakuljetukseen ja ihmiskauppaan.

Henkilöhahmojen tietämyksen epäsuhtaisuus tuottaa komiikkaa mutta se tarjoaa myös keinon välittää tietoa niistä kulttuurisista ja kirjallisista kerrostumista, joiden varaan koko romaani rakentuu. Historiallisen perspektiivin keskeisille teemoille tarjoaa tapahtumapaikka, joka lienee myyttisin kaupunki koko maailmassa.

Tässä artikkelissa tutkin *Canal Granden* kirjallisen näyttämön ja romaanin tematiikan välistä yhteyttä ja siihen liittyen keskeisten henkilö-hahmojen kytkeytymistä *commedia dell'arte* -perinteeseen, johon romaani viittaa suoraan paitsi henkilöiden välisissä keskusteluissa myös kuvaamalla Venetsian karnevaalia.

Suomalaiset Venetsian talvessa

Tarinan alussa eri alojen asiantuntijoista koottu, EU:n ja Unescon alaisena toimiva suomalaisryhmä saapuu Venetsiaan käynnistämään projektia, jonka päämääränä on ei enempää eikä vähempää kuin kaupungin pelastaminen. Tarkoitus on pysäyttää rakennusten, infrastruktuurin ja taide-aarteiden vähittäinen tuhoutuminen. Asiantuntijoiden aika kuluu kuitenkin selvitellessä sitä, mikä heidän todellinen roolinsa on. Onko heille lopultakin varattu pelkkä aasin osa suuressa karnevaalissa, jossa naamioita ei koskaan riisuta – korkeintaan vaihdetaan toisiin? Ryhmän jäsenet joutuvat tekemisiin paitsi oikeiden naamiaisten myös oikean aasin kanssa, kun Venetsian karnevaali toden teolla käynnistyy. Kertomuksen konkreettinen ja allegorinen taso lankeavat näin yhteen.

Canal Grandessa ketään ei voi nimetä päähenkilöksi, vaan kyse on kollektiivin kuvauksesta. Ryhmän rakennusteknisenä asiantuntijana häärii diplomi-insinööri Marrasjärvi, ”oikea väärentämätön Suomen mies”, kuten kulttuuriasioiden ekspertiksi palkattu Saraspää häntä luonnehtii. Saraspää itse on ”Suomessa ainutlaatuinen kosmopoliitti ja eurooppalaisen hengenelämän tuntija”. Tämän arvion lausuu koko ryhmän puheenjohtaja, opetusministeriön osastopäällikkö, kulttuuriasiainneuvos Snell, jonka nimen voi tulkita alluusioksi suomalaiseen suurmieheen J. V. Snellmaniin; nimestä puuttuu vain miehinen loppuliite. Ponnekkaan rouvan sydämellä on Venetsian pelastamisen sijasta Suomi-kuvan kirkastaminen ja sen ohella tarve saada projektin rahat kulumaan – budjetin alittaminen on vakavin virhe, johon hankkeessa voi syllistyä (CG, 316).

Neljäs asiantuntija on Suomen akatemian vanhempi tutkija, yleisen historian dosentti Heikkilä. Marrasjärvi käyttää häntä apupoikanaan virtausmittauksissa ja tulkkinaan italialaisten kassa. Heikkilä tosin ei osaa italiaa, mutta tulee ymmärretyksi latinallaan. Hän on kävelevä ensyklopedia, jota Saraspää luonnehtii akateemisen vanhanpojan perikuvaksi. Vesa Karosen (2001) mukaan Marrasjärvi-nimi viittaa eräkirjailija, kenraali Kurt Martti Walleniuksen asuinpaikkaan Lapissa. Saraspään nimi puolestaan viittaa Inarissa asustavaan eräkirjailijaan Seppo Saraspähän. Alluusiot suomalaiseen erä- ja Lapin-kirjallisuuteen – olkoonkin että tulevat

mutkan kautta – voi tulkita sekä omalaatuiseksi huumoriksi että romaanin tematiikkaan liittyvän pohjoinen–etelävastakohtaisuuden rakennuspaikoiksi.

Valtuuskunnan apulaiseksi on palkattu Tuuli, koulunsa kesken jättänyt nuori nainen, joka on ollut Italiassa jo pari vuotta ja jonka harteille kaikki käytännön asiat jäävät. Tuulin asemaa kuvaa se, että asiantuntijoista puhutaan pelkästään sukunimillä, mutta Tuulia kutsutaan aina etunimellä. Hän on kaikista työyhteisöistä tuttu tyttö, jota ilman organisaatiot halvaantuisivat, aikataulut pettäisivät ja palaverikahvit jäisivät keittämättä mutta jonka arvo mitataan vain miesten katseitten määrällä. *Canal Grandessakin* Tuuli mainitaan ensimmäisen kerran vasta sivulla 52, vaikka hän on ollut paikalla alusta saakka. Kuvaa täydentää se, että Saraspää mieltää hänet alusta alkaen nimenomaan ”tytöksi”, vieläpä varsin ihastuttavaksi.

Tuuli on yksi tarinan kolmesta minäkertojasta, kaksi muuta ovat Marrasjärvi ja Saraspää. He ovat tarinaan osallistuvia henkilökertoja, ja heidän sanomisensa voivat olla keskenään ristiriitaisia ja tilannesidonnaisia. Kukin heistä tulkitsee tapahtumat ja tapahtumapaikat omasta erityisestä näkökulmastaan, hyvin subjektiivisesti. Myös heidän tietämyksensä on rajoittunutta. Marrasjärvelle selviää vasta sitten, kun häntä ammutaan sekä haulikolla että kranaatinheittimellä, että he ovat olleet tekemisissä rikollisliigan jäsenten kanssa. Saraspäälle asioiden oikea laita selviää paljon nopeammin, ja Tuuli on tiennyt sen tarinan alusta saakka.

Romaanissa on kaksi osaa, joista ensimmäinen, ”Talvi”, käsittää suurimman osan koko teoksesta. Jälkiosa ”Kevät” on laajuudeltaan ikään kuin talvisen tarinan lyhyt jälkinäytös. Puolitoista kuukautta käsittävän talvitarinan kertomisesta vastaavat vuorovedoin Marrasjärvi ja Saraspää, jotka muutaman sivun mittaisissa kuvauksissa kertovat vuorotellen samoista tapahtumista. ”Kevät” on pelkästään Tuulin kerrontaa. Tämä on sikäli yllättävää, että hän vaikuttaa ensimmäisessä osassa sivuhenkilöltä, jonka toimet liittyvät paikallisten kanssa asioimiseen, osin hämäriinkin puuhiin, ja tarinan edetessä hänestä tulee enenevässä määrin Saraspään pakkomielleisen intohimon kohde. Vasta Tuulin omassa kertomuksessa moni oudolta vaikuttava toiminta saa selityksensä ja koko tarina kääntyy ikään kuin nurin.

Romaanin rakenne henkilöineen ja kerrontaratkaisuihin on tapahtumakaupungin kaltainen: monikerroksinen, sokkeloinen, yllättävä. Analogian rakenteelle luo myös tarinan alkua hallitseva sankka sumuverho, jonka suojasta putkahtelee aina uusia piirteitä arvoituksellisesta kaupungista, kunnes tuuli työntää sumupatjan liikkeelle ja asiat näyttäytyvät aivan toisenlaisessa valossa (CG, 32).

Paikan ja henkilöhahmojen monilähtöisyys

Romaanin tapahtumapaikalla ja -ajalla on yleensä jokin merkitys tematiikan kannalta. Venetsia on yksi kulttuurisesti kuormitetuimmista paikoista maailmassa, ja kun siihen lisätään vielä yhden päähenkilön kuolema, kokonaisuus voisi rakentua kirjallisten kliseiden kierrätyskeskukseksi.

Romaani kuitenkin rakentuu kliseille tietoisesti, niitä alleviivaten, kuten artikkelin alussa siteeratusta Saraspään päiväkirjamerkinnästä käy ilmi. Ja kliseissä ja stereotyyppioissa saattaa olla totuus haudattuna. Ei jonkin seikan toistuminen ja toistaminen tee siitä läpeensä sepitteellistä.

Kliseet toimivatkin Raittilalla koodin tavoin. Ne avaavat yhteyksiä traditioon, toisiin teksteihin ja tekstien kerrostumiin. Ne ovat myös kommentoinnin kohde. Koodeina ne myös jäsentävät romaanin moninaista tematiikkaa. Venetsia ei ole Raittilalle ensisijaisesti maantieteellinen vaan kulttuurinen paikka, jossa risteävät paitsi taiteen ja kulttuurin myös kaupankäynnin, valtapolitiikan ja kansainvälisen rikollisuuden maailmat. Tähän viittaa sekin, ettei kirjailija ole pannut suurta painoa yksityiskohtien yhtäpitävyydelle todellisen Venetsian kanssa. Esimerkiksi hotelli Le Bains, jonka Raittila on sijoittanut Lidon laguunin puoleiselle rannalle, sijaitsee todellisuudessa meren puolella. Muissakin yksityiskohdissa on epätarkkuuksia.

Kuvaus ei ylipäätään perustu perinpohjaiseen Venetsiantuntemukseen. Raittila kertoo käyneensä Venetsiassa vuonna 1972 ja viettäneensä perillä kuusi tuntia, joten romaanin Venetsia perustuu ennen muuta ”valehteluun, vaikutelman luomiseen” (Suojanen 2004). Romaanissa tämä idea ilmaistaan epäsuorasti Saraspään pohdinnoissa: ”– taiteessa keinotekoinen on aina parempaa kuin oikea” (CG, 240).²

Henkilöhahmojen pohdinnat ja keskustelut taideteoksista liittyvät siihen, miten Venetsiaa on pidetty taiteen tyysijana ja kuvausten kohteena: tämä tematisoi kaupungin keskeisyyden taide- ja kulttuurihistoriassa. Menneen jälkien havainnointi johtaa puheet myös kaupan ja sodankäynnin historiaan. Toisaalta Venetsia liitetään kirjoitusajankohtaan, nyky-Italiaan ja Euroopan unioniin. Venetsia edustaa ensisijaisesti koko eurooppalaista yhteiskuntaa, toissijaisesti sen eteläeurooppalaista (latinalaista, välimerellistä) versiota, johon suomalaisuus kontrastoituu.

Venetsian infrastruktuuri, rakenteet ja rakennukset sekä kulttuuri ovat syntyneet vuosisatoja sitten ja muotoutuneet vähitellen. Se on myös osa Italiaa, sen rikasta ja ikivanhaa kulttuuriperinnettä, johon suomalainen ja koko modernia arvostava pohjoismainen kulttuuri kontrastoituu. Marrasjärvi kiteyttää erot lahjomattomaan tapaansa:

Tipit ja lahjukset on korvattu pohjoismaisella sosiaaliturvalla, eläkera-hastoilla ja työttömyyskassoilla. Näin toimii järkevällä tavalla järjestynyt yhteiskunta, joka on korvannut tulkinnanvaraisen etikettikäytännön selkeällä hinnoittelulla. Eurooppalaisilla on siihen vielä pitkä matka. Sitä pitempi, mitä kauempana asuvat Suomesta. (CG, 31.)

Mikä tehtävä Venetsia-mytologialla romaanissa on? Venetsiasta puhuminen viittaa yhtä aikaa erilaisiin ja eriaikaisiin mytologisiin kerrostumiin. Romaania voikin luonnehtia *uusmytologiseksi*. Pekka Pesosen mukaan uusmytologinen teos on kirjallisuutta kirjallisuudesta, ”poeettisesti

² Ajatus toistuu muuallakin Raittilan tuotannossa. Esimerkiksi *Ei minulta mitään puutu* -romaanissa äänimies Panu pystyy loihtimaan katastrofin keskellä pidettävän suviseurati-laisuuden radiolähetkseen keinotekoisesti ”ihmeellisen ai[don] tunnelma[n]”, mikä tuo vaikeassa tilanteessa oleville kuulijoille ”lohtua” (Raittila 1998, 246).

tiedostettua leikkiä erilaisilla traditioilla, niiden luomilla hahmoilla ja tilanteilla, joista muodostuu tämän tradition hahmo” (1982, 158). Kaunokirjallisuuden *mytologismissa* ei ole kyse pelkästään myyttien käyttämisestä materiaalina vaan myös todellisuuden mytologisesta jäsentämisestä (Pesonen 1987, 103).³ Syntyvä todellisuuskuva on kerroksellinen, ja sitä luonnehtii joka suuntaan ulottuva viittausjärjestelmä:

Se [todellisuuskuva] on 'todellisuusvastainen', jos sen rinnalle asetetaan realismin maailmankuva, mutta se ei ole vain 'toista todellisuutta' kohti kurottuva, reaalitytodellisuuden kieltävä leikki, vaikka esim. erilaiset symbolismin estetiikkaan kuuluvat teesit niin sanovatkin. (Pesonen 1987, 116.)

Uusmytologinen teos on intertekstuaalinen, usein korostetusti: lukuisat alluusioidet, sitaattit ja erilaiset mytologeemat käynnistävät vastaanottajassa monitasoisia assosiaatioita. Symbolistisen uusmytologisen tekstin erityispiirre on monilähtöisyys. Aihe ja hahmo ovat heterogeenisiä, mutta sisimmältään yhteenkuuluvia. Perimmältään ne ovat saman myytin variantteja. Kaupunki ja siihen liittyvä mytologia ovat tyypillisiä symbolistien käyttämiä perusmyyttejä, Pesonen sanoo ja käyttää esimerkkinä Andrei Belyin *Peterburg*-romaanin (1916/1922), jossa jo teoksen nimi on koodi. Sitä täydennetään jatkuvasti erilaisilla viitteillä, jotka puolestaan toimivat koodeina. (Pesonen 1991, 48–49.)

Jo *Canal Granden* otsikko on koodi. Mytologisen kaupungin valtasuonena se viittaa Venetsiaan samalla tavoin kuin Nikolai Gogolin *Nevan valtakatu* (*Nevskij Prospekt*, 1835, suom. 1954) Pietariin. Muistomerkkien ja taideteosten lisäksi *Canal Grandessa* viitataan taidevirtauksiin kuten modernismiin, samoin talous-, sota- ja kirkkohistoriaan ja uskonnollisiin traditioihin. Kaikki nämä liittyvät toisiinsa ja mytologisoituvat romaanin aineksina.

Moniaineksisuus toteutuu paitsi alluusiona ja sitaatteina myös siinä, että samoja tapahtumia ja keskusteluja kerrotaan eri henkilöiden ”äänillä” ja niin, että henkilöt siteeraavat muiden tulkintoja. Näin Venetsia ja kaikki, mitä se romaanissa edustaa, näyttäytyy lukijan kannalta yhtä aikaa rikkaana mutta myös haastavana: miten pelkistää keskeiset teemat ja tulkitä mielekkäästi koko teosta jäsentävä näkemys?

Kaupunki ja henkilöt sumussa

Romaani alkaa lauseella: ”Sumu jatkui kolmatta viikkoa” (CG, 7). Kertoja on insinööri Marrasjärvi ja hän kuvaa, miten suomalaisia kuljettava kone sukeltaa kirkkaasta auringonpaisteesta miltei läpitunkemattomaan sumuun, jonka keskellä he elävät ensimmäiset viikot. Hotellillekin he löytävät käsikopelolla, ja kaupungissa liikkuminen onnistuu Marrasjärveltä vain

³ Mytologismi-termiä on käytetty erityisesti strukturalistisesti ja semioottisesti suuntautuneessa myytintutkimuksessa. Tarkastelun kohteena ovat kaunokirjallisuudessa eri tavoin ilmenevät myytit ja mytologiset lähtökohdat. (Pesonen 1997, 103; ks. myös Pesonen 1982 ja 1991.)

navigaattorin avulla. Reilussa kahdessa viikossa Marrasjärvi näkee kaupungista vain katukiveystä, lohkeilevia tiiliseiniä ja koristeltuja raskaita ja lopuuovia: ”[en] ollut nähnyt yhtäkään Canal Granden varrella seisovista palatseista, joita meidän oli määrä ryhtyä pelastamaan” (CG, 14).

Kaupunki sumussa on kirjallinen topos, jota esimerkiksi Eino Leino käyttää allegorisessa runossaan ”Helsinki sumussa” (1899). Siinä sumu peittää painostavana kaikki kaupungin keskeiset rakennukset ja kansalliset symbolit. Kansa astuu katuviertään parempaa toivoen ja toisilleen kuiskien, mutta ”raudanraskaana” sumun keskeltä ilmestyy venäläinen sotilasosasto. (Leino 1931, 394–395.) Sumu symboloi venäläistä sortokomentoa, jota edustavat yhtäkkiä sumusta ilmestyvät ja sinne taas kätkeytyvät venäläissotilaat.

Leino ei ole ensimmäinen sumu-motiivin käyttäjä tapahtumanäyttämöä luodessaan. Jo Charles Dickensin *Kolea talo* -romaanissa (*Bleak House*, 1852–53, suom. 2008) Lontoon kuvaus lähtee liikkeelle sumusta:

Sumua kaikkialla. Sumua yläjuoksulla, missä se liikkuu vihreiden saarien ja niittyjen lomassa, sumua alajuoksulla, missä se suttuisena vyöryy laivarivistöjen ja suuren (ja likaisen) kaupungin saastuneen rannan tienoilta. Sumua Essexin soilla, sumua Kentin kukkuloilla. (Dickens 2008, 9.)

Sumu vertautuu kaupungin yhteiskunnalliseen tilanteeseen: ”Milloinkaan ei voi sumu olla niin sakea eikä kura ja rapa niin paksua, että se taivaan ja maan silmissä saisi aikaan mitään sellaista kuin kaikista piintyneistä synnintekijöistä siivottomimman, lordikanslerin oikeuden hoippuva törmäily” (mt., 10). Sumu, kura, jatkuva vesisade ja sakea yhteiskunnallinen epäoikeudenmukaisuus luovat yhdessä alakuloisen tunnelman romaanin alkukuviin.

Myös *Canal Grandessa* sumu toimii analogiana toisaalta Venetsian yhteiskunnalliselle ilmapiirille, toisaalta henkilöahmojen mielentilalle. Suomalainen asiantuntijavaltuuskunta törmää byrokraattiseen sumurintamaan yrittäessään käynnistää avustusprojektiaan. Ensimmäisinä viikkoina he eivät saa paikallisilta viranomaisilta tarvittavia papereita tai toimitiloja käyttöönsä, joten he eivät pysty aloittamaan varsinaista työtään, jonka senkin sisältö jää epämääräiseksi, sumuiseksi. Sumua ja sen vaikutusta kommentoi myös Saraspää mutta hiukan eri näkökulmasta kuin Marrasjärvi:

Sumu jatkuu. En ole koskaan, edes tässä kaupungissa nähnyt tällaista sumua. Kävelen tuttuja kujia ja kanavanrantoja pitkin aivan pököpöisenä. Tuossa tulee sumuhöyrystä esiin tuttu sillankaide, tuossa taas palatin ovipielen pronssiveistos – välillä kadoten, välillä ilmaantuen niin, että hetken päästä epäilet oliko näkemäsi peräisin tästä maailmasta vai oman mielesi piiloista. (CG, 13.)

Sumun takia henkilöt ikään kuin leijuvat vailla kiinnekohtaa mihinkään lujaan ja totuttuun: he hapuilevat epäselvässä tilanteessa labyrinttimaisessa kaupungissa kiintopisteitä etsien melkein kuin Franz Kafkan *Oikeusjutun* (*Der Prozeß*, 1925, suom. 1986) päähenkilö. He saattavat myös epäillä omia havaintojaan: ovatko ne peräisin todellisesta maailmasta vai oman mielen syvyyksistä? Sumu sekoittaa, painostaa ja lannistaa, se eristää,

peittää ja hämää mutta toisaalta se myös pelkistää ja pakottaa katsomaan lähelle. Jotkut romaanin henkilöistä päätyvät pohtimaan omaa sisintään, omia motiivejaan ja sitä, mikä itselle maailmassa lopulta on tärkeää.

Sumu myös verhoaa, toimii ikään kuin naamiona – maailma näyttää sumussa aivan erilaiselta kuin auringonpaisteessa. Tapahtumapaikka näyttäytyy suomalaisryhmälle auringonpaisteessa vasta lähes kolmen viikon kuluttua siitä, kun he ovat Venetsiaan saapuneet. Silloin kaupunki ikään kuin riisuu sumunaamionsa. Naamioituminen liittyy myös henkilöihin ja tarinan tapahtumiin: ”Talvi”-jakso huipentuu Venetsian karnevaaliin, johon naamiot ja identiteettien vaihdokset liittyvät aivan konkreettisesti.

Realismille ominaisista hahmoista poiketen Raittilan henkilöt ovat tyyliteltyjä ja kirjalliseen traditioon viittaavia. Pohjalla on jokin stereotyyppi: näin toimii suomalainen insinööri, tällä tavalla katsoo maailmaa akateemisessa umpiossa elänyt tutkija, tältä kuulostaa nuori itsenäinen nainen. Romaani itse tarjoaa tulkintamallin omista henkilöistään: ”Heikkilän mukaan me itsekin olimme yllättävän pitkälle pelkkiä luonnenaamioita ja tyyppejä emmekä mitään moniulotteisia ja täyteläisiä henkilöitä” (CG, 283). Dosentin luonnehdinta käy lukuohjeeksi romaanille, siinä pelataan stereotyyppisillä vastakohtilla: insinööri – humanisti, vanheneva (kuoleva) mies – nuori vitaalinen (hedelmällinen) nainen, pohjoismainen – etelämaalainen, suora toiminta – byrokraattinen (tietoinen) hidastelu.

Dosentti Heikkilä stereotyyppisenä yliopistomiehenä ei tyydy pelkästään viittaamaan fiktiivisten tekstien erilaisiin henkilöhahmoihin ja luonnenaamioihin vaan pitää jopa pienimuotoisen luennon aiheesta *Commedia dell’arte*, joka on tärkeä juonne paitsi eurooppalaisessa teatteriperinteessä myös karnevaalissa:

Heikkilä kertoi, että naamiot, asut ja henkilöt, joita niiden avulla esitettiin olivat klassisia karnevaalihahmoja. Perushenkilöt tulivat ilveilyperinteestä, *Commedia dell’arte*sta. Se oli ollut rahvaan katuteatterin vallitseva muoto tuhatseitsemänsätaaluvulle asti. (CG, 246.)

Ilveily- ja karnevaaliperinteen esittelyn voi tulkita kertomustason materiaaliksi, romaanin näyttämöksi ja lavasteeksi, Venetsia-rikkamaksikin. Mutta muistaen *Canal Granden* uusmytologisen luonteen romaanin ”perushenkilöitä” kannattaa tarkastella *commedia dell’arte* -perinteen valossa, koska romaanin tietoviisas dosentti siihen suoraan viittaa. Mihail Bahatinin mukaan *commedia dell’arte* juontaa juurensa torien naurukulttuurista (2002, 33).⁴ Sen hahmot ovat aikojen saatossa varioineet, ja nimetkin ovat vaihdelleet.

Vakiohahmoina on useimmin kaksi vanhempaa miestä, kaksi nuorempaa miespalvelijaa, rakastavaiset ja palvelustyttö. Keskeinen on *Pantalone*, rikas aatelin tai kauppias, joka haluaa naittaa tyttärensä tai mennä itse naimisiin. Tärkeä on myös *Il Dottore*, aina oppinut ja

⁴ Improvisoiduista näyttämötilanteista versonut kansankomedia kehittyi omaksi lajikseen Italiassa 1400-luvulla ja eli loistokauttaan 1500-luvun puolivälistä 1700-luvulle. Sen hahmot edustavat erilaisia yhteiskuntaluokkia, ammattikuntia ja asuinpaikkoja. (McKee 1989, XIII–XX; Rudlin 1994, 13–33, 57–58.)

kaikkietävä, mitä ilmentää suuri määrä puhetta ja esitelmointiä.⁵ Naispuolisen palvelijan nimeksi vakiintui *Colombina*, joskin muitakin nimiä on esiintynyt. *Il Capitano* puolestaan on kerskaileva upseeri, joka yrittää turhaan tehdä vaikutuksen naiseen.⁶ Tarkastelen seuraavaksi romaanin keskeisiä henkilöitä ja niihin kytkeytyvää tematiikkaa dosentti Heikkilän tarjoaman koodin avulla.

Historia – nykypäivä

Il Dottore -hahmoja on romaanissa kaksikin, Heikkilä ja Saraspää (jälkimmäiseen palaan tuonnempana). Dosentti Heikkilä tietää kaiken historiasta, taiteesta ja teologiasta, mutta nykyhetken ongelmat ovat hänelle pelkkiä syykköitä loputtomiin luentoihin ja oman oppineisuuden esittelyyn. Hän on lisäksi omasta tyylistään tietoinen: ”Hän [Heikkilä] tietysti olisi itseoikeutettu Il Dottore, huvittava oppinut, joka sönköttää omatekoista latinaa, luennoi loputtomia rikkiviisauksia ja on tietävinään kaikista kaiken, vaikka ei oikeasti tiedä mistään mitään” (CG, 282).

Heikkilä-hahmo on sekä rakenteen että tematiikan kannalta tärkeä, vaikka hänen puheensa ja toimintansa suodattuinkin tarinaan Marrasjärven, Saraspään ja Tuulin kautta. Hahmo perustuu pitkälle romaaniperinteelle: hän on toiminnallisen aisaparinsa Marrasjärven epäitsenäinen, epäkäytännöllinen mutta puhelias osapuoli. Saraspää näkeekin heidät ”Manzan ritarina ja hänen aseenkantajanaan” ja mykkäfilmistä tunnettuna Majakkana ja Perävaununa. Don Quijoteen ja Sancho Panzaan verrattuna Marrasjärven ja Heikkilän roolitus on kuitenkin käännteinen. Heikkilä on kirjanoppinut ja lukutoukka, Marrasjärvi käytännön mies, jonka taistelu tuulimyllyjen kanssa on taistelua italialaista byrokratiaa ja eteläeurooppalaista saamattomuutta vastaan.

