

# Kirjailijapoetiikat

*Poetiikan näkökulmia kirjailijoiden tuotantoon*

*Toimittaneet*

SAIJA ISOMAA  
SAMULI BJÖRNINEN  
MARI HATAVARA  
NANNY JOLMA



# Kirjailijapoetiikat



# Kirjailijapoetiikat

*Poetiikan näkökulmia kirjailijoiden tuotantoon*

*Toimittaneet*

SAIJA ISOMAA, SAMULI BJÖRNINEN,  
MARI HATAVARA JA NANNY JOLMA



VERTAISARVIOITU  
KOLLEGIALT GRANSKAD  
PEER-REVIEWED  
[www.tsv.fi/tunnus](http://www.tsv.fi/tunnus)



Inscribed on  
the National Register  
Memory of the World

## SUOMALAISEN KIRJALLISUUDEN SEURAN TOIMITUKSIA 1492

Teos on Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran nimeämien  
asiantuntijoiden tarkastama.

SKS:n julkaisujen kokoelma kuuluu Unescon kansalliseen Maailman muisti -rekisteriin.

© 2024 Saija Isomaa, Samuli Björninen, Mari Hatavara, Nanny Jolma ja SKS

Sarja-asu: Timo Numminen  
Kannen toteutus: Eija Hukka  
Taitto: Maija Räisänen  
EPUB: Tero Salmén

ISBN 978-951-858-864-4 (nid.)  
ISBN 978-951-858-865-1 (EPUB)  
ISBN 978-951-858-866-8 (PDF)

ISSN 0355-1768 (nid.)  
ISSN 2670-2401 (verkkojulkaisut)

DOI <https://doi.org/10.21435/skst.1492>

Teos on lisensoitu Creative Commons BY-NC-ND 4.0  
International -lisenssillä, ellei toisin mainita.  
(<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.fi>)



Teos on avoimesti saatavissa osoitteessa  
<https://doi.org/10.21435/skst.1492>  
tai lukemalla tämä QR-koodi mobiililaitteella.



Hansaprint Oy, Turenki 2024

# Sisällys

## SAATTEEKSI

2020-luvun näkökulmia kirjailijoiden poetiikkaan 7  
*Saija Isomaa, Samuli Björninen, Mari Hatavara ja Nanny Jolma*

## KIRJAILIJAPOETIIKAN KESKEISET TUTKIMUSLINJAT 16

*Saija Isomaa, Samuli Björninen, Mari Hatavara ja Nanny Jolma*

## Osa I 1800-luku ja 1900-luvun modernismi

### SENTIMENTAALISTA, OPETTAVAISTA YHTEISKUNNALLISUUTTA

Charlotta Falkmanin kirjailijapoetiikkaa 55  
*Kati Launis*

### MELODRAAMAA PAIKALLISHISTORIAN KEHYKSESSÄ

K. J. Gummeruksen erillisteosten poetiikka 83  
*Saija Isomaa*

### MINNA CANTHIN KIRJALLISET MIELET

Mielen esittämisen tavat Canthin proosatuotannossa 112  
*Mari Hatavara*

### MARIA JOTUNIN NOVELLIEN EDUSTUKSELLISUUDEN POETIIKKA 141

*Anna Kuutsa*

### MUSTAN ATLANTIN YLIRAJAINEN POETIIKKA JA POHJOISMAINEN INTERTEKSTUAALISUUS NELLA LARSENIN TUOTANNOSSA 166

*Iida Pöllänen*

### MITEN SIRPALE HEIJASTAA?

Volter Kilven Saaristosarjan poetiikkaa 197  
*Pirjo Lyytikäinen*

## Osa II Nykykirjallisuus

### KATABASIS JA POSTUUMI

Infernaalisia trooppeja Louise Glückin lyriikassa 223

*Sari Kivistö*

### N. K. JEMISININ VÄLINEELLISTYVÄ JA VÄLINEELLISTÄVÄ POETIIKKA

Spekulatiivisen fiktion käyttömahdollisuudet kuvittelusta

kannanottoon 252

*Elise Kraatila*

”MEEN NIIN ÄÄRIRAJOILLE, ETTÄ MUN PÄÄNI HAJOILEE”

Runollisen resilienssin poetiikkaa Cheekin rap-tuotannossa 274

*Anna Pakarinen*

### VÄKIVALLAN JA SEKSIN INTERMEDIAALINEN ESITTÄMINEN

ANU KAAJAN PROOSATEOKSISSA 298

*Hanna Samola*

### MAAHANMUUTTAJAYHTEISÖN KUVAUS JONAS HASSEN KHEMIRIN

POETIIKASSA 320

*Eila Rantonen*

### OSKILLAATION POETIIKKA ASKO SAHLBERGIN ROMAANEISSA 347

*Mika Hallila*

### KARI HOTAKAISEN HUUMORIN POETIIKKA 372

*Maria Laakso*

### MONET YLI-JUONIKKAAT

Tekijänimen käyttö Jaakko Yli-Juonikkaan kirjailijapoetiikassa 394

*Laura Piippo*

Kirjoittajat 416

Abstract 420

Henkilöhakemisto 421

## Saatteeksi

2020-luvun näkökulmia kirjailijoiden poetiikkaan

*Saija Isomaa*

 <https://orcid.org/0000-0003-0313-383X>

*Samuli Björninen*

 <https://orcid.org/0000-0002-5325-4413>

*Mari Hatavara*

 <https://orcid.org/0000-0003-2970-2770>

*Nanny Jolma*

 <https://orcid.org/0000-0002-7939-9936>

Tekstien tuottaminen on muuttunut 2020-luvulla suurten kielimallien, kuten ChatGPT:n, kaltaisten tekoälysovellusten avauduttua laajalle yleisölle, ja muutos on alkanut näkyä myös kirjallisuudessa tekoälyn avulla tuotettuina teoksina. Kirjallisuuden tekijyys elää taas uutta murroskautta. Kirjallisuudentutkimuksen käsitys tekijyydestä on aiemminkin kokenut muutoksia, esimerkiksi kun uskriitikot W. K. Wimsatt ja M. C. Beardsley halusivat *intentioniharhan* nimissä puhdistaa tulkinnan tekijän tarkoittamista merkityksistä 1940-luvun Yhdysvalloissa. 1970–1980-luvuille sijoittuvalla lukemisen ja vastaanoton teorioiden kultakaudella tekijän rooli siirtyi eräällä tavalla lukijoille, ja lukutapojen ajallisia ja paikallisia muutoksia selittämään syntyi uusia käsitteitä, kuten Stanley Fishin *tulkintayhteisö*. Nykyään erityisesti sellaiset koneoppimiseen perustuvat kielimallit, joiden toimintatapaa ihminen ei tunne mutta jotka tuottavat ihmiselle ymmärrettävää tekstiä, vaikuttavat



irrottavan tekstejä inhimillisestä tekijyydestä. Generatiivinen tekoäly on jokaisen käyttäjän ulottuvilla, eikä sen tuottaman syötteen käyttäminen oman tekstin osana ole vain kokeellisen kirjallisuuden erityisaluetta.

Vaikka 1900-luvun kirjallisuustieteelliset teoriat ovat kyseenalaistaneet tekijän aseman kirjallisuuden merkitysten tuottajana ja kiinnekehä, laajemmalle yleisölle tekijän merkitys ei ole kenties koskaan ollut vaakalaudalla. 2020-luvun kirjallinen julkisuus onkin yhä tekijäkeskeisempää. Kirjailijoita kannustetaan omakohtaiseen viestintään perinteisessä ja sosiaalisessa mediassa sekä mahdollisesti myös omaelämäkerralliseen kirjoittamiseen markkinoinnin helpottamiseksi. Kun erityisesti uusilla verkkoalustoilla henkilökohtainen viestintä yhdistyy omien teosten näkyvyyden lisäämiseen, kirjailijan julkinen rooli rinnastuu jo pitkälti influensseriin tai sisällöntuottajaan. Samalla muilla ansioilla influenssereiksi nousseilta tekijöiltä on alettu julkaista kaunokirjallisia teoksia. Tekijyyteen liittyvien kysymysten ajankohtaisuus kytkeytyy siten niin teknologiseen kehitykseen kuin kulttuuriin virtauksiin.

Kirjailijat ovat tietysti aina kiinnostaneet lukevaa yleisöä ja tutkimusta. Esimerkiksi Homeroksen eeposten tekijää on vuosisatojen ajan yritetty selvittää tekstuaalisin ja kontekstuaalisin keinoin, ja 2000-luvun media-kulttuurissa monet kirjailijoista ovat julkisuuden henkilöitä, joiden toimintaa seurataan laajasti. Usein kirjailijasta kiinnostutaan kuitenkin hänen teostensa lukemisen pohjalta. Reseptitutkimuksessa on huomattu, että lukijat voivat koukuttua tietyn kirjailijan tuotannon piirteisiin ja ostaa ja lukea hänen teoksiaan uskollisesti. Suomessa esimerkiksi Kalle Päätalon tuotantoon on kohdistunut tällaista lukijuutta, ja lukijoiden löydettyä toisensa Päätalon ympärille syntyi jopa fanikulttuuri. Kirjallisuuden tuottamisen tapojen radikaali muutos vaikuttaa myös mahdollisuuksiin jäljittää tekstin alkuperää. Tulevaisuudessa tekijyyteen liittyvät skandaalit tulevat mahdollisesti käsittelemään eri kysymyksiä kuin historian saatossa nähdyt tapaukset. Myös kirjallisuudentutkija joutuu tarkentamaan omaa lähestymistapaansa tekijyyden ja kirjailijan käsitteisiin nähden.

Kirjallisuudentutkimuksessa tietyn tekijän tuotannon piirteisiin keskittyvää tutkimusta kutsutaan kirjailijapoetiikan tutkimukseksi. Lähestymistavassa kirjailijan tuotantoa tai sen osaa tarkastellaan poetiikan näkökulmasta: tutkija analysoi teosten keinovarantoja ja rakentumis-

periaatteita sekä tunnistaa ilmaisuvaramnossa tapahtuvia muutoksia, murroksia ja paluita. Kirjailijapoetiikan kautta voi tutkia koukuttavan tuotannon rakentumista ja erityispiirteitä. Se tarjoaa tutkijoille ja muille lukijoille kiinnostavan tavan puhua kirjailijasta ilman, että pohditaan hänen persoonaansa, henkilöhistoriaansa tai haastatteluissa ilmaistuja intentioita. Kontekstoivassa tarkastelussa nekin voi tosin huomioida, mutta kirjailijapoetiikan fokus on kuitenkin aina teosten tarkastelussa.

Tämän teoksen artikkeleissa kuusitoista tutkijaa tarkastelee kirjailijapoetiikan teoriaa tai tunnettujen kotimaisten ja ulkomaisten kirjailijoiden poetiikkaa joko poetiikan tutkimussuuntien kehityksessä tai niihin muita teorianäkökulmia yhdistäen. Lähestymistapojen kirjo on tarkoituksellisen laaja ja kuvastaa osaltaan tutkimusnäkökulman joustavuutta ja sovellettavuutta erilaisten tutkimusongelmien ratkaisemiseen. Artikkelit on ryhmitelty diakronisesti kirjallisuushistoriallisen jatkumon säilyttämiseksi.

Kokoelman aloittaa Saija Isomaan, Samuli Björnisen, Mari Hatavaran ja Nanny Jolman teoreettinen artikkeli ”Kirjailijapoetiikan keskeiset tutkimuslinjat”, joka pohjustaa kokoelman muita artikkeleita kartoittamalla tutkimusperinteen peruskysymyksiä ja päälinjoja sekä tarjoamalla tutkimukselle mielekkäitä teorialähtökohtia ja analyysikäsitteitä. Artikkelinousee havainnosta, ettei kirjailijapoetiikka ole juurikaan käsitteellistetty tutkimussuuntana, vaikka sen piiriin kuuluvaa tutkimusta tehtiin jo venäläisessä formalismissa, jota pidetään 1900-luvun kirjallisuuden tutkimuksen ensimmäisenä koulukuntana. Tarkastelu osoittaa kirjailijapoettisen tutkimuksen ylittävän teoriakoulukuntien rajat ja jatkuvan läpi historiaansa yllättävänkin samankaltaisena 2000-luvun tutkimukseen. Artikkelitarkastelee retorisen kertomuksetutkimuksen ja historiallisen lajitutkimuksen kirjailijapoetiikalle tarjoamia käsitteitä ja teorialähtökohtia sekä tutkimussuunnan suhdetta kirjailijakuvatutkimukseen, geneettiseen kritiikkiin ja kirjailijan julkilausumien intentioiden tutkimukseen. Myös tuotannon, tekijyyden ja tuotannon vaiheiden käsitteet nostetaan esiin ja niitä eritellään tutkimussuunnan peruskäsitteinä. Artikkelit pyrki yhtäältä tekemään kirjailijapoetiikan tutkimusta ymmärrettäväksi ja toisaalta suuntaamaan tulevaa tutkimusta teorialähtökohtien selventämisen kautta.

Kokoelman muut tekstit tutkivat tietyn tekijän kirjailijapoetiikkaa. Ensimmäisen osion artikkelit tarkastelevat 1800-luvun kotimaista kirjallisuutta sekä 1900-luvun modernismin kaudella kirjoittaneita kirjailijoita. Osion aloittaa Kati Launis, joka erittelee artikkelissaan ”Sentimentaalista, opettavaista yhteiskunnallisuutta: Charlotta Falkmanin kirjailijapoetiikkaa” varhaisen suomalaisen romaanikirjailijan neljän proosateoksen rakentumista ja poetiikassa tapahtuvia muutoksia. Falkman julkaisi tuotantonsa vuosina 1847–1864, ja siihen kuuluvat neljä romaania eroavat toisistaan aiheidensa ja lajiensa suhteen. Eroista huolimatta teoksia yhdistää kuitenkin toisiinsa muun muassa moraalinen opettavaisuus, metafiktiivinen kommentointi, tietynlainen intertekstien käyttö ja kriittisen aineksen sijoittaminen pääkertomuksen ulkopuolelle. Piirteet luovaa osaltaan kirjailijan yksilöllistä poetiikkaa. Yleisesti ottaen tuotantoa leimaa avioliitto-, perhe- ja naisihanteen määrittely, jota Falkman toteuttaa sentimentalismista ja muusta aikakauden keinovarannosta poimimiansa ilmaisukeinoja yhdistelemällä.

Saija Isomaa tarkastelee artikkelissaan ”Melodraamaa paikallishistorian kehyksessä: K. J. Gummeruksen erillisteosten poetiikka” kirjailijan kirjamuodossa vuosina 1862–1899 julkaistavia yhdeksää teosta. Gummerus oli 1800-luvun jälkipuoliskon Suomessa vaikuttanut jyväskyläläinen kirjakustantaja, lukionlehtori ja suomenkielisiä kertomuksia julkaiseva kirjailija. Isomaa nimittää hänen poetiikkaansa melodramaatitiseksi, sillä lajin keinovaranto karakterisoi erillisteoksia ensimmäisistä kertomuksista postuumeihin novellikokoelmiin. Gummeruksen erillisteoksille on tyypillistä esittää menneisyyteen sijoitettavia melodramaattisia kertomuksia, jotka on upotettu paikallishistorialliseen kehyskertomukseen. Melodraaman repertoaari heikkenee myöhäistuotannossa kertomuskokoelmien keskittyessä aiempaa fokusoidummin tuottamaan didaktisia kertomuksia moraalisesti tai epämoraalisesti eletystä elämästä, mutta lajille tyypillinen hyvän ja pahan vastakkainasettelu ja keskittyminen ihmiselämän dramaattisiin käännekohtiin leimaa edelleen kerrontaa. Kertomukset oli suunnattu suomenkieliselle talonpoikaiselle kansalle, mikä osaltaan perustelee kirjailijan jälkimainetta kansanvalistukseen suuntautuneena kirjailijana.

Mari Hatavara avaa kertomusteoreettisen näkökulman Minna Canthin

proosatuotantoon artikkelissaan ”Minna Canthin kirjalliset mielet. Mielen esittämisen tavat Canthin proosatuotannossa”. Hän nostaa esiin mielen esityksissä tapahtuvat kerronnalliset muutokset ja jakaa sen pohjalta tuotannon neljään vaiheeseen. Ensimmäisessä vaiheessa korostuu ulkopuolisen kertojan rooli, toisessa henkilön sisäinen näkökulma tulee merkittäväksi ja kolmannessa kuvataan samassa teoksessa useita keskenään ristiriitaisia mieliä niiden sisäisestä näkökulmasta. Neljännessä vaiheessa tuotannossa alkaa esiintyä ensimmäisen persoonan kerrontaa ja kolmannen persoonan kerronnassa henkilön sisäinen näkökulma rajoittuu yhteen henkilöhahmoista. Canthin tuotantoa on aiemmassa tutkimuksessa periodisoitu esimerkiksi teoksissa ilmenevien kirjallisten suuntausten pohjalta romanttiseen varhaistuotantoon ja realistiseen tai naturalistiseen päätuotantoon. Kerronnan näkökulma haastaa ja rikastaa käsitystä Canthin tuotannon poetiikasta ja vaiheista ja samalla osoittaa, miten monipuolisesti jo melko varhainen suomenkielinen proosa käytti mielen esittämisen tapoja eri tehtäviin.

1900-luvun modernismiin siirrytään Anna Kuutsan artikkelilla ”Maria Jotunin novellien edustuksellisuuden poetiikka”. Artikkelitarkastelee Jotunin novellituaotantoa karakterisoivia kerronnan keinoja lingvivistisestä ja kertomuksentutkimuksen näkökulmasta sekä analysoi, miten yksittäisten tapahtumien kuvaus saa niiden kautta yleisempiä merkityksiä. Kuutsan mukaan kyse on edustuksellisuuden poetiikasta, jossa yksittäistapaus laajenee kuvattua tapahtumaa laajemman joukon tai yhteiskunnallisen kysymyksen kuvaukseksi. Analyysin kohteeksi asettuvat muun muassa Jotunille tyypilliset puheen esitysten kielelliset piirteet, puhuttelun muodot ja funktiot dialogikerronnassa sekä ironian rakentumisen tavat. Artikkelit on ensimmäinen Jotunin novellistiikkaa kokonaisuudessaan käsittelevä tutkimus. Kirjailijan novellien kerronnallisten erityispiirteiden analyysi avaa uusia näkökulmia kotimaisen klassikon tuotantoon.

Iida Pölläsen artikkelit ”Mustan Atlantin yllirajainen poetiikka ja pohjoismainen intertekstuaalisuus Nella Larsenin tuotannossa” käsittelee puolestaan yhdysvaltalaisen afroamerikkalaisen kulttuurin kukoistuskauden eli mustan renessanssin keskeistä kirjailijaa, Nella Larsenia. Larsen julkaisi aikalaisvastaanoton arvostamia teoksia 1920- ja 1930-lu-

vulla mutta jäi vuosikymmeniksi unohduksiin ennen 1980-luvulla alkanutta tuotannon uudelleenarviointia feministisessä ja afroamerikkalaisen kirjallisuuden tutkimuksessa. Pöllänen erittelee Larsenin kirjailijapoetiikan keskeisiä temaattisia ja muodollisia piirteitä sekä esittää uutena väitteenä, että Larsenin lähes koko tuotanto asettuu intertekstuaaliseen dialogiin norjalaisen Henrik Ibsenin tuotannon kanssa. Ibseniin kytketyn skandinaavisen modernin läpimurron vaikutus näkyi tuotannossa silloinkin, kun teosten kuvaama miljöö ei ole Pohjoismaat. Pöllänen tarkastelee Larsenin kahden romaanin ja kolmen novellin intertekstuaalista kytkeytymistä Henrik Ibsenin näytelmiin ja analysoi kirjailijoiden tuotantojen ja maailmankatsomusten välistä dialogia. Larsenista ei ole aiemmin julkaistu suomenkielistä tutkimusta.

Ensimmäisen osion päättää Pirjo Lyytikäisen analyysi ”Miten sirpale heijastaa? Volter Kilven Saaristosarjan poetiikkaa”. Artikkelitarkastelee Volter Kilven 1930-luvulla julkaistun romaanitrilogian poetiikkaa kognitiivisen poetiikan ja affordanssin käsitteen kehyksessä Kilven tyylin tunnevaikutuksia pohtien. Lyytikäinen näkee Saaristosarjan kerrontatyylin eroavan Kilven muusta tuotannosta, joskin hän löytää myös sarjan sisältä tyyli vaihtelua. Artikkelitarkastelee Saaristosarjan poetiikan yleislinjoja ja erittelee tarkemmin *Alastalon salin* emotionaalisesti latautunutta tyyliä, joka kutsuu lukijaa intensiivisiin tunteisiin mutta myös hyödyntää kuvauksen ja sisällön epäsuhtaa sekä ylläpitää leikkilistä sävyä. Analyysissa Saaristosarjan esitys ”elämän merestä” rakentuu muun muassa erilaisten tuokiokuvien ja tunnelmien, koomisten ja lyyristen kvaliteettien sekä kielen karnevalistisen juhlinnan kautta.

Toinen osio muodostuu nykykirjailijoiden tuotantoja erittelevistä analyyseistä. Sari Kivistö tarkastelee artikkelissaan ”Katabasis ja postuumi: Infernaalisia trooppeja Louise Glückin lyriikassa” antiikin myyttien roolia yhdysvaltalaisen, vuonna 2020 Nobelin kirjallisuuspalkinnon saaneen Louise Glückin runoudessa. Analyysissa manalaan laskeutumisen eli katabasiksen aihe ma paljastuu myyttiseksi motiiviksi, joka rakentaa Glückin tuotannon runoilijapoetiikkaa ja kytkeytyy Persefonen, Demeterin, Orfeuksen, Eurydiken ja Sisyfoksen tarinoin. Feministinen aspekti trooppiin syntyy, kun Glückin runot uudelleenkirjoittavat miehisen katabasiksen myytin ja palauttavat sen arkisiin yhteyksiin.

*Postuumi* eli kuolemanjälkeinen trooppi kytkee runot puolestaan menetyksen tunteeseen ja lopulliseen poissaoloon. Kirjoittajan mukaan Glückin runous hahmottelee manalamyyttien avulla metafiktiivisesti runoilijan roolia menneisyyden, nykyisyyden ja tulevaisuuden välissä.

Elise Kraatila tutkii artikkelissaan ”N. K. Jemisinin välineellistyvä ja välineellistävä poetiikka: Spekulaatiivisen fiktion käyttömahdollisuudet kuvittelusta kannanottoon” palkitun yhdysvaltalaisen tieteis- ja fantasia-kirjailijan tuotantoa, joka alkoi vuosina 2010–2011 julkaistusta *The Inheritance* -romaanitrilogiasta. Kraatilan mukaan tuotannossa on havaittavissa kehityskulku, jossa spekulatiivista fiktiota käytetään yhä korostuneemmin todellisuuden mahdollisuuksien uudelleen kuvittelun työkaluna. Jemisin rakentaa tuotannon edetessä yhä vahvempia jännitteitä kuvitteellisen maailman ja todellisten yhteiskunnallisten ilmiöiden välille, ja genren poetiikka välineellistyy: siitä tulee paremman maailman kuvittelun väline mutta myös ”ajanhengen tiennäyttävä”. Kirjailijan poetiikka tarjoaa tarkastelussa kiinnostavan näkökulman spekulatiivisen fiktion ja yleisemmin kirjallisuuden kentän 2000-luvun kehityssuuntiin ja trendeihin.

Anna Pakarinen laajentaa kirjailijapoetiikan tutkimusaluetta kotimaiseen rap-lyriikkaan artikkelillaan ”’Meen niin äärrirajoille, että mun pääni hajoilee’: Runollisen resilienssin poetiikkaa Cheekin rap-tuotannossa”. Uransa vuonna 2018 lopettanut Cheek, oikealta nimeltään Jare Tiihonen, oli 2010-luvun menestynein suomalainen rap-artisti, jonka albumit ja singlet nousivat toistuvasti soittolistojen ja myyntitilastojen kärkisijoille. Pakarinen tarkastelee kognitiivisen ja historiallisen poetiikan kehyksissä erityisesti Cheekin multiriimejä ja metaforisuutta sekä kartoittaa hänen tuotannossaan hahmottuvaa resilienssin poetiikkaa, joka näyttäytyy niin tekijää kuin yleisöä vahvistavana voimavarana. Resilienssin poetiikka kytketään artikkelissa kulttuurihyvointiin ja mielenterveyden kulttuurisiin diskursseihin. Sanoitusten lisäksi aineistoon kuuluu Jare Tiihosen haastatteluaineisto.

Hanna Samola tarkastelee artikkelissaan ”Väkivallan ja seksin intermediaalinen esittäminen Anu Kaajan proosateoksissa” Kaajan novellikokoelmaa *Muodonmuuttoilmoitus* (2015) sekä romaaneja *Leda* (2017) ja *Katie-Kate* (2020), joita luonnehtivat intertekstuaalisuuden ja -mediaa-

lisuuden lisäksi queer-elementit ja kokeellisuus. Tarkastelun kohteena ovat auditiivisen, visuaalisen ja audiovisuaalisen materiaalin verbaaliset kuvausyritykset sekä niiden kytkökset sukupuolen, seksuaalisuuden ja sukupuolittuneen väkivallan teemoihin. Samola näkee queeryden ilmenevän esimerkiksi Kaajan henkilöhahmojen sukupuolten ja seksuaalisuuksien määrittelemättömyytenä tai monitulkintaisuutena. Seksuaalisen väkivallan kuvasto ilmentää henkilöhahmojen yrityksiä hallita toisia tai jäljentää ja omaksua heidän kuvansa osaksi itseä. Intermediaalisuuden kautta puolestaan yhdistetään toisiinsa kulttuurissa ylhäiseksi ja alhaiseksi tai rumaksi ja kauniiksi hahmottuva. Teosten poetiikassa haltuunotto ei kuitenkaan onnistu: ei-sanallista materiaalia tai toista toimijaa ei ole mahdollista hallita, ja intermediaalinen toisto ja jäljentäminen jää illusoriseksi.

Eila Rantonen avaa ajankohtaisen näkökulman pohjoismaisessa kirjallisuudessa parhaillaan käytävään keskusteluun maahanmuutosta ja monikulttuurisuudesta artikkelillaan ”Maahanmuuttajayhteisön kuvaus Jonas Hassen Khemirin poetiikassa”. Jonas Hassen Khemiri on yksi kansainvälisesti tunnetuista ruotsalaisista nykykirjailijoista, ja hänen romaaninsa, näytelmänsä ja novellinsa käsittelevät maahanmuuttoa, monikulttuurisuutta ja rasismia Ruotsin aikalaiskuvauksen kautta. Rantonen tutkii keinovarantoa, jota Khemiri hyödyntää maahanmuuttajayhteisön kuvauksessa romaaneissaan ja kahdessa näytelmässään. Tarkastelu keskittyy erityisesti kielen ja kerronnan piirteisiin, sillä kielellinen hybridisyys ja lajien ja kerrontatekniikoiden moneus karakterisoivat tuotantoa. Yleisesti ottaen Khemirin poetiikka on kokeilevaa ja yhteiskuntakriittistä, ja sitä läpäisee tietoisuus kirjallisuuden konstruktioluonteesta.

Mika Hallila tutkii artikkelissaan ”Oskillaation poetiikka Asko Sahlbergin romaaneissa” Suomesta Ruotsiin vuonna 1996 muuttaneen Asko Sahlbergin laajan, 17 romaania käsittävän proosatuotannon poetiikkaa. Hallila kutsuu sitä metamodernismin teoriaan nojaten oskillaation poetiikaksi ja hahmottaa sen erityispiirteeksi ristiriitaisen valitsematta jättämisen tilan, joka ilmenee teosten muodon tai rakenteen, kaunokirjallisten keinojen ja sisällön tai tematiikan tasolla. Hallila hahmottaa Sahlbergin tuotannon tärkeimmäksi yhdistäväksi elementiksi ajallisuuden käsittelyn. Ajatus ihmisestä ajan armoilla sekä kysymykset kohta-

lostaa, sattumasta ja elämän oikullisuudesta karakterisoivat tuotantoa. Sahlberg kuvaa ihmisen peruskokemukseksi irrallisuuden ja ulkopuolisuuden, ja romaanien ihmiskuvassa on Hallilan mukaan synkkiä, pessimistisiä ja jopa nihilistisiä piirteitä. Sahlberg käsittelee Khemirin tapaan teoksissaan usein siirtolaisuutta, ja tuotannon siirtolaisuusromaanit näyttävät analyysissä ruotsinsuomalaisena maahanmuuttajakirjallisuutena tai ylijalaisina esityksinä siirtolaisidentiteeteistä.

Maria Laakso erittelee artikkelissaan ”Kari Hotakaisen huumorin poetiikka” Hotakaisen huumorin poeettista rakentumista seitsemän romaanin pohjalta mutta myös kirjailijan muuhun tuotantoon ja mediaesiintymisiin viitaten. Laakso näkee Hotakaisen humoristina mutta myös suomalaisen yhteiskunnan rakennemuutosten ja yhteiskunnallisten ongelmien kuvaajana. Kirjailijan koko tuotantoa läpäisevä huumori vertautuu hänen analyysissään mykkäelokuvista tunnetun Buster Keatonin huumoriin, sillä molemmat ovat ”kivikasvoisia”: hauskuus esiintyy aina rinnakkain vakavan aineksen kanssa. Tarkemmassa analyysissä Hotakaisen huumori paikantuu erityisesti neljään piirteeseen: pakkomielleisiin eli ”cervanteslaisiin” henkilöhaamoihin, ruumiinkomiikkaan, yhteensopimattomuudella leikittelyyn sekä purevaan aika-laissatiiriin. Hotakaisen huumoriin kuuluu myös ihmisten heikkouksien satiirinen kritiikki. Kaikkinensa Hotakaisen huumori näyttää kuitenkin ihmisläheisenä, sillä karikatyyrisetkin henkilöhaamot säilyttävät inhimillisyytensä.

Kokoelman päättää Laura Piipon artikkeli ”Monet Yli-Juonikkaat: Tekijänimen käyttö Jaakko Yli-Juonikkaan kirjailijapoetiikassa”, joka keskittyy hänen ”tekijäpoetiikkaansa” eli tapaansa tuoda tekijyyden kysymykset osaksi teosten ja tuotannon poetiikkaa. Yli-Juonikkaan tuotannolle on tyypillistä leikitellä tekijyydellä ja tekijyyden merkityksillä, ja keskeinen leikittelyn mahdollistava väline on tekijänimen käyttö teoksissa. Artikkelitarkastelee Yli-Juonikkaan kirjailijapoetiikkaa tekijyyden teorioiden ja Gérard Genetten paratekstiteoriaa 2000-luvulle päivittyvien tutkimusten pohjalta. Yli-Juonikkaan omaleimaisessa kirjailijapoetiikassa tekijänimestä tulee paratekstien kautta ainakin osittain fiktiivinen, mikä muovaa tekstinsisäisen ja julkilausutun poetiikan suhdetta uusiin suuntiin.




## Kirjailijapoetiikan keskeiset tutkimuslinjat


*Saija Isomaa*

 <https://orcid.org/0000-0003-0313-383X>


*Samuli Björninen*

 <https://orcid.org/0000-0002-5325-4413>

*Mari Hatavara*

 <https://orcid.org/0000-0003-2970-2770>

*Nanny Jolma*

 <https://orcid.org/0000-0002-7939-9936>

Kirjailijapoetiikka tutkii nimensä mukaisesti yksittäisen kirjailijan tuotannon poetiikkaa ja sen mahdollista muuttumista uusien teosten myötä. Kirjailijapoetiikan tutkimus kohdistuu tuotantoon tai tuotannon osaan ja pyrkii hahmottamaan sille tyypillisiä rakentumisperiaatteita ja keinovaroja. Tutkimusaineistona on yleensä useampi kuin yksi teos, sillä yhden teoksen poeettinen tarkastelu on teospoetiikan tutkimusta eikä se avaa laajempaa näkökulmaa siihen, mikä on tyypillistä tuotannolle. Jos kirjailija on julkaissut vain yhden teoksen, teospoetiikka ja kirjailijapoetiikka lankeavat yhteen.

Kyse on siis oikeastaan erityisestä tavasta rajata tutkimusaineisto, sillä kirjailijapoetiikassa hyödynnetään tavanomaiseen tapaan poetiikan tutkimuksen metodeja mutta aineiston rajaus tehdään kirjailijakeskeisesti eli tietyn tekijän teoksia tarkasteltavaksi valikoiden. Lähestymistapa tuottaa

tietoa muun muassa siitä, millaiset poeettiset ratkaisut karakterisoivat tuotantoa ja millaisia muutoksia keinovarannossa mahdollisesti tapahtuu teoksesta toiseen siirryttäessä. Poetiikan tutkimuksena se voi avata näkökulman esimerkiksi teosten aihepiireihin, lajivalintoihin, kerrontaan, intertekstuaalisuuteen, rakenneperiaatteisiin, arvomaailmoihin ja ihmiskuvaan tai näiden ajallisiin muutoksiin kirjailijan tuotannossa (ks. Isomaa 2021a). Tarkastelutapa on omiaan terävöittämään käsitystä tuotannon erityispiirteistä, sillä yksittäisten teosten tarkastelu suhteessa tekijän muuhun tuotantoon voi nostaa teoksista esiin sellaista, mikä ei muuten nousisi esiin (Sepänmaa 1986, 172).

Kirjailijapoetiikan tutkimusta voi tehdä erilaisilla aineistonrajauksilla ja poetiikan eri tutkimussuunnista<sup>1</sup> käsin. Tutkimus voi esimerkiksi rajautua tietyn tuotannossa ilmenevän ilmaisukeinon, kuten kertojatyyppin tai lajin, tarkasteluun tai kartoittaa kokonaisvaltaisemmin tuotannossa yhdistyvien ilmaisukeinojen kokonaisuutta. Kirjailijapoetiikka ei lähtökohtaisesti tutki kirjailijaa vaan tuotantoa. Se voidaan kuitenkin yhdistää lähestymistapoihin, jotka tuovat tekijät mukaan tarkasteluun, sekä muihin kirjallisuudentutkimuksen lähestymistapoihin. Vaikka siten voimme nähdä kirjailijapoetiikan omana tutkimusperinteensä, käytännössä on varsin tavallista, että kirjailijapoettiset tutkimukset käsittelevät myös esimerkiksi kirjailijakuvaa (esim. Lehtimäki 2022).

Tarkastelemme seuraavassa kirjailijapoetiikan tutkimusperinteen päälinjoja, teoriaa ja tutkimuskäytäntöjä. Artikkelin rakenne motivoituu osaltaan havainnosta, että kirjailijapoetiikka on suosittu mutta aliteorettisesti poetiikan tutkimuksen osa-alue: sen alaan tavalla tai toisella kuuluvaa tutkimusta on tehty runsaasti Suomessa ja kansainvälisesti, mutta tutkimusperinnettä ei ole nimetty selvästi eikä sitä esitetä omana tutkimustraditionaan. Käytännössä monet perinteeseen kuuluvista tutkimuksista eivät viittaa siihen, mikä johtunee osaltaan juuri teoreettisen keskustelun vähäisyydestä ja tutkimusotteen hahmottomuudesta.

1 Poetiikan tutkimussuuntia ovat esimerkiksi kertomuksentutkimus, lajitutkimus, suuntausten tutkimus, intertekstuaalisuuden tutkimus, henkilörahammotutkimus, kirjallisuuden tilojen ja paikkojen tutkimus, trooppien tutkimus, metriikan ja rytmiikan tutkimus, teoskompositioiden tutkimus, kuvan ja sanan suhteen tutkimus, stilistiikka ja muut vastaavat kirjallisuuden ilmaisukeinoihin ja rakenteistumiseen keskittyvät tutkimussuunnat. Myös esimerkiksi kirjallisuuden tunteiden tutkimus tulee usein poetiikan tutkimuksen alueelle.

Kirjallisuudentutkimuksen perinteen tarkastelu kuitenkin paljastaa, että kirjailijapoetiikan alaan kuuluvia havaintoja ja päätelmiä on tehty aiemmassa tutkimuksessa niin kirjallisuushistorian yleisesityksissä kuin kirjailijoita vertailevassa ja tuotantoja erittelevissä tutkimuksissa sekä jopa kirjailijaelämäkerroissa. Sitä voi pitää varsin vakiintuneena tapana tarkastella tekijöiden tuotantoa, ja on korkea aika selkeyttää sen käsitteistöä ja menetelmiä vertaillen aiempia lähestymistapoja suhteessa juuri poetiikan osa-alueisiin.

Hahmottelemme ensin tutkimusperinnettä tunnistamalla tutkimuskentästä kirjailijakeskeisiä, tuotannon poetiikan erittelyyn keskittyviä tutkimuksia. Tarkastelemme erityisesti 1900-luvun tunnettujen poetiikan koulukuntien piirissä tehtyä tutkimusta nostaksemme esiin sen, että kirjailijapoeettinen tutkimusote ylittää koulukuntarajat ja on siten avoin erilaisille asemoinneille ja lähtökohdille. Tutkimusperinteen pitkien linjojen hahmottelu pyrkii osoittamaan perinteen olemassaolon mutta myös tekemään näkyväksi ja tunnistamaan sen keskeisiä muotoja ja käytäntöjä. Koko tutkimusperinnettä emme luonnollisestikaan voi kartoittaa, mutta päälinjojen tarkastelu luo kuitenkin pohjaa ja suuntaa jatkotutkimukselle. Siirrymme sitten retorisen kertomusteorian ja historiallisen lajiteorian tarkasteluun ja nostamme esiin tuotannon tekijän ja kirjailijan repertoaarin käsitteet, joita voi hyödyntää kirjailijapoetiikan tutkimuksessa. Lopuksi nostamme esiin tekijännimien, tuotannon ja vaiheiden käsitteet, joiden kautta tarkastelemme tutkimussuunnan keskeisiä ilmiöitä ja kysymyksiä.

Nähdäksemme kirjailijapoetiikkojen tutkimus tuottaa tärkeää tietoa lähdeaineistostaan mutta edistää keskeisesti myös kirjallisuushistoriallista tutkimusta. Se mahdollistaa monenlaiset vertailevat tarkastelut, kuten vähemmistökirjailijoiden tai kirjailijaryhmien ilmaisuvarantojen mahdollisten yhteisten piirteiden tutkimuksen (esimerkkinä postkoloniaalinen poetiikka) tai kirjailijan ympärille syntyneen fanikulttuurin tarkastelun suhteessa poetiikkaan. Kirjailijapoetiikan perinteen tarkastelu osoittaa, että yksittäisen kirjailijan poetiikan tutkimuksella on taipumus tuottaa myös kirjallisuuteen laajemmin sovellettavaa poetiikan teoriaa. Sitä voikin pitää monessa mielessä mielekkäänä ja keskeisenä tutkimussuuntana.

## Kirjailijapoetiikka slaavilaisen poetiikan perinteessä

Kirjailijapoetiikka on alusta asti ollut yhtenä juonteena mukana poetiikan modernissa perinteessä, sillä sen mukaista tutkimusta tehtiin jo esimerkiksi venäläisen formalismin piirissä. Venäläinen formalismi muistetaan kirjallisuustieteen historiassa 1900-luvun alkupuolen koulu-kuntana, joka ehti suunnilleen vuosikymmenen mittaisen toiminta-kautensa (n. 1917–1928) kautta vaikuttaa useisiin 1900-luvun kirjalli-suustieteen painotuksiin. Formalisteille kirjallisuustiedettä tieteenala-na määrittää tutkimuskohde eli kirjallisuuden erityinen kieli, joka lisää luonnolliseen kieleen kirjallisia ilmaisukeinoja ja pyrkii poettisiin ja esteettisiin päämääriin (ks. Suni 2001, 14; Isomaa 2021a, 59).

Kirjailijapoetiikan idea esiintyy venäläisessä formalismissa esimer-kiksi Boris Eikhenbaumin varhaisessa Tolstoi-tutkimuksessa (*Molodoy Tolstoi*, 1922, eng. *The Young Tolstoy*). Aiemmasta poetiikan käytännöstä – esimerkiksi veselovskilaisesta historiallisesta poetiikasta – poiketen Eikhenbaum sulkee Tolstoin elämäkerran ja historiallisen kontekstin näkökulmansa ulkopuolelle. Hän tarkastelee ainoastaan teosten teks-tuaalisia piirteitä keinoina sekä suhteuttaa niitä kirjallisuuden perintee-seen formalistisen teorian kehityksessä. Teoksen esipuheen mukaan tarkastelun kohteena on Tolstoin varhaisteosten (1847–1855) poetiikka ja tarkastelu keskittyy hänen taiteellisiin traditioihinsa ja tyyllillisten ja komposition keinojen järjestelmäänsä. Eikhenbaum nimeää metodinsa morfologiseksi erotuksena esimerkiksi psykologisista ja sosiologisista metodeista, joissa teokset kontekstoidaan asioihin, joita ne tutkijan mie-lipiteen mukaan heijastavat, mutta toteaa metodin olevan yleisemmin tunnettu formalismina. (Eikhenbaum 1972, 3–4.) Eikhenbaumin väite näkökulmansa ei-kontekstoivuudesta on ymmärrettävä kirjallisuuden ulkopuolisen kontekstin ulossulkemisena, sillä hänen tutkimustulok-sensa kuitenkin edellyttää Tolstoin tuotannon suhteuttamista kirjalli-seen kontekstiin. Analyysinsä pohjalta Eikhenbaum tuottaa uudenlaisen käsityksen Tolstoista: Tolstoi pyrkii poettiseen uudistukseen kirjoitta-malla romantiikan keinovarantoa vastaan.

Eikhenbaumin teos on Tolstoi-tutkimuksen kiistelty klassikko, vaikka

sitä ei tunnetakaan laajasti tutkimusalansa ulkopuolella.<sup>2</sup> Jotkut venäläiset formalistit suhtautuivat kirjailijakeskeisyyden lisäksi joustavasti myös kontekstuaaliseen ja diakroniseen tarkasteluun. Esimerkiksi Boris Tomaševski (2001, 231) väitti kirjallisuuden elämäkerrallisuuden asteen vaihtelevan aikakaussittain ja huomautti, että elämäkerran merkitys kirjailijan teosten tarkastelussa on ratkaistava tapauskohtaisesti. Toiset formalistit kuitenkin suhtautuivat kirjailijaan välinpitämättömämmin ja uskoivat kirjallisuuden sisäisen kehityksen pakottavuuteen siinä määrin, että olivat valmiit uskomaan tiettyjen teosten tulevan väistämättä kirjoitetuiksi. Usein siteeratun Osip Brikin lausahduksen mukaan *Jevgeni Onegin* olisi tehty ilman Puškiniakin (ks. Suni 2001, 17).

Toisinaan formalistit ulottivat poeettisen kielen tekijäkeskeisen tarkastelun myös kaunokirjallisten tekstien ulkopuolelle. Muiden muassa Eikhenbaum, Juri Tynjanov ja Tomaševski tarttuivat runoilija Vladimir Majakovskin haasteeseen ja kirjoittivat tämän toimittamaan *LEF*-aika-lehden numeroon sarjan esseitä, joissa formalistista metodia sovellettiin V. I. Leninin kielenkäytön tarkasteluun (ks. Boynik 2018, 7–8). Formalistisesta näkökulmasta Leninin julkinen puhe erosi ”käytännöllisestä” tai arkisesta kielenkäytöstä tavalla, joka salli rinnastuksen poeettiseen kieleen (esim. Eikhenbaum 2018, 155). Formalistien Lenin-esheet muodostavat kiinnostavan ennakkotapauksen ei-kaunokirjallisen tekijän tyylin ja keinojen tarkastelusta poetiikan kehityksessä, joskin usein nämä tekstit lähentyvät myös retoriikan tutkimusotetta (ks. Tomaševski 2018, 263–265). Yhdessä ne luovat kuvan retorisisesta koruttomuudesta tunnetun puhemiehen tyylillisistä ja kielellisistä erityispiirteistä. Omalla tavallaan esheet myös haastavat laajasti omaksuttua käsitystä formalistien analyttisen käytännön epäpoliittisuudesta.

Venäläisten formalistien aikalainen, historiallisen poetiikan perinteesen kytkeytyvä Mihail Bahtin teki myös kirjailijapoetiikan tutkimusta

2 Metodin kannalta kiinnostavasti Eikhenbaum julkaisi tutkimuksesta vuonna 1928 uuden, kolme kertaa laajemman version, jossa formalistista tarkastelua täydennetään biografisella ja historiallisella kontekstoinnilla (Kern 1972, x). Teoksia voi pitää formalistisena ja formalistis-kontekstoivana versiona samasta teoksesta. Eikhenbaum julkaisi esseen myös Nikolai Gogolin *skazista*, eli eräänlaisesta kaunokirjalliseen kieleen upotetusta leikkilisestä puhekielisytydestä, joka pohjustaa tekstianalyttisiä havaintojaan Gogolin aikaisten huomioilla tämän lausuntataidoista (Eikhenbaum 2001, 110–112).

erityisesti Fjodor Dostojevskia ja François Rabelaista käsittelevissä monografioissaan. Bahtinin tutkimus *Problemy poetiki Dostoevskogo* (1963, suom. *Dostojevskin poetiikan ongelmia*, ks. Bahtin 1991) erittelee Dostojevskin haasteellista tuotantoa tekstikeskeisesti hänen teostensa erityiseen kerrontatekniikkaan keskittyen ja kirjallisuuden perinteeseen kontekstoiden. Bahtinin tunnettu analyysi Dostojevskin romaanien polyfonisuudesta eli moniäänisyydestä innoitti 1960-luvulla Julia Kristevan yleisen intertekstuaalisuuden käsitteen kehittelyn. Bahtinin Rabelais-tutkimus *Tvorčestvo Fransua Rable i narodnaja kultura srednevekovja i renessansa* (1965, suom. *François Rabelais: Keskiajan ja renessanssin nauuru*, ks. Bahtin 2002/1995) erittelee puolestaan tunnetun ranskalaisen renessanssikirjailijan tuotantoa suhteessa karnevalikulttuuriin kytkeytyvän karnevalistisen kirjallisuuden perinteeseen. Tutkimusta voi pitää kontekstoivana kirjailijapoetiikkana, jossa teoksista löydetty kirjalliset keinovarannot kytketään historiallisiin konteksteihin.

Bahtinin tutkimukset ovat vaikuttaneet merkittävästi 1900-luvun jälkipuoliskon tutkimukseen. Tutkimuksessa on puhuttu jopa Bahtinbuumista, jonka myötä hänen käsitteensä levisivät laajasti kulttuuri- ja yhteiskuntatieteisiin ja moniäänisyyttä ja karnevalismia alettiin löytää sieltä täältä kulttuurista (ks. Koivunen, Riikonen ja Selenius [toim.] 1991). Kirjailijapoetiikan kannalta on kiinnostavaa, kuinka laajasti kahden kirjailijan tuotannon pohjalta luotuja käsitteitä on pyritty soveltamaan muihin aineistoihin. Bahtinin monografioiden laaja jälkivaikutus kuvastaa lähestymistavan hedelmällisyyttä ja mahdollisuuksia käsitteenmuodostuksen lähtökohtana.

Suomessa tunnetaan hyvin myös myöhemmin venäläisen formalismin perinteessä tutkimusta tehneen slavistin Kiril Taranovskin monografia *Essays on Mandelštam* (1976), jossa hän tarkastelee venäläisen modernistin Osip Mandelštamin runouden poetiikkaa. Taranovski poikkeaa venäläiselle formalisteille tyypillisistä ”suljetuista” eli tiukasti tekstinsisäisten semanttisten suhteiden tarkasteluun rajautuvista analyyseista siinä, että hän tarkastelee Mandelštamin runojen suhdetta muuhun kirjallisuuteen ja pitää semanttisesti merkitsevien tekstienvälisen kytösten luomista runoilijan poetiikalle tyypillisenä. James Bailey ja Henryk Baran (1993, 419) viittaavat lähestymistapaan ”avoimena tulkintana”

(*open interpretation*). Suomessa Pekka Tammi (1991) on systematisoinut Taranovskin tarkastelutapaa tekstienvälisyyden tutkimuksen metodiksi, subtekstianalyysiksi, ja sitä on sittemmin hyödynnetty Suomessa laajasti monenlaisten aineistojen analyysissa. Taranovskilainen subtekstianalyysi on myös kiinnostava osoitus siitä, kuinka yhden runoilijan poetiikasta löydetty tekstienvälisyyden muoto tarjoutuu malliksi vastaavien piirteiden löytämiseen myös eri aikakausien muunlaisesta kirjallisuudesta.

Myös Tammen väitöskirja *Problems of Nabokov's Poetics: A Narratological Analysis* (1985) kytkeytyy kirjailijapoetiikan perinteeseen. Tammi (mt., 4 viite 5) huomauttaa puheen kirjailijan poetiikasta (*an individual author's "poetics"*) olevan tavanomaista slaavilaisessa tutkimuksessa. Väitöskirja tarkastelee arvostetun venäläissyntyisen, 1940-luvulla amerikkalaistuneen kirjailijan Vladimir Nabokovin kirjallista järjestelmää. Tammi esittää, ettei Nabokovin omaleimaista, kirjallisia konventioita haastavaa tuotantoa olisi mielekäästä tarkastella narratologisten universaalien illustraationa, koska triviaaliuden lisäksi tarkastelutapa vääristäisi aineiston olemuksen.<sup>3</sup> Teoreettinen vertailu kuitenkin mahdollistaa Nabokovin keinojen erityisyyden tunnistamisen ja syventää yleistä käsitystä kirjallisen ilmaisun mahdollisuuksista. (Ks. mt., 3.) Työ kytkeytyy jo nimellään tietoisesti bahtinilaiseen poetiikan tutkimusperinteeseen, joka pyrkii kokonaisvaltaiseen poetiikan tarkasteluun. Monografia on esimerkki kotimaisesta kirjailijapoetiikasta, joka on erityisesti 2000-luvulla ollut hyvinkin elinvoimainen tutkimusperinne.<sup>4</sup>

3 Tammi (1985, 3) viittaa itse asiassa Genetten Proust-tutkimuksen vastaavaan kannanottoon, jota käsittelemme edempänä.

4 Kirjailijapoetiikkaa ei ole käsitteellistetty selväpiirteisenä omana tutkimusperinteensä kotimaisessa tutkimuksessa, vaikka sen alueelle eri tavoin tulevaa tutkimusta on tehty melko paljon ja erilaisilla painotuksilla. Kertomakirjallisuuden tutkimuksessa on tarkasteltu kirjailijapoetiikkaa esimerkiksi lajin ja intertekstuaalisuuden, kerronnan, tilallisuuden ja huumorin näkökulmasta (mm. Lehtimäki 2005, Isomaa 2009, Juntunen 2012, Laakso 2014, Jolma 2021 ja Kankkunen 2021). Esimerkiksi Sofi Oksasen romaaniin retoriin kertoviin ratkaisuihin ja niiden vaikutuksiin keskittyvä Markku Lehtimäen (2022, 10, 15) monografia korostaa teosten yksilöllisyyttä, vaikka lyhyesti mainitsee myös tekijäkuvan. Runouden tutkimuksessa on esimerkiksi tarkasteltu kirjailijan julkilausuttua poetiikkaa yhdessä teoksista abstrahoituvan poetiikan kanssa (esim. Hökkä 1991, Hollsten 2004 ja Kähkönen 2004), poikkeuksena Liukkonen 1993. Leena Romu (2018) on tarkastellut Kati Kovácsin sarjakuvateosten poetiikkaa. Lukuisat muutkin tutkimukset tulevat aineistonrajoitustaan ja metodiikaltaan kirjailijapoetiikan alueelle.

## Kirjailijapoetiikka strukturalismissa

Kirjailijapoetiikan asema 1960-luvulla valtavirtaistuneessa ranskalaisessa strukturalismissa on kiinnostava, sillä lähestymistapa pyrki kaikilla tieteenaloilla analysoimaan ilmiötason taustalla vaikuttavia yleisiä periaatteita, eli se keskittyi yksilöllisten ilmiöiden sijasta yleisten lainalaisuuksien tutkimiseen.<sup>5</sup> Strukturalistisen kertomustutkimuksen tai narratologian (ransk. *narratologie*) varhaisen edustajan Tzvetan Todorovin (1977) pohdinta teoksen roolista kirjallisuustieteessä on kuvaava. Koska rakenteellinen analyysi oli lähtökohdiltaan tieteellinen, sen kohteena eivät olleet yksittäistapaukset vaan niitä sääntelevä systeemi: fonologia kuvasi kieltä äänneiden systeeminä ja antropologia sukulaisuussuhteita yhteiskunnallisena muodostelmana, mutta ne eivät kuvanneet tieteellisesti yksittäistä äännettä tai sukulaista. (Mt., 9–10.)

Todorovin kysymys yksittäisen teoksen roolista kirjallisuustieteessä skaalautuu myös tekijän mittakaavaan: jos strukturalistinen kirjallisuustiede kuvaa kirjallisuutta kirjallisen kielen yleisen systeemin tasolla, tutkimusaineiston rajaaminen kirjailijan nimen perusteella näyttää mielivaltaiselta ratkaisulta. Samaten ajatus kirjailijan yksilöllisestä poetiikasta on kovalle strukturalismille lähtökohtaisesti vieras, koska kaikkien ilmiötason ilmiöiden oletetaan noudattavan abstraktin järjestelmän lainalaisuuksia eikä alemman tason systeemien, kuten kirjailijan erityisen ilmaisukielen, mahdollisuutta oikeastaan huomioida tai se suljetaan tutkimuksen ulkopuolelle *parole*-tason ilmiönä.<sup>6</sup> Esimerkiksi Mihail Bahtinin kielikäsitys poikkesi strukturalistisesta korostaessaan sosiaalisten puhetapojen moneutta ja merkitystä tutkimuskohteina (mm. Lähteenmäki 2009, 68).<sup>7</sup> Strukturalismia onkin sittemmin kri-

5 Käytännössä oletettua yleistä järjestelmää on kuitenkin pakko tutkia tutkimalla konkreettisia teosyksilöitä, koska järjestelmän abstraktien periaatteiden pitäisi ilmetä niissä eikä periaatteisiin oikeastaan ole muuta luontevaa pääsyä. Teosyksilöistä etsittiin yleisiä periaatteita tai konventioita. Esim. Tzvetan Todorov pohdiskeli kuitenkin myös ”mahdollisia teoksia”, jotka olisivat mahdollisia järjestelmän puitteissa mutta joita ei ole vielä kirjoitettu (ks. Todorov 1968, 102–103).

6 Yksilöllinen kielenkäyttö on Ferdinand de Saussuren käsitteistössä *parole*, ja se rajautuu tarkastelun ulkopuolelle tutkimuksen kohdistuessa abstraktiin kielijärjestelmään (*langue*). Analogisesti kirjailijan yksilöllisen poetiikan voi hahmottaa kirjallisuuden *paroleen* kuuluvaksi, koska malli ei oikeastaan mahdollista muunlaista kategorisointia. Se ei siten asetu strukturalismin tutkimuskohteeksi.

7 Jessica Merrill (2017, 524–525) on huomauttanut myös venäläisten formalistien tarkastelleen kielen



tisoitu korkean abstraktiotason teoriana (kriittikistä ks. Isomaa 2021a, 63). Kirjallisuuden pyrkimystä uuteen, outottavaan ilmaisuun voi ylipäänsä pitää haasteellisena strukturalismille, joka keskittyy useimmiten yleisiin lainalaisuuksiin eikä ole kiinnostunut yksilöllisestä kielestä. Käytännössä strukturalismista ammentavassa narratologiassa on kuitenkin ymmärretty ja arvostettu myös kirjailijan yksilöllistä poetiikkaa ja sen erityisyys on otettu tutkimuskohteeksi (esim. Genette 1983, 22–23; Tammi 1985, 3).<sup>8</sup> Esimerkiksi Gérard Genetten tunnettuja tutkimuksia ”kertomuksen diskurssista” (1983; 1988) on sittemmin tarkasteltu strukturalistisen poetiikan sijasta ”avoimen poetiikan” kehityksessä, jossa Genetten kiinnostus kertovien tekstien erityisyyteen pääsee paremmin oikeuksiinsa (esim. Montalbetti 1998; Pier 2010).

Jälkistrukturalismissa kirjallisuuden kenttä hahmottui yleisen tai ”konstitutiivisen” intertekstuaalisuuden (ks. Steinby 2013, 48) valossa, ja kirjailija näyttäytyi tarpeettomana ja keinotekoisena rakennelmana.<sup>9</sup> Kaksi tunnettua käsitettä luonnehtii tekijän roolin murrosta jälkistrukturalismin aikana. Roland Barthesin *tekijän kuolemasta* muodostui opin-kappale, joka teki tekijän vetämisestä tarkasteluun paitsi teoreettisesti kyseenalaista myös epäajanmukaista (esim. Eagleton 1996, 119–120).

poettista funktiota sosiolingvistisessä kehityksessä ja nähneen sen yhtenä sosiaalisesti määrityynä kommunikaation päämääränä. Hän (mt., 527) kritisoi 1970-lukulaista formalismin näkemistä strukturalismin kautta. Esimerkiksi Gérard Genette (1982, 7) näkee formalismin yhtenä strukturaalisen kielitieteen matriisina.

- 8 Esimerkiksi Pekka Tammi (1985, 3) huomauttaa Nabokovin proosan haastavan jatkuvasti kirjallisen ilmaisun konventioita, eikä hän näe mielekkäänä lähestyä sitä esimerkkinä kerronnan universaaleista keinoista. Strukturalismi tutkii periaatteessa juuri kommunikaatiosysteemiä hallitsevia yleistason konventioita, ja on ymmärrettävää, että innovatiivisten tekstien palauttamista systeemiin yleisiin konventioihin on kritisoitu. Ylipäänsä kirjallisuudessa on romantiikasta lähtien arvostettu juuri yksilöllistä ilmaisua ja se on nähty sanataiteen keskeisenä piirteenä; sen ohittaminen tutkimuksessa on herättänyt kritiikkiä. – Strukturalismi omaksuttiin kirjallisuustieteeseen kielitieteestä, vaikka tutkimusalojen tyypilliset kohdeaineistot käyttävät kieltä eri tavoin ja pyrkivät erityyppiseen viestintään.
- 9 Julia Kristevan mukaan yksittäinen teksti muodostuu aina aikaisemmista teksteistä: se tulisi käsitellä yhtenä ”tekstien permutaationa”, jonka käyttövoimana ovat kulttuuriset ja sosiaaliset diskurssit (Kristeva 1980, 36–37). Vastaavasti Michel Foucault’n sanoin kirjoittamista voi ajatella pelinä, joka aina ryöstäytyy kirjoittajan käsistä ja tekee tyhjäksi ajatuksen kirjoittamisesta subjektin kieleen istuttamisena (Foucault 1977). Kirjailijalla ei siis ole merkittävää roolia kirjallisuudessa. – Kristevalainen intertekstuaalisuus eroaa perinteisestä intertekstuaalisuudesta, jossa tarkastelu kiinnittyy *eksplisiittiseen* intertekstuaalisuuteen eli toisiin teoksiin kohdistuviin viittauksiin. Viittaukset voivat kohdistua myös kirjallisuuden konventioihin, lajeihin ja traditioihin. (Mt., 49.) Myös tekijän nimi luo intertekstuaalisia yhteyksiä teosten välille.

Kuvaavaa onkin, että esimerkiksi Foucault joutui tilille tavastaan käyttäen (teoksessaan *Les mots et les choses*, 1966) tekijän nimeä kokoavana terminä joukolle taideteoksia. Vastineeksi kritiikkiin Foucault (1977/1969, 114) kirjoitti tekstin ”Qu’est-ce qu’un auteur”, jossa hän esitteli *tekijä-funktion* käsitteen. Käsite viittaa funktioihin, joita tekijän nimellä on eri aikoina ollut erilaisissa kulttuurisissa ja tieteellisissä diskursseissa. Foucault’n mukaan kaunokirjallisuuden tekijää ei ole länsimaissa aina painotettu nykyiseen tapaan, mutta lainsäädännöllisten ja kulttuuristen muutosten seurauksena kaunokirjallinen diskurssi on jo pitkään vaatinut kirjailijan nimen autenttisuutensa merkiksi. Tekijännimellä on muista erisnimistä poikkeava sosiaalinen status, ja historiallista tekijää käytetään tekstien luokitteluun ja tuotannon muutosten ja ristiriitaisuuksien selittämiseen. Esimerkiksi lajien ja motiivien tutkimus ei kuitenkaan hänen mukaansa ole kovinkaan riippuvaista yksilöllisen tekijän käsitteestä, ja Foucault päättää artikkelinsa visioon kulttuurista, jossa tekijännimiä ei enää ollenkaan käytetä. (Mt., 122–127, 138.)

Kirjailijapoetiikka hyödyntää tekijäfunktiota aineistonrajauksessaan, mistä poetiikan anonyymiydestä pitävä Foucault saattaisi sitä kritisoida.<sup>10</sup> Sitä vastoin Barthesin ”tekijän kuolema” asettuu erityisesti biografista eikä niinkään kirjailijapoettista tutkimusotetta vastaan. Käsitteellä tekijän autoritaarisen merkityksen mitätöimiseen<sup>11</sup> pyrkinyt ranskalaisen strukturalismin ja poststrukturalismin keskeishahmo, Roland Barthes, voidaan itsekin lukea osaksi kirjailijapoetiikan tutkimustraditiota. Barthes julkaisi vuonna 1963 tutkimuksen *Sur Racine* (engl. *On Racine*), jossa hän tarkastelee arvostetun ranskalaisen näytelmäkirjailijaklassikon, Jean Racinen, tragedioiden henkilöahmoja kolmessa esseessä. Erityisesti ensimmäinen, yli satasivuinen esse on kirjailijapoettinen,

10 2020-luvun keskustelu tekijyydestä nousee aivan eri lähtökohdista kuin 1960-luvulla, ja tietoa tekijästä pidetään esimerkiksi kriittisessä tutkimuksessa (mm. feministinen tutkimus, queer-tutkimus) poliittisesti merkittävänä ja valtasuhteiden analyysin kannalta tärkeänä. Tekijäfunktiota voi nähdäksemme käyttää neutraalisti ja läpinäkyvästi muun ohessa kirjailijapoetiikassa, eikä tekijännimeä tarvitse kytkeä biografiseen kehukseen ja intentionalismiin, vaikka sitäkin on tehty suuntauksen historiassa. Kirjailijapoetiikka ei lähtökohteisesti pyri yhdenmukaistamaan ja selittämään tuotantoa biografisesti vaan kuvailemaan havainnollisesti sen poeettista rakentumista.

11 Tutkimuksessa on yleisesti huomautettu, ettei Barthes ”murhannut” tekijää meidän maailmassamme elävänä henkilönä vaan tekstin merkityksen auktoriteettina. Väite tekijän kuolemasta on ymmärrettävä teosten tulkinnan kontekstissa.

sillä Barthes (2002/1963) erittelee siinä Racinen näytelmien maailmaa tyyppillisyyksiä etsien ja ”racinelaisuutta” hahmotellen. Hän kiinnittää huomiota muun muassa henkilöhahmoihin, tilallisuuteen, toiminnan mahdollisuuksiin ja ihmiskuvaan mutta myös toistuviin teemoihin, esittämisen tekniikoihin ja niiden funktioihin. Esseen loppupuolella Barthes käy läpi Racinen tuotantoa tekstikeskeisesti näytelmä kerrallaan teospoetiikkoja eritellen, vertaillen ja tuotannon kokonaisuuteen suhteuttaen, eli kirjailijapoetiikan näkökulma leimaa jäsenystä. Toinen, lyhyt esse käsittelee Racinen näytelmien esittämistä yhteen aikalaisesitykseen viitaten ja kolmas käsittelee kirjallisuushistoriankirjoitusta Racine tapausesimerkinä.

Tekijän ohittava tarkastelutapa aiheutti kohua, sillä ranskalaisessa kirjallisuudentutkimuksessa biografisella, kontekstoivalla tutkimuksella oli edelleen vankka asema. Kuin tekijän kuolemaa ennakoiden, Barthes kuohutti aikalaisyleisöään myös kohtelemalla teoksessaan ranskalaisen klassismin perikuvana pidettyä näytelmäkirjailijaa ”ikuisesti merkityksenannolle avoimena tyhjänä kenttänä” (ks. Culler 2002, 35–36). Tekstikeskeisen tarkastelun eräänä funktiona oli syrjäyttää tekijän merkitysten asema teostulkinnassa. John M. Burken (1989, 12) mukaan Barthes ei vielä Racine-tutkimuksessaan ajatellut tekijän kielellisten merkitysten välittämistä mahdottomaksi vaan sulki kontekstuaaliset piirteet tarkastelun ulkopuolelle tekstikeskeisen lähestymistavan takia.

Barthesin tutkimus on kirjailijapoetiikan tutkimusta, sillä aineisto rajataan yhden kirjailijan tuotannosta ja tutkimus esittää väitteitä sen poeettisista piirteistä. Barthesin muutamaa vuotta myöhemmin julkaissamat tunnetut essee tekijän kuolemasta sekä lukijan ja tekstin syntymästä (Barthes 1968, 1973) menevät paljon pidemmälle tekijän merkityksen mitätöimisessä. Tekijän merkitykset ovat mahdottomia, ja lukija voi assosoida vapaasti tekstuaalisen verkoston äärellä.<sup>12</sup> Ranskalainen jälkistrukturalismi ei ylipäänsä tyydy vain julistamaan tekijää merkitysettömäksi tulkinnassa, vaan se kiistää lopulta kokonaan yksilön mah-

12 Barthesin intertekstinä on pidetty Nietzschen kirjoituksia Jumalan kuolemasta ja yli-ihmisen noususta oman moraalinsa määrittelijäksi (esim. Burke 1989, 14). Kirjailija näyttäytyy Jumalan kaltaisena tekstin autoritaarisen merkityksen ja tulkinnan takaajana, ja hänen kuoltuaan lukija nousee yli-ihmisen kaltaiseksi hahmoksi, joka voi itse määrittää tekstin merkityksen.

dollisuuden käyttää kieltä omien merkitystensä välittämiseen ja korostaa kielen ylivaltaa merkitysten tuottajana (ks. esim. Burke 1989, 7–9). Kontekstuaalisen tutkimuksen yleistymistä viime vuosikymmeninä voi pitää eräänlaisena vastauksena jälkistrukturalisteille, sillä se korostaa merkitysten kontekstuaalisuutta: kielellisten ilmausten merkitykset täsmen-tyvät ja kommunikaatio tulee ymmärrettäväksi tilanteisissa konteksteis-saan. Barthesin *Sur Racinea* voi joka tapauksessa pitää kirjailijapoetiikan piiriin kuuluvana tutkimuksena.

## Kirjailijapoetiikka Tel Avivin koulukunnassa ja kertomuksen poetiikan perinteessä

1960-luvulla Israelissa muotoutunut Tel Avivin koulukunta on yksi poetiikan tutkimuksen koulukunnista. Se otti esikuvakseen ranskalai-sen strukturalismin sijasta venäläisen formalismin ja sen perinteitä jatkaneen Prahan koulukunnan sekä teoretisoi poetiikan tutkimuksen kenttää ja käytäntöjä esikuvaansa tarkemmin (ks. McHale ja Segal 2015, 198). Koulukunnan perustaja Benjamin Harshav (aiemmin Hrushovski) tarkasteli kirjallisuudentutkimuksen koko kentän ohessa poetiikan käsi-tettä ja tutkimusalaa vuonna 1968 hepreaksi julkaistussa, koulukunnan ohjelmanjulistuksena pidetyssä tekstissään. Sen englanninnos ilmestyi vuonna 1976 aikakauslehden *PTL: Poetics and Theory of Literature* pilotti-numerossa ja myöhemmin Harshavin tekstien kokoomateoksessa vuon-na 2007 (Hrushovski 1976; Harshav 2007). Harshavin mukaan kirjaj-lisuustieteessä tuli toteutua empiirisille tieteille tyypillinen teorian ja empirian vuoropuhelu. Kirjoitus jakoi poetiikan tutkimuksen teoreetti-seen ja deskriptiiviseen poetiikkaan. Näistä teoreettinen poetiikka tähtää tieteellisten tutkimuskysymysten ympärille rakentuvaan systemaattiseen ja loogiseen kuvaukseen jostakin kirjallisuuden ilmiöstä, kun puolestaan deskriptiivinen poetiikka pyrki kuvailemaan kirjallisuuden ilmiöitä sel-laisina kuin ne kirjallisuudessa ilmenevät (Harshav 2007, 228–231; ks. myös Isomaa 2021a, 64). Erityisesti deskriptiivinen poetiikka soveltuu kirjallisuuden ilmiöiden tutkimiseen, sillä se ei pakota ilmiöitä ennalta määrättyihin teoreettisiin kategorioihin tai abstraktien lainalaisuuksien

ilmentymiksi vaan pyrkii antamaan ilmiöistä havainnollisia, niiden ominaispiirteet säilyttäviä kuvauksia. Deskriptiivisen poetiikan alaisuuteen kuuluu myös historiallinen poetiikka, joka myöntää kirjallisuuden muuttuvan historiallisesti ja antaa kuvauksia muuttuvista tai aikakausille tyypillisistä ilmiöistä.<sup>13</sup>

Harshav viittaa kirjailijapoetiikkaan poetiikan määritelmän yhteydessä, sillä "[m]ikä on tietyn runoilijan 'taiteen' tai 'kielen' systeemi?" on hänen mukaansa yksi poetiikan tutkimuksen peruskysymyksistä (Harshav 2007, 228, suom. Auli Viikari). Hän sivuaa lähestymistapaa lyhyesti myös poetiikan kenttää kuvaillen ja huomauttaa sen muun muassa edellyttävän eri tasolla ilmenevien kirjallisten keinojen erittelyä, jossa huomioidaan riittävästi kirjailijan yksilöllinen tapa käyttää keinoja (mt., 231).<sup>14</sup> Kirjailijan yksilöllinen keinovaranto ja poeettinen järjestelmä asetetaan siten yhdeksi poetiikan tutkimuksen perusongelmaksi, joskin Harshav viittaa toisaalla myös mahdollisuuteen tutkia kirjailijaa poetiikkaa ja elämäkertatutkimusta yhdistäen.<sup>15</sup> Tel Avivin koulukunnassa poe-

13 Ks. tarkemmin Isomaa 2021b. Esimerkiksi strukturalismi on lähtökohdiltaan synkronista (tai täsmällisemmin pankronista), mikä osaltaan tekee sen pyrkimyksen systeemiseen kuvaukseen haastavaksi, koska kirjallisuus muuttuu historiallisesti.

14 Harshav (2007, 232) kirjoittaa: "Moreover, when developing a model for the description of one writer's poetics we cannot simply use categories developed for the language as a whole: e.g., the distinction between metaphor and metonymy is not sufficient to catch the specific quality of one writer's figures". Toisin sanoen ei riitä, että tunnistaa kirjailijan esimerkiksi käyttävän metaforia metonymioiden sijasta, vaan teosten tavasta käyttää metaforia on annettava yksityiskohtaisempi kuvaus.

15 Harshav (2007) ei ole täysin yksiselitteinen jäsenyyksessään, sillä hän sivuaa yksittäisen kirjailijan tutkimista myös kuvatessaan poetiikasta eroavaa kirjallisuudentutkimusta, johon hän viittaa termillä *criticism*. Sille on tyypillistä, että sen tutkimuskohteet määräytyvät historiallisen todellisuuden antamina eivätkä poetiikan teoriasta käsin. Kirjailijaa käsittelevä monografia kuuluu tänne, ja Harshav puhuu siitä pitkästi: "In describing one poet, for example, he may have to deal with aspects of the poet's biography, experiences, prosody, style, themes and genres; he may have to deal with a body of texts which is not quite of one nature, he may have to discuss changes and shifts in this body, deal with exceptions, etc. It is not the system of science that dictates the set of questions to be handled, but reality itself that provides a set of heterogeneous objects, in which some kinds of order should be found. Indeed, a critic may wish to unify the writing of one poet, find some pervasive spirit, world view, or set of principles or line of development in them, but in reality not all poems and not all aspects of the poems may really belong to such generalizations, there are better and worse, more or less typical poems, and so on." (Harshav 2007, 232–233.) Eronteko heijastaa Harshavin ajattelua laajemminkin, sillä hän haluaa rajata poetiikan kohdistumaan vain kirjallisiin teksteihin ja sulkee sen ulkopuolelle kontekstoivat lähestymistavat – historiallinen poetiikkakin on Harshaville diakronista, ei kontekstoivaa. Harshavin kuvaamassa kirjailijamonografiassa on kuitenkin mukana kirjailijapoetiikan tutkimus – se on vain yhdistetty kirjailijaelämän tutkimukseen. "Elämä ja teokset"-tyyppisiä tutkimuksia on tehty myös esimerkiksi elämäkerrallisessa tutkimuksessa.

tiikan tutkimuskohteeksi asetettiin ylipäänsä monenlaisia, eri tavoin rajattuja aineistoja, ja tekijään perustuva aineistonrajaus on julkilausuttu vaihtoehto jo poetiikan määritelmässä. Harshav (mt., 230) viittaa siihen myös deskriptiivisestä poetiikasta antamissaan esimerkeissä: tarkastelu voi rajautua vaikkapa henkilökuvaukseen Dostojevskin romaaneissa, äänten suhteisiin Nabokovin proosassa, aikaan Joycella tai yleisesti kirjailijan poetiikkaan.

Varsin merkittävä osa 1970-luvun lopun poetiikan tutkimuksesta on Tel Avivin koulukunnan ajattelun innoittamaa, ja aikakauslehdet *PTL* ja sen edelleen toimiva seuraaja *Poetics Today* olivat aikansa tärkeimpiä poetiikan alan julkaisufoorumeita. Koulukunnalle oli leimallista sitoutuminen hrushovskilaisen poetiikan rajanvetoihin. Niinpä tarkasteluun saattoi päätyä esimerkiksi synkroninen otanta modernistista lyriikkaa (Hrushovski 1984). Usein aineiston valinnan perusteena saattoi olla myös kuuluminen kirjallisuudenlajiin, jonka repertoaaria tutkimuksessa kuvattiin, tai jonkin keinon, kuten ironian, metaforan tai fokalisaation jollain tapaa merkittävä käyttö. Myös tarkat diakroniset rajaukset olivat tavallisia: esimerkiksi Brian McHalen tunnettuja kirjoituksia modernistisen ja postmodernistisen poetiikan jatkumosta voi pitää juuri rajatusti diakronisina (McHale 1987; 1992).

Systemaattisen poetiikan alalajiksi eriytyi ranskalaisesta *narratologies-ta*, semiotiikan suuntauksista ja Tel Avivin koulukunnan ajattelusta ammentava kertomuksen poetiikka (esim. Bal 2009/1985, Rimmon-Kenan 1983). Kertomuksen poetikot kirjoittivat yhteen kirjailijaan keskittyviä monografiamuotoisia tutkimuksia, mutta eivät välttämättä pitäneet kirjailijan poetiikkaa koskevia huomioita keskeisimpinä tutkimustuloksinaan. Monet tutkimukset työskentelivät vielä yhtä kirjailijaakin kapeammalla rajauksella keskittyen vain yhteen teokseen, ja niiden tavoite oli paremminkin osoittaa jonkin teorian tai menetelmän hyöty tai antaa näyte sen käytöstä kuin kuvata kirjailijan poetiikkaa (esim. Barthes 1975; Brooke-Rose 2019/1976). Kertomuksen poetiikan tutkimussuuntauksessa kirjailijan tuotanto saatettiin nähdä edustavana yksittäistapauksena, jonka nojalla saattoi esittää – ja havainnollistaa – yleisempiä teoreettisia väitteitä. Tämän suuntaista retoriikkaa käyttää muun muassa Tel Avivin koulukunnan Shlomith Rimmon (myöhemmin Rimmon-Kenan)

tutkimuksessaan Henry Jamesin kerronnan ”ambiguiteetista” (Rimmon 1977).

Tunnetuin esimerkki kertomuksen poetiikasta lienee kuitenkin Gérard Genetten Marcel Proust -analyysi ”Discours du récit”, joka julkaistiin alun perin ranskaksi teoksessa *Figures III* (1972). Sen englanninkielinen käännös *Narrative Discourse* (1980) sai sittemmin aseman narratologian klassikkona. Genette (1983/1980, 22–23) kirjoittaa tutkimuksensa johdannossa haluavansa oikeastaan yhdistää kaksi vaihtoehtoista lähestymistapaa: yhtäältä kerronnan teorian rakentamisen Proustin teoksen *À la recherche du temps perdu* (1913–1927, suom. *Kadonnutta aikaa etsimässä*) tarjoaman esimerkkiaineiston pohjalta ja toisaalta teorioihin redusoitumattoman Proustin yksilöllisyyden kuvaamisen teoreettisen välineistön avulla. Näistä jälkimmäinen on kirjailijapoetiikan näkökulma. Genette kiteyttää kiinnostavasti poetiikan vaihtoehtoiset tavat suhtautua tekijän tuotantoon ja myös kyseenalaistaa mahdollisuuden palauttaa kirjailijan poetiikka jäännöksettömästi kirjallisuuden yleisiin lainalaisuuksiin.<sup>16</sup> Voikin ajatella, että Genetten mainitsemat vaihtoehtoiset tarkastelutavat eroavat keskeisesti siinä, kuinka abstraktilla tasolla ne kuvaavat kirjailijan tuotannosta löytyviä poeettisia keinoja. Kirjailijapoetiikassa pyritään yksilölliset piirteet säilyttävään kuvaukseen, kun taas yleistä poeettista teoriaa luova tutkimus on kiinnostunut keinojen ylyksilöllisistä aspekteista ja pyrkii korkeamman abstraktiotason kuvauksiin.

Genetten teosta on usein luettu pikemminkin kerronnan teorian yleisesityksenä kuin Proust-tutkimuksena. Sitä vastoin yhdysvaltalaisen Jonathan Cullerin tutkimus *Flaubert: The Uses of Uncertainty* (1974) ranskalaisen kirjailijan Gustave Flaubertin kerronnan piirteistä hahmotui poetiikan tutkimuksen kentällä vahvasti kirjailijakeskeisenä. Culler pyrkii Flaubert-monografiassaan osoittamaan, ”millä tavalla Flaubert on

16 Genette (1983, 22–23) huomauttaa, että ”the specificity of Proustian narrative taken as a whole is *irreducible*, and any extrapolation would be a mistake in method; the Recherche illustrates only itself. But, on the other hand, that specificity is not *undecomposable*, and each of its analyzable features lends itself to some connection, comparison, or putting into perspective” (käänt. Jane E. Lewin). Toisin sanoen teos on väistämättä yksilöllinen, mutta yksilöllisessä ilmauksessakin on kuitenkin ylyksilöllinen aspekti, mikä voi mahdollistaa joihinkin toisiin teosyksilöihin yleistettävän kuvauksen tekemisen sen pohjalta.

kiinnostava”, ja hän tarkastelee kirjailijan tuotantoa poetiikan kannalta mutta myös elämäkerralliseen tietoon kontekstoiden. Teoksen ensimmäinen luku on Cullerin vastaus Jean-Paul Sartren kolmiosaiseen Flaubert-elämäkertaan *L'Idiot de la famille* (1971–1972), ja kaksi muuta lukua erittelevät Flaubertin tuotannon kerrontaa ja muita ilmaisukeinoja strukturalistisen kertomuksen poetiikan lähtökohdista. Tutkimus profiloitui tutkimuskentällä juuri kirjailijapoetiikan esityksenä. Tämän osoittaa myös Cullerin teoksen vastaanotto, jossa se sai kritiikkiä vain tiettyihin teoksiin keskittymisestä ja historiallisen kontekstoinnin puutteellisuudesta (ks. Culler 1978).

Uudella vuosituohannella tutkimusperinteessä on julkaissut muun muassa tunnettu kertomusteoreetikko Monika Fludernik, jonka tutkimus *Echoes and Mirrorings: Gabriel Josipovici's Creative Oeuvre* (2000) erittelee ja periodisoi brittiläisen aikalaiskirjailijan Gabriel Josipovicin koko tuotantoa. Fludernik pyrkii perinpohjaisella tarkastelullaan tekemään tunnetuksi nerokkaana pitämäänsä kirjailijaa. Hän analysoi teosten ja tuotannon poetiikkaa sekä kytkee sen kirjailijan elämään esimerkiksi hahmottamalla tietyt teemat ja muodot Josipovicin juutalaisuuden ilmauksiksi. Fludernik myös sijoittaa kirjailijan tuotantoa aikansa kirjallisuudelle ja erittelee teosten suhdetta ajan kirjallisiin suuntauksiin poettisen analyysin pohjalta, virheellisenä pitämiään kategorisointeja kritisoiden ja uusia ehdottaen. Fludernikin analyysissä teemat, periodisointi ja lajit näyttäytyvät teosten ”ulkoisena” (*external*) tarkasteluna siinä missä tyylin ja kerronnan analyysi ovat ”tekstinsisäistä” (*text-internal*) analyysia. (Mt., 5–7, 197.) Tekstianalyysiin vahvasti nojaava tutkimus versioi kirjailijapoetiikan tutkimusotetta. Poikkeuksellista siinä on kirjailijaa ylistävä sävy.<sup>17</sup>

Kertomuksen poetiikan tutkimukset eroavat sen suhteen, millaista tietoa ne pyrkivät tuottamaan tietyn kirjailijan tuotantoon rajautuneella tutkimuksella. Monia 1970-luvun puolivälin jälkeen kirjoitettuja kertomuksen poetiikkaa soveltavia ja kehittäviä tutkimuksia kuitenkin yhdistää deskriptiivisen poetiikan tutkimusote, joka on osoittautunut toimivaksi kirjailijapoetiikan menetelmäksi.

17 Fludernik (2000, 2) huomauttaa Josipovicin olevan hänen ystävänsä.



## Kirjailijapoetiikka ja sisäistekijä

Tekstikeskeisessä kirjallisuudentutkimuksessa ei useinkaan ole koettu tarpeelliseksi puhua historiallisesta tekijästä, koska valmiin tekstin ajatellaan irtoavan kirjailijasta ja tulevan ymmärrettäväksi omana semioottisena kokonaisuutenaan. Esimerkiksi retorisessa narratologiasa on kuitenkin implisiittisen tekijän eli sisäistekijän käsite (*implied author*), joka kytkee tekijyyden teoksen kokonaistulkintaan. Käsitteen kehittänyt Wayne C. Booth kuului Chicagon koulukunnan toiseen polveen. Chicagon yliopistossa 1900-luvun puolivälissä toiminut koulukunta muodosti vaihtoehdon uuskritiikille, joka pyrki eroon kaikesta kirjailijaa (tai vastaanottajaa) koskevan tiedon vaikutuksesta tulkintaan. Chicagolaiset määrittelivät poetiikan siten, että tavoitteena oli teoksen muodostaman taiteellisen kokonaisuuden tutkiminen tavalla, joka palauttaa teoksen lukijavaikutukset teoksen piirteisiin. (Ks. Crane 1952.) Booth korosti koulukunnan aiempia edustajia vahvemmin tekijän roolia kaunokirjallisen teoksen piirteiden valinnassa ja käytännössä siirsi tutkimuksen painopistettä poetiikasta retoriikkaan (ks. Phelan 2015, 145–146). Retoriikan perinteen ilmentymäksi Boothin ajattelussa voi nähdä esimerkiksi teosten etiikan ja kertojan luotettavuuden pohdiskelun, sillä jo Aristoteleen *Retoriikassa* tutkittiin puheiden *logoksen* ja *pathoksen* ohella myös niiden *ethosta* eli puhujan moraalista luonnetta ja sen kautta rakentuvaa puheen vakuuttavuutta.

Booth (1983, 158–159) määritteli sisäistekijän todellisen tekijän versioksi, joka on vastuussa teoskokonaisuudesta. Sisäistekijä käsittää teoksen kaikki arvot ja merkitykset. Sisäistekijän hyödyllisyys liittyy erityisesti epäluotettavaan kerrontaan: kertojan epäluotettavuus tulee ilmi, kun tämä toimii teoksen eli sisäistekijän arvoja vastaan. Siten sisäistekijä on arvojen järjestelmä teoksen eettisten ja esteettisten merkityksen pohjana. Kun todellinen tekijä on vastuussa teoksen tuottamisesta, on sisäistekijä taas vastuussa sen intentioista ja merkityksistä (Booth 1988, 125, 128).

Sisäistekijän, joka on teoskohtainen, lisäksi Booth (1988, 150) on määritellyt myös tuotannon tekijän (*career author*). Tuotannon tekijä perustuu siihen, mitä voi päätellä saman kirjailijan kaikkien teosten

lukemisen perusteella. Tuotannon tekijä eroaa Boothin määritelmän mukaan todellisesta tekijästä, koska läheskään kaikki, mitä joku todellinen kirjailija uskoo, tekee tai ajattelee, ei koskaan tule osaksi tämän fiktiivisiä teoksia. Tuotannon tekijä on kuitenkin tärkeä, koska käsitteen avulla voidaan Boothin mukaan välttää puhe julkisesta, myyttisestä kirjailijasta, kun tulkitaan teoksia ja tuotantoa. Tuotannon tekijän merkitys tulkinnalle voi olla kahtalainen: yhtäältä ajatus yhtenäisestä tekijyydestä tuotannon takana voi vääristää yksittäisen teoksen tulkintaa, jos sen väisämättä oletetaan jatkavan samaa eetosta kuin aiemmista teoksista on ollut tulkittavissa. Toisaalta tuotannon tekijän tarkastelu voi auttaa ymmärtämään yhden kirjailijan kokonaistuotantoa, kun siinä yhdistetään yksittäisten teosten sisäistekijät keskenään yksi toisensa jälkeen.

Boothin alkuperäiset määrittelyt sisäistekijästä olivat keskenään osin ristiriitaisia, ja niiden erityisenä ongelmana oli sisäistekijän käsittely ihmisen kaltaisena vaikkakin todellisesta tekijästä eroavana toimijuutena. Seymour Chatman (1980, 81–88, 148) on selkeyttänyt käsitettä ja liittänyt sen vankemmin teoskokonaisuuteen: sisäistekijä on lukijan teoskokonaisuudesta päättelämä merkityksien summa. Sisäistekijän käsite on ollut laajan kritiikin kohteena: toisaalta on kiistetty tällaisen tulkinnallisen tai toiminnallisen kommunikaatiotason tarpeellisuus, toisaalta on kiistelty sisäistekijän ominaisuuksista. Esimerkiksi Gérard Genette (1988, 137–154) on hylännyt käsitteen, koska ei näe tarpeelliseksi lisätä toimijoita kertojan ja kirjailijan välille. Myöhemmin esimerkiksi Ansgar Nünning (1999, 66–68) on ehdottanut sisäistekijän sijasta puhuttavaksi tekstin rakenteellisesta kokonaisuudesta ja lukijan kompetenssista.

Sisäistekijän ajatuksesta luopuminen on ongelmallista, koska se tekee kertovan tekstin kommunikaatiosta epäsymmetristä, kun oletetulle lukijalle ei olekaan vastinparia lähettävässä tahossa. Toisaalta esimerkiksi James Phelan (2005, 45–48) on ehdottanut kertovan tekstin kommunikaatiomallia, jossa sisäistekijä on mukana, mutta tekstin ulkopuolella lähellä todellista tekijää, kun taas oletettu tekijän yleisö jää tekstin sisäpuolelle. Elli-Mari Ahola (2018, 70–72) on osoittanut sisäistekijän ja kertovan tekstin kommunikaatiomallin symmetrisyyden hyödyt teostulkinnalle etenkin tunnettua teosta muuntelevien teosten kohdalla. Tekstianalyttisessä mielessä sisäistekijä on hyödyllinen teoksen koko-

naismerkityksen hahmottamiseksi. Kirjailijan tuotannon tasolla taas sisäistekijöiden jatkumosta muodostuu tuotannon tekijä, jonka kehittymistä teoksesta toiseen tutkija voi tarkastella.

## Kirjailijan yksilöllinen repertoaari historiallisessa lajitutkimuksessa

Sisäistekijän analyysissa painottuu yleensä teoksen arvojen ja merkityksen pohdiskelu, eikä tarkastelu välttämättä ole kiinnostunut teoksessa tehdyistä poeettisista ratkaisuista niiden itsensä takia. Hieman toisenlaisen tulokulman kirjailijan poetiikkaan tarjoaa Alastair Fowler, joka nostaa historiallisessa lajiteoriassaan (*Kinds of Literature*, 1982) esiin ajatuksen kirjailijan tuotannosta hahmotettavasta yksilöllisestä repertoaarista (*personal repertoire* ja *individual oeuvre*). Kirjailijan tuotantoon kuuluvien teosten välillä voi olla samankaltaisuutta, jonka voi katsoa muodostavan oman poeettisen järjestelmänsä tai kirjailijan oman idiolektin eli yksilöllisen ilmaisukielen. Fowler tarkastelee kirjailijan yksilöllistä ilmaisurepertoaaria kvasigeneerisenä kategoriana: se muodostaa piirteistön, joka muistuttaa kirjallisuudenlajeja mutta kuitenkin eroaa niistä omaksi ilmiökseen. Kirjailijalle ominaiset tyylipiirteet eroavat lajipiirteistä esimerkiksi jaettuuden suhteen: kirjallisuudenlajit ovat tyypillisesti useamman kirjailijan teoksissa ilmeneviä eli sosiaalisesti jaettuja kirjallisen kommunikaation koodeja, kun taas kirjailijalle ominaiset piirteet muodostavat yksilöllisen repertoaarin, omaleimaisen tavan hyödyntää jaettuja ilmaisuvarantoja. (Ks. ja vrt. Fowler 1982, 126–128.)

Fowler (1982, 128) havainnollistaa yksilöllistä repertoaaria 1800-luvun englantilaisen kirjailijan Charles Dickensin tuotannon kautta. Dickensillä on useita teoksia, mutta ne muistuttavat toisiaan esimerkiksi kielenkäytön ja tyylin, kertomustyyppien, henkilöhahmojen, symbolien ja asetelmien suhteen. Myös esimerkiksi ränsistyneiden, rokokoomaisen rumuuden leimaamien kaupunkitilojen yksityiskohtainen kuvaus, elollisen ja elottoman omalaatuinen sekoittaminen sekä ruokaan ja teatteriin liittyvien vertauskuvien suosiminen ovat siinä määrin leimallisia kirjailijalle, että niiden kokonaisuudesta voi puhua dickensläisinä eli

Dickensin teoksia yleisesti leimaavina. Tutkimuksessa onkin joskus puhuttu dickensläisestä kaupungista tai maailmasta. Fowler näkee kirjailijan yksilöllistä poetiikkaa koskevan tiedon hyödyllisenä erityisesti vaikeiden tai innovatiivisten kirjailijoiden kohdalla, sillä tuotantoon kontekstointi voi auttaa ymmärtämään haasteellisia teoksia ja kohtia. (Ks. mt.) Kuten Fowlerin näkemykset implikoivat, erityistä lähestymistavassa on näkökulman rajaus: kirjailijapoetiikassa tekijän teoksia eritellään suhteessa toisiinsa ja usein muuhun kirjallisuuteen, ja niille tyypillisestä ilmaisupertoarista pyritään luomaan havainnollinen kuvaus.

Kirjailijan poetiikan käsitettä komplisoi se, että käytännössä kaikki kirjallisuuden keinovarantoon tehdyt uudistukset uusista lajeista kerronnan keinoihin syntyvät yksittäisten kirjailijoiden tuotannoissa ja leviävät sieltä laajempaan käyttöön. Tämä tarkoittaa sitä, että jokin teoksen syntytajankohtana kirjailijan poeettiseksi erityispiirteeksi hahmottuva ominaisuus saattaa muuttua kirjailijoiden joukossa viraaliksi ja levitä jopa kansainvälisesti kirjallisuudesta toiseen. Piirre voidaan edelleenkin paikantaa tietyssä teoksessa tai tuotannossa syntyneeksi, mutta se ei enää hahmotu niinkään kirjailijan yksilölliseksi piirteeksi kuin osaksi jaettua kirjallisuuden kieltä ja keinovarantoa. Esimerkiksi goottilaisuus olisi voinut jäädä Horace Walpolen kirjailijapoetiikan erityispiirteeksi, ellei hänen romaaninsa *The Castle of Otranto* (1764) keinovaranto olisi saanut jäljittelijöitä ja muuttunut sen kautta osaksi goottilaisen romaanin piirrepertoaria.<sup>18</sup> Edelleenkin Walpolen tavassa luoda goottilaisia kertomuksia voi olla jotain erityistä, jota ei löydy muilta goottilaisilta kirjailijoilta, mutta gotiikkaa ei kuitenkaan sinänsä nähdä erityisenä kirjailijapoetiikkana vaan kirjallisuudenlajina. Vastaavasti Bahtin (1991, 21) korostaa Dostojevskin luoneen teoksillaan täysin uuden romaanigenren, polyfonisen romaanin. Käsite ei kuitenkaan ole gotiikan tavoin vakiintunut yhtä selväksi yleiseksi lajikäsitteeksi vaan polyfonisuus hahmotetaan usein juuri Dostojevskin poetiikan erityispiirteenä. Tässä mielessä kirjailijapoetiikat voi ajatella kirjailijakohtaisiksi repertoareiksi, joissa on

18 Foucault (1977, 132) huomauttaa Ann Radcliffen romaanin *The Mysteries of Udolpho* (1794) mahdollistaneen goottilaisen romanssin synnyn, mitä hän käyttää esimerkkinä kirjailijan mahdollisuudesta luoda uusia diskursiivisia käytäntöjä. Foucault kuitenkin pitää kirjailijan mahdollisuuksia vähäisinä verrattuna esimerkiksi tieteentekijöiden diskurssien luomisen potentiaaliin.

kuitenkin potentiaalia muuttua joiltakin osin myös laajemman yhteisön jakamiksi ilmaisurepertoaareiksi.

## Kirjailijapoetiikka suhteessa kirjailijan julkilausumaan poetiikkaan

Poetiikan käsitettä on historian saatossa käytetty pääasiassa kahdella tavalla. Sillä on viitattu esimerkiksi kirjallisuuskriitikoiden, kirjailijoiden tai kirjallisten ryhmien esittämiin ohjelmanjulistuksiin, joissa esitetään vaatimuksia ja väitteitä siitä, millaista kirjallisuuden pitäisi olla. Tällöin puhutaan preskriptiivisestä eli normittavasta poetiikasta.<sup>19</sup> Poetiikalla on viitattu myös kapeasti runouden tai laajemmin kaiken kirjallisuuden taiteelliseen rakentumiseen kohdistuvaan tutkimukseen, jolloin puhutaan deskriptiivisestä eli kuvailevasta poetiikasta.

Kirjailijapoetiikka on nimensä mukaisesti deskriptiivistä poetiikan tutkimusta eli se kohdistuu tekstien poettisten keinovariantojen tarkasteluun ja luo analyttiseen tutkimukseen perustuvan kuvauksen tuotantoa karakterisoivista piirteistä. On varsin tavanomaista, että kirjailijat esittävät haastatteluissa ja teksteissään väitteitä siitä, millaista poetiikkaa heidän teoksensa noudattavat tai miten niitä pitäisi tulkita. Ensimmäisessä tapauksessa voidaan puhua kirjailijan julkilausumasta poetiikasta ja jälkimmäisessä tekijän autoritaarisesta tulkinnasta. Ne on lähtökohtaisesti erotettava tekstuaalisessa, deskriptiivisessä tarkastelussa hahmotetusta teksti-immanentista kirjailijapoetiikasta. Tekijän merkityksiä eli käsityksiä omasta teoksestaan ei ole venäläisessä formalismissa alkaneessa poetiikan perinteessä pidetty teoksen tulkinnassa keskeisinä, ja jälkistrukturalistisen tekijän kuoleman idean myötä ne menettivät kokonaan auktoriteettiasemansa ja muuttuivat yhdeksi tulkinnaksi muiden joukossa. Tekijä ei ylipäänsä välttämättä ole täysin tietoinen omasta keinovaranostaan ja sen kirjallisuushistoriallisesta taustasta – luonnollisen kielen tavoin kirjallisuudenkin kieltä voi osata käyttää taitavasti

19 Preskriptiivisellä poetiikalla viitataan ohjeisiin tai sääntöihin, joiden avulla määritellään hyvää kirjoittamista. Ne voivat olla melko muodollisia tai teknisiä. (Culler 2012, 318.)

vaikkei pystyisikään antamaan siitä analyttistä kuvausta. Lisäksi tekijällä voi olla henkilökohtaisia ja tilanteisia syitä esittää tuotantonsa tietynlaisena. Julkiset debatit aikakauden kirjallisuuden luonteesta voivat olla esimerkiksi taistelua vallasta ja arvostuksesta: kuka saa määritellä, millaista vaikkapa modernismin pitäisi (tai ei pitäisi) olla? Debateissa menestymisellä voi olla myös taloudellisia seurauksia esimerkiksi apurahojen, palkintojen ja kirjamyynnin muodossa, ja niissä esitetyjä väitteitä kannattaa tarkastella kriittisesti.

Kirjailijan julkilausuma poetiikka sekä mahdolliset suuntausten ohjelmanjulistukset voivat kuitenkin olla kiinnostava lähtö- tai vertailukohta kirjailijapoetiikan tutkimuksessa. Esimerkiksi monet 1950- ja 1960-lukujen kotimaisiin modernismidebatteihin osallistuneet kirjailijat esittivät näkemyksiään omasta ja aikakauden kirjallisuudesta esseinä tai sanoma- ja aikakauslehdissä julkaistuina kommentteina. Niiden kautta on mahdollista päästä käsiksi aikakauden, kirjailijoiden tai kirjailijaryhmien kirjallisiin ihanteisiin ja poeettisiin käytäntöihin.

Mikäli kriittistä etäisyyttä ei ole riittävästi, julkilausuttu poetiikka saattaa ohjata liikaa tekstien erittelyä. Kun teoksia luetaan vahvasti ohjelman läpi, niistä saatetaan löytää ensisijaisesti sen mukaisia piirteitä eikä kirjailijan esittämän tulkinnan vastaisia tai mainitsematta jättämiä piirteitä havaita tai tunnisteta selvästi. Löydettyjä piirteitä saatetaan myös tulkita vahvasti esimerkiksi kirjailijan toisessa yhteydessä julkilausumien käsitysten tai filosofisten toteamusten kautta, vaikka tekstit sinänsä eivät etualaistaisi sellaista tulkintaa vaan olisivat yhteensopivia myös toisenlaisten näkemysten kanssa. Toisin sanoen kirjailijan näkemyksistä muodostuu tällöin merkitystä rajaava konteksti, joka värittää annettua kuvausta ja ensisijaistaa yhden näkökulman tai tulkinnan muiden kustannuksella. Näin on käynyt esimerkiksi Arvid Järnefeltille, jonka esikoisromaanista *Isänmaa* (1893) on haluttu löytää tekijänsä myöhempi tolstoilainen ideologia ja arvomaailma, vaikka teos ei tekstianalyysissa näyttäydä mitenkään kiistattomasti tolstoilaisena (ks. Isomaa 2009, 9–10).

Tekstikeskeinen poeettinen tarkastelu on venäläisestä formalismista alkaen kritisoinut tekstin merkityksen palauttamista tekijän intentiin ja korostanut tarvetta tutkia tekstin merkityspotentiaalia niistä

riippumatta. Kontekstoiva tutkimus voi luonnollisesti pyrkiä tarkastelemaan muun ohella myös tekijän merkityksiä, kuten Pascale Casanova Beckett-tutkimuksessaan *Beckett l'abstracteur: Anatomie d'une révolution littéraire* (1997).<sup>20</sup> Tekijän merkityksiä painottavan näkökulman pitäisi kuitenkin olla tiedostettu, julkilausuttu metodinen valinta eikä vahingossa tehty kytkentä.

## Kirjailijapoetiikka suhteessa kirjailijakuvatutkimukseen

Kirjallisuudentutkimuksessa on lähestymistapoja, jotka sivuavat jollakin tavalla kirjailijapoetiikkaa mutta jotka on kuitenkin syytä erottaa omaksi metodiaikakseen. Kenties lähimmäksi tulee kirjailijakuvan tutkimus. Kirjailijakuvatutkimus on joskus liitetty tekijyytutkimukseen, jossa rakennetaan tekijäkuvaa ”struktuuristisesti”<sup>21</sup> tekstin perusteella, elämäkerralliseen tai historialliseen kontekstiin nojaten tai lukemisen ja tulkittamisen strategioiden avulla (Kurikka 2013, 23–24). Kirjailijapoetiikan kannalta näistä keskeisin on ensin mainittu eli tekstikeskeinen tarkastelu. Sen edustajaksi on luettu Yrjö Sepänmaa (ks. mt.). Sepänmaan (1986, 171–172) mukaan ”[p]ersoonana on teosten kokonaisuudesta, tuotannosta, hahmotettu vastuuhenkilö; hänen kuvansa on kirjailijakuva”. Kyse on siis teosten pohjalta luodusta käsityksestä siitä, millainen persoona on kirjoittanut teokset. Hän (mt., 171) korostaa, ettei ymmärrä tekijää geneettisessä ja tekijänoikeudellisessa mielessä eli teokset kirjoittaneena elävänä henkilönä vaan kertojan tavoin tekstinsisäisenä toimijana, kirjallisena hahmona. Sepänmaa ei nimeä metodiaan, mutta hän (mt., 172) viittaa Wayne C. Boothin sisäistekijän käsitteeseen eli

20 Casanova (1997, 10) kirjoittaa: ”Mais pour pousser plus avant l'exégèse de l'intention même de Beckett, et comprendre pourquoi il fait un effort aussi gigantesque d'arrachement aux présupposés les plus ordinaires de la littérature, il faut aussi connaître l'impasse désespérée dans laquelle il était enfermé et dont il ne pouvait sortir que par l'abstraction.” ”Intention eksegeesin” voi tulkita pyrkimykseksi selittää tekijän intentio tekstin pohjalta.

21 Kurikka (2006 ja 2013) puhuu Boothin retorisen narratologian painotuksista strukturalistisina, vaikka retoriikan suunnasta kertomuksen tutkimukseen tuleva suuntaus on esimerkiksi tulkintakeskeisyydessään ja eetoksen painotuksessaan eri linjoilla kuin poeettisen keinovarannon systemaattiseen kuvaamiseen pyrkivä mannermainen poetiikka. Kaiken tekstiin rajoittuvan tutkimuksen kytkeminen strukturalismiin voi liittyä esim. Gérard Genetten (1982, 12) yleistävään tapaan käyttää käsitettä.

lähestymistapa kytkeytyy retoriseen narratologiaan. Sepänmaan (mt., 171) tapaa käyttää termejä ”tekijä” ja ”henkilö” viittaamaan sisäistekijään ja tuotannon tekijään voi kuitenkin pitää nykynäkökulmasta jopa harhaanjohtavana, sillä hän ei puhu aktuaalitodellisuuden toimijoista vaan lukijoiden teoksista abstrahoimista hahmoista.<sup>22</sup>

Kirjailijakuvatutkimus on hahmotettu myös toisista lähtökohdista. Esimerkiksi Tarja-Liisa Hypén on tutkimuksissaan (1999; 2015) painottanut kirjailijakuvaan vastaanottotutkimuksen ja sen puitteissa reseptiohistoriallisen kirjallisuudentutkimuksen käsitteenä. Hypén (2015, 17) esittää olevansa samaa mieltä Sepänmaan kanssa siitä, että teoriassa kirjailijakuvan voi ajatella muodostuvan tuotannon pohjalta. Hän kuitenkin toteaa, että käytännössä kirjailijakuva ei rajaudu pelkkiin teoksiin. (Mt.) Lukijalla on erityisesti klassikkoteokseen tarttuessaan jo jonkinlainen ennakkokuva kirjailijasta. Kyse voi olla yleisestä kirjailijamielikuvasta, joka on tietynä aikana laajimmin vallitseva kuva kirjailijasta ja hänen tuotannostaan kaikkien kirjallisuuden vastaanottajien piirissä. Kirjailijakuvan käsitteen Hypén rajaa viittaamaan kuvaan, joka kirjailijasta luodaan ja jaetaan laajemmalle vastaanottajajoukolle. Tutkimuskuva koostuu puolestaan tutkimuksen luomista ja välittämistä kirjailijakuvista. (Ks. Hypén 1999, 11–13.)

Kuten määritelmistä käy ilmi, hypéniläinen kirjailijakuvatutkimus tarkastelee lukijayhteisöissä luotuja, yhteisölle välitettyjä kirjailijakuvia, joissa muodostetaan myös mielikuvaa kirjailijasta henkilönä. Tuotannon poeettinen erittely voi olla osa kirjailijakuvan luomista; Hypénkin (2015) tarkastelee Jari Tervon julkisuuskuvan ohella hänen tuotantoaan. Näin määritelty kirjailijakuvan tutkimus eroaa kuitenkin päämäärittään kirjailijapoetiikasta: edellinen pyrkii viime kädessä erittelemään kirjailijasta luotuja ja syntyviä (mieli)kuvia, kun taas jälkimmäinen keskittyy

22 Sepänmaa (1986, 171) kirjoittaa (käytännössä sisäistekijästä) mm. seuraavasti: ”Kun haluamme päästä nimeä pitemmälle, meidän tulee kaivaa esiin henkilön piirteet hänen esiintymisistään, niistä teoksista joista hän tekijänä on vastuussa, sillä vain sitä kautta hän on merkittävästi olemassa. Näin voimme konstruoida anonyyminkin tekijän, antaa hänelle piirteet ja identiteetin [–]”. Sepänmaan näkökulma ei ole täysin johdonmukainen, sillä tekstinsä loppupuolella hän (mt., 175) siirtyy puhumaan kirjailijoista meidän maailmamme henkilöinä, jotka esimerkiksi antavat haastatteluja ja esiintyvät julkisesti roolikuva luodessaan. – Sepänmaa (mt., 172) kääntää Boothin termin *career author* ilmaisulla karriööri-tekijä. Yrjö Sepänmaan ja Arto Haapalan käsitteellisestä debatista ks. Kurikka 2006, 32–34.



tuotannon poetiikan erittelyyn eikä ota kantaa siihen, millainen kirjailijapersoona on kirjoittanut teokset tai millainen mielikuva hänestä teosten pohjalta syntyy. Kirjailijapoetiikasta voi luonnollisesti edetä kirjailijamielikuvan muodostamiseen, julkilausutun poetiikan tutkimiseen sekä muihin teorianäkökulmiin, mutta kyse on kuitenkin erilaisista tutkimusnäkökulmista. Näkökulmamme kirjailijapoetiikkaan ehdottaa ja nostaa esiin deskriptiivisen poetiikan periaatteita noudattelevaa tekstilähtöistä analyysitapaa ja -järjestystä.

Vanhemmissa kirjallisuushistorioissa suosittu elämä ja teokset -tyyppinen lähestymistapa esittelee kirjailijan elämää ja kuvailee tuotantoa, ja voidaan kysyä, mikä on sen suhde kirjailijapoetiikkaan. Nähdäksemme esitystapa ei väistämättä tuota kirjailijapoetiikan kuvauksia, sillä tuotantoa ei useinkaan kuvata poetiikan näkökulmasta vaan esimerkiksi teosten sisältöä hyvin yleistasoisesti luonnostellen tai elämäkerrallisia kytköksiä korostaen. Tuotannon kuvailu ei siis automaattisesti tee näkökulmasta kirjailijapoettista, vaan kuvauksen sisältö ratkaisee. Olennaista on arvioida, tuottavatko kuvaukset tietoa teosten poetiikasta: tekstuaalisista keinoista, rakentumisperiaatteista, tyyppillisistä sisällöllisistä piirteistä ja kytköksistä kirjallisiin perinteisiin. Poetiikka tutkii kirjallisuutta taiteena, ja kirjailijapoetiikalla on sama orientaatio. Jotkut bio-bibliografista kirjallisuushistorioista yhdistävät kirjailijakuvan luomisen kirjailijapoetiikan esittelyyn, mutta varsin usein tuotantoa eritellään muistakin lähtökohdista.

## Tekijyyksien ja tuotantojen moneus kirjailijapoetiikan tutkimuksessa

Kirjailijapoetiikan näkökulma ei aina sovi sellaisenaan kaikkien kirjailijoiden tarkasteluun, vaan sitä täytyy toisinaan mukauttaa aineistoon sopivaksi. Syitä on useita. Joskus kirjailijalla on useita pseudonyymejä, joiden nimissä hän kirjoittaa erityyppisiä teoksia, esimerkkinä yli kymmenellä nimellä julkaissut Algot Untola ja yli 70 pseudonyymillä julkaissut amerikkalainen Western-kirjailija Lauran Paine. Jokaisella pseudonyymillä saattaa olla omanlaisensa kirjailijapoetiikka, eikä niitä

välttämättä voi kytkeä samaan tekijään muuten kuin historiallista tekijää koskevan kontekstuaalisen tiedon kautta. Kollektiivinen pseudonyymi on päinvastainen tapaus, jossa yhden kirjailijanimen taakse kätkeytyy useita kirjailijoita. Eräs tunnetuista on Carolyn Keene, joka muistetaan Suomessa erityisesti *Neiti Etsivä* -sarjan nuortenkirjojen kirjoittajana. Nimen taakse kätkeytyy useita The Stratemeyer Syndicate -kustantamon kirjoittajia 1950-luvulta 1980-luvulle. Haamukirjailija viittaa puolestaan kirjailijaan, jonka kirjoittama teos julkaistaan toisen henkilön nimissä. Yhteistekijyydessä teos on usean tekijän yhteistyön tulos; esimerkiksi lasten kuvakirjoissa on usein kuvittaja ja kirjoittaja. Kirjallisuutta on generoitu myös tekoälyn avulla, esimerkkinä Juha Raipolan ChatGPT:n avulla luoma novellikokoelma *Demonic Fragments: Horror from the AI Mind* (2022). Tekoälyn käyttäminen herättää kysymyksen, miten käy yksilöllisille kirjailijapoetiikoille, kun algoritmien sarja on keskeinen tekstien tuottamisessa. Toisaalta kirjailija voi tekoälyä käyttäessään ohjata luomisprosessia ja editoida tekstejä haluamaansa suuntaan.

Erilaiset tekijyyden muodot eivät kriisiytäne kirjailijapoetiikan ideaa siinänsä, vaan ovat sen erityistapauksia, jotka on syytä tiedostaa tuotantoja tutkittaessa. Esimerkiksi Yrjö Sepänmaan (1986, 172) mielestä Paavo Haavikon salanimellä Anders Lieksman julkaisema teos *Barr-niminen mies* (1976) kuuluu kahteen tuotantoon, Haavikon ja Lieksmanin, eikä salanimellä julkaiseminen muodosta ongelmaa tuotantojen tutkimisessa. Toisaalta lukijalla ei useinkaan ole pääsyä todellista tekijyyttä koskevaan tietoon, vaan hän joutuu nojaamaan teoksen kansilehdellä ilmoitettuun tekijännimeen. Siihen nojaa viime kädessä myös Tekijänoikeuslaki, jonka mukaan ”[t]ekijänä pidetään, jollei näytetä toisin olevan, sitä, jonka nimi taikka yleisesti tunnettu salanimi tai nimimerkki yleiseen tapaan pannaan teoksen kappaleeseen tai ilmaistaan saatattaessa teos yleisön saataviin” (Tekijänoikeuslaki 404/1961 - Ajantasainen lainsäädäntö - FINLEX @, katsottu 13.12.2022). Kiinnostavasti lainsäädäntö nojaa samaan tietoon tekijästä kuin mikä on tavallisen lukijan saatavilla: teoksessa ilmoitettuun tekijätietoon.

Sepänmaa (1986, 172) väittää tuotannon tutkimuksen nojaavan geneettiseen tietoon teosten tekijästä. Teosten poeettista rakentumista voi kuitenkin tekijyyden mahdollisesta kompleksisuudesta huolimatta tut-

kia, koska näkökulma ei ole kiinnittynyt historialliseen henkilöön vaan kirjailijanimeen kiinnittyvien teosten erittelyyn. Kirjailijapoetiikkaa voi siis soveltaa myös tavanomaisesta poikkeavien tuotantojen tarkasteluun. Se voi jopa olla erityisen hedelmällinen niiden kohdalla mahdollistaessaan teosten monitasoisen poettisen samankaltaisuuden ja eroavaisuuksien tarkastelun ja vertailun.

Myös tuotannon käsitteessä on haasteensa, sillä tuotannon hahmotaminen ei aina ole yksinkertaista. Esimerkiksi Gérard Genette (1983, 21) huomauttaa, ettei hänen tutkimaansa Proustin romaanisarjaa pidä ajatella suljettuna teoksena, koska joistakin sen jaksoista on Proust-korpuksessa kilpailevia variantteja ja niitä on toisinaan aiheellista verrata teossarjan kanonisoituun Clarac-Ferre-edition (1954). Paul Eggert (2022) nostaa puolestaan esille tapaukset, joissa kirjailija on pyrkinyt vaikuttamaan jälkimaineeseensa toimittamalla itse kootut teoksensa, jotka muodostuvat hänen valitsemistaan ja mahdollisesti uudelleenkirjoittamistaan teoksista. Eggert viittaa näin syntyneeseen kokonaisuuteen kirjailijan tuotantona (*the writer's oeuvre*) ja erottaa sen tutkijan tuotannosta (*the scholar's oeuvre*), johon kuuluvat kirjailijan kaikki teokset. Kirjailijapoetiikan tutkijan onkin usein ratkaistava, miten suhtautua esimerkiksi julkaisemattomiin teksteihin tai saman teoksen muutettuihin myöhempisiin versioihin. Kirjallisuudentutkimuksessa on perinteisesti korostettu ensipainosten asemaa tutkimuskohteina. Kirjailijapoetiikan tutkimuksessa ensipainoksia voi olla kiinnostavaa vertailla kirjailijan itse editoituun myöhempisiin painoksiin ja eritellä, mikä poetiikassa muuttuu teosten välillä, sillä se voi avata havainnollisen näkymän tuotannossa tapahtuviin muutoksiin ja vaiheisiin.

## Vaiheet kirjailijan tuotannossa

Kirjallisuuden ilmiöt syntyvät ja kehkeytyvät ajallisesti, ja tutkimuksessa on hyödynnetty esimerkiksi erilaisia periodisointeja epookkien, suuntausten ja lajien eri vaiheiden kuvaamiseen. Myös kirjailijoiden tuotantoja on usein hahmotettu samoin, sillä erityisesti laajoihin tuotantoihin mahtuu erilaisia vaiheita, katkoksia ja murroksia, joissa kirjailija hylkää

vanhoja ja omaksuu uusia ilmaisukeinoja. Yksi kirjailijapoetiikan kysymyksistä koskeekin tuotannon periodisointia: pitäisikö tutkijan pyrkiä eri vaiheiden hahmottamiseen tuotannosta ja millaisin perustein vaiheita on perusteltua hahmottaa?

Dirk Van Hulle ja Mike Kestemont (2016) huomauttavat, että kirjailijoiden tuotantoja on perinteisesti ryhmitelty joko varhais- ja myöhäiskauteen tai varhais-, keski- ja myöhäiskauteen. Mervi Kantokorpi (1995, 68) tekee saman havainnon kolmijakoisten kehityskulkujen keskeisyydestä kirjallisuushistorian kirjoituksessa, joskin hän suhtautuu niihin kirpeän epäluuloisesti: dramaattinen kirjallisuushistorian murros ja kehitys on hänen mielestään olemassa ainoastaan siitä kertovassa kertomuksessa eikä niinkään kirjallisten ilmiöiden todellisuudessa. Kantokorven kritiikki kohdistuu erityisesti venäläiseltä formalistilta ja Prahan koulukunnan lingvistiltä Roman Jakobsonilta periytyvään ”aggressiiviseen” kirjallisuushistorialliseen käsitteistöön, kuten puheeseen dominanssista ja ylivallasta, vieraannuttamisesta, taistelemisesta ja voittamisesta, joka ohjaa tarkastelemaan kirjallisuushistoriaa väkivaltaisena voittajien historiana.<sup>23</sup> Kantokorpi näkee kirjallisuuden kehkeytymisen toisin, elämän kaltaisena: ristiriitaisuudessaan moniaineksisena ja ennakkoimattomana. (Mt., 77–78.)

Kantokorven huomio abstraktien, universaaleiksi esitettyjen teoreettisten mallinnusten ohjausvaikutuksesta on tärkeä kuten myös hänen kritiikkinsä, joka kohdistuu muutoksen näkemiseen väistämättä kehityksenä. Ollakseen aidosti kuvailevaa keskitason tutkimusta myös kirjailijapoetiikan pitäisi välttää yksinkertaistavia mallinnuksia ja pyrkiä kuvaamaan aineistoa sen omista lähtökohdista mahdollisimman havainnollisesti. Toisaalta 2020-luvun tutkimuksessa ollaan varsin eri tilanteessa kuin Kantokorven kirjoittaessa 1990-luvulla. 1990-luku oli kirjallisuushistorian uudelleenjäsentämisen aikaa Suomessa, jolloin myös ilmestyi bio-bibliografisesta, kirjailijan elämään ja tuotantoon keskittyvästä tutkimusotteesta irtautunut viimeisin kotimaisen kirjailijapoetiikan tutkimus.

23 Jakobson kuului vuoteen 1920 asti venäläisiin formalisteihin mutta vaikutti sen jälkeen Prahan lingvistisessä koulukunnassa ja lopulta Yhdysvalloissa. Hänen ajatuksensa kirjallisesta evoluutiosta kytkeytyy venäläiseen formalismiin.

lisuushistorian yleisesitys *Suomen kirjallisuushistoria I–III* (1999). Sen päätoimittaja Yrjö Varpio (1999, 8) pitää aiempaa, kirjailijakeskeistä esitystapaa ongelmallisena käsiteltävien teosten valikoinnin kriteerinä ja painottaa kirjallisten virtausten, ilmiöiden ja tendenssien tarkastelua kirjallisuushistoriallisessa esityksessä.

Varpio (1995, 10–11) toteaa 1990-luvun näkökulmasta, että keskittyminen yksittäisten ”kirjailijanlaatuja” luonnehdintaan estää kirjallisuushistoriaa havaitsemasta ja kuvaamasta yleisiä lainalaisuuksia. Ideaalituotteenä hän esittää nimettömän kirjallisuushistorian, jonka keskiössä olisivat kirjallisuushistorialliset lainalaisuudet. Sittemmin tutkimuksessa on korostettu ilmiöiden historiallista erityisyyttä ja koettu epäluuloa yleisten lainalaisuuksien ideaa, suuria kertomuksia, universaaleja selitysmalleja ja kerronnallistamista kohtaan. 1990-luvulla voimistui myös tekstuaalitieteet, jotka tarkastelevat tekstien kirjoittamista, eri variaatioita ja välittymistä. Niiden parissa tutkitaan myös yksittäisen kirjailijan tapaa kirjoittaa ja varioida teoksiaan. Tekstikritiikin tarkoitus on eri tekstivariantteja vertailemalla tuottaa jostakin teoksesta tai teosjoukosta kriittinen editio, jonka tekstiasu olisi mahdollisimman lähellä tekijän alkuperäistä tarkoitusta. (Katajamäki & Kokko 2010, 3–4.) Vaikka tekstuaalitieteiden tavoitteena ei ole kirjailijalaadun tutkimus, tehdään kriittisiä editioita käytännössä useimmiten tekijän koko tuotannosta. Myös suomalainen tekstikritiikki on lähtenyt tuotantojen tutkimuksesta, mistä keskeisiä esimerkkejä ovat Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Edith-yksikön Aleksis Kiven tuotannosta tehdyt editiot sekä ruotsinkielistä kirjallisuutta tarkastelevat seuran Svenska litteratursällskapet i Finland julkaisemat editiot, kuten Zacharias Topelius Skrifter.

2020-luvun näkökulmasta voi todeta, että yksittäisten ”kirjailijanlaatuja” huomioiminen ei ole este yleisempien kehitystrendien tarkastelulle, vaikka se tavallaan haastaakin yksinkertaistavat kirjallisuushistorialliset jäsenyydet ja yleistyksiset. Nykynäkökulmasta esimerkiksi Minna Canthin ja Juhani Ahon ”kirjailijanlaadusta” johtuvat erilaiset tavat toteuttaa kirjallisen realismin ja naturalismin ohjelmia eivät tee tyhjäksi käsitystä niistä aikakauden keskeisinä historiallisina kirjallisuuskäsityksinä ja suuntauksina. Tutkimus pikemminkin vain luopuu tarpeesta löytää eheitä ilmiöitä ja johdonmukaisia kehityskulkuja kirjallisuushis-

toriasta ja kuvaa ilmiöitä niiden moninaisuudessa. Kirjailijapoetiikan voi nähdä etsivän välimuotoa kirjailijakeskeisen bio-bibliografisen esityksen ja yleisiä lainalaisuuksia etsivän tutkimuksen välillä, kun Varpionkin mainitsemat virtaukset ja tendenssit nostetaan näkyviin sellaisina kuin ne näkyvät kirjailijoiden tuotannoissa.

Kantokorven peräänkuuluttama moniaineksisuuden säilyttävä kuvaus on tärkeä periaate poetiikan tutkimuksessa. Nähdäksemme esimerkiksi kirjailijan tuotantoa saattaa voida jaotella erilaisiin vaiheisiin riippuen siitä, mitä poeettista aspektia kulloinkin tarkastellaan. Esimerkiksi Minna Canthin tuotannon sisällöllinen jaottelu romanttiseen varhaiskauteen ja myöhempään realistiseen tai naturalistiseen kauteen saa yhdessä kokoelman artikkelissa haastajan ja täydentäjän, kun Canthin proosatuotanto jaetaan neljään kauteen mielen esittämisessä tapahtuvien muutosten perusteella. Rinnakkaiset periodisoinnit osoittavat, että kirjailija voi käsitellä samaa tematiikkaa erilaisten kerronnan keinojen kautta, mikä jää helposti huomaamatta yksittäisessä tutkimuksessa, ellei tutkimusnäkökulmaa ole rakennettu poikkeuksellisen monipuoliseksi. Kantokorpi (1995, 75) huomauttaa – esimerkiksi Jonathan Cullerin (2007, 10–11) tavoin – rakenteen kuvauksen olevan tavattoman työläs tutkimusmenetelmä. Vaikka esimerkiksi Harshav (2007, 232) näkee kirjailijapoetiikan eri tason poeettisia piirteitä kokoavasti tarkastelevana tutkimusotteena, yksittäisen tutkimuksen ei voi odottaa tarkastelevan tuotantoa kovinkaan monelta kantilta. Kirjailijan poetiikan koko kuva voikin muotoutua usean tutkijan yhteistyönä: esimerkiksi narratologi ja lajitutkija voivat rikastaa sitä koskevaa ymmärrystä omilla analyyseillaan. Monipuolisen tarkastelun tarpeesta huomauttaa myös Pekka Tammi (1985, 4) kirjoittaessaan Nabokov-tutkimuksessaan, että yksittäisten poeettisten piirteiden merkitys voidaan kunnolla arvioida vain suhteessa siihen kirjalliseen systeemiin, johon piirteet kuuluvat.

## Lopuksi

Poetiikan tutkimus on jaettu synkroniseen, diakroniseen, kontekstoivaan ja diakronis-kontekstoivaan poetiikkaan sen pohjalta, miten aineisto ja

metodi määritetään ja minkätyyppistä tietoa tarkastelulla pyritään tuotamaan (ks. Isomaa 2021b). Kirjailijapoetiikka on siinä mielessä lähes väistämättä diakronista poetiikkaa, että useamman kuin yhden teoksen tarkastelu tuo käytännössä mukaan ajallisen ulottuvuuden. Myös mahdollisten vaiheiden ja murrosten erittely tapahtuu diakronisessa kehityksessä, tekstien välillä tapahtuvia muutoksia eritellen. Tuotannon käsitteessä on puolestaan kontekstuaalinen ulottuvuutensa, sillä tiettyjen teosten hahmottaminen ja ryhmittäminen tietyn kirjailijan tuotannoksi nojaa tyypillisesti kontekstuaaliseen tietoon ja tiedonintressiin. Esimerkiksi kirjailijan pseudonyymejä koskeva tieto voi olla teoksen ulkopuolelta saatua kontekstuaalista tietoa, joskin se saattaa kulkea teoksen mukana esimerkiksi sen periteksteissä, kuten takakansitekstissä. Yleisesti ottaen kirjailijapoetiikan tutkimus voi asemoitua eri tavoin poetiikan kentälle. Erityyppiset tutkimukset voivat kuulua sen alaan, ja tutkijalla on useita tapoja kytkeä tutkimuksensa siihen.

Kirjailijapoetiikan tutkimus tuottaa rajatun, kirjalliseen tuotantoon perustuvan näkökulman kirjallisuuden keinoihin, joiden tuntemus on tärkeä osa kirjallisuuden asiantuntijuutta. Kirjailijapoetiikan kartoitus on myös osa yleisempää kirjallisuushistoriankirjoitusta, sillä se avaa valaisevan näkökulman aikakauden keinovarantoihin ja tuotantoihin. Vaikka yksittäisen kirjailijan tuotanto ilmentää verrattain harvoin aikakauden kaikkia kehityslinjoja tai trendejä, kirjailijoiden tuotannot muodostavat kuitenkin yhdessä kirjallisuuden koko kentän ja konstituovat sen historiaa. Niiden tutkiminen on yksi tapa osallistua kirjallisuuden ilmiökentän ja historian erittelyyn.

## Tutkimuskirjallisuus

Ahola, Elli-Mari 2018. Kertoja ja sisäistekijä maailmanrakentajina Jari Tammen Kalevala-muunnelmaromaanissa *Kalevan solki*. *Avain* 14, 2/2018, 58–75.

Bahtin, Mihail 1991. *Dostojevskin poetiikan ongelmia*. Alkuteoksesta *Problemy poetiki Dostojevskogo* suomentaneet Paula Nieminen ja Tapani Lainen. Helsinki: Kustannus Oy Orient Express.

Bahtin, Mihail 1995. *François Rabelais – keskiajan ja renessanssin nauru*. Alkuteoksesta *Tvorčestvo Fransua Rable i narodnaja kultura srednevekovja i renessansa* suomentaneet

- Tapani Laine ja Paula Nieminen. Rabelais-sitaattien kieliasun tarkistus Erkki Salo. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Taifuuni & Like.
- Bailey, James ja Henryk Baran 1993. In Memoriam. Kiril Fedorovich Taranovsky (1911–1993). *The Slavic and East European Journal*, vol. 37, N:o 3 (Autumn 1993), 417–420.
- Bal, Mieke 2009/1985. *Narratology. Introduction to the Theory of Narrative*. 3. painos. Toronto: University of Toronto Press.
- Barthes, Roland 1968. La mort de l'auteur. *Manteia* 5: 12–17.
- Barthes, Roland 1973. *Le plaisir du texte*. Pariisi: Éditions du Seuil.
- Barthes, Roland 1975. *S/Z*. Käänt. Richard Miller. Lontoo: Jonathan Cape.
- Barthes, Roland 2002/1963. *Sur Racine*. Pariisi: Seuil.
- Booth, Wayne C. 1983. *The Rhetoric of Fiction*. Chicago: University of Chicago Press.
- Booth, Wayne C. 1988. *The Company We Keep: An Ethics of Fiction*. Berkeley: University of California Press.
- Boynik, Sezgin 2018. Introduction. Out of Synch with the Thing. Sezgin Boynik (toim.) *Coiled Verbal Spring. Devices of Lenin's Language*. Helsinki: Rab-Rab Press, 7–135.
- Brooke-Rose, Christine 2019/1976. *Structural Analysis of Pound's Usura Canto: Jakobson's Method Extended and Applied to Free Verse*. Berliini: De Gruyter.
- Burke, John M. 1989. *The Death and Return of the Author: Criticism and Subjectivity in Barthes, Foucault and Derrida*. Edinburgh: University of Edinburgh. <http://hdl.handle.net/1842/7375>
- Casanova, Pascale 1997. *Beckett l'abstracteur. Anatomie d'une révolution littéraire*. Pariisi: Seuil.
- Chatman, Seymour Benjamin 1980. *Story and discourse: Narrative structure in fiction and film*. Ithaca: Cornell University Press.
- Crane, R. S. 1952. Introduction. R. S. Crane (toim.), *Critics and Criticism*. Chicago: Chicago University Press, 1–24.
- Culler, Jonathan D. 1974. *Flaubert: The Uses of Uncertainty*. Ithaca: Cornell University Press.
- Culler, Jonathan D. 1978. The Uses of Uncertainty Re-Viewed. *Bulletin of the Midwest Modern Language Association* 11:1, 13–18.
- Culler, Jonathan D. 2002. *Barthes: A Very Short Introduction*. Cambridge: Oxford University Press.
- Culler, Jonathan 2007. *The Literary in Theory*. Stanford: Stanford University Press.
- Culler, Jonathan 2012. Criticism. Roland Greene, Stephen Cushman, Clare Cavanagh, Jahan Ramazani ja Paul Rouzer (toim.), *The Princeton encyclopedia of poetry and poetics*. Princeton & Oxford: Princeton University Press, 316–319.
- Eagleton, Terry 1996. *Literary Theory: An Introduction*. 2. painos. Minneapolis: The University of Minnesota Press.
- Eggert, Paul 2022. The Writer's Oeuvre and the Scholar's Oeuvre. *Journal of Early Modern Studies* 11 (2022): 203–227.
- Eikhenbaum, Boris 1972. *The Young Tolstoy*. Käännöksen editoinut Gary Kern. Ann Arbor: Ardis.
- Eikhenbaum, Boris 2001. Miten Gogolin *Päälystakki* on tehty. Pekka Pesonen ja Timo Suni (toim.), *Venäläinen formalismi. Antologia*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 109–131.



- Eikhenbaum, Boris 2018. Lenin's Basic Stylistic Tendencies. Sezgin Boynik (toim.), *Coiled Verbal Spring. Devices of Lenin's Language*. Helsinki: Rab-Rab Press, 155–173.
- Fludernik, Monika 2000. *Echoes and Mirrorings: Cabriel Josipovici's Creative Oeuvre*. Frankfurt am Main: Peter Lang.
- Fowler, Alastair 1982. *Kinds of Literature: An Introduction to the Theory of Genres and Modes*. Oxford: Oxford University Press.
- Foucault, Michel 1966. *Les Mots et les Choses: Une archéologie des sciences humaines* Pariisi: Gallimard.
- Foucault, Michel 1977/1969. What is an Author? Donald F. Bouchard (toim.) *Language, Counter-Memory, Practice. Selected Essays and Interviews*. Ithaca: Cornell University Press, 113–138.
- Genette, Gérard 1972. *Figures III*. Pariisi: Éditions du Seuil.
- Genette, Gérard 1982. *Figures of Literary Discourse*. Käänt. Alan Sheridan. Oxford: Basil Blackwell.
- Genette, Gérard 1983/1980. *Narrative Discourse: An Essay in Method*. Käänt. Jane E. Lewin. Ithaca: Cornell University Press.
- Genette, Gérard 1988. *Narrative Discourse Revisited*. Käänt. Jane E. Lewin. Ithaca: Cornell University Press.
- Harshav, Benjamin 2007. The Elusive Science of Literature. Remarks on the Fields and Responsibilities of the Study of Literature. *Explorations in Poetics*. Stanford: Stanford University Press, 215–249.
- Hollsten, Anna 2004. *Ei kattoa, ei seiniä. Näkökulmia Bo Carpelanin kirjallisuuskäsitykseen*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Hrushovski, Benjamin 1976. Poetics, Criticism, Science. *PTL: A Journal for Descriptive Poetics and Theory of Literature* 1:1, iii–xxxv.
- Hrushovski, Benjamin 1984. Poetic Metaphor and Frames of Reference: With Examples from Eliot, Rilke, Mayakovsky, Mandelstam, Pound, Creeley, Amichai, and the New York Times. *Poetics Today* 5:1, 5–43.
- Hypén, Tarja-Liisa 1999. *Kuvassa oikealla Juhani Aho: Suomalaisen kirjallisuudentutkimuksen Aho-kuva 1880-luvulta 1990-luvulle*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Hypén, Tarja-Liisa 2015. *Minä olen imagoni. Jari Tervon tuotanto, brändi ja kirjailijuus*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Hökkä, Tuula 1991. *Mullan kirjoitusta, auringon savua. Näkökulmia Eeva-Liisa Mannerin runouteen ja sen modernisuuteen*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Isomaa, Saija 2009. *Heräämisten poetiikkaa: Lajeja ja intertekstejä Arvid Järnefeltin romaaneissa Isänmaa, Maaemon lapsia ja Venehöjalaiset*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Isomaa, Saija 2021a. Poetiikka keskitason teoriana: Tieteenteoreettisia näkökulmia 1900-luvun poetiikkakeskusteluun. *AVAIN – Kirjallisuudentutkimuksen Aikakauslehti* 18(1), 56–73. <https://doi.org/10.30665/av.99602>
- Isomaa, Saija 2021b. Historiallinen poetiikka tutkimussuuntauksena. *AVAIN – Kirjallisuudentutkimuksen Aikakauslehti* 18(3), 24–41. <https://doi.org/10.30665/av.100038>
- Jolma, Nanny 2021. *Muisteleva minäkerronta Bo Carpelanin myöhäisromaaneissa*. Tampere: Tampereen yliopisto. <https://urn.fi/URN:ISBN:978-952-03-1912-0>

- Juntunen, Tuomas 2012. *Virsta vääriä, vaaksa vaaraa: Intertekstuaalinen moniäänisyys Juha Seppälän proosassa*. Helsinki: Helsingin yliopisto. <http://urn.fi/URN:IS-BN:978-952-10-8388-4>
- Kankkunen, Sarianna 2021. *Harrassing Habitats: Experienced Space in Finnish Contemporary Fiction. A Study on Maarit Verronen*. Helsinki: Helsingin yliopisto. <http://urn.fi/URN:IS-BN:978-951-51-7630-1>
- Kantokorpi, Mervi 1995. Metsästä kaupunkiin – ja takaisin? Muotohistorioitsijan tunnustuksia. Juhani Sipilä (toim.), *Ajan taitteita. Kirjallisuuskäsitys ja periodin murros suomalaisessa kirjallisuudessa*. Helsingin yliopiston kotimaisen kirjallisuuden laitoksen julkaisuja 4. Helsinki: Helsingin yliopisto, 68–80.
- Katajamäki, Sakari ja Ossi Kokko 2010. Tekstien muuttuminen ja teosten välittyminen kulluvat tekstien perusolemukseen. *Avain* 3/2010, 3–5.
- Kern, Gary 1972. Editor's Introduction. Boris Eikhenbaum, *The Young Tolstoy*. Käännöksen editoinut Gary Kern. Ann Arbor: Ardis, vi–xviii.
- Koivunen, Anu, Hannu Riikonen ja Jari Selenius (toim.) 1991. *Bahtin-boomi*. Turku: Turun yliopiston julkaisuja, sarja A 22.
- Kristeva, Julia 1980. *Desire in Language*. Käänt. Thomas Gora, Alice Jardine ja Leon S. Roudiez. New York: Columbia University Press.
- Kurikka, Kaisa 2013. *Algot Untola ja kirjoittava kone*. Turku: Eetos. <https://urn.fi/URN:IS-BN:978-952-67966-1-1>
- Kurikka, Kaisa 2006. Peili, lamppu ja vankila vai anonymiteetin utopia? Johdatusta tekijyyden teksteihin. Kaisa Kurikka ja Veli-Matti Pynttari (toim.), *Tekijyyden tekstit*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 15–37.
- Kähkönen, Marjut 2004. *Ei kenenkään veli. Naiskirjailijuiden metaforat Helvi Hämäläisen lyriikassa*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Laakso, Maria 2014. *Nonsensesta parodiaan, ironiasta kielipeleihin. Monitasoinen huumori ja kaksoisyksien puhuttelu Kari Hotakaisen Lastenkirjassa, Ritvassa ja Satukirjassa*. Tampere: Tampereen yliopisto. <https://urn.fi/URN:ISBN:978-951-44-9347-8>
- Lehtimäki, Markku 2005. *The Poetics of Norman Mailer's Nonfiction: Self-Reflexivity, Literary Form, and the Rhetoric of Narrative*. Tampere: Tampere University Press.
- Lehtimäki, Markku 2022. *Sofi Oksasen romaaneitaide: Kertomus, etiikka, retoriikka*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Liukkonen, Tero 1993. *Kuultu hiljaisuus: Tuomas Anhavan runoudesta*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Lähtenmäki, Mika 2009. Dialogisuuden lähteillä: Oppihistoriallinen näkökulma Bahtinin dialogiseen kielikäsitteeseen. *Puhe ja kieli* (2), 63–74.
- McHale, Brian 1987. *Postmodernist Fiction*. Lontoo: Routledge.
- McHale, Brian 1992. *Constructing Postmodernism*. Lontoo: Routledge.
- McHale, Brian ja Eyal Segal 2015. Small World. The Tel Aviv School of Poetics and Semiotics. Marina Grishakova ja Silvi Salupere (toim.), *Theoretical Schools and Circles in the Twentieth-Century Humanities: Literary Theory, History, Philosophy*. Lontoo ja New York: Routledge, 196–215.
- Merrill, Jessica 2017. Historical Poetics and Poetic Language: Rethinking the Concept of

- Autonomy for Modern Literary Theory. *Poetics Today* 1 September 2017; 38 (3): 519–548.  
DOI: <https://doi-org.libproxy.tuni.fi/10.1215/03335372-4166684>
- Montalbetti, Christine 1998. *Gérard Genette: une poétique ouverte*. Pariisi: Bertrand-Lacoste.
- Nünning, Ansgar F. 1999. Unreliable, Compared to What? Towards a Cognitive Theory of Unreliable Narration: Prolegomena and Hypothesis. Walter Grünzweig ja Anderas Solbach (toim.), *Grenzüberschreitungen : Narratologie in Kontext / Transcending Boundaries: Narratology in Context*. Tübingen: Gunter Narr Verlag, 53–73.
- Phelan, James 2005. *Living to Tell about it: A Rhetoric and Ethics of Character Narration*. Ithaca: Cornell University Press.
- Phelan, James 2015. The Chicago School. Marina Grishakova ja Silvi Salupere (toim.) *Theoretical Schools and Circles in the Twentieth-Century Humanities. Literary Theory, History, Philosophy*. Lontoo: Routledge, 133–151.
- Pier, John 2010. Gérard Genette's Evolving Narrative Poetics. *Narrative* 18:1, 8–18.
- Rimmon, Shlomith 1977. *The Concept of Ambiguity: Example of Henry James*. Chicago: University of Chicago Press.
- Rimmon-Kenan, Shlomith 1983. *Narrative Fiction. Contemporary Poetics*. Lontoo: Methuen.
- Romu, Leena 2018. *Liällisuutta, nurinkääntämistä ja rajojen rikkomista. Kati Kovácsin sarjaku-vateokset Vihreä rapsodia, Karu selli ja Kuka pelkää Nenian Ahnavia? Kertomuksina ruumiillisuudesta*. Tampere: Tampereen yliopisto. <https://urn.fi/URN:ISBN:978-952-03-0824-7>
- Sartre, Jean Paul 1971–1972. *L'idiot de la famille: Gustave Flaubert de 1821 à 1857*. Pariisi: Gallimard.
- Sepänmaa, Yrjö 1986. Kirjailijapersoona ja hänen kuvansa. Jaana Anttila (toim.), *Teksti ja konteksti*. Kirjallisuudentutkijain Seuran vuosikirja 40. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 171–181.
- Steinby, Liisa 2013. Kirjallisuus ja kirjallisuudentutkimus. Aino Mäkikalli ja Liisa Steinby (toim.), *Johdatus kirjallisuusanalyysiin*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 15–56.
- Suni, Timo 2001. Kuinka formalismi tehtiin. Pekka Pesonen ja Timo Suni (toim.), *Venäläisten formalismi. Antologia*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 7–28.
- Tammi, Pekka 1991. Tekstistä, subtekstistä ja intertekstuaalisista kytkennöistä. Auli Viikari (toim.), *Intertekstuaalisuus. Suuntia ja sovelluksia*. Tietolipas 121. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 59–103.
- Tammi, Pekka 1985. *Problems of Nabokov's Poetics: A Narratological Analysis*. Helsinki: Suomalainen tiedeakatemia.
- Taranovsky, Kiril 1976. *Essays on Mandel'stam*. Cambridge: Harvard University Press.
- Todorov, Tzvetan 1968. La poétique structurale. Teoksessa Oswald Ducrot, Tzvetan Todorov, Dan Sperber, Moustafa Safouan & Francois Wahl, *Qu'est-ce Que Le Structuralisme?* Pariisi: Éditions du Seuil, 99–166.
- Todorov, Tzvetan 1977. *The Poetics of Prose*. Käänt. Richard Howard. Ithaca: Cornell University Press.
- Tomaševski, Boris 2001/1923. Kirjallisuus ja elämäkerta. Pekka Pesonen ja Timo Suni (toim.), *Venäläinen formalismi. Antologia*. Suomentanut Timo Suni. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 222–232.
- Tomaševski, Boris 2018. Constructing the Theses. Sezgin Boynik (toim.), *Coiled Verbal Spring. Devices of Lenin's Language*. Helsinki: Rab-Rab Press, 263–273.

- Van Hulle, Dirk ja Mike Kestemont 2016. Periodizing Samuel Beckett's works: A stylochronometric approach. *Style* 50.2 (2016), 172–202.
- Varpio, Yrjö 1995. 1990-luvun kirjallisuushistoria. Markku Ihonen ja Yrjö Varpio (toim.), *Helmi, simpukka, joki. Kirjallisuushistoria tänään*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 7–18.
- Varpio, Yrjö 1999. Esipuhe. Yrjö Varpio ja Liisi Huhtala (toim.), *Suomen kirjallisuushistoria 1*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 7–9.



Osa I  
1800-luku ja 1900-luvun  
modernismi



# Sentimentaalista, opettavaista yhteiskunnallisuutta

## Charlotta Falkmanin kirjailijapoetiikkaa

*Kati Launis*

 <https://orcid.org/0000-0002-8498-7361>

Millaista oli Suomen ensimmäisiin romaanikirjailijoihin kuuluneen Charlotta Falkmanin (1795–1882) poetiikka? Mitä ilmaisukeinojen valikoimaa käytti köyhyyteen tipahtanut, ompelutyöllä itsensä elättänyt, sivistynyt ja kielitaitoinen helsinkiläinen säätyläisnainen, joka omien sanojensa mukaan toivoi ansaitsevansa ”kynällä saman kuin neulalla” (Falkman 27.2.1842)?

Vastaan näihin kysymyksiin artikkelissani, jossa tarkastelen Falkmanin neljää vuosina 1847–1864 julkaistua romaania. Pitkälti unohduksiin painuneen kirjailijan tuotantoa läpäisee johdonmukainen avioliitto-, perhe- ja naisihanteen määrittely. Temaattisen määrittelytyönsä tueksi Falkman ottaa käyttöön poeettisen keinovalikoiman, johon kuuluu ajan romaaneille tyypillisten avioliitto- ja kuolemajuonien käyttö moraalissa opetustarkoituksessa, metafiktiivinen kommentointi, laajalti kierätettyjen lajityyppien ja tematiikkaa rakentavien intertekstien käyttö, kriittisen aineksen sijoittaminen sivummalle – sisäkertomuksiin, ”poikkeamiin”, sivujuoniin ja -hahmoihin – sekä laaja naihahmojen joukko. Tällaista poetiikan varantoa hyödyntävä, nais- ja perheteemainen teosrypäs on Falkmanin keino ottaa osaa oman aikansa kiihkeänä vellovaan



keskusteluun perheen, naisen ja avioliiton ihanteista. Artikkelini voi siis katsoa edustavan historiallista kirjailijapoetiikkaa, jossa kirjallisten keinojen diakroninen tarkastelu yhdistyy historialliseen kontekstointiin (ks. Isomaa 2021, 26–30). Rajatun tilan puitteissa en kuitenkaan voi mennä syvälle Falkmanin käymään dialogiin oman aikansa ihanteiden, ilmiöiden, arvojen ja arvotusten kanssa (ks. tästä Launis 2005, 41–110).

Etenen vuosikymmenittäin ja osoitan, että Falkman käyttää edellä mainittuja poeettisia keinoja eri vuosikymmeninä ilmestyneissä romaaneissaan eri tavoin. Falkman julkaisi neljä romaaniaan noin ikävuosien 50 ja 70 välillä, kolmella eri vuosikymmenellä. Tämä tekee hänestä eniten kokoteoksia julkaisseeseen kirjailijan Suomen ensimmäisten romaaneja kirjoittaneiden naisten joukossa.<sup>1</sup> Hänen tuotantoonsa kuuluvat aikajärjestyksessä:

- *En Prestgård i N-d, af en finsk medborgarinna* (1847, suom. *Pappila* 2021), traaginen kolmiodraama, joka sijoittuu maalaispappilamiljööseen
- *Nyårsafton. Original af U-a* (1848, suom. *Uudenvuodenaatto*, 2021), ”pieni arkipäivänkuvaus” (Falkman 1848, 126), joka seurailee naispäähenkilö Idan vaiheita Tukholman seurapiireissä
- *Leonna, en skildring ur lifvet* (1854), kahta avioitumisjuonta kuljettava romaani, kertoo naisnimipäähenkilönsä elämästä Suomen sodan jälkeisinä vuosina
- *Frimurarens Fosterson. En tidsbild från 18:e seklet* (1864), historiallinen romaani, joka sijoittuu 1700-luvun Helsinkiin ja käsittelee nimensä mukaisesti vapaamuurariutta.<sup>2</sup>

1 Ruotsiksi romaaneja kirjoittaneet Fredrika Carstens, Wendla Randelin, Maria Kraftman ja Marie Linder julkaisivat yhden ja Fredrika Runeberg kaksi romaania 1840–1860-lukujen kuluessa (Launis 2005).

2 Käytän romaaneista jatkossa lyhennettyjä nimiä. Kaikki romaanit ovat luettavissa Kansalliskirjaston digitoimina ja 1840-luvun lyhyet proosateokset *En Prestgård* ja *Nyårsafton* myös suomennoksina. Falkmanin 1840-luvun teoksia luultiin pitkään ruotsalaissyntyisen Fredrique Blumin kirjoittamiksi (Lönnqvist 1987, 6; Mäkelä & al. 1989, 83–84). Pia Forssell (2001/1999, 45–47) on kuitenkin vakuuttavasti identifioinut ne Falkmanin kirjoittamiksi. Tästä on lähtenyt myös myöhempi tutkimus (Grönstrand 2005, Launis 2005). Olen käyttänyt sitaateissa alkuperäiskielen eli ruotsin ohella suomennoksia niistä teoksista, jotka on suomennettu. Virkkeen sisällä en ole vaihtanut kieltä eli tällöin myös lainaukset ovat suomeksi.

Falkmanin romaanien nimet, Gérard Genetten (1997/1987) luokittelussa tulkintaa ohjaavat paratekstit, tarjoavat jo anteliaasti poeettisia vihjeitä. Nimet sisältävät lajimääreitä (*en skildring ur lifvet, en tidsbild*) ja myös viitteen romaanin kovasti kaivattuun kotoperäisyyteen (*original*). Tämä on tyypillistä ajan romaaneille, joissa otsikkoon, erityisesti alaotsikkoon, usein sijoitettiin lajimääre. Esimerkiksi Falkmanin käyttämä *skildring* sekä Wendla Randelin ja Fredrika Runebergin käyttämä *berättelse* toistuvat, kun tarkastelee julkaisutietokanta Fennican kaunokirjallisuussignumerein merkittyjen teosten kuvailutietoja 1800-luvulta.<sup>3</sup> Kaksi Falkmanin teoksista ilmestyi nimettömänä, kaksi nimimerkein: *En Prestgård* -romaanin otsikkoon liitetty nimimerkki *en finsk medborgarinna* korostaa itsetietoisesti paitsi tekijän kansallisuutta myös sukupuolta. Tapahtuma-ajalla on ollut Falkmanille merkitystä, sillä hän etäännyttää sitä tuotantonsa myötä jatkuvasti. Kaksi ensimmäistä teosta sijoittuu julkaisuajan lähimenneisyyteen, *Leonna* puolestaan 1810-luvulle ja *Frimurarens Fosterson* 1700-luvulle. Samalla hän siirtyy pienoisproosasta kohti pidempää romaanimuotoa ja historiallista kerrontaa. Voikin esittää arvelun siitä, että Falkmanilla oli kirjailijana samantyyppistä halua kuin Fredrika Runebergillä siirtyä arvostusta nauttivan historiallisen romaanin pariin: sitä kohti hän meni tuotannossaan ja siihen hän viimeisessä teoksessaan päätyi.

