

TAMPEREEN YLIOPISTO

Mika Rassi

TOISTA MIELTÄ

Vanhat kaksoisolennot uusien peileissä – ja päinvastoin

Yleisen kirjallisuustieteen pro gradu -tutkielma
Tampere 2008

Tampereen yliopisto

Taideaineiden laitos

RASSI, Mika: TOISTA MIELTÄ

Vanhat kaksoisolennot uusien peileissä – ja päinvastoin

Pro gradu -tutkielma, 94 s.

Yleinen kirjallisuustiede

Toukokuu 2008

Tutkielmassa vertaillaan keskenään kolmea klassista kaksoisolentotekstiä – E.T.A. Hoffmannin *Paholaisen eliksiirejä*, Edgar Allan Poen ”William Wilsonia” ja Fjodor Dostojevskin *Kaksoisolentoa* – ja kahta uudempaa – Julio Cortázarin novelleja ”Kaukainen” ja ”Salaiset aseet”. Vertailun kaksi pääasiallista suuntaa ovat vanhoista uusiin ja uusista vanhoihin. Ensisijaisena tutkimusongelmana on Cortázarin 1950-luvulla kirjoitettujen novellien yhteys edeltävään traditioon (voidaanko niiden katsoa kuuluvan kaksoisolennon piiriin) ja keskeiset erot perinteeseen verrattuna (kuinka kaksoisolento on muuttunut). Lisäksi työ peilaa vanhojen tekstien uutta asemoitumista, uusia tulkintamahdollisuuksia eteenpäin kulkeneen tradition valossa.

Teoreettista keskustelua käydään Dostojevskin, Hoffmannin ja Poen kohdalla enimmäkseen kaksoisolennon aihehistoriallisten tutkimusten kanssa. Valtavasti tutkittujen kirjailijoiden kohdalla tämä keskustelunrajaus palvelee kaksoisolennon kohtaamisessa aiemmin käytetyn metodiikan ja edeltävien tulkintojen esittelemistä, mutta myös omien tulkintojen tekemistä. Cortázar-tulkintoja heijastan kahdesta kohdetekstistäni tehtyjen tuorehkojen kotimaisten opinnäytteiden kautta.

Lisäksi työ lähestyy kaikkia kohdetekstejä subtekstin käsitteen kautta. Subtekstin ohuet ääriviivat piirtyvät työn alussa yhtäällä intertekstuaalisuuteen ja toisaalla tekstin tiedostamattomaan, kätkeytyyn sisältöön. Jokainen käsitellyistä teksteistä muokkaa käsitettä omalla tavallaan. Kaksoisolentoa ei työssä ymmärretä pelkkänä motiivina, vaan tilannekohtaisesti hedelmällisenä lukutapana, joka avaa monimutkaisiin teksteihin mielekkyyttä. Ilmiö laajenee tekstin ja kielen taapaa sisältää toisia merkityksiä. Työ siis etsii kautta linjan toista mieltä.

Näennäisen selkeä vertailumetodi alkaa työn edetessä paljastua valmiiksi ristiinluettujen tekstien yhteistulkinnan esittämisen julkisivuksi. Avatessaan omaa subtekstiään työ osoittaa akateemisen opinnäytteen kompositionaalisuuden. Tämä ei tarkoita työn rakenteen hajoamista, vaan metodiseen tiedostavuuteen tähtäävää ankaruutta itse rakenteessa, ja tätä kautta nöyryyttä todellisen lukuprosessin selventyneen luonteen edessä.

Avainsanoja: kaksoisolento, subteksti, intertekstuaalisuus, allegoria, fiktiivinen mieli, Cortázar, Dostojevski, Hoffmann, Poe.

SISÄLLYS

1. Johdanto.....	1
1.1. Kaksoisolento tässä ja muualla.....	2
1.2. Tutkimuksen kohteet.....	9
2. Hoffmann: <i>Paholaisen eliksiirit</i> ja Poe: ”William Wilson”.....	13
2.1. Eliksiirit.....	14
2.2. Roolit.....	21
2.3. Muistelmat ja niiden tekijät.....	23
3. Dostojevski: <i>Kaksoisolento</i>	27
3.1. Ääni ja sana.....	28
3.2. Gogol ja Pietari.....	32
3.3. Jaakob ja Faublas.....	35
3.4. Sosiaalinen ulottuvuus.....	39
3.4.1. Kasvot peilissä.....	39
3.4.2. Tosi harha.....	41
4. Julio Cortázar: ”Kaukainen”.....	46
4.1. Kieli.....	48
4.1.1. Päiväkirja.....	50
4.1.2. Telepatiaa.....	51
4.2. Kuka on Alina Reyes?.....	52
4.3. Vesivärit.....	58
5. Julio Cortázar: ”Salaiset aseet”.....	60
5.1. Mitä tekemistä kaksipiippuisella haulikolla on tässä novellissa?.....	61
5.2. Pierren heijastuksia.....	67
6. Toinen suunta.....	71
6.1. Kieli, äänet ja sanat.....	72
6.2. Uusi allegoria.....	76
6.3. Eliksiirit ja aseet.....	79
6.4. Cortázar kävi jo täällä.....	81
7. Lopuksi.....	86
Lähteet.....	90

1. JOHDANTO

Tässä työssä pumpataan uutta verta vanhan kaksoisolennon suoniin. Työn lähtökohtana on ollut kummastus, jota Julio Cortázarin novellit ”Kaukainen” (1951) ja ”Salaiset aseet” (1959) tekijässä herättivät. Novelleja lukiessa tuli mieleen kaksoisolennon hahmoton ajatus, mutta samalla kummastus tästä päähänpistosta. Onko vanhalla *Doppelgängerillä* oikeastaan mitään tekemistä Cortázarin novellien kanssa? Eikö novelleissa ole kyse sittenkin jostain muusta, vai onko kaksoisolennon historiassa toisia sisältöjä kuin olettamani? Jos kaksoisolentous on implisiittistä, ääneensanomaton, millaisista tekstin elementeistä kaksoisolennon mielikuva välittyy? Näihin kysymyksiin voi vastata tekemällä vertailevan tutkimuksen kaksoisolennosta kirjallisuudessa.

Vertailu on paitsi kirjallisuustieteen – *comparative literature* – myös laajemmin tieteen ja kaiken ajattelun ytimessä. Yhdestä on mahdotonta sanoa mitään, vasta asioiden moneus mahdollistaa niiden keskinäisten suhteiden ja sitä kautta olemuksen määrittämisen. Tätä voidaan pitää myös kaksoisolennon lähtökohtana, samuutta ja eroa moneudessa.

Se, mitä vertailun alla piilee, on yksityiskohtainen tekstianalyysi. Kaksoisolento on nähty kirjallisuudessa yhtä hyvin teemana, aiheena, motiivina, trooppina, figuurina, myyttinä kuin tyyppinä. Se tuntuu loputtomissa variaatioissaan räjähtävän tutkijan käsiin ja kadottavan tarttumapintansa. Vaikka valintani saattaa vaikuttaa rajausta liiksi hylkivältä, käsittelen kaksoisolentoa lukutapana, keinona saada ote vaikeaselkoisista teksteistä. Lukutavalta tulee odottaa, että se tuottaa merkityksellisen lopputuloksen, uusia tulkintoja. Näiden tulkintojen pohjalta vasta koen olevani velvollinen vastaamaan siihen, mikä kaksoisolento kirjallisuudessa on.

Edeltäviä, useimmiten aihehistoriallisia tutkimuksia ryyditan pääasiallisesti kertomakirjallisuuden analysointiin kehitetyillä narratologisilla välineillä. Kaksoisolento haastaa esimerkiksi tajunnan esittämisen tekniikoiden tutkimusta: kun meille esitetään mieltä paradoksin, jakautuneen ykseyden keinoin, asettuu teoreettisten apuvälineiden teho uudelleenarvioinnin alle. Kaksoisolento vaikuttaa äkkiseltään romanttiselta reliikiltä, joka kuvaa sisäistä ulkoisena, mutta koska erityisesti Cortázarin tekstien epookki- tai genremäärittely on koettu hankalaksi, mahdottomaksi tai merkityksettömäksi, nousee kaksoisolennon käyttö yhdessä mitä moninaisimpien kerronnan ja esityksen muotojen kanssa kiinnostavaksi hybridiksi.

Analysoitavaa on paljon, mutta ennen työhön käymistä tulee vielä selventää, mikä oikein on kaksoisolento ja ne tekstit, joista ja joihin sitä luen.

1.1. Kaksoisolento tässä ja muualla

Kaksoisolentotutkijat taustoittavat poikkeuksetta työnsä palaamalla ”esikirjalliseen” historiaan, primitiivisiin kulttuureihin, joissa kaksoisolennolla on juurensa. Usein mainitaan varjouskomus: Jokaisella ihmisellä on varjo tai haltija, jonka näkeminen ennustaa kuolemaa. Tämä varjo lankeaa yksin sielun ja suojelejan kanssa, jolloin sen olemassaolo sinänsä ei ole uhkaava tekijä, mutta sen ilmestyminen on huono enne. Toisaalta kaksoisolennon alkulähteenä on pidetty kaksosia; sisarusten toisiaan muistuttavuudesta ja ulkopuolisista salaperäiseltä vaikuttavasta yhteydestä siinnyttä mystiikkaa. (Herdman 1990, 2–3; Envall 1988, 13; Slethaug 1993, 8.) Jälkimmäiseen ilmiöön liittyvät siamilaiset kaksoset ja muut ”luonnonoikut”, joiden fysiologinen olemus pilkkaa ykseyden ja jakautuneisuuden eroa. (Schwartz 1996, 49–52.)

Nämä haarat kuvaavat kaksoisolennon nykysisältöäkin hyvin. Kyse on samanaikaisesti sisäisestä laajentumisesta ja ulkoisesta yksilöllisyyden uhasta. Jo varjouskomuksessa aktivoituu Sigmund Freudin tunnetuksi tekemän kammottavuuden ja epämiellyttävyyden tunnetta kuvaavan käsitteen ’*unheimlich*’ sisältö: jotakin sellaista, jonka olisi pitänyt pysyä piilossa, on paljastunut (Freud 1919/2005, 38).

Kun kaksoisolentoa tutkitaan kirjallisuuden piirissä, ilmiön juuret ovat yhä merkittävässä osassa, mutta menettävät selitysvoimaansa. Fjodor Dostojevskin *Kaksoisolennossa* (1846) ”puhelias Anton Antonovitš, jolle löpötteleminen mistä aiheesta tahansa merkitsi oikeaa juhlaa” yhdistää kollegansa kaksoisolennon ilmestymisen edellämäinittuihin ilmiöihin:

samaa sattui tädilleni äidin puolelta: hänkin näki itsensä ennen kuolemaansa kahtia jakautuneena (K, 83).

miksi heitä sanotaankaan, no, siamilaisiksi kaksosiksi, he ovat kasvaneet kiinni selitysten, mutta elävätpäähän vain, syövät ja juovat, esiintyvät yleisölle ja hankkivat isot rahat, niin kerrotaan (K, 84).

Päähenkilön tiedonjanoa kaksoisolentoon koskien nämä selitykset eivät kuitenkaan tyydytä, eivätkä liioin tarjoa vastauksia lukijassa herääviin kysymyksiin.

Hillel Schwartz mainitsee teoksessaan *The Culture of the Copy* (1996, 64–65) siamilaisten kaksosten julkisuuden *Kaksoisolennon* syntyaikana, mutta toteaa samalla kaksoisolennon kirjallisen kehityksen: ”Eurooppalaiset kirjailijat muunsivat vanhan skandinaavisen ja slaavilaisen kaksoisolennon jumalaisen suojelun muotoaan vaihtavasta hahmosta aavemaiseksi aavistukseksi onnettomuudesta”. Epäilemättä sekä folkloristi että kirjallisuudentutkija nostaa kulmakarvojaan Schwartzin yksinkertaistukselle. Oikea ydinajatus kuitenkin on, että kaksoisolento on muuttunut vanhoista merkityksistään. Ilmiön alkuperä on jähmettynyt tavallaan pelkäksi figuriksi, jonka taakse kätkeytyy nykyajasta katsottuna kaunokirjallisuuden muodossa tuotettuja uusia käsittelyjä ja sen myötä uusia sisältöjä. Lukijan on selvitettävä, millaisia nämä uudet sisällöt ovat.

Kaksoisolennon psykologiasta on kirjoitettu runsaasti, samoin suoranaisesti psykologisia tutkimuksia kirjallisuuden kaksoisolennoista. Yksinkertaistavat tulkinnat kaksoisolennoista puhtaana taudinkuvauksena on jo kauan sitten tyrmätty.¹ Tässä työssä pidän lähtökohtaisesti harhaanjohtavana ja yksinkertaistavana myös ajatusta tajunnan ja alitajunnan (tiedostetun ja tiedostamattoman) kuvausten erillisyydestä, mikä saattaisi vaikuttaa helpolta ratkaisulta kaksoisolennon dilemmaan. Kaksoisolentoa 1800-luvun kirjallisuudessa tutkinut John Herdman (1990, 49–50) katsoo ajatuksen kaksoisolennon olemassaolosta vain henkilöahmon mielikuvituksessa olevan kenties pätevä tapauskertomusten yhteydessä, mutta fiktion sovellettuna ”täysin merkityksetön”. Haaste tulee laajenemaan mielen, inhimillisyyden ja sosiaalisten suhteiden monimutkaiseen kuvaukseen, johon tajunnan (so. tietoisuuden) kuvauksena ymmärretty ilmiökenttä myös avautuu. Tekstilähtöisemmin tämä näkyy työssä tekstin ilmimerkityksen ja tehtävien tulkintojen tiiviissä yhteydessä. Vaikka ajaudunkin ääneensanomattoman ja vihjatun kautta tekstin taakse, pidän silti kirjaimellisesta tasosta kiinni lukemisessa.

Näihin kohtiin liittyen on kuitenkin huomattava, että jo tämän tutkielman vanhin kohdeteksti, E. T. A. Hoffmannin *Paholaisen eliksiirit* (1815), viittaa suorasanaisesti aiempiin kirjallisuuden kaksoisolentoihin². Käy selväksi, että kirjallisuus rakentaa kokonaan omaa kaksoisolentoon,

¹ Esimerkiksi Natalie Reber vastustaa vuonna 1964 ilmestyneessä tutkimuksessaan *Studien zum Motiv des Doppelgängers bei Dostojewskij und E.T.A. Hoffmann* puhetta kirjallisen työn psykiatrisesta totuusarvosta pseudotieteellisyytenä, ja kiinnittää oman tutkimuksensa ”sielundraaman taiteellisen toteutuksen arvioimiseen”. (Reber 1964, 51.)

² Ks. tästä tarkemmin luku 2.1.

jonka tutkiminen ei edellytä kirjallisuuden ulkopuolisten kaksoisolentojen huomioonottamista, vaan kirjallisuuden sisäisen keskustelun, intertekstuaalisten suhteiden käsittelyä. Samoin René Girardin todetessa kulttuurifilosofisessa teoksessaan *Väkivalta ja pyhä* (1972/2004, 113), että ”suurelta osalta kaunokirjallisia teoksia ei kannata odottaa, että ne opastaisivat meitä kaksoisolennon tutkimisessä”, on selvää, että hän puhuu kaksoisolennosta kokonaan toisessa merkityksessä. Tässä tutkielmassa kaksoisolento on ainoastaan kaunokirjallisuuden omaisuutta.

Yleisin kaksoisolennon terminologiassa tehty halkaisu lienee jakautumisen (*double by division*) ja kahdentumisen (*double by duplication*) välinen. Jakautumisen sisällöksi voidaan karkeasti määrittää psykologiset sairaskertomukset, jotka kuvaavat pirstoutunutta mieltä. Vastaavan ylimalkaisuuden mukaan jälkimmäisiin sisältyvät vaihdokastarinat. Tässä tutkielmassa ensimmäinen ryhmä on tutkimuksen kohteena. Kyseessä on jakautuneisuuden ja ykseyden jännite, josta kaksoisolento John Herdmanin mukaan kumpuaa ja jolle se antaa muodon (Herdman 1990, 2). Mutta kuten tulen osoittamaan, kaksoisolento problematisoi myös tämän jaon, ja palauttaa kuin ilkeyttään jakautuneisuuden ja kahdentumisen yhteen. Jos mietimme pidemmälle jakautumisen ja kahdentumisen eroa, nämä ilmiöt alkavat sulautua ilman kaksoisolennon apuakin. Kahdentaminen on myös arvon ja merkityksen jakamista. Mikäli meillä esimerkiksi on teksti, se on arvokas uniikkiutensa tähden. Jos otamme tekstistä kopion, alkuperäisen arvo jakautuu toisen kanssa; ne ovat vaihtoarvoisia käyttönsä puolesta. Numismaatikko tai filatelisti ymmärtää hyvin tämän ilmiön. Kun jotakin rahaa tai postimerkkiä on olemassa vain yksi kappale, se on mittaamattoman arvokas, mutta mikäli yhtäkkiä jostakin ilmestyy toinen vastaava tai useampia, alkuperäisen arvo romahtaa heti. Voidaan ajatella, että merkin kahdentuminen jakaa merkityksen.

John Herdmanilla Jean-Paul Richterin lanseeraama termi *’Doppelgänger’* on synonyymi termille *’double proper’*. Määritelmän mukaan *Doppelgänger* on toinen minä tai alter ego, joka esiintyy erillisenä olentona, mutta on samalla riippuvuussuhteessa alkuperäiseen. *Doppelgängerin* sisällöstä Herdman erottaa Joseph Frankia mukaillen *’näennäisen kaksoisolennon’* (*’quasi-double’*), jolla on selkeästi itsenäinen ontologia. Tähän kategoriaan sisältyvät kaltaisuuden, vastakkaisuuden tai täydentävyyden kautta muodostuvat kaksoisolentosuhteet. (Herdman 1990, 14–15.) Kuten Herdman toteaa, näennäistä kaksoisolentoa on usein vaikea erottaa tavallisesta henkilöihahmojen välisestä dialektisesta suhteesta. Herdmanin ratkaisu on kysyä, onko kaltaisuudelle, vastakkaisuudelle tai täydentävyydelle osoitettu symbolinen funktio. (emts.) Ymmärrän tämän siten, että meidän on käytettävä kaksoisolentoa lukemisen metodina, asetettava tekstiin kaksoisolentosuhde, mikäli teksti ei muuten avaudu

riittävästi. Vaikka tahdon käsitellä Herdmanin määritelmän mukaista *Doppelgängeria*, koetellaan myös tämän termin pitävyyttä erityisesti Cortázarin tekstien kohdalla.

Doppelgänger vilahtaa ajoittain käsitteenä monissa erikielissä tutkimuksissa, mutta esimerkiksi englannissa vakiintuneempi termi on *'double'* ja espanjassa *'doble'*, jotka ovat valtavasti monikäyttöisempiä sanoja kuin kaksoisolento. Termi on tutkimuksissa yleensä tietysti taustoitettu ja määritelty tarkasti, mutta vailla erityispiirteitä laajemman merkityskentän sanan käyttö ei silti ole. ”Tuplaa” kaksoisolennoton pitäviä kieliä voi sekä halveksia että kadehtia. Kateutta lievittääkseen käsillä olevan työn otsikko on monimerkityksistynyt useimpien muiden kielten pääsemättömiin. Kaksoisolento sen sijaan on terminä kömpelö, mutta asiallisen rajattu. Sitä ei voida vetää ilmiselvänä ässänä hihasta aina kun vastaamme tulee sijaisnäyttelijä, parisänky tai takaisinkääntyminen.

Gordon E. Slethaug on antanut kaksoisolennotta postmodernissa amerikkalaisessa kirjallisuudessa käsittelevälle teokselleen nimen *The Play of the Double* (1993). Vaikka nimi viittaa leikkiin ja peliin, jota kirjallisuus kaksoisolennoton varaan virittää, sen konkreettisimmaksi lähteeksi voidaan paikantaa eräs kohdeteksteistä, Raymond Federmanin *Double or Nothing* (1971). Romaanin nimi on sellaisenaan pelitermi, mutta *'double'* saa tekstissä – Slethaugin (1993, 175) analyysin mukaan – moni(arvoisi)a merkityksiä viitatessaan niin abstrakteihin kuin triviaaleihin asioihin. Tämä on selvin, vaikkei ainoa tapa, jolla termi *'double'* kutsuu leikkiinsä, tematisoi oman monikäyttöisyytensä ja muuttuu sisällökseen.

Slethaugin analyysissä ja teoksensa nimen johtamisessa ei ole mitään väärää, minkä perustelee jo se, että hän tutkii yhden kielialueen kirjallisuutta, jossa kielen ominaispiirteiden kaikki nyanssit ovat potentiaalisesti kaikkien kielenkäyttäjien hallussa. Tässä kuitenkin paljastuu kirjallisuustieteilijän kaksoisrooli: hän työskentelee kahden erilaisen kielen kanssa, kohdekielen ja metakielen. Metakieli, tieteellinen diskurssi on usein läpikotaisin metaforista, myös tieteissä, jotka eivät tutki kielen ilmiöitä. Tieteen metaforisuuden tulisi olla erityyppistä kuin kirjallisuuden, jossa monimerkityksisyys, sisäinen ristiriitaisuus ja hämäryys ovat hyväksytyjä ja aiheutuvat usein lukukonventioista käsin.

Kysymys kielten toiseuksista kulkee tässä työssä kautta linjan sivujuonteena. Samankaltaisten, vaikkakin erimerkityksisten termien yhteyksiä ja eroja on tämänlaisen aiheen yhteydessä hedelmällistä pohtia. Esimerkiksi Matei Calinescu kutsuu teoksessaan *Rereading* (1993) samanaikaista lukemista ja uudelleenlukemista termillä *'double reading'*. Vaikka termillä ei ole suoranaista tekemistä esittämäni *'kaksoisolennotluennan'* kanssa, näillä käsitteillä on kuitenkin kosketuspintansa. *Double reading* juontaa juurensa nabokovlaisesta ajatuksesta, että

kirjaa ei voida lukea, se voidaan vain lukea uudelleen. Tämä tarkoittaa Calinesculla tekstin kokonaisuuden ymmärtämisen olevan edellytys osien ymmärtämiselle ja päinvastoin. (Calinescu 1993, 17–20.) Tämänkaltaisen hermeneuttisen kehän kiertäminen ei ole mitään uutta kirjallisuudentutkijalle, mutta saman toiminnan monikerroksinen muoto tuottaa päänvaivaa erityisesti Cortázarin kohdalla, kun yhdestä tekstistä muodostuneiden ristiriitaisten tarinoiden elementtejä ryhdytään sulauttamaan toisiinsa. Laajemmassa mielessä myös ajatus kaksoisolennosta subtekstinä on tietysti uudelleenlukemista, ja tässä tapauksessa kahteen suuntaan.

Viittaan kohdetekstejä analysoidessani pääosin suomennoksiin; alkuteksteihin kajoan vain tarpeen vaatiessa, toisin sanoen, kun käännös merkittävästi poikkeaa alkuperäisestä tai kun alkuperäinen tuo mukaan mielekkäitä lisämerkityksiä. Eri versioiden mukana kuljettaminen ei ole itseisarvo, mutta sisältyy määrittelemäni vertailevan tutkimuksen piiriin itseoikeutetusti. Välittömimmin teksteillä on kaksoisolentoja juuri käännösten kohdalla: ne ovat periaatteessa samoja kirjoja, joissa ei kuitenkaan ole juuri mitään samaa. Sanoin: ”kun alkuperäinen tuo mukaan mielekkäitä lisämerkityksiä”. Mutta alkuperäinen on alkuperäinen, kuinka se voisi lisätä itseensä mitään! Tämä on kuitenkin arkipäivää kirjallisuuden kentällä. Me luemme käännöksiä, toisia kirjoja kuin alkukieliset ja muut käännökset. Tarkoitukseni ei ole väittää, että tuntisin alkutekstit yhtä juurta jaksain kuin suomennokset, tai että ymmärtäisin espanjan, venäjän tai saksan kulttuurit suvereenisti kuin suomalaisen. Kun palaan alkuteksteihin, ne heijastuvat väistämättä toisiksi muuntuneita itsejään, käännöksiä vasten. Tämä tulee ymmärtää positiivisessa mielessä, sillä vasta kaksi erilaista mahdollistavat erojen havaitsemisen, ja parhaimmillaan käännöksen ja alkutekstin vertailu kiinnittää huomion muutoin pimentoon jääviin merkityksellisiin yksityiskohtiin. Siitä tämä yksi lisäkaksoisolentoisuus: lukemisessa alkuperäinen heijastuu väistämättä toista vasten, toista, joka on ollut ensimmäinen.

Käyttämäni erikielisen tutkimuskirjallisuuden sitä vastoin olen kääntänyt, mahdollisuuksien mukaan omille sanoilleni, ja suorat sitaatitkin suomeksi. Vain tärkeimmistä käsitteistä tarjoan myös kantamuodon. Keskustelun ja tutkimuksen kielenä pysyy suomi, kohdetekstit monistuvat toisiin kieliin.

Kirjallisuus on poikkeuksellinen analyttisen tutkimuksen kohde sikäli, että sen tutkija on melko varmasti hankkinut jo ennen tutkimusuraansa laajan kirjallisuuden tuntemuksen ja muodostanut sekä intohimoisen että henkilökohtaisen suhteen kirjallisuuteen. Tilanne voi olla räjähdysaltis, jos tutkija vastaanottaa itselleen rakkaasta tekstistä tekemästään työstä palautetta, joka teillään hänen tulkintansa, poistaa tekstiltä sen arvon tai omaperäisyyden, tai muutoin liikkuu

alueille, joissa itse kokemusta tekstistä uhataan. Koska tämä tutkielma on opinnäyte, tahdon selväsanaisesti painottaa, että tämä on myös hiljaisen tiedon, kirjallisuudentutkijaksi sosiaalistumisen ja kasvokkain tapahtuvassa interaktiossa tapahtuneen korvaamattoman ymmärryksen kasvun näyte. Mitenkään arvottomatta voin todeta, että koen tutkimuskirjallisuuden olevan opiskelussa paradigmaattisella linjalla, historian ja laajojen teoreettisten yhteyksien tasolla, kun taas konkreettinen toimiminen sosiaalisessa tilanteessa on syntagmaattisella janalla liikkuvaa, ja vastaa kysymykseen, miten yhdessä tietyssä hetkessä kompetenssiltaan vastaavat (mutta eri tavoin suuntautuneet) ihmiset reagoivat johonkin tekstiin ja siitä esitettyyn tulkintaan.

Tämä tutkielma painottaa siis myös oman kaksoisroolinsa problematiikkaa. En ole tehnyt tätä työtä yksin, sen takana vaikuttaa leegio ajattelua, josta vain osa nimetään lähdeluettelossa. Omaehtoisen ajattelun kriteerinä ei ole omasta, vaikkakin perustellusta näkökulmasta kynsin hampain kiinni pitäminen jonkin toisen, kenties paremmin perustellun näkökulman kohtaamisessa, muttei myöskään välitön, älyllisesti laiska antautuminen muille näkökulmille.

Korostan tutkielmassa sitä, että kaksoisolento on aina luenta, ja erilaiset yhteydet syntyvät teksteihin vasta niitä luettaessa. Voisin miltei sanoa luennan sijasta tulkinta, mutten aivan. Kun jokin teksti tunnistetaan kaksoisolentotekstiksi, siltä on tästä johtuen kysyttävä tietysti, miksi se tunnistetaan, miksi se on minulle, lukijalle, kaksoisolentoteksti, mutta myös: jos teksti sisältää kaksoisolentoutta, eikö tämä ilmiö väistämättä ulotu myös tekstin rakenteeseen itseensä, eikö se jaa itseään moneksi ja vaadi lukijalta luonteensa ymmärtämistä tälläkin tasolla. Kaksoisolentoluennassa täytyy ymmärtää tekstin moneus siten, että useat luennat ja merkitykset muodostavat yhdessä kokonaisuuden, josta lukijan ei tule etsiä varmennusta vain sille mitä hän ensimmäisenä löytää tai kenties haluaa lukea. Pyrin tekemään työssä sen, mihin kaksoisolennon kohtaavan sankarin tulisi kyetä: säilyttämään eron integraatiossa.

Lähtökohtaisena ajatuksena tutkimuksessani on käsitys kaksoisolennosta subtekstinä, tai kaksoisolentotekstien subtekstuaalisuudesta. Termi on määritelty sekä teoksen tiedostamattomaksi sisällöksi, kätkeytyksi merkitykseksi (Eagleton 1983/1991, 201–202) että muiksi kaunokirjallisiksi teksteiksi, joihin rakentuvat yhteydet tekevät yksittäisen tekstin tai sen osan käsitettäväksi (Tammi 1991, 63). Tasapainotan näitä kahta merkitystä pitkin työtä. Yhtäällä painotus kallistuu jälkimmäiseen, sillä huolimatta ilmiön ulkokirjallisista juurista kaksoisolento ammentaa – kliseytyneessä nykymerkityksessään – sisältönsä kirjallisista käsittelyistä. Tällainen subtekstuaalisuus kuitenkin palvelee myös kulloisenkin kohdetekstin pinnan alla kytevän äänenlausumattoman merkityksen palvelemista, siis syvemmälle itse tekstiin tunkeutumista.

Edgar Allan Poen novellissa ”William Wilson” (1839) teksti itse osoittaa suuntaa sisäiselle subtekstilleen, allegoriselle merkitykselle. Fjodor Dostojevskin *Kaksoisolennon* kohdalla luonteva ulkoinen subteksti, *Raamatun* kertomus, paljastaa kohdetekstin sisäisen subtekstin, vihjattuja, epäselviä tarinan sisältöjä. Julio Cortázarin novellien kohdalla tulkintoja heijastellaan toisista tulkinnoista, ja subtekstuaalisuus alkaa kulkeutua entistä enemmän lukijuuden dilemmaksi.

Kaksoisolento ilmestyy tutkimukseen monella tavalla. Ajattelen, että kaksoisolennon kohtaava henkilöahmo on kuin pahimmillaan tutkija, joka ei sopeudu moneuden dilemmaan, joka näkee itsensä ”oikeana” ja toiset ”väärinä”, kuten *Kaksoisolennon* Goljadkin. Kirjallisuuden merkitysten laajuutta on mahdotonta supistaa vain poliittisiin, moraalisiin tai muihin suppeisiin kategorioihin. Kirjallisuus käsittelee väistämättä ihmiskokemusta ja elämää alati laajentuvasti, laajentaa ihmiskuvaa ja käsityksiä kokemusten tapojen moneudesta. Kirjallisuudentutkimus humanistisena oppialana, jossa lopullisten totuuksien saavuttamisen mahdottomuutta pidetään tutkimuksen mielekkyyden johtoajatuksena, toimii parhaimmillaan samoin.

Työn rakenne on leikkiä keinotekoisilla ”vanhan” ja ”uuden” kaksoisolennon kategorioilla – todellisuudessa nämä kategoriat ovat tekijän lukemisen ja tulkinnan varassa piirrettyjä vuotavia rajoja. Sitä vanhaa kaksoisolentoa, jota työn alkupuoli esittelee, ei olisi sellaisenaan olemassa ilman suhdetta uudempiin teksteihin. Luvussa 6 käsittelen anakronistisuuden väistämättömyyttä kirjallisuuden lukemisessa, mahdottomuutta enää lukemisen jälkeen sanoa, mistä jokin havaittu merkitys tekstiin löytää tiensä – ehkä jostakin uudemmassa tekstistä, joka on satuttu lukemaan ensin. ”Tietoisesti anakronistisia luentoja” on tehnyt Robert Kiely teoksessaan *Reverse Tradition* (1993, 5), jossa tutkitaan lähtökohtaisesti vanhoja tekstejä uusien kautta. Tämän työn periaatteena on ensin tehdä kirjallisuushistoriallinen kronologia, jotta myöhemmin voidaan tutkia, kuinka myöhemmät ajat ovat vuotaneet sen jakoihin, ja kuinka näistä vuodoista voidaan rakentaa hedelmällisiä tulkintakanavia. Eteneminen vanhoista uusiin, näennäinen havaintojen ja yhteyksien kumuloituminen ei siis konstruktioolusteestaan huolimatta ole vailla mieltä.

1.2. Tutkimuksen kohteet

Kaksoisolentokirjallisuuden kaanoniin liitetään useita teoksia, joista pureudun metodia muodostaessani jo mainittuun Fjodor Dostojevskin *Kaksoisolentoon*, E.T.A. Hoffmannin *Paholaisen eliksiireihin*, sekä Edgar Allan Poen novelliin ”William Wilson”. Näitä valintoja perustelee ensisijaisesti se, että niihin viitataan kaksoisolentoa käsittelevässä teoreettisessa kirjoittelussa liki poikkeuksetta; ne lienevät siis kaikkein kanonisoiduimpia kaksoisolentoteoksia. Tutkin, kuinka näitä teoksia on aiemmin luettu ja vertailtu. Teen siis paitsi analyysia kaksoisolennon tavasta olla kirjallisuudentutkimuksessa, myös tämän tutkimushaaran edeltävistä vertailun tavoista.

John Herdman toteaa Dostojevskin *Kaksoisolennon* olevan omassa käsittelyssään ensimmäinen psykologinen romaani modernissa tieteellisessä mielessä; tätä ennen Herdman on käsitellyt Hoffmannia, James Hoggia ja Poeta. Sairauskertomuksen luonteen Herdman kuitenkin antaa omasta näkökulmastaan anteeksi, koska Dostojevski ei hänen mukaansa koskaan erota psykologiaa moraalista tietoisuudesta. (Herdman 1990, 101–102.) Dostojevskin romaanin tuore lähestymistapa aiheutuu myös humoristisen potentiaalin hyödyntämisestä, ja hivenestä pastissimaisuutta (Herdman 1990, 105). Jälkimmäinen ilmiö voidaan käsittää myös siten, että teos on kaksoisolentotraditiosta tietoinen, mikä on Hoffmannista lähtien kaikkien tutkittavien tekstien erityispiirre.

Markku Envall katsoo, että Hoffmann ja Dostojevski ”lienevät ainoat kirjailijat, joiden tuotannosta on voitu tehdä laajat tutkimukset pelkän kaksoisolentoaiheen näkökulmasta.” (Envall 1988, 131). Tähän ryhmään voitaisiin mielestäni liittää myös Poe. Hänen tuotantonsa jakautuu raa’asti kahtia goottilaisiin, selittämättömiin kauhutarinoihin sekä ankaran päättelyn ja logiikan leimaamiin salapoliisikertomuksiin. Tämä kahtiajako on jo sinänsä kuvaava, mutta olennaisempaa on, että Poe korostaa kummassakin lajityypissä liikkuaan mielen jakautuneisuutta ja moneutta. Lisäksi Poen tuotannossa on vielä useille lukijoille tiedostamattomampi humoristinen puoli, jonka konkreettista ilmentymää voi hämmästellä David Gallowayn toimittamassa, käsillä olevaan aiheeseenkin sopivasti nimetyssä teoksessa *The Other Poe* (1983).

Myös Argentiinasta 1950-luvun alussa Ranskaan emigroituneen Julio Cortázarin kirjallisessa tuotannossa on nähty kaksoisolennon olevan toistuva, varioituva elementti. Käsittelen kahta Cortázarin novellia, ”Kaukaista” kokoelmasta *Bestiario* ja ”Salaisia aseita” samannimisestä

kokoelmasta. Cortázar on tärkeä tapausesimerkki siksikin, että hänen tuotantonsa on vasta hiljattain noussut Suomessa akateemisen kiinnostuksen kohteeksi. Kumpaakin tässä tutkielmassa käsiteltävää Cortázarin novellia on tutkittu tuoreissa opinnäytteissä. Iisa af Ursin analysoi ”Salaisia aseita” tutkielmassaan *Selittämättömän kohtaaminen ja uusi ihminen. Yksilön ja todellisuuden suhde Julio Cortázarin novellissa Las armas secretas* (2004) ja Veera Lehtola ”Kaukaista” tutkielmassaan *Minä kuin absurdi uni. Fiktiivinen subjekti Julio Cortázarin novelleissa* (2005).

Veera Lehtola tekee tutkielmansa johdannossa erinomaisesti selkoa Cortázarin kirjailijakuvasta ja hahmottaa samalla tämän pirstaleista sijoittumista geneerisiin luokituksiin. Cortázar itse kutsui ”paremman termin puutteessa” novellejaan ”fantastisiksi” (Cortazar 1963, 25). Kuten Margoth Cuevas Aro (1999) kirjoittaa, Cortázarin käsittämättömät todellisuudet eivät kuitenkaan ole kaoottisia tai järjettömiä. Veera Lehtola (2005, 2) ei järkevästi pidä mielekkäänä Cortázarin novellien ”kategorisoimista tiettyyn ajalliseen periodiin tai genreen”, ja itsekin tahdon painottaa vain sitä, että tutkielmassa käsitellyn kirjallisuuden joukossa Cortázar on uutta kirjallisuutta; näin siitäkkin huolimatta, että huomattavasti tuoreempiakin teoksia analysoidavana piipahtaa. Tzvetan Todorovin tutkimusta fantastisesta genrenä (Todorov 1970/1975) käytetään työssä, mutta esimerkiksi Poen kohdalla korostuu lajityypitteleviin tarkoituksiin lukemisen vaara: tekstiä taivutetaan sen vastustamiin kategorioihin.

Relevanttia on kuitenkin asettaa Lehtolan (2005, 13–15) tavoin Cortázar yhteyteen Poen kohdalla mainitun gotiikan tradition kanssa. Matti Savolainen erottaa ”goottilaisesta kirjallisuudesta historiallisena ilmiönä” ’goottilaisen sensibileetin’, joka

ilmentää tiettyä herkkyyttä ja alttiutta selittämättömälle ja ylikuonnolliselle, halua asettua alttiiksi pelon ja kauhun tunteille sekä halua tutkia niitä fiktion kautta. Lisäksi siihen sisältyy myönnitys irrationaalisille, puoliksi tai kokonaan tiedostamattomille voimille, jotka eivät ole hallittavissamme. Goottilainen sensibileetti on usein myös tietoinen gotiikan traditiosta niin kirjallisuudessa kuin kauhuelokuvassa. (Savolainen 1992, 17.)

Näistä kolmesta ilmiöstä – tekstin alttiudesta selittämättömälle ja sen tutkimiselle, hallitsemattoman irrationaalisen hyväksymisestä ja traditiotietoisuudesta – on kyse myös Cortázarin kohdalla. Leimallista on, että kaksoisolento kuuluu gotiikan perinteen ytimeen. Savolainen toteaa:

[G]oottilaisessa kirjallisuudessa Saatanan ja Jumalan välinen kamppailu on ratkaisematon ja se käydään ihmisen mielessä. Taistelu pahan ja hyvän välillä kulminoituu goottilaiselle kirjallisuudelle tyyppillisessä kaksoisolennossa. (Savolainen 1992, 11.)