Heikkilän historiatietämys luo ironista vastavaloa Marrasjärven asakaretason ajattelulle, joka konkretisoituu täydellisenä tietämättömyytenä tapahtumaympäristön kulttuuriperinnöstä: ”Heikkilä selitti hakevansa [kartalta] Vergiliuksen ja Catulluksen huviloiden paikkoja. Dosentin italialaiset ystävät tuntuivat olevan varakasta väkeä. Se etsi huviloita Gardajärven rannoilta eikä tonttimaa siellä voinut olla halpaa” (CG, 218). Saraspää taas ironisoi Heikkilää siitä, että tällä menevät sekaisin historia ja tämän hetken todellisuus: ”Tuntuu kuin Heikkilä ottaisi kaiken irti siitä, että pääsee elämään todeksi sen mitä on historioitsijana lukenut varhaisrenessanssin kaupunkivaltioiden juonitteluista” (CG, 142).

Heikkilän oppineisuus ei kuitenkaan ole pelkkä komiikkaa tuottava piirre. Heikkilä esimerkiksi hahmottelee vaivattomasti yhtymäkohtia menneen ajan ja nykyajan maailmanvaltojen välillä: ”– Venetsia oli

⁵ Tarkemmin: Nicoll 1963, 44–60; Rudlin 1994, 91–102; McKee 1989, XV.

⁶ Hahmossa on kaikuja paitsi Don Juanista myös Don Quijotesta (Rudlin 1994, 121). Nuorten rakastavaisten (*innamorati*) rooli ei ole keskeisimpiä, mutta näytelmä usein päättyy siihen, että he saavat toisensa. Miespalvelijat eli *zannit* ovat yleensä ilveilijöitä, ja he tekevät akrobaattisia temppuja ja puhuvat törkeyksiä. Nimiä ovat esimerkiksi Arlecchino, Brighella, Pulcinella ja Scapino. (Nicoll 1963, 95–112; Rudlin 1994, 106–130.)

strategiselta asemaltaan ja sotilasopiltaan täsmälleen kuin meidän aikamme Yhdysvallat!” (CG, 84). Rinnastus on tärkeä: häikäilemätön kaupankäynti, kuljetusreittien turvaaminen sekä muiden riistäminen oman hyvinvoinnin ja turvallisuuden nimissä tulevat toistuvasti tarinassa esiin. Heikkilän puheet byrokratian synnystä, Max Weberistä ja paralleeliaktiosta ovat nekin temaattisesti tärkeitä, eivät pelkkää oman oppineisuuden osoittamista.⁷

Kansalliset stereotypiat

Canal Granden selvin Pantalone-hahmo on insinööri Marrasjärvi. Se tiedostetaan myös romaanin maailmassa: ”Dosentti keksi, että olen ilmiselvä Pantalone, äreä vanhempi mies, joka myös sai kaiken aikaa olla huolissaan tyttärestään, mutta kurkki itse kuitenkin salaa nuorten tyttöjen hameitten alle” (CG, 282). Marrasjärvi ei kurki naisten hameiden alle mutta on kireähkö keski-ikäinen mies, jolle maailma on käytännöllisten päätösten ja konkreettisten toimenpiteiden kenttä. Kaikille esteettisille, historiallisille ja kulttuurisille arvoille sokeana hän on huolissaan nimenomaan projektin etenemisestä ja Venetsian kunnosta. Hän laskee kustannuksia, hämmästelee italialaisten epäkäytännöllisyyttä ja vaatii nopeita ja radikaaleja ratkaisuja:

Ilmoitin, että minut oli opetettu varautumaan aina pahimpaan. Sen laiminlyönti olisi vastoin koulutusta ja ammattimoraalia. Olin tullut Venetsiaan nimenomaan luomaan periaatteet, joita noudattamalla venetsialaiset voisivat itse pitää kaupunkinsa veden pinnalla kaikissa olosuhteissa. (CG, 86.)

Marrasjärvi ottaa tehtävänsä äärimmäisen vastuullisesti ja vakavasti, mikä näyttää italialaisessa ympäristössä huvittavalta suuruudenhulluudelta. Heikkilä kutsuukin häntä ”San Salvatoreksi”, mutta Marrasjärvi ei ironiaa ymmärrä. ”Varautuminen on avainsana!”, hän kuuluttaa ikään kuin oman toimintansa mottona. Hän ei käsitä eteläeurooppalaisten tapaa mukautua vallitseviin olosuhteisiin: hehän varautuvat talveenkin vain kaulaliinoin, sormikkain ja tilapäislämmittimin eivätkä tilkitse talojaan (CG, 139).

Marrasjärvässä on myös *Il Capitano* -tyypin piirteitä: hänessä on nimittäin annos Don Quijotea, joka on yksi *Il Capitanon* protohahmoista. Se parodioi muun ohessa sotilasta, ja Marrasjärvi on kuin onkin saanut sotilaskoulutuksen ja esimerkiksi hiihtänyt laskuvarjojääkärikillan

⁷ Muissakin Raittilan teoksissa esiintyy samanlaisia esitelmäsiijöitä kuin dosentti Heikkilä. He tuovat romaaneihin tiedollisen, joskus jopa ensyklopedisen aspektin. Esimerkiksi *Ei minulta mitään puutu* -romaanissa (1998) tällainen hahmo on uskontotieteilijä Leila Mustamäki, *Atlantiksessa* (2003) it-miljonääri Saarilahti. *Terminaali*-romaanissa (2013) tietoa esimerkiksi globalisoituvasta yhteiskunnasta, löytöretkistä, lentoliikenteestä, raja-valvonnasta, purjehtimisesta, kansainvälisestä terrorismista, tyttöjen alakulttuurista ja valkuposkivanhikantojen runsastumisesta välittävät useammatkin eri henkilöahmot, ja romaanin jotkut luvut ovat eräänlaisia tietoisuuksia aina uudesta aihepiiristä. Lukija ei tietenkään voi lukiessaan olla varma, onko romaanin välittämä tieto ”oikeaa” vai onko se fiktiivistä, romaanin tarpeisiin luotua tai modifioitua.

retkikunnan mukana Grönlannin poikki. Hänessä on upseerimaista suoraviivaisuutta, valmiutta vastuunottoon eli juuri niitä ominaisuuksia, jotka Raittila on toisaalla määritellyt suomalaisen johtajuuden malliksi. Sitä leimaa vuorovaikutuksen sijasta ”mykkä vastuunotto”: ”Johtajan tärkeimpiä ominaisuuksia ovat perinteiset upseerihyveet: paineensietokyky, häikäilemättömyys ja kirkas tieto tavoitteesta. Salaamiskäytäntö on itsessään selvä osa ohjesääntöä” (Raittila 2002, 96).

Marrasjärven voi tulkita myös suomalaisen jokamiehen karikatyyriksi. Romaani itsekin viittaa tähän. Saraspään mukaan insinööri Marrasjärvi on ”tyylipuhdas hahmo”, joka kuolisi Tanskan salmien eteläpuolella yksin jätettynä nälkään, koska ei osaa käyttää ”hyvän käytöksen kaapuun kätkettyjä teräviä kyynärpäitään” eikä hinnoitella hymyään:

Suomalainen mies on todellakin kuten viimeinen mammutti, joka yrittää elää sulavan jään reunalla ja tulla raivokkaasti toimeen vieraaksi käyvässä maailmassa, Euroopan urbaanissa juonitteluympäristössä, jossa ei tunnetta sellaisia perisuomalaisia ajatustapoja kuten: ”...veihän naapurimme touon halla”, ”Kaveria ei jätetä!” tai ”Jokainen ihminen on laulun arvoinen.” ”Korpes raivio, kultavainio” – sieltä suomalaisen miehen ei olisi koskaan pitänyt joutua pois. (CG, 143–144.)

Arjen elämänviisauksiksi kiteytyneet sanonnat ja sitaatit näyttävät välimerellisessä ympäristössä huvittavilta kliseiltä. Saraspään ironiset lausahdukset edustavat suomalaisuuden kuvastoa kuluneimmillaan, mikä korostaa Marrasjärvi-hahmon stereotyyppisyyttä. Marrasjärvi kertoo tapahtumista kronologisessa järjestyksessä toimenpiteitä kuvailemalla ja muiden puheita raportoimalla. Mukana on yksityiskohtaista työnkuvausta, tarvikkeiden luetteloita ja viittauksia teknisiin toimenpiteisiin:

Dosentilla oli reppu, johon olimme pakanneet siivikot sekä neljän tuuman laudasta valmistamani asteikot vesipinnan korkeusvaihteluiden mittaamiseksi. Omassa rinkassani oli vasara ja nauvoja, akkuporakone, saha, nippusiteitä ja pari vyyhtiä köyttä. Olimme kalibroineet siivikkomittarit vetämällä laitetta vakionopeudella kylpyammeessa ja laskemalla potkuriakselin kierrokset. (CG, 25.)

Marrasjärvi kirjaa tapahtumia ja asiantiloja, esittää välillä jyrkkiäkin näkökantoja, mutta ei ilmaise omia tunteitaan eikä harrasta minkäänlaista psykologisointia – hän on toimija, tekijä, läpikotaisin käytännöllinen ja asia-keskeinen. Marrasjärvi-osuuksia voi kutsua insinööriproosaksi, myös sillä tyylittelyksi ja parodiaksikin, jos pitää Marrasjärveä pelkästään koomisena hahmona.

Raittila on eritellyt insinööriproosaa toisessa yhteydessä (2002, 56–57).⁸ Hänen mukaansa oikeaa insinööriproosaa eivät kirjoita insinöörit (vaikka käyttäkin esimerkkeinä juuri diplomi-insinöörien, Antti Hyryn ja Antti Tuurin tekstejä) eikä niiden kuvausten perusteella kannata pystytellä voimalaitoksia tai rakentaa kulkuneuvoja, koska kysymys on runoudesta: ”Todellinen insinööriproosa suhtautuu tekniikkaan kuin Don Quijote ritariromaniin. Energiaa ladatakseen insinööriproosa jännittää

⁸ Yleiseen käyttöön jääneen *insinööriproosa*-termin keksijää en tiedä, mutta Raittila lie-
nee ensimmäinen, joka sitä on eritellyt edes yhden kolumnin verran.

itsensä kylmän modernismin ja kuuman romantiikan väliin taiteilemaan.” Laji on miehinen, koska se on pintansa alla niin herkkää ja sentimentaalista ja koska sen tekijät ovat Hemingwayn kaltaisia piilonyyhkyjä, Raittila (mp.) väittää.

Vaikka Marrasjärvi on yksivakainen insinööri ja keski-ikäinen perheenisä, jota Tuuli, nykyajan nuori nainen, pitää pelkkänä torvelona, hän tuottaa kuitenkin sellaista proosaa, jossa ”lataus syntyy suuren tunteen ja sen kätkemisen välisestä jännitteestä” (Raittila 2002, 56–57). Eikä tässä vielä kaikki: Raittila panee insinöörinsä keksimään modernismin perusidean:

En ollut ajatellut koskaan asiaa, mutta nyt mietin, että tarkoituksenmukaiset ja pelkistetyt esineet olivat oikeastaan aina myös mukavan näköisiä. Taloista, esineistä, jopa lauseista ja sanoista pitää karsia pois tarpeeton. Niiden täytyisi olla selkeitä, kirkkaita niin, että tarkoitus näkyy jo ulkoasussa. Muodossa saa olla vain se, mikä on sisällön kannalta välttämätöntä. (CG, 40.)

Muotoilut ovat suoraan suomalaista modernismia käsittelevistä esityksistä, joissa vilahtelevat sellaiset käsitteet kuin tarkoituksenmukaisuus, täsmällisyys, eleettömyys, asiallisuus, kirkkaus, arkisuus, puhtaus, luontevuus, pakottomuus ja luonnollisuus.⁹ Insinööri havaitsee senkin, että sekä aineellisen (talot, esineet) että aineettoman (lauseet, sanat) tarkoituksen tulee olla kirkas, pelkistetty. *Canal Grandessa* puhe modernismista koskee paitsi kirjallisuutta myös muotoilua ja arkkitehtuuria, joiden osalta Venetsia edustaa vanhaa ja Suomi uutta ajattelua. Kaikkineen Marrasjärvi henkilöi suomalaista modernismia, jonka vastakohtana toimii venetsialainen ja ylipäätään välimerellinen perinne koristeellisuuksineen ja epäkäytännöllisyyksineen.

Kuolema Venetsiassa

Toinen tarinan *Il Dottore* -hahmo on Saraspää. Minäkertojana hänestä muotoutuu selvästi Heikkilää monisysisempi. Karnevaalissa Saraspää omaksuu itse *Il Dottore* -roolin pukeutumalla mustaan tohtorinviittaan, kolmikolkkahattuun ja pitkänokkaiseen ruttotohtorin maskiin:

Minä en ole mikään naurettava *Pantalone* tai kapteeni enkä rähisevä palvelija. Minä olen ruttotohtori, kunnioitettu ja pelätty. Ja nenä minulla on hävyttömän pitkä. Valitettavasti se on mennyt poikki. Mutta minulla on toinen naamari. (CG, 286.)

”Toinen naamari” on aivan konkreettinen esine, Yhdysvaltain armeijalta varastettu pimeänäkölaite, jonka Saraspää saa käsiinsä ja jota hän käyttää karnevaalissa. Sen avulla hän myös löytää Balkanilta salakuljetetun ikonin, johon hän viimeisinä päivinään turvautuu. Romaanin kompositiossa ”toinen naamari” on tulkittavissa esittämisen ja minäkuvan muokkaamisen ironisoinniksi. Saraspään alkuperäinen nimi on Snellman, mutta hän on vaihtanut sen suomenkieliseksi. Romaani vitsailee näin sillä, miten

⁹ Ks. esim. Laitinen 1958, Tarkka 1980, Viikari 1992, Hökkä 1999.

kirjailija Anja Kauranen ja toimittaja Saska Saarikoski ottivat itselleen yhteisen sukunimen, Saarikosken sukutaustasta löytyneen Snellmanin. Romanin maailmassa Saraspään entinen nimi liittää hänet kulttuuriasiantuntijaksi Snellin tavoin myös fennomaniaan ja kansalliseen ikonografiaan, josta Saraspää itse on kuitenkin halunnut irtaantua nimenvaihdoksen kautta eli ”toisen naamarin” avulla.

Naamarit ja nimien vaihdokset liittyvät identiteettien ja roolien häilyvyyteen; karnevaalissahan näyttelijöiden ja yleisön välillä ei ole selvää rajaa. Pimeänäkölaitteen käyttö symboloi myös yleistä pimeyttä, sokeat ja sokeiden taluttajat menevät sekaisin ja lankeavat raamatullisen kuopan sijasta sen venetsialaiseen vastineeseen: Snellmannin / Saraspään / ruttotohtorin ruumis löydetään kanavasta.

Canal Grande tematisoi yhteiskunnallisia ja eettisiä ongelmia. Bahtinin mukaan *commedia dell'arte* -perinteessä ilmenevällä karnevalistis-groteskillä muodolla on selvä päämäärä:

– – se pyhittää kuvittelun vapauden, antaa mahdollisuuden koota yhteen erilaatuista ja lähentää toisilleen vierasta, auttaa vapautumaan hallitsevasta näkökulmasta maailmaan, kaikesta konventionaalisesta, yleisesti tunnetuista totuuksista, kaikesta tavanomaisesta, totutusta, tuntemaan kaiken olemassaolevan suhteellisuuden ja aivan toisen maailmanjärjestyksen mahdollisuuden. (Bahtin 2002, 33.)

Canal Grande kokoaa yhteen hyvin erilaatuisia aineksia. Samalla se kyseenalaistaa karnevalisoinnin keinoin yleisiä totuuksia ja tavanomaisuuksia. Näin se ikään kuin kyselee ”aivan toisen maailmanjärjestyksen mahdollisuutta” henkilöhahmojensa suulla – ennen kaikkea Tuulin kertomuksessa, johon romaani huipentuu.

Myös Saraspään kerronnassa toisen maailmanjärjestyksen mahdollisuus tematisoituu, sillä hänen osakseen jää väistyä uuden tieltä. Saraspään ”perintö” kuitenkin jää elämään uudessa maailmassa uudessa muodossa: Tuulin odottama lapsi saattaa olla Saraspään, vaikka tämä mahdollisuus jääkin avoimeksi. Saraspään päiväkirja joka tapauksessa jää Tuulille, samoin ikoni, jonka Saraspää evakuoiti italialaispoikien salakuljetusvarastosta ja josta hän viimeisinä elinpäivinään etsii lohtua ja turvaa. Siinä missä Marrasjärvi edustaa suomalaisuutta ja käytännöllistä modernismia, Saraspää edustaa eurooppalaista hengenelämää, sitä elähtänyttä modernismia, jonka aika on jo ohi – niin Marrasjärven kuin Tuulinkin näkökulmasta.

Saraspää on kerronnassaan Marrasjärveä pohdiskelevampi. Kyse on päiväkirjasta: jaksot on otsikoitu päivämäärin ja kuvaukset koskevat pääosin päiväkohtaisia tapahtumia. Merkinnät sisältävät oman terveydentilan tarkkailua, kriittisiä arvioita muista henkilöistä sekä kulttuurisfilosofisia vuodatuksia. Saraspää ei tyydy pelkkään kuvaukseen, vaan pohtii henkilöiden motiiveja, tekee rinnastuksia eri kulttuurien välillä sekä viittaa kirjallisuuteen ja taiteeseen. Hän erittelee myös omia pelkojaan ja aikoimuksiaan: ”On selvää, että alan kohta harjoittaa vanhaa pahettani” (CG, 42).

Tempuksena on pääosin preesens, mikä luo tekstiin välittömyyden ja ennakoimattomuuden tunnun. Kertoja ei voi tietää, miten päiväkirjamerkinnoista rakentuva kertomus tulee jatkumaan ja miten se

lopulta päättyy. Loppupuolella Saraspään merkinnät muuttuvat hajanaisiksi, jopa tajunnanvirtamaisiksi, kunnes loppuvat kokonaan. Saraspään esitystapa on paitsi kaunokirjallista myös itsestään tietoista: ”Tämä on täsmällinen ja konkreettinen kuvaus siitä, mitä tapahtui” (CG, 278).

Saraspää-nimen voi tulkita edustavan uuden ja vanhan ristiriitaa. Uuden päivän sarastukseen yhdistyy jonkin asian päättyminen, (tien)pää. Saraspää on edustanut nykyaikaa, uutta ajattelua ja eurooppalaista hengenelämää, mutta hänen aikakautensa on tullut nyt päätökseen. Tässä hän rinnastuu Thomas Mannin *Kuolema Venetsiassa* -pienoisromaanin päähenkilöön, Gustaf Aschenbachiin, josta dosentti Heikkilä Lidolla Marsjärvelle luennoi. Heikkilä nimeää Aschenbachin mennyttä Eurooppaa edustaneeksi kirjailijaksi, ”jonka Mann oli luonut voidakseen antaa hänen kuolla pois aikansa mukana” (CG, 47). Saraspää ja Aschenbach tajuavat kaupungin ja sitä kautta eurooppalaisen sivilisaation sairauden, mutta kummallakaan ei ole voimaa ponnistaa siitä eroon vaan he ikään kuin katsovat taakseen Lootin vaimon tavoin kuollakseen kaupungissa sen rapion symbolisesti jakaen.

Hemingwayn *Joen yli puiden siimekseen* -romaanin päähenkilö eversti Cantwell kuuluu samaan Venetsiassa kuolevien menneen ajan edustajien sarjaan. Hänenkin viimeinen käyntinsä kaupungissa on hyvästi-jättöä ja myös hän saa kokea eroottisen intohimon lyhyen leimahduksen, kuten Mannin Aschenbach. Romaani mainitaan *Canal Grandessa* ikään kuin ohimennen, kun Saraspää kirjoittaa:¹⁰

Ajatus sorsajahdista Venetsian vesillä johtaa meidät puhumaan Hemingwayn romaanista Joen yli puiden siimekseen. Keskustelu aiheesta loppuu lyhyeen, kun ilmoitan, että kirja on mielestäni vastenmielinen. (CG, 62.)

Cantwellin tavoin Saraspää kokee kiihkeän eroottisen tuokion nuoren naisen kanssa, kun hänen onnistuu taivutella Tuuli sänkyyn kanssaan (”anna edes säälistä, sairaalle miehelle”, kuten Tuuli tilanteen tulkitsee), ja viagra ja beta-salpaajien voimalla hän toteuttaa pakkomielteensä menehtyäkseen sen jälkeen sydänkohtaukseen. Tuuli on hänen Tadzionsa ja Renatansa, ja kuten Aschenbachin ja Cantwellin, myös Saraspään viimeinen ihastus on nuori, elinvoimainen ja jo uuteen aikakauteen kuuluva. Vanhan maailman, väsähtäneen ideologian ja rappeutuvan kulttuurin edustajien on määrä kuolla juuri Venetsiassa, johon ovat kerrostuneet kaikki menneen maailmanajan jäljet.¹¹

¹⁰ Rahtilan *Marsalkka*-romaanissa (2010) Martha Gellhorn viittaa romaanin syntyyn ja keskeiseen teemaan: ”Ernest väitti kirjoittavansa romaania, jossa amerikkalainen kenraalista alennettu eversti kohtaa elämänsä viimeisen ja suurimman rakkauden Venetsiassa. – – 'Elämänsä viimeinen ja suuri rakkaus'... Kuulostaa pahalta! Kirjan nimeksi on tulossa Joen yli puiden siimekseen. Ernestin kirjojen nimet ovat muuttuneet oudoksi romanttiseksi botaniikaksi.” (Rahtila 2010, 243–244.)

¹¹ Rahtilan romaanissa on muitakin yhtymäkohtia Hemingwayn romaaniin, kuten lintujen metsästäminen laguunin kaislikossa ja käynnit Harryn baarissa. Rahtilalla tosin metsästys osoittautuu pelkäksi hämävien liiketoimien rekvisiitaksi: italialaiset käyttävät suomalaisia asiantuntijoita rikollisten puuhiensa naamiointiverkkona.

Karnevaalihuimu ja lääkehumalan kiihottamat pakkomielteet riivaavat Saraspäätä, jonka tietoisuus sulaa yhteen suurten taideteosten, raamatullisten kuvien ja myös esteettisten periaatteiden kanssa:

Minä näen ehkä asioita, joita muut eivät näe, mutta minä pystyn yhä kirjoittamaan. – – Ylläni on ruttotohtorin pitkänenäinen naamari ja musta viittaa. Viittani alla, sinä joka luet tämän, viittani alla on Jumalanäiti. Tämä ei ole mikään metafora. Viittani alla on Jumalanäiti, Jumalanäidin kuolonuni. – –

Pidän mieleni kirkkaana, vaikka kuulen suuren kuoron laulavan Mozartin rekviemiä ja nousen tämän pienen kahvilan kattoon kuin ilmapallo. – – Ei vertauksia. Eikä huutomerkkejä. Ei selityksiä, ei kommentteja eikä varsinkaan vertauksia. Kovaa, kylmää kuvausta ja kerrontaa, ei muuta. – – Minä nostan silmäni vuoria kohti ... ei pidä luulla, että täällä olisi vuoria. Mutta minulla on Raamattu. Mistä tulee minulle apu?

Minulla on Jumalanäiti, Harlekiinin paketti ja Raamattu. (CG, 278.)

Apua ei tule vuorilta, lääkkeitä, *Raamatusta*, Jumalanäidistä, roolien vaihdoista eikä edes nuoresta ihastuksesta. Saraspää sortuu ja vajoaa niin kuin Venetsia, jonka pelastaminen ei häntä jaksa kiinnostaa. Hänen aktiivisuutensa riittää enää omien halujen tyydyttämiseen. Toisaalta: epätoivoinen takertuminen Tuuliin, halu rakastella tämän kanssa vaikka viimeisillä voimilla, voi olla myös uhmaa kuoleman edessä.

Saraspään esteettis-apokalyptiset houreet voi tulkita paitsi lääketokkuran oireiksi myös nykyaikaistetuiksi versioiksi Aschenbachin viimeisten päivien mietteistä. Samalla ne kuitenkin rakentavat teoksen yhteiskuntakriittistä tasoa. Karnevalistisen kuoren alla on julma todellisuus, jossa ihmisetkin ovat kauppatavaraa samaan tapaan kuin *Ilmestyskirjan* Suuressa Babylonissa, johon Saraspää omassa kertomuksessaan implisiitista viittaa.

Sumusta aurinkoon

Tuulin kerronta poikkeaa jyrkästi sekä Saraspään että Marrasjärven kerronnasta. Se on suoraa ja sumeilematonta nuoren ihmisen puhekieltä: ”Jos Miriam tyhjentää mun tilin, mä olen kusessa.”¹² Teksti on ikään kuin kevyesti editoitua suullista esitystä, joka luo vastakohtan sekä Saraspään essee- ja päiväkirjatyyliin että Marrasjärven insinööriproosalle, joka asialisuudessaan on varsin kirjallista.