Charlotta Falkmanin käyttämät poetiikan keinot ovat historiallisia ja jaettuja, mutta yhtä aikaa hänelle kirjailijana tyypillisiä, yksilöllisiä (ks. myös Isomaa, Björninen, Hatavara ja Jolma tässä kirjassa). Hänen kirjoitustapaansa luonnehti eräänlainen korostuneen vahva ”esirealismi” eli realismisuus ennen realismia: Falkmanin tuotannossa on tunteellisen sentimentaalisuuden ohella vahvasti realistinen juonne jo vuosikymmeniä ennen realismiksi nimettyä, Suomessa 1880-luvun puoliväliin sijoittuvaa periodia. Toinen ominainen piirre on ilmiselvä pedagoginen

3 Artikkelini, jonka kommentoinnista kiitän refereiden lisäksi Viola Parente-Čapkováa, on kirjoitettu osana Suomen Akatemian rahoittamaa konsortiota *Digital History for Literature in Finland* (348946, <https://sites.utu.fi/digital-history-literature-finland/>). Ainut Suomen ensimmäisistä naisten kirjoittamista romaaneista, jonka alaotsikossa esiintyy sana *roman*, on Runebergin *Sigrid Lijeholm* – kustantajan lisäyksenä, jota kirjailija ei hyväksynyt (Runeberg 1984/1946, 56). Käytän artikkelissani määrettä *romaan* myös sellaisista teoksista, joihin sitä ei aikalaiskontekstissa liitetty, sillä romaanin käsite oli vasta muotoutumassa.

tavoite. Falkmanin päämääränä on opettaa ja kasvattaa romaanien oletuslukijoita eli nuoria naisia. Samankaltainen ”didaktinen projekti” oli meneillään ajan ruotsalaisella suosikkikirjailijalla Fredrika Bremerillä (Hennel 2001, 30). Tämä ilmentää romaanilajin sisäistä kehitystä, sillä romaani nivoutui alkutaipaleellaan nuorille naisille suunnattuihin opaskirjasiini (Armstrong 1987, 96–97; Kolbe 2001, 14–20).

Falkman ilmaisee kirjailijantyönsä pedagogisen päämäärän, eräänlaisen kirjailijaohjelman, J. V. Snellmanille lähettämässään kirjeessä. Snellman painatti katkelman kirjeestä ”esipuheeksi” Falkmanin *Saimassa* ilmestyneille kertomuksille (Forssell 2001/1999, 50). Falkmanin mukaan hänen kirjailijatyötään kannattelee kaksi seikkaa: perhetematikka sekä keski-ikäinen ja -luokkainen kohderyhmä. Kirjeessä on viittaus Fredrika Bremerin *Hemmet*-romaaniiin (1839):

Det är för medelklassen och medelåldern jag önskade skrifva, yttrande ömsom i form af bref, samtal eller små noveller mina tankar om vissa förhållanden mellan syskon, föräldrar och barn. Erfarenheten lär oss, att ifrån dessa utgå mycket ondt, ehuru mycket än må skrivas om ”Hemmet” och dess fröjder. (Falkman 25.4.1844; ks. Forssell 2001/1999, 50.)

Pitkän elämän elänyt Charlotta Falkman oli niin sanottu ”kaino köyhä” eli säätiöavustusta saanut säätyläisnainen. Falkmanin elämänvaiheita tarkkaan selvittäneen Armas Gräsbeckin mukaan hän syntyi Ruotsissa, mutta muutti seitsenvuotiaana äitinsä kanssa tämän kotikaupunkiin Helsinkiin. Äitinsä puolelta rikasta porvarissukua oleva Falkman oli oppinut, ranskan- ja saksantaitoinen nainen, joka elätti itsensä Helsingissä ompelijana – omakohtaisesti koettu ompelijantyö on hänen *Nyårs-afton*-romaaninsa aiheena. Paheneva kuulovamma mursi suunnitelmat elatuksen hankkimisesta saksaa ja ranskaa opettamalla. (Gräsbeck 1952, 7–19; Ginström 1964, 39; Forssell 2001/1999, 44, 47–48.)

Tutkimus (Mäkelä ja muut 1989; Forssell 1999, 2001/1999; Grönstrand 2005, 2008; Launis 2005, 2006, 2013) on sittemmin tehnyt tunnetuksi niin Falkmanin kuin muidenkin Suomen ensimmäisten naisromaanikirjailijoiden tuotantoa. Falkman kotiutti Suomeen romaa-

nilajia, joka säätyläisille oli lukukokemuksena tuttu 1700-luvulta lähtien (Mäkinen 1999, 163–167) mutta joka kirjoitettuna sai Suomessa alkunsa Fredrika Carstensin *Murgrönan*-romaanista (1840). Falkmanilla oli selvästi määrätietoinen halu kirjailijuuteen. Tämä selviää kahdesta säilyneestä kirjeestä, sillä jo ennen Snellmanille kirjoittamista hän kirjoitti toiselle kirjallisuuden miespuoliselle auktoriteetille, J. L. Runebergille. Falkman lähetti tälle tekstejä luettavaksi ja toivoi löytävänsä tavan ansaita kirjoittamalla.<sup>4</sup> Kirjeistä ensimmäinen, eräänlainen kirjailijaelämäkerta (Grönstrand 2005, 48), kertoo ansiotyön raskaudesta, kuulon menetyksestä ja vaikeudesta elättää itseään kirjoittamalla. Runojen kirjoittaminen saa väistyä proosan tieltä, sillä ansiotyötä tekevän naisen arkipäivä sisältää aivan riittämiin proosaa:

Redan från barndomen har jag haft håg för litteratur. De första försöken voro för mig likasom för alle unga – poesi; men *hvardagslifvet innebär så mycket prosa*, för den hvilken liksom jag [– –] nödgats arbeta för andra [– –]. (Falkman 31.5.1841, kursivointi lisätty.)

Vakavasta suhtautumisesta kirjoittamiseen kertoo myös se, että Falkman kirjoitti näkemyksensä poetiikasta, eräänlaisen fiktion muotoon puetun runousoppinsa, *Leonna*-romaanin lukuun ”Natur och Konst – Konst och Natur”. Hän kuvaa siinä kirjoittavia naisia ja vertaa huonoa runoutta ”tiskiveteen” ja ”sekalaiseen kasvikokoelmaan”. Hyvä runous sen sijaan on selkeää, hiottua ja hallittua ja pohjaa lukemiseen, luonnon ja ihmisten tutkimiseen ja oman kirjoittamisen tarkkaan reflektointiin. (Launis 2005, 313–322.) Tuula Hökkä viittaa poetiikan miehisyteen romantiikan ja modernismin runouskäsitteitä esittelevässä *Oi runous* -antologiassa ja kysyy, mitähän naiset mahtoivat ajatella runoudesta noina parina sataa vuotena. Hän olettaa, että naisilta koottu, runouskäsitteitä esittelevä aineisto sisältäisi vähemmän esitelmiä, ohjelmanjulistuksia ja esseitä ja ”paljon enemmän intiimejä, marginaalisia, julkaisemattomia, sekakoos-

4 Kirjoittamisella ansaitsemisesta alkaa olla viitteitä niin Fredrika Runebergin kuin Charlotta Falkmaninkin kohdalla 1840-luvulta lähtien: kirjoittaminen alettiin mieltää julkisen alueelle kuuluvana työnä, joka oli mahdollista myös naiselle (Grönstrand 2005, 44–48).

teisia tekstejä, kaunokirjallisuuden sisäisiä katkelmia ja runoja”. (Hök-  
kä 2000, 19.) Falkman on kätkenyt runouskäsitteensä juuri tällaiseen  
kaunokirjallisuuden sisäiseen katkelmaan, romaaninsa yhteen lukuun,  
jossa hän kirjoittavien naisshahmojen myötä pääsee käsittelemään sitä,  
miten runoutta tulisi kirjoittaa ja millaista on hyvä runous.

Falkmanin tuotanto alkoi vuonna 1847 Viipurissa julkaistulla romaa-  
nilla *En Prestgård i N-d*. Siinä hän käsittelee porvaristytöjen kasvatusta,  
luokkaeroja ja perhesuhteita kirjoittamalla maalaispappilaan sijoittuvan  
traagisen pienoisromaanin onnettomasta avioliitosta ja siihen johtaneis-  
ta syistä.

## Juonikuvioiden poetiikkaa ja metafiktiota: *En Prestgård i N-d*

Charlotta Falkmanin esikoisromaanin *En Prestgård i N-d* (1847, suom.  
*Pappila*, 2021) miljöönä on ”N-d”-nimisellä paikkakunnalla sijaitseva  
maalaispappila.<sup>5</sup> Romaanin alussa pappilaan saapuu kotiopettajaksi  
huikentelevainen, ”kulkuriksi” (*vagabund*, Falkman 1847, 9) luonnehdit-  
tu Walter, joka viehätysvoimallaan tempaa puolelleen pappilan ja lähi-  
seudun väen. Walter viettelee Lotan, joka työskentelee pappilassa palve-  
lijana ja ompelijana, mutta avioituu pensionaatista kotiin palaavan,  
turhamaisen papintyttären Lovisan kanssa. Avioliitto osoittautuu onnet-  
tomaksi ja päättyy Walterin mielisairauteen ja Lovisan kuolemaan. Tätä  
ennen Lotta hukuttautuu tajuttuaan Walterin vain leikitelleen kanssaan.

Falkman käyttää romaanissaan juonikuviota, jossa pääparia odottaa  
onneton loppu. Juonikuviota nivoutuu hänelle tyypilliseen didaktisuu-  
teen, sillä onneton loppu odottaa nimenomaan kelvottomaksi osoitettu-  
ja hahmoja: Falkman opettaa lukijoitaan fiktion ja juonikuviota keinoin.  
Didaktisuus kietoutuu juoni- ja lopetuskonventioihin myös metafiktiivi-  
syyttä hyödyntäen. Kohdassa, jossa juhlietaan pääpari Lovisan ja Walterin  
häitä, tarinaa vahvoihin otteihin ohjaava kertoja<sup>6</sup> katkaisee juonenkuljetuk-

5 Paikannimien salaperäiset, lyhennetyt muodot ovat aikalaiskonventio. N-d viitannee Uusimaahan (Nyland). Näin lyhenteen tulkitse aikalaiskriitikko *Helsingfors Tidningar* -lehdessä 22.5.1847.

6 Falkmanin tuotantoa hallitsee pääosin kaiken tietävän ja tuntevan ekstra- ja heterodiegeettisen kertojan diskurssi sekä kanta-aottava, näkyviin pyrkivä me-kertoisuus. Minämuotoisissa mielen kuvauksissa hän

sen. Falkmanille – ja realismia edeltävälle kirjallisuudelle laajemminkin (Lappalainen 2000, 132–133; Hatavara 2007, 56) – tyypillinen kommentoiva, me-muotoinen kertoja astuu hetkeksi esiin antamaan lukijalle kaksi vaihtoehtoista lopetusta:

Derföre bedja wi dem, som endast och allenast läsa för sit nöje, och alltid önska ett godt och muntert slut på hvad de läsa, det will säga: med ett eller par bröllop, och der de unga paren förswinna från skådeplatsen under smekmånadens sälla period, – att nu anse berättelsen wara slutad.

De åter, som läsa för nyttan, i det de reflektera öfwer människorna och lifwet, och som wilja betrakta huru skörden beror på utsådet's godhet, hänwisa wi till följande blad. (Falkman 1847, 73–74.)

Siksi pyytäisimme niiltä lukijoilta, jotka vain ja ainoastaan lukevat omaksi ilokseen ja toivovat aina onnellisia loppuja, kuten hääjuhlia, joista nuoret parit karkaavat ainutlaatuisen kuherruskuunsa viettoon, seuraavaa: katsokaa kertomus päättyneeksi.

Sen sijaan niitä, jotka lukevat hyödyksi, heijastelevat lukemaansa oikeisiin ihmisiin ja elämään ja jotka tahtovat tutkia, kuinka tuottoa sato riippuu kylvöviljan kunnosta, suositlemme lukemaan seuraavankin lehden. (Falkman 2021/1847, 65.)

Katkelmassa käytetty satometafora tiivistää Falkmanin tuotantoa läpäisevän juonteen eli johdonmukaisen avioliitto-, perhe-, nais- ja miesihanteen määrittelyn. Romaanin pääparin Lovisan ja Walterin tapauksessa ”sato” (avioliitto) ei ole tuottoisa, koska ”kylvövilja” (kummankin saama kelvoton kasvatusta) on huonoa. Kun kontekstoidaan lainaus Falkmanin luomaan pedagogis-moraaliseen fiktiiviseen maailmaan, ei ole epäilystäkään siitä, kumpi metafiktiivisessä katkelmassa esitellyistä lukutavoista

hyödyntää mm. kirjeitä ja muistikirjaa. Toisinaan kertoja myös esittää henkilöhahmon mieltä, kuten seuraavassa *Nyårsafvön*-romaanin lainauksessa: ”Ida stod der försänkt i tankar. Sälskapet, julkapparne, till och med Ferdinand var glömd af Ida; hennes själ sysselsatte sig endast med de hemmavarande. Huru gerna hade hon ej velat lemna allt detta öfverflöd, för att få dela deras tarfliga måltid.” (Falkman 1848, 83–84.) Henkilöhahmojen mielen esittämisestä 1800-luvun proosassa ks. Vaakanainen ja Hatavara 2022 sekä Mari Hatavara tässä teoksessa.

ja lopetuksista on suositeltavampi. Hääloppuun lopettaa lukemisensa hupsu lukija, kun taas oikein lukee refleктоiva hyötylukija, joka jatkaa hamaan onnettomaan loppuun asti. Romaanin todellinen, onneton loppu näyttäytyy ironisoitua hääloppua todenmukaisempaan, minkä voi kytkeä 1840-luvulta lähtien vahvistuneeseen romaanin todenmukaisuuden vaatimukseen. Tosielämässä avioliitot ja loput eivät ole aina onnellisia, kuten ne eivät ole romaanin pääparinkaan kohdalla.

Kun lukee Falkmanin tuotantoa läpi, hääkohtaus ei yllätä. Metafiksiivinen kommentointi, jossa kertoja kiinnittää lukijan huomion siihen, että hän on lukemassa sepitettä, fiktiota, on hänen kirjailijataavaramerkkinsä, pikemmin sääntö kuin poikkeus. Esimerkiksi *En Prestgård* -romaanissa kertoja valaisee henkilöhahmojen taustoja kirjekatkelmin, joiden jälkeen ”voimme palata tarinaamme” (Falkman 2021/1847, 27). Samassa romaanissa Lovisa taas vertaa kirjeessään pappilan tapahtumia fiktion kysyen, miten monessa ”romaanissa ja komediassa kehitelläänkään tällaista juonta?” (mt., 46). Myöhemmin *Leonna*-romaanissa kertoja kommentoi tapaa, jolla henkilöhahmo tulisi rakentaa ”tavalliseksi”, siis ei liian täydelliseksi. Tapahtuma-ajan ja -paikan merkitystä samaisen romaanin kertoja kommentoi todeten, että on ”samantekevää”, onko romaanin tapahtumapaikkana Porvoo vai Pernaja. Esimerkkejä on lukemattomia. Falkman on kärkevä kommentoija ja käyttää myös henkilönnimiä kommentoinnin ja arvottamisen välineenä: *Leonna*-romaanissa on oppimaton ja kelvoton naishahmo Wendla R., jota on vaikea olla tulkitsematta viestiksi *Den Fallna* -avioikosromaanin (1848, suom. *Elisabet* 1999) kirjoittaneelle Wendla Randelinille. Kenties aikalaiskollegan kuvaus naisen avioirikoksesta ja seksuaalisesta halusta on herättänyt Falkmanissa moraalista närkästystä? *Nyårsafton*-romaanissa puolestaan seikkaillee ohimennen vastenmieliseksi kuvattu mieshahmo nimeltään herra Murkrona, joka aiheuttaa irstailevalla elämäntavallaan nuoren morsiamensa tuskaisen kuoleman: mitä ilmeisimmin Falkman ivailee Suomen ensimmäistä, murskakritiikin saanutta romaania *Murgrönan*, jota hän myös kommentoi kirjeessään J. L. Runebergille (Falkman 31.5.1841).

Ajan ideaalirealistiseen, sovintoa ja kauneutta korostavaan estetiikkaan (Karkama 1999, 89–90; Hatavara 2007, 56–63) suhteutettuna Falkmanin esikoisteos itsemurha-, hulluus- ja ompelija-aihelmineen on

yllättävän realistinen, illuusioton ja pessimistinen. Traagisen kolmio-draaman kaksi naispäähahmoa kuolee. Vietelty palvelija Lotta hukutetaan; kukkaseppele ja valkeat vaatteet hukkuneen yllä viittaavat toiseen tragediaan, Shakespearen *Hamlettiin*, ja sen Ofelia-hahmoon teoksen intertekstinä (Launis 2005, 224–227).<sup>7</sup> Pappilantytär Lovisa taas kuihtuu ja kuolee itseensä ja avioliittoonsa tyytymättömänä. Näiden onnettomien naiskohtaloiden lisäksi miespäähenkilö sairastuu mielenvikaisuuteen. Entinen seurapiirikeikari Walter on romaanin loppupuolella järkensä menettänyt mies:

Men kasta wi nu en blick genom de wäggar som innesluta den olycklige, så se vi honom lutad och afmagrad, med tofwigt hår och skägg, med ögonen stirrande på en fläck af wäggen, likasom wille han genomborra den med sina blickar. (Falkman 1847, 106.)

Mutta nyt näemme seinien sisäpuolelle suljetun onnettoman, kumaraisen ja riutuneen mieshahmon, jolla on takkuiset hiukset ja parta ja jonka silmät ovat nauiliintuneena samaan pisteeseen seinällä, kuin hän tahtoi porautua sen läpi katseellaan. (Falkman 2021/1847, 88.)

Hahmogalleriaan kuuluu myös kaupunkiin saapuva kohtalokas, ranskalainen nainen, jonkinlainen varhainen *femme fatale* -hahmotelma. Monet romaanin henkilöhahmoista viittaavat eteenpäin realismiin ja naturalismiin kirjallisuuteen: pettynyt papinrouva Lovisa on kuin varhainen hahmotelma Juhani Ahon Ellistä (*Papin rouva*, 1893) ja ranskalainen, ”tyhjyyden jälkeensä jättävä” nimetön nainen Minna Canthin Agnesesta (*Agnes*, 1892). J. V. Snellman viittaa *Litteraturblad*-lehden arvioissaan tapahtumien ”traagiseen motivointiin”, josta käsin surullista loppua voi selittää. Selvästi enemmän Snellman kuitenkin arvostaa vuotta myö-

7 Falkmanin ja Shakespearen teoksia yhdistää myös mielenvikaisuuden teema, pohdinta itsemurhan tehneen hautapaikasta sekä teatteriseurue. Teatteri on muutenkin sulautunut Falkmanin romaaniin niin kielen, rakenteen kuin tematiikankin tasolla. Shakespearen teoksia luettiin, käännettiin ja näyteltiin 1800-luvulla laajalti, ja Ofelia-kuvaperinne oli 1800-luvulla suosiossa (ks. Launis 2005, 224–227, 322–330). Falkmanin teatterielämän tuntemuksesta kertovat hänen omaelämäkerralliset teatterimuistiinpanonsa, jotka ovat osa Mathias Weckströmin käsikirjoituskokoelmaa (Coll. 255) Kansalliskirjastossa.



hemmin ilmestyneen Falkmanin *Nyårsafton*-romaanin sovittavaa avioitumisloppua. (Snellman 1848.)

## Avioliittojuoni bremeriläiseen arkipäivänkuvaukseen kiedottuna: *Nyårsafton* ja *Leonna*

Vain vuosi esikoisromaanin jälkeen ilmestyi Falkmanin seuraava pienoisromaani. Juonikuvio on nyt toinen. *Nyårsafton* kertoo Tukholmaan seuraneidiksi lähtevästä ompelijasta Idasta, joka päättyy romanssijuonen ja monien koettelemusten jälkeen romanttiseen rakkausavioliittoon. Siinä missä esikoisromaani kääntyi kohti traagisuutta, *Nyårsafton* edustaa aikansa ihailun ruotsalaiskirjailijan Fredrika Bremerin tunnetuksi tekemää arkipäivänkuvausta eli ”kotoista realismia” (Arping 2001, 34). Falkman kiinnittää romaaninsa näkyvästi bremeriläiseen lajityyppiin romaanin lopussa todetessaan, että ”pienen arkipäivänkuvauksen” kirjailijattaren on nyt aika heittää ”arvoisille lukijoilleen” hyvästit ja pyytää anteeksi sitä, että hän on askarruttanut heitä ”näin merkityksettömillä aiheilla” (Falkman 1848, 126). Suomen ensimmäiset naiskirjailijat kulkiivatkin pitkälti, kuten Heidi Grönstrand (2008) on todennut, Bremerin jalanjäljissä. Falkman (31.5.1841) ilmaisee ihailunsa Bremeriä kohtaan kirjeessään J. L. Runebergille, ja hänen romaaniensa didaktinen ote, laaja naisgalleria, yksityisen perhepiirin ja kodin arjen kuvaus ja eri taiteenlajien integrointi osaksi romaanin rakennetta, tematiikkaa ja ilmaisu<sup>8</sup> nivovat hänen ja Bremerin tuotantoja yhteen.

Esikoisteoksesta poiketen kyse on nyt romaanista, joka päättyy onnellisesti, toisin sanoen niin, että moraaliset ja jalot päähenkilöt Ida ja Ferdinand saavat toisensa. Siinä missä esikoisteoksessa pappilan epäkelpo pääpari päättyy onnettomaan liittoon ja tuhoon, *Nyårsafton*-

8 Tässä artikkelissa en voi mennä syvemmälle Falkmanin laajalti käyttämään motiiviin, jonka keskiössä on naisen ja taiteiden – kirjallisuuden, kuvataiteen, teatterin ja musiikin – välinen suhde (ks. Launis 2005, 34–35, 296–336). Bremerin romaaneissa erityisesti teatterilla on keskeinen osuus ilmaisun ja tematiikan alueella (Hennel 2001, 98–103). Tällaista *esteettistä ristiinviittailua* eli taiteenlajien sulauttamista romaanin on pidetty keinona korostaa romaanin omaa realistisuutta: muut taiteet ovat romaanin kirjoitettuja representaatioita, romaani totta (Byerly 1997, 2–13).

romaanin ihanteellinen pääpari saa palkkseen rakkausavioliiton. Pedagogisuus on ilmeistä: Falkman opettaa jälleen nuoria naislukijoitaan juonen ja henkilökuvauksen avulla. Idaa kuljettaa eräänlainen tuhkimujuoni, jossa köyhä mutta jalo, ihanteellinen naishahmo saa romaanin lopussa palkkion. Falkmanin ”didaktinen poetiikka” nojaakin ennen kaikkea hahmokuvaukseen, juonikuvioihin ja lopetuksiin.

Falkman hyödyntää avioliittoon päättyvää juonikuvioita myös seuraavassa romaanissaan *Leonna, en skildring ur lifvet* (1854). Kustantaja on vaihtunut viipurilaisesta Cederwallerista turkulaiseen J. W. Lilljaan. Kuuden vuoden kirjoitustauon jälkeen ilmestynyt *Leonna* – Falkmanin laajin, 476 pienikokoista sivua kattava romaani – kuljettaa avioliittoon paitsi nimipäähenkilönsä myös tämän ystävän Ottilian. *Leonn*an tapahtumat on sijoitettu Suomen sodan (1808–1809) jälkeisiin vuosiin. Sodan poikkeusaika mahdollistaa kansallisuuksien ja uskontokuntien rajoja ylittävät romanssit: Leonna avioituu saksalaisen<sup>9</sup> luutnantin ja Ottilia venäläisen majurin kanssa.

Falkmanin keskeisissä romaaneissaan – *Nyårsafton* ja *Leonna* – hyödyntämä, hääiloon päättyvä avioitumisjuoni toistuu lukuisin variaatioin romaanilajin alkuvaiheesta lähtien. Nancy K. Miller (1980, xi) erottaa 1700-luvun ranskalaisessa ja englantilaisessa romaanissa kaksi naiskohtaloa, joista toinen kuvaa sankarittaren integroitumista yhteiskuntaan ja kehitystä ”ei-mistään kaikkeen”, avioliittoon (*euphoric text*) ja toinen sankarittaren kulkua kohti väistämätöntä tuhoa, kuolemaa (*dysphoric text*). Suomessa naiskirjailijat kirjoittivat romaanejaan tietoisina näistä ”avioidu tai kuole”-konventioista.<sup>10</sup> Ajan romaanien juonikuviot olivat hyvin sukupuolittuneita ja voikin kysyä, millaiset juonet ylipäänsä olivat mahdollisia naisille – vainko rakkausjuonet tai juonet, joissa nainen odottaa miestä tai kuolemaa pelastajakseen (ks. Felski 2003, 96, 99). Nämä tyyppijuonet mutkistuvat ja murtuvat Suomessa

9 Saksalainen kirjallisuus ja ylipäänsä saksalainen painotus näkyy Falkmanin tuotannossa monin tavoin, mm. intertekstuaalisina viittauksina sellaisiin kirjailijoihin kuin August von Kotzebue, Christoph Martin Wieland ja J. W. von Goethe.

10 Kolme romaania (*Murgrönan*, *Nyårsafton* ja *Leonna*) päättyy naispäähenkilöiden avioliittoon, yksi (*En Prestgård*) kuolemaan. Fredrika Runeberg taas käyttää *Fru Catharina Boije och hennes döttrar* -romaanissa sekä avioitumis- että kuolemajuonta ja Wendla Randelin asettaa avioliiton koetukselle *Den Fallna* -avioikosromaanissaan.

1860-luvulla: Fredrika Runebergin *Sigrid Liljeholm* (1862) on Suomessa ensimmäinen naisen kirjoittama romaani, jonka naispäähenkilö ei päädy avioliittoon tai kuole. Marie Linder taas jättää naisasiaromaaninsa *En qvinna af vår tid* (1867) lopun avoimeksi. (Launis 2005, 251, 271.) Rachel Blau DuPlessis kutsuu tämänkaltaista avioitumis- ja kuolemajuonta murtavaa kerronnallista ratkaisua ”lopun yli kirjoittamiseksi”. Hänen mukaansa naiskirjailijat ottivat sen käyttöön 1900-luvun puolella kehittäessään esimerkiksi romanssin heteronormia kyseenalaistavia kerronnallisia ratkaisuja. (DuPlessis 1985, ix.) Robyn Warholille (2012, 11–12) naishahmoille kirjoitetut epäkonventionaaliset juoniratkaisut ovat yksi niistä kerronnan keinoista, jotka ovat feministisen narratologian keskiössä.

Romanttisen rakkauden narratiiveina sekä *Nyårsafton* että *Leonna* kirjoittavat uudelleen tyyppillistä romanssin kaavaa, joka päättyy esteiden kautta avioitumiseen (ks. Stacey & Pearce 1995, 15–16). *Leonnassa* avioliiton esteinä toimivat ilkeä velipuoli, sulhasen uskottomuus ja avioton lapsi. Koetellun rakkauden teemaa tukevat romaanissa nimetyt intertekstit Christoph Martin Wielandin *Oberon* (1780), Goethen *Hermann und Dorothea* (1797) ja Jean François Marmontelin *Contes Moraux* (1761), jotka kertovat nuoresta, koetellusta rakkaudesta (Forssell 2001/1999, 61–63). *Leonnassa* käytetty maalaisaateliston piiriin sijoittuva kahden romanssijuonen ja naispäähenkilön kerronnallinen ratkaisu taas on sama, jota Jane Austen käyttää *Sense and Sensibility* -romaanissa (1817). Yhtäläisyyksiin kuuluu myös Leonnan oikea nimi Eleonora (Austenin sisaruksista toinen on Elinor) ja kelvoton velipuoli (Falkmanin pelihimoinen Petter tekee itsemurhan, Austenin John taas on rahanahne), seurapiirisatiiri ja laaja naishahmojen joukko.

Pia Forssellin (1999, 289) mukaan Falkman ei luultavimmin tuntenut Austenia, mutta varmuutta tästä ei ole. Juonikuvio, henkilöhahmot sekä avioliittoa ja naisen elämää käsittelevä tematiikka kuitenkin rinnastavat teoksia toisiinsa. Usein kiinnostavampaa kuin etsiä todennettavia vaikutuksia (*influence*) onkin pohtia rinnakkaisuuksia (*confluence*) eri teosten välillä. Käsitettä kehittänyt Carol MacKay tarkoittaa tällä ilmiötä, jossa yhtäläisyydet teosten välillä ovat merkittäviä, mutta varmuutta siitä, tunsivatko kirjailijat todella toistensa tuotantoa, ei ole. MacKayn esi-

merkkinä on kaksi naiskirjailijaa, Fredrika Bremer ja Charlotte Brontë, jotka kirjoittivat yhtä aikaa eri maissa, olivat kiinnostuneita samoista naisen elämään liittyvistä kysymyksistä ja käyttivät samanlaisia juonikuvioita ja ilmaisumuotoja. (MacKay 1994, 119.)

*Leonna*-romaanin lopussa esiin astuu Falkmanin esikoisteoksesta tuttu, lukijaan kontaktia ottava me-kertoja. Kertoja käyttää sanaparia *kotoisa onni* (*huslig sällhet*), joka määrittää koko 1800-lukua eli ”perheen vuosisataa” (Häggman 1994, 145) ja johon tiivistyy romaanin kantama arvomaailma:

Vinden är god, och seglen svälla. Vi se våra unga vänner styra till sina önskningsars mål – den husliga sällheten, och bjuda dem och våra läsare ett hjertligt ”farväl!” – Slut. (Falkman 1854, 476.)

Kerronnallinen huojahtelu häivytytety ja voimakkaasti esiin tulevan, kommentoivan kertojan välillä on tyypillistä ajalle. Falkmanin aikalaisista esimerkiksi Wendla Randelin hyödyntää minäkertojaa kohdissa, joissa ilmaistaan jokin vahva kanta. Aviorikosjuoni katkeaa mielipiteeseen käsityöläisten eläkekassan tarpeesta ja suomalaisten tuomittavasta matkustushaluttomuudesta. Lukija pyritään todella vakuuttamaan näissä kohosteisissa kohdissa. Mimeettinen illuusio, jossa kertoja liikuttelee henkilöitä ja tapahtumia taustalta näkymättömissä kuin marionettinukkejen ohjaaja, rikkoutuu me- tai minämuotoisen kertojan tullessa pintaan. Katkelmissa häälytään ajan romaaneille tyypilliseen tapaan realistisen illuusion ja kertojan kontrollin välillä (ks. Hatavara 2007, 56).

Juonikuvioita voi lukea ideologisina rakennelmina. Sekä *Nyårsafton*-että *Leonna*-romaanissa kosintajuoni työskentelee ideologian tavoin uusintaen ajan keskeistä ideologiaa, romanttista avioliittoa (ks. Boone 1987). Se todentaa ja vahvistaa juonen tasolla kertojan esittämän näkemyksen, jonka mukaan onnellinen avioliitto ja perhe-elämä ovat naiselle ”maanpäällinen taivas”. Falkman on valinnut auktoriteetiksi *Raamatusta* tulevan kuvakielen kuvatessaan ihanteellisia perheoloja. Katkelmassa on käytetty harvennusta painottamaan sen merkitystä:

Ett sådant förhållande inom familjen är Gudstjenst. H e m m e t är här b a r n e t s h i m m e l. F a d r e n representerar gudomen. (– –)

M o d r e n är kärleken, försoningen. Vid hennes bröst inslumar det leende barnet. (– –)

S a n n i n g s k ä r l e k e n är den a n d e, som styr alla husets medlemmar, och den skall utgå från Fader och Moder. D å ä r o d e t r e ä f v e n e t t. (Falkman 1854, 441–442, harvennus alkuperäinen.)

Asia ei kuitenkaan ole näin yksioikoinen. Falkman paitsi käyttää myös ivailee kosintajuonta hääloppuineen, kuten edellä on nähty. Ainutlaatuista häälopun kommentointi ei ole, sillä sitä tekee aikalaisista myös esimerkiksi Topelius *Fältskärens berättelser* -romaanin kehyskertomuksessa (Hatavara 2007, 198). Falkmanilla hääkonvention käsittely on kuitenkin hyvin sinnikästä ja läpäisee koko tuotannon. Tällainen meta-fiktiivinen kommentointi on yksi esimerkki niistä keinoista, joiden varaan Falkman rakentaa kirjailijapoetiikkaansa – ja joiden avulla hän merkityksellistää ja arvottaa niin oikeaa lukutapaa, perhesuhteita kuin avioliiton merkitystäkin. *En Prestgård* -romaanissa kertoja paitsi antaa lukijalle vaihtoehtoiset lopetukset myös kieltäytyy kuvaamasta ”tyhjämpäiväisyyksiä maallemme tyyppillisistä hääjuhlista” (Falkman 2021/1847, 61). Myös *Leonna*-romaanin kertoja kieltäytyy kuvaamasta häitä todeten, että ”lukijattaret saavat itse kuvitella ne sellaisiksi kuin haluavat” (Falkman 1854, 475). Falkmanin viimeisessä romaanissa *Frimurarens Fosterson* ”romanttista” ja ”onnellista” loppua odottavalle ”lukijattarelle” tuotetaan pettymys, sillä ”valitettavasti sitä ei tule” (Falkman 1864, 136).

Miksi Falkman yhtä aikaa käyttää konventionaalista juonta ja nauraa sille, asettaa sen ironiseen ristivalotukseen ja ivaa sitä odottavaa lukijaa, kieltäytyy kuvaamasta häitä? Ensinnäkin hän ilmaisee tuntevansa romanssijuonen, sen ”aina jo kirjoitetun” luonteen (ks. Stacey & Pearce 1995, 12) niin hyvin, että sillä voi jo leikitellä. Hän myös olettaa lukijoidensa tuntevan sen ja opettaa heille, että avioituminen ei välttämättä ole ”onnellisin” vaan totutuin loppu. Voikin sanoa, että hääkonventiolla ilakoidessaan Falkman murentaa teostensa sentimentaalisuutta ja ruokkii

niiden yhteiskunnallisuutta ja opettavaisuutta. Tärkeämpää kuin toistuvuudessaan nautinnollinen hääloppu on se, että lukija oppii lukiessaan. Hän muistuttaa lukijaa, että kyseessä on fiktio, joka opettaa metafiktion keinoin.

Konventiolla ilakoinnistaan huolimatta Falkman ei kuitenkaan kyseenalaista avioliittoihannetta – kuten tekee esimerkiksi Marie Linder naisasiaromaanissaan *En qvinna af vår tid* (1867) – vaan asettuu vakaasti kannattamaan rakkauteen pohjaavaa avioliittoa ja naisen perheroolia. Falkman on realisti, eikä välttämättä ole kaukaa haettua, että tähän vaikutti hänen oma kokemuksensa itsensä ansiotyöllä elättävänä naisena. Avioliitto on parasta, mitä yhteiskunta saattoi säätyläisnaiselle tarjota 1800-luvun puolivälissä. Naisen tulisi avioitua, koska ”nainen on niin riippuvainen, että hänellä harvoin tai koskaan on vapautta valita” (Falkman 1854, 28), kuten Otilia toteaa *Leonna*-romaanissa. Falkman tuo avioliittoa koskevaan aikalaieskusteluun äänen, joka sijoittaa naisen avioliiton ytimeen siksi, että vaihtoehtoja ei ole. Näkökanta yhdisti naiskirjailijoita niin Suomessa kuin Ruotsissa heidän argumentoidessaan ruotsalaiskirjailija C. J. L. Almqvistin romaanissaan *Det går an* (1839) propagoimaa vapaata liittoa vastaan.<sup>11</sup>

Falkmania on pidetty kirjailijana, jonka romaaneista emansipatorinen tendenssi puuttuu täysin (Forssell 1999, 287, 289). Olen toista mieltä: naisen riippuvaisuuden ja valintojen kapeuden korostaminen, jos mikä, on emansipatorinen väite. Emansipaatiota ei voi 1800-luvun puolivälissä rajata vain kodin ulkopuoliseen maailmaan, jossa mahdollisuudet olivat naiselle vielä olemattomat. Onnellisen avioliiton ”suosittele” juonen ja opettavaisen me-kertojan keinoin on myös eettisesti oikein niitä naislukijoita kohtaan, joille kertoja sanansa osoittaa: miksi tarjota esimerkkejä, jotka eivät toimi heidän parhaakseen tosielämässä?

Todellista näköalattomuutta Falkmanin luomassa maailmassa on ”ar-moleivän syönti” eli naimattomaksi jääminen ja ansiotyön tekeminen. Näitä naiskohtaloita Falkman kuvaa romaaniensa sisäkertomusten nais-hahmoissa.

11 Naiskirjailijoiden kannanotoista Almqvist-debattiin ks. Launis 2005, 67–69.

## Miten piilottaa yhteiskuntakritiikki? Sisäkertomusten, sivuhahmojen, laajan naisgallerian ja ”poikkeamien” poetiikkaa

Falkmanin poeettisten keinojen valikoimaan kuuluu kerrontatekniikka, jossa hän siirtää rajumman, realistisemman, ajan estetiikkaan huonosti sopivan aineksen syrjemmälle: sisäkertomuksiin, sivuhahmoiksi, muistikirjaan ja ”poikkeamiksi” (*digression*) nimeämiinsä katkelmiin. Tämä ”piilottamisen poetiikka” koskee erityisesti romaaneja *Nyårsafton* ja *Leonna*, joiden pääjuonena on naisen päätyminen rakkausavioliittoon. *En Prestgård* -esikoisromaanin traagisuus korostuu näitä myöhempiä romaaneja vasten juuri siksi, että siinä realistinen aines on pinnassa, romaanin kuolevissa ja sairastavissa päähahmoissa. Sitä seuraavissa *Nyårsafton*- ja *Leonna*-romaaneissa Falkman sen sijaan sijoittaa sivumalle henkilöahmoja, jotka kuuluvat pikemmin realismiin kuin sentimentalismin hahmogalleriaan. Siellä, sivussa, lymyävät muun muassa *Nyårsaftonin* sukupuolitautiin kuoleva Bina sekä *Leonnan* itsemurhan tekevä Petter, melankolinen, houreinen Margreta, päivänsä sängyssä olutkannun seurassa viettävä Hertolan rouva, totia nauttiva, viettelevä Hedda Smitt (”Tartunta”) ja hänen siskonsa, herätyskokouksissa käyvä, päänsärkyinen ja itkuinen Maria.

Nämä hahmot toimivat lukijalle varoittavina esimerkkeinä. Falkmanin laajassa naishahmojen galleriassa esimerkiksi kortin peluu, sivistymättömyys, alakulo ja itkuisuus, väsähtäneen ryhdytön olemus, epäonnistuminen äitinä ja vaimona, kotitöiden vieroksunta, keimailu ja alkoholin käyttö (Launis 2006, 246–253) ilmentävät ”vääränlaista” naiseutta. Tarkasti ja mustavalkoisen kontrastoivasti kuvatun runsaslukuisen naishahmojen joukon esiin marssittaminen on Falkmanin keino rakentaa teostensa keskeistä tematiikkaa, ihanteellisen säätyläisnaisen ja perheen määrittelyä. Erityisesti laajassa *Leonna*-romaanissa on kymmeniä naishahmoja, ja monet näistä sivuhahmoista ovat tyyppimäisiä, E. M. Forsteria (1981/1927) mukaillen litteän yksiuolotteisia hahmoja, jotka ovat mukana nimenomaan tematisoimassa ihanteellista tai kelvotonta naiseutta.

Naiskuvaus on Falkmanille kuin palapeli, jossa ”hyvän” ja ”huonon”

naisen kuva rakentuu tunnistettavista osasista: kasvatuksesta, sen myötä kehittyneistä luonteenpiirteistä, sivistyksen asteesta, käytöksestä ja ulkonäöstä. Falkman tuottaa naisihannetta erityisesti kuvauksen keinoin. Hänen tuotannossaan kuvaus, tuo ”kutsumaton haltijatar” (Viikari 1993, 60–61), omaakin selkeän temaattisen funktion: sen avulla tuotetaan ja arvotetaan naiseuden ja perheen ihanteita. Kertoja kuvaa tarkkaan koteja, tunnelmaa, esineitä, ruokapöytiä, lahjoja, hahmojen kasvonpiirteitä, vaateista, olemusta, liikehdintää, käytöstä ja luonnetta. Kuvaus ei rajoitu yhteen hahmoon, vaan hän hyödyntää kuvauksessaan ajan kirjallisuuden suosimia fysionomioita, yhteiskunnallisten tyyppien tai persoonallisuustyyppien luonnoksia, joissa ulkonäön piirteet liitettiin ihmisen luonteeseen tai sosiaaliseen asemaan. Miljöön ja olemuksen kuvaus on henkilöahmon tekstuaalista ilmentymää, merkittävää ainesta, josta lukija rakentaa hahmon (vrt. Viikari 1993, 61), kuten tässä *Nyårsafton*-romaanin Idan fokalisoimassa nousukasrouva Wermellin kuvauksessa:

I stället att finna henne som mager och mörklagd, såg hon henne nu vara en masiv matrona med ett blekgult, pussigt ansigte, utan annat uttryck i de platta dragen, än ett missnöje, eller rättare sagt: tillgjord förnämhet. [– –] en otillbunden blusrock af mouslin de lain sväfvade omkring den nog fylliga figuren; rosabanden i en elegant spetsmössa passade hvarken till hennes år, ännu mindre till hennes utseende. (Falkman 1848, 12–13.)

Sen sijaan että täti olisi ollut laiha ja tumma, hän näki tädin olevan nyt jyrävä matroona. Tädin kasvot olivat kelmeät ja pöhöttyneet ja niiden litteissä piirteissä ei ollut mitään muuta ilmettä kuin tyytymättömyyttä tai tarkemmin sanoen teeskenneltyä ylhäisyyttä. [– –] Sitomaton musliinipusero leijui hänen melko pyöreän vartalonsa ympärillä, ja vaaleanpunainen nauha hänen elegantissa pitsimys-syssään sopi yhtä vähän hänen ikäänsä kuin hänen ulkonäköönsä. (Falkman 2021/1848, 102.)

Sivuhahmottamisen ohella Falkman kätkee rajumpaa – sovittavaan, ideaalirealistiseen estetiikkaan sopimatonta – ainesta esimerkiksi *En Prestgård* -romaanin palvelijahahmon Lotan ”muistikirjaan” (*en skrivbok*,



Falkman 1847, 87). Lotta kertoo itsemurhansa jälkeen löytyvässä muistikirjassa Walterin antamista avioliittolupauksista ja viettelyistä. Näkökulma on hänen omansa; muistikirja mahdollistaa Lotan mielentilojen minämuotoisen esittämisen:

”Hon lofwade uppfylla min önskan, att få hwila der... Ett framsaktadt ord af min mor upplyste mig, att detta endast kunde ske genom – sjelfmord – Sjelfmord!... tanken är ryslig; men han sade ju, att menniskorna wore lyckligare om de ej skretade under fördomar. [– –] bandet är slitet mellan mig och werlden, jag trifs icke här. Walter, Walter! du har sjelf låtit mig twifla om återseendet i en annan werld.... måtte likwäl samvetet en gång träffa dig I denna!” (Falkman 1847, 94.)

”Hän lupasi täyttää toivomukseni, saada lepopaikka *sieltä*... Äiti vihjaili, että se onnistui ainoastaan, jos tekisi... itsemurhan... Itsemurhan! Miten hirveä ajatus. Mutta Walter sanoi, että ihmiset olisivat onnellisempia, jos he eivät kärvistelisi ennakkoluuloissa. [– –] Yhteys minun ja maailman välillä on katkennut, en viihdy täällä. Walter, Walter! Olet itse saanut minut epäilemään jälleennäkemistä toisessa maailmassa. Siispä rankaiskoon omatuntosi sinua siitä!” (Falkman 2021/1847, 79–80.)

Kaikkein kriittisimmän aineksensa Falkman kuitenkin sijoittaa romaaninsa sisäkertomuksiin ja katkelmaan, jonka *Nyårsafton*-romaanin kertoja nimeää ”poikkeamaksi” (*”digression”*, Falkman 1848, 114). Sisäkertomuksissa esitellään kovia kokeneita naishahmoja, kuten *Nyårsafton*-romaanin Bina, joka kuolee ”irstailevaa” elämää eläneen aviomiehensä uhrina – sukupuolitautiin siis, joskaan tätä ei nimetä. Binan tapaista sukupuolitautiin kuolevaa naista on vaikeaa, ellei mahdotonta, kuvitella päähenkilöksi vuonna 1848 Suomessa ilmestyneessä romaanissa. Pikemmin tällainen henkilmotiivi viittaa eteenpäin, myöhempään realismiin ja naturalismiin. Binan kohtalon kertoo *Nyårsafton*-romaanin sisäkertomuksessa minämuodossa hänen äitinsä rouva Sylvan, kuulijanaan Ferdinand. Kertomus koskee rouvan omaa elämää mielisairaan

miehen vaimona sekä velkaantuneen pojan ja kuolevan Binan äitinä. Sentimentaliskulttuurin perinteen mukaisesti rouva Sylan, loputtoman hyvä ja jalo, muille elävä ihminen, kärsii: ”Olin nyt yksin, kaikkien niiden kallisarvoisten olentojen hylkäämänä, joita olin rakastanut. Jumala kuitenkin vahvisti ihmeellisesti voimiani!” (Falkman 2021/1848, 123).

Sama ”sivuun laitto” koskee naisen riippuvaista asemaa, jota *Leonna*-romaanin sisäkertomukset käsittelevät. Näissä kertomuksissa nainen avioituu välttääkseen köyhyiden ja tukalan naimattoman naisen aseman: Fredrika kokee sukulaississa asuessaan, miten ”armoleipä on vaikeasti sulavaa” (Falkman 1854, 25), vapaaherratar Perlkrans avioituu, koska on köyhä ja elää vaikeissa oloissa,<sup>12</sup> ja Constance elättää lapsiaan yksin antamalla kotiopetusta tytöille. Constancen tarina sisältyy Ottilian ystävälleen Leonnalle kirjoittamaan ja lähettämään ”pieneen romaaniin” (*”en liten roman”*), jonka päätteeksi Ottilia toteaa laskevansa nyt kirjailijakynänsä (*”min författarpenna”*). (Falkman 1854, 227.)

Falkman on realisti. Hänen realisminsa kiteytyy näissä sisäkertomuksissa: avioliitto on taloudellisesti riippuvaisille naisille paras mahdollinen elämänkohtalo. Falkman ei esitä, että nainen kuuluu kotiin synnyntänsä onnellisuus- ja miellyttämishakuisuutensa vuoksi, kuten esimerkiksi J. V. Snellman (1993/1842, 42–43) esittää *Läran om staten*-teoksessaan. Falkmanin omakohtaisesti tuntemassa ompelutyössä – jota harjoittavat *Nyårsafton*-romaanin päähenkilö Ida, hänen siskonsa ja äitinsä sekä *Leonna*-romaanin sivuhahmo Elise – ei hänen romaaneissaan ole mitään emansipoivaa. Se ei ole vaihtoehto vaan pakko. Ompelijanaiset ovat joutuneet ”kiittämättömimpään todellisuuteen elämässä eli tekemään työtä toimeentulon vuoksi”, toteaa *Nyårsafton*-romaanin kertoja (Falkman 2021/1848, 158). Kriittinen lainaus sijoittuu uudenvuodenaattoon ja katkelmaan, jonka kertoja nimeää ”poikkeamaksi”. Siinä kritiikki ompelijattarien oloja kohtaan on syvimmillään; kärsijänä on kokonainen naisryhmä:

12 Omaksi alaluvuksi *Leonnassa* erotettu vapaaherratar Perlkransin kertomus (Falkman 1854, 325–336) pohjautuu Falkmanin aiemmin *Saimassa* julkaistuun novelliin ”Friherrinnans berättelse” (Forssell 1999/2001, 47).

Vi hålla oss nu vid de fruntimmer, hvilkas ställning och uppfostran, eller ödets förändringar bragt till den otacksammaste verksamhet i lifvet: att arbeta för sitt lifs uppehälle. Aldrig i stånd att förvärfva sig en nödpenning för sin ålderdom, beror det på deras olika kroppsbildning om de i förtid härjas af dödens hand genom tärande bröstsjukdomar, eller se en kraftlös ålderdom till mötes, glömda af alla, likasom – en omaka handske. (Falkman 1848, 112–113.)

Olemme nyt naisten luona, joiden asema ja kasvatus tai kohtalon oikut ovat saattaneet kiittämättömimpään todellisuuteen elämässä eli tekemään työtä toimeentulon vuoksi. He eivät ole koskaan siinä asemassa, että säästäisivät vanhuuden päiväään varten. Erilaisten ruumiinrakenteidensa mukaisesti he joko ennenaikaisesti sortuvat keuhkotautiin, tai edessä on voimaton vanhuus kaikkien unohtamana, kuin parittomalla hansikkaalla. (Falkman 2021/1848, 158.)

Näissä sisäkertomuksissa, sivuhahmoissa ja erityisesti tässä ”poikkeamassa” sijaitsee Falkmanin teosten yhteiskuntakriittisin aines. Niissä näkyy selvästi myös siirtymä sentimentalismiin pehmeästä perinteestä ja ”kevyestä otteesta” (Cohen 1997, 62) kohti realismia.

## Sentimentaalista yhteiskunnallisuutta

Margaret Cohen on 1800-luvun ranskalaista romaania koskevissa tutkimuksissaan hahmottanut lajityypin, jota hän nimittää *sentimentaaliseksi yhteiskunnalliseksi romaaniksi*. Hän sijoittaa lajityypin 1830–1850-luvun Ranskaan, edeltäjänsä *sentimentaalisen romaanin*<sup>13</sup> jälkeiseksi vaiheeksi.

13 Sentimentaalinen kerronta, jossa henkilöhahmot käyvät emotionaalisesti latautunutta kamppailua moraalisen ongelman kanssa, oli laajalti käytössä naisten kirjoittamissa romaaneissa 1840-luvun Suomessa (Grönstrand 2005, 173–243). Sama koskee myös esimerkiksi venäläistä aikalaiskirjallisuutta: esimerkiksi tutkijani Jelena Ganin romaanin *Teophania Abbiaggio. Novell of Fru Hahn (Teofanija Abbiadzio, 1841)* kohta, jossa naispäähenkilö salakuuntelee rakastamansa miehen rakkaudentunnustusta toiselle naiselle, on hyvin samankaltainen kuin Suomessa Wendla Randelinin *Den Fallnassa* (1848) (Launis 2023). Sentimentalismien perinne läpäisee vahvana paitsi ranskalaista myös venäläistä ja suomalaista tuon ajan kirjallisuutta.

Sentimentaalisen yhteiskunnallisen romaanin juuret ovat tukevasti aiemmassa sentimentaalisisessa traditiossa, mutta uutena piirteenä on ryhmän, ei yksilön, kärsimysten kuvaus. Lajissa tapahtuu käänne yhteiskunnalliseen suuntaan mutta niin, että kirjalliset konventiot otetaan varhaisemmasta sentimentaalisisesta traditiosta. Aiheena romaanityypissä ovat yhteiskunnan naisille aiheuttamat kärsimykset samoin kuin esimerkiksi köyhälistön asema. (Cohen 1997, 61–63.)

Cohenin hahmottama siirtymä on oleellinen myös Falkmanin romaanien lajia määritettäessä. Sen avulla on mahdollista hahmottaa sitä, mikä kirjoittamisen tavassa muuttuu siirryttäessä 1840-luvulta kohti 1880-luvun realismia. Yhteiskuntakriittisyys ja realismisuus ovat laajemminkin läsnä romaaneissa 1840-luvulta lähtien, mutta pukeutuneena sentimentaalisuuden kaapuun. Tämä ilmenee esimerkiksi juonen ja lopetusten tasolla niin, että aviorikkokanaisen kohtalona ei ole väistämätön kuolema (Randelinin *Den Fallna*), ja ompelijahahmo voidaan *Nyårsafton*-romaanin Idan tavoin ”pelastaa” kurjuudesta eräänlaisen tuhkimotarinan myötä avioliittoon. Realistisuus lisääntyy ja ottaa valtaa sentimentaalisen koodiston hiipuessa 1880-luvun realismia kohti mentäessä. Falkmanin romaaneissa paitsi kuvataan tietyn naisryhmän, ompelijoiden, kärsimyksiä myös kehitellään henkilöahmoja ja aiheita, jotka on mielletty tunnusomaisiksi myöhemmälle realismille. Sama koskee muita varhaisia romaaneja: aviorikos, itsemurha, sukupuolitauti, ompelijahahmo ja mielisairaus eivät suinkaan ole 1880-luvun realismin tuontitavaraa Suomeen vaan läsnä jo 1840-luvun romaaneissa, ja 1860-luvulla Linderin naisasiaromaanin *En qvinna af vår tid* (1867) keskeinen teema on naisten alistaminen ja sulkeminen orjan asemaan. Toisin sanoen Suomessa oli realismia (ymmärrettynä arkisen, havaittavan todellisuuden esitystavaksi) jo vuosikymmeniä ennen 1800-luvun loppupuolen realismia (ymmärrettynä periodiksi, jonka aikana realistinen kirjoitusmuoto oli hallitseva).<sup>14</sup>

Naisten asemaa, avioitumista ja kasvatusta jäsentävien 1840- ja 1850-luvun romaanien jälkeen Falkman siirtyy kohti uutta. Hänen poetiikkaansa ilmaantuu tummia, melodramaattisia goottilaissävyjä: murhia,

14 Realismin määrittelystä ks. Lappalainen 2000, 18; Rossi 2009, 25.

myrkkyjä ja vakoojia. Kirjailijapoetiikassa tapahtuu lajisiirtymä arkipäivänkuvauksesta kohti historiallista melodraamaa.

## Gotiikkaa, salaseuroja ja moraalista arviointia: historiallinen Helsinki-romaani *Frimurarens Fosterson*

*Leonnan* jälkeen Falkmanin julkaisutoiminnassa oli kymmenen vuoden tauko. Vuonna 1864, kirjailijan ollessa miltei 70-vuotias, ilmestyi hänen neljäs ja viimeinen romaaninsa *Frimurarens Fosterson*. *En tidsbild från 18:e seklet*. Kustantaja ja kaupunki vaihtuivat taas, tällä kertaa julkaisijana oli Falkmanin asuinkaupungin Helsingin Edlund. Vaikka romaani on nykyään unohdettu, se tunnettiin ilmestymisaikanaan varhaisena Helsingin-kuvauksena (Lenning 1934; von Frenckell 1943, 27, 32–33; Gräsbeck 1952, 7–19). Sanomalehdistö (*Helsingfors Dagblad* 25.9.1865) mainosti romaania vapaamuurarin haudalla, joka edelleen sijaitsee Kaisaniemen puistossa.

*Frimurarens Fosterson*, ”Vapaamuurarin kasvattipoika”, kertoo Nils Saxlin -nimisen pojan elämäntarinan 1700-luvun Suomessa. Romaani alkaa synkeästi. Kertoja kuvaa metsän keskellä lähellä Venäjän rajaa sijaitsevaa mökkiä. Mökin asukkaat Maria sekä hänen Nils-poikansa ja Carl-vauvansa odottavat kotiin isää, paroni von Ufvenborgia. Äiti ja lapset ovat eläneet monta vuotta ”kuin vankina” eristyksissä metsän keskellä. Tunnelma isän saapuessa on pelokas, ilma sakeanaan salakähmäisyyttä, lapset turvattomia ja huoneet kylmiä – ero bremeriläiseen kodikkuuteen on silmiinpistävä. Syy selviää pian. Paroni on epäisänmaallinen petturi ja vakooja, jonka tavoitteena on tuhota ”Suomen suuriruhtinaskunta”. Hän pelkää vaimonsa paljastavan hänet ja laittaa myrkyä hänen viiniinsä. Lasten pelkoa kuvataan pienen Nilsin näkökulmasta:

I förskräckelsen ropade han högt på modren: intet svar. Det var så mörkt att han icke såg handen för ögat; kölden i rummet, tystnaden, endast afbruten genom väggklockans ticktack: allt förstämde det stackars barnet. (Falkman 1864, 21.)

Syrjäinen mökki, miehensä murhaama ja hautaama vaimo, pelokkaat lapset ja roistomainen paroni-isä ovat kauhun aineksia. Goottilainen ote – jota tuon ajan Suomessa käyttivät myös Z. Topelius, A. G. Ingelius ja Marie Linder (Launis 2013, Sarjala 2007) – syvenee, kun paroni vie poikansa paikkaan nimeltä Peikkohovi (*Trollehof*), jota asuttavat oudot asukkaat. Nils ei ehdi olla siellä kauaa, sillä hän eksyy leikkiessään ja saa pelastajikseen maalaisnaiset, jotka ottavat hänet kasvatikseen. Romaanille keskeiset rauhallisen maaseutuelämän, työnteon ja käsityöläisyyden ihanteet alkavat saada sijaa, ja Nils oppii maanviljely- ja käsityötaitoja. Romaani kertoo paitsi Nilsin elämästä myös hänen kulkeutumisestaan eri yhteiskuntaluokkien läpi: Nilsistä sukeutuu talonpoika, jota kutsutaan Saxli-Nilsiksi.

Keskeisin jännitystä ja mystisyyttä luova elementti romaanissa on sen otsikkoon päätynyt vapaamuurarius, joka sidotaan romaanin maailmaan esimerkillisten vapaamuurarihahmojen avulla. Heistä toinen ottaa Nilsin kasvattijakseen. Falkmanin romaani on tämän yhteisön ja aatteen puolustusta. Sivistyneiden ja moraaliltaan esikuvallisten vapaamuurarihahmojen päämääränä on, että ”rakkaus, usko ja toivo jonain päivänä yhdistävät kaikki maailman lapset yhdeksi suvuksi” (Falkman 1864, 173).

Murha, myrkyt, salaseura – nämä kauhun ja jännityksen elementit linkittävät Falkmanin romaanin saksalaiseen kauhuromaaniiin (*Schauerroman*) ja sen erityiseen alalajiin, veljeskuntaromaaniin (*Bundesroman*), joka oli suosittu 1700-luvulla. Sen tyypillisiä piirteitä ovat salaiset seurat ja salaliitot samoin kuin deterministinen usko kohtaloon. Suosittu laji vaikutti muun muassa Goethen, joka kehitysromaanissaan *Wilhelm Meisters Lehrjahre* (1795–1796) kuvasi salaperäistä, sosiaalista vastuuta korostavaa torniseuraa; Suomessa Hanna Ongelin kiinnittyi juuri tähän lajiin romaanillaan *Ödets dom* (1882). (Ks. Martin 2001, 144–145; Saari- luoma 1999, 177–78.)

Gotiikan ohella romaanin lajia määrittää historiallisuus ja omaelämäkerrallisuus. Romaanissa on paikalliskehys, pääosin 1700-luvun Helsingin. Kirjailija pyytää lupaa viedä ”nuoret lukijansa” seuduille, jotka ”hän näki lapsuus- ja nuoruusvuosinaan, toisin sanoen nykyisen vuosisadan ensimmäisinä vuosina” (Falkman 1864, 188). Historialliselle ro-

maanille lajityypilliseen tapaan siinä on todellinen sivuhenkilö, ”ainut historiallinen persoona, jolle olemme uskaltaneet antaa nimen tässä pienessä ajankuvauksessa” (Falkman 1864, 197). Hän on majuri ja vapaamuurari Fredrik Granatenhjelm, jonka hautaan romaanin lopussa viitataan. Romaania on myöhemminkin luettu Falkmanin oman elämän kehikossa, sillä Armas Gräsbeckin (1952, 17) mukaan kirjailijan setä Henrik Jakob Govinius oli vapaamuurari ja kirjailijan tukija.

Mustavalkoisen ja yksipuolisen hyvät ja pahat hahmot (kuten paha ja petollinen paroni-isä, kaunis ja hyvä äiti sekä oikeamielinen vapaamuurari), dramaattiset ja yllättävät käänteet, kasvattipoika- ja vakoojamotiivi sekä oikeudenmukaisuuden ja horjumattoman hyveellisyyden voitto viittaavat lajikonventioina myös melodraamaan, jota Saija Isomaa käsittelee seuraavassa, K. J. Gummerusta koskevassa artikkelissa. Yhteistä Gummeruksen ja Falkmanin viimeisen romaanin poetiikalle on myös paikallishistorian kehys, joka Falkmanin kohdalla kiinnittää romaanin hänelle tuttuun Helsinkiin ja sen historiaan; yhteistä on myös kasvattilapsimotiivin käyttö. Gotiikka ja historiallinen melodraama on ollut mitä ilmeisimmin ”ilmassa” 1860–1870-luvun Suomessa, sillä myös Marie Linder on hyödyntänyt gotiikkaa naisasiaromaanissaan *En qvinna af vård* (1867).

*Frimurarens Fosterson* -romaanissa kauhun elementit siirretään lopussa syrjään. Romaani päättyy vauraan talonpoikaiseen idylliin, johon Nils on luokkaretkensä jälkeen päätenyt. Hyvä ja jalo saa palkkansa, kun Nils saa vaimokseen työteliään Ebban. Kasvatikseen he ovat ottaneet kaksi köyhää torpanlasta. Romaanin sosiaalista vastuuntuntoa korostavalla lopetuksella on yhtymäkohtia kaksi vuotta aiemmin ilmestyneeseen Fredrika Runebergin *Sigrid Liljeholm* -romaanisiin (1862), jonka lopussa aatelinen Sigrid Liljeholm on muuntunut Koivukylän talonpoikaisyhteisöä johtavaksi Siri Koivulaksi (Launis 2005, 255–263).

## Lopuksi

Olen artikkelissani käynyt läpi Suomen ensimmäisiin romaanikirjailijoihin kuuluneen Charlotta Falkmanin poetiikkaa vuosilta 1847–1864.

Hänen hyödyntämänsä lajirepertuaari kulkee pappilan traagisesta kolmiodraamasta ”kotoisan realismin” kautta 1700-luvun Helsinkiin sijoitettavaan, tummasävyiseen historialliseen vapaamuurarromaaniin. Hänen kirjailijapoetiikkansa on vahvasti vaikuttamaan pyrkivää, tendenssimäistä, ja sille on ominaista kanta-aottava, sentimentaalinen yhteiskunnallisuus. Se on laajan, eri lajityyppelijä yhdistelevän lajirepertuaarin, juonien ideologis-opettavaisen käytön, henkilökuvauksen ja yhteiskuntakriittisen aineksen ”piilottamisen” sentimentaalisyhteiskunnallista poetiikkaa. Läpi tuotannon hänen ominaispiirteensä pysyy vimmainen halu kommentoida yhteiskuntaa, naisen asemaa ja politiikkaa, taito tehdä se rivien välissä ja luja usko siihen, että kaunokirjallisuuden keinoin voidaan tehdä oikeudenmukaisempaa maailmaa.

## Kaunokirjallisuus

- Falkman, Charlotta 1847. *En Prestgård i N-d, af en finsk medborgarinna*. Viipuri: Johanna Cederwall & Son. <https://urn.fi/URN:NBN:fi-fd2015-00008945>.
- Falkman, Charlotta 2021/1847. *Pappila*. Suom. Henrik Hurme & Ida Hallantie. Charlotte Falkman ja Maria Kraftman, *Pienoisromaaneja*. Turku: Faros, 11–94.
- Falkman, Charlotta 1848. *Nyårsafton. Original af U-a*. A. F. Viipuri: J. Cederwall & Son. <https://urn.fi/URN:NBN:fi-fd2015-00009268>.
- Falkman, Charlotta 2021/1848. *Uudenvuodenaatto*. Suom. Sanni Kankare & Anniina Örn. Charlotte Falkman ja Maria Kraftman, *Pienoisromaaneja*. Turku: Faros, 95–166.
- Falkman, Charlotta 1854. *Leonna, en skildring ur lifvet*. Original. Aura XIV. Turku: J. W. Lillja & Co. <https://urn.fi/URN:NBN:fi-fd2015-00009285>
- Falkman, Charlotta 1864. *Frimurarens Fosterson. En tidsbild från 18:e seklet*. Original. Helsinki: G. W. Edlunds förlag. <https://urn.fi/URN:NBN:fi-fd2015-00009283>

## Arkistoaineistot

- Falkman, Charlotta 31.5.1841. Falkmanin kirje J. L. Runebergille. SLSA 1104 Borgäsamlingen. SLS, Historiska och litteraturhistoriska arkivet.
- Falkman, Charlotta 27.2.1842. Falkmanin kirje J. L. Runebergille. SLSA 1104 Borgäsamlingen. SLS, Historiska och litteraturhistoriska arkivet.



## Tutkimuskirjallisuus

- Armstrong, Nancy 1987. *Desire and Domestic Fiction. A Political History of the Novel*. New York & Oxford: Oxford University Press.
- Arping, Åsa 2001. "Främst bland alla författande Damer." Bremer, kritiken och familjeromanen uppgång och fall. Teoksessa *Mig törstar! Studier i Fredrika Bremers spår*. Toim. Åsa Arping & Birgitta Ahlmo-Nilsson. Hedemora: Gidlunds, 27–48.
- Boone, Joseph Allen 1987. *Tradition Counter Tradition. Love and the Form of Fiction*. Chicago & Lontoo: The University of Chicago Press.
- Byerly, Alison 1997. *Realism, Representation, and the Arts in the Nineteenth-Century Literature*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Cohen, Margaret 1997. Women and fiction in the nineteenth century. *The Cambridge Companion to the French Novel from 1800 to the present*. Toim. Timothy Unwin. Cambridge: Cambridge University Press, 54–72.
- DuPlessis, Rachel Blau 1985. *Writing Beyond the Ending. Narrative Strategies of Twentieth Century Women Writers*. Bloomington: Indiana University Press.
- Felski, Rita 2003. *Literature after Feminism*. Chicago & Lontoo: The University of Chicago Press.
- Forsell, Pia 1999. Kirjoittavat naiset. Suom. Maija Hirvonen. Teoksessa *Suomen kirjallisuushistoria 1. Hurskaista lauluista ilottelemaan romaaniin*. Toim. Yrjö Varpio & Liisi Huhtala. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 284–297.
- Forsell, Pia 2001/1999. Charlotta Falkman. Unohdetun kirjailijan kertomuksia hyveestä, sivistyksestä ja toimeentulon vaikeudesta. (Charlotta Falkmans förbisedda författarskap. En berättelse om dygd, bildning och försörjning, 1999). Suom. Kati Launis. Teoksessa *Lähikuvassa nainen. Näköaloja 1800-luvun kirjalliseen kulttuuriin*. Toim. Päivi Lappalainen, Heidi Grönstrand & Kati Launis. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 43–67.
- Forster, E. M. 1981/1927. *The Aspects of the Novel*. Harmondsworth: Penguin.
- Frenckell, Ester-Margaret von 1943. *Offentliga nöjen och private i Helsingfors 1812–1827*. Helsinki: Frenckellska Tryckeri Aktiebolag.
- Genette, Gérard 1997/1987. *Paratexts. Thresholds of Interpretation*. Alkuteoksesta *Seuils* käänntänyt Jane E. Lewin. Cambridge: Cambridge University Press.
- Ginström, Egidius 1964. *Hufvudstadsbladet under 50 år 1864–1914*. Helsinki: Hufvudstadsbladet.
- Gräsbeck, Armas 1952. Mystiken kring Ulrika Charlotta Falkman författarinnan till romanen "Frimurarens fosterson". Teoksessa *Människor och minnen. Personliga hägkomster och släkthistoriska skildringar*. Toim. Paul Nyberg & Victor Hoving. Helsinki: Söderströms, 7–19.
- Grönstrand, Heidi 2005. *Naiskirjailija, romaani ja kirjallisuuden merkitys 1840-luvulla*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Grönstrand, Heidi 2008. In Fredrika Bremer's Footsteps: Early Women Authors and the Rise of the Novel Genre in Finland". *NORA. Nordic Journal of Feminist and Gender Research*. Vol. 16, 46–57.
- Hatavara, Mari 2007. *Historia ja poetiikka Fredrika Runebergin ja Zacharias Topeliusen historiallisissa romaaneissa*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

- Helsingfors Dagblad* 25.9.1865. Uti stadens boklädör á 2 Mark: Frimurarens fosterson.
- Helsingfors Tidningar* 22.5.1847. Literatur. En Prestgård I N-d, af en finsk medborgarinna.
- Hennel, Ingeborg Nordin 2001. På "hvardagslifvets theater". Något om rollspel och musicerande i Fredrika Bremers romaner. Teoksessa *Mig törstar! Studier I Fredrika Bremers spår*. Toim. Åsa Arping & Birgitta Ahlmo-Nilsson. Hedemora: Gidlunds, 97–140.
- Häggman, Kai 1994. *Perheen vuosisata. Perheen ihanne ja sivistyneistön elämäntapa 1800-luvun Suomessa*. Helsinki: Suomen Historiallinen Seura.
- Hökkä, Tuula 2000. Tunteen ja kielen poetiikat. Teoksessa *Oi Runous. Romantiikan ja modernismin runouskäsityksiä*. Toim. Tuula Hökkä. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 11–20.
- Isomaa, Saija 2021. Historiallinen poetiikka tutkimussuuntauksena. *Kirjallisuudentutkimuksen aikakauslehti Avain* 3/2021, 24–41.
- Karkama, Pertti 1999. 1840-luku suomalaisen nykykulttuurin kohtuna. Teoksessa *Kaksi tietä nykyisyyteen. Tutkimuksia kirjallisuuden, kansallisuuden ja kansallisten liikkeiden suhteista Suomessa ja Virossa*. Toim. Tero Koistinen, Piret Kruuspere, Erkki Sevänen ja Risto Turunen. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 84–105.
- Kolbe, Gunlög 2001. *Om Konsterna att Konstuera en Kvinna. Retoriska strategier i 1800-talets rådgivare och I Marie Sophie Schwartz romaner*. Göteborg: Göteborg Universitet.
- Lappalainen, Päivi 2000. *Koti, kansa ja maailman tahraava lika. Näkökulmia 1880- ja 1890-luvun kirjallisuuteen*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Launis, Kati 2005. *Kerrotut naiset. Suomen ensimmäiset naisten kirjoittamat romaanit naiseuden määrittelijöinä*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Launis, Kati 2006. Miksi Lopo juo? Nainen ja alkoholi 1800-luvun ja 1900-luvun alun kirjallisuudessa. Teoksessa *Täysi kattaus. Ruokaa ja juomaa kirjallisuudessa*. Toim. Siru Kainulainen & Viola Parente-Čapková. Turku: Turun yliopiston taiteiden tutkimuksen laitos, 244–268.
- Launis, Kati 2013. From Italy to the Finnish Woods: The Rise of Gothic Fiction in Finland. Teoksessa *Gothic Topographies: language, nation building and 'race'*. Toim. P.M. Mehtonen & Matti Savolainen. UK: Ashgate, 169–186.
- Launis, Kati 2023. Rakkautta ja tunteiden paloa Odessassa: Jelena Ganin romaani *Teofanija Abbiadzio*. *Ajan kohina* 19/2023, teemanumero "Tekstit liikkeessä", 23–32.
- Lenning, Hj. 1934. En gammal Helsingforsroman och dess författarinna. Frimurarens fosterson och Ulrika Charlotta Falkman. *Hufvudstadsbladet* 5.12.1934.
- Lönnqvist, Harriet 1987. *Kvinnliga författare till och med 1892. Biobibliografi över finlands-svensk skönlitteratur*. Turku: Åbo Akademis förlag.
- MacKay, Carol Hanberry 1994. Lines of Confluence in Fredrika Bremer and Charlotte Brontë. *NORA – Nordic Journal of Feminist and Gender Research* 2 (2), 119–129.
- Martin, Anne 2001. "Kohtalon majesteettinen tytär". Goottilaisia laskoksia Hanna Ongelin romaanissa *Ödets dom. Lähikuvassa nainen. Näköaloja 1800-luvun kirjalliseen kulttuuriin*. Toim. Päivi Lappalainen & Heidi Grönstrand & Kati Launis. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 137–158.
- Miller, Nancy K. 1980. *The Heroine's Text: Readings in the French and English Novel*, 1722–1782. New York: Columbia University Press.
- Mäkelä, Anneli ja muut 1989. Romantiikan nukkenaisia. Teoksessa *"Sain roolin johon en*

- mahdu*". *Suomalaisen naiskirjallisuuden linjoja*. Toim. Maria-Liisa Nevala. Helsinki: Otava, 81–88.
- Mäkinen, Ilkka 1999. Lukemisen vallankumous. Teoksessa *Suomen kirjallisuushistoria 1. Hurskaista lauluista ilottelevaan romaaniin*. Toim. Yrjö Varpio & Liisi Huhtala. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 163–177.
- Rossi, Riikka 2009. *Särkyvä arki: Naturalismin juuret suomalaisessa kirjallisuudessa*. Helsinki: Gaudeamus.
- Runeberg, Fredrika 1984/1946. *Kynäni tarina. Muistiinpanoja Runebergista*. Lyhennelmä. (*Anteckningar om Runeberg, Min pennas saga*, 1946.) Suom. Tynni Tuulio. Porvoo & Helsinki & Juva: Werner Söderström Osakeyhtiö.
- Saariluoma, Liisa 1999. *Modernin minän synty 1700-luvun romaanissa. Valituksesta Wilhelm Meisteriin*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Sarjala, Jukka 2007. *Salonkien aaveet. Varhaisin kauhuromantiikka Suomen kirjallisuudessa*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Snellman, J. V. 1993/1842. *Lärän om staten. Samlade arbeten III 1842–1843*. Red. av Jaakko Numminen ja muut. Helsinki: Statsrådets kansli.
- Snellman, J. V. (J.V.S.) 1848. Inhemsk svensk litteratur. En Prestgård i N-d af en Finsk medborgarinna. Nyårsafton, original af U-a. *Litteraturblad* 1.12.1848.
- Stacey, Jackie & Lynne Pearce 1995. The Heart of the Matter: Feminists Revisit Romance. *Romance Revisited*. Toim. Lynne Pearce & Jackie Stacey. Lontoo: Lawrence and Wishart, 11–45.
- Vaakanainen, Noora & Mari Hatavara 2022. Kirjalliset mielet suomenkielisen proosan alkuvaiheissa. *Kirjallisuudentutkimuksen aikakauslehti Avain* 2/2022, 44–61.
- Viihari, Auli 1993. Ancilla narrationis vai kutsumaton haltiatar? Kuvauksen poetiikkaa. Teoksessa *Toiseuden politiikat*. Toim. Pirjo Ahokas ja Lea Rojola. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 60–84.
- Warhol, Robyn 2012. A Feminist Approach to Narrative. Teoksessa David Herman, James Phelan, Peter J. Rabinowitz, Brian Richardson & Robyn Warhol: *Narrative Theory. Core Concepts and Critical Debates*. Columbus: The Ohio State University Press, 9–13.

# Melodraamaa paikallishistorian kehyksessä

## K. J. Gummeruksen erillisteosten poetiikka

Saija Isomaa

 <https://orcid.org/0000-0003-0313-383X>

K. J. Gummerus<sup>1</sup> (1840–1898) on muistettu kirjallisuushistoriassa eritoten siitä, että hän tuli vieneeksi Aleksis Kiven *Seitsemältä veljekseltä* (1870) ensimmäisen suomenkielisen romaanin aseman teoksellaan *Ylhäiset ja alhaiset* (1870). Gummeruksen romaani näet julkaistiin jo vuosia aiemmin *Suometar*-sanomalehdessä jatkokertomuksena nimellä *Johannes, töllin lapsi* (13.7.–30.9.1864). 2010-luvulla teoksen pioneeriasemaa on kyseenalaistettu sisällyttämällä romaanin kategoriaan myös alle satasivuisia kertomuksia. Näin hahmotettuna suomenkielisen romaanin synty varhaistuu Nils Aejmelaeuksen 84-sivuisen *Haaksirikoon* vuodelta 1838 (ks. Eskelinen 2016, 63). Ensimmäinen tai ei, Gummeruksen romaanista ei ole missään vaiheessa tehty juurikaan tutkimusta, mitä voi pitää sen kaunokirjallista arvoa koskevana kannanottona.

1 Artikkelin on kirjoitettu osana Koneen Säätiön rahoittamaa tutkimusprojektia *Suomen kirjallisuuden historiallinen poetiikka* (2022–2026). – Gummeruksen kasteessa saamat etunimet olivat Karl Jakob, mutta elämäkerturi Sampo Haahtela (1947) kutsuu häntä suomenkielistäen Kalle Jaakoksi. Gummerus käytti esikoisteoksessaan *Veljekset* sekä sanomalehdissä julkaistuissa kertomuksissaan nimiensä viimeisistä kirjaimista muodostettua nimimerkkiä –l –b –s, lyhyissä teksteissä myös lyhenteitä K.J.G tai K.J.G:s (mt., 68–69, 321). Vuonna 1881 perustetussa *Lasten Kuvalehdessä* Gummeruksen nimimerkki on –e –o –s etunimien suomennuksiin pohjautuen (mt., 268). Erillisteosten pääasiallinen kirjailijanimi on kuitenkin K. J. Gummerus.

Gummeruksen romaania – ja laajemmin koko tuotantoa – voi kuitenkin pitää juuri tästä syystä kiinnostavana. Millainen on tuotanto, joka olisi voinut olla kirjallisuushistoriallisesti merkittävä mutta jota mennyt tai nykyinen kirjallisuusinstituutio ei ole liiemmin arvostanut? Teosten poetiikan tarkastelu avaa mielekkään näkökulman Gummeruksen kirjallisuushistorialliseen asemaan, sillä syyt kaanonin ulkopuolelle jäämiseen löytyvät todennäköisemmin tuotannosta kuin esimerkiksi kirjailijan yhteiskunnallisesta asemasta. Vanhasta ruotsinkielisestä pappissuvusta<sup>2</sup> polveutuva, Helsingin yliopistosta valmistunut Gummerus oli näet syn-ty- ja koulutustaustaltaan lähtökohtaisesti hyvässä asemassa 1800-luvun jälkipuoliskon sääty-yhteiskunnassa. J. V. Snellman ja Yrjö Koskinen olivat hänen vanhempiansa henkilökohtaisia tuttuja, joilta Gummerus saattoi kysyä neuvoa, ja Suomalaisen Teatterin perustaja Kaarlo Bergbom oli hänen ystävänsä (Haahtela 1947, 108, 162). 1880-luvulta alkaen Gummeruksella oli myös asema aikansa kirjallisuusinstituutiossa hyvin verkostoituneena sanomalehtimiehenä ja kirjakustantajana, jonka päivätyö tosin oli ruotsin ja suomen lehtoraatti Jyväskylän lyseossa. Kirjallisuuden kaanonin ulkopuolelle jääminen johtuu tuotannon luonteesta.

Tarkastelen seuraavassa K. J. Gummeruksen yhdeksän erillisteoksen eli kirjamuodossa julkaistun kaunokirjallisen teoksen poettisia ratkaisuja. Kiinnitän huomiota erityisesti lajivalintoihin ja teoskompositioihin, sillä Gummeruksen kirjailijapoetiikan muutosta voi nähdäkseni hahmottaa mielekkäästi niiden kautta. Gummerus julkaisi itse erillisteoksia vuosina 1862–1875. Hänen kuolemansa jälkeen julkaistiin postuumisti kaksi lehtiteksteistä koottua novellikokoelmaa vuosina 1898–1899. Vaikka erillisteoksia on useita, Gummeruksen pääjulkaisukanava olivat kuitenkin sanoma- ja aikakauslehdet, joissa hän julkaisi alkujaan myös osan erillisteoksistaan. Gummeruksen koko tuotantoa olisikin mahdollista tarkastella sarjajulkaistun kirjallisuuden perinteessä ja kehyyksessä. Kuten viktoriaanista brittiläistä sarjajulkaistua kirjallisuutta (*serial*

2 Gummeruksen elämäkerturi Sampo Haahtela (1947, 10) mainitsee pappeja olleen peräti kahdeksassa peräkkäisessä sukupolvessa; suvun vanhin tunnettu kantaisä on vuonna 1663 kuollut Oriveden kirkkoherra Josephus Petrin. Haahtela (mt., 23) mainitsee Gummeruksen pastori-isän ja äidin kuuluneen herännäisiin.

*fiction*) tutkinut Graham Law (2000, xi) huomauttaa, perinteinen kirjallisuushistoria on usein jättänyt huomioimatta sen, kuinka keskeistä sano- ma- ja aikakauslehdissä julkaiseminen oli 1800-luvun kirjallisuudessa. Lehdissä julkaistu kirjallisuus ei välttämättä löydä myöhempiä lukijoita hankalan saatavuutensa takia tai noudata samoja esteettisiä periaatteita kuin alkujaankin kirjamuotoon kirjoitetut teokset.

Rajaan tästä huolimatta näkökulmani erillisteosten poetiikkaan. Rajausta perustelee se, että Gummeruksella oli tapana julkaista teoksensa jatkokertomuksina kausijulkaisuissa, ja tiettyjen kertomusten valitseminen uudelleenjulkaistaviksi kirjamuodossa nostaa ne tuotannon sisällä erityisasemaan, joskin postuumit teokset ovat luonnollisesti muiden julkisuuteen saattamia. Lisäksi Gummeruksesta ei ole tehty juurikaan uudempaa tutkimusta, ja poetiikan peruskartoitus on mielekästä aloittaa rajatusta, keskeisestä aineistosta. Erillisteoksina julkaistut teokset muodostavat tällaisen aineiston. Gummeruksen tuotantoon kuuluu myös esimerkiksi suomennoksia, asiatekstejä ja laskuopin oppikirja, mutta rajaan ne tarkasteluni ulkopuolelle.<sup>3</sup>

Gummerusta on pidetty romantikkona, joka valitsi yleisökseen suomenkielisen kansan. Esimerkiksi Ilmari Kohtamäki (1964, 427) kuvailee häntä ilmauksella ”täysi romantikko ja topeliaani”, ja Julius Krohn (1897, 459) pitää häntä ”kansantajuis[ena] romaanikirjailij[ana]”. Romantiikan käsite on kuitenkin Gummeruksen kohdalla yleisluontoinen ja täsmen- tämisen tarpeessa. Nähdäkseni Gummeruksen ”romanttisuuden” voi pilkkoa teosten melodramaattisiin, sentimentalistisiin, paikallishistoriallisiin, uskonnollisiin ja kansallisen esittämiseen liittyviin piirteisiin ja arvolatauksiin, jotka kaikki kytkeytyvät tavalla tai toisella romantiikan ideoihin ja taidekäsitteisiin. Yleisesti ottaen suomenkielisessä kirjallisuudessa romantiikan poetiikkoja hyödynnettiin vielä 1800-luvun loppupuolellakin, kuten Gummeruksenkin tuotanto osoittaa: hän ei

3 Listaus Gummeruksen koko tuotannosta löytyy Sampo Haahtelan kirjoittamasta elämäkerrasta *Uskollinen sydän: K. J. Gummeruksen elämä* (1947, 322–331). Lähteissä ei ole säilynyt kiistatonta tietoa siitä, oliko Gummerus itse aikeissa julkaista viimeiset kokoelmat vai ovatko muut tehneet päätöksen julkaisusta hänen kuolemansa jälkeen ja kuka teki toimitustyön. O. A. Kallio (1911, 129) väittää kokoelmat kootuksi Gummeruksen kuoleman jälkeen, mutta hänkään ei täsmennä, kuka toimitti kokoelmat – esimerkiksi *Vanhan pastorin muistelmia* esittää kertomukset eri järjestyksessä kuin alkuperäinen kausijulkaistu jatkokertomus.

omaksunut realismin ja naturalismin taidekäsitteitä vaan kirjoitti niiden kaudella kertomuksia melodramaattisella tyylillään.

Esitän, että erityisesti melodraaman käsite auttaa hahmottamaan Gummeruksen poetiikkaa, sillä genrelle tyypillinen eksessin eli liiallisuuden poetiikka moraalisine mustavalkoasetelmineen ja dramaattisine, spektakkelimaisina tapahtumina sisältävine ihmissuhdejuonineen leimaa erityisesti alkutuotantoa mutta ilmenee vielä myöhäistuotannossakin. Kutsun Gummeruksen poetiikkaa melodramaattiseksi ja esitän, että Gummerus suosii alkutuotannossaan teoskompositiota, jossa melodraaman keinovarat hyödyntävä sisäkertomus esitetään paikallishistorialliseen kehyskertomukseen upotettuna. Teokset ovat tässä mielessä kertomakirjallisia variantteja historiallisesta melodraamasta, mutta sisäkertomuksissa on usein myös perhemelodraaman ja joskus merimelodraaman lajipiirteistöä. Postuumeissa novellikokoelmissa korostuu puolestaan kristillisten arvojen ja hyveellisen elämäntavan opettaminen, ja siihen pyritään hyvinkin lyhyesti kerrottujen yksilötarinoiden kautta melodraaman koukeroisista juonista pääsääntöisesti luopuen. Genrelle tyypillinen hyveen ja paheen vastakkainasettelu leimaa kuitenkin edelleen postuumeja kokoelmia – sitä vain aletaan tulkita aiempaa vahvemmin kristillisen maailmankatsomuksen kautta.

Teospoetiikkojen tarkastelun lisäksi kiinnitän hieman huomiota myös teosten historiallisiin konteksteihin, sillä tietyt Gummeruksen poetiikan piirteet tulevat ymmärrettäväksi aikakauden ja kirjailijan elämän kehyksessä. Kuten esitin, Gummeruksen kohdalla kysymys julkaisualueista, kohdeyleisöstä ja kirjoittamisen motiiveista nousevat esiin, sillä hänen niitä koskevat valintansa ovat mitä ilmeisimmin vaikuttaneet keskeisesti poetiikkaan ja jopa kirjoituskieleen. Kansansivistyksestä innostunut Gummerus pyrki läpi uransa puhuttelemaan kertomuksillaan suomenkielistä talonpoikaista kansaa, ja hänet esitetäänkin varhaisissa kirjallisuushistorioissa (esim. Krohn 1897, 459; Kallio 1911, 131) kansantajuksena kirjailijana ja kansanvalistajana. Sampo Haahtela (1947, 131) väittää lehtijulkaisemiselle tyypillisen jatkokertomus-muodon johtaneen Gummeruksella toisinaan esimerkiksi kertomuksen tarpeettomaan vennyttämiseen, yllättävien käänteiden keksimiseen, luonteenkuvauksen pinnallisuuteen ja kerronnalliseen huolimattomuuteen, kuten Ollila-

nimisen talon muuttumiseen Orpolaksi kertomuksessa ”Onnen sattuma” (1863).

Kontekstuaalisesti katsoen piirteet eivät kuitenkaan ole erityisen poikkeuksellisia ajassaan. Monet tunnetut 1800-luvun kirjailijat, kuten Alexandre Dumas, Charles Dickens ja Honoré de Balzac, julkaisivat romaaneitaan alkujaan lehdissä jatkokertomuksina, ja *följetong*-muodolle tyypillisiä muotoratkaisuja esiintyy myös aikakauden klassikkokirjallisuudessa. Toisaalta 1800-luvulla suosittu melodraama-genre sallii ja jopa suosii epäuskottavia, koukeroisia juonia, ja esimerkiksi Balzacin, Dickensin, Victor Hugon, Dostojevskin, Joseph Conradin ja Henry Jamesin on nähty hyödyntäneen genren repertoaaria (Brooks 1995/1974, xiii). Suomen kirjallisuudessa melodraaman piirteitä on löydetty niin varhaisista naisten kirjoittamista romaaneista kuin Aleksis Kiveltä, Minna Canthilta sekä 1900-luvun tukkilais- ja talonpoikaisepiikasta (ks. esim. Grönstrand 2000; Alitalo & Alitalo 1990; Kainulainen 2016). Melodramaattisen kerronnan ja jatkokertomus-muodon kytkytyminen toisiinsa Gummeruksella ei olekaan yllättävää. Haahtela (1947, 131) huomauttaa myös Topeliuksen sanomalehdissä julkaistujen jatkokertomusten olevan juoneltaan venytettyjä ja sisältävän toinen toistaan yllättävämpiä käännteitä, ja Gummeruksen voi ajatella liittyvän muotoratkaisuiltaan myös ihailemansa Topeliuksen perinteeseen. Melodraaman ja jatkokertomus-muodon ohella heille on yhteistä myös esimerkiksi pyrkimys historialliseen fiktion, joskin Topelius kirjoitti äidinkielellään eli ruotsiksi.

Tarkastelen ensin Gummeruksen yhden kertomuksen sisältävien erillisteosten eli *Veljesten* (1862), *Rahvaan tytär, miljoonain hallitsian* (1868), *Ylhäisten ja alhaisten* (1870) sekä *Peritääänkö vihakin?* -teoksen (1875) poetiikkaa, ja siirryn siitä novellikokoelmien *Alkuperäisiä suomalaisia uuteloita vihko I* (1865), *Alkuperäisiä suomalaisia uuteloita vihko II* (1873) ja *Alkuperäisiä suomalaisia uuteloita vihko III* (1873) tarkasteluun. Lopuksi erittelen postuumia kertomuskokoelmia *Vanhan pastorin muistelmia* (1898) ja *Haudankaivajan kertomuksia* (1899). Käsitelen Gummeruksen esikoisteosta muita laajemmin, sillä esittelen sen kautta kirjailijapoetiikan peruspiirteitä. Hahmotan Gummerusta seuraten *Ylhäiset ja alhaiset* romaaniksi ja valtaosan muista ”uuteloiksi” eli novelleiksi, vaikka jako ei



olekaan erityisen mielekäs jatkokertomuksiksi kirjoitettujen kertomusten muodon kuvauksena: jotkut ”uuteloista” näet jakautuvat lukuihin ja muistuttavat muodoltaan ja laajuudeltaan enemmän pienoisromaanina kuin novellia.<sup>4</sup>

## Gummeruksen melodramaattinen poetiikka *Veljeksissä*

Pietistisen papin perheeseen Kokkolassa syntynyt K. J. Gummerus aloitti kirjoittamisen noin 15-vuotiaana vuoden 1855 tienoilla käydessään koulua Pietarsaareissa. Hänen äidin- ja koulukielensä oli ruotsi, ja myös varhaiset runot ovat ruotsinkielisiä, joskin Gummerus oli oppinut kasvuympäristössään myös suomea. Vilkkaan pojan koulumenestys jäi Haahtelan (1947, 36) mukaan ”alapuolelle keskinkertaisen”, mutta Gummerus onnistui kuitenkin suorittamaan ylioppilastutkinnon approbatur-arvosanalla vuonna 1861 ja jatkoi pappissuvun perinteiden mukaisesti Helsingin yliopistoon opiskelemaan teologiaa. Yliopisto-opintoja edelsi henkinen kriisi ja kääntymys kodin pietistiseen uskoon. Yliopistossa kansallinen innostus vei kuitenkin mukanaan, ja Gummerus siirtyi vuoden opintojen jälkeen opiskelemaan historiallis-kielitieteelliseen osastoon edistääkseen kirjailijanuraa. Hän ei kokenut papin uraa omakseen. (Mt., 120–122.)

Opiskeluvuosista 1861–1871 muodostui vahva luomiskausi, sillä Gummerus julkaisi niiden aikana neljä erillisteosta sekä useita novelleja ja runoja kausijulkaisuissa. Ensimmäinen julkaistu teksti oli pateettinen kääntymyskertomus ”Hän oli venäläinen” vanhuksena kääntymyksen kokevasta, rikoksia tehneestä venäläissotilaasta (*Suometar* 2. ja 9.5.1862). Saman vuoden heinäkuussa julkaistiin ensimmäinen erillisteos, P. Th. Stolpen kustantama 48-sivuinen proosakertomus *Veljekset: Uutelo* (1862, = V), jossa ilmenevät jo monet keskeiset Gummeruksen alkutuotannolle tyypilliset poeettiset piirteet. Teoksessa on paikallishistoriallinen kehystys, jonka kautta kertoja kiinnittää menneisyyteen sijoittuvan kertomuk-

4 Uutelo on Gummeruksen luoma uudissana tai käännös, jolla hän viittaa novelliin. Termi ei vakiintunut yleiseen käyttöön.

sensa tiettyyn maantieteelliseen lokaatioon, tässä kertomuksessa Pietarsaaren hautausmaalle, joka on osa kerrontahetken maailmaa:

Kuin joskus satut, suomalainen, kävelemään Pietarsaaren kirkkomaalla, niin silmäile itäpuolelle kirkkoa, seisahda ja ajattele — ”kukahan tuollekin suurelle koivulle ruumiillaan höystettä antaa?” Mene sitten liemmäksi, kaiva koivun juurella tuuman maahan, pyyhi pois multa ja hautaa merkitsevä kivi kohtaa sinua ja sana sattuu silmiisi; sana joka tietä antaa kutka juurten alla lepäävät, sana: Veljekset. Sinä et viisastu, sinä et osaa aavistaa kutka nää veljekset ovat. Sinä katselet kiveä, se on homehtuneena, röhmäinen. Sinä ajattelet: Ei rikkaus tuota rakentanut, ei sukulaiset kiveä maahan kätkenyt; ja sinulla on oikeen. Kivi on toista sataa ajastaikaa paikkansa pitänyt, toista sataa ajastaikaa peittänyt suuren salaisuuden. — Anna heidän rauhassa levätä, älä ilmoita salaisuutta, joka jo homehen alla taltuu; niin taidat sanoa, tahi viekoittelee sinua uteliaisuus ja sinä kysyt — kutka nää ovat, nämät veljekset? Kevätlumi sulaa jo Ebba Brahen raunioissa, istu kysyjä ja kuuntele, minä tahdon sinulle salaisuuden ilmoittaa. (V, 3–4.)

Kehyskertomusta seuraa ison vihan aikaan sijoittuva kertomus paikkakunnalla tapahtuneesta rakkausdraamasta, ja kehyskertomuksen avulla sisäkertomus saa paikallishistoriallisen kehystyksen ja motivaation. Yleisön puhuttelu on toinen tyypillinen aloituskonventio. *Veljeksissä* merkillepantavaa on sen puhuttelu ”suomalaisena”. Puhuttelu on kutsu muotoutuvassa olevaan kansalliseen identiteettiin ja kertomuksen lukemiseen osana suomalaisten historiaa. Puhuttelu muuntuu jopa sinä-kerronnaksi kertojan raportoidessa, mitä puhuteltu suomalainen tekee ”sinä katselet” -tyyppisillä väitelauseilla. Sinä-kerronta on verrattain harvinainen kerronnan keino,<sup>5</sup> mutta Gummerus hyödyntää sitä

5 Monika Fludernik (1994) nostaa ensimmäiseksi esimerkiksi sinä-kertomuksesta Augustinuksen *Confessiones*-teoksen, jossa Jumalaa puhutteleva kertoja kertoo sinä-muodossa Jumalan teoista elämässään. Hän nostaa sen lisäksi esiin kahdeksan muuta tekstiä, jotka on julkaistu ennen vuotta 1900. Gummeruksen kertoja käyttää sinä-kerrontaa lyhyesti kertomuksen alussa retorisenä keinona, eikä hän palaa siihen myöhemmin. Kyse ei ole sinä-kertomuksesta vaan sinä-kerronnan paikallisesta käytöstä.

heti esikoisteoksensa avauksessa pyrkiessään suostuttelemaan lukijoita osallistumaan kertomukseen. Myös salaisuudesta puhuminen on kertojan yleisön retorista suostuttelua: kertomuksen lukemalla pääsee osalliseksi paikkakuntaan liittyvästä salaisuudesta. Puhuteltua myös imarrellaan toteamuksella ”sinulla on oikeen”. Gummerus tulee kirjallisuuden kentälle komealla retorisella avauksella.

Esikoisteoksen aloitus kytkee sen historiallisen romaanin, novellin ja näytelmän lajeihin, jotka oli vakiinnutettu osaksi aikakauden keino-varantoa muun muassa Zacharias Topeliuksen, Fredrika Runebergin ja Fredrik Cygnaeuksen tuotannoissa. Kehyskertomuksen tai esipuheen käyttö on tyyppillistä ajan romaaneille, mutta keino saa Mari Hatavaran (2007, 26) mukaan historiallisessa romaanissa myös historiallisuuteen liittyviä merkityksiä. Historialliset lajit olivat ylipäänsä keskeisiä romantiikassa, sillä niissä yhdistyvät romantiikan kiinnostus menneisyyteen ja pyrkimys kansallisen esittämiseen – yhteisön historian kertomista voi pitää keskeisenä yhteisön hahmottelemisen keinona (ks. mt., 40). Gummeruskin lähtee heti ensimmäisellä teoksellaan piirtämään palaa suomalaisten historiasta. Teos ilmestyi samana vuonna kuin Fredrika Runebergin 1590-luvulle sijoittuva historiallinen romaani *Sigrid Liljeholm*. Se kuvaa kuitenkin Runebergin ensimmäisen historiallisen romaanin (*Fru Catharina Boije och hennes döttrar*, 1858) tavoin isonvihan aikaa 1710–1720-luvuilla, jota Gummerus kuvasi muissakin kertomuksissaan (esimerkiksi ”Sadan leukaluut”).

Melodraaman soveltuvuudesta historialliseen esittämiseen on käyty keskustelua esimerkiksi historiallisen elokuvan tutkimuksessa. Jeremy Maron (2009, 67) on huomauttanut, että melodramaattisia piirteitä on usein pidetty pikemminkin esteinä historialliselle esittämislle kuin sen yhtenä muotona. Hänen mielestään melodraama on kuitenkin historiallisen esittämisen muoto, jonka kautta voi vedota moraaliseen ja emotionaaliseen rekisteriin sekä ilmaista asioita, joita on vaikea pukea sanoihin. Tällaisena se sopii erityisen hyvin esimerkiksi holokaustin kaltaisten historiallisten tapausten esittämiseen. (Ks. mt.)

*Veljesten* tapauksessa historiallisuus jää kuitenkin vain kertomuksen dramaattisen miljöön tuottajaksi tai retoriseksi pinnaksi, joka ei määritä kerrontaa syvällisesti. Vaikka isonvihan konflikteihin suomalaisten ja

venäläisten välillä viitataan *Veljeksissä* toistuvasti ja kertoja muistuttaa lukijoitaan aikakauden väkivaltaisuudesta, varsinaisia taisteluita ei juurikaan kuvata eivätkä kuvatut ihmiskohtalot näyttäyty juuri kuvatulle epookille luonteenomaisina. Kertomus keskittyy ihmissuhedraamaan, jonka keskiössä on veljesten kuoleman aiheuttava kaunis mutta petollinen nainen. Henkilöhahmoja, tarinaa ja monia motiiveja voi pitää melodraaman keinovarannoista poimittuina. Melodraamaan on liitetty eksessin poetiikka, jota karakterisoi esimerkiksi liioittelu tai ylidramatisointi sekä äärimmäisyydet (ks. Brooks 1995, xiii). Melodraama syntyi 1700-luvun Ranskassa musiikkinäytelmän muotona, joka pyrki vetoamaan yleisön tunteisiin speaktaakkelimaisilla näyttämöefekteillä ja dramaattisilla, jännittäväillä tapahtumakuluilla. Monet oopperat ovat melodraamoja. Genre omaksuttiin kuitenkin soveltuvin osin myös kertomakirjallisuuteen, ja sitä kehiteltiin eri suuntiin – esimerkiksi brittiläisessä kirjallisuudessa oli meriaiheisia, goottilaisia ja perhemelodraamoja (ks. Williams [toim.] 2018). Laji on edelleen produktiivinen niin kirjallisuudessa kuin esimerkiksi audiovisuaalisessa mediassa, jossa se ilmenee esimerkiksi niin sanotuissa saippuasarjoissa ja elokuvissa. Laajan levinneisyyden kääntöpuoli on kuitenkin genren muuttuminen vaikeasti kuvattavaksi, mihin on viitannut esimerkiksi James L. Smith (2021/1973, 14).

Melodraamassa henkilöhahmot ovat tyypillisesti joko hyviä tai pahoja, eikä välimuotoja ole. He eivät käy sisäistä kamppailua moraalisisissa kysymyksissä, vaan kamppailut käydään ulkoisia olosuhteita vastaan. (Esim. Brooks 1995, 4–5; Smith 2021, 26–28.) Paheelliset henkilöhahmot juonittelevat hyveellisiä vastaan ja näyttävät onnistuvan rikoksissaan, kuten sieppauksissa, petoksissa, ryöstöissä ja murhissa. Lopussa oikeus kuitenkin voittaa, eli poeettinen oikeudenmukaisuus toteutuu. Perushahmoja ovat kärsivä sankaritar tai sankari sekä roisto. Melodraamalle tyypillisiä motiiveja ovat esimerkiksi kiroukset, ennustukset, salaisuudet, valheelliset kirjeet, ahdinkoon ja ahdistelun kohteeksi joutuneet orpolapset, vahingossa kuullut rikossuunnitelmat, salaperäiset muukalaiset, komeat sankarit ja sala-avioliitot. Yleinen juonenkäänte on alakynnessä olevan hyveellisen henkilöhahmon paljastuminen perijäksi tai aatelisuvun kadonneeksi jäseneksi. (Ks. esim. Smith 2021, 19–23; Brooks

1995, 11–12.) Genren – ja Gummeruksen – maailmaan kuuluvat myös kuolinvuodekohtaukset, joissa salaisuudet paljastuvat, ja hautausmaa-kohtaukset, joissa tehdään sovintoa menneisyyden kanssa. Peter Brooks (esim. 1995, xi) on huomauttanut psyyken tilan koodautuvan melodraamassa kehoon, ja Gummeruksellakin mielen esittäminen kehollistuu ja muuttuu spektaakkeliksi, kun mielenliikutuksen valtaan joutuneet henkilöahamot valahtavat vaaleiksi, vapisevat, pyörtyvät tai saavat muita kehollisia oireita. Gummerus ei kirjoita näytelmiä, vaan hyödyntää melodraaman repertoaaria kertovassa proosassa.

Haahtela (1947, 194–195) kuvaa *Ylhäisten ja alhaisten* ”romanttisia” piirteitä tavalla, jotka karakterisoivat yleisemminkin Gummeruksen melodramaattista kerrontaa. Hänen mukaansa ”[j]uonen monipolvinen solmeilu, yllättävät käännteet, sattuman salaperäinen vaikutus, kohtalo, joka omalla logiikallaan ohjaa tapahtumien kulkua, hyvän ja pahan dualismi ihmiselämässä ja siihen pohjautuva syyn ja seurannan suoriivainen laki – ne ovat romanttisen kerronnan aineksia, joita kertoja itse läsnäolevana, opastavana ja ohjaavana kätenä hoitelee”. Myös *Veljeksissä* on samoja aineksia. Teos kuvaa Anströmiä pietarsaarelaista kauppiasperhettä, johon kuuluu vanhempien Eirikin ja Johannan lisäksi aikuistuva tytär Hanna sekä aikuiset kasvattilapset Aato ja Elias. Jokainen on kuvattu ylevöitetysti: esimerkiksi Hanna on ”korea helläsydäminen, ylevä neito” ja hänen muita naisia ylevämmässä äidissään asuu ”korkea-mielinen, kaunis sydän” (V, 11–12). Hahmojen eksessiivinen hyvyys kytkeytyy melodramaattiseen mustavalkoiseen esittämiseen.

Hanna rakastaa Eliasta, mutta Elias rakastuu perheen Ruotsista mukanaan tuomaan kuvankauniiseen orpoon Emmaan ja nai hänet. Emma on melodraamalle tyypillinen syvän pahuuden edustaja: kertomuksen edetessä käy ilmi, että hän on synnyttänyt aviottoman lapsen, tappanut lapsen petollisen isän sekä murhannut aiemman ruotsalaisen kasvatti-perheensä tyttären, joka sai kirjeen lukemisen kautta tietää Emman synkistä taustasta. Kauneudestaan ja nuoruudestaan huolimatta Emma on sydämetön murhaaja, eikä hän edes usko Jumalaan, mikä on teoksen moraalisisessa maailmassa suuri erehdys ja lankeemus. Salaisuudet ja niiden paljastuminen esimerkiksi kirjeen välityksellä ovat melodraamal-

le tyypillisiä motiiveja,<sup>6</sup> ja Emman menneisyys paljastuu kirjeen kautta Anströmeille ennen vihkimistä. Rakastunut Elias ei kuitenkaan usko lukemaansa, mikä kostautuu myöhemmin, kun Emma tappaa salaisuutensa tietävän nukkuvan Aaton veitsellä ja pakenee Ruotsiin. Elias reagoi veljensä kuolemaan vetämällä veitsen tämän rinnasta ja upottamalla sen omaan sydämeensä. Hänen traaginen erehdyksensä oli sokaistua rakkaudesta ja ohittaa läheisten varoitukset, ja seurauksena on verenvuodatus. Veljesten veri vuotaa juuri sydäimestä, mikä kuvastaa rakkauden roolia heidän tuhoutumisessaan.

Goottilaisen melodraaman motiivit kirous ja ennustus esiintyvät *Veljeksissä*. Naapurin Hullu-Maijan mukaan Anströmit tuovat Ruotsista mukanaan kirouksen ja ”veli verensä veljen miekalla vuodattaa” (V, 20). Hahmo nauraa toistuvasti hullun naurua ”ha .. ha .. ha”, mikä muistuttaa ennustuksesta ja luo pahaenteisen taustan tapahtumille. Kertaalleen siihen liittyy myös Hullu-Maijan laulu, jonka sisältönä on veljesten kuolema (V, 28). Näyttämöllä esitettyyn melodraamaan kuuluu historiallisesti musiikki – jo lajinimityksessä esiintyy lauluun viittaava kreikan sana *melos*. Kertomakirjallisuudessa musiikki jää tekstuaaliseksi. Mielipuolisen naurun motiivi esiintyy sittemmin Minna Canthin melodramaattisessa *Työmiehen vaimossa* (1885) Homsantuun eli Kertun repliikeissä ”Teidän lakinne ja oikeutenne, ha, ha, ha [– –] Niitähän minun pitikin ampua” (Canth 1885, 106).

Emman henkilökuvaa yhtäältä häävieraita ihastuttavana morsiamena ja toisaalta demonisena murhaajana, jonka silmistä ”loisti helvetin tuli” (V, 37), jää psykologisesti epäuskottavaksi – hänen hahmoaan ei teoksesa niinkään analysoida vaan vain dramatisoidaan. Toimintaa motivoivia viitteitä löytyy lähinnä keskustelusta Aaton kanssa. Houreisesti puhuva Emma paljastaa näkevänsä harhoja Aaton kysytyä, onko hän ihminen vai paha henki: ”minun mieleni muuttuu välistä niin kummaksi... Minä näen välistä näköjä, niin hirmuisia, että järkeni katoaa... niin oli nykyin” (V, 40). Emma väittää Jumalan auttaneen häntä ensimmäisessä

6 Gilles Menegaldo (2020, 74) huomauttaa kirjeen olevan melodraaman peruskonventio, kun taas Bélen Vidalin (2006, 224) mielestä liian myöhään saapuvan kirje on lajin konventio. Motiivia ei ole tutkittu laajasti, mutta se esiintyy monissa melodramaattisissa teoksissa ja hahmottuu lajityypilliseksi keinoksi.

murhassa. Aatoa murhatessaan hän rukoilee kuitenkin avukseen Jumalan sijasta pirua, eli teos viittailee toistuvasti mahdollisuuteen nähdä Emma pahan vallassa toimivana. Hullu-Maija ennusti Anströmiön tuovan Ruotsista mukanaan kirouksen, ja Emmen demonisuus kytkee hahmoa goottilaiseen melodraamaan, jonka repertoariin kuuluvat niin kiroukset, hulluus kuin riivaus.

Emma tunnustaa yksinpuhelussaan olevansa ”murhaaja” mutta myös ”mustilaistytö” (V, 36). Viittaus romanitaustaan herättää kysymyksen etnisyyden kuvauksesta melodramaattisissa teoksissa. Viola Parente-Čapková (2011) on tarkastellut romanien stereotypisoivaa esitystä kotimaisessa kirjallisuudessa. On mahdollista, että se liittyy osaltaan myös melodraaman lajipoetiikkaan. Gummeruksen melodramaattisen *Rahvaan tytär, miljoonain hallitsia* -teoksen ennustajahahmo on romani, samaten Canthin *Työmiehen vaimon* Kerttu ja Aleksis Kiven *Seitsemässä veljeksessä* kuvattu ”Rajamäen rykmentti” (ks. myös mt.; Löytty 2021). Kaikki hyödyntävät melodraaman keinovarantoa – myös *Seitsemän veljestä*, jonka melodramaattista hakeutumista speaktaakkelimaisten tapahtumien kuvaamiseen ei ole aina huomattu maalaismiljööön ja ”Kiven realismin” takaa.<sup>7</sup> Brittiläistä merimelodraamaa tutkinut Arnold Schmidt (2019, 9) huomauttaa, että viktoriaaninen melodraama nojaa vahvasti etnisiin ja rodullisiin stereotyyppioihin. Kotimaisessa melodraamassa romanitausta vaikuttaa olevan vastaava stereotypisoitu etnisyyks.

Melodraamalle tyypillinen poeettinen oikeus ei oikeastaan toteudu *Veljeksissä* muutoin kuin Emmen osalta, sillä teoksen lopussa kuvataan, kuinka Emma tuodaan Ruotsista Suomeen mestattavaksi. Aiemmin Jumalan kieltänyt murhaajatar on tullut uskoon ja katuu tekojaan, mutta silti hänet mestataan kertomuksen lopussa kirveellä ja kaunis pää nostetaan yleisön nähtäväksi. Kohtauksessa tulee esille kertomuksessa muutenkin ilmenevä groteski aines.

7 Viittaan erityisesti Hiidenkivi-jaksoon, öiseen pakoon Impivaaran saunapalosta susilauman seuraamana ja loppuluvun kuvaukseen ukkosmyrskyssä Jumalaa kiroavasta Juhaniasta ja polvillaan sateessa rukoilevasta Seunalan Annasta. Myös esimerkiksi dramaattisten karkumatkojen ja tappeluiden sekä ”Rajamäen rykmentin” sepittämisen osaksi tarinamaailmaa voi nähdä melodramaattisena hakeutumisenä näyttäviin speaktaakkeleihin tai ryhmäkohtauksiin.

Kertomus päättyy makaaberisti hautausmaalle, jossa Hullu-Maijan kuvataan hakkaavan järkensä menettäneen Hannan kanssa veljesten hautakiveä. Groteski hautausmaakohtaus vahvistaa motiivitasolla kertomuksen kytköstä goottilaiseen melodraamaan. Pietarsaaren hautausmaalta alkanut kerronta palaa lopussa samaan kehykseen varoituksin Jumalan kostosta, mikä nostaa uskonnollisen maailmankuvan etualalle. Melodraama on hyvän ja pahan vastakkainasettelussaan moralistinen ja moralisoiva genre, ja *Veljeksissäkin* speaktaakkelimaisesta pahuudella, draamalla ja verenvuodatuksella nautiskelusta siirrytään lopussa melko nopeasti vanhatestamentillisiin ajatuksiin kostavasta Jumalasta. Nähdäkseni lopun isänmaallinen ja uskonnollinen päätös eivät kuitenkaan onnistu lyömään leimaa teokseen kokonaisuutena, vaan Emman tekojen kautta toteutuva pahuuden voittokulku hallitsee teosta. Teos ei myöskään näydy erityisen paikallishistoriallisena kehystyksestä huolimatta, sillä hahmot ovat mustavalkoisuudessaan peräisin melodraaman ylikansallisesta henkilögalleriasta ja paikallisen tai historiallisen kuvaus jää pintapuoliseksi. Vaikka melodraama ei välttämättä estä historiallista esittämistä vaan voi olla yksi sen keinovarannoista, *Veljeksissä* genre toimii historiallisuuden vastavoimana.

### *Ylhäiset ja alhaiset* ja *Rahvaan tytär* melodramaattisina kertomuksina

Gummerus kirjoitti varhaiset teoksensa yliopisto-opintojen ja lukuisten ylioppilasrientojen ohessa, eikä oikeastaan ole yllättävää, että *Veljeksissä* kehitelty poetiikka toistuu varioituen myös myöhemmissä teoksissa. Vaikuttaa siltä, että paikallishistoriallisesti kehystetty melodramaattinen kertomus toimi hänelle mielekkäänä teoskomposition perusmallina, jota oli mahdollista viedä uusiin suuntiin pieniä muutoksia tehden. Gummerus kartoittaa muodon mahdollisuuksia kaikissa alkutuotannon teoksissaan, myös ainoassa täysimittaisessa romaanissaan *Ylhäiset ja alhaiset*, alkuperäiseltä nimeltään *Johannes, töllin lapsi*. Koska Gummerus teki vuoden 1870 versioon vain kielellisiä muutoksia, kertomusta on perusteltua tarkastella esikoisteosta seuraavana laajana proosateoksena.



*Ylhäiset ja alhaiset* yhdistää kehitys- ja rakkausromaanin repertoaareja kertoessaan opintielle pääsevistä mäkitupalaisen pojasta Johanneksesta, joka rakastuu Turussa opiskellessaan tavoiteltuun majurin tyttäreeseen ja onnistuu säätyerosta ja yhteisön paheksunnasta huolimatta voittamaan tämän rakkauden. Johannes kosii ja Maria myöntyy sydämessään. Kertomuksen maailma on kuitenkin lähtökohdiltaan melodramaattinen, eikä kosintakaan toteudu ilman komplikaatioita. Maria vastaa turhamaisuuttaan kosintaan sananvalinnoilla, jotka Johannes tulkitsee kieltäväksi vastaukseksi. Johannes poistuu elämänhalunsa menettäneensä ja päätyy houreisen harhailun päätteeksi Englantiin, jossa hän pääsee varakkaan, oppineen miehen, Marthanyn, suojatiksi. Maria puolestaan ajautuu lähes hysteeriseen tunnekuuhuun tajuttuaan Johanneksen lähteneen, ja yöllinen ukkosmyrsky riehuu yhdessä hänen tunteidensa kanssa eksessin poetiikan mukaisesti. Lopulta salama jopa iskee huoneeseen ja vahingoittaa Mariaa. Maria häilyy pitkään elämän ja kuoleman rajalla, mutta päättää toivuttuaan olla uskollinen Johannekseksi, vaikka isälle mieluinen kosija piirittääkin häntä. Eksessiivisyys, speaktaakkelihakuisuus ja henkilöahmojen ehdottomuus leimaa kerrontaa ja henkilökuvausta. Perhemelodraamalle tyypillisesti ihmissuhteet muodostuvat koukeroisiksi ja tarjoavat jatkuvasti polttoainetta dramaattiselle kerronnalle. Vaikka melodramaattisuus leimaa Gummeruksen tuotantoa, hän ei kuitenkaan muissa teoksissaan keskity läheskään yhtä laajasti rakastuneiden tunteiden kuvaamiseen, ja romaani on tässä suhteessa poikkeuksellinen tuotannon kokonaisuudessa.

Laajahko romaanimuoto mahdollistaa lavean sivukertomuksen luomisen pääkertomuksen rinnalle. Se kertoo Johanneksen veljen Kyöstin suhteesta vietettyyn papintyttäreeseen Katriin. Yläluokkainen kreivi vietteli ja hylkäsi nuorena orvoksi jääneen, turvattoman Katrin tämän nuoruudessa, ja suhteesta syntyneen aviottoman lapsen surmannut Katri on siitä lähtien hautonut kostoja. Kyöstin yllyttäminen paheisiin ja rikoksiin on Katrille keino saada paatunut rikoskumppani, ja Katri vertautuuikin julmuudessaan *Veljesten* Emmaan, joskin hänen pahuuttaan motivoidaan sitä selittävällä viettelykertomuksella. Romaanin suurin ja näytävain tapahtuma eli Turun historiallinen palo vuonna 1827 on melodramaattinen speaktaakkeli, jossa kertomuksen tarinalinjat kohtaavat

ja luonteet paljastuvat. Tulipalon syyttää lajin logiikan mukaisesti pahuuden töitä tekevä Katri, ja hänen lähes demoninen kostonhimosaa saa dramaattisen ilmaisunsa maan suurimman kaupungin tuhoavassa liekkimeressä. Tulipalo tarjoaa sankaruuden mahdollisuuden Johannekselle, joka saapuu vuosien poissaolon jälkeen juuri oikealla hetkellä pelastamaan Marian suurpalosta ja ansaitsemaan hänen sydämensä. Poeettinen oikeus toteutuu, kun julma Katri kuolee palossa mutta rakkaudessaan uskollinen Maria pelastuu. Marian isän menehtyminen sydänkohtaukseen palossa vapauttaa Marian solmimaan epäsäätyisen avioliiton Johanneksen kanssa. Yliopistosta valmistunut Johannes on tosin sopivasti noussut syntymäsäädystään sivistyneiden kategoriaan, eikä säätyero ole merkittävä.

Haahtela (1947, 187, 189) huomauttaa Gummeruksen pohtineen myös nimeä *Sydämen tiet* romaanin kirjaversiolle ja pitää lopullista nimeä *Ylhäiset ja alhaiset* harhaanjohtavana: se ei hänen mielestään viittaa teoksen tutkimaan ihmissydämeen vaan yhteiskunnalliseen problematiikkaan. Ylhäisyyttä ja alhaisuutta ei kuitenkaan tarvitse tulkita viittaukseksi yhteiskuntasäätyyn vaan säätyasemasta riippumattomaan sydämen jalouteen tai epäjalouteen – karkeammin ihmisten hyvyteen ja pahuuteen, joiden vastakkainasettelusta melodraama saa keskeisen sisältönsä. Ylipäänsä vaihtoehtoiset nimet osoittavat, että teosta voi lukea niin yhteiskunnallisena kehityskertomuksena (*Johannes, töllin lapsi*), rakkaustarinana (*Sydämen tiet*) kuin melodramaattisena hyvyyden ja pahuuden kuvauksena (*Ylhäiset ja alhaiset*). Gummeruksen tuotannossa teos on poikkeuksellinen laajuutensa ja (yli)dramatisoidun tunteiden kuvauksen puolesta. Haahtela (mt., 187–189) näkee Gummeruksen käyttäneen teosta vakuuttaakseen morsiamensa lahjakkuudestaan ja voittaakseen tämän rakkauden, eli syy teoksen uudelleenjulkaisuun ei välttämättä ollut taiteellinen.

Gummeruksen vuonna 1868 julkaistu erillisteos, *Rahvaan tytär, miljoonain hallitsia. Historiallinen kertomus* (jatkossa RT) uudistaa kirjailijapoetiikkaa sijoittamalla historiallisen kertomuksen ulkomaille. Lisäksi teoksen keskushenkilö Martta paljastuu Pietari Suuren toiseksi vaimoksi, Katarina I:ksi, eli päähenkilö on historiallinen. Teos poikkeaa Gummeruksen tuotannon yleislinjasta, sillä yleensä historiallisuus ra-

kentuu hänen teoksissaan kerrotun maailman piirteiden kautta ja keskushenkilöt ovat fiktiivisiä. Aihetta ei myöskään ole otettu autonomisen Suomen vaan sen emämaan Venäjän historiasta, mikä on poikkeama myös ajan kotimaisen historiallisen fiktion yleislinjasta. Tähän nähden ei yllätä, että kertoja näkee alussa melkoisesti vaivaa vakuuttaakseen suomalaiseksi asemoidun lukijansa kertomuksen lukemisen mielekkyydestä ja merkityksestä. Ensimmäinen tekstikappale keskittyy luomaan kohosteisen me-kerronnan avulla suomalaisten lukijayhteisöä ja esittämään kertomuksessa kuvattu vierasmaalaisten yhteisö veljeskansana.

Tuolla puolen Suomen lahden on maakuntia, joissa vielä tänä päivänä asuu ihmisiä, mitkä ovat Suomalaisten — meidän — sukuperää. Me emme tunne heitä enää. Se aikakausi, jona saman isän kodissa heidän kanssansa elimme, on jo menneiden aikojen mustan hunnun taka kauas siirtynyt. Me emme enää ymmärrä heidän kieltänsä, mutta äänekkeet soivat kumminkin, kun niitä kuulemme, korvissamme tunnetuilta. Me tunnustamme heitä veljiksi, sillä me näemme, että heissä asuu sama henki kun meissä. Me havaitsemme heissä samat pyrinnot kun meissä itsissämme. [– –] (RT, 1.)

Kertoja täsmentää myöhemmin (RT, 3) kuvatun perheen olevan ”Suomalainen”, mikä palvelee samaa retorista pyrkimystä vakuuttaa suomalainen lukija kertomuksen lukemisen mielekkyydestä. Jo Gummeruksen esikoisteoksen aloitus oli retorisesti ja kerronnan keinoiltaan monipuolinen, mutta *Rahvaan tytär, miljoonain hallitsia* vie koristeellisuuden pidemmälle. Kehyskertomus laajenee noin kolmisivuiseksi ja hyödyntää me-kerronnan ja lukijan puhuttelun lisäksi myös ennakointia (”Näillä main eli nainen, joka on oleva tämän kertomuksen ruhtinatar”, RT, 2). Kerronta tuottaa lähes teatterimaista vaikutelmaa fiktiivisessä maailmassa oppaan kanssa liikkuvasta yleisöstä, kun kertoja lopulta osoittaa kuvaamastaan kylämaisemasta huoneen, johon hän kehottaa yleisöään astumaan kanssaan: ”Tänne, tähän huoneeseen astukaamme” (RT, 3). Aloitus varioi poikkeuksellisella tavalla Gummeruksen sinänsä vakiintunutta aloituskonventioita.

Historiallisuus palvelee tässäkin teoksessa melodraamaa, sillä ku-

vaukset Pultavan taisteluun (1709) huipentuvasta Ruotsin ja Venäjän välisestä Pohjan sodasta ruokkivat dramaattista juonenkuljetusta, jossa Martta muun muassa vangitaan ja otetaan orjaksi. Kaunottaren omistusoikeudestaan kiistellään, ja hänet erotetaan ruotsalaisesta aviomiehästään. Lopulta Venäjän keisari Pietari Suuri rakastuu häneen ja kosii häntä. Eksessin poetiikan mukaisesti Martan kauneus ja jalous on niin äärimmäistä, että keisarikin on valmis tekemään mitä vain saadakseen hänet omakseen. Siveä ja nöyrä Martta suostuu avioliittoon vasta kun saa tietää ensimmäisen aviomiehensä kuolleen. Tämäkin on melodramaattinen piirre, sillä historiallisessa todellisuudessa Katariina I:n tiedetään olleen keisarin rakastajatar jo ennen avioitumista.

Kertomuksen melodramaattisuuteen viittaa jo kertomuksen ensimmäisen luvun nimi ”Ennustus”. Martta syntyy vaatimattomiin oloihin, mutta hänen äitinsä pelastama kristitty romaninainen on ennustanut hänelle suuren tulevaisuuden: ”kullatussa hovissa on tytteräsi [sic] kerran kulkeva, kultaisessa vuoteessa on hän kerran lepäävä” (RT, 7). Nainen palaa Jumalan pakottamana Martan äidin kuolinvuoteelle muistuttamaan ennustuksesta. Kun Martta vuosia myöhemmin avioituu Venäjällä Pietari Suuren kanssa, ennustaja tulee hänen luokseen sielläkin ja muistuttaa ennustuksesta. Aihelma on epärealistinen mutta melodramaattinen ainakin kahdessa suhteessa: siinä toteutuu melodramalle tyypillinen ”täydellisen ajoituksen” konventio, ja se nojaa *Veljesten* yhteydessä käsittelemääni etniseen stereotypiaan romaneista.<sup>8</sup> Genreen sopii myös, että nöyrä, jalo, syntyperältään vaatimaton kaunotar voittaa hyveillään jopa julman keisarin ja tekee tästä aiempaa jumalisemman miehen, joka kiittää Jumalaa saamastaan puolisosta. Martan elämäntarina kerrotaan jonkinlaisena hyveen voittona maailmasta, mutta ensimmäisen miehensä menettäneen Martan kannalta tarinaa on vaikea nähdä hyveen palkitsemisena. Ylipäänsä *Rahvaan tytär: Miljoonain hallitsia* on kenties Gummeruksen tuotannon ristiriitaisin sekoitus kristillistä maailmankuvaa ja melodraaman mystistä maailmankaikkeutta, jossa

8 Viitaan täydellisellä ajoituksella melodraaman epärealistiseen konventioon, jossa jotakin ratkaisevaa tapahtuu juuri oikealla hetkellä – esimerkiksi vuosikausia ulkomailla asunut Johannes tulee takaisin Suomeen juuri parahiksi pelastamaan Marian Turun palosta *Ylhäisissä ja alhaisissa*.

juuri romaninainen ennustaa vääjäämättä toteutuvan tulevaisuuden. Kristinuskossakin voidaan uskoa kirouksiin ja ennustuksiin, mutta Gummeruksen tapa käyttää ennustusta kytkeytyy kuitenkin melodraaman perinteeseen.

## Merimelodraamaa Pohjanlahdella

Vuonna 1875 ilmestynyt *Peritäänkö vihakin? Jutelma kahdessa osassa* (= PV) vie Gummeruksen melodraaman repertoaarin käyttöä uuteen suuntaan, sillä teoksen merimieshahmot ja salakuljetusmotiivi kytkevät sitä merimelodraaman perinteeseen. Gummeruksen paikallishistoriallinen, lukijaa puhutteleva aloituskonventio muuntuu kertomuksen tarpeisiin, kun kertoja ylistää suomalaisten kotiseururakkautta ja suomalaisten merimiesten kunnollisuutta. Pohjustus tarvitaan, sillä ensimmäinen luku kuvaa väitettyä poikkeustapausta: moraalitonta, salakuljetukseen osallistuvaa ja juopottelevaa merimiestä, vanhaa Tolsan Mattia, joka on merimiesvuosinaan menettänyt ”nuoruutensa puhtauden ja omantuntonsa rauhan” (PV, 6). Tolsan Matti on kertomuksen keskeinen sivuhenkilö, joka toteuttaa pahan keskushenkilön Konradin käskyt. Hän ei kuitenkaan tottele kaikessa käskijäänsä, sillä hän esimerkiksi jättää tappamatta Ryttilän kartanon 2-vuotiaan perijän.

Merimelodraama (*nautical melodrama*) on yksi melodraaman teemaattisista alalajeista. Sen taustalla on jo antiikista periytyvä *naumachia*-perinne, jossa esitettiin suuria meritaisteluita. Merimiehiä esiintyi Arnold Schmidtin (2019, 4–5, 7) mukaan näytelmissä *trickster*- eli veijarihahmoina jo ennen merimelodraamaa, mutta genren suosio 1800-luvun alkupuolen Britanniassa toi uusia aspekteja merimiehen motiiviin. Kyvykkään, työläisiä edustavan merimiehen eli ”Jack Tarin” hahmoon liitettiin sankaruuden lisäksi lapsenomaisia piirteitä. Jack Tar ei ollut sankari, mutta kuitenkin sankarin ystävä ja hyvyttä edustava vääryyksien korjaaja ja heikkojen puolustaja – joskus myös sosiaalisista konventioista piittaamaton totuudenpuhija. Toisinaan merimieshahmot ovat myös melodramaattisia pahuuden edustajia, merirosvoja ja salakuljettajia, joiden kyseenalaista toimintaa saatetaan selittää heidän itse

kokemillaan vääryyksillä. (Ks. mt.) Gummerus käyttää merimieshahmoja jälkimmäisellä tavalla, sillä teoksen pahuutta edustavat hahmot ovat salakuljettajia tai toimivat yhteistyössä heidän kanssaan. Teoksen keskeisenä speaktaakkelinä toimii kauppalaivan lavastettu haaksirikko, jolla pyritään vakuutuspetokseen.

*Peritäänkö vihakin?* luo melodraaman moraalisen vastakkainasettelun jo osiensa nimissä ”Viaton” ja ”Sylliset”. Teos kertoo dramaattisen kertomuksen Ryttilän kartanosta. Paronin petollinen velipuoli Konrad anastaa perinnön itselleen tilaamalla 2-vuotiaan perijän Kaarlen kidnappauksen ja surman Tolsan Matilta. Merimies ei henno surmata lasta, ja Kaarle jää elämään Heikki-nimisenä kasvattilapsena läheisessä torpassa. Konrad jatkaa laittomuuksien tiellä miltei kahden vuosikymmenen ajan. Teos kuvaa pitkittynyttä pahan voittokulkua, jota myös rovasti henkilöahmona kommentoi: ”Kumma kuinka kauan pahuus saa riemuta” (PV, 65). Oikeus ja hyvyys kuitenkin voittavat lopulta, minkä voitonriemuinen kertojakin toteaa: ”Tuli, oikeuden puhdistava tuli oli paljastanut syylliset ja kun pahuus ja ilkeys oli palkkansa saanut, astui pimeyden peitosta esille se, minkä rikos oli koettanut pimeyden peittoon ijäksi sulkea” (PV, 112). Konrad jää kiinni kauppalaivan haaksirikoksi lavastetusta vakuutuspetoksesta. Heikki tunnistetaan Kaarleksi, ja hän saa takaisin asemansa Ryttilän perijänä sekä avioituu rakastamansa papintytären kanssa. Konrad surmaa itsensä vankilassa, ja hänen apurinsakin kokevat ansaitsemansa kohtalon, eli Gummerus pitäytyy melodraaman keinovarannossa. Oikean perijän löytyminen on yksi melodraaman konventioista, ja se tarjoaa kertomukselle juonen peruskuvion.

Merimelodraama täydentää Gummeruksen tuotannosta löytyvää melodraaman temaattisten tyyppien kirjoa. Yhden kertomuksen erillisteokset eroavat toisistaan merkittävästi laajuudeltaan, sillä *Veljekset ja Rahvaan tytär* ovat 48-sivuisia, *Peritäänkö vihakin?* on 114-sivuinen ja *Ylhäisten ja alhaisten* ensimmäisessä osassa on 152 ja toisessa 109 sivua. Niitä yhdistää kuitenkin melodramaattisuus. Genre näyttää vedonneen syvästi henkilökohtaisen uskonratkaisun tehneeseen, herännäistäustaiseen kirjailijaan, joka pyrki käyttämään kirjallisuutta kansansivistyksen välineenä. Melodraaman hyvä ja paha on mahdollista tulkita kristillisesti. Gummeruksen varhaisteoksissa ei kuitenkaan vielä ole yhtä selkeää

tuonpuoleisen palkinnon ajatusta kuin myöhemmissä, vaikka siihen viitataan lyhyesti esimerkiksi *Ylhäisten ja alhaisten* vuoden 1870 versiossa onnettomaan rakkauteen kuolleen Annan kohdalla. Kristillinen maailmankatsomus voimistuu ja nousee keskiöön vasta myöhäistutannossa, kun melodraama menettää asemaansa tapahtumia ja juonta hallitsevana genrenä.

## Gummeruksen uutelokokoelmat

Gummerus uudelleenjulkaisi osan alkutuotannon novelleistaan kokoelmissa, jotka kantavat nimeä *Alkuperäisiä suomalaisia uuteloita*. Niitä julkaistiin kolme. Uutelot kertovat suppeudestaan huolimatta yleensä henkilöhahmojensa koko elämän pääpiirteissään, ja ne päättyvät sulkeumaan, kuten avioliittoon tai kuolemaan. Gummeruksen novelleja ei ole syytä lukea myöhempien novelli-ihanteiden lähtökohdista, sillä 1800-luvun lajijärjestelmä poikkeaa niistä. Esimerkiksi yhteen tilanteeseen keskitetty novelli oli 1800-luvulla varsin vieras muoto.

Gummeruksen novellikokoelmien poetiikka on kuitenkin monimuotoisempaa kuin edellä käsiteltyjen laajempien kertomusten. Ensimmäisen kokoelman ensimmäinen kertomus ”Sovitus haudalla” noudattaa aiemmin hahmoteltua alkutuotannon poetiikkaa, sillä kertomus alkaa paikallishistoriallisella kehystyksellä ja kertoo melodramaattisen tarinan Riemulan kartanon paronin salaisesta aviottomasta pojasta Antista. Novellia hallitsee ihmissuhdejuoni, jossa lautamies yrittää naittaa tyttärensä Hannan vaurasta esittäväälle, velkaantuneelle maisterille. Alhaisesta säätyasemastaan huolimatta Antti saa lopulta rakastamansa Hannan omakseen ja pääsee myös Riemulan paronin perillisen asemaan. Myös varaton maisteri paljastuu paronin aviottomaksi pojaksi ja tekee parannuksen, kuten melodraaman ihmeellisten sattumusten ja moraalisen päätöksen poetiikkaan sopii. Teoksen nimi ”Sovitus haudalla” viittaa lopun joukkokohtaukseen Antin äidin haudalla, jossa paroni katuu tekojaan ja pääsee sovintoon menneisyyden kanssa.

Kokoelman toinen uutelo ”Palkinto” hyödyntää paikallishistoriallista kehystystä kertoessaan Suomen sodan jälkeisistä tapahtumista Vesilah-

della. Kertomus on ytimeltään perhemelodraamaa, jossa säätynoususta haaveileva suutarin vaimo yrittää näyttää Elsa-tyttärensä vuokraisännän pojalle, vaikka hyveellinen oppipoika Kaarlo olisi isän silmissä ansaitsevampi, säädynmukainen sulhanen. Suutari joutuu moninasiin ongelmiin, joista Kaarlo hänet pelastaa – tosin rosvojoukkoa kiinni ottaessaan kuolettavasti haavoittuen. Kaarlo on teoksen jalo, uhrautuva sankari, jonka sentimentaalinen kuolema toimii teoksessa syytöksenä häntä ylenkatsoneita kohtaan. Keskeinen moraalinen jakolinja muodostuu hyveellisten suutarin ja Kaarlon ja paheellisten Elsan ja hänen äitinsä välille. Epäsäätyinen rakkaus on esimerkiksi *Ylhäisissä ja alhaisissa* ymmärrettävä ja hyväksyty asia, mutta ”Palkinnossa” sen tavoittelu vastoin isän toivetta leimaa tyttären ja äidin moraalittomiksi.

Kokoelman kolmas kertomus ”Merimiehen morsian” ei myöskään tuo juurikaan uusia aineksia Gummeruksen poetiikkaan vaan varioi pääasiassa tuttuja konventioita. Kertomuksen keskiössä on kaunis, puoliorpo Aina, jonka sulhanen viipyy merillä lupaamaansa pidempään. Sillä aikaa paha näyttää hallitsevan: Ainan isää petetään kaupungilla, hänet lavastetaan syyliseksi väärän rahan tekoon ja lautamies ahdistelee seksuaalisesti taloon yksin jäänyttä Ainaa, mikä on uusi motiivi. Käräjillä isää vastaan annetaan väärä todistus, ja hyve näyttää kärsivän tappion pahojen hallitsemassa maailmassa. Melodraaman vaaka kääntyy kuitenkin lopulta hyveen eduksi, ja kuolinvuodentunnustuksen, dramaattisen rikollisten kiinnioton ja sulhasen paluun myötä hyvyys lopulta voittaa, joskin Ainaan onnettomasti rakastunut Johannes kuolee sentimentaalisen sankarikuoleman. ”Merimiehen morsiamesta” puuttuu paikallishistoriallinen kehystys ja historiaan sijoittuva tarina, mutta sen maailmaa leimaa melodraaman eetos ja keinovaranto.

Melodraama tarjosi Gummerukselle hedelmällisen lähtökohdan tunteeseen vetoavien kertomusten kirjoittamiseen, ja uuteloissaan hän hyödynsi sen mahdollistamia tarinatyyppejä laajoja kertomuksia monipuolisemmin. Toisaalta melodraaman konventiot, ihmiskuva ja arvomaailma ovat kaavamaisia ja ennalta-arvattavia, eikä Gummeruksen henkilöhahmoissa ole juurikaan syvyyttä tai moniulotteisuutta, joka haastaisi lukijaa älyllisesti tai moraalisesti. Gummeruksen melodraama pyrkii ennemminkin vahvistamaan ennalta tunnettuja arvoja viihdyt-



tävillä kertomuksilla. Gummeruksen uutelokokoelmasta aikalaisarvos-  
telun julkaissut Kaarlo Bergbom – Gummeruksen ystävä ja sittemmin  
Suomalaisen Teatterin arvovaltainen johtaja – kritisoi muun muassa ko-  
koelman sentimentaalista rakkauskuvausta, jonka hän näkee periytyvän  
ajanvietekirjallisuudesta (*Helsingfors Tidningar* 14.2.1865). Tietyt konven-  
tiot olivat jo Gummeruksen aikana kliseytyneet vihteeseen kuuluviksi.

Toinen kokoelma *Alkuperäisiä suomalaisia uuteloita II* (1973) koos-  
tuu kahdesta kertomuksesta, joista ensimmäinen, ”Sadan leukaluut” (= SL),  
kertoo Isonvihan tapahtumista Vammaskosken seudulla. Kertomus  
kuvaa avioitumista suunnittelevien torpparinpojan Hannun ja palvelus-  
tytön Sannan kohtaloa venäläisten hyökättyä alueelle. Hannu osoittau-  
tuu sankarilliseksi siviiliksi, joka aiheuttaa yksin, vain kirves aseenaan,  
usean venäläisen sotilaan kuoleman ennen kuin hänet tapetaan. Van-  
giksi jäänyt Sanna puolestaan surmaa itsensä, kun tajuaa sotilaiden  
raiskausaikeet. Kertomuksen nimi viittaa saareen, jonne Hannu onnis-  
tui johdattamaan venäläisjoukon nälkäkuolemaan ja joka on sen takia  
uudelleen nimetty sataan leukaluuhun viittaavaksi.

Haahtela (1947, 241) huomauttaa kertomuksen pohjautuvan kansan-  
tarinaan ja pitää sitä yhtenä Gummeruksen parhaista. Kertomus poik-  
keaaakin monista muista kirjailijan teoksista melodramaattisen aineksen  
vähäisyyden takia. Kertomus on enemminkin sankari- ja jopa veijaritari-  
na, jossa tavallinen kansanmies onnistuu nokkelasti puijaamaan vieraan  
vallan sotilasjoukkoa ja osoittautuu ylistettäväksi sankariksi. Tavallaan  
kyse on kansanomaisesta, proosamuotoisesta vastineesta J. L. Runeber-  
gin *Fänrik Ståls sägnerin* (1848, 1860) tarinoille suomalaisesta sotasan-  
karuudesta. Kytkös Runebergin maailmaan syntyy myös esimerkiksi  
Hannun sankarikuoleman ylistämisen kautta. Kuvatussa yhteisössä ei  
ole juurikaan aikuisia miehiä jäljellä, sillä he ovat sotimassa tai meneh-  
tyneet pitkään jatkuneessa konfliktissa. Gummerus kirjoittaa tavallisille  
siviileille, nuorelle miehelle ja naiselle, paikan sotaan, ja siten puhutte-  
lee kansanihmisistä koostuvia lukijoitaan.

Kokoelman toinen kertomus ”Kaksi jouluaattoa” on perhemelodraa-  
ma sukupolvien ylitse vaikuttavista ihmissuhdekonflikteista. Kompleksi-  
sen juonen keskiössä on ylpeytensä takia epäonnisen elämän elänyt leski-  
rouva Burg. Hänen elämäntarinansa toistaa Gummeruksella muual-

lakin hyödyntämää kertomustyyppiä ylpeästä, tavoitellusta kaunotarresta, joka saa ylimielisyydestään rangaistuksen ja joutuu nöyrytykseen. Burgin kohdalla nöyryytys syntyy siitä, että hän avioituu vasten sukunsa tahtoa aiemmin torjumansa miehen kanssa, joka kuitenkin paljastuu torjutun kosijan kostonhimoiseksi kaksoisveljeksi. Burg joutuu muuttamaan Ruotsista Suomeen, ja hänen elämästään tulee köyhää ja onnetonta. Sovitus tapahtuu vasta vuosikymmeniä myöhemmin lapsenlapsen kautta, kun varakasta kauppiaan tytärtä Suomeen kosimaan tullut nuori kauppias Albert Hirtz ihastuukin hänen tyttärentyttäreensä Elleniin. Melodraamalle tyypillinen epäuskottava sattumus on se, että Hirtz on häntä huonosti kohdelleen sukulaisen poika, ja nuorten ihastumisen ja rakastumisen myötä vanhempi sukupolvi joutuu selvittämään tulisen sukuvihansa. Nuorten avioliitto sovittaa lopulta sukuhaarojen suhteet. Avaamattomaan kirjeeseen liittyvä melodramaattinen väärinymmärryskin paljastuu siinä samassa.

Sampo Haahtelan (1947, 159–160) havainto huumorin lisääntymisestä vuoden 1865 jälkeen pätee ”Kahteen jouluaattoon”, sillä sen sivuhenkilöihin kuuluvan Loon kauppiasperheen kuvaus hyödyntää koomisen konventioita: isä on saita ja ahne hupsu, äiti teatraalinen miehensä syylistäjä ja tytär epäviehättävä ja hemmoteltu. Asetelmassa on muistumia Kiven *Nummisuutareiden* perhedynamiikasta kosiomotiivista lähtien. Leskirouva Burg viittaa ”ilvenäytelmään” kuvatessaan nuoruuden kosijasuhteitaan (KJ, 97), eli jopa henkilöahmo luo avioitumisrituaaleihin kriittisen satirisoivan katseen. Melodraama hallitsee kuitenkin teoskokonaisuutta. Melodramaattisen ja koomisen – eli näytelmäkirjallisuudesta periytyvien repertoaarien – ilmeneminen kertomuksessa kuvastaa Gummeruksen dramaattista tyyliä.

Gummeruksen viimeinen erillisteos ennen lopputuotannon kahta novellikokoelmaa kuuluu nimensä puolesta uutelokokoelmiin mutta koostuu yhdestä laajasta kertomuksesta. ”Takaus” varoittaa velan takaamisen vaaroista, sillä teoksessa kuvattu pohjalainen Katajalahden kartano menee vararikkoon sen isännän varomattoman, sosiaalisen painostuksen alaisena tekemän takauksen takia. Vararikossa on kuitenkin myönteistenkin puolensa, sillä sen myötä kartanon tyttäreen Anna Rotherin laskelmoiva kosija Löf paljastaa todelliset vaikuttimensa ja Anna pelastuu

onnettomalta avioliitolta. Hän avioituu lopulta nöyrän ja hyveellisen kasvinkumppaninsa Vilhelmin kanssa, joka on pelastanut aikaisemmin hänen henkensä ja rakastanut häntä uskollisesti. Myös Annan kohdalla toistuu yksi Gummeruksen lempimotiiveista, varakkaan nuoren kaunottaren ylimielisyys ja sen kielteiset seuraukset. Löfin petollisuus on melodraaman viettelijän syvää, laskelmoivaa itsekkyyttä ja Vilhelmin ylevään hahmoon kohdistuvan kateuden motivoimaa, joskin Gummerus pyrkii perustelevaan sitä yhteiskunnallisesti korostamalla Löfin huono-osaista kotitautustaa. Löfin hahmon keskeisyys ja esitystapa luo vaikutelman jopa kertojan yrityksestä syväluodata hänen kaltaistensa henkilöiden psykologisia vaikuttimia sekä tutkia kotitautustan ja yhteiskunnallisen aseman vaikutusta opportunistin synnyssä. Melodraaman mukaisesti hyvä ja paha saavat lopulta palkkansa, ja teos päättyy avioliiton muodostamaan sulkeumaan.

Gummeruksen alkutuotantoa leimaa melodramaattinen poetiikka, eikä hän muistuta kirjailijana esimerkiksi Juhani Ahoa, joka ottaa teoksissaan jatkuvasti haltuun uusia kirjallisia suuntauksia ja lajeja. Gummeruksella oli kuitenkin uskollinen lukijakuntansa, joka arvosti hänen poetiikkaansa. Hän sai vuonna 1869 lahjaksi kultaisen kantasormuksen, jonka Oulun seudun talonpoikaiset lukijat olivat hankkineet rahan-keräyksellä kunnialahjaksi *Suomettaressa* julkaistuista kertomuksista. Sormuksessa oli teksti ”Muisto Suomettaren kaunokirjoittajan ystäviltä 18 13/8 69”. Toiveena oli, että Gummerus julkaisisi jatkossakin kertomuksiaan lehdessä. (Haahtela 1947, 180–181.)

## Gummeruksen myöhäistuotannon kertomuskokoelmat

Gummeruksen kaksi viimeistä erillisteosta, kertomuskokoelmat *Vanhan pastorin muistelmia* (1898) ja *Haudankaivajan kertomuksia* (1899 = HK), ilmestyivät postuumisti kirjailijan menehdyttyä sydänkohtaukseen matkallaan ystävänsä Zacharias Topeliuksen hautajaisiin. Kertomukset oli alkujaan julkaistu 1870-luvun lopusta lähtien *Kyläkirjaston kuvalehdessä*. Erillisteoksissa kertomusten järjestystä ja numerointia on muutettu lehtijulkaisuista mutta sisältö on sama.

Kertomusten alkuperäinen julkaisukonteksti kansan sivistämiseksi perustetussa *Kyläkirjaston kuvalehdessä* tarjoaa tulkintakontekstin niiden didaktiselle poetiikalle. *Vanhan pastorin muistelmiin* sisältyy moraalisia opetuksia ”oikeasta” elämäntavasta ja arvovalinnoista, ja lukijakunnalle yritetään kertomusten kautta selvästikin opettaa kristillisiä ajattelutapoja ja käsityksiä tekojen seurauksista. Yli 75-vuotiaan pastorin valitseminen sisäkertomusten kertojaksi motivoituu tässä kehyksessä: koko elämänsä Jumalan ja kirkon palvelijana elänyt hyveellinen, erilaisia elämänkohtaloita nähnyt ja kuolinvuodetunnustuksia kuullut pastori on arvovaltainen auktoriteetti kertomaan, millaiset moraaliset lainalaisuudet maailmassa vallitsevat ja kannattavat. Kertoja valaisee näitä lainalaisuuksia kertomalla erilaisia yksilökohtaloita, jotka kuitenkin ilmentävät samoja moraalisia periaatteita. Käytännössä kertomuksia voi siis ajatella niin toiston kuin muuntelun näkökulmasta: samaa perussanomaa toistetaan kertomalla lukuisia variaatioita ihmiselämästä. Pastori-kertoja tulkitsee uskonnollisella arvovallalla, miksi elämät menivät kuten menivät. Melodraaman repertoaari esiintyy edelleen, mutta se taivutetaan palvelemaan opettavaista tarinankerrontaa. Elämäntarinoissa esiintyy edelleen draamaattisia juonenkäänteitä, mutta juonet yksinkertaistuvat ja elämien kulkua alkavat säädellä julkilausutummin jumalallinen sallimus ja lainalaisuus.

Gummeruksen myöhäistuotannon tapa rakentaa kertomuskokoelma eroaa alkutuotannosta, jossa samassa niteessä julkaistut uutelot ovat laajahkoja, itsenäisiä kokonaisuuksia. Lopputuotannossa kertomukset ovat verrattain lyhyitä, ja ne kytkeytyvät kertojan jatkuvuuden kautta osaksi laajempaa teoskokonaisuutta. Ero näkyy myös teosten nimissä: alkutuotannon kertomuskokoelmien nimet ovat geneerisiä, lajiin ja alkuperään viittaavia (*Alkuperäisiä suomalaisia uuteloita*), mutta lopputuotannon kokoelmat nimeävät sisäkertomusten fiktiivisen kertojan (vanha pastori, haudankaivaja). Lopputuotannon kokoelmia voi pitää rakenteeltaan kompleksisempina ja siten kirjallisempina, joskin niiden sisältämä uskonnollinen moraaliopetus on konventionaalista kristillistä opetusta.

Jotkut *Vanhan pastorin muistelmien* kertomuksista kuvaavat esimerkiksi hahmottuvaa elämäntarinaa, kun taas toiset näyttävät varoitustarinoina. Esimerkiksi ”Ystäväni Jaakkola” on valistushenkinen

didaktinen tarina, jossa ahkera nuorukainen nousee kovalla työnteolla vauraan talon isännäksi ja kasvattaa siinä sivussa lapsensakin samanlaiseen tervehenkiseen eetokseen. ”Vanha virsikirja” kertoo puolestaan varoitustarinan lahjakkaasta ja kauniista Lauvilan Jussista, joka kuitenkin lankeaa ”irstaisten toverien”, korttipelin ja viinan takia ja tekee lopulta murhan. Mahdollisesti suruun kuolleen äidin virsikirja aiheuttaa kuitenkin katumattomassa miehessä mielenmuutoksen, ja hän katuu tekojaan ja elää jumalisesti loppuelämän. Kokoelmassa on muitakin raittiushenkisiä, viinan vaaroista varoittavia kertomuksia, ja myös esimerkiksi lastenkasvatus ja taikausko asettuvat opettavaisen tarinoinnin aiheiksi. Kertomuksissa kuvataan varsin usein tilinteon hetkeä, jossa eletyn elämän moraalisuus punnitaan ja henkilöhahmo joutuu kohtaamaan tekojensa seuraukset.

*Haudankaivajan kertomuksia* muistuttaa eetokseltaan *Vanhan pastorin kertomuksia*. Kokoelma rakentuu pappi-minäkertojan ja vanhan haudankaivajan kirkkomaalla käymien keskustelujen varaan. Pastori puhuttelee kertomusten alussa haudan äärellä olevaa haudankaivajaa, joka sitten kertoo menehtyneen elämäntarinan sisäkertomuksena omassa puheenvuorossaan. Tarina on jo haudankaivajan kertomana yleensä opettavainen, ja pastori voi lisätä siihen omia tulkintojaan arvomaailman vahvistukseksi. Molemmat kokoelmat tarkastelevat loppuunsaatettua ihmiselämää, mikä motivoi ja luonnollistaa moraalista (tai moralisoivaa) näkökulmaa. Jälkimmäisessä ollaan kuitenkin edellistäkin konkreettistemmin maahan kaivetun haudan äärellä, ihmiselämän päätepisteessä, mikä tuo asetelmaan myös makaabereja vivahteita. Gummeruksen alkutuotannon paikallishistoriallinen kehystys saa tavallaan uuden tulkinnan ja ulottuvuuden, kun kokoelman tarinat kertovat väitetyesti hautausmaalle haudattujen paikallisten ihmisten menneistä elämästä. Haudankaivaja suhtautuu rakastaen ja empaattisesti vainajiin, mikä kutsuu myös lukijaa myötäelämään menneitä elämänkohtaloita. Kehyskertomukseen syntyy myös yhteiskunnallinen aspekti, kun nöyrän haudankaivajan kerrotaan rakastavan erityisesti köyhien, ”alhaisten” (HK, 5) ihmisten hautoja. Kokoelma ikään kuin kirjaa ylös onohdettujen, tavallisten ihmisten elämäntarinoita ja nostaa ne osaksi muistettua mennyttä. Teos palaa Gummeruksen erillisteosten aloituslokaatioon eli hautausmaal-

le ja korostaa siten kirjailijan tuotantoa läpileikkaavaa tapaa tarkastella menneisyyttä päättäneiden ihmiselämien perspektiivistä.