Savolainen mainitsee esimerkkeinä tässä käsiteltävät Dostojevskin, Hoffmannin ja Poen teokset, sekä Stevensonin *Tohtori Jekyllin ja herra Hyden*. Ainakin kolmessa ensiksimmäisessä tekstissä tapahtuva ”taistelu” on kuitenkin monimutkaisempi kuin hyvän ja pahan välinen, tai ainakaan tällä binaarioppositiolla ei vielä tunkeuduta kovin syvälle. Asettamatta suoraan kirjallisuuden päälle valmiiksi veistettyä sapluunaa hyvän ja pahan taistelusta, mielenhäiriön kuvauksesta tai muusta kaksoisolennon sisällöstä, lähdän kysymään kirjallisuudelta, mitä se haluaa kaksoisolennolla sanoa.

Jos Cortázar on geneerisesti hankala, on hän sitä myös kaksoisolentotradition kannalta. *Kaksoisolennossa* ja ”William Wilsonissa” päähenkilöt kohtaavat itseään nimeä myöten muistuttavan identtisen hahmon, ja myös *Paholaisen eliksiirien* päähenkilö muistaa usein mainita, että tässä on nyt kaksoisolento. Cortázarin novelleissa ei pinnalta katsoen ole kaksoisolentoja lainkaan. Veera Lehtola havaitsee osuvasti, että

vaikka kaksoisolennoille yleisesti odotetaan suurta toistensa muistuttavuutta, Cortázarin novelleissa niiden välillä ei ole juurikaan ulkoista samankaltaisuutta. [...] Paradoksaalisesti juuri tuo samankaltaisuuksien vähyyttä, minimaalinen ulkoinen muistuttavuus, ja suoranainen erilaisuus luovat yhteyden [...]. (Lehtola 2005, 32.)

Nähdäkseni kaksoisolennon Cortázarin teksteihin liittävä tutkimus jättää kaksoisolentouden tutkimuskohteissaan usein liiaksi epävarmuuden tilaan ja laajentuu lopulta runsaasti tämän kirjallisen aiheen ulkopuolelle. Cortázarin teksteiltä kysytään useimmiten, mitä kaksoisolento kulloisessakin yhteydessä tarkoittaa ilman yhteyksiä kaksoisolennon edeltävään perinteeseen. Esimerkiksi Jaime Alazraki koettaa melko mekaanisesti ahtaa ”Kaukaisen” kaksoisolentotutkimuksen rakentamiin tyyppikategorioihin – ”fragmentoitunut mieli” – tekemättä yksityiskohtaisista vertailuista Cortázarin ja muiden kaksoisolentokirjoittajien kanssa. (ks. Alazraki 1983, 181–200.)

Ilmiö on ymmärrettävä, sillä Cortázarin tekstit ovat useimmiten vaikeita tekstejä jo sinällään, ilman tekstien välisiin yhteyksiin ulottamista. On hankala sanoa, mitä niissä tapahtuu, mitä niissä sanotaan ja vielä hankalampaa, mitä niillä sanotaan. Tämän tutkielman kohdetekstit ovat olleet myös aiempien opinnäytteideni tutkimuskohteita, enkä koe vielä sanoneeni niistä juuri mitään.

Lähden nyt liikkeelle niiden niveltämisestä kaksoisolennon kaanoniin. Niiden tulee tästä johtuen säilyttää edeltävän perinteen piirteitä, jotta vertailu olisi lähtökohdiltaan mahdollinen ja oikeutettu, mutta myös uudistaa ja muokata vanhaa perinnettä mielekkäällä tavalla.

Tutkimuksen kohteena etualaistuu kohdetekstien sijasta lähestymistapa niihin. Vertailu edeltävään traditioon on keskeinen osa tutkielmaa, ja tulee tapahtumaan paikkoja vaihtamalla: kuinka Cortázarin teoksia luetaan vanhojen kaksoisoleksetekstien varjossa, ja kuinka vanhoja tekstejä luetaan Cortázarin jälkeen. Tämän ymmärrän siten, että koko perinteen sisältö kasvaa uusien integroituvien osien myötä. Cortázarin on toisin sanoen toimittava menneisyyteen päin. Asetelma tarkoittaa, että myös uudet tekstit (laajennettu kaksoisolekseteksti) toimivat vanhojen tulkitsijoina.

Myös muita lukemiseen vaikuttavia elementtejä tulen käsittelemään. Dostojevskin kohdalla oleellisena (paljolti Nikolai Gogolilta, jonka vaikutusta Dostojevskiin muillakin tasoilla käsittelen, perittynä) elementtinä muista kohdeteksteistä poiketen tulee huomioida *Kaksoisolekseteksti* huumori; teos on ensisijaisesti tragikoominen. Vaikka Cortázarin on ansioitunut huumorin saralla, erityisesti kokoelmallaan *Tarinoita kronoopeista ja faameista* (1962), ei tässä tutkielmassa käsitellyistä novelleista voi löytää huumoria juuri lainkaan. Tässä suhteessa Cortázarin lähin sukulaissielu on Poe, jonka novellista on myös karsittu (ainakin tahallinen) huumori.

Työ alkaa Hoffmannin ja Poen tekstien käsittelyllä saman pääluvun alla. Dostojevskille uhraan kokonaisen luvun tekstin verrattaisen monimutkaisuuden tähden. Cortázarin kaksi novellia käsittelen omissa pääluvuissaan. Kuten jo totesin, tutkielman pseudoidealistsena, ja siksi tietysti leikkimielisenä juonena on tuoda kulloinenkin teksti mukaan peliin kuin ensi kertaa, uutena tuttavuutena. Tätä juonta esitetään tekstien kronologisella käsittelyllä, etenemisellä vanhimmasta uusimpaan. Kuten juoni niin monesti, tuottaa tämäkin organisointi toisenlaisen tarinan, jota tarkastellaan yhdessä kaikkien kohdetekstien kanssa varsinaisen työn päättävässä luvussa. Mutta jotta tarina voisi syntyä, on ensin kerrottava.

2. HOFFMANN: *PAHOLAISEN ELIKSIIRIT* JA POE: ”WILLIAM WILSON”

E.T.A. Hoffmannin romaani *Paholaisen eliksiirit* (1815) on kirjoitettu päähenkilön, kapusiinimunkki Medarduksen omaelämäkerran tunnustukselliseen muotoon; teoksen sisältö kuvaa tämän syntiinlankeemuksen, rikokset ja lopulta parannuksenteon. Voidaan kiistellä siitä, onko kyseistä teosta pakko nimetä romaaniksi lainkaan. Suomentaja Arnold Laurellin mielestä näin ilmeisesti on, sillä alkutekstistä poiketen hän on nimisivulle lisännyt alaotsikon ’romaanin’. Alkutekstilläkin on alaotsikko, paljon monimutkaisempi tosin: ”*Nachgelassene Papiere des Bruders Medardus, eines Kapuziners. Herausgegeben von dem Verfasser der Fantasiestücke in Callots Manier.*” (Hoffmann 1814/1993, 5.)³ Hoffmann oli käännösajankohtana (1930) Suomessa niin tuntematon, että viittaus hänen aiempiin töihinsä alaotsikossa olisi ollut lähinnä mystinen. En pidä epäoleellisena, vaikkakin kurioositeettina, että kirjailijapersoona Hoffmann alkuperäisessä alaotsikossa profiloituu Medarduksen elämäkerran toimittajaksi kirjailijan sijaan. 1900-luvun suomentajien tai kustantajien – en tunne toimituksellisia yksityiskohtia – romaanisointivimma näkyy myös Dostojevskin kohdalla.

Laji mikä hyvänsä, helposti seurattavaa tekstiä *Paholaisen eliksiirit* ei ole. Kuvattujen tapahtumien paljous yhdessä niiden houreenomaisen tunnelman ja monimutkaisen sukusaagan kanssa tekevät teoksesta kiehtovalla tavalla raskaan. Vaikka osa tapahtumista saa ainakin välttävän luonnollisen selityksensä teoksen lopussa, ja osa pysyy yliluonnollisessa kaavussaan, näitä selityksiä vastaan tekee mieli asettaa päähenkilön sisäisen elämän symbolinen merkitys. Suomalaisen gotiikantutkimuksen pioneeri Eino Railo toteaa Hoffmannin päätarkoituksiksi ”syöstä lukija maailmaan, jossa hän ei voi enää esiintyä kylmän järkensä aseilla, vaan jossa hän joutuu outojen ja sielunsa pohjalla piilevien salaperäisten vaistojen leikkikaluksi” (Railo 1925, 211).

Edgar Allan Poen ”William Wilson”⁴ puolestaan on lyhyehkö novelli, muistelmateos tavallaan sekin, jossa nimihenkilöä vainoaa kuiskaava kaksoisolento, aiemman tutkimuksen lähes yksimielisesti omantunnon personifikaatioksi tuomitsema (ks. Envall 1988, 213; Herdman

³ Otsikoinnin leikkimielisyydeksi käyvän monimutkaisuuden voi laajentaa tekijän tendenssiksi muistelemalla toista tunnettua romaania *Kissa Murr ja hänen elämänviisautensa sekä satunnaisia makulatuurikatkelmia kapellimestari Kreislerin elämästä* (1822).

⁴ Suuri osa Poeta käsittelevästä aineistosta on esitetty artikkelissa Rassi 2005.

1990, 94). Sen kirjallisuustieteellinen viehätys ei perustu niinkään monimutkaisuuteen, vaan keskeisyyteen identtisen ja yliluonnollisen kaksoisolennon traditiossa. Tämä asema paisuttaa kvantitatiivisesti niukan tekstin merkitystä paljon, ja sen tutkiminen *Paholaisen eliksiirejä* vasten onkin oikeutettua vain sillä perusteella, että niiden yhteydet ja erot painottavat kaksoisolentotradition olennaisimpia piirteitä.

Poe on nykykatsannossa novellisti, vaikka novellin käsite olikin hänen omalle ajalleen vieras. Tekijän teoreettisemmista kirjoituksista loistaa kuitenkin mitä selkein lyhyen proosan suosiminen ohi romaanimuodon. Poelle lukemistilanne näyttäytyi erityisen tärkeänä, mitä kuvaa jo hänen käyttämänsä muotoilu ”lyhytkestoinen kertomus” (*”brief prose tale”*):

Koska romaania ei voi lukea yhdeltä istumalta, se ei voi käyttää hyväkseen *kokonaisuuden* suunnatonta etua. Maailmalliset kiinnostukset, jotka tunkevat lukemisen väliin taukojen aikana, muokkaavat, vastustavat ja kumoavat aiottuja vaikutelmia. Vain pieni pysähdys lukemisessa riittäisi jo sinänsä tuhoamaan todellisen ykseyden. Lyhytkestoisessa kertomuksessa tekijän on kuitenkin mahdollista toteuttaa täysi suunnitelmansa ilman keskeytystä. Lukemisen hetkenä lukijan sielu on kirjoittajan hallinnassa. (Poe 1842/1977, 566.)

Lyhyen proosan iskevyyden merkitys kohoaa pintaan jälleen Cortázarin kohdalla, mutta toistaiseksi olemme Poen kanssa eri mieltä ja tartumme vangitsevaan laveaan proosatekstiin, *Paholaisen eliksiireihin*.

2.1. Eliksiirit

Paholaisen eliksiirit perustuu sukukirouksen ajatukselle, joka yhdistyy perisyntiin, paratiisista karkotukseen ja myöhemmin syntien anteeksiantamukseen, vapahdukseen. Tässä mielessä *Paholaisen eliksiirit* toistaa läntisen kulttuurin voimakkaimman tarinan, ja laajenee yleisinhimilliseksi. Kiroton suvun, jonka kantaäiti on ”riivattu nainen” ja isä ylpeyden sokaisema maalari, jälkeläiset muistuttavat näitä esivanhempiaan identtisesti, ja myös samat nimet toistuvat sukupolvesta toiseen. Nämä taustalla vaikuttavat syyt paljastuvat lukijalle hyvin myöhään, ja teoksen merkityksen palauttaakin mielellään henkilökohtaiseen ja yksilölliseen, mille teos myös antaa tilaa. Päähenkilö Fransiskusta (luostarinimeltään munkki Medardus) haavoittaa lapsena kaulaan abbedissan, kasvattiäitinsä, kaulassaan kantama timanttiristi; tästä jää Medardukselle

elinikäinen ristinmuotoinen arpi. Myöhemmissä tapahtumissa tämä arpi esiintyy koko suvulle ominaisena syntymämerkkinä, jollainen on esimerkiksi kreivi Viktorinilla, Medarduksen velipuolella, jonka annetaan ymmärtää olleen Medardusta piinannut kaksoisolento. Suku supistuu siis päähenkilöön, ja ongelma ulkopuolisen ohjautuvuuden ja oman itsen hallinnan välillä onkin teoksen keskiössä. Priori Leonard, Medarduksen ”esimies” luostarissa toteaa seikkailujen päätyttyä monimielisesti:

[Viktorin] oli se mielipuoli munkki, jonka metsänhoitaja otti hoiviinsa ja joka vainosi sinua kaksoisolentonasi ja kuoli täällä luostarissa. Hän oli vain sen pimeän voiman leikkikaluna, joka tarttui sinun elämääsi – hän ei ollut sinun toverisi, vaan tahdoton olento, joka toimitettiin sinun tiellesi, jotta katseeltasi peittyisi valoisa päämäärä, joka sinulle kenties avautuisi. (PE, 310.)

Medardus juo luostarissaan pyhän Antoniuksen pyhäinjäännöksenä säilytettävää paholaisen eliksiiriä, joka voimistaa häntä ja laukaisee synnillisen ylpeyden. Eliksiirin annetaan kuitenkin ymmärtää toimivan lumelääkkeen tavoin, sillä itse Medarduskaan ei usko pyhäinjäännösten todella olevan artefakteja, joina ne esitetään. Niiden voima ja totuusarvo piilee niiden vaikutuksessa, ei niiden olemuksessa sinänsä. Paavin ja Medarduksen keskustelussa jälkimmäinen myöntää, että eliksiiri ei sinänsä ole vaikutusvoimainen:

»Luuletteko, että se viini, jonka varastitte ja joitte pyhäinjäännöshuoneessa, saattoi teidät tekemiinne rikoksiin?»

»Kuin myrkyllisillä höyryillä kyllästetty vesi se antoi kasvuvoimaa sen pahuuden siemenelle, joka oli sisäissäni.» (PE, 277.)

Olennaista on todellakin se, millaisena viini juodaan. Medardus on jo nuoruudessaan tehnyt tuttavuutta makean viinin kanssa, jolloin se ei ole herättänyt hänessä syntiä, vaan jumalallisen innoituksen. Tällöin myös abbedissa, joka myöhemmin paheksuu Medarduksen eliksiirin vallassa pitämiä turhamaisia ja petollisia saarnoja, ihailee Medarduksen (vielä Fransiskuksen) viinin laukaisemaa iloista lörpöttelyä. (PE, 11.)

Matkoillaan Medardus pysähtyy Rooman liepeillä olevaan kapusiiniluostariin. Medarduksen esi-isän, maalarin aave on vierailut toistuvasti tuossa luostarissa. Luostarin priorin kertoo maalarista:

en ole nähnyt hänen milloinkaan kirjoittavan tai piirustavan, mutta siihen kirjaan, josta hän näytti vain lukevan joka kerta, kun hän on käynyt täällä, on ilmestynyt enemmän kirjoitettuja lehtiä. Myöskin on merkillistä, että ennenkuin sinä, rakas veli Medardus, ripitit itsesi, tuon kirjan kaikki sisällys näytti olevan vain sekavaa sotkua ja mielikuvitusrikkaan maalarin epäselviä luonnoksia ja että se vasta sitten kävi luettavaksi ja käsitettäväksi. (PE, 253.)

Medardukselle kuolleen maalarin kirjoitukset eivät ole uutta, vaan jo ennalta tiedossa:

Ei, minullehan ei tässä tarjottu mitään arvoitusta, koska tiesin jo aikoja sitten kaikki, mitä tähän kirjaan oli kätkeyty. Se, mitä maalari oli koonnut kirjan viimeisille sivuille pienellä, tuskin luettavalla ja monivärisellä kirjoituksella, oli minun uniani ja aavistuksiani, esitettyinä vain selvin ja varmoin piirtein, mitä en itse olisi milloinkaan osannut tehdä. (PE, 253–254.)

Tämä ennalta tietäminen, kohtalonomaisuus, toistuu tietämisen sisällön puolesta kätkeymmin mutta paljon useammin Dostojevskin *Kaksoisolennossa*.

Priorin repliikin lukeminen nykyhetkessä tuo kirjallisuudentutkijalle väistämättä mieleen – vakavan koomisesti – 1900-luvun jälkipuoliskon keskustelut tekijän kuolemasta ja lukijasta tekijänä. Yleisemmällä tasolla maailman ja kirjoituksen muuttuminen, rakentuminenkin, katsomisen tai lukemisen tavasta riippuen on Hoffmannin tuotannossa toistuva elementti. Kaikkein selkeimmin se on esillä sadussa *Kultainen malja* (1814), jossa opiskelija Anselmus työskentelee arkkivaari Lindhorstin palveluksessa jäljennöstyössä. Kun Anselmus lakkaa uskomasta ihmeelliseen ja yliluonnolliseen, vaikuttaa arkkivaarin aiemmin uskomaton puutarha aivan tavalliselta kasvikokoelmalta, ja vanhojen arabialaisten tekstien jäljentäminen, joka on aiemmin sujunut kuin itsestään, ei onnistu lainkaan ja kirjoitus näyttäytyy pelkkänä sekamelskana.

Tämä ilmiö voidaan laajentaa suureksi hoffmannilaiseksi näkemykseksi uskon merkityksestä. Kysymys ei ole uskonnollinen, vaan muotoiltavissa hyvin yksinkertaiseen kaavaan: se on totta, mihin uskot.

Medardus päättää muistelmansa todeten, että ”vielä kuolinhetkenäkin vihollinen voi saada vallan kiusata syntistä munkkia”; syntejä ei siis katumus voi kokonaan pyyhkiä pois, eikä myöskään poistaa kiusaukseen lankeamisen uutta mahdollisuutta. Medardus odottaa

hetkeä, jolloin minut otetaan pois maan päältä, sillä siinä hetkessä on täyttymys kaikesta siitä mitä Aurelia – ah, pyhä Rosalia – on luvannut minulle kuolinhetkelläni. Rukoile, rukoile puolestani, oi, pyhä neitsyt, silloin

synkkänä hetkenä, että helvetin valta, johon olen niin usein sortunut, ei voittaisi minua eikä syöksisi minua ikuiseen kadotukseen! (emts.)

Medardus ei siis odota enää muuta kuin kuolemaa, siinä on hänen täyttymyksensä, ja ikuisen kadotuksen mahdollisuus on siihen asti voimassa. Pater Spiridonin, luostarin kirjastonhoitajan lisäyksessä Medarduksen muistelmiin kuvataan tämän kuolema, tasan vuosi Aurelian, Medarduksen rakkauden kohteen ja sukulaisen kuolemasta. Hän kertoo kuulleensa ”Medarduksen kammiosta omituista hihitystä ja naurua ja väliin kumeata ja valittavaa voivotusta”, sekä ”ruman ja inhoittavan äänen lausuvan selvästi sanat: »Tule kanssani, Medardus-veliseni, nyt menemme hakemaan morsianta.»” (PE, 325). Kaksoisolento on jälleen Medarduksen luona, mutta lopulta kammiosta tuleekin ulos maalari, Medarduksen kantaisä, joka tämän kuollessa katoaa lopullisesti. Synnillisesti siitetyn suvun totaalinen häviö ilmaistaan ainoaksi tavaksi saada rauha maalarin sielulle, joka sitä ennen on tuomittu vaeltamaan maan päällä. Jo paljon aiemmin kertoja-Medardus on lukijaa puhutellen todennut, että ”rakkauden suurin autuus, salaisuuden täytyminen, puhkeaa vasta kuolemassa. [...] samoin kuin salaperäisissä menoissa, joita luonnon rintalapsen viettivät, on meillekin kuolema rakkauden hääjuhla!” (PE, 170).

John Herdman näkee, että Medardus on todella synkkien voimien leikkikalua, mutta vain koska – ja niin kauan kuin – hän sitä uskoo olevansa (Herdman 1990, 47). Herdman vertaa Medardusta toiseen Hoffmannin päähenkilöön, Nathanaeliin novellissa ”Nukkumatti”⁵ (1817), jota näennäisesti ulkoapäin uhkaavat tekijät hänen rakastettunsa näkee sisäisinä. Omien sisäisten ristiriitojen ja kamppailujen käsittäminen itsen ja toisen välillä käytävänä taisteluna vasta ulkoistaa toisen, muuttaa mielen hirviöt todelliseksi ulkopuoliseksi uhaksi. Hoffmannin tekstien kuvausvoima liittyy juuri ulkoistamiseen, ongelmien siirtämiseen korkeampien voimien harteille ja pois itsestä. Tämä niveltyy kysymykseen vapaasta tahdosta, jonka itse teksti etualaistaa. Paavin ja Medarduksen keskustelu jatkuu paavin kysymyksellä:

»Miten olisi, jos luonto myöskin henkisessä suhteessa seuraisi lakia, joka koskee ruumiillisia elimiä, niin että yhtäläinen synnyttää vain yhtäläistä? Jos sen voiman lailla, joka on kätkeyty ytimeen ja joka värjää puhkeavan puun lehdet jälleen vihreiksi, myöskin tahto ja taipumukset siirtyisivät isiltä isille, kumoten kaiken vapaan tahdon?... Maailmassa on murhaaja- ja ryöväriperheitä... Se juuri olisi perisynti, rikollisen suvun ikuinen, haihtumaton kirous!»

»Jos syntisestä syntyneen täytyy vuorostaan tehdä syntiä perityn elimistönsä voimalla, silloin ei ole olemassa mitään syntiä», keskeytti paavin.

⁵ Novelli ”Der Sandmann” on suomennettu kahdella eri nimellä, ”Sannoittaja” ja ”Nukkumatti”.

»Onpa sittenkin», sanoi hän; »ikuinen henki loi jättiläisen, joka pystyy voittamaan ja kytkemään kahleisiin sokean, sisässämme raivoavan pedon. Tietoisuus on tämän jättiläisen nimi, ja sen taistelusta pedon kanssa syntyy vapaa tahto. Jättiläisen voitto on hyve, pedon voitto on synti.» (PE, 277.)

Itsetietoisuuden puute on Herdmanin mukaan ”kohtalokas heikkous henkisesti ja psykologisesti jakautuneissa hahmoissa, jotka synnyttävät kaksoisolennon toiseksi minäkseen” (Herdman 1990, 65). Arto Kivimäki pitää maalari Francescoa ”kaitselmuksen välikappaleena siinä mielessä, että Francescon avulla Medardus saa tietää, mitä hänen tulee tehdä ja miksi” (Kivimäki 1992, 112).

Toisaalta voimme ajatella, että Medarduksen itsetietoisuus on loppuun asti vajaa. Mikäli hän todella irrottautuisi omaksi itsekseen, voisi hän jo ennen kuolemaansa tuhota kaksoisolentonsa, maalarin ja muut sukukiroukseen liittyvät haamut, jos nämä ovat olemassa vain niin kauan kuin niihin uskotaan. Jälleen toisaalta priorin Leonard, teoksen rauhallisen, virallisen ja yksityisen roolinsa kanssa tasapainossa oleva ihminen, tuomitsee myöhemmin paavin syntiseksi ja hänen puheensa synnistä ja hyveestä viisasteluksi.

Medarduksen suvun kantaisä, maalari, on sotilaan poika, ja Arto Kivimäen (1992, 111) tulkinnan mukaan sotilaan luonne ei sovi yksin taiteellisen ammatin kanssa, mistä johtuvat maalarin ja myöhemmin Medarduksen sisäiset ristiriidat. Medardus katsoo oman taistelunsa pahan voiman kanssa ylevöittäneen hänet, ja hän tuntee usein ”synnillistä ylpeyttä” voitettuaan tällaiset taistelut. Myös se, ettei hän koskaan hengessään löydä todellista rauhaa, vaan on loppuun asti varautunut uuteen hyökkäykseen, antaa ymmärtää, että hänen kutsumuksensa on toisaalla, ja hän on tavallaan väärässä paikassa ja roolissa. Tämä asetelma palauttaa perinnöllisyyden ja suvun taakan maallisemmin päähenkilön itsetuntemuksen ongelmaan: hän ei ymmärrä todellista kutsumustaan. Asetelmaan vihjaa myös Medardus itse tultuaan vangituksi kuninkaallisen hovielämän keskeltä: ”Silloin laukesi se jännitys, jossa minusta oli tuntunut kuin olisin elämästä ja kuolemasta hauskaasti taisteleva kelpo soturi. Vaivuin raskaisiin ja synkkiin ajatuksiin [...]” (PE, 182).

Natalie Reberin (1964, 140) mukaan velipuoli Viktorin edustaa Medarduksen synkkää puolta, syntistä menneisyyttä, psykologista kaksoisolentoa. Maalarin aave on hänen paremman minänsä ääni, sovittava tulevaisuus, myyttinen ja ylikuonnollinen kaksoisolento. Jako on tärkeä, ja teksti tukee sitä monin kohdin. Maalari esiintyy niin sanottuna hyvänä kaksoisolentona erityisesti kohtauksessa, jossa voimme nähdä analogian ”William Wilsonin” vastaavaan tilanteeseen. Iltaa viettävän seurueen, jonka jäseneksi Medardus on jo ehtinyt vakiintua, keskelle ilmestyy eräänä

iltana maalari, joka paljastaa Medarduksen synkän historian paroni F:n linnasta. (PE, 103–106.) Vaikka Reber ehdottaa identtisen kaksoisolennon esiintymät langettaviksi Viktoriniin, tulee toisaalta huomata tämän hahmon ajoittainen muuttuminen harhaksi ja yliluonnolliseksi. Asunnossaan ruhtinaan hovissa Medardus kuulee kesken keskusteluaan lääkärin kanssa ”vankilassa oleskelevan aavemaisen ilkimyksen koputusta”. Medardus on juuri vapautettu vankeudesta, jossa häntä on kiusannut kaksoisolento koputtelullaan ja puheillaan, jopa konkreettisella ilmestymisellään selliin. Näissä tapauksissa harhan ja toden rajaa on vaikea vetää, mutta nyt ”lääkäri ei näyttänyt tajuavan koputusta enempää kuin sisäistä kamppailuanikaan” (PE, 202). Vankilassa oleminen voidaan siis tulkita myös sisäiseksi kamppailuksi ylemmydentuntoisen hulluuden kanssa; tilanne kärjistyy:

Hirmuisella iskulla, niin että saranat vääntyivät sijoiltaan, lensi ovi auki, ja viiltävä nauru kajahti huoneeseen. »Ha, haa ... ha ... haa, veliseni», huusin mielettömänä, »ha, haa ... tänne ... pian, pian, jos tahdot otella kanssani ... huuhkain viettää häitä; nousemme katolle ja painiskelemme keskenämme, ja se, joka sysää toisen alas, on kuningas ja saa juoda verta!» (PE, 203.)⁶

Lääkäri pitää Medardusta hyvin sairaana, mutta oven lentäminen sijoiltaan viittaa ilmeisesti jälleen sisäiseen kamppailuun, sillä siihen lääkäri ei reagoi. Medardus toteaa itsekkin myöhemmin, että ”kaksoisolentoni haamu kummitteli vain mielikuvituksessani; mutta en voinut vapautua tuosta peloittavasta kuvasta” (PE, 208).

Kaksoisolentoisuus ei *Paholaisen eliksiireissä* pysähdy päähenkilöön, eikä edes hänen sukuunsa. Ilmiselvin manifestaatio on kahden nimen mies, Peter Schönfeld/Pietro Belcampo, narrimainen parturi, jonka ”kynttilä oli sammunut narrimaisuuden usvassa, joksi elämäniva oli hänessä muuttunut” (PE, 327). Varsinaiseksi Jumalan hulluksi hän teoksen lopussa muuttuu tullessaan Medarduksen kuoleman jälkeen maallikkoveljeksi luostariin, ottaessaan siis tavallaan Medarduksen paikan. Schönfeldissä on nimensä mukaisesti paljon Pierrot-hahmoa: hän on klovnin luonteestaan huolimatta uskollinen Medardukselle, pelastaa tämän kahdesti pahasta ahdingosta ja saapuu suremaan hänen kuolemaansa luostariin. Herdman (1990, 67) kutsuu Schönfeldiä Medarduksen ”ironiseksi suojelusenkeliksi”.

⁶ Huuhkajan häät voivat tuoda muun ohessa mieleen vanhan saksalaisen lastenlaulun *Ein Vogel wollte Hochzeit machen*. Novellissa ”Nukkumatti” Hoffmann muuttaa kansanperinteen kiltin nukuttajahahmon lasten verisillä silmillä omia jälkeläisiään ruokkivaksi hirviöksi. Lempeän lastenfolkloren kammottavan kaksoisolennon esiinkääntäminen näyttäytyy näin yhtenä Hoffmannin subtekstileikkinä.

Schönfeld kauppaa Medardukselle järjen varaan laskevan ajattelun hylkäämistä: ”Käsitä se tai ole käsittämättä, vain narrimaisuudesta löydät pelastuksesi⁷, sillä sinun järkesi on hyvin säällittävä kapistus, joka ei voi pitää itseään pystyssä, vaan hoipertelee sinne tänne kuin hento lapsi” (PE, 238). Vaatturi Damon toteaa Schönfeldistä, että ”liiallinen lueskelu on tehnyt hänestä melkein pöhkön” (PE, 98). Schönfeld puhuu kielipeleistä käytännöllisen järjen kahleista vapauttavana riemukkaana voimana:

Katsokaa, narrimaisuus on vienyt parhaat oppilaani hiidenkattilaan – vienyt – sekoittanut – hämmentänyt – he ovat hämmentyneet. Se on sanaleikki, veli Medardus – sanaleikki on narrimaisuuden kädessä hehkuva käherrysrauta, jolla se vääristää ajatuksia.” (PE, 239.)⁸

Natalie Reberille (1964, 140) Schönfeld edustaa epäselvästi hyvän ja pahan, psykologisen ja myyttisen kaksoisolennon välissä olevaa kolmatta kaksoisolentoa, joka sijoittuu kumpaankin kategoriaan. John Herdman määrittää Schönfeldin tiukemmin pelastavaksi voimaksi, Paavalin ensimmäisessä korinttilaiskirjeessä mainitsemaksi Jeesuksen ja pelastuksen ymmärtämiseksi hullutuksena (Herdman 1990, 64). Medardus ei ole suorastaan vihamielinen Schönfeldiä kohtaan, muttei myöskään hyväksy tämän järjettömyyttä. Kaikessa mielettömyydessään Schönfeld kuitenkin näkee Medarduksen sisimpään, löytää munkin olemuksen teeskentelyn alta, ja oivaltaa myös tämän yli-ihmiskuvitelmat. Hän sanoo Medardukselle: ”Minä täydennän, hyvä herra, teidän luonteenne sellaiseksi, jollaisena sen pitää ilmetä elämässä” (PE, 93). Merkitsevää on myös, että jälkikirjoituksen mukaan priorin Leonard ”oli kaiketi jo kauan aikaa tuntenut maallikkovelin Peterin” (PE, 327). Tämä narri todella vaikuttaa pelastukselta, joka Paavalin sanoin näyttäytyy pakanoille hullutuksena. Näihin pakanoihin mitä ilmeisimmin kuuluu myös kuolemaansa asti jakautunut Medardus.

Teoksessa annetaan toisaallakin ymmärtää hulluus ”transsendentaalisena voimana”, kuten Natalie Reber (1964, 124) asian muotoilee. Eufemia, kreivi Viktorinin rakastettu, puhuu Medardukselle:

Jotakin hulluille ominaista on siinä, että he usein, ikäänkuin olisivat lähemmässä yhteydessä hengen kanssa ja samalla tuntuivat omassa sisimmässään helpommin ja ikäänkuin tiedottomasti vieraan henkisen vaikutuksen,

⁷ Alkutekstissä ”*das Heil*” (Hoffmann 1815/1993), jossa vielä suomenkielistä vastinetta vahvempana myös uskonnollisen vapahduksen merkitys.

⁸ Alkutekstin sanaleikki – ”*Seht, die Narrheit hat mir meine besten Eleven entrückt – fortgerückt – verrückt – ja sie sind verrückt worden*” (Hoffmann 1815/1993, 256) – ei johda vain hämmennykseen vaan puhtaaseen hulluuteen.

näkevät meiltä salattuja asioita ja ilmaisevat sen sellaisina sointuina, että toisen minuutemme kauhistuttava ääni usein kietoo meidät kuvaamattomaan kauhuun. (PE, 71–72.)

Nämä mielettömyyden ylistyksen esiintymiset on Railo luvun alussa ottamassani lainauksessa laajentanut teoksen välttämättömäksi lukutavaksi.

Jo tämä varhainen kaksoisolentoteksti viittaa aiheen kirjalliseen traditioon. Aurelia, Medarduksen rakkaus ja niin ikään maalarin jälkeläinen, lukee Matthew Lewisin romaania *The Monk* (1796); vaikka tekijää ei mainitakaan, ei teoksesta ole tutkimuksessa ollut epäilystä. Arto Kivimäki (1992, 112) näkee *The Monkin* ja *Paholaisen eliksiirien* oleellisimman eron siinä, että jälkimmäisessä päähenkilö ”oppi myöntämään omat heikkoutensa”. Herdman puolestaan uskaltautuu arvaamaan, että *Paholaisen eliksiirit* olisi kirjoitettu vastakomentiksi *The Monkille* ehdottamaan ”toisenlaista käsitystä kiusauksesta, kohtalosta sekä katumuksen ja vapahduksen mahdollisuudesta” (Herdman 1990, 54). Subtekstuaalisuuden tendenssi on Hoffmannilla yleisemminkin vahva. Hänen novellinsa ”Uudenvuodenyön seikkailut” (1814) antaa koomisen kaksoisolennon Albert von Chamisson *Varjoa vailla* –kertomuksen (1814) Peter Schlemilille: varjonsa paholaiselle rikkauksia vastaan myyneen Schlemilin rinnalle asettuu samanlaiset kaupat peilikuvastaan hieronut Erasmus Spikher. Hoffmann ottaa siis Schlemilin sellaisenaan omaan tekstiinsä.⁹ Varjoton ja peilikuvaton yrittävät täydentää toisiaan, mutta ”siitä ei tullut mitään” (Hoffmann 1814, 293). Tämän humoristisen kuvan merkitystä voi kaksoisolentokontekstissa tuskin palauttaa muualle kuin heijastusten puutteiden – vaillinaisten persoonallisuuksien – henkilökohtaisuuteen, joita toiset eivät voi omalla persoonallaan korvata.

2.2. Roolit

Paholaisen eliksiirien luostari saa toisintonsa ”William Wilsonin” koulurakennuksessa, joka Railon havainnon mukaan on luostarimainen, ”niin sokkeloinen, ettei kertoja päässyt siitä selville, vaikka asui siellä viisi vuotta” (Railo 1925, 193). Sisäoppilaitoksessa Wilson kohtaa

⁹ Myös H.C.Andersen on kommentoinut Chamisson tarinaa suorasanaisesti omassa kertomuksessaan ”Varjo” (1847) saattamalla päähenkilönsä tuntemaan mielipahaa siitä, että varjonmenetystarina on jo kaikille tuttu (ks. esim. Envall 1988, 185). Varjotarina on selvästi ollut aikalaisille niin tärkeä, että siitä on ollut pakko kirjoittaa omia variaatioita liian itsestäänselvää intertekstiä häveten, ja tätä yhteyttä parodioiden.

kaksoisolentonsa ensimmäisen kerran. Medarduksesta tulee nimeltään Medardus vasta luostarissa, hänen identiteettinsä vaihtuu maallikko Fransiskuksesta munkiksi. Natalie Reberin tärkeä havainto on, että munkki Medardus on myös vain yksi puoli päähenkilöstä, Fransiskuksesta (Reber 1964, 120).

Vaikka minän erilaisten roolien raja ei olekaan näissä teksteissä erityisesti esillä, se kuitenkin nousee pintaan muutamaan otteeseen. Tuomarin vapautettua Medarduksen, jonka hän virkansa puolesta joutuu uskomaan olevan puolalainen herra Krczinski, jona tämä on yrittänyt esiintyä, hän sanoo:

Nyt olen lakannut olemasta tuomari; ensi hetkestä, kun teidät näin, heräsi minussa teitä kohtaan merkillinen harrastus. Niin paljon kuin (teidän täytyy itsennekin se vielä myöntää) teitä vastaan olikin todisteita, toivoin kuitenkin heti, että te ette olisi tuo rikollinen, inhoittava munkki, jona teitä pidettiin. Nyt voin sanoa teille kahden kesken: Te ette ole puolalainen, ette ole syntynyt Kwiecziczewossa. Teidän nimenne ei ole Leonard von Krczinski. (PE, 196–197.)

Samoin Medarduksen palattua luostariin priori Leonard uhkaa ensin mahdollisuudella rangaista häntä luostarilain koko ankaruudella, mutta toteaa sitten: ”Rohkaise mielesi [...] priori on sinulle puhunut, nyt voi ystävä ja isä puhua kanssasi!” (PE, 298).

William Wilsonin koulun rehtori on myös kirkkoherra, ja näiden kahden roolin yhdistyminen samassa henkilössä on Wilsonille ”suunnaton paradoksi, kerta kaikkiaan liian hirmuinen ratkaista” (WW, 309). Laupea kirkonmies ja ankara pedagogi eivät mahdu Wilsonin mielessä samaan ihmiseen, kuten ei myöskään hänen oma kahtiajakautuneisuutensa.

Paholaisen eliksiireihin verrattuna Poen novelli rakentaa henkilöhahmon, jonka problematiikka lähtee liikkeelle perinnöllisyydeksi laimentuneeseen sukukiroukseen yhtyvistä katkoksesta ja erosta vanhempiin. Wilson on

syntynyt sukuun, jonka jäsenten mielikuvituksekas ja helposti kiihtyvä luonne on aina herättänyt huomiota; ja varhaisimmassa lapsuudessani osoitin täysin perineeni tämän suvulleni ominaisen piirteen. Varttuessani piirre voimistui ja alkoi monestakin syystä aiheuttaa vakavaa huolta ystäväilleni ja selvää vahinkoa minulle itselleni. Minusta tuli itsepäinen, taipuvainen hurjimpiin päähänpistoihin ja mitä hillittömämpien intohimojen uhri. Vanhempani olivat heikkoluontoisia ja heitä vaivasivat samankaltaiset synnynnäiset häiriöt kuin itseänikin, eivätkä he pystyneet paljontaan kahlitsemaan minulle tunnusomaisia pahoja taipumuksia. Jokunen voimaton ja huonosti kohdistettu yritys päättyi heidän täydelliseen epäonnistumiseensa ja samalla tietenkkin minun riemuvoittooni. Siitä pitäen oli minun sanani talon laki; ja iässä, jossa harva lapsi on luopunut valjaistaan, minä jäin oman tahtoni varaan ja minusta tuli oman elämäni herra muutoin paitsi nimellisesti. (WW, 307.)

