

TAMPEREEN YLIOPISTO
ANU PASSOJA

NEILIKKAVALLANKUMOUKSEN KIRJALLINEN PERINTÖ

HISTORIOGRAFISEN METAFIKTION PIIRTEITÄ
PORTUGALILAISESSA NYKYKIRJALLISUUDESSA



YLEISEN KIRJALLISUUSTIETEEN PRO GRADU -TUTKIELMA
TAMPERE 2001

TAMPEREEN YLIOPISTO
TAIDEAINEIDEN LAITOS

Tampereen yliopisto
Taideaineiden laitos

PASSOJA, ANU: **Neiikkavallankumouksen kirjallinen perintö**

Historiografisen metafiktio n piirteitä portugalilaisessa
nykykirjallisuudessa

Pro gradu –tutkielma
Yleinen kirjallisuustiede
Toukokuu 2001

Tarkastelen tutkielmassani neljän portugalilaisen kirjailijan teoksia historiografisen metafiktio n käsitteen avulla. Antnio Lobo Antunes, Ldia Jorge, José Cardoso Pires ja José Saramago kuuluivat Portugalin "vallankumouksen kirjalliseen sukupolveen", jolle oli tunnusomaista käsitellä maan lähihistoriaa teoksissaan. Historialliset teemat, kuten diktatuurin aika, siirtomaasodat ja neiikkavallankumous ovat arvioinnin kohteena myös tähän tutkielmaan valituissa seitsemässä teoksessa: *A Costa dos Murmrios* (Jorge), *Hevonkuu* (Antunes), *O Ano da Morte de Ricardo Reis* (Saramago), *Balada da Praia dos Ces* (Pires), *Baltasar ja Blimunda* (Saramago), *As Naus* (Antunes) ja *O Dia dos Prodigios* (Jorge).

Portugalin diktatuurin kauden vuonna 1974 pttnyt neiikkavallankumous merkitsi murrosta paitsi poliittisessa ja yhteiskunnallisessa elämässä myös kulttuurin saralla. Kirjallisuudessa tämä murros näkyi ennen kaikkea uuden kirjailijapolven syntymisessä vanhan rinnalle. "Vallankumouksen kirjallisen sukupolven" kirjailijoita yhdistivät paitsi Portugalin lähihistoriaa sivuavat teemat myös kokeilevat kerrontatekniikat; he luopuivat vallankumousta edeltävän kirjoittajapolven realistisen representaation ihanteesta.

Historian kriittinen uudelleenarviointi yhdistää 1980-luvulla ilmestyneitä kohdeteoksia ajan kansainväliseen kirjalliseen kontekstiin, postmodernismiin. Kirjallisuustieteilijä Linda Hutcheon on lanseerannut käsitteen *historiografisen metafiktio* kuvaamaan postmodernia fiktiota, joka käsittelee historiaa ja fiktiota itsereflektiivisesti. Muun muassa Salman Rushdien *Keskiyön lapset* ja Gnter Grassin *Peltirumpu* ovat historiografisia metafiktioita, joissa toisiinsa sekoittuvat fantasia, metafiktiivisyys ja historian kriittinen käsittely.

Sovellan historiografisen metafiktio n käsitettä kohdeteoksiin tavoitteenani selvittää, onko kyseisissä teoksissa historiografisen metafiktio n piirteitä ja mitä nämä piirteet ovat. Historiografisen metafiktio n piirteiden analysoinnin lisäksi pohdin tutkielmassani kysymystä, jota voi pitää saumana Portugalin kirjallisuuden ja postmodernismin välillä: miksi Portugalissa kirjoitettiin historiografisia metafiktioita 1980-luvulla? Tämän kysymyksen pohtiminen palauttaa teokset niiden kansalliseen kontekstiin, neiikkavallankumouksen

jälkeiseen Portugaliin, jossa kirjallisuus oli yksi keino hahmottaa uuden kansallisen identiteetin rajoja.

Sisällys

1 Johdanto	1
1.1 Kaksi kysymystä	1
1.2 Tutkielman lukuohjeet	6
2 Portugalin kirjallisuus historian mainingeissa	9
2.1 Menneisyys ja identiteetti	9
2.2 Vallankumouksen kirjallinen sukupolvi	13
3 Postmodernismi: määritelmiä mahdottomasta	19
3.1 Postmodernismin historiaa	19
3.2 Postmodernia romaania rakentamassa	21
4 Historia ja kirjallisuus – saman puun eri oksia?	25
4.1 Kun historioitsijoista tuli kirjallisuustieteilijöitä ...	25
4.2 ... ja kirjallisuustieteilijöistä historioitsijoita	28
4.3 Klassisen ja postmodernin historiallisen romaanin eroja	31
4.4 Kohti toisen(laista) historiaa	34
5 Historia etsii muotoaan: analyysejä portugalilaisista nykyromaaneista	37
5.1 Siirtomaasotien kirjoittamattomat tarinat	37
5.2 Diktatuurin salaiset dokumentit	48
5.3 Historiallista fantasiaa	58
5.4 Löytöretkeilijät parodian kohteena	62
5.5 Vallankumouksen ihmeelliset tarinat	67
6 Historiografisen metafiktioin jäljet portugalilaisessa nykykirjallisuudessa	72
7 Loppusanat	78
Lähteet	80

1 Johdanto

1.1 Kaksi kysymystä

Jos sallitte minun ilmaista mielipiteeni, hyvä Reis: olette moukka. Kenties, mutta Álvaro de Campos lainasi rahaa maksamatta koskaan takaisin, Hän myös oli moukka, Ette koskaan tullut toimeen hänen kanssaan, En koskaan tullut toimeen teidän kanssanne, Me emme koskaan todella ymmärtäneet toisiamme, Se oli väistämätöntä, koska jokainen meistä oli yhtäaikaisesti monta persoonaa. (Saramago 1995, 353)

Tämä keskustelun katkelma löytyy portugalilaisen kirjailijan José Saramagon romaanista *O Ano da Morte de Ricardo Reis*. Kinastelun sävyttämää keskustelua käyvät Fernando Pessoa ja hänen heteronyyminsä Ricardo Reis. Romaanin esittämä tilanne on vähintäänkin todellisuuden vastainen: fiktiivinen hahmo Reis esiintyy yhtä todellisena kuin hänen luojaansa, 1900-luvun alussa elänyt runoilija Pessoa. Tai jopa todellisempänä, sillä Pessoa on romaanissa jo kuollut, mutta hänen henkensä on jäänyt vielä maan päälle harhailemaan kaikille kuolevaisille ominaisesti yhdeksäksi kuukaudeksi. Pessoaan aineeton olomuoto ei kuitenkaan estä häntä tapaamasta omaa luomustaan ja ystäväänsä Ricardo Reisia, joka on palannut maanpaosta Brasiliasta jälleen Portugaliin. On vuosi 1936, ja miehiä puhuttaa Portugalin poliittinen tilanne, jossa entistä selvemmin alkaa näkyä diktatuurin alati vahvistuva ote.

O Ano da Morte de Ricardo Reis on romaani, jota voisi luonnehtia postmoderniksi, sillä jokin siinä tuo mieleen postmodernit bestsellerit: Gabriel García Márquezin *Sadan vuoden yksinäisyyden* tai Salman Rushdien *Keskiyön lapset*. Syntykö tuo tuttuuden vaikutelma fantasian sekoittamisesta osaksi realistista kerrontaa vai seikasta, että kummatkin romaanit ovat tietoisia fiktiivisyydestään¹? Vai pitäisikö yhtäläisyyksiä etsiä vielä jostain muualta, vaikka

¹ Fantasian ja metafiktivisyyden ovat nimenneet postmodernille romaanille tyypillisiksi piirteiksi mm. Liisa Saariluoma (Saariluoma 1992, 23-24, 41) ja Brian McHale (1987, 74-76)

silmiinpistävästä tavasta jolla historiallinen todellisuus on asetettu osaksi fiktion maailmaa?

Romaanissa *O Ano da Morte de Ricardo Reis* historiallinen todellisuus ja fantastiset elementit sekoittuvat toisiinsa erottamattomasti: Portugalin poliittisesta tilanteesta käyvät keskusteluja kaksi miestä, joista toinen on täysin fiktiivinen hahmo ja toinen historiallinen hahmo, joka esiintyy romaanissa henkenä. Keskustelijoiden epätavallisuudesta huolimatta heidän romaanissa antamansa kritiikki diktatuuria kohtaan on säälimättömän tarkkanäköistä vastapainona päivälehtien otsikoille, jotka antavat maan tilanteesta ylistäviä arvioita. Rajasta fiktion ja historian välillä on tehty häilyvä: miten suhtautua vakavasti romaanin esittämään historialliseen tilanteeseen, kun sitä arvioivat kaikkea muuta kuin realistiset henkilöahmot? Vai juuri sen vuoksiko siihen pitäisi suhtautua erityisellä tarkkaavaisuudella?

O Ano da Morte de Ricardo Reis ei ole ainoa historiaa fantasian ja ironian läpi tarkasteleva portugalilainen romaani. Pro gradu –tutkielmassani tutkin miten historiaa on lähestytty Portugalin neilikkavallankumouksen² jälkeisessä kirjallisuudessa, ja minkälaisia historiografisen metafiktion piirteitä kohdeteoksistani löytyy. Analysoin neljän portugalilaisen kirjailijan, António Lobo Antunesin, Lídia Jorgen, José Cardoso Piresin ja José Saramagon romaaneja, jotka ovat ilmestyneet 1980-luvulla: *A Costa dos Murmúrios* (Jorge 1995b, 1. painos vuodelta 1988) *Hevonkuudessa* (Antunes 1984),³ *O Ano da Morte de Ricardo Reis* (Saramago 1995, 1. painos vuodelta 1984), *Balada da Praia dos Cães* (Pires 1982), *Baltasar ja Blimunda* (Saramago 1989),⁴ *As Naus* (Antunes

² Neilikkavallankumous 25.4.1974 päätti Portugalissa vuodesta 1926 vallinneen oikeistodiktatuurin kauden (Gallagher 1983, 188).

³ Alkuperäisteos vuodelta 1979. Teoksen suomentanut Sanna Pernu.

⁴ Alkuperäisteos vuodelta 1982. Teoksen suomentanut Pirjo Suomalainen Pedrosa.

1988) ja *O Dia dos Prodígios* (Jorge 1995a, 1. painos vuodelta 1980).⁵ Kaikki edellä mainitut kirjailijat kuuluvat ”vallankumouksen kirjalliseen sukupolveen” (Lourenço 1984, 13), joka käsitteli 1980-luvulla ilmestyneissä romaaneissaan oman maan lähihistoriaa: diktatuuria, siirtomaasotia ja vallankumousta. Yhteistä heidän teoksilleen on historian kriittinen arviointi, johon usein sekoittuu fantasiaa, ironiaa ja kokeilevia, realistisen kertomaperinteen haastavia kerrontatekniikoita.

Neilikkavallankumousta voi pitää paitsi poliittisena myös kulttuurisena vedenjakajana Portugalin historiassa. Sensuurin poistuttua monet odottelivat portugalilaisten bestsellereiden tulvaa, mutta varsinainen murros tapahtui vasta 1980-luvun vaihteessa. Silloin alkoi ilmestyä Portugalin historiaa ja myös vallankumousta käsitteleviä romaaneja, joista useimmat olivat aivan uusien tekijöiden kirjoittamia. (Lourenço 1984, 14-15) Olisi kuitenkin liioiteltua puhua mistään yhtenäisestä koulukunnasta, jonka jäsenillä olisi samankaltaiset intressit lähestyä historiallisia teemoja teoksissaan. Tutkielmaani valitsemat teokset ovat nekin hyvin heterogeenisiä ja tyyleitään yksilöllisiä. Niiden kautta on kuitenkin mielestäni mahdollista valottaa kiinnostavaa käännöskohtaa Portugalin kirjallisuudessa: miten neilikkavallankumous vaikutti kirjallisuuteen?

Tutkielman teossa minulle on ollut suuri apu teoksesta Helena Kaufmanin ja Anna Klobuckan toimittamasta teoksesta *After the Revolution. Twenty Years of Portuguese Literature* (1997, Bucknell University Press), jossa portugalilaiset ja yhdysvaltalaiset kirjallisuustieteilijät käsittelevät Portugalin vallankumouksen jälkeisen kirjallisuuden ja maan historian välistä yhteyttä. Tutustuin ensi kertaa portugalilaiseen nykykirjallisuuteen Portugalin 1900-luvun kirjallisuutta käsittelevillä luennoilla Universidade Nova de Lisboa –yliopistossa vuonna 1998,

⁵ Kohdeteoksista António Lobo Antunesin *Hevonkuudessa* ja José Saramagon *Baltasar ja Blimunda* ovat ainoat suomennetut teokset. Koska olen käyttänyt analyysseissäni suomenkielisiä käännöksiä, viittaan näihin teoksiin niiden suomenkielisillä nimillä. Portugalinkielisistä romaaneista otetut lainaukset ovat itse kääntämiäni.

jolloin mieleen jäi erityisesti nimi Lídia Jorge. Vallankumouksen kirjallisuuden ja maan historian problemasointi on Portugalissa kuitenkin vielä suhteellisen vähäistä ainakin kirjallisuuden opetuksen tasolla; ehkäpä tämä johtuu siitä, että maan kirjallisuuselämä pyörii edelleen Fernando Pessoaan ja hänen vielä osin selvittämättömän kirjallisen jäämistönsä ympärillä (Kaufman & Klobucka 1997, 20). *After the Revolution* ja monet muut mielenkiintoiset, neilikkavallankumouksen jälkeistä kirjallisuutta käsittelevät teokset ja artikkelit on ainakin toistaiseksi kirjoitettu yhdysvaltalaisissa, ranskalaisissa tai saksalaisissa yliopistoissa.

Portugalissa 1980-luvun vaihteessa ilmestynyt uuden kirjailijapolven tuotanto sai enemmän kansainvälistä huomiota kuin ennen vallankumousta ilmestynyt kirjallisuus koskaan; portugalilaista kirjallisuutta myös käännettiin runsaasti (Alonso 1999, xi; Jorge 1986, 60). António Lobo Antunesin romaanit ovat olleet äärimmäisen suosittuja Ranskassa ja hänen lähes koko tuotantonsa on käännetty muun muassa ruotsiksi. José Saramago sai vuonna 1998 kirjallisuuden Nobelin ja hänen teoksensa *O Ano da Morte de Ricardo Reis* vuonna 1984 parhaan ulkomaisen romaanin palkinnon. José Cardoso Pires oli yksi Portugalin käännettyimmistä kirjailijoista jo ennen vallankumousta; *Delfim* (1969) on käännetty myös suomeksi. Lídia Jorgen romaaneja on käännetty muun muassa saksaksi, ranskaksi ja hollanniksi. Yksi Portugalin nykykirjallisuuden suurimpia ulkomaisia markkinoita on Saksa, jossa on käännetty tuntemattomampienkin uusien kirjailijoiden, kuten José Riço Direitinhon, teoksia. Merkinä kasvavasta kiinnostuksesta Portugalin kirjallisuutta kohtaan voi pitää myös sitä, että vuonna 1997 Portugali oli Frankfurtin kirjallisuusmessujen teemamaa.

Monet tässä tutkielmassa analysoitavista romaaneista ovat saavuttaneet kansainvälistä huomiota, vaikka niissä käsitellyt, Portugalin historiaan liittyvät aiheet, eivät varmasti ole kovin monille lukijoille tuttuja Portugalin ulkopuolella. Saman voisi tietenkin todeta aiemmin mainitsemistani postmoderneista teoksista, *Sadan vuoden yksinäisyydestä* ja *Keskiyön lapsista*, jotka ovat kiinnostaneet

lukijoita ympäri maailmaa huolimatta kansallisen historian käsittelystä. Olisiko syy näiden teosten menestykseen siinä, että huolimatta erilaisuudestaan ja paikallisten teemojen käsittelystä niissä kaikissa on jotain tuttua – postmodernin fiktion piirteitä?

Asetan tutkielmassani valitsemani portugalilaiset romaanit vasten Portugalin kirjallista ja historiallista taustaa, minkä lisäksi etsin niistä yhtymäkohtia 1980-luvun kansainväliseen kirjalliseen kontekstiin, postmodernismiin. Käsitteen postmodernismi merkityksestä on ollut vaihtelevia mielipiteitä; käsitteen määrittelyä ja käyttöä vaikeuttaa myös se, että kirjallisuustieteilijät (ks. Hassan 1982, Hutcheon 1988, McHale 1987) käyttävät termiä postmodernismi kun taas yhteiskuntateorian käyttöön on vakiintunut termi postmoderni (Rojola 1996, 25).

Postmodernismista puhuttaessa ei kuitenkaan ole olennaisinta mitä termiä käytetään, vaan se länsimaissa niin kulttuurin kuin yhteiskuntaelämänkin saralla 1960-luvulta 1980-luvulle asti tapahtunut murros, jota käsitteen avulla yritetään hahmottaa. Tämä murros näkyi useiden historioitsijoiden, kuten Hayden Whiten, Dominick LaCapran ja Michel de Certeau'n tuotannossa: heille historian tutkimuksen keskeisin ongelma ei ole miten luoda narraatioita menneisyydestä vaan menneisyyttä koskevan tiedon luonne (Hutcheon 1988, 90).

Historian kriittinen uudelleenarviointi ei leimannut ainostaan 1960—1980-lukujen yhteiskuntatieteiden ja filosofian teoriaa vaan myös kirjallisuutta. Yhdysvaltalainen kirjallisuustieteilijä Linda Hutcheon lanseerasi teoksessaan *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction* (1988) termin *historiografisen metafiktio* kuvaamaan postmodernia fiktiota, jonka keskeisin piirre on historian ja fiktion itsereflektiivinen käsittely. Sovellan historiografisen metafiktioin käyttökelpoisuutta kohdeteoksiini: valitsemani portugalilaiset romaanit käsittelevät kriittisesti Portugalin historian tapahtumia sekä sisältävät postmodernin fiktion piirteitä (fantasia, metafiktiivisyys), joten niitä on luontevaa tarkastella historiografisen metafiktioin käsitteen avulla.

Lähestyn tutkielmassani analysoitavia teoksia historiografisen metafiktion käsitteen kautta tavoitteena vastata seuraavaan kahteen kysymykseen: Onko analysoimissani romaaneissa historiografisen metafiktion piirteitä ja mitä nämä historiografisen metafiktion piirteet ovat?