## Lopuksi

Olen nostanut esiin Gummeruksen erillisteoksista löytämiäni poeettisia piirteitä ja pyrkinyt siten luomaan katsauksen hänen kirjailijapoetiikkaansa. Nostin esiin erityisesti alkutuotannon aloituskonvention, jossa kertoja puhuttelee lukijaa esimerkiksi suomalaisena ja kehystää kertomuksensa paikallishistoriallisesti. Aloituksissa on toisinaan kerronnallisia erityispiirteitä, kuten yleisön puhuttelua tai sinä- ja me-kerrontaa. Sisäkertomus mukailee kuitenkin yleensä melodraaman konventioita ja kuvaa stereotyyppisten henkilöhahmojen dramaattisia elämänkohtaloita ja hyvän ja pahan taistelua, joka voi muotoutua esimerkiksi kamppailuksi perijän asemasta, puolisoista tai omaisuudesta.

Gummerus ei oikeastaan ole kiinnostunut arkielämän kuvauksesta, vaan häntä kiinnostavat elämän suuret käännekohdat ja onnettomuudet, jotka ovat omiaan herättämään tunteita yleisössä. Hakeutuminen paikallishistoriallisiin kertomuksiin motivoituu yhtäältä melodraamatisesta pyrkimyksestä kertoa dramaattisista tapahtumista. Toisaalta siinä voi nähdä myös aidon kansanvalistuksellisen pyrkimyksen kertoa viihdyttävästi paikkakunnan historiasta sekä kansallisuusaatteellisen tai romanttisen pyrkimyksen hahmotella kansakunnan historiaa. Kertoja ei puhuttele lukijaa koskaan tietyn paikkakunnan asukkaana, mutta suomalaisena puhuttelu toistuu usein. Gummeruksen jälkimaine kansanvalistajana on tältäkin kannalta perusteltu.

## Kaunokirjallisuus

Canth, Minna 1885. *Työmiehen vaimo. Näytelmä viidessä näytöksessä*. Porvoo: Werner Söderström. <http://urn.fi/URN:NBN:fi-fd2014-00003466>

Gummerus, K. J. 1862. *Veljekset*. (= V) Helsinki: Stolpe. <https://urn.fi/URN:NBN:fi-fd2010-00000464>

- Gummerus, K. J. 1865. *Alkuperäisiä suomalaisia uuteloita. Ensimmäinen vihko*. Helsinki: C. J. Wikberg. <https://urn.fi/URN:NBN:fi-fd2010-00000198>
- Gummerus, K. J. 1868. *Rahvaan tytär, miljoonain hallitsia. Historiallinen kertomus*. (= RT) Helsinki: Stolpe. [https://www.doria.fi/bitstream/handle/10024/100880/Rahvaan\\_tytar\\_miljoonain\\_halli.pdf?sequence=1&isAllowed=y](https://www.doria.fi/bitstream/handle/10024/100880/Rahvaan_tytar_miljoonain_halli.pdf?sequence=1&isAllowed=y)
- Gummerus, K. J. 1870. *Ylhäiset ja Alhaiset. Alkuperäinen romaani kahdessa osassa*. Tampere: Hagelberg. <https://urn.fi/URN:NBN:fi-fd2010-00002658> ja <https://urn.fi/URN:NBN:fi-fd2010-00002660>
- Gummerus, K. J. 1873. *Alkuperäisiä suomalaisia uuteloita. Toinen vihko*. Helsinki: Tekijä. <https://urn.fi/URN:NBN:fi-fd2010-00002659>
- Gummerus, K. J. 1873. *Alkuperäisiä suomalaisia uuteloita. Kolmas vihko*. Helsinki.
- Gummerus, K. J. 1875. *Peritäänkö vihakin? Jutelmä kahdessa osassa*. (= PV) Helsinki. [https://digi.kansalliskirjasto.fi/teos/binding/1906650/pdf/Romaneja\\_ja\\_kertomuksia\\_1\\_vihko\\_01\\_01\\_1875.pdf](https://digi.kansalliskirjasto.fi/teos/binding/1906650/pdf/Romaneja_ja_kertomuksia_1_vihko_01_01_1875.pdf)
- Gummerus, K. J. 1898. *Vanhan pastorin muistelmia*. Jyväskylä: Gummerus.
- Gummerus, K. J. 1899. *Haudankaivajan kertomuksia*. (= HK) Jyväskylä: Gummerus. <http://urn.fi/URN:NBN:fi-fd2010-00000583>

## Tutkimuskirjallisuus

- Alitalo, Simo ja Tuike Alitalo 1990. Regina Linnanheimon silmät. Näkökulmia suomalaiseen melodraamaan. *Lähikuva* 3/1990: 38–42.
- Bergbom, Kaarlo [nimettömänä] 1865. Inhemsk Litteratur. *Helsingfors Tidningar* 14.2.1865.
- Brooks, Peter 1995/1974. *The Melodramatic Imagination. Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess*. With a new Preface. New Haven & Lontoo: Yale University Press.
- Eskelinen, Markku 2016. *Raukoilla rajoilla. Suomenkielisen proosakirjallisuuden historiaa*. Helsinki: Siltala.
- Fludernik, Monika 1994. Introduction: Second-Person Narrative and Related Issues. *Style* Volume 28, No. 3, 281–311.
- Grönstrand, Heidi 2000. Puheenaiheena perhe. Melodraama yhteiskunnallisen keskustelun välineenä naisten kirjoittamissa romaaneissa 1840-luvun Suomessa. *Naistutkimus* 3/2000: 42–56.
- Haahela, Sampo 1947. *Uskollinen sydän. K. J. Gummeruksen elämä*. Jyväskylä: Gummerus.
- Hatavara, Mari 2007. *Historia ja poetiikka Fredrika Runebergin ja Zacharias Topeliuksen historiallisissa romaaneissa*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Kainulainen, Siru 2016. "Mies" ja tunteet. *Kanervakankaalla. Näkökulmia Aleksis Kiven runouteen*. Toimittanut Päivi Koivisto. Joutsen / Svanen: Erikoisjulkaisuja I. Helsinki: Suomalainen klassikkokirjasto, Helsingin yliopiston Suomen kielen, suomalais-ugri-laisten ja pohjoismaisten kielten ja kirjallisuuksien laitos. <https://urn.fi/URN:NBN:fi-fe201701261346>
- Kallio, O. A. 1911. *Uudempi suomalainen kirjallisuus. Edellinen osa: vanhempi eli perustava aika*. Porvoo: WSOY.

- Kohtamäki, Ilmari 1964. Suomenkielisen kirjallisuuden elpyminen. Lauri Viljanen (toim.), *Suomen kirjallisuus III*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura ja Otava, 375–452.
- Krohn, Julius 1897. *Suomalaisen kirjallisuuden vaiheet*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Law, Graham 2000. *Serializing Fiction in the Victorian Press*. New York: Palgrave.
- Löyty, Olli 2021. *Jäähyväiset kotimaiselle kirjallisuudelle*. Helsinki: Teos.
- Maron, Jeremy 2009. Affective Historiography: Schindler's List, Melodrama and Historical Representation. *Shofar: An Interdisciplinary Journal of Jewish Studies*, 66–94.
- Menegaldo, Gilles 2020. Adapting Lolita: Hybridizing and Subverting Genre Conventions. *A Critical Companion to Stanley Kubrick*, toim. Elsa Colombani. Lanham, Boulder, New York & Lontoo: Lexington Books, 65–78.
- Parente-Čapková, Viola 2011. Kotimainen toinen. Romanit suomalaisuuden kirjallisena rakennusaineena. *Kulttuurintutkimus* 28.2, 3–18.
- Schmidt, Arnold 2019. General introduction. Arnold Schmidt (toim.), *British Nautical Melodramas, 1820–1850: Volume I*. Lontoo & New York: Routledge, 1–29.
- Smith, James L. 2018/1973. *Melodrama*. Abingdon & New York: Routledge.
- Vidal, Bélen 2006. Labyrinths of loss. The letter as figure of desire and deferral in the literary film. *Journal of European Studies* 36(4): 418–436.
- Williams, Carolyn (toim.) 2018. *The Cambridge Companion to English Melodrama*. Cambridge & New York, Port Melbourne, New Delhi & Singapore: CUP.



# Minna Canthin kirjalliset mielet

## Mielen esittämisen tavat Canthin proosatuotannossa

*Mari Hatavara*

 <https://orcid.org/0000-0003-2970-2770>

Minna Canth on keskeinen suomenkielisen proosa- ja draamakirjallisuuden pioneeri. Vaikka Canthin tuotanto on esillä kirjallisuushistoriallisissa kokonaisesityksissä, on siihen keskittyviä monografioita toistaiseksi kirjoitettu vain yksi, Minna Maijalan väitöskirja *Passion vallassa: Hermostunut aika Minna Canthin teoksissa* (2008). Maijalan tutkimus, samoin kuin pääosin muukin tähänastinen Canth-tutkimus, painottaa teosten yhteiskunnallista kontekstia ja sisällönanalyysia. Tässä artikkelissa tarkastelen Canthin proosatuotantoa mielen esittämisen tapojen näkökulmasta. Kysyn, mitä mielen esittämisen tapoja Canthin proosassa esiintyy, voiko tuotannossa nähdä ajallisia muutoksia tai erilaisia kausia tässä suhteessa ja minkälaisia tehtäviä mielen esittämisen tavat Canthin proosassa saavat eri aikoina. Analyysi proosafiktioille ominaisista tavoista esittää henkilöhahmojen mielensisältöjä ja yksilöllisiä näkökulmia täydentää aiemman tutkimuksen havaintoja Canthista yhteiskunnallisesti kantaaottavana ja psykologisia tutkielmia harjoittavana kirjailijana. Tutkin, miten Canthin käyttämät kirjalliset keinot tuottavat näitä yhteiskunnallisia ja psykologisia merkityksiä.

Kohdeaineistona on Canthin koko julkaistu kaunokirjallinen proosatuotanto. Tuotanto ja samana vuonna ilmestyneiden teosten järjestys on ymmärretty Helle Kannilan *Minna Canthin kirjallinen tuotanto: henkilöbibliografia* (1967) mukaisesti.<sup>1</sup> Artikkelimittaisessa tekstissä ei ole mahdollista viitata kaikkiin aineistona oleviin teoksiin, vaan käsittelyyn nousevat toisaalta edustavat, toisaalta kokonaisuudesta poikkeavat kerrokselliset ratkaisut. Käsittelyn painopiste on muutostrendeissä, joita voi nähdä useammassa teoksessa, jolloin jotkut kiinnostavat, muusta poikkeavat yksittäistapaukset jäävät käsittelemättä. Käyn kohdoteokset artikkelissa läpi ilmestymisjärjestyksessä jakaen käsittelyn analyysin tuloksena hahmottuviin neljään toisistaan erottuvaan kauteen: kolmannen persoonan kertojan hallitsemaan, päähenkilön mielen esittämiseen keskittyvään, eri henkilöhahmojen näkökulmia rinnastavaan sekä minäkerronnan ja sisäisen fokalisaation hallitsemaan.

Tutkimukseni lähtee liikkeelle ajatuksesta tuotannon tekijästä (Booth 1988, 129, 150). Tällöin huomio kiinnittyy siihen, miten teokset ajallises- sa jatkumossa rakentavat ja muuttavat kuvaa kirjailijan kokonaistuotannosta. Lähtökohtani on, että kunkin teoksen – oli se sitten kertomus, novelli tai romaani – implisiittinen tekijä on vastuussa tekstin tasolla näkyvistä kertovista ratkaisuista, ja näistä implisiittisen tekijän ratkaisuista muodostuu teos teokselta kuva tuotannon tekijästä ja sitä kautta kirjailijapoetiikasta. Rajatun näkökulman, mielen esittämisen, kautta ei voi saavuttaa kokonaiskuvaa Canthin kirjailijapoetiikasta, mutta se antaa mahdollisuuden artikkelimitassakin syventyä valitun näkökulman analyysiin koko tuotannossa. Se myös mahdollistaa poeettisten keinojen ja niiden käytön jatkumoiden, muutosten ja katkosten hahmottamisen tuotannon edetessä. Analyysi etenee kronologisesti teosten ilmestymisjärjestyksen mukaan, jotta on mahdollista tarkastella kutakin teosta suhteessa aiempaan tuotantoon.

1 Tässä artikkelissa viitataan teoksista niihin versioihin, jotka ovat ilmestyneet Minna Canthin *Kootuissa teoksissa I ja II* (Otava 1917, 1919) paitsi kertomusten ”Lääkäri” (1891–1892) ja ”Herran terttu, kullan nappu” (1894) osalta, jotka on luettu lehdistä, joissa ne ovat alun perin ilmestyneet. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Edith-yksikkö on seuraavaksi julkaisemassa kriittisiä editioita Minna Canthin näytelmistä, ja toivottavasti myös proosatuotanto tullaan jossain vaiheessa kokoamaan kriittisiksi editioiksi.

Maijalan kokonaisesitys Canthin tuotannosta – myös draamalliset teokset sisältäen – tutkii sitä erityisesti filosofisesta ja psykologisesta näkökulmasta. Näkökulma ei keskity teosten rakenteeseen, vaan teemaattiseen ja kontekstuaaliseen luentaan. (Maijala 2008, 25.) Maijala (2008, 12, 342–343) hylkää aiemman tutkimuksen hahmottelemat kaudet Canthin tuotannossa – viattomuuden aika ennen *Työmiehen vaimoa* (1885), sitä seuraava yhteiskunnallisen tendenssin kausi ja *Papin perheen* (1891) jälkeinen psykologinen kausi – ja osoittaa, miten yhteiskunnallinen ja psykologinen kietoutuvat toisiinsa läpi Canthin tuotannon. Niitä käsitellään erityisesti kahden teeman, miehen ja naisen välisen suhteen ja alemman yhteiskuntaluokan passion, kautta.

Tässä tutkimuksessa lähestyn Canthin proosatutantoa uudesta näkökulmasta, kun keskiössä ovat mielen esittämisen tavat. En rajaa tarkastelua johonkin teemaan, vaan havainnoin, millä tavoin ja mitä teoksissa kohosteisilla mielen esittämisen tavoilla tematisoidaan. Mielen esittäminen on alue, jota esimerkiksi englanninkielisessä kirjallisuudessa on tutkittu historiallisesta näkökulmasta jäljittäen sen muotoja keskiajalta nykyyteen (Herman [toim.] 2011). Narratologisen, kertomusten esitystapoihin keskittyvän tutkimuksen kiinnostus on kuluvalle vuosituhanella yhä enemmän suuntautunut myös ajallisiin muutoksiin kerronnan piirteissä (Fludernik 2003, 333–334; Birke ja muut 2022).

Menetelmänäni toimii tajunnan esittämisen puhekategoriamaalli, josta merkittävä kokonaisesitys on Dorrit Cohnin *Transparent Minds: Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction* (1978). Cohn erottelee kolmannen persoonan kerronnasta psykokerronnan, kerrotun monologin ja lainatun monologin. Psykokerronnassa kertoja kielentää ja esittää henkilön mielensisältöjä ja saattaa esittää myös sellaista, mikä on tälle tiedostamatonta (Cohn 1978, 11–12, 29). Kerrotussa monologiassa kertojan ja henkilön puhunnokset sekoittuvat, ja sille on tyypillistä kertojan raportoivan aseman persoona- ja aikamuotojen käyttö samaan aikaan henkilön asemasta esitettyjen ajan- ja paikan ilmausten sekä tyylin ja sanajärjestyksen kanssa (mt., 100–105). Lainattu monologi esittää, joskus myös kertojan johtolauseen kera, henkilön ajatuksia kuten tämä olisi ne ajatellut (mt., 59–60). Ensimmäisen persoonan kerronnassa esiintyvät nämä samat muodot, jolloin ulkopuolisen kertojan sijaan

raportoivana tahona on kertova minä aiemmasta, kokevasta minästä eroavana. Tässä on tietysti huomattava, että samojen muotojen esiintymisestä huolimatta ensimmäisen persoonan kerronnan tilanne eroaa kolmannen persoonan kerronnasta sikäli, että henkilökertojalla on rajoitettu pääsy paitsi toisten henkilöiden mieliin myös omiin menneisiin ajatuksiinsa esimerkiksi muistin ominaisuuksien vuoksi, kun taas tarinamaailman ulkopuolinen kaikenkietävä kolmannen persoonan kertoja voi vapaasti esittää henkilöhahmojen mielensisältöjä. (Mt., 143–145.)

Cohnin erotteluihin pohjautuva malli antaa riittävän ja selkeän lähtökohdan tarkastella tajunnan esittämisen tapoja. Yksittäistapausten analyysistä ponnistavana se myös tuo esiin sen, miten kielellisten ominaisuuksien merkitysten tulkinta aina on teos- ja tilannekohtaista. Suomalaiseen tutkimukseen tajunnan esittämisen keinojen erittelyn esitteli Pekka Tammi kirjassaan *Kertova teksti: esseitä narratologiasta* (1992) esimerkkiaineistonaan uudempaa kirjallisuutta. Mallin avulla on aiemminkin tutkittu suomenkielisen kirjallisuuden varhaisvaiheita analysoimalla ennen 1870 ilmestyneen proosan kolmannen persoonan kerrontaa (Vaakanainen & Hatavara 2022). Kertojan hallitsemaa muotoa, oli sitten kyse tarinan ulkopuolisesta kertojasta tai kertovasta minästä, joka raportoi kokevan minän mieltä, nimitän *psykokerronnan* lisäksi myös yleisemmällä käsitteellä *epäsuora esitys*, mikä tarkoittaa yleisesti kokemuksen esittämistä kielellisesti toisin kuin kokijan ajatuksissa tai sanomana. Käsite *psykokerronta* kuvaa parhaiten niitä epäsuoran esityksen tapauksia, joissa esittämisen kohteena on henkilöhahmon tiedostamaton, tältä kielentämättömäksi jäävä tunne tai pyrkimys (ks. Cohn 1978, 29, 46–49). Kerrotusta monologista käytän vakiintunutta muotoa *vapaa epäsuora esitys* ja lainatusta monologista henkilön *suora esitys*.

Tajunnankuvauksen lisäksi kiinnitän analyysissä huomiota fokalisaatioon, jolla tarkoitan Gérard Genetten (1980, 188–190) alkuperäisen määritelmän mukaisesti kerronnassa esitettäviä havaintoja koskevaa mahdollista rajoitusta: sisäisessä fokalisaatiossa esitetään, mitä joku henkilöistä havainnoi ja tietää, kun taas ulkoisessa kerronta ei paljasta yhdenkään henkilöhahmon havaintoja, vaan henkilöitä tarkkaillaan ulkopuolelta. Nollafokalisaatiossa näkökulma liikkuu vapaasti sisäisestä ulkoiseen, eikä kerronnassa esitetty rajaudu johonkin havaintopistee-

seen tai tiedolliseen asemaan. Fokalisaatio voi vaihdella, ja esimerkiksi sisäinen fokalisaatio voi siirtyä teoksessa henkilöstä toiseen.

Fiktiivisten mielten tutkimuksessa on lisäksi nostettu esiin niiden sosiaalinen rakentuminen vuorovaikutuksessa tarinamaailman henkilö-  
hahmojen kesken. Alan Palmer (2004, 9–12) painottaa, että fiktiiviset mielet toimivat (myös) lukien toisten henkilö-  
hahmojen ilmeitä ja eleitä, eikä lukijan tulkinnassa saisi liikaa korostaa kielellisesti esiintyviä mie-  
liä tai mieltä yksilöllisesti rajautuvana. Otan siksi kerronnassa kielen-  
nettyjen mielensisältöjen – ajatusten ja tunteiden – lisäksi huomioon  
tekstissä verbalisoidut vuorovaikutuksessa esiintyvät eleet ja ilmeet. Ne  
esittävät henkilö-  
hahmojen tapaa ilmentää itseään toisille tarinamaail-  
man vuorovaikutuksessa ja luettavissa tekstistä henkilö-  
hahmojen tai  
kertojan kielentäminä. (Vrt. Hatavara 2013, 166–167.) Ilmeiden ja elei-  
den kuvaaminen antaa lukijalle olennaista tietoa sekä henkilö-  
hahmojen  
reaktioista että – etenkin sisäisen fokalisaation tapauksissa – henkilö-  
hahmojen tavasta havainnoida toistensa ilmeitä ja eleitä. Kun tutkimuk-  
sessani analysoin tajunnankuvausta, fokalisaatiota sekä ilmeiden ja elei-  
den esittämistä, on tuloksena kokonaisesitys Canthin proosatuotannon  
tavoista esittää henkilö-  
hahmojen mielensisäisyyttä.

## Varhaisen tuotannon lyhyet kertomukset

Vuosina 1877–1879 Canthilta ilmestyi kuusi lyhyttä kertomusta. Neljä ensimmäistä on esimerkillisiä tarinoita elämän valinnoista ja niiden seurauksista, kaksi jälkimmäistä on etäännytetty fantastiseen tai kalevalaiseen maailmaan. Kiinnostavia ja vaihtelevia mielen esittämisen muotoja esiintyy erityisesti edellisissä. Tuotannon aloittava ”Hemmo” (1877; tästä eteenpäin He) kuvaa sotaan lähtevää ja siellä urhoollisesti kuolevaa sulhasta. Henkilöiden ominaisuuksia esitetään enimmäkseen kertojan epäsuorana esityksenä, välillä kertoja esittää myös henkilöiden yksittäisiä ajatuksia epäsuoralla esityksellä. Loppukohtauksessa kertoja kutsuu lukijan todistamaan Hemmon hautajaisia esittämällä kysymyksiä kuvaamastaan näystä surijoista haudan ympärillä ja kehottamalla lukijaa puhuttelemaan henkilö-  
hahmoja:

Ken siis lepäsi tuossa arkussa haudan pohjalla? Ketä moinen väen paljous kyynel-silmin oli saattamaan tullut? Kysy sitä vaikka lapselta tuolla äitinsä käsivarrella ja vastaukseksi saat: ”Se on Hemmo, kylän lemmikki, viime taistelussa kaatunut sankari.” (He, 11.)

Käsitys Hemmosta kaikkien suosimana sankarina esitetään niin jaettuna, että myös pieni lapsi sen osaa ilmaista. Vastaukseen johdattelevat kysymykset korostavat tilanteen ja kuolleen henkilön merkittävyyttä. Henkilön suoraa esitystä esiintyy kertomuksissa paitsi joinakin puheenvuoroina myös Hemmon ajatuksena, kun hän pohtii velvollisuutta lähteä sotaan. Sisällöltään se on samalla tavalla yleistä kuin lapsen sanat edellisessä lainauksessa, eikä yksittäiseen tilanteeseen kiinnittyvää. Puheen ja ajatusten suoria esityksiä käytetäänkin täydentämään kertojan suoria luonnehdintoja henkilöhahmoista, eivätkä ne niinkään toimi puhujan oman tyylin tai näkökulman esiintuojina. Siten henkilöhahmot, esitettiin heidän mieltään sitten heidän omin tai kertojan sanoin, enemmän edustavat yleistä tyyppiä kuin toimivat yksilöinä.

”Ensimmäiset markkinat” (1878; tästä eteenpäin EM) on nuoren miehen kääntymystarina, parannuksen tekeminen ensimmäisen, huonosti päättyvän alkoholin käytön kokemuksen jälkeen. Siinäkin käytetään enimmäkseen kertojan kuvailua henkilöiden toiminnasta ja ajatuksista, mutta käännekohdassa, kun päähenkilö Matti herää juoppoputkasta ja huomaa toverinsa kuolleen yön aikana, esiintyy myös vapaata epäsuoraa esitystä ja henkilön suoraa esitystä.

Antti oli vaipunut synkkiin ajatuksiin. Jumalan vanhurskas käsi oli lopettanut jumalattoman menon. Matti oli irstaisesta markkina-elämästä äkkiarvaamatta kutsuttu taivaallisen tuomarin eteen. Hänellä, Antilla, vielä oli armon aikaa, hän vielä voi kääntyä kadotuksen tieltä, jolla ensimmäisen askeleensa jo oli ottanut. Varoitavana, kauhistavana esimerkkinä lepäsi Matti tuossa hänen edessään. Antin silmät aukenivat ja hän päätti kääntyä siltä tieltä, joka viheliäisyyteen ja kadotukseen vie.

– Ja Elsa, – tuo ihana, puhdas tyttö, – hän varmaankin hylkää langenneen nuorukaisen [– –]. (EM, 23–24.)

Siirtymä Antin ajatuksiin esitetään selkeästi ensimmäisessä virkkeessä tämän ajatuksiinsa vaipumisena, jonka jälkeen koko ensimmäinen kappale on vapaata epäsuoraa esitystä viimeistä virkettä lukuun ottamatta. Vapaalle epäsuoralle esitykselle ominaisina kielellisinä piirteinä näkyvät henkilön ajatusta mukailevat sisällöt ja läsnäolevaan viittaava demonstratiivipronomini (*tuossa* vs. *siinä*) yhdistettyinä kolmannen persoonan persoonanpronominiin ensimmäisen sijaan ja imperfektiin aikamuotona preesensin sijaan. Kuitenkin futuurinen muoto mukaillee henkilön suoraa ajatusta (\*Minulla vielä on armon aikaa, minä *voim* kääntyä kadotuksen tieltä, jolla ensimmäiset askeleeni jo olen ottanut.) sen sijaan, että se olisi vapaalle epäsuoralle esitykselle ominaisesti muuttunut konditionaaliksi (\*hän vielä *voisi* kääntyä). (Ks. McHale 1978, 251–252.) Vapaan epäsuoran esityksen muoto oli vakiintumaton suomenkieliseen kirjallisuuteen, ja muoto ylipäänsä on kielen piirteiltään vaihteleva. Vaikka Brian McHalen jo 1970-luvulla esittelemät kielen piirteet edelleen käsitetään vapaalle epäsuoralle esitykselle ominaisiksi, ne ovat sille tyypillisiä eivätkä muodosta sääntöjä, mitä myös McHale (1978, 282–284) korostaa.

Ensimmäisen kappaleen viimeisessä virkkeessä kertoja käyttää psykokerrontaa esittääkseen Antille valjenneen tilanteen ja sitä seuraavan päätöksen. Psykokerronnalle ominaiseen tapaan käytetään mentaaliverbejä (*päättää*) tiivistämään pidempiaikaista ajatusprosessia (ks. Cohn 1978, 40–42). Epäselväksi jää, onko kertojan vai Antin valinta kuvata aloitettua tietä viheliäisyyteen ja kadotukseen vievänä. Toinen tekstikappale on kielelliseltä muodoltaan ja graafiselta merkintätavaltaan suoraa esitystä. Sana *nuorukainen* ei kuitenkaan tunnu täysin luontevalta tavalta, jolla Antti viittaisi itseensä. Siten ”langennut nuorukainen” voi olla joko kertojan ilmaisu tai Antin oletus siitä, miten Elsa häntä luonnehtisi. Siten sekä epäsuora esitys että suora esitys sisältävät merkkejä sekä henkilön että kertojan diskurssista, ja suora esitys voi myös sisältää oletuksen toisen henkilön mielestä.

Kertomus ”Äiti ja poika” (1878) sisältää runsaasti henkilöiden suoraa puhetta, jota osoitetaan paikoin myös jumalalle. Kertomuksessa kuvataan elämänsä eri vaiheita ja sitä, miten onnettomuuksia voi kantaa taivas tavoitteena. Mieliä ja tunnelmia kuvataan paljon ympäristön kaut-

ta. ”Päivä koittaa” (1878) on esimerkillinen tarina huonosta ja hyvästä kosijasta sekä parannuksesta ja anteeksiannosta. Vapaata epäsuoraa esitystä lähestytään erityisesti kysymyksissä, joissa sekoittamalla kertojan ja henkilön diskurssia tuodaan esiin henkilöiden epärointiä isojen elämän kysymysten äärellä. Ne tulevat paikoin lähelle psykokerrontaa, koska sisältöjen esitetään olevan vain osittain henkilön tiedostamia.

Ensimmäisissä kertomuksissa henkilöiden mieliä esitetään pääosin kertojan hallitsemalla epäsuoralla esityksellä, jolloin kertojan ja yleisön välinen kommunikaatio korostuu. Kertojat myös suoraan puhuttelevat yleisöä. Henkilöiden itse kielentämänä heidän mielensisältöään esiintyy temaattisesti merkittävässä tarinan käännekohtassa erityisesti vapaassa epäsuorassa esityksessä mutta myös suorina ajatuksina.

## Henkilöhahmon näkökulman korostuminen

Useiden näytelmien julkaisemisen jälkeen – viimeisimpänä *Työmiehen vaimo* vuonna 1885 – Canth palasi proosakirjallisuuden pariin, ja vuonna 1886 ilmestyivät merkittävät teokset *Hanna* (1886; tästä eteenpäin H) ja *Köyhää kansaa* (1886; tästä eteenpäin KK). Niissä henkilöhahmon sisäisyys sekä tämän näkökulman käyttämisenä että kielen esittämisenä on aiempaa tuotantoa huomattavasti suuremmassa roolissa.

*Hanna*-romaani alkaa henkilön sisäisellä fokalisaatiolla: Hanna katselee lasten huoneen pimeydestä ruokasalista loistavaa valoa ja sen muodostamaa kuviota seinällä (H, 153). Teoksessa on hyvin monipuolisesti esitetty Hannan ajatuksia niin suorana kuin vapaana epäsuoranakin esityksenä heti alusta lähtien. Esimerkiksi Hannan kuvitelmat elämästä opettajattarena saavat parikseen kertojan ironisen kommentin:

Ihanassa unelmassa näki hän tulevaisuutensa, näki kuinka hän kasvatti lapsia hyviksi ihmisiksi, kuinka he toisiaan äärettömästi rakastivat, olivat aina yksissä, työssä ja vapaudessa, kävelivät metsässä, soutilivat järvellä, nauttivat luonnon kauneudesta ja ihailivat siinä Jumalan suuruutta. [– –] Ei hän sitä koskaan tullut ajatelleeksi, että välistä voisi olla rumakin sää, pimeä ja kolkko, jolloin tuuli



vinkui, taivas uhkaavia kasvoja näytti ja järvi mustantympeänä kohisi. (H, 263–264.)

Ensimmäisen pitkän virkkeen ensimmäinen lause on kertojan epäsuoraa esitystä, sen jälkeen seuraa vapaa epäsuora esitys Hannan näystä. Aikamuotona vapaassa epäsuorassa esityksessä on imperfekti, joka viittaa alkuperäisen kuvitelman olevan ajattomassa tai toisteisessa presensissä, ei futuurissa, jota vapaassa epäsuorassa muodossa merkitsisi konditionaali. Tämä viittaa Hannan varmuuteen tulevaisuuden näystään. Kertoja käyttää osin konditionaalia, osin imperfektiä maalaillessaan samaa tulevaisuutta, mutta erilaisessa, synkässä tunnelmassa. Kumpikin, niin Hannan kuin kertojankin, hypoteettinen kuvitelma on ylenpalttinen ja tunteentäyteinen.

Kertojan ja Hannan toteutumattomat tilannekuvaukset luovat hypoteettiset tulevaisuudenkuvat Hannasta opettajattaren toimessa. Kertojan ja henkilön hallitsevat tajunnan esittämisen muodot vaihtelevat keskenään ja asettuvat vuoropuheluun, mutta kummallakin esitetään mahdollisia tulevaisuuksia Hannalle. Tarinassa Hannan toiveet opettajan paikasta tyrmää isä, joka ensin nauraa tämän ajatuksille ja sitten suuttuu. Isä pitää suunnitelmaa lapsellisena ja maalaa vielä yhden tulevaisuudenkuvan opettajattaresta:

”Mitä iloa sinä luulet opettajattarilla olevan? Paljon työtä ja vähän palkkaa. Muutamassa vuodessa ne kuihtuvat, poloiset, ja ovat sitten kuin haudasta nousseet haamut. Minulla oikein on paha olla, kuin tuommoinen sattuu vastaani tulemaan.” (H, 266.)

Myös äiti yhtyy ajatukseen, ettei Hannan terveys kestäisi opettajana toimimista. Siten teoksen sanoma on kertojankin ironisen kuvauksen esiintuoma: Hannalle opettajattaren toimi on haave, jonka toteuttamiseen tämä ei pystyisi.

Riikka Rossi (2009, 62, 240–241) korostaa kasvatuskysymyksen merkitystä *Hannassa*: kun pojille opetetaan tieteitä ja käytännön asioita, sisältää tyttöjen kasvatus lähinnä seurustelutapojen ja käsitöiden oppimista. Myös Minna Maijala (2008, 172–174) on viitannut *Hanaan*

huomauttaessaan Canthin kannattaneen käytännöllisempää kasvatusta tytöille. Teoksen voikin katsoa suuntaavan kritiikin ennen kaikkea nuorten naisten rajoitettuihin mahdollisuuksiin esimerkiksi koulutuksen kautta etenemiseen eikä niinkään Hannaan yksilönä. Hannalla on pyrkimyksiä sekä vaimoksi ja äidiksi että opettajan tehtävään, mutta olosuhteet, kasvatustärkeänä tekijänä, tekevät kummastakin mahdottoman. Kuten Saija Isomaa (2012, 14) toteaa, teos voidaan lukea tyttärromaanin traditiossa, joka korostaa aikuistuvan säätyläistyön vapauden rajoittamista isän ja yhteisön asettamien vaatimusten vuoksi.

Rossi (2009, 226–227) katsoo Canthin teosten ilmentävän naturalismin paradoksia: teoksilla pyritään parantamaan maailmaa, mutta teosten maailmoissa mikään ei muutu paremmaksi. Koska teos antaa tilaa Hannan haaveellisten suunnitelmien kuvaamiselle, ne nousevat kuitenkin esiin ja samalla paljastavat yhteiskunnalliset rakenteet ja miesten asenteet, jotka tekevät niistä mahdottomia. Juuri mielen sisäisyyden esityksissä näytetään nuoren naisen pyrkimykset, vaikka ne jäävätkin toteutumatta. Siten teoksen voi hyvin vahvasti katsoa esittävän vaatimuksen muuttaa niitä olosuhteita, jotka tekevät Hannan kuvitelma- mahdottoman, vaikkei se tarjoakaan suoraa mallia tälle muutokselle.

*Köyhää kansaa* alkaa Hannan tavoin päähenkilön, tässä tapauksessa Marin, näkökulmasta. Hän valvoo sairaan pikkulapsen Annin kehdon ääressä pimeässä kynttilän palettua loppuun. Kun Hannalle äidin käsityön vuoksi toisessa huoneessa palava lamppu näyttää valoa, ei Marilla sellaista ole, vaan äidin tytärtään tarkkaileva katse on pimeydessä. *Köyhää kansaa* sisältää poikkeuksellisen pitkiä jaksoja henkilön mielensisällön esittämistä, kun tuodaan esiin Marin levottomia ajatuksia lasten leipävarkaudesta sekä perheen tilanteesta ja tulevaisuudesta. Hän pelkää poikiensa leipävarkauden ennustavan heille vankilaa:

Kuka tiesi minkälaisia pahantekijöitä heistä vielä suurena tulisi. Noin kait ne pienellä olivat alkaneet nuokin, jotka nyt linnassa istuivat. Lapsia olivat hekin kerran olleet ja äidit heitä olivat imettäneet ja holhonneet onnettomaan elämään, murheeksi itselle ja muille. Jos hänenkin poikansa sinne kahleisiin vielä joutuisivat. Herra Jumala! (KK, 119.)

Marin lapsiaan koskeva tulevaisuudenkuvitelma esitetään vapaalla epäsuoralla esityksellä. Ajan adverbti ”nyt” kiinnittyy Marin kokemisen hetkeen, ja katkelma kulminoituu muodolle tyypilliseen huudahdukseen (ks. McHale 1978, 252). Marin kuvitelmat lastensa kovista kohtaloista ja nuorimmaisen kuolema käyvät lopulta hänelle liian raskaiksi ja hän menettää mielenterveytensä.

Teoksen kuluessa esitetään myös puolison Holopaisen näkökulmaa, samoin tyttären Hellun. Hellun, joka kuvataan mahdollisesti lievästi kehitysvammaiseksi, mieli on esitetty monipuolisin tavoin ja hänen ajattelutapaansa hyvin ilmentävästi. Marin mielen sekoittumista kuvataan vaihdellen kertojan epäsuoraa esitystä ja vapaata epäsuoraa esitystä. Myös Holopaisen ajatuksia tuodaan välillä esiin vapaa epäsuoran esityksen kautta. Kummankin puolison ajatusten levottomuutta kuvataan myös katkomalla vapaata epäsuoraa esitystä paikoitellen kolmella pisteellä.

Marin mielen hajoamisen esitys keskittyy novellin kahden luvun taitteeseen: ensimmäisen luvun loppuun ja toisen luvun alkuun. Niissä on useiden sivujen mittaisia kuvauksia Marin ajatuksista. Hän yrittää pyytää Jumalaa avuksi siinä onnistumatta.

Mutta siltä se tuntui, että Jumala heitti hänet pois kasvojensa edestä, pimeyteen alas...

Sitten joku pahuuden henki otti häntä ahdistaaakseen, se tuli kuin takaapäin ja uhkasi häntä, mitä se tahtoi?

Pikku Anniako...tukehduttamaan...ja kaulasta kuristamaan...noita toisia...ja sitten itse...hypätä aventoon... (KK, 122.)

Katkelmassa Marin ajatuksiin keskittyvä kerronta on tekstin asettelulla pilkottu siten, että kukin virke on myös oma tekstikappaleensa. Se korostaa Marin mielen muutoksia, kun kiusaavat ajatukset ottavat hänet yhä enemmän valtaansa. Ensimmäinen virke alkaa kertojan johtolauseella, jolla korostetaan Marin tunnetta, joka virkkeen alun jälkeen esitetään vapaana epäsuorana esityksenä. Keskimmäinen virke jatkaa vapaan epäsuoran esityksen muodossa, ja etenkin lopun kysymyslauseessa korostuu henkilön ajatus. Viimeinen virke on kielipolisesti merkitse-

mätön sen kannalta, onko se henkilön ajatuksen suora laina vai onko esityksessä näkyvissä jotakin kertojan välittävästä roolista. Sitä katkovat kolme pistettä tuovat esiin henkilön ajatusten hajoamista ja kammottavien suunnitelmien välähdyksenomaista ilmenemistä Marin ajatuksissa.

Mari yrittää novellissa toistuvasti vedota Jumalaan ja käyttää uskonnollisia tekstejä tukemaan itseään vaikeissa tilanteissa, mutta lopulta toteaa Jumalan olevan köyhiä kohtaan välinpitämätön. Hän tulee lopulta johtopäätökseen: ”Niin se oli, Jumala ei köyhästä väliä pitänyt, vaan oli heidät hyljännyt ja pahojen henkien valtaan jättänyt...” (KK, 124–125). Katkelma on vapaata epäsuoraa esitystä ja mukailee Marin lohdutonta johtopäätöstä. Koska vapaassa epäsuorassa esityksessä on läsnä kaksi ääntä, kertojan ja henkilön, syntyy näiden välille empaattinen tai ironinen suhde (McHale 1978, 279–281). Lainatussa virkkeessä kertojan vailla ironiaa oleva vapaa epäsuora esitys tukee päätelmän kohdallisuutta novellin kokonaisuudessa, samoin kuin novellin tapahtumakulku. Huomion kiinnittäminen kertojan ja Marin äänten empaattiseen sekoittumiseen kohdassa, jossa Mari toteaa Jumalan hylänneen köyhät, viittaa toisenlaiseen tulkintaan kuin Maijala (2008, 270) on päättänyt todetessaan, ettei Canthin tuotannossa tai tässä novellissa kapinoitaisi Jumalan tahtoa vastan. Maijala pohjaa päätelmänsä siihen, että naapuri opastaa Maria tyytymään Jumalan tahdon toteutumiseen, mutta ei huomioi osittain kertojan äänellä esitettyä moitetta Jumalalle.

Kun Mari menettää lopulta mielenterveytensä, ei hänen ajatuksiaan enää kuvata. Toistuvasti kuitenkin kuvataan hänen huutoaan. Se esiintyy ensimmäisen kerran ensimmäisen luvun lopussa, yllä lainatun katkelman jälkeen, kun Mari ensimmäistä kertaa suunnittelee lastensa ja itsensä surmaamista kärsimysten lopettamiseksi. Myöhemmissä kuvauksissa huuto tulee sanattomana symboloimaan pahinta kärsimystä ja edustamaan kaikkien kärsimystä:

Oli kuin parkunta kaukaisesta, tuntemattomasta maailmasta, jossa henget tuskien tulessa kiemuroivat. (KK, 138.)

Huusi taas tuolla samalla oudolla äänellä, joka ei ollut ihmisen valitusta eikä eläimen ulvontaa, mutta molempaa yhdessä. (KK, 146.)

Sillä tuossa ainoassa huudossa jokaisen tuska ilmoille pääsi ja helpommalta tuntui heillä silloin povessa. (KK, 152.)

Viimeinen kuvaus huudosta esittää toistuvaa tapahtumaa sen jälkeen, kun Mari on suljettu vaivashoitokunnan ylläpitämään laitokseen yhden huoneen nurkassa olevaan pimeään koppiin. Koska huuto on sanaton, mutta kauas kuuluva, voi jokainen antaa sille oman tulkintansa ja samastua kärsimykseen yleisinhimillisenä. Poikkeuksellinen mieli esitetään ei-kielennettynä, vain sanattomassa huudossa ilmenevänä. Siten se saa tarinamaailmassa konkreettisen, kuuluvan äänen, vaikka ei sanallistetussa muodossa. Köyhien kärsimys tulee siinä kuuluvaksi kaikille, myös rikkaille (vrt. Maijala 2008, 298–299).

*Köyhää kansaa* -novellissa yksityinen ja kollektiivinen asettuvat ristiriitaan samantapaisesti kuin *Hanna*-romaanissa. Mari ja Hanna kumpikin havainnoi maailmaa osin vääristyneesti, mikä Marin kohdalla johtuu heikkenevästä mielenterveydestä, Hannan kohdalla nuoruuden erehtyväisyydestä ja kasvatuksesta johtuvasta naiiviudesta. Kummankin henkilön kohdalla elämäntarina esitetään kokonaisuutena kaarena: Mari muistelee elämänsä osin kertojan epäsuorana ja osin vapaana epäsuorana esityksenä, ja novellin loppu päättyy hänen sulkemiseensa mielisairaana synkkään koppiin. Hannan elämää kerrotaan lapsuudesta aikuistumiseen, ja lopussa lukijalle vihjataan hänen tuleva kohtalonsa kellariasunnossa elävän yksinäisen vanhan naisen hahmossa. Kumpikin naisyhdistelmä päättyy toiseutetuksi, ja sulkeminen osittain maan alle pimeyteen tai hämärään symboloi odotuksista poikkeavan naisen kohta-  
loa.

*Hannassa* ja *Köyhässä kansassa* korostuu kummassakin päähenkilön mieli niin fokalisaation kuin tajunnankuvauksenkin kautta. Marin mielen esittäminen on empatian sävyttämää, myös tilanteissa, joissa hän harkitsee lastensa surmaamista. Hannan kuvitelmiin esimerkiksi elämästä opettajana kertoja suhtautuu ironisesti. Kokonaisuus on kuitenkin henkilöahmoa sympatisoiva, sillä tekstissä tuodaan selvästi esiin Hannan elämää rajoittavat ja hänen ajatteluunsa vaikuttavat monet naista alistavat yhteiskunnalliset olosuhteet ja kertoja suoraan tuomitsee tapojen jäykkyyden turmelemat toiset henkilöahmot. Merkitystä on jo

silläkin, että nuoren naisen haaveet ja tavoitteet tulevat teoksessa sanotetuiksi. *Hannassa* Canthin proosa siirtyy selvästi henkilön mielen sisältä käsin esittämiseen, ja *Köyhässä kansassa* se saa yhä suuremman osan kerronnassa. Henkilöhahmojen kuvitelmat mahdollisista tulevaisuuksista, Hannan kohdalla hänen omasta ja Marin hänen lastensa tulevaisuudesta, ovat erityisen keskeisiä mielen sisäisyyden esittämisessä ja tuovat tarinamaailmaan lisäulottuvuuksia.

## Henkilöiden väliset ristiriidat monipuolisesti esitettyinä

Teoksia *Hanna* ja *Köyhää kansaa* seuraavana vuonna ilmestyi novelli *Salakari* (1887; tästä eteenpäin SK). Sen päähenkilö Alma kokee itsensä laiminlyödyksi avioliitossaan ja päätyy syrjähyppyyn maailmanmiehenä esiintyvän maisteri Nymarkin kanssa. Nymark on esittänyt Almalle, että naimisissakin olevien naisten tulisi toisten miesten ihailua lietsomalla rakentaa kilpailuasetelma, joka pitää heidän miehensä kiinnostuksen yllä. Alma kuolee lopussa onnettoman kokien syyllisyydentunnetta, kun esikoislapsi on sairastunut kuolemaan johtavalla tavalla saman iltana, jolloin syrjähyppy tapahtuu.

*Salakari* alkaa päähenkilön Alman sisäisestä fokalisaatiosta, kun hän iloiten tarkastelee pienintä lastansa, jota on kylvettämässä. Novellin alku on muodoltaan samankaltainen kuin *Köyhää kansaa*, se kuvaa äidin näkökulmaa lastaan tarkkaillen, mutta sisältö on päinvastainen: Mari tarkkailee tuskassa vääntelevää ja itkevää Annia, Alma ilosta kirkuvaa, kylvyssä vettä roiskivaa Helmiä. Kummassakin kuvauksessa korostuu sekä äidin katse että katseen kohteena olevan pienen lapsen elekieli.

Novellissa *Salakari* Alman mielen esittäminen on hallitseva kerronnan muoto, mutta myös aviomiehen Johnin mieltä esitetään useita kertoja. Novelli myös saa nimensä Johnin lausahduksesta, mikä nostaa tämän näkökulman painoarvoa. Kun John keskustelee hänen vaimonsa myöhemmin viettelevän Nymarkin kanssa Ibsenin taiteesta, hän toteaa uskonnon ei niinkään asettavan rajapylväitä, kuten Nymark ehdottaa, vaan merkkejä salakareista ja muista vaaroista. (SK, 383.) Novellissa siis tuodaan näkyviksi sekä pettävän vaimon että petetyksi tulevan aviomie-

hen mielensisällöt, ja John tulee jo alussa ennustaneeksi vaimonsa koh-  
talon salakarille ajautuvana.

Alman tunne miehensä välinpitämättömyydestä esitetään monipuoli-  
sesti teoksen alusta lähtien, samoin kireys puolisoiden välillä, koska  
Alma tuntee mustasukkaisuutta miehensä työhön ja yhteiskunnallisiin  
asioihin kohdistamasta ajasta. Nymarkin esittämät ajatukset, että nainen  
voisi pitää miehensä huomion ainoastaan kiusoittelemalla häntä toisten  
miesten itseensä kohdistuvalla huomiolla, osoittautuvat sellaiseksi sala-  
kariksi, jota Alma ei tunnista, vaan pettää itseään:

Ja miksei hän menisi, nuori kun vielä oli ja elämän haluinen. Aut-  
toiko hänen surra sitä, ettei avioliitto vastannut hänen toiveitaan,  
että John oli käynyt kylmäksi ja välinpitämättömäksi? Ehkäpä juuri  
senvuoksi, että hän näin koko sielullaan oli antaantunut hänelle.  
Yksinomaan hänelle...

Nymark oli ehkä oikeassa, ainakin osaksi... (SK, 392.)

Alman ajatuksia myös lauserakenteen ja sanavalintojen osalta mukai-  
leva vapaa epäsuora esitys tuo esiin sekä Alman vahvan ja varmana pi-  
tämän kokemuksen laiminlyödyksi tulemisesta että sen vaikutuksen,  
minkä Nymarkin sanat ovat häneen tehneet. Kolme pistettä viimeisten  
virkkeiden perässä viittaavat Alman ajatteluprosessin jatkumiseen, kun  
hän pohtii mahdollisuutta herättää miehessään enemmän kiinnostusta  
toisten miesten huomion kautta, käymällä Nymarkin kanssa juhliassa.  
Myös Maijala (2008, 132–133, 139) on kiinnittänyt huomiota siihen, mi-  
ten Nymark pyrkii johdattamaan Almaa ja onnistuukin siinä, kun taas  
John päättäväisesti torjuu mustasukkaisuuden ja muutkin voimakkaat  
tunteet.

John ei halua osoittaa mustasukkaisuuttaan, koska ajattelee vaimonsa  
epäilemisen olevan häpeä kummallekin puolisoista. Häntä ärsyttää ja  
huolestuttaa, kun hän huomaa Nymarkin käyvän Alman luona ja tuovan  
uudenaikaisia, vapaita aatteita sisältäviä kirjoja. Hän jää pohtimaan asiaa  
itseksensä riidellyään Alman kanssa, ja hänen kuvataan katselevan katua  
sitä näkemättä.

Hetken päästä hän ikään kuin kiskaisi itsensä jostain erilleen. Nosti päänsä pystyyn ja suoristi hartioitaan.

”Kuinka hyvänsä,” puhui hän itsekseen, ”mutta ei pääse Nymark syyttelemään minua luulevaisuudesta. Sillä se olisi häpeäksi sekä Almalle että minulle.” (SK, 412).

Johnin ajatukset lainataan tekstiin suorina, eikä kertoja osallistu niiden kielentämiseen samalla tavoin kuin Alman ajatusten kohdalla. John huolehtii ennen kaikkea siitä, ettei joudu häpeälliseen tilanteeseen toisen miehen silmissä ja toissijaisesti myös Alman kunniasta. Kuitenkin Johnin näkökulman ja huolien esittäminen vahvistaa Isomaan (2013, 67) huomiota siitä, ettei *Salakari* joidenkin ajalle keskeisten aviorikkosromaanien tavoin esitä aviomiehen kielteisiä ominaisuuksia aviorikoksen selkeäksi motiiviksi.

Puolisoiden välillä esitetään myös paljon heidän keskinäistä tarkkailuaan, kun kumpikin yrittää tulkita toista sanoista, eleistä ja ilmeistä sekä kotona kahdestaan että Alma toisten kanssa julkisissa tilanteissa. Alma myös yrittää vaikuttaa Johniin omalla käytöksellään epäsuorasti. Kun John valitaan valtiopäivämieheksi, on Alma loukkaantunut, ettei tämä surrut eroa perheestä:

Ei ainoata sanaa kaipauksesta, erosta, ikävästä. Ei ainoatakaan!

Alma oli siitä syvästi loukkaantunut. Hän oli ollut harvapuheinen monta päivää ja kylmä; mutta sitä ei John ottanut huomioon. Ja katkeralla mielellä hän oli; antoi hienoja pisto-sanoja tuontuostakin. Nekään eivät vaikuttaneet mitään. John vetääntyi vaan kamariinsa, kirjoitteli, luki, mielti ja oli vaiti. Koko mieli oli muualla. Alma tunsu itsensä hylätyksi, yksinäiseksi. (SK, 373–374.)

Viimeinen virke Alman tunteesta on muodollisesti, nimeämällä mitä henkilö tuntee, psykokerrontaa. Koska se seuraa Alman pitkällistä velloamista omissa tunteissaan ja yrityksessä herättää Johnin tunteita, sen voi tulkita myös vapaaksi epäsuoraksi esitykseksi, jossa Alma vahvistaa omaa tunnettaan ajattelemalla sitä: \*Minä tunnen itseni hylätyksi, yksinäiseksi.



Tuula Piikkilä (2001, 166) on huomauttanut, että *Salakarissa* keskustelut seurueen kesken voivat olla näennäisesti merkityksettömiä, mutta toimiakin korvikkeena suuremmalle keskustelulle erityisesti sukupuolten välillä ja saada merkityksen sosiaalisesta tilanteesta. Novellissa henkilöiden mielensisältöinä esitetään enimmäkseen tunteiden käsittelyä sekä miehen ja naisen välisen suhteen pohdintaa. Edellisten novellien laajoja hypoteettisia visioita tulevasta ei esiinny samassa määrin, vaan kullakin hetkellä päällimmäiset tunteet ja niiden merkityksen pohtiminen ovat keskiössä. Henkilöhahmot kielentävät etenkin omia mutta välillä toistensakin tunteita, jolloin tietoisuus tunteista ja niihin uppoutuminen asettuu teoksessa keskeiseksi.

*Kauppa-Lopo*-novellissa (1889; tästä eteenpäin KL) päähenkilön, epäsiistin ja vankeuttakin kokeneen kiertelevän kaupustelijan mieltä esitetään monipuolisesti. Teos alkaa psykokerronnan ja vapaan epäsuoran esityksen vaihtelulla, ja teoksessa esiintyy myös suoran esityksen muotoista tajunnanvirtaa kolmen pisteen rytmittämänä. Novelli tematisoi luokkaerot ja mahdollisen ristiriidan ulkoisen siistiyden tai epäsiisteyden ja sisäisen ulkokultaisuuden tai hyväsydämyyden välillä. Novellissa Lopon käytöksen tuomitseva näkemys tulee esiin ylempiluokkaisten rouvien dialogissa, kun taas Lopon tuntemuksia kuvataan kertojan epäsuoralla esityksellä sekä kertojan ja henkilön kieltä yhdistävällä vapaalla epäsuoralla esityksellä.

Rossi (2009, 184–185) on esittänyt, että lukijan empatiaa Lopoa kohtaan pyritään teoksessa synnyttämään kuvaamalla tämän tietoisuutta. Hänen mukaansa teoksessa sen alusta lähtien mukana oleva Lopon näkökulma herättää empatiaa tätä kohtaan ja samalla huumoria, kun esitetään, että Lopoa harmittaa päätymisensä mielestään mitättömään Jyväskylän kaupunkiin komeasta kotikaupungistaan Kuopiosta. Vaikka on tunnettua, että henkilön näkökulman esittäminen on yksi empatian lisäämisen keino, en tulkitsisi sen toimivan *Kauppa-Lopon* aloituksessa sillä tavoin. Lopon näkökulma maailmaan nimittäin on nurja, ja heti teoksen alussa hän haukkuu sellitoverilleen paitsi Jyväskylän kaupungin myös pihalla liikkuvan piian aivan aiheettomasti. Samalla tavoin kuin henkilökertojan epäluotettavuus voi sisällöstä riippuen olla lukijaa henkilön näkökulmasta etäännyttävää tai tämän näkökulmaan lähentävää

(ks. Phelan 2007, 224–226), voi myös tietoisuuden kuvaus herättää lukijassa empatiaa tai etäännyntymistä henkilöhahmoa kohtaan. *Kauppa-Lopon* alussa Lopon toraisa toisten haukkuminen herättää lukijassa vastenmielisyyttä tai vaikuttaa koomiselta, mutta empatiaa se ei luo. Epämiellyttävää vaikutelmaa päähenkilöstä lisäävät teoksen alussa sekä kuvaus Lopon likaisesta ulkomuodosta että tämän istuminen vankeudessa varkauden ja juoppouden vuoksi.

Lopon kuvaus saa toisenlaisia sävyjä, kun hän kuulee Kortmanin rouvasta ja tämän leskeydestä. Hän on tuntenut sittemmin Jyväskylään muuttaneen rouvan nuorena naisena Kuopiossa ja tuntee nyt suurta myötätuntoa ja auttamisenhalua kuullessaan tämän vastoinkäymisistä. Keskeinen kohta novellin ja sen päähenkilön tulkitsemisen kannalta on Lopon ja rouva Kortmanin ensimmäinen kohtaaminen. Vankilasta rouvaa katsomaan kiiruhtanut Lopo ei valita omaa oloaan, vaan toteaa ”hyvä jumala, käyhän teitä niin sääli...” (KL, 133), johon rouva vastaa:

– Eipä kaikkien käy. Toiset kohtelevat kylmästi ja vieraasti. Usein juuri semmoiset, joilta olisi toivonut myötätuntoisuutta ja ystävyyttä.

Hän lausui tämän matalalla äänellä, enemmän niin kuin itseksensä. Lopon sydän oli sulaa. (KL, 133.)

Rouvan puheessa tematisoituu, etteivät monet tunne myötätuntoisuutta niitä kohtaan, jotka ovat kokeneet vastoinkäymisiä. Lopo sen sijaan on jo itseksensä päätyneet säälimään rouvaa tämän olosuhteiden vuoksi, ja kuullessaan tämän puoliääneen esitetyn pettymyksen lähimmäisiin heltyy yhä enemmän. Lopo myös ryhtyy heti toimeen auttaakseen rouvaa taloudellisesti, eikä tehtävässä säästele omia vaivojaan tai ota välityspalkkiota.

Eroa naisten välillä symboloi rouvan hieno talo, johon Lopo ensimmäisestä kerrasta tullessaan onnistuu huomaamatta pääsemään sisähuoneisiin saakka. Rouva suostuu siihen, että Lopo voi kerätä tarpeetonta tavaraa myydäkseen ne rouvan laskuun. Lopon tullessa takaisin rahojen kanssa ottaa rouva ne hyvillään vastaan, mutta havahtuu Lopon epäsopevuuteen ja likaisuuteen. Hän vie lapsensa pois Lopon ulottuvilta, mikä

loukkaa tätä syvästi. Hänen mielipahaansa ilmennetään ruumiillisten reaktioiden kautta: ”kurkkuun nousi karvas pala ja vesi täytti silmät” (KL, 143). Hän yrittää sisäisellä puheella tynnyttää itseään ja esittää, ettei rouva ole kovin epäystävällinen ollut, ja häntä itkettää suotta: ”Hupsu, mikä olen...” (KL, 144). Kolmannen kerran Lopon lähestyessä taloa rouvalla on sisällä vieraita, ja hän kiirehtii ajamaan Lopon pois. Tämä kuulee oven raosta, kun Kortmanin rouva toteaa hänen olevan ”hyvin, hyvin huono nainen”, johon toiset lisäävät, etteivät sellaisten kanssa kunnialliset ihmiset tahdo olla missään tekemisissä. (KL, 163–165.) Tämän jälkeen Lopon kuvataan kiirehtivän pois.

Lopon tunteita tai ajatuksia tilanteessa ei kuvata muuten, mutta kahdesti esitetään rouvien sanojen kaikuvan hänen korvissaan:

Joka sana oli kaikunut selvästi hänen korvissaan, niin selvästi ettei hän enää muuta oivaltanut. [– –] Ei hän juuri mitään tiettyä ajatellut; korvissa vaan soi yhä rouvien sanat ja elävästi hän näki heidät vieläkin edessään kaikki kolme, semmoisina kuin he siellä salissa pöydän ympärillä istuivat!

– Te olette huono nainen, teidän kanssanne ei kunniallinen ihminen halua olla missään tekemisissä. (KL, 165–166.)

Vastakkaisuus sisällä hienossa salissa kahvia nauttivien rouvien ja tien vartta pois päin harppovan Lopon välillä on merkittävä. Maijala (2008, 223–224) on huomauttanut, että Lopon lähimmäisenrakkaus näyttää novellissa suuremmalta kuin rouva Kortmanin. Edeltävässä katkelmassa lukijalle ei esitetä tai kerrota Lopon tunteita, vaan hänet kutsutaan kuuntelemaan tyljää sanoja yhdessä Lopon kanssa ja kuvittelemaan tämän mielipaha. Lopossa on paljon moitittavia piirteitä, joten hänen mielipahansa esittäminen kertojan diskurssilla, ilman Lopon näkökulmaa tai kielentämisen tapaa, lisää sen uskottavuutta. Kun Lopon mielipahaa kuvaa kertoja esittäen tämän ruumiillisia reaktioita ja Lopon yrityksiä vähätellä huonoa kohteluaan, herää lukijassa empatia kaltoinkohdeltua päähenkilöä kohtaan.

Rouva Kortmanin esiin tuoma kylmän ja myötätuntoisen suhtautumisen ero sekä Lopon altruistinen toiminta saavat lukijan muuttamaan

suhtautumisensa tähän positiivisemmaksi. Teos ehdottaa, että nopean tuomitsemisen sijaan olisi tärkeätä huolella punnita ihmisten arvo. Kun tarinassa näytetään, miten rouva Kortman nopeasti kääntyy Lopoa vastaan tämän autettua hänet taas taloudellisesti jaloilleen ja toisten rouvien ystävyyteen, korostuu epäoikeudenmukaisen kohtelun teema. Lukijaa ei kuitenkaan kutsuta jakamaan Lopon näkökulmaa maailmaan, vaan suhtautumaan myötätunnolla Lopon yksinäisyyteen ja hyljeksittyyn asemaan, kun toiset ohittavat hänen hyvät tekonsa ja keskittyvät moittimaan huonoja. Tässä olennaista on, ettei empatiaa herätellä Lopon tietoisuutta esittämällä, jolloin tämän tunteet saattaisivat näyttää itsesääliltä, vaan toisten henkilöhahmojen kylmyyden sekä kertojan esittämien Lopon tuntemusten kautta. *Kauppa-Lopossa* Canth yhdistelee mielen esittämisen keinoja tavoilla, jotka mahdollistavat empaattisen suhtautumisen myös osittain vastenmieliseen henkilöhahmoon.

Myös *Salakarissa* esitetään keskenään ristiriitaisia tunteita ja pyrki- myksiä sekä yksittäisellä henkilöhahmolla että henkilöiden kesken. Siinä ovat selvästi esillä useiden henkilöhahmojen mielet, joilla on tilanteis- sa keskenään risteäviä toiveita ja haluja. Novelli myös esittää Canthin aiempaa tuotantoa enemmän henkilöitä yrittämässä tulkita toisiaan pu- heista ja ilmeistä. *Salakari* ja *Kauppa-Lopo* eroavat aiemmista Canthin novelleista siinä, etteivät niiden mielenkuvauksessa nouse keskeiseen asemaan hypoteettiset skenaariot mahdollisista tapahtumakuluista, vaan keskiössä ovat tunteet sellaisina kuin ne kussakin tilanteessa koetaan. Novellit myös esittävät useita mieliä ja ristiriitaisia käsityksiä tarinamaa- ilman tilanteista. Tunteita herättää erityisesti alistainen asema, oli se sitten aviovaimon alemmuus suhteessa mieheensä tai kiertolaisnaisen huonommuus suhteessa säätyläisnaiseen.

## Minäkerronta ja yhden näkökulman käyttö

1890-lukua lähestyttäessä ja sen aikana Canthin tuotannossa alkaa nä- kyä uutena piirteenä minäkerronnan runsas käyttö. Sen lisäksi myös kolmannen persoonan kerronnassa alkaa yleistyä muoto, jossa fokalisaa- tio ei ole vapaa tai vaihteleva, vaan näkökulma kiinnittyy yhteen tarinan

henkilöistä. Minäkertoja, toisin kuin kolmannen persoonan kertoja, on rajoittunut omiin havaintoihinsa ja muistiinsa (Cohn 1978, 143–144). Samalla tavoin sisäinen fokalisaatio yhden henkilön kautta yhdistettynä nollafokalisaatioon tuottaa vain yhden mielen näkökulman siihen, mitä tapahtuu, kun edellinen rajoittuu yhden henkilön havaintoihin ja tietoon ja jälkimmäinen tarkkailee henkilöihahmoja vain heidän ulkopuoleltaan (Genette 1980, 189, 190, 194).

Esseistinen kertomus ”Eräänä sunnuntaina” (1889; tästä eteenpäin ES) on minäkerrontaa, jossa mielen raskautta tuodaan esiin sekä kertomalla omista tunteista ja ajatuksista että lainaamalla niitä suoraan ja osittain epäsuorasti. Cohn (1978, 143–144, 161–167) on tuonut esiin, että minäkertojan jakaantuminen kertovaan ja kokevaan minään toisaalta tuottaa analogiset mahdollisuudet kahden äänen läsnäoloon tajunnan esittämisessä, toisaalta kuitenkin poikkeaa edellä mainitusta, koska kyseessä kuitenkin on sama henkilö. Canthin novellin minäkertoja sekä summaa mielensisältöään kerronnan hetkestä käsin että käyttää vapaata epäsuoraa esitystä vastaavaa kerrottua monologia menneistä ajatuksistaan. Esimerkiksi etsittyään kirkosta lohtua mielensä alakuloon kertoja toteaa:

Sen tiesin nyt, ettei täällä ollut se elämänlähde, jota etsimään olin lähtenyt; eikä täällä *minun* sielulleni ravintoa löytynyt. Löytäisinkö sitä mistään?

Kuumat kyneleet täyttivät silmäni ja kastelivat poskeni. Minä itkin, – itkin niin kuin lapsi itkee. Mutta surunikin vallassa tunsin, kuinka lähempänä olevien silmät oudoksuen kääntyivät minuun.

– Niin, katselkaa vaan, ajattelin, katselkaa oikein mielin määrin. Tässä näette jotain, joka ei soinnu yhteen teidän määräyksienne kanssa sopivista elämän tavoista. (ES, 63; kursii vii alkuperäinen.)

Katkelma alkaa kokemisen hetken tiedosta, joka kuitenkin esitetään mentaalisisällä verbillä (”tietää”) kertomuksen hetkessä. Ensimmäisen kappaleen viimeinen virke on kerrottu monologi omasta menneestä ajatuksesta, kysymyksestä. Keskimäinen kappale on kerronnan hetken kielenlyntä, mutta hyvin lähellä kokemisen hetken tunnetta, kolmas

kappale taas suoraa lainausta omista menneistä ajatuksista. Koko katkelma on ajallisesti kokevasta minästä jälkikäteistä kerrontaa, mutta kokevan minän hämmennys ja ärtyneisyys ovat edelleen läsnä kerronnan hetkessä. Siten kerronnassa ei esiinny sisällöllistä tai asenteellista eroa henkilön menneeseen kokemukseen, vaikka sitä paikoin summataankin yhteen mentaalisilla verbeillä. (Vrt. Cohn 1978, 145–158.)

”Lehtori Hellmanin vaimo” (1890/1891; tästä eteenpäin LHV) on kolmannen persoonan kerrontaa, jonka aiheena on Hannan tavoin ihanteellinen vielä koulua käyvä nuori nainen, joka tällä kertaa päätyy naimisiin vanhemman miehen, opettajansa, kanssa. Selma ei sopeudu uuteen asemaansa, eikä hänellä ole valmiuksia talouden hoitamiseen aviomiehensä vaatimusten mukaan, ja lopulta hän kuolee onnettomana synnytettyään esikoistyttären. Kertomuksessa esiintyy runsaasti Selman mielen esittämistä niin suorana kuin vapaana epäsuorana esityksenä, mutta lehtori Hellmanin, Aarnoldin, mieltä ei esitetä lainkaan kuin Selman tekeminä päätelminä tämän puheista, ilmeistä ja eleistä. Näiden päätelmien mukaan Aarnold on tyytymätön vaimoonsa ja samoin tyytymätön siihen, ettei esikoinen ole poika.

Kertomuksen loppukohtauksessa käytetään osittain Aarnoldin näkökulmaa, kun hänen kerrotaan istuvan vaimonsa vuoteen ääressä lääkärin annettua tiedon, ettei toivoa enää ole:

Aarnold istui vuoteen ääressä, piteli hänen kättään ja katseli, kuinka sammui vähitellen vaimonsa nuori elämä.

Silloin hän aukaisi silmänsä vielä kerran. Ne loistivat kirkkaasti ja huulet liikkuvat. Aarnold kumartui alas.

– Rakasta...häntä...kuului kuiske.

Muuta ei.

Silmät painuivat uudelleen kiinni, hengitys harveni ja taukosi viimein. Suljettu oli lyhyt elämän kirja. (LHV, 258.)

Aarnoldin sisäiseen fokalisaatioon viittaa hänen katselemisensa maininta sekä kuolevan ääreen kumartuminen kuuntelemaan kuisketta. Viimeinen virke taas on selvästi nollafokalisaatiota ja kertojan toteamus. Siinä toistuu kirjallisuuden teema, mistä Maijalakin (2008, 157) on huo-

mauttanut pitäen Selmaa Canthin naispäähenkilöistä eniten kirjallisuuden malleja seuraavana. Toki kannattaa huomata myös novelli ”Vanha piika” (1891), jossa päähenkilö tietoisesti asettelee itseään romaanin sankarittaren rooliin ja asemiin (ks. Hatavara 2014). Yllä lainatussa kertomuksen päättävässä tekstikatkelmassa ensimmäisen virkkeen huomio elämän nuoruuteen viittaa kertojan näkemykseen. Selman viimeisten sanojen merkitys – ilmeisesti vetoamus Aarnoldille rakastaa juuri syntynyttä tytärtään – ja vaikutus jää lukijan pääteltäväksi.

”Mutta mitäs tapahtui?” (1891; tästä eteenpäin MT) on kertomus, jonka Canth kirjoitti Juhani Ahon ”Purjeita kuivaamassa” -lastun johdosta. Siinä käytetään me-kerrontaa kahdesta rouvasta, jotka miestensä purjehdusretken aikana kokevat omia seikkailujaan. Kerronnan muoto vaihtelee ensimmäisen persoonan monikon ja yksikön välillä. Kertomus lähtee liikkeelle *Salakarista* tutulla ajatuksella, jonka minäkertojan ystävätär esittää: jos miehet alkavat pitää rouviaan liian itsestään selvinä, he eivät arvosta näitä enää. Kertoja vastaa:

– Tosiaankin! Sinä olet oikeassa.

Asia oli päivän selvä. Ihme ja kumma, etten ollut sitä ennemmin huomannut. (MT, 260.)

Kerronnan ajassa esitetään oivallus, joka on tapahtunut tarinan ajassa, muodolla, joka lähestyy vapaata epäsuoraa esitystä. Minäkertoja on sopusoinnussa oman kokevan minänsä kanssa, eikä etäisyyttä menneisyyden oivallukseen nykyhetken näkökulmasta osoiteta (vrt. Cohn 1978, 153–154).

*Me*-pronominin viittauskohde vaihtuu välillä minäkertojasta ja hänen ystävättärestään muihinkin kollektiiveihin, kuten minäkertojaan ja tämän vanhaan ystävään Ottoon, johon rouvat sattumalta törmäävät matkallaan.

Kyllä me vaan olimme viettäneet monta hauskaa hetkeä yhdessä. Sanoinko monta? Ei, lukemattomia ne olivat. Eikä milloinkaan tullut meille ikävä toistemme seurassa, ei milloinkaan loppunut puhe, niin kuin Volmarilta ja minulta usein tahtoo tehdä. Mikä sii-

hen synnä lieneekin – olenko minä vanhentunut ja käynyt ikäväksi, vai olisiko Volmar luonnoltaan Ottoa jurompi? Ei – sitä en toki voi uskoa, minussa tuo ennemmin mahtoi vika olla. (MT, 264.)

Me-kertoja puhuttelee lukijaa suoraan yllä olevan katkelman toisessa virkkeessä, mikä rakentaa puheyhteyttä kertojan ja yleisön välille. Katkelman viimeiset kaksi virkettä ovat lähes suoraa esitystä päähenkilön ajatuksista, ja kertovan minän kielellinen asema tulee esiin lähinnä lopussa *mahtaa*-verbin imperfektimuodossa. Virkkeen sisällä tapahtuu siirtymä henkilön kielellisestä kokemisen hetkestä (*voi*) kertojan jälkikäteiseen näkökulmaan (*mahtoi*). Tässäkin kertova minä suhtautuu samannimisesti kokevan minän kokemukseen, eikä sitä ironisoida henkilön kohdalla. Piilotettua ironiaa voi löytää siitä, että naispäähenkilö on niin sisäistänyt ajatuksen parisuhteen ongelmista naisen synnä, että toistaa sitä.

Novellissa ”Agnes” (1892; tästä eteenpäin A) päähenkilön Liisin nuoruudenystävä Agnes tulee maailmannaisena vierailemaan pikkukaupungissa, jossa Liisi on naimisissa ja kolmen pienen lapsen äiti. Liisin muuten yksitotinen ja vakaa aviomies Antti viehättyy Agnesista, kun tämä aikansa kuluksi yrittää saada tätä ihastumaan itseensä. Novellin keskeinen jännite syntyy Liisin muuttuvasta suhtautumisesta Agnesiin (ks. Maijala 2008, 215). Novellissa on erittäin paljon Liisin näkökulman ja ajatusten esittämistä, ja monesti hän tarkkailee Anttia ja Agnesia. Yhteisellä purjehdusretkellä Liisi jää istumaan toiselle puolelle purjetta kuin Antti ja Agnes. Usean sivun verran esitetään hänen epätoivoisia ajatuksiaan, kun hän tarkkailee toisia ja kokee mustasukkaisuutta.

Mistä riitti heillä niin paljon keskusteltavaa?

Väistyin etemmäksi penkille, että saatoin nähdä heidät purjeen toiselta puolen.

Yhä samassa asemassa, sama hempeys Agnesin kasvoissa, sama ilmeinen ihailu Antin silmissä.

Minua ei muistettu eikä kaivattu. Olin täällä vallan tarpeeton. Tiettyä se! Miksi olin lähtenytkään? Olisihan minun pitänyt jo edeltäpäin tämä ymmärtää ja arvata.



Minä musersin heidät silmilläni, iskin heihin katseen terävän kuin miekan.

He eivät mitään nähneet. Agnes nauroi heleästi, Antti oli sanonut jotain hupaista.

Naurakaa te vain! Naurakaa ja iloitkaa! Mitäpä teitä minun tuskani liikuttavat... (A, 391.)

Tekstin asettelussa toistuu samantapainen katkova tyyli kuin *Köyhää kansaa* -novellin päähenkilön vaikeissa, tunteentäyteisissä ajatuksissa. Liisin ajatuksia kokemisen hetkellä esitetään vapaalla epäsuoralla esityksellä ensimmäisessä, neljännessä ja kuudennessa tekstikappaleessa. Hänen toimintaansa, liikkeitä ja eleitä, esitetään kertovan minän asemasta toisessa ja viidennessä kappaleessa. Viimeinen kappale on suoraa lainausta henkilön katkerista ajatuksista, kun hän kokee jäävänsä vaille huomiota ja osallisuutta toisten ilosta. Läpi katkelman kertova minä samastuu kokevan minän tuskaan. Novellin lopussa kummankin puolison kuvataan olevan hämillään Agneksen lähdettyä, joten kummankin esitetään kokevan käytöksensä ainakin jollain tavalla sopimattomaksi. Vaikka Liisin ajatukset Agnesista ja myös puoliosastaan muuttuvat novellin kuluessa, ei kertova minä kuitenkaan tuo esiin eroa kokevan minän tunteisiin eri vaiheissa, vaan myötäilee niitä.

Kertomuksessa ”Kodista pois” (1893) on kolmannen persoonan kertontaa, jossa suuri osa on esitetty päähenkilö Fannyn näkökulmasta. Fanny tarkkailee toisten käytöstä ja tarkoitusperiä, jolloin korostuu erityisesti hänen vaikea asemansa nousukasperheen lapsena. Hän häpeää vanhempiensa taitamatonta käytöstä ja sitä, miten tökerösti he tyrkyttävät Fannya hyväksi sulhasehdokkaiksi katsomilleen henkilöille. ”Missä onni?” (1895) esittelee minäkertojan, joka kuvaa toisen henkilön elämänvaiheita. Minäkertoja lähestyy kolmannen persoonan kertojaa siinä mielessä, että kertoo toisen tarinaa mutta on kuitenkin henkilökertojana rajattu omaan näkökulmaansa ja havaintoihinsa. Canthin lopputuotannossa niin ensimmäisen kuin kolmannenkin persoonan kerronnassa korostuvat yhteen mieleen keskittyvät kertomisen tavat. Lukijan tulkitseva rooli korostuu, kun yhteen katsantokantaan sitoutuva esitys kutsuu arvioimaan luotettavuuttaan.

## Lopuksi

Analyysini osoittaa, että Minna Canthin proosatuotannossa esiintyy hyvin monipuolisesti erityisesti kolmannen persoonan mutta myös ensimmäisen persoonan kerronnan erilaisia mielen esittämisen muotoja. Henkilöiden mieliä tuodaan esiin kaikilla tajunnan esittämisen kielellisillä keinoilla, heidän eleitään ja ilmeitään kuvataan sekä kertojan esittämisenä että toisten henkilöiden havainnoimina, ja teoksissa esiintyy niin vaihtelevia sisäisen ja ulkoisen fokalisaation muotoja kuin myös joissain teoksissa sisäisen fokalisaation jaksojen rajoittamista vain yhteen havainnoivaan henkilöön.

Canthin proosatuotannon voi jakaa mielen esittämisen keinojen mukaan neljään melko selvästi toisistaan erottuvaan vaiheeseen. Vuosien 1877–1879 kertomuksia hallitsee kertojan rooli, ja kertoja myös kääntyy suoraan yleisön puoleen. Henkilöiden suora puhe on tyyppittelevää, ei yksilöllisesti luonnehtivaa. Kuitenkin kertomusten tärkeissä käännekohtissa esiintyy jo tässä vaiheessa enemmän henkilöä lähestyviä muotoja, kuten vapaata epäsuoraa esitystä, jolla tuodaan esiin henkilön yksilöllisiä, vaikeita ajatuksia. Tajunnankuvaus yhdistyy pääosin yksilön vaikeisiin tilanteisiin, kun taas kertojan luonnehdinnat ja puheen esittäminen tuovat esiin yhteisön jakamaa ja odotuksenmukaista toimintaa.

Toisessa vaiheessa merkittävän muutoksen tuovat vuonna 1886 julkaistut *Hanna* ja *Köyhää kansaa*. Kummassakin henkilön sisäinen kieli ja näkökulma nousevat merkittävään asemaan. Myös kertoja on edelleen vahvasti vaikuttamassa mielten esittämiseen, ja keskeisten henkilöhahmojen tajunnankuvauksen ja havaintojen kautta esitetty asettuu ironiseen tai empaattiseen suhteeseen kertojan esityksen kanssa. Tässä vaiheessa tajunnankuvauksessa korostuvat yksilön kuvitelmat mahdollisista tulevaisuuksista, olivat ne sitten toivottuja tai pelättyjä. Vaikka kuvitelmat eivät etenäkään Hannan kohdalla toteudu teoksen esittämässä tarinamaailmassa, ne kuitenkin tuottavat näkymän toisenlaisiin mahdollisuuksiin kuin mitä teoksissa tapahtuu. Samalla ne tuovat esiin olosuhteet, jotka tekevät toisista tapahtumakuluista mahdottomia ja toisista väistämättömiä.

Kolmannessa vaiheessa henkilöhahmojen sisäisyyden esittäminen laajenee kattamaan useita henkilöitä saman teoksen sisällä. *Salakari* ja *Kauppa-Lopo* esittävät henkilöhahmojen mieliä, joilla on eri näkemyksiä ja pyrkimyksiä. Myös henkilöiden keskinäinen ilmeiden ja eleiden tarkkailu korostuu näissä teoksissa. *Kauppa-Lopossa* päähenkilön mieltä esitetään pääosin epäsuorasti kertojan kielentämällä tavalla sekä vuoro-vaikutuksessa toisten henkilöhahmojen kanssa. *Salakarissa* lukija saa tarinamaailmaan monta näkökulmaa eri henkilöhahmojen kautta.

Viimeisessä vaiheessa 1890-lukua lähestyttäessä ja sen aikana Canthin tuotannossa uutena piirteenä tulee minäkerronta. Samaan aikaan kolmannen persoonan kerronnassa alkaa esiintyä muoto, jossa sisäinen fokalisaatio rajoittuu yhteen henkilöhahmoista. Kumpikin näistä muodoista korostaa yhtä näkökulmaa esitettyyn tarinamaailmaan. Lukijan tulkinnalliseksi tehtäväksi tulee päätellä tämän yhden näkökulman luotettavuus. Esimerkiksi "Agnes"-novellissa jää tulkinnanvaraiseksi, missä määrin Liisin havainnot ja ajatukset ovat harhaisia ja mistä mahdolliset väärintulkinnat johtuvat.

Neljästä edellä kuvatusta vaiheesta syntyy kuva tuotannon tekijästä, joka muutamien teosten välein muuntelee keskeistä keinovalikoimaa mielen esittämisessä. Paitsi mielen esittämisen tavat myös näiden tapojen vaikutukset vaihtelevat Canthin tuotannossa: samat mielen esittämisen tavat, kuten tajunnankuvaus tai ilmeiden ja eleiden esittäminen, voivat eri teoksissa saada hyvin erilaisia tulkinnallisia merkityksiä. Mielen esittämisellä onkin useita tehtäviä Canthin tuotannossa. Sen eri keinoja käytetään niin näkökulmien törmäyttämiseen, valta-asemien esiintuomiseen kuin lukijaan vetoamiseenkin. Mielen sisäisyyden esittämisellä tuodaan tarinamaailman tapahtumien rinnalle erilaisia hypoteettisia tapahtumakulkuja ja tulevaisuudenvisioita sekä esitetään henkilöhahmojen tunteita, pelkoja ja unelmia. Myös epäsuorilla, kertojan hallitsemilla mielen esittämisen tavoilla herätetään lukijassa empatiaa henkilöhahmoja kohtaan.

Mielen esittämisen keinojen tarkastelu Canthin teoksissa kiinnittäen huomiota teosjatkumossa syntyvään ja muuttuvaan kirjailijapoetiikkaan on tuottanut uuden näkökulman Canthin proosatuotantoon. Tuotannon tekijän nostaminen tutkimuksen kohteeksi tuo esiin kirjailijapoetiikan

piirteet ja niiden muutokset tuotannon edetessä, jolloin aineiston käsittely ajallisesti lineaarisena sarjana tuottaa lisäarvoa käytettyjen keinojen tulkinnalle suhteessa saman kirjailijan toisten teosten muodostamaan kontekstiin. Analyysin tulokset ehdottavat sekä joidenkin teosten tulkittamisesta eri tavoin kuin aiemmin että tuotannon vaiheiden uudenlaista jakamista. Yksittäisten teosten implisiittisistä tekijöistä voi hahmotella tuotannon tekijän, joka kehittää mielen esittämisen keinojen valikoimaa ja käyttöä tuotannon eri vaiheissa. Kokeilut esimerkiksi lukijan empatian herättämiseksi niin henkilön kuin kertojan hallitsemien tajunnankuvauksen keinoin tai tarinamaailmassa kuviteltujen, toteutuneelle mahdollisten tapahtumien esittäminen osoittavat, miten laaja ilmaisuvalikoima Canthilla varhaisena suomalaisena proosakirjailijana jo oli aktiivisessa käytössään.

## Kaunokirjallisuus

Canth, Minna. ”Herran terttu, kullan nappu.” *Kansan lehti* 2/1894.

Canth, Minna. *Kootut teokset I & II. Kertomuksia*. Helsinki: Otava 1917 & 1919.

Canth, Minna. ”Lääkäri.” *Pohjalainen* 11.12., 15.12., 18.12., 22.12., 24.12. ja 29.12.1891 sekä 5.1., 12.1., 19.2. ja 26.2.1892.

## Tutkimuskirjallisuus

Birke, Dorothee, Eva von Contzen & Karin Kukkonen 2022: Chrononarratology: Modelling Historical Change for Narratology. *Narrative* 30(1), 26–46.

Booth, Wayne C. 1988. *The Company We Keep: An Ethics of Fiction*. Berkeley: California UP.

Cohn, Dorrit 1978. *Transparent Minds: Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*. Princeton: Princeton UP.

Fludernik, Monika 2003. The Diachronization of Narratology. *Narrative* 11(3), 331–348.

Genette, Gérard 1980. *Narrative Discourse: An Essay in Method*. Ranskankielisestä alkuteoksesta (1972) kääntänyt Jane E. Lewin. Oxford: Basil Blackwell.

Hatavara, Mari 2013. Making sense in autobiography. Teoksessa Matti Hyvärinen, Mari Hatavara & Lars-Christer Hydén (toim.), *The Travelling Concepts of Narrative*. Amsterdam: John Benjamins, 164–178.

Hatavara, Mari 2014. ”Vanhan piian” kertomus ja kokemus: Kielen ja näkökulmien kirjallinen leikki Minna Canthin novellissa.” *Joutsen/Svanen* 1(1), 36–47.

- Herman, David (toim.) 2011. *The Emergence of Mind: Representations of Consciousness in Narrative Discourse in English*. Lincoln: Nebraska UP.
- Isomaa, Saija 2012. Kirjallisuus ja moraaliset emootiot. Tendenssikirjallisuuden 1800-lukulainen lajitausta. *Avain* 9(3), 5–19.
- Isomaa, Saija 2013. Moraalin ja tunteiden ristivedossa. 1800-luvun pohjoismaisen avio-rikosromaanin naiset. Teoksessa Riikka Rossi & Saija Isomaa (toim.), *Kirjallisuuden naiset. Naisten esityksiä 1840-luvulta 2000-luvulle*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 55–86.
- Kannila, Helle 1967. *Minna Canthin kirjallinen tuotanto: henkilöbibliografia*. Helsinki: Otava.
- Maijala, Minna 2008. *Passion vallassa: Hermostunut aika Minna Canthin teoksissa*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- McHale, Brian 1978. Free Indirect Discourse: A Survey of Recent Accounts. *PTL: A Journal for Descriptive Poetics and Theory of Literature* 3, 249–287.
- Palmer, Alan 2004. *Fictional Minds*. Lincoln: Nebraska UP.
- Phelan, James 2007. Estranging Unreliability, Bonding Unreliability, and the Ethics of "Lolita". *Narrative* 15(2), 222–238.
- Piikkilä, Tuula 2001. Keskustelua ajassa: Dialogisuuden ulottuvuudet Minna Canthin *Salakarissa*. Teoksessa Päivi Lappalainen, Heidi Grönstrand & Kati Launis (toim.), *Lähikuvassa nainen: Näköaloja 1800-luvun kirjalliseen kulttuuriin*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 68–106.
- Rossi, Riikka 2009. *Särkyvä arki: Naturalismin juuret suomalaisessa kirjallisuudessa*. Helsinki: Gaudeamus.
- Tammi, Pekka 1992. *Kertova teksti: esseitä narratologiasta*. Helsinki: Gaudeamus.
- Vaakanainen, Noora & Mari Hatavara 2022. Kirjalliset mielet suomenkielisen proosan alkuvaiheissa. *Avain* 19(2), 44–61.

# Maria Jotunin novellien edustuksellisuuden poetiikka

Anna Kuutsa

 <https://orcid.org/0009-0003-5484-5578>

Tässä artikkelissa nostan esiin Maria Jotunin (1880–1943) novellituotannolle toisteisia ja ominaisia kerronnallisia keinoja diakronisen poetiikan (ks. Isomaa 2021) hengessä. Tarkastelen kolmea Jotunin kirjailijakuvaa määrittävää tekstuaalista, kerronnallista ja temaattista piirrettä niiden kerronnallisen rakentumisen näkökulmasta. Tutkimuskysymyksenäni on selvittää, kuinka nämä kerronnan keinot laajentavat yksittäisten tarinamaailman hahmojen ja tapahtumien esittämisen yleisempien yhteiskunnallisten kysymysten kuvaukseksi eli rakentavat kirjailijakohdasta edustuksellisuuden poetiikkaa. Käsittelen omina alalukuinaan 1) puheen esityksen ja kirjekerronnan keinoja kansankuvan ja kaupunkilaisuuden kuvauksessa, 2) ironian kerronnallista rakentumista sekä 3) puheen esitysten persoonamuotojen tulkinnallista merkitystä. Metodini on analysoida näitä kolmea piirrettä kertomuksentutkimuksen tarjoamin tekstianalyttisin välinein.

Artikkelin aineisto käsittää kaikki Jotunin novellikokoelmat: *Suhteita* (= S, 1905), *Rakkautta* (= R, 1907), *Kun on tunteet* (= KOT, 1913), *Tyttö ruusutarhassa ynnä muita novelleja* (= TR, 1927) sekä postuumisti ilmestyneen novelli- ja katkelmakokoelman *Norsunluinen laulu* (= NL, 1947). Aineistosta on rajattu pois pitkä novelli ”Martinin rikos” (1914), kahden

lapsen välisiä keskusteluja kuvaava kokoelma *Jussi ja Lassi* (1921) sekä lyhytromaanit *Arkielämää* (1909), *Jäähyväiset* (1949) ja *Äiti ja poika. Elämän hiljaisina hetkinä* (1965). Koko novellituotannon poetiikkaa tarkasteleva näkökulma on aineistoltaan laajin tähän mennessä tehdyistä Jotunin novellistiikkaa käsittelevistä tutkimuksista.

Jotuni on nostettu kirjallisuushistorioissa esiin sekä kansankuvaajana (Laitinen 1981, 317; Rojola 1999a, 161–162) että porvariston kuvaajana (Kupiainen 1954, 32, 211). Näiden luokittelujen rinnalla on 1980-luvulta alkaneen, naisten kirjoittaman kirjallisuuden kirjallisuushistoriallisen merkityksen huomioimisen jälkeen kulkenut vahvasti myös määritelmä Jotunin erityisestä taidosta luoda kokonaisvaltaisia naishahmoja ja päästää lukija lähelle kuvaamiaan henkilöitä (Vapaavuori 1989; Hakola 1993; Niemi 1999; Rojola 1999a, 161; Rojola 2006a; Rojola 2006b; Rossi 2013, 124–125).

Jotunin tuotantoa on tutkittu aiemminkin juuri novellituotannon kannalta, mutta joko näkökulma tai aineisto on aina ollut rajattua. Laajin kartoitus on tähän saakka ollut Unto Kupiaisen (1954) varhainen katsaus Jotunin novellistiikan huumorin tyylistä, minkä lisäksi Riikka Rossi (2013) on keskittynyt Jotunin novellien naiskuvaan ja tyylipiirteisiin. Yksittäisten novellien analyysia taas on tehty Lea Rojolan artikkeleissa (2006a; 2006b), sekä viimeisimmäksi myös omassa artikkelissani (Kuutsa 2017) ”Kansantapa”-novellin dialogikerronnan näkökulmasta. Aiempi tutkimus on nostanut esiin yksittäisten novellien tai teemojen esitystapoja, mutta niiden näkökulma ei ole etualaistanut novellituotannon kokonaispoetiikkaa eli esityskeinoja. Jotunin uudistukselliset novellikerronnan keinovarannot ansaitsevatkin tulla huomioiduksi omana kokonaisuutenaan.

Tarkastelen Jotunin novellistiikan poetiikkaa eli toistuvia kerronnallisia ominaispiirteitä suhteessa edustuksellisuuteen. Käytän edustuksellisuuden poetiikan käsitettä kuvatessani Jotunin novellituotannossa toistuvia kerronnan keinoja, jotka tulkinnallisesti laajenevat yhteiskunnallisen kysymyksen tai laajemman ihmisjoukon kuvaukseksi yksittäisen hahmon tai tarinan tapahtuman sijaan. Fiktio ylipäättään käsittelee usein yleisempiä kysymyksiä yksittäisen kertomuksen tai hahmon tarinan kautta. Edustuksellisuuden poetiikalla kuvaan juuri Jotunille omi-

naisia kerronnan tapoja, joissa esimerkiksi avioliittoa koskeva puheen esitys vaihtuu myös kielellisen esityksen osalta sellaiseksi, että lukija voi tulkita sen kuvaavan tai ironisoivan myös yleisempää tilannetta. Edustuksellisuuden poeettiset keinot ovat paikannettavissa tekstin kerronnallisiin rakenteisiin ja kielellisiin esityksiin, ja niiden tulkinnallinen merkitys korostuu toiston myötä. Tekijän tuotannon (ks. Boothia käsittelevä osuus tämän kokoelman artikkelissa Isomaa, Björninen, Hatavara ja Jolma) kerronnallinen keinovalikoima etenkin dialogikerronnan osalta on kuitenkin artikkelin rajattua näkökulmaa laajempi, ja myös edustuksellisuuden poetiikan voi nähdä välittyvän myös muiden kuin artikkeleihin valitun kolmen kerronnallisen keinon kautta. Jotunin novellit eivät sisällä ajallisia mainintoja, joiden perusteella ne voisi sijoittaa johonkin tiettyyn historialliseen hetkeen. Sen sijaan tulkinnallisena oletuksena on, että tekstit kuvaavat joko kirjoitusaikaa tai sen lähimenneisyyttä. Novellien voi tulkita kommentoivan ja ironisoivan kirjoitusajan yhteiskunnallisia kysymyksiä niin naisten yhteiskunnallista asemaa kuin nouskuuttakin koskien.

Kerrontakeinojen edustuksellisuus pohjautuu laajempaan kysymykseen siitä, kuinka narratologiassa on käsitelty kertomakirjallisuuden suhdetta tyypillisyyteen ja tyypillistävään esitykseen. Stereotyyppisyyden roolia on mahdollista tarkastella sekä kertomuksen määrittelyn, kerronnan funktioiden kuin kertomuksen kielellisen esityksen tasolla. Monika Fludernik (1996) korostaa luonnollisen narratologian teoriassaan, kuinka emotionaalinen merkitys ja esikuvallisuus vaikuttavat siihen, miksi jokin asia kerronnallistetaan. Lukija taas tekee tekstistä tulkintoja eritasoisten kehysten avulla: tulkinta pohjautuu tosielämän arkipäiväisiin toimintamalleihin, mutta kaunokirjallista tekstiä lukiessaan myös fiktion eri genret ja kirjallisuushistorialliset traditiot omine lainalaisuuksineen vaikuttavat lukijan tulkintaan. (Mt., 29, 43–46.) Lukija siis tulkitsee tekstin hahmoja ja tarinan tapahtumia verraten niitä sekä arkielämän että kaunokirjallisen tradition tyypillisyyksiin.

Artikkelissani nostan esiin kerronnan keinoja, jotka rakentavat hahmojen ja tekstin temaattista funktiota. James Phelanin (2005) mukaan lukija kiinnittää henkilöahmoja koskevassa tulkinnassaan huomiota kolmeen tehtävään: hahmoihin todellisen kaltaisina henkilöinä



(mimeettinen funktio), henkilöhahmojen kautta välittyviin laajempiin yhteiskunnallisiin tai filosofisiin kysymyksiin (temaattinen funktio) sekä hahmoihin osana tekstin taiteellista keinovalikoimaa (synteettinen funktio). Eri tekstit esittävät erilaisia suhteita funktioiden välillä. (Mt., 20.) Henkilöhahmokerronnan osalta Jotunin poetiikalle ominaiset piirteet liittyvät erityisesti puheen- ja tajunnankuvauksen kielellisiin keinoihin. Fludernik (1993, 391, 401) on todennut, kuinka kaikki fiktiivinen puheen ja tajunnan esitys perustuu tyypillistävään ja stereotyyppiseen kieleen; fiktiivisen kielen likiarvoisuus toimii yhtä lailla myös ironian tuottajana.

Jotunin novellistiikan edustuksellisuuden poetiikka rakentuu tyypillisyyden kautta monella eri kerronnan tasolla. Artikkelin esimerkkianalyseissa puheen edustuksellisuus linkittyy kansankuvaan, sosiaaliseen luokkaan ja erilaisiin ihmistyypeihin liittyviin oletuksiin. Vaihtelevia persoonamuotoja hyödyntävä dialogikerronta taas puhuttelee kielen keinoin sekä yksittäistä puhujaa ja kuuntelijaa että laajemmin lukijaa tai samankaltaisten kuulijoiden ryhmää. Kertojan ja hahmon ilmaisun vaihtelusta syntyvä ironia taas toimii kommunikaationa implisiittisen tekijän ja oletetun lukijan välillä, jolloin kerronnan tason aikaansaama ironinen vaikutelma kommentoi esimerkiksi ihmistyyppejä tai yleisempiä toimintamalleja yksittäisen hahmon sijaan.

## Puhetapojen ja kirjekerronnan rakentamat edustukselliset hahmot

Jotunin novellituotannon porvaristoon tai maaseudun yläluokkaan kuuluvien hahmojen ja kansanhahmojen puheen sanasto eroaa erityisesti vaate- ja muita arkisia käyttötavaroita koskevissa kuvailuissa. Jotunin kerronnalle on ominaista se, ettei historiallista aikaa, ympäristöä tai esimerkiksi hahmojen ulkonäköä kuvata yksityiskohtaisesti – ellei kyseessä sitten ole nimenomaan hahmon luonnetta tai tilannetta kuvaava kielellinen ilmaus esimerkiksi oman perheen maksamista liiallisista myötäjaisistä (”Vasten mieltä”, KOT, 12–13), keplottelun tuloksena saaduista kappioista (”Onni on tulleilleen”, NL, 17) tai tuoreen avioliiton mu-

kanaan tuomista arjen nautinnoista ("Onnellinen Heliina", TR, 29–30). Näiden esimerkkien lisäksi hahmon sosiaaliluokkaa kuvaavaa arjen sanastoa on varsin vähän.

Kysymykset naiskuvista, eri sosiaaliluokkiin tulkittavien hahmojen kuvauksesta sekä henkilöhahmojen rakentamisen taidokkuudesta liittyvät elimellisesti Jotunin novellistiikassa esiintyviin erilaisiin dialogikerronnan<sup>1</sup> keinoihin, kuten suoraan puheen esitykseen, puhekielisyyteen ja ironiaan. Siinä missä Jotunin puheen esitysten ja henkilöhahmora-kennuksen kysymystä on laajalti tulkittu henkilöhahmoa yksilöivänä seikkana, keskityn analyysissäni nostamaan esiin puheen esitysten ja kirjekerronnan suhdetta tyypillisyyden, odotuksenmukaisuuden ja edustuksellisuuden kysymyksiin. Tässä luvussa kysyn, miten lukijoina tulkitsemme tietyllä tavalla puhuvan hahmon kansanhahmoksi tai kaupunkilaisen sivistyneistön edustajaksi? Kuinka kansankuvaa tai nousukkuutta esitetään dialogikerronnan välinein?

Tarkastellakseni näitä piirteitä hyödynnän kertomuksentutkimuksen ja lingvistispainotteisen kirjallisuudentutkimuksen näkökulmia puheen esitysten keinojen tutkimukseen. Yleisesti ottaen puheen esitys rakentaa henkilöhahmoa esimerkiksi murteiden, puhetapojen, sanavalintojen, aksenttien, hahmon toistuvien sanontojen ja muiden puheen ominaispiirteiden kautta, minkä lisäksi vuoropuhelukerronnassa esiin nouseva

1 Jotunin novellituotannon keskeisin kerronnallinen asetelma on laveasti määritelty dialogikerronta: artikkelin aineistona olevista 75 novellista dialogikerrontaa esiintyy jossain muodossa 68 tekstissä. Poikkeuksena ovat novellit "Aina" (S), "In memoriam" (Novelleja ja muuta proosaa I, 73), "Helena" (TR), "Kuvakudos" (TR), "Onni on tulleele" (NL), "Kubistinen kirje" (NL) ja "Kuume" (NL). Pelkästään tarinamaailman ulkopuolisen kertojan välittämän tajunnankuvausten tai minäkertojan merkitys on koko tuotannon laajuudessa pieni – minäkertoja esiintyy ainoastaan novelleissa "Agneetta" (S), "Päiväkirjasta" (R), "Kissa" (NL), "Heidän oikeansa ja vääränsä" (NL), "Kubistinen kirje" (NL) ja "Kuume" (NL). Tässä tutkimuksessa dialogikerronta pitää sisällään perinteisen, hahmojen suorien puheen esitysten vuoropuhelukerronnan, yksittäisen hahmon tajunnansisäisen, kuvitellun tai muisteleman keskustelun kuvauksen, puheen esitykseen upotetun dialogin, yksipuolisen puhelinkeskustelun kuvauksen sekä kirjekerronnassa jäljennettyjen vuoropuhelujen esityksen. Osa tästä monimuotoisesta dialogikerronnasta edustaa myös Jotunille ominaista, puhujia identifioimatonta eli anonymyisiä dialogeja. Anonymyisiä dialogeja kerronnallisena asetelmana hyödyntäviä novelleja on aineistossa yhteensä 23 kappaletta. Näihin sisältyvät myös tekijänsä tunnetuimmat ja tutkituimmat novellit "Rakkautta" (R), "Matami Röhelin" (R), "Maantiellä" (R), "Vasten mieltä" (KOT), "Untako lienee" (KOT) ja "Kun on tunteet" (KOT). Olen luokitellut anonymyiksi dialogiksi myös novellin "Matami Röhelin", joka on nimetty toisen puhujan nimen mukaisesti mutta jossa kertoja ei novellin kerrontatilanteessa nimeä puhujaa.

repliikkien dynamiikka voi kuvata puhuvien hahmojen välistä suhdetta (Koivisto & Nykänen 2013, 16; Fowler 2003/1977, 103–104). Puheen esityksen kielelliset piirteet toimivat joko hahmoa yksilöivänä tai tiettyyn yhteisöön liittävänä tekijänä: ne voivat luoda yksilöllistä kielellistä ”sormenjälkeä” idiolektin eli yksilöllisen puhutavan avulla tai liittää puhuvan hahmon osaksi tiettyä samalla tavoin puhuvien ryhmää dialektin kautta. Dialektilla tarkoitetaan esimerkiksi murteiden tapaisia kielen variantteja, jotka ovat lingvistisesti erotettavissa toisistaan ja jotka ovat ominaisia tiettyjen alueiden tai ryhmien välillä. (Leech & Short 2007, 134.) Kirjoitetun kielen keinoin luotu puheen esitys samaan aikaan sekä hyödyntää autenttisen kielenkäytön piirteitä että on aina keinotekoisista, luotua ja jopa ”autenttisuusharhaa” tuottavaa kieltä (Tiittula & Nuolijärvi 2013, 1; Fludernik 1993, 18). Puheen esityksen kielellisillä keinoilla on kuitenkin aina myös aktuaaliin maailmaan liittyviä sosiaalisia ja kulttuurisia funktioita, jotka vaikuttavat tekijän kielellisiä ja tyylillisiä rekistereitä koskeviin valintoihin: esimerkiksi tietyt sanavalinnat, murteet ja lauserakenteet herättävät lukijassa tiettyjä kulttuurisia odotuksia ja toimivat näin yhtenä tekijän retorisisista keinoista teoksen merkityksen ja autenttisuuden tunnun välittymisessä. Tekijä valitsee tietyn kielellisen tyylirekisterin, jonka olettaa lukijan tunnistavan kuuluvaksi jollekin ihmisryhmälle tai tilanteelle tyypilliseksi. (Fowler 2003, 77; Leech & Short 2007, 128–129.)

Jotunin novellistiikassa yksittäiset sanavalinnat rakentavat mielikuvaa hahmolle tyypillisestä sanastollisesta rekisteristä ja arjen ympäristöstä, kuten maaseudun kansanihmisten puheissa esiintyvät vaatetermit *röijy* (”Kun on tunteet”, KOT, 133), *pieksut* ja *jalkarievut* (”Kuolema”, KOT, 124). Porvariston ja kaupunkilaisen työväestön sanaston piirteinä voi sen sijaan pitää ruotsin kielestä peräisin olevia termejä. Esimerkiksi novellissa ”Matami Röhelin” anonyymi nainen antaa vastasyntyneen lapsensa epäilyttävän Röhelinin kasvatettavaksi ja pyytää matamia huolehtimaan lapsen oikeaoppisesta pukemisesta: ”Minä ostan kyllä vaatteet ja leningit ja kaikki kauniit ja matami on hyvä ja katsoo vain sen perään, ja kun ulkoilmaan viedään, pitää se myssy *stärkätä* näin tästä edestä ja piipata – onko matami nähnyt herraslapset?” (R, 74; kurssiivi lisätty.) Ruotsista peräisin olevia sanoja käyttävät myös kaupunkilainen työväestö, kuten

novellin ”Hilda Husso” päähenkilö: ”Minä olen antanut sen [lapsen] ulos eräälle muijalle ja olen itse täällä *maatsalongissa* sisäkkönä.” (S, 48; kursiivi lisätty.) Lisäksi niitä esiintyy myös maaseudun yläluokan puheessa, kuten novellissa ”Kyökin puolelta”, jossa ruustinna ohjeistaa Amalia-piikkaa kahvitarjottavien asettelusta: ”Ja pane rinkelit oikealle ja *peparikakut* vasemmalle koriin – niin. Opi tämä ja muista aina, rinkelit oikealle ja *peparikakut* vasemmalle.” (KOT, 53; kursiivi lisätty.) Ruotsinkielisten termien käytön voi tulkita sekä kuvaavan hahmojen kaupunkilaista tai yläluokkaista taustaa että toimivan novellin vuorovaikutustilanteessa aviottomien lapsien äitien retorisena keinona oman sosiaalisen asemansa esittämisessä: ”Hilda Husson” kohdalla puhuja haluaa selkeästi korostaa olevansa siivoojattarena hienostuneessa Ekbomin *maatsalongissa*<sup>2</sup> tavallisen ruokalan sijaan, ”Matami Röhelinin” anonymi nainen taas alleviivaa ruotsista lainaavilla<sup>3</sup> pukemisoheillaan vastasyntyneen aviottoman lapsensa kuuluvan ”herraslasten” kastiin, vaikka äidin onkin jo ”ulosannettava” lapsi sen alkaessa ”olla jo haitaksi” (R, 73–74). Novellissa ”Kyökin puolelta” *peparikakkujen*<sup>4</sup> toistamisen taas voi tulkita toimivan vallankäyttönä ja sosiaalisena erontekona ylempiluokkaisen ruustinnan ja tämän palkollisen välillä. Ruustinna ohjeistaa Amaliaa, mutta samalla myös korostaa omaa asemaansa kouluttamattoman piian rinnalla.

Sanastollisten erojen lisäksi toinen oleellinen piirre Jotunin kansankuvan ja porvariston tai yläluokan kuvauksessa on ero puheen puhekie-lisyyden ja murteiden esittämisen sekä toisaalta neutraalimpaa, kirjoitettua kieltä muistuttavan puheen esityksen välillä. Ylempiluokkaisten hahmojen puhe lähenee joko neutraalia kirjoitettua kieltä tai pitää etenkin varhaisemmassa tuotannossa sisällään runolliseen kirjakieleen liitettäviä piirteitä, kuten toistoa<sup>5</sup>, vertauskuvallisuutta<sup>6</sup> tai kysyvää muo-

2 Ruots. *matsal*, ruokala.

3 Ruots. *stärka*, tärkätä.

4 Ruots. *pepparkaka*, piparkakku.

5 ”On *niin rauhallista, niin hiljaista*, että kuulee ja tuntee vain oman olemisensa, ja sisässä on *niin tyyntä*, ei liikahtakaan, ja ajattelee, että *onni onkin lepoa ja rauhaa, onni lepoa vain, lepoa* ihmisselämässä” (”Hämärässä”, S, 81–82; kursiivi lisätty).

6 ”Itken, kun koko *elämäni on hukkaan menevä kuin syksyn kellastunut lehti, jonka tuuli repäisee puusta, elämästä ja hautaa johonkin mätänemään*. Niin koko ihmiselämä – ei jälkiäkään enää.” (”Hämärässä”, S, 86; kursiivi lisätty.)

toa<sup>7</sup>. Kansan piiriin kuuluvien hahmojen puhe taas lainaa selkeämmin sanonnoista, varioi enemmän persoonamuotoja puhe-esitysten sisällä ja kuvaa paikoitellen myös kollektiivista puhetta tai yhteisön näkemyksiä. Lisäksi se rakentuu selkeämmin puheenomaisuuden illuusiolle ja hyödyntää itämurteisiin viittaavaa sanastoa ja virkerakennetta. Kielen-  
tutkijat Liisa Tiittula ja Pirkko Nuolijärvi ovat listanneet Jotunin puhekielisyys-  
esittämisen keinoiksi itämurteille tyypilliset morfologiset ja syntaktiset piirteet eli partitiivityypin (*pakinata*) ja liitepartikkelien runsaan käytön (*niinhän sitä minäkin*). Murrepiirteiden lisäksi Jotunin tuotannon puheenomaisuus rakentuu heidän mukaansa kielitieteellisesti ilmaistuna lohkeamarakenteen, pronomini-  
en artikkelinomaisen käytön, vuoronsisäisen ja vuorojenvälisen toiston, lyhyiden elliptisten lauseiden sekä vuoronaloituspartikkelin *no* runsaalle käytölle. (Tiittula & Nuolijärvi 2003, 101.)

Jotunin puheesityksissä merkillepantavaa on se, että puhekielimäisyyttä ja etenkin itämurretta mukailevaa puhetta esitetään ainoastaan maaseudun kansankuvauksen osalta. Tutkimuksessa murteen esittämisen on nähty toimivan neljällä erillisellä tai toisiinsa limittyvällä tavalla: se voi toimia kansankuvan rakennuksessa, realismin keinona, komiikan tuottajana tai vieraannuttavana tekijänä, jolloin korostetaan murteenpuhujan kielen poikkeavuutta standardikielen puhujien puhetavasta (Koivisto & Nykänen 2013, 18). Murteen kaltainen dialektinen puhetapa myös liittyy hahmoja tyypillistävään tendenssiin, sillä se rakentuu van-  
kasti tiettyjä ihmisryhmiä koskevien oletusten varaan (Leech & Short 2007, 137). Jotunin kohdalla tutkimus on huomionut juuri murteen komiikkaa ja kansankuvaa rakentavan funktion (Niemi 1980, 10). Näiden lisäksi Jotunin murrepiirtein ja puhekielisin piirtein puhuvia tai kirjoitettavia hahmoja on syytä tarkastella myös eronteon näkökulmasta. Yleiskielisen kertojan ja aiemmin mainittuja, toisinaan ilmeneviä toiston, vertauskuvallisuuden ja kysyvän muodon esiintymisiä lukuun ottamatta standardikielellä puhuvan porvariston ja muiden yläluokkais-

7 "Miksi ihmisen tarkoitus olisi jatkuvassa elämässä? Mitä varten koko elämä ja kehitys? En näe mitään lopputarkoitusta, en päämäärää. Eikö ole sama, oliko vai oli olematta, sama jatkuiko vai ei?" ("Hämärässä", S. 87; kursiivi lisätty.)

ten hahmojen rinnalla murrepiirteinen ja puhekielinen puhe erottaa Jotunin kuvaamat kansanihmiset omaksi joukokseen.

Murteinen ja puhekielinen puhe siis pohjautuu ja rakentaa mielikuvaa tietynlaisesta kansanjoukosta. Samalla kansanomaisista kielipiirteisistä eroon pyrkiminen toimii joissain novelleissa myös hahmon oman luokkanousun kuvaamisen keinona. Novelli ”Onnellinen Heliina” esittää kahden sisaruksen, maaseudulta kaupunkiin muuttaneen ja paremmasta elämästä haaveilevan Heliinan sekä hänen maalle jääneen sisarensa Hynttä-Karliinan, kirjeenvaihtoa. Novelli ei siis sisällä puheen esitystä muuten kuin kirjekerrontaan upotettujen, menneisyyden vuoropuhelujen referointien osalta. Kirjekerronta on kuitenkin jossain määrin verrannollinen puheen esitykseen, sillä sen voi strukturalistinaratologi Tzvetan Todorovin mukaan nähdä välittävän suoran esityksen kaltaisesti hahmon omaa ilmaisua ja esittävän tällä tavoin hahmon subjektiivista kieltä (ks. Mäkelä 2011, 118). ”Onnellisen Heliinan” kohdalla sisarusten yhteinen, maaseudun köyhälistöinen tausta käy ilmi selkeästi Hynttä-Karliinan kirjeiden kielen piirteissä, joihin sisältyy itämurteen ilmaisuja.<sup>8</sup> Samoja piirteitä esiintyy myös luokkanousua tavoittelevan Heliinan kirjeiden kielessä.<sup>9</sup> Kaupunkilaisen, porvaristaustaisen miehen kanssa naimisiin mentyään Heliinan kielen tyyli alkaa kuitenkin naimisiinmenosta kirjoitettaessa imitoimaan kaupunkilaisrouvan ylevöittävä kielenkäyttöä: ”Mutta vaikka kuinka hienoksi tulen, elä usko, että unohdan teidät, ressuparat siellä salon sydämessä. Rakkaus teihin ei rinnastani kuole, vaikka kuinka korkealle säädystäni kohoaisin.” (TR, 20.) Rouvalle sopivan kielenkäytön harjoittelu tuottaa kirjeisiin myös ironiaa, kuten seuraavassa alaluvussa nousee esiin.

Puheen esityksen ja luokkakuvauksen osalta puheen edustuksellisuus linkittyy sosiaaliseen luokkaan ja erilaisiin ihmistyyppeihin liittyviin olettuksiin. Heliinan kirjeiden kielen tyyllilliset vaihdokset kuvaavat sekä henkilöahmon omaa erontekoa köyhän maalaistaustan ja omistavaan luokkaan kuuluvan kaupunkilaisrouvuuden välillä. Samalla ne nostavat

8 ”Hyi tokkiinsa” (TR, 10); ”Mutta annapas, miten käypi tytölle. Kahdella tavalla käypi.” (TR, 11; kursiivi lisätty.)

9 Heliinan kirjeissä esiintyy paikoitellen itämurteisia *tahi*- ja *elä*-sanoja yleiskielisten *tai*- ja *älä*-muotojen sijaan (esim. TR, 13).

ironian keinoin esiin sen, kuinka Jotunin novellien puheen esityksissä ja kirjekerronnan kielessä murteellisten ja puhekielisten ilmaisujen esitys tuottavat kansankuvaa nimenomaan ylevästä kielestä poikkeamisen avulla: Heliina koettaa kirjoittaa kuin rouva, mutta kirjeistä pilkahtelevat silti luokkanousua edeltäneen kotitaustan kielipiirteet, ja kaupunkilaisten kielellinen tyylirekisterikin kohoaa jopa tarpeettoman ylevälle tasolle. Puheen esitysten ja kirjekerronnan henkilöahmoa kuvaavat piirteet linkittyvät edustuksellisuuden poetiikkaan sekä rakentamalla sitä että viittaamalla siihen. Novellituotanto rakentaa yhtäaikaaisesti omaa, sisäistä kansanihmisen ja porvarihahmon puhepiirteiden keinovaratontaan että myös hyödyntää siitä poikkeamista ironian välineenä, kuten ”Onnellisessa Heliinassa”.

## Kerronnan rakentama ironia tematisoinnin keinona

Henkilökuvauksen ja kansankuvan rinnalla toinen Jotunin koko tuotantoa kuvaava, toistuva määritelmä on ollut kirjoittajan rooli suurena humoristina ja erityisesti ironiaa hyödyntävänä kirjailijana. Tässä luvussa nostan esiin Jotunin novellistiikan kerronnallisia keinoja ironian välittämässä: kiinnitän erityisesti huomiota siihen, kuinka kertojan ja hahmon ilmaisujen vaihtelusta syntyvä ironia rakentaa osaltaan edustuksellisuuden poetiikkaa kommentoidessaan huumorin keinoin esimerkiksi ihmistyyppejä tai yleisempiä toimintamalleja. Jotunin teosten humoristisuutta on aiemminkin määritelty satiirin (Rojola 1999b, 182) ja farssin (Kupiainen 1954, 87–88) lisäksi erityisesti ironian kautta. Ironisuuden kerronnallista rakentumista ei aiheen toistuvuudesta huolimatta ole kuitenkaan käsitelty laajemmin etenäkään kerronnallisen rakentumisen näkökulmasta.

Jotunin novellistiikassa ironia välittyy yllättävien tyylirekisterien vaihdosten, toisilleen ristiriitaisten diskurssien esitysten, etäännyttävien yleistysten ja likiarvoisen kielen esittämisen kautta. Kertojan etäännyttävän arvioinnin aikaansaama ironisuus on esillä novellissa ”Herran teitä”, jossa anonyymit hahmot keskustelevat allegorisesti huonon miesvalinnan vaikutuksista naisen elämään. Toinen naisista uskoo miesvalintansa

johdatuksen käsiin. Novellissa kuvataan, kuinka sattumalta naisten keskustelun kuullut Jumala johdattaa anonyymien vaimon onnettomaan ja väkivaltaiseen avioliittoon. Novellin lopussa kertoja esittää suoran kommentin<sup>10</sup> Jumalan päättämälle elämänpolulle kommentoimalla, kuinka tutkimattomat Herran tiet ”tutkimattomilta [– –] tosiaankin näyttävät” (S, 62).

Kirjallisuudentutkimuksessa ironia määritellään diskurssina, joka saa aikaan lukijan tiedostettavaksi tarkoitetun jännitteen sanotun ja tarkoitetun välille (Laakso 2014, 26). Sitä, että kaunokirjallisessa tekstissä sanotaan muuta kuin tarkoitetaan, on kuitenkin haastavaa osoittaa kielellisiin ja kerronnallisiin piirteisiin pohjautuvan tekstianalyysin avulla: ironia ei ole pelkästään lingvistinen ilmiö, vaan se on ymmärrettävä myös tekstin kielellisen esityksen ja lukijan tekstistä konstruoimien kulttuuristen ja tekstuaalisten normien välisenä tulkinnallisena työnä (Fludernik 1993, 433–434, 352; ks. myös Laakso 2014, 295). Varsinaisen ironian- ja humorintutkimuksen lisäksi tutkimuksessa on käsitelty kerronnan moniäänisyyttä ja erityisesti vapaan epäsuoran esityksen välittämää mielenkuvausta ironiaa tuottavana muotona. Jo varhaiset vapaata epäsuoraa muotoa koskevat huomiot ovat korostaneet sen mahdollisuutta luoda ironiaa etäännyttämisen, kerronnan yhteneväisyydestä poikkeamisen tai erilaisten tyylien kuvaamisen kautta (Ullmann 1964, 98). Novellissa ”Herran teitä” kerronnallinen asetelma ei rakennu vapaan epäsuoran esityksen moniäänisyyden varaan, vaan kertoja tekee suoran ironisen kommentin naisten avioliittoa koskevista valinnoista: oman valinnan sijaan johdatuksen ohjaaman avioliiton valitseva vaimo päätyy epäonniseen elämään, samalla kun kertoja esittää tällaisten Jumalan valintojen olevan sattuman ja turhamaisuuden tulosta. Yksittäisen naishahmon tarinan sijaan kertoja asettaa ironiseen valoon laajempia yhteiskunnallisia kysymyksiä ja rakentaa näin osaltaan edustuksellisuuden poetiikkaa.

Erilaisten tyyllisten rekisterien vaihdosten ja stereotyyppisen kielen

10 Samantapainen kertojan kommentointi esiintyy myös pitkässä novellissa ”Tyttö ruusutarhassa” (TR), joka hyödyntää moninaisesti kertojan muotoilun, vapaan epäsuoran esityksen ja suoran diskurssin esityksen keinoja kuolemansairaana Hedvigin tajunnankuvauksessa.



tuottama ironia nousee esiin edellisessä alaluvussa mainitussa novellissa ”Onnellinen Heliina”, jossa Heliinan kirjeiden kielen sanasto ja tyyli vaihtelee hahmon tehdessä eroa köyhän maalaispiian murteisen kielenkäytön ja kaupunkilaisen talonmistajan rouvan kirjoitustyylin välillä. Kansanomaisen kielenkäytön ja yleiskielisen puhekielen ironiaa tuottavan vaihtelun rinnalla Heliina myös rehvastelee omalla onnekkudellaan likiarvoisten sanontojen kautta. Fiktiivisen kielen kaavamaiset ja likiarvoiset piirteet eli skemaattisuus on yksi näkökulma, josta Monika Fludernik (1993) on käsitellyt vapaan epäsuoran esityksen ja lingvistisen tyylittelyn suhdetta ironian välittymiseen. Fludernikin mukaan tekstin välittämä ironia on yksi osa puheen ja tajunnan kielellisen esityksen skematisaation ja tyypillistämisen mekanismeja: itsessään jo se ristiriita, että puheen tai tajunnan esitys perustuu stereotyyppioille ja likiarvoille todellisen jäljennöksen sijaan, voi tuottaa varsinkin vapaalle epäsuoralle esitykselle ironista sävyä. (Fludernik 1993, 401–403.) Jotunin novellissa Heliina siteeraa varmuuden vuoksi muutamaakin sananlaskua ja vertauskuvaa tehdäkseen siskolleen selväksi sen, että hänen tilanteensa on parantunut huomattavasti novellin ensimmäisestä kirjeestä. Heliina vertaa omaa tilannettaan erimuotoisiin sanantoihin. Esimerkissä on eroteltu kirjeen referoidut (1), sanonnoiksi kehystetyt (2) sekä lainausmerkein erotellut ja suurin lainauksin esitetyt (3) mietelmät:

Sitä näet, ettei se (1) *rakkaus ole niinkään huono syötti, kun sen vain oikein onkeensa pistää ja onkea hyvin heiluttaa*. Mutta taitoa siihen tarvitaan. (2) *Kävin minäkin oppikoulua, ja ylioppineeksi se teki yhdellä kertaa*. (3) *”Vahingosta viisastuu”, sanotaan*, ja se on tosi. Mutta (4) *”joka miekkaan rupeaa, se miekkaan hukkuu”, sanotaan myös*, eikä se taas ole totta. (TR, 13–14; numerointi ja kursiivi lisätty.)

Uuden sulhasen löydettyään Heliina pönkittää kirjeensä sanomaa joko omaa tai yleisempää kokemusta sanoittavalla, virkkeessä vapaasti muotoillulla sananlaskulla (1). Heliina myös puhuu itsestään vertauskuvallisesti rakkauden oppikoulun ylisuorittajana (2). Perään Heliina siteeraa suoraan omaa tilannettaan kuvaavaa sanontaa (3), sekä huomauttaa heti perään myös sen, ettei jokainen sananlasku kuitenkaan selitä jokaista

tapahtumaa (4). Sananlaskujen moninkertaisen siteeraamisen voi tulkit-  
ta joko rehvasteluksi hahmon uudella kihlauksella tai eron tekemiseksi  
maaseudulle jääneeseen siskoon. Kummassakin tapauksessa sanontojen  
sikermä tosin kannustaa lukijaa myös ironiseen tulkintaan: Heliinan  
pyrkimykset kaupunkilaisneidiksi nousussa ja sen kielellisessä kuvailu-  
sa näyttäytyvätkin maalaispiian pompöösinä retosteluna, jonka kielellis-  
tä esitystä voi pitää toisiinsa sopimattomien elementtien yhdistämisenä  
ja näin syntyneen ristiriidan tuottamana ironiana. Stereotyyppisen kie-  
len ja päällekkäisten, ikään kuin varmuuden vuoksi lainattujen mietel-  
mien mukana Heliina ikään kuin itse hukkuu siteeraamansa sanonnan  
miekkaan.

Kolmas näkökulma Jotunin novellituotannon ironisuuteen ovat ker-  
ronnalliset asetelmat, jotka hyödyntävät vapaan epäsuoran esityksen si-  
sällä tapahtuvia diskurssien vaihdoksia. Hyvä esimerkki tällaisesta on  
”Käärme paratiisissa”. Novelli ironisoi nousukkuutta ja naistenvälistä  
kilpailua keskushahmona toimivan rouva Lettusen puheen esityksen  
ja mielensisäisten ajatusten tyylin ja sisällön ristiriidan kautta. Vapaan  
epäsuoran esityksen näkökulmasta tarkasteltaessa tulkinnalliseen kes-  
kiöön nousevat tyylilliset, sisällölliset tai muut eroavaisuudet hahmon  
puheen tai tajunnan suoran esityksen ja kertojan referoimien ajatusten  
ja puheen välillä. Esitysmuoto on narratologisessa tutkimusperinteessä  
nähty erityisesti ironiaa ja empatiaa välittävänä kerronnan tapana. Muo-  
don on ajateltu etualaistavan kertojan ironisoivan näkökulman samalla  
kun hahmon ironiseen valoon asettuva ilmaisu välittyy etäisyyden pääs-  
tä; toisaalta taas empatiaan kannustavaa tulkintaa välittäessään vapaan  
epäsuoran esityksen on nähty etualaistavan nimenomaan hahmon esi-  
tystä. (McHale 1978, 275–276, 279.)

”Käärme paratiisissa” kuvaa suutari Lettusen ja maalari Hottisen työ-  
läispariskuntien lemmenkäänteitä: rouva Lettunen palkkaa varoitteluista  
huolimatta talouteen piika Hilta Hempukan, joka viekoittelee ensin her-  
ra Lettusen ja myöhemmin myös naapurin herra Hottisen. Avioliitto-  
farssin lisäksi novellia määrittää lisäksi naisehahmojen välisen kilpailun  
ja sosiaalisen nousukkuuden kuvaus, sillä piika palkataan Lettusille, jot-  
ta rouva Lettunen pääsisi tekemään vapaammin ompelutyötä ja korotta-  
maan näin perheen taloudellista ja sosiaalista asemaa Hottisiin nähden.

Kertoja kuvailee rouva Lettusen nähneen kotiompelijattarena parempia ihmisiä, ja ”oli erittäin sivistynyt ja laskeutui itsenäiseen naisluokkaan” (TR, 54). Lettuskan mieltä ja puhetta kuvaillaankin ylevällä, yleiskielisellä tyyllillä. Lettuskan ylempiosaisuutta ilmentävä kielellinen tyyli kuitenkin rapisee pois kertojan ja hahmon suoraa esitystä vuorottelevassa tajunnankuvauksessa, joka esittää rouvan ajatuksia hänen huomattessaan Hilta Hempukan ottaneen hänen paikkansa talon emäntänä:

(1) Rouva näki hänen asettaneen pöydälle vain kaksi lautasta, itselleen ja isännälle, asettaneen siihen voita, leipää, piimää, sekä leikkaamatta sen suuren ja pitkän makkaran, jonka hän oli tullessaan tuonut pyhän varaksi. Se raivostutti häntä. *Tempaanko pois tuon makkaran, vai mitä? Puolen metrin makkara! Ja ei kun leikkaamatta pöytään!* Mutta sitten ajatus, kauhea ja kurkkua kuristava törmäsi kuin peto hänen kimppuunsa ja oli tukahduttaa hänet, niin se voimat vei. (2) Yhtäkkiä se kauhea totuus, ettei hän saanutkaan enää koskaan, ei koskaan, istuutua tuohon pöytään kuin omaansa, selvisi hänelle! He söivät nyt kahden, nuo! Makkarankin! [– –].

(1) Mutta jonkunlainen pieni toivo, saada jälleen sovinto, pilkahti mielessä, ja nöyryyneenä, ääni tummana väristen, sanoi hän Lettuselle:

”*Kuinka syvästi sinä olet haavoittanut minun sydäntäni, Lettunen. Jospa tietäisit minun rintani tuskaisat tunteet.*” (KT, 78–79; kurssiivi ja numerointi lisätty.)

Lainauksen kurssiivilla merkityissä kohdissa lukijalle esitetään rouva Lettusen suoria puheen tai tajunnan esityksiä, kun taas muut lainauksen kohdat välittyvät joko pelkästään kertojan kuvailuina (1) tai kertojan ja hahmon diskurssia sekoittavana esityksenä (2). Lainauksen ironia syntyy hahmon tarinamaailmassa esittämän puheen ja kertojan lukijalle paljastamien tajunnan suorien sisältöjen karkeasta ristiriidasta. Omassa sosiaalisessa yhteisössään ylemmyyttä tunteva Lettуска voivottelee puolisolleen, kuinka herra Lettunen ei koskaan voi saada tietää vaimonsa haavoittuneen sydämen tuskaisuuden todellista mittakaavaa. Kertoja on kuitenkin ehtinyt jo paljastaa lukijalle, että Lettuskan järkytys kielellistyy

hahmon tajunnassa hyvin arkisemmaksi raivoksi siitä, että aviomies syö pyhäksi säästetyn makkaran petollisen piian kanssa kokonaan jo arkena – ja ilman rouva Lettusta.

Novellissa ”Käärme paratiisissa” kertojan ja hahmon diskurssien vaihtelusta sekä sisäisen ja tarinamaailmassa ääneen lausutun puheen sisällön ja tyylin ristiriidasta syntyvä ironia asettaa humoristiseen valoon rouva Lettusen tärkeilevän luonteen. Samankaltainen efekti on nähtävissä myös ”Onnellisen Heliinan” rouvamaista, kaupunkilaista kielenkäyttöä opettelevan Heliinan kirjekerronnassa. Molemmissa esimerkeissä on nähtävissä, kuinka teksti ironisoi yksittäisten hahmojen toiminnan rinnalla myös laajemmin sosiaalista nousukkuutta ja naisten välistä kilpailua. Tässä alaluvussa analysoidut esimerkit – kertojan ja hahmon diskurssien vaihtelu, tajunnankuvaus, kertojan yleistyksiset ja tyylirekisterien vaihdokset – ovat nähtävissä ironiaa tuottavina kerronnallisina välineinä. Samalla ne nousevat yleisemmin implisiittisen tekijän arvioinnin ja tematisoinnin paikoiksi<sup>11</sup> ja edustuksellisuuden poetiikan rakentumisen väyliksi.

## Puheen persoonamuotojen edustuksellisuus

Dialogikerronnan ja puheen esitysten radikaali uudistaminen on nähty Jotunin novellistiikan leimallisimpana piirteenä. Käsittelen Jotunin dialogikerrontaa erityisesti puheen persoonapronominien ja niiden variaation näkökulmasta. Keskityn analyysissa nollapersoonaan ja sinä-muotoiseen puheeseen, jotka ovat minä-muodon lisäksi Jotunin novellituotannossa eniten toistuvat puheen esitysten persoonamuodot. Tutkimuksessa on aiemmin määritelty Jotunille tyypillisimmäksi vuoropuhelukerronnan muodoksi dialogimuoto, jossa puheen esitykset välittyvät ilman kertojan huomattavaa kehystystä ja jossa useimmiten yhden hahmon sanomiset saavat näkyvämmän osan. Dialogimuoto on nähty

11 Tulkinta on jossain määrin myös rinnasteinen Kupiaisen (1954, 68) varhaisiin tulkinnallisiin huomioihin siitä, kuinka Jotunin huumori perustuu kirjailijan ”oman suhtautumisen” paljastumiseen milloin kovempaan, milloin pehmeämpäänä tekstuaalisena esityksenä.

joko haastattelumuotoisena (Tarkka 1970, 86) monologimaisena kerronnan muotona (Kupiainen 1954, 68; Rojola 2006b) tai tunnustuksenomaisena yksinpuhelurakenteena (Rossi 2013, 124–125; Rojola 2006a; 2006b). Lisäksi Anneli Vapaavuori (1989, 303–304) ja Riikka Rossi (2013, 124–125) ovat käsitelleet etäännyttävää nollapersoonaa- tai passiivimuotoa hahmon elämäntilannetta kiteyttävänä tekijänä. Persoonamuotojen variaatio tuottaa puheen esityksille myös monitulkintaisuutta puheen viittaavuuteen. Analysoin puheen persoonamuotojen suhdetta edustuksellisuuden poetiikkaan hyödyntämällä kertomuksentutkimuksen ja kielitieteen persoonamuotoja koskevia näkökulmia: ketä novellin puhuja sinän kautta puhuttelee, ja kenestä nollapersoonan avulla kerrotaan?

Jotunin kansanhahmojen puheessa esiintyy monia erilaisia toistuvia ja varioivia kielellisiä keinoja, kuten puhe-esityksiä käsittelevässä aluvussa on nostettu esiin. Kansanihmisiä kuvaavien hahmojen puhe on monipuolista myös persoonamuotojen ja niiden vaihtelun osalta. Kertomuksentutkimuksessa erilaisten pronominiin ja kertojan diskurssin suhdetta on tutkittu erityisesti sinä-kerronnan (ks. Mildorf 2012; 2016) ja jossain määrin nollapersoonamuotoon rinnasteisen me-kerronnan (Lanser 1992; Bekhta 2017) näkökulmasta. Jotunin kaltaisen vuoropuhelukerrontaan painottuneen kirjoittajan kohdalla huomionarvoista on kuitenkin korostaa, kuinka persoonamuotojen vaikutusta käsittelevät narratologiset tutkimukset ovat aina keskittyneet kertojan diskurssiin hahmon puheen esitysten sijaan.

Jotunin vuoropuhelumuotoihin keskittyvän novellituotannon analyysissä hyödyllinen keskustelukumppani kertomuksentutkimuksen kanssa onkin todellisiin vuorovaikutustilanteisiin pohjautuva kielen tutkimus, jossa on käsitelty laajasti suomen kielessä esiintyvien persoonapronominiin ja muita kielen käytön funktioita. Lingvistisen tutkimuksen hyödyntäminen ei kuitenkaan tarkoita sitä, että kaunokirjallinen keskustelun esitys vertautuisi suoraan todellisen maailman keskusteluun ja aktuaalisen puhekielen ja vuorovaikutuksen piirteisiin (ks. Mildorf 2020, 143). Pikemminkin tarkoituksena on huomioida, kuinka kaunokirjallinen kerronta usein pyrkii käyttämään kielen muodoille ominaisia ja vakiintuneita funktioita vieraannuttavasti ja taiteellisen vaikutelman välineinä.

Kansanhahmojen lisäksi myös porvarishahmojen puheen kuvauksessa esiintyy huomattavasti repliikkien sisäistä persoonamuotojen variaatioita, mutta esityksessä vaihtelevat muodot rajoittuvat eniten nollapersoonaan. Näin on myös novellissa ”Hämärässä”, joka kuvaa kahden ylempiluokkaisen naisen keskustelua naimisiinmenoon, vapaisiin rakkaussuhteisiin ja lasten saamiseen liittyvistä päätöksistä. Näyttelijä Helga haaveilee vapaasta elämästä ja kuvailee valintaansa olla menemättä naimisiin nollapersoona- (1) ja minä-muodossa (2):

”(1) Näin on vapaampi ja parempi, on riippumaton, on oikeus olla omaa itseään häiritsemättä ketään; on oikeus antaa ja ottaa, kenelle ja keneltä tahtoo. (2) En tahdo enempää. Minulla ei ole enää mitään pyydyttävää, ei haluttavaa, niin [- -].” (S, 84–85; numerointi lisätty.)

Naimisiinmenosta ja lapsista haaveileva lapsuudenystävä Essi taas kuvailee omia tavoitteitaan niin ikään minä-muotoa (1) ja nollapersoonaa (2) sekoittaen:

”(1) Minä tahtoisin oman valtakuntani, omat rakkaani, oman perheeni, kaipaen sitä niin, rakastan lapsia, rakastan uutta, jatkuvaa elämää heissä. En tiedä suurempaa onnea kuin äidin, (2) luoda elämää, antaa sielunsa ja henkensä, antaa parhaimpansa lapsilleen, elää heissä uudelleen elämänsä parempana, jalompana, jatkua heidän kauttaan tulevissa sukupolvissa, ottaa siten elämällensä osaa koko ihmiskunnan pitkäjakoiseen kehitystyöhön.” (S, 85; numerointi lisätty.)

Helgan ja Essin vuoropuhelussa nousee esiin Jotunin novellien dialogikerronnan toistuva kerronnallinen piirre, jossa oma tilanne rinnastetaan yleisempään tai oletettuun tilanteeseen. Puheen esityksissä piirre nousee korosteiseksi myös kielellisellä tasolla esimerkkilainausten minä-muodon ja nollapersoonamuodon vaihdoksissa. Kieliopillisesti nähtynä nollapersoona määritellään persoonapronomineihin rinnastetavasti: sillä tarkoitetaan lausetta, josta puuttuu substantiivilauseke ja

jonka voi tulkita viittaavan vähintään kuulijaan ja puhujaan itseensä. Selkeimmillään nollapersoonamuoto on nollasubjekttilauseissa, joissa yksikön 3. persoonan verbimuoto esiintyy ilman subjektia niin, ettei subjektittomuuden synnä ole ellipsi tai verbin yksipersonaisuus. (VISK 2008, § 1347.) Maria Jotunin tuotannossa subjektittomuutta esiintyy kuitenkin muutenkin kuin varsinaisissa nollasubjekttilauseissa, joten käytän nollapersoonan käsitettä kuvaamaan laajemmin viittaavuudeltaan monitulkintaisia, ilman subjektia esiintyviä ilmauksia. Myös nykykielentutkimus on painottanut nollapersoonamuodon viittaavuuden monitulkintaisuutta: sen lausuman voi tulkita joko koskevan kuulijaa tai puhujaa itseään, tai vastaavasti nollan avulla voidaan viitata kaikkiin henkilöihin, joita lausumassa mainittu olosuhde tai ehto koskee (Rouhikoski 2021, 90; ks. myös Laitinen 1995, 338).

Vaikka kielentutkimuksen määritelmät nollapersoonasta vakiintuivat vasta 1990-luvulla, on samankaltaisen kielimuodon käyttöä ja esiintymistä kuitenkin tutkittu suomen kielessä jo Jotunin tekstien kirjoitusaikana eli 1800-luvun lopulta saakka.<sup>12</sup> ”Hämärässä”-novellissa naishahmot keskustelevat kahdesta kirjoitusajan koulutetuille naisille mahdollisesta elämänkohtalosta käsin: Essi minä-muodossa alkavasta haaveesta toteuttaa äitiyttä, jonka tehtävät hän luettelee yleistävässä nollapersoonamuodossa (”luoda elämää, antaa sielunsa ja henkensä”), Helga taas näyttelijän ammatin edellyttämästä vapaudesta ja riippumattomuudesta, jonka kuvaus kääntyy valinnan omakohtaisuutta korostavaan minä-muotoon (”[e]n tahto enempää”). Tulkinta kahdesta laajemmasta elämänkohtaloiden positiosta puhumisesta myös korostuu Essin puolustaessa omaa äitiystoivettaan sitä kyseenalaistavalle Helgalle: ”Ehkei se sovi sinulle, vaan minulle ja *monelle muulle*” (S, 85; kursiviiv lisäty). Essin repliikki kielellistää Jotunin poetiikalle ominaisen yksilöllisen ja laajempaa joukkoa koskevan kuvauksen vuorottelun persoonamuodon vaihdoksen sijaan eksplisiittisesti.

Yksikön toisen persoonan puhutteluun perustuvaa sinä-kerrontaa

<sup>12</sup> Suomen kielen nollapersoonamuodon tutkimuksen kehitystä kuvaa esimerkiksi Uusitupa (2017, 18), joka kuvaa muodon toimineen 1800-luvun lopussa ja 1900-luvun alussa eräänlaisena passiivimuodon yksikkömuotoisena parina: nollapersoonaan on 1800-luvun lopun kielentutkimuksessa viitattukin nimityksellä persoonaton yksikön 3. persoona.

on tutkittu kansainvälisessä narratologiassa esimerkiksi päähenkilön, lukijan tai laajempien joukkojen puhuttelun (ks. Mildorf 2012, 78) sekä moninaisen lukijan ja tekstin vuorovaikutteisuuden (Mildorf 2016) näkökulmista. Toisessa persoonassa välittyvää kertojan diskurssia onkin käsitelty pääsääntöisesti kertojan, hahmon ja lukijan puhuttelusuhteen kautta. Suomenkielisen aineiston kertojan diskurssiin painottuva sinä-kerronnan ja puheen esitysten sinä-muodon tutkimus eroaa kuitenkin kansainvälisen narratologian tekemistä havainnoista siinä mielessä, ettei sinä-muotoinen puhuttelu ole suomenkielisessä arkikeskustelussa poikkeus (vrt. Mildorf 2012, 76) tai kaunokirjallinen ”kerronnallinen ekstriimi” (vrt. Richardson 2006, 3–5, 28) vaan yleinen ja arkistunut puhekeino, jonka geneerisen viittaavuuden funktio on pysynyt samana jo 1800-luvun lopulta saakka (Suomalainen 2018, 325).

Jotunin dialogikerronnalle ominainen persoonamuotojen vaihtelu puheen esitysten sisällä vertautuuakin kiinnostavalla tavalla kielentutkimuksen sinä-muotoista puhuttelua koskevien tutkimustulosten kanssa. Suomen kielen tutkimuksessa yksi sinä-muotoisten ilmausten funktio on avoin ilmaus, jossa puhuttelu ei suuntaudu vain yhteen tiettyyn keskustelun osapuoleen, vaan sitä käytetään viittaamaan laajempaan keskustelun osanottajien ryhmään tai se toimii yleistämisen välineenä. Tällainen sinä-muoto voi siis puhutella puhujan tai keskustelukumppanin sijaan myös yhteisesti tunnistettaviksi ajateltuja toimintatapoja ja kokemuksia. (Suomalainen 2020, 63.) Muodon monitulkintaisuus puheen kohteen suhteen sekä yleisempien näkökulmien tai kokemusten kuvaus yksittäisen puhujan kautta tulevat myös lähelle suomen kielen tutkimuksen nollapersoonaa koskevien funktioiden kanssa. Myös Mildorf (2012, 80, 89–91) on tutkinut sinä-muodon merkitystä jaettujen kokemusten välittämisessä englanninkielisessä suullisten kertomusten aineistossa.

Jotunin novelliistiikan kohdalla tulkinnallisesti hedelmälliseen rooliin nousevat naishahmojen avioliittoa tai sukupuolirooleja koskevat suorat puheen esitykset, jotka sisältävät vaihtelua minä-muodon ja avoimen sinä-muodon välillä. Tällaisia, läpi novellikokoelmien toistuvia puheen kuvauksia on mahdollista tulkita viittauksina kirjoitusajan naisten asemaa koskevaan yhteiskunnalliseen murrokseen. Sinä-muodon merkitys viit-



taavuudeltaan avoimena ja jaettujen tai yleiseksi oletettujen kokemusten välittymisessä nousee esiin esimerkiksi novellissa ”Vasten mieltä”, jossa kuvataan anonyymien naishahmojen keskustelua siitä, miksi toinen on päätenyt ensin rakkauttomaan avioliittoon ja sen jälkeen päätenyt palvelemaan toisissa taloissa leskeksi jäätyään. Valintojaan selvittävä puhuja kiteyttää elämäntarinaansa Jotunille ominaiseen tapaan novellin lopussa, jossa puhe-esitykset tiivistävät ja yleistävät naisen kertomuksen laajempaan mittakaavaan: ”Oma mieskin on vieras, vaikka sen kanssa kymmeniä vuosia eläisit. Ei se koti sillä kodiksi tule, että yhdessä jonkun kanssa asut. Rakkaus kun puuttuu, puuttuu kaikki.” (KOT, 14.) Novellin anonyymin puhujan voi tulkita selittävän sinä-muodon avulla toimintaansa sitä kyseenalaistavalle keskustelukumppanille (vrt. Suomalainen 2020, 63), mutta myös asettuvan osaksi kulttuuristen, sosiaalisten ja taloudellisten velvoitteiden rajoissa vastentahtoisesti naimisiin menevien naisten jaettua kokemusta. Sinä-muodossa välittyvä puhe mahdollistaa monitulkintaisuuden sen suhteen, kertooko novellin puhuja yksilöllisestä kokemuksestaan, hänen ja keskustelukumppanin yhdessä jakamasta elämäntalosta vai yleiseksi laajenevista, naimisiinmenoja ja rakkautta koskevista odotuksista.

Nollapersoonaa- ja sinä-muoto mahdollistavat usein edellä kuvatun kaltaisen jaettuihin kokemuksiin viittaamisen tulkinnan. Toisaalta Jotunin kerronnassa persoonamuotojen funktio ei ole vakiintunut, vaan vaihtelee Meir Sternbergin (1982) klassisen Proteus-periaatteen mukaisesti aina tekstin ja sen kerronnallisen tilanteen mukaan. Esimerkiksi puheen sinä-muoto saattaa jaetun kokemuksen sijaan toimia sosiaalisten erojen kuvauksen välineenä, kuten novellissa ”Kansantapa”. Novellissa kuvataan erilaisin vuoropuhelukerronnan keinoin (ks. Kuutsa 2017) kahden naishahmon sopiman salakaupankäynnin toteutumista. Huomionarvoista on se, että vaikka naiset toimivatkin yhteisen päämäärän ajamana, heidän sosiaalinen asemansa on erilainen: toinen hahmoista on talon emäntä, jota taloton ”lois-Kaisa” auttaa kahvi- ja huivirahojen saamisessa. Naishahmojen sosiaaliset erot tulevat esiin erityisesti novellin lopun suorien puhe-esitysten dialogissa, jossa keskustelussa käytetyt sinä-muodot eivät rakennakaan puhujille yhteistä tai samais-

tuttavaa kokemusta, vaan päinvastoin rikkovat ajatusta naishahmojen välisestä jaetusta odotushorisontista:

”Se kun on tuo mies kellä minkälainen, niin se on sellainen ja sellaisena se pysyy.”

”Sellaisena se pysyy. Vaan antaa tuon vahtia vaan. Hyvä on talollinenkin mies. *Sen kun leivässä olet, et tyhjällä ole.* Jääpä hyvyttä vielä jälkeläisillekin.”

”Jääpi. Vaan ei kanssaihmisensä rehellisesti ei rihman kiertämää päällensä saa. Kutoa saa, vaan langattako se kangas syntyy. Ja vaatteisiin pitäisi verhoutua, niin kuin ihmisten tapa on. Vaan ei penniäkään talosta. *Kierrä penni vaikka mistä.*” (KOT, 38; kurssiivi lisätty.)

Dialogissa toisena puhuvan Kaisan sinä-muodon (”Sen kun leivässä olet, et tyhjällä ole”) voi tulkita viittaavan yleisempään totuuteen siitä, että naimisiin päässeen naisen asema on parempi kuin naimattoman. Kaisan puhe ei kuitenkaan sinä-muodon avulla yleistä hänen omaa kokemustaan, sillä taloton Kaisa puhuu nimenomaan talollisen pariskunnan tilanteesta (”Hyvä on talollinenkin mies”). Kaisan puheen sinä-muodon voi siis ajatella puhuttelevan myös suoraan emäntää, jolloin se korostaa eroa erilaisista sosiaalisista asemista tulevien naishahmojen välillä. Emäntä taas käyttää sinä-muotoa avoimesti ja yleistäen omasta hankalasta taloudellisesta tilanteestaan puhuessaan (”Kierrä penni vaikka mistä”), vaikka keskustelukumppani ei asemansa vuoksi jaa samaa ongelmaa. Emäntä siis puhuu yleistäen ja samaistuttavuuteen kutsuen tilanteista, jotka ovat mahdollisia vain hänelle itselleen. Kielentutkimuksessa kuvattujen funktioiden ja Mildorfin esiin nostaman jaetun kerronnan lisäksi sinä-muoto toimii Jotunin novellituoannossa myös puhujia erottavien seikkojen kuvauksessa: muoto nostaa esiin kysymyksen siitä, ketkä kuuluvat yleistävän muodon kautta kerrotun piiriin ja ketkä jäävät sen ulkopuolelle. Puheen esitysten persoonamuotojen vaihtelu toimii siis sekä edustuksellisuutta rakentavana että sitä ristiriitaistavana keinona.

## Lopuksi

Tässä artikkelissa olen nostanut esiin Maria Jotunin novellituotannon tunnettuja, toistuvia ja omaperäisiä kerronnallisia piirteitä edustuksellisuuden poetiikan näkökulmasta. Tavoitteena on ollut monipuolistaa aiemman tutkimuksen kerronnan keinojen kuvausta anonyymien puhujien dialoginovelletta laajemmalle. Henkilöhahmojen sosiaalisen aseman kuvauksen kannalta oleellisiksi keinoiksi nousivat eroavaisuudet kansanhahmojen ja porvariston tai kaupunkilaisten työläisten sanaston välillä, minkä rinnalla puhe rakentaa kansankuvaa myös murrepiirteisten ilmausten kautta. Huomionarvoiseksi nousi myös se, kuinka erityisesti kansanhahmojen puheesta on löydettävissä sanaston, murrepiirteiden ja tyylillisten seikkojen muodostamia eroavaisuuksia neutraaliin ja yleiskielisempään porvariston puheeseen nähden. Ironian kerronnallisessa rakentumisessa käsiteltiin kertojan arviointia, tyylirekisterien vaihdoksia sekä vapaan epäsuoran esityksen diskurssien variaatioita ironian välittymisen paikkoina. Ironisuus myös toimii huumorin värittämänä keinona kritisoida yksittäistä hahmoa yleisempiä kysymyksiä. Lopuksi puheen esitysten persoonamuotojen osalta korostui niiden mahdollisuus sekä toimia kielentutkimuksessa esitettyjen funktioiden mukaisesti että rikkoa niitä: nollapersoonaa ja sinä-muotoa voivat novellista ja sen sisäisestä kerrontatilanteesta riippuen viitata sekä puhujaan, keskustelukumppaniin, yleisempiin oloihin tai paikoitellen myös lukijaan. Toisaalta avoimet ja kielen määritelmien mukaisesti jaettujen kokemusten välittämiseen tarkoitetut puhemuodot voivat myös nostaa esiin novellin puhujien välisiä eroavaisuuksia.