Wilson on siis helposti kiihtyvä, mielikuvituksekas, itsepäinen, äkkipikainen, mutta samalla heikkoluontoinen. Hän ei esiinny tarinassa omien sanojensa mukaan omalla nimellään, vaan ottaa pseudonyymien William Wilson, joka kuitenkin ”ei poikkea paljon oikeasta” (WW, 311–312). Tämän nimen Younjae Jung (2007, 84) merkityksellistää muotoon ”Will-I-am Will’s son”, jossa hänen lacanilaisessa luennassaan kaikuu isän auktoriteetin kieltäminen ja itsensä asettaminen nimenantajaksi.¹⁰ Hahmon psykologisoinnin sijaan korostan sitä, että hän on perinnöllisiin huonoihin ominaisuuksiinsa vetoamisesta huolimatta katkaissut ne yhdestä idusta levinneet tuhannet köynnökset, joiden kukinto Medardus on. Olemme yksilöllisyyden sfäärissä, joskin yhä Medarduksen tapaan väistämättömään kohtaloon, olosuhteisiin, ”jotka eivät ole ihmisen hallinnassa”, vetoavan yksilön.

2.3. Muistelmat ja niiden tekijät

Kuten *Paholaisen eliksiirit*, myös ”William Wilson” on kirjoitettu muistelmien muotoon. Tähän seikkaan tulee kiinnittää tarkempaa huomiota. John Herdman (1990, 94) mainitsee Medarduksen tunnustuksien, ”vaikka ne onkin kirjoitettu katuvaaisena, puhuvan hänen aiemman harhaisen ja liioittelevan itsensä näkökulmasta”. Dorrit Cohnin määritelmistä tätä esitystapaa kuvaa ’tasasointuinen minäkerronta’ (”*consonant self-narration*”; Cohn 1978, 153), jossa luovutaan kertojan ja kerronnan kohteen välillä olevan ajallisen ja henkisen välimatkan mahdollistamasta tapahtumien kommentoinnista kerrontatilantesta käsin. Tällöin kertoja ikään kuin eläytyy menneen minänsä kokemuksiin, ja elää ne kerronnassa uudelleen.

Esitysmuodolla on erityinen merkityksensä. Medarduksen muistelmien kirjoittaminen on priorina Leonardin hänelle määräämä viimeinen katumusharjoitus: ”Mielikuvitus vie sinut takaisin maailmaan, sinä saat vielä kerran kokea kaiken kauhean ja naurettavan, peloittavan ja miellyttävän” (PE, 323). Tällä katumusharjoituksella koetellaan samalla Medarduksen katumuksen aitoutta: ”jos paha henki on kokonaan luopunut sinusta, jos olet kokonaan kääntänyt mielesi maallisista, leijaillet kuin korkeampi voima kaiken yläpuolella, eikä tuosta vaikutuksesta jää minkäänlaista jälkeä” (emts). Uudelleenelämisen kokemus muistelmien kirjoittamisessa on Medardukselle hyvin todellinen, ”kaikki jo aikoja sitten arpeutuneet haavat vuotivat uudestaan

¹⁰ Nimestä voidaan kaituttaa muitakin assosiaatioita, vaikkapa suoranainen konna (*villain*).

verta” (PE, 324). Medarduksen tuskin voidaan sanoa leijailevan kaiken yläpuolella korkeampana voimana, kun vanhat haavat aivan konkreettisesti hänen mielessään vuotavat jälleen.

William Wilson kirjoittaa paljon käsittämättömämmässä elämän ja kuoleman välitilassa, sillä novelli päättyy kaksintaistelu-itsemurhaan, Envallin mukaan tyypilliseen kaksoisolentotarinan kliimaksiin (Envall 1988, 36). Kun kerronta kuitenkin suuntautuu menneeseen, täytyy kysyä: kuinka on mahdollista, että itsensä tappanut kertoja kertoo. Poen kertojille – tai kirjoittajille – mahdottomalta tuntuva kerrontatilanne on tosin melko tavallinen. Esimerkiksi novellissa ”Pullossa löytynyt käsikirjoitus” Poe tavoittelee Dorrit Cohnin (1978, 211) mukaan ”kirjoittamisen ja kuoleman todellista yhtäaikaisuutta”, jossa minäkertoja kirjoittaa omasta kuolemastaan kuoleman hetkellä. Tätä oudompi ja merkityksellisempi on ”William Wilsonin” tapaus. Novellin alussa kertoja kysyy itseltään (vai kuka kysyy keneltä?): ”etkö muka ole maailmalta ikuisesti kuollut? maailman maineelta, kukilta, kultaisilta haaveilta?” (WW, 306); ”Ja enkö nyt muka tee kuolemaa maanpäällisistä unikuivista hurjimman kauhun ja mysteerin uhrina?” (WW, 307).

Esitystapa on suurimmassa osassa novellia vieläkin voimakkaammin tasasointuista minäkerrontaa kuin *Paholaisen eliksiirit*, ja vaikei kertomiseen, uudelleenelämiseen, katumusrangaistuksen kaltaista välttämättömyyttä liitykään, kerronnan motivointi voidaan lukea jossain määrin samaan kategoriaan:

Viipyily koulun ja sen asioiden pikkutarkassa muistelussa tuottaa minulle kenties suurimman ilon, jonka voin enää mistään saada. Niin murheen kourissa kuin olen – murheen, voi! liiankin todellisen – minulle suotaneen anteeksi, jos etsin edes vähäistä ja ohikiitävää huojennusta harhautumalla jaarittelemaan muutamasta pikkuseikasta. (WW, 308.)

Olen toisaalla (Rassi 2005) lukenut Poen novellin allegoriaksi Ruth Ronenin rakenteellisen määritelmän mukaan, jonka ydin on ’riittämättömän edellytyksen’ (*”insufficient condition”*; Ronen 1988, 97) käsitteessä. Tämä tarkoittaa, että tarinan tapahtumien loogiset syy-seuraussuhteet – toinen mieli – on löydettävä muualta kuin tarinasta itsestään, so. toisesta tarinasta, allegorisesta merkityksestä. Esimerkiksi vastaus kysymykseen, miksi Wilson pakenee kaksoisolentoaan turhaan, ei selity sillä, että ovela henkilöhahmo seuraa kaikin keinoin toista, vaan sillä, että Wilson yrittää paeta omatuntoaan, jonka personoitunut ilmentymä kaksoisolento on. Koulurakennuksen sokkeloisuuden merkitys ei rajaudu arkkitehtooniseen esteettisyyteen, vaan se on Wilsonin itsetuntemuksen puolesta puutteellisen mielen kuva, kaksoisolennon ja

Wilsonin yhteinen asuinpaikka: ”Koko ajan oli vaikea sanoa tarkalleen, kummassa sen kahdesta kerroksesta sattui olemaan” (WW, 309). Allegorian viitekehyksessä myös kertojan salaperäisyys kääntyy moraliteetinomaiseen tulkinnalliseen ratkaisuun: kertojan voi ajatella saaneen vielä kuolemansa jälkeen mahdollisuuden kertoa eläville tämän varoittavan tarinan moraalin ja itsetuntemuksen tärkeydestä.

Tzvetan Todoroville ”William Wilson” näyttäytyy ”epäröivänä” allegoriana’ (”*hesitating allegory*”; Todorov 1970/1975, 70–72). Toisin kuin Todorovin määritelmän mukaisessa ’puhtaassa allegoriassa’ (”*pure allegory*”, emt., 64), epäröivässä muodossa tekstin ensisijainen merkitys ei pyyhkiydy kokonaisvaltaisen allegorisen merkityksensiirron tieltä, vaan lukija jätetään epävarmuuden tilaan: tuleeko teksti lukea allegorisesti vai kirjaimellisesti.

Todorov lukee novellia hieman eklektisesti oman geneerisen teoriansa tarkoituksiin. Hänen mukaansa ajatusta toisesta Wilsonista päähenkilön omantunnon inkarnaationa vahvistaa kahden miehen ”epätodennäköinen yhdennäköisyys”, sama nimi, sama syntymäpäivä ja sama koulunaloituspäivä (emt., 71). Todorov ei mainitse lainkaan novellin mottoa: ”Mitä sanoa siitä? mitä sanoa julmasta OMASTATUNNOSTA, tuosta aaveesta minun tielläni?” (WW, 306). Todorovin (1970/1975, 69) ”epäröivän” allegorian määritelmään kuuluu vaatimus siitä, että ”vaikka mikään tekstissä ei osoita allegorista merkitystä, tämä merkitys pysyy mahdollisena”. Novellin motto, Gérard Genetten (1987/1997, 157–158) terminologiassa parateksti, aputeksti varsinaisen tekstin tulkintaa varten, osoittaa suoraan subtekstiin, allegoriselle tasolle. Todorov on ainakin hetken kanveesissa, mutta täysin tyrmätty hän ei ole; jatkamme keskustelua allegorisesta lukemisesta kaikkien tekstien käsittelyn jälkeen luvussa 6. ”Hänen naamionsa ja viittansa lojuivat lattialla siinä, mihin hän oli ne heittänyt” (WW, 329).

Siinä missä Poen kertoja-Wilson on salaperäinen ja mystinen, kertoja-Medardus on pikemminkin surullinen, kuolleena elossa ilman mitään yliluonnollista auraa. Toisaalta Medardus on myös paljon kompleksisempi hahmo. Kuten aiemmin näimme, meidän on vaikeata päättää, mikä hänen itsetuntemuksensa status oikein on.

Herdmanille ”William Wilson” näyttää jälleen kerran, kuinka vaikeaa dualismin antisankareiden on vastustaa paha kohtaloa. Vain *Paholaisen eliksiirien* Medarduksen onnistuu saada voitto pahasta, ja tämä onnistuu Herdmanin mukaan ”vain siksi, koska hän uskoo vakaasti katumuksen todelliseen ja vaikuttavaan mahdollisuuteen”. (Herdman 1990, 98.) Mutta kuten havaitsimme, Medarduksen elämässä ei enää ole jäljellä muuta kuin katumusharjoitusta, muistelmien kirjoittaminen, haavojen uudelleenavaaminen, jonka jälkeen häntä varten on vain kuolema. Lopullinen suvun syntien sovitusta tapahtuu vasta kuolemassa, sitä ennen synnin

houkutukset voivat koska tahansa saada uudelleen vallan. On kyseenalaista, saako Medardus sen voimakkaammin voittoa pahasta kuin William Wilsonkaan.

Kaksoisolennon ilmestyminen vihjaa näissä kahdessa tapauksessa kansanuskomuksen tapaan kuolemaan, mutta jättää auki mahdollisuuden, että toisenlaiset ihmiset olisivat saattaneet selvitä tilanteesta. Kyseessä on, tosin ”William Wilsonissa” paljon vahvemmin, luonnekuvaus yleisen yliluonnollisen näyn sijaan.

3. DOSTOJEVSKI: KAKSOISOLENTO

John Herdmanin kaksoisolentotutkimuksen *The Statistician* –lehteen arvostellut S.J.Prod moittii Herdmanin teoksen kyvyttömyyttä määritellä kaksoisolentoa riittävästi; objektiivinen kriteeri tilastotieteellisesti todistetulle kaksoisolentoisuudelle olisi Prodin mukaan yhden tai useamman syntymätodistuksen olemassaolo, ja erilaiset geneettiset laboratoriotestit. Prod kehottaakin tilastotieteilijäkollegoitaan olemaan mielenrauhansa vuoksi lukematta Herdmanin teosta, koska siinä esiteltyjen ideoiden laaja leviäminen aiheuttaisi hänen mukaansa tuhoisia seurauksia tilastolliselle totuudelle. (Prod 1992, 256.)

Prod kirjoittaa mainion ironisesti tilastollisen ideaalin ja fiktion tutkimisen mahdottomassa yhteennaittamisen tilassa. Jos naurua pidätellen tekisimme tilastoa kaksoisolentoisuuden volyyymista, Fjodor Dostojevskin *Kaksoisolennon* ankaraa määritelmää päähenkilönsä, Jakov Petrovitš Goljadkinin¹¹ kaksoisolennotta pidemmälle tuskin pääsee: ”Öinen vieras ei ollut kukaan muu kuin hän itse – itse herra Goljadkin, toinen herra Goljadkin, täysin samanlainen kuin hän itsekin – lyhyesti sanoen hänen kaksoisolentonsa kaikissa suhteissa...” (K, 72).

Tässä laitetaan jo, ei vain tilastotieteilijöiden, vaan kaikkien muidenkin selitysmallit koetukselle. *Kaksoisolento* ei tarjoa Hoffmannin *Paholaisen eliksiirien* tapaan paljastuvaa sukulaisuutta ja sukukirousta selitykseksi; ei, tälle mahdollisuudelle vain naureskellaan rivien välistä alituisen. Teksti ei liioin avaudu helpoksi allegoriaksi jostakin persoonasta irronneesta osasta Poen ”William Wilsonin” omantunnon tapaan. Kaksoisolento on ”hän itse”, ei enempää eikä vähempää.

Mitä yksiselitteisempi kaksoisolento, sen monenkirjavampia selityksiä. Markku Envall kirjoittaa: ”Uusi Goljadkin syntyy sosiaalisesta häpeästä, sen hyvittäminen on hänen tehtävänsä; siksi hänen on oltava seurapiiritaituri, joka keinoja kaihtamatta menestyy yhteiskunnallisessa elämässä” (Envall 1988, 136). Tässä Envall antaa ymmärtää, että Goljadkin itse synnyttää kaksoisolentonsa täyttämään oman persoonansa riittämättömyyden tarpeita. Itse näen, ettei kaksoisolento ”hyvitä” Goljadkinille mitään eikä ole mitään, mitä itse Goljadkin ei olisi. Enemmän oikeutta Envall tekee tekstille todetessaan, että ”se mitä [Goljadkin] haluaisi olla on

¹¹ Olen kaikessa hiljaisuudessa korjannut suomentaja Juhani Konkan translitterointivirheen – päähenkilön sukunimi on suomennoksessa muodossa ”Goljatkin”. Sama virhe on periytynyt Markku Envallin (1988) *Kaksoisolento*-käsittelyyn; myös Envall-sitaateissa olen implementoinut alkuperäisen muodon.

yksi asia, se mitä hän todella on, toinen asia. Hän *erottaa* ne toisistaan, eikä pelkästään käsitteellisesti.” (emt., 135.) Hillel Schwarzin kaltevan osatotuuden mukaan toinen Goljadkin on ”nimineuvoksen rauenneiden pyrkimysten ja kunnian pakkomielteiden projektio sekä tämän itsensä laajennos” (Schwartz 1996, 65). Myös John Herdman, muutoin tarkkaavainen lukija, ei näe päähenkilön ja kertojan sanojen taakse: ”Kertomuksen kauhu on kokonaan sisäistynyt: sen sankari herra Goljadkin ei tee mitään ulkonaisesti pahaa tai törkeää, mutta silti hänen nöyryytetty sielunsa on hedelmällinen hirmuisille versoille” (Herdman 1990, 101). Luetaan huolellisemmin ja sanotaan paremmin: Goljadkin ei tiedosta tai tunnusta itselleen ”ulkonaisia pahoja ja törkeitä” tekojaan, ja joutuu katsomaan tätä kieltämäänsä puolta itsestään kaksoisolennossaan. Goljadkinin kaksoisolento on kuvastin, todellinen Goljadkin, toisin kuin se näennäishyveellinen, olematon ihminen, jota Goljadkin – Mihail Bahtinin (1963/1991, 308) sanoin – itselleen näyttölee.

Kaksoisolennossa, Hoffmannin ja Poen teksteistä poiketen, päähenkilö ei itse ole kertoja, mikä äkkiseltään herättää toiveita objektiivisemmasta, vähemmän vääristyneen kokemuksen värittämästä raportoinnista. Lukemisen tulos on kuitenkin tyrmistyttävän päinvastainen. Siksi aloitan tarkastelemalla kertojaa.

3.1. Ääni ja sana

Mihail Bahtinin mukaan ”Dostojevskia sankari kiinnostaa **erityisenä näkökulmana maailmaan ja itseensä**, ihmisen merkitys- ja arvopositiona itseensä ja ympäröivään todellisuuteen nähden” (Bahtin 1963/1991, 78). Vaikka yhtyisimmekin tähän näkemykseen, ja oikeastaan juuri sen takia, tulee esittää kysymys, mitä piilee sankarin takana. Sama kirjallisuustieteellisemmin: millä keinoilla saadaan aikaan se operatiivinen kenttä, jossa meille paljastuu paitsi sankarin näkökulma, myös sen vinoutumat.

Envall (1988, 139) ehdottaa ”kertojan eläytymisesityksen kiinnittyvän Goljadkinin harhaan”. Envallin käyttämän termin ’eläytymisesitys’ tulee ensisijaisesti ymmärtäneeksi suomennokseksi käsitteestä ’*Erlebte Rede*’, jonka merkitys on osapuilleen sama kuin ’vapaana epäsuorana esityksenä’ tai – Dorrit Cohnin terminologiassa – ’kerrottuna monologina’ tunnettu esitysmuoto: ”tekniikka henkilöahmon ajatusten tämän omalla kielellä esittämistä varten, joka samalla

säilyttää kolmannen persoonan viittauksen ja kerronnan perusaikamuodon” (Cohn 1978, 100).¹² Tämä tekniikka on sekin teoksessa käytössä, mutta kertojan toiminta ei suinkaan rajoitu siihen. Herdman kuvaa kertovan äänen rajoittuvan kuvaamaan tapahtumia siten, kuin ne ilmenevät Goljadkinille, vaikka onkin samalla täysin ulkopuolinen ja ironinen asenteessaan tätä kohtaan (Herdman 1990, 107). Tämä pitää paikkansa, näkökulmaa ei päästetä Goljadkinin ulkopuolelle, mutta sankarin diskurssi antaa teoksen loputtomalle ironisuudelle kaiken aikaa myöten, kuten seuraavassa:

»Kas vain, on jo puoli kymmenen, ajatteli herra Goljadkin, onkin myöhäistä mennä. Sitä paitsi olen sairas, tietenkin sairas, ehdottomasti huonovointinen; kukapa väittäisi vastaan? Vähät heistä! Ja jos lähettävät kysymään, jos vahtimestari tulee, niin tarvitseeko minun sitä säikähtää. Minulla kolottaa selkää, yskittää, on nuha; enhän minä voi mennä, en mitenkään lähteä työhön tällaisella säällä; minähän voin sairastua, ehkä kuollakin; nykyään on kuolleisuus kovin lisääntynyt...» Tällaisin järkisyyt herra Goljadkin rauhoitti omantuntonsa kokonaan ja jo ennakolta puolustautui niitä moitteita vastaan, joita saattoi odottaa Andrei Filippovitšilta osoittamastaan huolimattomuudesta viranhoidossa. Yleensäkin kaikissa tämänkaltaisissa olosuhteissa sankarimme puolusteli kovin mielellään itseään kaikenlaisin torjumattomin järkisyyt ja sillä tavoin rauhoitti omantuntonsa. (K, 75–76.)

Jakso on kaikessa koomisuudessaan tyypillinen. Kertoja nappaa diskurssiinsa mitä ironisimmin Goljadkinin oman määritelmän, ”torjumattomat järkisyyt”, tämän älyttömille tekosyille.

Mihail Bahtin (1963/1991, 315–316) katsoo kertojan huutavan Goljadkinin korvaan ”tämän omia sanoja ja ajatuksia, mutta toisin, armottoman vieraaseen, armottomasti arvostelevaan ja pilkalliseen sävyyn”. Ajoittain asia on juuri näin, kuten seuraavassa Bahtinin analysoimassa jaksossa, jota ennen Goljadkin on muistellut erästä Villelen mietelausesta:

Niinpä hän, hyvät herrat, odotteli hetkeä, jolloin voisi livahtaa hissun kissun, ja oli odotellut jo kaksi ja puoli tuntia. Ja miksipä ei olisi odottanut? Odottihan itse Villelekin. »Mitä, mitäpä Villelestä! ajatteli herra Goljadkin. – Ei tässä ole Villelellä mitään tekemistä [...]. (K, 50.)

Kertoja hivuttautuu hissun kissun Goljadkinin sisäiseen puheeseen. Kuten Bahtin analysoi, ensimmäistä lausetta lukuunottamatta tässä on pelkkää Goljadkinin sisäistä replikointia, mutta esityksen muodossa – jossa Goljadkin ikään kuin reagoi kerrontaan – ”vallan anasti tähän tietoisuuteen sijoittunut vieras sana” (Bahtin 1963/1991, 313). Bahtin kutsuu kertojaa

¹² Esitystavan venäjänkielisenä nimenä Valentin Vološinov (1929/1990, 191) käyttää termiä ”*nesobstvennaja prjamaja rets*”. Vološinovin suomentaja Tapani Laine on kääntänyt termin muotoon ”kerrottu suora esitys”, ja pitää ’eläytymisesityksen’ käyttöä Vološinovin kohdalla kestävämmänä ratkaisuna.

vallananastajaksi, kuten Goljadkin kutsuu kaksoisolentoaan. Kertojaa voidaan pitää tämän kerronnan erityispiirteen vuoksi toisena kaksoisolentona. Senkin vuoksi olisi mielestäni parempi kertojan kohdalla puhua toisesta *äänestä*, jolla lausutaan Goljadkinin omia sanoja, ei vieraasta *sanasta*. Kuten tulemme huomaamaan, kertoja on riippuvainen Goljadkinin sanoista; Herdmanin *Doppelgänger*-määritelmään sopivasti kertoja on riippuvuussuhteessa Goljadkiniin.

Bahtinin mukaan ”kaksoisolento puhuu Goljadkinin omin sanoin, mitään uusia sanoja ja sävyjä sillä itsellään ei ole” (Bahtin 1963/1991, 308). Kuten kertojalla, uusia sävyjä sillä toki on. Goljadkinin ja kaksoisolennon illanvietossa Goljadkin virittää salaliittolaisuutta heidän välilleen vihollisiaan vastaan: ”Minä ja sinä, Jaša, me heittäydymme oveliksi ja kaivamme omasta puolestamme kuoppaa toisille ja vedämme heitä nenästä” (K, 100). Kun vihollisuus kaksoisolennon kanssa seuraavana päivänä leimahtaa, tämä virkkoo Goljadkinille myrkyllisesti ja vihjaavasti hymyillen: ”Pyristelet, veikkoseni, Jakov Petrovitš, pyristelet! Me rupeamme kanssasi oveliksi, Jakov Petrovitš, viekkaiksi ja oveliksi.” (K, 117.) Goljadkinin sanat kääntyvät häntä itseään vastaan. Myös kaksoisolennon toiminta heijastelee Goljadkinin toimintaa. Juuri ennen kuokkavierailuaan Olsufi Ivanovitšin luona Goljadkin nipistää itseään poskesta (K, 50–51), kuten kaksoisolento myöhemmin toistuvasti Goljadkinia.

Jos kertoja onkin ironinen asenteessaan päähenkilöään kohtaan, hän on kuitenkin tekstiä koossa– tai kahtiajakautuneena pitävä voima. Kertoja nimeää kaksi samanlaista henkilöä Goljadkin vanhemmaksi ja Goljadkin nuoremaksi, ensimmäiseksi ja toiseksi, ja näin tekee näennäisesti selväksi eron näiden kahden välillä. Vanhempi Goljadkin on oikea ja rehellinen, nuorempi valheellinen ja halpamainen. Nämä ovat tietysti jälleen kertojan suussa ironisen maun saavia Goljadkinin sanoja. Näiden sanojen takana ei piile mitään eroa, Goljadkin sättii itseään samalla tavalla kuin kaksoisolentoaan ja kaksoisolento Goljadkinia. Lisäksi Goljadkin puhuu itselleen itsestään kaikissa mahdollisissa yksikön ja monikon persoonissa, mikä hämärtää myös hänen puhettaan ”heistä”, vihollisistaan: hän on tietysti itse itsensä pahin vihollinen. Viimein Goljadkinin uni luvun 10 alussa räjäyttää näennäisesti kahteen supistuneen ongelmakentän, kun Goljadkinin

joka jalaniskulla katukäytävän graniittikiveen hypähteli aivan kuin maan alta ja tarkalleen samalla tavoin täysin samankaltaisina iljettävässä sydämen turmeltuneisuudessaan uusia herra Goljadkineja. [...] Sikisi hirvittävä joukko noita samankaltaisia, niin että koko pääkaupunki täyttyi lopuksi noilla samankaltaisilla [...]. (K, 155–156.)

Myöhemmin Olsufi Ivanovitšin luona uni toistuu valveilla, kun Goljadkin saa (tässä herra Goljadkin samastetaan pilkallisesti kahtiajakautuneimpaan hahmoon, puoliksi ihmiseen ja puoliksi jumalaan) ”Juudaksen-suudelman” kaksoisolennoltaan, ja mittaamaton määrä Goljadkineja näyttää ryntäävän ovista sisään (K, 232). Vaikka Goljadkinia kuinka monisteltaisiin, syntyy vain ”iljettävässä sydämen turmeltuneisuudessaan” täysin samanlaisia Goljadkineja.

Jakso, jossa kertoja tuo oman kompetenssinsa ja sen riittämättömyyden voimakkaasti esiin kuvaa Klara Olsufjevnan, valtioneuvos Berendejevin tyttären syntymäpäivän kunniaksi järjestettyjä päivällisiä. Jakso kestää useita sivuja, mutta kerronta on monin tavoin omaa kykenemättömyyttään refleктоivaa:

Voi, jospa olisinkin runoilija – tietenkin vähintään Homeros tai Puškin, vähemmin lahjoin ei sovi tuppautua – kuvaisin ehdottomasti teille, lukijani, kirkkain värein ja levein siveltimin koko tuon korkeasti juhlallisen päivän. Aloittaisin eepokseni päivällisillä, kohdistaisin erikoisesti huomioni siihen ihmeelliseen ja samalla juhlalliseen hetkeen, jolloin kohotettiin ensimmäinen onnittelumalja juhlan kuningattaren kunniaksi. (K, 44.)

Kuvaus etenee pitkään konditionaalissa, väliin ripotellaan kertojan kuvauksen riittämättömyyden tunnustuksia. Välillä jopa kerrotaan kertomatta: ”En sano mitään, mutta vaieten – mikä on parempi loistavintakin kaunopuheisuutta – esittelen teille” ja kerronta jatkuu hetken normaalisti. Kertomatta kertomiselle löytyy vastakkaisilmiö kutsuilta, joista kertoja, mikäli pystyisi, kuvaisi ”vieraat vajonneena hartaaseen äänettömyyteen ja odotukseen, enemmän Demostheneen kaunopuheisuuden kuin äänettömyyden kaltaiseen” (K, 44).

Kertoja palauttaa oman kyvyttömyytensä päähenkilöön: ”Ja kuinka, sopii kysyä, kuinka voisin minä, herra Goljadkinin tavallaan kiinnostavien seikkailujen vaatimaton kertoja, kuinka osaisin kuvata kaiken kauneuden, loiston [...]” (K, 48), ja uudelleen:

Mutta kaiken tämän kuvaamiseen, niin kuin minulla on jo ollut kunnia selittää teille, lukijani, kynäni on voimaton, ja senpä vuoksi vaikenen. Parempi on, että käännyimme herra Goljadkinin, tämän melko todenmukaisen kertomuksemme ainoan ja oikean sankarin puoleen. (K, 48.)

Kertoja on personoinut itsensä, tehnyt omasta äänestään vajaan ja naurettavan ilman Goljadkinin näkökulmaa, ja siksi katsonut parhaaksi siirtyä takaisin herra Goljadkiniin. Keino

tekee kertojasta Goljadkinista riippuvaisen, ja Goljadkinista inhimillisen, kuvaukselle alttiin; muista hahmoista ei mystiseksikin käyvän korkea-arvoisuuden vuoksi saada otetta:

Andrei Filippovitš vuorostaan ei tänä juhlavana hetkenä muistuttanut lainkaan kollegineuvosta ja erään viraston osastopäällikköä, – ei, hän näytti joltain muulta... en vain tiedä, miltä nimenomaan, mutta ei ainakaan kollegineuvokselta. Hän oli jotain korkeampaa! (K, 45.)

Kertoja on täysin riippuvainen Goljadkinista, tämän näkökulmasta ja sanoista. Jos ajattelemme tätä tekstiä tunnustuksena, kuten Dostojevski muun muassa Envallin (1988, 141) ja Bahtinin (1963/1991, 308) mukaan teki, on se osaltaan myös kertojuuden tunnustus: yhtä vähän kuin Goljadkin on väitteistään huolimatta riippumaton kenestäkään, on kerronta illuusiosta, ettei kertoja ole yksin omine sanoineen. Kun kerronta irrottautuu Goljadkinista, se täyttyy yleisön puhutteluista, viittauksista runoilijoihin ja puhujiin, sekä erilaisiin retorisiin hätäratkaisuihin turvautumisista. Kerronta etsii kiinnekohtaa sankarin ulkopuolelta, yrittää löytää sen itsestään, omista tempuistaan, mutta epäonnistuu, ei löydä sanoja vastaamaan sitä, minkä tahtoo esittää. Goljadkiniin palattaessa kerronta asettuu ironiseen uomaansa tämän hysterisen esityksen jälkeen.

3.2. Gogol ja Pietari

Kertoja on saatu palaamaan Goljadkiniin. Katsotaan nyt, missä tämä kertomuksen sankari oikein on. *Kaksoisolento* kuuluu tekijänsä nuoruudenteoksiin, jolloin hänen on katsottu olleen vielä vahvasti Nikolai Gogolin vaikutuspiirissä. Kaksoisolenton tutkimus jäljittää *Kaksoisolenton* alkulähteiksi poikkeuksetta Gogolin pietarilaisnovellit ”Nenä” (1836), ”Mielipuolen päiväkirja” (1835) ja ”Päällysviitta” (1842). Markku Envallin mukaan ”Mielipuolen päiväkirjasta” Dostojevskille integroituvat ”katteettomat unelmat naimiskaupasta esimiehen tyttären kanssa”, ”Nenästä” sankarin osan irtoaminen ja personoituminen, ja ”Päällysviitasta” koko päähenkilö, pikkuvirkamies, jossa uusi päällystakki herättää osin toteutuviakin kuvitelmia sosiaalisesta noususta;

Kaksoisolennon tapahtumat sijoittuvat Pietariin, ja vielä tarkemmin nimenomaan Gogolin novellituotannossa muotoutuneeseen Pietariin.¹³ Tätä fiktiivistä Pietaria leimaavat yhtäältä virastotyö ja tyhjät arvonimet, ylempiarvoisten samanaikainen halveksunta ja kunnioitus. Toisaalta tässä kirjallisessa kaupungissa tapahtuu moisen koomisen arkisuuden ohella myös käsittämättömiä: aaveet vaeltavat sen kaduilla ja irronneet ruumiinosat muuttuvat toisiksi ihmisiksi.¹⁴ Tässä Pietarissa nykyhetken länsimainen lukija näkee helposti travestoituneen goottilaisen kauhun. Herdmanin (1990, 99–100) mukaan *Kaksoisolento* on syntynyt Gogolin ja Hoffmannin yhteennaittamisesta, mutta huomauttaa samalla, että jo Gogolin töissä Hoffmannin on nähty olevan merkittävä vaikuttaja. Joka tapauksessa kaksoisolennon ruumiillistuminen ei tässä Pietarissa ole mikään mahdottomuus, vaan oikeastaan sen aiheuttama. ”Puhuipa kuka mitä tahansa, tämänkaltaisia tapauksia sattuu maailmassa – harvoin, mutta sattuu silti” (Gogol 1836/1959, 478).

Natalie Reber (1964, 53–54) ottaa osuvaksi vertaukseksi kaksoisolennon konkretisoitumisesta veden eri olomuodoissaan: aluksi vain höyryn tavoin Goljadkinin mielessä kummitellut kaksoisolento aineellistuu kouriintuntuvaksi vedeksi ja tulee lopulta esiin muotoonsa jähmettyneenä. Tämä symboliikka laitetaan itse teoksessakin liikkeeseen. Aluksi Pietarin antimiksi määritellään kosteuden tuomia tauteja:

Marraskuun yö oli kauhea – märkä, sumuinen, sateinen, räntäinen, täynnä influenssaa, nuhaa, kuumetta, kurkunkäheytystä, kaiken kaltaisia tauteja, lyhyesti sanoen Pietarin marraskuun kaikkia antimia (*K*, 61).

Veden olomuodot muuttuvat määrittelemättömiksi, ja kaupunki itse liitetään Goljadkinin vihollisten joukkoon:

Vaikka lumi, vesi ja kaikki se mitä ei voida edes määritelläkään silloin kun räntä ja sumu täyttävät Pietarin marraskuun taivaan, ahdistelivatkin jo muutenkin onnettomuuksien nujertamaa herra Goljadkinia suomatta hänelle vähäisintäkään armoa ja lepoa, jäähdyttären hänet luita myöten, sokaisten silmät, puhaltaen kaikilta tahoilta, eksyttären tieltä ja sotkien järjen, vaikka tämä kaikki ryöpsähtikin yhdellä kertaa herra Goljadkinin

¹³ Tämä on tässä analyysiyhteydessä tekemäni tarpeellinen yksinkertaistus. Käsite ’pietarilaisteksti’ on paljon laajempi, ja sen perusteoksiin kuuluvat myös eräät Aleksandr Puškinin teokset. Pekka Pesonen tekee havainnollisesti selkoa pietarilaistekstin sisällöstä Andrej Belyin *Peterburgia* (1916; ensimmäisen version ilmestymisvuosi) analysoidessaan (Pesonen 1987, 298–337).

¹⁴ Novellissa ”Päällysviitta” Akaki Akakievitš, joka on menehtynyt suruun menetettyään uuden päällysviittansa varkaille, ilmestyy kuolemansa jälkeen varastamaan itselleen viittaa. ”Nenässä” virkamiehen irronnut nenä kuljeskelee Pietarissa tätä ylempiarvoisena virkamiehenä.

niskaan aivan kuin päättäen yhteisneuvoin hänen vihollistensa kanssa tehdä mahdollisimman pirulliseksi hänelle paitsi päivän, myös illan ja yön [...]. (K, 62.)

Lopulta tulvan uhka ruumiillistaa kaksoisolennon:

Jossakin kaukana kajahti tykinlaukaus. »Onpas nyt sää, ajatteli sankarimme. – Ammuttiin varotuslaukaus! Uhanneekohan tulva? Vesi on näköjään kohonnut jo liikaa.» Tuskin herra Goljadkin oli joko sanonut tai ajatellut näin, kun näki edessään vastaantulevan yökulkijan, joka varmaan syystä tai toisesta oli myöhässä samoin kuin hän itsekkin. (K, 65–66.)

Samaa hirvittävää, vihollismielistä Pietaria on syyttämisen myös ”Päällysviitan” päähenkilön tilasta, tai pikemminkin koko päähenkilöstä:

Eräässä virastossa palveli eräs virkamies, ei tosin huomattava, sitä ei voida sanoa, vaan lyhyenlanta, hieman rokonarpinen, hieman punertavatukkainen, hieman likinäköinen ja kaljupäinenkin, ryppyposkinen ja kasvoiltaan peräpukamaisen värinen... Vaan minkäpä sille! Syynä oli Pietarin ilmasto. (Gogol 1842/1959, 553.)

Kaksoisolento näyttäytyy suomalaiselle lukijalle tekijänsä toisena romaanina, erityisesti siksi, että suomennokseen (1960) on kansilehdelle painettu määrittävä sana ”romaaniksi”. Alkutekstin alaotsikkona on kuitenkin ”Pietarilainen runoelma” (”*Peterburgskaja poema*”), minkä on katsottu viittaavan Gogolin *Kuolleiden sielujen* (1842) alaotsikkoon ”Runoelma” (”*Poema*”).¹⁵ Gogolin runoelman sankari on antisankari, korruption ja pyrkyryyden leimaama hahmo, jonka todellisen luonteen Gogol paljastaa vasta teoksensa lopussa:

Mutta kenties vaaditaan lopullista, täsmällistä määrittelyä siitä, minkälainen mies Tšitšikov on siveellisessä suhteessa? Ettei hän ole sankari täynnä täydellisyyttä ja hyveitä, se näkyy selvästi. Mikä hän sitten on? Siis konnako? Miksi juuri konna? Miksi olla niin ankaria lähimmäistä kohtaan? [...] Mutta viisas on se, joka ei halveksi minkäänlaista luonnetta, vaan luoden siihen tutkivan katseen tarkastelee sitä syvintä olemusta myöten. (Gogol 1842/1939, 273–274.)

Tšitšikovilla ja Goljadkinilla on muutakin yhteistä kuin Petruška-niminen palvelija. Lainausta voidaan pitää eräänlaisena lukuohjeena *Kaksoisolento*on, nyt Gogolin tekemän täsmällisen

¹⁵ Myös *Kuolleiden sielujen* suomennos (1939) määrittää itsensä kansilehdellä romaaniksi.

määrittelyn joutuu tekemään lukija itse. Palaan Gogoliin luvussa 3.4. peili- ja kasvosymboliikan yhteydessä, toistaiseksi Goljadkinin luonnetta avaa parhaiten paljon varhaisempi subteksti.

3.3. Jaakob ja Faublas

Dostojevskin henkilöhahmojen nimien merkityksistä on kirjoitettu paljon ja oikeutetusti. Esimerkiksi Natalie Reber hahmottaa erilaisia merkityksiä, joita 'goljadkinin' kantasanat tuovat tekstiin: kaljuuden, paljauden, ja kurjuuden merkitykset ovat Reberin mukaan luettavissa myös puhtauden viitekehykseen, ja korostavat näin päähenkilön ambivalenttia suhdetta itseensä (Reber 1964, 65–66). Nostan itse esille toisenlaisen, suoraan intertekstiin viittavan nimiyyhteyden. Goljadkinin etunimellä Jakov on raamatullinen alkuperä, *Vanhan Testamentin* Jaakob. Jaakobin ja tämän kaksoisveljen Esaun tarinasta muodostuu subtekstipinta, jonka kautta *Kaksoisolennon* ongelmakenttä yhdestä suunnasta aukeaa.