1.2 Tutkielman lukuohjeet

Tutkielmani muodostuu viidestä pääluvusta. Ensimmäisessä pääluvussa ”Portugalin kirjallisuus historian mainingeissa” esittelen portugalilaisen filosofi ja yhteiskuntakriitikko Eduardo Lourençon näkemyksiä siitä, mikä merkitys Portugalin historialla on ollut portugalilaisten kansalliselle identiteetille. Viittaaan myös ohimennen siihen, millainen merkitys maan historialla on ollut Portugalin kirjallisuudessa eri aikakausina. Luvun pääpaino on Lourençon hahmottelemassa ”vallankumouksen kirjallisen sukupolven” profiilissa ja miten uusi sukupolvi poikkesi vallankumousta edeltäneestä kirjailijapolvesta.

Tutkielmani toisessa pääluvussa ”Postmodernismi: määritelmiä mahdottomasta” pyrin antamaan lyhyen yleissilmäyksen ilmiöstä tai aikakaudesta, jota nimitetään postmodernismiksi. Keskityn tutkielmani kannalta olennaisimpaan alueeseen: postmodernismiin kirjallisuudessa ja kirjallisuustieteessä. Postmodernin kirjallisuuden määrittelyssä keskeisellä sijalla on sen suhde modernismiin ja näitä kahta suuntausta yhdistävät ja erottavat tekijät. Postmodernia kirjallisuutta ja sen tyylipiirteitä määrittelen kirjallisuustieteilijöiden Brian McHalen, Ihab Hassanin, Douwe Fokkeman ja Linda Hutcheonin näkemysten kautta.

Kolmannessa pääluvussa ”Historia ja kirjallisuus — saman puun eri oksia?” tarkastelen analyysini keskeistä välinettä, historiografista metafiktiota. Linda Hutcheonin historiografisen metafiktion rinnalla kuljetan myös Brian McHalen näkemyksiä postmodernista kirjallisuudesta, jotka osin sivuavat Hutcheonin teoriaa: myös McHale on nimennyt postmodernin kirjallisuuden yhdeksi piirteeksi suuntautumisen historiaa käsitteleviin aiheisiin. Näiden kahden postmodernismin

teoreetikon näkemysten yhtäläisyyksien ja erojen pohtimisen lisäksi esittelen kolmannessa luvussa Georg Lukácsin klassisia määritelmiä historiallisesta romaanista. Sekä Hutcheon että McHale ovat viitanneet Lukácsiin havainnollistaessaan miten postmodernit historialliset romaanit poikkeavat lajinsa esikuvista.

Samassa luvussa luon silmäyksen historiantutkimukseen, jota tutkielmassani edustavat historioitsijat Hayden White ja Dominick LaCapra. Historiantutkimuksella ei ensisilmäyksellä luulisi olevan mitään tekemistä kirjallisuustieteen kanssa; nämä kaksi tieteenalaa ovat kuitenkin lähentyneet toisiaan 1970-luvulta lähtien, kuten Whiten ja LaCapran historiankirjoituksen tekstuaalisuutta käsittelevät kirjoitukset tuovat ilmi.

Neljännessä pääluvussa ”Historia etsii muotoaan: analyyseja portugalilaisista nykyromaaneista” tarkastelen, sopiiko kohdeteoksiini määritelmä historiografinen metafiktio ja mitä historiografisen metafiktion piirteitä romaaneista löytyy. Analyysin olen jakanut viiteen eri alalukuun sen mukaan, mitä historiallista teemaa romaanit käsittelevät. Ensimmäisessä alaluvussa analysoitavina ovat Jorgen *A Costa dos Murmúrios* ja Antunesin *Hevonkuudessa*, jotka kumpikin käsittelevät siirtomaasotia: Jorgen romaani sijoittuu Mosambikin ja Antunesin romaani Angolan siirtomaasotaan. Toisessa alaluvussa käsiteltävät romaanit, Saramagon *O Ano da Morte de Ricardo Reis* ja Piresin *Balada da Praia dos Cães*, kertovat diktatuurin ajasta. Kolmannessa alaluvussa tarkastelen Saramagon romaania *Baltasar ja Blimunda*, joka kertoo Mafran luostarin rakentamisesta 1700-luvulla. Neljännessä alaluvussa analysoitavana oleva Antunesin romaani *As Naus* sijoittuu 1970-luvulle vallankumouksen jälkeiseen Lissaboniin, mutta päähenkilöt ovat 1400- ja 1500-lukujen löytöretkeilijöitä. Viides alaluku sisältää analyysin Jorgen romaanista *O Dia dos Prodígios*, jossa kerrotaan vallankumouksesta pienen kylän asukkaiden näkökulmasta.

Viidennessä pääluvussa ”Historiografisen metafiktion jäljet portugalilaisessa nykykirjallisuudessa” vedän langanpäät yhteen ja esittelen yhteenvedon siitä,

mitä historiografisen metafiktioin piirteitä romaaneista löytyy ja mitä mahdollisia yhtäläisyyksiä historiallisten aiheiden käsittelyssä teosten välillä on. Tässä luvussa tarkastelen myös käsitteen sopivuutta romaanien analysoimiseen.

2 Portugalin kirjallisuus historian mainingeissa

2.1 Menneisyys ja identiteetti

Portugalia on pidetty maana, jolla on vahva kansallinen identiteetti. Se on yksi Euroopan vanhimmista kansallisvaltioista, jonka yhtenäisyyden ovat taanneet sama kieli (portugali) ja uskonto (katolilaisuus). (Sapega 1997, 171) Jalokivenä valtion kruunussa loistavat löytöretket, jotka 1500-luvulla muuttivat eurooppalaisten maailmankuvaa ja tekivät Portugalista suurvallan. Löytöretkiä ja niiden merkitystä Portugalissa ei ole sen jälkeen päästetty unohtumaan, mutta muistaako muu maailma vielä portugalilaisten teot?

Eduardo Lourenço, portugalilainen filosofi, on useissa kirjoituksissaan käsitellyt Portugalin kansallista identiteettiä, jonka hän määrittelee *hyperidentiteetiksi*: Portugalin ei ole vaikea määritellä omaa kansallista identiteettiään, mutta sen sijaan Portugalissa on takerruttu pohtimaan sitä, mikä erottaa Portugalin muista valtioista. Tämä ero löytyy Lourençon mukaan Portugalin menneisyydestä, 1500-luvun kukoistuskaudesta, jolloin löytöretket jättivät merkkinsä niin maan kirjallisuuteen, tieteeseen kuin arkkitehtuuriinkin. (Lourenço 1988a, 11)

Ongelmalliseksi Lourenço näkee sen, että Portugali edelleen perustelee omaa ainutlaatuisuuttaan menneisyydellään. Lourenço vertaa Portugalia juutalaisiin, jotka edelleen odottavat Messiastaan; portugalilaiset odottavat tulevaisuuden vielä joskus toistavan Portugalin menneisyyden suurhetkiä. Kunniakas löytöretkimenneisyys on turvannut Portugalia huonoinakin aikoina ja taannut kansallisen identiteetin säröttömyyden: esimerkiksi siirtomaiden menetys ei aiheuttanut Portugalille identiteettiongelmaa niin kuin kävi Espanjalle vuonna 1898. (emt., 10-12) Portugalin suurvaltamenneisyydellä voi selittää myös seikkaa, että kansallinen itsetunto on korkealla huolimatta siitä, että Portugali kuuluu edelleen läntisen Euroopan köyhimpiin maihin Kreikan ohella (Sapega 1997, 177).

Vahva historian läsnäolo on näkynyt myös maan kirjallisuudessa. Portugalilla ei ole Kalevalaa, mutta kansallisen mytologian paikan on saanut oman maan historia. Portugalin kirjallisuuden myyttiset hahmot löytääkin historian lehdiltä: kirjallisuuden hahmoina ovat seikkailleet muun muassa löytöretkeilijät Vasco da Gama ja Diogo Cão, kuninkaantytär Inês de Castro, kuningas Sebastião ja monet muut. Tämän perinteen aloitti Luís de Camões, joka loi Portugalin kansalliseepoksen *Os Lusíadas*. (Lourenço 2000, 30-31)

Os Lusíadas kertoo Vasco da Gaman tekemästä löytöretkestä Intiaan. Eepos kuvailee Gaman matkaa käyttäen kerronnassa mytologista tasoa: eepoksessa vallitsee jännite portugalilaisia purjehtijoita suojelevan Venuksen ja heidän vihollisensa Bacchuksen välillä. Mytologian lisäksi eepokseen sisältyy fantastisia elementtejä; matkamiehiä koettelee muun muassa Adamastor-jättiläinen. Keskeisellä sijalla eepoksessa on Portugalin historia, jolle eepoksessa omistetaan useita ylistyslauluja: osansa kunniaa saavat niin taistelut espanjalaisia vastaan kuin sotasankarit ja kuninkaatkin Afonso Henriquesistä kuningas Sebastiãohun. (Lopes & Saraiva 1983, 343-346)

Jo ennen Camõesia oli Portugalissa alkanut matkakirjallisuuden kausi, joka jatkui 1500-luvulta 1600-luvun alkuun asti. Matkakirjallisuus (*Literatura das viagens ultramarinas*) jakaantui kolmeen osaan: se kertoi itse löytöretkestä, uusien alueiden löytämisestä ja kohtaamisista paikallisten asukkaiden kanssa sekä haaksirikoista. Tämän ajan kirjallisuus kuitenkin hädin tuskin ansaitsi nimitystä kirjallisuus, sillä matkakirjallisuus oli pääasiassa reportointia historiallisista tapahtumista. Ainoana poikkeuksena voidaan pitää Fernão Mendes Pinton 1500-luvulla kirjoitettua teosta *Peregrinação*, jossa fiktio ja todellisuus muodostavat kudelman: historiallisten tapahtumien joukkoon Mendes Pinto sekoitti myös keksittyjä henkilöitä ja tapahtumia. (Lopes & Saraiva 1983, 305-309)

Maan historian hyödyntäminen kirjallisuudessa ei päättynyt matkakirjallisuuden kauteen. Historialliset teemat kukoistivat kirjallisuudessa varsinkin silloin, kun Portugalilla meni huonosti: Espanjan miehityksen (1580—1640) aikana eepiset

runot käsittelivät maan historiallista ja myyttistä menneisyyttä, joka ruumillistui historiallisissa sankareissa (Barata 1997, 109). Myytti kuningas Sebastiãon paluusta on ollut erityisen suosittu Portugalin kirjallisuudessa kautta vuosisatojen (emt., 119). Kuningas Sebastião katosi Alcácer Quibirin taistelussa Marokossa 1570-luvulla, minkä jälkeen kruununperillistä vaille jäänyt maa joutui Espanjan vallan alaiseksi (Birmingham 1993, 31). Kuningas Sebastiãoa odoteltiin vuosikymmenien jälkeenkin pelastamaan tuuliajolle joutunut maa; myöhemmin kuningas Sebastião on symboloinut odotusta pelastajahahmosta, joka tulisi ja palauttaisi Portugalin menneen loiston.

Portugalissa kuten muuallakin Euroopassa romaani syrjäytti eepoksen keinona esittää kansakunnan toiveita 1800-luvun alussa. Ajan tunnetuimpia oman maan historiaa sekä temaattisena että ontologisena kysymyksenä käsitteleviä teoksia olivat muun muassa Almeida Garretin näytelmä *Frei Luís de Sousa* sekä myöhemmin, 1800-luvun lopulla Eça de Queirósin historialliset romaanit kuten *A Ilustre Casa de Ramires* (Kaufman & Ornelas 1997, 145-146).

Historiallisten aiheiden käsittelyä jatkoivat romantiikan kirjailijoiden jälkeen useat kirjalliset ryhmittymät, joista selkeästi nationalistisesti suuntautunut oli 1900-luvun alussa muotoutunut *Renascença Portuguesa*. Ryhmä korosti portugalilaisten ja Portugalin erikoislaatua, ja pyrki paljastamaan ”portugalilaisen sielun”, jonka useimmat portugalilaiset olivat unohtaneet ulkomailta tulleiden kirjallisten ja poliittisten suuntausten vaikutuksesta. Ryhmän nimessä oleva sana renessanssi viittasi Portugalin menneisiin loiston päiviin ja pyrkimykseen kohottaa Portugali jälleen sille kuuluvalla paikalla – ainakin portugalilaisten mielissä. (Quadros 1985, 31-33)

Portugalissa myöhemmin syntyneet modernistiset ryhmittymät suhtautuivat nuivasti *Renascença Portuguesa*n nationalismiin ja historian muisteluun; modernistien tunnuslause olisi aivan hyvin voinut olla sama kuin Tulenkantajilla Suomessa: ”ikkunat auki Eurooppaan”. Kansainvälisten taidevirtausten

seuraaminen ja modernistien oleilut ulkomailla käänsivät huomion oman maan historiasta nykyhetkeen ja sen ilmiöihin.

Poikkeuksiakin toki oli: muun muassa runoilija Fernando Pessoa omalla nimellään kirjoittamat runot olivat usein hyvin nationalistisia. Pessoa kirjoitti useiden vuosikymmenien ajan pääteostaan *Mensagem*, jonka runoissa yhdistyivät mystiikka ja nationalismi. Teoksessa Pessoa hahmotteli Portugalin tulevaisuutta menneisyyden heijastumana: Portugali saavuttaisi vielä entisen suurvalta-asemansa, jonka sille palauttaisi tasavallan ensimmäinen presidentti, Sidónio País — 1900-luvun kuningas Sebastião (Quadros 1985,79).

Nationalistisesta diskurssista, jota lannoitettiin kuvitelmilla paluusta menneisiin suuruuden päiviin, tuli diktatuurin myötä valtion virallinen diskurssi. Kansallinen mytologia oli diktatuurin parasta polttoainetta: Luís de Camõesin nimissä vaalittiin Portugalin ainutlaatuisuutta. Historiaa käytettiin myös oikeutuksena siirtomaapolitiikkaan, jota edelleen löytöretkien hengessä puolusteltiin uskonnollisilla ja sivistävillä motiiveilla. (Kaufman & Ornelas 1997, 146).

Vastapainona valtion nationalistis-katolilaiselle diskurssille suuntautui oppositio marxismiin (emt., 145). Marxilainen diskurssi näkyi selvästi myös 1940—1950-luvuilla vaikuttaneessa kirjallisessa suuntauksessa neorealismissa. Neorealismi painotti proletariaatin mahdollisuuksia vaikuttaa yhteiskunnassa ja historiallista kehitystä. Useat neorealistit, muun muassa Alves Redol ja Manuel da Fonseca, kuvailivat Alentejon maakunnan maattomien köyhiä oloja.

Portugalin muita 1970-lukua edeltäneitä kirjallisia paradigmoja olivat neorealismiin lisäksi 1950-luvulla lyriikassa vaikuttanut surrealismi; proosassa näkyi 1950-luvulla eksistentialismin ja ranskalaisen *nouveau romanin* vaikutus (Seixo 1991, 304).

2.2 Vallankumouksen kirjallinen sukupolvi

Vuonna 1974 tapahtunut neilikkavallankumous otettiin vastaan riemukkaasti, mutta luonnehdinnat vallankumousta välittömästi seuranneesta ajasta ovat olleet pettymyksen värittämiä⁶. Myöskään odotettu sensuurin poistuminen ja ilmaisun vapautuminen ei merkinnyt sitä mitä oli odotettu: loistavia, pöytälaatikon uumenista vihdoinkin päivänvaloon tuotuja käsikirjoituksia ei alkanutkaan ilmestyä kustantamoille (Lourenço 1984, 8). Bestsellereiden lisäksi toiveikkaimmat odottelivat, että runouden saralta ponnistaisi ulkomaailman tietoisuuteen uusi Fernando Pessoa (Jorge 1986, 58) — kirjallisuuden odotettiin toisin sanoen suoristavan kansallisen identiteetin kärsimiä kolhuja.

Jos vallankumous ei saanut aikaan suurta bestsellereiden vyöryä, ei se myöskään muuttanut mitään vallankumousta edeltävän kirjailijapolven kirjallisessa ilmaisussa. Vakiintuneen aseman Portugalin kirjallisuudessa ennen vallankumousta luoneista kirjailijoista voidaan mainita muun muassa Agustina Bessa-Luís, Vergílio Ferreira, Augusto Abelaira, José Cardoso Pires, Maria Velho da Costa, Maria Isabel Barreno, Almeida Faria ja Fernando Namora. Vallankumouksen käsittely jäi neorealismien jälkeläisillä vajavaiseksi tai viittauksenomaiseksi eikä kukaan heistä kirjoittanut odotettua teosta vallankumouksesta. Vasta joitakin vuosia vallankumouksen jälkeen alkoi ilmestyä romaaneja kuten Fernando Namoran *Rio triste* tai Jorge Senan *Os Grão-*

⁶ Ensimmäiset kaksi vuotta vallankumouksen jälkeen olivat Portugalissa poliittisen sekasorron aikaa, jota leimasivat lukuiset vallanvaihdot. Taloudellinen ja poliittinen kehitys Portugalissa oli vielä vallankumouksenkin jälkeen hidasta ja vasta vuonna 1986 maan talous alkoi vakaantua Euroopan yhteisöön liittymisen myötä. (Kaufman & Klobucka 1997, 15) Pettymys on ollut sana joka useimmin liitetään vallankumoukseen: vuonna 1999 José Saramago totesi vallankumouksen 25-vuotisjuhliissa, että ”Portugalissa kaikki olisi aivan samoin, vaikka mitään vallankumousta ei olisi tapahtunutkaan” (*Público* 28.2.1999).

Capitães, jotka nekin käsittelivät aikaa ennen vallankumousta — ei vallankumousta. (emt., 9-13)

Syyksi tähän Lourenço esittää, että vallankumousta edellinen kirjallinen sukupolvi näki vallankumouksen menneisyyden odotusten värittämänä. Ennen vallankumousta uransa luoneet kirjailijat olivat ehtineet jo luoda mielikuvan vallankumouksesta, myyttisen vallankumouksen, johon he olivat viitanneet teoksissaan allegorisesti. Lourenço väittääkin, että vallankumous tuli tälle kirjailijapolvelle liian myöhään — he olivat ehtineet odottaa vallankumousta jo 1940-luvulta lähtien. Odotus johti ideologiseen väsymykseen ja hiljaisuuteen odotetun vallankumouksen vihdoin koittaessa. (emt.,13)

Suuret teokset vallankumouksesta kirjoitti uusi kirjailijapolvi, josta Lourenço käyttää nimitystä ”vallankumouksen kirjallinen sukupolvi” (emt., 13) Mistään yhtenäisestä kirjallisesta liikkeestä ei voi puhua: toisin kuin neorealismien aikana aloittaneita kirjailijoita heitä ei yhdistänyt yksi ideologia tai edes samaan ikäryhmään kuuluminen. Yhteisenä nimittäjänä sen sijaan voidaan pitää suuntautumista Portugalin historiaan, sillä ”vallankumouksen kirjallisen sukupolven” edustajat kirjoittivat lähihistoriasta: vallankumouksesta, diktatuurin ajasta, siirtomaasodista. Ennen vallankumousta näiden teemojen käsittely tapahtui allegorian keinoin tai kryptisesti. (emt., 15) Historiaa sivuavien teemojen lisäksi kirjoitettiin aiemmin marginalisoitujen ryhmien kokemuksista: homoseksuaalisuus ja naisten eroottisuus olivat myös uusia teemoja vallankumouksen jälkeisessä kirjallisuudessa (Jorge 1986, 58).