Vuoropuhelukerronnan persoonamuotojen novellikohtainen analyysi uudistaa ja monipuolistaa Jotunin tuotantoa koskevaa tutkimusta, joka on aiemmin keskittynyt korostamaan temaattisempia tulkintoja tekijän naishahmojen välisestä solidaarisuudesta ja yhteisöllisyydestä (esim. Rojola 2006b). Esimerkkianalyysissä nousi usein esiin Jotunin kuvaama naisten välinen sosiaalinen ja taloudellinen kilvoittelu sekä erilaisista yhteiskunnallisista asemista olevien naisten erojen kuvaus. Ironisin sävyin taas kuvataan usein nimenomaan nousukkuutta ja oman asemansa paremmuutta tavoittelevia hahmoja. Tekijän laajan novellituotannon

kerronnan erityispiirteisiin pureutuva tekstianalyysi nostaa esiin uusia näkökulmia kotimaisen klassikon tuotannosta. Samalla sen analysointi juuri edustuksellisuuden poetiikan kannalta tuo näkyväksi sen, kuinka tuotannon yksittäiset tekstit samanaikaisesti sekä rakentavat yhteneväisiä poettisia piirteitä että paikoitellen myös rikkovat tai asettuvat niitä vastaan. Lukija tunnistaa lukevansa kansankuvausta hahmon puheen piirteiden pohjalta, ja toisen novellin kohdalla taas huomaa näiden piirteiden toimivan hahmonrakennuksen sijaan laajempaa teemaa ironisoivana keinona; yhtä lailla Jotunin puhemuotojen merkityksen tulkinta on aina riippuvainen käsillä olevasta novellista. Jotunin novellien edustuksellisuuden poetiikka hyödyntää teksteissä toistuvia kerronnallisia piirteitä niin, että jokainen yksittäinen novelli on näiden piirteiden yksilöllinen kompositionsa.

## Kaunokirjallisuus

Haggrén, Maria 1905. *Suhteita. Harjoitelmia* (= S). Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Otava.

Haggrén-Jotuni, Maria 1907. *Rakkautta* (= R). Helsinki: Yrjö Weilin.

Jotuni, Maria 1913. *Kun on tunteet* (= KOT). Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Kirja.

Jotuni, Maria 1927 (2. painos). *Tyttö ruusutarhassa ynnä muita novelleja* (= TR). Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Otava.

Jotuni, Maria 1947. *Norsunluinen laulu: novelleja ja katkelmia* (= NL). Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Otava.

Jotuni, Maria 1980. *Novelleja ja muuta proosaa I*. Toim. Irmeli Niemi. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Otava.

## Tutkimuskirjallisuus

Bekhta, Natalya 2017. We-Narratives: The Distinctiveness of Collective Narration. *Narrative* 25(2), 164–181.

Fludernik, Monika 1993. *The Fictions of Language and the Languages of Fiction. The linguistic representation of speech and consciousness*. Lontoo: Taylor & Francis.

Fludernik, Monika 1996. *Towards a 'Natural' Narratology*. Lontoo & New York: Routledge.

Fowler, Roger 2003/1977. *Linguistics and the Novel*. Lontoo: Routledge.

Hakola, Liisa 1993. *Rikkautta jos rakkauttakin. Maria Jotunin naiskuva*. Helsinki: Yliopistopaino.

- Isomaa, Saija 2021. Historiallinen poetiikka tutkimussuuntauksena. *Avain*, 18(3), 24–41.
- Koivisto, Aino & Elise Nykänen 2013. Näkökulmia kaunokirjalliseen dialogiin. *Dialogi kaunokirjallisuudessa*. Toim. Aino Koivisto & Elise Nykänen. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 9–56.
- Kupiainen, Unto 1954. *Huumorin sukupolvi 1900-luvun suomalaisessa kirjallisuudessa: Suurlakon ja ensimmäisen maailmansodan välisenä aikana humoristisen tuotantonsa aloittaneet kertoma- ja näytelmäkirjailijat*. Porvoo: WSOY.
- Kuutsa, Anna 2017. "Konstitpa on vaimollakin": Dialogikerronta yhteiskunnallisen teeman esiintuojana Maria Jotunin novellissa "Kansantapa". *Kirjallisuudentutkimuksen aikakauslehti Avain* (4/2017), 20–35.
- Laakso, Maria 2014. *Nonsensesta parodiaan, ironiasta kielipeleihin. Monitasoinen huumori ja kaksoisyleisön puhuttelu Kari Hotakaisen Lastenkirjassa, Ritvassa ja Satukirjassa*. Akateeminen väitöskirja. Acta Electronica Universitatis Tamperensis 1378. Tampere: Tampereen yliopisto.
- Laitinen, Kai 1997/1981. *Suomen kirjallisuuden historia*. 2., korjattu painos. Helsinki: Otava.
- Laitinen, Lea 1995. Nollapersoonaa. *Virtittäjä* 3/1995, 337–358.
- Lanser, Susan Sniader 1992. *Fictions of Authority. Women Writers and Narrative Fiction*. Ithaca: Cornell University Press.
- Leech, Geoffrey & Short, Mick 2007/1981. *Style in Fiction. A Linguistic Introduction to English Fictional Prose*. Harlow: Longman / Pearson Education.
- McHale, Brian 1978. Free Indirect Discourse: A Survey of Recent Accounts. *PTL: A Journal for Descriptive Poetics and Theory of Literature* 3, 249–287.
- Mildorf, Jarmila 2012. Second-Person Narration in Literary and Conversational Storytelling. *Storyworlds: A Journal of Narrative Studies* 4, 75–98.
- Mildorf, Jarmila 2016. Reconsidering second-person narration and involvement. *Language and Literature* Vol. 25 (2), 145–158.
- Mildorf, Jarmila 2020. Fictional Dialogue as Poiesis. Elizabeth Alsop's Making Conversation in Modernist Fiction. *Diegesis* (Wuppertal), Vol.9 (2), 139–147.
- Mäkelä, Maria 2011. *Uskoton mieli ja tekstuaaliset petokset. Kirjallisen tajunnankuvauksen konventiot narratologisena haasteena*. Tampere: Tampere University Press.
- Niemi, Irmeli 1980. Maria Jotunin pienproosan ääriiviivoja. Teoksessa *Novelleja ja muuta proosaa I*. Toim. Irmeli Niemi. Helsinki: Otava, 5–14.
- Niemi, Irmeli 1999. Vallan rajoilla ja risteyksessä. Teoksessa Maria Jotuni, *Kun on tunteet. Tyttö ruusutarhassa*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, vii–xvi.
- Phelan, James 2005. *Living to tell about it. A Rhetoric and Ethics of Character Narration*. Ithaca & Lontoo: Cornell University Press.
- Richardson, Brian 2006. *Unnatural voices. Extreme Narration in Modern and Contemporary Fiction*. Columbus: Ohio State University Press.
- Rojola, Lea 1999a. Modernia minuutta rakentamassa. *Järkiuskosta vaistojen kapinaan. Suomen kirjallisuushistoria* 2. Toim. Lea Rojola. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 150–164.
- Rojola, Lea 1999b. Veren ääni. *Järkiuskosta vaistojen kapinaan. Suomen kirjallisuushistoria* 2. Toim. Lea Rojola. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 165–183.

- Rojola, Lea 2006a. Konstit on monet kun kahvihammasta kolottaa. *Täysi kattaus. Ruokaa ja juomaa kirjallisuudessa*. Toim. Siru Kainulainen & Viola Parente-Čapková. Turku: Turun yliopisto, 269–296.
- Rojola, Lea 2006b. Puhetta 'siitä'. Lukijuuden rakentuminen Maria Jotunin novellissa Rakkautta. *Kohtauspaikkana kieli. Näkökulmia persoonaan, muutoksiin ja valintoihin*. Toim. Taru Nordlund, Tiina Onikki-Rantajääskö & Toni Suutari. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 475–497.
- Rossi, Riikka 2013. Villinainen ja soturi. Alkukantaisuus ja pessimismi Maria Jotunin naiskuissa. *Kirjallisuuden naiset. Naisten esityksiä 1840-luvulta 2000-luvulle*. Toim. Riikka Rossi & Saija Isomaa. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 113–140.
- Rouhikoski, Anu 2021. *Direktiivien variaatio: pyynnöt, neuvot ja ohjeet asiakaspalvelutilanteessa*. Helsinki: Helsingin yliopisto.
- Sternberg, Meir 1982. Proteus in Quotation-Land: Mimesis and the Forms of Reported Discourse. *Poetics Today* 3(2), 107–156.
- Suomalainen, Karita 2018. *Sinä*, konteksti ja monitulkintaisuus. Yksikön 2. persoonan viitaukset arkikeskustelussa. *Virtittäjä*, 122 (3), 320–355.
- Suomalainen, Karita 2020. *Kuka sinä on? Tutkimus yksikön 2. persoonan käytöstä ja käytön variaatiosta suomenkielisissä arkikeskusteluissa*. Turun yliopiston julkaisuja – Annales Universitatis Turkuensis, Ser C: Scripta Lingua Fennica Edita. Turku: Turun yliopisto. <https://urn.fi/URN:ISBN:978-951-29-8238-7>
- Tarkka, Pekka 1970. Pakkala ja Jotuni. *Suomen kirjallisuus XIII. Kirjallisuuden lajeja*. Toim. Pekka Tarkka. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura ja Otava, 110–117.
- Tiittula, Liisa & Pirkko Nuolijärvi 2013. *Puheen illuusio suomenkielisessä kaunokirjallisuudessa*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Ullmann, Stephen 1964. Reported Speech and Internal Monologue in Flaubert. *Style in the French Novel*. Oxford: Basil Blackwell, 94–120.
- Uusitupa, Milla 2017. *Rajakarjalaismurteiden avoimet persoonaviitaukset*. Publications of the University of Eastern Finland. Dissertations in Education, Humanities, and Theology, no 117. Joensuu: Itä-Suomen yliopisto.
- Vapaavuori, Anneli 1989. Ei muuta keinoa kuin keinottelu – Maria Jotuni. *Sain roolin johon en mahdu. Suomalaisen naiskirjallisuuden linjoja*. Toim. Marja-Liisa Nevala. Helsinki: Otava, 303–315.
- VISK = Hakulinen Auli, Maria Vilkuna, Riitta Korhonen, Vesa Koivisto, Tarja Riitta Heinonen & Irja Alho 2004. *Iso suomen kielioppi*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. Verkkoersio, viitattu 21.2.2024. Saatavissa: <https://kaino.kotus.fi/visk/>

# Mustan Atlantin yllirajainen poetiikka ja pohjoismainen intertekstuaalisuus Nella Larsenin tuotannossa

Iida Pöllänen

 <https://orcid.org/0009-0000-2614-8829>

Nella Larsenin (1891–1964) fiktio haastaa niin kansallisuuteen kuin etnisyyteenkin liittyviä tiukkoja rajanvetoja: Larsenia voi hyvinkin kutsua sekä afrikkalaisamerikkalaisen, amerikkalaisen että afropohjoismaisen modernismin edelläkävijäksi. Larsenin tuotanto sijoittuu 1920- ja 1930-lukujen vaihteeseen, jolloin hänestä tuli tunnettu kirjailija mustan renessanssin liikkeessä. Mustaksi renessanssiksi kutsutaan afrikkalaisamerikkalaisen kulttuurin kukoistuskautta, joka vaikutti keskeisesti koko amerikkalaisen modernismin syntyyn ja kehitykseen (Baker 1987; Hutchinson 1995; Smethurst 2011) samalla kun sen kytkökset ylsivät Yhdysvalloista eri puolille maailmaa (Edwards 2003). Kuten monet muut 1900-luvun alkupuoliskon rodullistetut naiskirjailijat, Larsen painui nauttimastaan aikalaissuosioista huolimatta vuosikymmeniksi unohduksiin, kunnes afrikkalaisamerikkalaisen ja feministisen kirjallisuuden tutkijat löysivät hänet uudestaan 1980-luvulla (McDowell 1986; Carby 1987; Davis 1994; Tate 1995; Wall 1995). Viime vuosikymmeninä Larsenista on muodostunut yksi luetuimmista, opetuimmista ja tutkituimmista amerikkalaisista modernisteista Yhdysvalloissa.

Larsen julkaisi fiktion saralla vain romaanit *Quicksand* (1928) ja *Passing* (1929) ja kolme novellia, ”The Wrong Man” (1926), ”Freedom”

(1926) ja ”Sanctuary” (1930).<sup>1</sup> Viimeiseen novelliin kohdistetut plagiointisyytökset ja henkilökohtaisen elämän skandaalit ajoivat hänet pikkuhiljaa pois kirjallisista piireistä ja takaisin sairaanhoitajan tehtäviin (McDowell 1986, x; Wall 1995, 135–137). Larsenin fiktiota on yhdysvaltalaisessa tutkimuksessa viime vuosikymmeninä käsitelty niin runsaasti, että jotkut tutkijat ovat todenneet Larsenin tekstit jo läpikotaisin tulkituiksi ehdottaen muihin afrikkalaisamerikkalaisiin naiskirjailijoihin keskittymistä (Caughie 2013, 520; Sherrard-Johnson 2013, 456). Larsenin teoksista on tuotu esiin etenkin niiden keskeisiä teemoja, kuten rodullistettujen naisten seksuaalisuus, mustan keskiluokan ja kapitalismin kritiikki, *passing*-ilmiö ja segregaatorajoja ylittävät suhteet sekä naistaiteilijuus (esim. Wall 1986; Carby 1987; Hutchinson 2006; Goldsmith 2003; Walker 2016). Tiivistetysti voikin sanoa, että Larsenin tuotanto käsittelee kriittisesti eri puolia siitä yhteiskuntajärjestelmästä, jota esimerkiksi bell hooks (2000, 4) nimittää valkoiseen ylivaltaan perustuvaksi kapitalistiseksi patriarkaatiksi. Lisäksi Larsenin elämästä on kirjoitettu useita biografisia tekstejä (Larson 1993; Davis 1994; vrt. Hutchinson 1997, 2006, 2022). Vaikka Larsenista on ehditty kirjoittaa jo paljon, ovat George Hutchinsonin, Arne Lunden ja Anna Westerståhl Stenportin kaltaisten tutkijoiden analyysit 2000-luvulla tuoneet uusia, yllirajaisia näkökulmia Larsen-tutkimukseen ja paljastaneet, että esimerkiksi Larsenin pohjoismaisissa kytköksissä on vielä paljon selvitettävää.

Tässä artikkelissa jatkan yllirajaista Nella Larsen -tutkimusta ja esitän, että Larsenin urasta ja tuotannosta muodostuu puutteellinen kuva, jos niitä tulkitaan vain yhdysvaltalaisessa tai afrikkalaisamerikkalaisessa kontekstissa. Larsenin äiti oli valkoinen tanskalaisnainen, kun taas Larsenin musta isä oli kotoisin Tanskan Länsi-Intiasta eli Tanskan kolonisoimasta saaristosta Karibianmerellä.<sup>2</sup> Larsen oli siis kahden maahanmuuttajan *mixed-race*<sup>3</sup>-lapsi segregaation aikaisessa Yhdysvalloissa,

1 Näiden lisäksi Larsen on ilmeisesti kirjoittanut joitain novelleja ja ainakin yhden kokonaisen romaani-käsitteellisen, mutta kyseisiä tekstejä ei ole löydetty (Wall 1995, 136, 218).

2 Tanskan kolonialismin brutaalista historiaa on viime aikoina käsitelty laajasti esimerkiksi Niklas Thode Jensenin ja Gunvor Simonsenin (2016) toimittamassa *Scandinavian Journal of History* -journalin erikoisnumerossa ”Slavery, Servitude and Freedom: New Perspectives on Life in the Danish-Norwegian West Indies, 1672–1848”.

3 Englanninkielisen ”rotuun”, rasismiin ja rodullistamiseen liittyvän termistön suomentaminen ei ole



minkä lisäksi hän vietti osan lapsuudestaan ja nuoruudestaan Tanskassa (vuodet 1895–1898 ja 1909–1912). (Hutchinson 2006.) Larsenin henkilökohtainen elämä linkittyykin niin Yhdysvaltojen rasismien historiaan kuin myös Pohjoismaiden harjoittaman siirtomaavallan ja kolonialismin historiaan. Nämä aiheet kulkevat mukana Larsenin kirjallisessa tuotannossa, minkä lisäksi hän sai vaikutteita kirjailijapoetiikkaansa pohjoismaisesta kirjallisuudesta ja taiteesta (Hutchinson 2006; Lunde & Stenport 2008; Bone 2014; Andreassen 2015; Rutledge 2016; Brogden 2017; Pöllänen 2020).

Paneudun seuraavissa osioissa Larsenin suppean mutta merkittävän tuotannon kirjailijapoetiikkaan tuomalla esiin sen keskeisiä temaattisia ja muodollisia piirteitä sekä painottamalla kytköksiä skandinaaviseen moderniin läpimurtoon ja erityisesti Henrik Ibsenin tuotantoon. Larsenin tarkastelu lähinnä yhdysvaltalaisessa tutkimuksessa ja afrikkalaisamerikkalaisen modernismin kontekstissa on jättänyt hänen tuotantonsa intertekstuaaliset kytkökset Pohjoismaihin laajalti huomiotta joitakin ilmeisimpiä tapauksia lukuun ottamatta. Kun mahdollisia pohjoismaisia kytköksiä on tarkasteltu, ovat tutkijat tyypillisesti nostaneet esiin Larsenin *Quicksand*-esikoisromaanin, jonka keskimmäiset luvut sijoittuvat Kööpenhaminaan ja siten kytkevät romaanin suoraan Pohjoismaihin (esim. Lunde & Stenport 2008; Rutledge 2015). Tässä artikkelissa esitän, että skandinaavisen modernin läpimurron vaikutus näkyy läpi koko Larsenin tuotannon (viimeistä novellia lukuun ottamatta) ja yhdistyy hänen mustan renessanssin modernistiseen poetiikkaansa myös silloin, kun tekstien miljöö ei ole Pohjoismaat.

Larsenin tuotannon edustamaan 1900-luvun alun mustaan renessansiin kuului laajasti eri taiteen- ja tieteenmuotoja kaunokirjallisuus-

ongelmatonta (esim. Rastas 2008, 151). Kuten monet suomalaisiin vähemmistöihin kuuluvat kirjoittajat ja aktivistit ovat tuoneet esiin, vähemmistöillä kuuluu olla oikeus itsemäärittelyyn, mutta samanaikaisesti suomen kielessä usein puuttuu heidän kokemuksiaan kuvaavaa termistöä (esim. Hubara 2017). Englanninkielisessä Larsen-tutkimuksessa käytetään nykyään tyypillisesti *biracial*- ja *interracial*-termejä kuvaamaan Larsenia ja hänen rodullisesti ambivalentteja (*ambiguously raced*) henkilöahmojaan (esim. Walker 2016). Seuraan artikkelissani kuitenkin tämänhetkisten suomalaisten vähemmistöryhmien ja aktivistien termistöä ja siksi käytän ilmaisuja *mixed-race* ja *mixed*, kuten tekee esimerkiksi aiheesta suomenkielisen tietokirjan julkaissut Mixed Finns ry (Jäske, Niemi-Sampan & Waenthongkham 2022).

desta jazziin ja antropologiseen tutkimukseen. Liikkeeseen osallistuneet taiteilijat, tutkijat ja aktivistit edustivat afrikkalaisamerikkalaisten uutta sukupolvea, joka oli syntynyt ja elänyt vapaudessa mutta jolta yhä puuttuivat kansalais- ja ihmisoikeudet. Mustan renessanssin kirjailijat halusivat irtaantua vanhoista, usein rasisistisista mustuuden representatioista ja tuottaa uudenlaista taidetta omilla ehdoillaan. Kysymykset ”rodusta”<sup>4</sup>, rasismista ja mustuudesta olivat siis keskeisiä 1900-luvun alkupuolen yhdysvaltalaiselle yhteiskunnalle ja samalla amerikkalaisen modernismin synnylle. Musta renessanssi olikin syvästi modernistinen liikehdintä, joka vaikutti perustavanlaatuisesti myös valkoisten modernistien tuotantoon.<sup>5</sup>

Siinä missä monet mustan renessanssin kirjailijat ammensivat afrikkalaisesta ja afrikkalaisamerikkalaisesta kertomusperinteestä, valitsi Larsen taiteelliseksi esikuvikseen Henrik Ibsenin kaltaisia 1800-luvun pohjoismaisia kirjailijoita. Jokseenkin yllättävän valinnan takaa löytyvät jaetun pohjoismaisen taustan lisäksi yhtenevät käsitykset kirjallisuudesta ja sen roolista yhteiskunnassa. Ibsen oli draaman uudistaja ja hänen näytelmäkirjallisuuttaan pidetään yleisesti sekä pohjoismaisen realismin että varhaisen modernismin edelläkävijänä (Moi 2006). Lisäksi hänen näytelmänsä olivat skandinaavisen modernin läpimurron mukaisesti vahvasti yhteiskunnallisesti kantaa ottavia. Ibsenin tavoin myös Larsen oli kaunokirjallisuuden uudistaja: Larsenin tuotanto, osana mustaa renessanssia, uudisti afrikkalaisamerikkalaista kirjallisuutta ja samalla kehitti koko amerikkalaista modernismia. Larsen tuntuikin fiktiollaan seuraavan pohjoismaisen edeltäjänsä jalanjälkiä: niin Larsen

4 Kirjoitan ”rodun” lainausmerkkien sisään, sillä kyseessä ei ole biologinen kategoria vaan sosiaalinen konstruktio, jolla on kuitenkin todellisia materiaalisia vaikutuksia rodullistettujen ihmisten elämään (Bonilla-Silva 2009).

5 Mustan renessanssin kulta-aikana 1920-luvulla afrikkalaisamerikkalaisen väestön asuttama Harlem ja samalla koko afrikkalaisamerikkalainen kulttuuri oli niin sanotusti muodissa (*“Harlem was in vogue”, “the Negro was in vogue”*). Afrikkalaisamerikkalaiselle taiteelle oli ensimmäistä kertaa laajaa kysyntää, ja tuhannet valkoiset tekivät matkoja Harleemiin ikään kuin kokeakseen mustaa elämää ja kulttuuria. Tähän joukkoon kuului myös amerikkalaisen modernismin keskeisiä valkoisia taiteilijoita, joita syytettiin jo mustan renessanssin aikana afrikkalaisamerikkalaisen väestön fetisoimisesta. Valkoisen avantgarden ja modernistisen taiteen synnylle Yhdysvalloissa olikin keskeistä mustuuden diskurssit ja mustasta kulttuurista lainaaminen (North 1994). Kuten James Smethurst (2011) on esittänyt, valkoiset amerikkalaiset kirjailijat matkivat ja omivat mustaa kulttuuria tuottaakseen elinvoimaista modernismia.

kuin Ibsenkin olivat sitoutuneita sekä kirjallisuuden kehittämiseen että taiteen yhteiskunnalliseen vaikuttavuuteen.

Tässä artikkelissa Larsenin tekstit yhdistetään ensimmäisen kerran Ibsenin näytelmiin *Brand* (1866), *Bygmester Solness* (1892, *The Master Builder*) ja *Når vi døde vågner* (1899, *When We Dead Awaken*). Tämä on lisäksi ensimmäinen kerta, kun Larsenin lähes koko tuotannon argumentoidaan olevan intertekstuaalisessa keskustelussa Ibsenin teosten kanssa. Esitän, että Ibsenin näytelmät toimivat Larsenin romaanien ja novellien keskeisinä subteksteinä (subtekstistä ks. Tammi 1991), jotka paljastavat vuoropuhelun kirjailijoiden tuotantojen ja maailmankatsomusten välillä. Vertailevassa analyysissäni tarkastelen sekä Ibsenin alkuperäiskielisiä teoksia että Larsenin ajan englanninkielisiä Ibsen-käännöksiä, sillä on epävarmaa, millä kielellä Larsen tutustui Ibsenin tuotantoon. Koska eri painosten ja käännösten välillä saattaa olla suuriakin eroja, ei ole täysin yhdentekevää pohtia, mihin versioihin Ibsenin teoksista Larsenilla oli aikoinaan pääsy.<sup>6</sup>

Vaikka Larsenista on jo muodostunut merkittävä kulttuurihistoriallinen hahmo Yhdysvalloissa, ei häntä ole vielä riittävästi tutkittu pohjoismaisessa kontekstissa. Larsenin teoksia ei esimerkiksi ole käännetty pohjoismaisille kielille *Passing*-romaanin tanskannosta lukuun ottamatta, eikä Larsenista ole aiemmin tehty suomenkielistä tutkimusta. Artikkelini pyrkiikin myös lisäämään Larsenin tunnettavuutta Suomessa ja tuomaan esiin, miksi Larsen on merkittävä hahmo pohjoismaiselle kirjallisuushistorialle.

6 On epävarmaa, lukiko Larsen pohjoismaisia esikuviaan alkuperäiskielillä, vai paneutuiko hän englanninkielisiin käännöksiin. Larsen pystyi lukemaan ja puhumaan jonkin verran tanskaa, mutta hänen tiedetään myös esitelleen skandinaavisen modernin läpimurron tekstejä mustan renessanssin kollegoilleen englanniksi (Davis 1994, 203–204; Lunde & Stenport 2008, 238). Olen tästä syystä tarkastellut rinnakkain alkuperäistä tekstiä ja Larsenin ajan englanninkielistä käännöstä tutkiessani Larsenin intertekstuaalisia kytköksiä esimerkiksi Ibsenin tuotantoon. Tämän artikkelin lukukokemuksen helpottamiseksi nostan leipätekstiin rinnakkain Larsenin omien tekstien englanninkieliset sitaatit ja Ibsenin englanninkielisten käännösten sitaatit ja jätän alaviitteisiin Ibsenin sitaattien alkuperäiset tanskankieliset (dansk-norsk) versiot.

## Larsenin varhaiset tekstit ja yllirajaisen poetiikan alkuaskeleet

Klassikkoteoksessaan *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness* (1993) Paul Gilroy esittää, että moderni musta kokemus ei rajoitu yksittäisiin maantieteellisiin alueisiin vaan tulee ymmärtää osana kokonaisvaltaista mustan Atlantin kulttuuria, joka ylittää etniset ja kansalliset rajat. Sijoitan Nella Larsenin tuotannon Gilroyn tavoin osaksi tällaista laajempaa mustan Atlantin kulttuuria, sillä Larsenin teokset ylittävät kansallisia, etnisiä ja ”rodullisia” rajoja niin tarinamaailman kuin intertekstuaalisten viittaustenkin tasolla (ks. Doyle 2006, 2008; Lunde & Stenport 2008). Larsenin kytkökset sekä afrikkalaisamerikkalaiseen yhteisöön että hänen pohjoismaiseen taustaansa ovat selkeästi esillä hänen julkaisu-uransa alusta asti. Larsenin ensimmäiset tekstit, ”Playtime: Three Scandinavian Games” ja ”Danish Fun”, julkaistiin W. E. B. Du Boisin toimittamassa, afrikkalaisamerikkalaisille lapsille suunnatussa lastenlehdessä *The Brownies Book* vuonna 1920. Kyseisissä teksteissä Larsen esitteli ja käänsi englanniksi hänelle lapsuudesta tuttuja tanskalaisia lastenleikkejä. *The Brownies Book* on Larsenin ensimmäisenä julkaisualustana merkityksellinen valinta, koska se kytkee hänet osaksi modernistista mustan renessanssin liikettä, jonka pyrkimyksenä oli yhteiskunnallinen vaikuttavuus ja rodullistettujen vähemmistöjen aseman parantaminen kirjallisuuden ja taiteen keinoin. *The Brownies Book* oli yksi monista 1920-luvun lehdistä, jotka pyrkivät antamaan äänen lupaaville mustille kirjoittajille ja samalla nostamaan afrikkalaisamerikkalaisen yhteisön asemaa ajan *racial uplift* -hengessä (Wall 1995, 53–55; Hutchinson 2006, 128). Onkin mielenkiintoista, että Larsenin ote näihin kysymyksiin oli alusta asti yllirajainen ja pohjoismaisia kytköksiä korostava.

Siirryttyään 1920-luvun lopulla romaani- ja novellikirjoittajaksi Larsen jatkoi tekstiensä kytkemistä Pohjoismaihin, mutta kytkökset saivat usein implisiittisiä ja intertekstuaalisia muotoja. Varhaisimmat esimerkit tästä ovat Larsenin ensimmäiset novellit, ”The Wrong Man” (2014e/1926) ja ”Freedom” (2014a/1926), jotka julkaistiin kioskikirjallisuuden erikoistuneen *Young’s Realistic Stories Magazine* numeroissa

pseudonyymillä Semi Allen.<sup>7</sup> Tulkitsen molempien novellien kirjoittavan uudelleen Henrik Ibsenin näytelmien keskeisiä motiiveja erilaisen alluusioiden eli epäsuorien viittausten avulla (alluusiosta ks. Viikari [toim.] 1991) ja samalla toimivan eräänlaisina varhaisina modernistisina ja intertekstuaalisina kokeiluina Larsenin tulevalle *Passing*-romaanille (2014b/1929, tästä eteenpäin P).

"Freedom"-novellin suhde Ibseniin on näistä kahdesta tekstistä josain määrin suurempi, sillä se vaikuttaa osin kirjoittavan uudelleen Ibsenin myöhempään tuotantoon sijoittuvan *Bygmester Solnessin* (1892; *The Master Builder* 2010a/1893, tästä eteenpäin TMB) juonta. Kyseisessä näytelmässä rakentaja Halvard Solnessin mielenterveys järkkyy: hänen kaksospoikansa ovat kuolleet, hän ei ole kyennyt tarjoamaan vaimolleen onnellista perhe-elämää ja lisäksi hänen elämänsä tulee kummittelemaan nuori nainen, Hilda, joka väittää Solnessin lähennelleen häntä kymmenen vuotta aiemmin. Näytelmän edetessä Solness toistelee olevansa mahdollisesti hullu ("ill", "crazy", "mad", TMB, 408)<sup>8</sup>, minkä lisäksi hän alkaa epäillä muistiaan. Lopulta Solness päätyy Hildan yllyttämänä nousemaan rakentamaansa torniin, josta hän putoaa ja kuolee. Ensi silmäyksellä Ibsenin näytelmällä ja Larsenin muutaman sivun mittaisella, yhden henkilön ajatuksiin sijoittuvalla tajunnanvirtanovellilla näyttäisi olevan vähän yhteistä. "Freedomin" päähenkilö, rakastettunsa kylmästi jättänyt nimeä vaille jäävä mies päätyy kuitenkin kokemaan hyvin samanlaisen kohtalon kuin Solness. Kuultuaan rakastettunsa kuolleen heidän lapsensa synnytyksessä novellin päähenkilö ajautuu vähitellen hulluuteen. Hän paikkailee huonoa omaatuntoaan syyttämällä rakastettuaan heidän surkeasta kohtalostaan, alkaa tuottaa vääristyneitä muistoja menneisyydestään ja putoaa lopulta kuolemaansa korkeasta kerrostalosta.<sup>9</sup>

Larsenin kaikissa teksteissä on modernistinen, kolmannen persoo-

7 Semi Allen on toisinpäin luettuna Nella Imes, Larsenin virallinen nimi tämän mentyä naimisiin Elmer Imesin kanssa.

8 "Syg", "förrykt" ja "gal" (Ibsen 1892, 42).

9 Larsenin novellin lopetus muistuttaa myös Ibsenin *Brand*-näytelmän loppua. Juuri ennen kuolemaan putoamistaan nimikkopäähenkilö Brand kuvittelee puhuvansa kuolleelle vaimolleen, aivan kuten "Freedom"-novellin päähenkilö tekee.

nan kertoja ja päähenkilöihin keskittyvä sisäinen fokalisaatio (Genette 2006/1980, 189–194, Niederhoff 2013). ”Freedom” on Larsenin teksteistä kerrontakeinoiltaan kokeilevin ja seuraa tajunnanvirtamaisesti päähenkilönsä näkökulmaa ja ajatuksia. Kerrontaa rytmittävät useat epäsuoran ja vapaan epäsuoran esityksen (Cohn 1978) muodossa kuvatut epäilykset, huudahdukset ja kysymykset:

Well rid of her! How well he had not known, nor how easily. She was dead. And he had cursed her. But one didn't curse the dead... Didn't one? Damn her! Why couldn't she have lived, or why hadn't she died sooner? [– –] She *had* spoiled his life; first by living and then by dying. (”Freedom”, 4395.)

Lyhyet virkkeet ja erilaisten välimerkkien runsas käyttö luovat mielikuvaa päähenkilön poukkoilevista, naisvihaan tukeutuvista ajatuksista ja hänen heikkenevästä mielentilastaan. Ibsenin *Bygmester Solness* tuntuu tarjoavan löyhän juonellisen alustan, jolle Larsen rakentaa oman modernistisen tarinansa yksittäisen miehen sisäisistä kamppailuista.

”The Wrong Man” -novellissa ei ole niinkään juonellista uudelleen kirjoitusta, vaan intertekstuaaliset kytkökset Ibseniin toimivat teemojen tasolla. Novellin päähenkilö Julia Romley on luokkanousun tehnyt nainen, jonka näennäisen onnellinen yläluokkainen avioliitto ja turvattu taloudellinen asema joutuvat yllättäen uhatuiksi, kun hän uskoo menneisyydestä ilmestyneen entisen rakastajansa paljastavan kaikille hänen todellisen taustansa. Kätkeyt identiteetit, porvarillisen perheonnen rikkovat paljastukset ja menneisyyden suhteet ovat tyypillisiä piirteitä Ibsenin tuotannossa (esim. *Et dukkehjem* 1879, *Samfundets Støtter* 1877, *Vildanden* 1884). Kuten Ibsen myös Larsen kommentoi naisten tukaalaa asemaa avioliitossa ja niitä yhteiskunnallisesti tuomittuja keinoja, joilla naiset ovat joutuneet turvaamaan selustansa. ”The Wrong Man” -novellissa annetaan epäsuorasti ymmärtää, että Julia on nuorempana toiminut miehen rakastajana saavuttaakseen taloudellista hyötyä: ”when a girl has been sick and starving on the streets, anything can happen to her; that she's grateful for food and shelter at any price” (4331). Tämän salaisuuden mahdollinen paljastuminen muistuttaa esimerkiksi Nora

Helmerin tilannetta *Et dukkehjem* -näytelmässä. Nora on joutunut menneisyydessään väärentämään allekirjoituksen ja lainaamaan rahaa aikansa lakien vastaisesti auttaakseen sairasta aviomiestään ja taatakseen samalla keskiluokkaisen elämän itselleen ja perheelleen. Niin Julian kuin Norankin menneisyyden talouteen kytkeytyvät teot uhkaavat tuhoata heidän saavuttamansa elintason ja porvarillisen ydinperhe-elämän. Siksi molemmat naiset ovat huolissaan salaisuutensa paljastumisesta ja pyrkivät ylläpitämään perhe-elämänsä kulisseja tekstien lopussa tapahtuviin irtiottoihin asti.

Sekä "Freedom" että "The Wrong Man" ovat eräänlaista alkusoittoa Larsenin muutama vuosi myöhemmin ilmestyneelle *Passing*-romaanille (ks. Hutchinson 2006, 197–200). Novelleissa ja *Passing*-romaanissa toistuvat yhteiset motiivit, kuten kätkeytetyt identiteetit ja kuoleman aiheuttavat putoamiset, minkä lisäksi *Passing*issä esiintyy novelleista kopiaituja lyhyitä tekstipätkiä (esim. "The Wrong Man", 4245; *Passing*, 3519). Vaikka "Freedom"- ja "The Wrong Man"-novelleissa ei vielä näy Larsenin kirjailijapoetiikkaan ja mustaan renessanssiin tyypillisimmin yhdistetty aihe, mustien ja *mixed-race*-naisten kokemukset ja afrikkalaisamerikkalaisen yhteisön tilanne 1900-luvun alkupuolella,<sup>10</sup> ne tuovat esiin Larsenin koko tuotannon keskeisiä piirteitä. Novellit alustavasti esittelevät Larsenin kolmannen persoonan kerrontatekniikkaa, keskeisiä motiiveja ja intertekstuaalisia kytköksiä, joiden tulkitsen saavan syvemmän ja yhteiskunnallisemman muodon hänen romaaneissaan.

## *Passing*, kätkeytyjen identiteettien poetiikka ja taiteilijan vastuu

*Passing* seuraa Harlemin mustaan keskiluokkaan kuuluvan Irene Redfieldin elämää hänen kohdattuaan yllättäen lapsuudenystävänsä Clare Kendryn. Romaanin nimi viittaa aikansa yhdysvaltalaisessa kontekstissa valkoisesta käymiseen (*to pass for white*) eli tapauksiin, joissa rodullis-

<sup>10</sup> Kuten Cheryl Wall (1995, 86–87) on analysoinut, jo "The Wrong Man"-novellissa käsitellään rodullistamisen kysymyksiä, vaikka teksti sijoittuukin valkoiseen miljööseen.

ettuun vähemmistöön kuuluva henkilö esiintyy valkoisena. Romaanin alussa afrikkalaisamerikkalaiset Irene ja Clare kohtaavat toisensa sattumalta vain valkoisille sallitun hotellin kattoterassilla Chicagossa molempien esiintyessä valkoisina. Siinä missä Irene käy valkoisesta vain ajoittain helpottaakseen arkeaan, on Clare ylittänyt Jim Crow -segregaation ajan ”värilinjan” (*”color line”*, Du Bois 1989/1903, 10) kokonaan ja mennyt naimisiin valkoisen miehen kanssa.<sup>11</sup> Claren uusi valkoinen perhe ei tiedä hänen afrikkalaisamerikkalaisesta taustastaan, ja Clare elätkin jatkuvasti paljastumisen ja sen mukanaan tuoman väkivallan uhan alla.

*Passing*-teoksesta on muodostunut yksi keskeisimpiä tekstejä mustan renessanssin modernismikaanonissa. Romaani tarjoaa kompleksisen, intersektionaalisen analyysin aikansa ”rotuun”, sukupuoleen, seksuaalisuuteen ja luokkaan liittyvistä kysymyksistä ja alistamisen rakenteista (intersektionaalisuudesta ks. Combahee River Collective 1982/1977; Crenshaw 1989). Näitä teemoja on analysoitu vuosien varrella paljon, minkä lisäksi romaanin teospoetiikkaa on pohdittu erityisesti suhteessa afrikkalaisamerikkalaiseen kirjallisuustraditioon ja *tragic mulatta* -lajiin (esim. Tate 1980; Wall 1986; Little 1992; myös Mendelman 2019). Romaanin miljöö (Harlem ja sen yllirajaiset kytkökset), sen kohtaukset (mustan keskiluokan arki, rodullistettujen ja valkoisten väliset suhteet) ja sen teemat (afrikkalaisamerikkalaisten aseman parantaminen, rodullistamisen ja rasismien politiikka) yhdistävät teoksen nimenomaan mustan renessanssin modernismiin. Romaanin yhdysvaltalaisesta miljööstä ja aiheesta huolimatta katson *Passing*-teoksen kytkeytyvän intertekstuaalisesti myös Larsenin pohjoismaiseen taustaan. Seuraavaksi tuon esiin, miten tämä mustan renessanssin klassikkoteos käsittelee kätkeytyä identiteettejä ja taiteilijan vastuuta keskustelemalla Ibsenin näytelmien

11 Yhdysvaltojen sisällissodan ja orjuuden päättymisen jälkeen afrikkalaisamerikkalaista väestöä sorrettiin yhteiskunnan kaikilla osa-alueilla rotuerottelun eli segregaatian avulla. Etelän osavaltioissa segregaatia pidettiin yllä lainsäädännöllä, niin sanotuilla Jim Crow -laeilla, mutta segregaatian käytänteet saivat alkunsa ja niitä harjoitettiin laajasti myös pohjoisen osavaltioissa (Luxenberg 2019). Jim Crow -lainsäädännön myötä pyrittiin ylläpitämään valkoista ylivaltaa ja asettamaan afrikkalaisamerikkalaiset toisen luokan kansalaisiksi. Vaikka Jim Crow -lait kumottiin 1960-luvulla kansalaisoikeusliikkeen vaikutuksen myötä, on rodullinen segregaatio ja afrikkalaisamerikkalaisen väestön alistaminen jatkunut Yhdysvaltojen rakenteissa nykypäivään saakka esimerkiksi vankilajärjestelmän avulla (Davis 2003; Alexander 2010).



*Når vi døde vågner* (1899; *When We Dead Awaken* 2010b/1900, tästä eteenpäin WWDA) ja *Bygmester Solness* kanssa.

Sekä Larsenin *Passing* että Ibsenin viimeinen näytelmä *Når vi døde vågner* alkaa Irene-nimisen hahmon ja tälle aiemmin läheisen ihmisen yllättävällä kohtaamisella ylempiluokkaisessa miljöössä lämpimänä kesäpäivänä. *Passing* on kauttaaltaan fokalisoitu Irene Redfieldin näkökulmasta, ja alun jälleennäkeminen korostaakin Irenen vaikeuksia tunnistaa valkoisesta käyvä Clare monen vuoden jälkeen: "Irene drew a quick sharp breath. 'Clare!' she exclaimed. 'Not really Clare Kendry?' So great was her astonishment that she had started to rise" (P, 2509). Ibsenin näytelmässä tunnistamista edeltävä reaktio on hyvin samanlainen, kun päähenkilöllä, kuvanveistäjä Arnold Rubekilla on vaikeuksia tunnistaa entinen mallinsa, Irene de Satow: "PROFESSOR RUBEK. [Has risen slowly and involuntarily, and stands staring at the closed door of the pavilion.] Who was that lady?" (WWDA, 196).<sup>12</sup> Niin Larsenin Irene kuin Ibsenin Rubek ovat lumoutuneita Clare Kendryn / Irene de Satowin hahmosta, ja kummassakin kertomuksessa jälleennäkeminen saa aikaan eräänlaiseen kolmio- tai neliödraaman, päähenkilöiden avioliittojen kriisiytymisen ja lopulta kuolemaan johtavan putoamisen lumeen. Larsenin teoksesta löytyy useita eri Ibsen-subtekstin siteeraamisen keinoja (ks. Tammi 1991), kuten eksplisiittisiä kytköksiä (Irene-henkilöhahmon nimeäminen), epäsuoraa siteeraamista (samankaltaiset miljööt, juonikuviot ja hahmojen väliset suhteet) ja tyylikeinojen lainaamista (yllättävät, kuolemaan päättyvät lopetukset).

*Passing* punoo Ibsenin viimeisen draaman, ja varsinkin sen aloituksen, osaksi rodullistamisen prosesseja Ibsenin teokseen nähden hyvin erilaisessa miljöössä, aikakaudessa ja poliittisessa tilanteessa. Molemissa teoksissa mystinen Clare Kendry / Irene de Satow identifioidaan alussa hänen kalpeutensa ja vaaleutensa perusteella. Ibsenin näyttämöohjeissa Irene kuvataan tämän kalpeiden kasvojen ja valkoisen vaatetuksen avulla: "Her face is pale", "dressed in fine, cream-white cashmere"

12 "PROFESSOR RUBEK har rejst sig langsomt og uvilkårligt op fra stolen og stirrer mod den lukkede pavillondør. Hvem var den dame?" (Ibsen 1899, 30–31).

(WWDA, 187).<sup>13</sup> *Passing*-teoksen Irene puolestaan kiinnittää huomiota Claren ihonväriin ("the ivory of her skin", P, 2450) ja muistelee häntä hetkeä myöhemmin kalpeana tyttönä: "Irene Redfield seemed to see a pale small girl" (P, 2357). Ibsenin näytelmässä Irene de Satowin vaaleus kontrastoidaan lisäksi häntä aina läheisesti seuraavaan, mustiin pukeutuneeseen diakonissaan:

PROFESSOR RUBEK. I looked out at the window – and caught sight of a white figure [– –] But then after it came another figure. And that one was quite dark— like a shadow—.

THE INSPECTOR. [Starting.] A dark one? Quite black, perhaps? (WWDA, 177–181.)<sup>14</sup>

Kun Ibsenin tekstiä lukee rinnakkain Larsenin kanssa, "tumma", jopa "musta" varjonomainen diakonissahahmo tuottaa rodullistamisen konnotaatioita, etenkin kun Irene de Satowin vaaleus kontrastoidaan näyttämöohjeissa diakonissan mustan vaatetuksen lisäksi hänen ruskeisiin silmiinsä ("brown piercing eyes", WWDA, 193) ja palvelijamaiseen käytökseensä ("the air of a servant", WWDA, 192).<sup>15</sup> Ibsenin musta–valkoinen-symboliikka Irenen ja diakonissan välillä muuntuu Larsenin käsittelyssä *Passing*issä konkreettiseksi kysymykseksi rodullistamisen politiikasta ja Yhdysvaltojen segregaaation mustavalkoisesta värilinjasta. Siinä missä Irene de Satowia aina seuraa hänen diakonissansa tumma hahmo, Clare Kendryn elämää valkoisessa perheessä ja valkoiseen ylivaltaan perustuvassa yhteiskunnassa seuraa hänen menneisyytensä musta varjo – afrikkalaisamerikkalaiset juuret, joiden paljastuminen johtaa lopulta konfliktiin ja Claren kuolemaan. *Passing*issä kätkeytyen identiteettien ja menneisyyden salojen tematiikka, joka oli esillä jo "The Wrong Man" -novellissa, kytkeytyykin osaksi yhteiskunnallista keskuste-

13 "Hendes ansigt er blegt", "klædt i fint, krémfarvet hvidt kashmir" (Ibsen 1899, 30).

14 "PROFESSOR RUBEK. Så sér jeg ud af vinduet, – og så får jeg øje på en lys skikkelse [– –] Men bag efter kom der en anden skikkelse. Og den var ganske mørk. Ligesom en skygge – INSPEKTØREN studsende. En mørk en? Ganske sort kanske?" (Ibsen 1899, 28–29).

15 "de brune, stikkende øjne", "Diakonissens holdning er ligeledes afmålt og ligesom en tjenerindes" (Ibsen 1899, 30).

lua mustien ja *mixed-race*-naisten mahdollisuuksista vapaaseen ja tasa-arvoiseen elämään.

Kuten monet tutkijat ovat analysoineet, *passing* liittyy Larsenin romaanissa ”rodun” lisäksi myös muunlaisten yhteiskunnallisten rajavetojen ja normien ylittämiseen. *Pass*-sana toistuu romaanissa eri yhteyksissä ja merkityksissä tuoden esiin myös luokkaan ja seksuaalisuuteen liittyvää ylitystä tai toisesta käymistä (esim. Youman 1974; Wall 1986; McDowell 1986; Blackmore 1992; Goldsmith 2003). Köyhemmistä oloista kotoisin oleva Clare päätyy esiintymään valkoisena paetakseen yhteiskunnan rasismia, ja samalla hän tekee luokkanousun taloudellisesti turvatumpaan elämään. Alun jälleennäkemisestä asti romaani myös viittaa siihen, että Irenen ja Claren välillä on homoeroottista jännitettä (McDowell 1986; Blackmore 1992; Butler 1993; Walker 2016). Nämä erilaiset piilotetut siirtymät ”rodusta”, luokasta ja seksuaalisuudesta toiseen vaikuttavat myös kolmannen persoonan kerrontaratkaisuihin. Romaanissa keskittään Irenen tajuntaan epäsuoran ja vapaan epäsuoran esityksen avulla erityisesti tunnepitoisissa hetkissä, kuten kohtaamisissa Claren kanssa. Näitä hetkiä sävyttää usein epäkerronta (Prince 1988) eli viittaaminen negaation tai hypoteettisuuden kautta sellaisiin asioihin, joita ei ole tahtunut:

*No, Irene hadn't thought of Clare Kendry.* (P, 256I, kurssiivit IP.)

*It wasn't, she assured herself, that she was a snob, that she cared greatly for the petty restrictions and distinctions with which what called itself Negro society chose to hedge itself about.* (P, 2617, kurssiivit IP.)

Irene decided that she *wouldn't*, after all, say anything to him about Clare Kendry. She had, she told herself, *no* inclination to speak of a person who held so low an opinion of her loyalty, or her discretion. And certainly she had *no* desire or intention of making the slightest effort about Tuesday. *Nor* any other day for that matter. (P, 2749, kurssiivit IP.)

Kieltolauseet ja -sanat ovat eräänlaista vakuuttelua, jolla Irene pyrkii kieltämään ja kätkemään sen, mitä ei voi avoimesti myöntää: hän *ei* ole ajatellut Clarea, hän *ei* välitä mustan keskiluokan näkemyksistä, ja hänellä *ei* ole halua tavata Clarea. Tällaisessa queer-luennassa korostuvat myös tajunnankuvauksessa käytetyt katkoviivaellipsit, joilla Irene/kertoja sensuroi yhteiskunnallisesti tulenarkoja ajatuksia.<sup>16</sup> Lisäksi queer-luennassa nousevat esiin kuvaukset eroottisista ja salamyhkäisistä katseista, joilla viitataan sellaiseen, mitä homofobisessa ympäristössä ei voi eksplisiittisesti tuoda esiin: "Into those [Clare's] eyes there came a smile and over Irene the *sense of being petted and caressed*. She smiled back" (P, 2715, kursiivit IP).<sup>17</sup> Katseet liittyvät muutenkin Larsenin poetiikassa yhteiskunnallisten rajojen ylittämiseen, sillä toisena esiintymisessä on aina vaarana, että ulkopuolinen katse tunnistaa ja paljastaa henkilön "todellisen" identiteetin (esim. "The Wrong Man", 4309; *Passing*, 2477).

Erilaisten kätkeytyjen identiteettien ja yhteiskunnallisten rajanylitysten vyyhti purkautuu traagisesti romaanin lopussa, kun Clare tippuu korkeasta kerrostalosta kuolemaansa alas lumiselle kadulle. Romaanin lopetus muistuttaa niin Larsenin "Freedom"-novellia kuin Ibsenin *Bygmester Solness*- ja *Når vi døde vågner* -näytelmiä. Sekä Larsenin Irene–Clare- että Ibsenin Rubek–Irene-suhteet päättyvät molempien Irene-hahmojen toiveeseen siitä, että suhteen toinen osapuoli kuolisi. Ibsenin näytelmässä Irene de Satow harkitsee Rubekin puukottamista itse, kun taas Larsenin romaanissa Irene Redfieldin toive jää ajatuksen tasolle: "Then came a thought which she tried to drive away. If Clare should die! Then— Oh, it was vile! To think, yes, to wish that!" (P, 3961). Samaan tapaan *Bygmester Solness* -näytelmässä arkkitehti Solnessin menneisyydestä ilmestynyt Hilda tuntuu toivovan Solnessin kuolemaa ja lopulta

16 Irenen ajatukset katkaistaan kesken esimerkiksi hänen pohtiessa juoruja, joiden mukaan Clare olisi ollut taloudellista hyötyä vastaan valkoisten miesten kanssa: "Appearances, she knew now, had a way sometimes of not fitting facts, and if Clare hadn't—" (P, 2595). "Irene thought: 'She's really almost too good-looking. It's hardly any wonder that she—'" (P, 2599). Tällä tavoin mahdollinen seuralaistointia jää romaanissa vain implisiittiselle tasolle eikä sitä suoraan nimetä.

17 Vuonna 1873 hyväksytty "Comstock Act" kielsi laissa niin sanotun epämoraalisen ja sopimattoman materiaalin ostamisen ja hallussapidon. Tämä laki vaikutti konkreettisesti yhdysvaltalaisen modernismin poetiikkaan ja esimerkiksi siihen, ettei amerikkalaisessa modernismissa voitu käsitellä queer-aiheita ja homoseksuaalisuutta yhtä laajasti tai näkyvästi kuin eurooppalaisessa modernismissa (Kahan 2022).

lyllyttää tämän kiipeämään tornin huipulle traagisin seurauksin. Kaikissa kolmessa tekstissä toive toisen kuolemasta toteutuu, mutta hyvin ambivalenteissa olosuhteissa ilman varmaa tietoa siitä, kenen syytä kuolemat lopulta ovat. Clare Kendry tippuu lumiselle kadulle hänen, hänen aviomiehensä ja Irenen välisen kohtaamisen seurauksena, kun taas Rubek ja Irene de Satow putoavat vuorelta lumivyöryn mukana.

Minkä takia *Passing*, jota on syvästi amerikkalaisen aiheensa takia ymmärretty ja tutkittu nimenomaan yhdysvaltalaisessa modernismikon­tekstissa, keskustelee sekä alku- että loppuasetelmiensa kautta intertekstuaalisesti Henrik Ibsenin näytelmien kanssa.<sup>18</sup> Yksi vastaus voi löytyä teoksiin liittyvistä taidekäsitteistä: sekä Ibsenin että Larsenin tekstit olivat osa liikkeitä, joihin liittyi kiivaita debatteja kirjallisuuden mahdollisesta yhteiskunnallisesta vaikuttavuudesta. *Bygmester Solness* ja *Når vi døde vågner* sijoittuvat Ibsenin myöhäistuotantoon, jonka Ibsenin varhainen englanninkielinen kääntäjä, William Archer, näki siirtyvän pois aiemmasta, tiukan yhteiskunnallisesta draamasta (Archer 2010/1893, 21). Myöhemmin näiden viimeisten näytelmien on tulkittu painottavan taiteen luomiseen liittyvää problematiikkaa. Esimerkiksi *Når vi døde vågner* nostaa esiin kysymyksiä taiteen ja luomisen vaatimista uhrauksista ja taiteilijan vastuusta kanssaihmissiään kohtaan (Arestad 1958). Jo näytelmän alkupuolella uransa kehitykseen turhautunut Rubek kysyy: "What is the good of working oneself to death for the mob and the masses— for 'all the world'!" (WWDA, 124).<sup>19</sup> Tällaiset teemat ovat läheisiä Larsenin kaltaiselle mustan renessanssin modernistikirjailijalle, jolle esteettiset kysymykset olivat myös syvästi yhteiskunnallisia ja poliittisia kysymyksiä. Mustan renessanssin taiteilijat hakivat taiteellista autonomisuutta samalla kun he seurasivat pitkää perinnettä, jossa taiteen voimin pyrittiin positiivisesti vaikuttamaan afrikkalaisamerikkalaisen

18 Jopa rakenteellisesti *Passing* ja *Når vi døde vågner* muistuttavat toisiaan: molemmat tekstit jakautuvat kolmeen näytökseen, joista ensimmäisessä Irene–Clare- ja Rubek–Irene-parit sattumalta kohtaavat toisensa, toisessa heidän uudesti alkanut suhteensa syvenee ja kolmannessa päättyy traagisesti. *Passing*-romaanissa nämä osat on eksplisiittisesti nimetty "Part One: Encounter", "Part Two: Re-Encounter" ja "Part Three: Finale". Vaikka Larsen oli proosakirjailija, hän otti draamallisia vaikutteita Ibseniltä ja onnistui siten myös tyylillisesti siteeraamaan Ibsen-subtekstejään.

19 "Det er ikke møjen værd at gå der og slide sig ud for mobben og massen – og for 'hele verden'." (Ibsen 1899, 16.)

yhteisön asemaan. Taiteilijalla, taideteoksella ja laajemmalla afrikkalais-amerikkalaisella yhteisöllä nähtiin olevan tärkeä suhde, mutta liikkeen sisällä käytiin ankaraa kiistaa siitä, minkälainen tämän suhteen tulisi olla ja millaisilla kulttuurisilla representaatioilla laajempaa yhteisöä voitaisiin kuvata ja tukea (esim. Carby 1987, 164–166; Fabre & Feith 2001).

Ibsenin näytelmien näkemys taiteesta ja tulevaisuudesta on monesti synkkä: niin taiteenteko kuin tulevaisuuskin kytkeytyvät usein kuolemaan, ja taiteellisen luomisen nähdään jopa vaativan kuolemista (Arestad 1958, 119; Gunn 2020, 14). Clare Kendryn intertekstuaalisesti sävyttynyt kuolema *Passing*-romaanin lopussa johdattelee pohtimaan, millä keinoin ja mitä uhrauksia tehden musta naiskirjailija 1920-luvun Yhdysvalloissa pystyi ottamaan paikkansa kirjallisella kentällä ja osallistumaan julkiseen keskusteluun taiteen avulla. Irene Redfield yhdistää Claren vaaraan romaanin ensisivuilta lähtien (P, 2355), ja pian vaara kytetään niin segregaatorajojen ylittämisen kuin myös homoeroottisen halun mukanaan tuomaan uhkaan Irenen keskiluokkaiselle perheelle ja elämäntavoille. Uhatuksi tulee nimenomaan Irenen turvattu asema osana afrikkalaisamerikkalaista filantrooppista kulttuurieliittiä: ristiriitaisesti Irene toivoo toisen rodullistetun naisen kuolemaa voidakseen itse jatkaa mustan yhteisön etujen edistäjänä.

Ristipaine voidaan nähdä metafiktiivisenä kommenttina myös Larsenin omasta roolista mustan renessanssin taiteilijana. Larsen oli poetiikassaan rohkea edelläkävijä: hänet on nimetty muun muassa ensimmäiseksi afrikkalaisamerikkalaiseksi naiskirjailijaksi, joka esitteli seksuaalisia mustia naispäähenkilöitä ja tietoisesti käsittelee naiseutta kapitalistisessa yhteiskunnassa (Carby 1987, 170–174). Tämän lisäksi Larsenin teokset kritisoivat ja satirisoivat mustaa keskiluokkaa aikana, jolloin osa mustan renessanssin konservatiivisemmista äänistä vaati nimenomaan edustuksellista, koulutetuista ja keskiluokkaisista afrikkalaisamerikkalaisista kertovaa kirjallisuutta (Carby 1987, 168; vrt. Hughes 1994/1926). Larsen edustaakin mustan renessanssin nuorempaa modernistista sukupolvea, joka oli valmis uhmaamaan portinvartijoita ja kirjallisuusinstituutiota uudistaakseen kaunokirjallisuuden sisältöjä ja tyylikeinoja. Kaikkea ei kuitenkaan edes Larsen voinut sanoa ääneen, ja se näkyy myös *Passing*-romaanin kerronnallisissa piilottamistaktikoissa.

Claren kuolema romaanin lopussa onkin kenties kommentaari siitä, miten rodullistettu naiskirjailija joutuu tasapainoilemaan niin oman yhteisönsä kuin yhteiskunnallisten vaatimusten edessä saadakseen äänensä kuuluviin (ks. McDowell 1986, xxx).

## *Quicksand* ja yhteiskuntakritiikin intertekstuaalinen poetiikka

Larsenin esikoisromaanin *Quicksand* (2014c/1928, tästä eteenpäin QS) seuraa *mixed-race*-päähenkilönsä Helga Cranen jatkuvaa yritystä löytää identiteettinsä ja paikkansa tiukkaan rotuerotteluun perustuvassa rasis-tisessa yhteiskunnassa. Romaanin edetessä Helga liikkuu useiden eri miljöiden välillä: teos alkaa Naxos-nimisessä kaupungissa Yhdysvaltojen etelässä ja seuraa Helgan matkaa Chicagon ja New Yorkin kautta Kööpenhaminaan ja lopulta takaisin New Yorkiin ja eteläiseen pikkukaupunkiin Alabamassa. *Quicksand*-teosta on luettu omaelämäkerrallisesti, sillä lopun Alabamaan sijoittuvaa osaa lukuun ottamatta romaani käsittelee Larsenin omia kotikaupunkeja, minkä lisäksi tekstin päähenkilö on Larsenin tavoin tanskalaisen valkoisen äidin ja mustan karibialaisen miehen lapsi.

Tässä artikkelissa en kuitenkaan käsittele Larsenin biografisia yhteyksiä *Quicksandiin* ja Pohjoismaihin vaan tarkastelen esikoisromaanin poetiikkaa suhteessa sen Ibsen-subteksteihin. *Quicksandin* amerikkalaisia ja eurooppalaisia intertekstejä on tutkittu paljon, ja teosta on jopa kuvailtu kirjoista kertovaksi kirjaksi (Brickhouse 2001, 535). *Quicksandista* on *Passingin* tavoin tuotu esiin etenkin sen tapoja haastaa ja kyseenalaistaa *tragic mulatta* -lajin konventioita (Carby 1987; Sherrard-Johnson 2004; Scheper 2008; Rutledge 2016). Lisäksi *Quicksand* on Larsenin teksteistä ainoa, jonka suhteita myös skandinaavisen modernin läpimurron kirjallisuuteen on tutkittu aiemmin, tosin näissäkin tapauksissa on tyypillisesti nostettu esiin vain romaanin kaksi eksplisiittisesti pohjoismaista kohtaa. Romaanin alkupuolella esiintyvän, yhden virkkeen mittaisen suoran viittauksen Ibsenin näytelmään *En folkefiende* (1882, *The Enemy of the People*) on todettu siirtävän Ibsenin ajan porvariston pilkka

Larsenin ajan Harlemin mustan keskiluokan satiiriseen tarkasteluun (Brickhouse 2001, 549; Lunde & Stenport 2008, 239; vrt. Hutchinson 2006, 235). Teoksen keskelle sijoittuvien Kööpenhamina-lukujen on puolestaan nähty kytkeytyvän *Et dukkehjem* -näytelmän esittämään kritiikkiin naisten asemasta ja porvarillisesta avioliitosta (Davis 1994, 266; Lunde & Stenport 2008, 239–240).<sup>20</sup> Näiden kahden, melko suoraan nimetyn kytköksen lisäksi muutamat tutkijat ovat huomioineet *Quicksand*-teoksen laajempia pohjoismaisia intertekstejä, kuten J. P. Jacobsenin romaanin *Niels Lyhne* (1880), Ibsenin näytelmän *Hedda Gabler* (1891) ja H. C. Andersenin sadun ”Dynd-kongens datter” (1858, ”The Marsh King’s Daughter”) (Lunde & Stenport 2008; Rutledge 2016; Pöllänen 2020).

Romaanin pohjoismaisten intertekstien esiin tuominen on tärkeää, sillä, kuten Arne Lunde ja Anna Westerståhl Stenport (2008, 238) ovat argumentoineet, *Quicksand* on yhtäaikaisesti sekä kanoninen mustan renessanssin teos että eurooppalainen modernistinen romaani. *Quicksand* onnistuu suhteellisen lyhyestä pituudestaan huolimatta tuottamaan hyvin monitasoisen analyysin muun muassa mustan renessanssin eri puolista ja rasismien muodoista Yhdysvalloissa ja Tanskassa. Tulkitseen teoksen yhteiskuntakritiikin rakentuvan osittain vuorovaikutuksessa Ibsenin tuotannon kanssa. Itse asiassa romaanin kaikkia, eri miljöisiin perustuvia osia voisi olla hedelmällistä tarkastella suhteessa Ibsenin eri näytelmiin ja niihin liittyviin poliittisiin teemoihin. Esimerkiksi romaanin alku, joka sijoittuu afrikkalaisamerikkalaisille lapsille tarkoitettuun kouluun Yhdysvaltojen segregaatioajan etelässä, korostaa Helgan kritiikkiä valkoisten ohjailmaa koulujärjestelmää vastaan:

This great community, she thought, was no longer a school. It had grown into a machine. It was now a showplace in the black belt, exemplification of the white man’s magnanimity, refutation of the black man’s inefficiency. Life had died out of it. It was, Helga

20 Tähän viittaa myös romaanin implisiittinen sanaleikki: Helga muuttaa tanskalaisten sukulaistensa, *Dahlsien*, taloon, joka kuulostaa Ibsenin näytelmän englanninkieliseltä nimeltä *A Doll’s House* (Lunde & Stenport 2008, 240).



decided, now only a big knife with cruelly sharp edges ruthlessly cutting all to a pattern, the white man's pattern. Teachers as well as students were subjected to the paring process, for it tolerated no innovations, no individualisms. (QS, 121.)

Helgalla on opettajana vaikeuksia sopeutua Naxosiin, jossa hän pukeutumisensa, *mixed-race*-taustansa ja ajatustensa takia ei sovi koulun tarjoamaan muottiin mustuudesta ja afrikkalaisamerikkalaisten paikasta yhteiskunnassa (ks. Wall 1986, 98–99). Sen sijaan, että koulujärjestelmä tarjoaisi rodullistetuille lapsille todelliset avaimet yhdenvertaisempaan tulevaisuuteen, näkee Helga koko järjestelmän valkoisten kontrolloimana koneena (*machine*), jonka tarkoitus on pitää afrikkalaisamerikkalaiset heille varatussa alisteisessa asemassa. Helgan yksilönvapauden puolustus ja kritiikki massojen harhaanjohtamista kohtaan muistuttaa Ibsenin kanonisia hahmoja, kuten *En folkefiende* -näytelmän Thomas Stockmannia tai *Brandin* nimikkopäähenkilöä. Ibsenin teosten kysymykset individualismista sekä yhteiskunnan ja sen laitosten modernisaatiosta tuntuvat jatkavan elämäänsä *Quicksand*-romaanissa 1900-luvun alun Yhdysvaltojen kontekstissa.

Tällainen vertaileva ote voisi tuoda esiin yhtäläisyyksiä myös Chicagoon ja New Yorkiin sijoittuvien jaksojen sekä Ibsenin tabuja käsittelevien perhedraamojen, kuten *Gengangere* (1881, *Ghosts*) tai *Vildanden* (1884, *The Wild Duck*), väliltä. Helgan valkoiset sukulaiset Chicagossa katkaisevat välit Helgaan hänen *mixed-race*-taustansa vuoksi, minkä lisäksi Helgan on mahdoton puhua perhetaustastaan Chicagossa ja New Yorkissa tapaamiensa ihmisten kanssa, koska aihe ei sovellu yhteiskunnallisiin normeihin:

The woman felt that the story, dealing as it did with race intermingling and possibly adultery, was beyond definite discussion. For among black people, as among white people, it is tacitly understood that these things are not mentioned—and therefore they do not exist. (QS, 709.)

Yhteiskunnallisesti tulenarkojen aiheiden hiljentäminen ja hankalien perhesuhteiden salailu on kritiikin kohteena myös Ibsenin perhedraamoissa, erityisesti *Gengangere*-näytelmässä, joka aiheutti ilmestyessään skandaalin. Lisäksi Chicagoon ja New Yorkiin sijoittuviin lukuihin liittyä edellä mainittu mustaan eliittiin kohdistuva satiiri, joka muistuttaa *En folkefiende-* ja *Samfundets støtter*-näytelmien (1877, *The Pillars of Society*)<sup>21</sup> porvaristokritiikkiä.

Vastaavasti Kööpenhaminaan sijoittuva osio tuo mieleen *Et dukkehjem*in lisäksi *Passing*-teoksen yhteydessä käsitellyn *Når vi døde vågner*-näytelmän. Ibsenin viimeisessä näytelmässä käsitellään laajasti taiteen tuottamisen sukupuolittunutta olemusta, kun kuvanveistäjä Rubekin entinen malli Irene syyttää Rubekia sielunsa varastamisesta ja taide-teoksen priorisoinnista ihmisen edelle. Irene kuvailee, miten hän antautui koko kehollaan Rubekin katseelle (WWDA, 347) ja jäi itse tyhjäksi, jotta Rubek pystyisi glorifioimaan omaa taiteentekoaan ja samalla itseään (WWDA, 399–403). Samanlaista keskustelua käydään *Quicksand*-romaanin Kööpenhaminaan sijoittuvissa luvuissa, kun tanskalainen taiteilija Axel Olsen maalaa Helgasta äärimmäisen eksotisoivan ja rasistisiin stereotyyppioihin perustuvan muotokuvan. Helga pitää kuvaa vastenmielisenä eikä tunnista siinä itseään, mutta Olsen niittää muotokuvalla mainetta ja kunniaa (QS, 1551). Vaikka tämä on yksi *Quicksand*in analysoiduimmista osioista (esim. Hostetler 1990; Silverman 1993; Barnett 1995; Rayson 1998; Walker 2016), ei sen linkkiä Ibsenin näytelmään ja sen taidepohdintoihin ole vielä tutkittu.

Keskityn lopuksi pohtimaan tarkemmin *Quicksand*-romaanin viimeisen, Alabamaan sijoittuvan osion yhteiskuntakritiikkiä ja tapoja, joilla se kytkeytyy Ibsenin varhaiseen näytelmään *Brand* (1865). Larsenin romaanin lopussa Helga yllättäen avioituu afrikkalaisamerikkalaisen pastorin kanssa ja päätyy kotiäidiksi maaseudulla sijaitsevaan alabamalaiseen pikkukaupunkiin. *Brandissa* on samanlainen asetelma, mutta Alabaman sijaan näytelmä sijoittuu norjalaiseen vuoristokylään, jossa

21 *Samfundets støtter* -näytelmän ensimmäinen englanninkielinen käännös oli itse asiassa *Quicksands, or, the pillars of society*. Ibsenin ja Larsenin teosten nimien samankaltaisuus voi kuitenkin olla vain sattumaa, sillä Larsen oli alun perin ajatellut nimeävänsä esikoisromaaninsa otsikolla *Cloudy Amber*.

nimikkopäähenkilö Brand elää pappina vaimonsa Agnesin kanssa. Molemmissa teksteissä näkyy sukupuolittunut työnjako: pappismiehet ovat kodin ulkopuolella toimivia yhteiskunnallisia vaikuttajia, kun taas Helga ja Agnes hoitavat kotitaloutta ankeissa ja köyhissä olosuhteissa, turmiollisin seurauksin (ks. Andersen 2016, 103). Molemmat miehet myös väittävät toteuttavansa Jumalan tahtoa (esim. QS, 2124), minkä perusteella he voivat oikeuttaa vaimojensa surkeat kohtalot. Helga joutuu synnyttämään uupumuksen keskellä lapsia yksi toisensa jälkeen, kun taas Agnes ei voi pelastaa vuoristoilmastossa sairastunutta lastaan viemällä häntä muualle toipumaan. Naisten täydellinen henkinen ja fyysinen uupuminen purkautuu lopulta sisäiseen hätähuutoon:

[AGNES:] I will out! I gasp for breath / In this lonely house of death. / Out? Oh, whither? Angry eyes / Glare upon me from the skies! / Can I, flying, high or low, / Bear my treasure where I go? / Can I from my breast unsphere / The mute vacancy of fear? (Ibsen 2021, 3078.)<sup>22</sup>

[Helga:] For in some way she was determined to get herself out of this bog into which she had strayed. Or—she would have to die. She couldn't endure it. Her suffocation and shrinking loathing were too great. Not to be borne. Again. For she had to admit that it wasn't new, this feeling of dissatisfaction, of asphyxiation. (QS, 2296.)

Molempien naisten ajatuksissa toistuu tukehtumisen tunne ("I gasp for breath", "suffocation", "asphyxiation") ja pakottava tarve päästä ulos kodista. Pako muualle on kuitenkin materiaalinen mahdottomuus, ja lopulta sekä Helga että Agnes uhraavat kaiken, mukaan lukien itsensä, jäämällä paikoilleen pikkukaupunkeihin. Miljöiden ja juonenkäänteiden samankaltaisuudesta huolimatta Ibsenin ja Larsenin tekstien lähtökohdat ja yhteiskunnalliset kritiikit ovat hyvin erilaiset. Brand on eräänlai-

22 "Jeg vil ud; jeg kan ej aande / her i Ensomhedens Vaande! / Ud? Hvorhen? Ser ej fra Højden/ strenge Øjne paa mig ned! / Kan jeg vel paa Flugt fra Bygden / føre Hjertets Eje med? / Kan jeg flygte, om jeg vilde, / fra min Ræddsels tomme Stille?" (Ibsen 1866, 171.)

nen traaginen sankari, joka vaatii niin itseltään kuin muiltakin kaiken antamista, ja Agnes tukeutuu kuolemassaankin Jumalaan (Ibsen 2021, 3300). *Quicksand* puolestaan ei romantisoi Helgan pappismiestä tai tämän moraalista vakautta, vaan tarkastelee kristillistä kirkkoa yhteiskunnallisena instituutiona, joka kontrolloi niin naisia (avioliiton kautta) kuin koko afrikkalaisamerikkalaista väestöäkin:

Shame, too, swept over her [Helga] at every thought of her marriage. Marriage. This sacred thing of which parsons and other Christian folk ranted so sanctimoniously, how immoral—according to their own standards—it could be! (QS, 2300.)

Within her [Helga's] emaciated body raged disillusion. Chaotic turmoil. [– –] The white man's God. And His great love for all people regardless of race! What idiotic nonsense she had allowed herself to believe. How could she, how could anyone, have been so deluded? How could ten million black folk credit it when daily before their eyes was enacted its contradiction? (QS, 2241.)

Helga toimii amerikkalaistanskalaisen ja *mixed-race*-asemansa takia *Quicksand*-romaanissa eräänlaisena ulkopuolisena ja kriittisenä tarkkailijana, jonka sisäisen fokalisaation kautta lukijalle avautuu romaanin yhteiskunnallinen kritiikki. Olen toisaalla tarkastellut *Quicksandin* kolmannen persoonan kerrontaa suhteessa W. E. B. Du Boisin ja Frantz Fanonin teorioihin mustasta kokemuksesta ja samassa yhteydessä osoittanut, että Helgalla on Alabamaan muuttoa lukuun ottamatta vahvaa kerronnallista toimijuutta läpi romaanin (Pöllänen 2020, 145–153). Helgan muuttaessa pastorin vaimoksi Alabamaan *Quicksandin* kertoja kuitenkin ottaa vapaan epäsuoran esityksen keinoin ironista etäisyyttä Helgaan (mt., 166). Vasta edellä siteeratuissa osissa, Helgan ikään kuin herättyä tilanteensa kauheuteen, katoaa kertojan ja Helgan välinen ironinen etäisyys ja Helga saa kerronnallisen uskottavuutensa takaisin. Samalla palaa Helgan kyky yhteiskunnalliseen kritiikkiin: ”valkoisen miehen jumala” ja lupaus tuonpuoleista onkin ollut vain keino oikeut-

taa afrikkalaisamerikkalaisten kärsimys ja pitää heidät taloudellisesti ja materiaalisesti alisteisessa asemassa.

*Quicksand*-romaanin viimeinen Alabaman osio poikkeaa Larsenin oman elämän kokemuksista, minkä vuoksi lopun juonenkäänteeseen alkuperää on arvuuteltu. Onkin kiinnostavaa, että perin amerikkalaiseen pikkukaupunkiin sijoittuva lopetus kytkeytyy intertekstuaalisesti useisiin Larsenin pohjoismaisiin edeltäjiin. Ibsenin *Brandin* lisäksi lopun vapaan epäsuoran esityksen kerrontatekniikka ja Helgan kristinuskon hylkääminen tuovat mieleen J. P. Jacobsenin *Niels Lyhne* -romaanin nimikkopäähenkilön ja tämän uskontokritiikin (ks. Lunde & Stenport 2008). Lisäksi *Quicksandin* motiivit esimerkiksi juoksuhiikkaan, suohon, matkaamiseen, tarinankerrontaan ja muuttuviin identiteetteihin liittyen muistuttavat H. C. Andersenin ”Dynd-kongens datter” -satua, jossa seikkailee myös Helga-niminen päähenkilö (ks. Rutledge 2016). *Quicksandin* lopetuksessa kenties korostuukin ylirajaisuuden mukanaan tuoma mahdollisuus terävämpään yhteiskuntakritiikkiin. Niin Larsenin kuin Helgan kokemukset Tanskassa, Yhdysvaltojen ulkopuolella, mahdollistavat ylirajaisen ja osittain ulkopuolisen näkemyksen yhdysvaltalaisista käytänteistä ja rakenteista. Myös Larsenin keskeinen pohjoismainen vaikuttaja, Henrik Ibsen, asui huomattavan osan elämästään kotimaansa ulkopuolella ja kirjoitti norjalaiseen pikkukaupunkiin sijoittuvan, norjalaisen yhteiskunnan modernisaatiota kriittisesti käsittelevän *Brand*-näytelmän vasta muutettuaan Italiaan (Herford 2012/1912). Voi olla, että Larsenin biografiset ja intertekstuaaliset pohjoismaiset kytkökset mahdollistivat hänen tuotannolleen keskeisen kriittisen etäisyyden suhteessa Yhdysvaltoihin ja siten myös monipuolisemman ajan yhteiskunnan käsittelyn.

Viimeisenä esimerkkinä Larsenin ja Ibsenin hedelmällisestä rinnakkain lukemisesta haluan nostaa esiin Ibsenin *Brand*-hahmon elämänkatsomuksen, joka tiivistyy hänen kuuluisaan vaatimukseensa: ”Be what you are with all your heart, / And not by pieces and in part” (Ibsen 2021, 552).<sup>23</sup> Filosofinen kysymys näyttäytyy Larsenin tuotannossa yhteiskunnallisena kritiikkinä siitä, miten erityisesti *mixed-race*-naisten

23 ”Det, som du er, vær fuldt og helt, / og ikke stykkevis og delt.” (Ibsen 1866, 24.)

ei anneta määritellä itseään rotuerotteluun perustuvassa, seksistisessä ja kapitalistisessa yhteiskunnassa (ks. Wall 1986). Clare Kendryn ja Helga Cranen kaltaisten henkilöihahmojen on vaikea toteuttaa Brandin määräystä kokonaan itsenään olemisesta, kun ympäröivä yhteiskunta jakaa ihmiset keinotekoisien rodullistavien linjojen mukaisesti. Kuten *Quicksand*-teoksen alussa siteerattu Langston Hughesin modernistinen runo kysyy: "My old man died in a fine big house. / My ma died in a shack. / I wonder where I'm gonna die, / Being neither white nor black?" (QS, 54). Larsenin *mixed-race*-päähenkilöt uhmaavat pelkällä olemassaolollaan erottelua, jossa ihmiset joko luokitellaan valkoisiksi tai heidät rodullistetaan mustiksi. Ajan "one drop rule" -lain mukaan Larsen tai hänen päähenkilönsä eivät olleet valkoisia, mutta samanaikaisesti heillä ei *mixed-race*-taustansa takia ollut yhtäläistä asemaa myöskään mustan yhteisön sisällä (esim. Hutchinson 1997, 340–341; Smethurst 2011, 191; Nisetich 2013). Larsenin fiktio vie Ibsenin moraalisena ja filosofisena pohdinnan materiaaliselle ja yhteiskunnalliselle tasolle: Larsenin poetiikassa kyseenalaistetaan selkeät joko–tai-jaottelut ja tuodaan esiin, miten esimerkiksi segregaatoin väri- ja rasistinen ja sosiaalinen konstruktio, jota yhteiskunnan rakenteet koulujärjestelmästä kirkkoon pitävät yllä.

## Lopuksi: joko–tai-jaottelusta yllärajaan sekä–että-poetiikkaan

Vaikka Larsenin modernistinen poetiikka problematisoi keinotekoisia rajanvetoja esimerkiksi rodullisen tai maantieteellisen kuulumisen suhteen, on Larsen-tutkimus valitettavasti ajoittain vahvistanut vastaavaltaisia joko–tai-jaotteluita (ks. Sollors 1997, 10). Varhaisessa tutkimuksessa Larsenin on väitetty esimerkiksi valeselityksen osia tanskalaisesta taustastaan ja elämästään Kööpenhaminassa päästäkseen lähemmäs yhdysvaltalaisen yhteiskunnan idealisoimaa valkoisuutta (Larson 1993; Davis 1994; myös Wall 1995, 103; Doyle 2005, 72–73). Vaikka tällaiset tulkinnat on myöhemmin tutkimuksessa kumottu ja Larsenin Tanska-kytkökset todistettu oikeiksi (Hutchinson 1997, 2006, 2022),

näky myöhemmässäkin Larsen-tutkimuksessa niin kutsuttu metodologinen nationalismi (Grönstrand, Kauranen, Löytty, Melkas, Nissilä & Pollari 2016; Nissilä 2016), joka luonnollistaa kansallisvaltiot luokittelun yksikköinä. Kun fokus on ollut Larsenin kanonisoinnissa osana amerikkalaista ja afrikkalaisamerikkalaista modernismia, ovat Larsenin tuotannon ylijajaiset piirteet jääneet vähemmälle huomiolle.

Taidekäsitusten linkittyminen ”rotuun” ja maantieteeseen näkyy myös Larsenin aikalaisvastaanotossa ja kirjailijanuran päättymisessä. Larsenin vuonna 1930 ilmestynyt novelli ”Sanctuary” (2014d/1930) sai osakseen plagiointisyytökset ja jäi hänen viimeiseksi julkaistuksi tekstikseen. ”Sanctuary” toistaa hyvin pitkälti englantilaisen Sheila Kaye-Smithin ”Mrs. Adis” -novellin (1919) juonen, tosin hyvin yhdysvaltalaisessa kontekstissa: Larsenin tekstissä kuvaillaan, miten afrikkalaisamerikkalainen mies pakenee poliisia Yhdysvaltojen etelässä. Tulkinat ”Sanctuary”-novellista ovat vuosikymmenien varrella vaihdelleet plagioinnista sattumaan ja intertekstuaalisuuteen, mutta nykyisin novellin ymmärretään kirjoittavan uudelleen Kaye-Smithin englantilaista luokkatietoisuutta käsittelevä teksti tarinaksi Yhdysvaltalaisista rotusuhteista (esim. Doyle 2005; Hoeller 2006). Larsenin ylijajaisuutta pohtiessa onkin tärkeää huomioida intertekstuaalisuuden kaksoisstandardit: siinä missä valkoiset eurooppalaiset modernistit ”lainasivat” tai suoraan kopioivat esimerkiksi afrikkalaista taidetta ilman seuraamuksia, on rodullistettuja kirjailijoita historiallisesti syytetty valkoisen taiteen imitoinnista ja plagioinnista (Gates Jr 1988; Bibby 2013).

Tässä artikkelissa olen tuonut esiin, että Larsenin tuotannon sisällölliset ja muodolliset piirteet tulisi ymmärtää osana mustan Atlantin ylijajaista poetiikkaa. Ylijajainen ote Larsenin tuotantoon korvaa joko-tai-kysymykset hedelmällisemmällä sekä-että-näkökulmalla. Vaikka Larsen oli osa modernistista mustaa renessanssia, oli hän samalla kiinnostunut liikkeen yhteiskunnallisten kysymysten kytköksistä Pohjoismaihin ja Eurooppaan. *Passing*-romaanin kaltaisessa mustan renessanssin klassikkoteoksessa kummittelevat pohjoismaiset intertekstit kutsuvat lukijan pohtimaan myös eurooppalaisen ja tanskalaisen kolonialismin haamujen osallisuutta 1920-luvun afrikkalaisamerikkalaisten kamppailuun. Tanskalainen kolonialismi kytkeytyy niin Larsenin henki-

löhistoriaan kuin afrikkalaisamerikkalaisen yhteisön historiaankin, sillä molemmat tarinat ovat seurausta eurooppalaisesta kolonialismista ja transatlanttisesta orjakaupasta. Larsenin amerikkalainen ja tanskalainen tausta eivät sulje toisiaan pois, vaan kytkeytyvät toisiinsa ja ovat esillä myös läpi hänen kaunokirjallisen tuotantonsa.

Lopulta Larsenin yllirajaisessa poetiikassa on kyse myös hänen omasta julkisesta ja kaunokirjallisesta äänestään. Larsenin poetiikka muodostuu teemoista, rakenteista ja intertekstuaalisista kytköksistä, jotka tuovat yhtäaikaisesti esiin hänen afrikkalaisamerikkalaisen ja pohjoismaisen kulttuurisen taustansa. Tämänkaltaisen monimuotoisen kirjailijääänen muodostaminen on erityisen huomionarvoista Larsenin kirjoitusaikana, jolloin Yhdysvaltoja määritti niin Jim Crow -segregaatio kuin myös kärjistyvä nationalismi ja muukalaisvihamielisyys. Ottamalla intertekstikseen yhden merkittävimmistä draamakirjallisuuden uranuurtajista, Henrik Ibsenin, asettaa Larsen samalla tuotantonsa osaksi yllirajaisen ja yhteiskunnallisen kirjallisuuden jatkumoa. Larsenin tekstit tuovat Ibsenin tuotannon yksittäisiä juonenkäänteitä, ihmissuhteita ja motiiveja osaksi hyvin erilaista aikaa ja paikkaa. Kirjallisuuden merkitys yhteiskunnallisena keskustelijana säilyy, mutta uudessa, 1900-luvun mustan renessanssin kontekstissa.<sup>24</sup>

## Kaunokirjallisuus

Ibsen, Henrik 1866. *Brand: et dramatisk digt*. Kööpenhamina: Gyldendal.

Ibsen, Henrik 1877. *Samfundets støtter: skuespil i fire akter*. Kööpenhamina: Gyldendal.

Ibsen, Henrik 1879. *Et dukkehjem: skuespil i tre akter*. Kööpenhamina: Gyldendal.

Ibsen, Henrik 1881. *Gengangere: et familjedrama i tre akter*. Kööpenhamina: Gyldendal.

Ibsen, Henrik 1882. *En folkfiende: skuespil i fem akter*. Kööpenhamina: Gyldendal.

Ibsen, Henrik 1884. *Vildanden: skuespil i fem akter*. Kööpenhamina: Gyldendal.

Ibsen, Henrik 1890. *Hedda Gabler: skuespil i fire akter*. Kööpenhamina: Gyldendal.

Ibsen, Henrik 1892. *Bygmester Solness: skuespil i tre akter*. Kööpenhamina: Gyldendal.

Ibsen, Henrik 1899. *Når vi døde vågner: en dramatisk epilog i tre akter*. Kööpenhamina: Gyldendal.

24 Artikkelin on kirjoitettu osana Suomen Akatemian rahoittamaa tutkimusprojektiä "Musta renessanssi ja sen pohjoiset kytkökset" (päätösnumero 341455).



- Ibsen, Henrik 2010a/1893. *The Master Builder* (= TMB). Johdanto William Archer. Englanninkielinen käännös Edmund Gosse ja William Archer. Project Gutenberg Ebook.
- Ibsen, Henrik 2010b/1900. *When We Dead Awaken* (= WWDA). Johdanto William Archer. Englanninkielinen käännös William Archer. Project Gutenberg Ebook.
- Ibsen, Henrik 2021/1912. *Brand*. Johdanto C. H. Herford. Englanninkielinen käännös C. H. Herford. Project Gutenberg Ebook.
- Larsen, Nella 1920a. Playtime: Three Scandinavian Games. *The Brownies' Book* (Kesäkuu 1920), 191–192.
- Larsen, Nella 1920b. Danish Fun. *The Brownies' Book* (Heinäkuu 1920), 219.
- Larsen, Nella 2014a/1926. Freedom. *The Complete Fiction of Nella Larsen*. Floyd: Wilder Publications, 4233–4342. Kindle Edition.
- Larsen, Nella 2014b/1929. *Passing* (= P). *The Complete Fiction of Nella Larsen*. Floyd: Wilder Publications, 2330–4231. Kindle Edition.
- Larsen, Nella 2014c/1928. *Quicksand* (= QS) *The Complete Fiction of Nella Larsen*. Floyd: Wilder Publications, 22–2320. Kindle Edition.
- Larsen, Nella 2014d/1929. Sanctuary. *The Complete Fiction of Nella Larsen*. Floyd: Wilder Publications, 4431–4550. Kindle Edition.
- Larsen, Nella 2014e/1926. The Wrong Man. *The Complete Fiction of Nella Larsen*. Floyd: Wilder Publications, 4350–4425. Kindle Edition.

## Tutkimuskirjallisuus

- Alexander, Michelle 2010. *The New Jim Crow: Mass Incarceration in the Age of Colorblindness*. New York: New Press.
- Andersen, Per Thomas 2016. Brand and Agnes: Grief and Emotional Hegemony. *Story and Emotion. A Study in Affective Narratology*. Norjasta kääntänyt Marte Hult. Oslo: Universitetsforlaget, 94–117.
- Andreassen, Rikke 2015. Nordic Colour-Blindness and Nella Larsen. *Affectivity and Race: Studies from Nordic Contexts*. Toim. Rikke Andreassen & Kathrine Vitus. Farnham: Ashgate, 95–110.
- Archer, William 2010/1893. Introduction. *The Master Builder*. Johdanto William Archer. Englanninkielinen käännös Edmund Gosse ja William Archer. Project Gutenberg Ebook.
- Arestad, Sverre 1958. When We Dead Awaken Reconsidered. *Scandinavian studies* 30(3), 117–130.
- Baker, Houston A. 1987. *Modernism and the Harlem Renaissance*. Chicago: University of Chicago Press.
- Barnett, Pamela E. 1995. "My Picture of You Is, after All, the True Helga Crane": Portraiture and Identity in Nella Larsen's *Quicksand*. *Signs* 20(3), 575–600.
- Bibby, Michael 2013. The Disinterested and Fine: New Negro Renaissance Poetry and the Racial Formation of Modernist Studies. *Modernism/modernity* 20(3), 485–501.
- Blackmore, David L. 1992. "That Unreasonable Restless Feeling": The Homosexual Subtexts of Nella Larsen's *Passing*. *African American Review* 26(3), 475–484.

- Bone, Martyn 2014. Den Sorte: Nella Larsen and Denmark. *Afro-Nordic Landscapes: Equality and Race in Northern Europe*. Toim. Michael McEachrane. Abingdon: Routledge, 208–226.
- Bonilla-Silva, Eduardo 2009. Racism without "racists". *The Matrix Reader: Examining the Dynamics of Oppression and Privilege*. Toim. Abby L. Ferber. New York: McGraw-Hill, 176–181.
- Brickhouse, Anna 2001. Nella Larsen and the Intertextual Geography of *Quicksand*. *African American Review* 35(4), 533–560.
- Brogden, Elizabeth 2017. Color and Line: Scandinavian Post-Impressionism and the Figure of Passing in Nella Larsen. *Studies in American Fiction* 44(2), 211–234.
- Butler, Judith 1993. *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of "Sex"*. New York: Routledge.
- Carby, Hazel V. 1987. *Reconstructing Womanhood: The Emergence of the Afro-American Woman Novelist*. Oxford: Oxford University Press.
- Caughie, Pamela L. 2013. "The Best People": The Making of the Black Bourgeoisie in Writings of the Negro Renaissance. *Modernism/modernity* 20(3), 519–537.
- Cohn, Dorrit 1978. *Transparent Minds: Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*. Princeton: Princeton University Press.
- Combahee River Collective 1982/1977. A Black Feminist Statement. *All the Women are White, All the Blacks are Men, But Some of Us Are Brave. Black Women's Studies*. Toim. Gloria T. Hull, Patricia Bell Scott & Barbara Smith. New York: The Feminist Press at the State University of New York, 13–22.
- Crenshaw, Kimberlé 1989. Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory and Antiracist Politics. *University of Chicago Legal Forum* 1989(1), 139–167.
- Davis, Angela Y. 2003. *Are Prisons Obsolete?* New York: Seven Stories Press.
- Davis, Thadious M. 1994. *Nella Larsen: Novelist of the Harlem Renaissance*. Baton Rouge: Louisiana State University Press.
- Doyle, Laura 2005. Liberty, Race, and Larsen in Atlantic Modernity: A New World Genealogy. *Geomodernisms: Race, Modernism, Modernity*. Toim. Laura Doyle & Laura Winkiel. Bloomington: Indiana University Press, 51–76.
- Doyle, Laura 2006. Transnational History at Our Backs: A Long View of Larsen, Woolf, and Queer Racial Subjectivity in Atlantic Modernism. *Modernism/modernity* 13(3), 531–559.
- Doyle, Laura 2008. *Freedom's Empire: Race and the Rise of the Novel in Atlantic Modernity, 1640–1940*. Durham: Duke University Press.
- Du Bois, W. E. B. 1989/1903. *The Souls of Black Folk*. New York City: Bantam Books.
- Edwards, Brent Hayes 2003. *The Practice of Diaspora: Literature, Translation, and the Rise of Black Internationalism*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Fabre, Geneviève & Michel Feith 2001. "Temples for Tomorrow": Introductory Essay. *Temples for Tomorrow: Looking Back at the Harlem Renaissance*. Toim. Geneviève Fabre & Michel Feith. Bloomington: Indiana University Press, 1–30.
- Gates Jr., Henry Louis 1988. *The Signifying Monkey: A Theory of Afro-American Literary Criticism*. New York: Oxford University Press.
- Genette, Gérard 2006/1980. *Narrative Discourse: An Essay in Method*. Ranskankielisestä alkuteoksesta ("Discours du récit", *Figures III*, 1972) kääntänyt Jane E. Lewin. Ithaca: Cornell University Press.

- Gilroy, Paul 1993. *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness*. Cambridge: Harvard University Press.
- Goldsmith, Meredith 2003. Shopping to Pass, Passing to Shop: Consumer Self-Fashioning in the Fiction of Nella Larsen. *Middlebrow Moderns: Popular American Women Writers of the 1920s*. Toim. Lisa Botshon & Meredith Goldsmith. Lebanon: Northeastern University Press, 261–290.
- Grönstrand, Heidi, Ralf Kauranen, Olli Löytty, Kukku Melkas, Hanna-Leena Nissilä & Mikko Pollari 2016. *Kansallisen katveesta: Suomen kirjallisuuden yllirajaisuudesta*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Gunn, Olivia Noble 2020. *Empty Nurseries, Queer Occupants: Reproduction and the Future in Ibsen's Late Plays*. Milton: Routledge.
- Herford, C. H. 2012/1912. Introduction to "Brand." *Brand*. Johdanto C. H. Herford. Englanninkielinen käännös C. H. Herford. Project Gutenberg Ebook.
- Hoeller, Hildegard 2006. Race, Modernism, and Plagiarism: The Case of Nella Larsen's "Sanctuary." *African American Review* 40(3), 421–437.
- hooks, bell 2000. *Feminism Is for Everybody: Passionate Politics*. Cambridge: South End Press.
- Hostetler, Ann E. 1990. The Aesthetics of Race and Gender in Nella Larsen's *Quicksand*. *PMLA* 105(1), 35–46.
- Hubara, Koko 2017. *Ruskeat Tytöt: Tunne-esseitä*. Helsinki: Like.
- Hughes, Langston 1994/1926. Negro Artist and the Racial Mountain. *Within the Circle: An Anthology of African American Literary Criticism from the Harlem Renaissance to the Present*. Toim. Angelyn Mitchell. Durham: Duke University Press, 55–59.
- Hutchinson, George 1995. *The Harlem Renaissance in Black and White*. Cambridge: Belknap Press of Harvard University Press.
- Hutchinson, George 1997. Nella Larsen and the Veil of Race. *American Literary History* 9(2), 329–349.
- Hutchinson, George 2006. *In Search of Nella Larsen: A Biography of the Color Line*. Cambridge: Belknap Press of Harvard University Press.
- Hutchinson, George 2022. New Light on Nella Larsen's Denmark. *ANQ: A Quarterly Journal of Short Articles, Notes and Reviews*. Julkaistu 11.1.2022. <https://doi.org/10.1080/0895769X.2021.2025029> (1.4.2022).
- Jäske, Alice, Priska Niemi-Sampan & Janina Waenthongkham 2022. *Mixed – Suomalaista elämää kulttuurien risteydessä*. Helsinki: Kosmos.
- Kahan, Benjamin 2022. U.S. Queer Modernism and the Evasion of Comstockery. *Modernist Studies Association Conference*. Konferenssiesitelmä.
- Larson, Charles R. 1993. *Invisible Darkness: Jean Toomer and Nella Larsen*. Iowa: University of Iowa Press.
- Little, Jonathan 1992. Nella Larsen's Passing: Irony and the Critics. *African American Review* 26(1), 173–182.
- Lunde, Arne & Anna Westerstahl Stenport 2008. Helga Crane's Copenhagen: Denmark, Colonialism, and Transnational Identity in Nella Larsen's *Quicksand*. *Comparative Literature* 60(3), 228–243.
- Luxenberg, Steve 2019. *Separate: The Story of Plessy V. Ferguson, and America's Journey from Slavery to Segregation*. New York: W. W. Norton & Company.

- McDowell, Deborah E. 1986. Introduction. *Quicksand and Passing*. Toim. Deborah E. McDowell. New Brunswick: Rutgers University Press, ix–xxxv.
- Mendelman, Lisa 2019. Character Defects: The Racialized Addict and Nella Larsen's *Passing*. *Modernism/modernity* 26(4), 727–752.
- Moi, Toril 2006. *Henrik Ibsen and the birth of modernism: Art, theater, philosophy*. Oxford: Oxford University Press.
- Niederhoff, Burkhard 2013. Focalization. *The living handbook of narratology*. Toim. Peter Hühn ja muut. Hamburg: Hamburg University. <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/focalization> (15.11.2022).
- Nisetich, Rebecca 2013. Reading Race in Nella Larsen's "Passing" and the Rhineland Case. *African American Review* 46(2/3), 345–361.
- Nissilä, Hanna-Leena 2016. "Sanassa maahanmuuttaja on vähän kitkerä jälkimaku." *Kirjallisen elämän yllirajautuminen 2000-luvun alun Suomessa*. Acta Universitatis Ouluensis B Humaniora 136. Oulu: Oulun yliopisto.
- North, Michael 1994. *The Dialect of Modernism: Race, Language, and Twentieth-Century Literature*. Oxford: Oxford University Press.
- Prince, Gerald 1988. The Disnarrated. *Style* 22(1), 1–8.
- Pöllänen, Iida 2020. *Transnational Peripheries: Narratives of Countryside, Migration, and Community in American and Nordic Modernisms*. Akateeminen väitöskirja. Eugene: University of Oregon.
- Rastas, Anna 2008. Antirasistinen tutkimusagenda – etiikkaa vai politiikkaa? *Sociologia* 2008(2), 149–153.
- Rayson, Ann 1998. Foreign Exotic or Domestic Drudge? The African American Woman in *Quicksand* and *Tar Baby*. *MELUS* 23(2), 87–100.
- Rutledge, Gregory E. 2016. From Tragic Mulatta to Grotesque Racial Horror: Epic/Exceptionalism and Larsen's 'Quicksand'. *Journal of African American Studies* 20(1), 75–98.
- Scheper, Jeanne 2008. The New Negro Flâneuse in Nella Larsen's "Quicksand". *African American Review* 42(3/4), 679–695.
- Sherrard-Johnson, Cherene 2004. "A Plea for Color": Nella Larsen's Iconography of the Mulatta. *American Literature* 76(4), 833–869.
- Sherrard-Johnson, Cherene 2013. Questionnaire Responses. *Modernism/modernity* 20(3), 454–457.
- Silverman, Debra B. 1993. Nella Larsen's *Quicksand*: Untangling the Webs of Exoticism. *African American Review* 27(4), 599–614.
- Smethurst, James 2011. *The African American Roots of Modernism: From Reconstruction to the Harlem Renaissance*. Chapel Hill: University of North Carolina Press.
- Sollors, Werner 1997. *Neither Black nor White yet Both: Thematic Explorations of Interracial Literature*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Tammi, Pekka 1991. Tekstistä, subtekstistä ja intertekstuaalisista kytkennöistä. Johdatusta Kiril Taranovskin analyysimetodiin. *Intertekstuaalisuus: suuntia ja sovelluksia*. Toim. Auli Viikari. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 59–103.
- Tate, Claudia 1980. Nella Larsen's *Passing*: A Problem in Interpretation. *Black American Literature Forum* 14, 142–146.

- Tate, Claudia 1995. Desire and Death in *Quicksand*, by Nella Larsen. *American Literary History* 7(2), 234–260.
- Thode Jensen, Niklas & Gunvor Simonsen (toim.) 2016. Slavery, Servitude and Freedom: New Perspectives on Life in the Danish-Norwegian West Indies, 1672–1848. *Scandinavian Journal of History* 41(4–5).
- Viikari, Auli (toim.) 1991. *Intertekstuaalisuus: suuntia ja sovelluksia*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Walker, Rafael 2016. Nella Larsen Reconsidered: The Trouble with Desire in *Quicksand* and *Passing*. *MELUS* 41(1), 165–192.
- Wall, Cheryl A. 1986. Passing for What? Aspects of Identity in Nella Larsen's Novels. *Black American Literature Forum* 20(1/2), 97–111.
- Wall, Cheryl A. 1995. *Women of the Harlem Renaissance*. Bloomington: Indiana University Press.
- Youman, Mary Mabel 1974. Nella Larsen's *Passing*: A Study in Irony. *CLA Journal* 18, 235–241.

## Miten sirpale heijastaa?

Volter Kilven Saaristosarjan poetiikkaa

Pirjo Lyytikäinen

 <https://orcid.org/0000-0003-2117-1653>

Volter Kilven tuotantoa leimasi alusta asti uudenlaisten muotojen etsintä, eräänlainen kokeellisuus, joka ei kunnioita valmiita lajeja eikä tyydy valmiisiin tyyleihän tai edes sanoihin. Varhaistuotannon kolme lyyrisiksi romaaneiksi kutsuttua teosta ovat keskenäänkin hyvin erilaisia, ja myöhäistuotannon Saaristosarjassa syntyi jälleen aivan uusi tyyli, vaikka se osin pohjautui varhaisteoksia hedelmöittäneisiin romanttisiin ja symbolistisiin ajatus- ja tyyli-ilmiöihin. Kansainvälisesti ottaen Kilpi oli 1930-luvulla *avant garde*, kuten varhaistuotannossaan, mutta Saaristosarjan modernistista muodonantoa ei ymmärretty. Perinteisestä tapahtumajuonesta luopuminen ei merkinnyt muodottomuutta, josta kriitikot kirjoittivat. Kilpi reagoi arvosteluihin tuohtuneena:

Syntyi nyt se ”muodoton” sarja, jossa kuitenkin minun tuntoni mukaan jokainen kohta on muotoa! jokainen tilanne, jokainen ihminen, jokainen sanakuva – ja niitä pitäisi siellä olla tuhansia tuhanten takana! – on ammennettu suoraan eletystä tunnosta, ja jokainen ne ovat lisäpiirros siihen ”totaliteettiin”, jota olen tavoitel-

lut, ja jonka luulen rakentaneeni. – Juuri kuvat kirjoissani, ne eivät ole koristeita, ne ovat itse kirjani elämää!<sup>1</sup>

Kilven oma käsitys korostaa niitä mahdollisuuksia, joita hänen valitsemansa muoto antaa ja joita perinteisempi romaanimuoto ei tarjonnut. Ajatus ”sanakuvasta” puolestaan johtaa jo Kilven tyylin ytimiin, joissa proosan ja runon rajalinjoja koetellaan. Toisaalta Kilven lausuma viittaa kokonaisuuteen, jota hän tavoittelee. Hänen käyttämänsä muodot toimivat tavoitteellisissa kontekstissa: ne ovat relevantteja intentionaalisessa kokonaisuudessa, joka hakee muotoaan ja toisaalta muovautuu lopullisesti vuorovaikutuksessa muotojen tarjoamien mahdollisuuksien kanssa.

Kilven omat mietteet johdattavat hänen poetiikkansa äärelle: kirjailija-poetiikka voidaan lähtökohtaisesti ymmärtää kirjailijan keskeisten pyrkimysten ja valintojen valossa, mutta vain seuraamalla niistä käsin toteutuvia muotoja rajoitusten ja mahdollisuuksien kentässä. Kirjailijan omat erityiset ratkaisut näyttäytyvät yleisissä konteksteissa, kuten muotojen, lajien ja periodikoodien valossa, ja suhteutuvat myös kirjailijan kokemukselliseen elämysmaailmaan kuuluviin ilmiöihin. Mutkikkuutta lisäksi, että tekijäkohtaisen poetiikan kuva hahmottuu toisaalta suhteessa toisiin tekijöihin, kulttuuriin ja kieleen, toisaalta tavoittelee yksilöllisen tyylin elementtien kuvausta.

Keskityn artikkelissani tarkastelemaan Kilven *Saaristosarjan* tekijä-poetiikkaa erilaisten rajoitteiden ja niiden avaamien mahdollisuuksien kautta. Teoreettisena viitekehyksenä on kognitiivinen poetiikka,<sup>2</sup> ja sen piirissä erityisesti ajatus *affordansseista* eli käytettyjen keinojen mahdollisuuspotentialista siinä mielessä kuin Caroline Levine (2015) ja Terence Cave (2016) termin käsittävät.<sup>3</sup> Samalla on kysymys affor-

1 Volter Kilpi, tästä eteenpäin VK, Sampo Haahtelalle 15.1.1938, SKS Kia.

2 Kognitiivinen poetiikka on monitieteinen kirjallisuudentutkimuksen ala, jossa kirjallisten teosten rakenteita suhteutetaan havaittuihin vaikutuksiin kiinnittämällä huomiota niihin mielen prosesseihin, joita kirjalliset teokset aktivoivat ja joiden kautta tekstien merkitykset hahmottuvat. Siinä käytetään hyväksi laajasti ymmärretyn kognition eli ihmismielen tutkimusta lähtien oletuksesta, että kaikki ilmaisumuodot ja havainnon muodot nojaavat biologiaamme ja mieleemme ”ruumiillisuuteen”. (Tsur 2008, 1–2; Stockwell 2002, 2–4; ks. myös Lyytikäinen 2016.)

3 Termin *affordanssi* toi kognitiiviseen teoriaan havaintopsykologi James J. Gibson 1977. Hän ymmärsi sil-

dansseja säätelevistä tyyllilajeja ja rekistereitä luonnehtivista rajoituksista eli *rajoitteista* (*constraints*), kuten Cave ja Levine ovat esittäneet ja Reuven Tsur analyysissaan konkretisoinut.<sup>4</sup> Käsitteitä on käytetty lajien ja periodityyliin yhteydessä, mutta niitä on mahdollista soveltaa myös yksittäisten kirjailijapoetiikkojen analyysiin. Tämä edellyttää affordanssimallin viemistä tyylin tasolle ja täydentämistä kognitiivisen kirjallisuusanalyysin keinoin. Käytän artikkelissani Tsurin (2003 ja 2008) kognitiivisen poetiikan käsitteitä pohtiessani Kilven tyylin tunnevaikutuksia. Katson, että tekstien tuottamat kokonaisvaltaiset tunnevaikutukset, jotka nojaavat erilaisten kielellisten rakenteiden affordansseihin, ovat olennainen osa tekijäpoetiikkaa. Tsur on kehittänyt hienojakoisen erottelun eriyttävien (*divergenttien*) kielen rakenteiden ja eheyttävien (*konvergenttien*) rakenteiden välillä ennen muuta runouden tutkimukseen, mutta se soveltuu myös proosan analyysiin. Yleistäen voi sanoa, että eriyttävät rakenteet tuottavat tunnevaikutuksia ja hämääntä, eheyttävät pitävät yllä järkeä ja järjestystä, mutta eri konteksteissa vaikutukset vaihtelevat. Joka tapauksessa erityyppisten rakenteiden moninainen yhteispeli kirjallisuudessa tuottaa eri rekistereitä, periodityylejä ja tekijätyylejä.

Rajoitan näkökulmaa myös kohdistamalla tarkasteluni pääasiassa Saaristosarjan aloittaneeseen *Alastalon salissa* -romaniin, sillä tämän klassikoksi kohotetun teoksen poetiikka lienee kiistatta keskeisin Kilven kirjailijakuvan kannalta.<sup>5</sup> Sitä yhdistää nuoruudenteosten poetiikkaan pyrkimys sisäisten maailmojen suuntaan ja pois ulkoisten tekojen

lä niitä mahdollisuuksia (eli potentiaaleja), joita ympäristö tai ympäristön objektit (eläimelle) tarjoaa: esim. se mitä puu tietyille eläinlajeille tarjoaa. Cave laajentaa termin käyttöä puhumalla itse esineiden tai objektien – erityisesti kielen – affordansseista (puun tai tietyn ilmaisen affordanssit). Hän siis haluaa nähdä objektit itse ”avoimina”: objektien välineellinen aspekti on niiden affordanssi. *Affordanssi*-termiä tässä mielessä käytetäänkin jo enenevästi kirjallisuudentutkimuksessa; se on keskeinen käsite esimerkiksi Merja Polvisen (2023) monografiassa.

4 Tsur (2008) käyttää termiä kuin itsestäänselvytenä esim. puhuessaan siitä, miten runomitan rajoitukset mahdollistavat erilaisia vaikutuksia. *Rajoitteita* poetiikan määrittäjänä ja osana realismin poetiikkaa on tarkastellut myös Philippe Hamon 1982/1973. Rajoitteista on puhuttu eri merkityksessä Oulupöryhmän kokeellisen poetiikan yhteydessä: tällöin niillä ymmärretään tekijöiden tahallisen mielivaltaisia itselleen asettamia rajoituksia. Kognitiivisessa poetiikassa sen sijaan keskitytään rajoituksiin, joita ihmisielen toiminta ylipäätään asettaa.

5 On monia muitakin kirjailijoita, joiden kohdalla pitäisi puhua poetiikoista monikossa: Gustave Flaubert ja Maiju Lassila esimerkiksi.



varaana rakentuvasta kerronnasta. Saaristosarjassa on kuitenkin aivan oma kerrontatyylinsä. Sarjan teosten välillä on tyyli vaihtelua, mutta yhden teoksen pohjalta paljastuu jo paljon yleisiä linjoja, eikä vertailu teosten kesken yhteen artikkeliin mahdu.

Esiteltyäni lähestymistapaani määritän seuraavissa alaluvuissa ensin Saaristosarjan poetiikan yleislinjoja ja sitten Kilven omaperäistä *tekstuuria*<sup>6</sup> yhden *Alastalon salin* laajasta tekstiavaruudesta poimitun edustavan esimerkin valossa. Lopuksi pohdin Kilven tyyliä eriyttävien ja eheyttävien rakenteiden ja niiden tunnevaikutusten kannalta.

## Rajoitusten ja mahdollisuuksien kentällä

Kognitiivisessa poetiikassa, jota Levine ja Cave edustavat, kirjallista tekstiä tarkastellaan erilaisten rajoitteiden ja mahdollisuuksien kenttänä, jonka tekijän valinnat synnyttävät vuorovaikutuksessa ympäristön kanssa. Ympäristö käsittää erilaisia olemassa olevia ja tunnustettuja rajoituksia, jotka liittyvät kulttuuriin ja kieleen sekä lajeihin, periodityyleihin ja ajankohtaisiin kirjallisuuskäsityksiin. Kulttuuriset rajoitukset toimivat teoksissa rajoitteina, kun ne säätelevät niitä mahdollisuuksia eli affordansseja, joita tekijälle on tarjolla. Keinovalikoima, johon tekijä päätyy, on aina tasapainoilua rajoitteiden ja niiden avaamien mahdollisuuksien välillä. Kirjailijalle, joka luo uutta avaamalla kirjallisuudelle entuudestaan poikkeavia väyliä, valmiit mallit tarjoavat vain virikkeitä ja haasteita, joista käsin etsiydytään omien visioiden ilmaisemiseen.<sup>7</sup> Ei kuitenkaan voi olettaa, että kirjailija lähtisi valmiista visioista: pikemminkin visiot muokkautuvat valintojen ja niiden asettamien rajoitusten ja avaamien mahdollisuuksien kautta kirjoittamisprosessin kuluessa. Kilven Saaristosarjan syntyprosessikin kertoo niin visioista kuin kokeiluista ja

6 Stockwellin (2012, 1) määrittelyn mukaan: "Tekstuuri on tekstuaalisuuden koettu laatu." Kirjallisuudella on oma tekstuurinsa suhteessa muihin diskursseihin ja jokaisella teoksella oma erityinen tekstuurinsa; tyyli ja tuntu, joka välittyy usein pienestäkin tekstikatkelmasta.

7 Affordanssi-ajattelu näkee rajoitukset mahdollisuuksina. Vaikka kulttuurit ja kielet nojaavat kollektiivisesti hyväksytyihin/omaksuttuihin konventioihin ja vaikka kulttuuriset ja kirjalliset traditiot ovat riippuvaisia tunnistettujen elementtien toistumisesta, voidaan tästä "vankila-ajattelusta" siirtyä mahdollisuuksien tarkasteluun (Cave 2016, 55–56).

umpikujista sekä siitä, miten tiettyyn tekstiin löydetty ote tai tyyli johtaa kokonaistyylin hahmottumiseen.<sup>8</sup>

Cave (2016, 6) luonnehtii affordanssia *kognitiiviseksi sillaksi*, jossa jokin käytetty sana, kuva, keino tai laji luontevasti tarjoaa jatkoa, johtaa eteenpäin tiettyä väylää mutta sulkee toisia, joihin ei synny kognitiivisesti luontevaa yhteyttä. Tällöin ei tarkoiteta vain rationaalista tai loogista yhteyttä vaan ylipäätään kehollisen mielen, kehon ja ympäristön tai järjen, havainnon ja tunteen aluetta, jolla laajasti ymmärretty kognitio toimii. Cave (mt., 51) katsoo, että mikä tahansa objekti voidaan tulkita affordanssina, jolloin se nähdään yhtäaikaan objektiivisesti (invarianttina) ja subjektiivisesti (variaatiolle avoimena). Tällöin siis perspektiivi, josta käsin objekti ymmärretään, on intentionaalinen, ja se edellyttää toimijaa (kognitiivista subjektia): objekti affordanssina on lähtökohtaisesti potentiaaleja, jotka ovat toteutettavissa. Toisaalta affordanssi Caven mukaan on tarkemmin määrittelemätön (*underspecified*) ja saa vain tietyssä ympäristössä relevantin tarkoituksen.

Affordanssi on näin ymmärrettynä hyvin laaja käsite, joten voi kysyä, miten se toimii, kun pyritään kartoittamaan tietyn kirjailijan tyyliä tai poetiikkaa.<sup>9</sup> Tätä selventävät Caroline Levenin ajatukset. Levine (2015, 10) korostaa, että kirjallisuus on kieltä, jolla on omat muotonsa ja materiaalisuutensa. Jokainen näistä muodoista sallii tietyt mahdollisuudet ja toimii affordanssina. Muodot ovat ”järjestymisiä tai järjestelyitä, jotka mahdollistavat toiston ja siirrettävyyden materiaaleista ja konteksteista toiseen”.<sup>10</sup> Erityisesti poetiikan ja kirjailijapoetiikan kannalta affordanssi-ajattelu on siis uusi tapa ymmärtää kirjallisuuden kielioppia, lajimalleja, kerronnan muotoja sekä sen retorisia ja rytmisiä kuvioita. Levine itse

8 Syntyprosesseja valottavat esim. Kokko 2022, 393–395, 418–421, 442–447; Lyytikäinen 1992, 62–85.

9 Cave itse pohtii, onko *affordanssi* liian universaali ollakseen kirjallisuuden käsitteenä merkitsevää. Kysymyksessä on ”heikko” teoria filosofisessa mielessä: laaja-alaisuus korostuu syvän sisällön kustannuksella. Cave (2016, 61–62) kuitenkin esittää, että teoria silloittaa ihmisen evoluution aikaluottuvuuksien ja kulttuurihistorian välisen aukon, joka hänen mukaansa on ollut kognitiivisen kirjallisuudentutkimuksen ongelmakohta. Hän myös toteaa, että ihmisen ”ekologiassa” ratkaiseva muutos on, että kuvaan tulevat kuvitellut, keksityt ja improvisoidut affordanssit, jotka ovat kulttuurin kehityksen välineitä. Kirjallisuuden omaa kognitiivista ympäristöä korostaa myös Polvinen 2023: kyseisessä teoksessa kehitetään affordansseihin ja uudempaan kognitiiviseen tutkimukseen nojaavaa lähestymistapaa nimenomaan kirjallisuudentutkimuksen tarpeisiin ja alan vanhoja käsitteitä hylkäämättä (vrt. viite 11).

10 “[F]orms are organisations or arrangements that afford repetition and portability across materials and contexts” (Levine 2015, 14).

puhuu uudesta formalismista, jossa voidaan nojautua kirjallisuudentutkimuksen vanhastaan tuntemiin ja erittelemiin muotopiirteisiin mutta saada ne uudesta näkökulmasta toimimaan dynaamisen ja kognitiivisesti perustellun analyysin välineinä. Tähän kannustaa oikeastaan myös Cave (2016, 62) esittämällä, että affordanssien kautta ajatellen kaikki yleisyydet kytkeytyvät partikulaarisiin mahdollisuuksiin tai suhteisiin ja että muoto näyttäytyy dynaamisena ja ”emergenttinä”, toisin kuin (vanhassa) formalismissa. Cave korostaa samalla termin heuristista arvoa: affordanssin kautta tuttuja ilmiöitä voidaan kirjallisuudentutkimuksessa kuvata uudella tavalla eli se tarjoaa uuden perspektiivin, uuden konfiguraation. Emme tarvitse uutta terminologiaa,<sup>11</sup> vaan uuden ajateltavan.

## Rajoituksista mahdollisuuksiin

Kilpi esitti suuntaviivoja myöhemmälle poetiikalleen jo nuoruuden teoksissaan. Ytimenä oli ajatus siitä, että jokaisessa hetkessä kaikki on läsnä, ikään kuin aika ja historia menettäisivät merkityksensä katsovan ja tuntevan mielen kannalta:

Jokainen oleva hetki on iäisyyttä, siinä on koko oleminen läsnä, siinä on kaikki se menneisyys, joka on muodostanut nykyisyyden tilan, siinä on mahdollisuutena kaikki se tulevaisuus, joka voi muodostua nykyisyydestä, menneisyys, nykyisyys ja tulevaisuus ovat aina joka hetkessä silmäimme ja tuntemisemme edessä. (*Ihmisestä ja elämästä*, tästä eteenpäin IE, 47.)<sup>12</sup>

- 11 Vrt. esim. Stockwell 2012 ja Harrison, Nuttall, Stockwell ja Yuan (toim.) 2014. Heidän vahvasti Ronald W. Langackerin kognitiiviseen kielioppiin nojaavat analyysinsä nähdäkseni osoittavat, että lausetasolla operoivan kieliopin suoraviivainen siirtäminen tekstien analyysiin on ongelmallista ja että kirjallisuustieteen käsitteiden korvaaminen uudella käsitteiviidakolla ei ole (tuloksistakaan päätellen) mielekästä.
- 12 Laura Kokko (2022, 169–170): ”Kaiken kaikkiaan *Ihmisestä ja elämästä* on keskeinen teos Kilven tuotannossa, sillä kuvatessaan näkemyksiään taiteenfilosofiasta Kilpi valaisee samalla koko tuotantonsa pohjimmaisista ja leimallisimmista piirteistä. Kilpi totesi itse, että hänen ajattelunsa pohja säilyi pääpiirteittäin samana läpi elämän. *Ihmisestä ja elämästä* -teoksen sisältämät ajatukset saavat perusteellisimman toteutumisasun *Saarisotasarjassa*, joka ilmentää Kilven filosofiaa kerronnan rakenteita myöten.”

Myöhäistuotannon poetiikaksi käännettynä filosofinen ”sirpale heijastaa” -ajatus, jonka tausta on Kilvella tärkeän Arthur Schopenhauerin filosofiassa,<sup>13</sup> merkitsi tiukkojen rajoitusten asettamista Saaristosarjan teosten kerronnalle. Kilpi kuvaili kirjoitusprosessiaan korostaen, miten hän jo varhain tajusi, ettei kertomusjuoni soveltunut hänen tarkoitukseensa. Hän tahtoi nostaa keskiöön yhteisön kokonaisuutena. Oli kuvattava ”se tuhatkirjava elämä, joka pienessäkin elämänpiirissä tykkii yhtä täyteläisenä, kuin laajemminkin yhteisössä.”<sup>14</sup> Tässä tulee epäsuorasti ilmi myös se ajatus, että kuvattu ”pieni elämänpiiri” eli Kustavi yhteisönä samalla tähtäsi kansan ja viime kädessä ihmisen ja ylipäätään ihmisyyteen kuvaamiseen.<sup>15</sup> Kertomusjuoni oli ”vain yksi ainoa säijä” tekstikankaassa, jota hän sanoista kutoi. Sarjan kokonaisuus hahmottui aluksi yhteisöllisen ”keskustapahtuman” eli parkkilaivan – ”valtalaiivan” – rakentamisen ympärille.<sup>16</sup>

Alkuaikojen luonnoksista piirtyy vielä se kuva, että parkin rakentamisen vaiheet oli tarkoitus kuvata jossain määrin kronologisesti ja realistisen kerronnan keinoin, mutta lopulta syntyi ”sirpale heijastaa” -rakenne, jossa kunkin romaanin ja novellin erittäin rajallinen tilanne laventui laajemman elämän kaleidoskoopiksi. *Alastalon salissa* keskittyminen parkkilaivan rakentamiseen säilyi, mutta supistui yhteen episodiin eli neuvottelukokoukseen, jossa laivan rakentamisesta päätetään. Samalla teos laajeni erilaisia affordansseja käyttämällä kuvaamaan menneitä ja tulevaa samoin kuin elämää Kustavissa ja ihmisten kesken ylipäätään.

Yhden tilanteen poetiikan kautta Saaristosarjan kokonaisuus kiteytyy erillisiksi teoksiksi, joita yhdistää miljöö ja visio, mutta eivät tapahtumat eivätkä henkilöhahmot. Sarja käsittää laajan kaksiosaisen romaanin *Alastalon salissa* (1933), romaanin *Kirkolle* (1937) ja kokoelman *Pitäjän pienempiä* (1934), joka koostuu pienoisromaanista *Ylistalon tuvassa* ja novelleista. Niille kaikille on ominaista, että kerrottu aika on rajattu tunteihin ja kysymys on rajatusta episodista. Kertomusjuonesta tavallisessa

13 Schopenhauer 1988/1859, 252 (§36).

14 VK Alvar Renqvistille 23.1.1937, Tarkka (toim.) 1990, 195–199. Vrt. Schopenhauer 1988, 328 (§ 51).

15 Tarkkaan ottaen Kilpi ei milloinkaan nimeä Kustavia teossarjassaan. Ks. Kokko 2022, 472.

Nimeämättömyys on piirre, joka irrottaa sarjaa realismin konventioista.

16 VK Lauri Viljaselle 2.2.1934, SKS Kia.

mielessä ei voi puhua, mutta kuvattu maailma laajenee moniin suuntiin ajassa ja tilassa, sillä kerronnan aika (joka mitataan tekstin määränä) on avara. Suhteutettuna kirjallisuushistoriaan Kilven poetiikkaa voi luonnehtia sanomalla, että teoksissa toteutuvat antiikin/klassismin tragedian ykseydet – ajan, paikan ja toiminnan rajaukset yhteen päivään, paikkaan ja toimintaan. Kun kysymyksessä eivät kuitenkaan ole tragediat tai draamat, ykseydet toteutetaan omalla omituisella tavallaan.

Kilven kolme romaania rinnastuvat modernismin yhdenpäivänromaaneihin, vaikka rajoitukset ovat lähtökohtaisesti tiukemmat. Kaikissa kolmessa kuvataan eräänlaista kollektiivista joukkoa, joka osallistuu yhteiseen 3–6 tuntia kestävään toimintaan. Homeroksen *Ilias* ehkä toimii *Alastalon salin* esikuvana, mutta toiminnan rajoittaminen kuuteen tuntiin johtaa siihen, että toiminnan luonteen on pakko olla muuta kuin sota tai sen ratkaiseva taistelu. Saliin on kokoonnuttu neuvottelemaan parkkilaivan rakentamisesta pitäjään; korkeintaan sanan säilää voi käyttää. *Ylistalon tuvassa* peilaa rajoituksiltaan edeltäjänsä: se kuvaa toimen ja juhlan sijaan tuvan arkea ja tuvassa majailevien merimiesten talvilaiskuutta Alastalon naapuritalossa parkkikokouksen jälkeisenä päivänä. *Kirkolle* kuvaa pitäjäläisten matkaa kotitaloilta kirkkoveneelle ja soutuu juhannuskirkkoon joitakin vuosia myöhemmin. Miljö on sama, Kilven kotiseutu Kustavi sellaisena kuin Kilpi sen lapsuudestaan muisti ja teoksissaan kuvitteli. Ulkoinen toiminta on istumista ja kävelemistä; kaikki olennainen tapahtuu mielissä ja puheissa.

Rajoitukset yhdistettynä tekstien laajuuteen (*Alastalon salissa* oli ensipainoksessaan yli 900-sivuinen) tekevät kuvauksen *mittakaavasta (scale)*<sup>17</sup> poikkeuksellisen. Kerrotun ajan suhde kertomiseen (siis tekstin laajuuteen) on sellainen, että jokaista tapahtumisen minuuttia kohden on tekstiä ollut varaa kirjoittaa yli kaksi sivua. Valittu mittakaava mahdollistaa elämän kuvauksen kuin suurennuslasin läpi. Yhteisöllisesti merkittävä tapahtuma valaistetaan arkisia yksityiskohtia myöten. Toiminta tässä mittakaavassa on puheita, ajatuksia, eleitä, arkista liikehdintää, ilmeitä ja tunteita. Kertoja on kuvaamansa miesjoukon tavoin sulkeutunut saliin tai tupaan: vain henkilöiden mielen liikkeet ja satunnainen

17 Käsitteestä lajiteoriassa ks. Fowler 1982, 172–173.

ikkunasta katsominen vievät ulkopuolelle.<sup>18</sup> *Kirkolle* avaa tekstin tilan ulos pelloille ja merelle ja antaa kertojalle mahdollisuuden yhtä sisätilaa laajemman miljööön ja luonnon suoralle kuvaukselle, kun kertoja osallistuu kollektiiviseen matkantekoon yhden kesäisen aamupäivän paisteessa. Kuitenkin vain henkilöiden välityksellä siirrytään toisiin aikoihin ja paikkoihin. Kertoja, joka periaatteessa on kaikkietävä ajatustenlukija, on siis asetettu tiukkojen rajoitteiden alaiseksi.

Kuten modernismissa yleensäkin, on Kilven teosten tapahtumakestoltaan rajattu rakenne suunniteltu avautumaan ajattelun, muistamisen ja kuvittelun teitä. Yhdenpäivän-, yhdenpaikan- ja yhdentapahtuman-romaani on väline räjäyttää perinteinen juoniromaani sisältäpäin.

”Parkkikirjan kirjoittaminen oli vain veruke, tai miksei vehikkeli, jonka varassa kuljettaa kertomusta, mutta ihmiset, elämänmiljöö pääkohteena”, selitti Kilpi *Alastalon salia*.<sup>19</sup> Kilven tietten tahtoen valitsemat rajoitteet olivat tie tavoiteltuun taideteokseen, se affordanssien tai mahdollisuuksien kenttä, josta käsin avautuisi kokonainen maailma ja ilmeneisi tekijän tavoittelema elämän kuva. Suomalaisella kirjallisuuskentällä täysiverinen modernistinen kerronta oli kuitenkin 1930-luvulla outointu. Kustantajakin tahtoi alkuosien heikon menekin vuoksi painostaa Kilpeä virtaviivaisempaan kerrontaan kolmannessa osassa. *Kirkolle*-teoksen ollessa valmistumassa Otavan Alvar Renqvist toivoi siihen sijoitettujen välikertomusten karsimista, mistä Kilpi kieltäytyi todeten karsimisen rikkovan kokonaisuuden, jota hän tavoitteli. Sarkastisesti hän kirjoitti: ”Oikeastaan on kirjani, niinkuin edellisetkin, sellainen, että siitä olisi karsittava kaikki”, sillä teos oli kirjoitettu ”täytteensä”, ei tapahtumasisältönsä vuoksi.<sup>20</sup>

Miten Kilpi sitten kokonaisuudet rakensi? Varhain omaksutut radikaalit, modernismia ennakoineet ideat ja filosofiset lähtökohdat pysyivät perustana, josta uusi muoto kumpusi. Yhdenpäivänromaanien tyypillisin resurssi, joka antaa tilaa ajallisesti ja tilallisesti moniaalle kurkotta-

18 Kilven kertojasta, ks. Lyytikäinen 1992, 21–29.

19 VK Sampo Haahtelalle 14.–15.2.1939, SKS Kia.

20 Kokko 2022, 506; Alvar Renqvist VK:lle 13.1.1937, 15.1.1937 ja 19.1.1937, teoksessa Tarkka (toim.) 1990, 184–185, 188–189 ja 193; VK Alvar Renqvistille 14.1.1937 ja 18.1.1937, Tarkka (toim.) 1990, 185–188 ja 189–192.

vien sisältöjen esiin tuomiseen, on henkilöhahmojen ajatusten esittäminen. Kilvelle mahdollisuus oli tuttu jo esikoisteos *Bathsebasta* (1900) lähtien, mihin viittaa sen alaotsikko ”Davidin puheluja itsensä kanssa”. Myöhemmin Kilpi reflektoi ajatusten kuvauksen tarjoamia resursseja perustellessaan tyyliään kustannustoimittajalleen:

Käsitteellisesti ajatellen kyllä ei ihminen ajattele enempää kuin renkaan kerrallaan ajatusketjussa. Mutta nyt onkin käsitteellinen ajatus aivan johdannaisin ja peräti ohennettu ihmisen mielialaelämän ilmentymä. Se on vain pieni näkyvä pirske vissistä tunteentaliteetista. Ihminen saattaa väläyksellisessä tunteillassa ikäänkuin havaintona elää sellaista, joka sanoiksi ajatuksettuna näkyy pitkänä johdelmaketjuna. – Ihminen tuntee elämäntiloina eikä artikuloituina ajatuksina.<sup>21</sup>

Katkelmassa korostuvat tuntemukset ja tunnetilat, jotka eivät ole käsitteellisiä tai ovat esikäsitteellisiä ja jotka vaativat kirjailijalta sanoiksi kiteyttämistä. Tunnetiloja mahtuu hetkeen niin paljon, että sanallistettui-  
na ne täyttävät paljon tekstiä.

Tältä pohjalta Kilpi hahmottaa henkilöhahmojensa ajatusprosesseja, joiden välityksellä päästään kertomaan elämää tapahtumapaikan ulkopuolella, menneitä tapahtumia, henkilöiden käsityksiä toisistaan, kuvitelmia, muistoja, toivoja, pelkoja ja tuntemuksia. Niiden lomittaminen käsillä oleviin arkisiin askareisiin ja liikkeisiin sekä puheisiin, jotka usein paljastavat ristiriidan ihmisen sisäisen tilan ja ulkoisen esiintymisen välillä, antaa mahdollisuuksia myös ironian ja koomisten vaikutusten tuottamiseen. Toisin kuin Joycen kaltaisilla modernisteilla, Kilven pyrkimyksenä ei kuitenkaan ole jäljitellä tajunnan virtaa esimerkiksi pilkkomalla kieltä syntaktisesti. Hän artikuloi tajunnan sisältöjä pikemminkin rikastamalla. Kilven kohdalla korostuvat yhteisö ja miljöö kuvauskohteina, eivät niinkään yksittäisten henkilöiden tajunnat, mikä lisää sukulaisuutta eeopokerrontaan ja vähentää ”kohinaa”, joka modernistisessa kerronnassa usein korostuu: Kilvellä henkilöiden perspektiivit

21 VK Vilho Suomelle 4.–5.9.1937, Lyytikäinen (toim.) 1993, 57–62.

rakentavat suhteellisen yhtenäistä kuvaa tarinamaailmasta, eivät kilpailuvia todellisuuksia.<sup>22</sup>

Kilven teosten kertojahahmot myös analysoivat vapaasti henkilöhahmoja ja tilanteita (harjoittavat *psykokerrontaa*<sup>23</sup>) ja turvautuvat *kerrottuun monologtiin*, jossa kertoja eläytyy henkilön tajuntaan. Siirtymät ovat pehmeärajaisia, sillä kertojan ääni noudattelee henkilöhahmojen kielenkäyttöä. Näin pohjustetaan sukelluksia *lainattuihin monologeihin*, joissa henkilöhahmojen oma ääni hallitsee. Vaikka kertoja pysyttäytyy ikään kuin ”paikan päällä” ja kielellisesti erottumattomana, hän esittää vapaasti tulkintojaan henkilöiden mielenliikkeistä laajojakin vertauksia käyttäen. Yksittäisestä metaforasta ”Rypistellyt siis oli Langholma otsaansa, ja kulmille kasvanut *pilvenjyrkkää*” (*Alastalon salissa*, tästä lähin AS, osa II, 243, kurs. PL) kasvaa monipolvinen ukkosvertaus: ”[– –] niin kuin hellepäivän kallistumillakin joskus raskasta seinää ja uhkaavaa tornisakaraa taivaan otsille [– –].” Vertaus jatkuu liki kymmenriviseksi ukonilman kuvaukseksi. Lopulta ”loittonevat jylinät” pohjustavat Langholman mielialaan ja suuttumuksen lauhtumiseen paluuta. Monissa analyyseissaan *Alastalon salissa* viriävistä kollektiivisista mielialoista ja liikehdinnöistä kertoja voi ajautua kauas käsillä olevasta hetkestä kuvatakseen sivukaupalla elämää merillä tai Kustavin ”maapakalla”. Luonteenomainen on esimerkiksi saliin kokoontuneen miesjoukon vertaaminen vapaasti metsässä laiduntavaan lehmäkarjaan. Siinä ihmisen ja lehmän psykologiat koomisesti sekoittuvat ja vertaus lomittuu salin mikrotapahtumiin ja muihin vertauksiin (AS I, 273–286). Kuten muutkin ihmisen ja eläimen vertailut, se rakentaa teoksen kuvaa ihmisestä elukkana, jolla kuitenkin on suuria ideoita ja ”järjensäärtäkin” (AS II, 202) joskus.

Toinen tapa viedä kerronta käsillä olevasta muistin ja kuvittelun laiturille on dialogiin sisältyvien mahdollisuuksien käyttö. Kilven ihaileman Aleksis Kiven esimerkkiä käyttäen dialogiin voi sisällyttää sivukerto-

22 Ks. Rojola 1995, 77–88.

23 Käytän Dorrit Cohnin (1978) termejä. Hän jaottelee ajatusten esittämisen tavat 1) psykokerrontaan, 2) kerrottuun monologtiin ja 3) lainattuun monologtiin: 1) kertoja analysoi henkilöhahmoa, jonka mieleen hänellä on pääsy punniten ehkä myös alitajuisia motiiveja; 2) epäsuora, referoitu ajatusvirran esitys: kertoja eläytyy henkilöhahmon ajatuksiin ja mielentiloihin ja referoi niitä sellaisenaan, ilman kriittistä otetta; 3) suora esitys eli kertoja siteeraa henkilöhahmon ajatuksia. Kaikilla esitystavoilla on omat affordanssinsa ja rajoitteensa.



muksia. Keinohan oli toki myös antiikista tuttu (*Odyssiassa* esimerkiksi Odysseus itse kertoo faiakialaisten pidoissa aiemmista vaiheistaan). Kilven *Alastalon salissa* kerrotaan muistellen pitkä salakuljetusjuttu ja ”Albatrossin tarina”, eräänlainen merimiestarina, joka edustaa uskomustietoa pitäjässä. Periaatteessa ero henkilöhahmojen ajatuksissaan muistelemiin tapauksiin, kuten Pukkilan Petrereesa-laivan noloon haaksirikkoon, ei ole suuri. Funktiona on joka tapauksessa kompensoida rajoitteiden vaikutuksia: pitäjän historiaa ja talonpoikaispurjehduksen ulottuvuuksia tuodaan tarinan nykyhetkeen, merituulia saliin. Samalla itse kertomisen akteihin voidaan luoda humoristista valoa. Näissä tarinoissa itsessään on tapahtumajuoni ja juonellista jännitystä. Kilpi hallitsee sellaisen kerronnan suvereenisti, kun se on paikallaan. Saaristosarjassa kokonaisuutena se vain ei ole.

Saaristosarjan tapahtumisen mittakaavan tarjoamat mahdollisuudet eivät tyhjenny ajatusten ja puheiden kuvaukseen, eikä kerronnan keinojen listaus oikeastaan avaa kuin aivan makrotasolla Kilven ominaistyylin ulottuvuuksia. Tyyli läpäisee niin kertojien kuin henkilöhahmojen osuudet. Kaikki kerrottu säteilee moneen suuntaan ohi konkreettisen tapahtumisen – tai tapahtumattomuuden. Affordanssit, joita Kilpi aktualisoi keskittyessään hetkeen, käsittävät monia eepostradition aineksia. Homeerinen vertaus ja *Kalevalan* parallelismien vapaa viljely (sellaisena kuin Lönnrot sitä toteutti) synnyttävät Kilven modernistiseen rakenteeseen ja humoristiseen rekisteriin yhdistyessään aivan uusia mahdollisuuksia.

Homeerinen vertaus toimii alkuperäisessä ympäristössään esimerkiksi laventamassa *Ilias*-eepoksen maailmaa sodan kuvauksista rauhanomaisiin maatalouden askareisiin tai luonnon ilmiöiden kuvauksiin. Esimerkiksi ”ilon pauhina soi” kuin ”aalto/ rantaan jyrkkään käy, suvi-tuulen tuomana suuren,/ vuoreen ulkonevaan, jota tyyntymätön ikityrsky/ saartavi kaikin säin, mill’ ilmoin tuuli asukoonkin” (*Ilias*, 2.394–397, suom. Otto Manninen).

Kilpikin käyttää keinoa tuomaan esiin kuvatun saaristolaismaailman elämän puolia, joita koomisesti sotainen aihe eli poleemiset parkkineuvottelut salissa muuten hylkisi tai joita asetetut rajoitteet sulkevat pois suoran kuvauksen piiristä. Maatalous, kalastus, karjatalous, merielämä

ja paikallinen luonto astuvat saliin vertausten välityksellä. Lämpikäyvä parallelismi eli merkityksen toisto avaa vertausten sisälläkin uusia elämystaskuja ja tilaisuuden kielen synonyymisten resurssien kekseliäälle viljelylle. Eräänlainen kielen hurmio kuljettaakin tekstiä, jota juoni ei vedä etenemään lineaarisesti. Samalla mahdollistuu voimakas rytmin tuntu, joka välittää meren ja mielen aaltoilun. Kilven ajatus, että hän kirjoittaa ääneen, juontaa nuoruuden symbolismin lähteille,<sup>24</sup> vaikka huumori myöhäistuotannossa leikkaa paatoksen. Siitä syntyy eräänlaista proosalyyriikkaa, jossa lausetasollakin korostuu paralleelinen tila ajassa etenevän jatkumon sijaan.<sup>25</sup>

Kaiken kaikkiaan Kilven *Alastalon salissa* on monessa suhteessa koominen versio eepoksesta, joten tyylin ylärekisteriä kaiuttavat viittaukset Homeroksen eepoksiin – joihin kuuluu myös homeeeristen epiteettien viljely – saavat ympäristökseen ”alhaiseen” tyyliin kuuluvia aineksia.<sup>26</sup> Kuten jo edellä vihjattiin, ihminen on Kilvelle ”ajatteleva eläin”, jonka ruumiillisuus salissa usein etualaistuu. Mielen ”syhyäminenkin” kuvataan hyvin konkreettisesti: ”säärivarren ei tarvitse omastakaa syhyäkään ja omia aikojansa, mutta hyjäseppäs sitä unen horteessa pintaan ja hierase peukalolla kerran pari ja kolmannenkin marttoon, niin kutka palaa kuin saamari ihonahassa [– –]” (AS II, 155). Alastalo tässä miettii tyytyväisenä, kuinka Härkäniemen kertoma merimiesjuttu vaikuttaa salissa olijoiden mieliin, niin että kaikki tahtovat osakkaiksi parkkilaivaan. Tyytilajien sekoitus tai koomiselle otollinen ylhäisen alentaminen ilmenee myös seuraavan alaluvun esimerkistä, joka valottaa Kilven tyylin kudoksia.

Salin sankarit ovat koomisia ja perin inhimillisiä. Huumori rajoittaa katseen piirin maanläheiseen ja samalla tarjoaa mahdollisuuden ruu-

24 Kokko 2022, 444–445; VK Vilho Suomelle 1.2.1937, Lyytikäinen (toim.) 1993, 18–19.

25 Tässä viittaa Roman Jakobsonin (1987/1960, 71) määritelmään, jonka mukaan kielen poeettinen funktio projisoi kaltaisuuteen (joka käsittää myös vastakohdat) perustuvan ekvivalenssin periaatteen yhdistämisen akselille, joka lähtökohtaisesti nojaa jatkuvuuteen. Runomitat, joita Jakobson artikkelissaan esittelee esimerkkeinä, ovat vain yksi aspekti kielen keinoista fokusoida itse ilmaisuun, sanojen taiteeseen. Kertovassa tekstissä (jossa ajallinen jatkuvuus on oletusarvo) se voi toteutua laajoinakin parallellismeina, toistoina ja myös rytmin ilmiöinä.

26 Kilpi itse puhui Saaristosarjasta eepoksena: VK Vilho Suomelle 1.2.1937, Lyytikäinen (toim.) 1993, 18. Eepospiirteistä laajemmin Lyytikäinen 1992, 101–122.

miällisen ja esineellisen todellisuuden esittämiseen. Toisaalta se tarvitsee ylevän alentamisen vaikutuksia: avaa mahdollisuuden ja suorastaan kutsuu sitä paisuteltua tyyliä, joka Kilven nuoruudentuotannossa toi ilmi ”katsomisen ihanuutta.”<sup>27</sup> Kaunis ja ylevä vain asettuvat Saaristosarjassa uuteen asemaan, alttiiksi alentamisille ja suhteellistamiselle. *Kirkolle*-teoksessa Kilven alter ego, Albert-poika, saa kiivetä yleviin kuvitelmiin ja kauneushurmaan, mutta hän on outolintu kirkkokansan parissa. *Alastalon salissa* esteetti Härkäniemi (vanhemman Kilven alter ego) – kaunosieluinen vanhapoika, jolla on ihailun ja kauhun sekainen suhde naiseen – yhdistää sen sijaan omassa hahmossaan koomisen ja ylevän. Tämä Kustavin Sokrates saa salissa hoitaa filosofin ja esteetikon tehtäviä ja vastaa myös toisten päähenkilöhahmojen tarkkanäköisistä luonnekuvauksista, mutta ajautuu koomisiin yhteenottoihin talon tyttären kanssa.<sup>28</sup>

## Vertausten tasolta tyylin taskuihin

Pitkien vaiheiden jälkeen teoksessa siirrytään kuvaamaan totitarjoilun odotusta. Kertojalla on aikaa tehdä tästä odottelun tunnelmastakin pitkä, koomisesti väritynyt kuvaus. Sen kahden kappaleen lähiluku paljastaa, miten kerronta mikrotasolla etenee tai on etenemättä.

*Ei siis mitään rytinätä odotettu, mitään semmoista Vaasan polskaa laattialla ja markkinamaanantain aattoa seinien sisäpuolella, jolloin sammalsaumat honkahirsien välillä alkavat tapettien alla kysellä toisiltaan ja lasiruudut akkunapookissa hutista keskenään, ovatkos isännät hulluja vai; ei, laitatotia vain odotettiin saliin, ja sitä helinää ja hilkansiukua silmään ja sydämeen, korvan kalvoon ja munaskuiden pohjiin, kun ovi aukee ja täyden tarjottimen taakka lasien kimivää juhlaa ja karahviinien kimalaa hehkua vaeltaa virkistyvän ihmislapsen editse ja elävien silmien todistukselta taivaallisine*

<sup>27</sup> Kilpi, IE, essee ”Katsomuksen ihanuudesta”.

<sup>28</sup> Ks. Lyytikäinen 1992, 227–236.

kuorminensa *pöydän avatulle siivulle*, joka varmana ja todellisena odottaa sivuseinän keskikohdalla valmiina akkunain välillä!

*On kumma tunto ja ilonväri sydänelässä, kun merillä tyvenen peilien keskellä ja penikulmien päilymillä purjehtijan silmä viimeinkin veneestä ja peräsimen varresta tähyää sinisen rihmat tuolla täällä virstojen väilymillä: jo noukkii, jollei tietoonsa vielä, niin ainakin aavistustensa hajukarvojen kärkiin, että ilman lintu on huomen-nukkumiltaan jo ulohtaalla taaskin ja koettelee meren henkimillä, vieläkösi siipi viuhtoo viistämistään, solinat muistavat eiliset taitonsa ja katras karkeloi tuhatlaumoina tuhanten takana tuulen paime-  
nen kaitsemilla rannattomilta rannattomille, on kumma tunto, sanon, kun sieraimiin koskee tuoreeltansa tuulen heräävä haju, purjeen lasko huomaa virkistyksekseen, että ilma elää, laitojen laulamilla havahtuvat aallot ilakoiviksi ja keula alkaa maistella, onkos tosikin, että merellä on entinen märkyytensä ja suolan roiske! *Se sama humaus* ja heluntaihuomenen [sic!] ruohon haju *lemahti saaliinkin* nyt seinäilmojen täydeltä, *kun todella etukamarin ovi lensi selkoselälleen auki ja kamarin puolelta kuului askeleiden juoksua*, hameiden kiireistä kahinaa ja *kilkkuvan lasitavaran lupaavaa helinöimistä*. (AS II, 14–15: kursivointi lisätty.)*

Olen merkinnyt kursivilla ne tekstikohdat, joiden voi tulkita edustavan tapahtumaluonteista sisältöä. Lukemalla ne saa käsityksen siitä, mitä on meneillään. Moni lukija ehkä olisi kiitollinen tällaisesta selkokertomisesta, mutta Kilven tavoitteiden kannalta keskeinen affordanssialue ja vapaus olisi menetetty. Paralleeliset ”ornamentit” välittävät monenlaisia tuokiokuvia ja tunnelmapaloja, koomisen ja lyyrisen ulottuvuuksia ja kielen karnevalistista juhlintaa, joita ilman Saaristosarja ei olisi se elämän meri, joka se kokonaisuutena on.

Huomion arvoista on, että kaikki on kertojan kuvakerrontaa. Tässä on jopa harvinaisen avoin pilkahdus tai näkymä Kilven omaan välittömään kokemusmaailmaan, sillä purjehdusvertaus sopii ehkä paremmin Kustavissa purjehdusta harrastaneen kirjailijan maailmaan kuin saariston kapteenien tai kalastajien ammatilliseen purjehtimiseen. Vaikka kaikki sarjassa on mukautettu kuvaamaan valittua miljöötä kaikkine aspek-

teineen, se ei estä tekijää piilottamasta omaa kokemusmaailmaansa ja lukeneisuuttaan kuvausten laskoksiin. Homeros ja Aleksis Kivi ja monet muut kirjallisuuden hahmot samoin kuin filosofitkin esiintyvät kätkeytysti Kilven dialogisessa, intertekstuaaliseen avaruuteen linkittyvässä kerronnassa. Parallelismien systemaattinen käyttö itsessään puolestaan on nyökkäys *Kalevalan* suuntaan.

Toisaalta kurssiivilla merkitsemäni ”juoni” osoittaa, että Kilvellä kertonta jatkuvasti etenee hetki hetkeltä mikrotapahtumisen tasolla.<sup>29</sup> Ajassa etenemisen verkkaisuus ei estä juonen kudetta punoutumasta kaikkeen kerrottuun, ja ajoittain voidaan puhua juonellisesta jännityksestäkin juuri inhimillisen kanssakäymisen tasolla. Parkkineuvotteluihin liittyy poleemisia asetelmia, ja varomaton vuorosana luo jännitteitä ja uhkia parkkihankkeen tielle. Tässä liikutaan koomisen eepoksen maastossa: vakavien klassisten eeposten sota ja taistelu (kreikaksi *polemos*) siirrettiin jo antiikissa naurettavaksi kuvaamalla hiirten ja sammakkojen taistelua. Kilpikin pienentää ja keventää tapahtumat, mutta kuvatut inhimilliset tunteet, kuten kateus tai turhamaisuus, sekä viekkaat juonet, omanvoitonpyynti, epäluulot, miellyttämisen halu ja nautinnonhalu samoin kuin valtahierarkian kuviot toimivat salin todellisuudessa kuten Homeroksella, vaikka tapahtumisen mittakaava on toinen ja henkilöt asettuvat naurun pienentävään ilmapiiriin.

Sukeltaminen siteeratun yksityiskohtiin paljastaa laventamisen strategioita. Ensimmäinen virke alkaa kiellolla: ei odoteta mitään hillitöntä juhlintaa, vain totitarjotinta. Ensimmäiseen puolipisteeseen asti kuvataan sitä, mitä ei odoteta. Ei ”rytinää” eli ”Vaasan polskaa” (tämä viittaus näyttää osoittavan johonkin perimätietona kulkevaan anekdoottiin, jossa ”polska” rivakkana tanssina luo merkitysyhteyden toisiin kahteen ilmaukseen) tai ”markkinamaanantain aattoa”. Nämä kolme tapausta on käsitettävä vaihtoehtoiksi siivolle totitarjoilulle, jossa ei humalluta, ja samalla viittauksiksi pitäjän riehakkaampiin juhliin. Hullua menoa sellaisissa tilaisuuksissa (”laattialla” eli ”seinien sisäpuolella”) pääsevät kuvitteellisesti kommentoimaan jopa hirsien saumoittamiseen käytetyt sammaleet ja ikkunaruuudut. Toistoihin ja personifointeihin perustuva

29 Ks. Cederholm 1986.

kuvaus siis laventaa kuvaa pitäjän elämänpiiristä (tavat, toimet, esineellinen ympäristö) mutta kuvaa käsillä olevaa tilannetta vain negaation kautta. Vertaamiseen johtaa tie sekä eron että kaltaisuuden kautta, ja Kilpi käyttää molempia tarpeen mukaan.

Puolipisteen jälkeinen rytmittävä ”ei” merkitsee siirtymää käsillä olevaan: ”laitatotia vain odotettiin saliin”. Siitä kuitenkin liu’utaan heti lähitulevaisuudessa tapahtuvan kuvaukseen: kuvitellaan ja ennakoidaan tarjottimen ääniä ja näkyä ja salissa istujien kollektiivista mielenvirkistymistä. Lukija viritetään tunnelmaan monesti onomatopoeettisia sävyjä saavin paralleleihin:

”helinä” = ”hilkansiuku”

”lasien kimivä juhla” = ”karahviinien kimala hehku” jne.