Tuulin hahmo rakentuu pitkälti vasta Kevät-jakson mittaan, jossa hän paljastuu tarinan ainoaksi positiiviseksi sankariksi. Kevät-jakso kerrotaan ikään kuin parilta kolmelta istumalta, kun on kulunut kolme kuu-kautta Talvi-tarinan lopusta, Marrasjärven Suomeen paluusta ja Saraspään kuolemasta. Kerrontahetkellä Tuuli on raskaana ja töissä ranskalaisella viinitilalla. Hän lukee haltuunsa jääneet Saraspään päiväkirjat ja löytää Marseillen merimieskirkolla käydessään suomalaisesta lehdestä

¹² Samantapaista on *Ei minulta mitään puutu* -romaanin äänimiehen Panun kerronta: ”Ei jumalauta, mä kelasin, missä mä oikeen olen?” (Raittila 1998, 27).

tiedon, että Saraspään ruumis on löydetty. Lapsen ensimmäiset liikkaukset herättävät kysymykset: kuka onkaan lapsen isä, miten kaikki oikeasti tapahtui ja miten tästä eteenpäin? Tuulin kertomus on pääosin sen purkamista, mitä hän Venetsiassa koki ja miksi hän kaupungista lähti.¹³

Tuuli edustaa Raittilan keskeistä tyyppihahmoa, josta kehittyvät uusien teosten myötä myös eri variaatioita. Raittilan varhaisessa novellissa ”Caribaldino Finlandese” (1994) esitellään jo *commedia dell’arte* -hahmot, ja myös siinä esiintyy Tuuli-niminen nuori viehättävä nainen. Novellin tarina sijoittuu Roomaan ja Tivolin kaupunkiin, ja sen henkilökertoja on Marrasjärven oloinen insinööri. Lisäksi tarinassa seikkailevat historian dosentti, suomalainen sirkustaiteilija, suomalainen kirjailija, Villa Lanten johtajatar sekä apulaistytö Tuuli. *Canal Granden* henkilögalleria ei siis juuri poikkea novellin vastaavasta.¹⁴ On huomattava, että novellin Tuuli nimetään Columbine-hahmoksi, joka on ”kaikkien miesten tunteiden kohteena, ihana nuori neito” (Raittila 1994, 34).¹⁵ Myös *Canal Granden* Tuuli on Columbine-hahmo, mutta romaanissa tällä hahmolla on toisenlainen funktio kuin novellissa: hän ei jää pelkäksi ihanaksi nuoreksi neidoksi, miesten tunteiden passiiviseksi kohteeksi, vaan osoittautuu aktiiviseksi toimijaksi, lopulta sankariksi.

Marseillessa Tuuli puhuu piinallisesta tilanteestaan suomalaiselle merimiespapille, ja samalla selviää, että hän on pelastanut moldovalaisen ihmiskaupan uhriksi joutuneen tytön, jonka on määrä lähettää mafialle kuukausittain rahaa; panttina on tytön pikkuveli. Tuuli on antanut hänelle oman pankkikorttinsa ja toimittanut pois Italiasta. Mafialle lähetetyt rahat ovat hänen perintörahojaan, jotka hupenevat kuukausi kuukaudelta, koska Tuuli ei halua moldovalaistytön myyvän itseään, kuten mafia edellyttää. Keskustelussa papin kanssa Tuulin järjestelyt saavat laajat ja syvät ulottuvuudet:

¹³ Romaanin sivuhenkilöt, *zannit*, tulevat suomalaisille tutuiksi Tuulin kautta. Paikalliset nuoret miehet Carlo ja Ettore ovat tekemisissä salakuljetuksen ja harmaan talouden kanssa. Heidän kauttaan peilataan italialaista yhteiskuntaa ja toimintakulttuuria. Amerikkalaislentäjä Mike ja elokuvaohjaaja George edustavat romaanissa Amerikkaa, globaalitaloutta säätelevää maailmanmahtia, menneen ajan Venetsian nykyversiota, ja George myös amerikkalaista populaarikulttuuria. Mike edustaa lisäksi väkivaltaa ja järjestäytyneitä kansainvälistä rikollisuutta, huumebisnestä ja ihmiskauppaa. Hänet voi tulkita myös Il Capitano -hahmoksi, joka häpeäkseen häviää pistooliammuntakisan Il Capitano Marrasjärvelle (CG, 55–60). Humalaisten pistooliammuntakilpailu Lidon hiekkarannalla on kirjallinen silmänisku, viittaus Antti Tuurin *Pohjanmaahan* (1982), jossa ammuskellaan Suomi-konepistoolilla Lummukan hiekkakuopilla.

¹⁴ Novellinkin dosentti esittelee *commedia dell’arte* -perinnettä ja vertailee tarinan henkilöitä sen perushahmoihin.

¹⁵ Novellissa ”ihanasta nuoresta neidosta” käytetään muotoa Columbine. Samaa muotoa käytetään myös *Canal Grandessa*, joten jatkossa pitäydyn Raittilan käyttämään nimitykseen. Colombina-nimi muotoutui vallitsevaksi, mutta paljon muitakin on käytetty (Rudlin 1994, 127). Tuulin Columbine-hahmoisuus osoitetaan *Canal Grandessa* mutkan kautta: karnevaalin viimeisenä päivänä Tuuli pukeutuu Pulcinellaksi, ja Heikkilä selittää Marrasjärvelle, että ”Columbine saattoi täällä olla nimeltään myös Pulcinella” (CG, 281).

Mä kysyin teenkö mä väärin, jos mä lopetan tilin ja vien Miriamilta rahat. Se sanoi, että hän ei voi päättää mun puolestani mitään, mutta mitä tahansa mä teen, niin mä voin aina tulla kertomaan. Ihminen yrittää ratkaista vajavaisella kyvyllään, mikä on oikein ja väärin, mutta kaikkien ihmisten ratkaisujen tuolla puolen armo on ja pysyy. Ei sitä ansaita. (CG, 326.)

Pappi vetoaa ensin *Raamattuun*: ”Syntinen nainen ja ryöväri pelastuivat, mutta fariseus hukkuu, koska armo seuraa uskoa eikä lakia.” Pyhä teksti ei kuitenkaan vakuuta, koska vastaanottaja ei tunne tarinaa: ”Kuka se fariseus on, mä kysyin ja pappi rupesi puhumaan avustusjärjestöistä, joihin Miriam voisi ottaa yhteyttä.” Tuuli keskeyttää:

Mikään järjestö ei rupea maksamaan viittä sataa euroa johonkin Moldovaan. – – Mä kysyin papilta, miksei se itse maksa omistaan. Se meni hiljaiseksi. Mutta ei sekään tuntunut ihan reilulta. (CG, 326.)

Kysymys asettaa lukijankin saman tilanteen eteen: vedotako avustusjärjestöihin, instituutioihin, hyväosaisempiin tai mihin tahansa muuhun, jotta vastuu hädässä olevasta lähimmäisestä siirtyisi itseltä pois?

Keskustelu jatkuu: ”Pappi sanoi, että mä olen jo nyt pelastanut ihmishengen ja luultavasti pelastan sen aina uudestaan ja uudestaan sillä, että annan sen jatkaa tilinkäyttöä.” Tuuli purskahtaa nauruun ja alkaa kertoa Venetsian pelastamisoperaatiosta, ”koko siitä mielettömästä projektista”, ja kysyy samalla, mitä ”ne on pystyneet pelastamaan valtuuskunnillaan ja hallituksillaan, komissioillaan ja yhteisvaltuutoillaan?” Ja vastaa: ”– Marrasjärvi saatana pelasti yhden aasin avannosta!”¹⁶ Tähän ei pappi osaa sanoa mitään; hän menee ikkunaan ja rupeaa itkemään. Lopussa molemmat itkevät polvillaan lattialla toisiinsa tukeutuen, ja lapsi nykii Tuulin sisällä. Tuulin ratkaisu jää näin avoimeksi. (CG, 328.)

Loppukuvassa huomio kiintyy kohtauksen kompositioon, koska se rakentaa Tuulin hahmoon madonnamaisuutta, josta Raittila itsekin mainitsee.¹⁷ Pappi katsoo ensin ikkunasta ikään kuin ulkopuolelta ratkaisua

¹⁶ Marrasjärven kertomukseen sisältyy kuvaus kanavien jäätymisestä ja myös episodi, jossa karnevaalirekvisiitaksi raahattu aasi putoaa jäihin. Marrasjärvi osuu paikalle ja ottaa avukseen Heikkilän, ja he saavat heijaamalla aasin ylös avannosta (CG, 290). Kyseessä on Antti Tuurilta tuttu tilannemotiivi: jäihin pudonneen eläimen pelastaminen. *Talvisodassa* (1984) ”neljä Ylistaron poikaa” ryntää tykki- ja konekivääritlestä välittämättä autamaan Vuokseen pudonnutta hevosta: ”– ne olivat ottaneet hevosta valjaista kiinni ja painaneet sen avantoon aivan umpisukelluksiin veden alle, heijanneet, ja siepanneet koko hevosen jään päälle” (Tuuri 1984, 215). Pelastusoperaation voi tulkita myös Tuuripastissiksi: Canal Grande vertautuu Vuokseen, Marrasjärven yksityinen sota italialaista korruptiota ja byrokratiaa vastaan eteläpohjalaisten talvisotaan. Molemmat kamppailevat urhoollisesti ylivoimaista vihollista vastaan mutta joutuvat antamaan periksi. Jotain kuitenkin pelastuu.

¹⁷ *Ei minulta mitään puutu* -romaanin Leila on Raittilan mukaan madonnahahmo (”länsimaisen taiteen ehkä tärkein naishahmo”) ja sellaiseksi hän katsoo Tuulinkin *Canal Granden* lopussa päätyvän (Raittila 2006, 102). Toisaalta Raittila puhuu myös enkeli-hahmoista: ”Leila ja Tuuli ovat kuin Hugo Simbergin ihana enkeli, jota yksivakaiset ja jurrot, mutta luotettavat pojat – romaanien insinöörit – kantavat” (mp.). Raittila viittaa Simbergin tunnettuun maalaukseen, jonka nimi on oikeasti *Haavoittunut enkeli*. Ihana enkeli -käsite puolestaan liittyy ”Maan korvessa” -lauluun ja Suojelusenkelipainokuvaan, joka on koristanut lukemattomia lastenhuoneita. Tuuli tuskin kokee itse-

hakien, mutta polvistuu sitten itkien Tuulin viereen. Kuva on kuin uskonnollinen maalaus, jossa tuleva äiti – madonna – lohduttaa ahdistunutta lähimmäistä.

Asetelmassa on myös muistuma ikonista, jota on luonnehdittu ”ikkunaksi taivaaseen”. On muistettava, että Tuuli on tuonut papille nähtäväksi saman ikonin, jota Saraspää kuljetti karnevaliviittansa alla ja johon hän ennen kuolemaansa Tuulin ohella turvautui. Pappi selvittää Tuulille ikonin nimenkin: Kasanilainen Jumalanäidin kuolonuneen nukahtaminen. Lopussa pappikin turvautuu Tuuliin. Toisaalta ikkuna jo itsessään on vertauskuva Neitsyt Mariasta (Biedermann 2003, 84). Tuuli on kuitenkin hyvin moderni madonna; hänestä puuttuu kaikki kiiltokuvamaisuus, levollisuus ja seestyneisyys. Hän on itse asiassa hyvin hädissään, epävarma toimiensa ja päätöstensä järkevyydestä, täynnä ristiriitaisia ajatuksia. Siksi hän papille tilanteensa ja hätänsä paljastaakin. Tuuli muuttuu siis tarinan mittaan Columbine-hahmosta madonna-hahmoksi.

Hahmossa on kuitenkin vielä yksi ulottuvuus, johon romaani ei suoraan viittaa kuten se tekee *commedia dell’arte* -perinteen kohdalla mutta joka paljastuu sen kompositiota tutkimalla. *Canal Granden* tarina alkaa sumun keskeltä, ja suomalaisryhmä kulkee kaupungissa kuin sokea, hapuillen. Sankka sumu ja vielä sankempi byrokratia estävät kaikki pelastustoimet, joihin ainakin Marrasjärvi on vakavissaan ryhtymässä. Yhtenä päivänä alkaa kuitenkin käydä raikas tuuli, joka hajottaa sumun:

Sumu alkoi kulkea kovaa vauhtia ja repeili riekaleiksi. Samanlaiselta näyttää, kun lentokone sukeltaa pilvestä kirkkaaseen ilmaan. Tuulen työntämien usvalauttojen välistä rupesin näkemään kaupunkia, jossa olin pari viikkoa liikkunut aivan sokkona. (CG, 26.)

Tuuli hajottaa sumun. Tarinan muut henkilöt kulkevat kuin sumussa, mutta Tuulin kertomuksessa kuvatun maailman todellisuus näyttäytyy kirkkaassa valossa. Tuuli näkee selvimmin kulissien ja naamioiden taakse, rakenteisiin saakka. *Johanneksen evankeliumissa* Jeesus sanoo: ”Tuuli puhaltaa, missä tahtoo, ja sinä kuulet sen huminan, mutta et tiedä, mistä se tulee ja minne se menee; niin on jokaisen, joka on Hengestä syntynyt” (Joh. 3: 8). Katkelma liittyy keskusteluun Pyhän Hengen luomasta uudesta elämästä ja ihmisten pelastamisesta.¹⁸ Evankeliumikertomuksella ja Raittilan romaanilla on yhdistävä teema: hukkuvan pelastaminen ja toisten puolesta uhrautuminen. Yhdistäjänä on myös tuuli, joka puhaltaa, missä tahtoo.¹⁹

änsä miksikään ihanaksi suojelusenkeliksi, mutta romaanin kompositiossa hänet voi sellaiseksi tulkita, koska hän saattaa turvaan kuolemanvaarassa olevan moldovalaisen Miriamin.

¹⁸ Samassa yhteydessä Jeesus sanoo: ”Sillä niin on Jumala maailmaa rakastanut, että hän antoi ainokaisen poikansa, ettei yksikään, joka häneen uskoo, hukkuisi, vaan hänellä olisi iankaikkinen elämä” (Joh. 3: 16).

¹⁹ *Raamatussa* tuuli on Jumalan ja Pyhän Hengen vertauskuva: helluntaipäivänä Pyhä Henki näyttäytyy paitsi ”tulisina kielinä” myös tuulena, tuulenpuuskana. Ks. Apt. 2: 1–4. ”Jumala on Henki”, sanotaan *Johanneksen evankeliumissa* (4: 24), mutta hepreankielinen käsite *ruach* voidaan kääntää myös ilman liikkeeksi, tuuleksi, henkäykseksi tai hengitykseksi. (McGrath 1997, 279–281; Palva 1995, 322–326.)

Tuulia voi pitää tarinan myös Kristus-hahmona. *Johanneksen evankeliumissa* puhutaan hyvästä paimenesta, joka jättää 99 turvassa olevaa pelastaakseen yhden kadoksiin joutuneen lampaan, ja Jeesus viittaa myös itseensä hyvänä paimenena, joka uhraa henkensä lampaitten puolesta. Romaani viittaa taitavasti – taideteoksen kautta – tähän evankeliumeissa toistuvaan lammas–paimen-symboliikkaan. Gardajärvellä suomalaiset majoittuvat hotelliin, jonka nimi on Albergo Caritas. Dosentin ja insinöörin huoneessa on seinämaalaus, jossa Jeesus on kantamassa ”vertavuotavaa lammasta”:

Lammas oli jumalattoman iso, eikä Jeesus pitänyt sitä poikittain hartioilla, kuten yleensä vastaavissa kuvissa, vaan reppuselässä kuin ihmistä. Taustalla oli lauma, jonka Jeesus oli jättänyt pelastaakseen tämän yhden. Kuvan alla oli tekstiä latinaksi, ei italiaksi: ”Yksikään, joka minuun uskoo, ei huku”, dosentti käänsi. (CG, 213.)

Maalaus, raamatunlause ja majatalon nimi liittyvät kaikki romaanin pelastus-teemaan. Samaan aikaan kun seurueen pölvästijäsenet tuijottavat maalausta keskittyen sen tekniseen puoleen (”Kielsin särkemästä rappinkia. Se [dosentti] selitti aikoneensa vain tutkia oliko maalaus tehty freskotekniikalla”), Tuuli on käyttämässä heroinin vahingoittamaa (vertavuotavaa) Miriamia lääkärillä ja toimittamassa tätä Itävallan puolelle. Hän on ikään kuin kantamassa turvaan lammasta, pelastamassa hukkuvaa; lampaastakin sanotaan, että sitä kannetaan kuin ihmistä. Tuuli on Kristus-hahmo – hyvä paimen ja pelastaja – jolle hädässä oleva ihminen on arvokkaampi kuin Venetsia ja sen taidearteet.²⁰ Hän osoittautuu lopulta tarinan ainoaksi sankariksi, laupiaan samarialaisen henkiseksi perilliseksi, tätä kuitenkin itse tiedostamatta.

Talvisesta kaupungista keväiseen viinitarhaan

Canal Grande viittaa lukemattomiin taideteoksiin ja tunnettuun Venetsia-mytologiaan, operoi toisistaan jyrkästi erottuvilla kertojanäänillä ja pelaa tietoisesti kirjallisilla kliseillä. Karnevaalimaailmankuvaan tukeutuen romaani saattaa yhteen etäällä toisistaan olevia arvoja, ajatuksia ja ilmiöitä. Kuten Bahtin (1991, 181) sanoo, ”karnevaali lähentää, yhdistää, kihlaa ja liittää pyhän maalliseen, ylevän alhaiseen, suuren mitättömään, viisaan tyhmään jne.”. Keskeiset henkilöt rakentuvat sekä stereotyypioille että rikkaalle karnevaaliperinteelle.

Karnevaalin tavoin romaani problematisoi sosiaaliset hierarkiat, toden ja epätoden, faktan ja fiktion. Henkilöt pohtivat tarinoiden ja todella tapahtuneen suhdetta, puhuvat naamioista ja kulisseista, osallistuvat oikeaankin karnevaaliin ja ovat kaiken lisäksi – tietämättään – mukana

²⁰ Markku Envall on jakanut kirjallisuuden Kristus-hahmot kahteentoista erilaiseen tyyppiin (1985, 92–140). Jaottelu on periaatteessa kiinnostava mutta käytännössä ymmärrettävästi puutteellinen. Siitä puuttuu esimerkiksi ”hyvä paimen” ja ”pelastaja”, jollaiseksi Tuuli Raittilan romaanissa hahmottuu.

tuhoisia muotoja saavassa näytöksessä, jossa naamioiden suojassa tehdään rikoksia ja käydään kauppaa jopa ihmishengillä.

Canal Grandea luonnehtii karnevaaliin sisältyvä ajatus uudistumisesta ja vaihtuvuudesta. Alun leikkisät vastakkainasettelut (pohjoinen–etelä, moderni–perinteinen, fakta–fiktio, varautuminen–huolettomuus jne.) vähenevät tarinan edetessä, ja siirryttäessä Talvi-luvusta Kevät-lukuun romaani vakavoituu. Tuulin ja papin dialogista rakentuu romaanin eettinen kysymyksenasettelu: mitä voi yksittäinen ihminen tehdä vääryyksiä ja rikoksia nähdessään tai inhimillisen hädän ja avuntarpeen keskellä? Ja miksi vain jotkut näkevät asioiden oikeat mittasuhteet toisten kulkiessa oppineisuudestaan ja teknisistä apuvälineistään huolimatta kuin sumussa – tai oppineisuuden ja teknisten apuvälineiden muodostamassa sumussa?

Vanha väsähtänyt maailma, jota Venetsia tapahtumapaikkana kuvastaa, vajoaa Saraspään mukana, mutta Tuulin pyyteetön lähimmäisenrakkaus ja rohkea toiminta luovat uutta. Uuden syntymistä symboloi myös Tuulin raskaus. Vajoavasta ja sumuisesta kaupungista siirrytään maalle, keväiseen viinitarhaan, jossa uusi elämä versoo. Tarinan päätöksessä voi nähdä myös evankeliumikertomuksista kumpuavaa symboliikkaa: uusi viini lasketaan uusiin leileihin.

LÄHTEET

Kaunokirjallinen aineisto

- Dickens, Charles 2008/1852–53: *Kolea talo*. Alkuteoksesta *Bleak house* suomentanut Kersti Juva. Helsinki: Tammi.
- Hemingway, Ernst 1970/1950: *Joen yli puiden siimekseen*. Alkuteoksesta *Across the River and into the Trees* suomentanut Tauno Tainio. Helsinki: Tammi.
- Leino, Eino 1931/1899: Helsinki sumussa. *Ajan aalloilla, Kootut teokset I*. Helsinki: Otava.
- Mann, Thomas 1985/1912: *Kuolema Venetsiassa ja muita kertomuksia*. Alkuteoksesta *Erzählungen* suomentanut Oili Suominen, Eeva-Liisa Manner ja Aarno Peromies. Helsinki: Tammi.
- Raittila, Hannu 1994: Garibaldi Finlandese. *Ilmalaiva Finlandia. Novelleja*. Porvoo – Helsinki – Juva: WSOY.
- Raittila, Hannu 1998: *Ei minulta mitään puutu*. Porvoo – Helsinki – Juva: WSOY.
- Raittila, Hannu 2001: *Canal Grande*. Helsinki: WSOY. (= CG)
- Raittila, Hannu 2003: *Atlantis. Romaani*. Helsinki: WSOY.
- Raittila, Hannu 2010: *Marsalkka*. Helsinki: Siltala.
- Raittila, Hannu 2013: *Terminaali. Romaani*. Helsinki: Siltala.
- Tuuri, Antti 1982: *Pohjanmaa. Romaani*. Helsinki: Otava.

Tuuri, Antti 1984: *Talvisota. Kertomus*. Helsinki: Otava.

Muut lähteet

Bahtin, Mihail 1991/1963: *Dostojevskin poetiikan ongelmia*. Alkuteoksesta *Problemy poetiki Dostojevskogo* suomentaneet Paula Nieminen ja Tapani Laine. Orient Express.

Bahtin 2002/1965: *François Rabelais – keskiajan ja renessanssin nauru*. Alkuteoksesta *Tvorshestvo Fransua Rable i narodnaja kultura srednevekovja i renessansa* suomentanut Tapani Laine ja Paula Nieminen. Kolmas painos. Helsinki: Like.

Biedermann, Hans 2003/1989: *Suuri symbolikirja*. Alkuteoksesta *Knaurs Lexikon der Symbole* suomentanut ja toimittanut Pentti Lempiäinen. Helsinki: WSOY.

Envall, Markku 1985: *Nasaretin miehen pitkä marssi. Esseitä Jeesusaiheesta kirjallisuudessa*. Porvoo – Helsinki – Juva: WSOY.

Hökkä, Tuula 1999: *Modernismi: uusi alku – vanhan valtaus. Suomen kirjallisuushistoria 3. Rintamakirjeistä tietoverkkoihin*. Toim. Pertti Lassila. Helsinki: SKS, 82–85.

Karonen, Vesa 2001: *Hannu Raittila vie Suomen Venetsiaan*. *Helsingin Sanomat* 26.8.2001.

Laitinen, Kai 1958: *Puolitiessä*. Esseitä kirjallisuudesta. Helsinki: Otava.

McGrath, Alister E. 1997/1994: *Christian Theology. An Introduction*. Second Edition. Cambridge, Mass. and Oxford: Blackwell.

Nicoll, Allardyce 1963: *The World of Harlequin. A Critical Study of the Commedia dell' Arte*. Cambridge: Cambridge University Press.

Palva, Heikki 1995: *Raamatun tietosanasto*. Porvoo – Helsinki – Juva: WSOY.

Pesonen, Pekka 1982: *Uusmytologismi: näkökulma modernismiin*. – *Kirjallisuudentutkijain Seuran vuosikirja 34*. Toim. Auli Viikari. Helsinki: SKS, 153–168.

Pesonen, Pekka 1987: *Vallankumouksen henki hengen vallankumouksessa. Tutkielma Andrei Belyin romaanista "Peterburg" ja sen aatetaustasta*. Helsinki: Slavica Helsingiensia Supplementum II.

Pesonen, Pekka 1991: *Dialogi ja tekstit. Bahtinin, Lotmanin ja Mintsin viirikeitä intertekstuaalisuuden tutkimiseen. Intertekstuaalisuus. Suuntia ja sovelluksia*. Toim. Auli Viikari. Helsinki: SKS, 31–58.

Raamattu 1962. Suomen evankelilais-luterilaisen kirkon kirkolliskokouksen vuosina 1933 ja 1938 käyttöön ottama suomennos. Helsinki: Suomen Piipiseura.

- Raittila, Hannu 2002: *Rahat vai kolmipyörä ja muita kirjoituksia*. Helsinki: WSOY.
- Raittila, Hannu 2006: *Kirjailijaelämää*. Helsinki: WSOY.
- Rudlin, John 1994: *Commedia dell' Arte. An Actor's Handbook*. London and New York: Routledge.
- Suojanen, Sami 2004: Suojelkaa kiilusilmäkommunistit [Hannu Raittilan haastattelu]. *Aamulehti* 25.4.2004.
- Tarkka, Pekka 1980: *Suomalaisia nykykirjailijoita*. Uusi laitos. Helsinki: Tammi.
- Viikari, Auli 1992: Ei kenenkään maa. 1950-luvun tropologiaa. *Avoin ja suljettu. Kirjoituksia 1950-luvusta suomalaisessa kulttuurissa*. Toim. Anna Makkonen. Helsinki: SKS, 30–77.

Kirjoittaja

Juhani Sipilä, FT, yliopistonlehtori, Helsingin yliopisto, kotimainen kirjallisuus (juhani.sipila[at]helsinki.fi)

JANNA KANTOLA

Eläimet Veikko Huovisen tuotannossa

Luokittelusta eläinsuhteen ilmenemiseen

Eläinaiheet lyhytkertomukset muodostavat selvän kokonaisuuden Veikko Huovisen tuotannossa, mutta kirjailija kuvasi eläimiä ja hyödynsi eläinkuvastoa myös romaaneissaan. Artikkelit tarkastelee Huovisen ”eläintekstejä” ja luo aiempaan eläinesitysten tutkimukseen nojaten luokittelun, joka osoittaa kirjailijan käsitelleen eläinkuntaa ja siihen liittyviä asetelmia harvinaisen monipuolisesti. Vaikka eläinasetelmia hyödynnetään toisinaan satiirin ja komiikan välineinä, tuotantoon kuuluu myös eläinten kokemusta hienovaraisesti esittäviä ja eläinten oikeuksien puolesta puhuvia teoksia.

Muistelmateoksessaan *Muina miehinä* Veikko Huovinen (1927–2009) nostaa eläinkertomuksen ”lyhyiden erikoistensa” itsenäiseksi alalajiksi ja korjaa samalla niiden pelkästään satiiriin, parodisiin tai humoristisiin puoliin nojaavaa lajittelua (2001, 229).¹ Eläinaiheet lyhytkertomukset muodostavat selkeimmän eläinaiheen kokonaisuuden kirjailijan tuotannossa, mutta tietoisuus eläimistä läpäisee koko tuotannon esikoisromaanin *Havukka-ahon ajattelija* (1952) aloittavasta Mikki-kissan toimien tarkastelusta vuosituhannen vaihteen uusiin ”eläinaiheisiin erikoisiin”.² Huovisen tekstuaaliseen eläinmaailmaan kuuluvat yhtä lailla mielikuvitukselliset hybridit, lemmikit, tuotantoeläimet kuin villieläimet. Hän on myös suoraan kiinnittänyt huomioita eläinten huonoon kohteluun kirjoituksessaan ”Ihminen ja eläin” (1963).