Iisak rukoili Herraa vaimonsa puolesta, sillä tämä oli hedelmätön. Herra kuuli hänen rukouksensa, ja Rebekka tuli raskaaksi. Mutta lapset potkivat toisiaan Rebekan kohdussa, ja hän sanoi: »Miksi minulle pitää sattua tällaista?» Hän meni kysymään neuvoa Herralta, ja herra sanoi:

– Kaksi kansaa on kohdussasi, / kaksi heimoa sinusta haarautuu. / Toinen heimo on toista vahvempi, / vanhempi on palveleva nuorempaa. (*Ensimmäinen Mooseksen kirja* 25: 21–23.)

Niin ikään *Kaksoisolennossa* vanhempi/nuorempi-jako käännetään ympäri. Näennäisesti vanhempi ja oikea Goljadkin yrittää olla jotakin muuta kuin todella on. Markku Envall katsoo *Kaksoisolennon* tarjoavan analyytikolle oivaa termistöä perusparin nimeämiseksi (Envall 1988, 11), mutta kuten totesin, tekstin kerronta pitää yllä illuusiota ensimmäisestä ja toisesta, vaikka tämä ero ei lopulta voi lukijalle olla yksiselitteinen, pikemminkin päinvastainen. Tässä tapauksessa kaunokirjallisuuden metaforisuus ei siis ongelmitta siirry analyysivälineistöksi. Jo Hoffmannin *Paholaisen eliksiirit* asetti kysymyksen ensimmäisestä ja toisesta ratkeamattomuuden tilaan vanhan maalarin hahmossa, ja synnytti näin sukukirouksen ja yksilöllisyyden, ulkoisen ja sisäisen ristiriidan. Huomaamme myöhemmin, että myös Cortázar tuo tämän kaksoisolennon dilemman omiin teksteihinsä.

Raamatun kertomus jatkuu: ”Kun pojat varttuivat, Eesausta tuli taitava metsästäjä ja erämies, mutta Jaakob oli rauhallinen ja viihtyi kotosalla” (*Ensimmäinen Mooseksen kirja* 25: 27). Goljadkin kuvaa itseään seuraelämältään vaatimattomaksi ja kotona viihtyväksi, vaikka hänessä on toinenkin puoli. Palvelijansa erottua hän näkee asiassa positiivisen puolen: ”ei ole Petruškaa motkottamassa, että palaan myöhään kotiin” (*K*, 219). Goljadkinissa on paljon selvemminkin toinen, kengällä parketteja raapiva puoli, jonka hän itse mieli kieltää. Samaisesta *Raamatun* kaksostarinaan on irronnut arkipuheeseen fraasi ’Jaakobin paini’, jolla tarkoitetaan yksilön sisäistä kamppailua.

Kaksoisolennon alussa Goljadkinin matkustaessa vaunuilla häntä vastaan tulee esimies, osastopäällikkö Andrei Filippovitš. Goljadkin ei tiedä, pitäisikö tätä tervehtiä vai ei. Hän päättää ”tekeytyä toiseksi”:

En ole minä, nimenomaan – en minä, siinä kaikki! puheli herra Goljadkin itsekseen, riisuen hattunsa ja kääntämättä katsettaan Andrei Filippovitšista. Minä, enhän minä mitään, hän kuiskaili ponnistellen, – enhän minä mitään, tämä tässä en ole lainkaan minä, usko, Andrei Filippovitš, en lainkaan minä, en ollenkaan – siinä kaikki. (*K*, 12.)

John Herdman näkee Goljadkinin psyykkisen jakautumisen alkaneen tässä vaiheessa; ”Goljadkinin pako itsestään täydellistyy kaksoisolennon ilmestyessä, jonka hän näillä sanoilla tavallaan loihitti esiin” (Herdman 1990, 102).

Goljadkinin pako itsestään on kuitenkin alkanut jo aiemmin, tai se suuntautuu menneisyyteen. Mihail Bahtin (1963/1991, 308) toteaa, tarkemmin asiaa avaamatta, että ”kaikki olennainen on tapahtunut jo ennen kertomuksen alkua”, mikä on jossain määrin oikea väite. Luvussa 2 Goljadkin vierailee lääkärinsä Krestjan Ivanovitš Rutenschpitzin luona. Goljadkin puhuu tapansa mukaan harhailien ja epäselvästi, Rutenschpitz enimmäkseen hymähtelee mieteliäästi. Goljadkin ryhtyy puhumaan ”eräästä läheisestä tuttavastaan”, joka on onnitellut toista tuttavaa, ”sydänystävää, virkaylennyksen johdosta”.

Mielelläni, hän sanoi, ja ilolla esitän teille, Vladimir Semjonovitš, onniteluni, v i l p i t t ö m ä n onniteluni virkaylennyksen johdosta. Sitäkin enemmän olen iloinen, että nykyään, niin kuin kaikkialla tiedetään, ovat kuolemaisillaan sukuputtoon akat, jotka povaavat. (*K*, 25.)

Hämmäntävä ja tekopyhä onnittelu muistuttaa Goljadkinin omaa ääntä; hän juoksuputaa nopeita ja vinoutuneita assosiaatioita. Lisäksi kaksoisolento kutsuu Goljadkinia usein pilkallisesti sydänystäväkseen. Kertomusta jatkaessaan Goljadkin siirtyy vähitellen käyttämään ensimmäistä persoonaa, mutta palaa kesken lauseen takaisin tuttavaansa puhuessaan esimiestensä liikkeelle laittamasta juorusta:

Päästivät liikkeelle huhun, että hän on antanut jo kirjallisen avioliittolupauksen, on siis yhdeltä puolen jo sulhanen ... Ja voitteko kuvitella, Krestjan Ivanovitš, kenen kanssa aikoo muka avioliittoon? [...] Köksän, erään siivottoman saksattaren kanssa, jonka luona aterioi: velanmaksun sijasta hän tarjoaa eukolle kätensä. [...] Se saksatar on katala, inhottava, häpeämätön eukko, Karolina Ivanovna [...]. (K, 28.)

Teoksen loppupuolella kaksoisolento puhuu Goljadkinille näin:

– Ah, niin, unohdin, suokaa anteeksi. Pitäisihän minun tuntea makumme¹⁶. Meille, hyvä herra, ovat mieleen solakat saksattaret, meille, sinä rehellinen sielu, Jakov Petrovitš, ovat molemmille makoisia solakat ja muussakin suhteessa miellyttävät saksattaret; heiltä me vuokraamme huoneita, heitä viettelemme, kaljasopasta tai maitokeitosta annamme kurkistaa sydämeemme, kirjoitamme nimemme heidän papereihinsa, kas niin me teemme, sinä mokomakin Faublas, tuollainen petturi! (K, 183–184.)

Kaksoisolento nolaa Goljadkinin myöhemmin virastossa kutsumalla tätä myös siellä nimellä ”Faublas” (viittaus Louvet de Couvrain romaanin *Les amours du chevalier de Faublas* [1787–1790] rakastajaan): ”pilaan sisältyi kavala vihjaus erääseen, ilmeisesti jo kaikille tunnettuun seikkaan” (K, 172). Tunnettu seikka vihjaa kavalasti avioliittolupaukseen Karolina Ivanovnalle sekä Goljadkinin yrityksiin kosia Klara Olsufjevnaa.

Goljadkin on ulkoistanut omat tekonsa tuttavaan, ja näin tehnyt puheessa itsestään toistamiseen toisen henkilön. Teoksen loppupuolella kaksoisolento saa saman attribuutin ja enemmänkin: ”herra Goljadkinin entinen läheinen tuttava ja nykyinen vihollinen” (K, 210).

Asetelman kohtalokkuus piilee ääneensanomattomassa. Kuten Karolina Ivanovna, Krestjan Ivanovitš Rutenschpitz, on saksalaista juurta sukunimestään päätellen, ja yhteinen isännimi vihjaa jopa sisarussuhteeseen; Karolina Ivanovnan sukunimeä ei missään vaiheessa mainita. Teoksen loppupuolella, kun Goljadkin on jo äärimmäisen hajanaisessa mielentilassa, hän törmää useasti Rutenschpitzin tunnistamatta tätä. Näissä kohdissa kertoja astuu jälleen vaillinaisella tiedollaan esiin kertomalla vain sen, mitä Goljadkin näkee:

¹⁶ Alkutekstissä ”*vaš vkus*” (Dostojevski 1846/1972, 202), ”makunne”.

Toisen vieraan, Andrei Filippovitšin, herra Goljadkin tunsi heti, toista sitä vastoin ei; kuitenkin hänen kasvonsa vaikuttivat tutuilta: mies oli pitkä, iäkäs, ryhdikäs, kulmakarvat ja poskiparta melko tuuheat, katse ilmeikäs ja tiukka. Hänen kaulassaan oli kunniamerkki, suussa ohut sikari. Tuntematon poltteli ja ottamatta sikaria suustaan nyökkäili merkitsevästi vilkaisten aika-ajoin herra Goljadkiniin. (K, 210.)

Tuntemerkit ovat samat, jotka Rutenschpitzin on kertomuksen alussa liitetty. Tästä suunnasta, sukulaisen häpäisijälle kostamisesta, selittyy Rutenschpitzin ilkeä riemu ja muuttuminen toiseksi aivan romaanin viime hetkillä, kun hän kuljettaa Goljadkinia mielisairaalaan:

kaksi tulisilmää tuijotti [Goljadkiniin] pimeästä, ja uhkaava, saatanallinen ilo loisti noista silmistä. »Tuo ei ole Krestjan Ivanovitš! Kuka hän on? Vai onko se hän? Hän! Tuo on Krestjan Ivanovitš, mutta ei entinen, vaan toinen, uusi Krestjan Ivanovitš! Tuo Krestjan Ivanovitš on hirvittävä!» (K, 236.)¹⁷

Kolmannen luvun alussa kuvataan Goljadkinin touhukkaita valeostoksia. Mihin hän tarvitsee täydellistä ruoka- ja teekalustoa, naistenkankaita, kuuteen huoneeseen tarkoitettua kalustoa, miksi ihailee naisten pukeutumispöytää? Joko hän yrittää yhä täyttää avioliittolupaustaan Karolina Ivanovnalta tai elättelee kuvitelmia Klara Olsufjevnan naimisesta. Jälkimmäistä voi pitää sikäli todennäköisenä, että hän on samana päivänä menossa tämän syntymäpäiville, mutta luultavasti hän yrittää asiaan sopivasti molempia yhtä aikaa, ”mokomakin Faublas”. Merkittävää on, että *Vanhan Testamentin* Jaakob oli myös kahden vaimon mies.

Goljadkinin oireellisuus – oudot assosiaatiot, vainoharhaisuus, jatkuvat itkukohtaukset – yhdessä tämän näkökulmaan sijoittuvan kerronnan kanssa ovat kirvoittaneet runsaan joukon psykologisoivia tulkintoja, joita esimerkiksi Envall esittelee kriittisesti (ks. Envall 1988, 138–139). Erityisen panoksen Dostojevski antaa tukahdutetun esittämiselle; Freudin *unheimlich* kummunee juuri tällaisista fiktion tavoista. Tärkeimpänä pidän sitä, kuinka ovelasti Dostojevski tätä tukahdutettua esittäessään rakentaa tekstin tiedostamatonta, subtekstiä, joka ei ole itsestäänselvä, mutta joka lukijan on välttämätöntä rakentaa saadakseen tarinasta koherentin. Muutoin saattaa todella näyttää siltä, että Goljadkin ei tee mitään ilkeää, mutta hänen sielunsa vain salaperäisesti ja syyttä sirpaloituu. Terry Eagletonin (1983/1991, 202) käytännön ohje subtekstin käytöstä tulkintametodina – ”tutkimme niitä tapoja, joilla romaani ei ole aivan

¹⁷ Alkutekstissä (Dostojevski 1864/1972, 229) ei ole lainausmerkkejä.

identtinen itsensä kanssa” – on käytössä paljastanut, että *Kaksoisolennon* ja päähenkilönsä Goljadkinin ”psykologiat” lankeavat yksiin ja paljastavat toistensa mekanismit.

Kuvaavaa on, etteivät *Raamatun* Jaakobit suinkaan lopu mainittuun. Jeesuksen veli oli nimeltään Jaakob, ja myös Jeesuksen opetuslapsina oli – mikä kuvaavinta – kaksi Jaakobia. Lisäksi *Uuteen Testamenttiin* kuuluu melko didaktinen *Jaakobin kirje*, joka aivan selvästi on ollut *Kaksoisolennon* tekijälle tuttu: ”Se, joka kuulee sanan mutta ei tee sen mukaan on kuin mies, joka kuvastimesta katselee omien kasvojensa piirteitä. Hän kyllä tarkastelee itseään, mutta poistuttuaan hän unohtaa saman tien, millainen on.” (*Jaakobin kirje* 1: 23–24.) Tehdään kuten Sana käskää, katsotaan peileihin.

3.4. Sosiaalinen ulottuvuus

3.4.1. Kasvot peilissä

Kun Goljadkin on jo joutunut yleiseen epäsuosioon virastossa, heittää Anton Antonovitš tälle hankalan kysymyksen: ”Entä sitten teidän petollinen tekonne ja toisen henkilön panettelu — toisen henkilön syyttäminen siitä, mikä oli oma syntinne? Miksi sellaista sanotaan?” (*K*, 176.) ’Henkilöksi’ kääntynyt ilmaus on alkutekstissä ’*litso*’ (Dostojevski 1864/1972, 198), mikä tarkoittaa paitsi henkilöä, myös ensisijaisesti kasvoja, sekä persoonaa ja naamiota.¹⁸ Kaksoisolentoon viitataan toistuvasti juuri tällä sanalla, mikä edellyttää palaamista Krestjan Ivanovitšin kanssa toisessa luvussa käytyyn keskusteluun; Goljadkin replikoi: ”Naamiota käytän vain naamiaisissa, en kuljeskele se kasvoillani joka päivä ihmisten joukossa” (*K*, 21); ”[...] parempi jos siirrämme kaiken syrjään, sopivampaan aikaan, Krestjan Ivanovitš, paljon

¹⁸ Boris Tomaševski puhuu ’naamioista’ ”epäsuoran ja johdattavan henkilökuvauksen erityiskeinona”, tarkemmassa merkityksessä: ”henkilön psykologiaa heijastavat konkreettiset motiivit”. Naamiona voi Tomaševskin mukaan toimia miltei mikä tahansa elementti, henkilön nimi, ulkonäkö tai tämän käyttämä puheenparsi. (Tomaševski 1925/2001, 192.) Olen Tomaševskin kanssa samaa mieltä siinä, että kirjallisuus luo henkilöhahmon sisäisen elämän kuvaa useilla hienovaraisilla tekstuaalisilla keinoilla (mitä tässäkin luvussa hahmotan), ei vain selvästi havainnoitavilla tajunnan esittämisen tekniikoilla. Toisaalta naamio on yleiskäsitteenä melko epämääräinen, enkä siksi koe tässä tarpeelliseksi kytkeä sitä varsinaiseen analyysiin. Kiinnostavaa on kuitenkin näin selvän esimerkin kohdalla huomata teoreetikon tapa muuntaa kohdekieltä metakieleksi.

otollisempaan aikaan, jolloin kaikki selviää, naamiot putoavat muutamien henkilöitten kasvoilta, ja yhtä ja toista paljastuu” (K, 23). Goljadkinin kommentti naamioiden putoamisesta Krestjan Ivanovitšille on toisellakin tavalla enteellinen kaiken sanotun valossa, muuttuuhan myös tämä Goljadkinille toiseksi, Herdmanin demonisessa tulkinnassa suorastaan Luciferiksi (Herdman 1990, 108).

Eräs Goljadkinin dilemma on sosiaalisessa häpeässä, kasvojen menetyksessä, josta hän sysää syyntä kaksoisolennolle, toisille kasvoilleen. Romanin kaksi tärkeintä symbolia ovat peili ja kasvot, jotka ovat kietoutuneet samaan merkityskudokseen.

Gogolin *Kuolleissa sieluissa* päähenkilö kammoksuu peilikuvaansa: ”Katsahdettuaan sattumalta peiliin, [Tšitšikov] ei saattanut olla huudahtamatta: »Pyhä Jumalan äiti, miten pahannäköiseksi olen tullut!« Sen koommin ei hänen mielensä tehnyt kurkistella peiliin.” (Gogol 1842/1939, 265.). *Kaksoisolennon* Goljadkin luulee kahdesti katsovansa peiliin, jonka myöhemmin huomaakin oveksi, jolla kaksoisolento seisoo. Hoffmannilta ja Poelta tutun peilisymboliikan ensisijainen merkitys seuraa Gogolin ajatusta: peilistä ei katso takaisin se minä, jonka Goljadkin tahtoisi nähdä, vaan tämän todellinen luonne. Mihail Bahtinin mukaan kaksoisolento toimii Goljadkinille (kuten muissa Dostojevskin teoksissa peili) ”jatkuvan piinallisen ulkonäköä koskevan refleksion funktiona” (Bahtin 1963/1991, 117). Ulkonäköä ei *Kaksoisolennossa* kuitenkaan heijasteta useinkaan. Romaani alkaa sankarin heräämisellä, mutta

hypähdettyään vuoteesta hän juoksi samassa katsomaan kuvaansa pienestä pyöreästä peilistä, joka oli pystyssä lipastolla. Vaikka peilistä kuvastunut uninen, viirusilmäinen ja melko kauhtuneen näköinen olento oli niin vähäpätöisen näköinen, ettei se ensi silmäyksellä olisi herättänyt kenenkään huomiota, oli omistaja itse ilmeisesti täysin tyytyväinen kaikkeen näkemäänsä.

»Olisipa se ikävä juttu, sanoi herra Goljadkin puoliääneen itsekseen, — olisipa vainenkin, jos tämän mankkeeraisi jollakin tavoin, jos olisi esimerkiksi kohonnut jokin näppylä, sellainen ihan tarpeeton, tai sattunut jotain muuta ikävää tai harmillista; mutta toistaiseksi ei ole mikään hullusti, toistaiseksi kaikki on hyvin.» (K, 6.)

Gogolin ”Nenässä” (1836/1959, 453) tapaamme päähenkilö Kovaljovin ensi kertaa, kun tämä herättyään katsoo niin ikään peiliin tutkiakseen edellisenä iltana nenälle kohonnutta näppylää, mutta havaitsee, että koko nenä on kadonnut. Myöhemmin nenä kuljeskelee kaupungilla omistajaansa korkea-arvoisempina virkamiehenä, mutta unenomaisesti samalla yhä nenänä. *Kaksoisolennon* tapauksessa peilikuva alkaa romanin mittaan yhä voimistuvammin kuvastamaan todellista Goljadkinia.

Matkalla häpeällisille kutsuille Goljadkin vierailee ravintolassa, ja katsoo siellä peiliin. Samaan ravintolaan Goljadkin myöhemmin raahaa kaksoisolentonsa, jolloin peilitilanne toistuu introspektiona: kaksoisolento esittää moittivan Faublas-kommenttinsa, jonka siteerasin sivulla 37. Tässä kohdassa kaksoisolennessa on voimakkaimmillaan poelainen julman ja moittivan omantunnon konsepti.

Luvussa 7 Goljadkin istuu iltaa kaksoisolentonsa kanssa, he humaltuvat ja käyvät sydänystäviksi. Kaksoisolennon mentyä nukkumaan ”herra Goljadkin nousi, otti kynttilän ja hiipi vielä kerran varpaisillaan vilkaisemaan nukkuvaa vierasta. Hän seiso i kauan tämän vieressä mietteissään. »Epämiellyttävä näky! Häväistys, mitä selvin häväistys, ja siinä kaikki!»” (103.) Poen William Wilson tuntee nukkuvaa kaksoisolentoaan tarkkaillessaan inhon sijasta kauhua (Poe 2006, 318), mutta miellyttävää näiden peiliruumiiden näkeminen ei koskaan ole.

Envallin mukaan ”kaksoisolento saa helposti kaiken mitä Goljadkin on turhaan kärkkynyt: sekä esimiehen suosion että tämän tyttären käden” (Envall 1988, 140). Jälkimmäinen ei pidä paikkaansa, Klara Olsufjevnan sulhanen on Andrei Filippovitšin veljenpoika Vladimir Semjonovitš. Lisäksi Goljadkinin paikalle virastoon Andrei Filippovitš nimittää Ivan Semjonovitšin. Jälleen – muiden tietojen puutteen valossa – voidaan kiinnittää huomiota samaan patronyymiin. Jos teksti ei jätäkään suoranaisesti avoimeksi salaliiton mahdollisuutta, ainakin Andrei Filippovitšin sukulaistensa suosimisen virkanimityksissä. Viraston merkittävä henkilökunta on paitsi virka-, myös perhesuhteissa keskenään: Anton Antonovitš, toinen osastopäällikkö, on Klara Olsufjevnan kummisetä. Kun teoksen lopulla Rutenschpitzia odotetaan noutamaan Goljadkinia, tämä miettii: ”Tarkalleen samoin kuin perheessä, josta joku lähtee kaukomatkalle” (K, 231). Olsufi Ivanovitš on Goljadkinin *entinen* hyväntekijä, ja Goljadkin on todennut: ”pidän hyvää tarkoittavaa esimiehistöäni isänäni ja uskon sokeasti kohtaloni sen huomaa” (K, 173).

3.4.2. Tosi harha

Kaksoisolennon ontologiasta puhuminen vaatii varovaisuutta. Reberin (1964, 67) yksiselitteistä toteamusta – ”hallusinaatio” – tulee välttää. Kuunnelkaamme ennemmin Herdmania:

Varhaisempien kaksoisolentoromanssien ylikuonnollisen ja fantastisen kausaation tilan on tässä kokonaan korvannut päähenkilön psyyken subjektiiviset ja hallusinatoriset heijastumat [...]; mutta kaksoisolenon riippumattoman olemassaolon takaa kertova rakenne, joka vaatii hyväksymään tämän objektiivisen läsnäolon, ainakin joissain tarinan kohdissa. (Herdman 1990, 110.)

Vaikka olemme todenneet kertovan rakenteen kiinnittyvän vahvasti Goljadkinin näkökulmaan, kaksoisolento ei silti taivu pelkäksi harhaksi. Johdannossa olen siteerannut Goljadkinin ja Anton Antonovitšin keskustelun toisesta Goljadkinista, jonka valossa toisen Goljadkinin läsnäoloa ei voida kiistää. Tilanne eroaa ratkaisevasti Poen ”William Wilsonista”, jossa meillä on vain päähenkilö-kertojan sana siitä, että toinen Wilson todella on olemassa. Samoissa sanoissa esiintyy kuitenkin epäilylle alttiita ilmaisuja: ”Sitä arvoitusta, etteivät koulutoverit tosiaankaan huomanneet hänen aikomuksiaan, eivät havainneet hänen saavutuksiaan eivätkä osallistuneet hänen virnuiluunsa, yritin monta huolestunutta kuukautta turhaan ratkaista” (WW, 315–316). Alkuteksti on vielä havainnollisempi: ”*That the school, indeed, did not feel his design, perceive its accomplishment, and participate in his sneer, was, for many anxious months, a riddle I couldn't resolve.*” (Poe 1839/1977, 67). Koulutovereihin viitataan metonymialla ”*the school*”. Kun muistamme, että koulurakennus pyörähti kaksikerroksisuutensa ja tuntemattomaksi jäävän luonteensa vuoksi Wilsonin mentaalisen jakautuneisuuden ja itsetuntemuksen puutteen kuvaksi, pakenee toisen Wilsonin fyysisyys tässä jälleen päähenkilön sisään.

Dostojevskilla kaksoisolento on siis vain ajoittain luettavissa hallusinaatioksi, mutta ei koko ajan. Esimerkki virastosta: Andrei Filippovitš kutsuu kolmasti herra Goljadkinia tuomaan asiapapereita, mutta tätä viivyttää kaksoisolento, joka väittää näkevänsä papereissa mustetahrin ja tarjoutuu raaputtamaan sen pois kynäveitsellä. Seuraava kertojan jakso ansaitsee tarkempaa analyysia:

Tällöin herra Goljadkin nuorempi äkkiä, täysin odottamatta, voitettuaan herra Goljadkin vanhemman heidän välilleen puhjenneessa lyhyessä taistelussa, sai haltuunsa vastoin toisen tahtoa esimiehistön vaatiman asiakirjan ja sen sijaan että olisi alkanut raaputtaa sitä veitsen kärjellä puhtaasta sydäimestä, niin kuin hän petollisesti vakuutti herra Goljadkin vanhemmalle, kääräisi sen nopeasti rullalle, työnsi kainaloonsa, loikkasi parilla hyppäyksellä Andrei Filippovitšin viereen, joka ei ollut lainkaan huomannut hänen kolttoistaan, ja kiiruhti tämän jäljessä pääjohtajan virkahuoneeseen. Herra Goljadkin vanhempi jäi paikoilleen kuin nautittuna pidellen kädessään kynäveistä ja aivan kuin valmistautuen raaputtamaan sillä jotakin... (K, 113–114.)

Goljadkin on itse kynäveitsi kädessä, roolit ovat kääntyneet. Osastopäällikkö ei huomaa kaksoisolennon toimintaa, kuten eivät myöskään ”William Wilsonissa” koulutoverit. Goljadkin miettii tilannetta myöhemmin:

Ensinnäkin tämä on mahdotonta, toiseksi näin ei voi tapahtua. Minä olen nähnyt jollain tavalla harhoja, kaikki on käynyt toisin, eikä suinkaan siten kuin on näyttänyt; varmaankin minä itse kävin siellä... Ja itseäni luulin kokonaan toiseksi... (K, 115.)

Mutta samassa kaksoisolento syöksyy huoneeseen kädet täynnä työtä mielistelemään jokaista mahdollista. Nyt ei ole syytä pysähtyä miettimään, mitä tarinamaailman todellisuudessa todella tapahtuu. Meillä on kaksi vaatetusta myöten täysin samanlaista henkilöä, joita ei ole mitenkään mahdollista erottaa toisistaan; toisen paikan anastamisen mahdollisuuskin on paradoksi. Tässä esitetään Reberin sanoin ”sielundraamaa” ja siten tätä kaksoisolennon esiintymistä tulee tarkastella, myös ja etenkin niissä tilanteissa, joissa hallusinaatioselitys ei toimi.

Goljadkinin asetetaan muiden henkilöiden toimesta kahdesti konkreettisesti vastakkain. Ensimmäisen kerran näin tapahtuu, kun kaksoisolento tulee töihin samaan virastoon kuin Goljadkin: ”Istukaa tänne, puhui Andrei Filippovitš osoittaen tulokkaalle Anton Antonovitšin pöytää, – kas tähän vastapäätä herra Goljadkinia” (K, 77). Tilanne toistuu Olsufi Ivanovitšin luona, kun Goljadkinin kohtaloa sinetöidään:

Tällöin neuvos tarttui herra Goljadkin vanhemman käteen, Andrei Filippovitš herra Goljadkin nuoremman ja heidät molemmat, kaksi täysin samanlaista, työnnettiin vastatusten keskellä odotukseen hiljentyntä joukkoa. Sankarimme alkoi katsella neuvottomana ympärilleen. Se estettiin ja hänelle osoitettiin herra Goljadkin nuorempaa, joka ojensi jo kätensä. (K, 231–232.)

Tilanne on peilinomainen: ”hän taivutti päätään ja kurkotti kaulaansa. Samoin teki myös herra Goljadkin nuorempi [...]” (K, 232.) Tästä fyysisen toisen, puhtaan hallusinaation ja kaiken sen välillä liikkuvan ratkaisemattomasta paradoksista revitään irti suurin mahdollinen teho. Goljadkinin palvelija säтті tätä: ”Hyvät ihmiset elävät rehellisesti, hyvät ihmiset eivät elä valheessa, eivät esiinny koskaan kahtena...” (K, 143). Samoin herra Goljadkinin unessa, tämän yrittäessä paeta kaksoisolentoaan, ajurit kieltäytyvät kyyditsemästä häntä, sillä ”eihän, hyvä herra, mitenkään voi kyyditä kahta täysin samanlaista; kelpo ihminen pyrkii elämään kunniallisesti eikä miten tahansa, hän ei esiinny milloinkaan kahtena” (K, 155).

Kahden Goljadkinin juhlaillan jälkeisenä aamuna niin kaksoisolento kuin tämän vuodekin on kadonnut. Goljadkin kysyy palvelijaltaan ”missä?”.

Vasta tuokion vaihtolun jälkeen Petruška vastasi käheällä tyyllä äänellä, että muka »herra ei ole kotona».

– Sinä hölmö, minähän sinun herrasi olen, vai etkö näe, Petruška, virkkoi herra Goljadkin katkonaisella äänellä tuijottaen silmät selällään palvelijaansa.

Petruška ei vastannut mitään, mutta katsoi herra Goljadkiniin sillä tavoin, että tämä lehahti punaiseksi korviaan myöten – katsoi niin loukkaavan soimaavasti, että se oli miltei samaa kuin karkea kirous. Herra Goljadkinin kädetkin retkahtivat alas. Vihdoin Petruška selitti että *se toinen* oli lähtenyt jo puolitoista tuntia sitten jäämättä odottamaan isännän heräämistä. (K, 104–105.)

Petruška ei tunnista enää herraansa, katsoo tätä paheksuvasti, koska on myös toinen. Tilanne on käänteinen Chamisson *Varjoa vailla* (1814) –teokseen, jossa päähenkilö muuttuu hylkiöksi myytyään varjonsa paholaiselle. Hänestä siis puuttuu jotain, Goljadkinissa on jotakin liikaa.

Teos tarjoaa myös medikaalisen osaselityksen kaksoisolenolle ja herra Goljadkinin tilalle yleisemmin. Romaanin loppupuolella herra Goljadkin ryntää lukemaan näennäisesti Klara Olsufjevnalta, mutta todellisuudessa ”lääninsihteeri Vahramejevin asunnolta” (K, 178), siis Karolina Ivanovnan luota saapunutta kirjettä erääseen ruokalaan:

[...] hän hämmentyi siinä määrin, että työnsi kätensä taskuun ottaakseen nenäliinaa, tehdäkseen siis jotakin; mutta omaksi kuvaamattomaksi ja kaikkien muidenkin lähellä olevien hämmästykseksi veti nenäliinan asemesta lasipullon, joka sisälsi Krestjan Ivanovitšin hänelle neljä päivää takaperin määräämää lääkettä. »Lääkkeet ostan samasta apteekista», vilahti herra Goljadkinin päässä... Äkkiä hän säpsähti ja oli miltei huudahtaa kauhusta. Tummanpunainen, iljettävä liuos leimahti pahaenteisesti suoraan Goljadkinin silmiin... Pullo putosi hänen kädestään ja särkyi samassa. (K, 195.)

Asetelma on täysin päinvastainen kuin Hoffmannin *Paholaisen eliksiireissä*, Stevensonin *Jekyllissä ja Hydessä* sekä tietysti määrin myös Poen ”William Wilsonissa”. Aivotuominnan kemiallinen säätely ei Dostojevskin *Kaksoisolenossa* aiheuta kaksoisolenon syntyä, vaan sen puute.

Herdman toteaa Dostojevskin *Kaksoisolenon* olevan omassa käsittelyssään ensimmäinen psykologinen romaani modernissa tieteellisessä mielessä; aiemmin Herdman on käsitellyt Hoffmannia, James Hoggia ja Poeta. Sairauskertomuksen luonteen Herdman kuitenkin antaa omasta näkökulmastaan anteeksi, koska Dostojevski ei hänen mukaansa koskaan erota psykologiaa moraalista tietoisuudesta. (Herdman 1990, 101–102.) Nämä elementit ovatkin tekstissä niin moniselitteisesti läsnä, että tulkitsijan ei ole vaikea löytää siitä, mitä haluaa.

Liian pitkälle epäselvyyttä ei kuitenkaan tule viedä. Herdman toteaa pahoista teoista, joista Goljadkinia on syytetty:

missään vaiheessa ei käy täysin selväksi, onko alkuperäinen todella syyllistynyt näihin tekoihin, kenties häiriintyneessä mielentilassa, vai ovatko ne, kuten hän uskoo, kaksoisolennon työtä ja edustavat ilkeitä maineentuloamistoimia jälkimmäisen puolelta (Herdman 1990, 107).

Muistamme yhä, että kaksoisolento on Goljadkin itse, hänen omat sanansa kaikuvat kertojan ja kaksoisolennon suusta, hänen omat poskennipistelynsä ja jalanraapaisunsa tulevat häntä kaksoisolennon peilissä vastaan. Goljadkin on kertomuksen ainoa ja oikea sankari, muusta kertoja ei osaakaan kertoa. Ilman Goljadkinia kertoja on kyvytön ja näkökulmaton, riippuvuussuhteessa päähenkilöön, tietynlainen loinen, kaksoisolentokertoja. Jos jonkinlainen henkilöhaamon salamurhahanke on käynnissä, sitä toteuttaa vain Goljadkin itse, ja hän myös tietää sen: ”Minä, mokomakin itsemurhaaja! Tuota, sinähän se, mokomakin itsemurhaaja... sinä, irstas ihminen, vai sillä tavoin asiat hoidetaan!” (K, 203.); ”Totisesti itse työnnän pääni heidän silmukkaansa, itse punon tuota hirttosilmukkaa” (K, 105).

Silti *Kaksoisolennessa* on vielä muutakin. Jotain syvästi kafeinista (millä kirjaimella olenkaan viitannut teokseen?): nimetön auktoriteetti ”hänen ylhäisyytensä” ja pirullinen omavaltainen palvelija, joka ilmoittaa ”tiedämme kaiken, herra” (K, 200). Missään vaiheessa emme törmää niihin hyviin ihmisiin, joita ilman ei Goljadkinin ja hänen palvelijansa mukaan voi elää. Klara Olsuffjevna vastaa Goljadkinin kädenojennukseen ”konemaisesti” kuin Hoffmannin ”Nukkumatin” automaatti Olympia. Teoksen rakenne perustuu paljolti toistolle. Goljadkinin sanoja toistetaan, mutta myös tapahtumat toistuvat. Lisätään tähän yhtälöön se, että Goljadkin tuntuu jollakin hämärällä tavalla olevan asioiden edellä, tietävän jo etukäteen kaiken lukijalle ja itselleenkin yllättävän, niin syntyy tunne ajallisen tapahtumisen rikkoutumisesta. Tilastotieteilijä nukkuisi huonosti.

Mutta näihin loputtomiin ihmeellisyyksiin palaamme Cortázarin lukemisen jälkeen.

4. JULIO CORTÁZAR: ”KAUKAINEN”

Tässä ja seuraavassa luvussa käyn käsiksi Julio Cortázarin, Ranskaan 1950-luvun alussa emigroituneen argentiinalaisen kahteen novelliin. Ensimmäisenä otan käsittelyyn alle ”Kaukaisen” vuonna 1951 ilmestyneestä kokoelmasta *Bestiario*. Ilmestymisvuonna Cortázar muutti uudelta mantereelta vanhalle, ja samankaltaisen matkan tekee myös ”Kaukaisen” päähenkilö Alina Reyes. Valtaosan novellista kattavat Alinan päiväkirjamerkinnyt, joissa hän ruotii mystistä kokemustaan Budapestissa asuvasta toisesta minästään. Novellin lopussa lyhyellä kolmannen persoonan kertojan osuudella kuvataan Alinan ja kaukaisen kohtaaminen keväisessä Budapestissa. Siinä kaikki, eikä vielä mitään.

Kun nyt hyppäämme 1950-luvulle Julio Cortázarin matkaan, on paljon virrannut vettä kirjallisuuden ja kulttuurin myllyssä sitten edellisen kiintopisteemme Dostojevskin. Kirjallisuuden kenttä on tässä vaiheessa havaintoaineistomme perusteella lukitusti genrettynyt: Poe kirjoitti artikkeleita, Hoffmann fiktiiviset muistelmat ja Dostojevski runoelman. Cortázar kirjoittaa jo artikuloitusti novelleja, ja myös novellin teoriaa. Hänen oma kuuluisa nyrkkeilyvertauksensa tulkoon mainituksi tässäkin: ”siinä missä romaani saa teknisen voiton, novelli voittaa tyrmäyksellä” (Cortázar 1963/1999, 28). Vaikka Poe ei vielä nimittänytään lyhyttä proosaansa novellistiikaksi, häneenkin viitataan usein uudemmassa novellin teoriassa, mikä tietysti osoittaa, että käsitys lyhyen ja lavean proosan eroista on nimeämisestä huolimatta ollut olemassa. Cortázarin tyrmäyksen kanssa yksiin asettuu Poen näkemys, että artikkeli pitää voida lukea yhdeltä istumalta. Sen vaikutus on kertaluonteinen verrattuna pidempien tekstien taukoja sisältävään lukemiseen. Cortázar jatkaa omaa vertaustaan: ”hyvä novellisti on erittäin viisas nyrkkeilijä, ja monet hänen ensi iskuistaan saattavat vaikuttaa tehottomilta vaikka todellisuudessa hän purkaa vastustajansa vahvinta puolustusta” (emts).

Olemme lisäksi John Herdmanin mukaan astuneet aikaan, jossa kaksoisolento on ”rappion tilassa”. Herdman näkee 1800-luvun lopulta lähtien kaksoisolennon tradition jakautuneen allegoriseen ja psykologiseen tai ”kliiniseen” suuntaan, jolloin – paradoksaalisesti – katoaa se psykologinen kuvausvoima, joka jakamattoman tradition käytössä oli. (Herdman 1990, 20; 126.) Cortázarin analysoinnin jälkeen palaan tämän herdmanilaisen rappiotilan käsittelyyn.

Päähenkilö novellissa on Alina Reyes, ja laajimman osan – ellei kaikkea – novellista kattaa hänen päiväkirjansa. Ensimmäisessä merkinnässä 12. tammikuuta Alina kertoo

unettomuudestaan ja pakkomielteestään öisiin kielipeleihin. Muun ohessa hän rakentaa omasta nimestään anagrammin:

Alina Reyes, es la reina, y...[*Alina Reyes on kuningatar ja...*] Tämä on erityisen kaunis, sillä se avaa tien ja jättää sen avoimeksi. Sillä *on kuningatar ja...*

Ei vaan kammottava. Kammottava, sillä se avaa tien hänelle, joka ei ole kuningatar. Ja taas yö tuo vihan. Yöllä vihaan häntä, joka on Alina Reyes mutta ei anagrammin kuningatar; hän voi olle mitä tahansa muuta, kerjäläinen Budapestissa, ilolintu huonomaineisessa talossa Jujuyssa tai palvelijatar Quetzaltenangossa, missä tahansa kaukana ja mikä tahansa paitsi kuningatar. Mutta Alina Reyes kyllä, ja siksi se tapahtui eilen illalla uudestaan, tunsin hänet ja vihan. (K, 20.)