Kilpi luo sanoja, joiden merkitys suggeroidaan lukijalle sekä äänteellisesti että toistojen avulla. Tunteen intensiteettiä ja koomista vaikutelmaa lisää Kilven paljon käyttämä eri ruumiinosien luettelointi havaintojen subjektina. Miehet eivät näe ja kuule; sen sijaan silmä, sydän, korvan kalvo ja munaskuut rekisteröivät äänet ja näyt. Metonymiset subjektit samoin kuin esineellisen miljöön personifioinnit avaavat ehtymättömän resurssin, jossa ruumiillinen ja materiaallinen maailma sekoittuu laajasti ymmärrettyyn kognitiiviseen maailmaan (tunteiden, tuntemusten ja ajatusten sfääriin). Kaikki perustuu kielen resursseihin ja käypiin kielenkäytön muotoihin, mutta näitä affordansseja hyödynnetään poikkeuksellisen runsaasti. Parallelismien viljely mahdollistaa paitsi kielen onomatopoeettisten ja soinnullisten potentiaalien maksimaalisen käytön myös uudissanat, jotka saavat merkityssisällön paralleelisten ilmausten välityksellä. Lasien ”helinä” auttaa ymmärtämään ”siukun”, ”kimivän” ja ”kimalan”, mutta soinnuttelu ja ”hilkansiuku” yhdyssanana avaavat väylän silkkaan kielen hurmaan, jossa merkitys on tunnetasolla eikä enää rationaalisen selityksen piirissä.<sup>30</sup>

30 Analysoida tätäkin voisi ainakin äänneiden välittämien tunnesävyjen tasolla, turvautumalla fonemionaaliseen analyysiin (ks. Rossi 2022).

Tästä kuvauksen runsaudensarvesta siirrytään sitten vertaukseen, jossa kertoja vie lukijan kokonaan ulos salista, kertojan kanssa purjehtimaan ja kokemaan, miten purjehtija ilahtuu odotetun tuulen viriämisenstä jouduttuaan peilityynen kahlitsemaksi keskellä merta. Kappaleen voi jakaa rakenteellisesti kolmeen osaan: Ensin on kaksi keskenään paralleelista osaa, joissa vertausta kehitellään ja jotka aloittaa toistuva ”On kumma tunto”. Viimeinen osa (”Se sama humaus [– –]”) on vertauksen selittävä osa, jossa palataan saliin. Merkitysten risteily vertaavan merikuvan osien välillä samoin kuin vertaavien osien ja verrattavaan viittaavan osan välillä täydentää sitä merkityskudosta, joka rakentuu mikrotasolla erilaisten kuvien ja paralleelien keinoin.

Paralleelit ”on kumma tunto” -ilmaukset, joilla viime kädessä on sama merkitys, mutta joiden sisällä on variaatiota, selittävät toisiaan: Esimerkiksi ensimmäisessä jaksossa on metafora ”ilman lintu” siipineen ja ”katras” jota tuuli paimenena kaitsee; toisessa sekvenssissä on suora viittaus tuuleen (ilman lintu on tuuli) ja aaltoihin (katras on aallot). Ensimmäisessä jaksossa mainitaan vene ja peräsin, toisessa veneen metonymiat purje ja keula; ”hajukarvojen kärkiin” selittyy toisessa ”sieraimiin” ja niin edelleen. Kaikkien eritasoisten paralleelien, soinnuttelun sekä metaforien ja muiden kuvioiden erittely on lähes ylivoimainen tehtävä, jonka haitat saattaisivat ylittää hyödyt. Kilven tekstin elävyyys ja elämä johtaakin jälleen vahvasti tunnetason kokemukseen. Tavoitteeksihan on ilmitasollakin asetettu tunnetilan kuvaaminen, ja kuvallisen arsenaalin avulla konkretisoidaan kokemuksena se, mitä kertoja nimittää ”kummaksi tunnoksi”.

Alkulauseen ensimmäinen sisäinen paralleeli selittää kumman tunnon ”ilonväriksi sydänelässä”, mikä antaa positiivisen merkityslatauksen, jota ”kumma” yksin ei sisällä. Tyynellä merellä pitkän odotuksen jälkeen viriävä tuuli takaa purjehtimisen edistymisen eli vahvistaa myönteistä tunnetilaa ja antaa kertojalle tilan paitsi kuvata saariston olennaista maisemapiiriä myös siirtyä lyyriseen rekisteriin. Niin tuuli kuin aallotkin vielä elollistetaan, ja erityisesti toisessa osassa aistimaailmaa täydennetään viittaamalla haju- ja makuelämyksiin. Näin vertaus ennakoii salissa tapahtuvaa siirtymää totin odotuksesta oven avautumiseen ja totitarjotimen saapumiseen. Samalla vertauksen huimat merelliset kuvat ja tun-

not varmistavat koomisen efektin, kun virkistykseen humaus koskeekin toin makua kielellä. Ylevän sfääreistä laskeudutaan arkipäiväisten inhimillisten heikkouksien alueelle. Ihminen ajattelee, mutta ihminen on eläin. Kilven ”sanakuvat” asettuvat osaksi kokonaisvisiota, joka ohjaa kirjoittamista, vaikka kysymys ei välttämättä ole tietoisesta harkinnasta vaan kognition alitajuisista liikkeistä.<sup>31</sup>

## Kokonaisuus ja tunteet

Kilven Saaristosarjassaan rakentamaa ”totaliteettia” on aiemmin tarkasteltu ennen kaikkea mimeettisen sisällön kannalta. Näin tein myös itse väitöskirjassani (Lyytikäinen 1992). Vaikka käsittelin myös allegorisia ulottuvuuksia, korostin silloin, kuinka Kilpi kaikissa ”sanakuissaan” ja vertauksissaan rakentaa kuvaa yhtenäisestä saaristolaisyhteisöstä. Kun Kilpi *Alastalon salin* esiluvussa ”Kirkkomaa” manaa vainajia virkoamaan haudoistaan, hän itsekin korostaa sarjansa mimeettistä perustaa. Vaikka on totta, että kokonaisuus hahmottuu ehjänä saaristomiljöönä konkreettisella tasollaan, johtaa Kilven tyylin tarkastelu pohtimaan asiaa uudelta kannalta. Kuvatessaan kokonaisuutta edellä siteeratussa lausumassa Kilpi itse asiassa korostaa ”tuntoa”: ”jokainen tilanne, jokainen ihminen, jokainen sanakuva [– –] on ammennettu *suoraan eletystä tunnosta*”. Tämän voi jälleen tulkita kertovan Kilven muistoista ja kokemasta sisällöstä, mutta samalla se vihjaa Saaristosarjan tyylin emotionaaliseen lataukseen.<sup>32</sup> Kilvelle kerronnan kieli ja rytmi ovat olennainen osa ”totaliteettia” ja hänen kirjojensa ”elämää”.

Kilven jälkeensä jättämät käsikirjoitukset, kuten monet hänen kirjeisensä esittämänsä toteamuksetkin, viittaavat totaliteetti-ajatukseen.<sup>33</sup> Hän kirjoitti yhä uudelleen joka lauseen ja virkkeen, kunnes rytmi tavoitti

31 Kilpi itsekin korosti esitietoisia mielen prosesseja ja kielen tuntemattomia ”lakeja”, jotka muovasivat hänen ilmaisuaan: VK Vilho Suomelle 7.4.1937 ja 8.6.1937, Lyytikäinen (toim.) 1993, 25 ja 44–45. Nykyaikainen kognitiotiede on samaa mieltä mielen toiminnasta (esim. Stockwell 2012, 11).

32 Vrt. nuoren Kilven ajatus, että taide ”vapahtaa tunnemaailman ihmisen rinnassa” (IE, 74) tai että totta voi esittää vain ”oman tuntemuksensa” pohjalta (IE, 13); ks. Rojola 1995, 69–70.

33 SKS Kia Alastalon salin käsikirjoitusliuskat.



oikean aaltoilun. Samalla kieli ja sanat muokkautuivat rytmin ja tunteusten ehdoilla sen tietyllä tavalla paradoksaalisen elämäntunnon kuvaksi, joka leimaa Kilven (ja Kiven) huumoria: ”elämän myöntö” josta Kilpi on puhunut, edellyttää kaiken elämän traagisuuden ja pienuuden hyväksymistä ja niiden yli luotua uskoa kauneuden ja rakkauden voimiin, jotka vapahtavat.<sup>34</sup> Kieli saa samalla ulottuvuuksia, jotka eivät pysy järjen kontrollissa. Mielen merellä kaikki virtaa.

Mikrotasolla Kilven omin tyyli merkitsee kielen semanttisten, äänneellisten ja kuvallisten resurssien maksimaalista käyttöä myös emotionaalisen intensiteetin saralla. Tutkimalla kielellisten rakenteiden ja niiden vaikutusten ja piirteiden vuorovaikutusta sisältöjen kanssa voidaan päästä ei-käsitteellisen ja emotionaalisen ilmaisun jäljille.<sup>35</sup> Erialaisten rakenteiden affordansseja voidaan jäljittää rationaalisuuden ja emotionaalisuuden akselilla, kuten Reuven Tsur on tehnyt.<sup>36</sup> Myös tekijän tyyliä on hedelmällistä pohtia tarkastelemalla eriyttävien ja eheyttävien rakenteiden suhdetta ja vuorovaikutusta kerronnassa. Rakenteet voi ymmärtää myös diskurssin tasolla, vaikka Tsur analysoi niitä lähinnä lause- ja säetasolla. Kuten artikkelin alussa mainittiin, eriyttävät (divergentit) kielelliset rakenteet tuottavat pääsääntöisesti emotionaalisia vaikutuksia ja ilmaisevat ei-käsitteellistä sisältöä, eheyttävät (konvergentit) rakenteet puolestaan koherenssia ja rationaalista jatkumoa. Proosan realismissa jälkimmäiset korostuvat: Philippe Hamonin hahmottelemien realismin rajoitteiden joukossa etualaistuvat asiat, jotka Tsurilla liittyvät eheyttyviin verbaalirakenteisiin. Näitä ovat koherenssi, metonyminen jatkumo, rationaalisten diskurssien jäljittely (tiede, historia), ylipäättään loogisrationaalisuus ja sen pohjalta eteneminen kerronnassa.<sup>37</sup> Kilvenkin tyylissä säilyy makrotasolla looginen ja rationaalinen eteneminen: jonkinlainen arjen logiikka, joka kuljettaa pieniä arjen tapahtumia realismin (ja proosan) ehdoilla. Mikrotasolla siirrytään kuitenkin metaforisiin pie-

34 Ks. esim. Kokko 2022, 510; VK Alvar Renqvistille 2.1.1037, Tarkka (toim.) 1990, 182–183.

35 Vrt. Tsur 2003, 8 ja 19. Eräänlaisena iskulauseena voisi nostaa esiin: ”Diffuseness and the avoidance of rational control [– –] a key element in enhancing the emotional potential” (mt., 103).

36 Mielenkiintoisia näkymiä tarjoaa myös Riikka Rossin artikkeli (Rossi 2022), jossa Timo K. Mukan tekijätyyliä avataan fonoemotionaalisen analyysin keinoin.

37 Hamon 1982, 133–146.

noisavaruuksiin ja maailmoihin, joissa eriyttävät verbaalirakenteet (ja poeettinen) alkavat hallita.

Eriyttäviä vaikutuksia Kilven tekstissä tuottavat esimerkiksi kategoriaita hämmentävät metaforat, lineaarisuuden rikkominen ja huomion kääntäminen rationaalisesti järjestyneistä prosesseista assosiativisiin. Stimuloimalla tunnevaikutuksia nämä mahdollistavat holistiset kognitiiviset prosessit analyttisten sijaan. Yleisluonteinen kahtiajako antaa kuitenkin vain suuntaviivoja, sillä vuorovaikutussuhteet ja käyttöyhteydet vaikuttavat siihen, miten mahdollisuudet toteutuvat tekstissä. Eheyttävät verbaalirakenteet tarjoavat eri affordansseja kontekstin mukaan: esimerkiksi mitta tai rytmi voivat synnyttää yksinkertaistettua todellisuuden hallinnan ja rationaalisen ennustettavuuden tunnetta tai hypnoottis-ekstaattista tunnetta sen mukaan, mitkä potentiaalit etualaistuvat. (Tsur 2003, 33–36.) Kilvellä rytmien toisto usein toimii kauneuden hurman ekstaattisten tunteiden virittämisessä jo nuoruudenteoksissa, ja sillä on paikkansa Saaristosarjassakin, vaikka huumori leikkaa ekstaasin ja tuottaa kontrasteja, joita luonnehtii älykäs leikillisyyksi.<sup>38</sup>

Aiemmassa esimerkissä voitiin huomata, miten metaforakylläinen ja personifiointien rikastama kohtaaminen mereltä toimii tunteen metaforana tai allegoriana. Siinä verrataan kahta tunnetilaa, jotka asetetaan metaforiseen suhteeseen keskenään ja korostetaan kaltaisuutta. Kaikki metaforiset ilmaukset, jotka kuvaavat salissa viriävää tunnetta, viittaavat hahmottomiin ja rajattomiin luonnonilmiöihin (tuuli, aallot), joiden rajattomuutta ja rannattomuutta korostetaan; niihin yhdistetään taivaalliseen, iloon, virkoamiseen ja heräämiseen liittyviä positiivisia assosiaatioita, jopa pyhää ("heluntaihuomenen ruohon haju"). Samalla koomiset personifikaatiot ja arkisemmat ja realistiset yksityiskohdat ("sieraimiin", "märkyys ja suolan roiske") pitävät yllä leikillistä sävyä. Toisaalta personifikaatiot nostavat tunneintensiteettiä, ja kuvien vyörytyksen ylenpalttisuus itsessään lisää sekin intensiteettiä. Tunne-elementtejä, kuten

38 Viittaan leikillisyydellä tässä Tsurin analyyseihin, joista hän käyttää englannin termejä *wit* ja *witty*. Tsur erottaa teoksessaan kaksi runouden traditiota: vakavan (eli intuitiivis-emotionaalisen) ja ironis-leikillisen (*witty*). Hän lähtee perusoletuksesta, että runoudessa kognitiivisia adaptaatiomekanismeja käytetään esteettisesti: "Emotion and wit are just such adaptation mechanisms, devised for coping with rapidly changing realities" (Tsur 2003, 81).

soinnuttelua, kasautuu myös intensiivisesti kuviteltuun lasien hehkuun ja kilinään, jossa arkisen kautta kurotutaan ylevään, ja kaikki tämä vertautuu totin odotukseen. Kuvauksen apparaatti on riemukkaasti epäsuhdassa arkisen ja fysiologisen aiheen kanssa. Toisaalta lukijan suuntaan on luotu mahdollisimman orientoiva ja vakuuttava tunteen imitaatio, joka havainnollistaa ja sanoittaa itsessään sanatonta, ei-käsitteellistä tunnetilaa. Lukija kutsutaan tuntemaan tai ymmärtämään tunne sen sijaan, että tunne vain nimettäisiin samalla kun avataan lukijalle ikkuna teoksen konkreettiseen miljööseen.<sup>39</sup> Enemmänkin: meri ja tuuli näyttäytyvät elämän voimina, elämän symboleina ja ihmiselämän rajallisuuden kehyksinä. Näin pieni katkelma laajasta teoksesta heijastaa koko teoksen teemoja ja paljastaa sitä elämäntunnetta, joka läpäisee teoksen. Se etenee rytmin tasolta kuviin, kuvaukseen, kerrontaan ja viime kädessä teoksen kokonaisuuteen asti.

## Lopuksi

Kilven ”sirpale heijastaa” -poetiikkaa voi selvittää monella tasolla. Artikkelissäni esimerkiksi jää vain viittaukseksi se, miten tuo poetiikka syntyi ja muovautui Kilven tuotannon kokonaisuudessa. Laura Kokon Kilpi-elämäkerta (2022) antaa sen ymmärtämiseksi uusia eväitä. Toisaalta Saaristosarjan ja *Alastalon salin* kerronnallisen tason kaleidoskooppi, jota aiemmassa tutkimuksessa ja väitöskirjassani on selvitelty, on tässä kuvattu vain yleisellä tasolla ja yksityiskohtien suhteen viittaankin läheteisiin. Se, mikä koskettaa Kilven Saaristosarjan tyylin ydintä, on paljolti havainnollistettu pienen esimerkin tai ”sirpaleen” kautta. Silti esimerkki, kuten pyrin osoittamaan, paitsi antaa orientoivan näytteen Kilven tyyliin myös avaa ikkunan kokonaisuuteen. Pientenkin yksityiskohtien ja tyylin keinojen tarkastelu tuo esiin Saaristosarjaa kannattelevan luonnon ykseyttä korostavan ihmiskäsityksen. Emotionaalisten ulottuvuuksien

39 Tsur (2003, 107) viittaa Louis Martzin tutkimuksiin todetessaan, että kun asia esitetään välittömästi tunnettavana tilanteena (eikä abstraktiona), sellainen kuva tyydyttää ihmismielen luonnollista taipumusta tarkastella asioita yksityisestä ja konkreettisesta käsin.

tarkastelu johtaa kehollisten ja materiaalistien aspektien maailmaan ja affordanssien dynaamisten vuorovaikutussuhteiden verkostoon. Affordanssien ja rajoitusten tutkimuksen näkökulma yhdistettynä kognitiiviseen tekstintutkimukseen ja esimerkiksi Rossin hahmottelemaan fono-emotionaaliseen tarkastelutapaan tarjoaa välineen myös tekijäpoetiikan tutkimiseen ylipäätään.

## Kaunokirjallisuus

Homeros 1919. *Ilias*. Suomentanut Otto Manninen. Porvoo: WSOY.

Kilpi, Volter 1903. *Ihmisestä ja elämästä* (= IE). Helsinki: Otava.

Kilpi, Volter 1933. *Alastalon salissa* I–II (= AS I ja AS II). Helsinki: Otava.

## Arkistomateriaalit

Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran arkisto (SKS Kia): Volter Kilven arkisto.

## Tutkimuskirjallisuus

Cave, Terence 2016. *Thinking with Literature: Towards a Cognitive Criticism*. Oxford: Oxford University Press.

Cederholm, Per-Erik 1986. *Om det berättade / Volter Kilpis roman Alastalon salissa*. Tukholma: University of Stockholm.

Cohn, Dorrit 1978. *Transparent minds: Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press.

Fowler, Alastair 1982. *Kinds of Literature: An Introduction to the Theory of Genres and Modes*. Oxford: Clarendon Press.

Gibson, James J. 1977. The Theory of Affordance. *Perceiving, Acting, and Knowing*. Hillsdale, NJ: Lawrence Erlbaum Associates, 67–82.

Hamon, Philippe 1982/1973. Un discours contraint. *Littérature et réalité*. Toim. Gérard Genette ja Tzvetan Todorov. Pariisi: Seuil, 119–181.

Harrison, Chloe, Louise Nuttall, Peter Stockwell ja Wenjuan Yuan (toim.) 2014. *Cognitive Grammar in Literature*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins.

Jakobson, Roman 1987/1960. Linguistic and Poetics. *Language in Literature*. Toim. Krystyna Pomorska ja Stephen Rudy. Cambridge, Mass. & Lontoo: The Belknap Press of Harvard University Press, 62–94.

Kokko, Laura 2022. *Volter Kilpi. Elämäkerta*. Helsinki: SKS Kirjat.

- Levine, Caroline 2015. *Forms: Whole, Rhythm, Hierarchy, Network*. Princeton & Oxford: Princeton University Press.
- Lyytikäinen, Pirjo 1992. *Mielen meri, elämän pidot. Volter Kilven Alastalon salissa*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Lyytikäinen, Pirjo (toim.) 1993. *Vieras, vieras minä olen kaikille*. Volter Kilven ja Vilho Suomen kirjeenvaihto 1937–1939 ja muita kirjeitä. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Lyytikäinen, Pirjo 2016. Tunnevaikutuksia eli miten kirjallisuus liikuttaa lukijaa. Johdatusta tunteiden kognitiivisen poetiikan tutkimiseen. *Tunteita ja tuntemuksia suomalaisessa kirjallisuudessa*. Toim. Anna Helle ja Anna Hollsten. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 37–57.
- Polvinen, Merja 2023. *Self-Reflective Fiction and 4E Cognition: An Enactive Approach to Literary Artifice*. New York & Lontoo: Routledge.
- Rojola, Lea 1995. *Varmuuden vuoksi. Modernin representaatio Volter Kilven Saaristosarjassa*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Rossi, Riikka 2022. Ääniä pohjoisesta. Fonoemotionaalinen näkökulma Timo K. Mukan romaaniin *Maa on syntinen laulu*. *Avain*, vol. 19, 1/2022, 10–31.
- Schopenhauer, Arthur 1988/1859. *Die Welt als Wille und Vorstellung I*. Zürich: Haffmans Verlag.
- Stockwell, Peter 2002. *Cognitive Poetics: An Introduction*. Lontoo: Routledge.
- Stockwell, Peter 2012. *Texture. A Cognitive Aesthetics of Reading*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Tarkka, Pekka (toim.) 1990. *Kirjailija ja hänen kustantajansa*. Volter Kilven ja Alvar Renqvistin kirjeenvaihto 1931–1938. Helsinki: Otava.
- Tsur, Reuven 2003. *On the Shore of Nothingness. A Study in Cognitive Poetics*. Charlottesville: Imprint Academic.
- Tsur, Reuven 2008. *Toward a Theory of Cognitive Poetics*. Brighton & Portland: Sussex Academic Press.

# Osa II

## Nykykirjallisuus



# Katabasis ja postuumi

## Infernaalisia trooppeja Louise Glückin lyriikassa

Sari Kivistö

 <https://orcid.org/0000-0002-9565-9291>

Vuonna 2020 Nobelin kirjallisuuspalkinnolla palkitun yhdysvaltalaisen runoilijan Louise Glückin (1943–2023) monet runokokoelmat jäsenyivät antiikin myyttien varaan. Jo kolmas, varhainen kokoelma *Descending Figure* (1980) käsittelee lapsen kuolemaa hyödyntäen ajatonta myyttikuvastoa, mutta vahvemmin nykyhetkeä kerrostavat myytit alkavat näkyä neljännessä kokoelmasta *The Triumph of Achilles* (1985) lähtien. Sitä seurasivat 1990-luvulla nopeassa tahdissa *Ararat* (1990), *The Wild Iris* (1992) ja Homeroksen *Odysseian* uudelleenkirjoitukseksi tulkittava, avioeroa käsittelevä teos *Meadowlands* (1996). Runoilija nojaa tämän jälkeen enenevästi antiikin kuvastoon: *Vita nova* (1999) lähestyy Orfeuksen ja Eurydiken myytin kautta menetyksen ja runouden luomisen kysymyksiä, kun taas *Averno* (2006) sijoittuu Persefone-myytin myötä manalan maailmaan. Kysyn artikkelissani, millaisia tehtäviä antiikin myytit saavat Glückin kirjailijapoetiikassa ja miten myytit ovat välttämättömiä avaimia runoelmien tulkitsemiseen. Myytillä tarkoitan tässä perinteisen tarinan kertomista sovitettuna uuteen kontekstiin ja modernille yleisölle (vrt. myytin määritelmästä Edmonds 2004, 7).

Glückin runojen lukija kiinnittää nopeasti huomiota siihen, että runoilija hyödyntää antiikin myyttiaiheista erityisesti tiettyjä, kuole-



maan ja manalan tarupiiriin kohdistuvia sikermiä. Yksi Glückin tuotantoa läpäisevistä myyttiaiheista näyttäisi olevan manalaan laskeutuminen. Manalamyytteihin luettavat tarinat esimerkiksi Persefonesta ja Demeteristä, Orfeuksesta ja Eurydikestä sekä Sisyfoksesta yhdistyvät runoelmissa nykyhetken taiteilijuuteen, rakkauteen ja arjen tilanteisiin. Keskityn artikkelissani runojen infernaaliseen kuvastoon ja laskeutumisen liikkeeseen Glückin tuotantoa leimaavana ja avaavana piirteenä. Analysoin runoelmia erityisesti kahden käsitteen eli ensisijaisesti *katabasisen* (kr. *katabasis*, 'laskeutuminen') ja toissijaisesti postuumiin (lat. *postumus*, 'viimeinen', 'kuolemanjälkeinen') valossa. *Katabasis* luo Glückin runoudessa erilaisia tulkinnallisia mahdollisuuksia yhdistyessään menneisyyden ja kuolleiden muistamiseen ja tämän muiston kantamiseen läpi elämän. Ehdotan, että manalamyytit saavat Glückin runoudessa metapoettisen, runoilijan työskentelyä kommentoivan tehtävän.

*Katabasista* eli manalaan laskeutumisen myyttistä ja kirjallista aihetta on käytetty kirjallisuushistoriassa Homeroksesta, Vergiliuksesta ja Dantesta lähtien maskuliinisten sankarien tarinoissa, joissa miehet laskeutuvat vainajien pariin etsimään tärkeää tietoa. Glückin runous ei kuitenkaan suoraan jatka tätä miehistä traditiota vaan edustaa perinteistä sukupuoliasetelmaa horjuttavaa feminististä uudelleenkirjoitusta, jossa tilaa saavat manalaan matkaavien miesten sijasta aiemmin sivurooliin jääneet naishahmot ja näiden henkilökohtaiset muistot (klassisten myyttien feministisistä uudelleenkirjoituksista ks. Zajko & Leonard [toim.] 2006). Myyttien uudelleenkirjoitusten uudistavaa kaavaa noudatellen näkökulma vaihtuu siis miessankareista naisiin ja ajattomista myyttisistä sfääreistä arjen tilanteisiin. Glück tulkitsee uudelleen esimerkiksi kuolleen naisen kuvastoa ja manalaan laskeutumisen merkitystä elämän käänteentekeväenä episteemisenä tapahtumana. Konkreettisen myyttikuvaston avulla käsitellään erityisesti menneisyyden muistamista ja metatason kysymystä runouden postuumista luonteesta (*katabasisen* ja muistamisen yhteydestä ks. Scherer & Falconer [toim.] 2020). Glückin runoutta on kutsuttu muun muassa post-tunnustukselliseksi ja psykoanalyttiseksi (Gosmann 2011); runon puhuja rakentuu usein myyttisistä arkkityypeistä, joiden avulla käsitellään henkilökohtaisia muistamisen

ja menetyksen aiheita. Antiikin myyttien tai *katabasis*-aiheen merkitystä Glückin kirjailijapoetiikassa ei ole kuitenkaan toistaiseksi arvioitu riittävästi.

Artikkelini koostuu kolmesta osasta. Esittelen ensin lyhyesti *katabasis*-merkitystä (antiikin) kirjallisuudessa luodakseni kuvaa siitä kirjallisesta traditiosta, jota vasten Glück omassa tuotannossaan kirjoittaa. Toiseksi analysoin Glückin *katabasis*-aiheisia runoja kronologisesti kokoelma kokoelmalta osoittaakseni myyttiaiheiden vähittäistä syvenemistä tuotannossa. Kehittelen lyhyesti myös postuumin ajatusta analysoidakseni runouden ajallisesti kerrostunutta luonnetta. Keskityn artikkelissani Glückin antiikin myyteistä ammentaviin ja kuolemaa tavalla tai toisella käsitteleviin kokoelmiin, jotka kattavat suuren osan tuotannosta. Vaikka kuolema-aiheet jatkuvat sellaisissa Glückin myöhemmissä teoksissa kuin *Faithful and Virtuous Night* (2014), on vuonna 2006 ilmestynyt *Averno* eräänlainen myyttisen *katabasis*-aiheen huipennus; sen jälkeisestä tuotannosta myyttiaiheet jäävät sivuun ja siksi myös tämän artikkelin ulkopuolelle. Artikkelin päätäntäluvussa pohdin antiikin myyttien merkitystä Glückin tuotantoa yhdistävänä piirteenä sekä nykyrunouden kriittisenä ja traditionaalisuutta kommentoivana materiaalina. Kaikki runositaattien suomennokset ovat omiani, jollei toisin mainita.

## Katabasis kirjallisuudessa

*Katabasis* tarkoittaa manalanmatkasta kertovaa tarinaa, jossa sankari laskeutuu vainajien pariin Hadekseen tiettyssä tarkoituksessa ja aikomuksenaan palata maan päälle (ks. Fletcher 2019, 2; Scherer & Falconer [toim.] 2020). *Katabasis*en peruselementteihin kuuluu sankarin ja laskeutumisen lisäksi tiedonhankinta, sillä sankari etsii manalasta tarvitsemaansa tietoa vainajien hengiltä. Matka kuvataan yleensä työlääksi tai pelottavaksi. (Fletcher 2019, 45–46.) Paluu manalasta eli *anabasis* on näistä kahdesta matkanteon suunnasta mielikuvituksellisempi, sillä kuolemaan laskeutuminen on inhimillistä mutta sieltä nouseminen takaisin maanpäälliseen elämään tuo mukaan vielä vahvemman fantasian elementin. Tyypillisesti manalaan laskeutunut sankari kertoo palattuaan

tarinansa vainajien parissa vietetystä ajasta, jolla on yleensä voimakas vaikutus sankarin päätöksiin tai myöhempään elämään.

Glück nojaa yksittäisissä *katabasis*-runoissaan länsimaisen kirjallisuuden kahteen suureen eepiseen pohjatekstiin eli Homerokseen ja Vergiliukseen.<sup>1</sup> Homeroksen *Odysseian* 11. laulu sisältää niin sanotun *nekylia*-jakson, jossa Odysseus suorittaa veriuhrin ja houkuttelee rituaalin avulla vainajien henkiä luokseen. Hän on matkannut kohti ikuisen sumun ja pimeyden peittämää Kimmerien maata Kirken neuvosta voidakseen tiedustella manalan asukkailta tulevaisuudesta ja tietäjä Teiresialta oikeaa reittiä kotiin Ithakaan. Vainajia kutsuakseen hän vuodattaa tummaa uhrieläinten verta kuoppaan. Odysseuksen seurustelua vainajien kanssa on tulkittu suoranaisen matkan sijasta *nekromanteiksi* eli sellaiseksi keskusteluksi vainajien henkien kanssa, jonka tarkoituksena on tuottaa tietoa tulevasta. Tällöin sankari ei välttämättä itse matkusta varjojen maille vaan vain kutsuu vainajia luokseen veriuhrin avulla.

Kreikkalais-roomalaisessa maailmassa tarinat manalanmatkoista tukivat usein mysteeriuskontojen maailmankuvaa ja legitimoivat kulttikäytäntöjä, joiden tarkoituksena oli valmistaa yksilöä kuolemanjälkeiseen elämään (Fletcher 2019, 3). Uskonnollisen syvyyrakenteen ohella manala saattoi saada poliittisia ja historiallisia merkityksiä. Homeroksen *Odysseian* lisäksi antiikin tärkeimpiä manalamyytin pohjatekstejä oli Vergiliuksen *Aeneiksen* 6. kirjan manalanvierailu, jolla oli runoelmassa poliittinen ja patrioottinen ulottuvuus (vrt. Pike 2018). Aeneas kohtasi manalassa surun kentillä hylätyn rakastettunsa Didon ja myöhemmin Elysionin kentillä eli autuaiden asuinsijoilla roomalaisten sankarien kavalkadissa keisari Augustuksen, joka näyttäytyi tulevan maailmanrauhan luojana. Vergiliuksen toisinnossa Aeneas todella laskeutui alas manalaan kulkien sen läpi oraakkeli Sibylla oppaanaan.

1 Näitä pohjatekstejä edelsi sumerilaisesta kuninkaasta kertova ja akkadin sammuneella kielellä noin 2000–1600 eaa. kirjoitettu *Gilgamesh*-eepos, joka sisältää varhaisimman kaunokirjallisen kuvauksen manalanmatkasta. Artikkelissani esiteltyn myyttitarinoiden ohella manalanmatkan myyttiä ovat kommentoineet myös monet muut antiikin tahot, kuten Platonin *Faidon*, Aristofaneen *Sammakot*-komedia ja orfilaisuudesta kertovat lähteet (ks. Edmonds 2004). Aristofaneen karnevalistinen versio Dionysoksen manalaan laskeutumisesta leikittelee sammakoiden kuorolaululla, matkan vaikeuksilla ja pelottavilla vastuksilla. Apuleiuksen *Kultainen aasi* -romaanissa (6.10–21) matkaajana on jälleen nainen, Psykhe.

Vaikka Glück viittaa yksittäisissä runoissaan näihin merkittäviin eepisiin pohjateksteihin, eniten hän hyödyntää antiikin manalan myyttisikermistä kahta muuta tunnettua tarinaa. Näistä ensimmäinen on tarunomaisen muusikon Orfeuksen ja nymfi Eurydiken rakkaustarina, joka kerrotaan esimerkiksi Vergiliuksen *Georgicassa* (4.453–527)<sup>2</sup> ja Ovidiuksen *Muodonmuutoksien* 10. ja 11. kirjassa.<sup>3</sup> Eurydike menehtyy käärmeenpuremaan, mutta Orfeus laskeutuu manalaan noutamaan häntä takaisin elämään. Myytti sisältää sekä manalaan laskeutumisen että sieltä nousemisen motiivin ja yhdistyy Glückillä runoilijan tehtävän pohdiskeluun *Vita nova* -teoksessa. Orfeus epäonnistui yrityksessään tuoda Eurydike takaisin maan päälle, kun hän kääntyi Hadeksen kiellostu huolimatta katsomaan rakastettuaan, joka vajosi näin ikuisiksi ajoiksi takaisin syvyysiin. Menetyksen aihepiiri kertautuu Glückin tuotannossa erilaisina versioina.

Manalakuvaston perinpohjaisin käsittely sisältyy Glückillä *Averno*-runoelmaan, joka muuntelee neljättä tärkeää manalamyyttiä, Persefonen (tunnetaan myös nimellä Kore) tarinaa. Persefone oli hedelmällisyyden jumalattaren Demeterin tytär, jonka Hades vei morsiamekseen manalaan, minkä vuoksi äidin suru kuivatti vuosittain maan. Myytin avulla on selitetty vuodenaikojen vaihtelua. Ryöstöpaikkana oli sisilialainen ikuisen kevään niitty, kuten monissa seksuaalisen väkivallan kuvauksissa. Persefone-myytti rakentuu pääasiassa Ovidiuksen muodonmuutostarinoiden ja Demeterille omistetun anonyymien homeerisen hymnin välittämien myyttitaustojen varaan. Persefonen myytti eroaa muista *katabasis*-kuvauksista siinä, että matkaajana on jumalallinen nainen, joka ei käy manalassa vain kertaalleen, vaan palaa sieltä maan päälle vuosittain lohduttamaan surevaa äitiään. Hän on näin eräänlainen kuoleman ammattilainen ja sellaisena sopiva Glückin kuolema-aiheisen teoksen päähenkilöksi. Nainen myytin keskushenkilönä luo ilmeisiä lähtökohtia myös feministisille tulkinnoille, vaikka Persefonen ensimmäinen matka manalaan onkin ryöstön seurausta, ei Odysseuksen tai

2 Antiikin runouden lähteistä on tapana merkitä näkyviin kirjan tai laulun numero ja sen jälkeen säkeiden numerot. Näiden väliin ei yleensä merkitä välilyöntiä.

3 Vergiliuksen ja Ovidiuksen kuuluisien versioiden ohella Orfeuksen *katabasista* käsitelti lyhyemmin jo Euripides esimerkiksi *Alkestis*-tragediassaan (säkeet 357–362).

Aeneaan tapaan oma herooinen valinta.<sup>4</sup> Persefonen myyttiin ovat kiinnittyneet monet myöhemmät naiskirjailijat kerrostaen näin traditiota (Persefone-myytin mukaelmista ks. Donovan 1989; Louis 2009; Hurst 2012). Moderneissa tulkinnoissa Persefonen myytti taipuu esimerkiksi rikkoutuvien kotien ja itsenäistyvien naisten kuvaajaksi.

Northrop Frye (2006/1976, 64) on kutsunut laskeutumista alempaan maailmaan yhdeksi neljästä länsimaisen kirjallisuuden peruskertomusmallista, joita ovat omasta maanpäällisestä elämästämme katsoen 1) ylemmästä maailmasta laskeutuminen, 2) alempaan maailmaan laskeutuminen, 3) alemmasta maailmasta nouseminen ja 4) ylempään maailmaan nouseminen (apoteosista ks. Kivistö 2016). Fryen mukaan koko länsimaisen kirjallisuuden traditio voidaan järjestää näiden neljän pystysuoran liikkeen ja niiden variaatioiden mukaisesti. Vaikka Glück viittaa myös ensimmäiseen kategoriaan eli sellaisiin taivaasta laskeutuviin hahmoihin kuin Jeesukseen (esimerkiksi runossa ”Winter morning”, teoksessa *The Triumph of Achilles*), hän hyödyntää näistä vertikaalirakenteista erityisesti toista, ihmiselle mahdollista alempaan maailmaan laskeutumisen liikettä, joka saa hänen runoelmissaan kuoleman liikkeen muodon.

*Katabasiksen* aihe on antiikin ohella tuttu monilta kanonisoiduilta 1900-luvun runoilijoilta. *Katabasiksen* avulla on usein käsitelty henkilökohtaista tai historiallista menneisyyttä. Esimerkiksi Ezra Pound aloitti *Cantos*-teoksensa viittaamalla *Odyseian nekyia*-jaksoon ja kuvaamalla vainajien kutsua veriuhrin avulla (Poundista ks. Thurston 2009). Aihe on ollut suosittu uudemmassakin kirjallisuudessa John Barthin *Lost in the Funhouse* -novellikokoelmasta A. S. Byattin teokseen *Angels and Insects* ja Toni Morrisonin romaaniin *Song of Solomon* (ks. Fletcher 2019). Siirtymää reaali maailmasta toiseen on hyödynnetty esimerkiksi Morrisonin tapaan diasporaa ja maahanmuuttoa käsittelevässä kirjallisuudessa. Samalla manalan kuvasto on tarjonnut vertauskuvan monille

4 Homeroksella ja Vergiliuksen *Aeneis*-eepoksessa Persefone (lat. Proserpina) näyttäytyi myös manalan mahtavana kuningattarena eikä vain neidonryöstön uhrina. Vergiliuksen *Georgicassa* (1.39) hän kieltäytyi jopa palaamasta maan päälle äidin pyynnöistä huolimatta. Persefoneen aloittamaa uutta elämää manalassa on pidetty kreikkalaisessa maailmassa eskatologisten toiveiden myyttisenä kuvaajana, joka heijastelee uskonnollista kuvittelua tuonpuoleisesta elämästä (Edmonds 2004, 82–83).

oman aikamme moraalisisille katastrofeille, kuten keskitysleireille. Rachel Falconerin (2007, 27) mukaan katabaattinen matka on modernissa kirjallisuudessa erityisessä yhteydessä ”sisäisyyden käänteeseen”: laskeutuminen manalaan voidaan tulkita sisäiseksi matkaksi ja oman identiteetin etsimiseksi ikään kuin sisältä käsin. Matka on minuuden kertomisen tapa aikana, jolloin minuuteen liitetään vahva sisäisyyden ajatus ja todellista minuutta etsitään kätkeytyistä ajatuksista ja tunteista, joiden löytäminen ja tuominen päivänvaloon voi selkeyttää omaa identiteettiä. Samaa totuuden ja identiteetin etsimisen pyrkimystä heijastaa manalanmatkaan kuuluva ajatus syvyydestä tai tunkeutumisesta syvemmälle ihmisen mieleen (syvyyden käsitteestä ks. Kimmich & Müller [toim.] 2020).

Glückin kohdalla manalaan matkustamisessa on yleensä kyse ajallisesta syvyydestä ja henkilökohtaisen menneisyyden kohtaamisesta myytin avulla. Runojen puhuja laskeutuu keskustelemaan kuolleiden kanssa ymmärtääkseen paremmin omaa historiaansa ja hahmottaakseen suhdettaan menetettyihin läheisiinsä. Runojen taustalla ei aina ole osoitettavissa mitään yhtä myyttistä pohjatekstiä, eikä mikään kokoelma nojaa vain yhteen myyttiin. Yksittäisistä runoista muodostuu kuitenkin yleensä kertova kokonaisuus, joka tulee näkyväksi lukemalla yksittäisiä runoja myytin kertovaa rakennetta vasten. Runoilija kokeilee erilaisia myyttisiä rooleja, jolloin ymmärrys runoilijan tehtävästä on jatkuvaa vuoropuhelua aiemman, monisyisen tradition kanssa. Vaihtelevia myyttiaihteita yhdistää kuoleman ja manalan trooppi, jonka ilmenemiä tarkastelen seuraavassa pitäen silmällä aiheen syvenemistä Glückin tuotannon edetessä.

## Laskeutumisen verbit teoksessa *Descending Figure*

Antiikin myytit eivät vielä saa ilmeistä tilaa Glückin varhaisessa teoksessa *Descending Figure* (1980, jatkossa DF), mutta *katabasis*-aiheeseen nivoutuva kuoleman kuvasto sen sijaan näyttäytyy Glückin runoudessa alusta asti. Teoksen runoja leimaa erityinen kuoleman liike: kokoelman nimen mukainen laskeutuminen sekä kuoleman muut ruumiilliset py-

sähtymisen eleet, kiven kaltainen jähmettyminen ja paikallaan makaaminen. Glückillä kuolema on jähmettymisen ohella tapahtumista, jota ilmaistaan uppoamisen ja hukkumisen kaltaisilla kuoleman liikeverbeillä. Jäinen talvinen maisema ja matalalla siintävä aurinko vahvistavat kuvaa vaipumisesta elävien maailmasta kuolleiden valtakuntaan, vaikka sitä ei tässä kokoelmassa vielä nimetäkään antiikin manalaksi.

Teoksen avaa runo hukkuvista lapsista, jotka talvinen lampi imee syvyksiinsä. Sen myötä lapsen kuolema nousee runoja yhdistäväksi näkökulmaksi. Hukkuvia lapsia seuraavan avausrunon jälkeen siirrytään puutarhaan: se on Glückillä kivisine eläimineen samalla hautausmaa, jossa ihmiset muuttuvat yhtä harmittomiksi kuin eläinten patsaat. ”The fear of love” -nimisessä runojaksossa puhujan vieressä makaava ruumis on ”kuuliainen kuin kivi” (DF, 108), ja rakastavaiset lepäävät yhdessä talvisen auringon alla ”jättämättä varjoja” (DF, 108). Rinnakkain lepäämisen rakkauden kuva peittyi kuoleman liikkumattomuuden kuvalla, kun se sijoitetaan talviseen maahan. Puutarhan ja rakastavainten myönteisten kuvien päälle laskeutuu ikään kuin elämän katoavaisuuden varjo: kuvat muuttuvat kiviviittauksen ja varjottomuuden myötä kaksoiskuviksi, joissa lukija näkee samalla jatkuvasti kuoleman enteen. Runojen lukija harjaantuu nopeasti etsimään kuoleman assosiaatioita kokoelman avausjaksosta, jossa kuvasto jatkuu yksin jäämisen, halvaantumisen, puhumattomuuden, silmien sulkemisen, nukkumisen ja unettomuuden kuvilla. Nämä kaikki saavat kirjaimellisen merkityksensä ohella kuoleman liikkeen muodon. Maisema tukee sosiaalisesta elämästä erkaantumisen tulkintaa: ihmisten ja kylän äänet etäännyvät vähitellen kaukaisuuteen, kun runon puhuja vajoaa omaan jähmettyneeseen tilaansa. Kokoelmaa on tulkittu Glückin elämänvaiheita vasten ja luettu kertomuksena hänen sisarensa kuolemasta syntymän hetkellä (Morris 2006, 5). Samalla teosta voidaan lukea masennuskuvauksena ja yksilön luisumisena oman mielensä syövereihin (katabaattisesta matkasta mielenterveyden kuvaajana ks. Falconer 2007/2005, 113–143). Glückin runojen manalaa onkin tulkittu traumaattisen psyykkisen maiseman kuvauksena (Morris 2006, 101).

Kokoelma lähestyy kuolemaa myös taideteoksen kirjallisen kuvauk-

sen eli ekfrasiksen<sup>5</sup> kautta: ”The sick child” -runossa lähtökohtana on Antwerpenin Rijsmuseumin sairasta lasta esittävä maalaus, jossa lastaan pitelevä äiti on ikuistunut tulevaa kuolemaa uumoilevaan hetkeen. Hetkellisen lumoutumisen jälkeen maalauksen katselijat tempaisevat itsensä irti sen tunnelmasta ja ”havahtuvat pelästyneinä, raapien tummaa maalia kasvoiltaan” (DF, 114) kuin yrittäen välttää äidin kohalta tarttumasta itseensä. Kyseessä lienee hollantilaisen kuvataiteilija Gabriël Metsun maalaus 1600-luvulta, jolloin rutto riehui Amsterdamissa. Maalauksessa äidin ja lapsen asento vastaa *pietà*-kuvatyyppejä, jossa Maria pitelee kuollutta Jeesusta sylissään. Glückin kokoelmassa kuolleen lapsen runoa edeltääkin *pietà*-niminen runo. Seuraava, kuolleelle sisarelle omistettu runo esittää, että kuolleet hiljenevät vasta viimeisinä. Tämän aluksi paradoksaaliselta tuntuvan ajatuksen voi tulkita niin, että heidän muistonsa vaivaa elämään jääneitä; heidän läsnäolonsa tuntuu maailmassa pitkään sen jälkeen, kun heidät on haudattu. Runo onnistuu luomaan kuolleen muistosta pienillä verbivalinnoilla ahdistavan ja painostavan kokemuksen, kun hetkenkin eläneet painautuvat arkkujensa puisia salpoja vasten ja tällä pienellä liikkeellä painavat heitä muistavien mieltä. Kokoelma sisältää myös jakson lamentaatioita eli valituksia.

## Muodonmuutos ja intertekstuaalinen maisema teoksessa *The Triumph of Achilles*

Voisi sanoa, että arkkujen salvat avautuvat vähitellen Glückin tuotannossa *Descending Figure* -kokoelman jälkeen. Sitä seurasi *The Triumph of Achilles* (1985 = TA), jossa antiikin maailma herää jo teoksen nimessä sen viitatessa Homeroksen *Ilias*-eepoksen kreikkalaissankariin Akhilleukseen. Teos yhdistelee antiikin myyttitarinoita raamatullisiin kertomuksiin. Teosta on pidetty Glückin ensimmäisenä selkeänä yrityksenä käsitellä omaelämäkerrallisuutta myyttien avulla antamalla omalle koke-

5 Tässä artikkelissa ei kehitellä ekfrasiksen teoriaa tai analyysiä, koska se on melko vähäisessä roolissa kohdeaineistossa. Antiikin aineistojen kannalta hyviä lähdeteoksia ekfrasisten tutkimukseen ovat esimerkiksi Webb 2009 ja Koopman 2018.



mukselle myytin ikuinen muoto (Morris 2006, 5). Teos käynnistyy isän kuolemasta runossa ”Metamorphosis”. Glück kuvaa runossa vanhuuden ja sairauden synnyttämää sosiaalista railoa ja mihinkään reagoimattoman isän kuolemaa. Hetken aikaa runon isä näyttää elävän nykyhetkessä, kun hän kääntyy katsomaan tytärtään, mutta katseen suunta on suoraan aurinkoon. Hän tuijottaa tyhjillä silmillään ”niin kuin sokea mies tuijottaa / suoraan aurinkoon, sillä / mitä tahansa vahinkoa se voisi tehdä hänelle / on jo tehty” (TA, 157). Runo kuvaa isän ja tyttären viimeistä kohtaamista unohtamisen sanoilla, ja isä vertautuu ilmeettömyydessään itsepäiseen lapseen, joka kieltäytyy syömästä, kunnes hän kääntäessään päänsä pois katoaa yhdessäolon tilasta omaan maailmaansa. Glückin runossa muodonmuutos heijastelee vanhuuden muuttuvaa olemusta ja läheisen ihmisen etääntymistä omaan, muilta suljettuun todellisuuteensa tai toiseen, ikuisuuden aikaan. Runo herättää assosiaatioita Orfeuksen ja Eurydiken myyttiin korostaessaan katseen merkitystä ihmisiä erottavana tekijänä ja samalla tuo myytin menetyksen tunnelman mukanaan, vaikka ei suoraan nimeäkään myyttistä pohjatekstiä.

Teos kokoaa yhteen useita antiikin metamorfooseja: yksittäiset runot kommentoivat muun muassa nymfi Dafnen muodonmuutosta laakeripuuksi, kuvankauniin spartalaisen prinssin Hyakinthoksen veripisaroista versovaa violettiä kukkaa sekä nimirunossaan Akhilleuksen surua Patrokloksen kuoleman jälkeen. Taidehistorioitsija James Elkins (1999, 26) näkee metamorfoosin kivun vastakohtana ja ruumiin älyllisenä uudelleenjärjestelyä, joka vetoaa katsojan intellektuaaliseen kykyyn kuvitella muuttuvia muotoja. Hänelle klassisen kirjallisuuden muodonmuutostarinat ovat kivuttomia tapahtumia: Dafne ei tunne kipua muuttuessaan laakeripuuksi; hän ei tunne millään lailla muuttuvaa muotoaan. Elkins pitää tätä merkinä siitä, että vaikka muodonmuutos koettelee ruumista, se ei kosketa tunteita – muodonmuutos on puhtaasti ”idea” ja älyllistä ”pakenemisen runoutta”, mikä sopii hyvin myös kuvaamaan Glückin viileää ja etäännytettyä tapaa käyttää antiikin myyttejä runoudessaan.

*The Triumph of Achilles* -kokoelman myyttisessä maisemassa painottuu voimakas maan tuntu, joka sitoo runon puhujan multa ja maaperään. Runossa ”Brooding likeness” puhuja kertoo syntyneensä härän

merkissä, raskaana kuukautena, minkä vuoksi hänen niskansa ovat painuneet ikuisesti varjoisaa ruohoa kohti. Alaspäin katsominen luo viittauksia manalan maailmaan kokoelman kontekstissa, jossa toistuvat monet perheenjäsenten ja rakastavaisten kuolemat. Samalla maanpinnan näyttäytyminen rajana, jota vasten ihmiskeho runoissa polvistuu, kumartuu, nojaa tai makaa, piirtää ihmisen maailman rajoja. Runoja suomeksi miettiessä maan tuntu vaivihkaa jopa voimistuu (hautausmaa, maalaus, maailma). Maan tuntua kasvattaa se, että puhuja kulkee jälleen niityillä ja puutarhoissa havainnoiden niiden kasvustoja. Niittyjen uhkaavuus perustui antiikin runoudessa siihen, että ne olivat – luolien tavoin – joko seksuaalisen väkivallan tavallisia näyttämöitä (Giesecke 2007, 19) tai yhdistyivät tyypillisesti kuolleiden maailmaan ja sodan maisemiin.

Glück käyttää toistuvasti runojen nimiä luodakseen yhteyden myyttiin ja rakentaakseen runoon ajallisen kaksoisvalituksen, jossa ajaton pastoraalinen maisema näyttäytyy yhtä aikaa myös historian synkässä valossa. Esimerkiksi ”Marathon”-nimisessä runojen jaksossa vihreää niittyä täplittävät pienet valkoiset voikukanhaituvat ja runon puhuja kumartuu maahan kuin rukoukseen. Kumartumisen ele ja liikkumattomuus vihreän niityn keskellä värjäytyvät runon nimestä pahaenteisiksi ja historian kauhuja muisteleviksi, jos paikkaa ajattelee kreikkalaisten ja persialaisten välisen verisen Marathonin taistelun aiempänä näyttämönä; niitystä tulee nimen myötä surujen kenttä, jonka viattomien kukkien alla lepäävät vainajien sielut. Kasvit ovat osa kuoleman runokieltä. Esimerkiksi ”Hyacinth”-runossa Apollonin myyttisen kauniin Hyakinthos-rakastetun kuolemaa kehystävät mustasydämiset orvokit ja muut manalan kasvit. Runossa todetaan, että ”antiikin aikana ei ollut kukkia, / vain poikien ruumiita, kalpeita ja täydellisesti kuviteltuja” (TA, 166). Säkeet kurottavat ikään kuin myyttejä edeltävään aikaan, jolloin monista lajien syntyä selittävistä myyteistä tuttu muodonmuutos esimerkiksi hyasintiksi tai narsissiksi ei ollut vielä tapahtunut. Toteamus valottaa myös Glückille ominaista tapaa nähdä kukissa kuvitteellisia runouden tasoja ja alleviivaa runouden tehtävää luoda haavoista ja kärsimyksestä kukkien kaltainen toinen todellisuus. Samalla lainaus muistuttaa, että kukkia kuvattiin antiikin runoudessa varsin vähän (ks. Kivistö

2009) ja silloinkin oli usein kyse manalan kasveista. Vergilius kuvasi manalan maisemia ja rakennuksia selvästi Homerosta enemmän: surun kentillä kasvoivat aholaitumet ja myrttien metsät, joihin onnettomasti rakastuneet kätkeytyivät.

Glückin runoudessa maisemassa on aina läsnä myyttinen taso. Palanut pelto ei ole vain ihmisen käden tai ukkosen polttamaa maata, vaan runoilija näkee siinä myyttisen kaksoiskuvan maan äidistä Demeteristä, jonka suru tyttären menetyksestä korventaa maan (myöhemmässä kokoelmassa *Averno*). Antiikin jumalat eivät ole transsendenteja vaan immanentteja ja maailmassa läsnä. Maisemaa läpäisevät kirjalliset ja myyttiset kerrostumat, aivan kuten kirjallisissa puutarhoissa on läsnä ajatus sekä viattomasta paratiisista ajasta että hautausmaasta. Paratiisikuvitelmien sijasta Glückin runoutta leimaa kuitenkin manalakuvasto; *locus amoenus* perinteisesti kuvaavien kirkkaiden lähteiden, vehreiden niittyjen, varjoisien luolien ja viheriöivien lehtojen sijasta kirjallista maisemaa hallitsevat kulottuneet pellot, jäinen ilma ja pohjattomat laaksot, joista on vaikea nousta takaisin maan päälle.

Paratiisikuvaston hylkääminen on tietoinen poeettinen valinta. Kirjailija hylkää idealisoivan maailmankuvan ja näyttää lukijalleen maailman raadollisemmassa valossa, katsomalla taivaan sijasta maahan. Kuvamalla manalan maisemaa runoilija tuottaa samalla poissaolon kautta sen vastakohdan, paratiisillisen maiseman, jota ei enää ole. Maiseman käsittely on intertekstuaalista: mikään maiseman elementti ei ole täysin ymmärrettävissä ilman sen aiempia kirjallisia kerrostumia. Intertekstuaalisessa maisemassa esimerkiksi luola kantaa mukanaan Platonin luolavertausta tai mielikuvaa luolassa asuneesta nymfi Kalypsosta, joka sai Odysseuksen hetkeksi keskeyttämään merimatkinsa *Odysseian* viidennessä kirjassa. Kyse on kaksoiskuvasta, joka valottaa asioiden monitulkintaisuutta ja samanaikaista näkemistä eri näkökulmista. Etenkin Glückin varhaisissa kokoelmissa myyttinen taso on läsnä tällaisissa ajattomissa maisemaelementeissä – saarissa ja luolissa, jotka luovat yhteyksiä antiikin (tai raamatullisten) myyttien maailmaan ilman, että näitä näkyvästi nimetään pohjateksteiksi. Glückin runojen maisemaa voisi edeltävän pohjalta luonnehtia sanalla *temenos* eli pyhä paikka. Tällainen paikka on tyypillisesti luonnonkaunis niitty tai muu maisema, jossa tun-

tuu jumalallinen läsnäolo – esimerkiksi *The Wild Iris* -teoksessa (1992) puhuvat kukat ja panteistinen luonto. *Temenos* on tarkoitettu ihmisten kanssakäymiseen jumalten kanssa, ja tällaiseksi myös Glück rakentaa runojensa maiseman. Niissä on aina läsnä sekä inhimillinen tai materiaallinen todellisuus että jotain tuonpuoleista.

Kuolema esitetään *The Triumph of Achilles* -kokoelmassa toistuvasti luovuuden lähteenä ja ihmisyyden syntyinä. Kun nimirunossa Akhilleus suree kuollutta rakastettuaan, tässä surussa näyttäytyy heeroksen kuolevainen puoli, ihmisuus. Tai kun runossa ”Summer” nuorten rakastavasten hurmio alkaa vähitellen tasaantua ja kesäyöt samalla viilentyä, erottuvat he sulautuneesta subjektista jälleen omiksi yksilöikseen, mikä mahdollistaa taiteilijan elämän: ”me olimme taas taiteilijoita” (TA, 186). Taiteilijuus kasvaa runoissa menetyksistä, niiden kokemuksista ja poismenon hyväksymisestä. Glück ilmaisee ajatuksen kärsimyksen merkityksestä taiteilijuudelle runossa ”The mountain”, joka tiivistyy yhden manalan asukkaan eli Sisyfoksen myytin ympärille: runon puhuja kuvailee oppilailleen taiteilijantyötä Sisyfoksen työnä, jossa työnnetään uut-terasti kiveä vuoren rinnettä ylös, vaikka se vieriinkin saman tien takaisin laaksoon. Kun koululuokka ei suuremmin kiinnostu tämän työn palkitsevuudesta, puhuja lisää myyttiin dramatiikkaa ja muistuttaa sen tapahtuvan helvetissä. Huippuja tavoittelevan työn sijasta rangaistuksen ironinen assosiaatio tiivistää taiteilijan työn ytimen.

## Kuoleman kesto *Araratissa*

Kuoleman aihepiiri yhdistää Glückin tuotantoa samaa teemaa varioivaksi jatkumoksi. Seuraavassa kokoelmassaan *Ararat* (1990) Glück jatkaa kuolema- ja vuoriaiheeseen kehittelyä erityisesti ajallisesta perspektiivistä. Antiikin myyttisen Kreikan sijasta tapahtumat sijoittuvat Vanhan testamentin maisemiin, sillä teoksen nimi viittaa vedenpaisumusmyyttiin ja vuoreen, johon Nooan – joka on myös Glückin pojan nimi – arkki pysähtyi hukutetun maailman viimein paljastuessa veden alta. Vuorelle kiipeäminen on tässäkin kuoleman värittämää ja työlästä, sillä teos käsittelee perheen isän poismenoa ja aiemmin menehtyneen sisaren

menetystä (Morris 2006, 7). Perhesuhteiden myötä katse kääntyy jälleen henkilökohtaiseen menneisyyteen, kun isän viimeisiä hetkiä rekonstruoidaan runoissa ja runoilija luo myyttisen menneisyyden ohella myös omat edeltäjänsä (isänsä) ja perhehistoriansa runoissaan. Ararat tarkoittaa kokoelmassa raamatullista vuorta, mutta viittaa myös juutalaiseen tapaan viedä pikkukiviä haudoille vainajien muistoksi. Pienistä kivistä kasvaa runoelman nimirunossa ”Mount Ararat” vuoren kokoinen surun monumentti juutalaisten ankaralle jumalalle, joka ei epäröi riistää läheisiä toisiltaan.

Kuolema ei ole nimettävä hetki tai yksittäinen tapahtuma Glücken tuotannossa, vaan se laajenee aikakausia ylittäväksi kestoksi. *Araratissa* kuolema jatkaa työtään perheessä pitkään, sillä isän poissaolo muuttaa jäljelle jääneiden aikakokemuksta peruuttamattomasti: elämää leimaavat toiminnan sijasta tauot ja mihinkään kohdentumaton odottaminen. Vaikka Penelopen nimeä ei vielä tässä kokoelmassa mainita, odottamisen aihepiiri aktivoi tämän myyttihahmon lukijan mielessä, sillä kokoelman naisten roolina on odottaa ja kuluttaa aikaa, vaikka kukaan ei enää palaa. Runossa ”A fantasy” edesmennyttä puolisoaan kaipaava leski tahoo kääntää aikaa takaisinpäin, mutta vain vähän, ei ensisuuvelmaan asti. Ironisessa runossa ”A novel” pohditaan perheen naisten paikkaa miehen – ”sankarin” – mentyä pois. Runon nimi antaa vihjeitä siitä, että runoa tulee tulkita myös metapoeettisena kommenttina. Kertomukseen tarvittava muutos, juoni ja toiminta ovat korvautuneet surevilla naisilla, joiden toimetomuudesta ei synny nimen uumoilemaa runsasvaiheista romaania vaan vain odottamista kuvaava pieni runo. Ironia kohdistuu toiminnan ymmärtämiseen miehisenä aktiviteettina antiikin maailmankuvan mukaisesti, kun taas naisille jää Penelopen tapaan odottava rooli. Teoksen feministisyys näkyy siinä, että kerronta kohdistuu naiseen, leskeen ja tyttäriin, joiden vähäeleinen passiivisuus surun hetkellä kommentoi epiikan toimintaa painottavaa kerronnallisuutta ja ironisoi seikkailu- ja sankarikeskeistä homeerista *katabasis*-traditiota.

Ironiaan kuuluu, että siirtyminen naisten maailmaan ei käy aivan ongelmitta. Runossa ”New world” puhuja tarkkailee äitiään, joka on aviomiehensä menetettyään vapautunut elämäänsä omaa elämäänsä mutta kuin karkuun päässyt ilmapallo tai emoalukseensa yhteyden menettänyt

astronautti: hän ajelehti vailla yhteyttä maahan. Perheen isän kuolema sysää naiset juurettomuuden tilaan ja liikkeeseen, jossa runon puhuja pohdiskelee myös omaa suhdettaan ajan kulumiseen. ”Paradise”-runo palaa lapsuuden maisemiin, joihin tuo etäisyyttä puhujan aikuisuuden lisäksi paratiisimyytin kuvasto: lapsuuskodin pihapiiri on kuin paratiisi, johon runojen puhuja suhtautuu kuitenkin epäillen – kenties sitä ei koskaan ollutkaan. Ajan kulumista ja puhujan kasvua aikuiseksi kuvastaa maailman kutistuminen: lapsen mielessä valtavina maisemassa seisevät talot ovat kasvaneet tiiviimmin yhteen ja lapsuuden puut ovat kadonneet. Vanhaan kotiin jäänyt leski katselee yksinään televisiota muistojen kullatessa lapsuuden kylän paratiisiksi mutta niin, että kyljessä tuntuu edelleen syntymän kipu ja paratiisin ensimmäinen mies on poissa. Glück kuljettaa tämänpuoleisista arkisista paikoista puhuessaan jatkuvasti mukana myyttisen luennan tasoa.

Kokoelmassa on aiemmista teoksista tuttu, kuoleman loihdima pysähtyneisyyden tunnelma. Läheisen kuoleman myötä elämä näyttää pelkältä ajan kuluttamiselta – leski istuu hievahtamatta sohvalla hautajaisvieraiden keskellä, lapsenlapsi ajelee päämäärättömästi polkupyörällään katukiveyksillä ja eri sukupolvien naiset pelaavat ajankulukseen korttia (runossa ”Widows”). Ajan kulumisen fokus tuo mieleen Virginia Woolfin romaanien kerronnan ajan, jossa kerronta saa paljon tilaa, vaikka juuri mitään ei tapahdu. Samalla runo kiinnittää huomiota ajan kuluttamiseen ihmisen elämän kuvana. Eri sukupolviin kuuluvien naisten kumartuminen korttipelinsä ääreen heijastaa heidän emotionaalista vetäytymistään omaan maailmaansa menetyksen jälkeen: he kieltäytyvät jatkamasta entistä elämäänsä, koteloituvat kaltaistensa seuraan ja kana-voivat kollektiivisen surunsa rituaalinomaiseen tapahtumattomuuteen ja kortinpeluuseen (vrt. Morris 2006, 115). Runon ”Labor day” sanoin ihmiselämä ei ole kokonainen virke, vaan vain kesuura eli henkäys tai tauko runosäkeessä, mitä runoelman pysähtyneisyyden ja odotuksen aiheet osaltaan valaisevat.

## Feministinen odotus *Meadowlandsissa*

Glückin poetiikkaan luo yhtenäisyyttä se, että edeltävässä kokoelmassa alustavasti tapailtua aihetta tyypillisesti syvennetään seuraavassa teoksessa. Syvenemisen liike leimaa Glückin tuotantoa kokonaisuutena: esimerkiksi *Araratissa* alkunsa saanutta odottamisen tematiikkaa kehitellään edelleen myyttikontekstissa kokoelmassa *Meadowlands* (1996, = M). Teos uudelleenkirjoittaa *Odysseian* tarinan sivuhenkilöiden eli kotona odottavan puolison Penelopen, perheen pojan Telemakhoksen ja Odysseuksen rakastajattarien, kuten Kirken ja seireenien, näkökulmista. Asetelma on tavallinen feministisissä uudelleenkirjoituksissa, joissa uudistetaan epiikan sankaritekoja ylistävää maailmankuvaa korostamalla esimerkiksi naisnäkökulmaa (*Meadowlands*-teoksesta *Odysseian* muunnelmalla ks. Morris 2006, luku 9). Runokokoelma alkaa eepin muusainvokaation modernilla muunnelmalla, mikä ilmentää teoksen uudistavaa, runonlaulannan nykyaikaan tuovaa poetiikkaa. Kun Homeros aloittaa *Iliaan* kutsumalla muusia antamaan runonlaulajalle sanat ja sävelen Peleuksen pojan Akhilleuksen vihan laulamiseksi, tässä dialogimuotoinen epigrafi varioi invokaation elettä modernilla otteella: ensin toinen ääni valitsee oman lempimusiikkinsa (oopperan ja *Figaron*, ”ei. Figaro ja Tannhäuser”, M, ix), minkä jälkeen ääni sanoo: ”Nyt / on sinun vuorosi: laula minulle jotain” (mt.). Invokaatiomuunnelman jälkeen kokoelman avaa Penelopen lauluksi otsikoitu runo, joka antaa näin äänen myytin naiselle.

Posthomeerisessa antiikin maailmassa Penelope oli uskollisen ja hyvämaineisen vaimon perikuva, joka ei liikkunut eikä matkustanut – toisin kuin pahan naisen arkkityypit Helena, joka ryöstettiin Troijaan, ja Mustaltamereltä argonauttien matkaan lähtenyt Kolkhiin kuninkaan tytär Medeia.<sup>6</sup> Penelope oli paradigmaattisen kärsivällinen hahmo, jonka

6 *Odysseian* sisältyy ajatus Helenan merkittävän vaikutuksesta miehiin koko Troijan sodan laukaisijana. Myöhemmät feministiset tulkinnat ovat pitäneet Helenaa kuitenkin vain miesten keksimänä tekosyynä sotimiseen. Esimerkiksi Christa Wolfin *Kassandrasa* (1983) Troijan Helenaa ei ole: hän on vain keksitty julkinen symboli (ks. Koelb 1998, 139), jota miehet käyttävät oikeuttamaan omaa sotaan. Paris tuo laivasta vahvasti viltteihin käärityn naisen ja kätkee tämän Troijan palatsiin lepäilemään. Ihmeellinen Helena motivoi miehiä sotaan, mutta valtaapitävät tietävät, että hän ei koskaan tullutkaan Troijaan. Helena on vain nimi, johon sotilaiden toivotaan uskovan.

identiteetin ytimenä oli odottaa ja muistella miestänsä. Feministiset tulokset ovat kuitenkin nojanneet joihinkin jo *Odysseiassa* idullaan oleviin piirteisiin, jotka valmistelevat tilaa Penelopen aktiivisemmän roolin ymmärtämiselle. Penelopea on pidetty *Odysseian* arvoituksellisimpana henkilöhahmona, jonka ajatuksista tai motiiveista on vaikea saada varmuutta. *Odysseiassa* Penelopea katsotaan eri näkökulmista (aviomiehen, pojan, kilpakosijoiden), mikä tekee jo Homeroksen kerronnasta moninäkökulmaista ja haastaa uskollisuuden juonikaavaa. Fokuksessa on myös Penelopen sisäinen draama vaikeassa tilanteessa: Ottaako hän miehensä vastaan? Odysseuksen tahtotila palata kotiin on selvä, mutta mitä vaimo ajattelee tilanteesta? Homeroksen Penelope tarjosi mahdollisuuksia uudelleenkirjoituksille myös siksi, että hän oli salaa aktiivinen naishahmo, joka vaikutti itse omaan kohtaloonsa. Hän pitkitti uutta liittoa, huijasi kosijoita, kutoi ja purki käärinliinaa sekä perusti jousiammuntakisan; hän punoi näin omaa tarinaansa miehisen epiikan taustalla ja ohjasi tapahtumia valinnoillaan.<sup>7</sup>

*Odysseiassa* hahmottuu naisten varaan kahden juonen rakenne. Ensimmäkin eepoksessa on ilmeinen lineaarinen kaipaamisen, kotiinpaluun (kr. *nostos*) ja avioliiton jatkuvuuden juoni, jonka kysymyksiä ovat: Palaako Odysseus? Odottaako Penelope? Lukijaa houkutellessaan vihjeillä laatimaan hypoteeseja paluun onnistumisesta ja Penelopen uskollisuudesta. Toisaalta eepoksessa on seikkailuaineuksen myötä episodimainen, lukijan uteliaisuutta ruokkiva digressioiden ja toisten naisten juoni, jonka myötä keskitytään hetkeksi Kalypson, Kirken ja seireenien hahmoin. Glück hyödyntää teoksessaan näitä molempia linjoja: kreikkalaisen *nostos*-kirjallisuuden juonikaavaan kuuluva kotiinpaluu muuntuu hänellä ajalliseksi liikkeeksi, muisteluksi ja paluuksi nykyhetkestä lapsuutta kohti – kuten ”Nostos”-runossa todetaan, ”katsomme maailmaa kerran, lapsuudessa. / Loppu on muistelua.” (M, 43.). Eepinen tausta vahvistaa teoksessa menneisyyden tavoittamisen ja muistiin painamisen tehtäviä.

7 Penelope esimerkiksi huijasi Odysseusta aviovuoteen paikasta selvittääkseen, oliko kotiin palannut muukalainen todella kauan kaivattu aviomies (*Odysseia* 23.177–). Aviovuode oli veistetty elävään puuhun, joka kasvoi heidän makuuhuoneessaan ilmentäen avioliiton elinvoimaa ja kestävyyttä, juurtumista, joten sen siirtäminen ei onnistunut ilman jumalvoimia, minkä Odysseus hyvin tiesi ja näin todisti identiteettinsä.



Samalla Homeroksen digressioista tutut naiset nostetaan päärooliin. *Odyseian* tapaan teoksessa käydään myös manalassa runossa ”The rock” (M, 35–36), jossa runon puhuja kysyy pimeyden hengeltä manalan oloista, sillä hän on lähettämässä miehensä sinne. Runon nimi viittaa kiveen, jolla Homeroksen Odysseus istui seurustellessaan vainajien henkien kanssa veriuhrin äärellä. Samalla runo muodostaa eräänlaisen laaksokohdan tai syvemmän kokoelman keskelle, aivan kuten *Odyseian nekyia*-jakso tai Aeneaan manalanmatka olivat eeposten puolivälissä.

*Odyseia* luo rivien välissä lukuisia täydentämisen mahdollisuuksia, joita Glückin teos hyödyntää antaessaan feminististen uudelleenkirjoitusten tavoin äänen myytiin naisille ja kuvatessaan Penelopen odotusta sekä Kirken kautta avautuvaa toisen naisen näkökulmaa. Kirke riisutaan noitamaisista piirteistään, ja pariskunnan eroa valotetaan perhekeskeisestä perinteestä poiketen rakastajattarien yhtä lailla haavoittuvista näkökulmista. Runossa ”Circe’s grief” hän jättää jäähyväiset rakastamalleen Odysseukselle näyttäytymällä Penelopen huoneessa epämääräisenä aavistuksena, joka jättää kuitenkin jäljen puolison mieleen: ”Kun / näet hänet jälleen, kerro hänelle / että näin jumala jättää jäähyväiset: / jos olen hänen mielessään ikuisesti / olen elämässäsi ikuisesti” (M, 46). Kirke puhuu useissa kokoelman runoissa ja testaa jumalallisia voimiaan yrittäessään estää Odysseuksen väistämätöntä paluuta kotiin. Kirken hahmossa näyttäytyy myös vitsaileva satiirikko runossa ”Circe’s power” (M, 37): ”En ole koskaan muuttanut ketään porsaaksi. / Jotkut ihmiset ovat porsaita; teen heistä / vain porsaan näköisiä.” Glückin teoksessa *Odyseia* henkilöineen tarjoaa lähtökohdan modernille parisuhdekriisille, jonka toisinaan banaalienkin piirteiden käsittely myyttien korkealla kielellä on tietoisesti altis parodiselle etäänmytykselle.

Feministisissä uudelleenkirjoituksissa on olennaista, että naisten annetaan kertoa tarinansa omista näkökulmistaan.<sup>8</sup> Glückin ohella Margaret Atwoodin *The Penelopiad* (2005) on tärkeä teos kuvatessaan

8 2000-luvulla feministisistä uudelleenkirjoituksista on syntynyt populaari ilmiö, kun kirjamarkkinoille on saatu lukemattomia antiikin myyttisten naisten näkökulmista kerrottuja romaaneja, kuten Madeline Millerin *Circe* (2018), Pat Barkerin *Iliaseen* pohjautuva ja Briseiksen hahmon esiin nostava *The Silence of the Girls* (2018) sekä sitä seurannut *The Women of Troy* (2021) tai Natalie Haynesin Antigone-myyttiin perustuva *Children of Jocasta* (2017) ja Medusan tarinan kertova *Stone Blind* (2022).

Penelopen äänellä *Odysseian* tarinan tuhansia vuosia myöhemmin modernista Hadeksesta käsin. Teosta on kutsuttu Atwoodin tärkeimmäksi laskeutumisen trooppia hyödyntäväksi teokseksi ja ”katabaattiseksi tutkielmaksi yksilöllisistä, sosiaalisista ja intertekstuaalisista muistoista” (Scherer 2020, 244–245). Atwood luo romaanissaan feminiinistä historiallista tilaa, jossa myytin sivuhenkilöille annetaan kerronnallinen päärooli. Atwoodin Penelope korjaa myyttiä painottamalla omaa aktiivisuuttaan tapahtumissa esimerkiksi verbivalinnoilla (*tiesin, käskin, ehdotin*) ja muistuttamalla, että hän järjesti kosijoiden jousiammuntakisan. Atwood kiinnittää Glückin tavoin huomiota runonlaulantaan muistuttamalla myytin suullisista aineksista, sotia koskevista uutisista ja miesten maineteoista, jotka Penelope tulkitsee kuitenkin myyttisiksi väärinkäsityksiksi. Penelope kiistää perinteisten laulujen totuudellisuuden ja kyseenalaistaa miehisen tarina-aineksen luotettavuuden. Atwoodin romaanissa on lukuisia kansanomaisempia laulullisia lajeja, kuten balladeja, valituslauluja, merimieslauluja ja orjalauluja, vastakohtana epiikan ylevyydelle. *Odysseias*sa kokonaan ilman ääntä jääneet ryöstetyt, raiskatut ja lopulta surmatut palvelusneidot muodostavat teoksessa luokkatietoisien kuoron, joka vaatii kovaäänisesti oikeutta itselleen. Uudelleenkirjoitukseen kuuluu sekä Glückillä että Atwoodilla postmoderni ote, kun aiemmin etualaistettuja miehisiä näkökulmia riitautetaan ja korostetaan naisten – kuten Glückillä Odysseuksen rakastajattarien – kautta totuuden pluraliteettia. Eräänlaista postmodernia leikkisyyttä lienee sekin, että Atwoodin teoksessa kaikki henkilöt ovat jo aikaa sitten kuolleet, joten matkan manalaan tekee teoksessa myös lukija. Homeerisen sankaritarun yhdistäminen amerikkalaisen keskivertoperheen arkihuoliin puolestaan luo parodisen ulottuvuuden Glückin teokseen, mikä monipuolistaa perinteistä myyttikaavaa.

## Taakse katsominen ja runouden postuumi luonne *Vita novassa*

Odysseia-myytin jälkeen Glück kääntyi Danten nuoruudenrakkaudesta kertovan *Vita nuova* -teoksen puoleen kokoelmassaan *Vita nova* (2000,

= VN). Sen omakohtaisia aiheita ovat edellisessä kokoelmassa kuvatus-  
ta avioerosta toipuminen, kodin tuhoutuminen tulipalossa – joka rinnas-  
tuu helvettiin runossa ”Inferno” – ja uuden elämän alku (Morris 2006,  
8). Kokoelma käsittelee kauttaaltaan helvetin aiheita, niin että Danten  
varjo lepää ikään kuin koko teoksen yllä. Antiikin myyteistä teos hyö-  
dyntää erityisesti Orfeuksen ja Eurydiken manalaan sijoittuvaa tarinaa,  
mutta runoelmassa viitataan myös Aeneaan ja Didon surulliseen, eroon  
päätyneeseen rakkauteen. Rakastetun poismeno saa runojen puhujan  
samastumaan Orfeukseen, jonka lumoava soitto syntyy Eurydiken me-  
netyksestä. Teos käsittelee pitkälti sitä, miten rakastetun menettäminen  
synnyttää runoilijan, mutta tätä kysymystä lähestytään ironisesti. Ru-  
nojen puhuja havainnoi luomistyön vaatimia uhrauksia ja Eurydiken  
alasteista asemaa pelkkänä itseriittoisen taiteilijan muusana, jonka teh-  
tävänä on kuolla pois ja innoittaa näin surevaa runoilijaa. Runossa ”Lute  
song” todetaan, että ”kukaan ei tahdo olla muusa; / lopulta, jokainen  
tahtoo olla Orfeus” (VN, 17). Orfeuksen laulu ei kykene palauttamaan  
maan päälle Eurydikeä vaan vain Orfeuksen oman palavan runoilijan  
hengen. Runojen turhamainen Orfeus havainnoi itsekin sujuvaa laula-  
mistaan ja yltyy jopa puhumaan ranskaa, rakkauden kieltä (runossa  
”Orfeo”, VN, 18; vrt. säveltäjä Christoph Willibald Gluckin ooppera *Orfeo  
ed Euridice*). Myytin aktivoima taakse katsomisen aihe on merkityksel-  
linen feministisestä näkökulmasta ja luo ilmeisen yhteyden feministi-  
siin myyttirevisioihin. Toisen aallon feministit Adrienne Richin johdolla  
korostivat tarvetta katsoa menneisyyteen ja kirjoittaa vanhoja tekstejä  
uudelleen kriittisestä näkökulmasta tulevaisuuden muutosta varten  
(feministisistä revisioista ks. Plate 2008).

Kokoelman pääteemaksi voi nostaa runouden postuumin luonteen,  
joka henkilöityy kahdesti kuolleen Eurydiken hahmossa (vrt. Morris  
2006, 9). Postuumilla tarkoitan tässä runouden tiivistä sidosta menetyk-  
sen tunteeseen ja lopulliseen poissaoloon, joka ruokkii runollista mieli-  
kuvitusta (postuumin käsitteestä ks. Tambling 2001). Rilken *Die Sonette  
an Orpheus* -teoksen (1922, suom. *Sonetit Orfeukselle*) tavoin myös Gluck  
rinnastaa manalaan laskeutumisen metafiktivisesti runoilijan tehtävän  
kanssa, jota kärsimys ja ikävä inspiroivat ja jossa liikkuminen runouden  
(solipsistisen manalan) ja arjen (maanpäällisen sosiaalisen elämän) vä-

lillä on vaikeaa. Kyseessä on eräänlainen idealisoitu runokuva taiteilijan työstä, joka tarkoittaa laskeutumista manalaan etsimään inspiraatiota menneisyydestä.

Runossa ”Eurydice” (VN, 26) manalaan palaa nainen, jonka siirtymä kahden maailman välillä on korostetun raskas. Kun manalan pimeys ympäröi Eurydikeä hellästi, hän muistaa maanpäällisen elämän kau-neuden. Manalan pimeys ja tummuus, Hadeksen näkymättömyys, oli-vat kuvittelun kohteina jo Homeroksella, jolla nimenomaan ihminen saattoi kulkea manalan varjoihin, jonne edes jumalten katse ei kantanut (manalan myytistä Homeroksella ks. Gazis 2018). Manalan kuvittelu ja Eurydiken noutaminen sieltä ovat runouden aluetta, sillä asioiden palauttaminen ennalleen on ”Castile”-runon (VN, 27) mukaan todellisuudessa mahdotonta; siinä asiat tapahtuvat vain kertaalleen, lopul-lisesti ja peruuttamattomasti. ”Castile” nojaa toistuviin fraaseihin, joi-den avulla testataan menneisyyden rakentuneisuutta ja muistikuvien pettävyyttä; runoilija kyseenalaistaa toistuvasti omat muistikuvansa, ja toistosta syntyy yritys tavoittaa mennyttä. Runoilija kysyy runossa ”Relic” Orfeuksen roolin omaksuneena, ”miten sinä tahtoisit kuolla” (VN, 36) eli kuolemasi laulettavan. Rakkauden kohde on runoilijalle pelkkä reliikki ja inspiraation lähde, Dantelta ja keskiaikaisesta kirjallisuudesta tuttu arkkityyppinen saavuttamaton rakastettu, jonka kärsimyksestä runous syntyy ja elää. Tähän tiivistyy Glückin runouden postuumi luonne: se on kokonaisuudessaan edeltävän kuoleman – myyttisen, kirjallisen ja henkilökohtaisen – merkitsemää.

Runossa ”Inferno” (VN, 42) kerrotaan käynnistä manalan lieskojen poltteessa – manalassa tyypillisesti maksetaan elämän aikana kertynyttä velkaa, mutta Danten ohella runo herättää muistumia myös Didon kuolinroviosta. Toisenlaisen manalakäynnin kokemuksen tarjoaa Aeneas runossa ”The golden bough” (VN, 33). Glück kuvaa Aeneasta selkeänä toiminnallisena hahmona, jonka käynti manalassa on helppo, sillä hän näkee kaikissa asioissa vain niiden käytännöllisen merkityksen. Aeneaan määrätietoinen manalakäynti, keveä nousu takaisin maan pääl-le ja rakkauden uhraaminen sujuivat häneltä ilman suurempaa tuskaa, sillä hän oli runoilijan vastakohta, käytännön mies, jolle riitti tämänpuoleisen imperiumin rakentaminen. Viime kädessä runoilija näkee tämän

kivuttomuuden syynä Aeneaan jumalallisen alkuperän: Afroditen veri virtasi hänen suonissaan ja helpotti hänen tehtäviään, kun taas avioerosta toipuvan ihmisrunoilijan laskeutuminen muistojen manalaan oli aina raskas.

Manalan topografia näyttäytyy *Vita nova* -kokoelmassa paitsi Orfeuksen ja Eurydiken myytissä myös elämänkaaren kuvana. Runossa ”Descent to the valley” runoilija hahmottaa elämän alkutaipaleen työläänä nousuna vuorelle, jonka korkeassa, valoa kohti kohoavassa muodossa tiivistyy nuoruuden näkökulmasta tulevaisuus. Runon puhuja tuntee kuitenkin läheisemmäksi elämänkaaren jälkipuolen, huipulta alas kääntyvän laskun epävarmuuden sumuiseen laaksoon:

[– –] minun mieleni, noustessaan ylöspäin,  
oli kokonaan antautunut yksityiskohdille, ei koskaan  
muodon havaitsemiselle; silmäni  
tarkkailivat hermostuneesti jalansijaa.

Kuinka suloista elämäni on nyt  
laskeutuessaan laaksoon,  
laaksoon, joka ei ole sumujen peittämä  
vaan hedelmällinen ja tyyni.  
Niin että ensimmäistä kertaa tunnen voivani  
katsoa eteenpäin, katsoa maailmaa,  
jopa liikkuu sitä kohti. (VN, 19.)

Runossa mainittu liike tarkoittaa myös astumista kohti kuolevaisten maailmaa aiempien kokoelmien myyttisistä sfääreistä. *Vita nova* sisältääkin edeltäviä teoksia enemmän arki- ja kaupunkielämän kuvauksia ihmisten parissa. Uusi elämä tarkoittaa sosiaalista elämää vapaana myytien kertautuvista juonikaavoista ja yksinäisestä runoilusta manalan varjoissa. Asetelma vahvistuu myöhemmissä teoksissa: sisaruutta ja kuolemaa käsittelevässä seuraavassa *The Seven Ages* -teoksessa (2001, = SA) puhujan kokemus vapautuu myyttisistä kerrostumista ja laskeutuu pyhistä ihmisen ylittävistä avaruuksista kuolevaisten pariin (”laskeuduin, / olin ihminen”, SA, 3; vrt. Morris 2006, 9).

## Persefonen myytti *Avernossa*

Glückin tuotannossa toistuvat kuoleman aiheet saavat kaikkein tiiveimmän myyttisen ilmaisunsa *Averno*-teoksen (2006, = A) Persefone-myytissä.<sup>9</sup> *Averno*-nimi viittaa tuliperäisellä maalla Cumaen lähellä Etelä-Italiassa sijainneeseen kraatterijärveen, jonka uskottiin antiikin aikana olevan yksi manalan sisäänkäynneistä – juuri täällä Aeneas laskeutui varjojen maille. Tulisten kenttien alueella sijainnut järvi luoliineen tunnettiin myös Aeneasta manalaan opastaneen oraakkeli Sibyllan kulttipaikkana. Glück asemoi näin aiemmista kokoelmista tutut laaksot ja rinteet suoraan tunnistettavalle myyttikartalle.

Glück käyttää manalamyyttiä kuvaamaan ihmisen kuolevaisuutta (*memento mori*), runoilijan ja maailman erillisyyttä sekä kommunikation vaikeutta. Kuten Gosmann (2011) toteaa, runoelma pohtii sitä, mitä kuolemasta muistuttaminen tarkoittaa ja miten (omaa) kuolemaa voi muistaa, sillä se on jokaiselle tulevaisuuden, ei menneen, tapahtuma. Vastaus tuntuisi löytyvän runollisesta, spekulatiivisesta muistamisesta, joka havainnoi kaikkialla elämässä läsnä olevaa kuolemaa ja kuvittelee tulevaa. Gosmann (2011, luku 4) on lukenut teosta psykoanalyttisesti jakautuneen mielen kuvauksena, viettäähän Persefone puolet vuodesta manalassa ja puolet maan päällä, kun hänen puolisonsa Hades ja hänen äitinsä Demeter taistelevat hänen sielustaan. Gosmann näkee näissä hahmoissa ihmisen psyyken kolme freudilaista kerrosta, mihin tulkitaan myös Glück antaa eksplisiittisiä vihjeitä. Psykoanalyttinen lukutapa painottaa muotopiirteistä assosiaatioita, epärointiä ja keskeytyksiä, joita teoksen runokieli suosii ja jotka voivat avata aukkoja analysoitavan kohteen tietoisuuteen. Gosmann tulkitsee teosta yksilöllisen tietoisuuden monisärmäisenä kehittymisenä läheisten ja väkivaltaisten ihmisuhteiden välimaastossa. Omaelämäkerrallisena elementtinä on myytin

9 Glück oli sivunnut Persefonen myyttiä (sitä nimeämättä) *The Wild Iris*-teoksessa kuvatessaan luonnon kiertokulkua ja vuodenaikojen vaihtelua: paluuta elämään pitkän talven jälkeen, hetkellistä kesää ja uudelleen tummenevia syysiltoja. Jo tätä ennen toisen kokoelman *The House of Marshland* (1975) runossa "Pomegranate" pensaat palavat punaisina granaattiomenista ja Hadeksen sydän on punainen hedelmä. Nämä runokuvat tulevat suoraan myyttiaineksestä: Demeterille omistetun homeerisen hymnin mukaan Hades sai Persefonen syömään granaattiomenan siemeniä ja varjojen valtakunnan ruokaa syötyään hän joutui jäämään manalaan.

mukainen äidin ja tyttären suhde, siinä missä *Ararat* keskittyi isän ja tyttären jäähyväisiin. Maisema on jäinen ja talvinen (viitaten Hadekseen) tai tulen polttama (ilmentäen Demeterin korventavaa surua tyttärensä menetyksestä).

Teos sisältää muutaman varsinaisen Persefone-aiheisen runon, joista kaksi pidempää ”Persephone the wanderer” -nimistä runoa kehystävät kokoelmaa. Ensimmäisessä näistä kuvataan tytön ryöstöä manalaan. Runoissa valotetaan manalan ja maan välillä vaeltavan Persefonen vaiheita tietoisena myytin tutkijoita askarruttaneista aukkopaikoista: runoissa viitataan toistuvasti tutkijoiden erimielisyyksiin ja spekulatioihin myytin todellisesta kulusta. Runoilija muistuttaa, että emme koskaan kuule mitään tärkeimmästä asiasta eli siitä, miten Persefone itse matkaansa suhtautui. Uudelleen kirjoituksissa myyttihahmon identiteetti nähdään tyypillisesti sulkeutumattomana ja monien eri myyttiversioiden risteyskohtana. Näin Persefonellakaan ei ole lukkoon lyötyä kohtaloa. Runossa ”A myth of innocence” Persefone kasvaa aikuiseksi ja viattomuuden aika näyttäytyy myytin sisäisenä myyttinä, jollaista ei ehkä koskaan ollutkaan. Kritiikki kohdistuu tutkijoiden tapaan selittää myyttejä, joiden ”todellista” kulkua on mahdotonta tietää. Vaeltaminen kuvaa Persefonen kodittomuutta, asettumista kahden maailman väliin ja tutkijoiden katseen tavoittamattomiin. Kiistelevien tutkijoiden ääni runoissa valaisee historian rekonstruointia, sitä miten menneisyyttä tavoitellaan aina jälkikäteisesti nykyhetken käsitysten valossa.

Runossa ”A myth of devotion” Hades rakentaa manalaan täydellisen vastineen Persefonen omasta maanpäällisestä huoneesta auringon valoa myöten, jotta kotiutuminen syvyysiksi olisi helpompaa. Vähitellen hän sanoo kasvattavansa yötä: ”Vähitellen, Hades ajatteli tutustuttavansa hänet yöhön; / ensin lepattavien lehtien varjoina. / Sitten kuu, sitten tähdet. Sitten ei kuuta, ei tähtiä.” (A, 58) Hades, joka ei saa puheenvuoroa vanhoissa *katabasis*-myyteissä, kuvittelee rakastettunsa saapumista ja esittelee öisen valtakuntansa vähitellen lisäämällä yön piirteitä. Hän nimeää Persefonen huoneen ensin uudeksi helvetiksi, sitten puutarhaksi ja lopulta Persefonen tyttödeksi, joka manalan mailla siis menetetään. Teoksen päättää toinen, myytin kertautuvaa luonnetta heijastava ”Persephone the wanderer” -runo, jossa nimihenkilö on kuollut ja

Demeterin maailmaa kuivattava jatkuva suru heijastaa ihmisten maailman väkivaltaisuutta. Kevään paluuta kutsutaan runossa epätotuudeksi, optimistiseksi unelmaksi paremmasta maailmasta ja siitä, että kerran kuolleet voisivat palata. Runon ja teoksen lopussa maanpäällinen ja manalan taso sekoittuvat, eikä lukija enää erota, kumman maailmoista Persefone palatessaan unohtaa, sillä hän ikävöi loppumatta siihen maahan, josta hän on poissa.

## Lopuksi: metafiktiosta, vastamuistoista ja ironiasta

Glückin runoelmissa antiikin myytit luovat teoksia läpäisevää manalan trooppia, joka palvelee muistamisen, kuolevaisuuden, intertekstuaalisuuden ja feministisen kommentoinnin teemoja. Manalaan matkataan kirjallisuudessa tyypillisesti tiedollisista syistä, tulevaisuuden selventämiseksi, mitä varten on tutustuttava myös menneisyyteen. *Katabasis* tarkoittaakin usein laskeutumista menneisyyden ja muistojen maailmaan, joka varjostaa taukoamatta nykyhetkeä. Kuolleiden läheisten parissa saattaa nähdä myös tulevaan, kuten Aeneas näki Rooman tulevan suuruuden. Vainajien tarinoiden myötä manalaa on luettu kirjallisena avaruutena, jonne kerääntyvät kaikki kaukaiset kertomukset takaisin maan päälle noudettaviksi ja henkiin herätettäviksi (Fletcher 2019, 9). Se on nähty paikkana, jossa menneisyyttä säilytetään (Gazis 2018, 25), tai kirjallisena tilana, jonka tarinoita manalassa käyvä sankari kertoo uusina versioina eteenpäin maan päällä (Fletcher 2019, 46).

Matkaaja on Glückillä usein runoilija, jolle matka manalaan tarkoittaa henkilökohtaisiin muistoihin uppoamisen ohella myös matkaa kirjalliseen menneisyyteen ja aiemmin kerrottujen myyttien maailmaan. Runoilija noutaa manalasta myyttejä selventämään tämänpuoleisen elämän vaiheita. Myytit punoutuvat Glückillä eleettömästi osaksi läheisiä ihmissuhteita sekoittuen perheiden, sisarusten ja parisuhteiden traagisiin kulkuihin ja tämänpuoleisen elämän psykososiaalisiin aiheisiin. Amerikkalainen arki ja myytit lomittuvat, sillä allegorisen luennan mahdollisuus aukeaa molempiin suuntiin. Arkea voi lukea myyttien valossa ja myyteissä voi nähdä arkisia merkityksiä, sillä yksityiskohdilla



on jatkuvasti yleisempiä ja toisiin aikoihin viittaavia merkityksiä. Home-roksella Odysseus kohtasi vainajien joukossa oman äitinsä Antikleian ja Vergiliuksella Aeneas isänsä Ankhiseen, joten manalamyytti mahdollistaa läheisten tunteellisen kohtaamisen ja sellaisten intiimien tunteiden ilmaisemisen, joita ei maan päällä koskaan voitu ottaa puheeksi (vrt. Gazis 2018, 116). Tähän mahdollisuuteen Glück tarttuu käsitellessään läheisten kuolemaa teoksissaan. Samalla myytit edustavat ihmiselämään kuuluvaa konventionaalisuutta, josta on vaikea erkaantua elämään täysin ainutkertaista elämää.

Glückin runous hahmottelee manalamyyttien avulla metafiktiivisesti runoilijan roolia menneisyyden, nykyisyyden ja tulevaisuuden välissä. Manalaan matkaa on yleensä yksin, olipa hän vainaja, *katabasistaan* suorittava epiikan sankari tai runoilija – matka tarjoaa yksilölle vastauksia häntä askarruttaviin kysymyksiin ja samalla matkalta tarttuu mukaan vanhoja myyttifragmentteja, joita runoilija yrittää järjestää ymmärtääkseen omaa elämäänsä. Manala ei ole lopullinen päätepiste, vaan sieltä palataan maan päälle, eikä menneisyys näin ole koskaan valmis. Koska manalaan eivät yllä homeerisessa traditiossa sen paremmin tavallisen kuolevaisen kuin jumalankaan katseet, jää manalan kuvaaminen runoilijalle, joka pystyy kuvittelemaan kuolleita poismenon jälkeenkkin, aivan kuten kuolleen Patrokloksen varjo näyttäytyi Akhilleukselle tämän vaipuessa uneen *Iliaan* 23. laulussa. Glückillä manalasta palaa usein miesten sijasta nainen, mikä symboloi erityisesti naisrunoilijan syntyä.

Glückin runous on kirjallista, traditiotietoista ja metapoeettista, sillä yksilöllisiä kokemuksia hahmotetaan suhteessa tunnettuihin myytteihin ja runoilija arvioi jatkuvasti suhdettaan kanonisoituihin myyttiteksteihin. Glückin kohdalla voitaisiin puhua myös metalyyrisyydestä, sillä vaikka kokoelmassa ei pohdita niinkään runojen luonnetta kaunokirjallisina artefakteina, on runoilijan työ todellisuuden ja myyttien risteyskohdassa jatkuvan arvioinnin kohteena. Kuten antiikin tragedian katsoja tunsi myytin kulun jo ennalta, samoin Glückin oletettu lukija tuntee teosten myyttihahmot ja näiden kohtalot etukäteen. Ne tarjoavat tuttua tarttumapintaa ja valmiita juonikaavoja viitteellisten ja episodimaisten teosten lukemiseen. Mielenkiinto kohdistuu siihen, miten myytti kerrotaan ja millaiseen uuteen tilanteeseen se liitetään modernissa maa-

ilmassa. Glückin *katabasis*-runot ovat yhtäältä eräänlaisia ”vastamuistoja”, joissa aiemmin marginalisoidut Penelopen tai Kirken kaltaisten naisten muistot haetaan unohtuneilta manan majoilta takaisin ihmisten tietoisuuteen (vastamuiston käsitteestä ks. Scherer 2020, 246). Glückin runojen fragmentaarisessa maailmassa myöskään mitään maisemaa ei tule ottaa kirjaimellisesti, vaan siinä suodattuvat aina erilaiset aikakerrostumat. Glück viljelee pieniä myyttivihjeitä, joiden avulla lukija tulkitsee viitteellisten runojen omakohtaisia aineksia soveltamalla niihin myyttiavaimia. Tällöin maininta kivistä, luolasta tai runon riveillä juoksenteleavasta koirasta herättää muistumia Sisyfokseen, manalan sisäänkäynteihin tai Kerberoksen sukuun ja aktivoi näin tulkinnan kehyksiä, jotka avaavat runojen merkityskerrostumia ajattomia kirjallisia maailmoja kohti.

*Katabasikseen* yhdistyy runoilijan tehtävän kautta myös *anabasis*, sillä paluu manalasta tarkoittaa menneisyyden muistojen ja pohjatekstien tuomista nykyhetkeen. Myyttisen ja arkisen paikoin jopa banaali yhdistelmä luo myös tyyllistä laskeutumisen elettä Glückin vähäeleiseen tuotantoon, joka sekä ylevöittää ironisesti arkea suurten myyttien avulla että kutsuu vanhoja myyttejä laskeutumaan ikuisuuden juhlavista sfääreistään kohti tavallisen amerikkalaisen perheen jokapäiväistä elämää esikaupungissa. Tässä laskeutumisen eleessä ja mittakaavojen tietoisessa törmäyttämisessä on mukana runsaasti hiljaista itseironiaa Glückin omaa epiikasta ammentavaa poetiikkaa kohtaan.

## Kaunokirjallisuus

Atwood, Margaret 2005. *Penelopeia. Penelopen ja Odysseuksen myytti*. Suom. Kristina Drews. Helsinki: Tammi.

Glück, Louise 1997. *The First Five Books of Poems*. Manchester: Carcanet. Sisältää kokoelmat *Firstborn* (1968), *The House of Marshland* (1975), *Descending Figure* (1980 = DF), *The Triumph of Achilles* (1985 = TA) ja *Ararat* (1990).

Glück, Louise 1998/1996. *Meadowlands*. Manchester: Carcanet. (= M)

Glück, Louise 2000/1999. *Vita nova*. Manchester: Carcanet. (= VN)

Glück, Louise 2001. *The Seven Ages*. Manchester: Carcanet. (= SA)

Glück, Louise 2006. *Averno*. Manchester: Carcanet. (= A)

Wolf, Christa 1983. *Kassandra*. Suom. Oili Suominen. Helsinki: Kirjayhtymä.

## Tutkimuskirjallisuus

- Donovan, Josephine 1989. *After the Fall. The Demeter-Persephone Myth in Wharton, Cather, and Glasgow*. Lontoo: The Pennsylvania State University Press.
- Edmonds, Radcliffe G. III 2004. *Myths of the Underworld. Plato, Aristophanes, and the 'Orphic' Gold Tablets*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Elkins, James 1999. *Pictures of the Body. Pain and Metamorphosis*. Stanford: Stanford University Press.
- Falconer, Rachel 2007/2005. *Hell in Contemporary Literature. Western Descent Narratives since 1945*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Fletcher, Judith 2019. *Myths of the Underworld in Contemporary Culture. The Backward Gaze*. Oxford: Oxford University Press.
- Frye, Northrop 2006/1976. *The Secular Scripture and Other Writings on Critical Theory, 1976–1991*. Toronto: University of Toronto Press.
- Gazis, George Alexander 2018. *Homer and the Poetics of Hades*. Oxford: Oxford University Press.
- Giesecke, Annette Lucia 2007. *The Epic City. Urbanism, Utopia, and the Garden in Ancient Greece and Rome*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- Gosmann, Uta 2011. *Poetic Memory. The Forgotten Self in Plath, Howe, Hinsey, and Glück*. Madison: Fairleigh Dickinson University Press.
- Hurst, Isobel 2012. "Love and Blackmail": Demeter and Persephone. *Classical Receptions Journal* 4:2, 176–189.
- Kimmich, Dorothee & Sabine Müller (toim.) 2020. *Tiefe. Kulturgeschichte ihrer Konzepte, Figuren und Praktiken*. Berliini: De Gruyter.
- Kivistö, Sari 2009. Antiikin ihmisen suhde luontoon. Teoksessa Mika Kajava, Sari Kivistö, H. K. Riikonen, Erja Salmenkivi ja Raija Sarasti-Wilenius, *Kulttuuri antiikin maailmassa*. Helsinki: Teos, 404–424.
- Kivistö, Sari 2016. Satirical Apotheosis in Seneca and Beyond. *COLLeGIUM: Studies Across Disciplines in the Humanities and Social Sciences*, 20, 210–230. [https://helda.helsinki.fi/bitstream/handle/10138/161327/12\\_kivisto1904.pdf?sequence=1](https://helda.helsinki.fi/bitstream/handle/10138/161327/12_kivisto1904.pdf?sequence=1)
- Koelb, Clayton 1998. *Legendary Figures. Ancient History in Modern Novels*. Lincoln: University of Nebraska Press.
- Koopman, Niels 2018. *Ancient Greek Ekphrasis. Between Description and Narration*. Leiden: Brill.
- Louis, Margot K. 2009. *Persephone Rises, 1860–1927. Mythography, Gender, and the Creation of a New Spirituality*. Farnham: Ashgate.
- Morris, Daniel 2006. *The Poetry of Louise Glück. A Thematic Introduction*. Columbia: University of Missouri Press.
- Pike, David L. 2018. *Passage through Hell. Modernist Descents, Medieval Underworlds*. Ithaca: Cornell University Press.
- Plate, Liedeke 2008. Remembering the Future; or, Whatever Happened to Re-Vision? *Signs: Journal of Women in Culture and Society* 33:2, 389–411.
- Scherer, Madeleine 2020. All Must Descend Where the Stories Are Kept. *Katabasis* and

- Self-Reflexive Authorship in: Margaret Atwood's *Surfacing* and *The Penelopiad*. Teoksessa Madeleine Scherer & Rachel Falconer (toim.), *A Quest for Remembrance. The Underworld in Classical and Modern Literature*. Lontoo: Routledge, 239–262.
- Scherer, Madeleine & Rachel Falconer (toim.) 2020. *A Quest for Remembrance. The Underworld in Classical and Modern Literature*. Lontoo: Routledge.
- Tambling, Jeremy 2001. *Becoming Posthumous. Life and Death in Literary and Cultural Studies*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Thurston, Michael 2009. *The Underworld in Twentieth-Century Poetry. From Pound and Eliot to Heaney and Walcott*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Webb, Ruth 2009. *Ekphrasis, Imagination and Persuasion in Ancient Rhetorical Theory and Practice*. Farnham: Ashgate.
- Zajko, Vanda & Miriam Leonard (toim.) 2006. *Laughing with Medusa. Classical Myth and Feminist Thought*. Oxford: Oxford University Press.

# N. K. Jemisinin välineellistyvä ja välineellistävä poetiikka

Spekulatiivisen fiktion käyttömahdollisuudet kuvittelusta kannanottoon

*Elise Kraatila*

 <https://orcid.org/0000-0001-7329-3914>

World Science Fiction Societyyn vuosittain Worldcon-tapahtumassa jakamia Hugo-palkintoja kuvaillaan usein spekulatiivisen fiktion Oscareiksi: erityisesti parhaan romaanin palkinto on yksi arvokkaimmista tunnustuksista, jonka englanninkielinen fantasia- tai tieteisromaani voi saada. Vuonna 2018 amerikkalainen fantasiakirjailija N. K. Jemisin teki historiaa voittamalla palkinnon *The Broken Earth* -romaanitrilogiastaan (2015–2017; suom. *Murtunut maailma*, 2021–2022) kolmatta kertaa peräkkäin.<sup>1</sup> Kiitospuheessaan hän avasi oman poetiikkansa suhdetta spekulatiivisen fiktion perinteisiin ja tulevaisuuden suuntaan tavalla, jossa korostuu tämän aikanaan eskapistiseksi viihteeksi mielletyn kirjallisuudenlajin välineellinen hyöty paremman todellisuuden kuvittelun mahdollistajana:

<sup>1</sup> Palkinnon merkitystä lisää se, että ehdokasasettelu ja voittajan valinta perustuvat kaikille seuran jäsenille avoimeen äänestykseen, joten sen voi nähdä kuvastavan koko faniyhteisön makua ja arvostuksia. Jemisinin *The Broken Earth* on edelleen ainoa romaanisarja, jonka jokainen osa on voittanut Hugon.

Ongelmien tiedostaminen on ensimmäinen askel kohti niiden korjaamista. Haen tieteisfiktiosta ja fantasiasta ajanhengen suunnan näyttäjää: me kirjoittajat rakennamme uusia mahdollisuuksia. Ja kun tämä laji vihdoinkin, vaikka sitten vastentahtoisesti, tiedostaa, että marginalisoitujen ryhmien unelmilla on väliä ja meillä kaikilla on tulevaisuus, myös maailma muuttuu (toivoakseni pian). (Jemisin teoksessa Cunningham 2018, suom. EK.)

Jemisin viittaa puheessaan kamppailuunsa mustana naiskirjailijana spekulatiivisen fiktion kentällä, joka etenkin Yhdysvalloissa on vanhastaan nähty hyvin valkoisena, miehisenä ja arvomaailmaltaan vanhoillisena (esim. Young 2015; Thomas 2019). Hänen Hugo-voittopotkeaan edeltäviä vuosia olikin faniyhteisön eli fandomin piireissä leimannut rajua vastakkainasettelu progressiivisempien, inklusiivisempien äänten ja niitä vastustamaan nousseen konservatiivisen liikehdinnän välillä (esim. Wilson 2018). Erityisesti niin kutsuttu Sad Puppies -ryhmittymä väitti vuosina 2013–2015 kärkkäästi, että ”akateemisen ja ideologiaaltaan avoimen vasemmistolaisen” kirjallisuuden ”epäreilu” voittokulku Hugo-palkinnoissa perustuu ”identiteettipolitiikkaan” taiteellisten ansioiden sijaan ja vie spekulatiivisesta fiktiosta sen alkuperäisen ”hauskuuden” (Oleszczuk 2017, 129, Sad Puppies -kampanjoija Brad Torgensenia lainaten). Tähän väitettyyn kehitykseen voimakkaasti henkilöitynyt Jemisin asemoikin historiallisen Hugo-voittonsa osoitukseksi siitä, että progressiivinen arvomaailma on pääsemässä fandomin sisäisessä kamppailussa voitolle. Samalla myös spekulatiivinen fiktio itsessään on hänen mukaansa kehittynyt joksikin aivan muuksi kuin Sad Puppies -ryhmittymän ”hauskana” pitämäksi todellisuuspaksi. Siitä on tullut ennen kaikkea väline radikaaliin yhteiskunnalliseen kuvitteluun, joka luo tilaa paremman maailman rakentamiselle niin fandomin keskuudessa kuin sen ulkopuolella.

Tässä luvussa käsittelen Jemisinin fiktio tuotannon poetiikkaa tämän kehityksen valossa. Analysoin sitä, miten näkökulma spekulatiiviseen fiktion todellisuuden mahdollisuuksien uudelleen kuvittelun välineenä korostuu hänen teoksissaan yhä avoimemmin edettäessä varhaistuo-

tannosta *The City We Became* -romaanin (2020).<sup>2</sup> Suhteutan Jemisinin oman spekulatiivisen poetiikan kehitystä myös laajempiin kehityskulkuihin nykyfantasiaan ja -tieteisfiktioon liittyvissä arvokeskusteluissa. Keskityn erityisesti Jemisinin teosten tapaan rakentaa jännitettä niissä kuvattujen kuvitteellisten maailmojen ja todellisten yhteiskunnallisten ilmiöiden välille. Väitän, että voimistuva jännite vieraiden maailmojen kuvittelun ja konkreettisen poliittisen kannanoton välillä kehkeytyy Jemisinin tuotannossa ajan myötä yhä keskeisemmäksi osaksi teosten retoriikkaa. Esikoistrilogiassa *The Inheritance* (2010–2011) yhteiskunnalliset teemat ja kannanotto ovat läsnä hyvin abstraktilla tasolla, kun taas läpimurtotrilogia *The Broken Earth* tematisoi jo huomattavasti konkreettisemmin ajankohtaisia ongelmia, kuten ilmastonmuutosta ja systeemistä rasismia. *The City We Became* asemoituu jo täysin avoimesti osaksi muun muassa Black Lives Matter -liikkeen avaamia päivänpolttavia yhteiskunnallisia keskusteluja. Täten katson, että Jemisinin poetiikka välineellistyy ajan myötä: kirjailija valjastaa lajin repertoaarille ominaisen vieraiden todellisuuksien kuvittelun (ks. Roine 2020; Kraatila 2022) yhä suuremmin poliittisen osallistumisen keinoksi.

Vaikka tällainen avoin poliittisuus asemoituukin usein fandomin sisäisessä arvokamppailussa juuri spekulatiivisen fiktion koettua viihdearvoa vastaan, oma tarkoitukseni ei ole luoda vastakkainasettelua poliittisesti orientoituneen välineellisyyden ja näennäisesti ”hyödyttömän” viihteen välille. Yleisön viihdyttäminen on toki sinänsä yhtä lailla välineellinen tarkoitus tarinankerronnalle kuin poliittinen kannanottokin, eikä näiden välillä ole väistämättä ristiriitaa. Jälkimmäisessä tapauksessa välineellisyys kuitenkin korostuu, koska se ohjaa lukijaa tulkitsemaan fiktiota ensisijaisesti sen retoristen tarkoituksien valossa. Tarkoitankin Jemisinin poetiikan välineellistymisellä liukumaa abstrakteista, monitulkintaisista ajatusleikeistä kohti yhä konkreettisempaa ja suorasanaisempaa sitoutumista ajankohtaiseen poliittiseen liikehdintään. Fiktiosta tulee tällöin ennen kaikkea tapa käyttää julkinen puheenvuoro: sen merkitykset rakentuvat suhteessa sen käymään yhteiskunnalliseen

2 *The City We Became* -teoksen jatko-osa, *The World We Make* (2022), ei ollut tämän artikkelin kirjoitusajankohtana vielä ilmestynyt.

keskusteluun, ja lukijalle jää näiden merkitysten suhteen rajoitetusti tulkinnanvaraa. Spekulatiivisen fiktion käyttö poliittisen osallistumisen keinona ilmentääkin nähdäkseni myös lajin ilmaisupertooarin tietoista ja tarkoituksellista välineellistämistä: enemmän tai vähemmän julkilausuttua kannanottoa siihen, mikä spekulatiivisen fiktion arvo ja tehtävä on nykykulttuurissa. Jemisin tekee tällaisen välineellistävän kannanoton avoimesti Hugo-palkintopuheessaan, mutta analyysini osoittaa, että myös hänen fiktiotuotantonsa läpi kulkee metafiktiivinen lajin eettisen ja poliittisen potentiaalin reflektio, joka korostaa spekulatiivisen fiktion yhteiskunnallista tehtävää ”ajanhengen suunnannäyttäjänä”.

Jemisinin poetiikan analyysini keskittyy täten yhtäältä sen konkretisoituvaan poliittiseen välineellisyyteen, toisaalta tähän kehityskulkuun sisältyvään lajin yleisemmän välineluonteen ja poliittisen potentiaalnin tarkasteluun. Viitekehyksenä tälle kahtalaiselle analyysille toimivat viimeaikaiset teoriakeskustelut spekulatiivisen fiktion merkityksestä, mutta myös nykykirjallisuuden ja -kulttuurin tutkimuskentillä tehdyt yleisemmät havainnot 2000-luvun taiteen varovaisen utooppisesta eetoksesta (esim. Levitas 2013; Vermeulen & van den Akker 2014) sekä välineellisestä kirjallisuuskäsityksestä (esim. Meretoja & Lyytikäinen 2015). Tähän kontekstiin suhteutettuna Jemisinin poetiikan analyysi lisää ymmärrystä paitsi fantasia- ja tieteisfiktion lajirepertoaarin mahdollisuuksista poliittiseen osallistumiseen myös spekulatiivisen fiktion asemasta osana nykykulttuurin kenttää.

## Osallistuvat maailmat: Jemisinin välineellistyvä spekulatio

Jemisinin käsityksessä spekulatiivisesta fiktiosta tienviittana kohti parempaa tulevaisuutta ei sinällään ole mitään järin uutta. Tietynlainen utooppisuus – maailman tarkastelu uusista näkökulmista ja tästä seuraava kutsu radikaaliin muutokseen – on lajin tutkimusperinteessä yleisesti mielletty sen keskeiseksi tehtäväksi ainakin Darko Suvinin (2016/1979, 21–22) vuonna 1979 lanseeraamasta ”kognitiivisen vieraannuttamisen” teoriasta alkaen. Etenkin Suvinia seurannut marxistinen



spekulatiivisen fiktion tutkimus on korostanut lajin yhteiskunnallista tähdellisyttä sosiaalisen todellisuutemme kriittisen tarkastelun välineenä (esim. Jameson 2002; Rayment 2014; Hassler-Forest 2016). Samansuuntainen ajatus lajin tehtävästä on kuitenkin havaittavissa lähes missä tahansa puheenvuorossa, joka pyrkii vastustamaan fantasian tai tieteisfiktion leimaamista merkitysköyhäksi viihteeksi aina J. R. R. Tolkienin vuonna 1939 julkaistusta kuuluisasta ”Saduista”-esseestä asti (2002, 66–67; myös esim. Scholes 1975, 29; Hume 1984, 12). Spekulatiivisen fiktion välineellisyys korostuu myös käsitteen määrittelyyn tyypillisesti sisältyvässä tavassa ymmärtää lajin olennaiseksi ilmaisutavaksi ajatusleikkien ja ”mitä jos” -skenaarioiden rakentaminen (esim. Scholes 1975, 104; Roine 2020); spekulatiivinen fiktio määrittäyty tällöin tiedon tuottamisen välineenä. Esimerkiksi Hanna-Riikka Roine (mt., 13) pitää lajin keskeisenä kykynä uusien mahdollisuuksien kuviteltaviksi tekemistä eli lukijoiden maailmankuvaa avartavaa ”mahdollisen tajun” laajentamista, jonka Hanna Meretoja (2018) on puolestaan mieltänyt nykykirjallisuuden merkittäväksi eettiseksi tehtäväksi ylipäänsä.

Kaiken kaikkiaan tässä keskustelussa teoretisoitu spekulatiivisen fiktion välineellisyys kiteytyy Jemisininkin kiitospuheessaan esittämään ajatukseen siitä, että tällainen kirjallisuus tulkitsee ympäröivää todellisuutta rakentavalla tavalla. Se osallistuu näin kokemamme sosiaalisen ”konsensustodellisuuden” (Hume 1984, 21) tuottamiseen, ja siten sillä on valtaa auttaa tekemään maailmasta parempi paikka. Samaan aikaan spekulatiivinen fiktio kuitenkin perinteisesti irtisanoutuu yrityksestä esittää tätä maailmaa ja sen ongelmia sellaisinaan ja lähestyy niitä sen sijaan epäsuorasti kuvitteellisiin maailmoihin sijoittuvien ajatusleikkien kautta. Nämä maailmat mallintavat vaihtoehtoisia todellisuuksia, jotka poikkeavat jollain merkittävällä tavalla omastamme (ks. McHale 2010, 21; Roine 2020, 9). Kuten Brian McHale on todennut (esim. 1987, 60), spekulatiivisen fiktion poetiikka on tyypillisesti painotukseltaan ontologista eli maailmakeskeistä: se etualaistaa esittämänsä maailman luonteen taiteellisena luomuksena, jonka tarkoitus on mahdollistaa todellisuuden tarkastelu radikaalisti uusista lähtökohdista. Maailmakeskeisyys luo tilaa muun muassa yhteiskunnallisten teemojen käsittelylle korkealla abstraktiotasolla, irrallaan niihin tavanomaisesti yhdistyvistä

keskusteluista ja merkityksistä (esim. Rayment 2014, 83; Young 2015, 2). Spekulaatiivinen tarinankerronta rakentaa näin tulkinnallista jännitettä kuvitelman ja todellisuuden välille kutsumalla lukijansa merkityksellistämään maailmaa, jonka suhde mihin tahansa todelliseen yhteiskunnalliseen ilmiöön tai keskusteluun on jossain määrin epäsuora, metaforinen ja tulkinnanvarainen.

Myös Jemisin on pitkään tunnettu lajinsa kentällä taidokkaana kuvitteellisten maailmojen rakentajana. *The Inheritance* -esikoistrilogia sijoittuu myyttistä maailmankuvaa simuloivaan fantasiamaailmaan, jota hallitsevat lähes kaikkivoivat ihmishahmoiset jumalat. *The Broken Earth* -trilogia puolestaan kuvaa outoa, vulkaanisesti hyperaktiivista planeettaa, jota asuttava ihmiskunta elää jatkuvassa valmiustilassa odottaen seuraavaa suurokatastrofia ja joka tarinan edetessä paljastuu kostonhimoiseksi eläväksi olennoiksi. *The City We Became* sen sijaan poikkeaa kirjailijan aikaisemmasta tuotannosta siinä, että se sijoittuu hyvin realistisesti ja pikkutarkasti kuvattuun nykypäivän New Yorkiin, jota uhkaavat fantastiset voimat edustavat selkeästi todellisia Yhdysvalloissa viime vuosina alaa vallanneita konservatiivisia ideologioita, muukalaisvihaa ja ahdasmielisyyttä. Tässä liukumassa fantastisen kosmologian kuvittelusta kohti selväsanaisempaa sitoutumista todellisen maailman kohtalonkysymyksiin on selvästi nähtävissä yhä painokkaammin välineellistyvä ote spekulatiiviseen tarinankerrontaan. Siinä, missä varhaistuotannon myyteistä inspiroituvat maailmat toimivat fantasialle perinteisinä todellisuudesta vieraannutetun ajatusleikin mahdollistajina, uusin teos koettelee spekulatiivisen fiktion ilmaisumahdollisuuksia konkreettiseen poliittiseen keskusteluun osallistumisen keinona. Vaikka molempiin näistä pyrkimyksistä liittyy välineellisiä ulottuvuuksia, jälkimmäiseen sisältyvä didaktisempi lukijan tulkintamahdollisuuksien rajaaminen painottaa Jemisinin poetiikan välineellisiä tarkoituseriä.

*The Inheritance* -trilogiassa Jemisinin luomat eettis-poliittisen ajatusleikin mahdollisuudet ovat vielä sängen avoimia, abstrakteja ja tulkinnanvaraisia. Tarina sijoittuu fantasiamaailmaan, jonka kolmen jumalan vuosituhansia sitten käymä sota on jättänyt kosmiseen epätasapainoon: valon jumala Itempas on surmannut sisarensa, hämää edustavan Enefan, ja alistanut veljensä, pimeyden jumala Nahadothin seuraajineen

itseään palvovan voimakkaan pappissuvun kontrolliin. Orjuuttamansa jumalan avulla Aramerien suku on tarinan alussa pitkään hallinnut koko tunnettua maailmaa (Jemisin 2010a, 6). Sarjan kolme romaania, *The Hundred Thousand Kingdoms* (2010a), *The Broken Kingdoms* (2010b) ja *The Kingdom of Gods* (2011), seuraavat vääristyneen valta-asetelman murenemistä ja jumalten välisen sodan haavojen vähittäistä arpeutumista seuraavien vuosikymmenien ja -satojen kuluessa vaihtuvien päähenkilöiden näkökulmista. Yksittäisten henkilöhahmojen tarinat kietoutuvat siten laajempaan, myyttistä rekisteriä jäljittelevään kertomukseen maailman hajoamisesta ja hitaasta, vaikeasta toipumisesta (vrt. Korpua 2015, 24–25). Tällainen ”mytopoeettinen” (ks. mt., 11) tapa rakentaa kuvitteellinen kosmologia on läheistä sukua esimerkiksi Tolkienin *Silmarillionissa* (1977) toteuttamalle myyttien rakentamisen projektille, ja sitä voikin Jemisinin tuotannon mittapuulla pitää verrattain perinteisenä fantasiamaailman muotoiluna.

Fantasiakertomusten tapa hyödyntää myyttisiä rakenteita johtaa Brian Atteberyn (2014, 21) mukaan siihen, että niiden maailmojen suhde arkitodellisuuteen on pitkälle vieraannutettu ja ”väistämättä metaforinen”. Fantasiaskenaarioiden käyttöarvoa ajatusleikkeinä haetaan usein juuri metaforisista tai allegorisista luennoista. *The Inheritance* -trilogian myyttinen kertomus jumalten ja ihmisten vääristyneistä valtasuhteista, rikosten sovituksen mahdottomuudesta ja anteeksiannon vaikeudesta on suhteellisen helppo merkityksellistää esimerkiksi postkolonialistisena allegoriana valkoisen ylivallan perinnöstä ja orjuuden traumaista (ks. Young 2015, 129–134). Tulkintaa tukee myös valkoisen värin tiivis yhdistäminen antagonistiksi Itempasiin ja Aramerien edustamaan valkoishoiseen Amn-rotuun (Jemisin 2010a, 3), joka pitää oikeuttaan hallita muita kansoja itsestäänselvytyksenä. Metaforiset yhteydet fantasiamaailman ja todellisuuden välillä ovat silti abstrakteja ja tulkinnanvaraisia, ja niiden rakentaminen jää tuntuvasti nimenomaan lukijan vastuulle. Pitkälle vieraannutetun, perinteisen fantasiaskenaarion hyödyntämisessä todellisuuden jäsentämisen instrumenttina painottuukin lukijan vuorovaikutus kertomuksen kanssa sekä rooli sen merkitysten rakentajana. Samalla teos itsessään asemoituu pikemminkin lukijalähtöisen ajatusleikin mahdollistajaksi kuin kannanoton keinoksi.

Verrattuna esikoisteoksen mytologiamaiseen tapaan käsitellä yhteiskunnallisia teemojaan Jemisinin läpimurtotrilogia *The Broken Earth* luo jo konkreettisemmän jännitteen fantastisen ajatusleikkinsä ja todellisten päivänpolttavien ongelmien välille. Tämäkin teos sijoittuu pitkälle vieraannutettuun fantasiamaailmaan – tässä tapauksessa planeetalle, jolla kokonaisia sivilisaatioita hävittäviä vulkaanisia katastrofeja, niin sanottuja ”viidensii vuodenaikoja”, sattuu muutaman sukupolven välein. Teoksessa kuvatut yhteiskunnat on rakennettu ennen kaikkea selviytymään toistuvista maailmanlopuista. Niiden keskuudessa vahvojen yksilöiden tuottamiseen pyrkivä rodunjalostus, heikkojen surmaaminen ja voimakaiden orjuuttaminen ovat arkipäivää, eikä edes kannibalismi ole tabu: ”Necessity is the only law”, kuuluu usein toistettu viisaus (esim. Jemisin 2017, 231). Tästä tavasta kuvata elämälle vihamielistä maailmaa onkin helppo löytää konkreettinen ajatusleikki siitä, millaiseksi ihmiskunnan yhteisöt ja arvot muodostuisivat tällaisessa maailmassa. Vaikka teoksen maailman ankarilla olosuhteilla ei olekaan varsinaisesti mitään tekemistä ilmaston kanssa, tulkintaa *The Broken Earth* -trilogiasta ilmastofiktiona ei tarvitse hakea kaukaa: sen kuvaamia survivalistisia yhteiskuntia on helppo lähestyä esimerkiksi visiona mahdollisesta tulevaisuudesta, jossa oman planeettamme lämpötila on noussut neljä astetta. Kuten *The Inheritance* -trilogiassa, myös tässä teoksessa kuvitteellisen maailman ja todellisuuden välille rakentuva suhde on siis fantasialle perinteiseen tapaan pohjimmiltaan metaforinen.

*The Broken Earth* -trilogian ajatusleikin välineelliset käyttömahdollisuudet oman todellisuutemme vieraannuttavaan uudelleentulkintaan ovat kuitenkin jo huomattavasti keskeisempiä sen retoriikalle kuin esikoisteoksessa. Silkan omaehtoisen ajatusleikin sijaan trilogian kutsuma ekologisesti orientoitunut luenta tarjoutuu näkyvästi nimenomaan eettisen pohdinnan välineeksi viimeistään siinä vaiheessa, kun planeetta paljastuu eläväksi olennoksi, joka pyrkii tietoisesti tuhoamaan sen luonnonvaroja riistäneen ihmiskunnan. Planeetan kantamasta kaunasta annetaan ensimmäiset vihjeet sarjan aloittavassa *The Fifth Season* -romaanissa (2015) teoksen maailmassa kiertävän legendan muodossa:

[O]nce upon a time Earth did everything he could to facilitate the strange emergence of life on his surface. [– –]

Then people began to do horrible things to Father Earth. They poisoned waters beyond even his ability to cleanse, and killed much of the other life that lived on his surface. They drilled through the crust of his skin, past the blood of his mantle, to get at the sweet marrow of his bones. (Jemisin 2015, 379–380.)

Sarjan seuraavissa osissa *The Obelisk Gate* (2016) ja *The Stone Sky* (2017) legenda paljastuu todeksi, ja teoksen rakentama ekologinen ajatusleikki jäsentyy näin ihmiskunnan ja planeetan välisen suhteen ympärille. Kun planeetta elollistetaan, sen luonnonvarojen riisto saa uusia merkityksiä: se näyttäytyy silkan itsetuhoisen ahneuden lisäksi myös hyväksikäyttönä, orjuuttamisena ja silpomisena. Muuntamalla ihmiskunnan suhteen planeettaan elävien ja tuntevien olentojen väliseksi konfliktiksi Jemisinin ajatusleikki konkretisoi ajatusta luonnonvarojen riistosta väkivaltana, jonka taustalla on pohjimmiltaan kyvyttömyys ymmärtää vieraan elämänmuodon näkökulmaa ja itseisarvoa: ”So where they should have seen a living being, they saw only another thing to exploit. Where they should have asked, or left alone, they raped.” (Jemisin 2017, 247–248.)

Ajankohtaiset ilmiöt kuten luonnonvarojen ylikulutus, saastuttaminen ja meneillään oleva sukupuuttoaalto ovat kaikki todellisia ilmiöitä, joihin ajatusleikki kaikessa vieraudessaankin painokkaasti kontekstoi itsensä: ne muodostavat lähes välttämättömän viitekehysten koko teoksen mielekkäälle tulkinnalle. Vaikka kostonhimoinen planeetta onkin sinällään outo fantasiamaailma ja ontologisesti yhtä vieras arkitodellisuudelle kuin *The Inheritance* -trilogian myyttinen kosmologia, se asemoituu näin paljon tiiviimpään vuoropuheluun uutisotsikoissa jatkuvasti näkyvien ilmiöiden kanssa. Edellä lainatuissa katkelmissa teoksen esittämä ajatusleikki tarjoutuukin avoimesti ekologisen tietoisuuden rakentamisen välineeksi ilmastofiktioille ominaiseen hieman didaktiseenkin tapaan (ks. Raipola 2019, 8): mielikuviin kotiplaneettaansa haavoittavasta ja raiskaavasta ihmiskunnasta tiivistyy helposti ymmärrettävä moraalinen viesti. Onkin huomionarvoista, että siinä missä kannanotoissaan abstraktimpi esikoisteos on jäänyt tutkimuksessa ja valtamediassa

vähälle huomiolle, *The Broken Earth* -trilogiasta on löydetty runsaasti päivänpolttavaa relevanssia paitsi ilmastofiktiona (esim. Attebery 2022) myös esimerkiksi postkoloniaalisena orjuuden traumojen (Ferrández San Miguel 2020, Wickham 2020) ja systeemisen rasismien (Dillender 2020) käsittelyinä.

Ilmeisen yhteiskunnallisesta orientaatiostaan huolimatta *The Broken Earth* -trilogian spekulatiivinen ajatusleikki rakentuu kuitenkin yhä voimakkaasti vieraannutetun fiktiivisen ontologian varaan. Kuten *The Inheritance* -trilogiassa, teoksen kuvitteellinen maailma toimii keinona yllä mainittujen teemojen etäännytettyyn ja metaforiseen käsittelyyn, joka sanoutuu irti yrityksestä varsinaisesti esittää todellisuutta. Teosten poliittiset teemat rakentuvat siis pikemminkin leikillisten ajatuskokeiden muotoon kuin suoriksi kannanotoiksi. *The City We Became* -romaanista vastaava kuvitteelliseen ontologiaan perustuva metaforinen etäisyys sen sijaan puuttuu. Vaikka romaanin tapahtumat sijoittuvatkin fantasiaversioon New Yorkista – versioon, joka herää henkiin ja toimii teoksen päähenkilökaartina kuuden ihmishahmoisen ”avattarensa” kautta – kaupungin merkitysten tulkitseminen mielekkäällä tavalla suorastaan vaatii lukijalta sen ottamista myös jossain määrin realistisena nykypäivän New Yorkin kuvauksena. Esimerkiksi jo teoksen prologissa minäkertojaa vainoavat murhanhimoiset mutanttipoliisit (Jemisin 2020, 13) käyvät fantasiahirviöinä järkeen ainoastaan, mikäli niiden asiayhteydeksi ymmärtää Yhdysvalloissa viime vuosina käydyin keskustelun mustaan väestöön kohdistuvasta poliisiväkivallasta.<sup>3</sup> Tässä yhteydessä uhkaavat olennot merkityksellistyvät ennen kaikkea kuvauksena todellisesta systeemisestä rasismista, ja niiden fantastisen groteski hirviömyyden lähinnä korostaa sinänsä täysin realistista mustaihaisen kertojanuorukaisen poliiseja kohtaan tuntemaa kauhua.

Jemisinin aikaisemmasta tuotannosta poiketen *The City We Became* -romaanin maailma asemoituu siis pikemminkin satiiriseksi todellisen New Yorkin kuvaukseksi kuin omalakisiksi fantasiamaailmaksi.

3 *The City We Became* ilmestyi muutama kuukausi ennen George Floydin murhaa, joka nosti aiheen uutisotsikoihin ympäri maailmaa ja lisäsi huomattavasti vuonna 2013 perustetun Black Lives Matter -liikkeen saamaa mediahuomiota.

Vieraannuttavan näkökulman sijaan teoksessa käyty kamppailu New Yorkin kaupungin sielusta ammentaakin retorista tehoa voimakkaasta tuttuuden tunteesta. Teos sitoutuu jo kielensä tasolla tiiviisti todellisen maailman rasismia, seksismiä ja muuta syrjintää käsitteleviin diskursseihin viljelemällä neologismeja kuten ”mansplaining” (Jemisin 2020, 37), ”libtards” (mt., 99); ”NIMBY” (mt., 143) ja ”fascist dudebros” (mt., 151), sekä viittaamalla 4chanin (mt., 142), Twitterin (mt., 242) ja YouTubein (mt., 245) kaltaisiin internet-kanaviin, joilla tapahtuva vihapuhe, häirintä ja kampanjointi on osa New Yorkin tuhoamaan pyrkivän hirviön hyökkäysstrategiaa. Myös Donald Trumpin vaalislogania jäljittelevä ”Make Staten Island Grate [sic] Again” -ilmaus (mt., 266) ja nimellään Trumpia tukeneeseen Proud Boys -äärioikeistoryhmään viittaava ”Proud Men of NYC” -organisaatio (mt., 379) asemoivat teoksen osaksi Trumpin presidenttikauden aikana kärjistyneitä poliittisia ja ideologisia kamppailuja. Selkeä osallistuminen teoksen kirjoittamisajankohdan merkittävään diskursseihin ei jätä lukijalle juuri tulkinnanvaraa siitä, mitä New Yorkia uhkaava fantastinen hyökkäys toisesta ulottuvuudesta symboloi: sen käyttövoimana on täsmälleen sama muukalaisviha, rasismi ja fasismi, jonka teos yhdistää todelliseen äärioikeistolaiseen liikehdintään Yhdysvalloissa.

Romaanin rakentama ajatusleikki onkin luonteeltaan pikemminkin retorinen kuin ontologinen. Siinä, missä aikaisemmat teokset kutsuivat lukijaa kysymään, ”mitä jos maailma olisikin tällainen”, *The City We Became* kysyy sen sijaan, ”mitä jos maailman esittäisikin näin”. Mitä jos yhteiskuntaa rapauttavan ennakkoluulon ja vihan konkretisoisi Lovecraft-henkiseksi, kaikelle inhimilliselle vieraaksi hirviöksi? Teos ei tämän yksiselitteisen vertauskuvan avulla ainoastaan sitoudu kuvaamaan todellisen maailman ilmiöitä, vaan ottaa avoimesti kantaa etenkin systeemisestä rasismista nykypäivän Yhdysvalloissa käytyyn keskusteluun. Aiemmalle tuotannolle ominainen tulkinnallinen avoimuus vaihtuu paljon didaktisempaan ja suorasanaisempaan poliittiseen osallistumiseen, ja teoksen itsensä välineellisyys osallistumisen keinona korostuu. *The City We Became* koettelee näin pohjimmiltaan spekulatiivisen fiktion ilmaisurepertoaaria itseään: miten suoraan fantastisen skenaarion avulla pystyisi osallistumaan ajankohtaiseen poliittiseen lii-

kehdistään? Seuraavaksi käsittelen Jemisinin tapaa välineellistää spekulatiivista fiktiota tämän kysymyksen valossa.

## Nykyfiktio ja utopian välineet: Jemisinin poetiikka suunnannäyttäjänä

Välineellistävä käsitys kirjallisuudesta ja sen arvosta maailmassa on viime vuosina herättänyt vilkasta teoreettista keskustelua. Yhtäältä erityisesti kirjallisuuden oletettu kyky kehittää lukijoiden empatiakykyä ja tunneälyä (esim. Nussbaum 2010, 95–96; ks. Meretoja & Lyytikäinen 2015, 3) on saanut paljon huomiota myös tiedeyhteisön ulkopuolella etenkin sen jälkeen, kun David Gomer Kitt ja Emanuele Castano (2013) väittivät todistaneensa sen empiirisesti.<sup>4</sup> Toisaalta kirjallisuuden ja lukemisen arvon perustelu pedagogisilla tarkoituksilla on saanut osakseen myös kärkestä kritiikkiä. Esimerkiksi Rita Felski (2013, vi–vii) näkee sen osoituksena taiteen ja sen tutkimuksen itseisarvon heikkenemisestä, ja Hanna Meretoja ja Pirjo Lyytikäinen (2015, 1) ovat yhdistäneet sen kapitalistisen yhteiskunnan koventuneeseen arvomaailmaan, jossa ”kaikki, mikä ei tuota lyhytnäköistä voittoa, joutuu perustelemaan olemassaoloaan”. Toisaalta Meretoja (2015, 26) hahmottaa kirjallisuutta välineellistävän keskustelun heräämisen kirjallisuudentutkimuksen kentällä myös käänteeksi kohti ”hermeneuttisesti suuntautunutta kirjallisuuskäsitystä”, jonka myötä fiktiiviset kertomukset näyttäytyvät ennen kaikkea todellisuuden tulkitsemisen ja tutkimisen työkaluina. Tästä näkökulmasta fiktiolla on ilmeistä eettistä potentiaalia lukijan ”mahdollisen tajun” laajentajana – ja kenties myös eettinen velvoite toimia sen välineenä.

Spekulatiivisen fiktion tutkimusperinteessä puolestaan lajin ”olemassaolon perustelu” nimenomaan todellisuuden kriittisen uudelleentulkinnan mahdollistajana on jo vanhastaan ollut pikemminkin sääntö kuin poikkeus, joskin se on mahdollisesti painottunut entisestään vii-

4 Kittin ja Castanon tutkimustuloksia ei ole pystytty johdonmukaisesti toistamaan. Tutkimuksen kritiikistä ks. esim. Landy 2012, 173–174.



me vuosina. Esimerkiksi Roine (2020, 8) esittää, että spekulatiivisen kuvittelun ymmärtäminen paremman maailman tavoittelun resurssiksi on tärkeämpää kuin koskaan, ja erityisesti spekulatiivisen ilmasto-fiktion tutkimuksessa on korostettu toisinaan hyvinkin optimistiseen sävyyn lajin mahdollisuuksia inspiroida muutosta parempaan (esim. DiPaolo 2018, 12; Attebery 2022). Myös faniyhteisöissä käyty kamppailu Jemisinin kaltaisiin kirjailijoihin henkilöityvän progressiivisen kehityksen ja sitä vastustavien reaktionaaristen äänten välillä kietoutuu ainakin näennäisesti kiistaan lajin välineellistämistä. Onko spekulatiivisen fiktion tarkoitus auttaa meitä kuvittelemaan ja rakentamaan parempi tulevaisuus itsellemme ja muille, kuten Jemisin esitti Hugo-palkintopuheessaan, vai onko poliittisesti orientoitunut välineellistäminen merkki lajin taiteellisen itseisarvon hylkäämisestä, kuten esimerkiksi Sad Puppies -kampanjoijat väittivät? Vaikka kampanjan asemoitumista taiteen autonomian puolustukseksi ei voikaan pitää järin vilpittömänä,<sup>5</sup> fandomin sisäinen kiista spekulatiivisen fiktion tehtävästä mukailee yhtä kaikki meneillään olevaa laajemman mittakaavan keskustelua kirjallisuuden välineellistetyistä roolista nykymaailmassa.

Tässä valossa näyttääkin siltä, että spekulatiivisen fiktion tutkimusperinteen – ja fandomin progressiivisempien äänten – tapa välineellistää fiktiota on valtavirtaistunut 2000-luvun kirjallisuuskeskusteluissa. Etenkin yrityksissä periodisoida 2000-luvun ”post-postmodernia” kulttuuria toistuu ajatus siitä, että nykykirjallisuus pyrkii sitouttamaan lukijansa todellisen maailman ilmiöiden ”kriittiseen ja uhmakkaaseen” uudelleen-tulkintaan (Gibbons 2015, 41; vrt. Suvin 2016, 21) tai luomaan ymmärrystä avartavaa, ”vilpittöntä” vuoropuhelua tekstin ja lukijan välille (esim. Huber 2014; vrt. Kortekallio 2020, 3). Tämäkin keskustelu siis korostaa ajatusta fiktiosta todellisuuden kriittisen tulkittamisen välineenä tai jopa tarinankerronnasta eräänlaisena uusina mahdollisuuksina avaavana tiekarttana kohti parempaa tulevaisuutta (esim. Corsa 2018; vrt. Attebery 2022, 24). Juuri nyt vaikuttaakin siltä, että usko kertomusten voimaan ja

5 Sad Puppies -ryhmän pääasiallinen toimintatapa oli Hugo-ehdokasasettelujen vääristäminen masinoinnalla seuraajat äänestämään ehdokaslistoille valkoisia mieskirjailijoita. Tältä pohjalta on selvää, että lajin ”todellisten meriittien” korostamisen varjolla he pyrkivät lähinnä pönkittämään stereotyyppistä mielikuvaa spekulatiivisesta fiktiosta valkoisena ja miehisenä lajina (ks. Wilson 2018).

fiktio utooppiseen potentiaaliin paremman maailman kuvittelun mahdollistajana on noussut keskeiseksi tekijäksi, jonka perusteella 2000-luvun alkuvuosikymmenten kirjallisuusperiodin eetosta määritetään. Luonnollisesti vasta aika näyttää, miten kestäväksi käsitys osoittautuu. Hugo-palkintopuheessaan Jemisin asemoi yhtä kaikki spekulatiivisen fiktion lajina mahdolliseksi tiennäyttäjäksi nykykulttuurin pyrkimyksessä kohti parempaa maailmaa – ja edustamansa lajin progressiivisen suuntauksen tiennäyttäjäksi spekulatiiviselle fiktiolle tässä tehtävässä.

Jemisinin poetiikassa tämä eetos näkyy yhä intensiivisemmäksi ja ilmeisemmäksi muuttuvana lajin ilmaisurepertoaarin mahdollisuuksien ja rajojen koetteluna. Läpi tuotannon kulkee eräänlainen metafiktiivinen projekti (vrt. Waugh 1984, 10), joka tutkii spekulatiivisen fiktion välineellisiä ulottuvuuksia ja nostaa esiin lajin repertoarin tarjoamia yhteiskuntakritiikin ja yhä konkreettisemmän poliittisen osallistumisen keinoja. Nykykulttuurille ominainen varovaisen utooppinen eetos välittyy kahdella tasolla: yhtäältä koetteluun kohteena on spekulatiivisen tarinankerronnan kyky todellisten ongelmien kohtaamiseen ja ratkaisujen etsimiseen, toisaalta lajin ilmaisurepertoaarin mahdollisuudet luoda tilaa inklusiivisemmalle ja moniäänisemmälle käsitykselle siitä, mitä spekulatiivinen fiktio on ja kenelle se kuuluu. Jemisinin fiktion utooppiisuus ilmenee siis ennen kaikkea uskona lajin kykyyn auttaa meitä tekemään maailmasta parempi paikka – ei niinkään paremman tulevaisuuden visioimisena sinänsä. Kuten sosiologi Ruth Levitas (2013, xi) on huomauttanut, nykykulttuurin utooppinen ajattelu onkin mielekkäämpää ymmärtää metodina kuin päämääränä (myös Vermeulen & van den Akker 2014).

The Inheritance -trilogiasta lähtien ilmiselvin spekulatiivisen fiktion repertoarin laajentaminen Jemisinin tuotannossa liittyy erilaisten ihmisryhmien edustukseen teosten henkilöhahmoissa. Suhteessa fantasian ja tieteisfiktion kertomusperinteeseen, jonka stereotyyppinen päähenkilö on nuori valkoinen mies, Jemisinin tapa asettaa tarinoidensa keskiöön lukuisia eri etnisiä ryhmiä edustavia ja eri-ikäisiä naispäähenkilöitä sekä sukupuoli- ja seksuaalivähemmistöjen edustajia on jo sinänsä pyrkimys rikkoa kaavamaisista mielikuvaa lajin kentästä miehisenä ja valkoisena tilana (ks. Young 2015, 12). Kaiken kaikkiaan representaa-

tion kysymykset ovat olleet spekulatiivisen fiktion faniien keskuudessa rajujen kiistojen kohteena jo pitkään, kuten esimerkiksi Harry Potter -kirjojen (1997–2007) tai *Game of Thrones* -tv-sarjan (2011–2019) lähes kokonaan valkoihoisiin henkilöhahmokaarteihin kohdistuvat, laajaa mediahuomiotaakin saaneet kritiikit ja puolustuspuheet osoittavat. Pohjimmiltaan myös Sad Puppies -kampanjan reaktionaarinen liikehdintä pelkistyy inklusiivisen representaation vastustamiseksi sekä spekulatiivisessa fiktiossa itsessään että sen kirjoittajakunnassa. Hugo-palkintopuheessaan (Cunningham 2018) Jemisin avaakin *The Broken Earth* -trilogiassa käsittelemiään systeemisen sorron teemoja suhteessa paitsi ”tähän hetkeen Amerikan historiassa”, myös fandomin kentällä käytyyn kamppailuun: miten toimia yhteisössä, jossa ”ihmiset jatkuvasti kyseenalaistavat pätevyytesi, merkityksesi ja jopa olemassaolosi”?

Myös Jemisinin esikoisteos valitsee näkyvästi puolensa tässä kiistassa paitsi erilaisten etnisten ryhmien ja sukupuolten esittämisen, myös valkoisen ylivallan tematisoinnin kautta. ”You know these darkling races, Brother. They have no patience, no higher reason. Always angry about things that happened generations ago”, toteaa eräs erityisen epäsympaattinen Arameri-hallitsijasuvun edustaja (Jemisin 2010a, 93). Lausahdus kuulostaa äkkiseltään lähinnä hätkähdyttävän rasisiselta: se tuo mieleen yhtäältä kolonialismin oikeutuksena historiallisesti käytetyn ajatuksen ”valkoisen miehen taakasta” sivistää pakanakansoja, toisaalta esimerkiksi amerikkalaisten konservatiivien tavan esittää, että kolonialismin ja orjuuden historialla ei ole mitään tekemistä nykypäivän Yhdysvaltojen kanssa (vrt. Young 2015, 133). Vaikka Aramerien edustama valkoihoinen amn-rotu toki pitääkin kaikkia muita kansoja rodullisesti alempiarvoisina, teoksen kuvitteellisessa maailmassa *darkling*-solvaus ei kuitenkaan viittaa näiden kansojen ihonväriin, vaan niiden historiaan pimeyttä edustavan Nahadoth-jumalan palvojina. Perustamalla valkoisen rodun ylivallan asemaan Itempasin valittuna kansana teos tekee vieraannuttamisen kautta näkyväksi myös todellisen systeemisen rasismien historiallisesti uskonnollista pohjavirettä.

Rotuajattelun juurien tarkastelun temaattinen projekti jatkuu *The Broken Earth* -trilogiassa, jossa vuorostaan yhteiskuntaa määrittävä rotuhierarkia perustuu ihonväriseikkojen sijaan siihen, miten kyvyk-

kääksi selviytymään toistuvista maailmanlopuista mikäkin ihmisrotu mielletään (esim. Jemisin 2015, 94). Rasismin oikeutus assosioituu näin 1900-luvun alun pseudotieteelliseen eugeniikka-ajatteluun. Sekä *The Inheritance-* että *The Broken Earth* -trilogioiden maailmat onkin luotu mahdollistamaan ajatusleikkejä systeemisen rasismin juurisyistä ja oikeutuksesta. Uskonnolliset ja sosiaalidarwinistiset perustelut rassistisille hierarkioille saavat teoksissa tukea kuvitteellisten maailmojen ontologioista: jumalten välisestä valtaepätasapainosta ja elämälle vihamielisestä planeetasta. Teokset esittävät näin yhtäältä kysymyksiä siitä, olisiko rassistisella rotuhierarkialla oikeutusta edes tällaisissa maailmoissa; toisaalta maailmojen vieraus korostaa sekä perusteluiden absurdiutta että silkkaan ihonväriin perustuvan rotuajattelun mielivaltaisuutta (vrt. Young 2015, 7–8). Skenaarioiden avulla Jemisin ei täten ainoastaan tarkastele ja dekonstruoi rasismia ilmiönä vieraannutetussa viitekehyksessä, vaan myös havainnollistaa spekulatiivisen fiktion mahdollisuuksia käyttää kuvitteellisia maailmoja todellisten ilmiöiden tutkimisen ja tulkitsemisen välineenä. Spekulatiivinen tarinankerronta asemoituu näin käytettynä nimenomaan tutkimisen prosessien ja uudenlaisten kysymyksenasettelujen mahdollistajaksi.

Juuri kyky nähdä todellisuuden totunnaisten rajojen tuolle puolen ja kuvitella uusia mahdollisuuksia on myös *The Broken Earth* -trilogian kokonaisuudessaan rakentaman eettisen ajatusleikin ytimessä. Teoksen yhteiskunnan raakalaismaisuus merkityksellistyy pohjimmiltaan seurauksena kyvyttömyydestä nähdä itsestäänselvyyksien tuolle puolen. "Never mind what's in the oceans, never mind what's in the sky; never look at your own horizon and wonder what's beyond it", kuvailee yksi henkilöahmoista vallitsevaa, lyhytnäköiseen selviytymiseen keskittyvää ajatusmaailmaa (Jemisin 2016, 204). Juuri turhanpäiväisenä "unelmointina" (mt.) pidetty vallitsevan maailmankuvan kyseenalaistaminen johtaa kuitenkin lopulta tarinassa kohti parempaa tulevaisuutta. Erityisesti päähenkilö Essunin kyky nähdä totunnaisten ajattelutapojen tuolle puolen ja kohdata vihamielinen planeetta tuntevana olentona – kuvitella se kaikessa vieraudessaankin itsensä kaltaiseksi – mahdollistaa ihmiskunnan menneiden syntien sovituksen ja kostonhimoisen planeetan lepyttämisen. Empatia vierasta olentoa kohtaan merkityksellistyy

paremman tulevaisuuden rakentamisen välttämättömänä edellytyksenä. Samalla *The Broken Earth* itse kirjallisena teoksena tarjoutuu välineeksi samanlaisen empatian mahdollistamiseen. Kutsumalla lukijansa kuvittelemaan planeetan myötätuntoa herättäväksi olennoksi se asemoi itsensä juuri sellaisen ”mahdollisen tajun” laajentamisen instrumentiksi, jonka teos esittää välttämättömänä edellytyksenä maailman korjaamiselle.

*The Broken Earth* ilmentää näin Jemisinin puheessaankin kuvaamaa spekulatiivisen fiktion arvoa paremman todellisuuden mahdollisuuksien rakentajana – tai utooppisena menetelmänä. Sen fantasiaskenaario ei ole ainoastaan väline ongelmien tutkimiseen ja näkyväksi tekemiseen, vaan myös ratkaisujen löytämiseen ja paremman todellisuuden kuvitteluun. *The Inheritance* -trilogian tapaan *The Broken Earth* -trilogiassa näkyikin myös anteeksipyytelemätön spekulatiivisen tarinankerronnan valjastaminen sekä lajin itsensä että ympäröivän todellisuuden mahdollisuuksien laajentamisen välineeksi. Molemmat teokset sitoutuvat avoimesti paitsi todellisten ajankohtaisten ongelmien käsittelyyn myös progressiivisiin poliittisiin tavoitteisiin, ja näin tehdessään ne sitouttavat myös spekulatiivista fiktiota lajina ja kirjallisuuden kenttänä tällaiseen eettiseen tehtävään. *The City We Became* -romaanin omaperäistä fantasiaskenaariota voikin puolestaan pitää spekulatiivisen poetiikan mahdollisuuksien ja tehtävien arvioinnin loogisena kärjistymänä. Teos ei nimittäin ainoastaan ota aiemmin kuvaamallani tavalla avoimesti kantaa kirjoittamisajankohtansa ajankohtaiseen yhteiskunnalliseen keskusteluun, vaan asemoituu yhtä suorasukaisesti myös lajin kentän sisäiseksi vastineeksi rasistisille ja reaktionaarisisille äänille – ja erityisesti H. P. Lovecraftin tuotannolle.