Laajasti ottaen eläimet kuuluvat aihepiiriin luonto, ja tätä Huovisen tuotannon osa-aluetta on jo ennestään pohdittu muun muassa ympäristösuuntautuneen kirjallisuudentutkimuksen näkökulmasta (Lahtinen 2008). Koska eläimet ovat niin selkeä osa Huovisen tuotantoa, ei niitä ole voitu sivuuttaa myöskään sitä läpikäyvässä tutkimuksessa. Esimerkiksi Tero Liukkonen on huomionnut eläimet Huovisen koko tuotantoa tarkastelevassa tutkimuksessaan *Veikko Huovinen. Kertoja, veitikka, tosinajattelija* (1997). Hänen konkreettisin tuloksensa on, että eläimillä on Huovisen tuotannossa osansa etenkin koomisen esille tuomisessa (mt. 54–55). Liukkonen myös huomaa Huovisen kiinnostuksen faabeliin ja esittää kirjailijan varioineen lajia (mt. 116–120, 130, 135). Muu aiempi tutkimus on niin ikään kiinnittänyt kattavasti huomiota teosten huumoriin ja satiirisuuteen (Rajala 2012, Riikonen 2012, Seppälä 1992). Olen myös aiemmassa artikkelissani käsitellyt eläinten asemaa Huovisen tuotannossa satiirin ja huumorin puolia painottaen (Kantola 2013).

¹ Kirjailija ei tässä yhteydessä tarkenna käsitystään faabelilajista.

² Viitataan tässä valikoimaan *Porsaan paperit* (1999), johon on koottu Huovisen ”eläinaiheisiä erikoisia”. Siihen sisältyy uutena materiaalina eläinten haastattelujen kokonaisuus (1999, 9–44). Muistelmateos *Muina miehinä* osoittaa kirjailijan itse valinneen kokonaisuuden (2001, 339).

Tarkastelen tässä artikkelissa Veikko Huovisen eläintekstejä hänen koko tuotantonsa pohjalta.³ Pyrkimyksenäni on tuoda esiin Huovisen eläimiin keskittyneiden tekstien lukuisuus sekä niiden monipuolisuus eläimen tai tämän kokemuksen representoinnissa. Luon tekstien pohjalta luokittelun, joka kuvaa niiden ilmentämää suhdetta eläimeen. Suhteutan Huovisen tuotannon pohjalta hahmottuvaa luokitteluani jo olemassa olevien eläinesitysten tai eläimen kokemusten kuvausten luokitteluihin ja otan lopuksi kantaa kysymykseen, miksi ne eivät tarjoa kaikilta osin riittäviä puitteita Huovisen tuotannosta esiin nousevan eläinhuomion kategoriaintiin.⁴

Eläinesitysten luokittelut

Kirjallisuudentutkija John Simons on pohtinut teoksessaan *Animal Rights and the Literary Representation* (2002) kirjallisuuden hyödyntämiä tulo-kulmia eläimen esittämiseen. Hän kutsuu näitä toistuvia asetelmia troopeiksi (mt. 176).⁵ Simonsin erityisyytenä on hänen eläineettinen lähtökohtansa: erittelyn ohessa hän pohtii kunkin tulokulman eläineettisiä ulottuvuuksia. Simonsin mukaan kaikki kirjallisuuden eläinrepresentaatiot ovat jossain mielessä antropomorfismin eli inhimillistämisen tai ihmisenkaltaistamisen läpitynkemia sen vuoksi, että ne aina välittyvät ihmismielen ja siten inhimillistävän toiminnan kautta. Antropomorfismi (merkityksessä eläimen esittäminen ihmisen tapaan) on kuitenkin myös yksi toistuva eläinten kuvaamisen ote tai ”trooppi”. Simons näkee antropomorfismin ilmenemisessä aste-eroja ja arvottaa niitä eläinoikeudellisesta näkökulmasta. Antropomorfismi voi hänen mukaansa näyttäytyä kirjallisuudessa faabelina tai triviaalina, heikkona tai vahvana muotona (mt. 118).

Muita Simonsin nimeämiä eläinten esittämisen strategioita ovat eläinten symbolinen käyttö ja (muodon)muutoskertomukset (*narratives of transformation*). Symbolinen käyttö on kaikkein yleisin kirjallisuudessa, varsinkin runoudessa, käytetty eläinten esittämisen tapa. Simons ei ota kantaa siihen, että hänen antropomorfismin yhteydessä käsittelemänsä faabeli eli eläin allegoria rakentuu symbolisen esittämisen varaan. Sen sijaan hän korostaa, etteivät eläimet ole vain merkkejä paperilla vaan eläviä olentoja, jotka ansaitsevat syvällisemmän käsittelyn myös kirjallisuudessa. Transformaatiokertomuksista Simons löytää monia alailmentymiä, joista

³ Käytän artikkelissa pääsääntöisesti käsitettä ”eläin” ”toislajisen”, ”vieraslajisen” tai ”ei-inhimillisen” eläimen sijaan. Jaan kuitenkin näihin termeihin sisäänkirjoitetun ajatuksen siitä, että ihminen on eläin muiden joukossa ja ettei muiden eläinten erityisyyttä sinänsä voi niputtaa yhden termin alle (vrt. Aaltola 2012, 25).

⁴ Olen esitellyt luokitteluni ensimmäisen kerran vuoden 2013 Eläintutkimuspäivillä, ja haluan erityisesti kiittää Yhteiskunnallisen ja kulttuurisen eläintutkimusseuran puheenjohtajaa Jouni Teittistä huomioni kiinnittämisestä John Simonsin teokseen.

⁵ Vrt. troopin käyttötapa Greg Garrardin teoksessa *Ecocriticism* (2012, 8). Garrard pitää ”eläintä” yhtenä kulttuurisena trooppina (2012, 153). Hän laatii myös oman eläinten kulttuurisen esittämisen typologiansa, joka jakautuu kaltaisuuden ja erojen (*Likeness-Otherness*) mukaan kahteen lähtökohtaan (ks. tarkemmin mt., 154).

osa on enemmän tai vähemmän tulkinnallisia, etäällä fyysisestä muodonmuutoksesta (2002, 140–172).⁶ Simons toteaa analyysinsä alussa, että kaikki kirjallisuuden eläinesitykset ovat variaatioita niistä kolmesta tulo-kulmasta, jotka hän kirjassaan esittää (mt., 85).

Narratologi David Herman on puolestaan pohtinut eläinkokemuksen esittämisen strategioita sarjakuva-aiheisessa artikkelissaan, jossa hän suhteuttaa strategiat elinympäristön esittämiseen ja asettaa ne neliportaiselle jatkumolle hienosyisestä karkeasyiseen (2012, 97–99). Hermanin jaottelu ei koske ainoastaan sarjakuvaa, eikä hän jaottelussaan ota kantaa Simonsin näkemyksiin, vaikka niissä lähtökohtien eroista huolimatta onkin kaltaisuuksia. Hermanin jaottelun neljä kulmakiveä ovat eläinallegoria, antropomorfinen projektio, zoomorfinen projektio sekä baltiansaksalaisen biologin ja filosofin Jacob von Uexküllin ajatuksista ammentava ”Umwelt exploration” eli elinympäristön tutkiminen. Uexküll loi käsitteen ”Umwelt” kuvamaan eläimen kokemusta omasta elinympäristöstään teoksessaan *Umwelt und Innenwelt der Tiere* (1909). Eläinallegoria, joka vastaa osin Simonsin faabelipohdintoja, sijoittuu Hermanin esittämän jatkumon karkeasyisimpään laitaan. Siinä eläimen kokemus on häivytetty kokonaan ja eläimet ovat ikään kuin ihmisten sijaisia. Antropomorfinen projektio on eläinallegoriaan nähden askel kohti hienosyisempää eläinkokemuksen kuvausta, mutta vain näennäisesti, sillä siinä ihmisten vaikuttimet ja käytännöt toimivat lähtökohtina ei-inhimillisten eläinten käytöksen tulkinnassa. Hermanin zoomorfisessa projektiossa eläinten kokemukset ja kyvyt on niin ikään käännetty inhimilliseen suuntaan, muttei niinkään selityksen vaan vertailun vuoksi. Kerroksellisena strategiana zoomorfinen projektio näyttää, millaista olisi, jos ihmishahmot saisivat eläinten ominaisuuksia. (Herman 2012, 97–99.)

Myös Simons suo laajan huomion zoomorfiselle esittämislle transformaatiota käsittelevässä luvussaan, vaikka hän ei käytä kyseistä termiä. Kategoriat eroavat toisistaan sikäli, että Simons (2002, 116–139) näyttää eläinten ja ihmisten kokemusten vertailun heräävän jo antropomorfinen esittämisen kautta. Sen sijaan Hermanin jaottelun hienosyisin eläinkokemuksen esittämisen muoto ja hänen sarjakuvaanalyysinsä ydin, *Umwelt exploration* eli elinympäristön tutkailu, jossa ollaan mahdollisimman etäällä ihmiskeskeisestä eläinkokemuksen kuvauksesta, ei suoraan sisälly Simonsin tulokulmiin, mutta sen voidaan ajatella edustavan vastausta niihin eläinoikeudellisiin pyrkimyksiin, joita hän muiden esitysstrategioiden yhteydessä tuo esiin. Siinä on kaikkein vähiten ei-inhimillisen kokemuksen kääntämistä ihmiskokemuksen kautta. Sen sijaan painopiste on elinpiiriinsä osallistuvien eläinten ilmiöllisissä kokemuksissa. Termiä *Umwelt* Herman (2012, 99) käyttää Jakob von Uexküllin tarkoittamassa mielessä: se viittaa eläimen elinympäristöön sellaisena kuin tämä sen kokee eli maailmaan sellaisena kuin se näyttäytyy eläimelle sen aistimusvalikoiman pohjalta.

⁶ Simonsin tavoite ei näyttäisi niinkään olevan transformaation käsitteen kehittely analyttiseksi työkaluksi, vaan pikemminkin hän pyrkii havainnollistamaan laajasti ymmärretyn transformaation avulla ihmisen ja eläimen välisen dikotomian kaunokirjallisia ylityksiä (2002, 140).

Seuraavassa esittelemäni Huovisen eläintekstien luokittelu pohjautuu havainnolle kirjailijan eläinten tai eläimen aseman kuvaamisen monipuolisuudesta. Luokittelun aineistona ovat sellaiset kirjailijan tekstit, joissa *eläin tai siihen liittyvä asetelma* on etualalla. Näitä kutsun – määritelmää paikoin venyttäen – yleisnimityksellä ”eläinteksti” tai ”eläinkertomus”. Yksi luokka ei välttämättä kuvaa yksittäistä tekstiä eläinasian kannalta poissulkevasti, vaan useampi luokka voi toteutua yhdessä tekstissä. Artikkelin loppuun sijoitettu taulukko havainnollistaa tätä. Vaikka luokittelu pohjautuu yhden kirjailijan tuotantoon, voi sen kautta tarkastella myös muun kirjallisuuden eläinesiintymiä.

Luokitteluni lähtökohtana on ihmisen ja eläimen välinen suhde sellaisena kuin se näyttäytyy eläimen esittämisen strategiana. Jaan Huovisen eläintekstit ensinnäkin ensisijaisiin ja toissijaisiin sen mukaan, missä asemassa eläin tekstissä on. Ensisijaiset eläintekstit jakautuvat alakategorioihin, ja niissä kuvataan eläintä tai sen kokemusta tai jäljitellään sitä. Toissijaisessa eläintekstissä viitataan eläimeen yleisemmällä tasolla siten, että ihminen puhuu sen asemesta.⁷ Ensisijaisiin eläinteksteihin lukeutuvat tekstit, joissa eläin saa ihmisen ominaisuuksia⁸ (lyhenne EIO) tai joissa ihminen saa eläimen ominaisuuksia (lyhenne IEO) tai joissa eläin esitetään eläimenä (lyhenne EE); nämä muodostavat kukin oman kategoriansa. Toissijaisia eläintekstejä ovat leimallisesti sellaiset tekstit, joissa ihminen toimii eläimen äänitorvena ja joissa tuodaan esiin eläinten oikeuksia (lyhenne IE). Näin ollen Huovisen eläintekstien pohjalta hahmottuu neliluokkainen eläintekstien jaottelu.

Seuraavassa tarkastelen, miten ihmisen suhde eläimeen hahmottuu kunkin kategorian kautta, samoin kuin tuon esille muita asetelmien herättämiä eläimen ja ihmisen suhteen kysymyksiä. Aloitan transformatioita kuvaavista luokista ja pohdin niitä pidempään, sillä ne muodostavat Huovisen tuotannon laajimman eläintekstien joukon. Sen jälkeen otan esille luokitteluni kaksi jäljelle jäävää luokkaa, joilla on yhtymäkohtansa eroavista lähtökohdista (ensisijainen / toissijainen) huolimatta. Tämän artikkelin puitteissa ei ole mahdollista läpikäydä seikkaperäisesti kaikkia Huovisen tuotannon eläimiin tai eläimellisiin asetelmiin liittyviä kertomuksia, mutta ne on pyritty kirjaamaan artikkelin lopun luokittelua kuvaavaan taulukkoon. Suhteutan näkemyksiäni Simonsin ja Hermanin edellä esiteltyihin jaotteluihin soveltuvien osien osoittaen samalla niiden kaltaisuuden tai eron suhteessa omaan luokitteluuni.⁹

⁷ Olen Simonsin kanssa yhtä mieltä siitä, että eläinten esittäminen kirjallisuudessa on aina jollain tavoin antropomorfismin läpikäymä – ovathan kertomukset inhimillisiä, ja siksi eläimiä esitettäessä aina puhutaan ”niiden sijaan”. Tässä ajetaan kuitenkin takaa konkreettisempaa ”puolesta puhumista”.

⁸ Käsitteeni ominaisuudesta vastaa tässä sanakirjamääritelmä: sillä tarkoitetaan jotakin jollekin oliolle ominaista, siihen (sen olemukseen, luonteeseen, rakenteeseen) kuuluvaa seikkaa tai piirrettä (*Nyky-suomen sanakirja. Osa IV: O–R*).

⁹ Herman esittelee neliportaisen jatkumonsa ”zoonarratologiaa” kehrittelevässä artikkelissaan lyhyesti, kun taas Simonsin teoksessa pohditaan laajemmin tämän artikkelin tavoitteiden kannalta olennaisia kysymyksiä. Hermanin jaottelun eläinten kokemuksen esittämisen hienosyisin muoto – *Umwelt exploration* – on kuitenkin merkittävä lisä eläin-

Eläin saa ihmisen ominaisuuksia

Faabeli on eläinkertomus, jossa eläimet toimivat ihmisten sijaisina. Faabelin ytimessä on siten inhimillisen käyttäytymisen ruodinta, ja siihen sisältyvä moraalinen opetus koskee ensijaisesti ihmisyhteisöä. John Simonin mukaan faabeli ei ole eläinkysymyksen kannalta kiinnostava laji (2002, 119). Huovisen eläinteksteistä kirjoittaneet ovat olleet yhtä mieltä niiden allegorisesta luonteesta, ja tämä tulkintamahdollisuus niissä on, mutta hieman Franz Kafkan eläinkertomusten tapaan pelkkä allegorinen tulkinta ei tunnu riittävän. Naama Harelin (2009) mukaan faabelit ilmaisevat harvoin suorasanaisesti mitään eläinten kohtelun kannalta suopeaa, mutta tästä huolimatta niitä voidaan lukea myös siten, että tekstin opetus lavenee myös eläimiä koskevaksi. Näkemys sopii niihin Huovisen eläinkertomuksiin, joissa allegorisuus on vahvimmillaan. Perinteiseen faabelilajiin Huovisen eläintekstit eivät näyttäisi sopivan sen vuoksi, että niissä nimenomaan käsitellään eläinten hyvinvointiin ja kohteluun liittyviä konkreettisia ja moraalisia kysymyksiä. Näin ollen niissä suhteellisen suoraan kehoitetaan ottamaan eläimet huomioon myös kuvitelman ulkopuolisessa todellisuudessa.

Kertomukset, joissa eläimet saavat ihmisen ominaisuuksia, muodostavat suosituksen eläinkertomusten lajin. Faabeli eli eläinallegoria edustaa tämän luokan yhtä ääripäätä eli sellaista kertomusta, jossa inhimilliset ominaisuudet ovat syrjäyttäneet eläimelliset.¹⁰ Vaikka varsinaiset muodonmuutoskertomukset eläimestä ihmiseksi tai ihmisestä eläimeksi aktiivisesti voivat ominaisuuksia molemmista suunnista, esiintyy joko eläimellisyys tai inhimillisyys voimakkaampana. Luokitteluni tässä kategoriassa tarkastellaan niitä Huovisen eläinkertomuksia, joissa lähtökohta on eläin riippumatta ihmisenkaltaistamisen asteesta.

Kiinnitin edellä huomiota siihen, että allegorinen lukutapa on Huovisen eläinteksteissä mahdollinen mutta ne eivät yhtäaikaisen eläinhuomionsa vuoksi suoraan sovi yksinomaan ihmismaailman asioista puhuvan faabelin määritelmään. Eläinyhteisön kanssakäymistä tarkasteleva ”Paneelikeskustelu navetassa” (*Lyhyet erikoiset*, 1967) käy tästä esimerkiksi: yhtäältä siinä parodioidaan ihmismaailman yksinomaan inhimillisiä käytänteitä – puhe-esityksiin ja argumentaatioon liittyvät puolet – ja toisaalta siinä voidaan kotieläinten hyvinvointiin ja siten ihmisten ja eläinten välisiin suhteisiin liittyviä kysymyksiä ikään kuin eläinten näkökulmasta (1967, 156–163). Lähimpänä faabelin yksitulkintaisuutta Huovinen on sarjassaan ”Lintuja elämänmuutoksen edessä” (*Ronttosaurus*, 1976), joka etenee antropomorfisten mutta ympäristötietoisten lintuesitysten – ”Palokärki ja migreeni” ja ”Merikotkat tienhaarassa” – kautta kohti ohuempaa faabelia, jossa eksoottisempi ”turhautunut kookaburra” vertautuu

ten kaunokirjallisen esittämisen ymmärtämiseen, ja siksi Hermanin ajatusten esittely on luokitteluni kannalta olennainen.

¹⁰ Tarkoitan tässä – samoin kuin jatkossa – inhimillisillä ominaisuuksilla, käytänteillä ja käytöksellä ihmiselle ominaisia, yleensä korkeampia kognitiivisia kykyjä edellyttäviä piirteitä ja toimintaa nojaten yleisiin kulttuuriin käsityksiin, jotka toisaalta ovat työstettävänä Huovisen kertomuksissa.

ihmisyhteisöjen toisinajattelijoihin (161–171). Mikään ei anna ymmärtää, ettei se käsittelisi juuri ihmisten asiaa, mikä on Simonsin (2002, 119) mukaan faabelin piirre. Inhimillisiä ominaisuuksia saavat niin ikään made ja korppikotka ihmiseen keskittyvissä kertomuksissa ”Matikanopettaja” (*Matikanopettaja*, 1986) ja ”Hanhikorppikotka” (*Rasvamaksa*, 1973). Niissä korkeampia kognitiivisia kykyjä omaavat eläimet – shakkia pelaava petolintu ja matematiikkaa ja saksaa opiskeleva made – toimivat välineinä sosioekonomisen ahdingon ja inhimillisen yksinäisyyden kuvauksissa.

Huovisen tuotannon eläinkäsittelyn monipuolisuutta ilmaisee eläin–ihminen-jaottelun laventaminen tavanomaisen tuolle puolen. Kertomuksessa ”Ronttosaurus” (1976) muinainen liskoeläinlaji muuntuu pikkuhiljaa mässäilevien tapojensa ansiosta yhä ihmisenkaltaisemmaksi: todellisten liskojen kasvisyönnin muuttuessa kertomuksessa (ongelma)jätteiden syönniksi myös ympäristöhuolen aihe osin naurunalaisine puolineen aktivoituu. Aihepiiriin liittyvänä variaationa mainittakoon poliittinen satiiri *Lentsu* (1978), joka myös Tero Liukkosen mukaan hyödyntää Huovisen harrastusta faabeleihin (1997, 135) ja jossa ”eläin” – yhdenlainen biologinen järjestelmä – on puolestaan flunssavirus, jonka leviämisen myötä kerronnan näkökulma saa syyn vaihtua ikään kuin sattuman valitsemana. Personifioitu virus elää levottomuuden ja kotiutumisen sykliä ja toimii myös konkreettisenä transformaation aikaansaajana muuttaessaan isäntänsä terveestä sairaaksi ja luoden näin myös pohjan kerronnalliselle ärhäkkyydelle. Viruksen ihmisenkaltaistamisesta huolimatta sen toiminnan sattumanvaraisuus ja ikään kuin näkymätön konteksti asettavat niin tarinamaailman kuin todellisenkin maailman inhimilliset edesottamukset uusiin ei-ihmiskeskeisiin mittasuhteisiin. Samaan lopputulokseen päädytään *Puukansan tarinassa* (1984, = PT), jossa ei eläydytä ainoastaan nisäkkäisiin, lintuihin ja hyönteisiin, vaan kokonaisen puuston kohtaloon. Metsä näyttäytyy teoksessa eläimen kaltaisena organismina, jonka ”jättiläismäinen turkki” aaltoilee ja loimahtelee (PT, 58). Puut myös kuvataan ”olennoiksi”, eläinmaailmasta vertailukohtia hakien: ”Metsän puut olivat suuria elollisia olentoja. Ne olivat jättiläisiä ihmisiin verrattuna, isompia kuin norsut ja valaat.” (PT, 18.) Eläinkysymyksen kannalta *Puukansan tarina* on poikkeuksellinen sen ihmisvähyyden ja siten ei-ihmiskeskeisyyden vuoksi. Kertomuksen alkusysäyksen antaa metsäpalon sytyttävä anonyymi mies. Seuraavan kerran ihminen kohdataan palomaalla puolen vuosisadan päästä ja lopulta 1920-luvulla metsänhoitajan ominaisuudessa. Ilmentymää, jossa luonto saa eläimen muodon, voi pitää tässä käsitellyn kategorian alalajina tai variaationa.

Ihminen saa eläimen ominaisuuksia

John Simons toteaa, että mitä lähemmäs ei-inhimillistä eli eläintä fiktiivisessä maailmassa pyritään, sitä enemmän representoinnin strategiat koettelevat ihmisen ja eläimen rajoja. Parhaimmassa tapauksessa näin on myös mahdollisuus päästä jollain tavoin jyvälle eläimen kokemuksen esittämisestä. (Simons 2002, 140.) Sama käsitys näyttäisi jäsentävän myös Hermanin jatkumoa. Kaunokirjallisuudessa kautta aikain hyödynnetty

muodonmuutoksen strategia on eläimen ja ihmisen rajojen hälventämisen kyvyssään erityinen, ja kuten Simons osoittaa, se mahdollistaa monenlaisia toteutuksia ja siten myös ilmaisee eri astein ja asetelmin ihmisen ja eläimen kaltaisuuksia ja eroja. Transformaatiokertomuksissa keskeisiä kysymyksiä ihmisen ja eläimen välisen suhteen ilmaisemisessa on ensinnäkin se, miten eläimen ja ihmisen kategoriat näyttävät suhteessa toisiinsa arvottavassa mielessä, ja toiseksi se, korostuvatko ihmisten ja eläinten väliset kaltaisuuudet vai eroavaisuudet. Samoin huomioitavaa on siinä, minkä asteisena transformaatio tapahtuu ja miten inhimillinen tietoisuus säilyy tai muuntuu sen myötä.

Yksi Simonsin keskeinen transformaatiokertomusten jaottelu pohjautuu siihen, koetaanko kertomuksessa fyysinen muodonmuutos vai onko kyseessä ei-inhimillisen eläimen asemaan asettuminen ihmismaailmassa. Juuri konkreettisen muodonmuutoksen läpikäyminen edustaa kauno-kirjallisuuden perinteisiä asetelmia antiikista alkaen. Huovisen tuotannossa puhtain variaatio siitä saa ilmaisunsa lyhytkertomuksessa ”Sielunvaellusta” (*Rasvamaksa*, 1973),¹¹ jossa Leevi Sytky -niminen mies saa tapaturmaisen kuolemansa jälkeen tilaisuuden ”yrittää sielunvaellusta”. Hän vierailee variksen, mateen, koiran, Alkon paikallisjohtajan ja kurjen olomuodossa. Kuten *Odyseian* kymmenennessä laulussa, jossa Kirke muuttaa Odyseuksen miehet sioiksi, tai Apuleiuksen *Kultainen aasi* -romaanissa, myös Huovisen muodonmuutoksia kokeva taho säilyttää inhimillisen tietoisuutensa, toisin kuin esimerkiksi Kafkan *Muodonmuutoksessa*, jossa myös Gregor Samsan tietoisuus kokee muutoksen hyönteismäiseen suuntaan. Huovisen kertomuksessa Sytkyn sukupuoli pysyy – vähintään viimeiseen vaihdokseen asti – samana ja hänen turmakseen koitunut, inhimillisen ilmaisun saava mielenkiinto vastakkaista sukupuolta kohtaan näyttää myös mateen olomuodossa (s. 132, 137).