Useimmat ”vallankumouksen kirjalliseen sukupolveen” kuuluvista kirjailijoista debytoivat vallankumouksen jälkeen, ja heidän esikoisteoksensa ilmestyivät 1980-luvun vaihteessa. Vallankumouksen kirjalliseen sukupolveen on laskettu muun muassa seuraavat kirjailijat: Lídia Jorge, António Lobo Antunes, José

Saramago, Hélia Correia, Mário de Carvalho, Teolinda Gersão⁷ (Lourenço 1984, 13; Kaufman & Klobucka 1997, 20; Jorge 1999, 161). He kaikki debytoivat vallankumouksen jälkeen lukuun ottamatta José Saramagoa, joka aloitti kirjoittamisen neorealismien jälkimainingeissa 1950-luvulla.

José Saramago (s. 1922) lasketaan kuitenkin yleisesti vallankumouksen kirjalliseen sukupolveen, sillä hän loi vallankumouksen jälkeen uuden kirjoittamistyylin, joille tunnusomaista ovat pitkät, pilkuin yhdistetyt virkkeet, sekä siirtyi historiaa sivuaviin aiheisiin. Saramagon vallankumouksen jälkeisissä romaaneissa yhdistyvät usein toisiinsa fantasian ja historian elementit; tunnusomaista ovat myös kertojan lämpimän ironiset arviot ihmisluonnosta. Saramagon läpimurtoromaani oli *Baltasar ja Blimunda* (Memorial do Convento), joka oli menestys ulkomaillakin; myös myöhemmin kirjoitetut romaanit ovat olleet suosittuja ja tehneet Saramagosta Portugalin luetuimman kirjailijan. Kansainvälisestä menestyksestä kieli hänelle vuonna 1998 myönnetty Nobelin palkinto.

Vaihtelevasti nimensä tähän ryhmään on saanut myös jo pitkän uran ennen vallankumousta tehnyt José Cardoso Pires (1925—1998), jonka diktatuuria kriittisesti käsitellyt romaani *Balada da Praia dos Cães* oli yksi suurimpia bestsellereitä Portugalissa 1980-luvulla (Sapega 1997, 178). Pires, toisin kuin Saramago, ei muuttanut olennaisesti kirjoitustyyliään tai siirtynyt uusiin aiheisiin vallankumouksen jälkeen, mutta hänen historiallisia dokumentteja ja fiktiota yhdistelevä romaaninsa lähestyy historian käsittelytavan puolesta pikemminkin ”vallankumouksen kirjallista sukupolvea” kuin vanhaa kirjailijapolvea.

⁷ Vallankumouksen kirjallisen sukupolven määrittely vaihtelee teoreetikosta riippuen, mukaan on usein laskettu myös sellaisia nimiä kuin Clara Pinto Correia, Mário Claudio, Eduarda Dionísio, Olga Gonçalves tai Maria Gabriela Llansol. Yleisimmät nimet ovat jo mainitut Lídia Jorge, Antonio Lobo Antunes ja José Saramago.

Vallankumouksen kirjallinen sukupolvi poikkesi edellisestä myös siinä, että suuri osa sen kirjailijoista oli naisia (Ferreira 1997, 221). Aiemmassa kirjailijasukupolvessa naisia oli ollut vain muutama: tunnetuimpia olivat Agustina Bessa-Luís tai Maria Velho da Costa. Vallankumouksen jälkeen debytoivat uudet naiskirjailijat, muun muassa Jorge, Dionisio, Gonçalves.⁸ Ensimmäistä kertaa Portugalin historiassa naiset julkaisivat yhtä paljon kirjoja kuin miehet (Sadlier 1989, xiii). Tässä mielessä vallankumousta voi myös käänteentekeväenä, vaikka uuden kirjailijapolven määrittelyissä (Lourenço 1984, 13) ei naisten ilmestymiseen kirjalliselle kentälle ole kiinnitetty erityisesti huomiota. Naiskirjailijoiden määrän lisääntyminen merkitsi kuitenkin rajua muutosta maassa, jossa naisten asema oikeistohallituksen aikana oli ollut hyvin rajoitettu — yhtenä harvoista näkyvistä feminismin merkeistä voidaan pitää vuonna 1972 ilmestynyttä teosta *Novas Cartas Portuguesas* (Sadlier 1989, 1).

Lídia Jorgen (s. 1946) esikoisromaanina *O Dia dos Prodígios* on pidetty vallankumouksen avainromaanina (Lourenço 1984, 14-15). Romaani, joka kertoo vallankumouksesta algarvelaisen kyläyhteisön silmin, sai ylistävät arviot, joissa kiinnitettiin erityisesti huomiota romaanin kokeileviin kerrontatekniikoihin (Sadlier 1989, 49; Magalhães 1987, 488). Uusia kerrontamuotoja Jorge etsi myös myöhemmissä romaaneissaan; romaanien vaikealukuisuus selittää ehkä sitä, että Jorgen romaanit eivät ole olleet suuria bestsellereitä. Jorge itse arvioi lukijakuntansa muodostuvan pääasiassa naisista ja akateemisista lukijoista (Jorge 1999, 172).

Kokeilevat kerrontatekniikat ovat silmiinpistävin piirre vallankumouksen jälkeen ilmestyneissä uusissa romaaneissa — neilikkavallankumouksen rinnalla voidaan

⁸ Perusteellisen esittelyn Portugalin nykykirjallisuuden naisnimistä tarjoaa Isabel Allegro de Magalhãesin artikkeli "Women's Writing in Contemporary Portugal" teoksessa *After the Revolution. Twenty Years of Portuguese Literature, 1974—1994*. Ed. by Helena Kaufman and Anna Klobucka. Bucknell University Press. Lewisburg.

puhua jopa kirjallisesta vallankumouksesta, sillä niin suuri murros tapahtui uuden kirjailijapolven syntyessä vanhan rinnalle (Lourenço 1984, 16). Esimerkkeinä uusista kerrontatekniikoista voidaan löytää muun muassa Lídia Jorgen romaanista *O Dia dos Prodígios*, joka kiinnittää lukijan huomion representaatioon; henkilöiden vuorosanat on esitetty draamalliseen tyyliin: "Macário sanoi. Tänä vuonna talvi tulee aikaisin." Myös José Saramagon kehittämä kerrontatyyli, josta on tullut hänen tavaramerkkinsä, kiinnittää tietoisesti huomion itseensä: dialogissa henkilöiden vuorosanat on erotettu toisistaan pilkuilla eikä puhujia ole nimetty. Vallankumouksen kirjallisen sukupolven kerrontaa leimaa myös voimakas puhekielisyyden korostaminen: murteiden ja slangin käyttö tulivat kirjakielisen ilmaisun rinnalle (Jorge 1986, 58).

António Lobo Antunes (s. 1942) on romaaneissaan keskittynyt pääasiassa kuvailemaan Portugalin erityisesti siirtomaasotia. Kyyninen, inhorealistinen lähestymistapa Portugalin lähihistoriaan on tuonut hänelle poleemisen kirjoittajan maineen (Medina 1983, 429). Antunes on muiden vallankumouksen jälkeisten kirjoittajien tapaan myös hylännyt realistiset esittämiskeinot ja yhdistelee pitkiä lauseita ja metaforista kieltä toisiinsa. Antunesin romaaneissa kuuluu selvästi myös nykypäivän urbaanin Portugalin slangi. Vaikeista aiheistaan huolimatta Antunes on ollut Portugalissa suosittu kirjailija, jonka teoksia on käännetty useille kielelle.

Uusi elementti vallankumouksen jälkeisissä romaaneissa oli fantasia, jota yhdisteltiin historiallisiin aiheisiin. Fantasiaa on käyttänyt Saramago historiallisessa romaanissaan *Baltasar ja Blimunda*, jossa toinen päähenkilö Blimunda omaa yliluonnollisia piirteitä: hän voi nähdä ihmisten sielut. Romaanissa rakennetaan myös lentävä lintu, joka nousee ilmaan, kuinka ollakaan, ihmisten sieluilla täytetyillä pusseilla. Antunesin romaani *As Naus* puolestaan sijoittaa 1500-luvun löytöretkeilijät seikkailemaan 1970-luvun Lissaboniin. Jorgen romaani *O Dia dos Prodígios*, jossa käärmeen lento tulkitaan merkiksi ihmeestä, muistuttaa maagisen realismin romaanien, kuten *Sadan vuoden yksinäisyys*, taikauskaisia kyläyhteisöjä (Magalhães 1987, 488).

Lídia Jorge on nimittänyt yhdistelmää, jossa kokeilevat kerrontatekniikat yhdistyvät Portugalin lähihistoriaa käsitteleviin teemoihin, ”väkivaltaiseksi kirjoitukseksi”: Todellisuus on läsnä, mutta vahvasti poeettisen kielen läpäisemänä. 1980-luvulla kirjoitettu portugalilainen kirjallisuus erosikin 1970-luvun kirjallisuudesta siinä, että historiasta ja politiikasta kirjoittaminen oli mahdollista ensimmäistä kertaa pitkään aikaan; lisäksi uusi kirjoittapolvi oli luopunut realistisen representaation ihanteesta. (Kaufman & Klobucka 1997, 19)

3 Postmodernismi: määritelmiä mahdottomasta

3.1 Postmodernismin historiaa

Postmodernismi on sana, joka 1980-luvulla vilahteli tiuhaan niin taidetta, tiedettä kuin yhteiskuntaa käsittelevissä artikkeleissa ja keskusteluissa. Postmodernismi herätti ankaraa polemiikkia puolesta ja vastaan: joidenkin mielestä termi kuvasi osuvasti modernismin jälkeistä aikakautta (Jean-François Lyotard), kun taas toiset väittivät, että modernismin kausi ei ollut vielä edes päättynyt (Jürgen Habermas). Kuinka moni 2000-luvulla edes muistaa postmodernismia, joka on käsitteenä jäänyt jo taka-alalle? Ne määreet, joita pidettiin postmodernismille niin tyypillisinä, saattavat vielä kuulostaa tutuilta: suurten kertomusten kuolema, matalan ja korkean sekoittuminen, pluralismi, ironisuus, parodia, ero, epäjatkuvuus — listaa voisi jatkaa lähes loputtomiin. Koska analysoin tutkielmassani romaaneja, jotka ovat ilmestyneet 1980-luvulla ja joissa on aistittavissa aavistus postmodernia, suoritan seuraavaksi yleiskatsauksen tähän jo vanhuudenvaivoista kärsivään, mutta ei vielä täysin unohdettuun käsitteeseen — postmodernismiin.

Postmodernismin putkahtaminen tähän maailmaan voidaan jäljittää niinkin kauas kuin vuoteen 1934, jolloin sanaa postmodernismi käytti espanjalainen Federico de Onís espanjalaista ja latinalaisamerikkalaista runoutta esittelevässä antologiassa. Tuolloin postmodernismi tarkoitti lähinnä modernismin sisällä syntynyttä reaktiota kyseiseen tyyliisuuntaan. Vasta 1960-luvun vaihteessa postmodernismi alettiin nähdä itsenäisenä ilmiönä; yhdysvaltalaiset kirjallisuustieteilijät Ihab Hassan, Susan Sontag ja Leslie Fiedler käyttivät käsitettä ilmaisemaan vastusta, jonka populaarikulttuuri tarjosi elitistiselle modernistiselle taiteelle. Poptaide, science fiction, sarjakuva ja monet muut aiemmin vähämerkityksisinä pidetyt alakulttuurin genret saivat huomiota ja kavensivat kuilua korkeakulttuurin ja massakulttuurin välillä. Postmodernismin alkutaipaleella sanaan liittyi anarkistinen vivahde: sitä luonnehti dekonstruktio, epämuodollisuus ja vanhojen rakenteiden purkaminen. (Bertens 1986, 24-26)

Postmodernismin merkitys laajeni sen alkuperäisestä merkityksestä, amerikkalaista vastakulttuurista tarkoittavasta ilmiöstä, 1970-luvulla: postmodernismi alkoi silloin merkitä nimitystä laajemmalle kansainväliselle ilmiölle, johon kuuluivat niin taide- ja kulttuurielämä kuin yhteiskuntaelämänkin eri alat (emt., 25). Ihab Hassan oli yksi ensimmäisiä, joka loi kattavan määritelmän postmodernista kirjallisuudesta teoksessaan *The Dismemberment of Orpheus: Toward a Postmodernist Literature* vuonna 1971. Postmodernismia hän määrittelee suhteessa modernismiin oppositioparien kautta, joista opposition toinen pari kuvaa modernismia ja toinen postmodernismia. Hassan yhdistää modernismiin muun muassa seuraavat asiat: päämäärä, suunnitteleminen, hierarkia, etäisyys, keskittäminen, metafora, suuret kertomukset, metafysiikka, läsnäolo, indeterminenssi. Vastaavat postmodernismia kuvaavat parit ovat: leikki, sattuma, anarkia, osallistuminen, hajottaminen, metonymia, pienet kertomukset, ironia, poissaolo, indeterminenssi. (Hassan 1982, 267-268) Auttavatko nämä kovin satunnaisilta vaikuttavat oppositioparit kuitenkaan hahmottamaan mistä postmodernismissä on kysymys?

Hassanin, kuten niin monien muidenkin postmodernismin teoreetikkojen, ongelma on ollut löytää täsmällinen määritelmä postmodernismille. Hassan on ratkaissut ongelman luomalla yleiskuvan postmodernismista kokoamalla yhteen erilaisia tyylipiirteitä, joita kaikkia yhdistää, hajanaisesta vaikutelmasta huolimatta, keskustan puuttuminen. Postmodernismin maailma on hajanainen, eikä luo järjestystä auktoriteettien tai ideologioiden avulla – se ei tukeudu erilaisiin tapoihin selittää maailma. Vaikka modernismia, etenkin dadaismia ja surrealismia, voidaan pitää reaktiona maailman järjettömyydelle ja kaaokselle, modernistitkin yrittivät luoda keskustan kaaokselle – omasta taiteestaan. Postmodernismi sen sijaan hyväksyy kaaoksen, päämäärättömyyden ja satunnaisuuden osaksi maailmaa, jota eivät hallitse. (Bertens 1986, 28)

Useat teoriat postmodernismista jakavat Hassanin teorian tapaan näkemyksen postmodernismia määrittävästä ontologisesta ja epistemologisesta epäilyksestä. Yksi heistä on filosofi Jean-François Lyotard, joka on käsitellyt postmodernin

tiedon luonnetta. Lyotardin keskeinen väite koskee tiedon legitimoitua: tieteellinen tieto legitimoitua tekemällä muokkaamalla se eepiseen muotoon. Kertomuksellistaminen kokoaa hajanaista faktoista yhtenäisen, autoritaarisen tieteen. (Lyotard 1985, 47-49) Tieteen legitimoitua kertomuksellistamisen avulla on kuitenkin postmodernismin aikana ajautunut kriisiin: tieteen kieli on menettänyt asemansa universaalina metakielenä, joka selittää maailmaa. Postmodernismiin siirtymistä kuvaa se, että legitimaatio tapahtuu yksilöistä käsin eikä auktoriteettien, kuten tieteen, asettamana – suurten kertomusten aika on ohi.(emt., 62-66)

Tieteen kielen universaaliuden murtuminen on merkinnyt siirtymistä suurista kertomuksista pieniin kertomuksiin (Bertens 1986, 33); Lyotardin lisäksi useat teoreetikot, muun muassa Jacques Derrida ja Michel Foucault, ovat kiinnittäneet huomiota kieleen ja miten kieleen ja diskursseihin liittyy vallankäyttöä. Historia, tiede, järki ja subjekti ovat vain esimerkkejä suurista kertomuksista, joiden aseman antihumanisteiksi nimetyt teoreetikot ovat kyseenalaistaneet. Postmoderni teoria on ottanut tarkasteltavakseen kaikkien suurien kertomusten perustan, kielen, ja miten sen kautta rakennetaan maailmaa. (Hutcheon 1988, 55)

Pikaisessa katsauksessani postmodernismiin kaikki esille tulleet piirteet ovat korostaneet epävarmuutta ja epätietoisuutta ihmisen suhteessa maailmaan: keskustan puuttuminen, hajottaminen, suurten kertomusten kuolema, indeterminismi. Nämä piirteet ovat antaneet postmodernismille monien silmissä kyynisen ja pessimistisen leiman. Mutta miten nämä ja monet muut postmodernismiin liitetyt piirteet näkyvät kirjallisuudessa?

3.2 Postmodernia romaania rakentamassa

Postmodernin kirjallisuuden määrittely on ollut sinnikästä rajanvetoa modernismin ja postmodernismin välillä (Fokkema 1986, 83). Jo aiemmin mainitut Hassanin

oppositioparit ovat esimerkki siitä, miten postmodernismia yritetään määritellä vastareaktionä modernismille. Douwe Fokkema on hahmotellut modernismin ja postmodernismin eroa kerronnan semanttisten ja syntaktisten piirteiden avulla: postmodernille kirjallisuudelle on tyypillistä muun muassa epäyhtenäisyys, itsereflektiivisyys ja useat loppuvaihtoehdot tarinalle (Fokkema 1986,). Postmodernia kirjallisuutta ja postmodernismia tutkinut Brian McHale on staattisten oppositioparien sijaan halunnut etsiä systeemiä, joka selittäisi historiallisen muutoksen, joka on tapahtunut siirryttäessä modernismista postmodernismiin. (McHale 1987, 7).