Lovecraftin Cthulhu-myytöksen merkitys osana amerikkalaisen spekulatiivisen fiktion kaanonina on kiistaton, mutta kirjailijan kuuluisasti jopa aikaansa nähden äärimmäinen muukalaisviha, rasismi ja antisemitismi ovat nykypäivänä muuttuneet yhä mahdottomammiksi ohittaa hänen tuotannostaan puhuttaessa. *The City We Became* osallistuukin intertekstuaalisten kytkentöjensä kautta laajempaan amerikkalaisen spekulatiivisen fiktion trendiin, jossa Lovecraftin tuotannon dekonstruktion kautta käsitellään rasismin ja rodullistetun väkivallan teemoja; Matt Ruffin HBO-sarjaksikin adaptoitu *Lovecraft Country* -romaani (2016)

lienee trendin tunnetuin edustaja. Jemisinin teoksessa New Yorkin tuhoamiseen tähtäävä hirviö on ihmisjärjelle vieras kosmisen mittakaavan olento, joka manifestoituu Cthulhu-henkisen suunnattoman merihirviön muodossa, vaikka ottaakin välillä myös valkoisen ja valkoasuisen naisen hahmon. Lopulta paljastuu, että hirviö on tosiasiaassa Lovecraftin itsensä luomus: R'lyeh, "The Call of Cthulhu" -novellista (1928, suom. "Cthulhun kutsu") tuttu merenalainen painajaiskaupunki, joka New Yorkin tapaan on teoksen maailmassa elävä, ihmishahmoinen olento (Jemisin 2020, 391). Lovecraftin kieroutuneen mielikuvituksen tuote ottaa myös valtaansa poliiseja, uusnatseja ja muita New Yorkissa vaikuttavia rasisteja; kaikenlainen ahdasmielisyys antaa sille "jalansijaa" (mt., 103). Aikanaan myös New Yorkia tuotannossaan kuvanneen kirjailijan muukalaisviha palaa näin vainoamaan Jemisinin versiota kaupungista.

Esittämällä Lovecraftin luomuksen eräänlaisena konkretisoituna metaforana New Yorkin sielua uhkaavasta vihasta ja ennakkoluulosta *The City We Became* käsittelee metafiktiivisesti myös spekulatiivisen fiktion vaikutusta maailmassa. Lovecraftiin kohdistuvan kritiikin myötä tarkastelun kohteeksi nousee hänen tuotantonsa vahingollisuus mitä tulee yhteisen todellisuutemme rakentamiseen: rasistinen kirjallisuus vääristää, tuhoaa ja korruptoi. Jemisinin teos konkretisoi näin taisteluun New Yorkin sielusta myös lajin kentällä käytyä ideologista kamppailua progressiivisten ja reaktionaaristen äänten välillä. Kuten aikaisemmin esitin, romaanissa rakentuva retorinen ajatusleikki tutkii ennen kaikkea spekulatiivisen fiktion mahdollisuuksia tulkita omaa todellisuuttamme uusilla tavoilla, ja intertekstuaalisessa painissaan Lovecraftin kanssa se asemoi hirviöksi sellaisen spekulatiivisen fiktion, joka käyttää näihin mahdollisuuksiin sisältyvää valtaa pahaan. *The City We Became* antaa täten panoksensa Jemisinin tuotannon metafiktiiviseen projektiin pureutumalla kirjailijuuteen valta-asemana, josta käsin on mahdollista vaikuttaa sekä spekulatiivisen fiktion lajin että koko yhteiskunnan asenneilmapiiriin ja tulevaisuuden suuntaan. "Ajanhengen suunnannäyttäjinä" ja "uusien mahdollisuuksien rakentajina" tarinankertojilla – ja erityisesti Lovecraftin ja Jemisinin itsensä kaltaisilla lajinsa kentän vaikutusvaltaisilla toimijoilla – on valtaa valita erilaisten mahdollisten kehityskulkujen

välillä, ja tähän valtaan sisältyy eettinen velvollisuus tehdä vastuullisia valintoja.

## Lopuksi: välineellistyvää ja välineellistävää poetiikkaa

Jemisinin fiktiotuotannosta, kuten hänen Hugo-palkintopuheestaankin, välittyvät yhtä lailla sekä kriittinen suhtautuminen spekulatiivisen fiktion perinteiseen eetokseen ja arvomaailmaan että väsymättömän optimistinen usko fiktion kykyyn muuttaa maailmaa. Läpi tarkastelemiemi teosten kulkee kaksi uskoa ilmentävää kehityskulkua: yhtäältä fiktion valjastaminen yhä näkyvämmiin yhteiskunnallisen kannanoton välineeksi, toisaalta metafiktiivinen spekulatiivisen fiktion lajirepertoaarin laajentamisen ja välineellistämisen projekti. Vieraiden maailmojen ja metaforisten todellisuussuhteiden rakentamiselle perustuva, abstrakteja ajatusleikkejä rakentava poetiikka antaa Jemisinin tuotannossa yhä enemmän tilaa sekä ajankohtaisiin poliittisiin kamppailuihin osallistumiselle että lajin merkityksen puntaroinnille osallistumisen välineenä. Spekulatiivisen fiktion fandomin kentällä käytyjen arvokiistojen valossa Jemisin näyttäytyy progressiivisia ääniä edustavana suunnannäyttäjänä, jonka tuotannossa ja puheenvuoroissa näkyy utooppinen pyrkimys kohti inklusiivisempaa tulevaisuutta sekä lajille itselleen että todellisuudelle, jota sen avulla voitaisiin rakentaa. Poetiikasta tulee näin myös politiikka: fiktiotuotannossa tehdyt taiteelliset valinnat kytkeytyvät laajempaan spekulatiivisen fiktion mahdollisuuksien, tehtävien ja vastuiden puntarointiin osana yhteiskuntaa.

Spekulatiivisen fiktion välineellistyminen ja välineellistäminen Jemisinin tuotannossa myötäilee myös laajempaa 2000-luvulla käytyä keskustelua fiktion roolista todellisuuden rakentavan uudelleenkuivittelun välineenä, ja erityisesti tätä keskustelua leimaavaa uhmakasta optimismia mitä tulee kirjallisuuden kykyyn muuttaa maailmaa. Spekulatiivinen fiktio, jonka merkitystä on perinteisesti perusteltu niin tutkijoiden kuin kirjailijoiden puheenvuoroissa juuri sen kyvylä todellisuuden toisinnäkemiseen, saakin keskustelun valossa ilmiselvää painoarvoa eräänlaisena esimerkkilajina, joka tarjoaa malleja utooppisiin pyrkimyksiin.

Siitä tulee Jemisinin sanoin ”ajanhengen suunnannäyttäjäksi”, jonka kulttuurinen merkitys piilee sen kyvyssä löytää uusia reittejä kohti parempaa tulevaisuutta – reittejä, joita muut kirjallisuuden lajit, kirjailijat, lukijat ja näiden muodostamat yhteisöt voivat kukin kykyjensä mukaan seurata. Asemoimalla spekulatiivista fiktiota tällaiseen kulttuuriseen tehtävään Jemisinin välineellistyvä ja välineellistävä poetiikka muodostuukin myös kannanotoksi siihen, minne 2000-luvun kirjallisuuden ylipäänsä tulisi pyrkiä: kohti moniäänisempää ja empaattisempaa maailmaa, jossa hänen kaltaisensa tarinankertoajat tiedostavat sekä valtansa rakentaa meille kaikille yhteistä tulevaisuutta että valtaan liittyvän eettisen vastuun.

## Kaunokirjallisuus

Jemisin, N. K. 2010a. *The Hundred Thousand Kingdoms*. Lontoo: Orbit Books.

Jemisin, N. K. 2010b. *The Broken Kingdoms*. Lontoo: Orbit Books.

Jemisin, N. K. 2011. *The Kingdom of Gods*. Lontoo: Orbit Books.

Jemisin, N. K. 2015. *The Fifth Season*. Lontoo: Orbit Books.

Jemisin, N. K. 2016. *The Obelisk Gate*. Lontoo: Orbit Books.

Jemisin, N. K. 2017. *The Stone Sky*. Lontoo: Orbit Books.

Jemisin, N. K. 2020. *The City We Became*. Lontoo: Orbit Books.

## Tutkimuskirjallisuus

Attebery, Brian 2014. *Stories about Stories. Fantasy and the Remaking of Myth*. Oxford: Oxford University Press.

Attebery, Brian 2022. From the Third Age to the Fifth Season. Confronting the Anthropocene through Fantasy. Teoksessa *Fantasy and Myth in the Anthropocene. Imagining Futures and Dreaming Hope in Literature and Media*. Toim. Marek Oziewicz, Brian Attebery & Tereza Dedinová. Lontoo: Bloomsbury Academic, 16–25.

Corsa, Andrew J. 2018. Grand Narratives, Metamodernism, and Global Ethics. *Cosmos and History. The Journal of Natural and Social Philosophy* 14(3), 241–272.

Cunningham, Joel 2018. Read N.K. Jemisin’s Historic Hugo Speech. *B&N Sci-Fi & Fantasy Blog* [verkkoaineisto]. [www.barnesandnoble.com/blog/sci-fi-fantasy/read-n-k-jemisins-historic-hugo-speech/](http://www.barnesandnoble.com/blog/sci-fi-fantasy/read-n-k-jemisins-historic-hugo-speech/), tarkistettu 19.12.2023.

Dillender, Kirsten 2020. Land and Pessimistic Futures in Contemporary African American Speculative Fiction. *Extrapolation* 61(1/2), 131–150.

DiPaolo, Marc 2018. *Fire and Snow. Climate Fiction from the Inklings to Game of Thrones*. Albany: State University of New York Press.



- Felski, Rita 2013. Introduction. *New Literary History* 44(4), v–xii.
- Ferrández San Miguel, María 2020. Ethics in the Anthropocene. Traumatic Exhaustion and Posthuman Regeneration in N. K. Jemisin's Broken Earth Trilogy. *English Studies* 101(4), 471–486.
- Gibbons, Alison 2015. "Take that you intellectuals!" and "kaPOW!". Adam Thirlwell and the Metamodernist Future of Style. *Studia Neophilologica* 87(1), 29–43.
- Hassler-Forest, Dan 2016. *Science Fiction, Fantasy, and Politics. Transmedia World-Building Beyond Capitalism*. Lontoo: Rowman & Littlefield International.
- Huber, Irmtraud 2014. *Literature after Postmodernism. Reconstructive Fantasies*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Hume, Kathryn 1984. *Fantasy and Mimesis. Responses to Reality in Western Literature*. New York & Lontoo: Methuen.
- Jameson, Fredric 2002. Radical Fantasy. *Historical Materialism* 10(4), 273–280.
- Kitt, David Gomer & Emanuele Castano 2013. Reading Literary Fiction Improves Theory of Mind. *Science* 342, 377–380.
- Korpua, Jyrki 2015. *Constructive Mythopoetics in J. R. R. Tolkien's Legendarium*. Yleisen kirjallisuustieteen väitöskirja. Oulu: Oulun yliopisto.
- Kortekallio, Kaisa 2020. *Reading Mutant Narratives. The Bodily Experientiality of Contemporary Ecological Science Fiction*. Englantilaisen filologian väitöskirja. Helsinki: Helsingin yliopisto.
- Kraatila, Elise 2022. World-Building as Grand-Scale Speculation: Planetary, Cosmic and Conceptual Thought Experiments in Emmi Itäranta's *The Moonday Letters*. *Fafnir – Nordic Journal of Science Fiction and Fantasy Research* 9(2), 29–43.
- Landy, Joshua 2012. Formative Fictions. Imaginative Literature and the Training of the Capacities. *Poetics Today* 33(2), 169–216.
- Levitas, Ruth 2013. *Utopia as Method. The Imaginary Reconstitution of Society*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- McHale, Brian 1987. *Postmodernist Fiction*. New York & Lontoo: Methuen.
- McHale, Brian 2010. Science Fiction, or, the Most Typical Genre in World Literature. Teoksessa *Genre and Interpretation*. Toim. Pirjo Lyytikäinen, Tintti Klapuri & Minna Majjala. Helsinki: Helsingin yliopisto, 11–27.
- Meretoja, Hanna 2015. A Sense of History – a Sense of the Possible. Nussbaum and Hermeneutics on the Ethical Potential of Literature. Teoksessa *Values of Literature*. Toim. Hanna Meretoja, Pirjo Lyytikäinen, Saija Isomaa & Kristina Malmio. Leiden: Brill Rodopi, 25–46.
- Meretoja, Hanna 2018. Kertomusten eettinen potentiaali ja vaarat: kuusi mittapuuta. *Kirjallisuudentutkimuksen aikakauslehti Avain* 15(1), 6–25.
- Meretoja, Hanna & Pirjo Lyytikäinen 2015: Why We Read. The Plural Values of Literature. Teoksessa *Values of Literature*. Toim. Hanna Meretoja, Pirjo Lyytikäinen, Saija Isomaa & Kristina Malmio. Leiden: Brill Rodopi, 1–22.
- Nussbaum, Martha 2010. *Not for Profit. Why Democracy Needs Humanities*. Princeton: Princeton University Press.
- Oleszczuk, Anna 2017. Sad and Rabid Puppies. Politicization of the Hugo Award Nomination Procedure. *New Horizons in English Studies* 2(1), 127–135.

- Raipola, Juha 2019. What Is Speculative Climate Fiction? *Fafnir – Nordic Journal of Science Fiction and Fantasy Research* 6(2), 7–10.
- Rayment, Andrew 2014. *Fantasy, Politics, Postmodernity. Pratchett, Pullman, Miéville and Stories of the Eye*. Leiden: Brill Rodopi.
- Roine, Hanna-Riikka 2020. On Speculation as a Strategy. *Fafnir – Nordic Journal of Science Fiction and Fantasy Research* 7(2), 8–15.
- Scholes, Robert 1975. *Structural Fabulation. An Essay on Fiction of the Future*. Notre Dame: University of Notre Dame Press.
- Suvin, Darko 2016/1979. *Metamorphoses of Science Fiction*. Toim. Gerry Canavan. Bern: Peter Lang.
- Thomas, Ebony Elizabeth 2019. *The Dark Fantastic. Race and the Imagination from Harry Potter to the Hunger Games*. New York: New York University Press.
- Tolkien, J. R. R. 2002. Saduista. Teoksessa *Puu ja lehti (Tree and Leaf, 1964)*. Toim. Christopher Tolkien. Suom. Vesa Sisättö. Helsinki: WSOY, 17–107.
- Waugh, Patricia 1984. *Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. Lontoo: Routledge.
- Vermeulen, Timotheus & Robin van den Akker 2014. Utopia, Sort of. A Case Study in Meta-modernism. *Studia Neophilologica* 87(1), 55–67.
- Wickham, Kim 2020. Identity, Memory, Slavery. Second-Person Narration in N. K. Jemisin's *The Broken Earth* trilogy. *Journal of the Fantastic in the Arts* 30(3), 392–411.
- Wilson, Katie 2018. Red Pillers, Sad Puppies, and Gamergaters. The State of Male Privilege in Internet Fan Communities. Teoksessa *A Companion to Media Fandom and Fan Studies*. Toim. Paul Booth. Hoboken: Wiley Blackwell, 431–445.
- Young, Helen 2015. *Race and Popular Fantasy Literature. Habits of Whiteness*. Lontoo: Routledge.

## ”Meen niin ääri rajoille, että mun pääni hajoilee”

Runollisen resilienssin poetiikkaa Cheekin rap-tuotannossa

*Anna Pakarinen*

 <https://orcid.org/0000-0002-2586-2163>

Tutkin artikkelissani Cheekin rap-sanoitusten poetiikkaa. Cheek eli Jare Tiihonen on suomalainen rap-artisti, joka päätti suomalaisessa populaarikulttuurissa ennen kokemattomaksi kasvaneen ja vahvasti tunteita herättäneen 20-vuotisen artistiuransa vuonna 2018. Ilmiöön on liittynyt myös mittava ja usein ulkوتاiteellisiin seikkoihin kohdistuva mediadiskurssi. Artikkelini näkökulmasta kuitenkin ”alusssa oli sana” eli riimivihko, kynä ja kirjoittaja, jolla on perustava vaikutus suomalaisen räpin poetiikkaan.<sup>1</sup> Omaleimainen tapa rakentaa rap-artistiutta suomalaisessa kontekstissa avasi koko lajille uusia mahdollisuuksia valtavirtaan ja nosti esiin uusia konventioita musiikin ja runouden alueilla. Runouden näkökulmasta globaali rap-genre on ilmaisukeinoiltaan rikas, ja sen potentiaali havainnollistuu myös Cheekin tuotannossa. Lähestyn rap-sanoituksia runoutena ja esitän, että poeettinen eli kirjallisuustieteellisesti ilmaisukeinoihin ja niillä rakentuviin merkityksiin tarkentava lukutapa tuo aineistosta esiin uusia merkitystasoja. Cheekin sanoitusten

1 Suomessa hiphop-kulttuurin musiikista ovat käytössä molemmat kirjoitusasut: *rap* ja *räp*. Käytän artikkelissani pääsääntöisesti muotoa *rap*, koska sille viime vuosina vakiintunut lyhennemääritelmä kuvaa lajia runouden näkökulmasta merkittävästi (engl. *rhythmically accentuated poetry*).

kirjoittajana Tiuhonen on mitä suurimmassa määrin tekijä, jolla on merkitsevä poetiikkansa: sanoittamisen lisäksi hän on esimerkiksi säveltänyt, tuottanut ja esittänyt omia kappaleitaan.

Cheekin viimeisin sooloalbumi *Alpha Omega* julkaistiin vuonna 2015. Tämän jälkeen tuotanto on jatkuvasti pysytellyt Suomen kuunnelluimman musiikin joukossa.<sup>2</sup> Samaan aikaan rap-tarjonta on laajentunut paljon: mitä moninaisimpia tyylejä edustavia rap-artistejä on 2020-luvulle tultaessa Suomessa jo noin tuhat (Miettinen ja Salminen 2019, 490–491).<sup>3</sup> Vaikka rap on 2000-luvun aikana noussut suomalaisen populaarikulttuurin merkittäväksi voimatekijäksi ja tieteellisen tutkimuksen kohteeksi (ks. Westinen 2014; Rantakallio 2019; Sykäri, Rantakallio, Westinen ja Cvetanovic [toim.] 2019), poeettista tutkimusta sen alueella on tehty vähän. Westinen (2014) on tutkinut Cheekin varhaisempaa tuotantoa osana kolmen eri artistin rap-autenttisuuden diskursiivista rakentumisesta käsittelevää väitöskirjaansa. Artikkelini tuottaa uutta tietoa tutkimalla Cheekin sanoitusten poeettisia piirteitä ja merkityksiä, jotka rakentuvat tuotannon kokonaiskomposition tasolla.<sup>4</sup> Artikkelissani käsitän poetiikan merkitysten rakentumisen periaatteiksi ja ilmaisukeinoiksi, jotka heijastuvat osin rap-konventioista ja rakentuvat osin tekijän yksilöllisessä ilmaisussa (ks. Isomaa 2021; ks. myös Isomaa, Björninen, Hatavara ja Jolma tässä kokoelmassa). Tarkastelen ilmaisukeinoja ja niillä rakentuvia merkityksiä (esimerkiksi puhtaan strukturalistisesta tai formalistisesta perinteestä poiketen) korostetusti ihmismielten toi-

- 2 Haastatteluaineistossani Tiuhonen (2021) tarkastelee suoratoistopalvelu Spotifyn artistille tarjoamia tilastoja: Cheekin kappaleet striimaavat tarkasteluhetkellä lokakuussa 2021 noin 900 000 kuuntelua viikossa. Artikkelini editointihetkellä elokuussa 2023 lukema on noussut noin 1 100 000 striimiin viikossa (Tiuhonen 2023). Tiuhonen (2023) kertoo striimien nousseen vuoden alusta alkaen Taakka-podcastiin osallistumisensa (ks. Klangi 2023) ja etenkin Instagram-tililleen jakamansa tarinajulkaisun jälkeen. Vuorokauden ajan nähtävillä olevassa tarinassa hän räppäsi ennen julkaisemattomia ”pieneksi runoksi” nimeämiään säkeistöjä päivänä, jolloin artistiuran lopettamisesta oli kulunut viisi vuotta.
- 3 Miettinen (2011; Miettinen ja Salminen 2019) on julkaissut rap-sanoittamista käsittelevät tietokirjat Paleface-artistinimellään. Rap-tutkimuksen dialogisen eetoksen mukaisesti myös kulttuurin sisäinen asiantuntemus on arvokasta artikkelini viitekehyselle ja toisaalta sen soveltaminen osoittaa tieteellisen tutkimusaukon suomalaisten rap-sanoitusten poeettisen tutkimuksen alueella.
- 4 Artikkeliani taustoitaa Cheekin koko tuotannon (1998–2018) tarkasteleminen. Artikkelissani pääosin ulos rajautuvat elämäkerrallinen kirja ja elokuva, musiikkivideot, albumien ja konserttien visuaalit, konserttitallenteet, Herrasmiesliiga ja Profeetat sekä Vain elämä -tuotannot ovat tärkeitä osia Cheekin tuotannon kokonaiskompositiossa.

mintana, jolloin tutkimukseni seuraa Stockwellin (2020/2002) kognitiivisen poetiikan teoriaa. Tekijän, vastaanottajan ja näiden kontekstien huomioiminen luo tarkastelulle pohjan myös historiallisena poetiikkana, jonka laajassa määritelmässä ilmaisukeinojen katsotaan yhdistyvän aina myös niitä tuottaviin ja kehystäviin seikkoihin (ks. Isomaa 2021, 25–26; 30; 38).

Avarassa katsannossa myös Cheekin poetiikka asettuu Bradleyn (2017/2009, xv, 106–109) kuvaamaan jatkumoon, jossa hiphop ja rap ovat historialtaan selviytyjien kulttuuria: marginalisoidut urbaanien lähiöiden rap-artistit kykenivät luomaan kauneutta tyhjästä, vaikka luovuuteen kannustamisen sijaan olosuhteet uhkasivat pikemminkin tukahduttaa sen alleen.<sup>5</sup> Artikkelissani pohdinkin, voiko rap toimia resilienssin lähteenä terveyslähöisen paradigman tavoin: riskitekijöiden sijaan se keskittyy selviytymistä edistävien tekijöiden vahvistamiseen, hyväksyy vastoinkäymisten kuulumisen elämään ja pyrkii positiivisten tavoitteiden muodostamiseen (ks. Poijula 2020/2018, 12). Resilienssillä tarkoitan haastavissa tilanteissa esiintyvää selviytymisen kykyä, jota tarkastelen mielen, kielen ja niiden vuorovaikutuksen resurssina (ks. Poijula 2020; Gustafsberg 2021). Tarkastelen resilienssin poetiikkaa voimavarana sekä tekijän että yleisön näkökulmasta. Resilienssi ei ole ainoastaan olosuhteista selviytymistä, vaan parhaimmillaan se voi olla myös niitä haastavaa ja muuttavaa (Pojula 2020, 36), mille myös Cheekin tuotannon ”draaman kaari” useiden yhdysvaltalaisen edeltäjiensä tavoin rakentuu. Artikkelissani pohdin myös Cheekin rap-runoudesta esiin lukemani resilienssin poetiikan vaikutusta kulttuurihyvinvointiin ja mielenterveyden kulttuuriin diskursseihin (ks. Hadley ja Yancy [toim.] 2012; Jäntti, Heimonen, Kuuva ja Mäkilä [toim.] 2019; Pakarinen 2023 ja 2024).<sup>6</sup>

5 Hiphop ja rap ovat syntyneet marginalisoitujen ryhmien kulttuurina 1970-luvun New Yorkin Bronxissa, jossa valtaosin mustat ja ruskeat artistit kohtasivat rakenteellisia, taloudellisia ja sosiaalisia haasteita (ks. Chang 2008/2005). Suomalaisen räpin historia ja suhde afrodiasporiseen perintöön on herättänyt paljon keskustelua (esim. Westinen 2014; Miettinen ja Salminen 2019; Rantakallio 2019). Tutkimuksessani tarkastelen rap-taidetta olemuksellisesti evolutiivisena ja inklusiivisena lajina, mikä tuo esiin myös appropriatiopuheen ristiriitoja. Bradley (2017, xv–xvi, 16) katsoo räpin ammentavan etenkin afrodiasporan musiikillisista perinteistä mutta myös länsimaisen runouden traditioista.

6 Artikkelini on osa kirjallisuustieteen väitöskirjaani, jossa tutkin Cheekin rap-runouden poetiikkaa ja sen suhdetta kulttuurihyvinvointiin resilienssin poetiikan käsitteen näkökulmista.

## Kontekstit kietoutuvat poetiikkaan

Artistin tuotannon erottuva tyyli eli rap-konventioita noudattavista sisällön, muodon ja äänimaailman elementeistä yksilöllisesti rakennettu kokonaisuus on räpissä perustavanlaatuisen tärkeää. Se on paradoksaalinen sääntöjen noudattamisen ja rikkomisen yhdistelmä, jossa ”neroutta on kyky luoda uusia mahdollisuuksia vanhassa kontekstissa”. (Bradley 2017, 103–113.) Artikkelissani kiinnostuksen kohteena ovat erityisesti Cheekin sanoituksille tunnusomaiset multiriimit ja metaforisuus. Esitän ilmaisukeinojen edustavan osaa hahmottelemastani räpin resilienssin poetiikasta: niille on ominaista rap-konventioista nouseva mc-kilvoittelu sekä uusien näkökulmien avaaminen, kategorioiden sekoittaminen ja tabujen rikkominen. Artikkelini analyysissa osoitan, että räpissä resilienssi on muusta runoudesta tai musiikista poiketen sisällön lisäksi korostetusti läsnä myös muodossa.

Tutkimusmetodinani on rap-poetiikkaa (Bradley 2017; ks. Miettinen ja Salminen 2019) ja kognitiivisen poetiikan metaforateoriaa (Stockwell 2020, 119–137) soveltava sanoitusten analyysi.<sup>7</sup> Artikkelissani hyödynnän myös dialogisissa teemahaastatteluissa Jare Tiihosen kanssa tuottamaani ja sisällönanalyysin metodein purkamaani aineistoa. Ratkaisullani ehdotan, että räpin poetiikka on olemukseltaan aina jossain määrin kontekstuaalista: artikkelissani hiphop ja rap näyttäytyvät kokonaisvaltaisena elämäntapana, jossa taide ja tekijä konteksteineen kietoutuvat yhteen. Haastatteluaineistossani Tiihonen (2021) korostaa rap-sanoittamisen saumatonta kytkeytymistä arkeensa. Vaikka sanoitukset ovat syntyneet alun alkaen perinteisiin vihkoihin, opiskelun ohessa (tai sijasta) luennoilla ja iltaisin yksin kotona, on suuri osa kirjoitettu myös puhelimen muistioon aikaan ja paikkaan katsomatta:

Mä pystyin kirjottaa ihan missä tahansa, et koskaan ei ollu mitään syytä olla kirjottamatta. Mikään ei häiriny muu, et vaikka me oltas

7 Kirjallisuudentutkimuksen käsitteiden lisäksi käytän artikkelissani rap-käsitteitä, joista suuri osa on vakiintunut taiteen ja tieteen käyttöön ilman suomennospyrkimyksiä. Miettinen (2011; Miettinen ja Salminen 2019) avaa useita käsitteitä ja niiden syntyhistoriaa yleistajuisissa rap-tietokirjoissaan.

oltu rundilla ja todella väsyny ukko siel [- -] parin päivän keikkailun ja dokailun jälkeen, ni jos mulla tuli jotain mieleen mä pystyn aina kirjoittaa, autossa tai backstagella tai studiossa tai himassa. Mulla ei ollu mitään tiettyä hetkii, et vaikka kello 8–10 illalla. Sen takia mä oon aina sanonu, että artistina oleminen ja biisien tekeminen on mun mielestä sellasta 24/7-asiaa. (Tiihonen 2021.)

Haastatteluaineistossani Tiihonen (2021) kuvailee räpin tekemistä lähtökohtaiseksi tahtotilaksi, joka tuntui hyvältä. Taustalla on nuoruuden voimakas vaikuttuminen yhdysvaltalaisesta hiphop-kulttuurista. Sanoituksissa painottuvatkin rap-autenttisuutta ilmentävän omaelämäkerrallisuuden ohella ilottelevat klubiräpin teemat mutta myös vakavat, surulliset ja itsereflektoivat aiheet. Cheekin tuotannossa kappaleita on kaikkiaan yli 150, joista rajaan artikkelini aineistoksi pienen osan. Suuntaan tarkasteluni mielen hyvin- tai pahoinvointia käsitteleviin sanoituksiin, minkä katson osaltaan suomalaisia rap-konventioita uudistavaksi. Teema kytkeytyy myös sanoituksille dialogiseen *JHT – musta lammas*-elämäkertakirjaan (Aaltonen 2017/2016), joka kuvaa psykologisoituneelle ajallemme ominaisesti esimerkiksi kokemuksia masennuksesta, paniikkihäiriöstä ja kaksisuuntaisesta mielialahäiriöstä.

Ennen kaikkea sanoitukset ja kirja käsittelevät laaja-alaisesti tunteita.<sup>8</sup> Valoisa juhlahumu ja määrätietoinen unelman toteuttaminen ovat yhtä esillä kuin pimeyteen vajoavat ajanjaksot, joiden kuvaus kommentoi myös kulttuurisia diskursseja: ”Saan eteeni tutun lomakkeen, jollaisen olen täyttänyt jo pari kertaa elämäni varrella. [- -] Lomakkeella testataan, onko potilas – tai asiakas, kuten nykyään sanotaan – masentunut, ja jos on, kuinka pahasti.” (Aaltonen 2017, 288–289.) Ulostulotarinoiden tapaan pyrkimyksenä on myös antaa voimaa muiden kamppailuihin. Julkisuuden henkilöiden tarinat ovat merkittäviä murtaessaan mielen-terveysteemaa ympäröivää hiljaisuutta: ne luovat kulttuurista tilaa aiheesta puhumiselle (ks. Jäntti, Heimonen, Kuuva ja Mäkilä 2019, 9–45).

8 Viime vuosina kirjallisuudentutkimuksessa on korostunut affektiivisuuden näkökulma, jossa kiinnostuksen kohteena ovat kirjallisuuden esittämät ja tuottamat tunteet (ks. Helle ja Hollsten [toim.] 2016; Pakarinen 2023). Isomaa (2021, 28–29) katsoo affektiivisen käänteen yhdistyvän myös historiallisen poetiikan piirteisiin.

Etenkin taide on tärkeä diskursiivinen tila terveyden ja sairauden rajauksista, merkityksistä ja kokemuksista neuvottelemiselle.<sup>9</sup> Merkitykset eivät Cheekin tuotannossa palaa vain diagnostiikkaan vaan laajemmin yksilön ja yhteisön suhteeseen, elämän haasteisiin ja niistä tai niiden kanssa selviytymiseen.

## ”Jäätävä nälkä räpätä läpällä näppäriä läppää”: multiriimien houkuttava haaste

Bradley (2017, xxxi, 26) korostaa samoin kuin Tiihonen (2021) haastatteluaiheistossani, että rap eroaa pop-musiikista ja sen sanoittamisesta perustavalla tavalla kiinnittymisessään ensisijaisesti biittiin, rytmiin ja riimeihin. Räpissä käytännön runomitta on kuultavissa oleva biitti eli musiikillinen tausta. Suhde runomittaan on siten improvisoivampi kuin perinteisessä runoudessa. Rap noudattaa kaksinkertaista rytmistä suhdetta (engl. *dual rhythmic relationship*), jonka ytimessä on kielen rytmin sovittaminen musiikin rytmiin artistin flow’n keinoin. Rap edellyttääkin sen kaksoisidentiteetin tunnistamista musiikkina ja runoutena. (Bradley 2017, xvi–xviii, 7.) Laji ammentaa ilmaisuvoimansa tästä kombinaatiosta: rap-sanoittaminen vaatii teknisen taidon lisäksi luovaa verbaliikkaa, joka takaa sisällön soveltumisen myös suulliseen esitykseen. Eheään tarinaan pyrkimisen ohella rap-sanoittaja tekee useita esteettisiä päätöksiä: säkeiden tulee seurata biittiä, huomioida tavupainoja, päätyä riimiin ja mahdollistaa eheä flow (Bradley 2017, xxxiii, 18, 26). Sanoittamista ohjaavat reunaehdot palaavat historiallisen poetiikan näkökulmasta merkittävästi myös ihmiskehoon. Kuten Tiihonen (2021) kuvailee: ”Simppelellä se kirjottaminen menee niin, että yhteen tahtiin mahtuu 16 tavua. Mutta totta kai sä voit laittaa sinne vaikka kuinka paljon ja se sitte määrittää kuinka

9 Mielenterveyden kulttuurisiin diskursseihin vaikuttaminen on tärkeää aikana, jolloin keskustelu etenkin nuorten mielenterveyshaasteista on lisääntynyt voimakkaasti. Mielenterveysteemaa käsittelevät sanoituksissaan ja elämäkerrallisissa kirjoissaan muutkin rap-artistit: esimerkiksi Mikael Gabriel, Uniikki, Pyhimys ja Redrama. Rap tavoittaa tärkeällä tavalla yleisöä myös perinteisen kirjallisuuden katvealueilta. Tieteessä, taiteessa, kulttuurissa ja mediassa aihe on saanut viime vuosina tilaa laajemminkin (ks. Jäntti, Heimonen, Kuuva ja Mäkilä [toim.] 2019).



nopeen tai hitaan kuulonen sun flow on. Mutta jos sulla on monta riviä peräkkäin 16 tai enemmän, niin sä et ehdi missään kohti hengittää.”

Haastatteluaineistossani Tiihonen (2021) kuvailee uransa alkuvaiheessa kirjoittaneensa sanoituksen ensin ja etsineensä sopivan biitin vasta kirjoittamisen jälkeen. Tekninen kilvoittelu on ollut hänelle aina keskeisin sanoittamista motivoiva tekijä: ”Mä kuitenkin alusta asti olin halunnut vaan räppää hyvin, ni se halu ei koskaan poistunu siitä keskiöstä, edes sitten kun biiseistä tuli popimpiakin. Mä en silti halunnut luopuu siitä ydinajuksesta missään vaiheessa.” (Tiihonen 2021.) Tiihonen (2021; 2022) korostaa poetiikassaan kokonaisuutta samoin kuin Bradley (2017, 26–27): onnistunein rap-sanoitus huomioi sekä muodon että sisällön. Tärkein tavoite on teknisesti haastava ilmaisu mutta ennen kaikkea eheän tarinan kertominen. Bradleyn (2017, 41–42) mukaan riimien vaikuttavuus perustuu ihmisen perustavalle tarpeelle tunnistaa rakenteita ja pyrkiä ennakoimaan tarinaa: taitavimmat riimittelijät tasapainoilevat onnistuneesti odotusten täyttämisen ja yllätysten tarjoamisen välillä. Cheekin poetiikassa odotusten ja yllätysten välinen tasapainottelu laajenee kiinnostavasti myös muodosta sisältöön.

Haastatteluaineistossani Tiihonen (2021) korostaa myös kirjoittamisen prosessin muuttuvuutta: varhaisessa tuotannossa tekniikka nousee usein päärooliin, mutta taitojen kehittyminen sallii myös sisällöllisesti kunnianhimoisemman tarinallisen ilmaisun. Rap-sanoittaminen (kuten mitallinen runous laajemminkin) on paradoksaalisesti vapauden tavoittelua rajatun muodon sisällä, mitä Hara (2012, 17) tulkitsee myös räpin taideterapeuttisen ihanteellisuuden perustana: valmiit reunaehdot voivat paradoksaalisesti ruokkia luovuutta, madaltaa itseilmaisun kynnystä ja luoda uskoa onnistumisiin. Suulliseen esitykseen tähtäävän luonteensa vuoksi rap-runouden riimit ovat usein perinteistä mitallista runoutta sallivampia, jolloin riimipareilta ei odoteta täydellistä vastaavuutta (engl. *slant rhymes*) (Bradley 2017, 44, 48–49). Havainnollinen esimerkki sallivista vokaaliriimeistä on Cheekin kappaleessa ”Mitä tänne jää” (2009). Riimiparit ovat runontutkimuksen käsittein puolisoituksia mutta flow’lla mukautettuina kuulostavat äänteellisesti toimivilta:

[– –] levyt on mun päiväkirja, tilinpäätös vuodesta  
jo nuoresta antanu niiden puhua mun puolesta  
oon avoin vihkolle, sille voinu vuodattaa  
kun ei kai täällä muihin ole oikein voinu luottaakaan  
tieto lisää tuskaa, elämä opettaa  
se teki must tällasen, pakotti vetämään kovempaa  
stressaava pessimisti, skeptikko ja kyynikko  
ei synny tasapainoo mut ehkä taitavin lyirikko [– –] (”Mitä tänne  
jää”, 2009.)

Kuten Cheekin kappaleissa usein, sanoitus suuntaa metarunollisesti (ks. Oja 2004) huomion myös rap-sanoittamisen ja hyvinvoinnin yhteyteen ja pohjustaa koko tuotannon dualismia reflektovaa virettä. Se yhtyy jo kappalenimellään klassiseen taiteen konventioon eli pyrkimykseen käsitellä kuolevaisuutta rakentamalla kuolematonta perintöä taiteessa: ”kautta kiven ja kannon ja oman nimen mä vannon / että mä vien tän skenen just sinne minne mä tahdon”. Erottuvan jäljen jättämistä korostavat myös räpissä tavoitelluiksi nousseet multiriimit (engl. *multisyllabic rhymes*), joissa riimi voi muodostua useamman sanan tai ilmauksen yhdistelmälle (Bradley 2017, 53). Miettinen (2011, 189) määrittelee multiriimiksi riimin, jossa useampitavuiset sanat muodostavat riimit pelkkien loppusointujen sijasta. Cheekin poetiikassa monipuoliset multiriimit ovat omaleimainen tunnusmerkki. Usein ne rakentavat sanoituksen sisältöä vahvistavan sinnikkään periksiantamattomuuden merkityksen myös muodossa. Multiriimit yhdistettynä äännetoistoon kasvattavat sanoituksen elinvoimaa ja vetoavat affektiivisesti kuulijaan ikään kuin vaatimalla tarinan kuulemista.

Äännetoiston alueella Cheekin poetiikka hyödyntää usein myös riimien tehoa korostavan assonanssin eli samojen vokaalien toistamisen keinoja (ks. Bradley 2017, 44). Edustava esimerkki Cheekin poetiikalle ominaisesta assonanssin tehostamasta multiriimittelystä esiintyy kappaleessa ”Sillat” (2015): ”sillat tahallaan sytytin palamaan, etten takaskaan pystyisi palaamaan enää / ei sanaakaan kannata manata, ei samalla tavalla kannata elää / aika parantaa haavat ja vakaana maailma radallaan

lepää / kuten aina taas vailla satamaa artisti lavalla starana vetää”.<sup>10</sup> Kapaleessa multiriimien rakentamisen haastetasoa lisää se, että perinteisen *punchline*-sanoituksen sijaan se kertoo sisällöllisesti harkittua ihmishuuhdetarinaa ja ammentaa rakkauden (mahdottomuuden) tematiikasta: ”vaikka särjät mun maailman ei nää tunteet mee pois / ethän sä nyt jumalauta mulle tee noin, häh”. Sanoituksessa nousee jälleen esiin myös metarunollinen taiteen merkitystä pohtiva kognitiivinen itsereflektio: ”oon kuullu et kipu on väistämätöntä, kärsiminen vapaaehtosta / silti pyörin tuhkassa ja kirjoitan vuodesta toiseen samaa eeposta”.<sup>11</sup>

Usein multiriimien funktiona on kevytsisältöiseen *punchline*-sanoitukseen kytkeytyvä omien mc-taitojen korostaminen ja vastustajan voittaminen (Miettinen 2011, 189), kuten esimerkiksi ”Chekkonen”-kappale (2015) havainnollistaa: ”mä heitän nurkkaan sandaalit, kultatuoliin buukkaan kantajii / ne ei halua uutta sankariä tai skandaaliä vaan vandaalin, jonka teot muuttaa standardit”. Multiriimien rap-dominanssia tavoittelevaa merkitystä tehostaa kappaleenimen Cheekin ja Kekkonen rinnastava uudissana, joka korostaa räpin sanoilla leikkivää luonnetta ja viittaa rap-konventioille ominaisesti suurmiessurssiin. Säkeet viittaavat samalla rap-artisti Skandaaliin, jonka tuotanto perustuu Cheekin tuotannon tavoin usein juuri teknisesti hiottuun multiriimi-ilmaisuun. Rap-sanoittaminen onkin olemukseltaan kilpailullista paitsi muita artisteja myös itse muotoa ja kielen reunaehtoja vastaan (Bradley 2017, 149–150). *Battle*-kulttuurille kasvavan mc-kilvoittelun luennassa on keskeistä nähdä ilmiö kunnianhimoisena pyrkimyksenä niin oman kuin vastustajankin poeettisen komposition ja koko genren evolutiiviseen kehittämiseen.

Syntyhistorian ymmärtäminen auttaa ymmärtämään räpin henkeä kokonaisuudessaan. Bradleyn (2017, 151–153) mukaan räpissä rakentuu omaleimainen kilpailullisen yhteistyön tila (engl. *competitive and collab-*

10 Havainnollista multiriimi-ilmaisuä esiintyy myös esimerkiksi Cheekin kappaleissa ”Me ollaan ne” (2015) ja ”Me ollaan ne pt. 2” (2018/2016), josta on poimittu ote tämän alaluvun väliotsikkoon.

11 Ajatus kivun väistämättömyydestä ja kärsimyksen vapaaehtoisuudesta esiintyy usein itämaisten filosofoiden yhteydessä. Ajankohtaisessa resilienssin ja sen lähteemojen tutkimuksessa (ks. Gustafsberg 2021; Lahti 2022) on tunnistettavissa vastaavan analogian pohtiminen esimerkiksi haasteiden kohtaamisen ja tietoisien mielen teemoissa.

*orative space*): kilvoittelu on räpin motivoivaa energiaa niin freestylen kuin kirjoittamisenkin taustalla. Vaikka rap on konventioiltaan yksilön erinomaisuutta juhлива laji, juhla reflektoituu myös jatkuvassa vuorovai-  
kutuksessa yhteisön kanssa. Haastatteluaineistossani Tiuhonen (2022) arvioi, että rap on juuri kilpailullisten elementtensä vuoksi hänen persoonalleen luonnollinen ja motivoiva taidemuoto. Rap-kilvoittelun asetelma lähestyy resilienssiteorian kuvaamaa haasteasennetta, jossa haaste nähdään mahdollisuutena kehittymiseen: välttelemisen sijaan huomio suunnataan haasteiden kohtaamiseen, niiden ratkaisemiseen ja niistä oppimiseen usein luovuutta hyödyntäen (Poijula 2020, 212–213; Lightstone 2012). Röpissä poeettinen onnistuminen edellyttää jatkuvaa haasteiden voittamista ja jopa tarkoituksellista etsimistä, mitä myös Cheekin sanoitukset usein ilmentävät.<sup>12</sup>

Erottuvia multiriimejä ja assonanssia havainnollistaa myös Cheekin säkeistö Lukas Leonin kappaleessa ”XTC” (2018). Sanoitus edustaa Bradleyn (2017, 64–65) käsitteellistämää ketjuriimiä (engl. *chain rhyme*) jossa multiriimi laajenee sekä sisäisinä että loppuriimeinä useiden säkeiden jaksoon. Silloin se ottaa korostetusti myös rytmillisen kielen musiikillisuutta korostavan funktion ja todentaa ilmaisun energiaa lähes ”transsinomaisena loitsuamisena” (Bradley 2017, 42–43, 50, 64–65). Säkeistön multiriimit ilmentävät havainnollisesti myös sisältöön laajenevaa räpin kehollisuutta, joka rinnastuu alkuvoimaisiin luonnon, seksuaalisuuden ja musiikillisuuden risteyttäviin metaforiin:

[– –] onks tää taas yks ilta elämän meressä ajopuuna  
ja ny liikaa emäntää edessä, hajoo kuula  
mä oon seilannu maailman meret läpi, nähny kaiken kahteen  
kertaan  
mut nyt siinä sä seisot mun edessäni, vaik ketään aiempaan ees  
vertaa

12 Cheekin ”Jehu” (2012) on havainnollinen *punchline*-sanoitus, joka vie multiriimit äärimmilleen. Miettinen ja Salminen (2019, 51–59) nostavat esiin paitsi kappaleen omaleimaiset multiriimit myös laajemman tarinan, joka kuvaa räpin kollektiivista kilvoittelua. Introssa Cheek lausuu: ”täs on junnuille kesäduuni / se joka rimmää paremmin tienaa tonnin”. Toiset rap-artistit tarttuivat haasteeseen ja lopulta Mc Kajo ansaitsi vastauksellaan luvatut tuhat euroa.

oon alkanu hukkumaan turtumaan ulappaan  
saat mut murtumaan tuun susta humalaan  
haluun rummuttaa sua ja luukuttaa musaa vaan  
puhkuu ja puhaltaa saada sut sulamaan  
hulluna huutamaan kutsumaan jumalaa  
oot jotain puuttuvaa ei muuttumaan mua saa kuka vaan  
mä tuun sua kumartaa laitan tän futaamaan  
mut hajoon jos en mun mukaan sua saa [-] ("XTC", 2018.)

Musiikkina esitetty rap-runous perustuu myös keholliseen resonointiin (engl. *entrainment*), jossa biitti synkronoituu ihmisen luonnollisiin toimintoihin, kuten sydämen sykkeeseen (Bradley 2017, 185; Miettinen ja Salminen 2019, 128). Lisäksi rap-esitystä hallitsee keskeisenä instrumenttina ihmisääni ja sen flow eli tunnusomainen rytmi suhteessa biittiin. Flow:ssa runous ja musiikki "keskustelevat rytmin kielellä", joka nojaa tempoon, ajoitukseen ja yksilöllisiin prosodian elementteihin kuten aksenttiin, sävelkorkeuteen, äänensävyyn ja intonaatioon. Näillä tulee osata – jälleen paradoksaalisesti – tarjota moninaisuutta rikkomatta yhtenäisyyttä. (Bradley 2017, 5–7; Miettinen ja Salminen 2019, 132–137.) Rap on runoutta, jonka yleisö kuulee pääsääntöisesti musiikillisena tuotantona: sanoituksia ei voi täysin irrottaa alustastaan vaan on huomattava, että myös äänielementit osallistuvat aina merkitysten rakentumiseen (ks. Kainulainen, Steinby ja Välimäki [toim.] 2018). Artikkelissani musiikillisten elementtien puuttuessa osa riittelyn vaikuttavuudesta menetetään – siihen nähden ilmaisuvoima on erottuva vielä kirjoitettunakin. Osa Cheekin rap-runouden affektiivisuudesta rakentuu selkeälle artikulaatiolle, persoonalliselle äänelle ja tunnistettaville rap-maneereille (ks. Rantakallio 2018, 372; Miettinen ja Salminen 2019, 112; Pakarinen 2023, 32). Sanoituksia säestävät biitti, rytmi ja flow korostavat räpin poetiikan kehollisuutta ja taiteen kokonaisvaltaista kytkeytymistä tekijään, joka yksilöllisine ratkaisuineen tulee väistämättä osaksi poetiikkaa.<sup>13</sup>

13 Cheekin poetiikka saa uuden merkitystason sille ominaista suuruuden estetiikkaa jatkavissa konserteissa. Esimerkiksi historiallisen Olympiastadion-konsertin (2014) ja artistiuran päättävän Valot sammuu -konsertin (2018) taltioinneissa rap-kappaleet muuntuvat multimodaaliseksi sanaa, ääntä, kuvaa, liikettä ja erikoistehosteita yhdistäväksi elämykseksi, jonka keskiössä on intensiivinen esiintyjä

Runouden kontekstissa Cheekin sanoitusten tapa tutkia ja kehittää riimien ilmaisuvoimaa on tärkeää, koska nykyrunous on pikemminkin etääntynyt vanhan koulukunnan riimittelystä. Rap-artistien voi katsoa täyttävän merkittävää kulttuurista tyhjiötä riimitaiteellaan (ks. Bradley 2017, 43). Edeltäjiineen ja lukuisine seuraajineen Cheekin sanoitukset avaavat jatkumoa, jossa mitallisen runouden traditio elää voimakkaasti etenkin nuorison valtavirtakulttuurissa – ja saa jatkuvasti uusia multimodaalisia ulottuvuuksia. Muotona riimissä on myös aina läsnä dualismi tai paradoksi: riimiparin sanoilla se ilmentää yhtä aikaa samankaltaisuutta ja eroa (Bradley 2017, 45–46). Cheekin poetiikan ”riimirakkaus” rakentaakin kiinnostavan analogian myös niiden sisällön dualismiin tai paradoksiin. Kuten Bradley (2017, 46) korostaa, jo riimiparien etsiminen pakottaa mielen pois tutuilta raiteiltaan. Riimi-ilmaisua voikin hahmotella resilienssin poetiikaksi paitsi haasteasenteen myös uusien näkökulmien avaamisen kautta. Vastaava uusien näkökulmien poetiikka havainnollistuu myös seuraavaksi käsittelemässäni Cheekin sanoitusten metaforisuudessa.

## ”Oon ollu ristiaallokossa siinä veneessä”: metaforisia mielen tiloja

Valtavirrassa Cheekin tuotannosta tunnetuinta on usein klubirap, kuten hänen uraansa uusille tasoille suunnanneet menestyskappaleet ”Avaimet mun kiesiin” (2004), ”Liekeissä” (2008) ja ”Sokka irti” (2012). Kiinnostavasti jo nimessään ja sanoituksessaan asemansa profetoiva ”Timan tit on ikuisia” (2013) on artikkelin kirjoittamis- ja editointihetkelläkin Cheekin kuunnelluin kappale (Tiihonen 2021; 2023).<sup>14</sup> Usein metaforisesti nimetyissä, tunnelman kohottajina tunnetuissa kappaleissa havainnollistuu moninaisia rap-dominanssin konventioita. Esimer-

ja yleisön vahvat tunnereaktiot: taiteen kulttuurihyvinvointia rakentava voima havainnollisimmillaan. Kuten Bradley (2017, 77) runoilija Frances Mayesia mukailleen toteaa, parhaimmillaan rap-runous ei ainoastaan kerro kokemuksesta vaan on kokemus.

14 Tieto perustuu suoratoistopalvelu Spotifyn artistille tarjoamaan tilastointiin, jota Tiihonen (2021) käsittelee haastatteluaineistossani lokakuussa 2021. Kuunnelluimman kappaleen asema on vastaavassa listauksessa ennallaan artikkelini editointihetkellä elokuussa 2023 (Tiihonen 2023).

kiksi ”Kuka muu muka” -kappaleessa (2013) Chekkosen alter egon ”on keveempää raidaa yksin edellä aikaa / tehdä juttui joita toisista ei oo tekemään lainkaan / puolet räppäreist ei tajuu rimmaamisest mitään / ennen mikkiin päästämistä pitäs kirjalliset pitää”. Resilienssin poetiikan kehyksessä itsekorostus yhdistyy räpin voimauttavaan eetokseen samoin kuin edellä käsittelemäni riimikilvoittelu.

Rap-kontekstia tuntemattomille itsekorostus näyttäytyy usein tarkoituksettomana karkeana ilmaisuna (Bradley 2017, 157; Miettinen ja Salmi-nen 2019, 158–188). Bradley (2017, 74–75) korostaakin rap-dominanssin konventioiden yhteyttä räpin syntyhistoriaan, jossa marginalisoidut artistit olivat valmiita myös provosoimaan saadakseen äänensä kuuluviin.<sup>15</sup> Suomalaisessa kontekstissa rap-dominanssia julistavia Cheekin sanoituksia voi lukea myös raikkaana pyrkimyksenä pohtia kulttuurin konventionaalista vaatimattomuuden hyvettä ja sen vaikutuksia hyvinvoinnin näkökulmista. Tavoitteellista toimijuuden rakentamista (osin huumorin ja hyperbolan keinoin) voi tulkita myös tabuja rikkovana diskurssien muuttamisena. Hara (2012, 4–10) painottaa, että rap-dominanssin konventiot osoittautuvat usein myös taideterapeuttisiksi: karkeatkin sanoitukset tuovat tärkeällä tavalla kuuluviin tekijän todellisuutta, luovat uskoa onnistumisiin ja rakentavat samaistumispintaa saman kontekstin yleisössä (ks. Bradley 2017, 74–75). Kokemusten kaunistelematon sanoittaminen voi johtaa resilienssiä rakentavaan kognitiiviseen toimintaan, jossa merkityksiä voi määritellä uudelleen: kykyyn arvioida kielteisiä ajatuksia ja korvata niitä myönteisillä sisällöillä merkityksenannon prosesseissa (Lightstone 2012, 213–214; Poijula 2020, 41–43, 135). Vastaava räpin eetos nousee usein esiin myös Tiihosen elämäkertakirjassa, jossa hän käsittelee rap-sanoittamista havainnollisesti niin lajin historiassa kuin tuotannossaankin ”itsesuggestiona ja profetoimisena” (Aaltonen 2017, 457, 475).

Bradley (2017, 76) esittää, että rap sisältää aina hyökkäävää pintatasoaan laajempia merkityksiä: se on monikerroksisen poetiikan taidet-

15 Esimerkiksi yhdysvaltalainen rap-artisti Jay-Z avaa sanoituksia ja omaelämäkertaa yhdistävässä kirjassaan *Decoded* havainnollisesti taiteensa syntykontekstia, jossa kompleksinen hahmo ja provosoiva ilmaisu syntyvät autenttisesti asemaansa vahvistavan altavastaajan narratiivina (Carter 2010).

ta, jonka metaforinen taso avaa uusia näkökulmia ja ravistelee käsitystä todellisuudesta. Metaforisuus edustaa korostetusti kognitiivisesti reflektoitavaa tai jopa profetoitavaa ilmaisukeinoa. Myös metaforassa dualismi tai paradoksi on usein läsnä: parillisen rakenteensa kautta se ehdottaa jonkin tunnetun asian katsomista ennalta tuntemattomassa yhteydessä ja avaa näin uusia näkökulmia asiaan. (Donoghue 2014, 49–51; Stockwell 2020, 119–122.) Myös Bradley (2017, 78) korostaa räpin kielellä leikkivän luonteen analogiaa rajoitusten muuttamiseen mahdollisuuksiksi: merkitysten siirtäminen, vaihtaminen ja muuttaminen on keskeinen osa räpin poetiikkaa ja kielen performatiivista perusvoimaa. Cheekin poetiikassa havainnollistuuakin piirre, joka tavoittelee kokemusten kompleksisuuden ilmaisemista totunnaisen ylittävien keinoin.

Cheekin poetiikassa metaforisuus sulautuu räpin arkikieliseen (engl. *vernacular*) ilmaisuun soveltamalla ihmisen ajattelulle perustavanlaatuisia, myös kielen ja mielen kehollisuuteen perustuvia luonnollistuneita rinnastuksia, joissa esimerkiksi hyvän kuvataan usein sijoittuvan ylhäälle ja pahan alhaalle (ks. Stockwell 2020, 123–126). Cheekin sanoituksille ominaisissa käsittemetaforissa (engl. *conceptual metaphor*) korostuu usein myös yhteys tiedostamattoman alueelle, josta runouden luova prosessi ammentaa (ks. Stockwell 2020, 125). Haastatteluaineistossani Tiihonen (2021) pohtiikin tietoisien ja tiedostamattoman rooleja tuotannossaan erityisesti metaforien alueella: ”Mun sanoittaminen ei mitenkään tietoisesti perustu vertauksille tai viittauksille. Mä kirjotan ne jutut silleen, kun mä ne aattelen ja ne kai vaan tulee sitten ihan luonnostaan.”<sup>16</sup>

Kokonaiskompositiossa Cheekin sanoitukset rakentavat Stockwellin (2020, 127) kuvaamaa, toistuvista mikrostruktuureista makrostruktuuriksi laajennettua metaforisuutta, jolle on ominaista korostunut henkisen ja fyysisen kuvaston vuorottelu. Sanoitukset mainitsevat usein henkisen myyttitason jumalia, messiaita, enkeleitä, saatanan ja demoneita sekä taivaan ja helvetin erilaisten tunnetilojen kuvaajina. Fyysisellä

<sup>16</sup> Tietoisesti kielikuvallisista kappaleista Tiihonen (2021) mainitsee *Herrasmiesliigan* kappaleen ”112” (2006), joka perustuu kauttaaltaan vertauksille. Kielikuvat kiinnittyvät vahvasti julkaisuajankohdan mediadiskurssiin ja usein kekseliäästi myös kulttuurisiin viittauksiin, kuten Cheekin säikeistön: ”tää vuosi on näiden kolmen sonnin show / tullaan läpi kielikuvilla niinku Rolling Stones”.



arkitasolla tunnetiloja taas kuvaa usein kehollinen kokemus, tilallinen liike sekä erilaiset luonnonilmiöt. Vastaavaa dualistista vuorottelua pohitivana sanoituksena ”Keinu” (2015) on havainnollinen esimerkki jo kertosäkeessään: ”hän, joka keinussa jumalten keinuu / välillä taivaan ja helvetin heiluu / hän kokee huiput ja kuilut kun keinuu / kun keinuu / hän, joka selässä ristinsä kantaa / kohtalon haltuun itsensä antaa / hän kokee huiput ja kuilut kun keinuu / kun keinuu” sekä säkeistöissään:

[– –] häntä on kivitetty rehtorin nähden  
nimitetty lennoksi tähden  
hän on nähnyt omien kääntyvän  
sillalla katsellut jokien jäätyvän  
silti uskoo valon voittavan vielä  
vaikka tietää pimeyden koittavan mukanaan suunsoittajan viedä  
[– –] (”Keinu”, 2015.)

Laajennetun metaforan ohella sanoitus rakentuu intertekstuaaliselle viittaukselle Eino Leinon ”Jumalien keinu” -runoon (1902) ja luo suhdetta myös kulttuuriseen kaanoniin.<sup>17</sup> Niin Leinon kuin Cheekinkin keinu kuvaa ääripäiden tunnekokemusta huippujen ja kuilujen välillä ilmentämällä liikettä, jota ihminen ei aina itse kykene hallitsemaan. Sanoituksen erilaisia tunnelmia korostavat metaforiset luonnonvoimat: salamats, tähdenlennot, virtaavan joen jäätyminen, valo, pimeys ja vastatuuli. Sanoitus luo messiaanisia viitteitä hyödyntävän mutta samalla omaelämäkerrallisen saagan. Siinä rap-artistius näyttäytyy kohtalonomaisesti kannettavana ristinä, josta voi selviytyä päättäväisesti tehtävän merkityksellisyyteen uskomalla: ”hän ei koskaan välittänyt siitä että vastaan tuulee / nyt hän puhuu siellä missä kansa kuulee”.

”Keinu”-sanoituksessa esiin nouseva dualistinen ristiveto, tunteiden ilmaiseminen luontometaforilla ja kirjoittamisen yhteys hyvinvointiin ovat usein läsnä jo Cheekin varhaisessa tuotannossa. ”Lyijykynä” (2005) palaa nimessään ja säkeissään rap-taiteen riisuttuun keskiöön: ”istun

17 Cheekin poetiikan merkitykset rakentuvat usein myös intertekstuaalisuudelle, jota tarkastelen väitöskirjatutkimuksessani erillisessä tutkimusartikkelissa.

himas taas iltaa ilman yhtäkään kaverii / seurana vaan mun kynä ja paperii” ja ”mun terapeutina toimii musta lyijytäytäkynä / jaan sille mun huolet niin se pysyy täytettynä”. Useat kappaleet käsittelevät elämän haasteita tai niistä selviytymistä jo nimissään luonnon tai tilan metaforiin rinnastuen, kuten ”Ruusuillatanssimista” (2004), ”Vastatuulta” (2007), ”Mielialat ylös alas” (2007), ”Ukonilmalla” (2008) ja ”Kaltevaa pintaa” (2009). Haastatteluaineistossani Tiuhonen (2021) kuvailee (niin ikään metaforisesti) sanoitustensa rakentuneen alusta loppuun saakka ”kahta kaistaa”:

Alussa oli se lahtelainen vulgaari kaveri, jolla oli sellanen koviksen state of mind ja aika raffi maine, ja sit myöhemmin se bossina pyörivä tyyppi, mut silti oli sekin puoli... et pojatkin itkee. Oli niinku sellanen päälliköinti ja sit aina se toinenkin puoli. Mä tajusin kyllä myös sen, et ehkä nämä kaksi puolta voi antaa yleisölle enemmän... tai niin mä sen koen. Mutta kumpaakaan puolta mä en ikinä pakottanu. Se on niinku sellanen minussa sisällä oleva ristiriita, joka purkautuu teksteiksi. Ja ethän sä pysty kumpaakaan puolta kirjottaa, jos susta ei tunnu siltä. Et ne molemmat puolet on totta ja jossain määrin toistensa aiheuttamia myös. (Tiuhonen 2021.)

Suomalaisessa kontekstissa mielen hyvin- ja pahoinvoinnin teemat voi kytkeä kulttuurin psykologisoitumiseen ja diagnostisoitumiseen (ks. Brinkmann 2016; Jäntti, Heimonen, Kuuva ja Mäkilä [toim.] 2019) mutta myös kokonaisvaltaisempaan kulttuurin muutokseen tunteiden käsittelemisessä. Bradley (2017, 147) esittää, että haavoittuvuuden tuominen perinteisen maskuliiniseen hip-hop-kulttuuriin on globaalisti ajankohtainen ja merkittävä muutos, joka ehdottaa räpin potentiaalinen kartoittamista koko inhimillisen tunnekirjon ilmaisijana. Globaalisti rap-sanoituksia mielenterveyden näkökulmista tarkastelevat tutkimukset osoittavat, että ne voivat toimia keskeisenä voimavarana tunteiden käsittelemisessä, ymmärryksen lisäämisessä ja vastoinkäymisestä selviytymisessä (Hadley ja Yancy [toim.] 2012; Sule ja Inkster 2015 ja 2020). Ilmiö havainnollistaa resilienssiteoriassa ajankohtaista eetosta, jossa resilienssi ei merkitse haavoittumattomuutta vaan paradoksaalisesti myös haavoittuvuu-

den hyväksymistä (Poijula 2020, 23–27). Myös Cheekin sanoituksia voi lukea tärkeänä ymmärryksen lisääjänä – tai ainakin etsijänä – suhteessa tunteiden käsittelemiseen, vastoinkäymisiin ja niistä tai niiden kanssa selviytymiseen. Piirre nousee havainnollisesti esiin kappaleessa ”Niille joil on paha olla” (2013). Tiihosen (2021) saaman palautteen mukaan se on ”yksi diggareille merkityksellisimpiä kappaleita, joka on antanut voimaa vaikeisiin hetkiin”:

[– –] olin parasta aikaa elämäs elämäni parasta aikaa  
tavoitellen sitä pientä palasta taivaast  
ei koskaan matalaa aitaa  
alko tuntuu että hautaa täs samalla kaivaa  
aina ankara itseäni kohtaan  
vaikee heikkouksia itsessäni kohtaa  
ajoin itseni nurkkaan omilla vaatimuksillani  
makasin päiviä vaan lattialla tuskissani  
istuini Pariisin taksissa mietin et mä haluisin kuolla  
ajoin hautausmaan ohi, mitä jos maatuisin tuolla  
tottunu oleen vahvin aina kaikist  
mut nyt unelmat oli muuttunu painajaisiks  
pelkäsin huomista en halunnu herää  
oli hetki kun en mistään mitään tajunnu enää  
itsetutkiskelun kautta mä sain elämästä otteen taas  
ilman apuu en ois täällä enää ollenkaan [– –]

[– –] oon maannu lattialla, miettiny miten täällä selvitään  
oon huutanut keuhkot pihalle, on tuntunut ettei pysty hengittää  
mut oon täällä vielä, en anna pelon mua koskettaa  
ja nyt oon siellä missä muhun ei voi koskeakaan  
mut oon täällä vielä, en anna pelon mua koskettaa  
ja nyt oon siellä missä muhun ei voi koskeakaan [– –] (”Niille joil on paha olla”, 2013.)

Sanoitus kuvaa yksilöllistä kokemusta mutta tavoittelee myös dialogia yhteisöllisyyden kanssa. Yhteyden rakentaminen korostuu jo kuulijaa

puhuttelevassa kappalenimessä ja kertosaäkeessä: ”tää menee niille joil on paha olla / kun elämä lyö sata-nolla / oon ollu ristiaallokossa siinä veneessä / nyt aurinko paistaa horisontti siintää edessä”. Sanoitus pohtii jälleen metaforisesti fyysisen ja henkisen rooleja: se korostaa kokemuksen kehollisuutta lattialla makaamisen, huutamisen ja hengittämisen kautta. Samaan aikaan se rinnastaa kokemuksen metaforisesti tilalliseen liikkeeseen ja ihmistä suurempaan luontoon, jossa taivaiden tavoittelu vaihtuu haudan kaivamiseen ja horisontin selkeyttä joutuu odottamaan repivän ristiaallokon armoilla. Tunteiden käsitteleminen luontokuvaston keinoin korostaa niiden universaalia luonnetta.

Vastaava dialoginen ilmaisu osoittautuu Cheekin poetiikalle ominaiseksi laajemminkin, kuten seuraavat esimerkit havainnollistavat. Myös ”Ääri-rajaille”-kappaleen (2014) kertosaie rakentuu apostrofiselle vastaanottajan puhuttelulle: ”suljen silmät, kuvittelen et lennän / mun täytyy luottaa ja antaa vaan mennä / vaikka en tiedä, haluatko sä enää / mut jos sä tahdot, niin kauan tää elää / vien tän ääri-rajaille, (who-oo-ou) ääri-rajaille / vien tän ääri-rajaille, sua varten”. Sanoitus asettaa jälleen pohdinnan keskiöön ihmisen ja ihmistä suuremman luonnon. Se reflektoi taitelijuuutta ja kuvaa haasteita ja niistä selviytymistä erityisesti tuulen ja lentämisen metaforia hyödyntäen:

[– –] mun täytyy luottaa että nää siivet kantaa  
musiikki kuljettaa kun koko elämän sille antaa  
rohkeus ei oo sitä ettei pelota  
vaan et uskaltaa hyppää vaik ei tiedä selviikö elossa  
meen niin ääri-rajaille, että mun pääni hajoilee  
tiedän et mun paikka maailmas on antaa ääni sanoille  
annan niin kauan kun sillä on välii  
kävi miten kävi voittajat ei pelkää hävii [– –]

[– –] kun marssii joukon kärjessä vastatuuli on suuri  
silmillehyppijöit vastaan crewni on muuri  
mun duuni on cooli, suuri on suuni  
mutta mut on tuonu tänne jokin muukin kun tuuli [– –] (”Ääri-rajaille”, 2014.)

Cheekin artistiuran viimeiseksi singlejulkaisuksi jäänyt ”Enkelit” (2018/2017) palaa tilallisen metaforan nousujen ja laskujen teemaan kuvatesaan jäähyväisiä rap-artistiudelle. Sanoitus myös viittaa tuotannonsisäisesti keinuun köyttämiseen, mikä paradoksaalisesti tuo sekä surua että iloa. Kehollisen kokemuksen kuvaamisen lisäksi sanoitus hyödyntää jälleen myyttitasoista jumalien ja paholaisten kuvastoa:

[– –] rakensin koko mun elämän sun ympärille  
innoissani esittelin ystäville  
tähän keinuun tahtomattasi köytit mut  
mut oon silti onnellinen että löysin sut  
ollaan tultu käsi kädessä läpi helvetin  
risteyksissä me on seisty yhdessä ennenkin  
halaan sua, kivusta tekis mieli huutaa  
aina ennen on jatkettu samaan suuntaan [– –]

[– –] sitä vähemmän on happee mitä korkeemmalle lentää  
sä sanoit mennään, kovempaa, en pelkää  
lisäsin vauhtii noustiin taivaisiin  
lucifer avas ovet bileisiin sairaimpiin  
aikamme bailailtiin aamuihin aikaisiin  
väsyin juhliin ainaisiin takasin haikailin  
mut ykkösluokan lippuu en kyenny downgreidaa  
enkä oiskaan halunnu tosissaan edes feidaa  
sä tuut jatkaan maailman tappiin, multa vaan loppu happi  
joku mua kovempi tyyppi ois voinu tottuaki  
miten menee ne tuli kyseleen multa  
juhlat oli juhlistu, annoin kyynelten tulla [– –] (”Enkelit”, 2017.)

Sanoitus rakentaa myös tärkeää kannanottoa kulttuurisiin mielenterveyden diskursseihin: koko uran rap-dominoinnin ja saavutetun menestyksen jälkeen ”multa vaan loppu happi, joku mua kovempi tyyppi ois voinu tottuaki”. Se kiteyttää koko tuotantoa läpäisevän paradoksin, jossa vahvuutta ei olekaan haavoittumattomuus vaan haavoittuvuuden kohtaaminen: ”juhlat oli juhlistu, annoin kyynelten tulla”. Kaikki edeltävät

sanoitukset myös reflektoivat metarunollisesti taiteilijuutta, tunteita ja mielialoja. Sanoituksissa näyttäytyy hallitsemattoman luovuuden ja hallitun tavoitteellisuuden paradoksi (tai synteesi), jota haastatteluaineistoni korostaa. Tiihonen (2021) mainitsee tehneensä alalle poikkeuksellisesti lähes ainoastaan kappaleita, jotka on julkaistu: ”Se voi ehkä, emmä tiedä, tarkoittaa sellasta tarvetta, että mä oon tiennyt mitä mä haluan sinne laittaa.” Sanoittamisen yhteyttä hyvin- tai pahoinvointiin Tiihonen (2021) pohtii kokonaisvaltaisemmin:

Totta kai tunteet vaikuttaa kirjottamiseen, se on keino purkaa niitä tunteita. Kaikki biisihän syntyy jostain tarpeesta... ja oonhan mä aina kirjottanu diipimpiä juttuja, kun mitä mä oon vaikka kavereille puhunu. Ja se on hullua, että sä et voi kaverille puhuu jostain, ni sit sä tossa annat sen kaikille. Mutta ei niistä mikään oo tuonu mulle sellasta instant-helputusta, että nyt mä voin paremmin, kun mä julkasin ton biisiin. Mut ne kaikki on niinku... kun se on ollu elämäntapa. Ne biisit on se mun hyvin- tai pahoinvointi, kun ne on se mun elämä. (Tiihonen 2021.)

Artikkelini analyysi havainnollistaa Cheekin poetiikalle keskeisen piirteen, jossa tulkinta on yksittäisten säkeiden sijaan perusteltua ulottaa tuotannon kokonaisuuteen, lajin konventioihin ja konteksteihin. Se tuo esiin räpin resilienssiä rakentavaa kaksoisroolia, jossa taide voi tarjota samaan aikaan itseymmärrystä tekijälle ja samaistumispintaa yleisölle (ks. Hara 2012). Bradley (2017, 90, 98–99, 174) korostaa, että usein rap-sanoituksen tavoitteena on haastaa yleisö muodostamaan merkityksiä: ”saada luovuttamaan mielikuvituksensa sanoitusten ehdoille ja kalibroimaan tunnepohjaista havaintokykyään”. Useiden kappaleidensa klubiräpille ominaisesta viihdeluonteesta huolimatta Tiihonen (2021; 2022) kuvailee koonneensa kappaleisiinsa useampia kerroksia, joiden on tiedostanut auenneen vain osalle yleisöstä. Tiihosen (2021) arvion mukaan tuotannon suosion taustalla vaikuttaa asetelma, jossa sen voi ottaa vastaan viihteenä tai halutessaan sen takaa avautuvalla toisella tasolla, jota hän pohtii merkityksellisesti:

Vaikka mä olen aina ymmärtänyt sen, että musiikilla, melodioilla ja kertosäkeillä on iso merkitys, niin näissä fan-favourite-biiseissä se syy on aina jossain versessä... et se juu on siellä tekstisisällössä. Usein jos vaan kuuntelee biisin mutta ei kuule sitä, se koko juttu voi mennä ihan ohi. Niinku missä tahansa muussakin asiassa, jos tutkii vaan sitä pintaa niin ei näe sinne sisälle. (Tiihonen 2021.)

## Lopuksi

Artikkelissani olen tutkinut Cheekin rap-runoudelle ominaisia ilmaisu-keinoja ja niillä rakentuvia merkityksiä historiallisena poetiikkana eli myös ajan, lajin ja tekijän konteksteja painottaen. Cheekin poetiikassa korostuu globaalien rap-konventioiden noudattaminen mutta myös aktiivinen ote niiden muokkaamiseen suomalaisessa kontekstissa. Dialogiseen teemahaastatteluaineistooni kontekstoiva tulkintani osoittaa, että Cheekin poetiikalle on ominaista etenkin pyrkimys erottuvan jäljen jättämiseen ja ristiriitoja käsittelevään toimijuuteen. Cheekin sanoitusten runsaat multiriimit korostavat lajin alkuvoimaiseen, kilpailulliseen ja evolutiiviseen luonteeseen tarttumista. Luonnollistuneille metaforille rakentuva merkitystaso puolestaan reflektoi edelliseen liittyvää ristivetoa ja sille kasvavia ääripäiden tunteita. Ilmaisukeinoina sekä multiriimit että metaforat rakentuvat dualistiselle parillisten rakenteiden poetiikalle, joka ulottuu Cheekin tuotannossa vahvasti myös sanoitusten tematiikkaan.

Sisällöllisesti Cheekin poetiikkaa kuvaa dualistinen eetos huipuista kuiluihin. Rap-alfaa ympäröivä valo osuu ajoittain myös pimeimpiin kohtiin ja pohtii ihmisen paradoksaalisuutta provosoivalla tavalla: se nostaa esiin yhtä lailla kaunista ja rumaa, iloista ja surullista, herkkää ja kovaa, kohtalonsa ohjaamaa ja kohtaloaan ohjaavaa ihmisyyttä. Monikerroksinen poetiikka avaa sanoituksiin usein pintatasoa peilaavan vastamerkityksen: rap-dominanssin, huumorin ja hyperbolan takana seuraa alati jopa melankolinen itsereflektio. Cheekin poetiikan omaleimainen kokonaisuus tuntuu tavoittavan jotain sellaisesta alkuvoimasta, jota ihminen usein ambivalentisti kaipaa ja samaan aikaan kaipuussaan tor-

juu. Cheekin tuotannon kokonaiskompositio havainnollistaa poetiikan historiallista luonnetta, jossa taiteen muoto ja sisältö kytkeytyvät vahvasti niitä kehystäviin yksilöllisiin ja yhteisöllisiin konteksteihin.

Cheekin rap-runouden ilmaisukeinojen voi pohtia yhdistyvän resilienssiä rakentavaan haasteasenteeseen ja itsereflektioon, kognitiiviseen merkitysten määrittämiseen uudelleen ja elämän dualismien tai paradoksien käsittelemiseen tavoilla, jotka voivat toimia voimauttavina niin tekijöille kuin yleisöille. Cheekin poetiikan rakentamat merkitykset voivat vaikuttaa tärkeällä tavalla myös mielenterveyden kulttuurisiin diskursseihin. Artikkelissani hahmottelemani resilienssin poetiikka rakentaa näkemystä, jossa terveys ja sairaus tai hyvin- ja pahoinvointi eivät asetu tarkkarajaisesti vastakkaisiin kategorioihin. Cheekin sanoitukset kertovat yhtä lailla haasteista kuin niistä ja niiden kanssa selviytymisestäkin: ne ovat samaan aikaan uutta luovaa iloa ja pelotonta surun kohtaamista. Paradoksaalisten tunnetilojen käsitteleminen luonnollistuu sanoituksissa, mikä voi rikkoa tabuja ja purkaa stigmoja tärkeällä tavalla.

Sanoitukset edustavat suorasukaisen arkikielen taidetta, mutta sellaisenakin ne rakentuvat monikerroksiselle poetiikalle ja pohtivat klassisen suuria elämän rajallisuuden ja merkityksellisyyden teemoja, jotka ovat enemmän ihmisiä yhdistäviä kuin erottavia. Rap-taiteen ja sen konventioita seuraavan ja varioivan Cheekin tuotannon eetos on monin tavoin affektiivinen ja performatiivinen, mikä voi perustella sen laajaa suosiota sekä edistää taideterapeuttista sovellettavuutta. Cheekin poetiikka edustaa useita globaalisti räpille ominaisia elementtejä, joissa on paljon toistaiseksi kartoittamatonta kehon, mielen ja kielen moniulotteiseen kokonaisuuteen resonoivaa ja kulttuurihyvinvointia luovaa potentiaalia.

## Albumit

Cheek 2004. *Avaimet mun kulmille*. Cd. Sony Music.

Cheek 2005. *Käännän sivuu*. Cd. Sony Music.

Cheek 2007. *Kasvukipuja*. Cd. Rähinä Records.

Cheek 2008. *Kuka sä oot?* Cd. Rähinä Records.

Cheek 2009. *Jare Henrik Tiihonen*. Cd. Rähinä Records.

Cheek 2010. *Jare Henrik Tiihonen 2*. Cd. Rähinä Records.



- Cheek 2012. *Sokka irti*. Cd. Liiga Music & Warner Music.
- Cheek 2013. *Kuka muu muka*. Cd. Liiga Music & Warner Music.
- Cheek 2015. *Alpha Omega*. Cd. Liiga Music & Warner Music.
- Cheek 2018. *Timantit on ikuisia*. Kokoelma-cd. Liiga Music & Warner Music.
- Herrasmiesliiga 2006. *Herrasmiesliiga*. Cd. Löyly Viihde.
- Lukas Leon 2018. *Simba*. Spotify-albumi. Liiga Music.

## Arkistoaineistot

- Tiihonen, Jare 2021. Haastatteluaiaineisto, Anna Pakarinen. Helsinki. 14.10.2021.
- Tiihonen, Jare 2022. Haastatteluaiaineisto, Anna Pakarinen. Helsinki. 7.3.2022.
- Tiihonen, Jare 2023. Yksityisviestikeskustelu, Anna Pakarinen. 29.8.2023.

## Tutkimuskirjallisuus

- Aaltonen, Mikko 2017/2016. *JHT. Musta lammas*. Helsinki: Otava.
- Bradley, Adam 2017/2009. *Book of Rhymes. The Poetics of Hip Hop*. New York: Basic Civitas.
- Brinkmann, Svend 2016. *Diagnostic Cultures. A Cultural Approach to the Pathologization of Modern Life*. New York: Routledge.
- Carter, Shawn Corey I. Jay-Z 2010. *Decoded*. New York: One World.
- Chang, Jeff 2008/2005. *Can't Stop Won't Stop. Hiphopsukupolven historia*. Suom. Laura Haavisto. Helsinki: Like.
- Donoghue, Denis 2014. *Metaphor*. Cambridge: Harvard University.
- Gustafsberg, Harri 2021. *Do people get shot because some cops panic? Enhancement of individual resilience through a police resilience and efficiency training program*. Väitöskirja. Helsinki: Otava.
- Hadley, Susan & George Yancy (toim.) 2012. *Therapeutic Uses of Rap and Hip Hop*. Lontoo: Routledge.
- Hara, Andrea 2012. RAP (Requisite, Ally, Protector) and the Desperate Contemporary Adolescent. Teoksessa Hadley, Susan & George Yancy (toim.) 2012, *Therapeutic Uses of Rap and Hip Hop*. Lontoo: Routledge, 3–25.
- Helle, Anna & Anna Hollsten (toim.) 2016. *Tunteita ja tuntemuksia suomalaisessa kirjallisuudessa*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Isomaa, Saija 2021. Historiallinen poetiikka tutkimussuuntauksena. *Avain* 3 (2021): 24–41. <https://doi.org/10.30665/av.100038>
- Jääntti, Saara, Kirsi Heimonen, Sari Kuuva & Annastiina Mäkilä (toim.) 2019. *Hulluus ja kulttuurinen mielenterveystutkimus*. Nykykulttuurin tutkimuskeskuksen julkaisuja. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto. <http://urn.fi/URN:ISBN:978-951-39-7706-1>
- Jääntti, Saara, Kirsi Heimonen, Sari Kuuva & Annastiina Mäkilä 2019. Hulluus kulttuurisena kysymyksenä. Teoksessa Saara Jääntti, Kirsi Heimonen, Sari Kuuva & Annastiina Mäkilä (toim.), *Hulluus ja kulttuurinen mielenterveystutkimus*. Nykykulttuurin tutkimuskeskuksen julkaisuja. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto, 9–45. <http://urn.fi/URN:ISBN:978-951-39-7706-1>

- Kainulainen, Siru, Liisa Steinby & Susanna Välimäki (toim.) 2018. *Kirjallisuuden ja musiikin leikkauspintoja*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Klangi 2023. Miehestä vuoheksi (vieraana Jare Tiihonen). #11 *Taakka*. 10.1.2023. YouTube-video. [https://www.youtube.com/watch?v=k-lt7Sdi\\_io&list=PLw4EUV-lWeDNhJu8fiofbuR-veoHSG5EW8&index=7](https://www.youtube.com/watch?v=k-lt7Sdi_io&list=PLw4EUV-lWeDNhJu8fiofbuR-veoHSG5EW8&index=7) (Tarkistettu 8.1.2024.)
- Lahti, Emilia 2022. *Sisu as guts, grace and gentleness: A way of life, growth, and being in times of adversity*. Väitöskirja. Helsinki: Aalto University.
- Leino, Eino 1902. *Kangastuksia*. Helsinki: Otava.
- Lightstone, Aaron 2012. Yo, Can Ya Flow! Research Findings on Hip Hop Aesthetics and Rap Therapy in an Urban Youth Shelter. Teoksessa Hadley, Susan & George Yancy (toim.) 2012, *Therapeutic Uses of Rap and Hip Hop*. Lontoo: Routledge, 211–251.
- Miettinen, Karri I. Paleface 2011. *Rappioidetta. Suomiräpin tekijät*. Helsinki: Like.
- Miettinen, Karri I. Paleface & Esa Salminen 2019. *Kolmetoista kertaa kovempi. Rappärin käsikirja*. Helsinki: Like.
- Oja, Outi 2004. 5210 sanaa metalyriikan tutkimuksesta. *Avain* 1 (2004): 7–24.
- Pakarinen, Anna 2023. ”Mä kaipaen takas sun luo, sinne missä mun hyvä on”: Taiteenlajiin kohdistuva rakkaus rap-artisti Cheekin musiikkivideoissa. *Lähikuva – Audiovisuaalisen Kulttuurin Tieteellinen Julkaisu* 2 (2023), 26–42. <https://doi.org/10.23994/lk.136793>
- Pakarinen, Anna 2024. ”Mul riitti kerrottavaa, kokemuksista melodraamaa”: Kertomus, koherenssi ja kulttuurihyvinvointi rap-artisti Cheekin uranpäättöstrilogiassa. *Nuorisotutkimus* 1 (2024), 23–39. <https://doi.org/10.57049/nuorisotutkimus.9145124>
- Poijula, Soili 2020/2018. *Resilienssi. Muutosten kohtaamisen taito*. Helsinki: Kirjapaja.
- Rantakallio, Inka 2018. Sana ylös. Riittäminen suomenkielisessä räp-lyriikassa. Teoksessa Kainulainen, Siru, Liisa Steinby & Susanna Välimäki (toim.) 2018, *Kirjallisuuden ja musiikin leikkauspintoja*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 361–386.
- Rantakallio, Inka 2019. *New Spirituality, Atheism and Authenticity in Finnish Underground Rap*. Väitöskirja. Turku: Turun yliopisto.
- Stockwell, Peter 2020/2002. *Cognitive Poetics. An Introduction*. Lontoo: Routledge.
- Sule, Akeem & Becky Inkster 2015. Kendrick Lamar, street poet of mental health. *Lancet Psychiatry* 2 (2015): 496–497.
- Sule, Akeem & Becky Inkster 2020. Hip Hop’s survival anthems: Incarceration narratives and identifying resilience factors in Maino’s lyrics. *Forensic Science International: Mind and Law* 1, artikkeli 100008.
- Sykäri, Venla, Inka Rantakallio, Elina Westinen & Dragana Cvetanovic (toim.) 2019. *Hiphop Suomessa: puheenvuoroja tutkijoilta ja tekijöiltä*. Helsinki: Nuorisotutkimusseura.
- Westinen, Elina 2014. *The Discursive Construction of Authenticity. Resources, Scales and Polycentricity in Finnish Hip Hop Culture*. Väitöskirja. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.

# Väkivallan ja seksin intermediaalinen esittäminen Anu Kaajan proosateoksissa

Hanna Samola

 <https://orcid.org/0000-0002-3810-6105>

Tutkin artikkelissani, millä tavoin Anu Kaajan proosatuotannossa esitetään kertojien ja päähenkilöiden yrityksiä ilmaista auditiivista, visuaalista tai audiovisuaalista materiaalia verbaalisessa muodossa. Tarkastelen myös, miten nämä yritykset liittyvät sukupuolen, seksuaalisuuden ja väkivallan tematiikkaan. Aineistonani ovat novellikokoelma *Muodonmuuttoilmoitus* (2015, = M) sekä romaanit *Leda* (2017, = L) ja *Katie-Kate* (2020, = KK), joiden poetiikalle on ominaista runsas toisto, intermediaaliset viittaukset ja eri tekstilajien yhdistäminen. Kerronnan ja tyylin lisäksi tutkin Kaajan teoksia yhdistäviä aiheita, joiden esitän tulevan esiin erityisesti intermediaalisuuden kautta. Etenkin romaaneissa *Leda* ja *Katie-Kate* sukupuolittuneen väkivallan ja seksuaalisuuden kuvauksiin liittyy ajatus sanallisen ilmaisun rajallisuudesta ja nähdyn aineiston tai tilanteen esittämisen epäonnistumisesta.

Kaajan teoksissa visuaalisilla elementeillä – teosten kansilla, typografialla, tekstin sekaan upotetuilla kuvilla ja vinjeteillä – on tulkinnallista merkitystä. Visuaalisuus ilmenee myös ekfrasiksissa, joissa kuva-aineistoa, kuten kuvioitua tapettia, muotokuvia tai elokuvia esitetään verbaalisesti. Useissa Kaajan novelleissa kuvaillaan kuvien heräämistä eloon tarinamaailmassa: novellissa ”Iho” lihasten anatomiaa esittelevän julis-

teen mies astuu ulos kuvasta ja kärsii ihottomuutensa vuoksi, kun miestä työhuoneessaan katsellut lääkäri pakottaa anatomiamiehen seksiin. Novellissa ”Tapetti” kuvaillaan perspektiivivaikutelman rikkovaa tapettia, jonka kuva-aiheet vapautuvat tapetista ja muuttuvat kolmiulotteisiksi.

Visuaalisilla elementeillä on merkittävä tehtävä myös Kaajan kahdessa uusimmassa teoksessa. Kaajan kirjoittamassa ja Lee Lahikaisen kuvittamassa kuvakirjassa *Florian & Griselda* (2022) kuvien kaksi- ja kolmiulotteisuudella leikittely toteutuu paperiteatterimuotoa mukailemalla. Kaajan uusimman romaanin *Rusetti* (2023) sivuilla on kuvia taideteoksista sekä taideteosten verbaalista kuvailua. Nämä teokset eivät kuulu tämän artikkelini aineistoon, sillä niissä seksin ja väkivallan esitykset eivät etualaistu.

Visuaalisen aineiston lisäksi Kaajan teoksissa kuvaillaan tai yritetään kuvailla audiovisuaalisia ja auditiivisia aineistoja sanoin. Intermediaalisen jäljentämisen epäonnistumista ilmaistaan Kaajan teoksissa eri tavoin: *Katie-Katen* kertoja kuvailee kiertoilmauksin Disneyn *Aladdin*-elokuvan (1992) musiikkiesityksiä, koska ei tekijänoikeusyistä uskalla toistaa laulujen sanoja. ”Tapetti”-novellin päähenkilö yrittää kopioida maalaiskartanon rokokootyylistä tapettia pikkutarkasti, mutta työn tilaaja lopulta tuhoaa tapettikopion. *Ledan* kertoja pyrkii kuvailemaan kirjeidensä vastaanottajalle kartanossa esitettyä Leda ja joutsen -kuvaelmaa, jonka keskeinen aihe on raiskaus. Kuvaelman aiheet ja henkilöhahmot laajenevat koko teoksen kattaviksi, kun Ledaan ja joutseneen liittyvät motiivit ja aiheet – linnut, höyhenet, munat ja väkivalta – toistuvat eri yhteyksissä kautta teoksen, mutta kertoja ei pysty kuvailemaan kuvaelmaa haluamallaan tavalla.

Kiinnitän huomioni myös Kaajan teosten tyylilliseen inkongruenssiin ja runsauteen. Esimerkiksi *Katie-Kate* yhdistää erilaisia tekstilajeja: audiovisuaalista nettipornoa, viihdelehtiartikkeleita ja Disneyn tuottamia prinsessasatuadaptaatioita, mutta tuo samalla esiin satuelokuvien ja pornon yhteisiä piirteitä sekä sitä, miten viihdelehdistö tuottaa esityksiä julkkisten skandaalimaisista prinsessahäistä ja tuhkimotarinoista. Pornokuvaston ylenpalttinen toisto tuottaa turruttavan vaikutelman, joka muistuttaa romaanin päähenkilön turtumista pornon katseluun (Samola 2022, 21).

Intertekstuaalisuuden ja intermediaalisuuden lisäksi Kaajan teosten poetiikalle ovat ominaisia queer-elementit ja kokeellisuus (Säntti 2020, 291–292), sillä teokset tutkivat ilmaisun rajoja erilaisin kerronnallisista ja kielellisistä kokeiluista, esimerkiksi sanaleikein, joissa homonymien eri merkitykset ovat yhtä aikaa läsnä. Queeriys ilmenee Kaajan teoksissa esimerkiksi henkilöhahmojen sukupuolen ja seksuaalisuuden määrittelyttömyytenä tai monitulkintaisuutena.

Sukupuolen ja seksuaalisuuden aiheet ilmenevät Kaajan teoksissa myös seksuaalisen tai sukupuolittuneen väkivallan kuvauksissa. Useissa *Muodonmuuttolmoituksen* novelleissa henkilöt pakottavat toisen ihmisen seksiin tai alistavat tätä muilla tavoin, ja *Katie-Katen* luvuissa kuvaillaan väkivaltaista pornoa sekä nuoren naisen pakottamista seksuaalisiin tekoihin. Alistamisen kuvaukset yhdistyvät Kaajan teoksissa eroottisen nautinnon kuvauksiin, eikä teoksissa ole aina selvää, missä määrin kyse on väkivallasta ja missä määrin seksuaalisen nautinnon tuottamisesta. Osa teosten intertekstuaalisista ja intermediaalisista viittauksista liittyy nautinnon ja alistamisen tematiikkaan. Esimerkiksi *Katie-Kate* viittaa pornografisen kaunokirjallisuuden klassikkoon, sadistista seksiä kuvaavaan Pauline Réagenin romaaniin *Histoire d'O* (1954, suom. *O:n tarina*).

Kaajan teokset pyrkivät lukijan hämmentämiseen, mikä tulee esiin esimerkiksi alistamisen ja nautinnon esitysten limittymisenä, väkivaltaisten tilanteiden kuvausten runsautena, pornografisen aineiston toistuvana kuvailuna ja usean tulkintavaihtoehdon samanaikaisuutena. Teosten poetiikka tematisoi myös sitä, miten intermediaaliset viittaukset luovat illuusioita toisesta esittämisen välineestä. Kuvaelman kuvailu sanoin luo illuusion visuaalisuudesta mutta jättää jotain ilmaisematta.

## Intermediaalisuus, multimodaalisuus ja intertekstuaalisuus

Käsitän intermediaalisuuden Irina O. Rajewskyn (2005, 46) tavoin mediumien rajat ylittävinä rakenteina. Mediumien rajojen ylittäminen ilmenee esimerkiksi adaptaatioissa, joissa toisessa mediumissa julkaistu teos siirretään uuteen mediumiin. Intermediaalisia on myös eri median yhdistelmät, kuten ooppera, elokuva, teatteri ja sarjakuva. Kolmas

intermediaalisuuden muoto ovat intermediaaliset viittaukset, kuten kaunokirjallisen tekstin viittaukset elokuvan välineeseen jäljittelemällä elokuvalla ominaisia tekniikoita. Intermediaalisiin viittauksiin Rajewsky lukee myös esimerkiksi ekfrasikset ja viittaukset yksittäisiin teoksiin, esimerkiksi elokuvan viittaukset maalaustaiteeseen. Käytännössä nämä kategoriat kuitenkin yhdistyvät yksittäisissä intermediaalisissa teoksissa. (Rajewsky 2005, 51–53.)

Jotta intermediaalisuudesta voidaan puhua, on ajateltava rajat eri mediumien välille, vaikka mediumien väliset rajat ovat myös keinotekoisia. Lars Elleströmin (2010, 12) mukaan intermediaalisuuden voi ymmärtää mediumit yhdistäväksi sillaksi, joka perustuu mediumien välisille samankaltaisuuksille. Intermediaalisuuden lähikäsite on multimodaalisuus, joka esimerkiksi mediatutkimuksessa ja lingvistiikassa tarkoittaa eri aistien kautta saatavien tietojen yhdistelmää (mt., 14). Alison Gibbonsin (2012, 287–288) mukaan multimodaalisissa romaaneissa on usein epätavanomaista tekstin asemointia ja sivusomittelua, vaihtelevaa typografiaa ja värien käyttöä, tekstimateriaalin rakentamia kuvia sekä keinoja, jotka kiinnittävät huomion tekstin materiaalisuuteen. Kaajan romaaneja voi pitää Gibbonsin termein multimodaalisina, sillä ne yhdistävät erilaisia semioottisia, esimerkiksi kielellisiä, visuaalisia ja auditiivisia, moodeja.

Kaajan teoksissa on typografisia viittauksia aiempien aikakausien ja toisten lajien tyylihin: *Ledan* nimiösivulla on rokokooaiheinen taulunkehys, jonka keskelle on asemoitu teoksen nimi, ja *Katie-Kate*-romaanissa on ornamentein ympäröity unelmien tärkeyttä korostava aforismi, jonka visuaaliset elementit kierrättävät voimaannuttavien huoneentaulujen piirteitä. Romanissa *Katie-Kate* hyödynnetään audiovisuaalisen nettipornon typografisia keinoja, kuten lukujen nimissä olevia mustia palkkeja, jotka toistavat Pornhub-sivuston visuaalista ilmettä. Teoksen kannessa on valumajälkeä ja tahraa esittävä läpikuultava, lähes huomaamaton haptinen elementti, joka teoksen pornografisen kuvaston kontekstissa vertautuu spermatahraan.

Rajewskyn (2005, 54–55) mukaan intermediaaliset viittaukset tuottavat illuusion toisesta esittämisen välineestä. Teksti ei pysty toistamaan visuaalista tai auditiivista materiaalia sellaisenaan vaan esittää vaiku-

telman esimerkiksi elokuvalla tyypillisistä ilmaisukeinoista, kuten zoomauksesta tai kuvien hajoamisesta. Tässä suhteessa intermediaalinen viittaus eroaa intramediaalisista viittauksista, joihin intertekstuaalisuus lukeutuu (mt., 54). Kaajan proosassa intermediaalinen illuusoiden rakentaminen tematisoituu, ja teoksissa näytetään, miten hankalaa intermediaalinen jäljentäminen on. *Ledan* kertoja yrittää ilmaista sanoin näkemäänsä kuvaelmaa, mutta sekä kuvataiteen keinoja jäljittelevä *tableau vivant* että sen sanallinen kuvailu epäonnistuvat lukuisien vastoinkäymisten vuoksi. Verbaalisen kuvailun epäonnistumisen tematisoitumista intermediaalisissa teoksissa on tutkinut esimerkiksi Jarkko Toikkanen (2014), jonka mukaan Edgar Allan Poen novellin ”The Black Cat” (1843) kertoja yrittää kuvata näkemäänsä kauhistuttavaa kissaa siinä onnistumatta. Toikkanen tulkitsee kissan kuvailun ekfrasikseksi.

Kaajan tuotannossa on runsaasti ekfrasiksia, joissa visuaalista aineistoa esitetään sanoin. Ornamentaalisen tapetin kuvailu ”Tapetti”-novellissa on ekfrasis, joka esittää fiktiivisen kuvamateriaalin verbaalisesti, kun taas kuvaelman verbaalinen esitys on fiktiivisen visuaalis-kinesteettis-verbaalisen aineiston ekfrasis. Heffernanin (2015, 45) mukaan ekfrasin fiktio voi esittää esimerkiksi joko kuvitteellista tai aktuaalista maalaustaidetta, valokuvaa, veistostaidetta tai elokuvaa sanallisesti. Viimeksi mainittua hän nimittää elokuvalliseksi ekfrasikseksi (*cinematic ekphrasis*).

Intermediaalisten viittausten lisäksi Kaajan teoksissa on intertekstuaalisia viittauksia toisiin kaunokirjallisiin teoksiin, *O:n tarinan* lisäksi esimerkiksi Grimmin veljesten satuun ”Hänsel und Gretel” (1857). *Ledan* Adéle on tulkittavissa interfiguraalisena viittauksena Marja-Liisa Vartion romaaniin *Hänen olivat linnut* (1967), sillä henkilöhahmon lisäksi teoksia yhdistää runsas lintukuvasto, jossa erityisen tärkeitä ovat joutsenet. Kaajan teosten intramediaaliset viittaukset eivät synnytä vaikutelmaa toistamisen tai jäljentämisen epäonnistumisesta yhtä vahvasti kuin intermediaaliset viittaukset, vaan ne lisäävät teoksiin merkitystasoa. Tulkintani mukaan Kaajan teosten tapa käyttää intertekstejä korostaa teosten monitulkintaisuutta.

## Kuvien herääminen eloon *Muodonmuuttoilmoituksessa*

Novellikokoelma *Muodonmuuttoilmoitus* koostuu lyhyistä novelleista, joiden surrealistiset piirteet sekä tiivis muoto yhdistävät ne absurdin novellin perinteeseen, esimerkiksi venäläisen Daniil Harmsin tuotantoon, jossa Kaajan novellien tavoin kuvaillaan vaikeasti kielennettäviä ja arkipäiväisiä tapahtumia. Kaajan poetiikalle ominaiseen tapaan *Muodonmuuttoilmoitus* yhdistää erilaisia tekstilajeja ja kirjallisuudenlajeja. Jo kokoelman nimen voi tulkita yhdistävän myyttiset muodonmuutokset arkipäiväiseen muuttoilmoituksen tekstilajiin ja tuottavan yhdyssanan kautta koomisen merkityksen: minne pitää ilmoittaa, jos muuttaa muotoaan?

Kokoelman novelleissa muotoaan muuttavat esimerkiksi eloon heräävä Napoleon-patsas sekä anatomiataulun mies, joka lainaa lääkäriinaisen ihoa poistuttuaan taulusta. Elottomien olentojen heräämistä eloon kuvataan myös novellissa ”Patongit”, jossa leipurin leipomat pitkänmalliset leivät ajavat takaa naista ja raiskaavat tämän tunkeutumalla kaikkiin ruumiinaukkoihin. ”Napoleon”-novellin Napoleon-patsaan voi tulkita Napoleonina esittäväksi *tableau vivantiksi*, jossa paikoilleen jähmettynyt ihminen esittää kuuluisaa hahmoa. Eloon herännyt Napoleon-patsas kuitenkin muistelee aikaansa kahdensadan vuoden takaisessa Pariisissa, minkä vuoksi patsas ei pelkästään esitä Napoleonina vaan on Napoleon, joka on ollut vangittuna kipsiin kahdensadan vuoden ajan ja kärsii sen vuoksi loputtomasta janosta.

Keskityn tässä luvussa novelleihin ”Tapetti” ja ”Punarinnat”. ”Tapeitin” kertoja on taiteilija, jonka muuan lordi palkkaa jäljentämään 1700-luvun lopulla valmistetun käsin maalatun tapetin. Tapettikopioija toteaa vaatimattomasti, ettei hänellä ole riittävää mielikuvitusta keksiä mitään uutta. Hän kuitenkin kertoo pyrkivänsä kertomaan näkemästään niin hyvin kuin pystyy: ”Mielikuvitusta uuden keksimiseen minulla ei ole, mutta kerron teille näkemästäni ja jäljennän muistoni paperille parhaan kykyne mukaan” (M, 105).

Mainitessaan, ettei pysty keksimään uutta, kertoja ilmaisee jäljentävänsä muistonsa muuttamatta niitä. Näennäinen vaatimattomuus tuo esiin kertojan yrityksen korostaa omaa rehellisyyttään ja luotettavuut-



taan tapahtumien kuvaajana. Sen lisäksi, että maalari yrittää jäljentää tapettia, hän kuvailee työskentely-ympäristöään ja sen asukkaita.

Tapettien kuvailu ja jäljentäminen ilmentävät Kaajan tuotannolle ominaista jäljentämisen ja toisteisuuden poetiikkaa. Tapetissa toistuvat kuviot muodostavat ornamentaalisen kokonaisuuden, joka jäljittelee kiinalaista tyyliä. Kertoja kuitenkin toteaa, että eurooppalainen maalari ei ole kyennyt välittämään tyyliä oikein, vaan tapetin kuva-aihe näyttää keskiaikaiselta. Kiinalaiselle maisemamaalaustaiteelle on Tero Tähtisen (2019, 66–67) mukaan ominaista perspektiivivaikutelman puuttuminen, ja maalauksessa kuvattu maisema muuttuu katsojan tarkastelukulman muuttuessa. Myös jäljennettävä tapetti on kertojan mukaan perspektiivitön ja muuttuu eri kulmista katsottuna. Kertojaa tapetin perspektiivittömyys häiritsee, ja hän tulkitsee sen tyyllilliseksi kömpelyydeksi. Perspektiivivaikutelman puuttuminen aiheuttaa samalla kuva-aiheen monitulkintaisuuden: tapetin kuva näyttää esittävän samanaikaisesti metsää ja puutarhaa.

Keltapohjainen tapetti valtasi kokonaan huoneen takaseinän, ja samaa sävyä oleva lehtikuvioinen paperi koristi myös muita seiniä, mutta se oli selkeästi hankittu myöhemmin, painotekniikan kehittyttyä. Varsinaisen tapetin kuva jäljitteli kiinalaista tyyliä, mutta eurooppalaisen maalarin tekemä lopputulos näytti lähinnä keskiaikaiselta. Kuva esitti yhtäaikaisesti sekä puutarhaa että metsää, ikään kuin tekijä ei olisi osannut päättää kumman aiheen valitsisi. (M, 106.)

Monitulkintainen ja toisia tyylejä jäljittelevä tapetti on Kaajan poetiikan metonymia. Kuten tapetissa ei voi erottaa metsää ja puutarhaa toisistaan, on Kaajan teoksissa läsnä usea tulkintavaihtoehto. Esimerkiksi novellin ”Palava sokeri” Ariadne vertautuu samanaikaisesti lukuisiin eri satu- ja myyttihahmoihin, joista yksikään ei nouse selkeimmäksi viittauskohteeksi. ”Tapetti”-novellin lordin kartanossa työskentelevä poika esittelee kertojalle ruokailuhuoneen tapetin historiaa. Hän kertoo, että tapetti oli 1800-luvulla peitetty toisella seinäpaperilla, mutta myöhemmin varhaisempi tapetti oli löydetty uuden alta ja restauroitu. Myös ta-

pettikerrosten päällekkäisyyden voi tulkita kuvaavan Kaajan tuotannon palimpsestista poetiikkaa, jossa uudemman tekstin alta kuultaa aiempia teoksia (Genette 1997/1982).

Tapetin keltainen pohjaväri, kuvion outous ja kertojan pakkomielteinen suhde tapettiin ovat piirteitä, jotka yhdistävät tekstin tapettinovellien klassikkoon, Charlotte Perkins Gilmanin teokseen ”The Yellow Wallpaper” (1892). Gilmanin feministinen novelli kertoo maalaistalon huoneeseen suljetusta naisesta, joka huomaa huoneensa keltaisen tapetin elävän. Myös ”Tapetti”-novellissa keltapohjainen tapetti herää eloon sillä aikaa, kun jäljentäjä piileskelee komerossa.

Yhtäkkiä näen ovenraosta, että huoneeseen, tapettisuikaleiden keskelle, putoaa varjo. Työnnän oven syrjään ja astun komerosta avaraan tilaan. Sitten näen, ettei huoneessa ole ketään, ketään elävää. Mutta silti jostain seinille on ilmestynyt eläinten varjoja. Yritän etsiä niiden lähdeettä, mutta huoneessa on vain tapetti, ja tapetti on alkanut elää. Kuvat maiskahtelevat hitaasti irti keltaisesta paperista, hedelmät, linnut, hevoset, ja irrotessaan ne muuttuvat kolmiulotteisiksi. (M, 120.)

Ennen tapetin heräämistä eloon kertoja on nähnyt, miten kertomuksen anonymiksi jäävä poika pakottaa lordin lattialle kontalleen ja syöttää hänelle revityn tapetin riekaleita.

Ei, en pysty, armoa!

Huohottaa lordi, vaan poika läimäisee häntä raipalla poskeen ja huudahtaa:

Te pystytte! Teidän on pystyttävä, jotta nämä linnut, nämä vadelmat, nämä ratsukot, lammet, kaislat, kaikki, saisivat uuden elämän teidän sisällänne, sen miehen sisuksissa, joka pystyy näkemään ne oikealla etäisyydellä, oikeilla paikoillaan. Syökää! (M, 119.)

Kun lordi on syönyt tapetin, perspektiivittömään tapettiin vangittuina olleet kaksiulotteiset olennot saavat kolmiulotteisen hahmon ja pääsevät karkaamaan kartanosta. Kartanon ulkopuolella ne liittyvät osaksi maa-

laismaisemaa, jonka tapettimaalari näkee ikkunasta. Jäljentäjän työ tuhoutuu, kun lordi repii sen riekaleiksi ja kun poika syöttää riekaleet lordille. Tapetin tuhoutumisen voi kuitenkin tulkita symboloivan lordin vapautumista ahdistavasta tapetista, joka vääristää asioiden väliset etäisyydet. Samalla tapetin vadelmat, lammet, kaislat ja linnut pääsevät vapauteen.

Linnut ovat yksi tapetin kuva-aihe. Lintumotiivi toistuu useissa Kajaan teoksissa: *Ledassa* kerrotaan hanhista, joutsenista ja pikkulinnuista sekä niiden munista. Romaanissa *Katie-Kate* kuvaillaan Disneyn *Cinderella*-elokuvan (1950) pikkulintuja. ”Punarinnat”-novellin päähenkilöllä rouva Robinsonilla on elävistä punarinhoista koostuva asu. Punarinta-aiheeseen kätkeytyy sanaleikki, sillä Robinsonin nimi sisältää punarinnan englanninkielisen nimityksen *robin*. Rouva Robinsonin nimi viittaa myös Charles Webbin romaaniin ja siihen perustuvaan Mike Nicholsin ohjaamaan elokuvaan *The Graduate* (1967, *Miehuuskoe*), jonka naispäähenkilö on Mrs. Robinson. Interfiguraalinen viittaus aktivoi teosten välisen intermediaalisen kytköksen.

”Punarinnat” mukailee muutamia *The Graduate* -elokuvan kohtauksia ja motiiveja, mutta ilman nimikytköstä teosten viittaussuhde ei olisi selvä. Rouva Robinson on teekutsujen näyttävin hahmo punarintapuvussaan. Kun Ralph-niminen nuorukainen saapuu teekutsuille, hän huomaa punarintapuvun: ”Mikä puku, hyvä rouva! Aiotteko vietellä minut?” (M, 24.) Elokuvassa *The Graduate* Mrs. Robinson viettelee nuoren ja seksuaalisesti kokemattoman opiskelijanuorukaisen manipuloimalla tämän avaamaan mekkonsa vetoketjun ja pakottamalla tämän katselemaan alastonta vartaloaan. Myöhemmin elokuvan nuori ja hämmentynyt Benjamin lausuu Mrs. Robinsonille kysymyksen: ”You’re trying to seduce me. Aren’t you?”, jota novellin Ralphin kysymys mukailee.

Vetoketjun avaamisen sijasta novellissa ”Punarinnat” Ralph irrottaa Rouva Robinsonin puvusta yhden sinertävärintaisen linnun, minkä seurauksena kaikki puvun linnut irtoavat ja ”Rouva Robinson seisoo alasti keskellä huonetta, punaiset nännit törrollään” (M, 25). *The Graduate* -elokuvan alastonkohtauksessa kuvataan Mrs. Robinsonin alastomia rintoja Benjaminin näkökulmasta siten, että kamera zoomaa vuoroin vaaleanpunaisiin nänneihin, vuoroin lantionseudun rusketusrajalle. Näin

ollen novellin nimi ”Punarinnat” tarkoittaa myös sekä Rouva Robinsonin punaisia rinnanpäitä että Mrs. Robinsonin punaisia nännejä, jotka Nicholsin elokuva toistuvasti esittää.

Elokuvassa Mrs. Robinson yrittää estää Benjaminia ihastumasta Robinsonien kauniiseen tyttäreeseen Elaineeseen, kun taas novellissa Rouva Robinson on mustasukkainen surumieliselle Violetille sulhasestaan. Rouva Robinsonilla on medaljonki, joka kätkee linnunmunan keltuaiseen piirretyyn kuvan viiksekkäästä miehestä, rouvan sulhasesta. Samantapaisesti kuin ”Tapetti”-novellin lordi syö tapetin kuvineen, ”Punarinnat”-novellin Violet syö keltuaisen, johon on piirretty viiksimiehen kuva. Tällöin kuvasta tulee osa Violetia. Elokuvassa *The Graduate* surumielinen, nuori Elaine menee lopulta Benjaminin kanssa naimisiin, ja Mrs. Robinson menettää nuoren rakastajansa. Novellin ”Punarinnat” lopun voi tulkita kuvaavan samankaltaista tilannetta, jossa nuorempi nainen saa sulhasen – tässä tapauksessa vain sulhasen kuvan – itselleen.

## Kirsikkamehun sotkema kuvaelma Ledasta ja joutsenesta

Romaani *Leda* kirjoittaa uudelleen myytin Ledasta ja joutsenesta. Romaani koostuu kehyskertomuksesta, joka esittelee maalaiskartanoon saapuvan kertojan, ja sisäkertomuksista, jotka eri tavoin varioivat Ledan ja joutsenen tarinaa. Sisäkertomukset on mahdollista tulkita kertojan kirjoittamien kirjeiden osiksi. Teoksen kertoja kirjoittaa anonyymille vastaanottajalle kirjeitä, joissa hän kuvailee Ledan ja joutsenen kohtaamista varioivaa kuvaelmaa. Teoksessa on viittauksia ja lajiyhteyksiä 1700-luvun kirjallisuuteen, muun muassa kirjeromaanin ja kuvaelman (*tableau vivant*) lajeihin sekä Markiisi de Saden teoksiin. *Ledassa* kuvailaan, miten markiisi Monsieur de Signe aiheuttaa kipua toisille henkilöille saadakseen seksuaalista nautintoa.

Myytti Ledasta ja joutsenesta on ollut suosittu aihe eroottisessa maalaustaiteessa (Dijkstra 1986, 315–316), ja myös *Leda*-romaanin kertoja pyrkii esittämään kartanossa näkemästään eroottisen sanallistetun version, joka kiihottaisi hänen kirjeidensä lukijaa. Kertoja nimittää Leda ja joutsen -versiotaan sanalliseksi kuvaelmaksi. Kuvaelma on 1700-luvun

taiteelle tyypillinen intermediaalinen ilmaisumuoto, joka yhdistää näyttämötaiteen ja kuvataiteen keinoja. Teemu Ikonen (2010, 144) on luonnehtinut kuvaelman olevan ”maalauksen dramatisointia ja draaman kiteytys maalaukseksi”. Kuvaelma on Ikosen mukaan ihmisten muodostama pysäytyskuva esimerkiksi taideteoksesta, myyttisestä aiheesta tai historiallisesta tapahtumasta. Kuvaelmissa on usein esitetty erilaisia eroottisia aiheita, kuten kylpeviä nymfejä, ja tätä eroottisen kuvaelman perinnettä maalaiskartanon Leda ja joutsen -esitys toisintaa. Neil Flaxin (1985, 45–46) mukaan esimerkiksi Denis Diderot on kirjoittanut esseisään ”Discours sur la poésie dramatique” (1757) ja ”Entretiens sur le fils naturel” (1757) draamasta, joka hyödyntäisi maalausten taiteellista vaikutelmaa. Kuvaelman katsojalle tulisi Diderot’n mukaan muodostua vaikutelma kuin hän katsoisi kangasta, jossa eri kuvat seuraavat taianomaisesti toisiaan. Liikkumattomat kuvaelman esittäjät eivät voi ottaa kontaktia katsojiin.

Ledan kertoja haluaisi sijoittaa ”sanallisoin keinoin” luodun kuvaelman juhlaallisena pitämäänsä ympäristöön, kuten kartanoon tai huvilinnaan. Hänen kuvauksensa huippukohtana on tarkoitus olla Ledan joutuminen joutsenhahmoisen Jupiterin raiskaamaksi, mutta huippukohta on jatkuvasti vaarassa jäädä kuvailematta, koska arkiset rutiinit, ikävät sattumukset ja holtittomat ihmiset sotkevat kertojan suunnitelmat.

Älkäämme vaikuttako maalaisilta! Päätelmä: olkoon kuvaelman ympäristönä kartano tai huvilinna, sijoittukoon huippukohta juhlatilanteeseen (kuten maskeraadi), ei jokapäiväisyyteen!

Nämä näkökohdat esitettyäni olen valmis aloittamaan sanallisoin keinoin luodun kuvaelman, mutta säästän sen alun seuraavaan kirjeeseeni, sillä uskoakseni päivällisaika lähestyy. Ennen kuin sulkeudun suosioonne, esitän Teille kuitenkin kuvaelmani henkilöt, tieteelliseen tapaan listattuina, ja uskon, että tuo luettelo herättää Teissä vastustamatonta odotuksen tunnetta. (L, 24.)

*Ledan* kertoja asettaa ympäristönsä kuvailussa rinnakkain säännönmukaisen ja koristeellisen sekä säännöttömän, likaisen ja rajoja rikkovan. Kertoja pyrkii esittämään kuvaelmansa henkilöt ”tieteelliseen tapaan

listattuina” ja siivoamaan kuvailemastaan tapahtumasarjasta harmonian rikkovat elementit. Ulosteeet, rumuus ja epäsäännölliset muodot häiritsevät hänen yritystään kuvailla idyllistä ja yläluokkaista miljöötä: kartanon palvelijaeukolla on ripuli, ja lintujen ulostamista siemenistä kasvaneet puut rikkovat puutarhan harmonian. Romaanin ensimmäisessä luvussa kertoja kuvailee illanviettoa, jonka aikana vanha palvelijaeukko on kuollut ja ripuloinut ennen kuolemaansa. Luvussa kertoja esittää tuohumustaan majapaikkansa likaisuudesta ja palvelijan säädyttömästä kuolintavasta: ”Olisi edes keittänyt minulle lupaamansa hanhenmunan ennen kuin syöksyi kohti suolisaastaista loppuaan!” (L, 8.) Seuraavassa luvussa kertoja kuitenkin ilmaisee kirjeessään pitävänsä Monsieur de F:n tarjoamaa huvilinnaa viehättävänä ja täydellisenä. Kertoja esittää näkemänsä peräkkäisissä luvuissa eri tavoin ja tyylein: ensimmäisessä luvussa halveksuen ja likaa korostaen, toisessa luvussa ylistäen.

Voitte kuvitella miten edullisen ensivaikutelman sain kun heti vau-  
nuista astuttuani näin pihamaalla säännöllisen pyöreän hedelmä-  
puun täydessä kukassa. Niin tasaisia, hallittuja muotoja! Ohi  
kävellenäsi kuitenkin huomasin, että puun etuosan pyöreys oli  
sattuman tulosta; takana sojotti ryhmyisiä oksia ja maassa rehotti  
sotkuinen pensasrykelmä. (L, 11.)

Palvelijan ulosteen ja majapaikan rähjäisyyden lisäksi kertojan esteettis-  
tä makua häiritsee muotopuoli kirsikkapuu, jonka oksat eivät noudata  
ihmisen leikkaaman muodon rajoja. Epäsäännöllisen muotoinen puu  
kasvaa luostarissa, jossa kertoja kuvittelee kertomuksensa naispään-  
kilön Adèlen kasvaneen.

Silti, keskellä tuota puutarhaa kasvaa säänettömän muotoinen  
kirsikkapuu, vahingossa sinne eksynyt. Ja tuo puu ylittää istutusten  
rajalinjat, ojentee röyhkeitä oksiaan kohti rakennuksia, työntää  
juurensa vailla häpyä pyhään multaän ja sen järjestykseen! Esitte-  
lee röyhkeällä tavalla paljaisiin oksiinsa puhjenneita nuppuja! Mi-  
ten tuollainen puu on päätyynyt luostariin? Onko niin, että kirsikoi-  
ta syönyt lintu, haikara – ei, hanhi – ei, ei todellakaan, vaan kenties

valkea riikinkukko ylilentäessään roiskaisee ulosteensa keskelle luostarin pihaa ja tuosta tahrasta sikiää kasvi. (L, 29.)

*Ledan* kertojan vaikeudet kuvaelman tallentamisessa on havainnut myös Sääntti (2020, 306), joka mainitsee epäonnistumisen syiksi keskittymisvaikeudet, arkiset sattumukset sekä sen, että viettelijän rooliin asetettu Monsieur de Signe ei herätä naisshahmoissa kiinnostusta. Laveasti pohjustettu viettely ei onnistu, ja kertojan kirjoittamisen katkaisee vahinko, kun kirjoituspaperi tahroutuu ja kastuu. Sääntti tulkitsee *Ledan* sivuilla 143 ja 144 olevan kirjoituspaperin jäljennöksen metalepsikseksi, joka on kertojan todistusaineistoa kirjan fyysiselle lukijalle (mt.). Esittämällä tuhriutuneen kirjoituspaperinsa kertoja pyrkii osoittamaan syyn sille, miksi hänen kertomuksensa epäonnistuu. Kertojan kirjoituspaperin tahrat ovat syntyneet kertojan syömistä kirsikoista purskahdelleesta mehusta. Kirsikat symboloivat teoksessa seksuaalisuutta ja runsautta, joka ylittää kertojan säädylisinä pitämät rajat, minkä vuoksi kuvaelman jäljentämisen epäonnistuminen yhdistyy seksuaalisiin transgressioihin.

Kun kertojan syömien kirsikoiden ympäriinsä roiskuva mehu sotkee hänen kirjoituspaperinsa, koko kuvaelman sanallinen esittäminen epäonnistuu: kirsikoiden jättämät punaiset tahrat peittävät ”Adèlen häpäisy, Ledan ja joutsenen kohtaamisen! Koko huipennuksen ja hurmion!” (L, 141). Kirsikoiden syöminen ja niiden kivien sylkeminen vertautuvat kertojan kuvailussa yhdyntään: ”nautin niiden lihaa, sylkäisin, puraisin, sisään, ulos, sisään, ulos, yhä uudelleen tuo nautinnon virta kunnes kirsikkakulho oli tyhjä ja musteeseen sylkemäni kivet sekoittuneet kuvottavaksi tahmaksi, muste muuttunut punertavaksi” (L, 140). Sylkemällä kirsikankivet mustepulloon kertoja sotkee paitsi paperinsa myös kirjoitusmusteensa. Koska kertoja näkee epäonnistumisen ylikypsät kirsikat poimineen palvelustytön syynä, hän rankaisee kaakattavasti nauravaa palvelijaansa raiskaamalla ja hiljentämällä tämän. Kaakattavaan hanheen vertautuvan palvelustytön ja kertojan väkivaltainen kohtaaminen on rahvaanomainen versio *Ledan* ja joutsenen myytistä. Kehys- ja sisäkertomusten raiskauskuvausten sekoittumisen toisiinsa huomaa myös Sääntti (2020, 308).

*Ledan* kertojan kirjoittamat kirjeet sisältävät sisäkkäisiä kertomuksia,

joita eri henkilöhahmot kertovat. Teoksen alussa kerrotaan kartanoon saapuvan herrasmiehen Monsieur d'Oviducten esityksestä, jossa tämä kertoo ja näyttelee ruumiillaan Ledan ja joutsenen myyttisen tarinan. Mies aloittaa kertomuksensa toteamalla maalaavansa kuulijoiden eteen sanallisen *tableaun*, mitä voi pitää oksymoronina, sillä *tableaussa* on määritelmällisesti mukana visuaalisuus. D'Oviducte siis pyrkii välittämään kuvaelman vaikutelman sanallisesti – siten, että kuulijat näkevät silmiensä edessä visuaaliset kuvat. Kertoja vakuuttaa kerrontansa ja lähteidensä olevan luotettavia: ”voimme luottaa tarinaan ja kokea sen kuin itse olisimme paikalla” (L, 15). Kertojan kuvailu Monsieur d'Oviductesta alkaa tarinankerronnan ympäristön kuvailulla: ”Sallikaa minun maalata eteenne kuva lintutapetein koristetusta salongista, jonka katonrajan kullatut stuccot kimaltavat kynttilöiden valossa” (L, 15). Tapetin kuvioinnissa toistuu romaanin keskeinen lintumotiivi, samoin d'Oviducten löntystelevässä ja hanhimaaisessa kävelytyylissä. Monsieur kertoo tarinan kuningatar Ledasta, joka livahtaa mieheltään salaa lammelle kylpemään. D'Oviducte pyytää yleisöään kuvittelemaan olevansa jumalista korkeimpia ja katselevansa vuorelta nuorten neitojen toimintaa kuin pornografisia kuvaelmia.

Jupiter tarkkaili nuorten neitojen kuvia, kaikista maailman kolkista, ja näiden upeiden heijastusten alla kultakirjaimin vielä erikseen luki mitä kussakin kuvaelmassa oli odotettavissa: *nuubialainen kaunotar viihdyttää itseään, spartalaistytöt liikuntaa harjoittamassa, kuuliainen orjatyttö palveluksessa et cetera.* (L, 17.)

Jupiterin näkemät kuvaelmat rinnastuvat tarinankertojan erotisoivaan kuvailuun lammen pinnasta itseään peilaavasta Ledasta, jolla on kirsikanpunaiset nännit ja jonka kumartuminen nostaa hänen ”vyötärönsä alaisen puutarhan esille” (L, 18). Jupiter muuttaa d'Oviducten mukaan muotonsa joutseneksi ja raiskaa Ledan: ”Oi! Mikä sodomian kauhistus ja kauneus yhtyneenä yhteen kuvaan!” (L, 20).

Kirsikkanänninen Leda ja kirsikat poiminut palvelustyttö rinnastuvat toisiinsa yhtäältä joutumalla seksuaalisen väkivallan kohteiksi ja toisaalta yhdistymällä kirsikkakuvastoon, jonka kertoja liittää yhdynnän ja



normien rikkomisen kuvailuun. Kirsikkakuvasto liittyy seksuaalisuus-kuvastoon myös englanninkielisen sanonnan ”*pop the cherry*” kautta. Sanonta tarkoittaa ensimmäistä yhdyntää, minkä vuoksi sekä kirsikat tuoneen palvelustyön että Ledan raiskaamisen voi tulkita neitsyen raiskaamiseksi.

D’Oviducten näytöksen jälkeen tarina Ledasta ja joutsenesta toistuu romaanissa eri tavoin varioituna lukuisia kertoja. Kertojan yrityksessä esittää maaseutuympäristön tapahtumia Ledan roolin saa palvelustyttö, jonka raiskaamista osa muista henkilöistä suunnittelee. D’Oviducten viihdyttävä mutta epätydyttävä esitys saa kertojan haluamaan välittää kirjeidensä vastaanottajalle vielä upeamman kuvaelman Ledasta ja joutsenesta.

Sallikaa minun selittää hieman tarkemmin tätä ajatusta tuottaa sanallinen *tableau*. Nimittäin tuo kertomus Ledasta ja joutsenesta, joka epäilemättä viihdytti jossain määrin Teitäkin, ei mielestäni kuitenkaan tuota parasta mahdollista tyydytystä, vaan minun täytyy, koen sen paitsi velvollisuudekseni myös ilokseni, esittää Teille vielä upeampi elämys, jotta voisitte kokea hurmiota todellisen kaupeuden ääressä. (L, 21.)

Kertoja pyrkii esittämään mielessään näkemänsä kuvat, jotka ovat ”upeampia kuin parhaiden mestareiden maalaukset” (L, 21), siten, että lopputuloksesta tulee suurenmoinen ja parempi kuin mikään olemassa oleva ja aiemmin esitetty. Hän haluaa kertoa ”Ledan tarinan parempana, hienostuneempana ja nykyaikaisempana kuin koskaan ennen!” (L, 22). Hän aikoo osoittaa d’Oviducten kertomuksen virheet ja oikaista ne omassa kuvaelmassaan. Kuningattaren sijasta kertojan Leda on nuori neitsyt, koska silloin viettelyyn liittyvä kärsimys tekee kertojan mukaan suuremman vaikutuksen lukijaan (L, 23). Antiikin sijasta kertoja sijoittaa kuvaelmansa omaan aikaansa ja kartanoympäristöön. Hänen sanallisesti esittämänsä kuvaelman Ledan roolissa on orvoksi jäänyt, maaseutuhuvilassa syntynyt ja luostarissa kasvanut Adèle, jonka syntymää kertoja vertaa linnun kuoriutumiseen: ”hänet autetaan tahmaisena veriselle höyhenpatjalle, maailmaansa, joka ympäröi häntä heijastuksi-

neen kuin munankuori, joka vain odottaa särkyäkseen kohtalon kovaa nokaniskua!” (L, 28). Adèlen syntymän jälkeen kertoja kuvailee hänen tulevan raiskaajansa Monsieur de Signen syntymän. Päähenkilöiden syntymien kuvailu muistuttaa myyteissä kuvattuja syntymiä.

Ledan kertojan voi tulkita pyrkivän 1700-luvun taidekäsitteille ominaiseen vaikutelmaan suunnitelmallisesta ja merkityksellisestä kokonaisuudesta, jota yhdellä silmäyksellä käsiteltävä kuvaelma ilmentää (Ikonen 2010, 144). Maaseutukartanon asukkaat, jotka kertoja on suunnitellut kuvaelmansa esittäjiksi, eivät kuitenkaan jähmety aloilleen vaan monin tavoin rikkovat vaikutelman harkitusta kokonaisuudesta. Heidän liikkeensä, ulosteensa ja kertojan näkökulmasta vääränlainen seksuaalinen käyttäytymisensä eivät asetu kuvaelman kuvitteellisiin raameihin.

## Pornokuvaston yhdistyminen Disney-satuihin *Katie-Katessa*

Romaanin *Katie-Kate* päähenkilö on Skandinaviasta Englantiin muuttanut nuorehko nainen, josta käytetään teoksessa nimiä Åsa, O ja Katie-Kate. Englannissa Åsa työskentelee tarjoilijana, kunnes rojalistipariskunta Roger ja Helen palkkaa hänet eroottiseksi palvelijakseen ja Cambridgen herttuattaren Kate Middletonin kaksoisolennoksi. Romaanissa on sitaatteja viihdelehtien artikkeleista ja televisiotallenteista, jotka käsittelevät Englannin hovin jäseniä. Kuninkaallisten lisäksi sitaattit käsittelevät viihdejulkisuudessa esiintyviä naisia, kuten Katie Pricea. Sekä Kate Middletonin että Katie Pricen elämä vertautuu teoksessa prinsessasatujen, erityisesti Tuhkimon, juoneen, jossa köyhä tyttö päätyy prinssin puolisoiksi ja pääsee käsiksi rikkauksiin. Tuhkimotarinoiden kautta teos käsittelee yhteiskuntaluokkien eroja erityisesti Britanniassa.

*Katie-Kate* parodioi median esityksiä naisten unelmista yhdistelemällä eri tekstilajeja niin, että niiden yhteisvaikutelma on koominen. Teoksen alussa on luku ”Kategoria: Jerk Off Instructions”, jossa annetaan tarkat ohjeet unelmakartan tekemiseen. Unelmakarttaan voi ohjeen mukaan leikata aikakauslehdistä sellaisia kuvia, jotka esittävät halun kohteita, kuten uudet korkokengät, laihuus ja täyteläiset huulet. Kartan esimerkkilauseet sisältävät fraaseja, kuten elämän polku ja elämän tie, jotka

toistuvat teoksessa eri konteksteissa. Luvussa ”Kategoria: Reality” kerrotaan pornovideoiden ja viihdejulkusten kiiltokuvamaisten kulissien takaisista arkisista, rumista tai vastenmielisistä yksityiskohdista, kuten ulosteesta, päihdeongelmista ja tyylyttömistä lakanoista. Luvussa referoidaan glamourmalli Katie Pricen elämäkertaa, jossa tämä kertoo entisen miesystävänsä olleen väkivaltainen ja mustasukkainen pikkurikollinen, jolla oli finnishänkinen takapuoli mutta jonka kanssa Katie Price asui, ”koska hänen elämänpolkunsa oli vienyt hänet sinne” (KK, 192–193). Ironisesti nimetyssä luvussa ”Kategoria: Popular with Women” kertoja toisintaa yhtäältä misogyniisiä, toisaalta postfeministisiä näkemyksiä sukupuolista: ”Alun perin nainen oli miehen palvelija, mutta nykyään hänellä on oma polkunsa ja tiensä ja elämänsä virta. Hän tekee valintoja itsenäisesti ja maksaa ripsienpidennyksensä omilla palkkarahoillaan.” (KK, 210.)

Romaanin päähenkilön kutsumanimi yhdistää kaksi eri yhteiskuntaluokkaa: Katie-Katen nimessä yhdistyvät useasti avioitunut ja seksielämästään viihdelehdille kertonut työväenluokkainen tositelevisiojulkkis Katie Price sekä siveellisenä esitetty yläluokkainen Kate Middleton. Toinen teoksessa yhdistyvä vastakohtapari on siveellinen ja viaton sekä alhaisena ja siveettömänä pidetty, sillä romaanissa yhdistetään siloteltujen Disney-satujen ja audiovisuaalisen verkkopornon kuvasto. Disney-satuversioista on poistettu varhaisemmille saduille tyypilliset selkeät viittaukset seksuaalisuuteen ja väkivaltaan. Porno on puolestaan pidetty populaarikulttuurin alimpana muotona (Williams 1991, 2), joka esittää eksplisiittisesti seksiä – kova porno myös väkivaltaista seksiä.

Jokainen *Katie-Katen* luku pyrkii toisintamaan tai jäljentämään yhden audiovisuaalisen pornon kategorian (ks. myös Piippo 2021) joko niin, että luvussa kerrotaan kategorialle tyypillisistä henkilöhahmoista tai niin, että luvun tyyli jäljittelee verbaalisesti kategorian aihetta. Luku ”Kategoria: Hentai” kuvailee animepornovideota, jossa ruskeahiuksinen ”piirrostyttö kävelee piirrosmaailmansa metsätiellä” ja kohtaa prinsessa Beatricen hirvittävän hatun, jonka lonkerot raiskaavat tytön. Laura Piippo (2021, 22) on tulkinut luvun ”Kategoria: Anal” kuvailevan pornovideota anaalisen yksityiskohtaisesti ja leikkivän täten adjektiivin *anaalinen* kahdella eri merkityksellä: erityisesti englannin kielessä sana *anal* voi tarkoittaa peräaukon lisäksi yltyöpäisen yksityiskohtaista. Kah-

den eri merkityksen samanaikaisuus on näkemykseni mukaan osa Kaajalle tyypillistä ambivalenttia poetiikkaa.

Luvussa ”Kategoria: Creampie” törmäytetään Disneyn *Cinderella*-elokuvan kuvasto pornografiseen spermakuvaukseen, johon luvun nimi viittaa. Audiovisuaalisessa pornossa sana *creampie* tarkoittaa kuvaa peräaukosta tai emättimen suusta, josta valuu spermaa. *Creampie*-kohtaus on usein pornovideon lopussa. *Cinderellan* hyvän haltijattaren taikasauva vertautuu näin ollen Kaajan teoksessa ejakuloivaan penikseen. Saduille ja pornolle ominainen tyydyttävän loppuratkaisun, onnellisen avioliiton tai orgasmin etsimisen kuvaus rinnastuu teoksessa unelmakartan askarteluohjeisiin. Teos satirisoi itsepuoppaiden uusliberalistista diskurssia, joka korostaa yksilön mahdollisuutta saavuttaa tavoitteensa unelmoimalla ja rakentamalla itsestään ja elämästään paras mahdollinen. (Samola 2022, 7, 10, 18.) *Cinderellan* lisäksi teoksessa parodioidaan toista Disney-konsernin tuottamaa elokuvaa, Garry Marshallin ohjaamaa romanttista komediaa *Pretty Woman* (1990) ja sen kuvausta luokkanousun tekevästä seksityöntekijästä.

Tuhkimotarinaa varioivien satuelokuvien ja audiovisuaalisen pornon lisäksi teoksessa siteerataan brittiläisen viihde- ja skandaalilehdistön esityksiä kuninkaallisista ja tositelevisiojulkiksista. Keltaiseen lehdistöön viittaa jo romaanin keltapohjainen kansi, joka on osa intermediaalista kirjaesinettä. Kannessa on kuvattu tuuheat hiukset, tiara ja korkokenkään puettu jalka, joka on viittaus *chick lit* -kirjallisuuden kansikuvien konventioihin – useiden *chick lit* -teosten kansissa on korkokenkä ja naisen jalka (Nevalainen 2015, 76). Kannessa on myös seksuaalista symboliikkaa, kuten terhakoita tammenterhoja, vulvaa esittäviä kuvia sekä spermaa muistuttavia valumajälkiä. Prinsessamaisten hiusten ja tahmeiden valumajälkien yhdistelmä ilmentää koko teokselle ominaista pornografisen kuvaston yhdistämistä prinsessa-aiheeseen.

Luvussa ”Kategoria: Arab” kertoja kierrättää niin pornon kuin *Aladdin*-elokuvan eksotisoivaa ja rasistista kuvastoa ja yhdistää sen kertomukseen prinsessa Dianan ja Dodi Al-Fayedin suhteesta. Luku alkaa kuvauksella *Aladdinin* soundtrack-levyn kappaletta ”A Whole New World” autossaan kuuntelevasta prinsessa Dianasta. Kertoja vertaa elokuvan *Aladdin*-hahmoa Dianan rakastettuun, ”miljoonaperijäplayboy”

Dodi Al-Fayediin, joka on kertojan mukaan Dianalle sitä mitä Aladdin monille muille – eksoottinen. Kertoja kommentoi *Aladdin*-elokuvan Prinsessa Jasminen rasistista ja erotisoivaa esitystapaa: ”Mutta Jasmine ei olekaan valkoinen prinsessa, eikä kunnollinen prinsessa, hän voi suudella pahista, sillä hänen ruumiinsa on seksuaalisen seksikäs ja eksoottinen orientturuumis (KK, 189).

*Katie-Katen* kertoja sanoo poistaneensa Disney-yhtiön lakimiehen kehotuksesta liiat sitaatit ”A Whole New World” -laulusta, joten hän kuvailee laulua kiertoilmaisuja käyttäen:

ALADDIN: \*antaa lupauksen hyvin laajasta kiertoajelusta lumotulla käyttötekstiilillä\*

PRINSESSA JASMINE: \*ilmaisu kyvyttömyydestä sanoittaa fyysis-psykkisiä reaktioita\* (KK, 187.)

Samantapaisesti kuin Jasmine ei pysty sanoittamaan tuntemuksiaan, kertoja ei kykene esittämään verbaalisesti laulun auditiivisia elementtejä eikä tekijänoikeussystä edes sanoja. Kertoja analysoi lauluesityksen symboliikkaa, erityisesti sitä, miten laulukohtaus esittää seksiä erilaisin kiertoilmaisun ja vertauskuvin: ”Taikamattoajelu on seksin vertauskuva ja Jasmine on muita prinsessoja seksuaalisempi ja laulaa tunteikkaasti® kuten Katie Price kotistudiossaan ja Prinsessa Diana autossaan” (KK, 188). Adverbin *tunteikkaasti* perässä on rekisteröidyn tavaramerkin tunnus, joka ilmaisee Jasminen esitystavan olevan Disney-yhtiön yksinoikeutta. Sanojen ja esitystapojen lisäksi Aladdinin henkilöahmojen näyt ja tunteet on tavaramerkkisuojuattu.

ALADDIN: näkyjä®

JASMINE: tunteita® (KK, 188.)

Tunteiden ja näkyjen suojaaminen rekisteröidyllä tavaramerkillä on osa teoksen satiirista esitystapaa, jossa kritiikin kohteena on unelmien ja tunteiden kaupallistuminen. Tähän kritiikkiin liittyvät niin unelmakarttaohjeet kuin stereotyyppisten naisten unelmien (laihuus, täyteläiset huulet, tuuheat hiukset, rikas puoliso ja uudet korkokengät) luettelominen.

## Lopuksi

Kaajan teoksissa seksuaalisen väkivallan esitykset liittyvät yhtäältä henkilöhahmojen yrityksiin alistaa toisia hahmoja ja toisaalta kertojen ja henkilöhahmojen pyrkimykseen hallita muita siten, että voisivat jäljentää heidän kuvansa tai saada heidän kuvansa osaksi itseään. Osa henkilöhahmoista pyrkii alistamaan ja hiljentämään muita hahmoja esimerkiksi raiskaamalla, pakkosyöttämällä tai esittämällä toisen passiivisena seksuaalisen teon kohteena. *Ledan* kertoja turhautuu, kun ei saa kirjoitettua sanallista kuvaelmaansa, minkä vuoksi hän kohdistaa väkivaltaa syyttömään palvelijaan. Novellissa ”Tapetti” lordi joutuu syömään tapettijäljenöksen, joka pyrkii toisintamaan huoneen perspektiivittömän tapetin.

Kaajan tuotannossa intermediaalisuuteen yhdistyy kulttuurisesti ylhäisenä ja alhaisena tai rumana ja kauniina pidetyn sekoittuminen toisiinsa. Viittaukset Englannin kuninkaallisen perheen vaiheisiin yhdistyvät *Katie-Katessa* prinsessasatusitaatteihin, viihdelehtiartikkelien referointiin ja audiovisuaalisen verkkopornon konventioiden sanalliseen kuvailuun. Romaanissa *Leda* kertoja ja kirjeiden kirjoittaja kuvailee näkemäänsä kartanomiljöötä ensin likaa ja räjäisyyttä korostaen mutta seuraavassa luvussa kartanon upeaa puutarhaa ja taidearteita ihanoiden. *Ledassa* kuvatun yläluokkaisen ympäristön rikkovat kuvaukset palvelijoihin kohdistuvasta väkivallasta, ulosteista ja rikkoutuvista linnumunista. Kokoelman *Muodonmuuttoilmoitus* novellin ”Napoleon” eloon herännyt Napoleon-patsas kertoo Pariisista, joka vallankumouksen aikana ”tihkui saastaa: ikkunoista kurkottelevat yöastiakädet, kaatamassa sisältönsä kulkijan ylle” (M, 9). Romaanissa *Katie-Kate* ihmiseritteitä, kuten ulostetta ja siemennestettä, kuvataan pornokuvaston kontekstissa.

Yhdistäessään satu- ja myyttiviittauksia kuvauksiin seksuaalisesta väkivallasta ja sukupuolittuneesta vallankäytöstä sekä toisaalta yrityksiin kuvata aistinautintoja Kaajan tuotanto ilmentää postmodernistiselle ja sen jälkeiselle kirjallisuudelle tyypillistä tapaa tuoda esiin satujen ja myyttien eroottista ja väkivaltaista sisältöä. Väkivaltaisen, eroottisen ja pornografisen kuvaston määrä on Kaajan esikoisteoksessa *Muodonmuuttoilmoituksessa* maltillinen, mutta *Katie-Katessa* on eksplisiittisiä pornografisia kuvauksia.

Niin *Muodonmuuttolmoituksen* novelleissa kuin romaaneissa *Leda* ja *Katie-Kate* tematisoituu yritys jäljentää sanoin visuaalisia, auditiivisia tai audiovisuaalisia aineistoja. Novellin ”Tapetti” kertoja yrittää jäljentää maalaiskartanon omituisia tapettia, mutta hänen työnsä tuhoutuu. *Ledan* kertoja haluaisi laatia mitä upeimman sanallisen kuvaelman ja loihtia kirjeidensä lukijan eteen kuvan lintutapetein koristellusta ylellisestä salongista. Sanallisen kuvaelman luominen on kuitenkin mahdotonta, koska kuvaelman esittäjät eivät pysy kertojan heille asettamissa rooleissa, minkä lisäksi kirsikoiden mehu sotkee kertojan kirjoituspaperin ja kuvaelmateksti tuhoutuu. Romaanin *Katie-Kate* kertoja kuvailee *Aladdin*-animaation laulua kiertoilmaisuin, koska pelkää Disney-yhtiön lakimiehen toimia, mikäli rikkoisi tavaramerkkisuoja. Epäonnistuvat yritykset ilmaista sanoin ei-sanallista materiaalia ovat osa Kaajan teosten poetiikkaa, joka tuo eri tavoin esiin intermediaalisen toiston ja jäljentämisen illusorista luonnetta. Kertojien ja päähenkilöiden yritykset toistaa näkemänsä verbaalisesti eivät onnistu, sillä tapetit, linnut tai muut henkilöhahmot eivät ole heidän hallittavissaan.

## Kaunokirjallisuus

Kaaja, Anu 2015: *Muodonmuuttolmoitus* (= M). Helsinki: Teos.

Kaaja, Anu 2017: *Leda* (= L). Helsinki: Teos.

Kaaja, Anu 2020: *Katie-Kate* (= KK). Helsinki: Teos

## Tutkimuskirjallisuus

Dijkstra, Bram 1986. *Idols of Perversity. Fantasies of Feminine Evil in Fin-de-Siècle Culture*. New York & Oxford: Oxford University Press.

Elleström, Lars 2014. The Modalities of Media: A Model for Understanding Intermedial Relations. Teoksessa *Media Borders, Multimodality and Intermediality*. Toim. Lars Elleström. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 11–48.

Flax, Neil 1985. From Portrait to Tableau Vivant: The Pictures of Emilia Galotti. *Eighteenth-Century Studies*. Vol. 19, No. 1 (Autumn, 1985), 39–55.

Genette, Gérard 1997/1982. *Palimpsests. Literature in the Second Degree*. Käänt. Channa Newman & Claude Doubinsky. Lincoln & New York: University of Nebraska Press.

- Gibbons, Alison 2012. *Multimodality, Cognition, and Experimental Literature*. New York & Lontoo: Routledge.
- The Graduate* 1967. Ohj. Mike Nichols. Lawrence Truman Productions.
- Heffernan, James A. W. 2015. Ekphrasis: Theory. Teoksessa *Handbook of Intermediality. Literature – Image – Sound – Music*. Toim. Gabriele Rippl. Berliini & Boston: de Gruyter, 35–49.
- Ikonen, Teemu 2010. 1700-luvun kirjallisuuden ensyklopedia eli *Don Quixoten perilliset*. Helsinki: Gaudeamus.
- Nevalainen, Terhi 2015. *Pinkit piikkikorot: Chick lit -kirjallisuuden postfeministiset sisällöt ja lukijat niiden merkityksellistäjänä*. Publications of The University of Eastern Finland Dissertations in Education, Humanities, and Theology No 67. Joensuu: Itä-Suomen yliopisto. <http://urn.fi/URN:ISBN:978-952-61-1745-4>
- Piippo, Laura 2021. ”Kärventyvä soraääni, poltettu hius”. Kurittomat, absurdit ja liioittelevat karvat Anu Kaajan romaanissa *Katie-Kate*. *Sukupuolentutkimus – Genusforskning* 34(2021): 4, 19–30.
- Rajewsky, Irina O. 2005. Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality. *Intermedialités / Intermediality*, (6), 43–64.
- Samola, Hanna 2022. Tuhkimo-sadut ja pornografinen kuvasto Anu Kaajan romaanissa *Katie-Kate*. *AVAIN – Kirjallisuudentutkimuksen Aikakauslehti*, 19(3), 6–23. <https://doi.org/10.30665/av.115988>
- Sääntti, Joonas 2020. Queer-kerronnan kiusalliset ja kurittomat kehukset: Metalepsiksen poliittiset merkitykset Anu Kaajan *Ledassa*. Teoksessa *Paperinen avaruus: näkökulmia kirjaesineen ja kirjallisuuden materiaalisuuksiin*. Toim. Kaisa Ahvenjärvi, Juri Joensuu, Anna Helle ja Sanna Karkulehto. Nykykulttuurin tutkimuskeskuksen julkaisuja 128. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto, 291–318.
- Toikkanen, Jarkko 2014. Failing description in Edgar Allan Poe’s ”the black cat”. Teoksessa *Kokemuksen tutkimus IV: Annan kokemukselle mahdollisuuden*. Toim. Kaisa Koivisto ja muut. Rovaniemi: Lapland University Press, 270–281.
- Tähtinen, Tero 2019. Lu-vuoren todelliset kasvat: Maiseman käsite Tang- ja Song-kausien kiinalaisessa luontorunoudessa. *AVAIN – Kirjallisuudentutkimuksen Aikakauslehti*, 16(1), 60–81.
- Williams, Linda 1991. Film Bodies: Gender, Genre, and Excess. *Film Quarterly* 44(4), 2–13.



# Maahanmuuttajayhteisön kuvaus Jonas Hassen Khemirin poetiikassa

Eila Rantonen

 <https://orcid.org/0000-0002-1807-4361>

Ajattelin että se Khemiri-tyyppi ei saa antaa periksi koska Ruotsi tarvitsee lisää arabikirjailijoita ja ehkä minun avullani hän voi oppia kirjoittamaan aidommin kuin muut.

Kaikki kirjafirmat haluavat heti tehdä miljoonasopimuksen ja tietenkin me jaamme rahat koska ilman minua hän ei ole kukaan.  
(*Ajatussulittaani*, 251 jatkossa A.)

Ruotsalainen Jonas Hassen Khemiri (s. 1978) käsittelee terävästi poliittisia ja yhteiskunnallisia kysymyksiä, jotka ulottuvat maahanmuuttajien asemasta kapitalismin kritiikkiin. Poetiikaltaan Khemirin teokset ovat kekseliäitä sommitelmia. Romaaneissaan, novelleissaan ja näytelmässään hän yhdistelee ketterästi erilaisia kerronnan muotoja ja tyylejä. Artikkelissani valaisen Khemirin kirjailijapoetiikkaa käsittelemällä hänen kerrontakeinojaan maahanmuuttajayhteisön kuvauksessa.<sup>1</sup>

Khemirin tuotanto on muodoltaan kokeilevaa ja yhteiskuntakriittistä poetiikkaa, jossa korostuu kirjoittamisen konstruktioaluonne. Sitä läpäisee metafiktio ja itsensä tiedostava, itserefleksiivinen kerronta, joka täh-

1 Niilo Helanderin säätiö on tukenut artikkelia.

dentää fiktiota rakennelmana ja leikittelee kirjailijan tekijyydellä ja omaelämäkerrallisilla viittauksilla mutta samalla kiistää viittausten suoran suhteen todelliseen kirjailijaan. Tyyliltään Khemirin teokset asettuvat postmoderniin realismiin, joka kietoutuu monikulttuuriseen ja postkoloniaaliseen poetiikkaan. Hänen kerronnalleen on omintakeista etenkin kielen eri muodoilla sekä kirjallisten lajien yhdistelmillä kokeilu ja leikittely.

Khemirin 2000-luvun alkutuotanto keskittyy monikulttuurisen yhteiskunnan kielelliseen kuvaukseen. Hän on kertonut purkavansa yhteisöihin ja identiteetteihin liittyviä mielikuvia (Skogberg 2006). Kieli on merkinnyt etnisille vähemmistöille keskeistä identiteetin tekijää sekä kulttuurisen ja poliittisen vastarinnan muotoa. Khemirin teokset *Ett öga rött* (2003) ja *Montecore – en unik tiger* (2006) ovat ensimmäisiä ruotsalaisia romaaneja, joissa kuvataan hybridisellä eli sekoittuneella kielellä maahanmuuttajia ja heidän lapsiaan. Sukupuoli nousee keskiöön hänen 2010-luvun romaaneissaan *Allt jag inte minns* (2015) ja *Pappaklausulen* (2018), joissa tutkitaan perherooleja ja queer-teemoja. Kapitalismin vaikutuksiin Khemiri syventyy etenkin teoksissaan *Pappaklausulen* ja *≈[ungefär lika med]* (2014).