Inhimillisen tietoisuuden säilyminen eläinmuodossa ilmaisee arvoasetelmaa ihmisen ja eläimen välillä: juuri inhimillinen tietoisuus vierailtujen elämänmuotojen suhteesta johonkin ihmisten arvostamaan saa Sytkyn vaihtamaan maisemaa ja sielua kerta toisensa jälkeen. Ennen Huovisen tuotannossa tyypillisen pakomotiivin täyttymistä – Sytky lähtee lopussa kurkena Lappiin – Sytky vierailee Alkon paikallisjohtajan olemuksessa ja huuhtoo koiran ja mateen (”matikan”) maun suustaan (s. 141). Fyysisestä transformaatiostaan huolimatta Sytky sinänsä tai Sytky eläimen sisällä ei siis muutu, vaikka omaksuukin kunkin eläimen käytöstavat niiden aistien ohjaamana. Tässä mielessä ilmaistu suhde eläimeen on hyödyntävä ja eläinoluoto ihmiseen nähden alisteinen.

Muodonmuutos on kuitenkin myös satiirinen ja humoristinen trooppi, ja sellaisena se myös Huovisen kertomuksessa näyttää. Kokonaisuutena kertomus asettaa ihmiskeskeisen maailmantulkinnan naurrettavaan valoon. Jo lähtöasetelma puhuu sen puolesta, sillä Sytky joutuu kuoltuaan kristinuskon asetelmia parodioivaan tilanteeseen eli sata metriä pitkän, riukuvarsisaappaisen ja ison kirjoituspöydän takana istuvan

¹¹ Arto Seppälä on kiinnittänyt huomiota ”Sielunvaellusta”-kertomuksen ja *Lentsun* väliin kaltaisuuteen mitä ilmeisemmin juuri muodonmuutosaiheeseen liittyen (1992, 183).

Jumalan juttusille; yhdessä he punnitsevat Sytkyn kuolemanjälkeisiä vaihtoehtoja (s. 132).

Erisuuntaiset transformaatiokertomukset muodostavat leijonanosan Huovisen eläinaiheisista kertomuksista. Jos transformaation käsitettä laajennetaan Simonsin (2002, 167–169) tapaan fyysisestä henkiseen transformaatioon, lähestulkoon kaikki Huovisen eläinaiheiset tekstit voidaan lukea kategoriaan. Tällaisen transformaation lähde on Simonsin esimerkeissä eläimen ihmiseen synnyttämän tunnesiteen aiheuttama henkinen muutos. Simons esittää, että eläimet herättävät ihmisessä rakkautta ja voivat siten muuttaa ihmistä sisäisesti. Huovisen osalta tällainen transformaatio käynnistyy romaanissa *Koirankynnen leikkaaja* (1980), jossa Sakke-koiran ja päähenkilö Mertsin välille luodaan jo alkuasetelmassa henkinen yhteys ja jossa Mertsin myötätunto eläintä kohtaan asettuu analogiseen asetelmaan ihmistenvälisen kanssakäymisen kanssa.

Huovisen eläintekstiluoکان ”ihminen saa eläimen ominaisuuksia” muodonmuutoskuvauksia ovatkin kertomukset, joissa fyysistä transformaatiota ei varsinaisesti tapahdu mutta joissa asetutaan eläimen asemaan. Myös Simons kiinnittää esimerkeissään huomiota tämänkaltaiseen muuttumiseen.¹² Oman alalukunsa näille transformaation ilmentymille muodostavat Huovisen tuotannossa syömiseen kytkeytyvät tekstit,¹³ lyhyet erikoiset ”Kasvissyöntikausi” (= K, teoksessa *Ympäristöministeri*, 1982) sekä ”Rasvamaksa” ja ”Pystyynmarinoitu nainen” (*Rasvamaksa*, 1973), jotka yhdessä muodostavat kokonaisuuden ”Ihmissyöntiä I–II”.¹⁴ Luonnonmukaisuuden etsijöitä irvailevan ”Kasvissyöntikauden” – jonka Tero Liukkonen luokittelee faabeliksi (1997, 130) – alkuasetelma on se, että miesparivaljakko lähtee metsään tavoitteenaan puhdistautua henkisesti ja fyysisesti. Ennen pitkää he alkavat saada eläimellisiä, metsäkanelinnun piirteitä: he syövät havunneulasia, kiipeävät pylväskengillä puun latvaan ja yöpyvät hyvöskuopissa. Heidän ulosteensa muuttuvat ”met-somaisiksi pökäleiksi” (K, 143–145). Talven kääntyessä kevääksi miehet palaavat takaisin ihmisten pariin mukavuudenhalun ja inhimillisen levottomuuden ajamana. Miehet kohtaavat metsässä myös eläimiä, joita hybridit hämmentävät; vanha metso erehtyy pitämään miehiä kilpakosijoina (K, 147). Miesten ulkomuoto on niin ikään muuttunut ravinnon johdosta yhä ruokkoamattomampaan ja siten myös eläimellisempään suuntaan: ”Vihreä vaahto valuu pitkin suupieliä ja värjää parran. Hampaat

¹² Simons käsittelee transformaatioluvussaan mm. David Garnettin romaania *A Man in the Zoo* (1924), jossa John Cromartie -niminen mies suostuu vapaaehtoisesti esille eläintarhaan ihmisapinoiden rinnalle (Simons 2002, 150–152). Ihmisen esiintyminen eläimenä muodostaa näin yhden transformaatioluokan.

¹³ Nämä kertomukset eivät ole perinteisiä faabeleita, mutta asetelmaltaan varsinkin eläineettisestä näkökulmasta tässä kiinnostavia: kahdessa niistä ihmiset valmistetaan ruuaksi eläimen tavoin ja on mahdollista, että ne herättävät lukijassaan ajatuksia lihan-syönnistä myös laajemmin – oli kirjailijan intentio sitten mikä tahansa.

¹⁴ Eläimiin liittyvän asetelman esiinnostaminen ei tässä merkitse kertomusten satiirisen luonteen kiistämistä: ”Ihmissyöntiä I–II” irvailevat tunnetusti kehitysavun kustannuksella (ks. esim. Rajala 2012, 195; Seppälä 1992, 214 ja Riikonen 2012, 340–341). Sen sijaan tässä esille tuomani (karnevalistiset) asetelmat palvelevat satiirin tavoitteita, ja tätä puolta tulisi tarkastella omana kokonaisuutenaan erillisessä artikkelissa.

muuttuvat vihreiksi kuin vanhalla hevosella.” (K, 146.) Näin ollen transformaatio on ulkokohtainen, olkoonkin, että toiveena ollut puhdistautuminen – yhdenlainen muutos – toteutuu. Näennäisestä eläimenkaltaisuuden toteutumisesta huolimatta teksti on omiaan korostamaan ihmisen ja eläimen välistä eroa, sillä se nostaa ihmiskategorian eläimen yläpuolelle osittain pilanteon siivittämänä. Näin käy myös kertomuksissa ”Nudistit retkellä” ja ”Ostjakki ja Voguli” (*Lyhyet erikoiset*, 1967), joissa kummassakin operoidaan ihmiskategorian sisällä olevien etäännytyksen kautta. Samalla myös ihmisen ja eläimen välisten erojen luonne korostuu luonnon näyttäytyessä yhtäältä kulttuurin ulkopuolisuutena alueena ja toisaalta eläinten luonnollisuutena elinympäristönä inhimillisine kuokkavieraineen.

Kertomukset ”Rasvamaksa” ja ”Pystyynmarinoitu nainen” näyttävät eläinasetelmana omalaatuisen kulinarisminsa myötä. Niissä vuoroin mies (”Rasvamaksa”) ja nainen (”Pystyyn marinoitu nainen”) joutuu ihmisravinnoksi periaatteessa eläimen tapaan: eläimen ja ihmisen välistä asetelmaa vastaa epäkorrekti erottelu afrikkalaisen ja suomalaisen välillä. Se on lähellä Jonathan Swiftin satiirisen pamfletin *A Modest Proposal* (1729) asetelmaa, jossa suositellaan kannibalismia nälänhädän torjumiseen. Simons näkee Swiftin teoksen käänteisenä ”vahvan antropomorfismin” ilmentäjänä, jossa eläin-ihmisasetelmaa vastaa erottelu köyhän ja rikkaan välillä (2002, 125). Huovisen kertomuksissa asetelma on sikäli erilainen, että syödyksi joutuu kohdeyleisön kaltainen (valkoihoinen) ihminen, kun taas syöjä on – kummassakin kertomuksessa vauras ja sivistynyt – afrikkalainen, mikä puolestaan palvelee kertomuksen satiirisia pyrkimyksiä. Huovisen romaaneissa *Hamsterit* (1957) ja *Lemmikkieläin* (1966) ”eläimellistyminen” liittyy niin ikään asetelmaan, mutta hienovaraistemalla tavalla, sillä niissä päähenkilöt käyttäytyvät eläimen tavoin oman valintansa tuloksena ja tietynlaisena performanssina: varustautuessaan eläimen tavoin talven varalle tai ryhtyessään lemmikkieläimeksi motiivinaan taloudellinen hyöty. Tämänkaltaiset kertomukset pohjautuvat kaltaisuudelle, mutta ne tulevat korostaneeksi eläinten ja ihmisten välisiä eroja. Jos ihminen on näissä kertomuksissa alisteisessa asemassa, kuten romaanissa *Lemmikkieläin*, aktivoituvat myös eläinten asemaan liittyvät eettiset kysymykset.

Huovinen on etenkin *Lampaansyöjät*-romaaninsa (1970) ansioista myös tunnettu lihansyönnin kuvaaja. Teosta läpikäyvästä motiivina liha – kuolleen eläimen representaatio – on eläinasian kannalta merkityksellinen ilmentymä. Kertomus on kuitenkin tässä esitellyn luokittelun kannalta problemaattinen, sillä vaikka liha on konkreettisesti eläintä, ei se edusta sitä suoraan syöjälleen, vaan on, kuten tutkija Carol J. Adams (2002, 51) on esittänyt, poissaoleva viittauskohde. Tässä mielessä liha merkitsee muuttumista ei-keneksikään niin eläimelle kuin sen syöjälle (mt., 51–52). Vaikka Huovisen kertomus ”Muodonmuutoksia” (= M, *Ympäristöministeri*, 1982) ei ole eläinteksti sikäli, että siinä kuvataan ihmisen varttumista kehdosta hautaan, on se syytä ottaa tässä yhteydessä esiin, sillä siinä anonyymien kersantiksi edenneen keskushenkilön tappaa krokotiili, ja myös haaskalinnut pääsevät hänen lihaansa käsiksi (M, 94–95). Näin kuvataan

ei-keneksikään muuttuminen, joka on kaiken elävän kohtalo luonnon kiertokulussa.

Aiemmin mainittu Huovisen romaani *Koirankynnen leikkaaja* (= KL) käy esimerkiksi siitä, että eläinten esittämisen strategiat voivat vaihdella myös kokonaisuuden sisällä. Romanin jännite rakentuu ihmisen ja koiran välille, sillä sen johtomotiivi on sodassa päähän haavoittuneen Mertsi Vepsäläisen auttamismatka kärsivän koiran luo. Päähenkilö Mertsi saa romaanissa eläimen ominaisuuksia siinä mielessä, että hän vertautuu ja häntä verrataan monin tavoin eläimiin: hän on kuin ”sairas eläin” tai kuin ”pöllö” (KL, 12, 15). Hänen ajatuspuheensa on yksinkertaisuudessaan ja etenkin koiraa käsitellessään ”eläimellistä” (ks. esim. KL, 18, 51, 87). Toisaalta Sakke-niminen koira esitetään erityisellä tavalla ”koiruu-teen” eläytyen (KL, 122). Mertsin ajatuksissa ja häntä käsittelevän kertomuksen myötä eläimen ja ihmisen välinen hierarkia kääntyy Huovisen yhdistäessä Mertsin eläimen pyyteettömyyteen ja ”hyvyyteen”. Myös Mertsin omassa näkemyksessä ihmiset ovat eläimistä poiketen ”jotenkin pahoja ja raakoja” (KL, 32–33). Mertsin ”eläimenkaltaisuus” ja altavastajan asema tekee hänestä kertomuksessa myös inhimillisen välikappaleen eläimen kokemuksen esilletuojana: omasta kärsivän asemastaan hän ymmärtää eläimen kärsimyksen muita sensitiivisemmin (KL, 27, 87). *Koirankynnen leikkaaja* onkin Huovisen tuotannossa eläinten asian käsittelyn osalta erityinen, koska siinä hänen teoksilleen tyypillinen miesten välinen ystävyys ja avunanto (Rajala 2012, 225) laajenee miehistä lastenkaltaisten kautta eläimiin eikä siinä hyödynnetä lähtökohtaisesti etäännyttävää humoristista otetta.

Eläin eläimenä tai ihminen eläimen äänitorvena

Tekstit, joissa otetaan suoraan kantaa eläinten oikeuksien puolesta, muodostavat erityisen, temaattisen kokonaisuuden Veikko Huovisen eläintekstien joukossa. Niiden lähtöasetelma on ihmiskeskeistä maailmankuvaa horjuttava, kuten Huovisen fantastisemmissa eläinteksteissä.¹⁵ Tämä luokka nojaa ”suoraan sanottuun”, sillä tulkinnan kautta myös monet muihin luokkiin asettuvista Huovisen eläinteksteistä näyttäytyvät eläinsympaattisina puheenvuoroina. Luokan tekstit lähestyvät asiatekstiä tai hyödyntävät sellaisen asetelmia – tutkielma, haastattelu – Huoviselle tyypilliseen tapaan. Näin syntyvä koominen efekti asettaa paikoin kirjaimellisen lukutavan kyseenalaiseksi, mutta se ei koskaan täysin ohitu.

Huovisen eläinhaastattelujen sarjan – ”Karhu”, ”Sika”, ”Jänis”, ”Kana”, ”Koe-eläin”, ”Leijona” (teoksessa *Porsaan paperit*, 1999 = PP) – läpikäyvä teema on eläinten hyötykäytön kritiikki ja eläinten kulttuuristen representaatioiden kaksinaismoralistinen suhde siihen. Vaikka haastattel-

¹⁵ Nojaan tässä Tero Liukkosen havaintoon siitä, että Huovisen tuotanto ”voidaan jakaa karkeistaen kahtia sen mukaan, onko kertomuksen maailma perustaltaan fantastinen vai realistinen”, toisin sanoen kyse on ”mielikuvituksen sepitteen” ja realistisen kerronnan välisestä eronteosta, ei yliluonnollisia ilmiöitä kuvaavasta fantasiakirjallisuudesta (1997, 65).

lut, puhuvat eläimet näyttäytyvät inhimillistettyinä, ei asetelma ole yksinkertainen. Eläimet toimivat kertomuksissa näkökulmina toislaajisen tilaan, ja kertojana toimivan haastattelijan tehtävä on tulkinnallinen: tohtori Doltlenn tapaan hän ymmärtää eläinten puhetta sen sijaan että nämä puhuisivat ihmiskieltä. Haastattelija tosin kiinnittää erityistä huomiota omaan eläimille suunnattuun puheeseensa (PP, 10, 17, 34), ja etäisyys kahden toisilleen vieraan välillä korostuu myös teitittelyn ja passiivin käytön vuoksi. Haastatteluista esiin käyvä ei-romantisoitu eläintodellisuus asettuu räikeään vastakohtaan niissä niin ikään esille tulevien eläinten kulttuuristen representaatioiden kanssa (PP, 20, 24, 30). Tässä mielessä ne ovat oikaisevalla tavalla ”eläinten asialla”. Kokoelman tekstit ”Koe-eläin” ja ”Ihminen ja eläin” (teoksessa *Kuikka*, 1963) tarttuvat suorasanaaisesti eläinoikeudellisiin kysymyksiin ja käsittelevät pohjimmiltaan ihmisen epäeettistä toimintaa.

Kertomus ”Isku yössä” (= IY, teoksessa *Ronttosaurus*, 1976) asettuu tässä käsiteltyjen luokkien välimaastoon, sillä eläinoikeuslähtökohdastaan ja tulkinnallisesta lopputuloksestaan huolimatta se kuvaa myös eläimiä eläiminä ja mikä kiinnostavinta, myös ihmistä samassa elämän, kuoleman (ja tappamisen) kiertokulussa kuin eläintä. Samalla se on kirjallisuutemme traditiossa poikkeuksellinen eläinten vapautusrintama -henkisen toiminnan kuvauksessaan. Toiminnan alkuunpanijana toimii Helsinkiin kertomuksen alussa saapuva ”noin 40-vuotias pitkä, harteikas mies” (IY, 139), jonka toteutuvana pyrkimyksenä on vapauttaa Korkeasaaren eläintarhan eläimiä. Kertomuksessa seurataan omissa luvuissaan isojen, Suomen luontoon kuuluvien eläinten (ilves, hirvipari, seitsemän sutta) selviytymistä vapaudessa ilman yksilöityä ihmisvaikutusta. On huomionarvoista, että tietyt eläimet vapautettuaan kertomuksen *primus motor* murtautuu vesilintujen suojiin ja vääntää niskat nurin kanadanhanhelta syödäkseen sen myöhemmin (IY, 142).

Eläimet kuitenkin esitetään päinvastaisella tavalla eläiminä *Ympäristöministerin* (1982) kertomuksessa ”Kaksi lisääntymiskertomusta” (= KLK), jossa Ossi Vatanen -nimisen miehen eläinrakkaus saa luonnon tasapainon järkkymään. Ensin hänen omistamansa saari on varisten valloittama, sitten kissojen. Siinä missä eläimet näyttäytyvät eläiminä vietteineen, muuttuu Vatanen heidän seurassaan pseudoeläimeksi: hän pukeutuu varikseksi, ompelee variksenharmaaseen puseroonsa mustan paikan ja takahelmaan siipiä muistuttavat hännäkset ja opettelee raivokkaan raakuntatyölin toimiakseen lauman ”isovariksena” ja johtajana megafoni apunaan (KLK, 35–37). Myöhemmin hän myös puhelee kissoille näiden kielellä: ”Miau, kurnau, sanoi Ossi kimakimmalla äänellään ja kutitti kissoja leuan alta” (KLK, 41). Vatasen ”muodonmuutos” on omiaan korostamaan eroa ihmisen ja eläimen välillä, ja hänen liioiteltu sentimentaalisuutensa toimii etäännyttävän komiikan lähteenä.

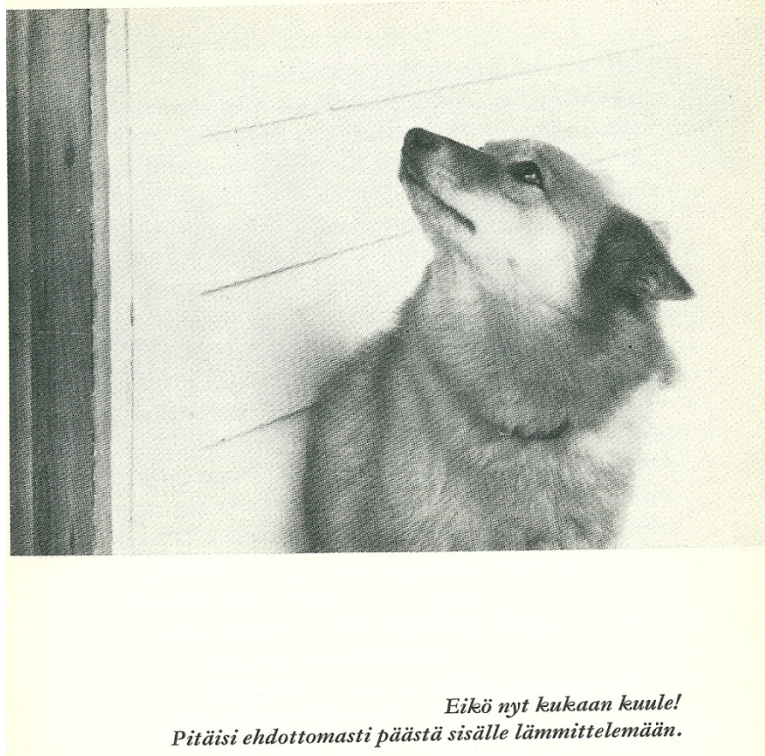
Huovisen eläintekstit antavat aiheen puhua eläytyvästä menetelmästä (vrt. Rajala 2012, 159). Sitä hyödynnettäessä niin etäisyys ihmisestä kuin kaltaisuus ihmisen kanssa korostuvat ja eläin tulee kuvatuksi eläimenä, sen oletetusta kokemuksesta käsin. Menetelmää sovelletaan fantastisissa kertomuksissa ihmisyyhteyden kautta, mutta myös niissä eläimiä

toimijoina hyödyntävissä teksteissä, joiden kehys on muilta osin realistinen. Koiran näkökulma vahvistuu *Koirankynnen leikkaajan* loppupuolella, sillä siinä viivähdetään paikoin Sakke-koiran ”ajatuspuheessa”: ”Koiralla oli ikävä isäntäänsä. Sen silmissä viipyi alakuloinen, kaipaava katse. Missä se Ville on. Mihin se on mennyt. Miksi Ville ei ole enää koskaan kotona. Miksi se ei ota häntä mukaansa.” (KL, 122.) Koiran ajatuspuhe on muodoltaan yksinkertaista ja toistavaa, samanlaista kuin Mertsin. Tällä tavalla myös yhteys Mertsiin vahvistuu kertomuksen hierarkiassa. Kertoja osoittaa lisäksi koiran viestivän saman elein ja äännähdyksin: ”Koira nosti kuononsa ylös ja valitti” (KL, 122). Vaikka onkin selvää, ettei yksikään ihminen pysty ymmärtämään eläintä niin syvällisesti, että voisi toimia sen kokemuksen toisintajana (vrt. Simons 2002, 86), on siihen eläytymisessä kuitenkin aste-eroja.¹⁶ Se että ylipäätään voimme kuvitella ei-inhimillisen kokemuksen ja suhtautua siihen myötäeläen vertaamalla sitä omaamme, antaa meille kyvyn esittää se (mp.).

Huovisen koiratekstien valikoimassa *Kylän koirat* (1962, = KK) päästään osittain sen kuvasisällön ansiosta sellaiseen hienosyiseen eläimen kokemuksen kuvaukseen, jota Herman nähdäkseni ajaa takaa puhussaan elinympäristöön osallistumisesta. Teoksessa on läpikulkeva tarkkailuasetelma, jossa kirjailijan oloinen mies tekee selkoa koiran olemuksesta jaetun elinpiirin (todellisten) tapahtumien pohjalta.¹⁷ Kaikkien tekstien tapahtumapaikka on kirjailijan kotipaikka, Sotkamon kirkonkylä. Teoksessa on kaksikymmentäneljä koiravalokuvaa kuvateksteineen. Osassa niistä tulkitaan koiran asentoja ja eleitä ihmiskielelle (ks. esim. seuraavan sivun kuva, KK, 83). Kuvien ja kertomuksen yhdistelmä auttaa kuvittelemaan koirien kokemuksen suhteessa yhteiseen mutta eri tavalla koettuun elinpiiriimme. Myös koiramaailman asioista puhuttaessa kertoja asettuu koiran asemaan pyrkien kiinnittämään huomiota sen ihmisestä eroaviin aistikokemuksiin, etenkin hajuaistimuksiin. Se käy ilmi jo valikoiman avauksessa, jonka lopussa kertoja ilmaisee riisuvansa ihmisnaimionsa ja antavansa korvien ”valua poskille” ja nokan ”kostua hyvävainuiseksi” (KK, 17). Tässä mielessä Hermanin jaottelun hienosyisin muoto toteuttaa yhdeltä osin eläintä eläimenä kuvaavaa kategoriaa, jota Simons ei puolestaan erikseen nimeä.

¹⁶ Toisaalta erilaiset tekniset innovaatiot tarjoavat tulevaisuudessa myös kirjallisuuden käyttöön uutta tietoa eläinten ajatuksista, vrt. *The Nordic Society for Invention and Discovery -tutkimusryhmän kehittämä, koirien ajatuksia tulkitseva ja kielellistävä ”No more woof” -laite*, ks. <http://www.hs.fi/tiede/a1390480050025> ja <http://www.nordicinvention.com/>.

¹⁷ Panu Rajalan tapaan – ja toisin kuin Tero Liukkonen – pidän *Kylän koirat* -kokoelmaa ensisijaisesti koiralauman käyttäytymisen kuvauksena (Rajala 2012, 160 ja Liukkonen 1997, 57–58).



*Eikö nyt kukaan kuule!
Pitäisi ehdottomasti päästä sisälle lämmittelemään.*

Huovisen *Kylän koirien* kuvitusta (KK, 83).

Lopuksi

Olen artikkelissani luonut Veikko Huovisen eläintekstien luokittelun ja suhteuttanut sitä olemassa oleviin eläinkertomusten tai eläimen kokemuksen kaunokirjallisen esittämisen luokitteluihin. Sen pohjalta olen osoittanut Huovisen kuvanneen eläinkuntaa ja eläimiin liittyviä asetelmia poikkeuksellisen monipuolisesti, realistisen ja fantastisen elementin eriasteisin painoituksin. Toisaalta on käynyt ilmi, etteivät olemassa olevat luokittelut täysin vastaa Huovisen tuotannosta kumpuavaa eläimen tai ”eläimellisen” monipuolista representointia. Luokitteluihin usein liittyvä ongelma näyttäytyy myös Huovisen eläintekstien luokittelussa osittaisina päällekkäisyyksinä. Samoin kirjallisuuteen aina liittyvä tulkinta ohjaa viime kädessä kunkin tekstin sijoittumista eri kategorioihin – näin käy myös tulkittaessa tekstejä suhteessa aiempiin luokitteluihin, varsinkin silloin, jos niissä esitetyt luokat ovat laveita eivätkä välttämättä lähtökohtaisesti edes poissulkeviksi tarkoitettuja, kuten esimerkiksi Simonsin tapauksessa.