Tämä käsite on dominantti, jonka kirjallisuustieteeseen toi venäläinen formalisti Roman Jakobson. Dominantin käsite kuvaa diakronista kehitystä, joka tapahtuu siirryttäessä yhdestä kirjallisuuden tyylistä seuraavaan: ennen olennaiset poeettiset normit muuttuvat merkityksettömiksi ja aikaisemmin merkityksettömät elementit saavat puolestaan tärkeän aseman. (emt.,7-8) McHalen käyttämänä dominantin käsite on ennen kaikkea filosofinen: modernistisen fiktion dominantti on epistemologinen, kun taas postmodernissa kirjallisuudessa se on ontologinen. Modernistinen fiktio nostaa esiin seuraavanlaisia kysymyksiä, jotka koskevat tietoa ja sen rajoja: Mitä voi ylipäänsä tietää? Kuka tietää? Miten tieto kulkee ihmiseltä toiselle ja miten se muuttuu prosessissa? Postmoderni fiktio taas esittää kysymyksiä, jotka koskevat olemista ja olemisen muotoa: Mikä tämä maailma on? Minkälaisia mahdollisia maailmoita on olemassa ja miten ne ovat rakentuneet? (emt., 9-10)

Esimerkiksi modernistisesta fiktiosta McHale on ottanut William Faulknerin teoksen *Absalom, Absalom!* Romaani käsittelee salapoliisiromaanin keinoja käyttäen rikosta, jolle etsitään ratkaisua. Merkillepantavaa on se, että menneisyyden tapahtumia selvittävät Quentin ja Shreve joutuvat tapahtumia selvitellessään tukeutumaan muiden ihmisten versioihin tapahtumista: romaanin kerronnassa limittyvät useat näkökulmat. Juuri tämä useiden näkökulmien rinnastaminen on McHalen mukaan tyypillistä modernistiselle fiktiolle samoin kuin

sekin, että kaikki todistusaineisto fokalisoidaan yhden henkilön, Quentinin, tajunnan kautta. (emt., 9-10)

Ratkaiseva muutos dominantissa romaanissa tapahtuu, kun päähenkilöt eivät enää yritä rekonstruoida menneisyyttä tiedon avulla, vaan turvautuvat spekulointiin. Murhamysteeri ratkaistaan lopulta kuvittelun, ei tiedon ja sen tuoman auktoriteetin avulla. Tiedettävissä olevan maailman rinnalle on luotu mahdollinen maailma, mikä merkitsee hyppäystä epistemologisesta dominantista ontologiseen dominanttiin. McHalen näkemys modernismin ja postmodernismin erosta korostaa historiallista kehitystä, jossa dominantti muuttuu toiseksi kun mennään riittävän kauaksi – epistemologiset kysymykset muuttuivat ontologisiksi Faulknerin romaanissa, koska muuta ratkaisua ei löytynyt. (emt.,10)

Kuten McHale, Linda Hutcheon on myös määritellyt postmodernismia sen mukaan, mitä filosofisia kysymyksiä se asettaa. Hutcheon ei tee kuitenkaan McHalen tavoin erottelua epistemologiseen modernismiin ja ontologiseen postmodernismiin. Linda Hutcheon näkee postmodernismin keskeisten kysymysten olevan paitsi ontologisia myös epistemologisia: Kuinka me tiedämme menneisyydestä? Mikä on menneisyyden ontologinen status? Entäpä sen dokumenttien tai narratiivien ontologinen merkitys? (Hutcheon 1988, 50)

Hutcheonin esittämissä kysymyksissä on yksi selvä ero McHalen esimerkkeihin epistemologista ja ontologisista kysymyksistä: Kaikissa mainitaan menneisyys, joka määrittää Hutcheonin mukaan kaikkea postmodernia kirjallisuutta. Nostalgian tai objektiivisen historiallisen totuuden esittämisen sijasta postmoderni romaani kyseenalaistaa historiallisen tiedon mahdollisuuden ja kiinnittää huomion siihen, miten historia syntyy – ei itse historiallisissa tapahtumissa, vaan systeemeissä, jotka muokkaavat tapahtumista historiallista tietoa. (emt., 106) Esimerkkeinä historiaan suuntautuvista postmoderneista romaaneista Hutcheon mainitsee muun muassa seuraavat: Umberto Econ *Ruusun nimi*, Gabriel García Márquezin *Sadan vuoden yksinäisyys*, John Fowlesin *Ranskalaisen luutnantin nainen*, J.M. Coetzeen *Foe*, Günter Grassin *Peltirumpu*, Salman Rushdien

Keskiön lapset. Itse asiassa historiaan keskittyminen on Hutcheonin mielestä niin keskeinen piirre postmodernissa kirjallisuudessa, että siitä voisi käyttää nimitystä *historiografinen metafiktio* (emt., 40).

4 Historia ja kirjallisuus – saman puun eri oksia?

4.1 Kun historioitsijoista tuli kirjallisuustieteilijöitä ...

Edellisessä luvussa etenin postmodernin teorian viidakossa niin pitkälle, että onnistuin tarttumaan tutkielmani kannalta keskeiseen käsitteeseen, historiografiseen metafiktioon. Hutcheon määrittelee historiografisen metafiktioin seuraavasti:

By this [historiographic metafiction] I mean those well-known and popular novels which are both intensely self-reflexive and yet paradoxically also lay claim to historical events and personages: *The French Lieutenant's Woman*, *Midnight's Children*, *Ragtime*, *Legs*, *G.*, *Famous Last Words*. In most of the critical work on postmodernism, it is narrative – be it in literature, history, or theory – that has usually been the major focus of attention. Historiographic metafiction incorporates all three of these domains: that is, its theoretical self-awareness of history and fiction as human constructs (*historiographic metafiction*) is made the grounds for its rethinking and reworking of the forms and contents of the past. (emt., 5)

Historiografisen metafiktioin rakennusaineena on tietoisuus siitä, että historia ja fiktio eivät voi yksinkertaisesti heijastaa todellisuutta, koska ne ovat ihmisen aikaansaannoksia: jonkun näkemys jostakin. Historiografisessa metafiktioissa suurennuslasin alla on juuri tämä käänösprosessi, jossa todellisuus muutetaan tekstiksi. Mistä kerrotaan? Mitä jätetään pois? Kenen näkökulmasta kerrotaan? Menneen todellisuuden kertomuksellistaminen luo aina merkityksiä: muoto vaikuttaa sisältöön. Historiografisen metafiktioin itserefleksiivisyys ulottuu fiktion lisäksi myös historiaan, jossa maailmaa kuvataan myös kertomuksellistamisen kautta.⁹

⁹ Ennen Hutcheoniakin on tehty yrityksiä antaa nimi itsetietoiselle fiktiolle, joka käsittelee historiallisia tapahtumia: Alan Wilde on käyttänyt termiä *midfiction* ja Carl Malmgren termiä *paramodernist fiction* (Hutcheon 1988, 5).

Mitähän Aristoteles olisi tuuminut moisesta yrityksestä yhdistää kirjallisuutta ja historiaa samaan käsitteeseen? Aristoteleen klassisen jaottelun mukaan historioitsija pystyy puhumaan ainoastaan siitä mitä oli tapahtunut, kun taas runoilija pystyy puhumaan siitä mitä olisi voinut tapahtua. Koska runoilijalla on enemmän vapautta, hän pystyy käsittelemään asioita yleisellä, universaalilla tasolla - historioitsijoiden tehtäväksi jäi keskittyä yksityiskohtiin. Kirjallisuus pystyi siis universaaliudesta johtuen paremmin kuvaamaan todellisuutta. (Aristoteles 1997, 168)

Tämä jaottelu kirjallisuuteen ja historiaan ei ole aina ollut yhtä itsestäänselvä niin kuin se oli Aristoteleelle tai on nykyajan teoreetikoille. Vielä ennen 1800-lukua historiaa pidettiin osittain fiktiivisenä lajina, jossa kirjoittajan mielikuvitus täydensi historiallisia tapahtumia. Sekä kirjallisuus että historia käyttivät myös samoja kerrontatekniikkoja, joihin kuuluivat retoriset keinot, kuten troopit ja kielikuvat. (White 1978, 123) Itse asiassa termi kirjallisuus viittasi myös historiaan, kunnes 1700-luvun lopulta lähtien termiä alettiin käyttää ainoastaan fiktiosta. 1800-luvulla tulikin yleiseksi yhdistää totuus faktatietoon ja nähdä fiktio totuuden vastaisena; oli jälleen palattu takaisin Aristoteleen klassiseen jaotteluun – tällä kertaa tosin historian uskottiin paremmin kertovan todellisuudesta. (Lützel 1992, 29-30)

1970-luvulta lähtien aristotelinen erottelu historiaan ja kirjallisuuteen on saanut säröjä: useat historioitsijat alkoivat silloin kyseenalaistaa jaottelun. Historioitsija Hayden White on kiinnittänyt huomiota historian ja fiktion yhtäläisyyksiin erojen sijasta; myös historia on narratiivisen muotonsa vuoksi kirjallinen laji. Yrityksessä luoda historiankirjoituksen poetiikka Whiten lähtökohtana on ajatus, että historialliset tapahtumat eivät itsessään muodosta lineaarista tapahtumaketjua: historioitsija antaa tapahtumille kerronnallisen muodon. Tapahtumien väliset suhteet eivät löydy tapahtumista itsestään, vaan historioitsijan oma kokemuksellinen ja kulttuurinen tausta vaikuttaa siihen, miten hän jäsentää historiallisten tapahtumien välisten suhteet. (White 1978, 94)

Vielä tärkeämpää historiallisten tapahtumien hahmottumisen kannalta on kuitenkin kieli, jota historioitsija käyttää. Muuntaessaan vieraat asiat lukijalle tutuksi historioitsija voi käyttää ainoastaan samaa kuvailevaa kieltä kuin kirjallisuuskin, sillä historialla ei ole omaa teknistä terminologiaa. Kuvailevaa kieltä käytettäessä on mahdoton välttyä käyttämästä myös kuvailevan kielen tekniikoita, joista White ottaa esimerkeiksi metaforan ja metonymian. Jos historioitsija korostaa tapahtumien samankaltaisuutta, hänen mallinaan on metafora; silloin kun korostetaan tapahtumien erilaisuutta, historioitsija käyttää mallinaan metonymiaa. Tapahtumien väliset suhteet ovat näin immanenteina jo historioitsijan käyttämässä kielessä – eivät todellisuudessa itsessään. (emt., 94-96)

Historian transparenttiuden kyseenalaistamisen tarpeellisuudesta on Whiten kanssa samaa mieltä moni muukin historioitsija. Dominick LaCapra on korostanut relatiivisen subjektivismiin tarvetta historiantutkimuksessa vallinneen dokumentaarisen objektivismiin rinnalle: historiallisen tekstin merkityksiin vaikuttavat myös historioitsijan, tekstin ja lukijan konteksti. Historioitsijassa pitäisi olla myös hitunen kirjallisuustieteilijää, sillä hän voi tulkita menneisyyttä ainoastaan tekstien, kuten muistelmien, raporttien ja arkistojen kautta. (LaCapra 1985, 137, 127) Historiallisten dokumenttien irrottaminen konteksteistaan on ollut tavallista objektiivisuuteen pyrkivälle historiantutkimukselle, mutta silloin on jäänyt huomioimatta monia seikkoja: Kenen näkökulmasta historiaa kerrotaan? Mitä jätettiin kertomatta?

Whiten ja LaCapran ajatukset kuvaavat hyvin postmodernia käännettä historiantutkimuksessa. Historia on jälleen lähempänä kirjallisuutta; niitä ei yhdistä niinkään se mistä kerrotaan vaan *miten* kerrotaan. Kumpaakin leimaa myös tietoisuus siitä, että historia sen kummemmin kuin kirjallisuuskään ei voi heijastaa todellisuutta. Tätä muutosta kuvaa osuvasti kirjallisuustieteilijä Lionel Gossman:

Modern history and modern literature have both rejected the ideal of representation that dominated for so long. Both now conceive of their

work as exploration, testing, and creation of new meanings, rather than as disclosure or revelation of meanings already in some sense "there", but not immediately perceptible. (Gossman 1978, 38-39)

4.2 ... ja kirjallisuustieteilijöistä historioitsijoita

Historian ja fiktion välinen naimakauppa ei ole aivan uusi : jo kauan ennen historiografista metafiktiota kirjallisuudessa käsiteltiin historiallisia aiheita. Historiallinen romaani syntyi 1700-luvun lopulla Skotlannissa Walter Scottin romaanien myötä. Scottin romaanien sankarit, kuten Ivanhoe, ilmensivät historian voimia ja vallitsevia käsityksiä yhteiskunnasta. Myöhemmin esimerkiksi Gustave Flaubert kritisoi porvarillista yhteiskuntaa naturalismin sävyttämässä historiallisessa romaanissaan Salammbô. (Lukács 1974, 30-34, 183-184) 1900-luvulla monet modernistiset kirjailijat, muun muassa T.S. Eliot, James Joyce, Ezra Pound ja Thomas Mann, käsitelivät historiaa myyttien kautta (Hutcheon 1988, 88).

Historiografista metafiktiota voi pitää sekä realismin että modernismin perillisenä: realismiin historiografista metafiktiota yhdistävät historialliset teemat ja perinteinen romaanimuoto ja modernismiin kerrontakeinojen kokeellisuus ja metafiktiivisyys (Hutcheon 1988, 43-45). Patricia Waugh on määritellyt metafiktiivisyyden seuraavasti:

Metafiction is a term given to fictional writing which self-consciously and systematically draws attention to its status as an artefact in order to pose relationship between fiction and reality (Waugh 1984, 2).

Metafiktiivisyys, fiktion tietoisuus itsestään, ei ole uusi löytö kirjallisuudessa: Jo 1500-luvulla kirjoitetussa *Don Quijotessa* tai 1700-luvun romaaneissa *Jaakko Fatalisti ja hänen isäntänsä* ja *Tom Jones* kertoja kääntyy jatkuvasti lukijan puoleen ja rikkoo näin rajan fiktion ja todellisuuden välillä. 1800-luvulla syntynyt realistinen romaani sen sijaan ei tehnyt millään lailla näkyväksi fiktion ja todellisuuden rajaa vaan pyrki täydelliseen mimesikseen, todenmukaisuuteen

(Saariluoma 1992, 23). Metafiktiivisyys tuli jälleen suosituksi modernistisessä kirjallisuudessa, koska haluttiin korostaa, että taide viittaa ainoastaan taiteeseen — ei todellisuuteen kuten realistinen romaani (Hutcheon 1988, 43-45). Todellisuudesta etäännyminen näkyy muun muassa ranskalaisen *nouveau romanin* edustajan, Alain Robbe-Grillet'n teoksissa, joissa henkilöitä kuvaillaan vain anonyymeinä havaittajoina: juoni ja henkilöiden sekä tapahtumapaikkojen kuvailu eivät hänen teoksissaan muodosta romaanin ydintä (Saariluoma 1992, 19-20).

Äärimmilleen metafiktiivisyyden ovat vieneet 1960-luvulta alkaen ranskalainen *nouveau nouveau roman* ja yhdysvaltalainen surfiktio: niissä kirjallisuuden representoima todellisuus sijoittuu kokonaan kielen sisään (emt., 21). *Nouveau nouveau roman* (Jean Ricardou, Philippe Sollers) ja surfiktio (Raymond Federman, Ronald Sukenick) lasketaan yleisesti postmoderniin kirjallisuuteen, mikä osaltaan on vaikuttanut siihen, että postmoderni kirjallisuus leimataan usein vaikeaselkoiseksi (emt., 18-19). Douwe Fokkema väittääkin, että postmodernien teosten lukijakuntaa ovat pääasiassa akateemiset, monimutkaisista teksteistä kiinnostuneet lukijat (Fokkema 1986, 81). Toisenlaisiakin näkemyksiä on: Hutcheonin mukaan postmoderni kirjallisuus on hylännyt modernismin elitismin ja valinnut tilalle sitoutumisen kollektiivisesti jaettuun esteettiseen koodiin, joka tavoittaa laajemman osan väestöstä kuin modernismi koskaan (Hutcheon 1988, 43-45).

Postmodernin kirjallisuuden lähestyttävyyden riippuus varmasti siitä, mitä romaaneja valitaan tarkastelun kohteeksi. Yhdysvaltalaisten postmodernistien, kuten Thomas Pynchonin, John Barthin, Robert Cooverin ja Ronald Sukenickin, romaanit eivät ole helppolukuisia, mutta toisaalta monet postmoderneiksi luokitellut romaanit kuten Italo Calvinon *Jos talviyönä matkamies*, Umberto Econ *Ruusun nimi* tai John Fowlesin *Ranskalaisen luutnantin nainen* ovat olleet kansainvälisiä bestsellereitä. Näihin romaaneihinkaan tuskin sopii nimike helppolukuinen, mutta niiden suosiota voi selittää niiden monitasoisuudella: intertekstuaalisten viitteiden ja metafiktiivisyyden takaa löytyy myös

mukaansatempaava tarina. Muun muassa Econ *Ruusun nimen* voi lukea salapoliisiromaanina, historiallisena romaanina tai avainromaanina Italian poliittisesta tilanteesta (Saariluoma 1992, 180).

Historiografinen metafiktio tukeutuu Hutcheonin mukaan toisaalta realistisen romaanin pilareihin – yhtenäiseen henkilögalleriaan, kaikkیتietävään kertojaan ja suljettuun loppuratkaisuun – mutta samalla kiinnittää huomion fiktiivisyyteensä muuntelemalla näitä samoja konventioita (emt., 59): Romaanissa voi olla useita vaihtoehtoja loppuratkaisulle (*Ranskalaisen luutnantin nainen*) tai epätavallinen, yliluonnollisia kykyjä omaava päähenkilö (*Keskiyön lapset*). Historiallinen metafiktio ei siis hylkää täysin klassisen realistisen romaanin piirteitä vaan horjuttaa genren rajoja toimimalla niiden sisällä.

Viitatessaan fiktion ulkopuoliseen todellisuuteen historiografinen metafiktio ei kuitenkaan pyri mimesikseen, vaan pikemminkin kyseenalaistaa mitä on se todellisuus johon viitataan: Jälleen kerran historiografinen metafiktio mahtuu realistisen romaanin rajojen sisään, mutta samalla venyttää näitä rajoja. Historialliseen totuuteen kohdistuva epäily sekä faktan ja fiktion sekoittaminen luovat moniin historiografisiin metafiktioihin jännitteen, joka tekee niistä niin kiehtovia. (Hutcheon 1988, 107-108).

Hutcheonin esittämät määritelmät historiografisen metafiktion itsereflektiivisyydestä, joka kohdistuu paitsi historiaan myös kerrontaan, kuulostavat hyvin paljon aiemmin siteeraamieni Whiten tai LaCapran teorioilta. Historiografinen metafiktio on problematisoimiensa teemojen – historiallinen totuus, faktan ja fiktion suhde – kautta hyvin lähellä myös postmodernia teoriaa: Lyotardin lanseeraama postmoderni teesi suurten kertomusten kuolemasta näkyy myös historiografisissa metafiktioissa, joissa historiantkirjoituksen asema on kyseenalaistettu. Lyotardin sanoin voikin todeta, että postmoderni kirjailija on filosofin asemassa (Lyotard 1989, 156).