Khemirin poetiikkaa luonnehtii etenkin puhemuotojen runsaus. Drama on hänelle sen takia luontainen kirjallisuudenlaji romaanin ohella. Proosan ohella tarkastelen näytelmien *Invasion* (2006) ja *≈[ungefär lika med]* (2014) kerrontaa ja tematiikkaa. Syvennyn seuraavassa siihen, miten Khemiri ilmentää poetiikassaan maahanmuuttajayhteisöä ja maahanmuuttajia puhuvina subjekteina yhteisöllisen kerronnan keinoin. Hänen tapansa kuvata puheyhteisöjä ilman ulkopuolisen kertojan rajaamaa näkökulmaa nivoutuu kerronnan etiikkaan, jossa tähdenneetään ”suoran” äänen antamista marginalisoiduille etnisille vähemmistöille. Kun vähemmistöihin kuuluvat henkilöhahmot puhuvat itse itsestään, se voi murtaa valtakulttuurien stereotyyppisiä ja ulkokohtaisia kuvauksia vähemmistöistä. Kun *Ett öga rött* -romaanissa on vain yksi minäkertoja, *Montecore – en unik tiger* -romaanissa sisältää jo kolme kertojaa. Khemirin myöhemmässä tuotannossa lukuisat kertojat ja puhujat havainnollistavat ryhmäidentiteettejä ja maahanmuuttajayhteisöjen eri ääniä. Yhteisöllistä kerrontaa ilmentää hänen romaaneissaan moniper-

soonainen kerronta eli monen kertojan vuorottelu, moniperspektiivisyys sekä monikollinen me- ja he-kerronta (Bekhta 2020, 37; Richardson 1994, 312; Lanser 1992; Margolin 1996; Nünning 2001). Niillä valotetaan maahanmuuttajayhteisön sisäistä kirjoa, postkoloniaalisen vastarinnan esitystapoja<sup>2</sup> ja yhteiskunnallisia vastakkainasetteluja.

## Kielellinen hybriditeetti ja postkoloniaalinen vastarinta *Ajatussulftaanissa ja Montecoreessa*

Khemirin ensimmäisissä romaaneissa 2000-luvulla on keskeistä maahanmuuttajayhteisön monikielisyyden kuvaus. Hän debytoi vuonna 2003 romaanillaan *Ett öga rött* (suom. *Ajatussulftaani*), joka kertoo marokkolaistaustaisen tukholmalasteinin Halimin kapinasta arabian kouluopetuksen supistamista vastaan. Halim pitää leikkauksia osoituksena Svedulan, joksi hän Ruotsia nimittää, maahanmuuttajia tasapäistävästä integraatiohankkeista. Vastalauseenaan hän spreijailee koulujen seinille arabialaisia tunnuksia, kuten mustia puolikuuta ja tähtiä. *Ajatussulftaanissa* hyödynnetään päiväkirjamuotoa, joka valaisee humoristisesti minäkertojan kantaa ottavaa maailmankuvaa. Monikulttuurisessa kirjallisuudessa Halimin kaltaiset lapsihahmot ilmentävät kulttuurien välisiä konflikteja ja maahanmuuttajaryhmien sisäisiä eroja, kuten sukupolvien välisiä eroja (Campbell-Hall 2009, 292–293). Teoksen läpäisee ideologioiden vuoropuhelu, jossa Halimin etnonationalistiset näkemykset rinnastetaan hänen isänsä kriittisiin näkemyksiin fanatismista.

Vastaanotossa *Ajatussulftaanin* arvioitiin kuvaavan Tukholman siirtolaislähiöissä puhuttua ”rinkebyruotsia”. Murteena se edustaa siirtolaisten monikulttuurista kieltä, omaa sosiolektiään, jonka tyylipiirteisiin kuuluu muun muassa poikkeava sanajärjestys ja vapaa leikki prepositiolla. (Sjögren 2003, 4; Leonard 2005, 1, 13, 21–25; Lacatus 2008, 27–34; Behschnitt 2010.) Khemirin vuonna 2006 ilmestynyt romaani

2 Postkoloniaalinen poetiikka tähdentää yhteiskunnallisten ja poliittisten teemojen kiertymistä taideteosten rakenteisiin, metaforiin, kieleen, tyyliin, lajiipiirteisiin ja kerronnan retoriikkaan (Boehmer 2018, 14, 19, 30).

*Montecore – en unik tiger* (suom. *Montecore – uniikki tiikeri*, jatkossa M)<sup>3</sup> sisältää Khemirille ominaisen metafiktiivisen viittauksen *Ajatussulttaanin* vastaanottoon. Kommentissa korjataan, että debyyttiteoksen päähenkilön äidinkieli on ruotsi: Halim murtaa ruotsia tietien tahtoen osoittaakseen epäkieliopillisella kielellään vastarintaansa valtakulttuurista kohtaan. Sen sijaan maahanmuuttajat pyrkivät tavoittelemaan kieliopillisesti virheetöntä ruotsia:

Protesteistasi huolimatta sinua sebroidaan siitä että olet kirjoittanut kirjan ”pesunkestäväksi Rinkebyn ruotsiksi”. Olet näköjään antanut elämän ”maahanmuuttajan tarinalle” kielellä joka kuulostaa siltä kuin ”laskisi mikrofonin” vapaavalintaiselle maahanmuuttaja-alueelle. Etkö sinä kirjoittanutkin että kirjasi kertoi ruotsalais-syntyisestä miehestä joka räökkää kieltään intentionaalisesti? Mitä tapahtui väittämällesi ”autenttisuusteeman” eksploraatiolle? (M, 37, suom. Katriina Savolainen.)

Haastattelussaan Khemiri on kutsunut *Ajatussulttaanin* kieltä innovatiiviseksi ruotsiksi, halimskaksi tai kreoliksi. Kyse on kirjailijan tietoisesti rakentamasta kirjallisesta ratkaisusta, joka havainnollistaa eri kielten välissä elämistä. (Rantonen 2011, 176; Nilsson 2010, 36–43.) Kreolisaatio koostuu sekoittuneista, muuntuvista sekä risteävistä puhekielistä ja heijastelee kulttuuriyhteisöjen tapoja reagoida ympäristöönsä ja toisiinsa. Monikulttuurisessa yhteiskunnassa kielet kamppailevat paikastaan ja tilastaan, ja niillä leikitellään luovasti. Kulttuurien välisellä vyöhykkeellä syntyviä puhemuotoja on kutsuttu ”kolmanneksi kielelliseksi tilaksi” ja ”tulkinnan kolmanneksi paikaksi”, joilla tarkoitetaan avointa tilaa kulttuurien välissä (Bhabha 2008/1994, 36–37). Kaksi- tai monikielisyys ei tarkoita vain useiden kielten käyttöä, vaan se voi merkitä kieliä yhdistelevän uuden kielijärjestelmän luomista.

Khemirin poetiikalle on ominaista humoristinen tapa käsitellä vähemmistöjen suhdetta kielelliseen ilmaisuun. Huumoria voidaan

3 Käytän pääosin teosten suomennoksia. *Montecore – uniikki tiikeri* -teoksen lyhennän jatkossa *Montecoreksi*.

ilmaista etnisen sisäryhmän kesken kielikoodien vapaalla muunte-  
lulla. Siihen kuuluu sanastolla ja lainasanoilla leikittelyä sekä liikku-  
mista kielestä ja ortografiasta toiseen (Cortés-Conde & Boxer 2002).  
Khemirin teoksissa sisäryhmän kieltä ilmentää maahanmuuttajien ja  
heidän lastensa kulttuurisesti sekoittunut kieli, jota yhdistellään usein  
ruotsalaisnuorison nykyslangiin. Teosten kuvailemat lasten ja nuorten  
puhuvat moninkertaistavat eri kielten ja sosiolektien lomittumista.  
Luovista ulottuvuuksistaan huolimatta maahanmuuttajien kieli aiheut-  
taa valtakulttuurissa syrjintää, mitä henkilöhahmot vastustavat kääntä-  
mällä voimakseen ruotsalaisia pilkkasanoja, kuten tummahiuksisista ja  
tummaihoisista maahanmuuttajista käytetyn *blatte*-nimityksen (Lacatus  
2008, 5, 12–13). Halimin vastarinnan mallina toimii 1960-luvun Black  
Power -liike, joka käänsi afrikkalaisamerikkalaisten rasistisia nimityksiä  
vastarinnakseen.

Kirjailijanuransa alusta lähtien Khemiri on nostanut esille luokkaero-  
ja. Ruotsi on tilastojen mukaan etnisesti ja rodullisesti jakautuneimpia  
länsimaisia valtioita työmarkkinoilla ja asuinalueilla (Hübinette & Lund-  
ström 2014, 424). Maahanmuuttajien alempi luokka-asema konkreti-  
soituu *Ajatussulultaanissa* tilan poetiikalla: koulun ilmoitustaulu, jossa  
mainostetaan korkeakoulutusta, on liian ylhäällä, jotta maahanmuutta-  
jataustainen Halim ylettyisi katsomaan sitä. ”Valkoisten” ruotsalaisen ja  
maahanmuuttajien luokkaeroihin viitataan pronomineilla ”me” ja ”he”.  
Ne edustavat sitoumusta etnisen ryhmän näkökulmaan, jota ilmenne-  
tään postkoloniaalisella vastarinnan retoriikalla (Fraser 2000, 65):

[– –] syvällä sisimmässään he TIETÄVÄT että me olemme kovem-  
pia. Sen takia heille on erityisen tärkeää että mutikset unohtavat  
historiansa niin että meistä tulee enemmän samanlaisia kuin  
svedut. Muuten he tajuavat että me iskemme heidän mimminsä ja  
saamme eniten kunnioitusta ja isoimmat rahat. Sen takia poliitikot  
eivät salli kotikielen opetusta ja haluavat sijoitella mutikset eri  
paikkoihin. (A, 104, suom. Outi Menna.)

Halimin mustavalkoisessa ja etnosentrisessä maailmankuvassa ”me”-  
ja ”he”-rintamia luonnehtii edelleen maahanmuuttajien keskinäinen

hierarkia: ”Myöskin hän [Dalanda] on sanonut että me arabit emme ole samanlaisia kuin muut mutakuonot vaan me olemme sivistyneempiä” (A, 11). Kerronnassa leikitellään orientalismin, länsimaisilla idän stereotyyppioilla, joita Ruotsissa kasvanut Halim on sisäistänyt kapinansa tueksi.

Khemirin palkintoja kerännyt *Montecore*<sup>4</sup> kertoo tunisialaisesta Abbas Khemiristä, joka on muuttanut Tukholmaan ja lopulta kadonnut. Teoksen muut päähenkilöt ovat hänen poikansa, Ruotsissa kasvanut kirjailija Jonas Khemiri ja Tunisiassa asuva Kadir, Abbasin ystävä, jotka päättävät kirjoittaa Abbasin elämäkerran. Abbasin elämäntarina muotoutuu palapelinä, jota Jonas ja Kadir koostavat sähköpostiviesteissään punoen niihin muistojaan Tunisiasta ja Ruotsista.

Khemiri hyödyntää runsaasti humoristisia rinnastuksia ja vastakkainasetteluja poeettisina keinoinaan. Ne voivat toimia niin sanojen, symbolien, allegorioiden ja rakenteiden kuin laajojen kulttuuriperspektiivien tasolla. Teoksen nimi pohjautuu todelliseen valkoiseen sirkustiikeriin Montecoreen, joka surmasi Las Vegasissa kesyttäjänsä. Montecoren voi tulkita viittaavan Abbasin ”valkaistumiseen”, haluun naamioitua ruotsalaiseksi. Tiikeriys voi kuvastaa hänen sisäistä vastarintaansa ja Jonaksen toivetta siitä, että ruotsalaisten kesyttämä Abbas voisi paljastaa kyntensä ja hampaansa ja taistella ruotsalaista rasismia vastaan, kuten nigerialaisen Wole Soyinka kolonialismin kritiikkiä edustavassa vertauksessaan ”Tiikeri ei toitota tiikeriyttään, vaan se toimii”<sup>5</sup>. ”Svensk tiger” (”ruotsalainen vaikenee”) puolestaan rinnastuu ruotsalaisten vastarintaan toisessa maailmansodassa. Tuolloin oli strategisesti hyödyllistä vaieta asioista, jotka saattoivat aiheuttaa Ruotsille vaikeuksia.

Khemirin poetikalle ominaista humoristista sanaleikkelyä kuvastavat edelleen kulttuurisesti hybridiset nimet: Abbasin tunisialainen etunimi yhdistyy ruotsalaiseen euroviisuvoittajaan ja sillimerkkiin. Abbas nimeää valokuvausstudionsa Silviaksi Ruotsin kuningattaren mukaan, mutta asiakkaat kääntyvät ovelta, kun huomaavat kauppiaan näyttävän ulkomaalaiselta. Hän päätyy ottamaan itselleen taiteilijanimen Christer Holmström Abbas Khemiri menestyneen ruotsalaisen valokuvaajan mu-

4 *Montecore* sai Per Enqvist -palkinnon ja oli August-palkinnon saajaehdokkaana.

5 ”A tiger does not proclaim his tigritude, he pounces” (ks. Jahn 1968, 265–266).

kaan. Ruotsalaiseen kulttuuriin sulautuminen ja hybriditeetin strategia ei kuitenkaan tuo asiakkaita Abbasin studioon, jonka uusnatsit lopulta polttavat.

*Montecoressa* Khemiri mutkistaa *Ajatussulftaanissa* aloittamaansa koeluaan monikulttuurisella kielellä, jossa voi esiintyä pitkälle kehittyneitä puhekielten varianttien ja performanssien kuvauksia. Ne kuvastavat osakulttuurien asemaa kielten välivyöhykkeellä, jossa keksitään uusia ilmaisuja ja uudissanoja. (Cortés-Conde & Boxer 2002, 138; Ashcroft, Griffiths & Tiffin 1989, 47, 72; Rantonen 2013, 149–156). Abbasin ja Kadirin kirjeissä puhutaan ruotsia, johon on sekoittunut arabian ja ranskan ilmaisuja. Hybridinen kieli kuvastaa kielellistä painetta, jonka ranska on valtakielenä aiheuttanut kolonisoiduille pohjoisafrikkalaisille kielille. Kadirin kirjeessä voi tunnistaa sellaisia ranskan sanoja kuin *deviner*, *antique*, *commémorer*, joita on ruotsalaistettu:

Devinera vem som skriver dig dessa fraser? Det är KADIR som knappar tangenterna!!!! Din fars mest antika vän! Du memorerer väl mig? (Khemiri 2006, 13.)

Devinoi kuka sinulle kirjoittaa nämä fraasit! Kukapa muu näppäimistöä takookaan kuin KADIR!!! Isäsi antiikkisin ystävä?! Kai sinä minut memoroit? (M, 13, suom. Katriina Savolainen.)

Khemirin teksteihin rakentuu kulttuurisesti jakautunut lukijajayleisö, kaksoisyleisö, mikä on tunnusomaista monikulttuurisille teksteille. Niissä kääntämättömät sanat merkitsevät toisen kulttuurin kielellistä läsnäoloa ja edustavat kulttuurieron metonymiaa. Monikielisillä sanaleikeillä voidaan luoda kerrontaan vähemmistön sisäryhmä, jolloin vain siihen kuuluvat lukijat ymmärtävät sanaleikin. Se voi merkitä poliittista tekoa, jossa etniseen vähemmistöön kuuluva saa hetkellisesti korkeamman tiedollisen aseman verrattuna valtakulttuurin lukijaan. (Cortés-Conde & Boxer 2002; Ashcroft, Griffiths & Tiffin 1989, 52–53, 65–66.) Khemiri hauskuuttaa monikielisillä repertuaareilla, joilla pohjoisafrikkalaiset maahanmuuttajat leikittelevät sekoittelemalla ruotsia, arabiaa, ranskaa ja englantia keskenään. *Montecoren* perheen kotikielissä, khemirissä, eri kieliä yhdistellään vapaamuotoisesti:

Kieltä, jossa kaikki kielet ovat sekaisin, kieltä joka erityisen kaikkea liukumisineen ja yhdistettyine omasanoineen, erityissääntöineen ja päivittäisine poikkeuksineen. Kieltä joka on arabian kirouksia, espanjan kysymyssanoja, ranskan rakkaudentunnustuksia, englannin sitaatteja ja ruotsin sanavitsejä. (M, 101, suom. Katriina Savolainen.)

Muodoltaan *Montecore* on kirjeromaani eli epistolaarinen romaani, joka havainnollistaa maahanmuuttajien ylijaraisia yhteyksiä. Se on dialoginen esitysmuoto, jonka perspektiivitekniikalla voi kuvata joustavasti kansainvälisiä teemoja ja kokemuksia eri maissa. *Montecoren* toinen kirjeenvaihtaja asuu Tunisiassa, toinen Ruotsissa. Kirjeen minä- ja sinämuotoinen intiimi ja välittömältä vaikuttava kerronta voi auttaa lukijaa samastumaan vierasta kulttuuria edustavaan puhujaan paremmin kuin romaaneissa enemmän esiintyvä mutta etäännyttävämpi hän-kerronta. Kun tunisialaiset hahmot puhuvat itse elämästään läheisesti ”minulta sinulle” eikä heitä kuvata ulkopuolisen kertojan avulla, lukijan sympatisoituva samastuminen hahmoihin voi lisääntyä. Kirjemuodon keskus-televa ja henkilökohtainen sävy korostaa autenttisuuden vaikutelmaa, jolloin se voi olla keino antaa ääni syrjäytetyille vähemmistöille. (Rantonen 2018, 214–215, 222; Altman 1982, 139; Goldsmith 1986, 4, 47, 55.) Kirjeiden eri kertojien vaihtelu tähdentää kerronnan moniäänisyyttä maahanmuuttajayhteisön kuvauksessa.

Khemirin teoksissaan viljelemä sinä-kerronta voi kutsua lukijaa läsnäolijaksi kerrontaan, vaikka se voi myös häiritä postmodernilla tavalla kerronnan tasapainoa, kun reaalitylukijaa puhutellaan ”sinäksi” päähenkilön rinnalla (McHale 1986, 223–224). Leikkisiä lähentymisen ja etäännytyksen puhutteluokeinoja esiintyy Khemirin poetiikassa runsaasti. Jonas puhuttelee itseään välillä etäännyttäen sinä-pronominilla, mitä pidetään kokeellisena ja harvinaisena romaanikerronnassa (Bekhta 2020, 52). Kokeellisuus liittyy Khemirin poetiikan postmoderniin kerrontaan. Sitä edustaa teoksen fragmentoitunut ja episodimainen kerronta sekä meta-fiktiivisyys (Hallila 2006, 57–63). Khemirin teoksissa samanniminen kirjailija näyttäytyy välillä ja katoaa jälleen piiloleikissään. Brian McHale (1986, 203–204) kutsuu autofiktiiviseksi tulkittavia siirtymiä matkoiksi



”oikeasta maailmasta fiktion maailman vieraaksi”. Kirjailija/kertoja-akseli muodostaa metafiktiivisen leikkikehän, kuten Kadirin kirjeessä Jonas Khemiri -nimiselle päähenkilölle: ”Nyt olet yhtäkkiä aikamies joka pian julkaisee premiäriromaninsa!” (M, 13.) *Ajatussulultaanissa* Halim aikoo puolestaan avustaa naapuriaan, Khemiri-nimistä kirjailijahahmoa työsäään, jotta Ruotsin kirjailijakunta muuttuisi monikulttuurisemmaksi (A, 251).

Khemirin tapa leikitellä tekijyydellä kuvastaa etnisten vähemmistöjen kirjallisuudessa suosittua fiktiivistä tai naamioitunutta omaelämäkerrtaa. Sitä on kutsuttu ”lainsuojattomaksi” kertomukseksi, joka hyödyntää omaelämäkerrallista muotoa mutta kiistää suoran yhteyden todellisuuteen. (Kaplan 1992.) Vaikka se muistuttaa autofiktiota, jossa kirjailija myöntää teoksen osittaisen omaelämäkerrallisuuden, fiktiivisessä omaelämäkerrassa suhde todellisuuteen jää avoimeksi ja varmistamatta. Muotona se murtaa monimutkaisilla strategioilla rajaa fiktion ja toden välillä (Smith & Watson 2005, 362). Fiktiivisissä omaelämäkerroissa ja elämäkerroissa vähemmistöt voivat käsitellä arkoja aiheita, joita voi olla hankala tuoda suoraan julki valtakulttuurissa. *Montecoressa* Jonas ja Kadir käyttävät laatimassaan elämäkerrassa Jonaksen isästä salanimeä Abbas varjellakseen tämän yksityisyyttä.

*Montecoressa* Khemiri siirtyy monipersonaiseen kerrontaan (Lanser 1992, 21; Bekhta 2020, 23; Richardson 1994, 312), jota hän soveltaa edelleen myöhemmissä romaaneissaan *Jag ringer mina bröder* (2012) ja *Allt jag inte minns* (2015). Niiden vuorottelevat puhujat edustavat yhteisön eri ääniä. Maahanmuuttoa käsittelevässä kirjallisuudessa esiintyy tavanomaista runsaammin etnistä yhteisöä kuvaavaa monikollista ja monipersonaista kerrontaa. (Rantonen 2011, 167, 169–170.) Se luo tekstiin enemmän dialogisuutta ja moniäänisyyttä kuin romaaneissa yleisemmin harjoitettu minä- ja hän-kerronta (Richardson 2006, 61–62). Persoonamuoto voi valaista erilaisia sitoumuksia erilaisten yhteisöjen, kuten etnisen vähemmistöjen näkökulmaan, jolloin ”me”-sanojen toisto voi toimia retorisenä strategiana. Sillä ilmaistaan ryhmäkohtaisia kantoja, kuten *Montecoressa* maahanmuuttajien ja heidän lastensa keskinäistä solidarisuutta, joka osoitetaan samoin kuin *Ajatussulultaanissa* postkoloniaalista vastarintaa ilmaisevalla retorisella ”me vastaan muut” -asetelmalla:

ME ollaan niitä jotka kulkee elämän halki ja yhdessä me ollaan poikkeus, yhdessä ME jotka kieltäytytään niiden säännöistä eikä lokeroiduta, ME jotka räjäytetään niiden kategorisoinnit koska me ei olla svennejä eikä maahanmuuttajia, me ollaan ikuisesti sijoittamattomia. [– –] Meillä on tunisialaiset isät ja ruotsalaistanskalaiset äidit eikä me olla ihan suedis eikä ihan arabis vaan jotakin muuta, jotakin kolmatta ja tieto siitä että tämä yhteisö ei ole ihan yksinkertainen kasvattaa meidät luomaan oman lokeron, uuden yhteisön josta puuttuu rajat, josta puuttuu historia, se on kreolisoitu piiri jossa kaikki on sekoitettua ja miksattua ja hybridisoitua. (M, 263, suom. Katriina Savolainen.)

Khemirin kerronnalle on tunnusomaista aikamuotojen vaihtelu sekä ennakointien ja takaumien käyttö. *Montecoressa* limittyy rinnakkain kaksi kronologiaa, Tunisian historia 1960–1970-luvuilla ja siirtymät 1980-luvun ruotsalaiseen lähihistoriaan, mitä valaistaan henkilöhahmojen muistoilla. Monikulttuurisessa ja postkoloniaalisessa kirjallisuudessa on erotettu päällekkäisiä, simultaanisia ja rinnakkaisia kronologioita (Prince 2005, 375), joita esiintyy Khemirin ylijarjaisessa kerronnassa. Hän soveltaa myös kerronnan jatkumojen ja katkelmallisuuden yhdistelmiä. Kronologinen tapahtumien kulku rikkoutuu etenkin *Montecoren* lopussa, joka tarjoaa postmoderniin tapaan ristiriitaisia versioita todellisuudesta. Siinä erilaisia todellisuuskuvia ilmentää kaksi vaihtoehtoista loppuratkaisua, onnellinen ja onneton loppu. Ensimmäistä edustaa kadonneen Abbasin paluu Ruotsiin ja onnellisen perhe-elämän jatkuminen. Optimistisessa lopussa Abbasista on kehkeytynyt kansainvälisesti tunnustettu valokuvataiteilija:

Hänen majapaikkansa paikantuu ylelliseen loftiin New Yorkiin, hänen kirjahyllynsä ovat älyllisen nykykirjallisuuden valloittamia ja aikaansa hän passeeraa Dalai Laman ja Bruce Geldolfin kaltaisten globaalien maailmanparantajien seurassa. Vapaina öinä hän osallistuu rauhankonferensseihin ja laukkaa pitkin avenueita liilavärisellä Mercedes 500 SL:llä, jossa on nahkaverhoilu ja interaktiiviset sateenpyyhkimet. (M, 14, suom. Katriina Savolainen.)

Abbasin kohonnutta luokka-asemaa havainnollistetaan korkeuseroja tähdentävällä tilan poetiikalla. Ylellinen kattohuoneisto luo panoraaman Abbasin maailmanmenestyksestä avatessaan globaalin valloittajan näkyvän Manhattanin kattojen yli. Näky luo kontrastin romaanin vaihtoehtoiselle pessimistiselle lopulle, Abbasin mahalaskulle Ruotsissa, jossa hän päätyy lemmikkieläinten ja pornon kuvaajaksi ja katkaisee suhteensa perheeseen. Romaanin diegeettinen todellisuus näyttää painottavan pessimistisempää ja realistisempaa versiota. Vaihtoehtoisten loppujen sommittelu tuo esiin kirjallisuuden konstruktioluonteen, jonka käsittely on Khemirin kirjailijapoetiikassa keskeistä.

## Monipersonainen ja moniperspektiivinen kerronta romaaneissa *Kaikki se mitä en muista* ja *Isän säännöt*

Khemiri sai vuonna 2015 Ruotsin tunnetuimman kirjallisuuspalkinnon, August-palkinnon, romaanistaan *Allt jag inte minns* (2015, *Kaikki se mitä en muista*, jatkossa KS), joka syventyy maahanmuuttajien tarinoiden ohella sukupuolen kysymyksiin. Teos muodostaa jatkumon *Montecoren* palapelimäiselle kerronnalle, jossa elämäntarina koostetaan muistojen fragmenteista ja kertojien vuorottelun keinoin. *Kaikki se mitä en muista* jatkaa laajemmalla henkilökaartilla jo *Montecoressa* esiintynyttä monipersonaista kerrontaa. Romaani kertoo maahanmuuttoviraston virkailijasta Samuelista, joka on järjestänyt isoäitinsä talosta turvakodin maahanmuuttajanaisille, jotka ovat paossa väkivaltaisista miehiään. Isoäidin talo voi edustaa monikulttuuriseksi muuttuneen ja turvapaikkana pidetyn kansankodin symbolia. Turvakodin toiminta ei kuitenkaan pysy kasassa, ja lopulta talo palaa. Sen jälkeen Samuel kuolee auto-onnettomuudessa epäselvissä olosuhteissa. Hänen kohtalonsa muodostaa teoksen arvoituksen, jota ruotsintunisialainen kirjailijahahmo pyrkii ratkaisemaan haastatteleamalla Samuelin ystäviä. Pääkertojina vuorottelevat maahanmuuttajataustainen pikkurikollinen Vandad ja maahanmuuttajanaisten juristina toimiva Laide. Muita haastateltavia ovat isoäidin hoitajat, naapuri ja Samuelin äiti. Maahanmuuttajanaisten kertomukset perheväkivallasta kulkevat omina tarinalinjoinaan Laiden muistelussa.

*Kaikki se mitä en muista* -romaanissa queeriyden tematiikka on enemmän etualalla kuin Khemirin aiemmassa tuotannossa. Mieheyden tarkastelu teoksessa homo-, bi- ja trans-näkökulmasta laajentaa normatiivisia käsityksiä sukupuolesta, seksuaalisuudesta ja etnisten yhteisöjen moninaisuudesta.<sup>6</sup> Samuelin ystävä taiteilija Pantteri kertoo kirjoittavansa teosta nimeltä ”Sukupuoleton rakkaustarina”. Mainitun keskeneräisen teoksen voi tulkita romaanin kerronnalliseksi peiliksi, upotetuksi *mise en abyme* -rakenteeksi, jonka kautta romaani viittaa itseensä ja keskeiseen tematiikkaansa. Samuelin muistinmenetyksen taas voi tulkita allegoriaksi kulttuurisen identiteetin ja kulttuurisen muistin menetyksen traagisuudesta.

Tyyliltään Khemirin teokset sijoittuvat postmoderniin realismiin. Romaanissa kommentoidaan metafiktioin keinoin realistisen kuvauksen vaikeutta eli realismin dilemmaa, jonka mukaan aina jää jotain kertomatta, koska realismi ei kykene tavoittamaan kaikkia elämän yksityiskohtia (Hallila 2006, 94; McHale 1986, 221). Esimerkiksi Samuelin äiti muistelee Samuelin keränneen PEZ-muovileluja: ”Kuka päättää mikä on tärkeää ja mikä turhaa? Tiedän vain sen, että mitä useampia pikkuasioita hänestä kerron, sitä useampi pikkuasia tuntuu jäävän kertomatta.” (KS, 38.) Metafuktiiviset pohdinnat kirjoittamisen prosessista ja etiikasta heijastuvat Laiden muistutuksessa siitä, että kirjailijan tulee kunnioittaa haastateltavan ääntä:

Mutta luotan sitten siihen, että hiot tekstiä niin kuin haluan, jotta se toimii. Elikkä otat sieltä pois tyyliin sellaiset sanonnat kuin ”tyyliin” ja ”niinku”, koska tiedän, miltä puhekieli näyttää kirjoitettuna. Siitä tulee ihan eriskummallista. Puhuja näyttäytyy ääliönä enkä minä halua näyttäytyä ääliönä. Haluan näyttäytyä itsenäni. (KS, 79, suom. Tarja Lipponen.)

6 Khemirin teoksia on arvosteltu siitä, että niissä toistuvat stereotyyppiset queer-hahmoista epäonnistumisen symboleina. (Gullette 2018, 47, 75, 117.) Väkivaltainen Vandad ilmentää homoseksuaalina toksista maskuliinisuutta ja biseksuaali Samuel päätynee itsemurhaan. On silti huomattava, että Khemiri kuvaa teoksissaan maahanmuuttajien ristiriitaisia luonteita tekemättä heistä mallikelpoisia tai onnellisia vähemmistöjen edustajia.

Teoksen loppuosan jaksossa ”Minuus 1” Samuel kertoo kuolemanjälkeisen version aiemmista vaiheistaan ennakoiden preesensmuodossa tulevaa kuolemaansa: ”Mummon talo on palanut, Laide on muuttanut pois, Vandad on pettänyt luottamuksen ja minulla on viisi tuntia elinaikaa” (KS, 251). Samuelin tragediasta kirjoittaminen on puolestaan kirjailijahahmolle traumaattista. Hän paljastaa yrittävänsä kirjoittaa toisesta henkilöstä, E:stä, mutta se on käynyt niin raskaaksi, että lauseet alkavat salpautua ja muuttua epäselviksi toistoiksi. Osuus muistuttaa traumafiktioita, jossa kieli halvaantuu, pirstoutuu ja alkaa toistaa itseään kuvailtaessa järkyttäviä kokemuksia (Knuuttila 2006, 22, 24–25):

Minun pitäisi kirjoittaa siitä. Minä yritän. Ja niin E joka E joka. Mutta se ei käy, se ei vain käy, jos kirjoitan siitä, tapahtumista tulee todellisia. Niin on jo käynyt, milloin tajuat, että niin on jo käynyt? Niin on käynyt on käynyt on käynyt on käynyt. (KS, 275, suom. Tarja Lipponen.)

Kun kirjailijahahmo käy dialogia itsensä kanssa, kerronta vaihtuu sinä-kerronnaksi, joka toimii tekstiin nostetun kirjailijan puheen eli metafiction merkkinä ja etäännytykskeinona. Kerronta muuttuu modernistiseksi tajunnanvirraksi traumaattisista muistoista, jotka kiteytyvät visuaalisina muistikuvina:

Hän kuvitteli, että Samuelin tarina oli hänen ystävänsä tarina, ja jos Samuelin tutut pystyivät jatkamaan elämäänsä, pystyisi hänkin samaan. *Mutta ethän sinä pysty jatkamaan elämääsi, koska sisimmäsasi tiedät, ettei Samuelin tarina ole E:n tarina, ja se mikä kenties oli onnettomuus, ei laisinkaan ollut onnettomuus, ja mihin käännnytkin, näet siellä jälkiä E:stä. Polvilumpioissa, hymykuopissa, kallionlohkareissa, auton takapenkeissä, vaihdekepeissä, tuulilasinpyyhkimissä, kivausrummuissa [– –].* (KS, 283–284, suom. Tarja Lipponen.)

Kun lopun jaksossa ”Minuus 2” kirjailijahahmo solmii Samuelin tarinaa yhteen, vankilaan päätyneen Vandad määrää haastateltavana tarinankulkua: ”Olemme noin puolivälissä tarinaa. Mehevimmät jutut ovat vasta

tulossa, mutta sitä ennen haluan puhua raha-asioista.” (KS, 153.) Teos päättyy kirjallisuuden markkina-arvosta tietoisien Vandadin tiuskaisuun ”Ota ne rahasi ja häivy” (KS, 291), kun hän päättää muistelunsa kirjailijahahmolle, joka vastaisuudessa käyttää maahanmuuttajataustaisen miehen kertomusta tulonlähteenään kulttuurisen kapitalismin<sup>7</sup> kirjemarkkinoilla.

Vuonna 2018 ilmestynyt romaani *Pappaklausulen* (suom. *Isän säännöt*, jatkossa IS) sijoittuu *Kaikki se mitä en muista* -romaanin tavoin Khemirin kirjailijanuran 2010-luvun vaiheeseen, jossa sukupuolen kuvaus nousee etualalle. Norjalaisen Karl Ove Knausgårdin autofiktiivistä perheen ja isyyden kuvausta *Min kamp* -romaanisarjassa (2009–2011, suom. *Taisteluni*) ylistettiin arvioissa radikaaliksi realismiksi, realismin äärimmäisyyksiin viemiseksi (Heyners 2018, 17). *Isän säännöt* voidaan sijoittaa samaan suuntaukseen. Sen realismin outouttamista voi nimitää myös postmoderniksi hyperrealismiksi.

*Isän säännöissä* Khemiri laajentaa yhteisöllisen kerronnan kokeiluun. Romaanissa ei esiinny Khemirin aiempien teosten monipersoonaista kerrontaa, jossa kertojat vaihtelevat. Sen sijaan *Isän säännöissä* sovelletaan moniperspektiivistä kerrontaa (Nünning 2001). Siinä tapahtumia tarkastellaan vaihtuvien kokijoiden ja fokalisoijien välityksellä siirtymällä suvun eri jäsenten näkökulmiin, kuten hoitovapaataan viettävän perheenisän, maahanmuuttajia työkseen auttavan perheenäidin ja tunisialaisen isoisän kokemuksen luonnehdintaan.

Maahanmuuttajayhteisöjen ja etnisten vähemmistöjen kuvauksessa on usein etualalla relationaalinen identiteetti, jossa korostuvat vähemmistöjen jäsenten väliset suhteet (Rantonen 2011, 169–170). *Isän säännöissä* henkilöahmoja kutsutaan kuin fiktiivisessä kokeessa pelkästään perheeseen ja sukulaissuhteisiin kuuluvilla epiteeteillä. Päähenkilöinä ovat *mies*, jota nimitetään myös *aviomieheksi*, *isäksi*, *veljeksi* ja *pojaksi* sekä hänen vaimonsa, joka nimetään myös *tyttäreksi*, *siskoksi* ja *äidiksi*. He edustavat samanaikaisesti sekä yksilöitä että sukupuolijärjestelmän patriarkaalisia rakenteita ja kaavamaisuuksia abstrakteilla nimikkeillään.

7 Jeremy Rifkinin lanseeraama käsite teoksessa *The Age of Access. How the Shift from Ownership to Access is Transforming Capitalism* (2000).

Nimettömyys korostaa henkilöhahmojen yhteisöllisiä siteitä perheeseen, sukuunsa ja maahanmuuttajayhteisöön. Sitä käytetään myös yksilöllisyyttä häivyttävän postmodernin kerronnan keinona. Sen sijaan realistisessa kerronnassa on epätavallista jättää henkilöhahmot nimeämättä ja kivittää heidät karikatyyrimäisesti sukupuolirooleihinsa. *Isän sääntöjen* tyylittely luo parodisen ja outouttavan efektin teoksen realistiseen tyyliin. Kerronta avartuu lasten näkökulmaan, mikä on harvinaista aikuisten kirjallisuudessa. Esimerkiksi yksivuotias raportoi vauvakielensä viivahteita: ”Yksi muuu tarkoittaa: En ole ollenkaan väsynyt. Toinen muuu: Ei, en ole valitettavasti nähnyt mitään keltaista krokotiilia.” (IS, 232.) Yhteisön kuvaus ulottuu edelleen edesmenneisiin, jolloin tyyli vaihtuu fantasiaan, haamukerrontaan, rikkomatta juurikaan realistisen tyylin jatkumoa, kun tytär ”joka on sisko, joka ei enää elä” (IS, 191) katselee uudessa ulottuvuudessaan televisiota isänsä kanssa.

Isyyden arjen kuvauksen ylitarkka realismi muuttuu *Isän säännöissä* hypertodellisuudeksi, hyperrealistiseksi todellisuuden liioitteluksi. Se sisältää parodisia aineksia, vaikka kyse on perheenisän henkisestä romahduksesta. Teos edustaa *Kaikki se mitä en muista* -romaanin tavoin traumaattista realismia, jossa realistista tyyliä kehystävät modernistiset ja postmodernit metatekniikat, koska perheenisän masennuksen kaltaista traumaa on hankala kuvata pelkän realismin avulla (Rothberg 2000, 9–11, 100–101; Knuutila 2006, 34). Romaanissa viitataan humoristisesti ja metafiktiivisesti vastarinnan estetiikkaan, joka on edustanut perheenisälle mittatikkua tyttöystävien valinnassa:

Naisen rakkaus oli Motståndets estetik, joku toinen inhosi ”Vastarinnan estetiikkaa”, mutta veli ei sallinut itsensä edes kiinnostua kenestäkään, joka ei ollut vähintäänkin kuullut siitä. Mitä se Vastarinnan estetiikka oikein on, siskon poika kysyi. Ei aavistustakaan, sisko vastasi. *Da Vinci -koodin* jatko-osa, miesystävä sanoi. (IS, 185–186, suom. Tarja Lipponen.)

Vastarinnan estetiikan voi päätellä kerronnan peiliksi, *mise en abyme*ksi, joka avaa teoksen keskeistä tematiikkaa. Sen voi tulkita laajemminkin

kirjailijan tuotannossaan tietoisesti rakentamaksi ruotsalaisen valtakulttuurin rasismien ja luokkaerojen kritiikiksi ja vastarinnan poetiikaksi.

## Kapitalismi ja postkolonialismi teoksissa *Isän säännöt* ja *≈[ungefär lika med]*

2010-luvulla Khemiri syventyy etenkin kulutuskulttuurin, markkinatalouden, uusliberalismin ja globalisaation vaikutuksiin, jotka näkyvät maahanmuuttajien arjessa ja yhteiskunnallisessa asemassa. *Isän säännöissä* ja näytelmässä *≈[ungefär lika med]* (2014) kapitalismin ja kolonialismin seuraamusten kritiikki nousee aiempaa purevammaksi. Ruotsissa on korostettu yhteiskunnan tasa-arvoisuutta, jota on kutsuttu ruotsalaiseksi ekseptionalismiksi, poikkeuksellisuudeksi. ”Hyvä Ruotsi” -ideologian mukaan maassa ei esimerkiksi esiinny rasismia. (Hübinette & Lundström 2014, 7.) Kuitenkin ”valkoiset” ruotsalaiset osoittavat maahanmuuttajille ja heidän jälkeläisilleen heidän paikkansa ei-ruotsalaisina. Heihin on kohdistettu rasistista ja uusliberalistista retoriikkaa, jossa heitä pidetään itse syypanä köyhyyteensä. On väitetty, että retoriikalla on haluttu estää maahanmuuttajien pääsy valkoisten eurooppalaisten vaurauteen. (Gullette 2018, 4; Brown 2015, 135.) *Isän säännöissä* ovat esillä maahanmuuttajien nykyorjuutta muistuttavat työolot, esimerkiksi siirtolaisten, jotka on ”huijattu maahan Kambodzasta metsänhakuutöihin mutta pakotettu poimimaan marjoja ja asumaan hökkeleissä saamatta palkkaa” (IS, 101). Khemiri kuvaa luokkaeroja, jotka aiheuttavat ruotsalaisen valtakulttuurin ja maahanmuuttajien yhteisöjen segregatiota. Alipalkattuja ja pimeitä töitä tekevät maahanmuuttajat eivät aina asetu perinteiseen luokkakatoon. Esimerkiksi lähtömaan korkea koulutus ja yhteiskunnallinen asema voivat Pohjoismaissa kumoutua.

*Montecoressa* viitataan kolonialismin kritiikkoon Frantz Fanoniin, joka on tähdentänyt teoksessaan *Peau Noire, Masques Blancs* (1952), ettei kieli ole koskaan kulttuurisesti viaton ja kielen omaksuminen merkitsee maailman omaksumista. Kielellinen tietoisuus ulottuu teosten havainnollistamaan kapitalismin ja uusliberalismin kieleen. *Montecoren* paikoin mahtaileva, pompöösi tyyli sisältää anglismeja ja kaupankäynnin



sanastoa (*profitera, omlokalisering, explikera, finanser*). (Gullette 2018, 22.) *Isän säännöissä* kulutusyhteiskunnan merkkikieli imeytyy päähenkilön tajuntaan. Palvelujen kavalkadi rinnastetaan kerjäläisen vaatimattomaan tapaan mainostaa elantoaan:

Ohittaa ketjulla kiinnitetyn mainoskytlin jossa lukee Hälsan Thaimassage, ohittaa K & N kampaamon, tornia muistuttavan vihreän pisuaarin ja ilmoitustaulun johon on ripustettu A4-kopioita, niissä mainostetaan koirien päivähoitoa, ("innokas koirienystävä vuodesta 1957"), feminististä stand-cup-komiikkaa, pyöränkorjausta ja zumbatunteja. [- -] Kulkee kohti paikkaa, jossa aina yökäyttää maassa istuvalle kerjäläiselle, mutta paikka on tyhjillään, maassa lojuu vain muutama huopa, tyhjä astia ja pahvin pala, jossa on kuvia kerjäläisen lapsista. (IS, 14, suom. Tarja Lipponen.)

Jo alkutuotannostaan lähtien Khemiri havainnollistaa ruotsalaisia luokkaeroja henkilöhahmojen suhteella tuotemerkkeihin. *Ajatussuluttaanissa* Halim irvailee rikkaita "sveduja", "jotka käyttävät luksustuotemerkkejä, joiden pienet logot ovat vähemmän näkyvillä kuin kalliit mutismerkit" (A, 36–37). Teoksissa esiintyvä tavaramerkkikerronta (Ojajärvi 2006, 284), jossa kulutuskulttuuri ja tavaramaailma imeytyy kerrontaan ja henkilöhahmojen identiteettiin, on viety *Isän säännöissä* pisimmälle. Päähenkilön intensiivistä suhdetta tuotemainontaan luonnehditaan tarkoin:

Hän loi erityisen tiedoston, siinä oli yleiskuvaus kaikista vaunuista, joissa voi istua ja maata, leikkasi mukaan lainauksia eri foorumeilta, merkitsi tähdillä testivoittajat, lihavoi vaunut, jotka olivat helppokäyttöiset pitkille, vertaili hintoja, selvitti eri valmistajien laatutasoa, tutki itse koottavien vaunujen etuja ja haittoja. (IS, 286, suom. Tarja Lipponen)

Päähenkilön kuvaus muistuttaa uhkakuvia kapitalistisesta realismista (Fisher 2009), jossa kapitalismin markkinat ja globalisaatio valtaavat kaiken kattavalla kuvullaan päähenkilön tietoisuuden. *Isän sääntöjä* edel-

tävässä näytelmässä ≈[ungefär lika med] ihmisen arvoa mittaa kaikkialle ulottuva markkinatalous. Näytelmän poetiikassa talouden kieli ja symboliikka nousevat keskeiseksi. Nimenä ≈[ungefär lika med] edustaa matemaattista symbolia ja meritokraattisen uusliberalismin ironiaa. Näytelmä havainnollistaa foucault’laista biopolitiikkaa, joka tähdentää kansalaisten yhteiskunnallista hallintaa ammattilaisilla, jotka valmentavat uusliberalismille myöntöväisiä kansalaisia. (Gullette 2018, 84.) Näytelmässä osoitetaan tilan poetiikalla ruotsalaisen yhteiskunnan tapoja nöyryyttää maahanmuuttajia eri organisaatioissa. Kun itäeurooppalainen maahanmuuttaja Andrei ei huomaa ottaa palvelunumeroa työvoimatoimistossa, virkailija osoittaa valtaansa määräämällä Andrein ottamaan neljä askelta taaksepäin, kääntämään päätään 60–65 astetta vasempaan ja katsomaan kylttiä, jossa sanotaan, että työttömäksi rekisteröityvillä pitää olla numero. Tällöin Andrei kutistuu pelkäksi numeroksi.

Khemirillä on tapana nivoa romaaneihinsa intertekstejä vain lyhyinä sitaatteina ja alluusioina. Sen sijaan näytelmiensä pohjateksteiksi hän on valinnut ruotsalaisia historiallisia hahmoja ja klassikkoteoksia, joita uudelleen kirjoittamalla hän nostaa esiin kolonialismin seuraukset. ≈[ungefär lika med] -näytelmässä taloushistorioitsija Mani keskusteleo kolonialismin haamujen kanssa. Heitä edustavat siirtomaiden kaakaolla rikastunut hollantilainen Casparus Van Houten (1770–1858) ja suomenruotsalainen orjuuden vastustaja August Nordenstreng (1754–1792), joka hankki kultaa Ruotsin kuninkaalle Kongossa. Näytelmän kerronta leikkaa kolonialismin ja orjuuden ajasta maahanmuuttajien nykyiseen taloudelliseen syrjintään. Historiallisilla hahmoilla osoitetaan kolonialistisen ajattelun jatkumo 2010-luvun ruotsalaisessa yhteiskunnassa.

## Terrorismi, häirintä ja yhteisöllinen kerronta teoksissa *Soitan veljilleni ja Invasion!*

Khemirin vuonna 2012 ilmestynyt pienoisromaani *Jag ringer mina bröder* (Suom. *Soitan veljilleni*, jatkossa SV) käsittelee Tukholmassa tapahtunutta autopommi-iskua. Teoksessa hyödynnetään jälleen monipersoonaista kerrontaa maahanmuuttajayhteisön kuvauksessa, jossa puhelinkeskus-

telut nousevat keskeiseksi. Päähenkilö Amor, hänen ystävänsä ja sukulaisensa muodostavat yhteisön, jonka jäsenet esitetään Amorin puhokumppaneina. Osa puheluista paljastuu vähitellen hänen kuvitelmikseen, hypoteettisiksi puheiksi.

Puheluiden preesensmuoto luo tekstiin vaikutelman nykyhetken tapahtumasarjasta. Lukijaa härnätään kysymään, kuvitteleeko Amor olevansa terroristi vai onko hän oikeasti iskun tekijä. Khemirin poetiikalle tunnusomaisesti kertojan esitystavat vaihtelevat: päähenkilö esitetään välillä minä-kertojana ja välillä etäännyttäen hän-kerronnalla. Kun Amorin ystävä Shavi soittaa hänelle ilmoittaen terrori-iskusta, lukijalle jää arvoitukseksi, jättääkö Shavi tahallaan lauseensa kesken vai onko kyse kerronnan jännitystä ylläpitävistä poeettisista aukoista: ”Ne pamaukset oli pari tuntia sitten. Mä toivon ettei se ole...” (SV, 24); ”Ne sanovat että se mies näytti...” (SV, 25). Romaani muistuttaa *paranoidia fiktiota*, joka hyödyntää kertojan epäluotettavuutta sekä dekkarimaista ”who’s done it” -juonta (Flieger 1997), joka teoksessa vastaa kysymystä ”kuka teki iskun?”. Päähenkilön vainosta annetaan merkkejä, jotka kuitenkin vähitellen kiistetään tekstin realistisella tasolla.

Puheen kuvauksessaan Khemiri yhdistelee romaanin ja draaman esitystapoja. Kun Amor kyselee serkkunsa Ahlemin kuulumisia, taustalla kuuluu uutisten raportointia epäilystä tekijästä. Jännityksen dramatiikka luodaan lauseiden elliptisillä loppuilla. Varoittaessaan veljiään Amor puhuttelee heitä monikon toisella persoonalla. Imperatiiveilla sanoitettu te-muoto painottaa maahanmuuttajayhteisön jäsenten yhteenkuuluvuutta ja vastarintaa:

SOITAN VELJILLENI JA SANON: [– –] Ja jättäkää palestiinalais-huivit kotiin. Älkää ottako mukaan epäilyttäviä laukkuja./ Heti kun te lähдете kodeistanne, te lakkaatte olemasta oma itsenne, te muututte äkkiä jonkin edustajiksi ja siksi on äärettömän tärkeää että te keskitytte sulautumaan väkijoukkoon. [– –] Kuiskatkaa metrossa, naurakaa elokuvissa ääneti, muuntautukaa näkymättömäksi kaasufaasiksi. Muistakaa: jokainen auringonvälähdyks on kameran linssi. Jokainen tuulenpuuska on niiden kuuntelulaitteiston huminaa. Ette ole turvassa missään. (SV, 51–52.)

Terrorismin kuvauksissa on erotettu oma poetiikkansa, joka liittyy kerronnan rytimiin, aikamuotoihin ja efekteihin. Se voi ilmentää terroritekojen shokkivaikutelmiin liittyvää ajan kokemisen poikkeuksellista intensiivisyyttä. (Boehmer 2018, 66, 76–77; Morton & Boehmer 2010.) Romaanissa kerronnan aika etenee Amarin paon rytmissä. Ajojahdin tuntu on luotu visuaalisesti sekä ääniefekteillä, kuten sireeneillä ja juoksuaskelilla. Tempo nopeutuu lauseiden pelkistyessä staccatomaisiksi substantiiviksi tai verbeiksi. Tyyliä painottuvat välittömän läsnäolon efektit ja kineettisyys, mikä on ominaista katastrofien kuvaukselle (Boehmer 2018, 170). Kerronnassa vuorottelevat simultaaninen tapahtumien kulku, Amarin kertomus liikkeistään ja poliisien radiopuhelinkeskustelut: ”Lähdin kulkemaan metroasemalle. / [– –] Kohteella on mukanaan reppu, kuuntelen.” (SV, 55.) Preesens-muoto luo kerrontaan jännityksen tihentymistä kuin takaa-ajoa kuvaava kamera-ajaja, kun Amor havainnoi vaaran merkkejä: ”Koiria ja pamppuja ja kypärän visiirejä ja pistooleja. / Kohde alkaa juosta, kuuntelen!” (SV, 59.) Seuraavaksi Amor päätyy yllyttämään veljiensä vastarinnan strategiaksi avointa kapinaa:

SOITAN VELJILLENI JA SANON: [– –] VITUT hiljaisuudesta. VITUT näkymättömyydestä. [– –] Puhaltakaa pilleihin, mylvikää megafoneihin. Täyttäkää galleriat, kulkekaa mielenosoitusten kärkeissä. [– –] Tehkää itsestänne maksimaalisen näkyviä kunnes ne tajuavat että vastavoimia on olemassa. (SV, 83.)

Kerronnan käännekohta kulminoituu Amarin parahduksessa, jossa hän pohtii pommin rakentamista kloraatista ja sokerista. Vaikka veljet kiistävät, Amor väittää räjäyttäneensä auton: ”Kaikki viittaa siihen. Mä se olin. / Ei kuuntele nyt itseäsi. Et ollut sä. / Mutta musta tuntuu siltä kuin se olisin ollut mä.” (SV, 103–104.) Vähitellen lukijalle paljastuu, ettei Amor ole tehnyt iskua. Hänen epäluotettavuuttaan kertojana ilmentävät epäilyä ja epävarmuutta ilmaisevat kysymysmerkit ja adverbit.

Lähi-idästä ja Pohjois-Afrikasta Ruotsiin muuttaneet siirtolaiset joutuvat usein muslimistereotyyppien uhreiksi. Jihadistien Euroopassa 2010-luvulla tekemien terrori-iskujen takia heitä pelätään ääritapauksissa terroristeina. Vähemmistöt voivat sisäistää heihin kohdistuneita

stereotyyppisiä. *Soitan veljilleni* tarttuu sisäistetyn rasismien traumatisoivaan vaikutukseen, johon liittyy häpeää, itsensä syyllistämistä ja masennusta (Carter ja muut 2017). Kerronnan elliptiset aukot tähdentävät päähenkilön traumaattista salpautumista, jonka terroristiin samastuminen aiheuttaa. Lopuksi Amor ymmärtää olevansa mielenhäiriössä ja soittaa ystävänsä apuun. Teos käsittelee sisäistetyn rasismien aiheuttamaa traumaattista hätätilaa ja vainoharhaisuutta, jota havainnollistetaan epäluotettavalla kertojan hypoteettisen puheen kuvauksella, traumakerronnalla ja terrorismin poetiikalla. Amarin puhelut läheisilleen muodostavat hänen yhteisöllisen turvaverkostonsa, mikä on taitavasti elävöitetty puhelinkeskustelujen monipersoonaisella kerronnalla. Kuitenkin kyse on monipersoonaisen kerronnan muunnoksesta, koska lukijan on vaikea erottaa, mikä kerronnassa on Amarin kuvittelemia keskusteluja, mikä läheisten puhetta. Teoksen yhteisöllisen kerronnan strategia korostaa valtakulttuurissa itsensä ulkopuoliseksi kokevien maahanmuuttajien keskinäistä solidaarisuutta.

Jo debyyttinäytelmässään *Invasion!* (2008, Invaasio!) Khemiri käsittelee terrorismia. Teoksessa maahanmuuttajataustaiset koululaiset kاپinoivat ruotsalaista kulttuurieliittiä vastaan häiriköimällä tukholmalaisessa teatterissa, jossa esitetään ruotsalaisen Carl Jonas Love Almqvistin (1793–1866) Sisiliaan sijoittuvaa klassikkoa *Signora Luna* (1835). Näytelmän kerrontaa läpäisee häirintä yhteiskunnallisena teemana ja teatterin keinoja purkavana strategiana. *Invasion!* osoittaa Khemirin kiinnostusta vastarinnan strategioihin, joita häiriköinti ilmentää. Etniset vähemmistöt ovat haastaneet stereotyyppisiä esitystapojaan esittäessään itsensä asemasta, joka poikkeaa siitä, mihin valtakulttuurin retoriikka on heidät asemoinut. Näytelmässä häiriköinnistä ja performanssista muodostuu metafora laajemmalle konfliktille, jossa vastakkain ovat etuoikeutetut valkoiset ruotsalaiset ja rodullistetut etniset vähemmistöt.

Näytelmässä muunnetaan *Signora Lunan* sodan ja terrorin tematiikkaa ja kuvastoa. *Invasion!* parodioi etenkin Almqvistin klassikon arabihahmoa Abulkasemia, joka on siirretty nyky-Ruotsiin. Khemirin versiossa arabikulttuurin kuvasto kytkeytyy Pohjois-Afrikan Maghreb-maihin. Murhapolttaja ja ryöstelijä Abulkasem esitellään tukholmalaisnäytelmässä terroristiksi, mutta arabiterroristin stereotyyppi kyseenalaistetaan

asetelmaa mutkistamalla: näytelmän neljällä henkilöahmolla on sama nimi, Abulkasem, ja heidän tarinansa kiertyvät monimutkaisesti toisiinsa. *Invasion!* purkaa tahallaan katsojan kykyä ymmärtää, mikä tarinoista on todellisen Abulkasemin versio. (Gullette 2018, 28.) Näin lukija tai katsoja pakotetaan tietoiseksi tavoista, joilla Abulkasemista tulee hänen Islamia koskevien ennakkoluulojensa peili ja projektio, joka suodattuu valtakulttuurin etuoikeutetusta näkökulmasta. Christian Gullette (2018, 97) nimittää *Invasionin!* intertekstuaalisuutta, toisten tekstien käyttöä, jopa hyökkääväksi ja miehittäväksi esteettiseksi muodoksi ja kerrontakeinoksi. Näytelmän englanninkielinen otsikko *Invasion!* voi edustaa lisäksi kielellistä invaasiota postkoloniaalisen vastarinnan strategiana.

Näytelmä näytelmässä ilmentää *mise en abyme* -rakennetta, joka liittyy *Invasionin!* metateatteriin. Teatterin neljäs seinä rikkoutuu, kun häirintä hajottaa etuoikeutetun katsoja-aseman optiikkaa, jota edelleen tähdentää lavastuksen tilan poetiikka. Kun *Invasion!* esitetään ympyrässä, katsojat joutuvat osallistumaan tapahtumiin, koska he eivät näe, mistä hahmot tulevat tai mihin he menevät, ja he istuvat epämukavasti tapahtumien keskellä. Kun katsojaa itseään katsotaan, hän joutuu kysymään, onko hän itse näyttelijä tai näytelmässä esitetty fiktiivinen teatterinkatsoja. Teatterin kehysten murtaminen näytetään näyttämön ulkopuolisissa tiloissa, kuten lippuluukulla, aulassa, lämpiössä ja McDonald'sissa, joissa pojat häiriköivät ja huutavat hävyttömyyksiä. (Gullette 2018, 35–36, 96–97.) Halventavan *blatte*-sanana kapinoivat nuoret kääntävät voimaannuttamisen keinokseen, kuten Khemirin aiemmissa teoksissa. Häirintä toteutuu visuaalisessa merkkikielessä, puherepliikkien vieraannuttamisessa, henkilöahmojen monistumisessa ja ristiriitaisissa kertomuksissa, jotka ilmentävät maahanmuuttajien kulttuurielitismiin kohdistamaa vastarintaa.

## Lopuksi

Jonas Hassen Khemiri on opiskellut kirjallisuustiedettä ja taloustieteitä, mikä näkyy hänen tuotannossaan erottuvana tietoisuutena kirjallisuuden keinovalikoimasta ja kapitalismin kritiikistä. Khemirin poetiikalle

on tunnusominaista puhemuotojen kirjo. Se näkyy maahanmuuttajayhteisön monikielisyyden kuvauksissa, jotka havainnollistavat kulttuurien välistä kielellistä kolmatta tilaa, hybridisyyttä sekä kielellisiä valtasuhteita. Teoksia läpäisevä vuoropuhelu ja yhteisöllinen kerronta uudistaa monikulttuurisen yhteiskunnan ja maahanmuuttajayhteisöjen kuvaustapoja. Khemiri soveltaa monipuolisesti dialogisia muotoja, kuten kirjeromaanin minä- ja sinä-kerrontaa, kertojien vuorottelua, puhelinkeskustelua ja haastattelumuotoa.

Yhteisöllinen kerronta esiintyy debyyttiromaani *Ajatussuluttaanissa* vielä retorisesti korostuneina jakoina ja perspektiiveinä ”me maahanmuuttajat” ja ”valtakulttuurin ruotsalaiset”, mutta laajenee moniäänisemmäksi hänen myöhemmässä tuotannossaan. Sitä edustaa monipersoonainen ja moniperspektiivinen kerronta, jossa esiintyy useita kertojia, puhujia ja kokijoita. Yhteisöllinen kerronta rakentuu erilaisilla etäännyttävillä ja lähentävillä poeettisilla perspektiiviteknikoilla, kuten persoonapronominien vaihtelulla ja dialogeilla. Vuoropuhelut ilmentävät yhteisön jäsenten erilaisia lähtökohtia ja arvoja. Perspektiivien moneuden soveltaminen kerrontaan voi olla lukijalle samalla sekä haasteellista että palkitsevaa seurattavaa.

Khemirin poetiikkaa luonnehtii fragmentaarinen, palapelimäinen kerronta ja realismin eri kerrontakeinojen uudistaminen ja yhdistely. Se edustaa postmodernia realismia, johon on yhdistelty kerronnan ja todellisuuden suhteen pohdintaa. *Isän säännöissä* realismi muuntuu hyperrealistiseksi ja oudoksi yksityiskohdissaan. 2010-luvun romaaneja *Kaikki se mitä en muista* ja *Isän säännöt* voi edelleen tarkastella traumaattisena realismina, jota kehystävät postkoloniaaliset ja postmodernit kerrontakeinot. Henkilökuvauksessaan Khemiri konkretisoi uusliberalismin ja kapitalistisen realismin yksilöllisiä vaikutuksia.

Postmoderneista piirteistään huolimatta Khemirin poetiikka ei rakennu intertekstuaaliselle tekstien mosaiikille eikä siinä juuri esiinny postkoloniaaliselle kirjallisuudelle ominaista klassikkotekstien uudelleen kirjoittamista, lukuun ottamatta hänen näytelmiään *Invasion!* ja *≈[ungefär lika med]*. Niiden interteksteinä ovat Almqvistin klassikkonäytelmä *Signora Luna* ja siirtomaa-ajan historialliset hahmot Van Houten ja Nordenstreng, joilla Khemiri havainnollistaa kolonialismin kummit-

telua nykykulttuurissa. Khemiri hyödyntää kirjallisia ja kulttuurisia rajoja ylittävässä poetiikassaan rinnakkaisia ja ylijärsäisiä historiallisia kronologioita sekä ketteriä siirtymiä kulttuurista toiseen, joilla hän kuvaa monikulttuurista Ruotsia.

Khemirin teosten yhteiskuntakritiikki avautuu teoksia läpäisevän huumorin ja ironian monivalaistuksessa. Khemirin poetiikalle ominainen ironia liikkuu yhteiskunnallisia valtahierarkioita purkavan särmikkään ironian sekä postmodernin monimielisen ja totuusikäityksiä purkavan ironian välillä (Hutcheon 1994, 37). Teosten kantaaottava ironia kohdistuu etenkin ruotsalaisten rasismiin, kolonialismin jäänteisiin sekä maahanmuuttajien ja valtakulttuurin välisiin luokkaeroihin. Monimielinen ironia taas jättää tilaa vaihtoehtoisille tulkinnoille eikä asemoidu yksinkertaisesti vastakohtaisuuksiin tai poliittisiin kantoihin.

Tuotannossaan Khemiri kuvaa maahanmuuttajien kohtaamaa arkista ja institutionaalista rasismia. Ruotsi on halunnut esittäytyä tasa-arvoisena, demokraattisena, antirasistisena ja feministisena, poikkeuksellisen suvaitsevaisena yhteiskuntana. Kuitenkin näkemyksen taustalla on katsottu vaikuttavan hegemonisen valkoisuuden normi, johon ”ei-valkoisten” on mahdotonta kuulua. (Hübinette & Lundström 2014, 424.) Khemiri tutkii rasismin ja kapitalismin yhteyksiä ja havainnollistaa monimutkaisia intersektionaalisia tekijöitä, kuten etnisen identiteetin, sukupuolen, ”rodun”, luokan ja iän kietoutumista ruotsalaisen yhteiskunnan valtarakenteisiin. Ruotsin maahanmuuttajayhteisöjen kuvauksesta muodostuu Khemirin poetiikassa eloisa ja monisärmäinen kokonaistaideteos. Taidokkaat ja omintakeiset kertomatekniset ratkaisut ja yhteiskunnallisten valtasuhteiden läpivalaisu tekevät hänen tuotannostaan ainutlaatuisen luomuksen maailmanlaajuisessa monikulttuurisen ja postkoloniaalisen kirjallisuuden boomissa.

## Kaunokirjallisuus

Khemiri, Jonas Hassen 2004/2003. *Ett öga rött*. Tukholma: Månocket.

Khemiri, Jonas Hassen 2004. *Ajatussulttaani* (= A). (*Ett öga rött*, 2003.) Suom. Outi Menna. Helsinki: Johnny Kniga.

Khemiri, Jonas Hassen 2006. *Montecore – en unik tiger*. Tukholma: Månocket.



- Khemiri, Jonas Hassen 2007. *Montecore – uniikki tiikeri* (= M). (*Montecore: en unik tiger*, 2006.) Suom. Katriina Savolainen. Helsinki: Johnny Kniga.
- Khemiri, Jonas Hassen 2008. *Invasion! Pjäser noveller texter*. Tukholma: Norstedts.
- Khemiri, Jonas Hassen 2013. *Invasion! Pjäser noveller texter*, 2008.) Käänt. Rachel Willson-Broyles. Samuel French: New York & Lontoo.
- Khemiri, Jonas Hassen 2020. *Soitan veljilleni* (= SV). (*Jag ringer mina bröder*, 2012.) Suom. Tarja Lipponen. Helsinki: Johnny Kniga.
- Khemiri, Jonas Hassen 2014. ≈[ungefär lika med]. Näytelmä. Ensi-esitys.
- Khemiri, Jonas Hassen 2016. *Kaikki se mitä en muista* (= KS). (*Allt jag inte minns*, 2015.) Suom. Tarja Lipponen. Helsinki: Johnny Kniga.
- Khemiri, Jonas Hassen 2019. *Isän säännöt* (= IS). (*Pappaklausulen*, 2018.) Suom. Tarja Lipponen. Helsinki: Johnny Kniga.

## Tutkimuskirjallisuus

- Altman, Janet Gurkin 1982. *Epistolarity. Approaches to a Form*. Columbus: Ohio State University Press.
- Ashcroft, Bill, Gareth Griffiths & Helen Tiffin 1989. *The Empire Writes Back. Theory and Practice in Post-colonial Literatures*. Lontoo: Routledge.
- Behschnitt, Wolfgang 2010. The Voice of the Real Migrant. Contemporary Migration Literature in Sweden. *Migration and Literature in Contemporary Europe*. Toim. Mirjam Gebauer & Pia Schwartz Lausten. München: Martin Meidenbauer, 77–92.
- Bekhta, Natalya 2020. *We-narratives. Collective Story Telling in Contemporary Fiction*. Columbus: Ohio State University Press.
- Bhabha, Homi K. 2008/1994. *The Location of Culture*. Lontoo & New York: Routledge.
- Boehmer, Elleke 2018. *Postcolonial Poetics*. Cham: Palgrave, McMillan.
- Brown, Wendy 2015. *Undoing the Demos. Neoliberalism's Stealth Revolution*. New York: Zone Books.
- Campbell-Hall, Devon 2009. Writing Second-Generation Migrant Identity in Meera Syal's Fiction. *Shared Waters: Soundings in Postcolonial Literatures*. Toim. Stella Borg Barthet. Amsterdam: Rodopi, 294–300.
- Carter, R. T, V. E. Johnson, K. Roberson, S. L. Mazzula, K. Kirkinis & S. Sant-Barket 2017. Race-based traumatic stress, racial identity statuses, and psychological functioning: An exploratory investigation. *Professional Psychology: Research and Practice*, 48 (1), 30–37. <http://dx.doi.org/10.1037/pro0000116>
- Cortés-Conde, Florencia & Diana Boxer 2002. Bilingual word-play in literary discourse: the creation of relational identity. *Language and Literature. Journal of the Poetics and Linguistics Association*. Vol 11, Number 2. May, 135–151.
- Fisher, Mark 2009. *Capitalist Realism. Is There no Alternative*. Winchester & Washington: Zero Books.
- Flieger, Jerry Aline 1997. Postmodern perspective. The Paranoid Eye. *New Literary History*. Vol. 28, Number 1. Winter, 87–109.

- Fraser, Robert 2000. *Lifting the Sentence. A Poetics of Postcolonial Fiction*. Manchester & New York: Manchester University Press.
- Goldsmith, Elisabeth C. 1986. Authority, Authenticity, and the Publication of Letters by Women. *Writing the Female Voice. Essays on Epistolary Literature*. Toim. Elisabeth C. Goldsmith. Boston: Northeastern University Press, vii–xiii.
- Gullette, Christian 2018. *Challenging Swedishness: Intersections of Neoliberalism, Race, and Queerness in the Works of Jonas Hassen Khemiri and Ruben Östlund*. Dissertation. Berkeley: University of California. <https://escholarship.org/uc/item/4fb4b564>
- Hallila, Mika 2006. *Metafiktion käsite. Teoreettinen, kontekstuaalinen ja historiallinen tutkimus*. Joensuun yliopiston humanistisia julkaisuja 44. Joensuu: Joensuun yliopisto.
- Heyners, Odile 2018. The Everyday Life of a European Man: Knausgård's Literary Project as Social Imagination. *HCM*, Vol. 6 (1), 1–24.
- Hutcheon, Linda 1994. *Irony's Edge. The Theory and Politics of Irony*. Lontoo & New York: Routledge.
- Hübinette, Tobias & Catrin Lundström 2014. Three phases of hegemonic whiteness: understanding racial temporalities in Sweden. *Social Identities*, 20 (6), 423–37.
- Jahn, Jan Heinz 1968. *A History of Neo-African Literature*. Lontoo: Faber.
- Kaplan, Caren 1992. Resisting Autobiography: Out-Law Genres and Transnational Feminist Subjects. *De/Colonizing the Subject. The Politics of Gender and Women's Autobiography*. Toim. Sidonie Smith & Julia Watson. Minneapolis: University of Minnesota Press, 115–138.
- Knuutila, Sirkka 2006. Kriisistä sanataiteeksi: Trauman kertomusten estetiikkaa. *AVAIN – Kirjallisuudentutkimuksen aikakauslehti* 4/2006, 22–42. <https://doi.org/10.30665/av.74672>
- Lacatus, Corina 2008. *The (In)visibility Complex. Negotiating Otherness in Contemporary Sweden*. Tukholma: CEIFO.
- Lanser, Susan Sniader 1992. *Fictions of Authority. Women Writers and Narrative Voice*. Ithaca: Cornell University Press.
- Leonard, Peter 2005. *Imagining Themselves: Voice, Text, and Reception in Anyuru, Khemiri and Wenger*. Master of Arts Thesis. Department of Scandinavian Studies. University of Washington.
- Margolin, Üri 1996. Telling Our Story: On 'We' Literary Narratives. *Language and Literature: International Journal of Stylistics*. Vol 5. Issue 2, 115–133.
- McHale, Brian 1986. *Postmodernist Fiction*. New York & Lontoo: Methuen.
- Morton, Stephen & Elleke Boehmer 2010. *Terror and the Postcolonial: A Concise Companion*. Hoboken: John Wiley & Sons.
- Nilsson, Magnus 2010. *Den föreställda mångkulturen. Klass och etnicitet i svensk samtidsprosa*. Mögklinta: Gidlunds förlag.
- Nünning, Ansgar 2001. On the Perspective Structure of Narrative Texts: Steps Toward a Constructivist Narratology. *New Perspectives on Narrative Perspective*. Toim. W. van Peer & Seymour Chatman. Albany: State University of New York Press, 207–224.
- Ojajärvi, Jussi 2006. *Supermarketin valossa. Kapitalismi, subjekti ja minuus. Mari Mörön romaani Kiltin yön lahjat ja Juha Seppälän novellissa Supermarket*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Prince, Gerald 2005. On Postcolonial Narratology. *A Companion to Narrative Theory*. Toim. James Phelan & Peter J. Rabinowitz. Malden: Blackwell, 372–381.

- Rantonen, Eila 2018. Writing Biography by E-mail. Postcolonial and Postmodern Rewriting of Biographical and Epistolary Modes in Jonas Khemiri's *Montecore. Migrants and Literature in Finland and Sweden*. Toim. Satu Gröndahl & Eila Rantonen. *Studia Fennica Litteraria* 11. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 204–224. <https://oa.finlit.fi/site/books/10.21435/sflit.11/>
- Rantonen, Eila 2013. Cultural Hybridity and Humour in Jonas Hassen Khemiri's *Montecore. Le roman migrant au Québec et en Scandinavie. The Migrant Novel in Quebec and Scandinavia. Performativité, conflits signifiants et créolisation. Performativity, Meaningful Conflicts and Creolization*. Toim. Svante Lindberg. Frankfurt am Main: Peter Lang, 142–160.
- Rantonen, Eila 2011. Maahanmuuttajat ja kirjallisuus Suomessa ja Ruotsissa. *Vähemmistöt ja monikulttuurisuus kirjallisuudessa*. Toim. Eila Rantonen. Tampere: Tampere University Press, 163–191. [https://trepo.tuni.fi/bitstream/handle/10024/101247/maahanmuuttajat\\_ja\\_kirjallisuus.pdf?sequence=1&isAllowed=y](https://trepo.tuni.fi/bitstream/handle/10024/101247/maahanmuuttajat_ja_kirjallisuus.pdf?sequence=1&isAllowed=y)
- Richardson, Brian 1994. I Etcetera: On the Poetics and Ideology of Multiperson Narratives. *Style* 28, no 3, 312–328.
- Richardson, Brian 2006. *Unnatural Voices. Extreme Narration in Modern and Contemporary Fiction*. Columbus: Ohio State University Press.
- Rifkin, Jeremy 2000. *The Age of Access. How the Shift from Ownership to Access is Transforming Capitalism*. Lontoo: Penguin.
- Rothberg, Michael 2000. *Traumatic Realism. The Demands of Holocaust Representation*. Minneapolis & Lontoo: University of Minnesota Press.
- Sjögren, Anders 2003. Först ut att skriva på 'invandrarsvenska' var Alejandro Leiva. *Västerbättens Kuriren* 4.3.2003.
- Skogberg, Lena 2006. Khemiri vill skriva sig ur fördomar. *HBL* 4.2.2006.
- Smith, Sidonie & Julia Watson 2005. The Trouble with Autobiography: Cautionary Notes for Narrative Theory. *A Companion to Narrative Theory*. Toim. James Phelan & Peter J. Rabinowitz. Malden: Blackwell, 356–371.

# Oskillaation poetiikka Asko Sahlbergin romaaneissa

Mika Hallila

 <https://orcid.org/0000-0003-1244-4904>

Etsin ja analysoin artikkelissani elementtejä, jotka yhdistävät Ruotsissa vuodesta 1996 lähtien asuneen suomalaiskirjailijan Asko Sahlbergin (synt. 1964) laajan proosatuotannon romaaneja toisiinsa. Tavoitteena on osoittaa, miten nämä elementit muodostavat ja tuottavat Sahlbergin kaikille romaaneille ominaisen kirjailijapoetiikan, jonka nimeän meta-modernismin teoriaan pohjaten *oskillaation poetiikaksi*. Tälle on tyypillistä ristiriitainen valitsematta jättämisen tila, olivatpa kysymyksessä sitten romaanien muodolliset tai rakenteelliset ominaisuudet, kaunokirjalliset keinot tai sisällön ja tematiikan taso. Artikkelini etenee analysoitavien elementtien nimeämisestä oskillaation poetiikan määrittelyyn ja romaani-esimerkkien analyysiin, jolla osoitetaan, millaisia aktualisoituneita poeettisia elementtejä ja periaatteita tekijän teoksista on löydettävissä käytännössä.

Ensimmäisessä analyysiluvussa huomioni kohdistuu useaan eri teokseen ja niistä tehtäviin yksittäisiin ja yleistäviin huomioihin, ja toisessa analyysiluvussa paneudun tarkemmin vuonna 2010 ilmestyneeseen romaanin *He*. Tarkoituksena on siis ensin nimetä ja osoittaa oskillaation poetiikan elementtejä Sahlbergin tuotannossa yleensä ja sen jälkeen tehdä tarkempi analyysi siitä, miten oskillaation poetiikan toteumat

varioituvat yksittäisessä teoksessa. *He*-romaanin analyysi osoittaa, miten Sahlbergin romaaneissa keskeiset eettiset teemat kytkeytyvät koko tuotantoa yhdistäviin poeettisiin periaatteisiin. Yksittäisen teoksen analyysin fokus on siis nimenomaan eettisissä teemoissa ja niiden suhteessa oskillaation poetiikkaan, joka yhdistää koko Sahlbergin proosatuotantoa. Kytken Sahlbergin romaanien oskillaation poetiikan metamodernismiin ja metamoderniteettiin, jonka monet tutkijat ovat nimenneet postmodernismiin ja postmodernin aikakauden jälkeiseksi kulttuuriseksi tilaksi ja tilanteeksi länsimaisissa yhteiskunnissa. (Vermeulen ja van den Akker 2010 ja 2017; vrt. Malmio 2019.)

Vuonna 2000 debytoinut Asko Sahlberg on vuoteen 2024 mennessä julkaissut seitsemäntoista romaania. Ne ovat *Pimeän ääni* (2000), *Eksyneet* (2001), *Höyhen* (2002), *Hämärän jäljet* (2002), *Tammilehto* (2004), *Yhdyntä* (2005), *Paluu pimeään* (2006), *Siunaus* (2007), *He* (2010), *Häväistyt* (2011), *Herodes* (2013), *Yö nielee päivät* (2014), *Irinan kuolemat* (2015), *Pilatus* (2016), *Amandan maailmat* (2017), *Haudallasi, Adriana* (2019) ja *Marraskuun mies* (2022). Tuotantoa olisi mahdollista typologisoida useamminkin eri tavoin, mutta selkeimmin erottuu jako sen mukaan, mihin aikaan ja paikkaan romaanien kertomukset sijoittuvat. Suurin osa sijoittuu nykyaikaan yleensä Ruotsissa mutta joskus myös Suomessa (*Pimeän ääni*, *Eksyneet*, *Höyhen*, *Hämärän jäljet*, *Paluu pimeään*, *Yö nielee päivät*, *Amandan maailmat*, *Haudallasi, Adriana*). Mukana on muutamia Suomen historiaan sijoittuvia kertomuksia (*Tammilehto*, *Yhdyntä*, *He*, *Irinan kuolemat*, *Marraskuun mies*). Kaksi teoksista on historiallisia romaaneja, jotka kytkeytyvät raamatullisiin Jeesuksen ajan tapahtumiin (*Herodes*, *Pilatus*), ja kahden romaanin kertomukset sijoittuvat määrittämättä jäävään aikaan ja paikkaan (*Siunaus*, *Häväistyt*).

Tärkein Asko Sahlbergin romaaneja yhdistävistä sisällöllisistä ja teemaattisista piirteistä on ajan ja ajallisuuden käsittely. Aika esitetään teoksissa keskeisimpänä ihmisen olemassaoloon ja elämään vaikuttavana tekijänä. Ihminen on Sahlbergin romaaneissa aina ajan armoilla tai ajallisuuden keskelle heitetty, eikä ole selvää, ohjaako ja vaikuttaako hänen elämäänsä ennalta määrätty kohtalo vai sattuma – vai kenties molemmat. Suurina teemoina Sahlbergin romaaneista löytyvät juuri kysymykset kohtalosta ja sattumasta, elämän oikullisuudesta ja ihmisen

kyvyttömyydestä vaikuttaa tapahtumien kulkuun. Aikaan ja ajallisuuden kokemukseen liittyy se, että yleisin ja keskeisin henkilöahmotyyppi romaaneissa on subjekti, jonka peruskokemus on irrallisuus ja ulkopuolisuus. Tämän vuoksi kertomuksissa esiintyy usein siirtolaisahmoja, ja niissä käsitellään paljon siirtolaisuutta. (Hallila 2012; 2019.)

On selvää, että kirjailijan itsensä asema emigranttina vaikuttaa siirtolaisuusaiheen käsittelyyn: useat hänen romaaneistaan ovat realistiselta vaikuttavia siirtolaisuuden kuvauksia, joita voi lukea ylijärjaisinä esityksinä siirtolaisidentiteeteistä tai ruotsinsuomalaisena maahanmuuttajakirjallisuutena (ks. esim. Hyttinen 2016; Nissilä 2016; siirtolaisuuden kokemuksesta kirjallisuudessa ks. myös Dlask 2022). Ennen kaikkea niissä on kuitenkin kysymys yleisemmästä ihmisyyteen liittyvästä asiasta, näkemyksestä, jonka mukaan jokainen ihminen on eksistentiaalisesti yksinäinen ja erillinen muista ihmisistä. Tällainen yksilö on aina vieras, vieraassa ajassa ja paikassa oleva oman elämänsä siirtolainen. Yksilön identiteetti ei voi muodostua ehjäksi ja pysyväksi, vaan se on ristiriitainen ja rikkinäinen, mikä on tunnistettavaa kaikissa Sahlbergin luomissa keskeisissä romaanihenkilöissä. Sahlbergin kertomusten ihmiskuva vaikuttaakin synkältä ja pessimistiseltä, jopa nihilistiseltä. Romaaneissa esitetään paljon väkivaltaa, patoumia, traumoja ja viettimailman hallitsemattomuutta, koska henkilöillä ei ole tukeaan eettistä mallia tai moraalille toiminnalle tukea antavaa metakertomusta saati kykyä hallita itseään tai vaikuttaa elämänsä kulkuun. (Hallila 2012; 2015; 2018; 2019.)

Intertekstuaaliset suhteet tiettyihin länsimaisen modernismin ja venäläisen psykologisen realismin merkittäviin romaaneihin ovat olleet selvä Sahlbergin kirjailijapoetiikan elementti teostuotannon alkuvaiheista asti. Ensimmäisissä romaaneissa alluusiot muun muassa Albert Camus'hun ja Fjodor Dostojevskiin, myöhemmissä teoksissa vaikkapa Alfred Döbliniin tai F. E. Sillanpään ja Mika Waltariin ovat tarkoituksellisen tunnistettavasti esillä. Nykyaikaisessa kirjallisuudessa tällaista avoimeen intertekstuaalisuuteen perustuvaa kirjallista strategiaa on tavattu yleisesti pitää postmodernistisena. Sahlbergilla alluusiot eivät kuitenkaan postmodernistisissä teoksissa tavattavan ajattelutavan mukaan korosta kirjallisuuden keinotekoisia, tekstuaalista, fiktiivistä tai kielellistä luonnetta, vaan pikemmin ne ovat tärkeä osa fiktiivisen

maailman rakentumista. (Hallila 2012; 2019, ks. myös Kirstinä & Turunen 2013.)

Sahlbergin romaaneissa aika ja ajallisuus ovat kantavia teemoja, suorastaan niiden temaattinen perusta, ja henkilöhahmot ovat irrallisia, patoumien, traumojen, perversioiden ja väkivaltaisuuden täyttämiä ”siirtolaisia”. Varsin monenlaisia ja monen alalajin romaaneja yhdistävät temaattisten ja sisällöllisten yhteneväisyyksien lisäksi herkkäviritteinen, kuvaannollinen ja metaforinen kielenkäyttö ja tyyli. Teosten pessimistinen ja synkkä perussävy ei synnykään yksinomaan siitä, millaisia ihmisiä, tapahtumia ja ympäristöjä kuvataan, vaan myös kielellisillä elementeillä ja tyyllisillä valinnoilla on tärkeä rooli. Olennaisimmin teoksia yhdistää kuitenkin poeettinen periaate, jonka olen nimennyt oskillaation poetiikaksi. Se on tekstuaalinen ja temaattinen strategia, joka toteutuu kaikissa romaaneissa sekä muodon että sisällön tasoilla. Niin kuin alussa todettiin, teoreettisesti ajatus oskillaation poetiikasta pohjautuu metamodernismin teoriaan, joka pyrkii selittämään, miten länsimaiset ja globaalit kulttuurit ja yhteiskunnat ovat postmodernin ja vuosituhannen vaihteen jälkeisinä aikoina muuttuneet. Esittelen seuraavaksi lyhyesti tätä teoriaa ja sen yhteyttä Asko Sahlbergin kirjailijapoetiikkaan.

## Metamodernismi, oskillaatio ja Sahlbergin romaanit

Vuonna 2010 julkaistu tieteellinen artikkeli ”Notes on Metamodernism” on ensimmäinen painoarvoltaan selitysvoimainen metamodernismitutkimus, joka pyrkii ottamaan teoreettisesti haltuun sen, mitä kulttuureissa ja yhteiskunnissa on tapahtunut postmodernismin jälkeen. Timotheus Vermeulenin ja Robin van den Akkerin yhteisjulkaisu on onnistunut heuristisesti ja kumuloituvasti tuottamaan eri tieteenaloille uutta tietoa siitä, millaiset ilmiöt ja ilmiökentät kuuluvat postmodernismin jälkeiseen taiteeseen ja kulttuuriin. Heidän uusi argumenttinsa perustuu kuitenkin varhaisempaan tieteelliseen keskusteluun. He määrittelevät metamodernismin Raymond Williamsiin (2015/1977) pohjaten *tuntemusrakenteeksi* – kuten Jussi Ojajärvi (2015, 80) on Williamsin alkukielisen käsitteen *the structure of feeling* ansiokkaasti ehdottanut

suomennettavaksi – ja Fredric Jamesonin (1990) pohjalta kapitalismin nykyvaiheen kulttuuriseksi logiikaksi. Williamsilta periytyvä tuntemusrakenteen käsite on *kulttuurinen hypoteesi*, joka selittää historiallisia, yhteiskunnallisia ja sosiaalisia muutoksia ja näiden muutosten kokemista ja kokemusta. Kirjallisuus ja taide, niiden muodot ja konventiot, ovat alueita, joissa tuntemusrakenteiden muutokset ovat Williamsin (2015, 24) mukaan herkimmin havaittavissa jo ennen kuin niistä tulee dominoivia kulttuurin muotoja.

Fredric Jameson, joka on tuotannossaan myös hyödyntänyt tuntemusrakenteen käsitettä, tunnetaan postmodernismia koskevista tutkimuksista ja teoretisoinneistaan, joiden mukaan postmodernismi on myöhäiskapitalismin kulttuurin logiikka. Hänen mukaansa postmodernismissä ajan kokemus on jatkuvaa nykyhetkeä – kuin skitsofreeninen kokemus ajan historiattomuudesta ja tilallisuudesta. Taiteesta ja kulttuurituotteista on puolestaan tullut pastisseja, hymytöntä parodiaa, joka kierrättää menneitä tyylejä ja lajeja. (Ks. Jameson 1990.)

Metamodernismi on tuntemusrakenne ja nykykapitalismin tilanne, jonka keskeisimpänä ontologisena piirteenä Vermeulen ja van den Akker (2010, 6) pitävät sitä, että metamodernismi *oskilloi* eli heilahtelee tai huojahtelee modernin ja postmodernin välillä. Niiden molempien erilaiset arvot, asenteet ja ideat tulevat esille metamodernisissä tuntemusrakenteissa, jota voidaan havaita ja analysoida taiteessa ja kirjallisuudessa jo niiden kulttuurisesti varhaisessa, orastavassa vaiheessa (ks. Williams 1988). Oskillaatio, jolla esimerkiksi meteorologiassa viitataan säätilojen ennakoimattomiin vaihtelujaksoihin, toteutuu tuntemusrakenteissa modernin ja postmodernin välisenä pysähtymättömänä liikkeenä. Siinä ei tehdä valintaa eri vaihtoehtojen kesken, sillä oskillaatio on epäsymmetristä heilahtelua eri napojen välillä. Vermeulen ja van den Akker kuvaavat oskillaatiota muun muassa tällä tavalla:

Metamodernismi liikkuu liikkumisen itsensä vuoksi, se yrittää huolimatta väistämättömästä epäonnistumisesta; se etsii ikuisesti totuutta, jota se ei koskaan odota löytävänsä. [– –]

Ontologisesti metamodernismi heilahtelee modernin ja postmodernin välillä. Se aaltoilee modernin entusiasmin ja postmodernin



ironian, toivon ja melankolian, naiiviuden ja tietämisen, empatian ja apatian, ykseyden ja moninaisuuden, totaalisuuden ja fragmentaarisuuden ja selkeyden ja monitulkintaisuuden välillä. Juuri heilahtelemalla sinne tänne tai edestakaisin metamodernismi on jatkuvasti modernin ja postmodernin välillä. On kuitenkin syytä olla tarkkana, ettei ajattele tämän aaltoilun tarkoittavan tasapainoa; se on pikemminkin heiluriliike 2, 3, 5, 10, lukemattomien napojen välillä. Aina, kun metamoderni entusiasmi heilahtaa kohti fanatismia, painovoima vetää sen takaisin kohti ironiaa; sillä hetkellä, kun ironia huojauttaa kohti apatiaa, painovoima vetää sen takaisin kohti entusiasmia. Sekä metamoderni epistemologia ("ikään kuin") ja sen ontologia ("välillä oleminen") pitäisi näin ollen ymmärtää "molemmat–ei-kumpikaan-dynamiikaksi". Ne ovat samaan aikaan moderneja ja postmoderneja eivätkä kumpaakaan niistä. (Vermeulen & van der Akker 2010, 5–6, suom. Mika Hallila.)

Lainauksessa tulee esiin se, kuinka metamodernismi on eri tavoin välillä olemista, valitsemattomuutta ja perustaltaan tutkijoiden mainitsemaa molemmat–ei-kumpikaan-dynamiikkaa – erotukseksi postmodernismin sekä–että-logiikasta ja modernismin joko–tai-ajattelusta (vrt. Huthceon 1988, 49). Vaikka "Notes on Metamodernism" esittää oskillaation tapahtuvan modernin ja postmodernin välillä, on myöhempi metamodernismin tutkimus avannut tilaa ajatukselle, että osana metamodernia tuntemusrakennetta on havaittavissa muun muassa realismin ja romantiikan ideoiden uudelleenkierrättämistä. Nykyisin ajatus, että voimme tavata nykyisessä kulttuurissa ja sen erilaisissa kulttuurituotteissa asetelman, jossa postmodernistinen ironia, relativismi ja kyynisyys saavat rinnalleen ideoita useammilta aiemmilta ajoilta ja tyylieltä, on osa metamodernismitutkimuksen näkökulmia. Postmodernismissa eri tyylien ja ideoiden kierrätys (eng. *recycling*) nähtiin yleensä, Fredric Jamesonin tavoin, pastisseina, ilottomina ja epäpersoonallisina jäljittelyinä. Metamodernismissa oskillaation puolestaan ajatellaan tuottavan jalostavaa kierrätystä (eng. *upcycling*): käyttämällä varhaisempia aineksia syntyy uutta, omaperäistä ja parempaa. (Vermeulen & van den Akker 2017.)

Vermeulen ja van den Akker esittävät, että metamodernismin voi

ymmärtää periodiksi, joka alkaa ja on vallalla vuoden 2000 jälkeen. Artikkelissaan ”Periodising 2000’s, or, the Emergence of Metamodernism” (2017) he tekevät yhteenvetoa uuden vuosituhannen alun globaaleista tapahtumista ja kriiseistä ja tarjoavat perspektiiviä niiden ymmärtämiseen uudelleenlaisiksi ajanjaksoksi, jolle postmoderni yhteiskuntateoria ei enää tarjoa tulkinnan ja ymmärtämisen avaimia. Varhaisemmassa ”Notes on Metamodernism” -artikkelissaan tekijät arvioivat, että metamodernismi tuntemusrakenteena on orastava kulttuurin vaihe, mutta myöhemmässä sen esitetään olevan dominoivassa asemassa.

Myös suomalaisessa kirjallisuudessa on lähiaikoina tapahtunut muutoksia, joiden ymmärtämiseksi metamodernismin teoria antaa pätevän tarkastelukulman, joskin paikalliset erot vaikuttavat siihen, miten metamodernistinen tuntemusrakenne kulttuurissa ilmenee. Metamodernismi vaikuttaa globaalisti yhteiskunnissa ja kulttuureissa, mutta se voi saada monia erilaisia lokaaleja muotoja ja variaatioita (ks. esim. Helle 2019; Sandbacka 2017; Sandbacka 2021). Suomalaisen kansallisen kulttuurin ja kirjallisuuden osalta on hyvä huomioida, että kansainvälisestä näkökulmasta niiden historiallinen aika on kiinnostavan lyhyt ja ominakeinen. Meni pitkään ennen kuin ensin modernismi ja sitten postmodernismi kotiutuivat kirjallisuuteen, ja nekin monesti ovat saaneet muotoja, joita ei voi suoraan verrata suurempien ja angloamerikkalaisten valtakulttuurien vastaaviin (ks. esim. Hosiailuoma 1999; Eskelinen 2019). Siksi metamodernismin suomalaisessa kulttuurissa saattaa saada muotoja, joita tähän saakka kehitetty yleinen teoria ei voi tyyli- puhtaasti selittää. Yhtenä tällaisena muotona pidän Asko Sahlbergin romaanien oskillaation poetiikkaa.

Sahlbergin romaanit ovat sekoitus realismia, modernismia ja postmodernismia mitä tulee niiden käyttämiin kirjallisiin keinoihin ja konventioihin. Niitä ei voi pitää erityisen kokeilevina teoksina vaan suurimmalta osin pikemminkin perinteisen kertomusmuodon romaaneina. Jos kokeellisuutta esiintyy, se on yleensä yhteydessä modernismiin ja modernistisiin tekniikoihin, kuten romaaneissa *Siunaus*, jossa aika kulkee taaksepäin, ja *Höyhen*, jossa kertojan ääni ja näkökulma ovat mielensisäisiä, koska kertojana on laitoksessa asuva, autistinen kehitysvammainen nuori mies. Kuitenkin yhdistelmä, joka Sahlbergin romaaneissa

muodostuu tai jonka ne muodostavat, tuottaa jotakin uutta. Yhdistelmä ylittää niin realismin, modernismin kuin postmodernismin estetiikan ja poetiikan. Vaikka kirjailijan tuotantoa ei olisikaan syytä pitää metamodernismin tavalla, jolla metamodernismia yleisessä teoriassa kuvataan, on kyseessä mielestäni ainoa nykyaikainen lähestymistapa tai näkökulma, joka tarjoaa riittävän kehysten ymmärtää, mihin, miten ja miksi Asko Sahlbergin romaaneja kannattaa teoreettisesti, kulttuurisesti ja yhteiskunnallisesti kontekstualisoida. Idea oskillaatiosta ja valitsemattomuudesta eri napojen välillä on sellainen, joka tuntuisi sopivan kuvaamaan sitä, mikä on luonteenomaista Sahlbergin romaaneille ja miten niiden ristiriitaisuudet ja erityislaatuinen dualistisuus on selitettävissä. Seuraavaksi analysoin valikoituja näytteitä tekijän muutamista romaaneista. Nämä osoittavat, millä tavalla sahlbergilainen oskillaation poetiikka voi realisoitua romaanin maailmassa, tapahtumissa ja kerronnassa.

## Esimerkkejä oskillaation poetiikasta romaaneissa

Sahlbergin romaanien aiheet vaihtelevat Suomen sodista ja raamatullisesta historiasta ruotsalaisen nyky-yhteiskunnan ongelmiin ja kehitysvammaisten ihmisten kokemusmaailmoihin. Aiheena paljon painoarvoa saa myös siirtolaisuuden kuvaus. Sahlberg on selvästi kirjailijaprofiilitaan pimentoon jääneiden, ulkopuolisten ja irrallisten ihmisten eepinen kertoja. Romaaneissa pääroolissa ovat ne, jotka eivät yleensä pääroolia saa. Niinpä romaanit käsittelevät usein yhteiskunnallisia ongelmia ja ihmistä yhteiskunnallisena olentona, jonka suhde yhteiskuntaan on ongelmallinen. Tähän liittyvät kuvaukset yksilön ja yhteiskunnan tai yhteisön välisestä railosta, johon kuuluvat rajut seksuaaliset perversiot, väkivaltaisuuudet, rikokset, sairaudet, patoutumat ja rikolliset mielet ja teot. Toisaalta on yksilöitä, jotka pyrkivät auttamaan itseään heikompi ja toimimaan oikeudenmukaisesti. Aiheista on tässä mielessä löydettävissä realismin tyyliuunnan eetosta, samoin esitystapa pyrkii usein todenkaltaisuuteen ja realismin poetiikan mukaisesti häivyttämään teoksen kielellisyyttä ja artefaktuaalista luonnetta (ks. Furst 1995, 12).

Romaaneissa yksilön ja yhteiskunnan tai yhteisön suhde esitetään

välitilana, jossa yksilö yhtäältä on yhteiskunnallinen olento, toisaalta asettuu haluissaan, vieteissään, pyrkimyksissään ja toiveissaan sitä vastaan – niin hyvässä kuin pahassa. Vastaava huojuvan yhteiskunnallisuuden esittäminen yhdistää romaaneja, samoin se, että Sahlbergin proosatuotantoa voi pitää tunnistettavana kielen ja tyylin osalta siitä huolimatta, että tuotantoon kuuluu romaanin eri alalajeja sekä historiallisia ja nykyaikaan sijoittuvia teoksia. Esimerkiksi ensimmäisen, vuonna 2000 ilmestyneen romaanin *Pimeä ääni* ja vuoden 2019 *Haudallasi, Adriana* -romaanin tyyli on pääpiirteiltään samankaltaista. On tyyppillisesti lyhyt, toteava lause, kokemuksellisuuteen viittaava ilmaisutapa ja tietynlainen tunnelma, joka luodaan koristelevin ja metaforia viljelevin tyylillisin keinoin, muun muassa rinnastuksilla: korvat täyttää ”talon tuntu”, ”yön laahukset” riippuvat, aamu on alaston tai sade ”ponnetonta”. Kyseessä on tietynlainen kielellinen liike, oskillointi kokemuksellisen realistisen ja koristeellisen kirjallisen kielen välillä.

Eilen soi ovikello. Oli se aika iltapäivästä, jolloin valo lakkaa taittumasta kaihdinteni raosta. Ovikellon kilahtaessa olin keittokomeron oviaukossa. Pysähdyin, käännyin kantapäälläni ja hätkähdin vasta kun olin kääntynyt. Keittokomeroon ylsi vielä vastapäisen talon ohi auringon viistoittaista valoa, sillä minusta heittyi eteisen lattialle kalpea varjo. Näytti siltä, että varjoni tapaisi postiluukkuja. Tunsin miten jatkuin varjossani.

Astuin varoen varjoni päälle. Samalla hetkellä ovikello soi toisen kerran, nyt vaativammin, melkein väkivaltaisesti. Horjahdin sivulle kuin ääntä väistääkseeni. Pysähdyin kuuntelemaan hengitystäni pidättäen noin kolmen metrin päähän ovesta. Korvani täytti pelkkä talon tuntu, loputtoman huokauksen kaltainen humina, mutta saatoin aistia toisen ihmisen läsnäolon elottoman pinnan takaa. (Sahlberg 2000, 5.)

Alastomat aamut: valon arkailu ikkunoissa, hämillään heräilevät äänet. Yön laahukset riippuivat yhä läsnä, kun kyllästyin kääntelemään unettomana kylkeä vuoteessani. Avatessani ulko-oven kahvikuppi kädessä törmäsin ponnettomaan sateeseen. Se tuntui tuttavalliselta.

Takana oli sateinen kesä ja silti ihmisiä varoiteltiin kuihtuvista pohjavesivaroista. Tällä kertaa teksti-TV:ssä ei kuitenkaan peloteltu juomaveden loppumisella. Uutisotsikot jatkoivat kertomusta, jota on kerrottu kansalle jo vuosia. (Sahlberg 2019, 15.)

Oskillaation poetiikkaa Sahlbergilla edustaa selvimmin kieleen ja tyyliinkin liittyvä strategia, jolla romaaneissa yhdistellään realismin, modernismin ja postmodernismin keinoja ja konventioita niin, että ne eivät selkeästi edusta mitään näistä tyyliuunnista. Esimerkiksi teosten tapahtumat on usein kuvattu realistisesti, kerronnalliset ratkaisut ovat modernistisia, mutta asenne on postmodernistisen ironinen tai tekstit voivat olla osittain pastisseja joistakin aiemmista tyyleistä, lajeista tai teoksista. Niin kuin on todettu, monissa romaaneissa on tunnistettavia intertekstuaalisia viittauksia muuhun romaanikirjallisuuteen, varsinkin modernistisiin ja psykologisen realismin teoksiin. Koska valinta realismin, modernismin ja postmodernismin välillä jää tekemättä, romaanien voi tulkita edustavan metamodernistista välillä olemista, molemmat-ei-kumpikaan-ajattelua ja ajallemme ominaista tuntemusrakennetta. Samalla tavalla temaattisesti romaaneja yhdistävä yksilösubjektin ulkopuolisuus ja irrallisuus sekä kysymykset vapaasta tahdosta, kohtalosta ja sattumasta edustavat valitsemattomuuden oskilloivaa poetiikkaa. Sahlbergin kertomusten henkilögalleria on tulvillaan irrallisia, yhteiskunnan ulkopuolella eri syistä eläviä hahmoja.

Kysymys siitä, millaiset voimat meidän elämäämme vaikuttavat – olemmeko kohtalon vai sattuman armoilla –, toistuu eri tavoin romaaneissa. Myös keskeinen ajan teema tulee hyvin esille subjektien esitysten kautta. Riippumatta siitä, mihin aikakauteen tai miljööseen romaanien tapahtumat sijoittuvat, ihminen/subjekti esitetään ajallisen olentona, joka sekä pohtii avoimesti aikaa ja ajallisuutta että kohtaa erilaisia niihin liittyviä ongelmia.

Göteborg-sarjaksi kutsutun neljän teoksen – *Pimeän ääni*, *Hämärän jäljet*, *Paluu Pimeään* ja *Yö nielee päivät* – kolmen ensimmäisen osan päähenkilökertoja Mikael on hyvä esimerkki siitä, kuinka subjektiutta ja erityisesti subjektin vieraantuneisuutta tematisoidaan Sahlbergin romaaneissa. Mikael on Suomesta Ruotsiin muuttanut siirtolainen, jonka

ääntä ei kuunnella ruotsalaisessa yhteiskunnassa ja joka siksi tuntee vierautta ja irrallisuutta ulkomaailmasta. Hänen identiteettiään määrittää yksinäisyys ja rikollisuus, eikä hän ole integroitunut ympäröivään yhteiskuntaan. Siirtolaisuus on kuvattu mahdottomuutena pysyvään identiteettiin. Yksi *Paluu pimeään* -romaanin henkilö, ”kuukasvoinen mies”, jopa toteaa: ”Sinä et taida vielääkään ymmärtää, että tässä on kysymys siirtolaisuudesta.” (Sahlberg 2014/2006, 568.)

Kuten edellä todettiin, siirtolaisuus on Sahlbergilla aina metaforisesti enemmän kuin maahanmuuttajan identiteetti. Romaanit kuvaavat subjekteja, jotka kaikki ovat oma elämänsä siirtolaisia, irrallisia, ulkopuolisia ja vieraantuneita. Tässä mielessä Sahlbergin romaanien keskeiset henkilöhahmot edustavat yhteiskunnallista toiseutta. Esimerkiksi Joel ja Laura *Eksyneet*-romaanissa mieluummin pakenevat järjestäytyntä yhteiskuntaa kuin osallistuvat siihen. Jakobsson Göteborg-sarjassa ja Emma *Tammilehdossa* edustavat omilla tavoillaan samaa vieraantuneisuutta yhteiskunnasta. *Paluu pimeään* -romaanissa siirtolaisuutta käsitellään kertojan minuuteen liittyvänä kysymyksenä, joka yhtäältä johtaa kiistämään siirtolaisuuden käsitteen kokonaan ja toisaalta siirtää sen tarkoittamaan yleisesti ihmisenä olemista:

Ankarasti ottaen siirtolaisuutta ei ole olemassa. Koko joukko ihmisiä on siirtynyt maasta toiseen, mutta siirtolaisuutta ongelmana, paiseena, luonnottomana olotilana ei ole. Elämässä, ihmisten kesellä ei voi olla siirtolainen.

Hyvät ihmiset valittavat siirtolaisen kovaa osaa, vieraan ympäristön synnyttämiä yksinäisyyden ja irrallisuuden tunteja. Hyvät ihmiset tarttuvat tuttuihin keppihevosiin – kansa, kulttuuri, kieli – ja unohtavat, että yksinäisyyteen taipuvainen on yksin paikkaan katsumatta ja seuranhaluinen löytää seuraa aina. Heiltä jää näkemättä ihmisten kansa, ihmisten kulttuuri, ihmisten kieli.

Miksi minun pitäisi nousta korokkeelle huutamaan suureen ääneen siirtolaisuuttani? Olen päättänyt, etten ole siirtolainen. Muussa tapauksessa olen sellainen ollut aina, jo syntymästäni, jo aiemmin. Asun hollantilaisten, englantilaisten, saksalaisten rakentamassa ruotsalaisessa kaupungissa. Jos katselen ympärilläni ka-

dulla, näen afrikkalaisia ja aasialaisia, eteläamerikkalaisia ja itäeurooppalaisia kasvoja. Jos joitakuuta vastaantulijoista pitäisi arvailla siirtolaisiksi, kai sitten eksyneen oloisia ruotsalaisia. (Sahlberg 2014/2006, 419–420.)

Moniin romaaniin henkilöistä liittyy epäsosiaalisuus, perversiot ja rikollisuus. On huumeiden käyttäjiä, sairaita, henkisesti tai fyysisesti vammautuneita. Kaikki nämä tuovat esille yksilön vieraantuneisuutta yhteiskunnasta. Joskus vieraantuminen esitetään kyvyttömyytenä tehdä valintoja ja vaikuttaa omaan elämään. Yksilöt ovat enemmän olosuhteiden orjia kuin itsenäisiä päätösten tai valintojen tekijöitä. Esimerkiksi *Tammilehdon* päähenkilö Aarne johtaa punakaartilaisia, vaikka ei usko sosialismiin, ja *Yhdynnän* Valma ja Axel kokevat voimakasta yksinäisyyttä ja irrallisuutta kollektiivisten ja kollektiivisesti koettujen historiallisten tapahtumien keskellä.

Jotkin henkilöahmot ovat myös vieraantuneita itsestään ja toimivat epäsopivasti ja epäsovinnaisesti suhteessa yhteiskunnalliseen asemaansa. Useimmiten on kysymys hallitsemattomasta seksuaalisuudesta, kyvyttömyydestä torjua alitajuisia viettejä. Esimerkkejä tällaisista hahmoista ovat *Siunaus*-romaanin Gustav, joka kamppailee pedofiilisen halun kanssa, ja *Tammilehdon* masokistinen kartanonrouva Edith. Edith kuvataan turhautuneena ja yläluokkaisen elämänsä tyhjänä kokevana naisena, joka ei tunnista omia emotionaalisia ja fyysisiä tarpeitaan ja motiivejaan. Edithin salainen ja epätoivoinen masokismi edustaa sekä subjektin kyvyttömyyttä tunnistaa omia tarpeitaan ja tekojensa motiiveja että yritystä paeta henkisesti ja fyysisesti epätydyttäviä olosuhteita. Se tematisoi subjektin vieraantuneisuutta omasta itsestään. Yhdessä kohtauksessa Edith viettelee nuoren pehtorin pojan Aarnen ja pakottaa tämän katsomaan masokistista itsetyydytystään:

Hän [nuori Aarne] kavahti taaksepäin. Hänen sisuksensa kavahivat. Kauhuisaan ja lumoutuneena hän tuijotti veistä, joka määrätietoisien käden kannattelemana painautui liikkumattomaksi jäykistyneen reiden sisäpinnalle ja viilsi haurasta ihoa. Haava tihkui vain vähän – hän oli nähnyt pahempaakin, kokonaan toista

oli kun teuraista laskettiin verta – mutta kun Edith-rouva siirsi veitsen haaroväliinsä ja päästi pitkän kuiskaavan äänen, ikälöpun ison linnun voipuvan viime kirahduksen, hän aavisti joutuvansa todistamaan tekoa, joka ylitti kaikkein hurjimmankin murheen rajat, kurkottautui kaikkein saastaisimmankin haureellisuuden ja paheellisuuden ja omaa lihaansa ruoskivan ihmisraunion luonnottomuuden tuolle puolen. (Sahlberg 2004, 285.)

Kaikissa Sahlbergin romaaneissa on vastaavanlaisia, perversejä, marginalisoituneita ja ulkopuolisia henkilöihahmoja. Jopa historiallisten romaanien päähenkilöt, Herodes Antipas ja Pontius Pilatus, edustavat tällaista subjektia; he ovat kristillisen historiakertomuksen sivuhenkilöitä, jotka nostetaan romaaneissa päähenkilöiksi. Sahlbergilla ihminen esitetään yleensä ristiriitaisena, tietoisena ja tuntevana sekä myös tavoitteellisena olentona, joka samaan aikaan ei kuitenkaan tiedosta oman toimintansa motiiveja: subjekti on tilassa ja tilanteessa, jossa hän/se ”ei voi itselleen mitään”.

Aika keskeisenä teemana tulee romaaneissa esille monella tavalla. Usein kysymys on siitä, että kertojat suoraan käsittelevät ja pohtivat aikaa ja ajallisuutta. Aika saa romaaneissa monenlaisia luonnehdintoja ja määritelmiä. Esimerkiksi *Yhdynnässä* aikaa luonnehditaan seuraavasti:

Paikka on aika. Vuodet vaihtuvat ja kaikki muuttuu, puut kasvavat, talot ränsistyvät, huonekalut peittää pöly. Hetket ahmaisevat toisensa, ja kun ajassa liikkuu ihminen, ei yksikään hetki muistuta toista eikä mikään paikka ole siten kaiken aikaa sama. Ei vain valaistus tai lämpö tai asumisen tai asumattomuuden tuntu vaihtelee, ihminen itse muuttaa paikan. Se on hänen sielunsa tila, se muuttuu hänen mukanaan tahdottomasti ja alati, sattumanvaraisesti.

Niin, paikka on aika on sieluntila, mikä saattaa joskus olla yhtä helvettiä. (Sahlberg 2005, 59.)

Aika voidaan romaaneissa personoida, se voi toimia kuten elävä olento. Aika esimerkiksi ”odottaa” tai ”nyökkää” (Sahlberg 2007, 68) tai sillä ”on turruttava ominaisuutensa”, se ”laimentaa tunteet” ja ”latistaa kiihkon”



(Sahlberg 2001, 89). Aika myös määrittää subjektin paikan historiassa. Esimerkiksi *Tammilehdossa* tämä tuodaan esille siinä, kuinka henkilöhaahmot joutuvat tekemään sen, mitä aika vaatii:

Heidät [- -] tempaistiin mukaan. Aika oli sellainen. Aika ei kysellyt miehen perimmäisiä mielipiteitä, se yllätti hänet sijoiltaan ja lennätti hänet liikkeeseen ja paiskasi hänet tähtäilemään tykkylumisen metsän reunaan lähestyvää vihollista pakkashuurun läpi. (Sahlberg 2004, 245.)

Kysymykset ajasta ja ajallisuudesta ovat monesti yhteydessä kysymykseen hahmojen henkilöhistoriasta. Jokaisessa romaanissa käsitellään menneisyyttä, nykyisyyttä, tulevaisuutta ja myös kuolemaa tavalla, joka painottaa niiden suhdetta ajan tematiikkaan. Samoin henkilöhaahmojen muistoja kuvataan yleensä niin, että niissä ei painoteta niin paljon itse menneisyyden merkitystä kuin ajan tematiikkaa. Tämä tulee hyvin esille moniulotteisessa kuvauksessa ajallisuudesta *Yhdyntä*-romaanissa, kun Valman muistot toimivat lähtökohtana ajan teeman käsittelylle. Ajan sanotaan ”katoavan” ja ”palaavan”, kun kaksikymmentä vuotta sitten tapahtunut on ”nyt” ”tässä”:

Sävähäen, kasvot kuumiksi kahahtaen hän muisti lapsellisen ihailunsa ja kaipauksensa, sukupuolisuudesta tuskin mitään ymmärtävän tytön hupakkomaiset unelmat. Miten aika saattoi kadota niin? Miten se saattoi odottamatta palata? Siitä oli yli kaksikymmentä vuotta ja nyt se oli tässä. Silloin hän oli ollut suudelmasta ujoin unelmoiva tyttö, liian arka edes raapustamaan rakkauskirjettä. Nyt hän oli nainen [- -]. (Sahlberg 2005, 31.)

Kaikki romaanit sisältävät kertojan avoimia pohdintoja ja väitteitä ajasta. Kertojat esimerkiksi usein muistuttavat ajan erilaisista ominaisuuksista ja vaikutuksista. Sisällöllis-temaattisena aspektina aika on tällöin ensinnäkin yhteydessä modernismin tapaan käsitellä aikaa ulottuvuutena ja subjektiivisena kokemuksena. Toisekseen aika toimii Sahlbergilla postmodernismissä kadonneiden suurten kertomusten korvaajana, sillä

ajan kokemus on varsinaisesti ainoa perusta, jonka varaan romaanihenkilöt voivat rakentaa maailmankuvaansa. *Yö nielee päivät* -romaanissa ajasta, sen kulumisesta, muutoksista ja ylivoimasta ihmisen elämässä muistutetaan myös tämän tästä. Kertoja pohtii aikaa eri yhteyksissä, mistä esimerkkinä on ajan paradoksaalisuutta luotaava ajatus romaanin keskivaiheilta: ”Armoton on aika. Se on tässä ja jo samassa poissa, herää aamuun ja huomaat että on ilta, yrität tarttua hetkeen tajutaksesi miten se silmiesi edessä kuolee ja kuopataan.” (Sahlberg 2014, 295.)

Päällisin puolin kaikki Sahlbergin romaanit näyttävät edustavan toivottomuuden ja arvorelativismien tai -nihilismin henkeä. Tarkemmin katsottuna niitä on kuitenkin mahdollisuus tulkita tavalla, joka ylittää negatiivisen maailmankatsomuksen ja elämäntunnon. Romaaneista nimittäin löytyy myös toiveikkuutta, huumoria ja valoa, vaikkei sitä tuodakaan esille ilmeisillä tavoilla. Synkän kuoren alla ja osittain juuri siksi, että teoksissa paljastetaan ja luonnollistetaan kaikenlaisia ihmisyyden kielteisiä puolia, niissä nousee esiin toivon, vilpittömyyden ja eettisen sensitiivisyyden mahdollisuuksia. Huojunta toivottomuuden ja toivon välillä on osa romaanien vahvaa eettistä eetosta ja edustaa samaa valitsemattomuuden logiikkaa kuin edellä analysoimani piirteet. Analysoin seuraavassa tarkemmin tekijän keskituotantoon kuuluvaa romaania *He* keskittymällä ensi sijassa eettisyyttä koskevaan problematiikkaan.

## *He*-romaanin poetiikka ja etiikka

*He* (2010) on Sahlbergin yhdeksäs romaani. Se on kertomus kahdesta veljeksestä, mutta samalla se historiallisena romaanina kertoo Suomen sodan (1808–1809) jälkeisistä tapahtumista. Teos on maaseuturomaani, joka kuvaa suomalaista agraarikulttuuria, ja se on myös perheromaani, joka keskittyy lähisukulaisten kohtaloihin, valheisiin ja totuuksiin. Kertomuksen pääjuoni kuvaa sitä, kuinka vanhempi veli Henrik lähtee nuorena miehenä pois kotoa ja palaa Suomen sodan jälkeen takaisin. Syy kotoa lähtöön nuoruudessa on se, että hän ei lupauksen vastaisesti saakaan itselleen lapsena ja nuorena hoitamaansa hevosta, joka naapurin piti myydä hänelle. Lisäksi naapurin tytär Anna vastaa myöhemmin

kieltävästi hänen kosintaansa, koska haluaa mennä naimisiin nuoremman veljen Erikin kanssa.

Romaanin alussa Suomen sota on juuri loppunut ja Henrik palaa yllättäen kotiinsa, varakkaaseen maalaistaloon, jonka isäntä on nyt Erik. Tämä asuu taloa yhdessä Annan ja Emännän eli veljesten äidin kanssa. Henrikin lähdöstä ja kotiinpaluusta kertovan päätarinalinjan lisäksi romaanissa on monia sivujuonia, jotka punoutuvat yhteen romaanin lopussa, kuten kertomus siitä, kuinka sodan aikana veljekset taistelevat vastakkaisilla puolilla, Henrik Venäjän ja Erik Ruotsin joukoissa, ja kuinka heidän serkkunsa Mauri estää Henrikiä ampumasta Erikiä (ilman että Erik tietää mitään koko yrityksestä). Lapsena orvoksi jääneen, asuinperheensä huonosti kohteleman ja palvelijanaan pitämän Maurin hahmo nousee merkittäväksi kertomuksen kannalta monestakin syystä. Yksi keskeinen häneen liittyvä tapahtumaketju on, että hän saa odottamattoman perinnön amerikkalaiselta sedältään ja ostaa perheen maatilan kaupunkilaiselta, jolle Erik on menettänyt sen korttipelissä. Tämän vuoksi perhe joutuu lopulta jättämään kotinsa ja maansa Maurin omistukseen. Lisäksi romaanin lopussa perheen salaisuudet paljastuvat sen kaikille jäsenille. Suurin paljastus on se, että Henrik ja Erik ovat itse asiassa talon tilanhoitajan eli Muonamiehen poikia. Heidän isänään pitämänsä mies on kuollut jo pitkän aikaa sitten ja ollut eläessään sairaaloinen ja lisääntymiskyvytön, jolloin Muonamies on ystävällisesti ollut avuksi perheelle tekemällä veljesten äidin kahteen otteeseen rasakaaksi. Kaiken kaikkiaan romaani on monimutkainen ja monikerroksinen verkosto täynnä henkilöhahmojen välisiä jännitteisiä suhteita, paljastuksia, ristiriitoja ja juonitteluja.

*He*-romaanissa on kahdeksan ensimmäisen persoonan kertojaa, kaikki edellä esiin tulleet hahmot sekä Kruununvouti ja nuori Sisäpiika, jotka molemmat kertovat lyhyet jaksot niistä tapahtumista, joihin he itse tarinassa liittyvät. Kerronnan nykyhetki ajoittuu sodan ja Henrikin kotiinpaluun jälkeiseen aikaan, mutta tämän lähtökohdan jälkeen kerrotaan monia asioita menneisyydestä takaumissa, kun kukin minäkertoja miettii ja muistelee elämäänsä. Romaanin kertomuksen tapahtumia voidaan pitää realistisina (vaikka niissä on paljon huvittavaa draamallista shakespearelaista juonittelua). Tässä mielessä romaani muistuttaa rea-

listista romaania ja historiallista romaania, joka kertoo tapahtumista, joi-  
ta tapahtuu tietyille perheelle tietyssä historiallisessa tilanteessa Suomes-  
sa. Kerronta ei kuitenkaan ole perinteisen realistista vaan pikemminkin  
paradigmaattisen modernistista: kaiken kertovat yksittäiset ja yksilölliset  
minäkertojat, jotka ovat osallisina tapahtumissa. Lukijalla on pääsy vain  
näiden yksittäisten hahmojen mieleen ja kokemuksiin, ei mihinkään  
ulkopuoliseen tai ”objektiiviseen” näkökulmaan. Historiallisena romaa-  
nina teos on realistinen, mutta sen kerronnan tapa on modernistinen.

Realistisen kertomuksen ja modernistisen kerronnan rinnalla romaa-  
nissa toteutuu postmodernismin ironinen asenne. Ainakin suomalai-  
seen kirjalliseen perinteeseen kontekstualisoituna *He* asennoituu paro-  
disesti kansalliseen realismiin ja ylipäätään siihen romanttis-realistiseen  
traditioon, joka on täynnä Suomen historian ja maaseudun elämän ku-  
vauksia. Vaikka romaani ei päällisin puolin olisikaan muuta kuin vakava  
kertomus historiasta, se on täynnä historiallisen ja maaseuturomaanin  
konventioita parodioivia ironian ja huumorin kerronnallisia hetkiä. Seu-  
raavat katkelmat ovat esimerkkejä romaanin realistisesti suuntautunees-  
ta ensimmäisen persoonan kerronnasta, jossa suhtaudutaan humoris-  
tisesti ja parodisesti agraarikulttuuriin ja ihannoidaan kaupunkielämää  
vastakohtana maalaiselämälle:

#### HENRIK

Ei hän ainakaan edukseen ole muuttunut. Sanoin sen jo lähties-  
säni ja sanon sen vielä: lypsämästä lakannut lehmä olisi viisainta  
lyödä lihoiksi. Jos tähän tosin nyt tulisi joku ulkopuolinen, joka  
ei asioista mitään ymmärtäisi, hän voisi väittää että ainoa paikal-  
ta löytyvä lehmä on se, joka on minun ja sattuu olemaan ojassa.  
Ja jos samainen herra Ulkopuolinen ottaisi vapauden muistuttaa  
minua miehen kristillisestä velvollisuudesta kunnioittaa isäänsä  
ja äitiänsä, minä saattaisin letkauttaa että siinä tapauksessa vois-  
in yhtä hyvin nostaa kirkonmenojen jälkeen hattua vaikka Babylonin  
huoralle. Mikä ei sekään olisi vallan kaukana totuudesta. (Sahlberg  
2010, 10.)

## EMÄNTÄ

Kanat munivat hyvin. Ymmärsinpäs maksaa kunnan rodusta. Pitäisi opettaa se uusi tyttö leipomaan. (Sahlberg 2010, 10.)

## EMÄNTÄ

Minä otan esille ne paremmat kapsäkkini ja pakkaan niihin tulevaisuuteni.

Onneksi minulla on sisar Turussa eikä jossakin toisessa sisään-päin huohottavassa kylässä, jossa vuoden suuret seurapiiritapah-tumat ovat Gunnarssonin emäsian poikiminen ja se, että teurasta-ja on suntion tyttären kanssa pitänyt lihaisaa, lihaan tottunutta kouraansa kureliivirajan alapuolella. Paitsi ettei suntion tytär ole koskaan kureliiviä nähnytään, niin kuin eivät muutkaan seudun fröökynät.

Minulle se tulee olemaan kaikkien näiden pitkien vuosien jäl-keen vapautus. Minulla on päivänvarjo ja minä istun kauniina ke-säpäivinä puistossa ja kuljen pitkin joen rantaa. Kuka tietää, vaikka joku ikääntynyt muttei liian vanha herrasmies, jolla on säädyllisyy-den tajua mutta myös uskallusta antaa suonissaan vielä lämpimä-nä kuljeksivan veren tarkoin valittuina hetkinä kuumeta, tahtoo ojentaa minulle hansikoidun kätensä ja auttaa minut vuokra-ajurin kyytiin. Sitten hän vie minut retkelle syrjäiseen rantapaviljonkiin, jossa kuihtuneet unelmat tai unelmien muistot voivat vielä kerran herätä henkiin, jos kohta haalistuneina mutta yhä pystypäisinä.

Mutta ensin minun täytyy ruokkia kanat. (Sahlberg 2010, 29–30.)

Kuten muutkin Sahlbergin romaanit, myös *He* käyttää ja yhdistelee rea-listisen, modernistisen ja postmodernistisen kaunokirjallisuuden kon-ventioita ja strategioita valitsematta niiden välillä ja muuntamalla ne alkuperäisestä käyttötarkoituksestaan joksikin määrittelemättömäksi. Siinä mielessä romaanin poeettinen idea on heilahdella erilaisten kirjal-listen strategioiden ja konventioiden välillä. Poeettisesti romaani edustaa metamodernismin valitsemattomuuden logiikkaa, ja sama pätee myös romaanin sisältöön ja teemoihin. Oskilloivan poetiikkansa ansiosta – koska *He* ei ole realismia, modernismia eikä postmodernismia – romaa-

ni välttää sekä naiiviuden että ironian ja tavoittelee jotakin, joka myös sisällöltään ja teemoiltaan on siltä väliltä.

Valitsemattomuuden logiikka näkyy esimerkiksi siinä, miten romaanissa toistuu kuva ihmishevosesta. Myyttiseen kentauriin viittaava ihmishevonen on romaanissa hybridi, josta ei voi sanoa, onko havaittu olento ihminen vai hevonen, molemmat vai ei kumpikaan. Kuva ilmenee esimerkiksi silloin, kun Muonamies katsoo, kuinka nuori Henrik nukkuu hevosen kanssa, jota poika siis nuorena pitää (kuin) omana hevosenaan. Hevonen ja ihminen sekoittuvat muonamiehen mielessä myös silloin, kun Henrik ja Erik tappelevat romaanin lopussa. Aluksi voisi ajatella, että ihmishevonen on samanaikaisesti sekä ihminen että hevonen, mutta muonamiehen horjuvat epäröinnit murtolukujen kanssa edustavat lopulta selkeämmin metamodernistista molemmat/ei-kumpikaan-dynamiikkaa kuin postmodernistista sekä-että-logiikkaa:

#### MUONAMIES

Siellä ne nukkuvat, hevonen ja Henrik: alkuvoimainen, kalmiston lemua uhoten pimeässä huokuva olento ja sitä vasten pitkä ja laiha ihmishahmo. Ei kaksi olentoa, vaan yksi, tai oikeammin yksi ja puoli tai vähintään yksi kokonainen ja yksi kolmasosa ihmishevosta. (Sahlberg 2010, 31.)

#### MUONAMIES

He kieriskelevät maassa ja Erik huutaa, karjuu kumeaa päättymätöntä valtavaa karjuntaa, paitsi että se ei olekaan Erik vaan Henrik, mitä pidin mahdottomana, kerta kaikkiaan luonnonlakien vastaisena, ja mikä siksi on lopullinen todistus piakkoin koittavasta maailmanlopusta, vedenpaisumuksesta ja viimeisestä tuomiosta. Pääsen heidän luokseen samalla, kun Emäntä ja Anna ilmestyvät portaille. Yritän tarttua jompaankumpaan, johonkin, käteen tai niskaan tai hartiaan, mutta heidän muodostamastaan kerästä ei erkane jäseniä joihin tarttua, paitsi neljä tai luultavammin kahdeksan jalkaa jotka sätkivät niin nopeasti, ettei minun vanhoista kouristani ole niitä vangitsemaan. Heistä on tullut yksi, yhtenäinen olento ja samalla enemmän kuin kaksi miestä, eikä pelkästään miestä, vaan pitkät

keltaiset hampaansa paljastanut ja raivoisin kavioiden ympärilleen potkiva kaksi ja kaksi kolmasosaa tai vähintään kaksi ja puoli ihmishyvosta. (Sahlberg 2010, 103–104.)

Ihmishyvonen on yksi kuva, jossa oskillaatio tulee esiin romaanin sisällön ja teemojen osalta. Tällaisten hahmojen tai trooppien lisäksi oskillaation dynamiikka toteutuu kerronnassa henkilöhahmojen teoissa ja heidän suhteissaan toisiinsa. Itse asiassa kaikki hahmot elävät välitilassa, eikä kukaan heistä näytä kykenevän tekemään selkeitä päätöksiä tai valintoja. Esimerkiksi Emäntä elää kaupunkielämän muistojensa ja nykyisen maaseudulla eletyn elämänsä välillä. Henrik elää menneisyyden menetysten ja nykyisyyden epätoivon välillä. Tässä sitaatissa, jossa Erik katsoo kotitaloaan menetettyään sen, päättämättömyys on ilmeistä:

#### ERIK

En halua katsoa taloa. Luulin, että selviäisin siitä, mutta en selvinnyt. Annan Maurin pidellä ohjaksista ja tähyilen yli pellon, sinne missä ei näy yhtään rakennusta. [– –] En viitsi katsoa taloa.

Tulemme pihalle ja minä katson taloa. (Sahlberg 2010, 38.)

Juuri päättämättömyys edustaa romaanin eettistä tematiikkaa. Yrittäessään käsitellä veli veljeä vastaan -tilanteen kaltaisia ristiriitoja hahmojen moraali huoahtelee erilaisten eettisten valintojen napojen välillä ilman vankkaa moraalista perustaa tai imperatiivia. Henkilöt ovat eettisesti epävakaita eivätkä kykene tekemään eettisiä päätöksiä. Havainnollinen esimerkki on sodasta kertova takaumaepisodi, jossa Henrik tähtää mitään aavistamatonta Erikiä aseella tämän selän takana Maurin nähdessä tilanteen piilopaikastaan ja hänen puolestaan tähdätessä aseensa kohti Henrikin selkää. Mauri ei ammu Henrikiä vaan tahallaan tämän ohi puunrunkoon, muttei hän myöskään tiedä, miksi päättää olla tappamatta Henrikiä. Ja vaikka Henrik yrittää myöhemmin vakuutella itselleen, että hän ei olisi ampunut Erikiä, rivien välistä luettuna voimme olettaa, että päätös ei ollut niin selvä kuin hän väittää. Vaikka molemmat hahmot tekevät jonkin eettisen teon – toinen ampuu varoituslaukauksen ja toinen ei ammu lainkaan – päättämättömyys ja eri vaihtoehtojen välinen

heilautelu, valitsematta jättäminen, jää ainoaksi näkyväksi eettiseksi periaatteeksi kohtauksissa:

### MAURI

Venäjän armeijan vihreään takkiin pukeutunut mies kohottautui ja siirtyi Erikin selkää tuijottaen pensaiden suojasta jyhkeän hongan luo. Hän laskeutui toisen polvensa varaan, nojasi hartiansa petäjän runkoon ja tähtäsi. Matka oli niin lyhyt, että siltä etäisyydeltä oli vaikea olla toista aseella surmaamatta.

Minulle tuli kiire oman pyssyni kanssa. Sydämeni kai lakkasi toiviksi takomasta. Ainakin se lopetti työlään hakkaamisensa viimeistään silloin, kun olin saanut vihollisotilaan hollille ja tunsin hänet.

Palaan siihen mielessäni usein. Ei olisi ollut minulta temppeu eikä mikään tappaa Henrik. Hän ei ollut koskaan erityisen mainio ampuja ja niin hän käytti nytkin tarpeettoman paljon aikaan tähtäämiseen. Tai ehkäpä hän halusi olla vuorevarma siitä, että hänen lyijyluotinsa lävistäisi Erikin sydämen. Mene tiedä, en tiedä edes miten oma päätökseni syntyi. Kun painoin liipaisinta, päätös tuntui syntyneen jossakin minun ulkopuolellani, minusta riippumatta – tekojani ei sanellut oma tahtoni, ne määräsi minua suurempi, minulle tuntematon voima. Sitten kaikki tapahtui nopeasti, nopeammin, samanaikaisesti. Lähettämäni kuula iskeytyi puunrunkoon, Henrik kavahti saadessaan puunsälöjä silmilleen, Erik heittäytyi vatsalleen ja Henrik oli äkkiä liikkeessä. Kiepsahti sivulle ja sukelsi syvälle katajikkoon.

[– –]

Miestä ei näemmä liikuta mikään sen jälkeen, kun hän on nähnyt miten joku yrittää surmata veljensä. (Sahlberg 2010, 66–67.)

### HENRIK

Pysähdyn. Olen äkkiä siellä: harkitsen sitä, mutten tahdo ampua; tiedän etten tule ampumaan. Isoan kauas kanuunoitten jylinästä. Nojaan puunrunkoon, suljen silmäni. Päätän odottaa, että Erik katoaa. Olen tässä enkä avaa silmiäni ja Erik menee menojaan ja minun on palaaminen Pietariin siihen surkeuteen ja alennukseen,



josta on tullut minun perintöosani, vaikken sitä koskaan vaatinut saati halunnut, mutta joka sekin on parempi kuin jäädä haamuksi menneen kunniansa asuinsijoille. En avaa silmiäni, en avaa. Laukaus kajahtaa ja puusta sinkoilee sälöjä kasvoilleni. Räväytän silmäni auki, syöksyn liikkeeseen. En olisi ampunut. Hetken halusin tehdä sen, mutta jo samassa luovuin siitä. En koskaan ampunut. (Sahlberg 2010, 97.)

Sama eettisten valintojen välillä horjumisen logiikka esiintyy eri muodoissaan romaanin kaikkien henkilöhahmojen teoissa ja ajatuksissa, ja temaattinen kysymys on, miten eettiset valinnat ja moraaliset päätökset tehdään tai pitäisi tehdä. Jättämällä hahmot päättämättömyyden tiloihin romaani edustaa poetiikkaa ja etiikkaa, joka ei ole sen enempää nihilistinen kuin naiivi, ei relativistinen eikä dogmaattinen vaan eri mahdollisuuksien välillä huojahteleva. Vaikka lainauksissa Mauri ja Henrik eivät voi tai osaa reflektoida tekojensa motiiveja, koska eivät tunnista sitä, mihin heidän toimintansa ja eettiset valintansa perustuvat, temaattisesti romaani kuitenkin viittaa siihen, että henkilöt toimivat eettisesti ikään kuin olisi vielä olemassa moraalinen imperatiivi, jota noudattaa. Eettinen huojunta ja epävarmuus tuo hyvin esiin, kuinka oskillaation poetiikka toteutuu Sahlbergille keskeisten eettisten teemojen käsittelyssä. Niissä ihmiset saattavat tehdä paha tai yhtä lailla pyrkiä tekemään hyvää tietämättä tai tunnistamatta motiivejaan tai moraalista perustetta teoilleen. Niin tämä kuin edellä esiteltyt esimerkit kielestä, tyylistä, ajan tematiikasta, subjektiviteetista ja vastaavista elementeistä Sahlbergin romaanituotannossa osoittavat, kuinka tietty poeettinen periaate, oskillaation poetiikka, läpäisee kirjailijan romaanituotantoa. Se toimii tulkinnallisena perspektiivinä tekijän tuotannon ymmärtämiseen ja kontekstualisointiin osaksi suomalaista ja globaalia nykykulttuurin päävirtausta, metamodernismia.

## Lopuksi

Analyysini Asko Sahlbergin romaaneista osoittaa, kuinka ne oskilloivat realismin, modernismin ja postmodernismin poetiikkojen välillä. Romaanien temaattiset ja sisällölliset elementit, kuten ajan ja ajallisuuden problematisointi, eksistentiaalista kriisiä potevat päähenkilöt ja muut teoksia modernismiin linkittävät aspektit, käyvät teoksissa dialogia postmodernismille tyypillisten strategioiden, esimerkiksi avoimen intertekstuaalisuuden, kanssa. Oskillointi ei koskekaan ainoastaan eikä edes merkittävimmin romaanien muotoa, rakennetta tai kerronnan strategioita vaan sisältöä ja teemoja. Nämä kaksi tasoa kulkevat rinnakkain ja muodostavat yhdessä Sahlbergin romaanituotannon oskillaation poetiikan. Tämä tuottaa romaaneille eetoksen ja näkökulman, joka yhtäältä lieventää postmodernistista ironiaa ja kyynisyyttä ja toisaalta välttää epistemologisen naiiviuden. Sahlbergin romaaneissa asetelma myös useimmiten tähtää eettisiin päämääriin, esimerkiksi pohdintaan toiminnan eettisistä ja moraalisisista perusteista ja oikeutuksista.

Näkemykseni ja tulkintani sahlbergilaisesta kirjailijapoetiikasta on, että sitä ei voi yksinkertaistaa sen enempiä realismin, modernismin kuin postmodernismin estetiikaksi tai poetiikaksi. Sahlbergin romaanit ovat ristiriitaisia, moniaineksisiä ja oskilloivia tavalla, jonka teoreettista selitysmallia on etsittävä lähempää omaa aikaamme kuin niistä kirjallisista konventioista ja traditioista, joiden varaan ja joihin viittaamalla hänen romaaninsa rakentuvat. Esimerkiksi Sahlbergin romaanituotannon monitahoisuudessa ja intertekstuaalisuudessa ei ole kysymys postmodernistisesta ironisesta kierrätyksestä vaan vilpittömyyttä tavoittelevasta, kierrätettyä uudeksi jalostavasta metamodernistisesta *upcyclingista*, joka osaltaan kuvastaa ja edustaa kapitalismin nykyvaiheen tuntemusrakennetta, meidän aikamme ajattelutapaa ja kokemusmaailmaa. Suomalaisen kirjallisuuden kontekstissa kansallinen realismi on historiallisesti ollut hallitseva, eikä Suomessa ole koskaan ollut vahvaa postmodernistista suuntausta. Metamodernismin moninaisuudelle ja lokaaleille muodoille se sitä vastoin saattaa olla hyvinkin avoin. Suhteessa nykykulttuuriin ja kirjallisuushistoriaan Sahlbergin teosten kirjailijapoetiikan analyysi ei siksi paljastakaan pelkästään yhden tekijän tuotannon omi-

naislaatua. Se tarjoaa myös tietoa metamodernismista suomalaisessa kirjallisuudessa, kulttuurissa ja yhteiskunnassa: mitä se on tai voisi olla ja miten se muuttaa muotoaan.

## Kaunokirjallisuus

- Sahlberg, Asko 2000. *Pimeän ääni*. Helsinki: WSOY.
- Sahlberg, Asko 2001. *Eksyneet*. Helsinki: WSOY.
- Sahlberg, Asko 2004. *Tammilehto*. Helsinki: WSOY.
- Sahlberg, Asko 2005. *Yhdyntä*. Helsinki: WSOY.
- Sahlberg, Asko 2007. *Siunaus*. Helsinki: WSOY.
- Sahlberg, Asko 2010. *He*. Helsinki: WSOY.
- Sahlberg, Asko 2014/2006. *Paluu pimeään*. Teoksessa *Pimeys*. Helsinki: Like.
- Sahlberg, Asko 2014. *Yö nielee päivät*. Helsinki: Like.
- Sahlberg, Asko 2019. *Haudallasi, Adriana*. Helsinki: Like.

## Tutkimuskirjallisuus

- Blask, Jan 2022. Christer Kihlman's Autobiography *Alla mina söner (All My Sons)* in the Perspective of Orientalism by Edward W. Said. *Migration and Identity in Nordic Literature*. Toim. Martin Humpál & Helena Březinová. Praha: Karolinum Press, 73–89.
- Eskelinen, Markku 2016. *Raukoilla rajoilla. Suomenkielisen proosakirjallisuuden historiaa*. Helsinki: Siltala.
- Furst, Lilian R. 1995. *All is True. The Claims and Strategies of Realist Fiction*. Durham & Lontoo: Duke University Press.
- Hallila, Mika 2012. The Unbearable Darkness of Being. Subject in Asko Sahlberg's Fiction. *Nodes of Contemporary Finnish Literature*. Toim. Leena Kirstinä. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 41–54.
- Hallila, Mika 2015. Väkiältä Sahlbergin *Herodeksessa. Taide ja maailma*. Toim. Elina Arminen, Mika Hallila, Samuli Hägg & Risto Turunen. Joensuu: Joensuun yliopisto, 154–174.
- Hallila, Mika 2018. Retelling Salome: Asko Sahlberg's *Herodes*. *Acta Philologica* Nr 51, 163–172.
- Hallila, Mika 2019. Lannistumattoman ihmisyyden aika: Asko Sahlbergin *Yö nielee päivät* ja metamodernismin etiikka. *Muistikirja ja matkalaukku. 2000-luvun suomalaisen romaanin muotoja ja merkityksiä*. Toim. Elina Arminen & Markku Lehtimäki. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 153–176.
- Helle, Anna 2019. Postmodernismista metamodernismiin? Esimerkkinä Eino Santasen koelmat *Tekniikan maailmat ja Yleisö. Joutsen/Svanen. Kotimaisen kirjallisuudentutkimuksen vuosikirja* 2019 (2020): 51–67. <https://doi.org/10.33346/joutsen-svanen.90997>

- Hosiaislouma, Yrjö 1999. Postmodernismia honkaen keskellä. *Suomen kirjallisuushistoria* 3. Toim. Pertti Lassila. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Hutcheon, Linda 1988. *A Poetics of Postmodernism*. New York and Lontoo: Routledge.
- Hyttinen, Elsi 2016. Samaan aikaan toisaalla. 1910-luvun siirtolaiskuvaukset toisen kuvitelemisen tilana. *Kirjallisuudentutkimuksen aikakauslehti Avain* 1/2016, 39–53. <https://doi.org/10.30665/av.64262>
- Jameson, Fredric 1990. *Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham: Duke University Press.
- Kirstinä, Leena ja Risto Turunen. Nykyproosan solmukohtia ja avauksia. *Suomen nykykirjallisuus* 1. Toim. Mika Hallila, Yrjö Hosiaislouma, Sanna Karkulehto, Leena Kirstinä ja Jussi Ojajärvi. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 41–78.
- Malmio, Kristina 2019. Vanhat ja uudet leikit. Postmodernismi ja sen ”yli” kirjoittaminen 2000-luvun suomenruotsalaisissa romaaneissa. *Muistikirja ja matkalaukku. 2000-luvun suomalaisen romaanin muotoja ja merkityksiä*. Toim. Elina Arminen & Markku Lehtimäki. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 177–210.
- Nissilä, Hanna-Leena 2016. Kenen ääni kuuluu? Ylirajaistuva kirjallinen elämä 2000-luvun Suomessa. *Kulttuurintutkimus* 1/2016, 47–50.
- Ojajärvi, Jussi 2015. Sananen Raymond Williamsin realismin käsitteestä. *Kirjallisuudentutkimuksen aikakauslehti Avain* 1/2015, 77–81. <https://doi.org/10.30665/av.74975>
- Sandbacka, Kasimir 2017. Metamodernism in Rosa Liksom’s *Compartment no. 6*. *CLCWeb: Comparative Literature and Culture* 19.1 (2017). <https://doi.org/10.7771/1481-4374.2891>
- Sandbacka, Kasimir 2021. ”Me halutaan käsikirjoittaa toinen maailma” – metamoderni utooppisuus Emma Puikkosen *Eurooppalaisissa unissa* ja Riikka Pulkkinen *Parhaassa mahdollisessa maailmassa*. *Kirjallisuudentutkimuksen aikakauslehti Avain* 18, 1/2021, 22–37. <https://doi.org/10.30665/av.99663>
- Vermeulen, Timotheus ja Robin van den Akker 2010. Notes on Metamodernism. *Journal of Aesthetics and Culture*, Vol. 2, 2–14.
- Vermeulen, Timotheus ja Robin van den Akker 2017. Periodizing the 2000s, or, the Emergence of Metamodernism. *Metamodernism: Historicity, Affect and Depth after Postmodernism*. Toim. Alison Gibbons, Robin van den Akker ja Timotheus Vermeulen. Lontoo: Rowman and Littlefield International Ltd, 1–19.
- Williams, Raymond 1988. *Marxismi, kulttuuri ja kirjallisuus*. Suom. Mikko Lehtonen. Tampere: Vastapaino.
- Williams, Raymond 2015/1977. Structures of Feelings. *Structures of Feeling: Affectivity and the Study of Culture*. Toim. Devika Sharma ja Frederik Tygstrup. Berliini: De Gruyter.

# Kari Hotakaisen huumorin poetiikka

Maria Laakso

 <https://orcid.org/0000-0001-6483-5347>

Hauskuus syntyy, kun esine lentää kohteen ohi ja osuu ohikulki-  
jaan. Hauskuutta on se, kun täytekakun sisällä ei ole viilaa vaan  
luettelo kaupoista, joista viilan voi ostaa. (Hotakainen 1991, 80.)

Tällainen hauskuuden määritelmä löytyy Kari Hotakaisen (s. 1957)  
ensimmäisestä aikuisten proosateoksesta *Buster Keaton. Elämä ja teot*  
(1991). Nimensä mukaisesti romaani käsittelee kuuluisaa mykkäelokuva-  
koomikkoa ja ohjaajaa Buster Keatonia. Romaanin nimeen kätkeytyvä  
lajivihje ”Elämä ja teot” vastaa osin teoksen sisältöä, mutta on samalla  
leikkisä harhautus. Romaani ei nimittäin suinkaan ole elämäkerta, vaan  
postmoderni kudelma henkilöahmosta, jonka identiteetti on elämä-  
kerralle epätyypillisesti häilyvä. Toisinaan romaanin Buster Keaton on  
mykkäkomedian mestari, toisinaan varaosamyymä Vantaalla, eikä näitä  
loogisia nyrjähdyksiä sen kummemmin selitellä lukijalle.

Hotakaisen jo mittavaksi kasvanutta tuotantoa tarkastellessa on kie-  
hottavaa, että hänen ensimmäisen romaaninsa päähenkilö on juuri koo-  
misen mykkäelokuvan tähti. Yli kolmenkymmenen vuoden jälkiviisau-  
della voisi jopa arvella, että Keaton on ollut kirjailijalle tärkeä esikuva.  
Jopa Hotakaisen julkisessa persoonassa on aimo annos Buster Keatonia.  
Keaton tunnettiin aikanaan nimellä ”suuri kivikasvo”. Nimi kuvaa hä-

nen omintakeista komedianäyttelemistään, josta puuttuvat tunnetiloja välittävät ilmeet. Keatonin fyysiseen komiikkaan kuuluvat yllättävät sattumukset ja hurjat stuntit, kuten näyttelijän päälle kaatuvat talot tai vaaralliset putoamiset. Keatonin esittämät roolihahmot eivät kuitenkaan ihmeellisimmänkään tapahtuman tuoksinassa ilmaise yllättyneisyyttä, pelkoa tai kauhua – eivätkä liioin huvittuneisuutta. Samaan tapaan julkiskirjailija (käsitteestä ks. Hypen 2015) Hotakaisen julkikuvaan kuuluvat ilmeettömät kasvot ja esiintymisen vähäeleisyys. Kirjailija esimerkiksi esiintyi vuodesta 2016 alkaen yhteensä 11 tuotantokautta vitsikkäässä viihdeohjelmassa *Pitääkö olla huolissaan*, jossa hänelle oli tyypillistä vitsailla kasvot keatonilaisittain ilmeettöminä ja hauskimmatkin jutut kuivasti paperista lukien.

Entä onko Hotakainen ”keatonilainen” komedian tekijä myös kirjoittajana? Ainakin voidaan todeta, että Hotakainen on humoristi, sillä huumori, nauru tai luonnehdinnat, kuten ”hulvaton”, esiintyvät keskeisenä Hotakaisen kirjailijajalaadun luonnehdintana kirjallisuuskritiikeissä halki kirjailijan pitkän uran (esim. Tervo 1982; Salonen 1997; Mäkelä 1992; Vehkoo 2006). Toisaalta kirjailija on tietoisesti lukuisissa haastatteluissaan torjunut humoristin leimaa. Torjunnassakin on kuitenkin mukana vitsikkyyttä, kuten seuraavassa haastattelusitaatissa: ”Olisi ehkä parempi, ettei koskaan selittäisi mitään omista kirjoista. Lähtisi vain kuin Seppo Rätty keihäspaikalta. Turha se on selittää, ettei ole humoristi, jos samalla koko sali kuulijoita rämähtää nauramaan.” (Rantanen 1993.) Hotakaisen tuotanto ei suinkaan asetu puhtaasti huumorikirjallisuuden genreen, vaan hän on tunnettu erilaisten yhteiskunnallisten ongelmien ja suomalaista yhteiskuntaa koskevien suurten rakennemuutosten kuvaajana. Hotakaisen tuotannon läpäisevä huumori onkin nähdäkseni ”kivikasvoista” siinä mielessä, että hauskuus kulkee aina erottamattomasti rinnakkain vakavan aineksen kanssa.

Tässä artikkelissa tarkastelen Hotakaisen proosatuotannon huumorin poetiikkaa. Kirjailijakohtaisen huumorin poetiikan kartoittaminen ei ole kirjallisuudentutkimuksen saralla täysin uutta, joskin suomalaisen kirjallisuudentutkimuksen kentällä tutkimusta on tehty verrattain niukasti. Poikkeuksena ovat Unto Kupiaisen 1930- ja 1940-luvuilla julkaistut tutkimukset *Unto Seppäsen huumori* (1947) ja *Juhani Ahon huumori* (1937).

Länsimaisen kirjallisuushistorian suuria humoristisia kirjailijoita, kuten Molièrea, on kuitenkin tutkittu paljonkin juuri heidän komiikkaansa kohdentaen (esim. Calder 1996/1993), ja huumoritutkimuksessa usein viitattu Mihail Bahtin (2002) loi karnevalismia koskevat teoretisointinsa pohjaten François Rabelais'n tuotannon koomisuuden tarkasteluun.

Poetiikan tutkimuksen ymmärrän Saija Isomaan (2021, 57; 69) tavoin empiirisesti orientoituneena tutkimuksena: pyrkimyksenä tuottaa tietoa kirjallisuuden ilmaisukeinoista, konventioista ja repertoaareista aineistolähtöisesti teoretisoiden. Kaunokirjallisen huumorin määrittän tyylirekisteriksi, jossa pyritään erilaisin tekstuaalisin, kerronnallisoin ja retorisin keinoin synnyttämään huvittuneisuutta – tai tämän artikkelin aloittavassa sitaatissa mainittua hauskuutta (huumorin määritelmästä ks. Laakso 2014, 9–10).

Hotakaisen laajan tuotannon käsittely yhden artikkelin mitassa on luonnollisestikin haastavaa, vaikka jo lähtökohtaisesti rajaan pois tekijän runot, lyhytproosan, näytelmät sekä lasten- ja nuortenkirjat. Käytän aineistona edustavaksi katsomaani otosta Hotakaisen aikuisten romaaneista. Aineistooni kuuluvat *Buster Keaton. Elämä ja teot* (1991), *Klassikko. Omaelämäkerrallinen romaani autoilevasta ja avoimesta kansasta* (1997), *Sydänkohtauksia* (1999), *Juoksuhaudantie* (2002), *Huolimattomat* (2006), *Ihmisen osa* (2009) ja *Tarina* (2020). Nostan esiin seuraavat Hotakaisen proosatuotannon huumorille keskeiset osa-alueet: pakkomielleiset henkilöhahmot, ruumiinkomiikka ja yhteensopimattomuudella leikittely sekä pureva aikalaissatiiri.

## Cervantesilainen komiikka: pakkomielleiset henkilöhahmot

Romaanin *Sydänkohtauksia* päähenkilö on Raimo, työtön perheenisä, jonka intohimoihin kuuluvat maskuliiniset elokuvat. Romaanin alussa paljastuu, että työttömyydestään huolimatta Raimo puurtaa pitkää päivää tärkeäksi katsomansa asian edistämiseksi. Hän on jo yli neljän kuukauden ajan päivittäin soittanut lukemattomia puheluita Yleisradion ohjelmapäivystykseen ja toivonut esitettäväksi uusintoja oman makun-

sa mukaisista elokuvista. Jokaista puhelua varten hän valitsee puhe-  
linluettelosta uuden valenimen. Kaikkein tärkeintä elokuvaa, Mikko  
Niskasen *Kahdeksaa surmanluotia*, Raimo vaatii aina perjantaisin – ikään  
kuin työviikkonsa huipennukseksi. Perusteluissaan Raimo yltyy välillä  
tunteikkaaseen hehikutukseen:

- Miksi te minulle huudatte...? virkailija kysyi ihmisen äänellä.
- Kahdeksan surmanluotia on Mikko Niskasen suurtyö, voimain-  
ponnistus, se ei ole pelkästään suuri suomalainen elokuva, se on  
sielunvaellus, uusi testamentti, siinä on Jumalan sana ja Niskasen  
kuva!
- Mutta emme me silti...
- Te näytätte sen minulle, koska minun kauttani sen näkevät sa-  
dat tuhannet suomalaiset silmät, minä edustan kansaa, minä olen  
kansa. (*Sydänkohtauksia*, 26.)