Laatimani kirjailijakohtainen eläinaiheen käsittelyn luokittelu toi esiin aiempiin nähden uuden luokan vaateen eli sellaisten tekstien teemaattisen kategorian, joissa suoraan käsitellään eläinten oikeuksiin liittyviä kysymyksiä. Tämä luokka pitää sisällään ei-fiktiiviset tai sellaista jäljittelevät tekstit, samoin kuin se asettaa Huovisen eläinalllegorioiksi usein luetut tekstit uuteen valoon: eläinten oikeuksia eksplisiittisesti sivuavat tekstit huventavat allegorisen tulkinnan tarkoituksenmukaisuutta myös Huovisen muun tuotannon yhteydessä. Toin niin ikään esille, että Huovinen tavoittaa eläimen kokemuksen kaunokirjallisen esittämisen

hienosyisimmän muodon kuvatessaan koiria teoksissa *Kylän koirat* ja *Koirankynnen leikkaaja*. Eläinasian laajamittainen luotaaminen osoitti, että Huovisen eläintekstit kyseenalaistavat kokonaisuutena antroposentrisen maailmankuvan ihmisten, eläinten, eliöiden ja kasvien etualaistamisen varoinnillaan. Huovisen eläinaiheiset teokset kertovat voittopuolisesti tekijän myötämielisestä suhtautumisesta eläimiin ja käsittelevät niiden vaikeaa osaa keskuudessamme, ihmisen ja eläimen välistä eroa loitointaen ja lähentäen.

LIITE: Veikko Huovisen eläintekstien lajittelu

Luokat:

IE = ihminen eläinten asialla

IEO = ihminen saa eläinten ominaisuuksia

EIO = eläin saa ihmisen ominaisuuksia

EE = eläin eläimenä

nimi	julkaisuvuosi	laji	eläin	kategoria
Eläinten tervehdys ihmisille	1999	liite	eläinluettelo	IE, EIO
Erotuomari	1986	lyhytproosa	ihminen	IEO
Hanhikorppikotka	1973	lyhytproosa	korppikotka	EIO
Innostunut Sonni ja Saippuakauppias	1986	lyhytproosa	sonni	EIO
Hamsterit	1957	romaani	ihminen	IEO
Ihminen ja eläin	1963 (1959)	essee / artikkeli	ihminen	IE
Isku yössä	1976	lyhytproosa	ihminen, ilves, hirvi, susi	IE, EE
Kaksi lisääntymiskertomusta	1982	lyhytproosa	varis, kissa, ihminen	IEO, EE
Kana	1999	lyhytproosa	ihminen ja kana	IE, EIO
Karhu	1999	lyhytproosa	ihminen ja karhu	IE, EIO
Kasvissyöntikausi	1982	lyhytproosa	ihminen	IEO
Koe-eläin	1999	lyhytproosa	ihminen ja rotta	IE, EIO
Koirankynnen leikkaaja	1980	romaani	ihminen, koira	IEO, EE
Kuikka	1963	lyhytproosa	kuikka	EIO
Kylän koirat	1962	proosa	koira	EE, IEO
Lampaansyöjät	1970	romaani	lammas	EE
Leijona	1999	lyhytproosa	ihminen ja leijona	IE, EIO
Lemmikkieläin	1966	romaani	ihminen	IEO
Lentsu	1978	romaani	virus	EIO
Lintuja elämänmuutoksen edessä	1976	lyhytproosa	palokärki, merikotka, kookaburra	EIO
Matikanopettaja	1986	lyhytproosa	ihminen ja made	EIO
Nudistit retkellä	1967	lyhytproosa	ihminen	IEO
Ostjakki ja voguli	1967	lyhytproosa	ihminen	IEO
Paneelikeskustelu navetassa	1967	lyhytproosa	kana, pässi, lehmä, sika	EIO
Puukansan tarina	1984	romaani / tietoteos	metsä	LEO
Pystynmarinoitu nainen	1973	lyhytproosa	ihminen	IEO
Rasvamaksa	1973	lyhytproosa	ihminen	IEO
Ronttosaurus	1976	lyhytproosa	hirmulisko	EIO
Sielunvaellusta	1973	lyhytproosa	varis, koira, made, ihminen, kurki	IEO, EIO
Sika	1999	lyhytproosa	ihminen ja sika	IE, EIO
Tarzan ja Suomi	1967	lyhytproosa	ihminen	IEO

LÄHTEET**Kaunokirjallinen aineisto**

- Huovinen, Veikko 1957: *Hamsterit*. Helsinki: WSOY.
- Huovinen, Veikko 1980/1962: *Kylän koirat*. Helsinki: WSOY. (= KK)
- Huovinen, Veikko 1963: *Kuikka*. Helsinki: WSOY.
- Huovinen, Veikko 1966: *Lemmikkieläin. Fantasia ihmisistäni*. Helsinki: WSOY.
- Huovinen, Veikko 1967: *Lyhyet erikoiset*. Helsinki: WSOY.
- Huovinen, Veikko 1970: *Lampaansyöjät*. Helsinki: WSOY.
- Huovinen, Veikko 1973: *Rasvamaksa*. Helsinki: WSOY.
- Huovinen, Veikko 1976: *Ronttosaurus*. Helsinki: Otava.
- Huovinen, Veikko 1978: *Lentsu*. Helsinki: Otava.
- Huovinen, Veikko 1980: *Koirankynnen leikkaaja*. Helsinki: Otava. (= KL)
- Huovinen, Veikko 1982: *Ympäristöministeri*. Helsinki: Otava.
- Huovinen, Veikko 1984: *Puukansan tarina*. Kuvittanut Seppo Polameri. Helsinki: Otava. (= PT)
- Huovinen, Veikko 1986: *Matikanopettaja. Littlejuttuja eri aiheilmista*. Helsinki: Otava.
- Huovinen, Veikko 1999: *Porsaan paperit*. Helsinki: WSOY. (= PP)

Muut lähteet

- Aaltola, Elisa 2012: Johdanto: Ihminen, eläin vai molemmat? *Johdatus eläinfilosofiaan*. Toim. Elisa Aaltola. Helsinki: Gaudeamus, 9–27.
- Adams, Carol J. 2002/1990: *The Sexual Politics of Meat. A Feminist-Vegetarian Critical Theory*. New York: Continuum.
- Garrard, Greg 2012: *Ecocriticism*. Second edition. London & New York: Routledge.
- Harel, Naama 2009: The Animal Voice Behind the Animal Fable. *Journal for Critical Animal Studies* (2:2009), 8–20.
- Herman, David 2012: Toward a Zoonarratology: Storytelling and Species Difference in Animal Comics. M. Lehtimäki, L. Karttunen & M. Mäkelä (eds.), *Narrative, Interrupted. The Plotless, the Disturbing and the Trivial in Literature*. Berlin and Boston: De Gruyter, 93–119.
- Huovinen, Veikko 2001: *Muina miehinä. Kirjailijan muistelmia*. Helsinki: WSOY.

- Kantola, Janna 2013: Hanhikorppikotkia ja ronttosauruksia: eläinten osa Veikko Huovisen tuotannossa. *Kiviaholinna: suomalainen romaani*. Toim. Vesa Haapala ja Juhani Sipilä. Helsinki: Avain, 225–241.
- Lahtinen, Toni 2008: Eko, heko. Saako ympäristöhuolelle nauraa? Ekokarnevaali Veikko Huovisen *Ympäristöministerissä*. *Äänekäs kevät. Ekokriittinen kirjallisuudentutkimus*. Toim. Toni Lahtinen ja Markku Lehtimäki. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 30–49.
- Liukkonen, Tero 1997: *Veikko Huovinen. Kertoja, veitikka, toisinajattelija*. Helsinki: SKS.
- Nykysuomen sanakirja* 1996. Osa IV: O–R. Neljästoista painos. Helsinki: WSOY.
- Rajala, Panu 2012: *Hirmuinen humoristi. Veikko Huovisen satiirit ja savotat*. Helsinki: WSOY.
- Riikonen, Hannu 2012: Huumorin ja satiirin rajamailla: Veikko Huovinen ja Arto Paasilinna. *Satiiri Suomessa*. Toim. Sari Kivistö ja Hannu Riikonen. Helsinki: SKS.
- Seppälä, Arto 1992: *Ajatus on hiirihaukka. Veikko Huovinen, humoristi*. Helsinki: WSOY.
- Simons, John 2002: *Animal Rights and the Politics of Literary Representation*. London & New York: Palgrave.
- Uexküll, Jacob von 1909: *Umwelt und Innenwelt der Tiere*. Berlin: Verlag von Julius Springer.
https://openlibrary.org/books/OL23352601M/Umwelt_und_Innenwelt_der_Tiere (viitattu 20.11.2013).

Kirjoittaja

Janna Kantola, FT, dosentti, yliopistonlehtori, Helsingin yliopisto, yleinen kirjallisuustiede (janna.kantola[at]helsinki.fi)

ARVOSTELUT RECENSIONER

JOHANNA PENTIKÄINEN

Kirjallisuudenopetuksen kalpeat kasvot?

Kaisa Ahvenjärvi & Leena Kirstinä: Kirjallisuuden opetuksen käsikirja. Helsinki: SKS, 2013. 234 s.

Kaisa Ahvenjärvi ja Leena Kirstinä rikastuttavat kirjallisuudenopetuksen aluetta uudella teoksellaan *Kirjallisuuden opetuksen käsikirja*. Jokainen uusi äidinkielen ja kirjallisuuden opetusta käsittelevä kokonaisteos on tarpeen, ja teosten määrä heijastelee aiheen merkitystä ja käytävän keskustelun syvyyttä. Mutta jos Ahvenjärven ja Kirstinän teosta ajattelee kirjallisuudenopetuksen peilinä, kirjasta katsovat vastaan hieman kalpeat kasvot. Osasyynsä lienee sillä, että kirjan tekstit ovat paitsi kokoneen Leena Kirstinän ja Kaisa Ahvenjärven kynästä, myös vuosikymmenen takaisen verkkokurssin aineistoa. Tekstiä on, mutta särmää ja kriittisyyttä ei löydy niin paljon kuin voisi toivoa, eikä tekstissä oikein tunnu teoksen ilmestymishetki kysymyksineen ja tulevaa kohti kurkottavine havaintoineen.

Itsekin verkkokurssin materiaaleja joskus kirjoittaneena tiedän, ettei tekstilaji houkuttele kärjistyksiin ja syventämissiin tai suuriin visioihin. Sen sijaan pääpaino on informatiivisuudessa, tiedon jakamisessa tiiviisti ja ymmärrettävässä muodossa. Jos kirjoittajat kirjoittaisivat tekstinsä tässä ja nyt, vapaana verkkokurssin historian painolastista, epäilemättä tekstikin rakentuisi toisin. Kirjoittajilla olisi varmasti paljon annettavaa, ja on nytkin, mutta samalla toteutus jättää kysymyksiä vastausta vaille.

Kirjan ehdotonta antia ovat lukemista kaunokirjallisuuden aiheena ja kirjallisuuden opetuksen menetelmiä käsittelevät osuudet. Niissä näkyy kirjoittajien ammattitaito ja näkemyksellisyys. Ne ovat sisältöä, joka ei vanhene. Vaikka opetuksen menetelmiä tulisi lisää, vanhoja voi aina käyttää, ja ehdotetuissa työtavoissa on paljon tällä hetkellä käytössä olevaa toiminnallisuutta. Tulen takuulla suosittamaan näitä osuuksia antoisina ja hyödyllisinä äidinkielen ja kirjallisuuden opettajiksi opiskeleville.

Vähän vähemmän ihastusta herättää esimerkiksi kaanonin käsittelevä luku, jota rasittaa listamaisuus. Kirjalistojen käytettävyys on kyseenalaista, eikä niitä kunnolla analysoida. Uudempaa kirjallisuutta temaattisesti esittelevät lukusuosituslistat päättyvät oireellisesti vuoteen 2000.

Klassikkolistat koostuvat lähes yksinomaan miespuolisten kirjailijoiden teoksista, myös modernin ajan osalta. Tässä kohden historia vain toistaa itseään, vaikka tietoa kirjallisuushistoriakuvan muuttamiseksi olisi.

Kirstinän ja Ahvenjärven yhtenä lähtökohtana on Maria-Regina Kechtin teoksen *Pedagogy is Politics* (1992) esittämät ajatukset kirjallisuudenopetuksessa käytettävien teorioiden valinnoista ja niiden analysoimisen tarpeellisuudesta. Lähtökohtaa ei kuitenkaan jalkauteta kunnolla, vaikka juuri tällä tulokulmalla kirjallisuudenopetuksen perusteista, käytänteistä ja merkityksestä saisi vaikka mitä kiinnostavaa irti.

Kirjallisuudentutkijat hallitsevat perinteisesti tekstianalyttiset lähestymistavat, mutta lukijalähtöistä tutkimusta tunnetaan paljon vähemmän. Se taas sopisi sovellettavaksi oppimisen kysymyksiin hyvin. Sellaiset viime vuosina ilmestyneet teokset kuin Cristina Vischer Brunsin *Why Literature* (2011) tai Rita Felskin *Uses of Literature* (2008) käsittelevät lukemisen funktioita nautinnosta, hätkähdyttävien vaikutelmien hakemisesta ja tiedonetsinnästä oman elämänpiirin laajentamiseen samastumisen ja tunnistamisen mekanismein argumentatiivisesti ja näkemyksellisesti.

Yksi kirjan kenties tiedostamaton, mutta väistämättä poliittinen ratkaisu on totunnainen luottaminen tutkija-opettajan ääneen, akateemisen perinteen mukaisesti. Opetusta lähestytään siis opettajan työnkuvan ja oppiaineen näkökulmasta. Miltei kokonaan puuttuu oppijan ääni, ellei abiturienttien tekstien analyysia lasketa. Niissäkään ei varsinaisesti ole kysymys oppimisen käytännöistä vaan suoritusten arvioinnista, sen osoittamisesta, mitä oppilaat ovat koetilanteessa osanneet tuottaa.

Kirjallisuudenopetuksen kehittämisen näkökulmasta olisi ehdottoman tärkeää tietää, mitä luokahuoneissa tapahtuu, mitä siellä tehdään ja miten oppilaat, oppimisen varsinaiset subjektit, toiminnan kokevat. Millaisia lukemisen vaikutukset ovat? Näihin ei löydy vastauksia vain tekstianalyysin keinoin, vaan jonkinasteinen kriittisen pedagogiikan soveltaminen voisi auttaa. Kenen lukemisesta ja miksi onkaan kyse? Kirjoittajat vastaavat kysymykseen tavallaan itse sivulla 116: ”aikuisen näkökannan ja analyttisen kannan tuputtaminen ei useimmiten edistä nuorten lukunautintoa”.

Osa opetuksen politiikkaa on sen oppiaineen nimikin, johon kirjallisuudenopetus sisältyy. Odottaisin pohdintaa siitä, millaiset perusteet nimen Äidinkieli ja kirjallisuus käytölle on nyky maailmassa, globaalissa kontekstissa. Topeliuksen *Maamme kirjan* äidinkieli ja isänmaa -ajoista on tultu toisenlaiseen maailmaan, jossa ihmisasukkaiden kielelliset, etniset ja kulttuuriset identiteetit sekoittuvat, eikä niiden määrittelemisen aina ole helppoa. Ainakaan sitä ei tule tehdä ennalta annettuna. Äidinkieli-käsitteen kaunista, tunneperäistä ydintä on toki ajatus ensikielestä, joka opitaan kasvovokkain rakastavan lähipiirin hoivassa ja kasvua kunnioittavassa vuorovaiikutuksessa. Mutta samalla äidinkielen käsite rajaa kielen tiettyyn etnis-kielelliseen taustaan syntyvän ominaisuudeksi.

Kirjallisuus on tiettyyn käytettyyn kieleen sidoksissa ja samalla se taiteenlajina kurottaa kielirajojen ulko- tai yläpuolelle, kirjallisuuden tilaan. Jos lähdetään hakemaan kirjallisuuden lukemisen käyttötapoja muuttuvassa maailmassa ja opetuksen kontekstina, juuri tällaisia kysymyksiä sen avulla sopisi pohtia. Kenen tarina, kenen näkökulma, miten kerrottu, kenen kieli ja kenen totuus? Olennaisia kysymyksiä paitsi kirjallisuudelle, myös kirjallisuudenopetukselle.

Kirjoittaja

*Johanna Pentikäinen, FT, AO, yliopistonlehtori,
Helsingin yliopisto, opettajankoulutuslaitos
(johanna.pentikainen[at]helsinki.fi)*

NORA HÄMÄLÄINEN

Filosofian ja kirjallisuuden rajapintoja tutkimassa

Jukka Mikkonen, & Antti Salminen (toim.): Kirjallisuus ja filosofia – Rinnakkaisuuksia, risteyksiä, ristiriitoja. Tietolipas 237. Helsinki: SKS, 2013. 183 s.

Kirjallisuus ja filosofia – Rinnakkaisuuksia, risteyksiä, ristiriitoja tarjoaa monimuotoisen katsauksen suomalaisten tutkijoiden työhön kirjallisuuden ja filosofian rajamailla. Kirjan aihe, filosofian ja kirjallisuuden vuorovaikutus länsimaisen ajattelun piirissä, on mittaamattoman laaja ja monisäikeinen, joten varsinaisia vuoropuheluita tekstien välille ei juuri pääse syntymään. Kokoelman suurin etu on juuri siinä, miten se pakottaa jokaisen lukijansa ulos omalta mukavuusalueeltaan, kohtaamaan toisenlaisia tapoja hahmottaa kirjallisuuden ja filosofian suhdetta.

Analyttinen kirjallisuudenfilosofia on edustettuna Jukka Mikkosen tekstissä filosofisen kaunokirjallisuuden tiedollisesta arvosta ja muodoista sekä Jenni Tyynelän tekstissä lukijan tunteista ja fiktion mahdollisista maailmoista. Molemmat tekstit ovat jokseenkin katsauksenomaisia. Ne pureutuvat fiktion ja todellisuuden suhteeseen ja tuovat esiin filosofisen nykykeskustelun positioita. Miten fiktiivinen kaunokirjallisuus voi opettaa meille jotain oikeasta maailmasta? Miten romaani voi herättää oikeita tunteita, jos tiedämme sen kuvaavan keksittyä maailmaa ja keksittyjä henkilöitä? Keskustelujen lähtökohtana on tietynlainen epäily fiktiota ja taidetta kohtaan: ajatus että taide, verrattuna ennen kaikkea tieteeseen, on toissijainen ja mahdollisesti ongelmallinen maailman ymmärtämisen tapa. Tämänlaiset

kysymyksenasettelut eivät toki ole mielenkiintoa vailla analyttisen nykyfilosofian ulkopuolella, mutta niiden keskeisyys juuri angloamerikkalaisessa kontekstissa näyttäisi liittyvän analyttisen suuntauksen perusolettamukseen filosofiasta ”objektiivisen” tai ”faktuaalisen” maailman tutkijana, luonnontieteiden rinnalla.

Samantyyppinen vastakkainasettelu filosofian ja kirjallisuuden välillä näkyy Joose Järvenkylän artikkelissa, joka Avrum Strollia mukailleen käsittelee Wittgensteinin ”murrettua tyyliä”. Järvenkylän keskustelusta keskeisenä nousee esiin jako ”filosofisen kirjallisuuden” ja ”tieteellisen filosofian” välillä. Siinä missä edellinen epäsuorasti ja kirjallisuuden keinoin ilmaisee filosofisia näkökantoja, on jälkimmäinen suoraa ja argumentoivaa. Wittgensteinin tekstit ovat ”murrettuja” nimenomaan sisällön perusteella. Niissä valotetaan kielenkäyttöön ja ymmärrykseen liittyviä kysymyksiä tavalla, joka esittää meille tutut filosofiset ongelmat uusista näkökulmista. Kuitenkin ”murrettu” tai ”rikottu” teksti on Järvenkylän mukaan juuri filosofista kirjallisuutta, ja siihen liittyy olennaisesti tieteellisen filosofian mahdollisuuden kieltäminen.

Mannermaisesta perinteestä kumpuavissa teksteissä filosofian ja kirjallisuuden suhde on häilyvämpi eikä näyttäydy erityisen ongelmallisena, ehkä siksi, että analyttisen perinteen ”tieteellisen filosofian” tyyli-ihannetta ei täällä samalla tavalla tunnusteta. Maria Valkaman ja Antti Salmisen artikkelissa seuraamme käänteen, katkoksen ja negaation teemoja Hegelin filosofiasa ja Hölderlinin runoudessa, keskittymättä sen kummemmin filosofian ja kirjallisuuden raja-aitoihin. Kuisma Korhosen esseistinen, liukuva ja katkelmainen teksti ”Genet, Hegel, Derrida – tekstuaalisen kohtaamisen voitto absoluuttisesta tiedosta” sukeltaa kohtaamisen tematiikkaan mannermaisessa keskustelussa, häivyttäen omalta osaltaan kirjallisuuden ja filosofian välistä jakoa (myös omalla esimerkillään). Keskiössä on Derridan *Glas*-teos, jossa filosofi lukee Hegeliä ja Jean Genet’tä rinnakkain, luoden samalla itse sekä kokeellista filosofiaa että kokeellista kirjallisuutta. Antti Salminen taas tutkiskelee kahden henkilön kohtaamista: Paul Celanin ja Martin Heideggerin intellektuaalista ystävyyttä ja holokaustin siihen jättämää aatteellista ja henkilökohtaista railoa. Sami Sjöbergin teksti kirjallisuuden rajailmiöstä, ”valkoisesta kirjasta”, käsittelee tyhjää, painamatonta kirjaa, jolla kuitenkin on nimi ja tekijä, modernismin itsetutkiskelun välineenä ja filosofian tekemisen tapana.

Yleisenä huomiona voisin esittää, että filosofian ja kirjallisuuden rajan liudentuminen mannermaiseen ajatteluun kytkeytyvissä keskusteluissa ei suinkaan johda epätarkkuuksiin tai epäselvyyksiin. Pikemminkin se antaa tilaa erilaisten konkreettisten tekstien yksilöllisille, kiinnostaville ja historiallisen kontekstin huomioon ottaville tulkinnoille. Tekstien ja kirjoittajien moninaisuus tulee paremmin esiin, kun abstrakteja tai periaatteellisia erotteluja ei painoteta.

Kaunokirjallisuus tulee konkreettisesti lähelle ennen kaikkia kahdessa tekstissä. Ensimmäinen niistä on Ilmari Kortelaisen ja Sami Simolan kirjoitus, jossa Don DeLillon *Alamaailma*-romaanin luetaan Paul Ricœurin hermeneutiikkaa mukailleen. Teoreettisesti tämä teksti kuuluu kokoelman heikompiin, mutta analyysi DeLillon romaanin katkelmasta painuu mieleen. Toinen kirjallista tekstiä esiin tuova kirjoitus on Heikki Kovalaisen teksti,

jossa Musilin romaanisarjaa *Mies vailla ominaisuuksia* luetaan emersonilaisen ja nietzscheläisen ”uuden etiikan” etsintänä ja ilmaisumuotona. Kovalaisen keskustelu kytkeytyy implisiittisesti angloamerikkalaisessa filosofiassa viime vuosikymmeninä käytyyn kirjallisuus/etiikka-keskusteluun, jossa muun muassa Martha Nussbaum, Cora Diamond ja Stanley Cavell ovat käyttäneet kaunokirjallisuutta osana moraalifilosofian sisäistä metodologista ja sisällöllistä uudelleenarviointia. Etenkin Nussbaum on lukenut Henry Jamesia filosofina samaan tapaan kuin Kovalainen lukee Musilia, vallitsevan paradigman filosofisena kritiikkinä. Kuitenkin päällimmäiseksi keskustelusta jää ainakin minulle halu heittäytyä Musilin ironisen ylivirittyneeseen proosaan, tulkita sitä ja keskustella siitä.

Kokoelman hauska outolintu on lopulta Tere Vadénin essee, joka kysyy, miksi suomalaisen kirjallisuuden ja suomalaisen filosofian välillä ei näytä olevan minkäänlaista suhdetta. Vastaukseksi hän lähtee itse seitsemän veljeksien kanssa suomalaiseen metsään ja tekee siellä käden käänteessä filosofiaa ihmisen, luonnon, yhteiskunnan ja kielen suhteista.

Kirjoittaja

*Nora Hämäläinen, FD, Helsingin yliopisto, HCAS ja filosofi (ruots.)
(nora.hamalainen[at]helsinki.fi)*

SARI SALIN

Satiiria on Suomessakin

Sari Kivistö & H.K. Riikonen: Satiiri Suomessa. Helsinki: SKS, 2012. 509 s.

Sari Kivistön ja H.K. Riikosen vuorottelevana yhteistyönä kirjoittama laaja teos ilmoittaa olevansa suomalaisen satiirin historia. *Satiiri Suomessa* osoittaa, että satiiria on täälläkin harrastettu pitkään ja runsaasti, toisin kuin joskus valitellaan. Teos esittelee suomalaista satiiria 1600-luvun passikilleista ja arkkiveisuista nykykirjallisuuteen. Mukaan mahtuu ivarunoja, näytelmiä, pakinoita ja romaaneja. Aineisto on valtava, kirjava ja linjaton; siksi olisi helppoa luetella, mitä siitä on jätetty pois. Kohdistan huomioni sen sijaan siihen, että *Satiiri Suomessa* haluaa olla erään kirjallisuuden lajin historia, ja pohdin, mitä lajihistoria oikein voisi tai mitä sen pitäisi olla.

Kirjallisuushistoriaa kirjoitetaan usein kronologisesti etenevänä luettelonä, mutta onko lajihistoriaa mielekäästä kirjoittaa saman periaatteen mukaisesti, ilman että eksplikoidaan yleistä lajiteoriaa ja lajikohtaista,

tässä tapauksessa siis satiirin teoriaa? Mielestäni ei, sillä laji on nimenomaan teoreettinen käsite, ja yksilöllisen teoksen nimeäminen jonkin lajin jäseneksi on tulkinta, ei itsestäänselvyys. Lajihistoria on ennen kaikkea tekstilähtöistä. Tällöin keskiöön nousee yksittäisten teosten tulkinta ja tulkinnan vuoropuhelu teorian kanssa. Historiallista ulottuvuutta tarvitaan lajijatkumoiden ja lajin kehittymisen ja muuttumisen osoittamiseen.