4.3 Klassisen ja postmodernin historiallisen romaanin eroja

Historiografisen metafiktion tai ylipäätään postmodernin historiallisuudessa ei siis ole kyse nostalgisesta paluusta menneeseen vaan menneisyyden uudelleenarvioinnista (Hutcheon 1988, 39). Hutcheonin esimerkkiteoksista useimmat käsittelevät sitä paitsi lähistoriaa, jolloin nostalgia ei usein tule edes kysymykseen: Günter Grassin *Peltirumpu* käsittelee esimerkiksi kipeää natsimenneisyyttä. Varsinaisiksi historiallisiksi romaaneiksi määriteltäviä romaaneja Hutcheonin esimerkkiteoksissa ovat muun muassa *Ruusun nimi* ja *Ranskalaisen luutnantin nainen*. Kummatkin vastaavat historiallisen romaanin perinteistä määritelmää aikakauden suhteen: kuvattava aikakausi sijoittuu kirjailijan syntymää edeltävään aikaan (Ihonen 1992, 21). Postmodernit historialliset romaanit poikkeavat kuitenkin genrestään siinä, että ne usein paljastavat ristiriitoja kuvattavasta aikakaudesta. *Ranskalaisen luutnantin nainen* on yksi esimerkki postmodernista historiallisesta romaanista, jossa yhdistyvät sekä perinteiset että postmodernit historiallisen romaanin piirteet.

1860-luvun Englantiin sijoittuva romaani kertoo tarinan ylempään keskiluokkaan kuuluvasta Charlesista, joka rakastuu kyläyhteisön hylkimään, vaatimattomista oloista kotoisin olevaan Sarahiin. Näiden kahden välille syntyy suhde huolimatta heidän epäsäätyisyydestään ja siitä, että Charles on kihlattu toiselle. Romaani kuvailee genrelle tyypillisesti rakkaustarinan etenemistä ja sen eteen tulevia esteitä kaikkitietävän kertojan perspektiivistä aivan kuten 1800-luvun realistisissa romaaneissa. Romaanin loppu viimeistään pakottaa lukijan toimimaan: romaanissa esitetään tarinalle kaksi vaihtoehtoista loppuratkaisua, joista lukija saa valita mieleisensä.

Brian McHale on analysoinut *Ranskalaisen luutnantin naista* esimerkkinä postmodernista historiallisesta romaanista, joka rikkoo tietoisesti genren sääntöjä vastaan. Romaanissa venytetään realismin konventioiden mukaisten historiallisten romaanien rajoja muun muassa tiheillä intertekstuaalisilla viittauksilla 1800-luvun kirjallisuuteen kuten Charles Dickensiin, George Eliotiin ja

Thomas Hardyyn. Lisäksi romaanissa kummeksuttaa päähenkilöiden Charlesin ja Sarahin ajatusten modernius: heidän käsityksensä esimerkiksi seksuaalisuudesta sopisivat paremmin 1960-lukua kuvaavan romaanin henkilöille. (McHale 1987, 93-94)

Honoré Balzacin, Walter Scottin ja Leo Tolstoin historiallisia romaaneja tutkinut kirjallisuustieteilijä Georg Lukács olisi käyttänyt nimitystä *anakronismi* romaanin viimeksi mainitusta piirteestä, joka antaa kirjan henkilöille liian modernin ajatusmaailman kuvattavaan aikakauteen nähden. Anakronismi merkitsee väärään aikakauteen sijoittamista: historiallisessa romaanissa anakronismi osoittaa, että romaanin kirjoittaja kuuluu eri aikakauteen kuin romaanissa kuvailtu aika. Anakronismit eivät ole kirjoittajan kömpelyyttä: ne ovat Lukácsin mielestä välttämätöntä historiallisissa romaaneissa, koska historiallisen romaanin tavoite on lähentää lukijaa menneisyyden tapahtumiin. Anakronismit on kuitenkin syytä kätkeä huolellisesti osaksi kerrontaa, sillä muutoin ne aiheuttavat murtuman realistisessa kerronnassa. (Lukács 1974, 61-63)

McHalen mukaan Fowlesin romaanissa anakronismeja ei pyritä kätkemään, vaan pikemminkin ne osoitetaan lukijalle hyvin selvästi. Romaanissa ei haluta mitenkään peitellä tosiseikkaa, että romaanin näkökulma kuuluu 1960-luvulle eikä 1860-luvun viktoriaaniseen Englantiin. Kertoja alleviivaa tätä ristiriitaa romaanissa kuvailemalla 1800-luvun maailmaa huolettomilla viittauksilla 1960-lukuun: koti-iltaa kuvaillaan television puuttumisen kautta, romaanin maisemaa verrataan Henry Mooren veistokseen ja palvelijan pukeutumista 1960-luvun modin tyyliin. Romaanissa anakronismi on yksi keino osoittaa menneisyyden ja nykyisyyden välillä vallitseva etäisyys: menneisyydestä on mahdotonta kertoa objektiivisesti ottamatta huomioon kirjoitusajankohdan kontekstia. (McHale 1987, 93-94)

McHale on nimennyt luovan anakronismin yhdeksi postmodernin historiallisen romaanin piirteistä, jotka erottavat sen perinteisistä historiallisista romaaneista kuten Leo Tolstoin *Sodasta ja Rauhasta*. Postmodernin historiallisen romaanin

voi tunnistaa myös apokryfisestä historiasta tai fantastisista piirteistä. Apokryfinen historia merkitsee vaihtoehtoista versiota historiasta: Se joko täydentää historiankirjoitusta tai korvaa virallisen historian täysin. (emt., 90)

Täydentäessään virallista historiankirjoitusta apokryfisen historian strategia toimii niissä historian ”pimeissä kohdissa”, joista ei ole saatavilla historiallista tietoa. Apokryfisen historian strategia kohdistaa huomion tapahtumiin, joista on historiankirjoituksessa vaiettu tietoisesti tai ihmisryhmiin, jotka ovat jääneet virallisen historiankirjoituksen ulkopuolelle. Toisinaan apokryfinen historia korvaa virallisen historian kokonaan niin kuin esimerkiksi Carlos Fuentesin romaanissa *Terra Nostra*. Romaani sekoittaa aikakirjat pahanpäiväisesti: Amerikka löydetään vuosisata todellista löytämisaikajankohdasta myöhemmin; Cervantes tuomitaan kerettillisyydestä ja hän kirjoittaa Kafkan *Metamorfoosin* monia vuosisatoja liian aikaisin. (emt., 90-92)

Lukácsin mukaan historiallisissa romaaneissa ei ainoastaan romaanin maailmankäsityksen pidä vastata kuvattavaa aikakautta vaan myös historiallisen tiedon pitää olla yhteneväinen virallisen historiankirjoituksen kanssa, vaikkakin yksityiskohtien suhteen kirjailija voi käyttää omaa mielikuvitustaan (Lukács 1974, 59). McHalen hahmottelemat postmodernin historiallisen romaanin piirteet poikkeavat selvästi tästä Lukácsin klassisen historiallisen romaanin mallista.

Tärkeämpänä kuin uskollisuutta historialliselle tiedolle Lukács pitää kuitenkin sitä, että historiallisen romaanin henkilöhahmot ovat psykologisesti ajan mukaisia ja että heidän motiivinsa ja käytöksensä ovat historiallisesti autenttisia (emt., 60). Lukácsin siteeraaman Walter Scottin romaaneissa ei esimerkiksi ole lainkaan eksentrisiä hahmoja, jotka eivät sopisi ajan henkeen: he ovat pikemminkin aikakaudelle ominaisia tyyppisiä kuin yksilöitä. (emt., 38, 60). Tämä määritelmä ei Hutcheonin mukaan päde lainkaan historiografiseen metafiktioon: esimerkiksi Saleem Sinai *Keskiyön lapsissa*, Fevvers *Sirkusöissä* ja monet muut historiografisen metafiktioin päähenkilöt ovat marginaalisia ja eksentrisiä hahmoja, joilla on usein jopa yliluonnollisia piirteitä. (Hutcheon 1988, 113)

Historiografisessa metafiktiossa myös todellisilla historian henkilöillä on näkyvämpi rooli kuin klassisessa historiallisessa romaanissa. Historiallisissa romaaneissa historialliset henkilöt ovat pääasiassa taustahahmoja ja he vastaavat sitä kuvaa, mikä heistä on annettu virallisessa historiankirjoituksessa. Historiografisessa metafiktiossa historialliset henkilöt voivat sen sijaan olla myös päähenkilöitä; usein he ovat myös täysin erilaisia kuin millaisiksi heidät on kuvattu historiankirjoissa. (emt., 114)

Lukácsin hahmottelemaa klassista historiallista romaania leimaa ristiriidattomuus; historiallisessa romaanissa yritetään luoda virheetön kopio menneestä aikakaudesta, vaikka anakronismeja ei täysin pystytä välttämään. McHalen hahmottelemassa postmodernissa historiallisessa romaanissa tai Hutcheonin historiografisessa metafiktiossa ei kunnioiteta edellä mainittuja historiallisen romaanin tunnuspiirteitä. Päinvastoin, niissä pyritään rikkomaan mahdollisimman näkyvästi näitä konventioita esittämällä tietoja, jotka ovat ristiriidassa historiankirjoituksen kanssa, viljelemällä anakronismeja, yhdistämällä fantasiaa historiaan ja luomalla uusia tulkintoja historiallisista henkilöistä. Siinä missä klassinen historiallinen romaani yrittää liukua mahdollisimman huomaamattomasti toden ja fiktion välisen rajan yli, postmoderni historiallinen romaani kiinnittää juuri tähän rajaan huomiota (McHale 1987, 90).

4.4 Kohti toisen(laista) historiaa

Edellisessä luvussa esiintyivät hämmentävästi rinnakkain käsitteet postmoderni historiallinen romaani ja historiografinen metafiktio — onko kummassakin kysymys samasta asiasta? Hutcheonin historiografinen metafiktio ja McHalen postmoderni historiallinen romaani, vaikka eivät olekaan synonyymeja, eivät ole käsitteinä kaukana toisistaan: kummatkin merkitsevät fiktiota, jossa tehdään uusia arvioita historiasta. Lisäksi kummatkin teoreetikot korostavat eroa klassiseen historialliseen romaaniin, jossa kunnioitetaan virallisen historiankirjoituksen versiota aikakaudesta, tapahtumista ja historian henkilöistä.

Tärkein yhtäläisyys on kuitenkin historiaan kohdistuva kriittisyys ja historian uudelleenarviointi. McHalen määritelmä postmodernista historiallisesta romaanista sopisi yhtä hyvin määritelmäksi Hutcheonin historiografisesta metafiktiosta:

The postmodernist historical novel is revisionist in two senses. First, it revises the *content* of the historical record, reinterpreting the historical record, often demystifying or debunking the orthodox version of the past. Secondly, it revises, indeed transforms, the conventions and norms of historical fiction itself. (McHale 1987, 90)

Näiden kahden teoreetikon välinen ero löytyy vasta kun tarkastellaan, mistä postmodernismissä on heidän mielestään kysymys. Hutcheon näkee postmodernismin – ei ainoastaan postmodernin kirjallisuuden – tärkeimmän kysymyksen koskevan historiaa: Mitä siitä tiedetään? Mikä on totta? Kenen historiaa kirjoitetaan? McHale sen sijaan korostaa postmodernismia kirjallisena tyyli-suuntana, jolle ovat ominaisia ontologiset pohdiskelut; modernismi oli suuntautunut tiedon luonnetta koskevien kysymyksiin.

Kirjallisuustieteilijä Lea Rojola on esittänyt, että McHalen teoriassa pyritään määrittelemään postmodernin kirjallisuuden universaaleja tyyli-piirteitä, eikä tehdä kytkentää postmodernismin ja yhteiskunnan välillä kuten Hutcheonin teoriassa (Rojola 1996, 25-26). Tämä ei aivan pidä paikkaansa ottaen huomioon, että McHale on samoin kuin Hutcheon tehnyt huomioita postmodernien romaanien historiaan suuntautumisesta. McHalen teoria postmodernista kirjallisuudesta keskittyy kuitenkin kysymykseen postmodernin kirjallisuuden ontologisesta luonteesta, jolloin postmodernin kirjallisuuden ja yhteiskunnan ja historian välisen yhteyden käsittely jää sivuraiteeksi.

Hutcheonin postmodernismi — ja samalla myös historiografinen metafiktio — on peittelemättömän ideologista: Historiografisen metafiktion historian uudelleenarvioinnissa on kyse siitä, että yhden näkökulman valinta historiankirjoituksessa jättää muut näkökulmat ulkopuolelle. Historiografisessa metafiktiossa kerrotaan niistä ryhmistä, joista historiankirjoitus tarjoaa vähän tai

ei ollenkaan tietoa: naisista, etnisistä ja seksuaalisista vähemmistöistä, siirtolaisista. (Hutcheon 1988, 65) Hutcheonin historiografisen metafiktioin käsite ei viittaa siis ainoastaan kirjalliseen ilmiöön, vaan postmoderniin maailmaan, jossa suoritetaan arkeologisia kaivauksia vähemmistöjen ja marginaaliin jääneiden historian kirjoittamiseksi.

Historiografisessa metafiktiossa muokataan maailmankuvaa pluralistisemmaksi ei ainoastaan kertomalla vähemmistöistä vaan myös maantieteellisesti periferisistä paikoista (emt., 61): Yhdysvaltojen ja Euroopan sijasta romaani voi sijoittua Aasiaan, Afrikkaan tai Etelä-Amerikkaan. Osittain tämä varmasti johtuu siitä, että siirtolaiset ovat alkaneet kirjoittaa omista kulttuureistaan uudella kielellä, useimmiten englanniksi. Esimerkiksi Maxine Hong Kingstonin romaani *Woman Warrior* ja Salman Rushdien *Keskiyön lapset* antavat taustan ihmisille, jotka uusissa kotimaissaan voidaan mieltää osaksi kiinalaisten tai pakistanilaisten siirtolaisten kasvotonta joukkoa.

Hutcheonin teoria on oman tutkimuskohteeni kannalta McHalen teoriaa käyttökelpoisempi juuri syystä, että siinä kytkös kirjallisuuden, historian ja yhteiskunnan välillä on näkyvä. Tutkimuskohteekseni valitsemani romaanit antavat kriittisen kuvan Portugalin historiasta; niiden lähestymistapaa aiheisiinsa ei voi pitää neutraalina. Seuraavassa luvussa sovellan tässä luvussa esittelemääni historiografisen metafiktioin käsitettä seitsemään portugalilaiseen romaaniin. Analyysissäni etsin historiografisen metafiktioin piirteitä sekä sisällön että muodon tasolla: historiografisessa metafiktiossahan käsitellään paitsi historiallisia aiheita myös fiktiota itsereflektiivisesti.

5 Historia etsii muotoaan: analyysjä portugalilaisista nykyromaaneista

5.1 Siirtomaasotien kirjoittamattomat tarinat

Vaaleanpunainen kartta, "mapa cor de rosa", on nimitys jota käytettiin Portugalin imperiumin hallitsemasta alueesta, joka ulottui Brasiliasta Mosambikiin ja Itä-Timoriin. Vaaleanpunainen kartta kutistui olemattomiin 1950—1970-luvuilla käytyjen siirtomaasotien aikana; lopullinen kuolinisku imperiumille oli diktatuurin päättyminen, mikä merkitsi myös itsenäisyyden myöntämistä siirtomaille. Ennen siirtomaasotien itsenäistymistä käytiin kuitenkin ankaria siirtomaasotia Angolassa, Guinea-Bissaussa ja Mosambikissa. (Gallagher 1983, 176-178) Siirtomaasodista puhuminen ja kirjoittaminen tuli mahdolliseksi vasta vallankumouksen jälkeen; Antonio Lobo Antunes ja Lídia Jorge ovat kumpikin kirjoittaneet niistä oman versionsa.

Jorgen *A Costa dos Murmúrios* kertoo Mosambikin siirtomaasodasta epätavallisesta näkökulmasta: romaanissa ei kerrota suoranaisesti itse sodasta, vaan siitä miten rintamalla olevien sotilaiden vaimot viettivät aikaansa mosambikilaisessa hotellissa. Kirjan päähenkilö ja kertoja Evita on nuori korpraalin morsian, joka jää hotelli Stella Marikseen miehen lähdettyä rintamalle ja joka alkaa tehdä omia havaintojaan portugalilaisten suhtautumisesta mosambilaisiin. Itse tarina kerrotaan kuitenkin vasta kaksikymmentä vuotta myöhemmin: Evita on palannut jo aikoja sitten Portugaliin ja käyttää itsestään nimeä Eva Lopo. Eva Lopo kertoo itsestään kolmannessa persoonassa ja viittaa itseensä nimellä Evita, mikä korostaa ajallista etäisyyttä kerrontahetken ja menneisyyden välillä. Eva Lopon kerronnan tason yläpuolella on kuitenkin vielä ekstradiegeettinen kertoja, joka viittaa Eva Lopon kertomiseen toistuvasti kerronnan sisällä lauseella "– sanoi Eva Lopo."

Romaani koostuu kahdesta osasta. Ensimmäinen osa muodostuu lyhyestä, kolmenkymmenen sivun mittaisesta tarinasta *Os Gafanhotos*, joka kuvailee

poeettiseen tyyliin kahden lissabonilaisen nuoren, Evitan ja korpraali Luís Alexin hääiltaa eräässä hotellissa Mosambikissa. Tarinan nimi, heinäsiirakat, viittaa hotellin yllättävään heinäsiirakasateeseen, joka muuttaa illan valaistuksen epätodellisen vihreäksi. Tarina käsittää vain pari päivää nuorenparin elämästä portugalilaisten upseerien kansoittamassa hotellissa ja päättyy mystisesti sulhasen katoamiseen ja itsemurhaan, minkä jälkeen Evita palaa Portugaliin.

Kirjan toinen osa kertoo samasta tarinasta korjatun ja pidennetyin version päähenkilön Eva Lopo/Evitan kertomana. Eva Lopo kommentoi oman versionsa alussa tarinaa *Os Gafanhotos* ja kertoo eriäviä mielipiteitään menneisyyteen suuntautuvasta kertomisesta. Eva Lopon kuuntelija on oletettavasti ensimmäisen version kertoja, jolla ei kuitenkaan ole romaanissa yhtään repliikkiä. Kuuntelijan olemassaolon voi päätellä ainoastaan Eva Lopon repliikeistä, jotka ovat usein vastauksia kysymyksiin tai neuvoja.

Eva Lopon tarinan ytimen muodostavat havainnot, jotka hän tekee miehestään korpraali Luís Alexista sodan kuluessa. Lomille palaava Luís Alex on kerta kerralta vieraampi Evitalle: entisestä sävyisästä matematiikanopiskelijasta tulee pikkuhiljaa fanaattinen sodanpalvoja. Esikuvakseen Luís Alex on valinnut esimiehensä eversti Forza Lealin, jonka rasistisia ja machoilevia elkeitä hän jäljittelee kriitikittömästi. Evita ystävystyy Forza Lealin vaimon Helenan kanssa, joka näyttää tälle miehensä arkistoimia salaisia valokuvia sotarintamalta: järkytyksekseen Evita löytää kuvista myös miehensä, joka poseeraa hilpeästi pidellen keppejä, joiden nokassa on surmattujen mosambikilaisten pääkalloja. Hotelliin kantautuvat huhupuheet Luís Alexin "urottöistä" sotarintamalla vahvistavat entisestään Evitan varmuutta miehensä täydellisestä muutoksesta.