Seuraavassa merkinnässä 20. tammikuuta toinen Alina Reyes on jo tutumpi: ”Joskus tiedän että hänellä on kylmä, että hän kärsii, että häntä lyödään” (K, 20). Alina tuntee, että kaukainen on se osa hänestä, jota kukaan ei rakasta; voimakkaimmillaan tuntemukset toisesta ovat kun Alina on Luis Marían, poikaystävänsä, lähellä. Myöhemmissä merkinnöissä Alina päättää kaukaisen asuvan Budapestissa, ”koska *siellä* on kylmä, siellä minua lyödään ja kohdellaan kaltoin” (K, 23). Alina alkaa suunnitella todellista matkaa Budapestiin, mutta sitä ennen tekee sinne mielikuvitusmatkoja, joissa selvittää nimiä ja reittejä. Ennen Luis Marían ja Alinan lähtöä häämatkalleen Unkariin Alina tekee viimeisen päiväkirjamerkinnän 7. helmikuuta, jossa ilmoittaa lopettavansa päiväkirjan pitämisen. Hän on varma, että tapaa kaukaisen Budapestissa, mutta on toiverikas tapaamisen suhteen. Päiväkirjan loppu enteilee jonkinlaista taistelua:

Lopulta kuningatar tulee voittamaan; hän nujertaa katalan takertujan, epäoikeudenmukaisen, kuuron valtaajan. Ja hän taipuu kyllä jos minä olen todella minä. Hän liittyy osaksi valoisa puoltani, sitä kauniimpaa ja varmempaa – riittää että menen vain hänen vierelleen ja kosketan häntä olkapäästä. (K, 28.)¹⁹

Tämän jälkeen alkavan jakson (vaikkei sitä olekaan millään tavoin erikseen nimetty tai muuten erotettu) tunnistaa heti ulkopuolisen raportoinniksi: ”Alina Reyes de Aráoz ja hänen puolionsa saapuivat Budapestiin 6. päivä huhtikuuta ja asettuivat asumaan Ritz-hotelliin” (K, 28). Alinan kerrotaan kävelleen Budapestissa yksinään ja saapuneen sillalle, jolla hän kohtaa kerjäläisnaisen. Naiset syleilevät, ja seuraa novellin huipennus, joka on myöhemmänkin analyysin vuoksi syytä siteerata tähän:

¹⁹ Alkutekstissä ”taipua”-verbin vastine on ”*doblegar*” (Cortázar 1951/1995, 47), jossa on läsnä paitsi suostumisen, myös kaksinkertaistumisen merkitys.

Alinaa satutti käsilaukun vetoketju, joka halauksen voimasta painautui hänen rintojensa väliin ja raapaisi häntä pehmeästi, siedettävästi. Hän puristi laihaa naista itseään vasten, tunsu tämän kokonaan ja täydellisenä sylissään ja samalla onnellisuus kasvoi hänen sisällään kuin hymni, kuin vapaaksi päästetyt kyyhkys, kuin laulava joki. Hän sulki silmänsä ja sulautui, hätisti mielestään kaikki ulkopuoliset tuntemukset, hämyisen valon. Hän oli taas kuolemanväsynyt, mutta varma voitostaan, jossa ei ollut mitään juhlamista; se oli niin itsestäänselvä, niin hänen, vihdoinkin.

Hän huomasi että jompikumpi heistä itki pehmeästi. Sen täytyi olla hän; hän tunsu kosteuden poskillaan sekä säryn silmän alla, kuin joku olisi lyönyt häntä. Myös kaulaa särki ja hartioita, jotka loputtomat rasitukset olivat kipeyttäneet. Avatessaan silmänsä (hän taisi huutaa jo) hän näki että he olivat irrottaneet. Nyt hän ainakin huusi. Kylmästä, koska lumi tunki hänen rikkiinisiin kenkiinsä, ja koska Alina Reyes käveli aukiota kohti niin kauniina harmaassa jakussaan, tuulen hieman sekoittaessa hänen hiuksiaan, eikä kääntynyt katsomaan, vaan käveli, käveli eteenpäin. (K, 29.)

Jos kysymme Markku Envallilta, mistä tässä on kyse, vastaus olisi luultavasti: sijaisrakastajasta, paikanvaltaajasta ja vaihdokkaasta (vrt. Envall 1988, 38–39). Mutta tilanne loppuu juuri kun sen tulisi alkaa, ja sitä paitsi novellissa on ennakoitu Alinan ja Luis Marían avioero kahden kuukauden kuluttua häämatkasta (K, 28). Rakastajaa ei ilmeisesti Alinalta haluttu. Meillä on siis vaihdokstarinan sijasta sellaisen epätavallinen alkusoitto

4.1. Kieli

Novellissa ei ole vain yhtä kieltä, kuten Margoth Cuevas Aro (1999) huomaa. Paitsi, että novellissa tapahtuu hyppäyksiä espanjasta englantiin ja ranskaan, myös erilaisia pääkielen tyylejä, ”rekisterivariaatioita”, muun muassa puhekieltä viljellään. Kaikkien näiden tyylien lomassa novellia dominoi Cortázarin runollinen kieli, jota ei ole vaikea tunnistaa. Unettomuudesta kärsivä Alina esittää metaforia tilalleen: ”olen yhtäkkiä hirvittävä kumiseva kirkonkello, aalto, kettinki jota Rex laahaa perässään ja ravistaa pensasaitaa vasten” (K, 19). Samankaltaista metaforisuutta pujahtaa Alinan merkintöihin myöhemmin: ”siellä, jossa nimi on aukio” (K, 24). Tästä käsin aukeaa kielen merkitys päähenkilölle. Alinaa voitaisiin sanoa pahimmanlaatuisiksi nominalistiksi, sillä häntä kammottaa kaikki nimeämätön ja siksi tuntematon. ”Mutta aukion nimeä en tiedä ja se on vähän sama kuin olisin todella saapunut jollekin Budapestin aukiolle ja olisin eksyksissä vain sen takia etten tiedä sen nimeä; siellä, jossa nimi on aukio” (K, 24). Sama nimeämisen puute on lähtökohta anagrammin kammottavuudelle.

Toisaalta vieras nimi, toinen kieli voi tehdä nimeämisen vastenmieliseksi. Alina kuvittelee, että kuningaskalastajan nimi unkariksi on ”sbunáia tjéno tai jotain vielä pahempaa”. Makuasia – kuningaskalastaja on unkariksi ”*jégmadár*” – jolla on merkitystä siinä mielessä, että kaikki nimet, joita Alina ”keksii” ja ”löytää” ovat todella vain hänen omaa keksintöään.

Budapest on osuva kaupunki kahdesta maantieteellisestä osasta yhdistetyn luonteensa, ja tätä kautta nimensä puolesta tällaiselle kaksoisolentotapaukselle: toisella Tonavan rannalla on Buda, toisella Pest. Välissä tietysti silta, jos toinenkin. Päiväkirjansa lopuksi Alina vakuuttaa, ettei minkään tarvitse mennä hänen kuvitelmiensa mukaan. Lukija saattaa jo miltei uskoa häntä, kun ulkopuoliselta vaikuttavan kertojan mukaan Alina Reyes de Aráoz asettui puolisoineen asumaan Ritz-hotelliin Alinan kuvitelmissa eläneen Burglos-hotellin sijaan (K, 28). Mutta sitten tapahtuu tietysti kaikkein uskomattomin: toinen Alina on todella Budapestissa, ja ne pelot, ajatukset, joita Alina ei ole uskaltanut ilmaista, mitä ilmeisimmin käyvät toteen.

Veera Lehtola huomauttaa, että ”on tärkeää huomata ’Kaukaisen’ kaksoisolennon psyykkisen luonteen poikkeuksellisuus. Vaikka kaksoisolento on aluksi pelkkä ajatus, on toinen jo silloin oma olentonsa, ei Alinan luonteenpiirre.” (Lehtola 2005, 40.) Tätä huomiota on syytä problematisoida ja esittää lisäkysymyksiä. Ensimmäinen avoin kohta on, onko kaksoisolento oma olentonsa jo silloin, kun se on pelkkä ajatus. Näin voidaan ajatella, teksti ei vastusta. Tässä tapauksessa tulkinta kallistuu luontevasti telepatian ja paikanvaltauksen puoleen: köyhä noita vie maagisilla voimillaan rikkaan naisen paikan. Toisaalta voimme pysyä uskollisina kaksoisolentoaiheemme sielundraamalle, sitäkin teksti ei hyljeksi. Kysytään, mistä toinen Alina syntyy. Vastaus on: kielestä. Lehtola pitää Alinan kielipelejä allegoriana toiseuden syntymiselle. Kyseessä on toisaalta toiseuden syntyminen aivan konkreettisestikin, kieli luo tässä maailmaa. Alinan ensimmäinen päiväkirjamerkintä alkaa: ”Eilen illalla se tapahtui taas” (K, 19). Vielä ei selviä, mitä tapahtui taas (ei siis ensimmäistä kertaa), asia aukeaa vasta sanaleikin kautta.

Kumpaakin mahdollisuutta pidetään yllä ja keskinäisessä jännitteessä. Alinan on pakko leikkiä kielellä – kuka tai mikä häntä siihen pakottaa, onko kyseessä sisäinen pakko vai ulkopuolinen painostus? Hän tietää ja tuntee asioita toisesta, hän saa tietää tästä, löytää reittejä ja nimiä. Toisinaan hän kuitenkin ilmoittaa keksineensä kaiken, vain ajattelevansa. Kun Alina ensimmäisen kerran näkee mielessään saapuneensa Budapestiin, hän kirjoittaa: ”Mieleeni tuli outo asia” (K, 24). Alkutekstissä ajatus ei tule Alinan mieleen, kuten käänöksessä, vaan hän ajattelee outoa asiaa: ”*Pensé una cosa curiosa*” (Cortázar 1951/1995, 42). Pikkuseikka on sikäli merkittävä, että kun lauseen toimija on Alina ajatuksen sijaan, teksti puhuu enemmän kohtalon luomisesta ja maailman muuttamisesta omaehtoisesti kuin ulkopuolisen ohjailusta.

Kuten Lehtola (2005, 49) toteaa, ”novellin alussa Alina pitää täysin mahdollisena että subjektien ketju ei pysähtyisi toiseen, vaan jossain olisi vielä kolmas Alina, neljäs, ehkä viideskin”. Alina kirjoittaa näistä vaihtoehtoisista moneuksista: ”missä tahansa kaukana ja mikä tahansa paitsi kuningatar. Mutta Alina Reyes kyllä [...]” (K, 20.) Näemme analogian Dostojevskin *Kaksoisolentoon*, jossa maan alta hypähtelee ”täysin samankaltaisina iljettävässä sydämen turmeltuneisuudessaan uusia herra Goljadkineja” (K, 155).²⁰ Monistuneet Goljadkinit ovat kaikki aivan muuta kuin Goljadkinin hyveellinen naamio, mutta Goljadkineja silti; samoin Alinan kaksoisolennot ovat ”mitä tahansa paitsi kuningatar”, joka hän itse sanaleikkii olevansa, ”anagrammin kuningatar”. Alina ei kuitenkaan ole anagrammin kuningatar siinäkään mielessä, että kieli ei pysy hänen hallussaan. Hän ilmoittaa palanneensa takaisin päiväkirjassaan: ”Palasin pari sivua taaksepäin ja etsin nuo nimet uudestaan” (K, 23); ”halusin tietää lisää palaamalla noihin merkintöihin, halusin löytää uusia vihjeitä joka ikisestä sanasta, jonka olin sysännyt paperille niiden öiden tuloksena” (K, 27).

4.1.1. Päiväkirja

Päiväkirja on kenties kaikkein voimakkaimmin se kirjoittamisen muoto, jossa yksilö kahdentuu. Tekstityyppiin liittyy voimakas yksityisyyden aura. Päiväkirjaa ei useimmiten haluta näyttää muille, se kirjoitetaan itseä varten. Moni päiväkirjaa pitänyt saattaa hämmästyä sitä, että kirjoittamishetkellä itsestäänselviltä ja teennäisiltäkin tuntuvat merkinnät avautuvat aikaetäisyyden päässä aivan toisella tavalla. Sen ilmaisu on tarinamaisempi kuin pelkkien muistiinpanojen, mikä on yksi syy sille, että tässä muodosta syntyy kokonaan lukijalle toinen minä.

Dorrit Cohn katsoo päiväkirjamuodon olevan ’autonomisen monologin’ (”*autonomous monologue*”; Cohn 1978, 174-175), tajunnanvirran esittämisen tekniikan kehittymiseen vaikuttanut kerrontamuoto. Novellin alkupuolella listattuihin Alinan pakkomielteisiin kirjain- ja sanaleikkeihin kuuluu muodostaa sanoja, joissa esiintyy kolme konsonanttia ja vokaalia vuorotellen, esimerkkeinä ”*Ulises, ráfaga, reposo*” (”Odysseus, sarja, lepo”)²¹. Viittaus juuri

²⁰ Myöhemmästä kaksoisolentokirjallisuudesta voi tässä yhteydessä mainita Vladimir Nabokovin romaanin *Despair* (1966), jossa harhainen päähenkilö kuvittelee kommunismisympatioissaan maailman, jossa ”kaikki ihmiset muistuttavat toisiaan”.

²¹ Suomenoksesta ”*Ulises*” on ymmärrettävistä syistä jäänyt pois.

Joycen romaaniin on todennäköinen, sillä myös espanjassa Odysseus tunnetaan paremmin kreikankielisellä nimellään Odysseus (*Odiseo*) kuin latinankielisellä vastineella Ulysses (*Ulises*). Joycen ja Cortázarin teosten tässä merkityksellisin intertekstuaalinen yhteys on, että molemmissa tapauksissa mieskirjailija kuvaa naishenkilöhahmon tajuntaa.²²

Vuosisadan vaihteen tienoilla mielisairaus kävi muodikkaaksi, niin että patologisesti häiriintyneiden henkilöahmojen fiktiiviset päiväkirjat tulivat muodostaneeksi merkittävän osan päiväkirjafiktiosta yleensä. Tämä fiktio jakaantuu karkeasti kahteen tyyppiin [...]. Ensinnä ovat tapaustutkimukset [...]; ja toisena epäluotettavan kertojan päiväkirjat [...]. (Martens 1985, 128.)

Vaikka ”Kaukaisen” päähenkilön välitön tuomitseminen patologisesti häiriintyneeksi on hätiköintiä, siihen rohkaisee päiväkirjafiktio tendenssi esittää tällaisia tyyppisiä. Tämän tutkielman punoman tekstiverkoston sisällä on otettava vain muutaman silmukallisen pyrähdys, ja olemme Gogolin ”Mielipuolen päiväkirjassa”.

4.1.2. Telepatiaa

Nicholas Royle on monien muiden tapaan hyökännyt ’kaikkietävän kertojan’ käsitettä vastaan tyrkyttämällä tilalle ”telepatiaefektiä” (*the 'telepathy effect'*), Royle 2003, 256–276). Royle lainaa Wallace Martinia, joka syyttää kaikkietävän kertojan kategorialta epätarkan teoretisoinnin kaatopaikaksi, johon monenlaiset erilaiset kerronnan ilmiöt pauskataan. Hieman samoin tuntuu käyvän Roylen telepatiaefektille, joka alkaa merkitä mitä tahansa tekstin hämäryyttä, kun subjektin identiteettiä ja ykseyttä edellyttävästä rajoittavasta telepatiakäsityksestä siirrytään ”kaukaisten mielten kirjoitukseen, etäisyyksissä ja niiden välillä tuntemisen ja kärsimisen käsittämiseen, aavekommunikaatioihin, alitajuiseen, poissaoleviin tai aavemaisiin tunteisiin ilman paluuta vakiinnutettuihin identiteetteihin” (Royle 2003, 268). Telepatian voima analyysivälineenä tuntuu kapenevan teoksiin, joissa telepatiaa kerrotaan, joten on epäselvää, millainen analyysiväline tämä oikein on.

Epäselvää on myös, millainen taho on novellin päätösjakson kertoja. Cuevas Aron (1999) mukaan tyyli on sanomalehtimäinen, mutta tähän on vaikea yhtyä. Harvan toimittajan sallittaisiin

²² Joycen romaanin kuuluisin jaksohan lienee Molly Bloomin pitkä sisäinen monologi.

kirjoittaa niin epämääräisesti, että on vaikeata sanoa, kenestä puhutaan. Tässä on selvästi joku toinen tai jotkut toiset havainnoimassa kertojan kieliopillisesta asemasta. Välitön konteksti on Alina Reyesin päiväkirja, jota tähän asti on seurattu. Loppujaksoa ei ole mitenkään otsikoitu tai erotettu alkuosasta. Onko tämä osa siis yhä päiväkirjaa, onko tämän kirjoittanut Alina Reyes; aiemmin hän on kirjoittanut ”on helpompi puhua presensissä”, onko nyt helpompi puhua kolmannessa persoonassa? Novelliin sopii monessa mielessä Martensin toteamus päiväkirjoista ja päiväkirjafiktiosta: ”Sillä ei ole loppua: Sen seurauksena se ei ole koskaan ’valmis’, ei tekstinä eikä taideteoksena” (Martens 1985, 187).

4.2. Kuka on Alina Reyes?

Esitetään heti toinen kysymys: Missä Alina Reyes on? Tätä ei suoraan kerrota, mutta todennäköisesti Buenos Airesissa. Elsa Piaggio de Tarelli, jonka konsertissa Alina äiteineen käy, oli argentiinalainen (tarkemmin: buenosaireslainen) pianisti. Palataan tästä todennäköisyydestä huolimatta siihen, ettei tätä sanota novellissa. Alina Reys on tekstin ilmitasolla paikaton, kun taas kaksoisolento on Budapestissä järkkymättä. Peilaan seuraavassa oman Alina Reyesini Veera Lehtolan Alinasta. Tarkoitus ei ole aikaansaada tuhoavaa kamppailua tai todistaa mitään näkökulmaa vääräksi, vaan osoittaa kuinka erilaisia tulkintoja saattaa syntyä hyvin suppean novellin ”vaatimattomasta tyttölapsesta” – kuten Alina itseään kutsuu (K, 26).

Veera Lehtolan luennassa Alina on melko stereotyyppinen yläluokan edustaja, joka ei halua nähdä oman hyvinvointinsa ja yltäkylläisyytensä ulkopuolelle, eikä uskoa sen ulkopuolisen todellisuuden olemassaoloa. Novelli rakentaa nähdäkseni päähenkilöstä kovin toisenlaisen. Lehtolan (2005, 39) mukaan Alinan ”minuus on vahvasti rakentunut tietyn sosiaalisen luokan varaan. Hänen maailmansa eheys on riippuvaista ympäröivien asioiden järjestyksestä. Hän elää vauraudessa eikä tahdo kuvitella muuta maailmaa olevaksikaan.” Alina kuitenkin ilmoittaa heti novellin alussa olevansa ”jo niin kyllästynyt rannerenkaisiin ja farsseihin” (K, 19). Alina on paljon enemmän kiinni omissa sanaleikeissään ja kuvitelmissaan kuin ympäröivässä todellisuudessa, johon hän suhtautuu välinpitämättömästi ja halveksivasti. Tietyissä kohdin Alina painottaa turhautumistaan helppouteen, jonka vastapainoksi asettuu mentaalinen seikkailu Budapestissa: ”Tulen ihan heti, äiti. Ehdimme kyllä hyvissä ajoin Bachiisi ja Brahmsiisi. Reitti

on niin helppo. Ei aukiota, ei Burglostia. Täällä me, siellä Elsa Piaggio. Sääli keskeyttää tietäen että olen aukiolla [...].” (K, 24.) Konsertissa hän esityksestä piittaamatta matkustaa mielessään Budapestissa – tai ei aivan piittaamatta, näemme pian kuinka ympäristö vahvistaa Alinan kahdentumista.

Alina näkee läheisensä eläiminä tai muutoin epäinhimillisinä, ei-subjekteina. Oma äiti vaikuttaa jättimäiseltä kalalta, ja myös sulhanen on kuin koira: ”Hän näytti koiranpennulta katsoessaan minua tyytyväisenä [...]” (K, 21); tai šakkinappula²³:

Menemme sinne. Hän oli niin suostuvainen että voisin huutaa. Minua rupesi pelottamaan, sillä hän näyttää antautuvan peliin liian helposti. Hän ei tiedä mitään. Hän on kuin kuningattaren sotilas, joka päättää pelin tietämättä sitä itse. Sotilas Luis María, kuningattarensa vierellä. Kuningattarensa ja – (K, 27.)

Kun lopussa ennakoitaan Alinan avioero, on selvää, että jokin Alina jatkaa tämän subjektiposition täyttämistä. Ratkaisemattomaksi jää, kuinka avioero tulisi ymmärtää, onnettomana suhteen päättymisenä vai emansipatorisena riistäytymisenä patriarkatin ikeen alta. Jälkimmäistä vaihtoehtoa teksti ei tue, sillä aviomies on ollut Alinalle šakkinappula, koiranpentu ja pupu.

Alina on ”yksin näiden merkityksettömien ihmisten keskellä”. Hän toteaa, että hänen ”on toistettava” mielessään säkeitä ja etsittäviä sanoja, ja kun muistamme, että sanaleikki laukaisee koko toisen minän mahdollisuuden, saatamme sanoa Alinan nimenomaan tahtovan kuvitella muita maailmoja olevaksi ja tekevän tämän mitä konkreettisemmin.

Jaime Alazraki (1983, 189) osoittaa, kuinka Alinan kokemus todellisesta minästään on paikoin etäännytynyt, harhainen tai kadonnut. Kaksoisolennon kannalta tärkeä yksityiskohta tulee nostaa Alazrakin analyysistä esiin. Seuraavassa Alina muistelee yritystään säestää ystäväänsä pianolla:

Ihan kuin en olisi säestänyt parhaani mukaan. Muistan kuulleen hänen äänensä kaukaa ja vaimeana. *Votre âme est un paysage choisi...* Näin kädet koskettimilla ja kuvittelin, että ne soittivat hyvin, että ne seurasivat

²³ Šakin merkitystä novellissa voisi peliin perehtyneempi tutkija avata paremmin. Jaime Alazraki (1983, 205) nimeää loppuratkaisun selittelemättä ”tornitukseksi”; tähän siirtoon tarvittavia nappuloita en aivan pysty novellista hankkimaan. Pelin ja leikin olennaisuus Cortázarin tuotannossa on kuitenkin selvästi merkittävä: Evelyn Picon Garfieldin mukaan ”pelit näyttävät tärkeää roolia Cortázarin fiktiossa, ne saavat arkisen pinnan alle piilotetulle todellisuuden ’pyhälle alueelle’ siirtymisen riittien voiman ja merkityksen”. Cortázar mainitsee Garfieldin haastattelussa muun muassa surrealististen sanaleikkien vaikutuksen ”Kaukaisen” kirjoitusaikana. (Garfield 1975, 27).

Noraa moitteettomasti. Mutta Luis María katsoi myös käsiäni, raukkaparka, luulen että hän katsoi niitä yksinkertaisesti siksi, ettei iljennyt katsoa kasvojani. Näytän varmasti toisinaan todella kummalliselta.

Norita-raukka, pyytäköön jotain toista säestämään. (Tämä tuntuu nykyisin yhä enemmän rangaistukselta, tunnen nykyisin olevani vain siellä juuri kun melkein olen onnellinen, kun olen onnellinen, kun Nora laulaa Fauréa tunnen olevani siellä eikä jäljelle jää muuta kuin viha.) (K, 22.)

Alina näkee tilanteen, muttei ymmärrä soittavansa pieleen. Alinan olematon assimiloituminen ympäristöönsä, lähimpiin toisiin, voitaisiin myös subjektiteoreettisesti lähestyttäessä epäilemättä johtaa syyksi sille, ettei hän tunne itseään. Itse asiassa se ympäristö, jossa Alina elää, on hänelle vieras ja toinen. Ensiehto kuningatar-Alinan vastakohdalle on, että hän on missä tahansa muualla ja mitä tahansa muuta. Omaa ruumistaan Alina ei tiedosta, toisen ruumiin kyllä.²⁴

Ranskankielinen lause on (ensimmäinen säe Faurén säveltämästä Paul Verlainen runosta ”Clair de lune” [1869]) kuuluu merkityksen moneutta suomeksi kääntäen ”sielusi on hieno/valittu maalaus”. Ei siis ihme, että Faurén kuuleminen käpertää Alinan jälleen sisäiseen maailmaansa.

Alina elää artikuloitusti ilmiöiden välissä: ”Viimeisen kappaleen ja ensimmäisen ylimääräisen numeron välissä löysin nimen ja reitin”. Alazraki kytkee tämän aivan oikeutetusti R.D.Laingin määritelmään jakautuneen mielen ontologiasta (Alazraki 1983, 188). Kaksoisolennon viitekehyksessä tärkeää on, että Alina toimii kahden saman välissä – tai yhden identiteetinvaihtajan, ranskalaistuneen puolalaissäveltäjän teosten välissä, teosten, joista hänen nimensä on merkinä: ”Näin Elsa Piaggio-paran kumartavan Chopinin ja Chopinin välissä, kun minun permantopaikaltani saattoi kävellä vapaasti aukiolle, josta pääsi sillalle valtaviin pylväiden välistä” (K, 25). Ranskalaistuneen puolalaissäveltäjän – siis identiteetinvaihtajan – eri teosten merkinä on säveltäjän yksi nimi Chopin. Alina jatkaa matkaansa oman todellisuutensa tapahtumien välitilassa:

On helpompi mennä etsimään sitä siltaa, mennä etsimään minua ja löytää minut kuten nyt, sillä olen jo kulkenut melkein sillan puoleenväliin saakka, huutojen ja taputusten välillä, ”Albéniz!”- ja ”Poloneesi!”-huutojen sekä uusien suosionosoitusten välissä, ikään kuin niillä olisi jotain merkitystä kun riehuva lumi ja tuuli työntävät minua selästä, kädet kuin paksu pyyhe vyötäisilläni vievät minua eteenpäin sillan puoliväliä kohti (K, 25).

²⁴ Alkutekstissä Alina näkee kätensä, ei koskettimilla, vaan koskettimien välissä: ”*me veía las manos entre las teclas*” (Cortázar 1951/1995, 40).

Alina on oikeastaan ollut alusta asti yhtä eristyksissä maailmasta kuin lopussa omassa mykässä ja kommunikaatiokyvyttömässä mielessään. Cortázarin taidekäsityksestä ja häneen vaikuttaneesta ajattelusta seikkaperäisesti selkoa tehnyt Iisa af Ursin toteaa, että Cortázarille merkittävä osa todellisuuskäsitystä oli analoginen maailmankokemus, jossa toista ei kuvata tai katsota vaan siksi muututaan, siis tavallaan puretaan subjektin ja objektin rajaa (af Ursin 2004, 26–27). Af Ursin laajentaa oman analyysivälineistönsä kattamaan Theodor W. Adornon käsityksen taiteen tehtävästä, joka af Ursinin mukaan lankeaa yksiin Cortázarin käsityksen kanssa: taiteen ”tulee *olla* jotakin, ei *esittää* jotakin”. Esimerkiksi kirjallisuudesta, joka *on* esittämisen sijaan, af Ursin ottaa Kafkan ”Muodonmuutoksen” (1915), jossa koetaan ilman rationaalista erittelyä: ”jos Gregor Samsa *tuntee* olevansa syöpäläinen, hän *on* syöpäläinen. (emt, 37–38.)

Olemme ajautumassa kaksoisolennon läheisen tuttavan, metamorfoosin, piiriin. Tuttava saattaa helposti käydä viholliseksi, jos siihen ei tehdä eroa. Veera Lehtolan (2005, 29) mukaan ”yksi metamorfoositarinan muoto on kaksoisolentokertomus”, mitä käsitystä voi tässä yhteydessä problematisoida. Tähän astinen kaksoisolentokatsauksemme ei ole vaatinut metamorfoosia kattokäsitteekseen. Perustasolla ongelma on yksinkertainen. Metamorfoosi on muodonmuutos, yksi muuttuu toiseksi, kaksoisolento on samanaikainen kakseus. Toisaalta näillä kuvitetaan usein samaa lähtökohtaista dilemmaa, jossa jonkinasteinen jakautuneisuus tai kakseus on jo ollut piilevänä. ”Muodonmuutoksen” Gregor Samsa ei herättyään syöpäläisenä pitkään ihmettele tätä ilmiötä, vaan alkaa pikimmiten miettiä: ”Hyvä Jumala, [...] olenpa minä valinnut ammatin!” (Kafka 1915/1999, 42). Hyönteiseksi muuttunutta ihmistä vaivaa yllättäen niinkin joutava seikka kuin ammatinvalinta, kun on aivan selvää ettei hän enää pysty ammattiaan mitenkään hoitamaan. Asia selvenee paremmin mietteiden edetessä: ”Gregor oli johtajan elukka, vailla selkärankaa ja ymmärrystä” (emt., 44). Kafka on siis muuttanut alentuvan työläisen metaforisen kuvauksen konkreettiseksi tapahtumaksi. Arkitodellisuuden ja eloon herätetyn metaforan yhteentörmäytyksen loisteliaassa kehittämissä on (omassa luennassani) Kafkan novellin suurin vetovoima.

Sama mahdollisuus tarjotaan myös Dostojevskin *Kaksoisolennon* Goljadkinille, kun tämä kuokkavieraisilla tuntee itsensä pitkän ja komean upseerin vierellä ”vähäpätöiseksi hyönteiseksi” (K, 55). Mutta Goljadkin ei muuta muotoaan vaan on itsepintaisesti muka oma itsensä. Kenties lähimmäksi kaksoisolentoa metamorfoosi asettuu ilmiötä tutkineen Kai Mikkosen määritelmässä metamorfoosista ”olemisen tai häilymisen tilana kahden muodon välillä” (Mikkonen 1993, 2). ”Kaukaisella” on potentiaalia asettaa kaksoisolento ja metamorfoosi ikuisesti tukkanuottasille:

on yksi, joka on kaksi, ja lopulta nämä kaksi muuttuvat toisikseen. Lopulta kaksoisolennon ja metamorfoosin kontribuutio toisilleen käynee ankaraa rajanvetoa tärkeämmäksi. Esimerkiksi Rebeca Martín López toteaa käsitellessään Stevensonin *Tohtori Jekylliä ja herra Hydeä* Martín López (2006, 29) toteaa, että vaikei tekstissä tiukassa mielessä olekaan *Doppelgängeriä*, sen vaikutus kaksoisolentoon on mittaamaton.

Kai Mikkonen (1993, 287) katsoo metaforan olevan Cortázarille tärkein trooppi, sillä se ”ruumiillistaa muutoksen ja ilmaisee, Cortázarin mielestä, kaikkein perustavimman inhimillisen tarpeen: kokea toisena olemisen”. Mikkosen voi vain yhtyä. ”Kaukaisen” loppukohtausta on dramatisoitu metafora, jossa merkityksen siirtäminen on lopulta lukijan harteilla.

Lehtola (2005, 50) pitää muun ohessa huomattavana sitä, ”että köyhä Alina ei puhu”. Kaksoisolennon suuhun olisi toki voinut laittaa jonkin karmean unkarilaisen fraasin, mutta tämä puhumattomuus on paljon voimakkaampi tehokeino. Kuten aiemmin totesin, unkarin kieli, joka novellissa esiintyy, on Alinan keksintöä, eikä unkaria ollenkaan. Se, ollaanko todellisessa Unkarissa, vai pelkässä mentaalisisessä kylmyyden ja väkivallan paikassa, ei ratkea täysin. Lisäksi on pantava merkille ilmiössä aktualistuuva sanattoman tai sanomattoman kauhistuttavuus, oletus siitä, että käsittämätön valta voikin olla kielen ulkopuolisella, jonka voidaan jo todeta olevan Cortázarin erityinen tendenssi.

Toiseen suuntaankin puhumattomuudella voidaan osoittaa. Jos toinen Alina on mykkä ja myös kuuro, kuten Alina päiväkirjassaan tätä ohimennen kuvailee, käy selväksi, miksei Alina siirryttyään kaukaisen ruumiiseen heti tiedä, huutaako hän vai ei. Samalla tässä rakennetaan siltaa arjen luonnonoikkaisuuteen, tietyiltä aisteilta vajaiden ihmisten tapaan kehittää muita aisteja luonnottomalta vaikuttavaan terävyyteen. Samaa tietä pitkin löytyy myös uudemman kauhukulttuurin klisee, ylikuonnollisilla voimilla ahdinkonsa kostavan marginaali-ihmisen aihe, josta voidaan mainita esimerkiksi Stephen Kingin *Carrie* (1974).

Yhtä huomattavaa on, ettei Alinaa kuvailla ulkoisesti mitenkään, sen sijaan toinen Alina nähdään: ”Lohduttoman sillan keskikohdassa odotti rääsyläisnainen, jolla oli mustat, suorat hiukset. Hänen juonikkailla kasvoillaan oli varma, ahnas ilme ja hänen puolittain suljetut kämmenensä olivat valmiina vastaanottamaan tulijan.” (K, 28–29.) Lehtola (2005, 50) toteaa köyhästä Alinasta, että ”kuten marginaalia yleensäkin, häntä kuvataan vain ulkopuolelta, määritellen hänet ulkoisten asioiden perusteella pelkäksi objektiksi”. Ulkopuolen kuvaus on selvä tapaus, sisäpuolen kuvaus monimutkaisempi; eikö meille kuitenkin ole kerrottu köyhän Alinan kärsimyksistä pitkin novellia. Se, ettei Alina Reyesillä ole piirteitä, ei ulkomuotoa, johon kiinnittyä on paljon merkittävämpi seikka. Hän ei ehkä ole objekti katselumielessä, mutta

tällaisen objektiaseaman puuttuessa hän jää hahmottomaksi, ruumiittomaksi ja tyhjentää oman fyysisen tilansa toisen käyttöön. Sillalla toimii peiliefekti, naisen vierellä Alina tietää toistavansa eleitä.

Lehtolan mukaan

Yksi tulkinta novellista ja sen yhteiskunnallisesta ulottuvuudesta on se että lopulta subjektin äänen painoarvoa ei määrää kuka olet, (sikäli kuin henkilöiden välille voidaan vetää rajaa tai heidän voidaan ajatella olevan olemassa erillisinä) vaan se missä: kenen housuissa, missä paikassa, yhteiskunnassa ja asemassa olet? (Lehtola 2005, 51).

Lehtolan jättämästä varauksen aukosta, kaiken edellä todetun nojalla, tunkeutuu esiin peilitulkinta: lopulta se, kuka olet, määrää, missä olet. Alinalle läheiset ovat merkityksettömiä ihmisiä, eläimiä ja typeryksiä, kun hän itse on mielestään kuningatar, jolla on ”majesteetillinen tahdonvoima”. Hän on ympäristönsä ilmiöiden välissä, eikä kiinnitä omaa toimintaansa siihen: hän näkee kätensä muttei tiedä mitä niillä tekee. Muiden ääniä enemmän häntä kiinnostaa omansa, hän palaa jo kirjoittamaansa ja kirjoittaa samaa uudelleen. Sisäinen muuttuu ulkopuoliseksi: Alina joutuu tilaan, jossa on oikeastaan ollut novellin alusta lähtien. Tässä on kuvitettu samaa asetelmaa, tosin hyvin erilaisin viivoin ja värein, kuin Dostojevskilla: ensimmäinen ei ole ensimmäinen, todellinen minä ei ole todellinen. Alina on jakautunut kahtia mitättömässä arjessa välinpitämättömästi rutiineja toimittavaan sosiaaliseen minäänsä, joka ei kuitenkaan merkitse hänelle mitään, ja unettomina öinä – ja novellin edetessä kasvavassa määrin myös päiväsaikaan – kaukaistaan rakentavaan, ympäristöstään irralliseen minäänsä.

Novellissa toki on yhteiskunnallinen aspekti, rikkautta ja köyhyyttä ei ole asetettu turhaan vastakkain. Margoth Cuevas Aro (1999) lukee aivan oikeutetusti novellia siten, että rikas Alina saa tuntea lihassaan marginaalin kärsimykset. Yhtä pirullisesti kuin novellista voidaan Lehtolan tapaan lukea yhteiskunnallisten rakenteiden ja hierarkioiden rakentavan ihmisen identiteetin, voidaan myös lukea psyykkisten toimintojen, mentaalisen minän asettavan ihmisen omalle paikalleen maailmassa. Novellista huokuu arjen taianomaistuminen, ja samalla arjesta irti päästämisen kiehtova vaarallisuus. Seuraavaksi käsiteltävä novelli, ”Salaiset aseet”, esittää meille hieman samantyyllisen hahmon kuin Alina, tarpeettoman ihmisen, joka ei ole kiinni arjessa eikä tee työtä. Ja kuten aiemmissa kaksoisolentoteksteissä, hyvin ei käy tässäkin.

Tämän pienen novellin subteksti, suoraan sanotun taustalla piilevä tiedostamaton, alkaa lähentyä lukijan tiedostamatonta, tai parhaassa tapauksessa tiedostettua: tapaa täyttää elliptinen

teksti. Olemme liukuneet poispäin Dostojevskista, jonka kohdalla vielä voitiin tarkalla lukemisella perustella sitä, mikä tekstin takana häilyy. Nyt Cortázar peluuttaa lukijalla kirjallisuuden kielipeliä kuten Alinan on pakko pelata omaansa. Aukijäävän anagrammin, ja päiväkirjafiktion, tapaan myös kertomus jää lopusta auki. Lukijalle ennakoidaan Alina Reyesin avioero, toisen annetaan kävellä pois ja toinen jätetään sillalle.

4.3. Vesivärit

Keskeinen symbolinen elementti novellissa on vesi eri olomuodoissaan. Samaa symbolia tarkastelimme Dostojevskin *Kaksoisolennossa*. ”Kaukaisessa” olomuodon vaihtumisen suunta on toinen, kiinteästä olomuodosta suunnataan kohti sulamista ja sulautumista. Kokemus kaksoisolennosta on ongelma, ja jäiden lähtöä käytetään merkitsemään yhteensulautumista, joka lopussa konkreettisesti tapahtuu. Vesisymboli kuvaa Alinan tahtoa sulkea toinen Alina itseensä, poistaa jäänyt erillisyyttä.

Jaime Alazraki on määritellyt yhden novellin vesiesiintymän yhteydessä elementin merkitystä (Alazraki 1983, 191). Lumi tunkeutuu toistuvasti sisään Alinan kaksoisolennon rikkinäisistä kengistä. Novellin aloittavissa lauseissa muut ihmiset, oma äiti mukaan lukien, rinnastuvat vesieläimiin:

Eilen illalla se tapahtui taas. Olin jo niin kyllästynyt rannerenkaisiin ja farsseihin, *pink champagneen* ja Renato Viñesin naamaan, voi luoja sitä sopertelemaan hylkeen naamaa, kuin Dorian Grayn muotokuva viimeisessä vaiheessaan. Nukkumaan mennessäni tunsin edelleen suussani minttukaramellin maun, Banco Rojon Boogien, äidin haukottelemassa marttyyrinä (niin kuin aina juhlien jälkeen; äiti kaltoinkohdeltuna ja puoliuudessa, enemmän jättikokoinen kala kuin äiti). (K, 19.)