Kivistö ja Riikonen sivuuttavat yleiset lajiteorian kysymykset, kuten: Mikä on laji? Millainen on teoksen ja lajin suhde? Miten teoksen tulkitseminen lajin jäseneksi vaikuttaa tulkintaamme siitä? Tekijät hylkivät teoksessaan myös satiirin omaa teoriaa. Kivistö esittelee alussa ulkomaista satiiritutkimusta nopeasti, kiinnittymättä mihinkään teoriaan sen kummemmin ja ottamatta kantaa puolesta tai vastaan. Toisin sanoen *Satiiri Suomessa* ei keskustele nykyaikaisen kirjallisuudentutkimuksen kanssa. Se voisi olla aineistonvalinnaltaankin paljon linjakkaampi teos, jos edes jokin sisäistetty teoria tai näkemys lajin kehityksestä elähdyttäisi sitä.

Satiirin erityinen mimeettisyys on asia, jota teoksessa olisi pitänyt pohtia tarkemmin. Satiiri on perusmääritelmänsä mukaan "purevaa ivaa ja kärjistetyn koomisen keinoin esitettyä kritiikkiä ihmisen naurettavuutta ja paheita tai yhteiskunnan epäkohtia kohtaan" (s. 13). Vähän tämän jälkeen Kivistö toteaa parodian ja satiirin erosta seuraavaa: "Parodiasta satiirin erottaa – se, että satiirien kohde ei ole kielen tai kirjallisuuden sisällä, kuten usein parodiassa" (s. 14). Missä satiirin kohde siis on? Todellisuudessa, kuten Kivistö hyvin tietää. Miksi kysymys satiirin erityisestä referentiaalisuudesta on pitänyt tällä tavoin häivyttää ja piilottaa? Kaikki kirjallisuus viittaa todellisuuteen *jossain mielessä*, muuten emme sitä ymmärtäisi, mutta satiirissa referentiaalisuus on erityisen tärkeää ja usein tarkasti kohdistettua. Niin Aristofaneen kuin Jouko Turkankin näytelmässä täsmäkohteina toimivat usein jopa todelliset henkilöt. Satiiri on myös aikansa kontekstiin sidotumpaa kuin esimerkiksi ironia, sillä toisen aikakauden ihmisiltä, jotka eivät noita kohteita enää tunne, kritiikki jää helposti ymmärtämättä. Tämä ei tarkoita, että olen Kivistön esittelemän Klaus Schwindin (1988) kuvaileman "mimeettisen kirjallisuuskäsityksen", teoksen todenkaltaisuuteen keskittyvän lukutavan, kannattaja. Todellisuuden ilmiöihin viittaava ja niitä kritisoiva satiirinen teos on harvoin itse todenkaltaisen, sillä satiirin peruskeinoja ovat hyperbola eli liioittelu, groteski koomisuus ja menippeissa myös villi fantasia. Jonathan Swiftin ja Arto Paasilinnan teokset voivat olla hyvinkin kaukana realistisesta todellisuudenkuvauksesta, mutta silti ne kritisoivat erilaisia yhteiskunnallisia ilmiöitä. Realismin ja referentiaalisuuden käsitteiden erottaminen toisistaan on siis tärkeää satiirin yhteydessä.

Terminologisia valintoja vaivaa tietty vanhanaikaisuus. Suomalaisissa tutkimuksissa ja kritiikeissä sana "iva" on varsin yleisesti korvannut "ironian" lähes nykypäiviin asti. Minusta iva ei ole ironian suomenkielinen synonyymi, sillä ironia on teoreettinen käsite ja siksi tutkimuksessa sopivampi. Jostain syystä Kivistö välttää ironia-sanaa, vaikka toisaalta määrittelee ironian lyhyesti ja täsmällisesti ja mainitsee, että satiiri hyödyntää ironiaa (s.14). Riikonen kiertelee ironiateoriaa epämääräisemmin: "Välttämättä Suomessa ei aina ymmärretä hienosyisempää ironiaa, mutta

voimakkaampaa satiiria kyllä” (s. 355). Ei ironia ole sen ”hienosyisempää”, vaan luonteeltaan moniselitteistä, minkä vuoksi sitä ei ”aina” ja ”välttämättä” ymmärretä ulkomaillaakaan.

Yksi *Satiiri Suomessa* -teoksen kohtalokkaimmista teoreettisista laiminlyönneistä koskee menippolaista satiiria. Vaikka Kivistö erottaa toisistaan menippolaisen satiirin ja ”tavallisen” satiirin (s. 26), niiden ero jää selvittämättä. Mihail Bahtin on tutkinut menippeiaa kiinnostavimmin ja ennen kaikkea nykykirjallisuudentutkimukselle otollisimmin. Kivistö mainitsee Bahtinin *Dostojevskin poetiikan ongelmia* -teoksen ulkomaista tutkimusta esittelevässä luvussa nimenomaan keskeisenä menippeiatutkimuksena, mutta käsittely jää pelkäksi maininnaksi. Bahtinia ei käytä Riikosenkaan, joka käsittelee menippeiaa Jorma Korpelan romaaneissa. Korpelan romaanien aiempaan tutkimukseen ei Riikosella ole paljonkaan lisättävää.

Luvut IV, VI ja VII ovat kirjallisuudentutkijan kannalta *Satiiri Suomessa* -teoksen kiinnostavimmat. Ne sisältävät paljon sekä Kivistön ja Riikosen että muiden tutkijoiden tulkintoja esimerkiksi Maiju Lassilan, Joel Lehtosen, Veikko Huovisen ja Arto Paasilinnan satiirisista teoksista. Enimmäkseen tulkinnat vaikuttavat uskottavilta; ongelmana on kuitenkin suuren esimerkkiaineiston aiheuttama käsittelyn hajoaminen ja pinnallisuus. Tämä rasittaa varsinkin Riikosen kirjoittamia lukuja. Viimeinen, VIII luku ”Satiirin monet kasvot” on itse asiassa romukoppa, johon muualta ylitsejäänyt tavara on sysätty. Se paljastaa lopullisesti kokonaisuuden heikkouden, joka johtuu teoreettisen tai muun koherenssia luovan näkemyksen puutteesta.

Kirjoittaja

Sari Salin, FT, dosentti, Helsingin yliopisto, kotimainen kirjallisuus
(sari.salin[at]helsinki.fi)

MIA ÖSTERLUND

Uppslagsrika analyser av finländsk samtidslitteratur

Leena Kirstinä (red.): *Nodes of Contemporary Finnish Literature. Studia Fennica Litteraria 6.* Helsingfors: SKS, 2013. 197 s.

Den inhemska litteraturen väcker numera ett relativt brett internationellt intresse, inte minst genom deckargenren där *Nordic noir* fått stort genomslag. Att placera finländsk litteratur i ett internationellt sammanhang och samtidigt föra ut finländsk litteraturforskning internationellt är därför angeläget. Antologin *Nodes of Contemporary Finnish Literature*, redigerad av professor emerita Leena Kirstinä, svarar på ett behov av att granska samtidslitteraturen i ett internationellt perspektiv. Volymen presenterar i en introducerande översikt samt nio referee-granskade artiklar en rad vändpunkter i samtida finländsk skönlitteratur. De nio artiklarna spänner över postmodern allegori, feministiskt berättande, historiografi, självbiografi, det moderna subjektet, metalyrisk poesi, realism, barnlitteratur och intertextualitet. En gemensam utgångspunkt är att 1980-talet innebar en rejäl omvärdering av berättandets premisser, då modernism stöts mot postmodernism. Ambitionsnivån är hög och artiklarna synnerligen läsvärda. Den grundliga teoretiska förankringen borgar för användbarhet i både undervisning och forskning och ger impulser till att utforska andra verk med motsvarande produktiva begreppsapparat.

I sin introduktion kontextualiserar Leena Kirstinä den finländska samtidslitteraturen. Hon pekar på de senaste decenniernas skiftande villkor, exempelvis nyliberalismens genomslag under 1990-talet samt teoriutvecklingen i bland annat filosofi, sociologi och litteraturvetenskap som starkt influerat skönlitteraturen. De noder Kirstinä särskilt betonar på basen av artiklarna är outsidersn, jag-berättandet, nyliberalismen och familjeskildringen.

Brian McHale och Randall Stevensons *The Edinburgh Companion to Twentieth-Century Literatures in English* (2006) är en ledstjärna för antologiupplägget. Deras nyorientering av litteraturhistorieskrivningen frångår ett traditionellt tänkande baserat på nationalitet, decennier och litterära rörelser till förmån för en spatial litteraturhistorieskrivning där knutpunkter kartläggs. Dessa knutpunkter, vändpunkter eller noder är viktiga i egenskap av att de är tematiska mötesplatser som överskrider tid och rum. Att fokusera på noder skapar dessutom intrikata diskussioner som i hög grad berör epistemologiska frågeställningar om verklighet och verkets representationalitet. Men vad är då en nod? Är den det samma som en avvikelser? Utgörs noderna av undantag som blir stilbildande vändpunkter som för skönlitteraturen i nya riktningar? Här hade det varit stimulerande att få en fördjupad diskussion kring själva nyckelbegreppet.

Artiklarna är överlag av mycket hög kvalitet. Exempelvis Mari Hatavara tar sig an postmodern historisk roman genom att visa hur motsägelser, multipelt berättande och modus, och inte minst jag-perspektiv, förändrar genren i samklang med hur synen på historieskrivning har utvecklats. Artikeln är avklarnad, teorin sömlöst infogad i en elegant och intresseväckande framställning där tre verk, Juha Seppälas *Suomen historia* (1998), Ralf Nordgrens *Det har aldrig hänt* (1977) och Irja Ranens *Naurava neitsyt* (1996) analyseras med Linda Hutcheons begrepp historiografisk metafiction som huvudsakligt analysverktyg. Pirjo Lyytikäinen å sin sida går i sin analys av Leena Krohns roman *Tainaron* (2004) som skildrar ett posthumant insektsamhälle i dialog med Brian McHale och nyanserar föreställningarna om metaforik och "blandade rum". Framträder en gäckande bild av hur Krohn återanvänder sig av doxa om insekters annorlundahet i sin roman.

I antologin är samtidskontextualiseringen starkt närvarande, vilket särskilt Jussi Ojajärvi illustrerar då han sätter fingret på hur nyliberalismen och post-industrialiseringens konsumtionskulturer syns i finländska romaner genom att ta fasta på kategorin familj. Bland annat läser han Kjell Westös roman *Drakarna över Helsingfors* (1996) ur detta produktiva perspektiv. Genomgående integreras litteratur skriven på svenska i Finland och flera av artiklarna tar avstamp i finlandssvenska romaner som utgör noder, exempelvis Monika Fagerholms *Diva* (1999), förtjänstfullt analyserad av Kristina Malmio, som tar fasta på romanens användning av populärlitteratur som ett grepp som överskrider romanens mer lokala litterära sammanhang och placerar det i en internationell kontext.

Två artiklar bryter mot mönstret att vara teoribaserade och gå på djupet med en avgränsad frågeställning. Den ena är Päivi Heikkilä-Halttunens översikt av i första hand finskspråkig barnlitteratur. I sig är artikeln en god introduktion med en rad insiktsfulla påståenden om samtidslitteraturens särdrag. Ställvis får framställningen ändå en slagsida av klagolåt, vilket hade kunnat undvikas genom ett stramare teoretiskt grepp. Det är olyckligt att just barnlitteraturen inte får en teoretisk inramning eftersom teoriutvecklingen på fältet just där är dynamisk. Den andra översiktsartikeln, Outi Ojas exposé över finländsk poesi tecknar intressanta sammanhang som att finländsk samtidspoesi framstår som megamaskulin tills kvinnliga poeter bryter in med polemiska dramatiska monologer. Finländsk poesi, som drabbades hårt av förlagsbranschens kris, reste sig genom poesiuppläsningar och myllrande aktivitet. De finlandssvenska poeterna integreras dessvärre inte i framställningen, vilket kunde ha gett en något annorlunda bild. I övrigt spåras tendenser som autofiktivitet, dramatisk monolog, digitaliseringens återverkningar och nyromantiska skiftningar i ett litteraturfält som är en pigg lekplats med ett rikt bildflöde.

Nodes of Contemporary Finnish Literature är en ambitiös och uppslagsrik antologi. De sammangyttringar som valts för djupare studium placeras både i sina litterära och i nyskapande teoretiska sammanhang. Sammantagna utgör artiklarna en stimulerande kartritning över nuläget i finländsk skönlitteratur. På bästa sätt genererar antologin läslust och inte minst lust att följa i de teoretiska spår som här presenteras.

Skribent

*Mia Österlund, docent, universitetslärare, Åbo Akademi,
litteraturvetenskap (mosterlu[at]abo.fi)*

PÄIVI KOIVISTO

Suomalainen tekijäpeli ranskalaisin säännöin

Kaisa Kurikka: Algot Untola ja kirjoittava kone. Turku: Eetos, 2012. 349 s.

Kaisa Kurikan väitöskirja alkaa luettelolla Algoth Tietäväiseksi ristityn miehen monista myöhemmistä nimistä. Luettelo lähtee liikkeelle ensimmäisestä itse otetusta nimestä Algot Untola, joka tutkimuksessa muodostaa sateenvarjon tekijyyden kokonaisuudelle. Yhteensä nimiä oli yli neljäkymmentä. Parhaiten näistä kirjailijana tunnetaan Maiju Lassila, mutta myös Irmari Rantamalan nimissä julkaistiin viisi romaania ja J.I. Vatasen nimissä yksi. Muut nimet esiintyivät julkaisemattomien käsikirjoitusten nimiölehdillä, lehtikirjoituksissa, kirjeiden allekirjoituksissa.

Kurikan väitöstutkimuksessa suhteutetaan eri tekijänimiä toisiinsa, tehdään erontekoja ja samastuksia, ”kartografiaa tekijästä käsitteellisenä henkilönä” (s. 35). Käytännössä muotoilu tarkoittaa sitä, että sekä Untolan tekijyyksien kautta että teosten sisäisten kirjailijahahmojen kautta eritellään tekijyyden eri puolia, siihen kohdistuvia odotuksia ja erilaisia tekijyyden mahdollisuuksia.

Väitöskirja alkaa provokatorisesti Untolan kuolemasta vuonna 1918 epämääräisissä olosuhteissa. Untola oli syytettynä kirjoittamistaan vääristä sanoista, poliittisesta vääräoppisuudesta. Untola, elävä ruumis eri tekijänimien takana, kuoli, vaikka allekirjoituksena tuomion tuoneessa tekstissä oli Irmari Rantamala. Aloitus kyseenalaistaa tekijän

kuolemaan liittyviä yleistyksiä ja tekijänimien irrallisuutta todellisesta henkilöstä ja tuo fyysistä ruumista takaisin tekijyyden analyysiin. Se saa odottamaan, että fyysinen ihminen kirjoituksensa takana otettaisiin vahvasti huomioon tutkimuksessa. Mutta vaikka julkaistun tuotannon lisäksi analysoidaan arkistomateriaalia, kirjeitä ja julkaisemattomia käsikirjoituksia, ruumiillisen tekijän sijasta huomio kohdistetaan ”eettis-esteettiseen tekijyyteen” sen abstraktissa muodossa. Kurikan mukaan Untolan elämä tulee näkyviin kirjoituksena, ei kerrottuna elämäntarina.

Kaisa Kurikan väitöskirja analysoi paitsi Untolan tekijyyскоostetta, myös kirjoittaa suomeksi Gilles Deleuzen ja Félix Guattarin ajattelua hyödyntävää kirjallisuudentutkimusta. Deleuzelaiseksi kirjallisuudentutkimukseksi nimettyä tutkimusotetta ei Suomessa ole juuri harjoitettu, ja Kurikan väitöskirjasta aiheesta kiinnostunut saa kattavan lähdemateriaalin. Tämän lisäksi yleisesti tekijyystudkimuksesta kiinnostuneelle kirja tarjoaa rehevän lähdeaineiston, josta lähteä piirtämään oman tutkimuksensa ääriviivoja.

Deleuze ja Guattari ovat tyypillisiä filosofisesti orientoituneita ranskalaistutkijoita siinä, että heidän ajatuksensa on puettu vaatimaan muotoon. Kurikan tutkimus esittelee heidän käyttämiään käsitteitä: se pohtii *re- ja deterritorialisaatiota*, sovittaa deleuzelaista *kertosäkeen* ideaa tekijänimen toistoon ja etsii Untolan käytännöistä, *eleistä, pakoviivoja* uusiin, vielä valloittamattomiin maastoihin. Lisäksi Kurikka avaa uusia teoreettisia näkökulmia Deleuzen ja Guattarin nimenomaisen pyynnön mukaisesti sovittaessaan heidän teoriaansa suomalaiseen aineistonsa.

Tutkimuksen kärkeen on nostettu deleuzelainen käsite *kirjoittava kone*, jonka kautta Untolan tuotantoa ja kirjallista toimintaa kuvataan alati toimivan koneen erilaisina tuotoksina, komponentteina, jotka kytkeytyvät eri tavoin toisiinsa. Tällaisenaan Deleuzen ja Guattarin tekijäkäsitys toden totta ”irtaantuu tekijätutkimukseen helposti sulahtavasta subjektivismista ja yksilökeskeisyydestä” (s. 27), jopa niin vahvasti, että minulle tehdaskuvasto tuo mieleen kapitalismin historian ja nykypäivänkin hikipajat, joissa yksilö tuhoutuu taloudellisen voiton vuoksi. Oppisiensä tarjoaman mallin lisäksi Kurikka motivoi kone-käsitteen käyttöä Untola-tutkimuksessa tämän tuotannossa esiintyvän kone- ja tehdaskuvaston kautta, joka kytkeytyy tuon ajan yleisempään näkemykseen moderniteetista.

Untolan toimiin konemaisuus ja kylmyys kyllä sopii, esimerkiksi hänen tapaansa kommunikoida pelkästään kirjallisesti kustantajansa kanssa. Tätä Kurikka analysoi osana Untolan kieltäytymistä *kasvoistumisesta*, jossa Untola meni niin pitkälle, ettei suostunut ottamaan vastaan edes rahapalkintoja työstään vaikka toisaalta esitti kirjoittamisensa olevan puhdasta työtä, leivän hankkimista. Tässä yksi ristiriidoista, joita Untolan tekijäkuviin sisältyi. Kirjallisuushistoriallisesti kiintoisaa on, että kasvoistumisesta kieltäytyminen liittyi osaltaan Untolan ärsyyntymiseen tuon ajan kaupallisuuden mekanismeihin, jotka Kurikan tutkimus osoittaa samankaltaisiksi kuin nykyiset.

Yhden vahvan ja vähän Suomessa sovelletun metodin asettaminen tutkimuksen rungoksi tekee tutkimuksesta koherentin ja teoriataustaltaan tuoreen. Väitöskirja on rohkea ja luova, mikä näkyy myös Kurikan kirjoitustyyliin. Kääntöpuolena yhden vahvan ja omaleimaisen teorian soveltamisessa on se, että monimutkainen kehikko uhkaa hukuttaa alleen itse asian eli Untolan moninimisen tekijyyden avaamisen. Tutkimus lähtee liikkeelle odotetusta lupauksesta uudistaa Barthesin ja Foucault'n teesien jäljillä yhäkin roikkuvaa tekijätutkimusta, mutta metodin haastavuus ei rohkaise sen soveltamiseen. Välillä pohdin, auttaako käytetty teoria minua ymmärtämään Untolan tekijyyden elementtejä vai tekeekö se ymmärtämisestä vain hankalampaa.

Untolan tekijäpolitiikan äärimmäinen kompleksisuus tulee havainnollistavasti esiin väitöskirjassa. Teos aiheuttaa varsinaisen tornadon jatkoajatuksia ja uusia ideoita, sillä niin Deleuzen ja Guattarin kuin Kurikan muotoilut antavat tilaa lukijan omille tulkinnoille. Kysymyksiä tulee mieleen sen verran paljon, että tilausta olisi vaikka kansainväliseen tyyliin haastatteluartikkelille, jossa tutkija oikooi hätäisten ja sivistymättömien lukijoidensa väärinkäsityksiä.

Algot Untolan tekijyyksien tuotannolle tutkimus tekee kunniaa. Väitös myös muistuttaa, miten kutkuttavia kirjailijoita suomalaisesta kirjallisuudesta löytyy. Toivottavasti Untola-tutkimus saa jatkoa, ellei Kurikan niin jonkun muun toimesta. Suurtuotannossa riittää pengottavaa.

Kirjoittaja

*Päivi Koivisto, FT, Helsingin yliopisto, kotimainen kirjallisuus
(pakoivis[at]gmail.com)*

PERTTI LASSILA

Kiven kirjeet hyvin toimitettuina

Aleksis Kivi: Kirjeet. Kriittinen editio. Toimittaneet Juhani Niemi (päätoimittaja), Sakari Katajamäki, Ossi Kokko, Petri Lauerma, Jyrki Nummi. Ruotsinkieliset kirjeet suomentanut Juhani Lindholm. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran toimituksia 1386. Helsinki: SKS, 2013. 426 s.

Kirjeet ovat Aleksis Kiven puutteellisesti tunnettujen elämänvaiheiden paras lähde. Melkein kaikki muu aineisto on kuulopuhetta ja muistitietoa, joka on kerätty talteen vasta Kiven kuoleman jälkeen. Sen pätevyyttä on ollut ja on vaikea arvioida. Kirjeiden kriittinen editio on korvaama-

ton teos jokaiselle Kiven elämäkertaan perehtyvälle mutta hyödyllinen myös tuotannon tutkijalle. Kirjeet julkaistiin ensimmäisen kerran jo sukupolvia sitten eikä uusia ole sittemmin löydetty. Kriittisessä editiossa jokainen kirje on nyt ensimmäistä kertaa huolellisesti kommentoitu ja sanat tarvittaessa selitetty. Kiven kirjeet avautuvat lukijalle paremmin kuin ennen. Kirjeissä mainituista henkilöistä on pienoiselämäkerrat, on kartta Kiven Helsingistä, tiedot hänen matkoistaan ja maantieteellisestä elinpiiristään. Juhani Lindholm on suomentanut ruotsinkieliset kirjeet.

Teoksessa on lisäksi neljä perusteellista johdantoartikkelia: ”Aleksis Kiven elämät” (Jyrki Nummi), ”Mitä Kivi luki” (Yrjö Varpio), ”Kivi ruotsin kielen käyttäjänä” (Mirja Saari) ja ”Kiven verkostot kirjeiden kertomina” (Irma Sulkunen). Nummi tekee selkoa siitä, miten tutkijat aikojen mennen eri lähtökohdista ja eri tavoittein ovat Kiven elämän esittäneet ja tulkinneet. Luotettavan tiedon vähäisyys on mahdollistanut mitä erilaisimmat spekulatiot koskivat ne sitten Kiven syntyperää, naissuhteita tai psyykeä. Tilanne muistuttaa, kuten Nummi toteaa, Shakespearen elämän kuvauksia. Varsinkin psykobiografinen traditio on tuottanut tuloksia, jotka ovat tutkimuksiksi puettuja arvailuja. Ihmisen psyyken tutkiminen uskottavasti kauan jälkikäteen vähien sattumalta säilyneiden, epäluotettavien dokumenttien pohjalta ei ole mahdollista.

Kaiken Kiven elämää käsittelevän kirjoittelun perusta ovat olleet V. Tarkiaisen *Aleksis Kivi. Elämä ja teokset* (1915) ja muut Tarkiaisen Kivi-kirjoitukset. Tarkiaisen positivistisen tutkimuksen tuloksia ei voi sivuuttaa, ja Tarkiaisen analyysit ja tulkinnat Kiven teoksista ovat nekin kestäneet hyvin aikaa. Tarkiaisen tervejärkinen ja oppinut teos on lajissaan klassikko. Veijo Meren laaja essee *Aleksis Stenvallin elämä* (1973) tähdentää Kiven vaiheiden yhteyttä ajan poliittiseen taisteluun. Havainto ei ole uusi mutta hyvin esitettynä se valaisee tapahtumia. Meren toinen väite, joka koskee Charlotta Lönnqvistin ja Kiven suhteen seksuaalisuutta, on arvaus, ei muuta.

Yrjö Varpion artikkeli kriittisessä editiossa kirjaa aiempia yrityksiä paremmin kaiken, mitä Kiven tiedetään ja mitä hänen hyvin perustein voi arvella lukeneen. Eri asia on, mikä hänelle kirjailijana oli tärkeää. Kivi luki paljon ja seurasi sekä kirjojen, teatterin että lehdistön avulla ajankohtaista kulttuuria. Klassikkoihin hän tutustui hyvällä ruotsin taidollaan, jonka Mirja Saari artikkelissaan osoittaa.

Viittaukset Homeroksen tai Shakespearen teoksiin Kiven tuotannossa on etsittävä 1800-luvun ruotsinnoksista. Niissä voi olla virheitä, puutteita ja vääriä tulkintoja. Kivi saattoi seurata Shakespearen näytelmien ruotsinkielisiä esityksiä Helsingissä, vaikka siitä ei olekaan varmaa tietoa. Renessanssiteoksista myös *Don Quijoten* ruotsinno on ollut Kivelle tärkeä. Uudemmassa kirjallisuudessa esimerkiksi C.J.L. Almqvistin proosa lienee Kiveä kiinnostanut. *Putkinotkon uudispaikan* ohella myös *Kuningattaren jalokivikorun* romanttiset kerrontaratkaisut ovat voineet inspiroida Kiveä.

Kiven lukeneisuuden jälkiä teoksissa on paljon tutkittu ja löydetty. Tarkiaisen oli siinäkin todellisuudentajuinen. Hän kirjoitti jo 1912, että ”kirjallisten vaikutusten innokas etsijä saattaa helposti mennä liian pitkäl-

le, unohtaa runoilijan mielikuvituksen saavan virikettä yhä samantapaisina toistuvista elämänmuodoista ja päätellä satunnaisen yhdennäköisyyden jo merkitsevän suoranaista kirjallista lainaa.”