Evita tekee muitakin outoja havaintoja: hän alkaa epäillä, että portugalilaiset siirtomaaisännät myrkyttävät salajuonen avulla mosambikilaista alkuperäisväestöä, joihin halveksivasti viitataan sanalla *blacks*. Alkuperäisväestöä alkaa kuolla salaperäisesti metanoliin, jota mustat juovat luullen sitä alkoholiksi. Joka puolella kaupunkia alkaa näkyä

metanolimyrkytyksen jäljiltä ruumiskasoja, joita roska-autot, *dumperit*, kuljettavat pois näkyvistä. Valkoisessa väestössä nämä tapahtumat herättävät hilpeyttä, sillä se antaa taas uuden syyn nauraa mustien tyhmyydelle.

Evita haistaa palaneen käryä löytäessään metanolikanistereita rannalta ja myöhemmin hylätystä talosta: myrkytykset eivät voi olla pelkkää sattumaa. Hän rupeaa tutkimaan asiaa *Hinterland* -lehden toimittajan kanssa, ja selviää, että myrkytyskuolemat ovat osa portugalilaisten sotastrategiaa alkuperäisväestöä vastaan. Lopulta he saavat julkaistua artikkelin, jossa juoni paljastetaan huolimatta siitä, että lehdistö mieluummin vaikenisi tapauksesta.

Romaanissa on keskeisellä sijalla myös kertojan asuinympäristön, hotelli Stella Mariksen elämän kuvailu. Evitan lisäksi hotelli on täynnä upseerien vaimoja ja lapsia, jotka ovat luoneet oman seurapiirinsä hotelliin ja joilla ei ole paljonkaan tekemistä alkuperäisväestön kanssa. Evita on hotellissa ulkopuolinen, joka ei juurikaan vietä aikaansa muiden hotellin asukkaiden kanssa — hän ei myöskään jaa näiden rasistisia mielipiteitä ja käsityksiä Portugalin varmasta voitosta sodassa.

Evitan viettämät vuodet hotelli Stella Mariksessa on romaanin ensimmäisessä osassa tyypistetty pariin päivään, mutta silti ensimmäinenkin osa sisältää Evitan kertomuksesta useita kohtia: saapumisen Mosambikiin, viittauksen metanolimyrkytyksiin ja journalistin, joka tutkii tapausta sekä sulhasen itsemurhan, johon sekä ensimmäinen että toinen osa päättyvät.

Ensimmäisen ja toisen osan yksi merkittävä ero on tapahtumien keston lisäksi kertojien perspektiivien erilaisuus. Ensimmäisen osan kertoja, vaikka korostaakin etäisyyttään kuvailemiinsa hotellin asukkaisiin, jakaa kuitenkin näiden maailmankatsomuksen, joka on kolonialismin värittämä. Kertoja, toisin sanoen, ei selittele tai kritisoi hotellin asukkaiden kapeakatseista, rasistista näkemystä Mosambikista ja sen väestöstä. Afrikkalainen maailma ymmärretään ainoastaan suhteessa länsimaiseen kulttuuriin. Näin eräs hotellin kapteeneista kommentoi Mosambikia Evitalle romaanin ensimmäisessä osassa:

Et ole ollut täällä kauan, mutta huomaat kyllä pian, että tämä on yksi maapallon ihanimpia paikkoja! Katso maisemaa, kuinka täydellinen se on, puuttuu ainoastaan muutama pilvenpiirtäjä rannikolta. Meillä on kaikki 1700-luvulta lukuun ottamatta inhottavaa fysiokratiaa, kaikki 1800-luvulta lukuun ottamatta orjien vapauttamista ja kaikki 1900-luvun hienoudet paitsi televisiota, tuota ruudunmuotoista myrkkyä. Jos rannikolle kohoaisi vielä parikymmentä pilvenpiirtäjää, kaikki olisi täydellistä! (Jorge 1995b, 12)

Myös ensimmäisen osan kertoja tuntuu jakavan tämän näkemyksen, sillä kertoja kommentoi seuraavasti siirtomaasotaa:

Oli vielä liian aikaista lopettaa iltapäivän vietto, liian aikaista puhua sodasta, joka tosin ei ollut edes sotaa, vaan pelkkää villien kapinointia. Oli vielä liian aikaista puhua villoista — he eivät olleet keksineet pyörää, kirjoitustaitoa, laskutaitoa tai edes historiankirjoitusta, ja silti heille oli annettu aseita, joiden avulla he olivat nousseet kapinaan — — (emt., 13)

Eva Lopo on tarinassaan asettunut jo etukäteen häviäjänä pidettyjen mosambikilaisten puolelle. Eva Lopon lisäksi ainoastaan Hinterland-lehden toimittaja on kiinnostunut selvittämään totuuden metanolimyrkytyksistä; he ovat romaanissa ainoat jotka pitävät mustia ihmisinä. Erilaista on sekin, että romaanin ensimmäisessä osassa mosambikilaisiin viitataan sanalla *black* kun taas Eva Lopon kertomuksessa heillä kaikilla on nimet. Eva Lopo ei anna heille pelkästään nimeä vaan myös luonteen, ominaistavat ja elämäntarinan: muun muassa ensimmäisessä versiossakin ohimennen vilahtaneesta puhelunvälittäjästä Eva Lopo haluaa antaa täydennetyn kuvan. *Os Gafanfotos* –tarinan kertoja ei kertonut puhelinvälittäjästä mitään mikä tekee ihmisestä yksilön: ei nimeä, João Bernardo, tai sitä miten hänen setänsä tappoi leopardeja tai edes sitä kuinka hyväntuulinen hän aina oli (emt., 86). Mosambikilaisten elämää valottavat myös Eva Lopon retket alkuperäisväestön asuinalueilla, joiden elämällä ei ole oikeastaan mitään yhteistä hotelli Stella Mariksen elämään.

Paitsi Mosambikin alkuperäisväestöä Eva Lopo kuvailee myös toista historiankirjoituksessa pimentoon jäänyttä ryhmää: sodassa olevien miesten vaimoja. Eva Lopo keskittyy yksityiskohtaisesti kuvailemaan näennäisesti merkityksettömiä tapahtumia hotellissa, synnytyksiä tai miten joku upseereista

hakkaa alituisesti vaimoan. Tässäkään tapauksessa Eva Lopo ei tyydytä ensimmäisessä versiossa annettu selitys kohtauksesta, jossa upseeri Astorga lyö vaimoan hissin edustalla:

Vaimon huudot kaikuivat koko Stella-hotellissa koska hissi kulki rakennuksen lävitse. Mutta miten paljon nopeampi nyrkki ja miten paljon raskaampi käsi miehellä olikaan kuin siinä toden muunnelmassa tarinassanne *Os Gafanhotos*! Se mitä todella tapahtui hissin edessä oli paljon jännittävämpää. Vaimo vuosi verta paljon epätavallisemmista paikoista. Muistan myös saksen pistokset. (Jorge 1995b, 109)

Romaanissa *A Costa dos Murmúrios* sen kahden osan välillä vallitsee jännite: Eva Lopo täydentää, kritisoi ja uudelleenarvioi tarinallaan ensiksi kerrottua tarinaa. Eva kertoo virallisessa historiankirjoituksessa unohdettujen tarinaa kiinnittämällä huomion naisiin hotellissa ja hotellin mustiin työntekijöihin ja antamalla heille ennen kaikkea nimet. Ensimmäinen versio sen sijaan keskittyy kuvailemaan ympäristöä ja tapahtumia poeettiseen tyyliin: ”Ja yö laskeutuisi pian, laskeutuisi mustana ja punaisena kuin matto, joka putoaa tähdenmuotoisesta ikkunasta ja peittää alleen kirkkaimmatkin taivaankappaleet” (emt., 31). Tarinassa esiintyvät ihmiset ovat pikemminkin tyyppejä kuin persoonia: heistä käytetään nimien sijaan nimityksiä majuri, sulhanen, morsian, black ja heidän käytöstään tai motiivejaan ei pyritä selittämään.

Tarinassa *Os Gafanhotos* on kyse menneisyyden rekonstruoimisesta kertomisen kautta ja totuuden paikantamisesta. Eva Lopo, joka joutuu omassa tarinassaan jatkuvasti korjaamaan ensimmäistä versiota tapahtumista, ilmaisee oman, erilaisen näkemyksensä menneisyydestä kertomiselle ensimmäisen osan kertojalle: historiaa, menneisyyttä ei voi tavoittaa kertomalla. Ensimmäisessä versiossa Eva Lopon mielestä todenmukaisinta ovat äänet ja tuoksut — ainoat asiat, jotka muisti säilyttää sellaisinaan (emt., 42). *Os Gafanhotos* on kuitenkin vain representaatiota todellisuudesta eikä todellisuutta, ja siksi se ei voi koskaan kertoa totuutta. Menneisyydestä kerrottaessa – näin hän opastaa ensimmäisen osan kertojaa – pitäisi totuuden sijasta tähdätä todennäköisyyteen, sillä se on ainoa päämäärä mikä varmasti voidaan tavoittaa (emt.,42).

Helena Kaufmanin mukaan *A Costa dos Murmúrios* kommentoi historiankirjoitusta, jota romaanissa edustaa sen ensimmäinen osa lineaarisine juonikuvioineen, tyypiteltyine henkilöhahmoineen ja selkeine loppuratkaisuineen, jota romaanin lopussa alleviivaa sana FIM. Ajatus siitä, että historiankirjoitus voi representoida asiat sellaisina kuin ne todella tapahtuivat, kumotaan romaanissa esittämällä toinen versio samoista tapahtumista. Eva Lapon kertomusta voikin pitää marginaalisena historian diskurssina, joka usein jää dominantin historian diskurssin, jota romaanissa edustaa tarina *Os Gafanhotos*, varjoon. Naisten ja alkuperäisväestön osuus siirtomaasotien historiassa on yhtä tärkeätä ja todellista kuin yleiseen ja koherenttiin todellisuudenkuvaukseen pyrkivä historiankirjoitus. (Kaufman 1992, 45)

Jorgen romaanissa on historiografisen metafiktioin piirteitä: siinä käsitellään sekä historiaa että fiktiota itsereflektiivisesti. Romaanin *A Costa dos Murmúrios* kritiikki salazaristista historian diskurssia kohtaan näkyy romaanin kaksoisperspektiivissä historian tapahtumiin. Romaanin ensimmäistä osaa voi pitää heijastumana diktatuurin ylläpitämisestä käsityksestä siirtomaasodista: kauniissa kulisseyksissä tanssivat upseerit vaimoineen ja sotasankarit näyttelevät arpiaan ja esittelevät mielipiteitään Portugalin varmasta voitosta. Romaani asettaa naurettavaan valoon Portugalin suurvaltaunelmat, joita pidettiin yllä löytöretkistä lähtien ja jotka saivat entistä suurempaa painoarvoa diktatuurin aikana. Eva Lapon kertomaa versiota tapahtumista sen sijaan voi pitää sinä osana, joka on unohdettu Salazarin aikaisen Portugalin historiankirjoista.

Fiktioon kohdistuva itsereflektiivisyys näkyy ennen kaikkea Eva Lapon kertomiseen kohdistuvana pohdiskeluna ja teoretisointina. Muistin avulla ei voi rekonstruoida menneisyyttä, ja muistin varaan rakennettu kuva todellisuudesta on aina epätäydellinen. Kertomista säätelevät myös kertojan valinnat, se mistä kerrotaan: romaanin kaksi kertojaa kertovat samoista tapahtumista hyvin erilaiset versiot.

Yksi Linda Hutcheonin esittelemistä historiografisista metafiktioista, J.M. Coetzeen romaani *Foe*¹⁰ (1987, suom. Seppo Lopenen) käsittelee hyvin samalla lailla kertomisen ja valinnan ongelmia kuin *A Costa dos Murmúrios* (Hutcheon 1988, 107-108). Päähenkilö Susanin ongelmana on miten muokata muistin varassa olevat tapahtumat tekstiksi: tarinan kertominen edellyttää johdonmukaisuutta ja aukottomuutta, mikä on ristiriidassa todellisuuden kanssa. Susanin pitäisi keksiä selityksiä useille asioille, joista hänellä ei ole tietoa, kuten Perjantain kielettömyydelle, tai jättää moni asia yksinkertaisesti kertomatta jotta tositapahtumista syntyisi mielekästä luettavaa myös ulkopuolisille.

Romaani paljastaa, että kirjailijoilla on valta muunnella, poistaa ja unohtaa tiettyjä menneisyyden tapahtumia. Kuten romaanin *A Costa dos Murmúrios* ensimmäisen osan kertoja, myös Coetzeen romaanissa tapahtumista kirjaa muokkaamaan ryhtyvä Foe asettaa totuutta tärkeämmäksi tarinan kiinnostavuuden: tarinan kaunokirjallinen muoto ja ylimääräisellä draamalla höystetyt tapahtumat ovat ensisijaisia.

Foessa kyseenalaistetaan myös se, *kenen* historiasta historiankirjoitus tai kaunokirjallisuus kertoo. Romanin tärkeimmät henkilöt ovat päähenkilö Susan ja Cruson alkuasukaspalvelija Perjantai, joka seuraa Susanin mukana Englantiin. Perjantain kielettömyys toimii metaforana sille mitä hän ei voi kertoa, ja niinpä Susan joutuukin kuvittelemaan mielessään minkälaisia vaiheita orjaksi joutunut Perjantai on mahdollisesti käynyt läpi elämässään. *Foessa* Susan ja Perjantai edustavat kahta historiankirjoituksessa marginaaliin jäänyttä ryhmää: naisia ja mustia. Eva Lopo painottaa myös marginaalia keskustan sijaan valitessaan

¹⁰ Romaanissa parodioidaan Daniel Defoen romaania Robinson Crusoe: Crusoen (romaanissa Cruso) tarinan kertookin Cruson kanssa samalle saarelle haaksirikkoutunut nainen, eikä mies, Alexander Selkirk, jonka kertomukseen Defoen romaanin uskotaan perustuvan. Coetzeen romaanissa sankaritar Susan yrittää ensin itse kirjoittaa muistelmat haaksirikostaan ja Crusosta, mutta todettuaan tehtävän mahdottomaksi antaa tehtävän kirjailija Foelle (vrt. Defoe), joka ryhtyy muokkaamaan tapahtumista tarinaa.

kertomuksensa henkilöiksi Angolan alkuperäisväestön ja hotellissa asuvat upseerien vaimot; kummatkin ryhmät ovat romaanin ensimmäisen osan, *Os Gafanhotos*, ”unohdettuja”.

António Lobo Antunesin romaani *Hevonkuudessa* kertoo nuoren lääkärin kokemuksista Angolan siirtomaasodassa ja miten nämä kokemukset heijastuivat myöhemmin miehen elämään. Antunes, samoin kuin Jorgekin, käyttää hajautettua kerrontaa: kertoja kertoo tarinansa vuosikymmeniä siirtomaasodan jälkeen Lissabonissa. Miehen tarinan kuulija on tuntemattomaksi jäävä nainen eräässä lissabonilaisessa baarissa, jossa mies aloittaa tarinansa. Miehen ensimmäisessä persoonassa kerrottu tarina täyttää pikemminkin monologin kuin dialogin vaatimukset, sillä hänen kuuntelijallaan ei ole romaanissa yhtään ainutta puheenvuoroa. Miehen ja naisen kohtaaminen, joka jatkuu yhden yön suhteena miehen asunnolla, muodostaa kehyskertomuksen miehen kertomalle tarinalle siirtomaasodasta.

Keski-ikäisen, elämässään epäonnistuneeksi tuntevan miehen tarinointi alkaa lapsuudesta Lissabonissa porvarisperheen vesana, josta sukulaiset odottivat jotain suurta. Kertoja kokee kuitenkin vastaavansa huonosti tai ei ollenkaan sukulaisten odotuksia. Tädit ruokkivat läpi kertojan lapsuuden ajatusta armeijasta miehen mittana: ”Onneksi armeija tulee tekemään sinusta miehen” (Antunes 1984, 10). Miehen mitat kertoja saavuttaa lähtiessään nuorena lääkärinä Angolan sotaan. Angolaan saapumisen jälkeen hän viipyy jonkin aikaa Luandassa ennen siirtymistään varsinaiselle rintamalle Cago Coutinhoon. Odottaessaan siirtoa rintamalle kertoja ehtii tovereidensa kanssa tutustua paikallisiin huorakortteleihin, mistä hän toteaa kuuntelijalleen:

Pukeuduin hiljaa etsien kenkiäni mustien pitsirintaliivien alta ja yritin olla häiritsemättä lakanoiden seassa nukkuvaa epämääräistä hahmoa, josta näin vain sekaisin olevat hiukset. Minusta oli todella tullut mies, kuten suku oli ennustanut: minä olin surullinen ja kyyninen ahnehtija täynnä kyltymätöntä epätoivoa ja itsekeskeisyyttä. (Antunes 1984, 26)

Kertojan kuvailee viettämäänsä aikaa sotarintaman siviilisairaalassa kauhun ja epätoivon ajaksi, jota leimasi avuttomuuden tunne ja tieto siitä, että pois pääsyä ei ollut. Miehen synkeän elämänasenteen värittämänä kaikki saavat yhtä pessimistisen luonnehdinnan: maisema, joka ”oli kuin punainen pöyinen rinnannipukka kahden mädäntyneen tasangon välissä; paikalliset mustaihoiset, jotka ”olivat kuin toukkia Boschin maalauksista”; ja valkoihoiset upseerit, jotka harrastivat maksullista seksiä paikallisten naisten kanssa tai rallattelivat laulua ”Tuli valkoinen mies kera ruoskan” (Antunes 1984, 36-40)

Miehen kertomus antaa hyvin kriittisen kuvan Angolan siirtomaasodasta, jossa etenkin valkoihoiset upseerit kuvataan raakalaismaisina ja jotka pitävät angolalaisia eläiminä. Pahimpiin julmuuksiin syyllistyvät Portugalin pelätyn valtionpoliisin PIDE:n poliisit, jotka kohtelevat sotavankejaan täysin vailla tunteita:

— — odotimme PIDE:n jeepejä, jotka joka viikko kulkivat ohi matkalla rajalla olevien ilmiantajien luo – palattuaan he toivat kolme tai neljä vankia, jotka kaivoivat itselleen kuopan, käpertyivät sen pohjalle, sulki tiukasti silmänsä ja pehmenivät sitten luotien iskuista niin kuin kohokas painuu kasaan punaisen verikukan avatessa terälehtiään heidän otsallaan:

- Matkalippu Luandaan, selitti yksi poliisi rauhallisesti työntäessään pistooliaan takaisin kainalokoteloon. – Ei noihin paskoihin voi luottaa. (Antunes 1984, 134)

Kertojan ja muiden rintamalla olijojen viha kohdistuu paitsi PIDEen myös Lissabonin herroihin, jotka turvallisen kaukana sodasta määräävät jatkuvasti lisää miehin kuolemaan turhassa ja uuvuttavassa sodassa. Miehen kertomuksesta löytyykin ironisia viitteitä diktatuurin sotapropagandaan, jolla yritettiin oikeuttaa nuorten miesten tapattaminen siirtomaasodissa: ”Portugalin maanteillä kuolee enemmän ihmisiä kuin Afrikan sodissa” (emt., 59). Myöhemmin tämän väitteen naurettavuus korostuu miehen esittäessään kuulijalleen kysymyksen, johon ei saa keneltäkään vastausta:

Minkä takia siitä ei puhuta? Minusta alkaa tuntua, että niitä 1,5 miljoonaa miestä jotka ovat käyneet Afrikassa ei ole koskaan ollutkaan ja että minä olen kertomassa sinulle jotain huonolla maulla kirjoitettua uskomatonta

tarinaa, jonka olen keksinyt vain tehdäkseni sinuun vaikutuksen — —
(Antunes 1984, 66)

Miehen yksityiselämä, josta hän kertoo sotakokemusten lomassa äänettömälle kuuntelijalleen, on yhtäläillä tappion leimaama kuin hänen 27 sodassa viettämäänsä kuukautta. Miehen kertomus paljastaa surkeasti epäonnistuneen avioliiton, jota on seurannut muita haaksirikkoutuneita ihmissuhteita sekä lukuisia yhden yön suhteita, joihin miehen ja baarista löydetyt naisenkin suhteet kuuluvat. Ihmissuhteiden lisäksi miehen kyynisyys kohdistuu hänen sodanjälkeen tekemään uraansa mielisairaalassa, joka ei juurikaan poikkea hilpeydessään miehen sotakertomuksista. Kertojan viittaukset omaan rappeutuvaan ulkonäköön, alkavaan kaljuun ja kasvavaan mahaan eivät ole yhtään sen helläkätisempiä. Osansa miehen vihasta ja ahdistuksesta saavat myös Lissabon ja sen lähiöt, joiden pikkuporvarillien elämä ei saa mieheltä armahdusta.