Dorian Grayn muotokuva viimeisessä vaiheessaan viittaa Oscar Wilden kierrättämään poelaiseen omatunto-kaksoisolentoon, mutta intertekstiä on syytä katsahtaa vieläkin tarkemmin. Muotokuva ei ole yksinkertainen ulkoistunut omatunto, vaan siihen liittyvät laajemmat sosiaaliset suhteet henkilöhahmojen välillä. Muotokuvan maalannut Basil Hallward kieltäytyy lähettämästä taulua näyttelyyn, koska ”siinä on liian paljon minua itseäni” (Wilde 1891/1982, 8). Voidaan sanoa, että

omantunnon lisäksi muotokuva on ystävyysmetafora: kun Dorian Gray etäännyttyä Hallwardista ja alkaa elää tämän moraalisia käsityksiä vastaan, muotokuva heijastelee Hallwardin ja Grayn suhdetta. Dorianin ohella taulussa on alter egon, ystävä Hallwardin ääni. Ja kun nyt näin tuli sanottua, jatkan – jos vertaus on mahdollinen – sanomalla: tauluun on kirjoitettu kertoja ja päähenkilö.

Tämä muotokuvan merkitys on nähdäkseni läsnä myös Alinan verratessa juuri tuohon kitkeräksi käyneen ystävyyskuvaa tuttavansa kasvoja. Vertaus on ylikirjallinen: kukaan ei ole nähnyt Dorian Grayn muotokuvaa, vain lukenut siitä. Dorian Grayn kuolema, itsemurha, aiheuttaa paikanvaihdon. Hänestä tulee taulun hirviön näköinen ja taulu saa alkuperäisen muotonsa. Sijaiskärsijä vapahdetaan roolistaan. Tässä mielessä ”Kaukainen” on vahvasti sukua Wilden teokselle loppuratkaisunsa puolesta, ja usuttaa lukijaa vetämään yhtäläisyysmerkkejä taideteoksen ja toisen Alinan välille. Samoin kuin Dorian Grayn kuva on aineellistunut Alinan mielessä, myös hänen kirjoittamansa kerjäläisminä aineellistuu.

Palataan Cortázarin nyrkkeilyvertaukseen, ja muistellaan ottelua Poen kanssa. Poe lyö läpi ottelun heikommalla kädellään kuitenkin siten, että valveutuneelle lukijalle vahvempi käsi on novellin motosta lähtien koko ajan näkyvässä, eikä viimeinen, täyteen voimaan ladattu isku tule välttämättä yllätyksenä. Cortázar taas lyö vasten kasvoja Alina Reyesin päiväkirjan, henkilökohtaisen, intiimin tekstin, jossa yläluokan nainen halveksii sosiaalista todellisuuttaan, ja käpertyy omiin sanaleikkeihinsä ja ajatuksiinsa. Näihin kahteen puolustuksen rintamaan, todellisuuteen ja kuvitelmaan satelee iskuja läpi novellin kummallakin hanskalla, kunnes viimeisten rivien suoralla isketään kahden väliin niin, ettei lukija tiedä löikö Cortázar oikealla vai vasemmalla, ja kumpi puolustuksen kohta petti toisen. Vai tyrmäsikö lukija itse itsensä?

5. JULIO CORTÁZAR: ”SALAISET ASEET”

”Salaiset aseet” on muutamaa vuotta ”Kaukaista” tuoreempi tapaus. Käydään suoraan käsiksi sen sisältöön. Novellin tarina on tulkintani mukaan seuraava: toisen maailmansodan aikana saksalainen natsiupseeri on raiskannut ranskalaisen Michèlen. Tämän ystäväpariskunta Roland ja Babette murhasivat upseerin pian tapahtuman jälkeen. Noin seitsemän vuotta myöhemmin Michèle raiskataan jälleen, tällä kertaa asialla on hänen poikaystävänsä Pierre. Erikoiseksi tapauksen tekee se, että kuolleen natsiupseerin henki valtaa Pierren mielen. Raiskaaja onkin tarkemmin sanoen Pierren ja upseerin mentaalinen – ja osin fyysinenkin – hybridi; voitaisiin jopa sanoa, että upseeri uusii tekonsa.

Novellin mittaan epäselvinä, kontekstiltaan tarkentumattomina esille tulevat ilmiöt saavat merkityksensä vasta novellin huipentuessa. Tämä juonellinen leikittely sekoittuu lisäksi sangen epätavalliseen henkiseen tilaan joutuvan henkilön ajatusten sisällön raportointiin.

Jälleen, kuten Dostojevskin tapauksessa erityisesti, meillä on tekstissä tiedostamaton, subteksti, joka kertoo toisen tarinan ensimmäistä täydentämään. Emme kuitenkaan voi tässä tapauksessa sanoa vain uudella äänenpainolla Bahtinin sanoja *Kaksoisolennosta* – ”kaikki olennainen on tapahtunut jo ennen kertomuksen alkua” –, sillä ”Salaisten aseiden” tapauksessa tarinat toistavat ja peilaavat toisiaan. Toista ei toisin sanoen ole ilman toista.

Heijastellaan ’tarinan’ käsitettä Boris Tomaševskin määritelmän kautta. Tomaševski nimittää ”tapahtumien keskinäistä, sisäistä yhteyskokonaisuutta” tarinaksi (Tomaševski 1925/2001, 170). Hieman oikoen voidaan tarinaa siis käyttää merkitsemään sitä lineaarista tapahtumajoukkoa, jota tässä tapauksessa novellissa on käsitelty. Kaksoisolennon viitekehityksessä on tähän mennessä ollut välttämätöntä puhua yhdestä kertomuksesta muodostuvista tarinoista yhden tarinan sijaan. Hoffmannilla aavemainen sukukirous ja yksilön vapaa tahto kilpailivat tarinan motivoijan roolista, Poen William Wilsonin kertomus elämästään kääntyi ihmisen ja omantunnon suhteeksi. Dostojevskin päähenkilö yritti katkaista yhteyden omaan menneisyyteensä ja todelliseen minäänsä, kuten kerronta tarinaan, mutta nämä elementit aineellistuivat silti, Goljadkinille kaksoisolentona ja lukijalle subtekstinä. Cortázarin ”Kaukaisen” kohdalla koko lukustrategiamme törmäsi peiliin kaksoisolento-metamorfoosi –tarinan hybridissä. Peili kääntyi lukijaan myös eri tarinoiden muuttuessa voimakkaammin tulkintavariaatioiksi, joiden yhteydessä poissulkeminen ja yhteispeli kävivät kummatkin hankaliksi. Läsnä oli iso metafora.

Nyt Cortázar kertoo hieman selvemmin kahta tarinaa, mutta takaa pilkistää ilkkurisesti kysymys, ovatko nämä kaksi sama tarina. Toinen kysymys on, onko kyseessä kaksoisolennotarina ankarassa mielessä. Rebeca Martín López saattaisi hyvinkin vastata ei, sillä hänen mukaansa metamorfoosi ja jälleensyntymä eivät tarjoa samanaikaista olemassaoloa, identifikaatiota ja vastakkainasettumista, jotka ovat kaksoisolennoille olennaisia (Martín López 2006, 25). Toisaalta Martín López saattaisi yhtä hyvin vastata kyllä, sillä huolimatta metamorfoosin ja reinkarnaation viitekehysten aktivoitumisesta, kolme olennaista ilmiötä elävät tekstissä erittäin vahvasti.

5.1. Mitä tekemistä kaksipiippuisella haulikolla on tässä novellissa?

”Salaiset aseet” sisältää karkeasti jakaen kuusi jaksoa, jotka myös tapahtumien tasolla seuraavat toisiaan ajallisesti: 1) päähenkilö Pierre odottaa tyttöystävänsä Michèleä asunnolleen, 2) Pierre ja Michèle tapaavat kahvilassa Ronaldin ja Babetten, 3) Pierre tapaa lääkäriystävänsä Xavierin, 4) Pierren yksinäisiä ajatuksia Michèlestä, 5) Pierre ja Michèle ajavat Michèlen kotiin ja viettävät aikaa siellä, 6) Ronald ja Babette saapuvat Michèlen kotiin viimeksimainitun hälytettyä nämä paikalle. Michèlen elämästä ennen tämän tutustumista Pierreen ei kerrota muutoin kuin henkilöhahmojen hajanaisten keskustelujen, sekä Pierren ajatuksiin ilmestyvän vieraan aineksen kautta.

Novellin alkujaksossa Michèle on myöhässä, ja Pierren ajatukset harhailevat tämän poissaolon ympärillä. ”Miksei Michèle jo tule? »Siksi ettei hän halua tulla asuntooni», Pierre ajattelee.” (SA, 160–161.) Novellin aikamuoto on poikkeuksetta preesens. Vaikka novellin henkilöhahmot muistelevat menneitä tapahtumia, kerronta ei päästä irti nykyhetkestä, mikä pitää huomioida yleensä aika- ja persoonamuodoilla leikittelevän Cortázarin kohdalla erityisesti. Lisäksi jo pienessä lainauksessa näkyy yksi kerronnan dialogisen muodon ilmentymistä, kun kertoja esittää kysymyksen (tietysti ymmärrettävissä kertojan esitykseksi Pierren ajatuksista), johon Pierre vastaa. Kuten Dostojevskin Goljadkin, Pierre puhuttelee usein itseään toisessa persoonassa, mutta tässä tapauksessa voidaan monesti kysyä, onko se todella Pierre, joka häntä puhuttelee. Cortázar hämmentää lukijan tuomalla replikoinnin tasolle tätä dilemmaa leikkaavia

lauseita. Seuraavassa katkelma Michèlen vanhempien talosta, jossa Pierre ja Michèle ovat kaksin:

Persikka, kyllä kiitos, mutta kuorittuna. Pierre on pahoillaan, mutta naiset ovat aina kuorineet persikat hänelle, ja miksi Michèlekään olisi poikkeus.

– Naiset. Jos he kuorivat persikat sinulle, he ovat olleet yhtä törppöjä kuin minäkin. Parempi kun menisit jauhamaan kahvia.

– Vai että asuit sinä Enghienissä, sanoo Pierre ja katsoo Michèlen käsiä lievästi inhoten niin kuin aina kun hän näkee hedelmiä kuorittavan. (SA, 177.)

Af Ursin näkee katkelmassa Pierren ja natsin suhtautuvan persikkaan eri tavoin: ”Natsi vaatii persikan kuorimista, johon liittyy väkivaltaista seksuaalisuutta, ja jota Pierre sen sijaan inhoaa” (af Ursin 2004, 47). Repliikki on toisaalta myös nimenomaan repliikki, se on asemoitu repliikin tapaan, mutta sen lausuva taho on epäselvä. Puhuuko Pierre itselleen, puhuuko Michèle, vai kenties natsi? Etsitään vastaavaa repliikkiä novellista. Novellin alkupuolella Pierren ajatuksen virtaa esittävän kerronnan keskellä on vilahtanut lause ”Naiset ovat aina samanlaisia, Enghienissä ja Pariisissa, nuoret ja vanhat” (SA, 161). Ensimmäistä kertaa novellissa mainitaan Enghien, yhteys natsiin rakentuu jo tästä. Lisäksi espanjankielinen repliikki ”*Las mujeres serán siempre las mismas, en Enghien o en Paris, jóvenes o maduras*” (Cortázar 1959/1986, 209) on hieman pahaenteisempi sävyllään; sen voidaan ajatella tarkoittavan myös ”naiset ovat aina samat, Enghienissä tai Pariisissa, nuorina tai kypsinä”, ja viittaavan jo suoraan Michèleen.

”Pierre on näkevinään Michèlen, ja samalla hän huomaa ajattelevansa kaksipiippuista haulikkoja” (SA, 161). Tässä lauseessa novellin tietynlainen päähenkilöesine, salainen ase, esitellään. Vasta paljon myöhemmin lukijalle valkenee, että kyseessä on ase, jolla Michèlen raiskaaja on murhattu. Yhtä tärkeää lainauksessa on, että Pierre tarkastelee ensimmäistä kertaa ajatuksiaan kuin ulkopuolinen, mikä on koko novellin valossa yhtä kuin: tarkastelee ajatuksiinsa tunkeutuvaa vierasta elementtiä.

Paikannimi Enghien kiusaa Pierreä jatkuvasti. Tahtoessaan ajatella Graham Greenen²⁵ sukunimeä, hän ajattelee sanaa Enghien. Kun Michèlen vanhemmat, joiden luona tämä asuu,

²⁵ Kaksoisolennon liepeillä liehuu Greenen esikoisromaani *The Man Within* (1929). Tekijänsä myöhemmin ”häpeällisen romantiseksi” tuomitsema, aiheeseen nimensä puolesta sopiva teos ansaitsee tässä maininnan siksin, että sen muutoin perinteinen vakoiludraama päättyy, kun päähenkilö vahingoittaa isäänsä vahingoittamalla itseään. ”Salaisten aseiden” kohdalla tässä välähtää tulkinnallinen mahdollisuus siitä, että kun Pierre hylkää Greenen lukemisen, hän myös hylkää mahdollisuuden kostaa natsille riistäytymällä irti tämän kontrollista. Pierre pitää Henri Michaux’ta ”mukavampana luettavana” kuin Greeneä, ja Iisa af Ursinin (2004, 45; 52; 70) tarkka intertekstuaalinen tulkinta avaa tämän yhtälön merkitystä: Michaux’lle ihminen on moninainen ja vieras itselleen; lisäksi myös Michaux käyttää Cortázarilla toistuvaa ’kuolan’ symbolia.

ovat lähdössä kahden viikon lomalle, Pierre ja Michèle sopivat viettävänsä tämän ajan yhdessä vanhempien ja Michèlen kotona Clamartissa. ”Mutta huomenna Pierre lähtee Michèlen kanssa tämän kotiin, vain puolen tunnin matka ja he ovat Enghienissä. »Saamarin Enghien», Pierre ajattelee ja karkottaa paikannimen mielestään kuin kärpäsen.” (SA, 165).²⁶ Ikään kuin ulkopuolinen kertoja jälleen konkreettisesti asettaisi ajatukset Pierren päähän, kuten oikeastaan voidaan tulkita tapahtuvan. Samaan tapaan Bahtin analysoi Dostojevskin kertojan kuiskaavan pilkallisesti Goljadkinin korvaan tämän omia sanoja. Tässä kerronnallinen tilanne pakenee koomisuutta ja korostaa mieleen tunkeutujaa, joka samastuu kertojaan.

Myöhemmin Pierre sekoittaa jälleen nimet, mutta tällä kertaa mikään ei viittaa siihen, että Pierre itse huomaisi sekaannuksensa. Linaan tämän kohdan ympäriltä laajemman katkelman, koska se on erityisen merkityksellinen ja kuvaava, erityisesti toisen persoonan kerronnan, ulkopuolisen käskevän muodon puolesta:

Kun Michèlestä ei kerran tiedä mitään, riittää kun on hetken verran näkemättä häntä, ja tyhjiö täyttyy tahmean katkeralla hyytelöllä; Michèle pelkää sinua, inhoaa sinua, torjuu sinut kesken syvää suudelmaa, hän ei halua maata sinun kanssasi, hän kammaa jotakin, tänäkin aamuna hän on torjunut sinut kiivaasti (ja kuinka ihastuttava hän kuitenkin oli, kuinka tiiviisti hän painautui sinua vasten erotessa, ja kuinka huolellisesti hän on valmistellut kaiken kohdatakseen sinut huomenna ja lähteäkseen sinun kanssasi kotiinsa Enghieniin), ja sinä olet jättänyt hampaanjälkesi hänen huuliinsa, olit suutelemassa häntä mutta puritkin häntä, hän voihkaisi ja siveli sormilla huuliaan, hän voihkaisi mutta ei suuttunut, säikähtyi vain, *als alle Knospen sprangen*, sinä hyräilit mielessäsi Schumannia, senkin roisto, hyräilit samalla kun purit häntä huuleen, ja nyt sinä muistat, sitä paitsi sinä kiipesit portaita ylös, niin, sinä kiipesit niitä, hipaisit kädelläsi kaiteen alkupäässä olevaa lasipalloa, mutta sitten Michèle sanoi ettei hänen kotonaan olekaan lasipalloa. (SA, 167–168, kursivointi alkuperäinen).

Katkelmassa ovat selkeästi läsnä Pierren mielessä kamppailevat kaksi eri puolta: raivokas Michèlen torjunnasta pahastuneisuus ja maltillinen hyväksyntä. Vieraan tunkeutuminen Pierren ajatuksiin on nähtävissä erityisesti otteen lopussa. Pierren muistot portaiden kiipeämisestä ja lasipallosta eivät ole muistoja hänen kokemuksistaan, vaan Michèlen raiskaajan. Nämä tasot eivät pysy erillään. Suluisa oleva jakso, jossa Pierren hellä puoli väittää aiempia torjunnasta pahastuneita ajatuksia vastaan, sulauttaa itseensä Enghienin, vaikka Pierre hyvin tietää, etteivät he ole menossa Enghieniin. Pierre moittii itseään roistoksi, kuten Goljadkin toistuvasti. Lisäksi katkelmassa esiintyy ensimmäinen novellin luoma yhteys kansallissosialismiin. Sävellys on Robert Schumannin (1810-1856), mutta teksti on osa Heinrich Heinen (1797-1856), saksalais-

²⁶ Sekä Clamart että Enghien ovat Pariisin kupeessa sijaitsevia ”lähiöitä”, kuitenkin itsenäisiä kuntia. Tähänkin nimeen voi ajatella liittyvän kaksoisolentoteeman ilkkurista leikkittelyä, sillä myös Belgiassa (Cortázarin synnyinmaassa) on paikkakunta nimeltä Enghien, josta Ranskan paikkakunta on saanut nimensä.

juutalaisen kirjailijan runosta *Dichterliebe*. Voidaan muistaa myös Heinen enteellinen toteamus, jonka mukaan kirjojen polttaminen johtaa ihmisten polttamiseen.

Seuraavaksi Pierre ajattelee Enghieniä Pont-Neufilla, Seine-joen ylittävällä sillalla. Hän nojaa kaiteeseen ja katselee ohikulkijoita, mutta yhtäkkiä kappale päättyy näin: ”[...] ja on kuin kuivat lehdet kohoaisivat maasta ja söisivät Pierren kasvot yhdellä ainoalla hirvittävällä synkällä puraisulla” (SA, 171). Ilman tarkennusta tähän mielikuvaan liittyy Pierren mielessä jokin salaperäinen yhteys: ”Ne eivät olleet sanoja, eivät myöskään mielikuvia: vain jotakin joka oli heidän välillään” (emts).²⁷ Lopuksi Pierren kerrotaan tiedostavan kahden mieltään piinanneen asian yhteyden: ”Aivan kuin Pierre ei olisi itsekkin tiennyt ettei kuivia lehtiä ole Pont-Neufilla, vaan että kuivat lehdet ovat Enghienissä” (emts.). Kertoja alkaa tehdä pilkkaa siitä, ettei Pierre muka tajua, mistä on kyse. Jos ajattelemme jälleen Dostojevskia, voimme kysyä, kieltääkö Pierre tässä oman menneisyytensä, ovatko nämä oudot ja vieraat ainekset hänen ajatuksissaan todella niin outoja kuin hän luulee, tai meidän annetaan ymmärtää hänen luulevan.

Enghienin arvoitus ratkeaa toiseksi viimeisessä jaksossa Michèlen kertoessa vastahakoisesti sodanajan elämästään Pariisissa: ”Mutta sitten miehityksen aikana minut vietiin sedän ja tädin luokse Enghieniin” (SA, 177); luonnollisesti myös raiskaus ja raiskaajan lynkkaus siis sijoittuvat Enghieniin. Pierre järkyttää Michèleä kummastuksellaan: ”En tiedä miten se on mahdollista, mutta minä tiesin että sinä olet asunut Enghienissä” (SA, 178). Myös Pierren kysymys lasipallosta palauttaa Michèlelle kipeän muiston:

- Onko sinun kotisi porraskaiteen juuressa lasipallo?
 - Ei ole, Michèle sanoo. – Nyt sinä sekoitat . . .
- Sitten Michèle vaikenee, aivan kuin jokin karhistaisi hänen kurkkuaan. (SA, 165.)

Mutta Pierrehän ei ole koskaan käynyt Michèlen luona Enghienissä, kuinka hän siis voi sekoittaa asiat.

Varsinaisia fyysisiä muutoksia Pierressä tapahtuu kaksi. Ensin hän sukii huomaamattaan hiuksensa raiskaajan kampausta muistuttaviksi. Tämän toiminnan yhteydessä Pierre ajattelee näin: ”Ihanaa olla tässä, tuntea hiuksilla vaeltavat kätensä niinkuin ne olisivat toisen kädet” (SA,

²⁷ Alkutekstissä yhteys on nimenomaan ”kahden välillä”: ”entre las dos” (Cortázar 1959/1986, 218).

178–179).²⁸ Toisen kädet tekevät Pierrelle toisen kampauksen. Pierre alkaa myös änkyttää raiskaajan tapaan. Radikaalisti fyysiselle tasolle heijastuu hänen ajoittain väkivaltaiseksi muuttuva ajattelunsa:

Pierre nousee seisomaan Michèle käsivarsillaan, hän ei voi enää odottaa, nyt, juuri tällä hetkellä, ei hyödytä takertua porraskaiteen lasipalloon (mutta kaiteen juuressa ei ole lasipalloa), väliäkö sillä, nyt se on vietävä ylös, ja sitten ... niinkuin narttua ... Pierre on pelkkä lihaskimppu, niinkuin narttua, sellainenhan se onkin, että ottaa opikseen, oi Michèle, oi rakkaani, älä itke, älä ole surullinen, rakas, älä anna minun taas pudota siihen synkkään kaivoon, miten minä olenkaan voinut ajatella sellaista, älä itke, Michèle. (SA, 180.)

Viimeinen raportointi Pierrestä ja Michèlestä on erityisen voimaperäinen:

hän [Michèle] kutsuu Pierreä nimeltä ja on odottanut häntä, katselee ja vapisee, niinkuin onnesta tai häpeästä, niinkuin ilmiantaja-narttu, mikä hän onkin, aivan kuin Pierre näkisi hänet huolimatta kuivista lehdistä jotka nyt uudelleen peittävät hänen kasvonsa ja jotka hän raastaa pois kaksin käsin samalla kun Michèle peräännyy, kompastuu vuoteen reunaan, katsoo epätoivoisena taakseen, huutaa, huutaa, nautinto virtaa alhaalta ylös Pierren suonissa, huuda vain, tällä tavalla, hiukset sormien välissä, tällä tavalla, vaikka kuinka rukoilisit, tällä tavalla, narttu, tällä tavalla. (SA, 187.)

Lainauksessa esiintyvä Michèlen ilmiantajuus on hyvin hämäräksi jäävä teema, joka on kuitenkin herätetty jo novellin alkumetreillä, kun Pierre sukii hiustupsuaan, jonka Michèle haluaa leikata, ja miettii: ”Kalliin hinnan saakin Delila maksaa, ei miehen hiuksiin pääsekään käsiksi korvauksetta” (SA, 161). Viittaus Simsonin tarinaan Vanhan testamentin Tuomarien kirjassa tulee alussa vielä esiin koomisessa valossa.

Novellin loppujakso kontekstoi kaksipiippuisen haulikon. Michèlen ystäväpariskunta Roland ja Babette ajavat Michèlen hälyttämänä hätiin tämän kotiin, ja kertaavat matkalla menneitä tapahtumia. ”Se oli oikein sille, eikä meillä sitä paitsi ollut muunlaista asetta. Se haulikonpatruuna meni hyvään tarkoitukseen... ” (emts.). Yksi patruuna, kaksipiippuinen haulikko. Toinen piippu lienee Pierreä varten. Myös kuivat lehdet kontekstoituvat tarkasti ensimmäistä kertaa novellissa: ”Minä muistan kuinka se kaatui maahan, pää hajalla kuivien lehtien keskellä” (SA, 188). Kun Pierre raastaa kuivat lehdet kasvoiltaan, on tämän repliikin yhteydessä mahdollista puhua kuolleista heräämisestä.

²⁸ Käännöksessä (SA, 178) Pierre sivelee ”Michèlen hiuksia”, vaikka alkutekstissä hiusten kantajaa ei mainita: ”*de pasarse la mano por el pelo*” (Cortázar 1959/1986, 225). Myöhempien tapahtumien valossa on kuitenkin täysin selvää, että kyse on Pierren omista hiuksista.

Missään vaiheessa novellissa ei sanota suoraan, mitä Michèlelle on Enghienissä tapahtunut, mutta raiskaus on todennäköisin tulkinta. Babetten replikoi novellin loppujaksossa näin: ” – Käyttää nyt hyväkseen lasta joka ... Kun ajattelenkin miten sain tehdä töitä ettei Michèle olisi tappanut itseään. Ne ensimmäiset yöt ... Minua ei yhtään ihmetytä että hänelle tulee nyt mieleen se kaikki, se on melkein luonnollista.” (SA, 188.) Hyväksikäyttöä on tietysti monenlaista, mutta tässä on selvästi kyseessä nimenomaan seksuaalinen hyväksikäyttö. Michèle on toistuvasti kieltäytynyt seksistä Pierren kanssa, vaikka heidän suhteensa muuten onkin selvästi eroottinen. Kieltäytymisen syy on palautettavissa raiskaukseen, jonka jälkeen Michèle ei ilmeisesti ole kyennyt yhdyntään. Lisäksi raiskaus on kahdesta seikasta päätellen Michèlen ainoa seksikokemus. Babetten mukaan hän oli raiskauksen tapahtuessa vielä lapsi, edeltäviä kokemuksia oli siis tuskin ollut, ja aiemmin novellissa Rolandin ja Babetten keskustellessa Michèlen ja Pierren suhteesta Babette toteaa: ”Mutta se olisi ensimmäinen kerta sen jälkeen ...” (SA, 167). Tämän sivun ensimmäisessä lainauksessa erityisesti tekstin rytmi ”tällä tavalla” – fraasin toistuessa viittaa – muiden vihjeiden ohella – väkivaltaiseen yhdyntään.²⁹

Pierren tunne torjutuksi tulemisesta on selvä kimmoke Michèlen raiskaamiselle. Tulkintani on, että tunkeutuja käyttää Pierren tyydyttämätöntä himoa ja torjunnan aiheuttamaa mielipahaa päästäkseen päämääräänsä, sillä nämä kaikki ilmestyvät Pierren ajatuksiin samanaikaisesti: ”mitä tekemistä kaksipiippuisella haulikolla ja omituisella torjutuksi tulemisen tunteella on tässä huoneessa?” (SA, 161). Tämä päämäärä on tietysti uusi raiskaus, joka merkitsee kosta. Tämä puolestaan perustelee novellin nimen monikkomuodon: Ronaldin salainen ase on kaksipiippuinen haulikko, raiskaajan puolestaan ’inkarnaatio’, mikäli termi ymmärretään ei-uskonnollisena, alkuperältään epämateriaalisen entiteetin tai voiman ”lihaksitulemisena”, materiaalisena manifestaationa.

²⁹ Käännös on sanojen merkityksen puolesta uskollinen alkutekstille, mutta rytmiiikan pariin eksytyäni olen löytävinäni espanjankielisen tekstin rytmistä vieläkin enemmän iskeytyttä lyhyiden sanojen ja loppusoinnun ansiosta. Lainauksen loppuosa ”huutaa, huutaa” –kohdasta eteenpäin kulkee alkutekstissä seuraavasti: ”*grita, grita, todo el placer que sube y lo baña, grita, así, el pelo entre los dedos, así, aunque suplique, así entonces, perra, así*” (Cortázar 1959/1986, 232). Mainittakoon tässä lähinnä kuriositeetinomaisena puolivahvistuksena rytmiiikan merkitykselle, että Cortázar oli itsekin amatöörimuusikko, ja musiikki on näytellyt temaattisesti suurta osaa hänen tuotannossaan, kuten novellissa ”Takaa-ajaja” kokoelmasta *Salaiset aseet*.

5.2. Pierren heijastuksia

Peilit, joista Pierre katsoo itseään, muuttuvat af Ursinin analyysissä toiseksi ihmiseksi, Michèleksi, jopa koira Bobbyksi.

Pierre nousee seisomaan ja katselee Bobbya, ja itseään peilistä, pyyhkii kämmenellään kasvojaan, päästää pitkän voihkaisun, loppumattoman vinkaisun, ja lankeaa äkkiä polvilleen sohvan viereen ja kätkee kasvot käsiinsä, lähättäen ja kouristellen, taistellen päästäkseen irti mielikuvista jotka ovat tarttuneet hänen kasvoilleen kuin lukinseitti, kuin kuivat lehdet jotka liimautuvat märkiin kasvoihin (SA, 183).

Katkelmassa näkyy af Ursinin (2004, 69–70) mukaan mimeettisen ihmisen olemus. Lukijalle jää epäselväksi, katsooko Pierre sekä koiraan että peiliin, vai onko koira peili. Jälkimmäistä ajatusta tukee se, että Pierren käytöstä kuvataan koiran toimintaan liitetyillä sanoilla, vinkaisulla ja lähätyksellä. Toisaalta mielikuvat ovat myös tarttuneet hänen kasvoilleen. Voimme löytää yhteyden Dostojevskilla runsaassa käytössä olleeseen kasvojen ja niiden menetyksen merkitykseen: Pierre on häpäissyt itsensä Michèlen silmissä lähenneltyään tätä himokkaasti ja ajateltuaan väkivaltaisia ajatuksia. Mielikuvat johdetaan yhä natsin kasvoihin, joille kuivat lehdet takertuvat teloituksessa. Natsi kaatuu Rolandin kertomuksen mukaan ”pää hajalla kuivien lehtien keskelle”, kasvot konkreettisesti riekaleina, mitä ilmeisimmin verestä märkinä. Pierren pää on hajalla henkisesti.

Meille heijastuu sama ambivalentti tilanne, jonka niin Poe kuin Dostojevskikin loihtivat ilmoille, epävarmuus siitä, katsotaanko peiliin, johonkin muuhun, vai herääkö peili eloon ja muuttuu muuksi. Peiliä käytetään myös toisen kaksoisolennoissa vastaamme tulleen elementin, roolien, yhteydessä:

Pierre kuulee oman puheensa ja näkee Xavierin, joka katselee häntä, hän näkee myöskin Xavierin kuvan peilissä, tämän niskan, hän näkee itsensä puhumassa Xavierin kanssa (mutta mistä ihmeestä minä olen saanut päähäni että jossakin pitäisi olla lasipallo porraskaiteen juuressa?), ja aina silloin tällöin hän matkii Xavierin päänliikettä, ammattielettä joka on aivan naurettava silloin kun se tehdään vastaanottohuoneen ulkopuolella ja kun lääkäriellä ei ole päällään valkoista takkia, jolla on taipumus sijoittaa hänet muuhun ympäristöön ja varustaa hänet muilla valtuuksilla (SA, 170).

Kun Pierre näkee Xavierin toistavan lääkäriille kuuluvia eleitä yksityiskeskustelussa, ne vaikuttavat hänestä naurettavilta. Pierre on rooliajattelun ytimessä. Xavier ei irrota ammattiroolistaan samalla tavoin kuin priorin Leonard ja tuomari *Paholaisen eliksiireissä*, vaan tuo toiseen rooliin kuuluvaa esitystä toiseen, johon se ei Pierren mielestä kuulu. Suluissa oleva Pierren nopea ihmettely mielikuvalle lasipallosta on merkityksellisessä yhteydessä. Hän tarkkailee arkisen kaksoisolennon ilmentymää, erilaisten roolien vuotamista toisiinsa Xavierissa ja samalla Pierren kaksoisolento vuotaa hänen ajatteluunsa. Kohtaukseen on asetettu peili, jonka kautta kiihdytetään eräänlaista ruumiista irtoamista (freudilainen lukija voisi hahmottaa tekstistä superegon toimintaa), Pierre jakautuu toimivaan ja tarkkailevaan minään, asettuu itsensä ulkopuolelle kuten Goljadkin teki koomisemmin asettuessaan oman tilanteensa ulkopuoliseksi tarkkailijaksi. Kohtauksessa kuvataan keskustelua, Pierren repliikki on katkennut tekstissä kolmeen pisteeseen mutta jatkuu – Pierre kuulee itsensä puhuvan. Xavier vastaa Pierrelle ”Enghien”, Pierre on puhunut sanasekaannuksestaan, mistä käsin lasipallo tietysti myös tunkeutuu Pierren mieleen.

Af Ursinille Pierre edustaa samastumisen kohdetta, inhimillistä, ja vielä tarkemmin sanoen mimeettistä henkilöahmoa, joka ”muuttuu ympäristön kaltaiseksi” fasistisessa ympäristössä (af Ursin 2004, 70). Toisaalta Pierre voitaisiin määritellä elämäntapojensa perusteella jopa ”luuseriksi”³⁰:

taas yksi gauloise, vielä yksi konjakki (SA, 160).

Satoja ja taas satoja gauloiseja, jotka on poltettu satojen ja taas satojen päivien kuluessa; niihin on mahtunut väitöskirja, pari ystävätärtä, kaksi maksatulehdusta, romaaneja, ikävää (SA, 160).

vielä yksi konjakki (SA, 161).

Leónin bistrossa ei ole juuri ketään kun hän istuu ikkunapöytään ja tilaa oluen (SA, 162).

Pierren lääkäriystävän Xavierin af Ursin (2004, 64) taas näkee ”työnarkomaanina, joka työnteolla pitää itsensä tyhmänä ja väsyttää itsensä, jotta hänen ei tarvitsisi kohdata irrationaalista itsessään”. Pierren pohdiskelut liian helpon elämänsä muuttamisesta af Ursin näkee puolisarcastisina ja Xavierin ehdottamina ratkaisuina Pierren ongelmaan:

³⁰ Seminaarityöni (Rassi 2007) käsittelyssä Tampereen yliopistossa keväällä 2007 Pierreä kuvattiin – silloista omaa luentaani vastustaen – muun muassa juuri tällä termillä.

Kenties, jos hän tekisi enemmän työtä, rasittaisi itseään enemmän, jos hän maalaisi asuntonsa uudestaan tai kulkisi jalkaisin yliopistolle sen sijaan että ajaa bussilla, jos hänen olisi itse ansaittava ne seitsemänkymmentätuhatta frangia, jotka hänen vanhempansa nyt lähettävät hänelle (SA, 170–171).

Kysymys on pelkästään elämäkatsomuksellinen, mutta Pierre on luettavissa myös negatiiviseksi hahmoksi, luuseriksi. Hän polttaa³¹ ja juo paljon, on sairastanut kaksi maksatulehdusta (mikä viittaa siihen, että hän juo todella paljon fyysisistä seurauksista piittaamatta), taustalla on epäonnistuneita ihmissuhteita, hän elää vanhempiensa rahoilla – on siis nähtävästi muutoin toimeentuloton, vaikka käykin yliopistolla ja on kirjoittanut väitöskirjan – ja tuntee tarvitsevansa lääkehoitoa psyykkisiin ongelmiin.

Moraalista arvottamista emme voi täysin välttää, mutta tehkäämme se sentään kirjallisuuden ja kaksoisolennon kautta. Käytetään Hoffmannin kohdalla pohdittua kysymystä vapaasta tahdosta, hänen sankareidensa mahdollisuudesta toimia ja ajatella toisin. Eikö Cortázar tässä rakenna mitä kieroimmin miehen seksuaalisuuden sukusaagaa, jonkinlaista sukupuolisaagaa? Seksuaalisen turhautumisen kautta purkautuu esiin raiskaajanatsi. Seksuaalinen turhautuminen kumpuaa tekstissä viime kädessä rakkaudesta, hellyyden kaipuusta, joka näin kietoutuu väkivallan ja alistamisen mielikuviiin; rakkaus ja hellyys ovat vain ajatuksen päässä seksuaalisesta väkivallasta. Ajatuksen päässä, tai samaa ajatusta, kuten Pierrellä niin monesti, saman ajatuksen kaksi puolta, kaksoisolentoja. Samalla tähän kuvioon tunkeutuu mielen ulkopuolinen todellisuus, ne ympäristön tukahdutetut muistot, joihin – af Ursinin luentaa hieman taivuttaen – Pierren oman mimeettisen luonteensa vuoksi on pakko reagoida juuri kuten hän reagoi.

Pierren mimeettisyys ulottuu myös kerronnan tasolle. Novellin kerronta on liki yhtä vahvasti kiinni Pierren sanassa kuin Dostojevskin *Kaksoisolennon* tapauksessa. Muutamaan otteeseen esitetään tilanteita, joissa Pierre ei itse ole läsnä, mutta nämä ovat ulkoisen todellisuuden, pääasiassa dialogin esityksiä. Useimmiten kertoja lainaa suoraan Pierren esitystä, välttelee persoonapronomineja (alkutekstissä huomattavasti enemmän kuin käännöksessä), ja näin hämärtyy raja henkilön diskurssin suoran lainaamisen ja sen kerronnan kautta suodattuneena esittämisen välillä. Kertoja myös huutaa sanoja Pierren korvaan, kuten Bahtin analysoi Dostojevskin kertojan tekevän Goljadkinille, on läsnä esimerkiksi häiritsevän hyönteisen tavoin.

³¹ Tässäkin rakennetaan yhteyttä natsiin, joka likvidointitilanteessa ”Pyysi tietysti viimeisen savukkeenkin, täydet seremoniat” (SA, 188). Pierren mieleen eksyy haulikko juuri tupakoidessa: ”Pierre on näkevinään Michèlen, ja samalla hän huomaa ajattelevansa kaksipiippuista haulikkoa, juuri kun hän vetää henkeen tupakansavua ja tuntee saaneensa anteeksi tomppelimaisuutensa” (SA, 161).

Mimeettinen ihminen on jossain määrin analogisessa suhteessa myös irrationaaliseen ihmiseen, hoffmannlaiseen transsendentaalisen voiman mielipuoleen, joka näkee muilta salattuja asioita ja on läheisessä yhteydessä hengen kanssa. Mutta tällainen ihminen ei välttämättä ole mitenkään positiivinen hahmo. Tekstissä puhuu myös toinen Cortázar, joka osoittaa tuntemamme Cortázarin – irrationaalisuuden ja analogisen ajattelun puolestapuhujan – maailmankatsomuksen latentit vaarat, sen mahdollisuuden laajentua fasistiseksi absurdiudeksi. Tämä teksti on vaarallinen teksti, vaarallinen lukijoidensa tähden. Yhtäältä siitä voidaan lukea järkensä menettävän seksuaalirikollisen puolustuspuhe, toisaalta surullinen todistus sille, että tällainen seksuaalirikollinen on häviö, hylkiö ja ulkopuolinen.