Kiven kirjeiden ymmärtämisen kannalta johdantoartikkeleista antoisin on Irma Sulkusen kirjoitus. Sulkunen selvittelee Kiven tapaa kirjoittaa kirjeitä erilaisille vastaanottajille ja sijoittaa kirjeet kirjoitusajan konventioihin. Näin perusteellisesti ei tätä Kiven tuotannon osaa ole ennen analysoitu. Kirjeet paljastavat Kiven elämästä ja henkilöstä, hänen vaiheistaan ajassaan ja yhteisössään, enemmän kuin mikään muu lähde. Sulkusen tulkinta ei pyri Kiven elämän kokonaiskuvaan mutta näyttää sen katkelmallisuudessaankin konkreettisenä.

Kiven heikko taloudellinen tilanne muuttui vähitellen toivottomaksi velkaantuneisuudeksi. ”Aikana, jolloin taloudellinen pystyvyys oli miehen mitta”, Kivi ”taloudellisesti muista riippuvaisena, apua häpeämättömästi pyytävänä ja sen saamista itsestäänselvyytensä pitävänä” herätti ympäristössään pahennusta.

Olisiko romanttinen taiteilijäkäsitys voinut vaikuttaa kyvyistään tietoisien Kiven asenteeseen, että porvarillisten tuttavien ja ystävien velvollisuus ja etuoikeus oli aineellisesti tukea häntä? Kivihän sai jokseenkin kaiken julkisesti tarjolla olleen taloudellisen tuen ja lisäksi epätavallisen paljon tukea yksityisiltä ihmisiltä. Hänen yrityksensä tulla toimeen kirjailijantyöllä oli toivoton. Olemattoman vähän hän silti kirjoitti ajan suomenkieliseen lehdistöön. Sen sijaan hän kirjoitti näytelmän toisensa jälkeen aikana, jolloin mahdollisuutta niiden esittämiseen ei ollut. Shakespeare ja draaman suuri arvostus lienevät siihen vaikuttaneet. Lean menestys antaa aavistaa, miten Kiven ura olisi voinut kehittyä, jos suomenkielinen ammattiteatteri olisi ollut olemassa.

Sulkunen osoittaa, että Kiven holtittomuus raha-asioissa johti sosiaaliseen syrjäytymiseen, joka vaikutti hänen asemaansa ja tukeensa kirjailijana. Ystävät kävivät vähiin, koska heistä tuntui, oikein tai väärin, että heitä käytettiin hyväksi. Sulkunen toistaa aiemminkin jo todetun: August Ahlqvist ei ollut Kiven tuhon ainoa syytä. Ehkä hän ei, Kiven kannalta, ollut tuhon valmistajana edes pahin. Kipeintä oli se, että luottamus niihin, joita Kivi piti tukijoinaan ja ystävinään, petti. Asiaa pahensi, kun Kivi tajusi, ettei ollut syytön luottamuksen menettämiseen. Kivi oli joutunut umpikujaan. ”Kirjallinen ja taloudellinen katastrofi” kietoutuivat yhteen.

Kirjoittaja

*Pertti Lassila, FT, dosentti, Helsingin yliopisto, kotimainen kirjallisuus
([pertti.lassila\[at\]kaapeli.fi](mailto:pertti.lassila@kaapeli.fi))*

TIINA KÄKELÄ-PUUMALA

Nykyäikää etsimässä

Pekka Vartiainen: *Postmoderni kirjallisuus. Länsimaisen kirjallisuuden historia 1945–2000.* Helsinki: BTJ Finland, 2013. 960 s.

Pekka Vartiainen on tehnyt suururakan. Hänen vuonna 2009 julkaisemansa *Länsimaisen kirjallisuuden historia* kattoi kirjallisuushistorian antiikista 1900-luvun puoliväliin saakka, ja nyt ilmestynyt *Postmoderni kirjallisuus* jatkaa siitä mihin edellinen osa päättyi: vuodesta 1945 aina vuosituhaten vaihtumiseen. Kaksiosaisen historiikirjan ajallinen epäsymmetria mietityttää kuitenkin hiukan. Miksi rajapyykki on vedetty vuoteen 1945? Luontevampi kirjallisuushistoriallinen murroskohta olisi esimerkiksi 1700-luku, jolloin kehittyvät moderni romaanimuoto ja kriittikki-instituutio, sananvapaus ja journalismi, kustannustoiminta, tekijänoikeudet sekä kirjailijuus modernissa mielessä. Onko rajakohdan perustelu siinä, että maailma ei II maailmansodan jälkeen ollut enää entisensä?

Viimeisin vaihtoehto vaikuttaa todennäköisimmältä jo kirjan otsikon perusteella, sillä Vartiainen on nimennyt kirjallisuushistoriansa toisen osan *Postmoderniksi kirjallisuudeksi*. Miksi postmoderni, onhan taiteen yhteydessä aina puhuttu *postmodernismista*? Vaikka näitä käsitteitä käytetään usein synonyymisesti, tämä pieni terminologinen ero on itse asiassa merkittävä, minkä Vartiainen tuo hyvin kirjansa johdantoluvuissa esiin. Postmoderni tai paremminkin *jälkimoderni* on termi, joka kuvaa historiallista ja kulttuurista tilaa modernin jälkeen – maailmaa, jota luonnehtivat globalisaatio, postkolonialismi, informaatioteknologian ja kuluttamisen muuttuminen osaksi maailmassa olemistamme, sekä kulttuurin suhteellistuminen ja tuotteistuminen. Postmodernismi puolestaan viittaa tätä jälkimodernin ajan kokemusta kuvaavaan taiteeseen. Kirjallisuudentutkimuksessa postmodernismi on myös nimi uudentalaiselle kirjalliselle suuntaukselle, jonka ensimmäiset tunnetut teokset syntyivät 1960-luvulla ja jonka päättymisestä vasta kiistellään.

Vartiaisen ratkaisu terminologiakysymykseen on historioitsijan, ei teoreetikon: hän kutsuu käsittelemäänsä 55 vuoden jaksoa postmoderniksi juuri kulttuurihistoriallisin perustein. Vain murto-osa teoksessa mainituista sadoista teoksista tai kirjailijoista edustaa postmodernismia esteettisessä mielessä. Siihen nähden, että postmoderni-termi on saanut näin näkyvän aseman kirjassa, on kuitenkin paha puute, että lähde-luettelosta ei juuri löydy postmodernia tai postmodernismia käsitteleviä alkuperäistekstejä sen paremmin kirjallisuuden- kuin kulttuurintutkimuksenkaan puolelta. (Poikkeuksen muodostavat ainoastaan Brian McHale ja Ihab Hassan, joilta kummaltakin on mainittu yksi teos.) Kirjallisen postmodernismin käsittely jää näin pakostakin väljän yleiselle tasolle,

eikä mitään mainittavaa liittoa myöhemmissä luvuissa käsiteltyjen teosten kanssa synny. Muutenkin kirjan lähdeluettelo on historiatutkimuksen osalta kovin lyhyt, sanoisin jopa huolestuttavan lyhyt miltei tuhatsivuiselle opukselle, joka on ensimmäinen suomenkielinen yleisesitys oman aikamme kirjallisuushistoriasta. On ilmeistä, että kirjan painopiste on mahdollisimman kattavassa kirjallisuuden ja kirjallisen kentän kuvailussa, ei suurissa linjanvedoissa.

Vartiainen on hyvin selvillä kirjallisuushistorian kirjoittamiseen liittyvistä ongelmista, kuten siitä, että se sisältää väistämättä poistoja ja rajauksia. Tässä tapauksessa se tarkoittaa keskittymistä miltei yksinomaan proosan ja painetun kirjallisuuden historiaan, vaikka 1980-luvulta lähtien voimistunut kirjallisuuden digitalisoituminen on muokannut radikaalisti lukemista ja kirjoittamista sekä lisännyt kirjallisuuden su-lautumista muihin taiteisiin ja esittämisen muotoihin.

Vartiainen korostaa omaa kirjallisuushistoriaansa tarinana. Näin hän tulee liittyneeksi 1800- ja 1900-lukujen suurten kirjallisuushistorioiden traditioon ja havainnollistaneeksi sitä mitä David Perkins kutsuu kirjassaan *Is Literary History Possible* (1992) *narratiiviseksi* kirjallisuushistoriaksi. Narratiivinen historiankirjoitus korostaa teosten kohdalla suu-remppaa *tarinaa*, johon teokset kuuluvat – kehityskulkuja, alkuja ja pääte-pisteitä. Narratiivinen kirjallisuushistoria on hyvin suosittua siksi, että se tarjoaa helpon lähestymistavan historiallisiin prosesseihin. Siinä on Perkinsin mukaan kuitenkin myös omat ongelmansa, kuten determinismi, historiallisten katkosten ohittaminen, koherenssin ylikorostaminen sekä kirjallisten teosten esteettisen erityisyyden ja niiden välisten laatuerojen sivuuttaminen. Joitakin näistä piirteistä on havaittavissa myös Vartiaisella, kuten esimerkiksi globalisaation kuvaaminen yksinomaan hyväksi asiaksi sekä nykykirjallisuuden kentän heterogeenisyyden toistuva yhdenmukaistaminen jonkin periaatteen tai ilmiön nojalla (kuten esimerkiksi luvussa ”Kirjallisuuden maailma on yksi”).

Parhaimmillaan Vartiaisen teksti on sujuvaa ja hän osaa kontekstualisoida käsittelemänsä kirjallisuuden suhteessa tiettyyn kielialueeseen, kulttuuriin ja historialliseen tilanteeseen. Lisäksi hän tulee tunnettujen kirjailijoiden lisäksi käsitelleeksi suuren joukon jo unohdettuja tai meillä aivan tuntemattomia nimiä. Näkökulma on toki eurooppalainen: Amerikkaa lukuun ottamatta muiden maanosien kirjallisuutta ei käsitellä kuin ohimennen, mikä on tietysti yksi tekijän tietoisista rajauksista.

Kirjan miinuspuolena on epämääräinen kielenkäyttö, josta puuttuu analyttistä tarkkuutta. En tietenkään peräänkuuluta tieteellisen jargonin lisäämistä yleistajuisiksi tarkoitettuun teokseen, mutta jäin kaipaamaan omien näkökulmien selkeää esiin tuomista sekä rohkeampia tulkintoja käsitellyistä teoksista. Kirjan kieliasussa on lisäksi joitakin

outouksia, kuten lukemista ajoittain haittaava pilkkutus, ymmärrettävyyttä hankaloittava metaforien ketjuttaminen ("aatteellinen selkäranka tukeutuu mystiikkaan") sekä esimerkiksi "katsanto"-sanankäyttö vähän latistavana teorian synonyyminä. Puutteistaan huolimatta kirja on hyvä ja tarpeellinen kirjallisuushistorian yleisesitys, jonka nimenä olisi voinut olla ihan perustellusti sen nykyinen alaotsikko, *Länsimaisen kirjallisuuden historia 1945–2000*.

Kirjoittaja

*Tiina Käkelä-Puumala, FT, Helsingin yliopisto, yleinen kirjallisuustiede
(tkakela[at]mappi.helsinki.fi)*

HAASTATTELU INTERVJU

Digitaalisin siivin maailmalle: Kirjallisuuspankki Suomessa Ut i världen på digitala vingar: Kirjallisuuspankki– Litteraturbanken i Finland

Ahkerasti matkustava ruotsalainen kirjailija **Sven Lindqvist** turhautui 2000-luvun alussa ruotsalaisen kirjallisuuden huonoon saatavuuteen maailmalla ja lähetti Ruotsin Akatemian sihteerille **Horace Engdahlille** kirjeen, jossa hän ehdotti digitaalisen kirjaston perustamista. Ajankohta oli otollinen hankkeelle, ja klassikkoteoksia ilmaiseksi digitaalisessa muodossa tarjoava Litteraturbanken aloitti vuosikymmenen puolivälissä toimintansa useiden tahojen yhteistyönä. Norja seurasi pian perässä perustamalla vastaavan palvelun, Bokselskapin, joka sekin tarjoaa kiinnostuneille korkeatasoisia e-kirjaversioita muutoin vaikeasti saatavissa olevia kansallisista klassikkoteoksista. Vastaavia digikirjastoja löytyy muualtakin Euroopasta: esimerkiksi Tanskassa toimii Arkiv for Dansk Litteratur ja Ranskan kansalliskirjastolla on Gallica.

Myös suomalainen klassikkokirjallisuus on päässyt lehahtamaan digitaalisin siivin maailmalle, kun Helsingin yliopisto, Helsingin yliopiston kirjasto ja Kansalliskirjasto yhdistivät voimansa luodakseen Suomeen vastaavanlaisen korkeatasoisen digitaalisen klassikkokirjaston. Kirjallisuuspankin *primus motorina* voi pitää Kansalliskirjaston projektipäällikköä **Kristiina Hildéniä**, joka alkoi vuonna 2007 etsiä yhteistyötahoja kirjaston luomiseksi.

– Kansalliskirjastolla on pyrkimys saada kokoelmiaan verkkoon, mutta riittävän rahoituksen saaminen digitointiin on ollut ongelma. Kotimaisen kaunokirjallisuuden digitaalinen kirjasto nousi ehdolle varainhankinnan kohteeksi, sillä sen arveltiin hyödyttävän niin tutkimusta, opetusta kuin kirjallisuuden harrastustakin ja siten kiinnostavan myös eri rahoittajatahoja, Hildén kertoo.

Hildén otti yhteyttä Helsingin yliopiston professoreihin **Mirja Saareen** ja **Jyrki Nummeen**, ja yhteiseksi tavoitteeksi muotoutuikin pian monipuolisen ja laadukkaan tutkimuksen infrastruktuurin luominen. Saaren jäätyä eläkkeelle Nummesta tuli hankkeen keskushenkilö.

– Jyrki Nummi teki aluksi Opetus- ja kulttuuriministeriön tuella erinomaisen perusselvityksen palvelun tarpeesta. Myös Helsingin yliopisto osoitti kiinnostusta hanketta kohtaan, ja rehtori asetti työryhmän selvittämään Kirjallisuuspankin perustamista yliopiston yhteyteen, Hildén kuvaa projektin alkuvaiheita.

Hanke sai rahoitusta ministeriöltä, Helsingin yliopistolta, Koneen Säätiöltä sekä Kansalliskirjaston kulttuuriperintörahastoon kuuluvalta Liisa Santalan rahastolta, ja Jyrki Nummen johtama Kirjallisuuspankin pilotti

käynnistyi syksyllä 2012. Työn tuloksena verkossa julkaistiin noin 600 digitoitua kaunokirjallista suomen- tai ruotsinkielistä klassikkoteosta, joiden uudelleenjulkaisua tekijänoikeuslaki ei rajoita, sillä tekijöiden kuolemasta on kulunut lakisääteiset 70 vuotta. Tietokannassa voikin tutustua vaikkapa ensimmäiseen suomenkieliseen tragediaan, **J.F. Lagervallin** *Macbeth*-muunnelmaan *Ruunulinna* vuodelta 1834, jonka kantta koristaa ajan romanttisten virtausten mukaisesti kuva kanteletta soittavasta väinämöislakkisesta bardista.

Kirjallisuuspankin kehittämiseksi on useita hyviä perusteita. Kansalliskirjasto vastaa lakisääteisesti tutkimusvälineiden kehittämisestä ja Suomessa julkaistun kirjallisuuden käyttöön saattamisesta ja säilyttämisestä, ja velvoite koskee nykyään myös verkkoaineistoa. Kirjallisuuspankki helpottaa merkittävästi vanhemman kirjallisuuden saatavuutta ja samalla säästää alkuperäiskappaleita kulumiselta. Palvelun kehittäminen hyödyttää merkittävästi myös tutkimusta ja kuvastaa yleisemminkin nykykehitystä, jossa tieteelliset kirjastot ja tutkimuslaitokset yhdistävät voimansa digitietokantojen luomiseen. ”Digital humanities” on kansainvälisesti nouseva tieteenala, joka kehittää perinteisiä ja luo uusia keinoja esimerkiksi tekstianalyysejä, kielikorpusten luomista, kriittisten editioiden laatimista, tiedon visualisointia ja sosiaalisten verkostojen tutkimusta varten.

– Tieteelliset kirjastot tekevät yhä enemmän yhteistyötä tutkimuksen kanssa digitaalisten tietovarantojen tuottamisessa, järjestämisessä ja säilyttämisessä, Kansalliskirjasto erityisesti humanistisen tutkimuksen kanssa. Onhan Helsingin yliopistoon jo perustettu Digital Humanities -professuurikin, joka sijoittuu osaksi nykykielten laitokselle, osaksi Kansalliskirjastoon. Kun Kirjallisuuspankin tekstit saadaan louhittavaan muotoon, on tässä kirjallisuudentutkijan ”Big Data”, joka mahdollistaa tutkimuksen kohdistamisen laajoihin kokonaisuuksiin. Voi myös ajatella, että Kirjallisuuspankki täydentää yleisten kirjastojen ja vaikkapa koulukirjastojen – jos sellaisia enää on – tehtävää lisäämällä kaunokirjallisuuden saatavuutta, Hildén esittää.

Yhteistyö tutkijoiden kanssa näkyy muun muassa Kirjallisuuspankin ominaisuuksissa. Tutkijat asettivat laatukriteereiksi digitaalisten kaunokirjallisten tekstien hyödynnettävyyden tarkastettuina, kopioitavina ja muokattavina teksteinä eikä vain pdf-muotoisina ja ocr-koneluettuina näköisteksteinä. Käytännössä tämä tarkoittaa sitä, että kirjaston laadukaisiin digiteksteihin voi esimerkiksi tehdä tekstihakuja ja tekstikatkelmia voi kopioida suoraan kirjoista – molemmat tutkijoiden arvostamia piirteitä.

Kirjallisuuspankki on kuitenkin Hildénin mukaan edelleen kehitteillä, ja rahoitustahojakin etsitään vielä:

– Kirjallisuuspankin pilottivaihe jatkuu vuoden 2014 loppuun, ja kaksi keskeistä osiota on edelleen kehitteillä: hyvä ja houkutteleva käyttöliittymä sekä tekstieditori, jolla voi korjata ocr-luettua tekstiä. Kehitykseen ja laajentuakseen palvelu tarvitsee lisää rahoitusta. Palvelun toteuttajapartnerit – Helsingin yliopiston suomen kielen, suomalais-ugrilaisten ja pohjoismaisten kielten ja kirjallisuuksien laitos,

Kansalliskirjasto ja Helsingin yliopiston kirjasto – voivat osoittaa hankkeeseen jonkin verran johtamis- ja asiantuntijatyötä sekä tiloja, mutta resurssit varsinaiseen toimintaan joudutaan hankkimaan muualta.

Kirjallisuuspankki ei koostu vain kirjoista, vaan sinne on tarkoitus lisätä myös tutkimusviitteitä ja toimituksellista aineistoa. Kotimaisen kirjallisuuden vuosikirja *Joutsen / Svanen* on yksi Kirjallisuuspankin liitännäisistä.

– Kun kaikki ominaisuudet ovat käytössä, kannattaa palvelusta lyödä enemmänkin rumpua. Toivottavasti myös jatkorahoitusta saadaan, Hildén toteaa.

* * *

Den svenska författaren **Sven Lindqvist** som också är en aktiv resenär, blev i början av 2000-talet frustrerad över hur svårt det är att få tag på svensk litteratur ute i världen och skrev ett brev till den dåvarande ständige sekreteraren vid Svenska Akademien, **Horace Engdahl**, med ett förslag om att grunda ett digitalt bibliotek. Tidpunkten var väl vald för ett sådant projekt och som resultat av ett samarbete mellan flera aktörer inledde Litteraturbanken, som erbjuder klassiska verk i digital form, sin verksamhet vid mitten av decenniet. Norge följde tätt i spåren och grundade en motsvarande service, Bokselskap som likaså erbjuder högklassiga elektroniska versioner av tidigare svårtillgängliga norska klassikerverk. Liknande digitala bibliotek finns också på andra håll i Europa, exempelvis Arkiv for Dansk Litteratur i Danmark och Gallica vid nationalbiblioteket i Frankrike.

Även den finländska klassikerlitteraturen flyger nu ut i världen på digitala vingar, då Helsingfors universitet, Helsingfors universitets bibliotek och Nationalbiblioteket förenat sina krafter för att bilda ett motsvarande högklassigt och digitalt finländskt klassikerbibliotek. En *primus motor* för Kirjallisuuspankki–Litteraturbanken är **Kristiina Hildén**, projektchef vid Nationalbiblioteket, som år 2007 började leta efter samarbetspartner för att skapa ett bibliotek.

– Nationalbiblioteket strävar efter att göra sina samlingar tillgängliga på nätet, men det har varit svårt att få tillräcklig finansiering för att digitalisera material. Förslaget att anskaffa medel för att grunda ett digitalt bibliotek med finländsk litteratur vann gehör eftersom man bedömde att projektet gynnade såväl forskning som undervisning och fritidsläsande, och att det därmed också kunde intressera olika finansärer, berättar Hildén.

Hildén tog kontakt med två professorer vid Helsingfors universitet, **Mirja Saari** och **Jyrki Nummi**, och snart utkristalliserade sig ett gemensamt mål, att skapa en mångsidig och högklassig infrastruktur till stöd för forskningen. Då Saari gick i pension blev Nummi centralgestalten inom projektet.

Hildén beskriver de tidiga skedena av arbetet:

– Först gjorde Jyrki Nummi, med stöd av Undervisnings- och kulturministeriet, en utmärkt grundläggande utredning om behovet av den

här typen av service. Också Helsingfors universitet uttryckte intresse för projektet och rektor tillsatte en arbetsgrupp som utredde möjligheten att grunda en litteraturbank vid universitetet.

Projektet fick finansiering av ministeriet, Helsingfors universitet, Konestiftelsen samt Liisa Santalas fond som hör till Nationalbibliotekets fond för kulturarv, och Kirjallisuuspankki–Litteraturbankens pilotprojekt startade hösten 2012 under ledning av Jyrki Nummi. Som ett resultat av arbetet publicerades samtidigt digitalt ca. 600 finsk- och svenskspråkiga skönlitterära och klassiska verk som kan göras tillgängliga enligt lagen om upphovsrätt (eftersom deras författare varit döda i 70 år eller mera). I databasen kan man nu bekanta sig med exempelvis **J.F. Lagervalls** variant av *Macbeth*, *Ruunulinna* från år 1834, som också är den första finskspråkiga tragedin och vars omslag pryds av en kantelespelande bard iklädd Väinämöinen-mössa, helt i enlighet med tidens romantiska strömningar.

Det finns flera goda motiveringar till att utveckla den finländska Litteraturbanken. Nationalbiblioteket har en lagstadgad skyldighet att utveckla redskap för forskningen samt göra tillgänglig och bevara litteratur utgiven i Finland, och denna skyldighet gäller numera också material på internet. Kirjallisuuspankki–Litteraturbanken förbättrar betydligt den äldre litteraturens tillgänglighet och skyddar samtidigt de ursprungliga tryckta verken från att slitas ut. Projektet är också till stor nytta för forskningen, samt återspeglar i allmänhet väl den samtida utvecklingen där vetenskapliga bibliotek och forskningsinstitutioner förenar sina krafter för att skapa databaser med digitaliserat material. Digital humaniora (Digital humanities) är i internationellt perspektiv en vetenskapsgren på frammarsch, som både utvecklar de traditionella metoderna och skapar helt nya metoder för exempelvis textanalys, utarbetande av språkkorpusar och kritiska utgåvor, visualisering av kunskap och forskning i sociala nätverk.

– Vetenskapliga bibliotek samarbetar i allt högre grad med forskningen för att producera, organisera och bevara datalager, och för Nationalbiblioteket gäller det framför allt samarbete med den humanistiska forskningen. Vid Helsingfors universitet har man ju också inrättat en professur i digital humaniora. Professuren finns dels vid institutionen för moderna språk, dels vid Nationalbiblioteket. När Kirjallisuuspankki–Litteraturbanken erbjuder texter i en form som möjliggör datautvinning, kan man tala om litteraturforskarens "big data" (stordata). Detta möjliggör forskning i stora materialhelheter. Man kunde också säga att den finländska Litteraturbanken kompletterar de allmänna biblioteken och skolbiblioteken – om sådana ännu finns – i uppgiften att göra skönlitteraturen mera tillgänglig.

Samarbetet med forskare kommer också att synas i Kirjallisuuspankki–Litteraturbankens egenskaper. Som kvalitetskriterium uppställde forskarna texternas användbarhet, att texterna är korrigerade, kopierbara och möjliga att bearbeta, och inte endast finns i pdf-format eller som maskinellt avlästa (ocr)-versioner. I praktiken betyder det här att man till exempel kan göra sökningar i bibliotekets högklassiga

digitaliserade texter och att textutdrag kan kopieras direkt ur böckerna – bägge egenskaper som uppskattas av forskare.

Enligt Hildén är Kirjallisuuspankki–Litteraturbanken ändå fortfarande under utveckling, och man söker också fortfarande efter finansierare:

– Den finländska Litteraturbanken fungerar som pilotprojekt till slutet av år 2014, och två centrala delar är under utveckling: ett välfungerande och attraktivt användargränssnitt samt en texteditor med vilken man kan korrigera maskinellt avlästa ocr-texter. För att kunna fortsätta utvecklas och växa i omfattning behöver projektet fortsatt finansiering. De samarbetspartner som utvecklar servicen, Finska, finskugriska och nordiska institutionen vid Helsingfors universitet, Nationalbiblioteket och Helsingfors universitets bibliotek har personal som i viss mån kan bidra till projektet då det gäller ledarskap och sakkunskap, och dessa institutioner kan också erbjuda arbetsutrymmen, men medel för den egentliga verksamheten måste sökas på annat håll.

Kirjallisuuspankki–Litteraturbanken består inte bara av böcker, utan kommer också att erbjuda referenser till forskningslitteratur och redaktionellt material. Årsboken för forskning i finländsk litteratur, *Joutsen / Svanen* utgör en innehållsdel i projektet.

– Då alla innehållsdelarna är i bruk är det värt att slå på trumman för projektet. Förhoppningsvis får vi även fortsatt finansiering, konstaterar Hildén.

Saija Isomaa

*FT, Suomen kirjallisuuden yliopistonlehtori, Tampereen yliopisto, sai-
ja.isomaa[at]uta.fi*

(Översättning till svenska: Anna Biström)