Romaanissa yhden miehen elämäntarina ja Portugalin siirtomaahistorian viimeiset vaiheet kulkevat rinta rinnan ja vertautuvat toisiinsa — kumpaakin leimaa tappio ja epätoivo. Ei ole vaikeaa nähdä yhteyttä miehen rapistuvan ruumiin ja hajoamispaistettua lähestyvän Portugalin imperiumin välillä. Kovin paljon yhteistä ei sen sijaan ole Antunesin romaanilla ja löytöretkikirjallisuudella, joka kertoi siirtomaavallan alkua ajoista: kuin vastapainona 1400- ja 1500-lukujen mahtipontisille matkakertomuksille Antunes kirjoittaa hyvin kriittisen ja kyynisen version siirtomaahistorian lopusta.

Löytöretkistä kirjoitettu kirjallisuus, muun muassa Camõesin *Os Lusíadas* ja Fernão Mendes Pinton *Peregrinação*, pyrki herättämään lukijakuntansa uteliaisuuden eksoottisilla ja fantastisilla matkakertomuksillaan. Antunesin *Hevonkuudessa* pyrkii juuri päinvastaiseen: ankeutta tihkuva tarina on täynnä surkeutta ja vastenmielisiä asioita. Antunes käyttää onnistuneesti metaforisuutta pursuavaa kieltä välineenä vahvistaa kertomiensa tapahtumien kammottavuutta. Siirtomaavallan lopusta kerrottava tarina ei onnistu enää viettelemään ketään toisin kuin löytöretkistä kertovat ihmeitä vilisevät tekstit — kertojan seuralainenkin todennäköisesti toivoo romaanissa miehen lopettavan iljettävyksiä vilisevän,

rasittavan kertomuksensa. Tähän viittaa se seikka, että mies käy yksinpuhelua, johon ei saa kertaakaan naiselta vastausta — haluaako nainen edes kuunnella? Onko kukaan Portugalissa kiinnostunut muistelemaan siirtomaasotia?

Verrattaessa Antunesin romaania aiemmin analysoituun Jorgen romaaniin, voidaan suurimpana erona pitää tapaa representoida maan alkuperäistä väestöä. Antunesin romaanissa mustaihoisilla ei ole ainoatakaan repliikkiä, vaan he ovat äänetöntä ja kasvotonta massaa, jota kohtaan kertoja tuntee sääliä. Kirjallisuutieteilijä Luís Madureira onkin todennut, että romaanin diskurssia voi kaikesta siirtomaasotaan ja Portugalin imperiumiunelmiin kohdistuvasta kritiikistä huolimatta pitää kolonialistisena: mustat ovat siinä edelleen mustia, äänettämiä ja passiivisia toisia, jotka joutuvat valkoivoisten julmuuksien kohteeksi. Kolonialistista diskurssia vahvistaa myös se seikka, että angolalaisia kuvaillaan länsimaisen kulttuurin kautta: kertoja vertaa näkemiään mustaihoisia muun muassa saksofonia soittavaan John Coltraneen, sillä heillä on samanlainen ”raukean hajamielinen” katse (Antunes 1984, 18). (Madureira 1995, 27)

Antunesin romaani ei tältä osin toteuta historiografiselle metafiktioille ominaista toiseuden projektia, jossa kyseenalaistetaan perinteiset sukupuoli- ja rotuhierarkiat. (Hutcheon 1988, 65, 195) Romaanin keskiössä on valkoihoinen, heteroseksuaalinen mies, joka on romaanin aktiivinen toimija: naiset ja mustat ovat poikkeuksetta passiivisia ja vailla repliikkejä. Romaanissa kuitenkin kritisoidaan salazaristista käsitystä historiasta: Kertojan esimerkit diktatuurin propagandasta (Antunes 1984, 66) asettuvat ristiriitaiseen valoon verrattuna kertojan kertomukseen siirtomaasodasta. Romaanin metaforisen kielen voi myös nähdä itsereflektiivisenä kannanottona siihen, miten kirjallisuutta ja kieltä käytetään monesti kyseenalaisten päämäärien hyväksi. Antunesin romaanissahan käy juuri päinvastoin: metaforisella kielellä pyritään pikemminkin etäännyttämään kuin houkuttelemaan lukijoita.

Onko siirtomaapolitiikan kritisoiminen ja modernien kerrontatekniikkojen käyttö kuitenkin vielä merkki historiografisesta metafiktiosta? Antunesin romaanista

puuttuu täysin Jorgen romaanille ominainen historiaan kohdistuva itsereflektiivisyys: Vaikka Antunes kritisoi siirtomaasotia, hän ei kyseenalaista sitä miten historiaa luodaan ja kenen näkökulmasta. Antunesin romaani muistuttaa myös asennemaailmaltaan lukuisia muita länsimaisia romaaneja Afrikasta, joissa Afrika ja sen asukkaat esitetään eksoottisina toisina — tältä osin Antunesin romaani kuuluu pikemminkin moderniin kuin postmoderniin maailmaan. Antunesin romaanin määrittelemisen historiografiseksi metafiktioksi on näistä syistä vaikeaa — toisaalta, onko historiografiselle metafiktiolle minimikriteerejä?

5.2 Diktatuurin salaiset dokumentit

José Saramagon romaani *O Ano da Morte de Ricardo Reis* ("Ricardo Reis'in kuolinvuosi") sijoittuu diktatuurin alkuaikoihin vuoteen 1936¹¹, joka oli myös Espanjan sisällissodan ensimmäinen vuosi. Romaanin päähenkilö on yksi portugalilaisen runoilijan Fernando Pessoa'n heteronyymeistä¹², Ricardo Reis, joka palaa Lissaboniin vietettyään useita vuosia Brasiliassa lääkärinä. Lissabonissa hän asettuu asumaan hotelliin, jonka muita asukkaita ovat Espanjan sisällissotaa paenneet aristokraatit. Takaisin Lissaboniin Ricardo Reis'in tuo vanhan ystävän, Fernando Pessoa'n kuolema. Reis ehtii kuitenkin vielä tavata vanhan ystävänsä, sillä Fernando Pessoa'n henki on jäänyt maan päälle harhailemaan vielä yhdeksäksi kuukaudeksi ennen kuin hän katoaa täysin

¹¹ Monarkia kaatui Portugalissa vuonna 1910, minkä jälkeen seurasi sekasortoinen tasavaltakausi. Pian valtion ohjokset otti käsiinsä António Oliveira Salazar, joka toimi vuodesta 1928 lähtien talousministerinä ja myöhemmin pääministerinä; käytännössä hän oli kuitenkin Portugalin diktaattori. Salazarin kautta leimasivat Portugalin paheneva taloudellinen jälkeenjääneisyys, ulkomaailmasta eristäytyminen ja sensuuri. (Gallagher 1983, 21, 47)

¹² Pessoa'n heteronyymit olivat omia persoonia, joilla oli yksityiskohtaiset elämäntarinat ja joiden luonne ja ulkonäkö oli tarkkaan määritelty. Näistä heteronyymeistä, joita on löydetty Pessoa'n

ihmisten muistista; hengen kotiosoitteena toimii Prazeresin hautausmaa. Pessoa ei kuitenkaan voi osallistua enää maalliseen elämään, mutta pystyy olemaan tarkkailijana ja käymään keskusteluja Reisin kanssa.

Romaanin keskeinen osa muodostuu Reisin vaelteluista Lissabonin kaduilla, jotka ovat niin tarkkoja, että niiden perusteella voisi suunnistaa vielä tänäkin päivänä Lissabonissa. Kävelyretkillään Reis havainnoi entisessä kotimaassa tapahtuneita poliittisia ja yhteiskunnallisia muutoksia: Reis kiinnittää huomiota kaikkialla rehottavaan köyhyyteen, mikä ei vastaa sanomalehtien ylistäviä artikkeleita Portugalista. Kaduilla kerjäävät lapset, ja vähävaraiset tukeutuvat hyväntekeväisyyteen. Törmätessään yhteen köyhien ruoanjakelutaliansuuteen kadulla Reis kysyy päivystävältä poliisilta, mikä tapahtuma on kyseessä ja saa vastauksen kysymykseensä:

Tänään on *O Séculon* järjestämä hyväntekeväisyyspäivä. Mutta täällähän on valtava tungos. Niin herra, on arvioitu että heitä on yli tuhat. Ovatko he kaikki köyhiä. Kyllä herra, köyhää väkeä slummeista ja laitakaupungilta. Niin paljon. Niin, eivätkä he ole edes kaikki täällä. Eivät tietenkään, tarkoitan vain että eikö tämä olekin häiritsevä näky, kaikki nämä ihmiset jonottamassa almuja. (Saramago 1995, 66-67)

Reis jakaa mielipiteensä Portugalin yhteiskunnasta ystävänsä Pessoaan kanssa lukuisissa keskusteluissa, joita he käyvät Salazarista Portugalissa ja Francosta, Hitleristä ja Mussolinista ulkomailla kirjallisuudessa ja filosofiassa risteilevien keskustelujen lisäksi. Romaanissa kritiikin diktatuuria vastaan kohdistaa Reisin ja Pessoaan lisäksi myös kertoja. Kaikkietävä kertoja, joka esittää näkyvästi kommenttejaan, osoittaa nykyhetkeen ulottuvalla tietämyksellään tarkkailevansa romaanin tapahtumia vallankumouksen jälkeisestä positiosta. Kertojan Portugalia koskevissa kommentteissa näkyy, että hän tietää mihin diktatuuri tulisi johtamaan,

jälkeenjääneistä papereista 72, tunnetuimpia olivat runoilijat Alberto Caeiro, Ricardo Reis ja Álvaro de Campos (Quadros 1985, 40-43)

diktatuuri jota 1930-luvulla pidettiin vielä Portugalin sekasortoisen talouselämän pelastuksena.

Kertoja kommentoi ironisesti milloin sanomalehtien Portugalille suosiollisia artikkeleita, milloin kuuluisien ihmisten kuolemasta nousutta hälyä. Kuten kertoja teroittaa, tavalliset ihmiset ja heidän kuolemansa eivät kiinnosta sanomalehtiä:

— — on varsin epätavallista, että monet kuuluisat ihmiset ovat kuolleet, niin kotona kuin ulkomaillakin, niin lyhyen ajan kuluessa. Emme viittaa nyt Fernando Pessoaan, joka jätti maallisen maailman jokin aikaa sitten, kukaan ei tiedä että hän silloin tällöin palaa tänne, vaan Leonardo Coimbraan, joka keksi kreationismin, Valle-Inclániin, kirjailijaan joka kirjoitti teoksen *Romance de Lobos*, John Gilbertiin, joka näytteli pääosan elokuvassa *The Big Parade*, — — Muita, vähäpätöisempiä kuolemantapauksiakin on varmasti sattunut, kuten se vanha mies joka jäi mutavyöryn alle tai ne kaksikymmentäkolme Alentejosta tullutta ihmistä, joiden kimppuun kävi raivotautinen kissa. — — Te ette tiedä, tohtori, että viime marraskuussa alueen suurimmissa kaupungeissa kuoli kaksituhatta neljäsataa yhdeksänkymmentäkaksi ihmistä, joista yksi oli Fernando Pessoa. (Saramago 1995, 90-91)

Kertojan kommentti yllä kuvastaa kertojan hivenen kriittistä asennetta Reisiin, joka ei ole kiinnostunut vaikuttamaan yhteiskunnallisiin oloihin; Portugaliinkin hänet toi osittain hänelle epäsuosiollinen vallanvaihto Brasiliassa. Saramagon luoma Reis on Pessoaan Reisiin verrattuna tässä mielessä identtinen: hän on ikuinen katselija¹³, joka ei osallistu tapahtumiin vaan ainoastaan tarkkailee niitä. Näin Reisia kuvailee romaanin kertoja: ”maailman speaktaakkelin katselija, viisas jos sitä viisautena pidetään, vieras ja välinpitämätön kasvatukseltaan ja asenteeltaan.” Tämä klassisen runouden ystävän sivustakatsojan rooli on kuitenkin räikeässä ristiriidassa ympäröivään todellisuuteen: diktatuuri, Espanjan

¹³ Saramago on kertonut vierastavansa Pessoaan heteronyymin tarkkailijan roolia, minkä vuoksi hän laittoi Reisin romaanissaan keskelle suurta yhteiskunnallista muutosta: ”It was my [sic] way of telling him: ”Here is the spectacle of the world, my poet of serene bitterness and elegant scepticism. Enjoy, behold, since to be sitting is your wisdom ...” (Saramago 1998, 4)

sisällisota, Hitlerin natsi-Saksa. Pessoaan skeptinen ja viileä heteronyymi on asetettu keskelle elämää, joka vaatisi muutakin kuin sivustaseuraamista.

Romaanissa *O Ano da Morte de Ricardo Reis* risteilevät useat diskurssit, joista silmiinpistävimpiä ovat nationalistinen ja kirjallinen diskurssi. Nationalistinen diskurssi tulee ilmi sanomalehtien artikkeleissa, jotka ovat puhdasta diktatuurin propagandaa ja korostavat Portugalin erikoislaatuisuutta. Siirtomaapolitiikka on osa Portugalin erikoislaatuisuutta korostavaa diskurssia, minkä osoittaa muun muassa tämä Ricardo Reisin lukema lehden otsikko: "Maximino Correia on julistanut, että Angola on portugalilaisempi kuin Portugali, sillä Diogo Cãon päivistä saakka Angola on tunnustanut suvereeniutta ainoastaan Portugalille" (Saramago 1995, 273).

Siirtomaapolitiikkaan liittyy myös messianismi, portugalilainen ideologia, jonka mukaan Portugali, "kansakuntien Jeesus-lapsi", on siirtomaita hankkimalla välittänyt länsimaisen sivilisaatiota ja kristillisiä arvoja (Lourenço 1988b, 36). Romanissa messianistinen diskurssi näkyy siinä, miten imperiumin olemassaoloa selitetään "alempien rotujen suojelemisena" tai kuinka oikeistolaisen hallituksen kommunisminvastaisuutta perustellaan kristillisen moraalin pelastamistyönä länsimaissa. (Kaufman 1991, 134) Portugalin politiikan rinnastaminen uskonnollisiin näkökohtiin saa toisinaan romaanissa siteeratuissa päivälehdissä aivan naurettavia mittasuhteita, mitä Fernando Pessoa ilkkuu Reisille:

No niin, Mytilenen arkipiispan mukaan Portugali on Kristus ja Kristus on Portugali. Niinkö siinä kirjoitetaan, Sanasta sanaan, Että Portugali on Kristus ja Kristus on Portugali, Täsmälleen. — — Jos näin on, meidän pitää välittömästi saada tietää mikä neitsyt meidät synnytti, mikä juudas meidät petti, millä nauloilla meidät ristiinnaulittiin, mihin hautaan meidät haudattiin ja millainen ylösnousemus meitä odottaa. (Saramago 1995, 273)

Romaani vilisee paitsi viittauksia sanomalehtien artikkeleihin myös portugalilaiseen kirjallisuuteen, etenkin kansallisrunoilija Luís de Camõesiin. Camõesin kansalliseeposta *Os Lusíadas* käytettiin diktatuurin aikana

pönkittämään suurvaltaunelmaa; toinen teksti, johon romaanissa usein viitataan on Fernando Pessoaan *Mensagem*, jossa esitetään ajatus Portugalin viidennestä imperiumista. Camões esitetään ristiriitaisessa valossa: Toisaalta hänestä puhutaan nationalistisen diskurssin hengessä ”kansakunnan arvon hienona bardina”, toisaalta kertoja viittaa häneen useita kertoja epäkunnioittavasti patsaana, joka juhlapäivinä saa valaistuksen (emt., 343). Ricardo Reis toteaa myös, että kirjailijoista ei pitäisi tehdä ollenkaan patsaita, sillä heidän sanojaan ei kuitenkaan voida säilöä pronssiin (emt., 350).

Ricardo Reisin huomion sanojen säilömyydestä voi nähdä viittauksena siihen, kuinka Camõesin sanoja on käytetty pönkittämään Portugalin suurvaltaunelmia. Kukin aikakausi on käyttänyt Camõesin sanoja omiin tarkoituksiinsa, eikä niille voida ehkä antaa lopullista merkitystä. Romaanissa Camõesin sanoja käytetään jälleen uuteen tarkoitukseen. Romaani alkaa *Os Lusíadas*-eepoksen loppusanoista ”missä maa loppuu ja meri alkaa” tehtyyn muunnelmaan ”täällä, missä meri loppuu ja maa alkaa.” Tämä lause on viittaus siihen, että Portugalilla ei ole edessään enää uusia löytöretkiä tai edes niistä unelmointia; merentakaista Portugalia ei enää ole (Saramago 1998,4).