Dialogikatkelma osoittaa, että Raimo kokee palvelevansa tehtävässään it-  
sensä sijaan koko Suomen kansaa, jopa olevansa kansa. Siteeratun koh-  
tauksen ja asetelman huumori tiivistyy dialogissa. Suhteessa romaanin  
kerrontaan Raimon puhetapa ironisoituu, sillä sen mahtipontinen tyyli  
ei sovi yhteen arkisen puhetilanteen kanssa. Raimon puheeseen eksyy  
kaikuja uskonnollisesta ja kansallishengen värittämästä puhetavasta, jol-  
loin koko hahmon eetos asettuu ironiseen valoon (kaiullisesta ironiasta  
ks. Sperber & Wilson 1981).

Keskeisin huumorin tuottaja kohtauksessa on henkilöhahmojen tör-  
mäyttäminen, sillä tilanteen puhujat edustavat paitsi hyvin erilaisia pu-  
hetapoja myös voimakkaasti toisistaan poikkeavia näkökulmia jaettuun  
todellisuuteen. Yleisradion ohjelmapäivystyksen virkailija vastailee kär-  
sivällisesti ja kohteliaasti päivät pitkät Raimon eri nimien turvin teke-  
miin soittoihin. Verrattuna tekijän ja lukijan jakamaan arvomaailmaan  
sekä teoksen fiktiiviseen maailmaan virkailija edustaa tavanomaista ta-  
paa hahmottaa todellisuutta. Raimon maailmankatsomus sen sijaan on  
anomaalinen. Työttömän Raimon ”työ” ei ole tuottavaa tai hyödyllistä: se  
pikemminkin tuhlaa kaikkien asianomaisten resursseja, mutta Raimo  
itse kokee uurastavansa pyyteettä kansan puolesta. Niskasen elokuva



on Raimon kansallistunteen samoin kuin hänen maskuliinisuutensa huipentuma, ja aihiota kehitellään myöhemmin romaanissa vielä paljon pidemmälle. Raimon fiksoituminen *Kahdeksaan surmanluotiin* ja hänen yhden miehen sotansa Ylen ohjelmasuunnittelua vastaan tekevät hänestä koomisen pakkomielteen riivaaman henkilöahmon.

Filosofi Henri Bergsonin vaikutusvaltaisessa teoksessa *Nauru – Tutkimus komiikan merkityksestä* (1900) käsitellään komiikkaa suhteessa järjenvastaisuuteen. Bergson lainaa esimerkin kirjallisuushistoriasta ja viittaa Miguel de Cervantesin romaaniin *Don Quijote* (1605). Bergson (2006/1900, 128–130) esittää, että terveen järjen mukaan toimiva ihminen ei tuulimyllyn nähdessään näe edessään jättäjäistä, vaikka olisikin juuri lukenut ritariseikkailuja. Don Quijoten kaltainen koominen henkilöahmo sen sijaan on oman pakkomielteensä vanki ja näkee kohtaamansa tuulimyllyn oman sisäisen todellisuutensa ohjaamana (mt). Hotakaisen Raimoa voidaan pitää surullisen hahmon ritarin hengenheimolaisena – oman pakkomielteensä ohjaamana koomisena henkilöahmona ja täten klassisena koomisena henkilöahmona.

Raimon kaltaiset cervantesilaiset hahmot ovat Hotakaisen tuotannossa hyvin yleisiä. Romaani *Juoksuhaudantie* rakentuu päähenkilö Matti Virtasen rintamamiestaloja koskevan pakkomielteen ympärille. Matti menettää romaanin alussa perheensä ja saa päähänsä, että ostamalla rintamamiestalon hän saa vaimonsa palaamaan luokseen. Rintamamiestalo pihaidylleinen kasvaa Matin mielessä todellisuutta suuremmaksi: symboliksi perheonnelle. Taustalla on myös laajempi merkityskehys, joka käsittelee sukupolvia ja miehen roolin muutosta. Matti kokee olevansa edellisistä miessukupolvista poiketen ”kotirintamamies”, ja talon hankinnasta tulee hänen maskuliinisuutensa arena. Romaanissa Matti tekee järjestömiä tekoja saadakseen talon. Hän myy kaiken omaisuutensa, elää askeesissa säästääkseen rahaa, tarkkailee väsymättä omakotitalosujien heimoa tehden muistiinpanoja, uhkailee ja kiristää, ja lopulta Matti päätyy ottamaan erään rintamamiestalon omistajan panttivangiksi. Koomiselle juonelle tyypillisesti tapahtumat vyöryvät yhä suuremmille kierroksille.

Kiinnostavaa kyllä, pakkomielle ulottuu myös Hotakaisen kirjailijuteen. Teoksessa *Näin kirjani ovat syntyneet* Hotakainen (2000, 158)

luonnehtii pakkomiellettä kirjoittamisensa käyttövoimana: ”Jos innoitus loppuu, väännetään vipua vielä kerta, niin saadaan pakkomielle. Ilman pakkomiellettä en seisoi tässä jälkiviisastelemassa.” Kirjailijan mukaan pakkomiellelle milloin Kummisetä-elokuvaan, milloin Buster Keatonin on tempaissut hänet mukaansa ja pakottanut tekeillä olevat teokset sellaisiksi kuin ne lopulta ovat. Hotakainen tunnistaa pakkomielteen myös teostensa sisällölliseksi ominaisuudeksi. *Helsingin Sanomien* haastattelussa vuonna 2003 hän puhuu ”pakkomielletrilogiasta”, johon kuuluvat *Klassikko*, *Sydänkohtauksia* ja *Juoksuhaudantie* (Husa 2003).

Pakkomiellelle on yksi kaunokirjallisen komiikan perinteisiä muotoja ja keskeinen ainesosa koomisen henkilöahmon tuottamisessa. Kirjallisuuden koomiset henkilöahmot ovat usein persoonaltaan yksiulotteisia, jonkin tietyn luonteenpiirteen tai ominaisuuden merkitsemiä. Tällainen persoonan yksiulotteisuus mahdollistaa huvittumiseen usein liitetyn emotionaalisen etäisyyden vaateen. Kun henkilöahmo ei muistuta kaikelta osin oikeaa, persoonaltaan kompleksista ihmistä, hänen kohtaloonsa on helpompi suhtautua huvittuneesti. Pakkomielteinen henkilöahmo on äärimuoto yksiulotteisesta henkilöahmosta.

Oivallinen esimerkki yksiulotteisen pakkomielteisestä koomisesta hahmosta on *Juoksuhaudantiessä* esiintyvä Matin naapuri Kaarlo Rehunen, jolla Matin tavoin on omia minäkertovia kerrontajaksoja halki romaanin. Naapuri on kerrostaloasuja ja niin sanotun kerrostalokyttääjän prototyyppi. Hän on omistanut koko elämänsä toisten tupakoinnin estämiselle kerrostaloissa tai muissa julkisissa tiloissa. Naapuri on aloittanut työnsä tupakoinninvastustajana jo vuonna 1987, jolloin hänen ja hänen vaimonsa Teneriffan-matka menee pilalle heidän tajutessaan, että tupakoitsijoille on lentokentillä jopa omia tupakointiloja. Havainnosta järkyttyneenä naapuri omistaa elämänsä tupakoinnin vastustamiselle, ja parveketupakoivan Matin ja naapurin välille kehkeytyykin naapurussota.

Niin naapurin hahmo kuin *Sydänkohtausten* Ylelle soitteleva Raimokin osoittavat, mikä pakkomielteisestä henkilöahmosta tekee niin alttiin huumorille. Heidän toimintansa ja ajattelunsa on hyperbolista – liioiteltua. Hyperbola on yksi humorististen skaalarikkomusten laji. Skaala tarkoittaa asioiden ja ilmiöiden välisiä yleisesti tunnistettuja mittasuhteita, joita koomisessa tekstissä jatkuvasti rikotaan esimerkiksi hyperbolan

ja *degradaation* eli arvonmuutoksen kautta (Laakso 2016, 24). Siinä, että ihminen vastustaa tupakointia tai rakastaa *Kahdeksaa surmanluotia*, ei sinänsä ole mitään koomista. Ei-koomisessa henkilöhahmossa ne skaa-lautuvat ominaisuuksiksi muiden ominaisuuksien joukossa. Hotakaisen huumorin poetiikalle tyypillisessä henkilöhahmon rakentamisessa ominaisuudet kuitenkin liioitellaan äärimmäisyyksiin saakka, jolloin toiminta ei enää ole järkevää vaan naurettavaa.

Pakkomielteinen ajattelu on tietenkin oikean ihmisen olemuksessa usein tragedia eikä välttämättä lainkaan hauskaa. Traagisuus voi hyvin ulottua myös fiktiivisiin pakkomielteisiin henkilöhahmoihin. Tulkin-tavaihtoehdot näkyvät myös *Don Quijoten* tulkintatraditiossa. Aikalais-lukijoille Cervantesin romaani oli parodiaa ja kertomus humoristisesta antisankarista, kun taas romantiikan tulkintatraditio painotti allegoriaa: Don Quijotea traagisena idealistina. (Russell 1969.) Itse tunnistan hah-mossa molemmat ulottuvuudet, ja sama koskee Hotakaisen koomista pakkomielteiden riivaamaa henkilögalleriaa. Monet Hotakaisen pakkomielteisistä henkilöhahmoista ovat koomisuudestaan huolimatta myös traagisia.

Hotakaisen proosassa tematisoituvat usein yhteiskuntarakenteet. Henkilöhahmot määrittävät usein voimakkaasti ammattinsa (ja sitä kautta luokkansa) kautta, sillä Hotakaisen proosatuotannolle ominaisesti he edustavat yksilöiden sijaan myös yhteiskunnallista asemaansa. Eräs pakkomielteisyyden alalaji Hotakaisen tuotannossa ovatkin työrooliinsa hyperbolisesti uppoavat henkilöhahmot, kuten useammassakin romaanis-sa esiintyvä sivuhahmo, komisario Vikström, joka rakastaa rattijuoppoja:

Vikström, joka vielä puoli tuntia sitten oli ollut täynnä määrittelemätöntä iloa ja tyydytystä huippulukemiin päättäneen takaa-ajon jälkeen, istui Vetrassaan ja vierasti ajatusta, että hänen pitäisi joh-taa rattijuopon etsintöjä. [- -] [J]ompikumpi näistä miehistä, itse asiassa molemmat, edustivat uutta ajattelua, avointa ja myönteistä suhtautumista suorituskykyisen moottorin suomiin mahdollisuuksiin [- -]. Vikström uskoi, että vahvat vaikuttajat joutuvat aina rai-vaamaan tiensä läpi ennakkoluulojen ja pinttyneiden uskomusten tiheän viidakon [- -]. (*Klassikko*, 404.)

Vikströmin ajattelussa rattijuopot ja kaahailijat edustavat todellista vapautta. Vaikka hänen poliisina tulisi edistää liikenneturvallisuutta, on hän pohjattoman innoissaan juuri rattijuopoista, joita hän työssään nimittää ”Vikströmin erikoisiksi”. Hänen pakkomielteensä tekee hänestä poliisin irvikuvan. *Juoksuhaudantie*-romaanin kiinteistöväliittäjä Kesämaa on puolestaan hyvin syvällä ammattiroolissaan valheellisia unelmia kaupittelevana myyjänä eikä kykene irrottautumaan mielensä vallanneesta kaupallisesta ajattelusta. Molemmat hahmot ovat koomisia, mutta samalla hahmoja leimaa tragiikka. Heidän työidentiteettinsä on nielaissut heidän aidon minuutensa ja muokannut heistä ajattelussaan ja toiminnassaan naurettavia hahmoja. Hotakaisen tuotannolle tyyppilliset pakkomielteiset hahmot eivät siis ole yksinomaan koomisia, vaan heihin kohdistuu teosten eetoksessa myös humaania empatiaa.

## Koominen ruumiillisuus ja inkongruentti maailmojen törmäyttäminen

Romaani *Huolimattomat* käsittelee seksiä, rakkautta ja rahaa. Romanissa pahoinpitelystä epäilty Leila Korhonen ja tapausta tutkiva Antero Mokka rakastuvat, mutta kyse ei ole perinteisestä rakkausromaanista. Romaanin erikoiset kielelliset ja kerronnalliset ratkaisut ohjaavat romaanin temaattista ydintä jatkuvasti pois päin rakkaudesta, ja lopulta romaanin keskeisin teema onkin raha, joka näivettää ihmisten välisiä autenttisia ihmissuhteita tunkeutumalla elämänalueille, joille se ei perinteisesti kuulu. Tämänkaltainen kapitalismikriittinen asetelma rakennetaan rinnastamalla pienten ihmisten elämä jatkuvasti massakulttuurin luomisiin visioihin. (Laakso 2015, 82–84.)

Vaikka romaanin yhteiskunnallinen eetos on kriittinen ja vakava, sisältää romaani myös runsaasti humoristisia kohtauksia. Näitä ovat erityisesti kerrontaa halkovat yksityiskohtaiset kuvaukset yhdysvaltalaisen Wanker’s Choice -tuotantoyhtiön taiteellisen johtajan Matt Dicksonin ohjaamista ja tuottamista pornoelokuvista. Jo liioitellun seksuaaliset nimet vihjaavat, että kuvattuun viihdeteollisuuden alaan ei romaanin eetoksessa suhtauduta vakavasti vaan koomisesti.

Dicksonin tuotannon huipentuma on pornoelokuva ”Jättipano”, jonka kuvaustilanne kerrotaan romaanissa varsin yksityiskohtaisesti. Alun perin elokuvan oli tarkoitus kuvata tilannetta, jossa neljäkymmentä putkimiestä saapuu korjaamaan emäntäkoulun tukkeutuneita viemäreitä, mutta suurta taiteellista visiotaan seuraava Dickson luopuu juonesta kokonaan ja keskittyy kuvaamaan kaikkien aikojen suurimman lihallisen ilottelun, joka Dicksonin visiossa on ”eepinen vaellus lemмен riippuvissa puutarhoissa” (*Huolimattomat*, 48). Kuvaustilanne on kaoottinen. Näyttelijät työstävät toistensa elimiä huohottavan lihakasan alla, ja välillä joku onneton kameramies kompastuu kameransa johtoon ja tempautuu mukaan lihakasaan. Katsellessaan luottonäyttelijänsä Aaronin laukeamista neljän muun näyttelijän päälle Dickson liikuttuu kuvaustyönsä äärellä niin, että pitää innoittuneen ja tyyliltään ylevän puheen seksuaalisen sovinnaisuuden lopullisesta häviöstä. Kesken puheen jotakin kuitenkin tapahtuu:

Dickson tunsi yhtäkkiä oudon jyminän rinnassaan. Silmissä heitti, rintaan pisti, jalat pettivät. Dickson kaatui suoraan Aaronin päälle niin, että hänen kasvonsa lässähtivät luottonäyttelijän hiestä kiiltävien kankkujen väliin. Hetkeen kukaan ei tiennyt mitä tehdä, kunnes Aaron heivautti Dicksonin päältään, juoksi lähimpään puhelimeen ja soitti ambulanssin, joka saapui paikalle kymmenen minuuttia liian myöhään. (*Huolimattomat*, 49.)

Innoittuneen taiteilijan elämä päättyy instrumenttinsa äärellä – tässä tapauksessa luottonäyttelijän pakaroiden väliin. Dicksonin kuolema on läpeensä karnevalistisen groteski kohtausta. Karnevalismi ja groteski liittyvät kansanomaiseen naurukulttuuriin, jota erityisesti Bahtin (2002/1995) on teoretisoinut. Karnevalistinen huumori korostaa elämän ja olemassaolon lihallista, materiaalista ja ruumiillista puolta vastakohtana yleisesti arvostetulle ylevälle ja henkiselle. Bahtinin Rabelais-tutkimuksessa korostuvat kirjailijan tuotannolle tyypilliset ruumiin, syömisen, juomisen, tarpeenteon ja sukupuolielämän kuvat, jotka ovat ylettömyyksiin saakka hyperbolisia. (Mt., 19–20.) Bahtinilaisittain groteskissa kehossa keskeisiä ovat rajapinnat, joissa maailma tunkeutuu

kehoon ja keho maailmaan. Tällaisia ovat erilaiset ruumiinaukot, kuten suu ja peräaukko, sekä erilaiset ruumiin ulokkeet. (Mt, 280–281; koomisesta groteskista ks. Perttula 248–249.)

Groteski ruumiillisuus on keskeinen osa Hotakaisen proosatuotannon huumoria. Vaikka Hotakaisen henkilöhahmot ovat yhteiskuntaluokkansa ja asemansa edustajia, heillä on usein myös voimakkaasti ruumiillinen puolensa. Monissa romaaneissa kuvataan erityisesti mieshahmojen kehoa groteskeine ruumiintoimintoineen. Esimerkiksi *Klassikon* autokauppias Kartion röyhtäykset, närästys ja suolistokaasut halkovat jatkuvasti hahmon kuvausta, ja hänen ruumiinsa tuottamat äänet ja hajut sekoittuvat hänen tuottamaansa jatkuvana louskuttavaan myyntipuheeseen. Monissa romaaneissa on myös penisten yksityiskohdaisia kuvauksia, joissa nämä ruumiinulokkeet elävät omaa elämäänsä koomisesti usein omistajansa tahdon vastaisesti. Dicksonin groteski kuolema kirjaimellisesti toisen henkilön takapuolella asettuu osaksi tätä Hotakaisen tuotannon ruumiinkomiikkaa.

Karnevaalihuumoriiin kuuluu aina myös inkongruenssi eli yhteensopimattomuus. Usein karnevaalihuumorin inkongruenssi liittyy degradaatioon: arvonalennukseen, jossa ylevä esitetään alhaisena. Dicksonin kuolemassa komiikkaa tuottaa hänen puheensa ylevä tyyli, joka törmäytetään ympärillä tapahtuvaan lihalliseen rietasteluun. Inkongruenssi ei kuitenkaan koske vain karnevalistista huumoria, vaan on yksi keskeisistä huumorin monitieteisistä selitysmalleista. Inkongruenssi tarkoittaa ristiriitaisten ainesten yhdistelyä, ja huumorin inkongruenssiteoria ymmärtää huumorin yhteensopimattomien elementtien yhdistämisestä syntyvänä huvittumisena. Teorian taustalla on ajatus ihmisen kognitiosta, joka nojaa opittuihin merkityskehyksiin. Totuttujen mallien ja kaavojen rikkominen synnyttää naurua. (Morreal 2009, 10–15; Laakso 2014, II, 30–33.)

Inkongruenssi ilmenee kaunokirjallisuuden huumorissa lukuisilla tavoilla, kuten taiten rakennettuina tyylirikkoina ja kielen leikkisänä ja yllätyksellisenä kuvallisuutena. Molemmat edellä mainitut kaunokirjallisen inkongruenssikomiikan keinot kuuluvat Hotakaisen huumorin poetiikkaan, mutta käsittelen seuraavaksi tarkemmin yhtä Hotakaisen huumorille erityisen omintakeista elementtiä: Dicksonin ohjaaman ”Jät-

tipano"-elokuvan kuvauksessakin käytettyä inkongruenttia maailmojen sekoittamista.

Maailmoilla en tässä ymmärrä maailmoja siten kun kirjallisuustieteellisessä teoriassa usein tehdään eli erillisinä fiktiivisinä maailmoina, vaan viittaa arkisemmin eri alueisiin, kulttuureihin ja elämänpiireihin, jotka tavanomaisesti eivät sekoitu tai kosketa toisiaan. *Huolimattomat*-romaanissa yhdistyminen tapahtuu, kun "Jättipano"-elokuvaa käsittelevässä luvussa kuljetetaan rinnakkain losangelesilaisen tuotantoyhtiön tuottamaa hillitöntä seksuaalihurjastelua ja suomalaisen nuoren naisen Leila Korhosen seksuaalista heräämistä. Siinä missä "Jättipano"-elokuvan näyttelijäkunta hurjastelee estoitta, Leilan neitsyyden vie "sähköasentajaksi juuri valmistunut Matti Kervinen urheilukentän pukusuojassa huhtikuun kolmantena päivänä vuonna 1982 kello 18:14" (*Huolimattomat*, 23). Siinä missä "Jättipano"-elokuvan näyttelijäkaarti jatkaa väsymättömästi, kestää Kervisen ja Korhosen toimitus puolitoista minuuttia. Luvussa kaksi tapahtumaa kulkee rinnakkain tuottaen kerrontaan koomista ristivetoa.

Esitän, että tämänkaltainen inkongruentti maailmojen yhdistäminen on olennainen osa Hotakaisen tuotannon huumoria. Usein Hotakaisen tuotannossa maailmojen yhdistäminen tarkoittaa suomalaisen elämän yhdistämistä yhdysvaltalaiseen elämään (eli pienen yhdistämistä suureen). Esimerkiksi *Buster Keaton. Elämä ja teot* -romaanin Buster kytkeytyy selittämättömästi myös Vantaaseen, ja *Huolimattomien* pornoelokuvatuotannon kuvaukset limitetään jatkuvasti suomalaisten henkilöhahmojen kokemukseen. Joskus maailmojen yhdistäminen saattaa olla vieläkin villimpää. Monissa Hotakaisen teoksissa seikkailee sivuhahmona Jumala, joka usein nähdään varsin arkisesti tavallisten ihmisten seassa, kuten romaanissa *Sydänkohtauksia*, jossa Jumala istuu Teboililla hörppimässä kahvia tai Elannon katolla syömässä pilaantunutta maksa-laatikkoa. Jumalan tavallisuudessa inkongruentti maailmojen yhdistäminen viedään äärimmilleen, kun maallinen ja taivaallinen yhdistyvät koomisesti törmäten.

Villeimmillään koominen maailmojen yhdistäminen on kenties juuri romaanissa *Sydänkohtauksia*. Romaanissa elokuvahistoriaa kirjoitetaan *Buster Keaton. Elämä ja teot* -romaanin tavoin jälleen uusiksi, kun elo-

kuvaohjaaja Francis Ford Coppola saapuu kuvaamaan kaikkien aikojen merkittävintä ohjaustyötään, Marlon Brandon tähdittämää ”Kummisetä” (oikean maailman *Kummisetä* ilmestyi 1972) Suomeen Helsinkiin. Innokkeena Suomessa kuvaamiselle toimivat matalammat kustannukset ja työrauha. Paikalliseksi avustajaksi elokuvaa tekemään palkataan suomalaisohjaaja Mikko Niskanen. Niskanen on romaanin päähenkilön Raimon idoli, ja kuvauksista kuultuaan Raimo tietenkin yrittää kaikin voimin päästä mukaan elokuvan kuvauksiin, josta puolestaan seuraa lukuisia farssimaisia juonenkäänteitä.

Romaanin rikasta huumoria voisi purkaa monesta suunnasta, mutta koska fokusoin juuri Hotakaisen tuotannolle erityisiin huumorin muotoihin, kiinnitän huomiota inkongruenttiin maailmojen yhdistämiseen. Romaanissa syntyy jatkuvasti koomisia tilanteita, kun maailmankuulut elokuvantekijät seikkailevat Suomessa ja toimivat tavallisten suomalaisten kanssa. Erityisen usein koomisiin tilanteisiin päätyy elokuvan tähtinäyttelijä Marlon Brando.

Romaanin Marlon Brando on kiinnostunut Suomesta ja suomalaisuudesta. Kerronnassa isketään silmää elokuvahistorian tuntijoille, kun Brando kyselee innokkaana hotellin tarjoilijalta Mika Waltarista ja toteaa tämän olevan ”hieno mies” (*Sydänkohtauksia*, 119). Brandonhan oli aikanaan määrä näytellä *Sinuhea* *Sinuhe egyptiläisen* Hollywood-filmatisoinnissa, mutta hän vetäytyi roolista viime hetkellä. Historiallinen Marlon Brando myös vieraili Suomessa vuonna 1967, mutta ei luonnollisestikaan kuvaamassa *Kummisetää*, kuten romaanin maailmassa. Hotakaisen vaihtoehtohistorian Brando seikkailee fiktiivisessä Helsingissä ja muiden puuhiensa muassa herättää pahennusta suhaamalla taksilla Haltialan eläintilalle viettämään aikaa suomenhevosten kanssa epäilyttävissä olosuhteissa.

Romaanin fiktiivisessä todellisuudessa ei ole kielirajoja. Suomalaiset ja yhdysvaltalaiset ymmärtävät toisiaan sujuvasti. Niinpä Brandolla on suora pääsy suomalaiseen kulttuuriin, ja hotellihuoneessaan hän katselee televisiota. Erityisesti hän viehättyy Hannu Karpon dokumentista, jossa legendaarinen toimittaja haastattelee Eino Poutiaista, 1960–1970-luvuilla merkittävää Suomen Maaseudun Puolueen poliitikkoa:



Brando piti heti Poutiaisen hahmosta. Hänelle tuli mieleen *Easy Rider* -elokuva ja hän päätti soittaa Dennis Hopperille, josko tämä oli matkinut vapaan elämäntyylinsä tältä suomalaiselta mieheltä. Karpo luonnehti Poutiaista värikkäin sanankääntein ukon körötellässä tietä pitkin. Pitkä kamera-ajo, mutta tehokas, Brando ajatteli ja tuli hyvälle tuulelle. Aivan vitun uskottava, Brando päätteli, ei ihme, että tuo mies on voittanut vaalit. (*Sydänkohtauksia*, 118.)

Dokumentilla (kuten kaikilla romaanin mainitsemilla kulttuurituotteilla ja julkisilla henkilöahmoilla) on vastineensa todellisuudessa. Brandon katselema dokumentti on vuonna 1972 kuvattu *Vaiennut viulu*, jossa Poutiaisen elämäntarinan myötä kerrotaan myös suomalaisen maaseudun tarinaa, sillä dokumentissa Poutiainen palaa viimeisen poliitikon työpäivänsä jälkeen takaisin kotiseudulle Pohjois-Karjalaan pienviljelijäksi. Katkelmasta huomataan, kuinka romaanin komiikassa kerrotaan inkongruentteja yhteentörmäyksiä. On koomista, että valtavaa Hollywood-produktiota kuvataan juuri pienessä Suomessa, on koomista, että yksi maailman kuuluisimmista näyttelijöistä ihastuu juuri SMP:n kansanedustajaan (siinä määrin että olettaa *Easy Rider* -elokuvan moottoripyöräestetiikan omaksuneen vaikutteita Poutiaisen moposta) ja on koomista, että suomalainen maaseutu näin kytketään Hollywood-elokuvan läpikotaisin urbaaniin maailmaan. Tällaisessa inkongruenssissa on jälleen kerran kyse skaalasta: sekoittamalla isoa ja pientä, kuten Hollywood ja Suomen maaseutu, Hotakainen yllättää lukijansa odotukset humoristisesti. Maailmojen yllättävät limittymät ovat tärkeä osa Hotakaisen huumorin poetiikkaa.

## Kriittinen huumori

Hotakaisen tuotanto on usein kritiikissä sidottu postmodernismiin, ja monet postmodernismille tyypilliset piirteet, kuten metafiktiivisyys, intertekstuaalisuus, parodisuus ja ironisuus (Hallila 2006, 60–62), so-pivatkin Hotakaisen tuotantoon. Kirjailija itse kuitenkin vastustaa niin postmodernistin kuin humoristinkin leimoja. Teoksessa *Miten kirjani*

ovat syntyneet Hotakainen (2000, 160) kirjoittaa seuraavasti: ”Minua on kutsuttu humoristiksi, surrealistiksi ja postmodernistiksi. Kaksi viimeistä kääntävät mahdolliset ostajat kirjakaupan ovelta, humoristi sen sijaan viestii kotoisasti, että tässähan saattaa olla vekkuli, vedellä jatkettu Aapeli-vainaa. Ei ole.” Sitaatin Aapeli eli Simo Puupponen on yksi suomalaisen kirjallisuuden keskeisiä humoristeja, jonka pakinoita, humoreskeja ja romaaneita leimaa hyvántahtoinen, lempeä ja aurinkoinen huumori. Olen samaa mieltä kirjailijan kanssa siitä, että Hotakaisen laatu humoristina on kaukana Aapelin huumorin poetiikasta. Toisin kuin Aapelilla, Hotakaisen huumori kulkee aina rinta rinnan vakavan, traagisen ja kriittisen aineksen kanssa.

Edellä artikkelissani olen keskittynyt Hotakaisen huumorin poetiikan koomisen pakkomielteisiin henkilöhahmoihin, ruumiilliseen komiikkaan sekä inkongruenttiin maailmojen sekoittamiseen. Mitkään näistä eritellyistä huumorin keinoista eivät ole aikalaistekstissä 1990- ja 2000-luvuilla täysin ainutkertaisia. Esimerkiksi Miika Nousiaisen romaani *Vadelmavenepakolainen* (2007) kuvaa varsin hotakaismaiseen tapaan koomisen pakkomielleen riivaamaa päähenkilöä, ja Johanna Sinisalon romaani *Sankarit* (2003) leikittelee maailmojen sekoittamisella yhdistäessään nykymaailmaa *Kalevalaan*. Hotakaisen tuotannossa näihin komiikan muotoihin yhdistyy kuitenkin yhteiskuntakriittisyys. Käsitelen siksi vielä yhteen vetäen Hotakaisen huumorin kriittisyyttä. Siirryn tarkastelussa lähemmäksi huumoriin liittyvää tulkinnan tasoa eli temaa, jota toki edelläkin on osin sivuttu.

Romaanissa *Ihmisen osa* käsitellään jälleen rahaa. Romaanin keskeisin henkilöahmo on entinen nappikauppias Salme Malmikunnas, joka entistä nappikauppaa isompana bisneksenä myy elämäntarinansa tarinoista ehtyneelle kirjailijalle. Rahan, myymisen ja muuttuneen työelämän teemat kulkevat mukana Salmen läheisten kautta. Yksi tällainen temaattisesti latautunut sivuhahmo on Pekka Malmikunnas, Salmen poika, joka esittää äidilleen menestyjää, vaikka on pudonnut työelämän ulkopuolelle.

Pekalla ei ole rahaa ruokaan, ja päivät pitkät hän harhailee Helsingin keskustassa erilaisten kauppojen ja ylellisten palvelujen liepeillä vailla mahdollisuutta ostaa itselleen tarvitsemaansa. Pekan kohtalo on surulli-

nen, ja yltäkylläisyydessä elävän ympäröivän maailman suhtautuminen häneen on julman välinpitämätöntä. Tästä huolimatta hahmoon sisältyy myös aimo annos koomisuutta. Pekka nimittäin innovoi jatkuvasti toinen toistaan kekseliäämpiä tapoja selvitä taloudellisesti. Yksi Pekan keinoista on valeperulaisena katusoittajana toimiminen. Rusketusaineella sivellyin kasvoihin ja valeviiksissä hän soittaa Kolmen Sepän patsaalla panhuilua ja laulaa kondorikotkasta. Toinen hänen vakiokeinonsa on soluttautua vieraiden ihmisten hautajaisiin saadakseen syödä hautajaisien tarjoiluja. Onnistuakseen hänen on esitettävä surevaa omaista ventovieraalle vainajalle, mikä johtaa monenlaisiin koomisiin käänteisiin.

Kolmantena keinona selviytymiseen Pekka käyttää kauppojen ruoka- maistatuksia, joista erilaisten valepukujen turvin voi käydä hakemassa suupaloja useampaankin otteeseen. Tästä oivalluksestaan hän alkaa kehittää myös liikeidea. Hän laatii maistiaismuistion, kartan ja ohjeistuksen kaupungin parhaista maistatuspaikoista ja aikoo myydä muistiotaan kahden euron kappalehintaan ”tippuneille” (*Ihmisen osa*, 173) eli työelämän ja tukien ulkopuolelle jääneille. Pekka kiiruhtaa esittelemään ideaansa Hujopille, hylätyssä Nissan Cherryssä asuvalle alkoholistille, joka ennen tipahtamistaan on työskennellyt esimerkiksi Stockmannin miestenvaateosaston sisäänostajana. Seuraa kohtaaminen, jossa Pekka ja Hujoppi keskustelevat liikeideasta ja Hujoppi erittelee suunnitelman ongelmakohtia:

– Ensinnäkin asiakaskunta on paikoin fyysisesti rajoittunutta, heistä suurimmalla osalla ei ole minkäänlaisia edellytyksiä liikkua pitkiä matkoja väsymättä tai harhautumatta [– –]. Toiseksi joillakin kohderyhmään kuuluvilla saattaa olla vaikeuksia naamioitumisessa, ehkä heillä ei ole siihen puuhaan riittävästi hermosoluja tallella [– –]. Kolmanneksi muistiossa ei ole, ainakaan näin nopeasti vilkaistuna, riittävästi hiilihydraatteja[.] (*Ihmisen osa*, 176.)

Hujopin (ja siteeratun katkelman ympärillä myös Pekan) puhetapa törmää tyyllillisesti tilanteeseen, jossa keskustelu käydään. Pekan saapuessa Hujopin luo tämä retkottaa pitkällisen alkoholisminsa uuvuttamana puoliksi autossa ja puoliksi nurmikolla, ja puheen katkaisee repivä tu-

pakkayskä. Silti puhetapa on analyttinen ja tilanne tuttu bisnesmaailmasta. Pekka *pitchaa* ideojaan eli pitää myyntipuhetta, ja molemmat keskustelijat tempautuvat puhumaan talouskielellä. Termit, kuten *asiakaskunta* tai *kohderyhmä*, ovat räikeässä ristiriidassa sen kanssa, että puheen kohteena olevat ihmiset ovat täysin syrjäytyneitä ja varattomia. Myös Hujopin esittämistä kriittisistä näkökulmista kolmas, kysymys ravintokoostumuksesta, on ristiriidassa sen kanssa, että ”asiakaskunta” käytännössä näkee nälkää.

Kohtauksen tyyliä on kyse inkongruenssista, jossa talouspuhe tunkeutuu vieraalle alueelle: syrjäytettyjen ihmisten maailmaan. Mutta onko kohtauksessa kyse koomisesta inkongruenssista? Onko kohtaus humoristinen? Tässä kohden on syytä lyhyesti palata huumorin kirjallisuustieteelliseen määritelmään. Suomen kielessä huumoriin on liitetty usein tunteisiin liittyviä määreitä. Jo taidefilosofi K. S. Laurilan (1918, 285–286) aikanaan esittämän määritelmän mukaan huumori tarkoittaa tietynlaista tunnetilaa ja ”vallitsevaa tunnesävyä” ihmisessä: katsomis- ja suhtautumistapaa elämään. Huumori ymmärretään siis suhteessa emootioihin, kuten hyväntahtoisuuteen (huumorin ja emootioiden suhteesta ks. Knuutila 1991, 95). Näin tekee myös Hotakainen itse ajattellessaan humoristisen kirjailijan olevan väistämättä ”vedellä jatkettu Aapeli-vainaa”. Näin ajateltuna kohtausta tuskin voi pitää humoristisena, sillä käsiteltävä aihe on vakava: kuvattu yhteiskunta on äärimmäisen epätasa-arvoinen ja on irvokasta, että talouspuhe työntyy myös kaikkein heikoimmassa asemassa olevien ihmisten kommunikaatioon.

Huumoria ei kuitenkaan tarvitse kytkeä hyväntahtoiseen ja lempeään tunneilmapiiriin, vaan sitä voidaan käyttää yläkäsitteenä kaikelle koomiselle. Näkemykseni mukaan (joka on lähellä käsitteen käyttötappaa englanninkielisessä tutkimustraditiossa) huumori vetoaa paitsi tunteeseen myös kognitioon rakentamalla yllättäviä yhteentörmäyksiä (inkongruenssia). Hyväntahtoisuus ei siis ole nähdäkseen huumorin edellytys, mutta ollakseen hauskaa inkongruenssin tulee kyllä toteutua leikkisässä moodissa (leikin ja inkongruenssin suhteesta ks. Morreal 2009, 50; Laakso 2014; 32–33), joka käytännössä tarkoittaa tunteellista etäännyttämistä siten, ettei esitetty inkongruenssi tule tulkituksi esimerkiksi kauhistuttavana. Leikkisyys ei kuitenkaan sulje pois kriittisyyttä, ja

tästä syystä katson Hotakaisen kirjailijanlaadulle ominaisen koomisen ja vakavan yhteiskunnallisen aineksen limittymisen soveltuvan hyvinkin luonnehdittavaksi huumorina.

Romaani *Tarina* kuvaa Hotakaisen tuotannolle tyypillisesti isoa rakennemuutosta: maaseudun tyhjenemistä ja ruumiillisen työn katoamista sekä näistä seuraavaa kaupunkien asunnottomuutta ja yleistä kurjistumista. Vastauksena asuntopulaan romaanin maailmassa aloitetaan kokeiluhanke, jossa asuntoja tarjotaan niille, joilta saadaan kerätyksi tarpeeksi kiinnostava elämäntarina. Näin romaani kasvaa tarinallistuneen todellisuuden kritiikiksi: vain ne, joilla on tarina, ovat yhteiskunnan tukea ansaitsevia. Tarinallistuneen kulttuurin kritiikki ei ole Hotakaisen tuotannossa uusi teema. Romaani *Klassikko* nauraa kirja-alaa vaivaavalle avautumisbuumille, jonka seurauksena kaikkia kirjailijoita vaaditaan taiteellisesta laadusta tinkien kirjoittamaan avointa ja tunnustuksellista tekstiä omasta elämästään. Romaanissa *Ihmisen osa* tarinamarkkinoista kärsii ehtynyt kirjailija, joka ostaa Salme Malmikunnaksen elämän kirjallisuutensa käyttövoimaksi. Näin elämästä tulee kauppatavaraa. Kaikki mainitut romaanit ovat siis temaattisesti yhteiskuntakriittisiä ja teemaltaan vakavia. Samaan aikaan ne sisältävät runsaasti huumoria, jota voi luonnehtia satiiriseksi.

Satiiri tarkoittaa kirjallista esitystapaa, joka pyrkii osoittamaan kulttuuriin ja yhteiskuntaan liittyviä epäkohtia purevan ivan ja pilkan keinoin (Kivistö 2012, 13). Satiirin ja huumorin välinen rajapinta on horjuva. Sari Kivistön (2012, 13) mukaan satiiri on useimmissa tapauksissa huumoria purevampaa ja huumorille usein tyypillisinä pidetyt myötätunto ja hyväntahtoisuus puuttuvat (ks. myös Highet 1972/1962, 21). Toisaalta juuri hauskuus erottaa satiirin puhtaasti kritiikistä tai pilkasta (mt.). Vaikka Hotakaisen romaanituotanto ei nähdäkseni koostu laji-tyypillisesti puhtaista satiireista, pidän Hotakaisen huumoria kuitenkin luonteeltaan voimakkaan satiirisena.

Yksi kriittisen satiirisen huumorin keskeisiä keinoja, joka toistuu voimakkaasti Hotakaisen tuotannossa, on tyypittely. Kun ihminen redusoidaan tyyppiä, häneltä riistetään vapaus. Tyypittely hahmo toimii rajoitetusti ja yllätyksettömästi hahmolle asetettujen sääntöjen mukaisesti. (Hodgart 2010/2009, 120.) Hotakaisen proosatuotannossa tyyppihah-

mot toistuvat korostuneesti, sillä henkilöhahmot saavat jopa lukuja otsikoivia rooleja, jotka usein ilmentävät heidän asemaansa yhteiskunnassa, sosiaalisissa suhteissa tai työelämässä. Esimerkiksi romaanissa *Ihmisen osa* lukuja nimikoivat tyyppiroolit, kuten *jonottaja*, *kuljettaja*, *auttaja* ja *välittäjä*, ja romaanissa *Juoksuhaudantie* erilaiset päähenkilön viholliset kulkevat lukujen otsikoissa nimityksillä *he* (kerrostalokyttävät naapurit) ja *ne* (vihamieliset omakotitaloasujat). Nämä tyyppiluokat eivät välttämättä itsessään ole humoristisia vaan romaanien yhteiskuntakritiikin välineitä. Usein Hotakaisen proosassa tyyppittely kuitenkin tapahtuu koomisesti redusoiden, kuten *Juoksuhaudantiessä*, jossa Matti tekee jatkuvasti tarkkoja muistiinpanoja omakotitaloasujista ja sitä kautta keskiluokasta (Hotakaisesta keskiluokkaa suomivana satiristina ks. Riikonen 2012, 366):

Lopuksi: Kaikilla on nurmikko. Kaikilla on koira. Kaikilla on sadantuhannenmarkkan auto. Kaikilla on kaksi lasta. Kaikilla on ruohonleikkuri. Kaikki pelkäävät, että joku tulee ja vie kaiken. Pihapiiri-lehti on pelon pää-äänenkannattaja. (*Juoksuhaudantie*, 81.)

Tyyppittelyn lisäksi Hotakaisen kriittinen satiiri ilmenee myös muunlaisena kärjistyksenä ja liioitteluna. Romaanissa *Tarina* pureva yhteiskuntasatiiri on tällaista luvussa, jossa kuvataan konkurssiin menneitä jättiläismäisiä kauppakeskuksia, jotka saneerataan hätäisesti köyhien asunnottomien, ”Mutikaisten”, käyttöön. Romaanin kapitalismikriittinen eetos nousee esiin, kun kertoja alkaa yllättäen fabuloida eri tuotemerkkien kokemasta pettymyksestä siihen, miten kauppakeskusta uusiokäytetään:

Ruotsalaiset miljonäärikaksoset Hennes ja Mauritz olivat vaattetaneet kokonaisen maanosan, ja joutuivat nyt katsomaan vierestä, kun työmiehet heivasivat viimeisetkin kausirätit sekajätteisiin, minkä jälkeen Mutikaiset raijasivat kovaäänisesti pajattaen ilmapatjansa myymälään. Hennes oli epätoivoinen, mutta Mauritz muistutti globalisaation olevan tyly isäntä, joka vaihtaa paikkakuntaa heti, jos raha ei liiku. (*Tarina*, 28–29.)

Hennes & Mauritz -vaatejätin personoituminen tunteikkaiksi personifikaatioiksi synnyttää tekstiin inkongruenttia huumoria. Muutkin tuotemerkit personoituvat eläviksi, vaikka romaanin maailma on enimmäkseen realistinen. Giorgi Armani ja Björn Borg ovat katkeria tilanteesta, ja Jack ja Jones kokevat enää alistuneisuutta. Yksi eloon heräävistä tuotemerkeistä on Muumipeikko, jonka Moomin Shopilla ei enää ole kauppakeskuksessa tulevaisuutta. Tunnetun kirjailijan luoman hahmon muuttuminen brändiksi kiihdyttää tekstin kriittisyyttä entisestään mutta tuottaa samalla komiikkaa. Nauru ja kriittisyys kulkevat romaanissa erottamattomasti yhtä matkaa.

Tarkoittaako kirjailijan huumorin kriittisyys sitten synkeyttä ja toivotomuutta? Eräänä modernin ja postmodernin kirjallisen huumorin keskeisenä juonteena on pidetty mustaa huumoria: modernismin ja postmodernismin kirjallisuuden huumoria on pidetty peräti entrooppisena. (O'Neill, 2017.) Perinteisten arvojen ja uskomusten murtuminen on synnyttänyt humoristista poetiikkaa, jossa kaiken perinpohjaiselle epävarmuudelle ja ihmiselämän traagiselle merkityksettömyydelle nauretaan. Tämänkaltaista huumoria edustaa esimerkiksi absurdismin järjenvastaisuus tai postmoderniin kirjallisuuteen liittyvä arvotyhjiö.

Hotakaisen tuotanto sijoittuu osin postmodernismiin. Hänen huumorin poetiikkaansa ei kuitenkaan nähdäkseni voi palauttaa mustaan huumorin tai ihmisuskonsa menettäneen maailman entrooppiseen komiikkaan. Hotakaisen huumori on postmodernista leikittelystä huolimatta ihmisläheistä: inhimillisiä heikkouksia satiirisesti kritisoivaa, mutta lopulta ihmisiä rakastavaa. Hotakaisen henkilöhahmot ovat karikatyyreinakin inhimillisiä eivätkä palaudu hyvän ja pahan kaltaisiin yksinkertaistaviin kategorioihin vaan säilyvät inhimillisen moniulotteisina.

## Lopuksi

Artikkelin aloittavassa Hotakais-sitaatissa hauskuutta on se, kun esine lentää kohteen ohi tai kakun sisältä ei löydy viilaa vaan lista paikoisista, joista viilan voi ostaa. *Buster Keaton. Elämä ja teot* -romaanista löytyvässä hauskuuden määritelmässään Hotakainen tiivistää yhden

oman komiikkansa keskeisistä juonteista: erilaisilla yllättävillä yhteensopimattomuuksilla leikittelyn. Inkongruenssi sinänsä on lähes kaiken huumorin ytimessä, mutta Hotakaisen komiikan yhteensopimattomuudet ovat omalaatuisia. Hotakainen hylkää realismin vaateet ja sekoittaa toden ja epätoden sekä ylevän ja alhaisen kaltaiset kategoriat. Hotakainen yhdistää toisiinsa kaukana toisistaan sijaitsevia kulttuureja tai elämänalueita ja luo näin hupaisan mahdollisia maailmoja.

Edellä olen tarkastellut Hotakaisen proosatuotannon huumorin poetiikkaa. Artikkelimittaisen tekstin puitteissa kokonaisen tuotannon kaiken huumorin analyysi on tietenkin mahdotonta, mutta olen pyrkinyt nostamaan esiin keskeisimpiä, näkyvimpiä ja omaleimaisimpia Hotakaisen huumorin poetiikan ulottuvuuksia: pakkomielleiset henkilöhahmot, ruumiillisen komiikan ja yhteensopimattomuudella leikittelyn sekä kriittisen aikalais satiirin. Monet näistä Hotakaisen hyödyntämistä huumorin keinoista ovat kaunokirjallisuudelle tyypillisiä, mutta kaikkien kirjailijoiden tavoin hän käyttää niitä omalla tavallaan ja omaan tunnistettavaan huumorin poetiikkaansa sitoutuen. Erilaisine hupailevine keinoineenkin Hotakaisen huumoria leimaa jatkuva yhteiskuntakriittisyys. Kriittisyys voidaan ajatella kirjailijan huumorin ”kivikasvoisuutena” – humoristisen ja vakavan aineksen limittymisenä, joka tekee juuri Hotakaisen huumorista omalaatuista. Hotakaisen tuotanto ei tietyistä postmodernistisistä piirteistään huolimatta ole arvorelativistista, eikä Hotakaisen huumori kriittisyydestään huolimatta ole kyynistä vaan humaania. Huumorin humanisuus ilmenee kerronnan rakenteissa. Romaanien kerronta tavoittelee usein suuria yhteiskunnallisia kehityslinjoja: rahan, markkinoiden ja vallan historiaa. Vaikka yhteiskunnallisia kehityskulkuja kuvataan nauraen ja usein ivallisen satiirin keinoin, ovat kerronnan keskiössä yksilöt, joita kerronnan eetoksessa kuvataan puutteineen ja naurettavuuksineenkin ihmistä ymmärtäen.

## Kaunokirjallisuus

Hotakainen, Kari 1991. *Buster Keaton. Elämä ja teot*. Helsinki: WSOY.

Hotakainen, Kari 1999. *Sydänkohtauksia*. Helsinki: WSOY.



- Hotakainen, Kari 2001/1997. *Klassikko. Omaelämäkerrallinen romaani autoilevasta ja avoimesta kansasta*. Helsinki: WSOY.
- Hotakainen, Kari 2003/2002. *Juoksuhaudantie*. Helsinki: WSOY.
- Hotakainen, Kari 2006. *Huolimattomat*. Helsinki: WSOY.
- Hotakainen, Kari 2009. *Ihmisen osa*. Helsinki: Siltala.
- Hotakainen, Kari 2020. *Tarina*. Helsinki: Siltala.

## Tutkimuskirjallisuus

- Bahtin, Mihail 2002/1995. *François Rabelais. Keskiajan ja renessanssin nauru. (Tvorčestvo Fransa Rable i narodnaja kultura srednevekovja i renessansa, 1965.)* Suom. Tapani Laine ja Paula Nieminen. Helsinki: Like.
- Bergson, Henri 2006/1900. *Nauru. Tutkimus komiikan merkityksestä. (Le Rire. Essai sur la signification du comique, 1900.)* Suom. Sanna Isto ja Marko Pasanen. Helsinki: Lokikirjat.
- Calder, Andrew 1996/1993. *Molière. The Theory and Practice of Comedy*. Lontoo: The Athlone Press.
- Hallila, Mika 2006. *Metafiktion käsite. Teoreettinen, kontekstuaalinen ja historiallinen tutkimus*. Joensuu: Joensuun yliopisto.
- Highet, Gilbert 1972/1962. *The Anatomy of Satire*. Philadelphia: University of Philadelphia Press.
- Hodgart, Matthew 2010/2009. *Satire. Origins and Principles*. New Brunswick & Lontoo: Transaction Publishers.
- Hotakainen, Kari 2000. Kari Hotakainen. Haavikko Ritva (toim.), *Miten kirjani ovat syntyneet*. Helsinki: WSOY, 148–162.
- Husa, Mikko 2003. Kuuden metrin päässä on kaikki. *Helsingin Sanomat* 26.1.2003.
- Hypén, Tarja-Liisa 2015. *Minä olen imagoni. Jari Tervon tuotanto, brändi ja kirjallisuus*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Isomaa, Saija 2021. Poetiikka keskitason teoriana. Tieteenteoreettisia näkökulmia 1900-luvun poetiikkakeskusteluun. *Avain* 1/2021, 56–73.
- Kivistö, Sari 2012. Johdanto. Sari Kivistö ja H. K. Riikonen, *Satiiri Suomessa*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 12–29.
- Knuuttila, Seppo 1991. *Kansanhuumorin mieli. Kaskut maailmankuvan aineksena*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Kupiainen, Unto 1937. *Juhani Ahon huumori*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Kupiainen, Unto 1947. *Unto Seppäsen huumori*. Helsinki: Otava.
- Laakso, Maria 2014. *Nonsensestä parodiaan, ironiasta kielipeleihin. Monitasoinen huumori ja kaksoisyleisön puhuttelu Kari Hotakaisen Lastenkirjassa, Ritvassa ja Satukirjassa*. Tampere: Tampere University Press.
- Laakso, Maria 2015. "Laskutan yksinäisyydestä, lievitän sitä maksua vastaan." Seksuaalisuus ja ekonomisaatio Kai Hotakaisen romaanissa *Huolimattomat*. *Avain* 2/2015, 80–95. <https://doi.org/10.30665/av.74987>

- Laakso, Maria 2016. Liikaviisas lyö rahoiksi. Pauli Kohelon romaanien inkongruentti korniikka humoristisen suomalaisen kansankuvauksen perinteessä. *Avain* 4/2016, 23–38. <https://doi.org/10.30665/av.66177>
- Laurila, K. S. 1918. *Estetiikan peruskysymyksiä. I osa*. Porvoo: WSOY.
- Morreal, John 2009. *Comic Relief. A Comprehensive Philosophy of Humor*. Chickchester: Wiley-Blackwell.
- Mäkelä, Janne 1992. Kun hauska ja vakava paiskaavat kättä. *Iisalmen Sanomat* 26.1.1992.
- O'Neill, Patrick 2017. *The Comedy of Entropy: Humour/Narrative/Reading*. Toronto: Toronto University Press.
- Perttula, Irma 2015. Koomisesta groteskiin. Esimerkkiaineistona Rosa Liksomien Kreisland ja Andrus Kivirähkin Romeo ja Julia. Seppo Knuutila, Pekka Hakamies ja Elina Lampela (toim.), *Huumorin skaalat. Esitys, tyyli, tarkoitus*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 246–263.
- Rantanen, Kimmo 1993. Hotakainen putsasi pöydän. *Turun Sanomat* 29.10.1993.
- Riikonen, H. K. 2012. Keskiluokka ja keskitie satiirin kohteena: Kari Hotakainen. Sari Kivistö & H. K. Riikonen, *Satiiri Suomessa*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 365–379.
- Russell, Peter E. 1969. "Don Quixote" as a Funny Book. *The Modern Language Review*, 64:2, 312–326.
- Salonen, Juha 1997. Vakava suhde Alfa Romeoon. *Helsingin Sanomat* 4.10.1997.
- Sperber, Dan & Deirdre Wilson 1981. Irony and the use-mention distinction. P. Cole (toim.), *Radical Pragmatics*. New York: Academic Press, 295–318.
- Tervo, Jari 1982. Esikoisia. *Kansan Uutiset*. 25.4.1982.
- Vehkoo, Johanna 2006. Maailma on seksistä sairas. *Aamulehti* 16.9.2006.

# Monet Yli-Juonikkaat

## Tekijänimen käyttö Jaakko Yli-Juonikkaan kirjailijapoetiikassa

*Laura Piippo*

 <https://orcid.org/0000-0002-8226-8689>

Artikkelini tarkastelee Jaakko Yli-Juonikkaan kirjailijapoetiikkaa tarkentaen kirjailijan tapaan hyödyntää sekä tekijänimen että laajan paratekstuaalisuuden suomia mahdollisuuksia erilaisille kaunokirjallisille kokeiluille. Yli-Juonikas on paitsi omaleimainen, myös jo varsin laajan kaunokirjallisen tuotannon julkaissut nykytekijä, jonka teoksissa yhdistyvät erilaiset tyylit, näiden parodiat ja pastissit sekä monenlaisilla tekstien- ja medioidenvälisyyksillä operoivat kokeilut. Esitän, että Yli-Juonikkaan tuotannon ja hänen kirjailijapoetiikkansa yksi keskeinen piirre on näiden ohella tekijyydellä ja sen merkityksillä leikittely, mitä kuvaan kirjailijapoetiikalle likeisellä tekijäpoetiikan käsitteellä. Keskeinen väline tässä on kirjailijan oman nimen käyttö ja sen avaamat tulkinalliset ja tekijyyttä venyttävät mahdollisuudet. Kirjailijapoetiikka (Isomaa 2021) kuvaa käsitteenä tekijän tuotannon omalakisias ja kokoavia piirteitä. Tekijäpoetiikka taas kytkeytyy voimakkaasti tekijyyden kysymyksiin, vaikka konteksti onkin nimenomaan kirjallisuus ja usein myös kirjailijuus. Tekijä kuitenkin implikoi käsitteenä kirjailijaa voimakkaammin auktorialisuuden, omistajuuden ja sanalla sanoen tekijyyden merkityksiä: kuka tekstin on tuottanut ja millaisia merkityksiä tämä tekijyys tekstiin tuottaa.

Kirjallisuudentutkija Kaisa Kurikka (2013, 33) huomauttaa Andrew Bennettia (2005, 66) mukaillen, että ”tekijätutkimuksessa on vaikuttanut joko–tai-asetus eli vimma kieltää tekijän merkitys kokonaan tai vastakohtaisesti sille palauttaa kaikki merkitykset tekijään.” Kiinnostus tekijää kohtaan on kuitenkin viime vuosikymmeninä jälleen nostanut päätään kirjallisuudentutkimuksessa (Kurikka 2016/2013, III; Berensmeyer 2023, 21–22), vaikka strukturalismista ponnistavissa tutkimussuuntauksissa tekijän ja kertojan välinen tiukka eronteko on myös yhä voimissaan (Berensmeyer 2023, 55–56.). Uusi kiinnostus ei aina tydy vain mukailemaan aiempaa. Samalla myös edeltävään tekijyyttä koskevaan tutkimukseen suunnattu katse on tarkentunut. Kuten Ingo Berensmeyer huomauttaa, kirjailijan ottaminen lähtökohdaksi on johtanut esimerkiksi ”tekijäfunktion” (Foucault 1977/1969) nostamiseen keskeiseksi siinä, miten diskurssit muotoutuvat tiedon ja vallan järjestyksiksi. Foucaultin käsitteellistyksen ja Barthesin ”tekijän kuoleman” (Barthes 1977/1967) myötä tutkijat ja kriitikot alkoivat keskustella entistä kiivaammin sekä kirjailijoista historiallisina toimijoina että heidän tuottamiensa tekstien tulkinnoista (ks. myös Isomaa, Björninen, Hatavara ja Jolma tässä teoksessa). Kirjailijan tekstuaalinen vaikutus tuli ymmärretyksi riippuvaisena historiallisista ja yhteiskunnallisista voimista (Stougaard-Nielsen 2019, 284) sen sijaan, että hänet nähtäisiin merkityksen ainutkertaisena hallitsijana (Chartier 1994/1992, 28). Näin ollen edes jälkistrukturalismi ei kirjallisuusteoriassa tarkoittanutkaan kirjailijuuden joutsenlaulua, vaan antoi ennemminkin uutta elinvoimaa tekijyyden tutkimukselle. (Berensmeyer 2023, 20.)

Kurikan mukaan tekijää on nykytutkimuksessa enenevässä määrin alettu huomioida ”yhtenä tulkinallisena tekijänä” (Kurikka 2013, 33), mutta Seán Burkea (2006, 39) seuraten rooli on Kurikan mukaan kuitenkin ristiriitainen: samanaikaisesti tekijää sekä vaaditaan siteeksi itse tekstin ja sen materiaalisen tuotannon ehtojen välille että häivytetään tai ohitetaan ideologisena, humanismin luomana tuotteena. Tekijää lähestytäänkin Burken (2006, 40) mukaan alati pois pyyhkiytyvänä nimenä tai funktiona, jonka taustalla vaikuttavaa yksilön elettyä elämää tai kokemusmaailmaa ei lopulta varsinaisesti sisällytetä tutkimukseen (Kurikka 2013, 33). Tästä näkökulmasta tekijä ja tekijyys tarjoaakin kiinnostavan

tulkinnallisen aspektin myös teosten ja niiden poetiikan tarkkaan luetaan.

Analyysini keskittyy avaamaan Yli-Juonikkaan romaaneissa, novellikokoelmissa sekä muissa julkaistuissa teksteissä rakentamia (osin fiktiivisiä) kirjailijuuden paikkoja ja kuvauksia. Usein nämä kytkeytyvät kirjailijan tapaan käyttää omaa nimeään osana kaunokirjallista tekstiä. Sannalla sanoen kyse on poetiikasta, jossa tekijän tekstinsisäisten ja -ulkoisten positioiden fiktiivisyyttä on vaikea tai mahdotonta päätellä. Aineiston muodostaa tekijän tuotannosta rajattu joukko intermediaalisen tekijyyden esittämisen kannalta keskeisiä teoksia: *Uudet uhkakuvat. Novelleja!* (2003), *Neuromaani* (2012), *Jatkosota-extra* (2017), *Neljä ratsastajaa: Yö on viisain* (2018) ja *Neljä ratsastajaa 5: Teppo joutuu lahtiin* (2022). Otos pitää sisällään myös erilaisia yhteiskirjoituksia ja -teoksia, jollaisista muodostuu yhdessä Harry Salmenniemen kanssa kirjoitettu, *Nuoressa Voimassa* ja *Parnassossa* 2019–2022 ilmestynyt ”Vastinesotana” tunnettu kirjeenvaihto. Tällaisen yksittäiseen teokseen nähden ulkoisen mutta Yli-Juonikkaan tuotantoon nähden sisäisen tekijyyden lähempi kertomuksentutkimukseen ja tekstienvälisyyden teorioihin nojaava analyysi yhdessä teosten analyysin kanssa avaa näkymän Yli-Juonikkaan tekijäpoetiikan yhteen osa-alueeseen. Lisäksi se valottaa niitä mekanismeja, joilla tekijä asettuu teostensa parateksteihin digitaalisten ympäristöjen ja moninaistuvan intertekstuaalisen ja intermediaalisen mediakentän tekstitodellisuudessa.

Väitän, että tämän keinovarannon hyödyntäminen avaa teoksiin uusia tulkinnallisia ulottuvuuksia. Samalla on kuitenkin paikallaan painokkaasti muistuttaa, että tekijäyysproblematiikka on vain yksi osa Yli-Juonikkaan moni-ilmeistä kirjailijapoetiikkaa ja kaunokirjallista repertoaaria.

Seuraavaksi käsitelen tapoja, joilla tekijän ja teoksen suhdetta voidaan käsitteellistää nykyisen kirjallisuus- ja mediakentän näkökulmista, joihin myös Yli-Juonikkaan tuotanto ja tekijäyys asettuu. Keskityn erityisesti teosta ja sen suhdetta ulkopuoleensa erittelevää paratekstuaalisuutta sekä tekijään liittyviä käsitteellistyksiä ottaen huomioon sen, että nykykirjallisuudessa myös tekijäyys on vahvasti kytköksissä digitaaliseen ympäristöön (Roine & Piippo 2021b). Vaikka käsittelemäni Yli-Juonikkaan tuotanto on painettua, vaikuttaa digitaalinen ympäristö siihen laajem-

pana kulttuurisena viitekehysenä, jossa tekstien tuottaminen ja vastaanotto tapahtuu.

## Tekijä, lukija ja parateksti liikkeessä

Yli-Juonikkaan nimi esiintyy hänen tuotannossaan usein monessa muussakin yhteydessä kuin teoksen kannessa merkitsemässä kirjan kirjoittajaa. Myös tämä verrattain selkeästi määrittyvä tekijyys on tosin paikoin huojuvaa. Yli-Juonikkaan kirjailijauran alkuvaiheeseen liittyi osin tietoisesti tuotettua arvailua ja epäselvyyttä kirjailijan henkilöllisyydestä sekä siitä, onko kyseessä mahdollisesti pseudonyymi: Esikoisteoksen *Uusien uhkakuvi*en (2003) julkaisemisen aikaan Yli-Juonikas esiintyi teoksen kansiliepeessä huppu silmillään, ja myös hänen koko henkilönsä olemassaolosta heräsi epäilyjä tutkija Markku Eskelisen ilmoittauduttua verkkokeskustelussa Yli-Juonikkaaksi (Melender 2010). Tapaus osoitautui kuitenkin pian eräänlaiseksi pilaksi (Piippo 2016, 353). Tekijän nimeen ja identiteettiin liittyvä huojunta avaa myös teoreettisen tarkastelun kohteeksi kysymyksen siitä, miten tällaista tekijyyden tekstuaalista, myös teoksen ulkopuolelle vuotavaa performanssia tulisi lähestyä.

Paratekstin käsite tarjoaa yhden selkeän viitepisteen etsittäessä pitävää otetta niin painettujen kuin digitaalistenkin teosten poetiikan ja tekijäfunktion analyysiin. Gérard Genette määrittelee paratekstin<sup>1</sup> niiksi keinoiksi ja välineiksi sekä kirjan sisä- että ulkopuolella, jotka muovaavat keskeisen osan kirjan, tekijän, julkaisijan ja lukijan välisistä suhteista (Genette 1997b, 5–6). Parateksti voidaan jakaa kirjasta tai muusta teosta kannattelevasta muodosta irrallaan tai etäällä oleviksi epiteksteiksi ja sen välittömään yhteyteen ja ympärille sijoittuviksi periteksteiksi. Epitekstiin

1 *Transtekstuaalisuus* on Gérard Genetten teoksessaan *Palimpsests* (1997a) lanseeraama, laajasti ymmärretty tekstienvälisyyttä kuvaava käsite. Genetten määrittelemä transtekstuaalisuus pitää sisällään viisi alalajia, jotka ovat paratekstuaalisuus, metatekstuaalisuus, intertekstuaalisuus, arkkitekstuaalisuus ja hypertekstuaalisuus. Erilaiset tekstuaaliset suhteet ovat myös kaunokirjallisen toiston konkreettisia ilmentymiä, eivätkä ne ole toisensa poissulkevia tai selvärajaisia (mt., 7). Genetten transtekstuaalisuuden lajeista paratekstuaalisuus on keskeisin, kun tarkastellaan tekijän suhdetta teokseen. Parateksti, tai kotoisammin kynnysteksti (Lyytikäinen 1991; Keskinen 1993), antaa muodon ja merkityksen tekstuaaliselle kokonaisuudelle.

lasketaan usein kritiikit ja tekijän kommentaarit, kun taas periteksteihin luetaan muun muassa tekstin typografia, tekijän nimi, kansi suunnitelluineen, teoksen nimi, esilehdet, omistukset ja jälkikirjoitukset. (Genette 1997b, 5–6, 34.)

Viime vuosina paratekstien merkitys on korostunut esimerkiksi keskusteluissa niin kutsutusta post-postmodernistisesta romaanista sekä multimodaalisista ja -mediaalisista teksteistä (Tavares 2017; Roine & Piippo 2021a; Pignagnoli 2023), joita myös monet Yli-Juonikkaan teoksista edustavat tai hyödyntävät. Kumpikin keskustelu liittyy vahvasti internetin merkityksen kasvuun ajan hengen ja kulttuurisen ilmapiirin ja ympäristön määrittämisessä. Nämä uudet kontekstit ovat saaneet aikaan paratekstuaalisuuden käsitteen muokkaamisen ja tarkentamisen sekä paratekstien roolin korostumisen myös lukijan näkökulmasta. Vaikka käsitteeseen on esitetty useita tarkennuksia ja uudelleenkontekstointeja, vallitsee keskustelussa kuitenkin yksimielisyys sen käyttökelpoisuudesta ja kuvausvoimaisuudesta. (Pignagnoli 2023, 1, 18–21.) Näiden erilaisten tekstuaalisuuksien ja niihin sisältyvien roolien erittely on tärkeää, sillä Yli-Juonikkaan tuotanto leikittelee usein juuri näillä positioilla ja merkityksillä, kuten tulen myöhemmin tekstiesimerkein osoittamaan. Näiden valossa olennaisimmaksi paratekstien uudelleenkontekstoinnin tavoiksi nousevat Dorothee Birken ja Birthe Christin (2013, 67–68) huomiot paratekstien funktioista, jotka he jaottelevat tulkinnallisiksi, kaupallisiksi ja opastaviksi. Jaottelu tekee näkyväksi paitsi paratekstien eri tekstilajit ja käyttötarkoitukset, myös mahdollisuuden niiden taiteelliseen tai keelliseen vastakarvaan käyttöön.

Toinen luentani kannalta olennainen tarkennus liittyy tekijän ja tekijyyden asemointiin ja siitä viestimiseen. Paratekstuaalisuus on kiinteässä yhteydessä siihen, miten tekijän paikkaa teokseen nähden asemoidaan. Genetten (1997b, 37–54) mukaan juuri tekijän nimi on teoksen nimen ohella teoksen keskeisin parateksti. Tätä samaa suhdetta, tekijän – kuten myös lukijan – paikkaa suhteessa teokseen on usein lähestytty Seymour Chatmanin narratiivisen kommunikaation mallin kautta (ks. myös Tammi 1992), joka erottelee toisistaan teoksen ulkopuolelle jäävät todellisen tekijän ja lukijan sekä teoksen sisällä toimivat sisäistekijän ja -lukijan sekä erilaiset kertojat ja kerronnan yleisöt. Paul Dawson kehittä-

tää mallinnusta edelleen paratekstuaalisuuden avulla esittäen, että siinä missä Genette käsittelee paratekstejä nimenomaan tekijän asettamina tai tekijän intentioita mukailevina, tulisi myös tekstien vastaanottajat – lukeva yleisö – analysoida tarkemmin osana paratekstuaalisuutta (Dawson 2012, 110). Tämä on kiinnostava huomio myös sikäli, että se avaa vastaanoton tekstit teokseen kiinnittyväksi paikaksi myös tekijyyden ja teoksen laajentumisen kannalta. Palaan tähän analyysiin myöhemmin artikkelissani. Dawsonin (2012) mukaan parateksti onkin nimenomaisesti diskursiivinen rakennelma, jonka muodostavien tekstuaalisten lausumien keskinäiset suhteet asettavat tekstin objektikseen. Tämä johtaa Chatmanin narratiivisen kommunikaation mallin uudelleenmuotoiluun kerronnan diskursiiviseksi malliksi, jossa epiteksti, periteksti ja teksti yhdessä muodostavat diskursiivisesti muotoutuneen paratekstuaalisen tilan, jossa liikkeessä eivät ole niinkään tekstin merkitykset kuin sen paikka ja merkitys julkisessa keskustelussa. (Mt. 110–111.) Ajatus etualaistaa entisestään teoksen paratekstien merkitystä sen poetiikan analyysissä ja tulkinnassa.

Paul Dawsonin mukaan fiktiivisiä tekstejä tulisikin tulkita paitsi kaukokirjallisenä fiktiona ja erillisinä teoksina, myös osana laajempaa julkista tekstuaalista avaruutta, johon myös tarkasteltavan teoksen fiktionulkoiset fiktiiviset ja ei-fiktiiviset tekstit kuuluvat (Dawson 2012, 104). Dawson nimeää Susan Lanseria seuraten kirjan peritekstit fiktionulkoisen äänen paikoiksi (mt., 107–108). Lähestymistapa ei ota lähtökohdakseen teoksen ulkoisten ja sisäisten tekstien välisiä eroja, vaan laajentaa paratekstin käsitettä tekijän ja toisaalta myös vastaanoton suuntaan, kuitenkin säilyttäen keskiössä itse teoksen. Malli ei myöskään keskity erontekoihin fiktiivisen ja ei-fiktiivisen välillä. Tällöin myös tekijän tekstuaalinen olemassaolo jäsenyy aiemmasta mallinnuksesta poikkeavalla tavalla osaksi teosta: sille avautuu laajan paratekstuaalisuuden kautta positioita, joissa tekijyyden tekstuaaliset merkit, kuten tekijän nimen käyttö voivat asettua sekä osaksi fiktion kudosta että fiktionulkoiseen viittaavaksi merkiksi. Tämä ”kaksoisroolitus” avaa myös mahdollisuuden tekijän nimeen liittyvien epitekstien analyysiin osana kulloisenkin kohdeteoksen tekstuaalisia piirteitä, valintojen ja niiden tuottamia vaikutuksia (vrt. mt.).



Dawson ymmärtää lukijuuden julkisen vastaanoton ja luentojen kautta. Lukijuus rakentuu tekstuaalisina käytäntöinä kolmella eri foorumilla: kirjallisessa *establishmentissa*, kuten kritiikeissä ja vastaavissa laajoissa toimitetuissa journalistissa teksteissä, akateemisissa teksteissä, kuten tutkimusartikkeleissa ja monografioissa, sekä laajemmassa, yleisessä julkisuudessa, kuten kirjeissä, blogeissa, nettifoorumeilla ja kuluttaja-arvioissa (Dawson 2013, 232.) Lienee myös paikallaan huomauttaa, että yksittäinen lukija ja hänen luentansa sekä lukukokemuksensa voivat hänen positioitumisestaan riippuen osallistua useamman kuin yhden näistä tekstuaalisista konteksteista tuottamiseen. Saman logiikan voidaan katsoa näkyvän myös Yli-Juonikkaan tekijäpoetiikassa, jossa kirjailija toistuvasti kirjoittaa nimikaimansa johonkin näistä lukijuuden foorumeista tai positioista. Esimerkiksi kirjailijan omaa tuotantoaan koskeva kommentaari sosiaalisen median alustoilla, kuten tekijän sittemmin sulkemalla Twitter-käyttäjätilillä, muistuttaa tyyliltään ja retorisisilta keinoiltaan usein kirjailijuuden tai tekijyyden kaunokirjallisia ilmentymiä. Tämän vuoksi on kuvatusta teoreettisesta asetelmasta käsin perusteltua tarkastella sekä teoksen vastaanottoa ja lukukokemuksia (vrt. Kurikka 2016; Piippo 2020) että tekijän itsensä tuottamaa lisämateriaalia osana teoksen poetiikan tutkimusta.

Dawsonin diskursiivisen mallin kaikki epitekstit, peritekstit ja tekstit voivat – yhdessä tai erikseen – asettua affektiiviseen suhteeseen lukijan kanssa, eivät ainoastaan kommunikoida yksisuuntaisesti varhaisemman narratiivisen kommunikaation mallin mukaisesti. Analyysissani korostuu, että tekijän, teoksen ja lukijan aukottoman erottelun sijaan pyrin niiden yhdessä muodostaman teoksen toiminnan ja vaikutusten luetaan. Yhtäältä digitaalisen ympäristön kautta muuttuva tekstuaalinen ympäristö ja toisaalta paratekstuaalisuuden tarjoamat mahdollisuudet avaavat oven tekijän – erityisesti tekijän nimen kautta – roolin ja merkitysten uudelleenmäärittelyyn osana kaunokirjallisen teoksen poetiikkaa. Seuraavaksi erittelen Yli-Juonikkaan tekijänimen ja teosten välisiä yhteyksiä hänen tuotannostaan nostettujen esimerkkien kautta.

## Monet Yli-Juonikkaat

*Uusissa uhkakuvissa* (2003) jokaisessa novellissa esiintyy Jaakko Yli-Juonikas -niminen hahmo. Hahmot ovat kuitenkin selvästi toisistaan erotuvia ja paikoin mahdottomia (ks. myös Haapala & Salmenniemi 2014). Paikka paikoin nimi alkaa myös horjua niin, että jopa sen kirjoitusasu asettuu kyseenalaiseksi:

Samassa aivoihini paukahtaa sähkönsininen kipuaalto. Perämies Rauli Minerva katsoo vieressä silmät suurina ja puristaa polveani. ”Mitä nyt, Jaakko?” Tajuan, että kipu johtuu viallisesta hammaspaikasta. Paikan alle on jäänyt alipaine. Toinen sininen salama keikauttaa minut ohjaamon lattialle. Rauli kirkuu headsettinsä mikkiin. Rakas lukija, täällä puhuu kapteeninne Yli-Jou. Yli-Eu. Yli-Ionesko. Ennen kuin menetän tajuntani, tunnen miten kone sakkaa ja alkaa syöksyä alas. (*Uudet uhkakuvat*, 97.)

Usein nimihahmolle annetaan erilaisia epiteettejä tai määreitä – esimerkiksi potilaana – joko kerronnan tai dialogin kautta, mutta samalla ne myös alinomaa kiistetään tai asetetaan kyseenalaiseksi (kertojan integriteetin ohella):

Kanttiini oli osa laajaa väliportaan tasannetta. Lääkärit tupakoivat parvekkeella. Tilasimme pullakahvit. Myös poika joi kahvia.

”Miten olet jaksellut, Viikinki?”

”Onko vielä kipuja?”

”Saako täällä kunnollista ruokaa?”

”Yli-Juonikas on erikoinen nimi. Oletko sinä kotoisin Lapista?”

”Milloin pääset pois?”

Vihani laantui vähitellen kuunnellessani vieraiden puheita. Totesin ilahtuneena, että he olivat vielä naurettavampia kuin minä. Ei haitannut, vaikka he ymmärsivät väärin kaiken mitä sanoin, mutta he tekivät sen tahallaan. Tällaisten läpeensä pahojen ihmisten naurettavuus on aina harkittua. (*Uudet uhkakuvat*, 129.)

Yli-Juonikas esiintyy teoksessa myös jonkinlaisena vakoiluinfrastruktuurin osana, informanttina. Hahmon taustaorganisaatiolleen oletettavasti välittämän informaation luotettavuus kuitenkin asettuu kyseenalaiseksi (jopa tunnistamatta listan nimien todellisia suhteita politiikkaan, talouselämään tai kulttuuriin) viimeistään allekirjoituksen mahdottoman päiväyksen kautta:

LIITE A Dno: XV/II/03 ”Heinäkuun lista” Tässä listassa luetellaan 85 tunnettua suomalaista henkilöä politiikan, talouselämän ja kulttuurin aloilta. Allekirjoittaneella on päteviä syitä uskoa, että kyseisillä henkilöillä on yhteyksiä maanalaiseen kommunistiseen toimintaan sen eri muodoissa. Osa luetelluista henkilöistä on toiminut KGB:n agenttina tai kuuluu maamme salaisiin kommunistisiin järjestöihin. Osa taas tukee kommunistisia päämääriä taloudellisesti, virkateitse tai muulla tavoin. [– –]

Tämä asiakirja on julkinen. On kansalaisten etujen mukaista saattaa nimilista yleiseen tietoisuuteen. Lisäksi Suojelupoliisin tulisi perinpohjaisesti selvittää mainittujen henkilöiden taustat sekä poliittisen toiminnan luonne.

Turussa 36. 7. 2003,

Jaakko Yli-Juonikas (*Uudet uhkakuvat*, 191–192.)

Susanna Lindberg (2018, 232) kirjoittaa Jaques Derridaa seuraten allekirjoituksen logiikan olevan siinä, ”että se kykenee yhtäältä sinetöimään sopimuksen ja toisaalta tulemaan esiin eri hetkillä riippumatta allekirjoittajan fyysisestä läsnäolosta”. Näin ollen allekirjoitus on erityisen ilmaisuvoimainen tapa kiinnittää lukijan huomio tekijän läsnäoloon teoksessa ja toisaalta myös horjuttaa tätä paikkaa sekä tekijän roolia.

*Neuromaanissa* (2012) tekijänimi astuu jälleen uuteen kontekstiin. Romaanissa viitataan alatyylisesti kirjailijaan, joka myös kirjan kannessa antaa tittelikseen jotain ”vaihtoehtoylilääkärin” kaltaista:

Ja satuilu se vain jatkuu. Esiteltäköön siis nyt kun kerran kiusanteke ei näytä loppuvan oheisessa kuvakaappauksessa koko Suo-

men kansalle ”vaihtoehtoylilääkäri” YliP\*skan todelliset kasvot!!! Taustoista sen verran, että kyseisessä fb-ketjussa 1.10.2011 käyty keskustelu suunnittelemani virtuaalisen etäopiskelumateriaalin kansainvälisistä oikeuksista ja kyseisen paketin väitetyistä laadullisista puutteista (joista ei tähän päivään mennessä ole saatu vertaisarvioinneissa MITÄÄN TODELLISTA NÄYTTÖÄ) sujui täysin asiallisessa hengessä siihen asti kunnes ylipääjohtaja Yli-P\*ska katsoi asiakseen ryhtyä sorkkimaan tätäkin sosiaalipoliittista kiistakapulaa. (*Neuromaani*, 183.)

*Neuromaani*n alaviitteessä 439 kirjailijan aiempi romaani *Uneksija* (2011) taas esitetään lääketieteellisenä julkaisuna:

Isacson O., Seo H., Lin L., Albeck D. ja Granholm A. C. 2002, ”Alzheimer’s disease and Down syndrome: Roles of APP, tropic factors and ACh.” *Trends in Neuroscience* 25 (2). S. 79–84. Yli-Juonikas J. 2011, *Uneksija*. Otava. Helsinki. S. 148–154.

*Jatkosota-extrassa* (2017) siirrytään hoidon ja lääketieteen diskursseista mediaan, kun kirjailija kirjoittaa itsensä teokseen erikoisnumeron (jollaisena teos itsessään esittäytyy) päätoimittajaksi. Tämä käy ilmi erityisesti teoksen tekijän nimellä allekirjoitetuista prologista ja epilogista. *Jatkosota-extra* kiinnittyy sekä painettuun että verkkomediaan monella tapaa. Romaanin lukuisia Internet-viittauskohteita ovat muun muassa Blogger-pohjaiset blogit, twiitit, Facebook-syötteet (*Jatkosota-extra*, 545–546) ja ponnahdusikkunat (*Jatkosota-extra*, 602). Blogger-alustapohjaisen blogin ulkoasua sen paratekstuaalisten piirteiden, kuten käyttöliittymän visuaalisen ilmeen, kautta mukauttava romaanikatkelma esittelee useita uusia kertojia ja leikkii kerronnan ja kertomuksen aikojen välisellä suhteella. Digitaalisessa kontekstissa on konventionaalista saada luettavakseen blogin uusin julkaisu ensimmäisenä (eli ylimmäisenä), kun taas kommenttiosio kulkee sitä ja romaanin lineaarista lukusuuntaa vastaan.

Digitaalisessa käyttöliittymässä on myös erilaisia linkkejä, tykkää-tai jaa-painikkeita sekä pikkukuvat kyseistä blogia seuraavien toisten blogien avatareista eli käyttäjäkuvakkeista. Pikkukuvat sisältävät useita

tunnistettavia visuaalisia hahmoja, kuten Pepe the Frog -meemin Donald Trumpiksi muutettuna, Spockin Star Trek -sarjasta sekä Mato Matala -hahmon Richard Scarryn lastenkirjoista. Mukana on myös Phil Spectorin pidätyskuva, jota on aiemminkin käytetty ahkerasti Yli-Juonikkaan romaaneissa. Joukossa on lisäksi ainakin kaksi todellisten blogien käyttäjäkuvaketta: kirjallisuudentutkija ja runoilija Vesa Haapalan sekä Yli-Juonikkaan itsensä käyttämät. Näiden kuvien ja kuva-aiheiden tunnistaminen on palkitsevaa sellaiselle lukijalle, joka nauttii intertekstuaalisten viittausten bongailusta ja joka on jo sisäistänyt *Jatkosota-extran* vihjeisiin ja salattuihin merkkeihin pakkomielleisesti viehtyneen maailman.

*Jatkosota-extran* multimodaalisuus kyseenalaistaa niin sanotun uuden median uutuuden. Sosiaalisen median paratekstuaaliset elementit, jotka on kopioitu myös osaksi romaania – kuten aikaleimat, tykkäys- ja jakokuvakkeet sekä merkinnät poistetuista kommentteista – kiinnittävät lukijan huomion paratekstuaalisuuteen. Kun tätä logiikkaa verrataan romaanissa viitattuihin ja toisinnettuihin vanhempiin, analogisiin medioihin, painopiste siirtyy monitekijäisyydestä ja häilyvistä, kontekstuaalisesti horjuvista merkityksistä auktoriteetteihin: toimittajiin, kuraattoreihin ja kustantajiin.

*Yö on viisain* (2019) -novellikokoelmassa kirjailijaksi itseään kuvaava minäkertoja osallistuu katsojana aiemmasta teoksestaan rakennettuun immersiiiviseen ja paikkasidonnaiseen tanssitaide-esitykseen:

Lakkautettuun helsinkiläiseen sairaalaan rakennettiin romaanini pohjalta esitys. Se tuli ensi-iltaan syksyllä 2016. Ensimmäisen vierailuni laitokseen olin sopinut kesäkuun puolivälissä, kun valmistelutyöt olivat jo pitkällä. (*Yö on viisain*, 41.)

Ensimmäinen kuunnelmapätkä oli romaanin toisesta luvusta. En jaksanut kuunnella sitä paria lausetta pidemmälle vaan kelasin lopun ohjeisiin ja lähdin seuraavaan huoneeseen. Käytävään oli kertynyt jonoa jo ruuhkaksi asti. Tunnistin kustannustoimittajani, mutta en pysähtynyt juttelemaan vaan moikkasin ja jatkoin matkaa opasteviivan osoittamaan suuntaan. (*Yö on viisain*, 50.)

Istahdin sohvalle näpräämään kojetta. En lopultakaan keksinyt, miten sen saisi palautettua normaaliasetuksiin. Mutta eipä sillä ollut väliä. Olin tullut tänne ihastelemaan ohjaajan, lavastajan ja tanssijoiden rakentamaa maailmaa. Kuunnelmaan ehtisin perehtyä kotona. (*Yö on viisain*, 51.)

Novelli kuvaa tunnistettavasti *Neuromaani*-tanssitaide-esitystä käytöstä poistetussa Marian sairaalassa Helsingissä vuonna 2016. Tanssitaide-teos perustui Yli-Juonikkaan romaaniin, ja hän toimi siinä myös käsikirjoittajana. Novellin tapahtumat ovat kuitenkin mitä luultavimmin pääosin fiktiivisiä. Novellin kertojan taidekokemukseen sekoittuu mukana kulkeva vanhempi sukulaispariskunta, jonka toinen osapuoli kertoo aikanaan työskennelleensä sairaalassa. Sukulaisnaisen tuolta ajalta kumpuava, hengityskoneeseen kuollutta keskosvauvaa koskeva muisto, joka liittyy teoksen seuraamiseen, saa urbaanilegendaa muistuttavia, jopa kauhistuttavia piirteitä. Tässä kirjailijan ja kertojan sekoittuminen ei toimi outouttamisen välineenä, vaan pikemminkin ankkuroi novellin levottomuutta herättävät piirteet varsin arkiseen ensimmäisen persoonan kerrontaan.

Tekijänimen käyttö on Yli-Juonikkaan kaunokirjallisessa tuotannossa liikkunut myös painettujen romaanien ja novellikokoelmien ulkopuolelle. ”Vastinesodaksi” (jatkossa VS) kutsutussa fiktiivisten lukijakirjeiden vaihdossa Jaakko Yli-Juonikkaan ja kirjailija Harry Salmenniemen välillä käydään kädenväantöä paitsi kirjailijoiden välisestä suhteesta ja Salmenniemen novellikokoelman *Delfinimeditaatio ja muita novelleja* (2019) vastaanotosta myös Yli-Juonikkaan nimiin attribuoidusta *Pyhä keihäs*-runosta, jota kirjallisuushistoria ei kuitenkaan ennen tätä kirjeenvaihtoa tunne. Tekijät ovat kirjoittaneet kirjeenvaihdon yhdessä pääpiirteissään valmiiksi kokonaisuudeksi etukäteen,<sup>2</sup> ja se muistuttaakin sanomalehtien jatkotarinoita, joita on historian saatossa usein jälkikäteen julkaistu myös ne tunnetummaksi tehneessä romaanimuodossa (ks. Malherbe 2008, 134–135).

Kirjeenvaihto alkaa Salmenniemen nimiin merkityllä tekstillä, joka

2 Sähköpostikeskustelu Jaakko Yli-Juonikkaan ja Harry Salmenniemen kanssa 20.8.2019.

näyttää reagoivan aiemmin saman lehden verkkosivuilla ilmestyneeseen kritiikkiin (VS1, 8). Aiempia lehtiä tutkimalla käy kuitenkin ilmi, ettei kritiikkiä ole olemassa. Vastinetta seuraa samassa lehdessä samalla aukeamalla kriitikon eli Yli-Juonikkaan vastine. Tässä vaiheessa tekstipari pysyttelee vielä enimmäkseen asiatyylisiä mukailevana kirjoituksena, jonka voi tulkita yhteiskunnallisesti väritynyttä taidepuhetta parodioivaksi. Toisen vastineen loppupuolella Yli-Juonikas kuitenkin antaa ymmärtää Salmenniemen sisällyttäneen omaan vastineeseensa ”epäsuoran viittauksen Onnen Tiirikka-yhtiöideni syksyllä 2018 julkisuuteen nousseisiin talousvaikeuksiin ja kirjanpitoepäselvyyksiin” (VS1, 9). Vastineiden kasautuessa numero numerolta mukaan tulee myös lehden toimitukselle osoitettuja viestejä (VS2, 9), lehden toimituksen puheenvuoroja, jotka on oletettavasti todellisuudessa kirjoittanut joku muu kuin Yli-Juonikas tai Salmenniemi (VS4, 11), asianajajan toimitukselle osoittama kirje (VS6, 8) sekä runo (VS5, 10).

Tekstien oikeinkirjoitus ja tyylillinen koherenssi heikkenee vastine vastineelta:

Pitäisihän sen ”tyhmemmänkin” tajuta, ettei sitä kannata yrittää viedä mitään positiivista Suomikuvaa maailmalle ja tuoda meille kymmenen kansainvälistä tähti artistia Suomeen, kun täytyy tarkasti pitää siitä huoli, ettei kukaan vaan missään yritä jotain vähän isompaa ja kaikki vaan kiltisti ”pysyy ruodussa”koska, jos yksi menestyy niin se on muilta pois! Siinä The Economist jutusta tuli nettiin käännetty versio, jossa oli käännetty Jaakko Yli-Juonikkaan ”Celebrity Net Worth” ”minun henkilö kohtaiseksi varallisuudekseni”, ja siitäkös se mekkala vasta syntyikin? Mutta siis to make long story short eipä sitten saatu uutta kansainvälisten suur-artistien kesätapahtumaa Suomeen ja turisti tulojakaan ei varmaan kukaan tänne edes toivonut joten:oppiraha on maksettu ja jatkan tästä projektejani yhtä kokemusta viisaampana! (VS5, 9.)

Kiinnostavia ovat erityisesti kohdat, joissa kirjailijat puhuvat itsestään tai heidät mainitaan nimeltä. Vastineissa toistuvat viittaukset joko fiktiivisiin ei-olemassa-oleviin teksteihin tai teksteihin, jotka on tavalla tai toi-

sella pyyhitty pois tai joiden sanotaan olevan sitä. Tällaisia ovat esimerkiksi Yli- Juonikkaan ”seinällä” (jolla viitataan arkipuheessa sosiaalisen median alustojen käyttöliittymien uutisvirtaan ja julkaisujen kommenttikenttiin) julkaistut kommentit koskien Pyhä keihäs -runon tekijyyttä.

*Nuoressa Voimassa* käytyyn kirjeenvaihtoon viitataan myös Yli-Juonikkaan sadan kappaleen omakustannepainoksena ilmestyneessä romaanissa *Teppo joutuu lahtiin* (2022). Romaanin esipuhe, joka on jälleen allekirjoitettu tekijän nimellä ja päivätty 14.2.2020 (eli ironisesti juuri ystävänpäivänä), jatkaa vastinesodan kirjallista tyyliä poukkoilevan ilmaisun ja kieliopillisen huojunnan suhteen, sekä viittaa kiistaan eksplisiittisesti pyrkien paljastamaan ”Harri Salmenniemen” (sic) ja kustannustoimittaja ”Antti Arnkillin” (sic) kirjailijaan kohdistuneen vehkeilyn kulissien takana. Esipuhe esittelee romaanin teoksena, jossa tekijä romaanin omakustanneluonteen vuoksi

esiintyy lukijalle ilman välikäsiä ja naamioita vihdoinkin täysin avoimesti omine vahvuuksine ja heikkoiksine jääden nähtäväksi miten vakiintunut lukija kunta ottaa muutoksen vastaan ja voisiko tällainen omaehtoisempi tyli kenties houkutellessa uusiakin lukijoita oppoamaan romaanisarjani maailmaan? (*Teppo joutuu lahtiin*, 23.)

Vastinesota huipentuu lopulta kahteen Harry Salmenniemen *Parnassossa* 6–7/2022 julkaisemaan novelliin (VS6), jotka esiintyvät paitsi vastineiden jatkumona myös vastavuoroisina kirjailijoiden toisistaan kirjoittamina henkilökuvina Salmenniemestä ja Yli-Juonikkaasta. Tekstit on määrää julkaista myös osana Salmenniemen novellikokoelmasarjan viidettä osaa,<sup>3</sup> mikä osaltaan jatkaa tekijänimen käytön ja mahdollisen ambivalentin yhteistekijyyden levittäytymistä uusiin fiktionaalisiin teoskonteksteihin.

Kaikki kuvatut esimerkit horjuttavat tavalla tai toisella tekijän yhtenäisyyttä. Joko nimiä ja hahmoja on liian paljon, tekijän rooli nimetään muuksi kuin se on totunnaisesti tunnistettu tai hänen nimiinsä kirjaan ajatuksia tai tekstuaalisia tyylejä, jotka niin ikään poikkeavat to-

3 Keskustelu Harry Salmenniemen kanssa 17.8.2023.



tunnaisesta, eivät muodosta selkeää ja johdonmukaista kokonaisuutta tai herättävät kysymyksiä faktan ja fiktion suhteesta. Esimerkkien runsaus kieli myös siitä, että tällaisella kirjallisella keinolla on keskeinen rooli Yli-Juonikkaan tekijäpoetiikassa. Huomionarvoista on myös se, että nimi osallistuu aina keskeisellä tavalla kuinkin teoksen laajemman viitekehyksen ja tematiikan rakentamiseen.

Kootusti voidaan todeta, että tekijä tuodaan Yli-Juonikkaan teoksissa osaksi teoksen poetiikkaa useimmiten joko henkilöhahmon nimenä tai teoksen fiktiivisenä tekijänä – esimerkiksi päätoimittajana tai kirjailijana, jonka toiminta poikkeaa tunnistettavasti todellisen kirjailija Yli-Juonikkaan toiminnasta. Kun otteita tekijän tuotannosta tarkastellaan kronologisessa järjestyksessä, voidaan huomata, että enenevässä määrin tekijän nimen ja hahmon käyttö näyttää kytkeytyvän nimenomaan tekijyyden kysymyksiin auktoriteetin mielessä tekijän identiteetin sijaan. Narratologit Paul Dawson ja Maria Mäkelä (2020) ovat korostaneet kerronnan auktoriteetin ja toimijuuden irtautumista toisistaan ja nostavat tämän jopa yhdeksi sosiaalisen median tarinankerrontaa selkeimmin määrittäväksi tekijäksi. Hahmotus erottaa sosiaalisen median tarinankerronnan selkeämmin aiempien mallien kerrontaan liitetystä eettisen vastuun konnotaatioista. (Dawson ja Mäkelä 2020, 28.) Vaikka hahmotustapa korostaakin digitaalisen alustan roolia kertomusten muodostumisessa ja muodostamisessa, ei se kuitenkaan vielä erityisesti puutu digitaalisten alustojen aktiiviseen rooliin näissä prosesseissa.<sup>4</sup> Nämä tarinankerronnan mallit auttavat kuitenkin lukemaan auki tapoja, joilla tekstuaalisia merkityksiä tuotetaan alustoilla. Vaikka auktoriteetin ja toimijuuden keskinäinen irtautuminen onkin leimallista digitaalisille alustoille ja ympäristöille, on se mahdollista valjastaa kaunokirjalliseen käyttöön myös osana painetun – kirja- tai lehtimuotoisen – teoksen poetiikkaa.

4 Kuten Mark B. N. Hansen (2015) on todennut nykymediaa koskevassa keskustelussa, meidän on terävöitettävä ymmärrystämme nykymedian vaikutuksista myös siltä osin kuin ne eivät ole ilmeisiä tai suoraan todennettavissa. Hänen mukaansa emme voi enää ottaa annettuna median ja inhimillisen kokemuksen oletettua yhteyttä, joka on muovannut median historiaa ja kehitystä näihin päiviin asti. (Hansen 2015, 37, 38.) Toisin sanoen meidän on tarkennettava luentaamme sekä sen suhteen, miten erilaiset alustat vaikuttavat lukemienne sisältöjen ilmaisuun, että myös siten, miten nämä alustat – jollaisia myös painetut kirjaesineet ovat – myös tuottavat inhimilliseksi mieltäviä sisältöjä ja merkityksiä (mt., 43). Tällaisia ovat myös tekijyyteen liittyvät merkitykset osana teosten poetiikkaa.

Tekijän itsestään esittämät kuvaukset osallistuvat yhdessä teosten kokonaiskomposition kanssa Yli-Juonikkaan kirjailijapoetiikan rakentamiseen luomalla teoksiin niin sanottuja jälkikäteisiä metafiktiivisiä interventioita, teoksen- muttei aina fiktionulkoisia tekijäpositioita (vrt. Dawson 2012). Tämä eroaa selkeästi niin sanotusta tavanomaisesta tekijän omaa tuotantoaan tai esimerkiksi sen vastaanottoa koskevista kommentteista, mutta hyödyntää niiden konventioita. Näistä konventioista kirjailijan näyttäytymisellä osana fiktiota on kirjallisuudessa pitkät perinteet.

Kirjailija teoksensa henkilöhahmona on ollut toistuva piirre kertovassa fiktiassa 1800-luvun alkupuolelta lähtien (Berensmeyer 2023, 377). Historia tuntee lukuisia kertojia, jotka paitsi lainaavat tekijältään erilaisia ominaisuuksia tai piirteitä myös ottavat hänen nimensä. Esimerkiksi David Foster Wallacen samanniminen kertoja tekeytyy fiktiiviseksi välttääkseen oikeusjutun (Oke 2021, 233). Tekijänimeä on kirjallisuudessa monistettu myös toisella tapaa, erilaisiin pseudonyymeihin tukeutuen. Esimerkiksi Fernando Pessoa tunnetaan tästä tekniikasta. Suomalaisessa kirjallisuudessa yksi keskeisimmistä pseudonyymikirjailijoista on muun muassa Maiju Lassilana ja Irmari Rantamalana tunnettu Algot Untola. Kaisa Kurikka (2013, 317) kirjoittaa Algot Untolasta seuraavasti: ”Eksessiivisyys eli liiallisuus kytkeytyy sekä tekijänimien lukumäärään että tekijänimien ilmaisutyyliin, jotka luottavat liioitteluun. Tekijänimien lukumäärä häiritsee yksinimisen tekijyyden aluetta moneudellaan.” Jaakko Yli-Juonikkaan kirjailijapoetiikka näyttää toimivan osin samansuuntaisesti sillä erotuksella, että moninimisyyden sijaan kirjailija monistaa oman nimensä useiksi toisistaan alati irtoaviksi tekijänimiksi ja henkilöhahmojen nimiksi. Kirjallisuudentutkija Markku Eskelinen tosin (2022, 78) huomauttaa, että myös Untolan tuotannossa esiintyy ”seikkailevia kirjailijahahmoja, joista joillakin on sama nimi kuin tekijällä”.

## Lopuksi: fiktionaalisen tekijän nimeen

Erisnimi on aina signaali. Se on merkki, joka avaa jonkin uuden tulkinta-avaruuden tai lähteen. (Kurikka 2013, 28–29.) Jaakko Yli-Juonikas käyt-

tää tuotannossaan usein omaa nimeään uuden tulkinta-avaruuden avaavana merkitsijänä. Sen sijaan, että hän rakentaisi teoksiinsa uusia merkityskerroksia autofiktiivisyydestä tai omaelämäkerrallisuudesta tai kokoaisi ympärilleen tarinavetoista teoksesta ja haastattelusta toiseen täydentyvää auktoriaalista eetosta (Mäkelä, julkaisematon käsikirjoitus), erisnimestä tuleekin kelluva merkitsijä, jonka taakse voidaan rakentaa lähes mikä tahansa kuva tai kertomus. Tulkitsen tekijän nimen sijoittamisen teoksen sisään joko todellisten tai fiktiivisten paratekstien kautta osana tekijän retorisia, kaunokirjallisia merkityksiä tuottavia valintoja, jotka eivät kuitenkaan tyhjene tekijän henkilöön liittyviin merkityksiin. Tekijän äänen ohella erisnimi kytkee teoksen tekstiin myös muita epitekstejä, jotka merkityksellistyvät lukijalle, mikäli tämä tunnistaa viittaukset ja niiden aiemmat kontekstit. Yli-Juonikkaan teosten intertekstuaalisuus on kuitenkin niin tiheää, että lukija tunnistaa sen helposti, vaikkei kykenisikään paikantamaan yksittäisiä viitteitä ja hypotekstejä. Tällä tavoin teokset tuottavat alati myös tuntua viittauksien mahdollisesta läsnäolosta.

Tällainen tekijän nimen käyttö paitsi toimii teosten poetiikassa solmukohtana myös vapauttaa tekijän kirjailija- tai tekijäkuva. Kun nimi derridalaisen allekirjoituksen tapaan kutsuu aina esiin sekä saman että eri hahmon, ei nimi ryhdy kerryttämään ympärilleen pysyväisluonteista kirjailijaidentiteettiä tai -brändiä (vrt. Piippo 2016). Tällä tavoin tekijänimen eheyttä hajottava ja eksessiivinen käyttö voi osaltaan kääntää ja aktiivoida paratekstuaalisen suhteen toisenlaiseksi (vrt. Dawson 2012): sen sijaan, että tekijä määrittäisi ne tavat, joilla teksti kehystetään esimerkiksi tiettyyn lajiin kuuluvaksi, tekijänimi alkaakin uudelleenkirjoittaa tekijää itseään osana kaunokirjallista teosta. Yli-Juonikkaan päällekkäiset ja risteävät tekijänimet asettuvat keskenään epäsymmetriseen suhteeseen – ne eivät muodosta keskenään koherenttia kokonaisuutta, hierarkiaa tai jatkumoa – ja todentavat Dawsonin kerronnan diskursiivisen mallin tapaa rakentaa tekijän ääntä suhteessa teosta laajempaan tekstuaaliseen avaruuteen. Mallia seuraten tekijän fiktionulkoisen ääni sijoittuu teoksen periteksteihin. Yli-Juonikkaan tapa käyttää peritekstejä – kuten omaa nimeään teoksen tekijänä – esipuheissa ja jälkisanoina sekoittaa toistuvasti jaottelua entisestään tekemällä tästä määritelmällisesti

fiktionalukoisesta äänestä (vähintäänkin osin) fiktionsisäisen. Esimerkilainauksien, joissa Yli-Juonikas asettuu teoksen fiktioviseksi tekijäksi esimerkiksi esipuheen tai jälkisanojen kautta (kuten *Uusissa uhkakuuissa*, *Jatkosota-extrassa* tai *Teppo joutuu lahtiin* -romaanissa), lähempi tarkastelu paljastaa, että sekoittaminen tapahtuu usein tuomalla yleisön tai lukijan rooli osaksi tekijän ääntä.

Kun tekijähahmo asettuu teokseen kommentoimaan teoksen saamaa vastaanottoa tai ennakoimaan sitä, voidaan tilannetta asemoinnin kannalta tulkita Dawsonin mallin hahmottelemana tekstuaalisena ja diskursiuisena, teosta itseään ympäröivänä (ja osin läpäisemänä) laajana paratekstuaalisuutena. Vaikka kommentaari tapahtuukin teoksen sisällä, tekstissä, luo se nimelle kaksoisroolin, jossa nimeä voidaan lukea samanaikaisesti sekä tekstinsisäisenä että -ulkoisena. Tällaisen tekijyyden esityksen fiktiovisuus ei näet ole tyhjentyvästi osoitettavissa. Tekijän ja lukijan rooleja yhdistelevä positio on, kuten edellä on todettu, tyypillinen esimerkiksi sosiaalisen median nopeatahtisille ja tekijä-auktoroiteiltaan hämartyville alustoille, mutta toimii myös analogisena kaunokirjallisenä keinona. Tarkastelussa teoksen lukijasta ei tule teoksen tekijää, eikä kyse ole niinkään osallistuvan tai ergodisen lukemisen käytännöstä vaan retorisesta eleestä, jossa tekijä lisää tekstiin fiktiovisien luentojen jälkiä tavoilla, jotka digitaalinen ympäristöllisyys on tehnyt korostetun tunnistettaviksi.

Tällä tavoin käytetty tekijänimen viljely ei vakiinnuta tekijää teosten ja yhdyslinkkinä ja merkitysten ankkurina, vaan avaa mahdollisuuden laajentaa teosten fiktiota uusiin (para)teksteihin. Sellaiset paratekstuaaliset positiot ja suhteet, joilla usein vankennetaan tekijän auktoroiteettia suhteessa teoksesta ja paratekstistä toiseen varioituun tarinaan (Mäkelä, julkaisematon käsikirjoitus), käännetäänkin fiktion käyttöön. Paratekstuaalisuutta lähestytään mahdollisuuksia kuvaavana karttana tai kenttänä, jossa erilaiset sijainnit tarjoavat tilaa fiktiolle laajentua. Näin ollen Yli-Juonikkaan tekijäpoetiikassa tekstinulkoisen on usein fiktion sisäistä. Tämä vankentaa kirjailijapoetiikkaa, ja mahdollisesti myös kirjailijakuua, mutta ei voimista tekijän autoriaalista ääntä tai funktiota suhteessa tuotettuihin kertomuksiin.

Tällaisen asetelman tunnistaminen teoksen poetiikassa tekee näky-

väksi Dawsonin jaottelun käyttökelpoisuuden nykykirjallisuuden analyysissä verrattuna varhaisempiin, esitykseltään suoraviivaisempiin ja yksisuuntaisempiin narratiivisen kommunikaation malleihin. Samalla se avaa myös mahdollisuuden leikitellä kyseiseen malliin nojautuvilla lukemisen tavoilla, kuten olen edellä kuvannut. Kyse on siis ensisijaisesti uusista kaunokirjallisuuden tulkinnan mahdollisuuksista ja poetiikan resurssista ennemmin kuin tekijä–lukija-positioiden kumoutumisesta ja täydellisestä sulautumisesta. Kuten Gérard Genette on todennut, yksi narratologian tärkeimmistä tehtävistä on juuri kyky keksiä ja ennakoida tulevia käytänteitä (Genette 1988, 157), ja nähdäkseni huomio voidaan perustellusti ulottaa myös kaunokirjallisuuden sofistikoituneeseen tulkintaan.

Tekijän nimen monisuuntaisesti paratekstuaaliseksi elementiksi palauttava toiminta avaa mahdollisuuksia poetiikalle, joka ottaa käyttöönsä uusia resurssia kaunokirjallisen tekstin ulkopuolelta. Sen sijaan, että nimen käyttö signaloisi esimerkiksi autofiktiivistä suhdetta tai ohjaisi etsimään tulkintakonteksteja yhtenäisestä tekijästä, määrittelee se nimen leikkauspisteeksi, joka aktivoi kaikki muut tekijän nimen kautta yhteen liitetyt hahmot ja kontekstit. Oman nimen käyttöön liittyy myös toisenlainen mahdollisuuksien avaruus: sen kautta voidaan aktivoida reaali maailmaan liittyviä merkityksiä ja asiayhteyksiä, jotka toisen luonnollisen henkilön nimen käytön yhteydessä saattaisivat tuntua vaikeilta, asiattomilta tai vaarallisilta. Omaan nimeen liittyvä omistajuus ja nimen eksessiivinen, paikantumista vastustava käyttö avaa mahdollisuuden käsitellä affektiivisesti latautuneita aiheita ja mielikuvia (ks. VS6) ilman, että analyttinen huomio lukkiutuisi nimen kautta tekijän henkilöön itseensä.

Tällainen poetiikka voi parhaimmillaan vapauttaa kirjailijalle uutta tilaa toimia kaunokirjallisella kentällä, sillä se estää lukitsemasta erilaisia merkitysyhteyksiä ja näin ruokkii sellaista monihahmotteisuutta, joka on usein ollut tyypillistä aikaa kestäneille kaunokirjallisille teoksille. Kaisa Kurikka (2016, 129) on muotoillut tämän tekijän nimeen liittyvän mahdollisuuden seuraavasti: ”Voisiko ajatella, että tarkastellessa tekijänimeä monimuotoisena tekijyyden ilmaisuna, käskysanana, eleenä, verbinä, kirjallisuudentutkimuskin kulkisi kohti sellaista eettis-esteet-

tistä tutkimuksen paradigmaa, joka kunnioittaisi kutakin tekijää ilman ennalta ajateltuja jähmettäviä hahmotuksia?” Näyttää siltä, että Yli-Juonikkaan tuotannosta edellä nostetuissa esimerkeissä kuvattu tapa käyttää tekijänimeä tekijäpoetiikan keskeisenä, tekijän ja yleisön funktiota sekoittavana paratekstuaalisena komponenttina vastaa tähän kutsuun.

## Kaunokirjallisuus

Yli-Juonikas, Jaakko 2003. *Uudet uhkakuvat. Novelleja!* Turku: Sammakko.

Yli-Juonikas, Jaakko 2012. *Neuromaani*. Helsinki: Otava.

Yli-Juonikas, Jaakko 2017. *Jatkosota-extra*. Helsinki: Siltala.

Yli-Juonikas, Jaakko 2018. *Neljä ratsastajaa: Yö on viisain*. Helsinki: Siltala.

Yli-Juonikas, Jaakko 2022. *Neljä ratsastajaa 5: Teppo joutuu lahtiin*. Julkaistu ilman ISBN-numeroa. Grano, Turku: omakustanne.

Yli-Juonikas, Jaakko & Harry Salmenniemi 2019. ”Vastinesotana” (VS1–5) tunnettu kirjeenvaihto:

VS1. *Nuori Voima* 1/2019, 8–9.

VS2. *Nuori Voima* 2/2019, 8–9.

VS3. *Nuori Voima* 3–4/2019, 8–9.

VS4. *Nuori Voima* 5/2019, 10–11.

VS5. *Nuori Voima* 6/2019, 8–9.

VS6. *Parnasso* 6–7/2022, 46–59.

## Tutkimuskirjallisuus

Barthes, Roland 1977/1967. The Death of the Author. *Image–Music–Text*. Käänt. Stephen Heath. Lontoo: Fontana, 142–148.

Bennett, Andrew 2005. *The Author*. Lontoo & New York: Routledge.

Berensmeyer, Ingo 2023. *Author Fictions: Narrative Representations of Literary Authorship since 1800*. Berliini & Boston: De Gruyter.

Birke, Dorothee & Birte Christ 2013. Paratext and Digitized Narrative: Mapping the Field. *Narrative* 21:1, 65–87. <https://doi.org/10.1353/nar.2013.0003>

Burke, Seán 2006. Kirjallisuudentutkimus ja tekijän kokemus. Teoksessa *Tekijyyden tekstit*. Toim. Kaisa Kurikka ja Veli-Matti Pynttari. Suom. Elsi Hyttinen. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 38–58.

Chartier, Roger 1994/1992. *The Order of Books. Readers, Authors, and Libraries in Europe between the Fourteenth and Eighteenth Centuries*. Käänt. Lydia G. Cochrane. Stanford, CA: Stanford University Press.

Dawson, Paul 2012. Real Readers and Real Authors: Omniscient Narration and a Discur-

- sive Approach to the Narrative Communication Model. *Journal of Narrative Theory* (42)1, 91–116.
- Dawson, Paul 2013. *The Return of the Omniscient Narrator: Authorship and Authority in Twenty-first Century Fiction*. Columbus: Ohio State University Press.
- Dawson, Paul & Maria Mäkelä 2020. The Story Logic of Social Media: Co-Construction and Emergent Narrative Authority. *Style*, 54(1), 21–35. <https://doi.org/10.5325/style.54.1.0021>
- Eskelinen, Markku 2022. *Kolmen kehän sirkus*. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Siltala.
- Foucault, Michel 1977/1969. What Is an Author? *Language, Counter-Memory, Practice*. Toim. Donald F. Bouchard. Ithaca, NY: Cornell University Press, 113–138.
- Genette, Gérard 1997a. *Palimpsests. Literature in the Second Degree. (Palimpsestes: La littérature au second degré, 1982.)* Käänt. Channa Newman & Claude Doubinsky. Lincoln & Lontoo: University of Nebraska Press.
- Genette, Gérard 1997b. *Paratexts: Thresholds of Interpretation. (Seuils, 1987.)* Käänt. Jane E. Lewin. New York & Melbourne: Cambridge University Press.
- Genette, Gérard 1988. *Narrative discourse revisited (Nouveau Discours du récit, 1983.)* Ithaca, NY: Cornell University Press.
- Haapala, Vesa & Harry Salmenniemi 2014. Reipas, iloinen paranoiaopas: Keskustelevien mieneisyyden kohteena Jaakko Yli-Juonikkaan esikoisteos *Uudet uhkakuvat. Esseitä suomalaisesta kokeellisesta proosasta*. Helsinki: Mahdollisen Kirjallisuuden Seura, 1–14.
- Hansen, Mark B. N. 2015. *Feed-Forward: On the Future of Twenty-First Century Media*. Chicago: University of Chicago Press.
- Isomaa, Saija 2021. Poetiikka keskitason teoriana: Tieteenteoreettisia näkökulmia 1900-luvun poetiikkakeskusteluun. *Kirjallisuudentutkimuksen Aikakauslehti AVAIN* 18, 1/2021, 56–73. <https://doi.org/10.30665/av.99602>
- Keskinen, Mikko 1993. Fiktio talon eteiset ja kynnykset. Peritekstit kirjallisuuden kommentaarina ja tulkintana. *Toiseuden politiikat. Kirjallisuudentutkijain Seuran vuosikirja 47*. Toim. Pirjo Ahokas & Lea Rojola. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Kurikka, Kaisa 2013. *Algot Untolan kirjoittava kone*. Turku: Eetos.
- Kurikka, Kaisa 2016/2013. Tekijyyden eleet. Kirjailijan kasvokuvat ja tekijänimet. Teoksessa Hongisto, Ilona, ja Kaisa Kurikka. *Toisin Sanoin: Taiteentutkimusta Representaation Jälkeen*. Turku: Eetos, 111–136.
- Lindberg, Susanna 2018. Jacques Derrida ja rahan dekonstruktio. *Talous ja yhteiskunta-teoria III. Kohti uutta poliittista taloutta*. Toim. Risto Heiskala ja Akseli Virtanen. Helsinki: Gaudeamus, 217–241.
- Lyytikäinen, Pirjo 1991. Palimpsestit ja kynnystekstit. Tekstien välisiä suhteita Gérard Genetten mukaan ja Ahon Papin rouvan intertekstuaalisuus. *Intertekstuaalisuus. Suuntia ja sovelluksia*. Toim. Auli Viikari. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 145–179.
- Malherbe, Jean-Yves 2008. Tekijä-käsite ja ranskalainen jatkokertomuksen perinne. *Tekijyyden ulottuvuuksia*. Toim. Eeva Haverinen, Erkki Vainikkala & Tuomo Lahdelma. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto, 132–147.
- Melender, Tommi 2010. Suomalaisesta proosasta. Image-blogit. <http://blogit.image.fi/anti-aikalainen/suomalaisesta-proosasta/> (Katsottu 28.2.2024.)
- Mäkelä, Maria (julkaisematon käsikirjoitus). Jakamaton ja jaettava: tekijän transmediaalinen eetos tarinataloudessa, esimerkkinä Meri Valkama ja *Sinun, Margot*.

- Oke, Janica 2021. Postmodernismi on kuollut, kauan eläköön postmodernismi! Uusvilpittömyys David Foster Wallacen fiktio-utannon tutkimuksessa. Teoksessa Samuli Björninen (toim.), *Kertomus postmodernismin jälkeen*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 227–254.
- Pignagnoli, Virginia 2023. *Post-Postmodernist Fiction and the Rise of Digital Epitexts*. Columbus: The Ohio State University Press.
- Piiippo, Laura 2016. ”650 sivua tiivistettyä hulluutta on liikaa”: Jaakko Yli-Juonikkaan *Neuromaani* (2012) elämystalouden karstana ja polttoaineena. *Elämykset kulttuurina ja kulttuuri elämyksinä: kulttuurintutkimuksen näkökulmia elämystalouteen*. Toim. Sanna Karkulehto, Tuuli Lähdesmäki & Juhana Venäläinen. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto, 347–371.
- Piiippo, Laura 2020. *Operatiivinen vainoharha normaalitieteen aikakaudella: Jaakko Yli-Juonikkaan Neuromaanin kokeellinen poetiikka*. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.
- Roine, Hanna-Riikka, & Laura Piiippo 2021a. Authorship vs. Assemblage in Digital Media. *The Ethos of Digital Environments: Technology, Literary Theory and Philosophy*. Toim. Susanna Lindberg, & Hanna-Riikka Roine. Lontoo: Routledge, 66–76. <https://doi.org/10.4324/9781003123996-7>
- Roine, Hanna-Riikka & Laura Piiippo 2021b. Kirjallisuus ja sen tutkimus digitaalisissa ympäristöissä. *Kirjallisuudentutkimuksen Aikakauslehti Avain 2/2021*, 6–17. <https://doi.org/10.30665/av.102654>
- Stougaard-Nielsen, Jakob 2019. The Author in Literary Theory and Theories of Literature. *The Cambridge Handbook of Literary Authorship*. Toim. Ingo Berensmeyer, Gert Buelens & Marysa Demoor. Cambridge: Cambridge University Press, 270–287.
- Tammi, Pekka 1992. *Kertova teksti: Esseitä narratologiasta*. Helsinki: Gaudeamus.
- Tavares, Sérgio 2017. *Paramedia: Thresholds of the Social Text*. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.



## Kirjoittajat

Samuli Björninen, FT, dosentti, tutkijatohtori, Aarhusin yliopisto. Björninen on väitellyt yleisen kirjallisuustieteen alalla Tampereen yliopistossa, ja hän on kertomuksentutkimuksen dosentti Turun yliopistossa. Hänen tutkimusalojaan ovat poetiikka, retorinen ja monitieteinen kertomusteoria sekä postmodernismin jälkeinen nykykirjallisuus. Tutkijatohtorina Aarhusin yliopistossa työskentelevän Björnisen tämänhetkinen tutkimus käsittelee faktojen esittämistä kertovissa tekstilajeissa ja tieteellisessä kirjoittamisessa.

🔗 <https://orcid.org/0000-0002-5325-4413>

Mika Hallila, FT, dosentti, yliopistotutkija, Jyväskylän yliopisto. Hallila on kirjallisuuden teorian dosentti Itä-Suomen yliopistossa, ja hänellä on habilitaatiopätevyys Varsovan yliopistossa Puolassa. Hän on toiminut useiden vuosien ajan kirjallisuuden professorina Itä-Suomen, Jyväskylän ja Varsovan yliopistoissa. Hallila tutkii monialaisesti suomalaista ja ulkomaista nykykirjallisuutta uusimpana tutkimusintressinään modernismi suomalaisessa kirjallisuudessa.

🔗 <https://orcid.org/0000-0003-1244-4904>

Mari Hatavara, FT, Suomen kirjallisuuden professori, Tampereen yliopisto sekä Fulbright Senior Scholar, University of Tennessee (kevät 2024). Hatavaran tutkimus käsittelee tieteidenvälistä kertomuksentutkimuksen teoriaa ja menetelmiä, fiktionaalisuuden kysymyksiä sekä kirjallisuuden historiallista poetiikkaa. Hän on erikoistunut äänten ja mielten analyysiin erilaisissa kertovissa ympäristöissä.

🔗 <https://orcid.org/0000-0003-2970-2770>

Saija Isomaa, FT, dosentti, Suomen kirjallisuuden yliopistonlehtori, Tampereen yliopisto. Isomaa on erikoistunut poetiikan teoriaan ja kirjallisuushistoriaan, ja hän on tutkinut laajasti eri aikojen kotimaista kirjallisuutta erityisesti lajinäkökulmasta ja kansainvälisiä kytköksiä eritellen. Isomaa johti vuosina 2015–2019 Koneen Säätiön rahoittamaa tutkimus-

projektia *Synkistyvät tulevaisuudenkuvat: Dystooppinen fiktio nykykirjallisuudessa*. Hän johtaa parhaillaan Koneen Säätiön rahoittamaa projektia *Suomen kirjallisuuden historiallinen poetiikka* (2022–2026).

🔗 <https://orcid.org/0000-0003-0313-383X>

Nanny Jolma, FT, tutkijatohtori, tutkimuskeskus Narrare, Tampereen yliopisto. Jolma on väitellyt muistelevasta minäkerronnasta Bo Carpelanin romaaneissa. Hänen artikkelinsa käsittelevät muun muassa nostalgiaa, muistimetaforia ja minäkerronnan ajallisuuksia. Tällä hetkellä Jolma tutkii kertomusmuotoa ja muistelua eduskuntapuheessa Poliitikan ajallisuudet (POLTE) -hankkeessa.

🔗 <https://orcid.org/0000-0002-7939-9936>

Sari Kivistö, FT, dosentti, yleisen kirjallisuustieteen professori, Tampereen yliopisto. Kivistö on lukuisissa teoksissaan tutkinut kirjallisuushistoriaa, latinankielistä kirjallisuutta ja klassisia traditioita. Tällä hetkellä hän vetää Koneen säätiön rahoittamaa hanketta *Kirjallinen sukupuoli: kadonneet kirjallisuuden lajit ja menneisyyden kuvittelu*. Kivistö on Suomen Tiedeseuran ja Suomalaisen Tiedeakatemian jäsen.


🔗 <https://orcid.org/0000-0002-9565-9291>

Elise Kraatila, FT, tutkijatohtori, Tampereen yliopiston tutkijakollegium. Kraatilan tutkimuskohteita ovat spekulatiivisen tarinankerronnan muodot ja käyttötavat suomen- ja englanninkielisessä nykykulttuurissa. Hänen meneillään oleva tutkimushankkeensa (2023–2025) käsittelee spekulatiivisten kertomusten tiedollista potentiaalia 2000-luvun mediaympäristöissä vaikuttavan epävarmuuden ilmapiirin sanallistamisen ja käsittelyn keinona. Kraatila on kansainvälisen tieteisfiktio- ja fantasiatutkimuksen lehden *Fafnirin* päätoimittaja.


🔗 <https://orcid.org/0000-0001-7329-3914>

Anna Kuutsa, FM, on Suomen kirjallisuuden väitöskirjatutkija Tampereen yliopistossa. Kuutsa viimeistelee monografiamuotoista väitöskirjaansa Maria Jotunin dialogikerronnan yhteiskunnallisuudesta. Hänen tutkimusintressejään ovat puheen esityksen, mielen kuvauksen ja kol-


lektiivisen kerronnan erilaiset muodot.

 <https://orcid.org/0009-0003-5484-5578>

Maria Laakso, FT, yliopisto-opettaja, Tampereen yliopisto. Laakso on väitellyt Kari Hotakaisen lastenkirjallisuuden huumorista ja kaksoisyleisöstä. Huumorin tutkimukseen ja lasten ja -nuortenkirjallisuuteen erikoistunut Laakso työskentelee kirjallisuustieteen yliopisto-opettajana Tampereen yliopistossa.

 <https://orcid.org/0000-0001-6483-5347>

Kati Launis, FT, dosentti, kirjallisuuden professori, Itä-Suomen yliopisto. Launis on erikoistunut Suomen kirjallisuushistoriaan, naiskirjallisuuteen ja digitaaliseen kirjallisuudentutkimukseen. Hän johtaa osahanketta Suomen Akatemian rahoittamassa konsortiossa *Digital History for Literature in Finland* (2022–2026).

 <https://orcid.org/0000-0002-8498-7361>

Pirjo Lyytikäinen, FT, kotimaisen kirjallisuuden professori emerita, Helsingin yliopisto. Lyytikäisen väitöskirja *Mielen meri, elämän pidot* (1992) oli ensimmäinen kattava tutkimus Volter Kilven *Alastalon salissa* -romaanista, ja hän on muiden tutkimustensa ohella julkaissut monia Kilpeä käsitteleviä artikkeleita ja muita kirjoituksia. Myöhemmällä urallaan Lyytikäinen on erikoistunut kognitiiviseen tunteiden tutkimukseen.

 <https://orcid.org/0000-0003-2117-1653>

Anna Pakarinen, FM, väitöskirjatutkija, kirjallisuuden oppiaine, Jyväskylän yliopisto. Pakarisen artikkelimuotoinen väitöstutkimus ja uusimmat julkaisut käsittelevät suomalaisen populaarikulttuurin suurimpiin ilmiöihin kuuluvan rap-artisti Cheekin poetiikkaa ja sen suhdetta kulttuurihyvinvointiin ja mielenterveyden kulttuurisiin diskursseihin. Hänen tutkimusintresseihinsä kuuluvat rap, runous, populaarikulttuuri, kognitiivinen poetiikka sekä laajasti ihmisen mielen ja kielen kohtaamisten teemat.

 <https://orcid.org/0000-0002-2586-2163>

Laura Piippo, FT, dosentti, tutkijatohtori, tutkimuskeskus Narrare, Tampereen yliopisto. Piipon tutkimus käsittelee kokeellista suomenkielistä nykyproosaa ja sen poetiikkaa sekä painetun kirjan ja tekijyyden paikkoja, muotoja ja arvoa digitaalisissa ympäristöissä. Hän on yhteistoimitanut muun muassa teokset *Intermediaalinen kirjallisuus* (2022), *Avantgarde Suomessa* (2021) ja *Avoim Aperitiff* (2018).

🔗 <https://orcid.org/0000-0002-8226-8689>

Iida Pöllänen, PhD, tutkijatohtori, Tampereen yliopisto. Pöllänen on väitellyt University of Oregonissa vertailevasta kirjallisuustieteestä ja erikoistunut yllirajaiseen modernismitutkimukseen, feministiseen ja intersektionaaliseen teoriaan, vähemmistökirjallisuuteen sekä kertomusteoriaan. Suomen Akatemian rahoittamassa hankkeessaan *Musta renessanssi ja sen pohjoiset kytkökset* hän tarkastelee sekä afrikkalaisamerikkalaisen ja pohjoismaisen kirjallisuuden kytköksiä että rasismin ja antirasismien kulttuurihistoriaa 1900-luvulla.

🔗 <https://orcid.org/0009-0000-2614-8829>

Eila Rantonen, FT, tutkija, Turun yliopisto, Niilo Helanderin säätiö. Rantosen erikoisaloja ovat jälkikoloniaalinen teoria, pohjoismaiset vähemmistöt, sukupuolentutkimus ja kirjallisuuden etiikka. Hänen viimeaikaisiin julkaisuihinsa kuuluu Satu Gröndahlin kanssa toimitettu *Migrants and Literature in Finland and Sweden* (SKS 2018).

🔗 <https://orcid.org/0000-0002-1807-4361>

Hanna Samola, FT, dosentti, yliopistonlehtori, Tampereen yliopisto. Samola on Suomen kirjallisuuden yliopistonlehtori Tampereen yliopistossa ja kotimaisen kirjallisuuden dosentti Turun yliopistossa. Hän on tutkinut esimerkiksi dystopiakirjallisuutta, satuintertekstuaalisuutta sekä satuelokuvien ja audiovisuaalisen verkkopornon intermediaalisia esityksiä suomalaisessa nykykirjallisuudessa.

🔗 <https://orcid.org/0000-0002-3810-6105>

## Abstract

*The Writer's Poetics. Poetics as an Approach to an Author's Body of Work* is an introduction to *the writer's poetics* as a distinctive research orientation, as well as a collection of case studies focusing on authors working in different eras and languages. While the 20<sup>th</sup> Century traditions of poetics have produced studies on the textual styles and techniques that characterize the writing of particular authors, the research orientation has not been explicitly defined and sufficiently theorized. *The Writer's Poetics* frames the research orientation theoretically, and the 14 case studies making up the chapters demonstrate the diversity of viewpoints available within it. The contributors study authors ranging from 19<sup>th</sup> Century Finnish-Swedish female writers to 20<sup>th</sup> Century African-American novelists to postmodernist and contemporary authors of prose and lyric – and to the most successful Finnish rap artists of the 2010s.

## Henkilöhakemisto

- Aaltonen, Mikko 278, 286  
Aapeli (Simo Puupponen) 385, 387  
Aejmelaeus, Nils 83  
Aho, Juhani 44, 63, 106, 134, 373  
Ahola, Elli-Mari 33  
Akker, Robin van den 255, 265, 348, 350–352  
Alexander, Michelle 175n  
Al-Fayed, Dodi 315–316  
Algot Untola (Maiju Lassila, Irmari Rantamala) 40, 199n, 409  
Alitalo, Simo 87  
Alitalo, Tuike 87  
Almqvist, C. J. L. 69, 340, 342  
Altman, Janet Gurkin 327  
Andersen, H. C. 183, 188  
Andersen, Per Thomas 186  
Andreassen, Rikke 168  
Apuleius 226n  
Archer, William 180  
Arestad, Sverre 180–181  
Aristofanes 226n  
Aristoteles 32  
Armstrong, Nancy 58  
Arping, Åsa 64  
Ashcroft, Bill 326  
Attebery, Brian 258, 261, 264  
Atwood, Margaret 240, 241  
Augustinus 89n  
Austen, Jane 66
- Bahtin, Mihail 20–23, 35, 374, 380  
Bailey, James 21  
Baker, Houston A. 166  
Bal, Mieke 29  
Balzac, Honoré de 87  
Baran, Henryk 21  
Barker, Pat 240n  
Barnett, Pamela E. 185  
Barth, John 228
- Barthes, Roland 24–27, 29, 395  
Beardsley, M. C. 7  
Beckett, Samuel 38  
Behschnitt, Wolfgang 322  
Bekhta, Natalya 156, 322, 327–328  
Bennett, Andrew 395  
Berensmeyer, Ingo 395, 409  
Bergson, Henri 376  
Bhabha, Homi K. 323  
Bibby, Michael 190  
Birke, Dorothee 114, 398  
Björninen, Samuli 9, 57, 143, 275, 395  
Blackmore, David L. 178  
Blum, Fredrique 56n  
Boehmer, Elleke 322n, 339  
Bone, Martyn 168  
Bonilla-Silva, Eduardo 169n  
Boone, Joseph Allen 67  
Booth, Wayne C. 32–33, 38, 39n, 113, 143  
Boxer, Diana 324, 326  
Boynik, Sezzgin 20  
Bradley, Adam 276–277, 279–287, 289, 293  
Brando, Marlon 383–384  
Bremer, Fredrika 58, 64, 67, 76  
Brickhouse, Anna 182  
Brik, Osip 20  
Brinkmann, Svend 289  
Brogden, Elizabeth 168  
Brooke-Rose, Christine 29  
Brooks, Peter 87, 91–92  
Brown, Wendy 335  
Burke, John M. 26n 27  
Burke, Seán 395  
Butler, Judith 178  
Byatt, A. S. 228  
Byerly, Alison 64n
- Calder, Andrew 374  
Campbell-Hall, Devon 322

- Camus, Albert 349  
Canth, Minna 10–11, 44–45, 63, 87, 93–94, 112–139  
Carby, Hazel V. 166–167, 181–182  
Carstens, Fredrika 56n, 59  
Carter, R. T. 286n, 340  
Carter, Shawn Corey (ks. Jay-Z)  
Casanova, Pascale 38  
Castano, Emanuele 263  
Caughie, Pamela L. 167  
Cederholm, Per-Erik 212n  
Cervantes, Miguel de 374, 376, 378  
Chang, Jeff 276n  
Chartier, Roger 395  
Chatman, Seymour 33, 398–399  
Cheek (Jare Tiihonen) 13, 274–295  
Christ, Birthe 398  
Cohen, Margaret 74–75  
Cohn, Dorrit 114–115, 118, 132–134, 173, 207n  
Conrad, Joseph 87  
Coppola, Francis Ford 383  
Corsa, Andrew J. 264  
Cortés-Conde, Florencia 324, 326  
Crane, R. S. 32  
Crenshaw, Kimberlé 175  
Culler, Jonathan 26, 30–31, 36n, 45  
Cunningham, Joel 253, 266  
Cvetanovic, Dragana 275  
Cygnaeus, Fredrik 90  
  
Davis, Angela Y. 175n  
Davis, Thadious M. 166–167, 170n, 183, 189  
Dawson, Paul 398–400, 409–412  
Diana 315–316  
Dickens, Charles 34–35, 87  
Diderot, Denis 308  
Dijkstra, Bram 307  
Dillender, Kirsten 261  
DiPaolo, Marc 264  
Dlask, Jan 349  
Donoghue, Denis 287  
Donovan, Josephine 228  
Dostojevski, Fjodor 21, 29, 35, 87, 349  
  
Doyle, Laura 171, 189–190  
Du Bois, W. E. B. 171, 175, 187  
Dumas, Alexandre 87  
DuPlessis, Rachel Blau 66  
Döblin, Alfred 349  
  
Eagleton, Terry 24  
Edmonds, Radcliffe G. III 223, 226n, 228n  
Edwards, Brent Hayes 166  
Eggert, Paul 42  
Eikhenbaum, Boris 19–20  
Elkins, James 232  
Elleström, Lars 301  
Eskelinen, Markku 83, 353, 397, 409  
Euripides 227n  
  
Fabre, Geneviève 181  
Falconer, Rachel 224–225, 229–230  
Falkman, Charlotta 10, 55–79  
Fanon, Frantz 187, 335  
Feith, Michel 181  
Felski, Rita 65, 263  
Ferrández San Miguel, María 261  
Fish, Stanley 7  
Fisher, Mark 336  
Flaubert, Gustave 30–31, 199n  
Flax, Neil 308  
Fletcher, Judith 225–226, 228, 247  
Flieger, Jerry Aline 338  
Fludernik, Monika 31, 89n, 114, 143–144, 146, 151–152  
Forssell, Pia 56n, 58, 66, 69, 73n  
Forster, E. M. 70  
Foucault, Michel 24n, 25, 35n, 337, 395  
Fowler, Alastair 34–35, 204n  
Fowler, Roger 146  
Fraser, Robert 324  
Frenckell, Ester-Margaret von 76  
Frye, Northrop 228  
Furst, Lilian R. 354  
  
Gan, Jelena 74n  
Gates Jr., Henry Louis 190

- Gazis, George Alexander 243, 247–248  
Genette, Gérard 15, 22n, 24, 30, 33, 38n, 42,  
57, 115, 132, 173, 305, 397–399, 412  
Gibbons, Alison 264, 301  
Gibson, James J. 198n  
Giesecke, Annette Lucia 233  
Gilman, Charlotte Perkins 305  
Gilroy, Paul 171  
Ginström, Egidius 58  
Gluck, Christoph Willibald 242  
Glück, Louise 12–13, 223–249  
Goethe, J. W. von 65n, 66, 77  
Gogol, Nikolai 20n  
Goldsmith, Elisabeth C. 327  
Goldsmith, Meredith 167, 178  
Gosmann, Uta 224, 245  
Govinius, Henrik Jakob 78  
Griffiths, Gareth 326  
Grimmin veljekset 302  
Gräsbeck, Armas 58, 76, 78  
Grönstrand, Heidi 56n, 58–59, 64, 74n, 87,  
190  
Gullette, Christian 331n, 335–337, 341  
Gummerus, K. J. 10, 78, 83–109  
Gunn, Olivia Noble 181  
Gustafsberg, Harri 276, 282n
- Haahrtela, Sampo 83–88, 92, 97, 104–106,  
198n, 205n  
Haapala, Arto 39n  
Haapala, Vesa 401, 404  
Haavikko, Paavo 41  
Hadley, Susan 276, 289  
Hakola, Liisa 142  
Hallila, Mika 15, 327, 331, 349–350, 352, 384  
Hamon, Philippe 199n, 216  
Hansen, Mark B. N. 408  
Hara, Andrea 280, 286, 293  
Harrison, Chloe 202n  
Harshav, Benjamin (ent. Hrushovski)  
27–29, 45  
Hassler-Forest, Dan 256  
Hatavara, Mari 9, 10–11, 57, 61–62, 67–68,  
90, 115–116, 134, 143, 275, 395  
Haynes, Natalie 240n  
Heffernan, James A. W. 302  
Heimonen, Kirsi 276, 278, 279n, 289  
Helle, Anna 278n, 353  
Hennel, Ingeborg Nordin 58, 64n  
Herford, C. H. 188  
Herman, David 114  
Heyners, Odile 333  
Highet, Gilbert 388  
Hodgart, Matthew 388  
Hoeller, Hildegard 190  
Hollsten, Anna 22n, 278n  
Homeros 8, 204, 209, 212, 223–224, 226,  
228n, 231, 234, 238–240, 243, 248  
hooks, bell 167  
Hosiaisluoma, Yrjö 353  
Hostetler, Ann E. 185  
Hotakainen, Kari 15, 372–391  
Houten, Casparus Van 337  
Hrushovski, Benjamin (ks. Harshav,  
Benjamin)  
Hubara, Koko 168n  
Huber, Irmtraud 264  
Hughes, Langston 181, 189  
Hugo, Victor 87  
Hulle, Dirk Van 43  
Hume, Kathryn 256  
Hurst, Isobel 228  
Husa, Mikko 377  
Hutchinson, George 166–168, 171, 174, 183,  
189,  
Hübinette, Tobias 324, 335, 343  
Hypén, Tarja-Liisa 39, 373  
Hytinen, Elsi 349  
Häggman, Kai 67  
Hökkä, Tuula 22n, 59–60
- Ibsen, Henrik 12, 125, 168–170, 172–173,  
175–189, 191  
Ikonen, Teemu 308, 313  
Inkster, Becky 289  
Isomaa, Saija 9–10, 17, 19, 22n, 24, 27,



- 28n, 37, 46, 56–57, 78, 121, 127, 141, 143,  
275–276, 278n, 374, 394–395
- Jahn, Jan Heinz 325n  
Jakobson, Roman 43, 209n  
James, Henry 30, 87  
Jameson, Fredric 256, 351–352  
Jay-Z (Shawn Corey Carter) 286  
Jemisin, N. K. 13, 252–271  
Jolma, Nanny 9, 22n, 57, 143, 275, 395  
Josipovici, Gabriel 31  
Jotuni, Maria 11, 141–163  
Joyce, James 29, 206  
Juntunen, Tuomas 22n  
Jäntti, Saara 276, 278, 279n, 289  
Järnefelt, Arvid 37  
Jäske, Alice 168n
- Kaaja, Anu 13–14, 298–319  
Kahan, Benjamin 179n  
Kainulainen, Siru 87, 284  
Kallio, O. A. 85n, 86  
Kankkunen, Sarianna 22n  
Kannila, Helle 113  
Kantokorpi, Mervi 43, 45  
Kaplan, Caren 328  
Karkama, Pertti 62  
Karpou, Hannu 383–384  
Katajamäki, Sakari 44  
Kauranen, Ralf 190  
Keaton, Buster 15, 372–374, 377, 382, 390  
Keene, Carolyn 41  
Kern, Gary 20n  
Keskinen, Mikko 397n  
Kestemont, Mike 43  
Khemiri, Jonas Hassen 14–15, 320–343  
Kilpi, Volter 12, 197–219  
Kimmich, Dorothee 229  
Kirstinä, Leena 350  
Kitt, David Gomer 263  
Kivi, Aleksis 44, 83, 94, 105, 207, 212, 216  
Kivistö, Sari 12, 228, 233–234, 388  
Knausgård, Karl Ove 333  
Knuuttilla, Seppo 332, 334, 387  
Koelb, Clayton 238n  
Koivisto, Aino 146, 148  
Koivunen, Anu 21  
Kokko, Laura 201n–203n, 205n, 209n,  
216n, 218  
Kokko, Ossi 44  
Kolbe, Gunlög 58  
Koopman, Niels 231n  
Korpua, Jyrki 258  
Kortekallio, Kaisa 264  
Kotzebue, August von 65n  
Kraftman, Maria 56n  
Kristeva, Julia 21, 24n  
Krohn, Julius 85–86  
Kupiainen, Unto 142, 150, 155n, 156, 373  
Kurikka, Kaisa 38, 39n, 395, 400, 409, 412  
Kuutsa, Anna 11, 142, 160  
Kuuva, Sari 276, 278, 279n, 289  
Kähkönen, Marjut 22n
- Laakso, Maria 15, 22n, 151, 374, 378–379,  
381, 387  
Lacatus, Corina 322, 324  
Lahti, Emilia 282  
Laitinen, Kai 142  
Laitinen, Lea 158  
Landy, Joshua 263n  
Langacker, Ronald W. 202n  
Lanser, Susan Sniader 156, 322, 328, 399  
Lappalainen, Päivi 61, 75n  
Larsen, Nella 11, 166–191  
Larson, Charles 167, 189  
Lassila, Maiju (ks. Algot Untola)  
Launis, Kati 10, 56, 58–59, 63, 64n, 66, 69n,  
70, 74n, 77–78  
Laurila, K. S. 387  
Law, Graham 85  
Leech, Geoffrey 146, 148  
Lehtimäki, Markku 17, 22n  
Lenin, V. I. 20  
Lenning, Hj. 76  
Leonard, Miriam 224

- Leonard, Peter 322  
Levine, Caroline 198–201  
Levitas, Ruth 255, 265  
Lieksman, Anders (ks. Haavikko, Paavo)  
Lightstone, Aaron 283, 286  
Linder, Marie 56n, 66, 69, 75, 77–78  
Little, Jonathan 175  
Liukkonen, Tero 22n  
Louis, Margot K. 228  
Lovecraft, H. P. 262, 268–269  
Lukas Leon 283  
Lunde, Arne 167–168, 170n, 171, 183, 188  
Lundström, Catrin 324, 335, 343  
Luxenberg, Steve 175n  
Lyytikäinen, Pirjo 12, 198n, 201n, 205n, 206n, 209n, 210n, 215, 255, 263, 397n  
Lönnqvist, Harriet 56n  
Löytty, Olli 94, 190
- Mackay, Carol 66–67  
Majjala, Minna 112, 114, 120, 123–124, 126, 130, 133, 135  
Majakovski, Vladimir 20  
Malherbe, Jean-Yves 405  
Mandelštam, Osip 21  
Margolin, Üri 322  
Marmontel, Jean François 66  
Maron, Jeremy 90  
Marshall, Garry 315  
Martin, Anne 77  
Martz, Louis 218n  
Mayes, Frances 285n  
Mc Kajo 283n  
McDowell, Deborah E. 166–167, 178, 182  
McHale, Brian 27, 29, 118, 122–123, 153, 256, 327, 331  
Melkas, Kukku 190  
Mendelman, Lisa 175  
Menegaldo, Gilles 93n  
Meretoja, Hanna 255–256, 263  
Merrill, Jessica 23n  
Metsu, Cabriël 231  
Middleton, Kate 313–314
- Miettinen, Karri 275, 276n, 277, 281–282, 283n, 284, 286  
Mikael Gabriel 279n  
Mildorf, Jarmila 156, 159, 161  
Miller, Madeline 240n  
Miller, Nancy K. 65  
Moi, Toril 169  
Montalbetti, Christine 24  
Morreal, John 381, 387  
Morris, Daniel 230, 232, 236–238, 242, 244  
Morrison, Toni 228  
Morton, Stephen 339  
Müller, Sabine 229  
Mäkelä, Anneli 56n, 58  
Mäkelä, Janne 373  
Mäkelä, Maria 149, 408, 410–411  
Mäkilä, Annastiina 276, 278, 279n, 289  
Mäkinen, Ilkka 59
- Nabokov, Vladimir 22, 24n, 29, 45  
Napoleon 303, 317  
Nevalainen, Terhi 315  
Nichols, Mike 306–307  
Niederhoff, Burkhard 173  
Niemi, Irmeli 142, 148  
Niemi-Sampan, Priska 168n  
Nietzsche 26n  
Nilsson, Magnus 323  
Nisetich, Rebecca 189  
Niskanen, Mikko 375, 383  
Nissilä, Hanna-Leena 190, 349  
Nordenstreng, August 337, 342  
North, Michael 169  
Nousiainen, Miika 385  
Nuolijärvi, Pirkko 146, 148  
Nussbaum, Martha 263  
Nuttall, Louise 202n  
Nykänen, Elise 146, 148  
Nünning, Ansgar 33, 322, 333
- Oja, Outi 281  
Oke, Janica 409  
Oksanen, Sofi 22n

- Oleszczuk, Anna 253  
O'Neill, Patrick 390  
Ongelin, Hanna 77
- Paine, Lauran 40  
Paleface (ks. Miettinen, Karri)  
Palmer, Alan 116  
Parente-Čapková, Viola 57n, 94  
Pearce, Lynne 66, 68  
Perttula, Irma 381  
Pessoa, Fernando 409  
Phelan, James 32–33, 129, 143  
Pier, John 24  
Pignagnoli, Virginia 398  
Piikkilä, Tuula 128  
Piippo, Laura 15, 314, 396–398, 400, 410  
Pike, David L. 226  
Plate, Liededeke 242  
Platon 226, 234  
Poe, Edgar Allan 302  
Poijula, Soili 276, 283, 286, 290  
Pollari, Mikko 190  
Polvinen, Merja 199n, 201n  
Pound, Ezra 228  
Poutiainen, Eino 383–384  
Price, Katie 313–314, 316  
Prince, Gerald 178, 329  
Proust, Marcel 22n, 30, 42  
Pyhimys 279n  
Päätalo, Kalle 8  
Pöllänen, Iida 11–12, 168, 183, 187
- Rabelais, François 21, 374  
Racine, Jean 25–27  
Radcliffe, Ann 35n  
Raipola, Juha 41, 260  
Rajewsky, Irina O. 300–301  
Randelin, Wendla 56n, 57, 62, 65n, 67, 74n, 75  
Rantakallio, Inka 275, 276n, 284  
Rantamala, Irmari (ks. Untola, Algot)  
Rantonen, Eila 14, 323, 326–328, 333  
Rastas, Anna 168n
- Rayment, Andrew 256–257  
Rayson, Ann 185  
Réage, Pauline 300  
Redrama 279n  
Renqvist, Alvar 203n, 205, 216n  
Rich, Adrienne 242  
Richardson, Brian 159, 322, 328  
Rifkin, Jeremy 333n  
Riikonen, Hannu 21, 389  
Rilke, Rainer Maria 242  
Rimmon-Kenan, Shlomith 29–30  
Rimmon, Shlomith (ks. Rimmon-Kenan, Shlomith)  
Roine, Hanna-Riikka 254, 256, 264, 396, 398  
Rojola, Lea 142, 150, 156, 162, 207n, 215n  
Romu, Leena 22n  
Rothberg, Michael 334  
Rouhikoski, Anu 158  
Runeberg, Fredrika 56n, 57, 59n, 65n, 66, 78, 90  
Runeberg, J. L. 59, 62, 64, 104  
Russell, Peter E. 378  
Rutledge, Gregory E. 168, 182–183, 188  
Räty, Seppo 373
- Saariluoma, Liisa 77 (ks. myös Steinby, Liisa)  
Sade, Markiisi de 307  
Sahlberg, Asko 14–15, 347–370  
Salmenniemi, Harry 396, 401, 405–407  
Salminen, Esa 275, 276n, 277, 283n, 284, 286  
Salonen, Juha 373  
Samola, Hanna 13–14, 299, 315  
Sandbacka, Kasimir 353  
Sarjala, Jukka 77  
Sartre, Jean-Paul 31  
Saussure, Ferdinand de 23n  
Scarry, Richard 404  
Scheper, Jeanne 182  
Scherer, Madeleine 224–225, 241, 249  
Schmidt, Arnold 94, 100

- Scholes, Robert 256  
Schopenhauer, Arthur 203  
Segal, Eyal 27  
Selenius, Jari 21  
Sepänmaa, Yrjö 17, 38–39, 41  
Shakespeare, William 63  
Sherrard-Johnson, Cherene 167, 182  
Short, Mick 146, 148  
Sillanpää, F. E. 349  
Silverman, Debra B. 185  
Sinisalo, Johanna 385  
Sjögren, Anders 322  
Skogberg, Lena 321  
Smethurst, James 166, 169n, 189  
Smith, James L. 91  
Smith, Sidonie 328  
Snellman, J. V. 58–59, 63–64, 73, 84  
Sollors, Werner 189  
Spector, Phil 404  
Sperber, Dan 375  
Stacey, Jackie 66, 68  
Steinby, Liisa 24, 284  
Stenport, Anna Westerstahl 168, 170n, 171, 183, 188  
Sternberg, Meir 160  
Stockwell, Peter 198n, 200n, 202n, 215n, 276–277, 287  
Stougaard-Nielsen, Jakob 395  
Sule, Akeem 289  
Suni, Timo 19–20  
Suomalainen, Karita 159–160  
Suvín, Darko 255, 264  
Sykäri, Venla 275  
Säntti, Joonas 300, 310  
  
Tambling, Jeremy 242  
Tammi, Pekka 22, 24, 45, 115, 170, 176, 398  
Taranovski, Kiril 21–22  
Tarkka, Pekka 156, 203n, 205n, 216n  
Tate, Claudia 166, 175  
Tavares, Sérgio 398  
Tervo, Jari 39, 373  
Thomas, Ebony Elizabeth 253  
  
Thurston, Michael 228  
Tiffin, Helen 326  
Tiihonen, Jare (ks. Cheek)  
Tiittula, Liisa 146, 148  
Todorov, Tzvetan 23, 149  
Toikkanen, Jarkko 302  
Tolkien, J. R. R. 256, 258  
Tolstoi, Leo 19  
Tomaševski, Boris 20  
Topelius, Zacharias 44, 68, 77, 87, 90, 106  
Torgensen, Brad 253  
Trump, Donald 262, 404  
Tsur, Reuven 198–199, 216–218  
Turunen, Risto 350  
Tynjanov, Juri 20  
Tähtinen, Tero 304  
  
Ullmann, Stephen 151  
Uniikki 279n  
Untola, Algot 40, 199n, 409  
Uusitupa, Milla 158n  
  
Vaakanainen, Noora 61n, 115  
Vapaavuori, Anneli 142, 156  
Varpio, Yrjö 44–45  
Vartio, Marja-Liisa 302  
Vehkoo, Johanna 373  
Vergilius 224, 226–228, 234, 248  
Vermeulen, Timotheus 255, 265, 348, 350–352  
Vidal, Bélen 93n  
Viikari, Auli 28, 71, 172  
  
Waenthongkham, Janina 168n  
Walker, Rafael 167, 168n, 178, 185  
Wall, Cheryl A. 166–167, 171, 174n, 175, 178, 184, 189  
Wallace, David Foster 409  
Walpole, Horace 35  
Waltari, Mika 349, 383  
Warhol, Robyn 66  
Watson, Julia 328  
Waugh, Patricia 265

Webb, Charles 306  
Webb, Ruth 231  
Weckström, Mathias 63n  
Westinen, Elina 275, 276n  
Wieland, Christoph Martin 65n, 66  
Williams, Carolyn 91  
Williams, Linda 314  
Williams, Raymond 350–351  
Wilson, Deidre 375  
Wilson, Katie 253, 264  
Wimsatt, W. K. 7  
Wolf, Christa 238n  
Woolf, Virginia 237  
Yancy, George 276, 289  
Yli-Juonikas, Jaakko 15, 394–413  
Youman, Mary Mabel 178  
Young, Helen 253, 257–258, 265–267  
Yuan, Wenjuan 202  
Zajko, Vanda 224