Tekstillä on vieläkin salaisempia aseita, jotka osoittavat suoraan lukijaan kirjan sivuilta. Herdmanin hoffmannlaisen kuvion toistaminen ei tunnu onnistuvan tässä tekstissä, sillä Pierre ei usko olevansa pimeiden voimien leikkikalua, teksti ei anna ymmärtää hänen olevan tietoinen mieleensä tunkeutumisesta. Siitä huolimatta, että hänet on miltei välttämättömästi ymmärtää raiskaajana novellin lopussa, voidaan hänen ajatella olevan mimeettinen ihminen, joka heijastaa ympäristönsä tukahdutettuja muistoja. Entä Ronald ja Babette? Af Ursinin mukaan he ovat kuolan peitossa olevia ihmisiä, joilla on omasta mielestään jopa oikeus tappaa. 'Kuola' on *Salaiset aseet* -kokoelmassa toistuva elementti, joka af Ursinin mukaan palautuu "Salaiset aseet" -novellin yhteydessä merkitsemään totunnaisia tapoja ja kulttuurikoodeja, joihin omalta itseltä ja sen pimeältä puolelta piiloudutaan. (af Ursin 2004, 71.) Ronald perustelee tappoa sillä, että "siihen aikaan asioita ei voinut hoitaa toisellakaan tavalla" (SA, 187). Sota-ajan olosuhteiden poikkeuksellisuus ja oikeutus tappaa. Mietitään hetki tätä asetelmaa: lapsenraiskaaja on tapettu – samaa toimenpidettä saattaisi moni muutoin rauhanomainen ja järkevä ihminen kannattaa täysin rinnoin. Silti tässä novellissa leijuu koston ilmapiiri, tappamisen kyseenalaistaminen. Entä Pierre? Kuten todettua, häntä tuskin voi lopulta pitää muuna kuin raiskaajana. Kuinka pätevinä pitäisimme omassa lähipiirissämme selityksiä inkarnoituista natseista raiskauksen kohdalla?

Af Ursin toteaa: "On muistettava, että Cortázarilla irrationaalinen, toinen todellisuus ei ole kuitenkaan selitettävissä pelkästään yhteydessä rationaaliseen todellisuuteemme, vaan se on meille tuntematon, meistä riippumaton todellisuus" (af Ursin 2004, 61). Tämä pitää paikkansa sillä varauksella, että irrationaalinen toinen todellisuus kuitenkin vaikuttaa "meissä", arjen keskeltä poimituissa tapahtumissa. Kun af Ursin (emts.) jatkaa: "irrationaaliseen maailmaan ei voi suhtautua valloittajan elkein, sillä sen voi tuntea vain vastaanottajana, ei ottajana", voimme jo aavistaa jonkinlaisen yhteyden kirjallisuuden ja irrationaalisen välillä. Kummankin kontrollointi on mahdotonta, vastaanottaminen mahdollista. Ja kummatkin voivat olla vaarallisia.

6. TOINEN SUUNTA

On aika tarttua vielä kerran kaikkiin tutkielmassa tähän mennessä käsiteltyihin teksteihin ja tarkastella niitä yhdessä. Johdannossa esitin vanhojen kaksoisolentojen vertailun Cortázarin tuoreempiin teksteihin mielekkääksi, mikäli ne tuottavat kumpaankin suuntaan uusia tulkintoja, ja mikäli kirjallisuuden sisällä tapahtunut muutos voidaan ymmärtää vanhojen ja uusien tekstien keskusteluna. On siis jäljellä kysymys, kuinka vanhat tekstit – yhä voimakkaasti elävä kirjallisuus – vastaa Cortázarin lukemisen myötä syntyneeseen kaksoisolentokäsitykseen.

Tämän luvun (kirjoittamisen, mutta epäilemättä myös lukemisen) metaongelma on, että sen asettama tehtävä on jo monesti täytetty. Ensinnäkin, Cortázar on ollut jo luettu kun vanhempiin teksteihin on syvennytty yhteistarkastelua uumoillen, ja kaikkien tekstien ristiinlukemista on tapahtunut mittaamattomasti – sanan kaikissa selvyuden puutteen merkityksissä. Toiseksi, tutkielman tekemisen aikana on tapahtunut kurinalaisemmin dokumentoituja kytköksiä, mutta nekään eivät tietenkään ole mitään puhtaita malleja. Tämän työn kirjoittaja ei ole ensimmäinen Poen, Hoffmannin tai Dostojevskin lukija, eikä myöskään tiedoton aiemmista lukijoista. Ne ”vanhat tekstit”, joita kaksi ensimmäistä analyysilukua esittelivät, eivät tosiasiaa olleet mitään vanhoja tekstejä sinällään, vaan uusia tulkintoja kirjallisuudesta. Nämä tulkinnat nojautuivat paitsi aiempiin tutkimuksiin niitä kriittisesti käyttäen (kehnoimmat ja sopimattomat lähteet hyläten, mutta nekin tiedostaen), myös kirjallisuuden lukutaitoon ja -tapaan, joka on hankittu lukemalla paljon muuta kirjallisuutta – muun muassa Cortázaria.

Lisäksi kahden edellisen luvun mitassa on jo esiintynyt metodista yhteennaittamista, jossa Cortázarin tekstien merkityksiä avattiin vanhoihin teksteihin löytyvien kytkösten kautta. Eräs kirjallisuusanalyysin rikkaus on siinä, että metodi, työkalu, jolla asioita työestetään, muuttuu työn kuluessa; kirjallisuudentutkijan metri lyhenee tai pitenee kohteen vaatimusten mukaan. Kun vanhojen tekstien tulkinta siis on tarjonnut metodin uusien lukemiselle, on epäilemättä käynyt niin, että metodiin ja sen sisältämiin teksteihin on jo prosessin tässä vaiheessa ilmaantunut muutoksia.

Käsillä olevan luvun funktio on toisin sanoen eksplikoida nämä muutokset ja kehittää niitä vielä pidemmälle. Tämän periaatteen valtaamana palaan jo havaittuihin yhteyksiin ja eroihin kohdetekstieni välillä. Samalla painottuu tämän peililuvun yhteys ja ero edeltäviin lukuihin. Näemme ja tunnustamme työn vertailumethodin taustalla vaikuttaneen lukemisen, jota tekstien

ikäjärjestys sen paremmin kuin tehty kohderajauskaan ei kahlitse. Kaikki aiemmin sanottu uhkaa siis tuhoutua ja muuttua toiseksi, mutta tähän on tietysti tähdättykin.

6.1. Kieli, äänet ja sanat

Cortázar on nähdäkseni osoittanut, ettei yhteiskuntakriittisesti ajatellun subjektin ja kirjallisuuden subjektien välille voida noin vain vetää yhtäläisyysmerkkejä. Ajatellaan vielä Alina Reyesin ja tämän kaksoisolennon kohtaamista. Rikasta Alina Reyesia voidaan katsoa kuvattavan subjektina, kuten yleensä yläluokkaa, ja tämän köyhän vastinetta objektina, nähtynä, kuten tälle yhteiskuntaluokalle on luonteenomaista. Mutta kun otamme – kuten kirjallisuutta lukiessa täytyy – käyttöön kirjallisen tradition, lukemisen konventioiden varassa toimivan ymmärtämisen tavan, tässä tapauksessa kaksoisolennon, teksti muuttuu jo sinänsä todellisia poliittisia ristiriitoja koskevan puheen kriittistä analyysivälineistöä hylkiväksi. Alina Reyes, jota novellissa ei ole kuvattu ulkoisesti mitenkään, tietää kaksoisolentonsa kohdatessaan ”toistavansa naisen vierellä eleitä”. Me olemme katsoneet kaksoisolentoja peiliin niin monesti, että voimme helposti nähdä kaksi täysin samanlaista siinä, missä toista ei ole kuvattu lainkaan. Kirjallisuudessa näkeminen ja näyttäminen on monimutkaista ja toisenlaista kuin todellisuudessa. Kaksoisolentoluennassa Alinoiden sulauttaminen on alkanut jo lukemisen alettua.

Miksi tuo sulauttaminen alkaa, kuinka paljon siis tarvitaan kaksoisolennon syntymiseen? Vaaditaan vieras sana tai toinen ääni. ”Salaisissa aseissa” luomme yhteyden Ronaldin ja Babetten epämääräisistä viittauksista rakentuvan natsin ja Pierren mielessä puhutun vieraan sanan välille. Tämä yhteys on tietysti illuusio, jonka Cortázar meidän haluaa luovan pitäen samalla visusti huolta siitä, ettei häntä voida tästä syyttää. Lähtiessämme kaksoisolentolukemaan ”Salaisia aseita” voimme luulla, että pystymme helposti erottamaan Pierren ja vieraan äänet ja sanat toisistaan kerronnassa, mutta lopulta näin ei ole. Cortázar vaihtaa ovelasti esitystavassaan äänten paikkaa tiettyjen indikaattoreiden sisältä toisiin, erityisenä esimerkkinä sivulla 62 käsitelty repliikki, jonka puhujaa ei mainita, ja jonka yhtenä väistämättömänä tulkintana on kolmannen äänen ruumiillistuminen Pierren ja Michèlen kahdenkeskiseen tilanteeseen.

Toinen ääni puhui tuttuja sanoja uusin merkityksin Dostojevskin *Kaksoisolennossa*. Lisäksi Goljadkinille tekstin sisäiset tekstit muuntuvat lukijalle tuntemattomaksi jäävällä tavalla: ”Vahramejevin eiliseen kirjeeseen oli ilmestynyt joitakin uusia, ensi näkemältä epäselviä kohtia, joskin myöhemmin täysin käsitettäviä” (K, 157).

William Wilsonissa hänen oman nimensä toistuminen tekee jo valmiiksi vastenmielisestä nimestä päähenkilölle sietämättömän, ja lisäksi kaksoisolennon äänestä, tämän merkillisestä kuiskauksesta, tulee Wilsonin oman äänen ”kaiku”. Kun Wilsonin kaksoisolento yhtäkkiä ilmestyy hurjien juhlien aikana moittimaan tätä, moitteeksi riittää ääneenlausuttu nimi William Wilson:

Minua liikutti matalasti suhisevan äänen painokkaasti ilmaisema vakava moite; ja ennen kaikkea noiden muutaman yksinkertaisen ja tutun, mutta *kuiskatun*, tavun luonne, sävy ja *vire*, jotka toivat mukanaan tuhat toisiinsa kompastelevaa muistoa menneiltä ajoilta ja iskivät sieluuni kuin galvaaninen paristo (WW, 320).

Olennaista on siis, miten sanotaan, ei mitä sanotaan. Novellin lopussa kaksoisolento ei enää kuiskaa, ja tämän viimeiset, novellin päättävät sanat Wilson luulee voineensa puhua itse.

Hoffmannin *Paholaisen eliksiireissä* Medarduksen sisältä kumpuaa jatkuvasti tiedostamatonta puhetta, yhtäältä taivaallisen innoituksen antamaa ja toisaalta pirullista. Kuten ”William Wilsonissa”, jo Medarduksen sanomiksi todetut sanat singahtavatkin kaksoisolennon suuhun:

Silloin purskahdin hirveään nauruun, niin että jymisi hallissa ja käytävissä, ja huusin kauhistuttavalla äänellä: ’Mielettömät, tahdotteko ottaa kiinni kohtalon, joka rankaisee rikollisia ja syntisiä?’ He jäivät kuuntelemaan, ja joukko pysähtyi kuin lumottuna portaille. En tahtonut enää karata, vaan astua heitä vastaan julistaen Jumalan kosta rikollisille jyrisevällä äänellä. Mutta – mikä hirveä näky – edessäni seisoivat Viktorinin verinen hahmo, enkä minä, vaan hän oli lausunut nuo sanat. (PE, 83.)

Ajoittain Hoffmann testaa Medarduksen puheen lähteen epäselvyyttä tälle itselleen myös koomisena keinona puhujan alkaessa matkia itseään ja toistaa omaa nimeänsä:

Vihdoin huusi hyvin hiljainen, mutta ruma, käheä ja änkyttävä ääni lakkaamatta: ”Me-dar-dus! Me-dar-dus!” [...]

Nyt kaikui ääni sisäissäni kumeana ja ikään kuin tutuna. Olin kuullut sen jo ennen, kuitenkin en, kuten nyt tuntui, niin katkonaisena ja änkyttävänä. Luulin kauhuissani kuulevani omaa ääntäni. Vastoin tahtoanikin, ikään kuin haluaisin koettaa, oliko tosiaan näin laita, änkytin matkien: ”Me-dar-dus... Me-dar-dus!” (PE, 182–183.)

Vieraan äänen ja toisen sanan sekamuotona toimii ”Kaukainen”, jossa Alina Reyes muuntaa tutut sanat kielipeleissään ja kehittää niin itselleen kuin lukijoillekin totaalisen vieraita tekoukaran sanoja. Kuten Lehtolan (2005, 50) analyysissa mainittiin, kaksoisolento ei puhu. Ne rekisterivaihdokset, joita novellissa tapahtuu ovat Alinan omia, vain lopun kolmannen persoonan kertoja jää epäselväksi ääneksi. Lopetuksen liukuminen asiallisesta ulkopuolisen tarkkailijan sävystä sanattomaan, ekstaattiseen mielenliikutukseen, jossa joet laulavat ja linnut vapautetaan lentoon, on kuitenkin havaittavissa. Jos lukija olettaakin ulkopuolisen esityksen alkaessa saavansa objektiivisen selonteon myöhemmistä vaiheista, kovin toisin käy; tapahtuu jälleen uusi rekisterinvaihdos toisen sisällä, kielen muuttumista toiseksi ei voi välttää.

Kaksoisolento kirjallisuudessa saa peilisymboliikan rinnalle auditiiviset sekä verbaaliset heijastumat, sanojen ja äänten kaiut. Ilmiö ei kirjallisuudessa ole epätavallinen, voidaan oikeastaan sanoa sen olevan kirjallisuuden kielen ytimessä. Kirjallisuuden kieli on *unheimlich*, tuttu kaikessa vieraudessaan. Se on monimerkityksistä, merkitysten siirrot tapahtuvat uusista lukemisen tavoista riippuen aina eri tavalla ja saavat näin uudet asemansa. Kertomuksen teoriassa kertojan, henkilöhahmojen ja muiden tekstiä pilkkovien metaforisten agenttien avulla kieleen tuodaan moniäänisyyttä, mutta tuota moniäänisyyttä myös tasoitetaan.

Dorrit Cohn katsoo sisäisen monologin esittämisessä ensimmäisen ja toisen persoonan pronomien olevan usein vapaasti keskenään vaihdettavia, vaikka subjekti on sama. Normaali kieliasetelma, jossa ”sinä” viittaa puhuteltavaan ja ”minä” puhujaan, romahtaa, henkilöt risteävät ja kumpikin pronomini sisältää itsessään toisen. Paradoksaalinen johtopäätös on, että ”kun monologin kielioppi eniten muistuttaa dialogia, sen semantiikka on luonteeltaan eniten monologista”. (Cohn 1978, 90.) Cohn assosioi analysoimissaan Leo Tolstoin ja James Joycen teksteissä toisen persoonan muodon omantunnon ääneen, ja löytää vahvistuksen Freudin ajatukselle tuon äänen rakentumisesta sisäistetyn vanhemmuuden tai muun auktoriteettihahmon äänen kautta. (emt., 91.)

Ilmiö on tuttu jo ”William Wilsonista”, joka epäilemättä on vaikuttanut myöhemmän monologimuodon kehittymiseen dialogiksi omantunnon kanssa. Freudin yksisuuntaisen auktoriteettiään sisäistymisen rinnalla (minkä myös havaitsimme ”William Wilsonissa” omantunnon ruumiillistuttua nimenomaan koululaitoksessa) tulee huomata, että Wilsonin kaksoisolento syntyy myös koulutovereiden keskuudessa, on itsekkin yksi näistä tovereista.

Hierarkisoivan auktoriteettiasetelman ohelle Poe rakentaa myös vertaisryhmän merkitystä sisäisen äänen lähteenä.³²

Kaksoisolento ei siis rajoitu tapauksiin, jossa meille kuvataan kaksi ulkomuodoltaan täysin samanlaista henkilöahmoa, eikä edes implisiittisempiin kaksoisolentosuhteisiin, kuten sukulaisuuteen, vaan termin funktiona on erilaisten kielten ja äänten peilaamisen ymmärtäminen. Siksi kaksoisolentoa lukemisen metodina voi käyttää tuomaan selkeyttä monenlaisiin teksteihin.

Päiväkirjaa kirjoittaneella Alinalla oli leikkikalunaan kieli, joka voidaan ymmärtää vallankäytön välineeksi. Kuten todettiin, kieli ei pysy vallanpitäjän hallussa. Kieltä uhkaavammaksi käy kieleton, hahmottomaton ja tuntematon, sekä vieras kieli, joka kammottaa vieraudellaan ja käsittämättömyydellään, olemalla saavuttamattomissa olevaa kommunikointia. ”Salaisten aseiden” ainoassa kohdassa, jossa todetaan suoraan (mystisenä ja selventämättömänä pidettävä) kahden välinen yhteys, sanotaan Pierren kasvoille hallusinaationkaltaisesti ryöpsähtävistä kuivista lehdistä: ”Ne eivät olleet sanoja, eivät myöskään mielikuvia: vain jotakin joka oli heidän välillään” (SA, 171).

Af Ursin on havainnut, kuinka ”Salaisten aseiden” hallitseva aikamuoto preesens vaihtuu ajoittain futuuriin. ”*Ahora voy a pensar en ti, querida, solamente en ti toda la noche*” (Cortázar 1986, 218). Suomennoksessa futuurimuoto on – ymmärrettävistä kielellisistä syistä – tasoittunut preesensiksi: ”Nyt ajattelen vain sinua, rakkaani, vain sinua koko illan” (SA, 171). Af Ursinille (2004, 54) ”aikamuotojen sekoitus aiheuttaa hämmentävän tunnelman; aika liikkuu jatkuvasti”.

Yhtäältä voimme kysyä, onko ilmaisu kuitenkin hämmentävän erikoinen. Vaikka kyseessä on futuuri, ”nyt” viittaa mielestäni melko luontevasti käsillä olevaan yöhön, sekä aikomuksen hetkeen. Toisaalta tämä luontevuus avautuu kirjallisuuden kielen konventioista käsin. John Harvey huomauttaa aikamuotojen ankaruuden antavan merkityksellisellä tavalla myöten kirjallisuudessa. Erityisesti Harvey huomauttaa ”nyt”-sanon käytön – oikeamman ”silloin”-sanon sijasta – menneen aikamuodon keskellä tuovan mukaan samanaikaisuutta. (Harvey 2006, 81.) Tämä tendenssi on pikemminkin sääntö kuin poikkeus kirjallisuudessa, ja myös muista kohdeteksteistämme voimme pikasilmäykselläkin heti paikantaa tällaisia kohtia. ”Nyt herra Goljadkin ei enää malttanut mieltään vaan työnsi väijytyspaikastaan pienenpienää nenänpäätänsä – työnsi sen esiin ja veti heti takaisin kuin joku olisi pistänyt sitä nuppineulalla” (K, 165); ”Suuri peili – siltä se ensin siinä sekavassa tilassani näytti – oli nyt siellä missä ei ollut aikaisemmin näkynyt mitään” (WW, 329).

³² Jatkovertailu koulumiljööseen sijoittuvien teosten – esimerkiksi ”William Wilsonin” ja Joycen *Taiteilijan omakuva nuoruuden vuosilta* -romaanin (1914–15) – kesken olisikin kiinnostava kohdentaa auktoriteetti- ja vertaissuhteiden merkitykseen henkilöahmon sisäisen äänen kehittymiselle.

Tärkein kysymys liittyen preesensin käyttöön ”Salaisissa aseissa” liittyy nähdäkseni sen subtekstin rakentamisen edellytyksiin. Menneisyys, joka meille avautuu nykyhetken kautta, on elossa nykyhetkessäkin. Ja kuten menneisyys palaa nykyhetkeen, myös nykyhetki ulottuu tulevaisuuteen. Kirjallisuuden kielen tendenssiksi voidaan olettaa samanaikaistaminen, preesensiin lähentäminen, myös Cortázarin kaltaisen aikamuotokokeilijan tapauksessa.

Cortázar poikkeaa myös esitystavoillaan edeltäjistään. ”Kaukaisessa” käytössä oleva päiväkirja on prosessimainen ja jaksollinen muoto, jonka valitsemisen taiteelliseksi päämääräksi Lorna Martens (1985, 26) määrittää ”välittömyyden vaikutelman ilmaisemisen, henkilöahmon kehityksen esittämisen, teeman variaatioiden synnyttämisen, dramaattisen ironian kontekstin luomisen ja niin edelleen”. Kaksi ensinmainittua lienevät ”Kaukaisen” tapauksessa tärkeimmät seuraukset. ”Salaiset aseet” on preesensissä etenevän kerrontansa vuoksi myös asetettavissa ”välittömyyden vaikutelman” piiriin.

6.2. Uusi allegoria

Cortázarin ”Kaukaisesta” muotoutui suuri kertomuksellinen metafora. Sen merkitysten siirtäminen jäi lukijan harteille, sen kielen figuratiivisuuden aste ja suunta siis muodostui lukijuuden ongelmaksi. Myös kielen ilmimerkitykset problematisoitiin; ratkaisemattomaksi jäi, onko kyseessä tarina telepatiasta vai toisenlaisesta ”noituudesta”, kaksoisolennon manaamisesta maailmaan kielen avulla, vai kenties vielä jostain muusta. Loppukohtauksessa tarina ja kerronta konvergoituivat, kun tekstistä tuli yhtä aikaa lukea fokalisaation vaihdos (siirtymä kerronnan tasolla) ja mielten paikanvaihto (siirtymä tarinan tasolla). Poen ”William Wilson” puolestaan näyttäytyi allegoriana omastatunnosta, tai laajemmin, henkilöstä, joka ei ole integroinut omantunnon moraalikoodia itsetietoisuutensa piiriin, vaikka se hänessä vaikuttaakin. Mutta merkitseekö allegorisuus väistämättä tekstin monimutkaisuuden tasoittamista?

Katsotaan yhtä metaforisuuden liikkumatasoa Cortázarin novellissa. Alina Reyesin rakentama nimianagrammi on ilman aukijäävää loppuaankin metaforinen. Se, että Alina Reyes ”on kuningatar” tarkoittaa yhtäältä hänen kokemustaan omasta ”majesteetillisesta tahdonvoimastaan”, toisaalta Alinan šakkivertausten kautta avautuu myös mahdollisuus tulkita Alinan hahmo pelinappulana. Kohdetekstiemme yhteydessä tulkintaa voidaan ajaa jälleen

Hoffmannin suuntaan, kysymykseen siitä, ovatko henkilöhahmot salaperäisten voimien ohjaamia leikkikaluja vai omavaltaisia toimijoita.

Tässä yhteydessä voimme ajatella Poen selvästi vihjaavan omantunnon allegoriseen merkitykseen, mutta toisaalta ajavan lukijaa myös määrittämään omaa käsitystään tästä ilmiöstä. Allegoristen sisältöjen ei toisin sanoen tarvitse olla lukittuina tekijän täysin hallitsemiin ”totuuksiin”. Voimme ottaa todesta kertojan pyynnöt:

Soisin [kanssaihmisteni] uskovan, että minua ovat jossain määrin orjuuttaneet olosuhteet, jotka eivät ole ihmisen hallittavissa. Toivon heidän kaivavan selonteosta, jonka nyt aion antaa, edes pienen *kohtalon* keitaan erehdysten erämaiden keskeltä. (WW, 307.)

Lisäksi Poe tuntuu nyt lukiessamme jo korostavan allegorisuutta liki yli äyräidensä: ”Moralistille on tarpeetonta lisätäkään, että Wilson ja minä olimme erottamattomat kumppanukset” (WW, 313). Moralistin täytyy tietysti olla hyvä lukija, jotta omantunnon erottamattomuus ihmisestä löytyy tekstistä, mutta tässä on myös piikki ankaraa moralismia kohtaan: ylenpalttinen moralisointi on taipuvaista suuntautumaan ulos- eikä sisään päin. Samoin tärkeä allegorinen sisältö, kaksoisolennon erottaminen Wilsonin huonoluonteisesta suvusta, on jo sisäänkirjoitettu sanottavien asioiden listaan: ”Olen aiemmin sanonut tai minun olisi ainakin pitänyt sanoa, että Wilsonilla ei ollut vähäisintäkään tekemistä minun sukuni kanssa” (emts.)

Oli kaksoisolento siis ankaran metaforinen tai allegorinen, sen väistämätön liikkumatila yhdessä suunnassa on monesti ääneenlausuttu kysymys vapauden ja kohtalon suhteesta; kysymys, joka lankeaa lukijalle.

Palataan keskusteluun luvussa 2.3. tyrmäämäni Todorovin kanssa – oikeastaan Todorovin tyrmäsi paha kaksoisolentoni (Rassi 2005, 140), mistä tietysti pitää kantaa vastuu. En ole valmis täysin yhtymään Todorovin tapaan lukea allegorisesti, yritän kuitenkin ymmärtää sitä ja perustella sekä täsmentää omaa allegorista lukutapaani Todorovin kautta. Allegoria on jatkuva merkityksensiirto, jossa tekstin osat lokahtavat paikalleen kokonaan uudessa viitekehyksessä. ”William Wilsonin” tapauksessa kaksoisolento muuttui omaksitunnoksi, tämän kuiskaava ääni merkitsi omantunnon taka-alaistumista päähenkilön tajunnassa, koulurakennus avautui mielen jakautumisen kuvaksi ja niin edelleen. Mutta samalla – ja tämä on kaikkein olennaisinta – mikään ei muutu. Meillä on yhä päähenkilö William Wilson, paheiden ja moraalittomuuden leimaama ihminen, joka seikkailee oman maailmamme paikoissa. En pidä ”William Wilsonia” ”epäröivänä” allegoriana, mutta en myöskään puhtaana allegoriana, itse asiassa puhdasta

allegoriaa ei ole olemassa. Tekstiä, jossa ensisijaiset merkitykset katoavat täysin ei ole olemassa. Otetaan esimerkki George Orwellin *Eläinten vallankumouksesta* (1945), nykyajan eläinfaabelista, jonka voidaan helposti katsoa kuvittavan 1900-luvun sosialististen valtiokokeilujen epäonnistumista. Teoksessa ihmiset vertautuvat valtaapitävään luokkaan, joka poistetaan yhteiskunnasta, mutta lopulta vallankumouksen johtajat, teoksessa siat, muuttuvat tämän valtaeliitin kaltaiseksi, siat ihmisiksi. Karju Majuri, vallankumousagitaattori, toteaa kumoukseen kiihottavassa puheessaan muun muassa näin:

Ihminen. Ihminen on ainoa todellinen vihollisemme. Jos Ihminen poistetaan näyttämöltä, nälän ja ylenmääräisen työn pohjimmainen syy on iäksi kaikonnut. –
Ihminen on ainoa luontokappale joka kuluttaa tuottamatta. (Orwell 1945/1969, 13.)

Kun luemme ”puhtaan” allegorisesti, voimme vaihtaa sanan ”ihminen” tilalle sanan ”yläluokka”, ja ”luontokappaleen” tilalle sanan ”ihminen”, mutta eivät tekstin merkitykset suostu tähän pysähtymään. Voidaan lukea kirjaimellisesti: ihminen on itse itsensä pahin vihollinen (kaksoisolento vilahti jossakin); voidaan lukea kirjaimellisen ja figuratiivisen välissä: vallan keskittyminen on luonnollista, hierarkioita muodostuu myös luonnossa; tai: ihminen, yksi luontokappaleista, on vieraantunut luonnosta tuottamaan luonnolle vierasta ja vihamielistä kulttuuria.

Lopulta erimielisyyteni Todorovin kanssa palautuu siihen, että Todoroville puhdas allegoria merkitsee ainutlaatuista kirjallisuuden muotoa, jossa tekstin merkitys on lukittu puhtaasti toissijaiseen merkitykseen. Kun Todorov toisaalta toteaa, että hän vastustaa kuvan (*”image”*, Todorov 1970/1975, 144) redusoimista ”merkitsijään, jonka merkitty on käsite”, ja että lukijalla on aina vapaus lukea allegorista merkitystä vastaan (emt., 65), sisältyy nähdäkseni jo hänen omiin käsityksiinsä kirjallisuudesta puhtaan allegorian kritiikki.

Todorovin mukaan yliluonnollinen on olemassa vain kielessä, sitä pidetään yllä kielellä. Totta, mutta se traditio, jossa suoraan ilmaistaan yliluonnollinen, on elänyt niin pitkään, että tätä ei tarvitse enää sanoa suoraan. Pidän usein toivottavana, ettei sitä sanota. Mitä vähemmän kauhun lähde – yliluonnollista tai mitä tahansa kammottavaa – näytetään tai esitetään, sitä kammottavammaksi käy se tunnelma, jossa kauhun lähteen ilmestyminen on koko ajan mahdollista. Yliluonnollista on kirjoitettu niin pitkään, että se on aktualisoitunut – kuten ”Kaukaisessa” toinen Alina Budapestiin – ja lukijana koen eläväni aikaa, jossa kielen takaisen,

sanomattoman olemassaolo on kaikkein pelottavinta. Todorovin (1970/1975, 156) määritelmä kirjallisuuden paradoksista – sanoja, jotka merkitsevät enemmän kuin sanat – alkaa kääntyä muotoon, jossa sanojen ja niiden kaikkien lisämerkitysten lomassa on tyhjiyttä, sanomatonta, joka merkitsee kaikkein eniten. Todorovin (emt., 160) näkemys, jonka mukaan ”psykoanalyysi on korvannut (ja niin muodoin tehnyt tarpeettomaksi) fantastisen kirjallisuuden”, pitää varmasti osittain paikkansa. Cortázarin lukemisen jälkeen kuitenkin totean, että psykoanalyysin ja muiden maailmasta taikaa syövien diskurssien vaikutus voi olla myös päinvastainen. En vastusta psykoanalyysia tai mitään ajattelun muotoa, paitsi sellaista, joka yrittää riistää kirjallisuudelta sen anarkistisen vallan käsitellä mitä ilmiötä hyvänsä juuri kuten se haluaa.

Merkittävä yhtymäkohta lähdekirjallisuudessa on, että John Herdman ajoittaa kaksoisolennon asettumisen ”rappion” asemaan 1800-luvun lopulta alkaen, ja samalta ajalta Tzvetan Todorov löytää viimeiset ”esteettisesti tyydyttävät esimerkit” tutkimastaan (tai oikeammin: rakentamastaan) fantastisen genrestä. Tässä työssä en ole ottanut, enkä tule ottamaan erityistä kantaa fantastiseen genrenä tai muuhunkaan geneeriseen ongelmaan. On kuitenkin huomattava, että niin Todorovin fantastisen katoamista kuin Herdmanin kaksoisolennon rappiotilaan astumista yhdistää käsitys tietynlaisesta epäröivän synteetin jakautumisesta, mikä aiheutuu tieteellisen psykologian eriytymisestä suhteessa kirjallisuuden psykologisuuteen. Mutta kenties jossain viettien ja voimakkaiden tunteiden liepeillä liikkuu se ihmismielen alue, jossa vielä Cortázar ammentaa vanhan tradition voimasta.

6.3. Eliksiirit ja aseet

”Salaisten aseiden” yhteydessä päädyin takaisin Hoffmannin *Paholaisen eliksiirien* transsendentaaliseen hulluuteen, ja kysymään af Ursinin esittämän mimeettisen ihmisen yhteyttä kysymyksiin vapaasta tahdosta ja pimeiden voimien leikkikalusta. Pierren onnettomuus aiheutuu, kuten Alina Reyesin tapauksessa, oman ympäristön salatusta ja tuntemattomasta luonteesta, mutta Pierre tiedostaa tämän asian. Vaikka Pierre ja Michèle ovat läheisiä, Pierre huomaa kaiken olevan ”epämääräisen outoa ja ettei hän tiedä mitään Michèlestä” (SA, 167). Ja ”kun Michèlestä ei kerran tiedä mitään, riittää kun on hetken verran näkemättä häntä, ja tyhjiö täyttyy tahmean katkeralla hyytelöllä” (SA, 167–168). Sama ongelma vaivaa myös lukijaa Pierren tapauksessa,

sillä tämän menneisyydestä ei kerrota juuri mitään, esimerkiksi mitä hän teki sota-aikana, kun Michèle koki omat järkytyksensä. Zunilda Gertel on havainnut erään Cortázarin novellin – ”La noche boca arriba” (1956) – analysoinnin yhteydessä tarkkanäköisesti erään cortázarilaisen kaksoisolennon ominaisuuden: ”kaksoisolento on ehdottomasti tosi ja kouriintuntuvampi kuin haltijansa” (Gertel 1981/1985, 316).³³ Cortázarin kohdalla onkin hankalaa puhua Hoffmannin tapaan tahdottomista olennoista, jotka astuvat päähenkilöiden tielle. Cortázarin tendenssinä on kiepsauttaa arki fantastiseksi, antaa käsittämättömän ja hahmottoman muuttua todellisemmaksi kuin arkinen todellisuus.

”Salaisten aseiden” analyysin lopuksi rakensin analogiaa toisaalle *Paholaisen eliksiireihin* taivuttamalla sukusaagan cortázarilaiseksi sukupuolisaagaksi, kysymykseksi tahdon vapaudesta ja seksuaalisten turhautumien voimasta vapauttaa jotain muutoin kuolleena lepäävää. Yhteys ulottuu syvemmälle, käsiteltyjen tekstien joukossa mainitut ovat sukua seksuaalisen himon keskeisyyden kautta. Medarduksen maallisen himon kohteena on Aurelia; he ovat sukulaisia, vaikka tämä paljastuu Medardukselle verrattain myöhään. Inestinen suhde ei ole niin epätavallinen tässä yhteydessä kuin voitaisiin nykyhetkestä katsoen luulla – myös M.G.Lewisin *The Monkissa* esiintyi sama ilmiö – ja lisäksi koko suvun tarinan pakeneminen aktuaalista merkitystään kohti Medarduksen sisäistä kamppailua vähintään ongelmallistaa tämän suhteen konkreettisuutta. Esimerkkinä tästä sisäistä kamppailua korostavasta puolesta: kun Medardus pistää veitsellään Aureliaa, ja otaksuu murhanneensa tämän (*PE*, 231), paljastuukin myöhemmin, että hän on vain pistänyt itseään käteen (*PE*, 252).

Pelkkänä itserakkautena tai itseen kohdistuvana seksuaalisuutena ei tätä tekstin elementtiä kuitenkaan tule tarkastella. Medardus toteaa kertomuksena lopulla, että ”Aurelian ilmestyminen rippituolin luo teki minusta lopullisesti rikollisen”. Tämän synnillisen himon syttyminen langetetaan yksin kaksoisolennon syntymisen kanssa: ”Vahingoniloisena saatana kiinnitti minut kirottuun mieheen, jonka olemukseen oman minuuteni täytyi tunkeutua, samoin kuin hänkin henkisesti vaikutti minuun”. Samalla pidetään loppuun asti paradoksaalisesti voimassa auttavasti reaalista selitystä Medarduksen veljestä tämän kaksoisolentona, mikä ei kuitenkaan ole vailla mystiikkaa ja yliluonnollisuutta: ”Näin oli tuo häpeällisessä synnissä syntynyt veljeni se paholaisen elävöittäjä voima, joka syöksi minut mitä hirmuisimpiin rikoksiin [...]”. (*PE*, 321.)

Aurelian murhaaja, jonka Medardus tunnistaa kaksoisolennokseen, tekee veritekonsa ”parissa tuokiossa”, ja katoaa jäljettömiin. Kuoleva Aurelia toteaa Medardukselle monimielisesti, hyvän

³³ ”La noche boca arriba” -novellin kulttuuriteoreettinen analyysi Veera Lehtolan (2005, 71–86) tutkielmassa. Samassa työssä myös saman tekijän erinomainen suomennos novellista (120–124).

ja pahan voimat ristiriitaisesti yhdistäen: ”Mielipuoli hullu, jonka paha vihollinen houkutteli luulemaan, että hän oli sinä ja että hänen täytyi lopettaa, mistä sinä olit aloittanut, oli taivaan välikkappale, jonka kautta sen päätös tuli täytetyksi” (*PE*, 319). Taivaan päätös viittaa Aurelian ja Medarduksen rakkauteen ”tähtien tuolla puolen” maallisen himon sijasta, ja vahvistaa Medarduksen uskoa Aurelian kuolemasta ”rakkauden vihkimisjuhlan”, jonka Medardus on jo aiemmin maininnut (*PE*, 170).

Käsissämme on monenlaisia elementtejä. Kaksoisolento toimii nopeasti, ”parissa tuokiossa”, joiden aikana päähenkilö ei ehdi tehdä mitään, mikä on tuttu toistuva ilmiö myös Dostojevskin *Kaksoisolennossa*: ”tärkeintä se, että kaikki tämä tapahtui tuokiossa: epäilyttävän ja vahingollisen herra Goljadkinin toimien nopeus oli todellakin ihmeteltävää!” (*K*, 154). Päähenkilö itse on ikään kuin tiedottomana ja poissaolevana toisen minänsä toimiessa. Kaksoisolentolukijan on helppo ajatella Medardus itse murhaajaksi, Aurelian tappamista hän on yrittänyt aiemminkin. Romaanin loppu antaa tälle surmalle kummallisesti ylevän, suorastaan jumalaisen sädekehän. Jos luemme Poen ”William Wilsonin” päätöstä vielä kerran tässä yhteydessä, voimme ajatella myös Medarduksen murhaavan osan itsestään, omantunnon sijaan kuitenkin seksuaalisuutensa. Toteutamme allegorisoivaa luentaa, jonka ohella tulee muistaa, että kyseessä on myös onneton rakkaustarina, jonka palauttaminen vain yhden henkilöhahmon mielen kuvitukseksi on liiallista redusointia.

6.4. Cortázar kävi jo täällä

Robert Kiely tekee teoksessaan *Reverse Tradition* (1993) tietoisesti sitä, mitä tiedostamattamme teemme jatkuvasti ja minkä myös tämä luku paljastaa: lukee vanhoja tekstejä uusien kautta. Kielyn näkyvän anakronistisen lukemisen sijaan olen antanut ilmiön väistämättömyyden olla näennäisen piilossa. On kuitenkin selvää, että tämä työ esittää kaikkien kohdetekstiensä yhteispeliä, ja vain tästä leikistä syntyviä historiallisen kehityksen mahdollisia kulkuja. Asiaa vaikeuttaa se, että tässä on toimittu tutkimuksen esittämisen ehdoilla; kohdeteksteistä on esitetty havaintoja, jotka kuljettavat työn juonta eteenpäin. Historiallisuus taipuu siis käsittelyjen konvergoitumiseen tähtääväksi tulkintojen mielekkyyden palvelijaksi. Kohdeteksteissä on tietysti havaittu eroja, mutta ei voi käydä selväksi, ovatko näiden erojen paikat olleet jollain tavalla

merkittyinä vanhoissa teksteissä ennen uusien mukaantuontia. Katsotaan erästä jo liki klassista esimerkkiä.

Kaksoisolennon yhteydessä on todella vaikeaa olla ottamatta vakavissaan Jorge Luis Borgesin (1969/1993, 221) ääneenlausumaa ajatusta siitä, että ”jokainen kirjailija luo omat edeltäjänsä”, vieläpä kun esimerkkitapauksena on Franz Kafka. Goljadkinin palvelija Petruška – siis Pjotr – on päähenkilölle tietynlainen omantunnon ääni hänkin. Lacanilaista isän nimen merkityksen kehittelyä voisi psykologisesti harjaantuneempi tulkitsija viedä pidemmälle, kaikuhan Jakov *Petrovitš* Goljadkinissa selvästi palvelijan nimi isän nimenä, ja juuri tämä palvelija-omatunto moittii Goljadkinia kahdentumisesta, mitä ”hyvät ihmiset” eivät koskaan harjoita. Goljadkin pitää myös esimiehistöä isänään, muun muassa nimetöntä ”hänen ylhäisyyttään”, ja uskoo kohtalonsa näiden huomaan.

Kafkan romaanissa *Linna* (1926) tai novellissa ”Blumfeld, vanheneva poikamies” (1915) esiintyvät palvelijat tai alamaiset (*Linnassa* teemaan sopien vieläpä täysin yhdennäköisiä) eivät tottele isäntäänsä, tietävät aina tätä enemmän, ja asettavat oikeastaan itsensä herran ja herransa palvelijan asemaan. Tätä kautta löytyy *Kaksoisolennosta* vielä suoranainen vastine mainittujen Kafka-tekstien palvelijoille tai nuorille virkamiehille, Goljadkinin kaksi nuorta kollegaa, joiden kohtaaminen on Goljadkinista hyvin kiusallista. Goljadkinin ja kollegoiden suhde saa kafeinamaisen, mielivaltaisen ehdottoman lain kaiun: ”Kohteliaisuutta noudatettiin luonnollisesti kummankin puolen; sydämellisempää lähestymistä ei tapahtunut eikä voinutkaan tapahtua” (K, 33).

Lukemattomia esimerkkejä voidaan tarjota Kafkan teoksista, jälleen muun muassa *Linna*, joissa juureton päähenkilö joutuu kasvottoman ja käsittämättömän byrokratian armoille, uskoo siis tavallaan kohtalonsa sen huomaan, kun ei muuta voi. Historiallista kuria ja järjestystä arvostava tutkija voisi tietysti jättää Kafkan mainitsematta tässä yhteydessä, mutta tämä kävisi mielestäni pahimmanlaatuisiksi valheeksi. Sitä nimenomaisesti kafkamaista tunnelmaa, joka *Kaksoisolennosta* lukijalle huokuu, ei voida pyyhkiä pois. Kafkan anakronistinen läsnäolo Dostojevskin tekstissä muistuttaa vieläpä kiusallisesti ”William Wilsonin” tilannetta, jossa valot sammuvat, kaksoisolento astuu sisään ja ”voimme vain *tuntea* hänet keskuudessamme” (WW, 324).

Cortázar peittää käsitellyissä teksteissä jälkensä huolellisesti. Hän ei koskaan sano ”kaksoisolento”, ei koskaan esittele meille suoraan kahta samannäköistä, eikä rakenna

sukulaisuussuhteita³⁴. Kuitenkin ”Kaukaisessa” havaitsimme Cortázarin hyödyntävän edeltävän tradition käyttämää valheellisesti ylemmydentuntoista päähenkilöä. Poen William Wilsonin itsepäisyys, oman tahtonsa varassa oleminen ja elämänsä herruus jää alisteiseksi omatunto-kaksoisolennon tahdolle. Hoffmannin Medarduksen ensimmäinen synti, ylpeys, paljastuu tälle muiden henkilöiden peilatussa raivostuttavasti hänen ylimielistä riemuaan (313–314). Goljadkin väheksyy jokaista kanssaeläjänsä: tohtori Rutenschpitz on ”äärimmäisen typerä”, työtoverit hirttosilmukoita, nulikoita, älyltään nyrjähtäneitä ja ties mitä.

Lisäksi ”Kaukaisen” Alina kirjoittaa kaksoisolentonsa, ja niin tekevät myös *Paholaisen eliksiirien* Medardus ja ”William Wilsonin” päähenkilö. Alinan matka ei kuitenkaan suuntaudu omaan menneisyyteen, vaan pois itsestä, eikä kyseessä ole katumusharjoitus, vaan päiväkirja.

Näin Alina Reyesin olevan erossa ympäristöstään ja kokevan sosiaalisen luokkansa toiminnot tyhjänpäiväisinä. Tämä on toisaalta ainoa näkökulma, joka näistä asioista esitetään, tyhjä luettelomaisuus, jonka takana himoitaan todellista kokemusta, kylmyyttä, väkivaltaa ja räsytystä. Tulkinta ei ratkea yksiselitteisesti esimerkiksi Kivimäen (1991, 111) Hoffmann-tulkinnassaan esittelemään ajatukseen väärässä paikassa olemisesta yksilön kannalta, vaan voi vielä kääntyä takaisin tekstin ilmitasolle: yläluokkaisen roolin esittäminen laukaisee halun paeta tätä roolia. Vapaan tahdon ja demonisten voimien ohjailun kysymys tuli kaikkein lähimmäksi mitä arkisinta vastinpariaan: yksilön omavaltaisuutta suhteessa yhteisön vaikutukseen. Tämä jännite on tietenkin koko yksilöiden yhteisön perusta. Olen keskittynyt tähän mennessä henkilöhaamoihin yksilöinä, mutta Cortázarin ajamana on syytä tutkia vielä tarkemmin näiden henkilöhaamojen ympäristöjä.

Palataan Bahtinin (1963/1991, 78) näkemykseen, että Dostojevskia sankari kiinnostaa paitsi näkökulmana itseensä, myös maailmaan, ”ihmisen merkitys- ja arvopositiona itseensä ja ympäröivään todellisuuteen nähden”. Kirjallisuudessa – kuten todellisuudessaakin – on välttämättä kyse subjektiivisesta kokemuksesta tai havainnosta. Tämä puoli on kaksoisolennon matkassa korostunut. Mutta koska todellisuudessa eletään yksilön ja yhteisön jännitteessä, havainnot ja kokemukset saavat aina merkityksiä koskien myös jotakin yksilön ulkopuolista. Kokemus tai havainto kaksoisolennosta tapahtuu sekin aina jossakin yhteydessä ja ympäristössä.

³⁴ Tämän Cortázarin kyllä tekee toisaalla. *Salaiset aseet* -kokoelman käynnistävä novelli ”Kirjeitä mammalta” on kahta tarkastelemaamme novellia selkeämpi tarina paikan valtaavasta kaksoisolennosta. Novellissa kuolleen veljensä morsiamen nainut mies saa ulkomailla asuvalta äidiltään kirjeitä, joissa annetaan ymmärtää veljen olevan yhä elossa, ja aikovan matkustaa pariskunnan luokse. Vaikka pariskunta teeskentelee pitävänsä äitiä dementoituneena, kuollut veli astuu kuitenkin tavallaan heidän elämäänsä menneisyyden tukahdutettujen traumojen noustessa pintaan. Vaikka novelli enteilee herkullisesti ”Salaisten aseiden” kuolleiden henkiinheräämistä, sen käsittelyn poisjättö leipätekstistä on määrätystä traditioyhteyden selkeydestä aiheutuva tietoinen valinta.

Karl Miller havaitsee suoran viittauksen kahteen Gogolin novelliin samassa yhteydessä. Goljadkin on ensimmäistä kertaa törmännyt kaksoisolentoonsa Pietarin yössä, seuraa tätä kotiinsa, jonne kaksoisolento menee edeltä, ja portaissa kulkee niin lähellä tätä, että ”seuralaisen päällystakin helma kosketti pari kolme kertaa hänen kasvojaan” (K, 71). Kuten englanninnoksessa, myös alkutekstissä päällystakki koskettaa nenää: ”*daže raza dva ili tri podol šineli neznakomtsa udaril ego po nosu*” (Dostojevski 1846/1972, 143). ”Päällysviitan” Akaki Akakievitš on yksinäinen hahmo, jolle uusi päällysviitta merkitsee seuralaista. ”Nenän” Kovaljov on kollegiasessori, mutta ”antaakseen itselleen lisää merkittävyyttä ja kunniaa hän ei koskaan sanonut itseään kollegiasessoriksi, vaan majuriksi” (Gogol 1836/1959, 454). Kovaljov on turhamainen, rehentelee seurapiirillä, jossa liikkuu, mutta mikä tärkeintä, ”hän saattoi antaa anteeksi kaiken, mitä puhuttiin hänestä itsestään, mutta ei lainkaan, mikäli tölväistiin kunniaa tai arvonimeä” (emt., 465). Lisäksi Kovaljov päätyy ”siihen todennäköiseen otaksumaan”, että nenän katoamisen on aiheuttanut ”rouva Podtotšina, joka toivoi, että majuri naisi hänen tyttärensä. Kyllähän hän mielellään liehitteli tyttöä, mutta vältteli lopullista kosintaa.” (emt., 466–467.) Myös Goljadkin otaksuu, että Karolina Ivanovna on sotkeutunut kaksoisolennon tapaukseen.

Yhteys Kafkan ”Muodonmuutokseen” tuli ”Kaukaisen” kohdalla esille. Jos Gregor Samsa tuntee olevansa hyönteinen, hän on hyönteinen. Koska Alina Reyes on sosiaalisesti kaukainen, hänestä tulee konkreettisesti sellainen. Metamorfoosin yhteys kaksoisolentoon tuntui aktivoituvan vasta Cortázarin avulla, mutta ilmiöissä on tietysti ollut omia luonteitaan risteyttäviä muunnelmia aiemminkin. Kai Mikkonen katsoo Kafkan kirjaimellistavan Dostojevskin *Kellariloukon* (1864) kertoja-päähenkilön toiveet hyönteiseksi muuttumisesta (Mikkonen 1997, 200). Dostojevskin vahvaksi esikuvaksi asettuneen Gogolin tuotannossa erityisesti ”Nenää” on mielitty käsitellä metamorfoosin kautta. Voidaan ajatella, että dostojevskilaisen kaksoisolennon kasvosymboliikka on siinnyt metamorfoosin perinteestä: ”Nenän” otsikkoa, ja tietysti juuri tämän ruumiinosan merkittävää roolia novellissa, voi pitää viittauksena kenties tärkeimmän klassisen metamorfoositekstin *Muodonmuutoksien* (n. 8) tekijän Publius Ovidius Nason sukunimeen.

Vielä tulee mainita unen merkitys kaikissa kohdeteksteissä. Vaikka mikään näistä teksteistä ei anna ymmärtää päähenkilöidensä kokemuksia pelkäsi unennäöksi, jokaisessa kuitenkin sekoitetaan unen ja valveen välistä rajaa. Kun Goljadkin näkee unta, jossa Goljadkinit monistuvat, tämä tapaus seuraa häntä valveille. William Wilson kysyy: ”Enkö muka ole oikeastaan elänyt unessa? Ja enkö nyt muka tee kuolemaa maanpäällisistä unikuivista hurjimman

kauhun ja mysteerin uhrina?” (WW, 307.) *Paholaisen eliksiireissä* Medardus muistelee outoa unikokemustaan, jossa kaksoisolento hänelle ilmestyy:

Ihmeellistä kyllä, tämä uni alkoi ollessani tietoinen nukkumisesta; sanoin näet itselleni: onpa suloista, että nukahdin niin pian, ja nyt nukun sikeästi ja rauhallisesti, se virkistää minut täydellisesti, kunhan vain en avaa silmiäni. Mutta siitä huolimatta minusta tuntui kuin en voisi sitä välttää, eikä kuitenkaan uneni siitä keskeytynyt. Silloin avautui ovi, ja sisään astui synkkä hahmo, jonka kauhukseni tunsin omaksi itsekseni kapusiinimunkin puvussa, parrakkaana ja päälaki ajeltuna paljaaksi. (PE, 115.)

”Salaisten aseiden” Pierre kadehtii Michèleä siitä, että tämän painajaiset jäävät unimaailmaan, kun taas Pierrellä ne ulottuvat hereille ja sekoittuvat ”kadulta kuuluviin ääniin, ystävien kasvoihin, johonkin salaperäiseen joka tunkeutuu tavanomaisimpien askareiden keskelle” (SA, 173–174). ”Kaukaisen” Alina Reyes kommentoi tietoaan toisesta minästä: ”se oli uni, pelkkä uni, mutta miten se takertuukaan ja kummittelee valveillakin” (K, 23). Uni tuntuu pitävän kaksoisolentoa yhä tiukasti otteessaan, valvetilan ja todellisuuden ehdoton luonne päästävät unikuvat vuotamaan itseensä.

7. LOPUKSI

Miksi kaksoisolento? Luonnollisesti vastaus on yhtäältä tekijän kiinnostus aiheeseen, sen kiehtovaan ratkaisemattomuuteen, mihin voin omasta puolestani liittää Edgar Allan Poen sanat: ”Voi, suunnaton paradoksi, kerta kaikkiaan liian hirvuisen ratkaista!” (WW, 309). Toisaalta kaksoisolento on mielestäni myös onnistunut trooppi, ei pelkästään kirjallisuuden kielessä, vaan myös kirjallisuudentutkimuksen metaforana. Sen laajentamisesta mielenkiinnottomaksi on varoittanut Markku Envall, mutta itse katson, että termin potentiaalinen voima vapautuu käyttöön vasta laajasti ymmärrettynä. Analyysivälineenä sitä voi yrittää soveltaa tekstiin kuin tekstiin. Tämä aiheutuu jo siitä, että kaksoisolento alkaa luisua kaksinkertaiseksi myytiksi. On olemassa kaksoisolennon esikirjallinen folkloristinen perinne, mutta tärkeämpänä pitkä perinne kaksoisolentokirjallisuutta, josta alkaa vuotaa mentaalisen toiminnan prosessien kuvauksia muuhun tajunnan kuvaukseen, kuten Poen ”William Wilsonin” liki kliseytynyt omantunnon ja kantajansa dialogi-monologi.

Johdannossa hylkimäni yksinkertaiset vaihdokastarinat muuttuvat tietysti taitavan analyytikon käsissä kiinnostaviksi nekin; tuskin onkaan sellaista kaksoisolennon piiriin suljettavaa tekstiä, vaikka kuinka onnetonta farssia, joka ei ilmiönsä vuoksi aina esittäisi lukijalle jotain jakautumisen tai kahdentumisen taustalla piilevää sielundraamaa. Sellaista esittää myös kaksoisolentokirjallisuus, jonka tähtäimessä on kaksoisolennon tuhoaminen tarinasta, kuten Vladimir Nabokovin romaani *Despair* (1966). Jo romaanin nimessä pari kielletään (*dis-pair*), ja vaikka oletettu kaksoisolentoisuus paljastuukin päähenkilö Hermannin harhaksi, kuvastetaan näin tämän itsetuntemuksen puutetta ja ympäristöstään vieraantuneisuutta.

José Saramagon romaani *Toinen minä* (2002) kertoo historian lehtorista, joka sattuu löytämään itseään viimeistä piirtoa myöten muistuttavan näyttelijän erästä B-luokan elokuvasta.

Pidätkö sinä minusta edelleenkin, Pidän sinusta edelleenkin, Et sano tuota kovinkaan innostuneesti, toistit vain samat sanat jotka minä sanoin, Selitä miksi ne eivät ole kelvollisia minun sanominani, jos ne kerran kelpasivat sinun suuhusi, Koska silloin kun ne toistetaan, ne menettävät osan siitä vakuuttavuudesta, jota niissä olisi jos ne lausuttaisiin ensimmäistä kertaa, Niin tietysti, täytyy onnitella noin etevän analyysin tekijän nokkeluutta ja tarkkaa erittelykykyä, Pystyisit sinäkin siihen jos harrastaisit enemmän kaunokirjallisuutta, Miten minä muka voisın ruveta lukemaan kaunokirjallisuutta, romaaneja, novelleja ja ties mitä, kun aikani ei riitä edes historiaan, joka on sentään minun työtäni... (Saramago 2002/2005, 141)

Vaikka kaksoisolennon kohtaaminen esitetään onnettomana sattumana ja tragikoomiseen vaihdokkuuteen johtavana motiivina, kaksoisolennon viitekehyksessä liikkumaan tottunut lukija tuskin voi välttyä palauttamasta tapahtumisen syytä päähenkilön onnettomaan itsetuntemukseen ja identiteetin puutteeseen. Lisäksi on huomattava Saramagon päähenkilön kirjallisuuden onneton tuntemus, mille kertoja tuntuu naureskelevän:

hän vastaisi siihen että hänellä oli ainutlaatuinen tilanne, ettei olemassa ollut lainkaan sellaisia ennakkotapauksia, jotka olisivat luoneet tähän yleisesti hyväksyttävät toimintasäännöt, ja ettei mikään laki ollut ottanut huomioon tällaista ennenkuulumatonta kaksoisolennon mahdollisuutta (Saramago 2002/2005, 146).

Tapahtumat piirtävät mentaalista, mutta samalla myös intertekstuaalista kuvaa.

Saramago elää teoksessaan uutta myyttistä kaksoisolentoaikaa, teknologian tuottamaa monistumista ja vieraantumista. Samaan aihepiiriin voi liittää esimerkiksi Michel Tournierin novellin ”Tristan Vox” (1978)³⁵, jossa radiotoimittajan ääni alkaa elää omaa elämäänsä. Tärkeitä kaksoisolennon ilmentymiä nykyajassa ovat erilaiset maailmanlaajuisen tietoverkon sivustot, joihin käyttäjä voi rakentaa itselleen profiilin, jotka taas voivat muodostaa yhteisöjä ja kommunikoida keskenään ja erilaisin sovelluksin suorittaa virtuaalisia toimintoja. Tällainen toiminta ja sen suursuosio voi näyttäytyä pelkkänä kommunikaatiovälineen resurssien laajentamisena, mutta mystiikkaa (ei houretta, vaan asioita sinällään!) janoava kaksoisolentolukija näkee ilmiössä rakennettavan jotakin kokonaan toista, arkisen minän kiehtovaa vastinetta jonnekin kauas. Työpaikoissa, joissa työskennellään verkon päässä, työteho laskee työntekijöiden kuluttaessa aikaansa virtuaalista minäänsä esittäen. Osa ihmiskunnasta alkaa siis jo todella kadota minästä rakennettuihin representaatioihin. Tällaisten ilmiöiden tarkastelussa ei pidä regressoitua pelkkään dystooppisuuteen, vaan ymmärtää Cortázarin tapaan arjen taianomaistumisen mahdollisuus. Pahinta arjesta vieraantumista lienee sen itsestäänselvytenä ottaminen.

Tutkielmani lähestymistapojani voi kritisoida siitä, että kaksoisolennon rajoja on yhtäältä venytetty (inter)tekstuaalisuuteen, kieleen ja kerronnallisuuteen, mutta toisaalta kavennettu sielundraamaan, yksilön sisäiseen konfliktiin. Kuitenkin jo Dostojevskin kohdalla voidaan havaita, että intertekstuaalinen side Gogolin ”Nenään” taivuttaa lukijaa enemmänkin tietynlaisen kirjallisen henkilöahmon, 1800-luvun byrokratian uhrin ja tämän turhautumien suuntaan kuin

³⁵ Novellin nimien intertekstuaalisista yhteyksistä ks. Keskinen 2004.

varsinaisesti kaksoisolennon viitekehukseen (Martín López 2006, 24). Tekstien välisten kaksoisolentojen etsiminen, symbolien ja hahmojen monistuminen ja muuntuminen, tuo tässä esimerkkitapauksessa meidät lähemmäksi sitä ympäristöä, jossa kaksoisolennon on otollista syntyä.

Kohdetekstit on tässä tutkielmassa eristetty konteksteistaan kenties ahtaalta vaikuttavaan kaksoisolentoselliin. Cortázarin yhteyksiä maagiseen realismiin, boom-kirjallisuuteen ja neofantasiaan ei ole käsitelty lainkaan; muidenkaan kirjailijoiden kulttuurimaantieteellisen tai ajalliseen kontekstiin ei ole juuri kajottu. Kohdetekstien mielivaltaisuus ei ole kokonaan poissa. Myös kaksoisolentotutkimus viittaa Dostojevskin kohdalla liki yhtä usein *Karamazovin veljeksiin* (1880) kuin *Kaksoisolentoon*. Useampien Poen novellien esittely olisi laajentanut huomattavasti yhden tekijän kaksoisolentokuvaa. Hoffmannilta olisi saattanut nostaa esiin vaikkapa novellin *Die Doppelgänger* (1821). Vieläkin mystisempiä kaksoisolentosuhteita olisi voitu käsitellä, kuten George B. Von Der Lippe (1977) tekee tutkiessaan Hoffmannin historiallisen hahmon vaikutusta Poen henkilöhahmoihin.

Päällimmäisenä syynä valintoihin on tietysti se, että tutkielman tekijä pitää näistä teksteistä. Samasta lähteestä kumpuava analyttinen kiinnostus kohdistui siihen, kuinka uusi implisiittinen kaksoisolento suhtautuu vanhaan eksplisiittiseen. Tällainen matka juurista latvaan ja takaisin jättää ymmärrettävästi oksistosta paljon pimentoon. Toisaalta jokaiselle oksalle ei ole varaa hypätä. Joseph Conradin ”Salainen hyttiveri” (1910), vain yhden esimerkin mainitakseni, on erinomainen novelli, joka kuitenkin kuljettaessaan latentin homoseksuaalin kaksoisolennon merille vei mielessäni ilmiön muiden kohdetekstien ulottumattomiin.³⁶

Kuinka tästä eteenpäin? Kaksoisolennot tokko katoavat kirjallisuudesta niin sanottuna motiivina, kahden samankaltaisuutena ja salaperäisenä, yksilöllisyyttä uhkaavana yhteytenä, mutta olemme havainneet kaksoisolennon kirjallisen historian levittävän siipensä lukemisen ylle myös laajemmin. Yhtäällä poelaisen omantunnon äänen voi katsoa kehittyneen yhdeksi kirjallisuuden kielen ominaispiirteeksi, monologin dialogisuudeksi. Toisaalla Dostojevskin kafeinamaisuudesta löytyi tietynlaisen tekstin tunnelman hahmottovasti vaeltava aave; kuten ”Salaisten aseiden” Pierren kohdalla huomattiin, se, mikä on läsnä meissä tällä hetkellä, on erottamattomasti myös yhteisön menneisyydestä käsin ulottuvaa. Lisäksi tietyn tyyppinen henkilöahmo, itseään tiedostamaton tai ylemmydentuntoinen vaikuttaa yhä olevan altis monistamaan itsensä ja tuhoamaan itsensä tähän moneuteen.

³⁶ Conradin novellin kaksoisolennosta ks. Envall 1988, 220–226, sekä piilevästä homoseksuaalisuudesta ks. Phelan 1996, 119–132.

John Herdmanin *Doppelgänger*-määritelmässä toinen minä on erillinen olento, aistein havaittava, joka on riippuvuussuhteessa alkuperäiseen. Riippuvuus ei kuitenkaan tarkoita alisteisuutta, kaksoisolennon olemassaolon syy sijaitsee suhteessa alkuperäiseen. (Herdman 1990, 14.) Samoin kirjallisuuden kohdalla voidaan ajatella tekstin olemassaolon syyksi, sen merkitykseksi, suhdetta muuhun kirjallisuuteen. Kaksoisolennon traditio, sen potentiaali, elää kaikessa kirjallisuudessa, ja mitä paremmin tämä traditio tunnetaan, mitä herkempiä ollaan aktivoitumaan sen edellyttämään lukutapaan, sitä kiinnostavammasta tulkintojen moneudesta voi lukija nauttia.

Sanotaan vielä jotakin tekstien ihmisistä. Nämä kokonaan puolustuskyvyttömät henkilöahmoparat ovat saaneet käsittelyni aikana miltei pelkästään lokaa niskaansa. Pettureita, häviäjiä, itserakkaita, ylpeitä. Todetaan vihdoin myös: inhimillisiä. Kaikkein tiedostamattominta kirjallisuudessa saattaa sittenkin olla se, että lukijoina meidän on kovin helppo säättä ja pilkata henkilöahmoja, syyttää niitä humanin ideaalin nimissä asioista, joissa tunnistamme itsemme parhaiten. *Paholaisen eliksiirien* Medardus toteaa: ”Abbedissan ja priorin syytökset tuntuivat minusta sitä sietämättömämmiltä, kun hyvinkin tunsin sieluni syvimmissä niiden olevan totta” (*PE*, 40). Kirjallisuuden totuusarvo määräytyy sen mukaan, kuinka paljon lukija uskaltaa lukea itseään. Jotta prosessi olisi hyödyllinen, nämä kaksoisolennot eivät saa lukemisen jälkeen hautautua tekstin ja mielen taakse tiedostamattomaan.

LÄHTEET

Kohdetekstit

K = CORTÁZAR, JULIO 1951/1999: ”Kaukainen”. Teoksessa *Bestiario*. Suomentanut Sari Selander. Loki-kirjat. Helsinki. 19–29.

CORTÁZAR, JULIO 1951/1995: ”Lejana”. Teoksessa *Bestiario*. Alfaguara. Madrid. 37–49.

SA = CORTÁZAR, JULIO 1959/1984: ”Salaiset aseet”. Teoksessa *Salaiset aseet*. Suomentanut Jyrki Lappi-Seppälä. Otava. Helsinki. 157–188.

CORTÁZAR, JULIO 1959/1986: ”Las armas secretas”. Teoksessa *Las armas secretas*. Catedra. Madrid. 207–233.

K = DOSTOJEVSKI, F.M. 1846/1960: *Kaksoisolento*. Suomentanut Juhani Konkka. Kirjayhtymä. Helsinki.

DOSTOJEVSKI, F.M. 1846/1972: *Dvojniki*. Teoksessa *Polnoe Sobranie Sotšinenij v Tridtsati Tomah. Tom pervyj*. Nauka. Leningrad. 109–229.

PE = HOFFMANN, E.T.A. 1815/1989: *Paholaisen eliksiirit*. Suomentanut Arnold Laurell. Karisto. Hämeenlinna.

HOFFMANN, E.T.A. 1815/1993: *Die Elixiere des Teufels*. SWAN. Kehl.

WW = POE, EDGAR ALLAN 1839/2006: ”William Wilson”. Teoksessa *Kootut kertomukset*. Suomentanut Jaana Kapari. Teos. Helsinki. 306–330.

POE, EDGAR ALLAN 1839/1977: ”William Wilson”. Teoksessa *Edgar Allan Poe*. Toimittanut Philip Van Doren Stern. Penguin. Harmondsworth. 57–82.

Muu kirjallisuus

ALAZRAKI, JAIME 1983: *En Busca del Unicornio: Los Cuentos de Julio Cortázar*. Gredos. Madrid.

- BAHTIN, MIHAIL 1963/1991: *Dostojevskin poetiikan ongelmia*. Suomentaneet Paula Nieminen ja Tapani Laine. Orient Express. Helsinki.
- BORGES, JORGE LUIS 1969/1993: ”Kafka ja hänen edeltäjänsä”. Teoksessa *Haarautuvien polkujen puutarha*. Suomentanut Matti Rossi. WSOY. Porvoo, Helsinki, Juva. 219–222.
- CHATMAN, SEYMOUR 1980: ”The Rhetoric of Difficult Fiction: Cortázar’s ’Blow-Up’”. *Poetics Today* 1 (4). 23–66.
- COHN, DORRIT 1978: *Transparent Minds. Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*. Princeton University Press. Princeton (N.J.).
- CONRAD, JOSEPH 1910/1999: ”Salainen hyttitoveri”. Teoksessa *Nuoruus ja muita kertomuksia*. Suomentanut Heikki Salojärvi. Pequod. Vantaa. 164–214.
- CORTÁZAR, JULIO 1963/1999: ”Some Aspects of the Short Story”. Kääntänyt Naomi Lindstrom. *The Review of Contemporary Fiction* 19 (3). 25–37.
- CULLER, JONATHAN 2004: ”Omniscience”. *Narrative* 12 (1). 22–34.
- DRYDEN, LINDA 2003: *Modern Gothic and Literary Doubles*. Palgrave Macmillan. Gordonsville.
- EAGLETON, TERRY 1983/1991: *Kirjallisuusteoria. Johdatus*. Suomentaneet Yrjö Hosiaislouma et al. Toimittaneet Raija Koli ja Mikko Lehtonen. Vastapaino. Tampere
- ENVALL, MARKKU 1988: *Toinen minä*. WSOY. Porvoo, Helsinki, Juva.
- FREUD, SIGMUND 1919/2005: ”Das Unheimliche – epämuokavuuden elämyksestä”. Teoksessa *Murhe ja melankolia sekä muita kirjoituksia*. Suomentanut Markus Lång. Vastapaino. Tampere. 29–68.
- GARFIELD, EVELYN PICON 1975: *Julio Cortázar*. Frederick Ungar Publishing Co. New York.
- GENETTE, GÉRARD 1987/1997: *Paratexts. Thresholds of interpretation*. Kääntänyt Jane E. Lewin. Cambridge University Press. Cambridge.
- GERTEL, ZUNILDA 1981/1985: ”La noche boca arriba, disyunción de la identidad”. Teoksessa *Julio Cortázar*. Toimittanut Pedro Lastra. Taurus. Madrid. 286–319.
- GIRARD, RENÉ 1972/2004: *Väkivalta ja pyhä*. Suomentanut Olli Sinivaara. Tutkijaliitto. Helsinki.
- GOGOL, NIKOLAI 1836/1959: ”Nenä”. Teoksessa *Valitut teokset. I osa*. Suomentanut Juhani Konkka. WSOY. Porvoo, Helsinki. 447–478.

- GOGOL, NIKOLAI 1842/1959: ”Päällysviitta”. Teoksessa *Valitut teokset. I osa*. Suomentanut Juhani Konkka. WSOY. Porvoo, Helsinki. 551–591.
- GOGOL, NIKOLAI 1842/1939: *Kuolleet sielut*. Suomentanut J.K. WSOY. Porvoo, Helsinki.
- HARVEY, JOHN 2006: ”Fiction in the Present Tense”. *Textual Practice* 20 (1). 71–98.
- HERDMAN, JOHN 1990: *The Double in Nineteenth-Century Fiction*. Macmillan. Basingstoke.
- HOFFMANN, E.T.A. 1814/1952: ”Uudenvuodenyön seikkailut”. Teoksessa *Saksalaisia kertomuksia*. Kääntänyt J.A. Hollo. Otava. Helsinki. 269–293.
- JUNG, YOUNJAE 2007: ”Poe’s WILLIAM WILSON”. *The Explicator* 65 (2). 82–85.
- KAFKA, FRANZ 1915/1999: ”Muodonmuutos”. Teoksessa *Nälkätäiteilija*. Suomentanut Aarno Peromies. Gummerus. Jyväskylä, Helsinki. 41–121.
- KESKINEN, MIKKO 2004: ”Voice Doubles: Auditory Identities in Michel Tournier’s ’Tristan Vox’”. *The Romanic Review* 95 (1/2). 135–149.
- KIELY, ROBERT 1993: *Reverse Tradition. Postmodern Fictions and the Nineteenth Century Novel*. Harvard University Press. Cambridge.
- KIVIMÄKI, ARTO 1992: ”Paha minussa”. Teoksessa *Haamulinnan perillisiä*. Toimittaneet Matti Savolainen ja Päivi Mehtonen. Kirjastopalvelu. Helsinki. 97–123.
- MARTENS, LORNA 1985: *The Diary Novel*. Cambridge University Press. Cambridge.
- MIKKONEN, KAI 1997: *The Writer's Metamorphosis. Tropes of Literary Reflection and Revision*. Tampere University Press. Tampere.
- MIKKONEN, KAI 2003: ”Lukemisen mieli”. *Ruumiillisuus. Merkillisiä ruumiita kirjallisuudessa. KTSV* 55. Toimittaneet Sanna Karkulehto ja Ilmari Leppihalme. SKS. Helsinki. 158–167.
- MILLER, KARL 1985: *Doubles. Studies in Literary History*. Oxford University Press. Oxford.
- NABOKOV, VLADIMIR 1934/1966: *Despair*. Weidenfeld and Nicolson. Lontoo.
- ORWELL, GEORGE (BLAIR, ERIC) 1945/1969: *Eläinten vallankumous*. Suomentanut Panu Pekkanen. WSOY. Helsinki.
- PESONEN, PEKKA 1987: *Vallankumouksen henki hengen vallankumouksessa*. Helsingin yliopisto. Helsinki.
- POE, EDGAR ALLAN 1842/1977: ”The Short Story”. Teoksessa *Edgar Allan Poe*. Toimittanut Philip Van Doren Stern. Penguin. Harmondsworth. 565–567.

- PROD, S. J. 1992: "The Double in Nineteenth-Century Fiction by John Herdman." *The Statistician* 41 (2). 256.
- Raamattu*. Suomen evankelis-luterilaisen kirkon kirkolliskokouksen vuonna 1992 käyttöön ottama suomennos. WSOY. Helsinki.
- RAILO, EINO 1925: *Haamulinna*. Kustannusosakeyhtiö Kirja. Helsinki.
- RASSI, MIKA 2005: "Allegorinen mieli Edgar Allan Poen novellissa *William Wilson*". Teoksessa *Kertomus ja mieli*. Toimittaneet Maria Mäkelä ja Pekka Tammi. Tampereen yliopiston taideaineiden laitos. Tampere. 124–144.
- REBER, NATALIE 1964: *Studien zum Motiven des Doppelgängers bei Dostojewskij und E.T.A. Hoffmann*. Wilhelm Schmitz. Giessen.
- RIFFATERRE, MICHAEL 1978: *Semiotics of Poetry*. Methuen. Lontoo.
- ROGERS, ROBERT 1970: *The Double in Literature*. Wayne State University Press. Detroit.
- RONEN, RUTH 1988: "The World of Allegory". *Journal of Literary Semantics* 17 (2). 91–121.
- ROYLE, NICHOLAS 2003: *The Uncanny*. Routledge. New York.
- SARAMAGO, JOSÉ 2002/2005: *Toinen minä*. Suomentanut Erkki Kirjalainen. Tammi. Helsinki.
- SAVOLAINEN, MATTI 1992: "Gotiikka eilen ja tänään". Teoksessa *Haamulinnan perillisiä*. Toimittaneet Matti Savolainen ja Päivi Mehtonen. Kirjastopalvelu. Helsinki. 9–39.
- SCHWARTZ, HILLEL 1996: *The Culture of the Copy. Striking Likenesses, Unreasonable Facsimiles*. Zone Books. New York.
- SLETHAUG, GORDON E. 1993: *The Play of the Double in Postmodern American Fiction*. Southern Illinois University Press. Carbondale.
- SUGANO, MARIAN ZWERLING 1993: "Beyond What Meets the Eye: The Photographic Analogy in Cortázar's Short Stories". *Style* 27 (3). 332–350.
- TAMMI, PEKKA 1985: *Problems of Nabokov's Poetics*. Suomalainen Tiedeakatemia. Helsinki.
- TAMMI, PEKKA 1991: "Tekstistä, subtekstistä ja intertekstuaalisista kytkennöistä". Teoksessa *Intertekstuaalisuus. Suuntia ja sovelluksia*. Toimittanut Auli Viikari. SKS. Helsinki. 59–103.
- TAMMI, PEKKA 1999: *Russian Subtexts in Nabokov's Fiction*. Tampere University Press. Tampere.
- TODOROV, TZVETAN 1970/1975: *The Fantastic. A Structural Approach to a Literary Genre*. Kääntänyt Richard Howard. Cornell University Press. Ithaca, New York.

- TOMAŠEVSKI, BORIS 1925/2001: ”Juonen rakenne”. Teoksessa *Venäläinen formalismi*. Suomentanut Timo Suni. SKS. Helsinki. 166–200.
- TŠEHOV, ANTON 1894/1996: ”Musta munkki”. Teoksessa *Valitut novellit I-II*. Suomentanut Juhani Konkka. WSOY. Porvoo. 259–299.
- VARDOULAKIS, DIMITRIS 2006: ”The Return of Negation. The Doppelgänger in Freud’s ’The ’Uncanny’””. *SubStance* 35 (2). 100–116.
- VOLOŠINOV, VALENTIN 1929/1990: *Kielen dialogisuus*. Suomentanut Tapani Laine. Vastapaino. Tampere.
- VON DER LIPPE, GEORGE B. 1977: ”The Figure of E.T.A. Hoffmann as Doppelgänger to Poe's Roderick Usher”. *MLN* 92 (3). 525–534.
- WILDE, OSCAR 1891/1982: *Dorian Grayn muotokuva*. Suomentanut Kai Kaila. WSOY. Porvoo.
- ŽIVKOVIĆ, MILACA 2000: ”The Double as the ’Unseen’ of Culture. Toward a Definition of Doppelgänger”. *Linguistics and Literature* 7 (2). 121–128.

Painamattomat lähteet

- af URSIN, IISA 2004: *Selittämättömän kohtaaminen ja uusi ihminen. Yksilön ja todellisuuden suhde Julio Cortázarin novellissa Las armas secretas*. Yleisen kirjallisuustieteen pro gradu -tutkielma. Turun yliopisto.
- CUEVAS ARO, MARGOTH 1999: ”Una Lectura de ’Lejana’, de *Bestiario*”. *Letralia. Tierra de Letras. La revista de los escritores hispanoamericanos en Internet. Edición 64 (15.2.1999)*. <<http://www.letralia.com/64/en01-064.htm>>. Linkki tarkistettu 24.4.2008.
- LEHTOLA, VEERA 2005: *Minä kuin absurdi uni. Fiktiivinen subjekti Julio Cortázarin novelleissa*. Yleisen kirjallisuustieteen pro gradu -tutkielma. Tampereen yliopisto.
- MARTÍN LÓPEZ, REBECA 2006: *Las Manifestaciones del Doble en la Narrativa Breve Española Contemporánea*. <http://www.tesisexarxa.net/TESIS_UAB/AVAILABLE/TDX-1013106-110206//rml1de1.pdf>. Linkki tarkistettu 24.4.2008.
- RASSI, MIKA 2007: *Cortázarilainen novellijatkumo. Salaisten aseiden novellien muodostama teos*. Yleisen kirjallisuustieteen seminaariesitelmä. Tampereen yliopisto.