O Ano da Morte de Ricardo Reis on muodoltaan kuin palapeli, jossa päivälehtien artikkelit sekoittuvat Pessoaan ja Reisin lukemana viittauksiin kirjallisuudesta ja Ricardo Reisin oodien pätkiin. Tämä tekniikka kiinnittää huomiota romaanin tekstuaalisuuteen ja siihen miten todellisuutta rakennetaan sanojen kautta. Tekstiksi muutettu todellisuus saa faktan luonteen ja on uskottavaa: diktatuurin aikaisten päivälehtien artikkelitkin saivat totuuden aseman kansan keskuudessa. Tätä havainnollistaa hotellissa asuvan ja päivälehtiä seuraavan herra Sampaion käsitys Portugalista, joka on vastakkainen Reisin näkemykselle. Saramagon romaani arvioi uudelleen historiaa vasten kirjoitettuja dokumentteja, sanomalehtien uutisia, ja osoittaa ettei sanoihin ole luottamista.

José Cardoso Piresin romaani *Balada da Praia dos Cães* (”Balladi koirien rannalta”) käsittelee myös historiallista todellisuutta metafiktiivisesti: romaanissa

yhdistetään historiallisia dokumentteja osaksi kerrontaa. Romaani kertoo vuonna 1960 Portugalissa tapahtuneesta murhasta, jonka uhri oli vallankumousta yrittäneen ryhmän johtaja Luís Dantas Castro. Murhaa pidettiin poliittisena, ja myöhemmin paljastui, että majuri Castron murhasivat hänen kumppaninsa, joiden kanssa hän oli yrittänyt vallankaappausta. Majuri oli ollut vangittuna epäonnistuneen vallankaappauksen jälkeen, mutta oli paennut kahden kumppaninsa, arkkitehti Fontenovan ja korpraali Barrocan kanssa vankilasta, jossa he olivat olleet odottamassa tuomiota. Näiden kolmen pakolaisen seuraan liittyi myöhemmin myös Mena, majurin rakastajar. Joukkion tarkoituksena oli myöhemmin yrittää uutta vallankaappausta, mutta tilanteen tiukentuminen pakotti heidät pakoilemaan maaseutuasuunnossa.

Romaanin alussa koirat löytävät ruumiin rannalta. Ruumis paljastuu majuri Luís Dantas Castroksi, ja tapausta rupeaa selvittämään salaisen poliisin PIDEn tutkija Elias Santana. Tutkimuksen kohteena ei ole ainoastaan murhan motiivi, vaan myös tapahtumien kulku majurin vankilasta paon jälkeen murhaan asti. Tutkija Santana käy majurin ja hänen kumppaniensa piilopaikassa sekä vankilassa, josta majuri pakeni keräämässä johtolankoja tapahtumien selvittämiseen. Tutkimukset vauhdittuvat, kun PIDEn verkkoon jää majurin rakastajatar Mena. Menan antamien tietojen avulla Santana onnistuu rakentamaan lopulta täydellisen kartan murhasta ja siihen johtaneista tapahtumista.

Romaani rakentuu salapoliisiromaanin konventioiden mukaan: Santana kuvittelee mielessään erilaisia vaihtoehtoja tapahtumille ja lopulta löytää aina ratkaisun. Kuulusteltavan Menan vastahakoisesti antamat tiedot ovat itse asiassa tietoja, jotka Santanalla on; hän tarvitsee ainoastaan vahvistuksen päättelyilleen. Myös Piresin romaanissa murhan motiivi selviää vasta romaanin loppua kohden. Murhan motiiviksi eivät paljastu poliittiset syyt, vaan majurin pelaama valtapeli, jossa hän pelolla ja uhkailulla alistii kumppaneitaan. Pelätessään oman henkensä puolesta arkkitehti Fontenova, korpraali Barroca ja Mena lopulta murhasivat majurin.

Olisi kuitenkin aivan liian yksinkertaista nimittää romaania ”vain” salapoliisiromaaniksi. Rikoksen ratkaisemista keskeisempää romaanissa on se vallan ja pelon ilmapiiri, joka tulee ilmi paitsi Menan kertomuksista myös tavasta, jolla kuvaillaan tutkimuksen edistymistä ja salaisen poliisin henkilökuntaa. Valta henkilöityy salaisen poliisin päättökijä Elias Santanassa, joka luo mielessään sadistisia seksifantasioita kuulusteltavastaan. Hän myös tirkistelee pukeutuvaa Mena tämän tietämättä vankisellin luukusta (Pires 1982, 207, 208). Kuulustelutilanteiden ahdistavuus ja kuulustelijan ja kuulusteltavan välinen suhde käy hyvin ilmi seuraavasta katkelmasta, jossa näkökulma siirtyy pikkusormen kynttä kiillottavasta Santanasta Menaan:

Hiljaisuus. Vangin hiljaisuus ja poliisin unettomuus, odottakaamme vielä.

Elias levittää kätensä tarkastellakseen jättimäistä kynttä. Hän pyörittelee sitä vastavaloon niin kuin kynsi olisi timantti, tuijottaa ja ihailee sitä mieltien, että vain intellektuellit tai maalaisnaiset antoivat kainalokarvojensa rehottaa vapaasti; tämä ei ollut ensimmäinen kerta kun hän huomasi asian. Mutta tuossa riikinkukkojen nuoren naisen halussa jättää näkyville ruumiin salaiset osat oli jotain nöyryyttävää välinpitämättömyyttä. Eikö ollutkin?

Mena sytyttää tupakan, jälleen kerran. Kynsi. Kuin stiletti, mikä makaaberin fantasia. Minkälainen kauna tai provokaatio ruokkii tuollaista ylimielisyyttä? Hän kiillottaa kynttään kenties tehdäkseen siitä samassa sormessa olevan sormuksen arvoisen, kenties korostaakseen halveksuntaansa, sehän saattaa olla yksi noita poliisien keinoja, kuka tietää? Ja Elias pyörittää jälleen kynttään ja hoitaa sitä yhtä huolellisesti kuin kyseessä olisi henkilökohtainen tavara eikä ruumiinosana. Puristaa ja viilaa sitä, hieroo kynttä takinhihaan jotta siitä tulisi entistä kiiltävämpi.

Mutta kesken kaiken tätä puuhastelua päättökijä pudottaa kysymyksen:

Kuka teistä katkaisi sähkön tuona iltana? (Pires 1982, 129-130)

Santanin lajitoveri romaanissa on murhattu majuri Castro: Vaikka majuri Castro ja Santana kuuluvatkin vastapuolille, edustavat he romaanissa kumpikin samaa vallan rappioittamaa ihmistyyppiä. Menan kertomukset paljastavat, että majuri taitoi yhtä hyvin kuin Santana pelolla ja uhkailulla pelaamisen: Hän valehteli neuvotteluista uuden piilopaikan löytymiseksi, vaikka todellisuudessa mitään

neuvotteluita ei käyty. Majurin arvaamattomuus johti usein aseella uhkailuun tai väkivaltaan, joka kohdistui Menaan; eräässä kuulustelussa Mena paljastaa Santanalle selkänsä, joka on täynnä sytytetyllä tupakalla tehtyjä arpia.

Romaanin kauhun ja pelon ilmapiiriä voi pitää arviona diktatuurin ajasta ja sen vaikutuksesta ihmisiin. Santanan ja majuri Castron valtapelien kuvauksen lisäksi romaanissa luodaan ahdistavaa tunnelmaa metaforisen todellisuuden kuvauksen kautta: romaani vilisee viittauksia eläimiin ja hyönteisiin, joita pidetään vankeina (Kaufman & Ornelas 1997, 160). Elias Santanalla on lemmikkinä häkissä hyönteisillä herkutteleva lisko Lizardo; myös Santanaa itseään vertaavat muut poliisit liskoon (Pires 1982, 161). Santana muistelee myös rikostutkimuksen aikana, kuinka kerran akvaarionhoitaja kertoi hänelle vangiksi jääneestä meriankeriasta: ankeriasta syötettiin kunnes se lihoi tarpeeksi ja tapettiin (emt., 99).

Romaanin lopussa tehdään ilmeiseksi metaforinen kytkentä Salazarin Portugalin ja romaanissa mainittujen vangittujen eläinten välillä. Elias Santana tarkastelee matkatoimiston ikkunaa, jossa on jo romaanin alussa mainittu, ruumiin löytöpaikan lähellä ollut mainos (emt.,9) sekä purkissa olevia hyönteisiä:

Elias hyräilee hiljaa. Hän pysähtyy erään matkatoimiston näyteikkunan ääreen tuijottamaan hyönteisiä täynnä olevaa pulloa. Ötökät näyttävät kammottavilta loisteputken valossa lasin vääristämine mittasuhteineen. Kovakuoriaisia kilpiensä suojassa, neitseellisen vihreä rukoilijasirkka, jotenkin pahaenteinen, heinäsirkoja sahalaitaisine koipineen, silmät kuin lyijykimpaleet. Hyönteiset oikovat jalkojaan, mikä nivelten ja tuntosarvien sekasotku tuossa suljetussa maailmassa. PORTUGAL, Europe's Best Kept Secret, ilmoitetaan ikkunan kyltissä, Fly TAP. (emt., 249)

Romaanissa *Balada da Praia dos Cães* paitsi arvioidaan diktatuurin aikaa myös otetaan kantaa faktan ja fiktion yhtäläisyyksiin. Romaanissa limittyä fiktion joukkoon erottamattomasti rikokseen liittyneitä dokumentteja, jotka kirjailija José Cardoso Pires sai käsiinsä salaisen poliisin PIDEn arkistoista vallankumouksen jälkeen: ruumiinavauksen tulokset ja todistajien kuulustelupäiväkirja. Sivun reunassa jatkuvasti kulkevat, sulkeisiin merkityt otteet rikospöytäkirjoista sekä

alaviitteet romaanissa esiintyviin todellisiin henkilöihin luovat romaanin toisen, historiallisiin dokumentteihin pohjautuvan diskurssin fiktiivisen rinnalle. Faktan ja fiktion välinen raja hämärtyy, koska romaanin kerrontakin on hyvin dokumentaarista ja jäljittelee paikoitellen rikospöytäkirjojen kieltä. Esimerkiksi romaanin keskeisen fiktiivisen hahmon, Elias Santanan kuvailu ensimmäisellä sivulla on hyvin samankaltainen kuin romaanin alussa esitetty ruumiinavausraportti (Pires 1982, 5, 13).

Romaanin lopussa oleva kirjailijan jälkikirjoitus vaikeuttaa entisestään toden erottamista fiktiosta. Kirjailija Pires paljastaa, että sai vuonna 1961 käsiinsä yhden murhaan osallistuneen henkilön, jota romaanissa nimitettiin arkkitehti Fontenovaksi, tekemän selonteon murhaan johtaneista tapahtumista. Pires tapaa ”Fontenovan” kaksikymmentä vuotta tapahtumien jälkeen ja siteeraa tämän sanoja: ”pelko on dramaattinen muoto yksinäisyydestä” (emt., 256). Seuraavaksi kirjailija kuitenkin epäilee sanoiko arkkitehti Fontenovaksi nimetty henkilö sittenkään niin:

Sanoiko hän niin? Olivatko nämä hänen todelliset sanansa vai kuuluivatko ne sille henkilölle, jota tässä [tekstissä] kutsutaan Fontenovaksi? Tai kenties jollekulle toiselle? Vai olinko se sittenkin minä, joka kuvittelin hänen sanovan tuon ja monia muita asioita tehdäkseeni hänestä todellisemman? (emt., 256)

Hayden Whiten mukaan historiankirjoitus ei perustu täysin faktatietoon, vaan sitä täydennetään mielikuvituksella (White 1985, 51). Tästä syystä historia, aivan samoin kuin fiktio, voi tarjota Whiten mukaan vain tulkintoja, ei totuuksia. Piresin romaania voi pitää dokumenttien avulla tehtynä fiktiivisenä rekonstruktiona vuonna 1960 tapahtuneesta majuri Castron murhasta; romaanissa ei saada kuitenkaan lopullista totuutta tapahtumienkulusta selville sen paremmin fiktion kuin faktankaan keinoin. Romaanissa on jatkuvasti epäselvää, missä faktatieto muuttuu fiktioksi. Piresin jälkikirjoitus romaanin lopussa tekee näkyväksi kirjoittajan vallan muunnella tosiasioita ja muistaa väärin: onko Piresin kirjoittama versio tapahtumista yhtään sen totuudenmukaisempi tai todellisempi kuin mikään

muukaan tapahtumista esitetty versio, mukaan luettuna rikospöytäkirjojen lausunnot tapahtumista?

Sekä Saramagon että Piresin romaaneissa tapahtuvaa faktan ja fiktion sekoittamista voi pitää ominaisena historiografiselle metafiktioille. Faktan ja fiktion yhdistäminen, mitä on kokeiltu esimerkiksi amerikkalaisessa surfiktiossa, ei sinänsä tee näistä romaaneista historiografista metafiktiota. Historiallisen todellisuuden arviointi rinnastamalla dokumentteja fiktion luo romaaneihin kaksoisperspektiivin: rinnakkain ovat sekä dokumenttien esittämä kuva todellisuudesta että romaanin versio.

Romaanissa *O Ano da Morte de Ricardo Reis* päivälehtien arviot maan tilanteesta samoin kuin mahtipontiset ylistykset Portugalille ja portugalilaiselle kulttuurille saavat sarkastista kritiikkiä osakseen Fernando Pessoaalta ja Ricardo Reisiltä. Jos lukisi portugalilaisia päivälehtiä diktatuurin kaudelta, voisikin päätellä, että kyseessä oli hyvinvoiva valtio: Pessoaan ja Reisin keskustelut asettavat tämän totuuden kyseenalaiseen valoon. Cardoso Piresin romaanissa *Balada da Praia dos Cães* otteita rikospöytäkirjoista käytetään saumattomasti osana tarinaa, mutta lopussa kirjailijan jälkipuheessa osoitetaan mikä valta kirjoittajalla - tässä tapauksessa kirjailija Piresillä – on kirjoittamaansa tekstiin.

Kummassakin romaanissa osoitetaan, että kirjoitetut dokumentit eivät ole tae objektiivisuudesta eikä niiden perusteella välttämättä voida rekonstruoida totuudenmukaista kuvaa menneisyydestä. Tässä on ristiriita, sillä historia on läsnä ainoastaan tekstien kautta, kuten monet historioitsijat ovat huomioineet. Hutcheonin mukaan historiografinen metafiktio on tietoinen tästä ristiriidasta: "Historiographic metafiction acknowledges the paradox of the reality of the past but its textualized accessibility to us today" (Hutcheon 1988, 114).

5.3 Historiallista fantasiaa

Baltasar ja Blimunda, Saramagon varsinainen kansainvälinen läpimurtoromaani, perustuu historiallisen tapahtuman, Mafran luostarin rakentamisen ympärille 1700-luvulla. Kuningas João V lupasi fransiskaanimunkeille luostarin, mikäli saisi toivomansa kruununperijän. Romaanissa kuvataan luostarin yhä mahtipontisemmiksi muuttuvia rakennustoimia, joita varten tarvitaan tuhansia ja taas tuhansia miehiä. Kahden rakastavaisen, Baltasarin ja Blimundan, tarina kulkee luostarin rakennustoimien kuvailun rinnalla.

Baltasar on sodassa rampautunut käsipuoli, joka ajautuu yhteen nuoren Blimunda kanssa. Blimundalla on yliluonnollisia kykyjä: hän kykenee näkemään vatsa tyhjänä ihmisten ruumiiden sisäpuolelle. Näiden kahden seuraan liittyy brasilialainen pappi Bartolomeu Lourenço, joka haaveilee lentävän kojeen rakentamisesta. Hän saa kaksi ystäväänsä innostumaan aikeesta, ja yksissä tuumin he rupeavat rakentamaan lentävää laitetta, Siivekästä. Hankkeesta on selvillä myös italialainen cembalonsoittaja Domenico Scarletti.

Tapa millä Siivekäs saadaan kohoamaan ilmaan on varsin kerettiläinen: Siivekkään meripihkasäiliöt täytetään Blimundan keräämillä kuolevista ruumiista irtautuvilla tahdoilla. Kirkko saa kuitenkin vihiä laitteesta, ja pappi ystävineen joutuu pakenemaan Siivekkäällä pappia uhkaavaa autodafétä, jesuiittojen suosimaa polttoroviota.

Baltasarin ja Blimundan tarinan lisäksi äänen romaanissa saavat luostarin rakennustyömaalla työskentelevät miehet, joista useat ovat tulleet Mafraan eri puolilta maata kuninkaan määräyksestä. Suuri osa ei ole tullut vapaasta tahdostaan, vaan heidät on pakotettu työmaalle, jotta luostarin rakentamiseen saataisiin tarvittava määrä miehiä. Romaanissa kuvaillaan työmiesten surkeita oloja: sairaudet, nälkä ja tapaturmat verottavat työmiesten rivejä. Illanvietoissa miehet kertovat elämäntarinoitaan: torpparit, teurastajat ja tynnyrintekijät paljastavat kukin palasen rahvaan arjesta, johon kuuluvat suuret lapsilaumat, taudit ja nälkä. Suuri työläisten saa joukko saa kasvot paitsi lukuisten, romaanin

juonen kannalta sinänsä merkityksettömien elämäntarinoidensa myös nimeämisen kautta: romaanissa mainitaan nimeltä huomiotaherättävän suuri määrä työläisiä.

— — Siellä menee kaikennimisiä miehiä ja kaikenlaisia ihmiselämiä myöskin, erityisesti niitä jotka ovat raskaita ja kurjia, ja kun emme voi puhua heidän elämäntarinoistaan, koska niitä on niin paljon, niin meidän velvollisuutemme on kirjata edes heidän nimensä ja tehdä heistä kuolemattomia, ja tässä ne ovat jos se kerran meistä riippuu, Alcino, Brás, Cristovão, Daniel, Egas, Firmino, Geraldo, Horácio, Isidro, Juvino, Luís, Marcolino, Nicanor, Onofre, Paulo, Quitério, Rufino, Sebastião, Tadeu, Ubaldo, Valério, Xavier, Zacarias, yksi nimi kutakin aakkosta kohden jotta kaikki tulevat edustetuiksi — — (emt., 306-307)

Räikeän kontrastin tavallisen kansan elämälle muodostaa romaanissa kuningas João V:n ylellinen elämä hovin keskellä. João V kuvataan ahneeksi ihmiseksi, joka sumeilematta muuttaa luostarin rakennussuunnitelmia aina vain suureellisemmiksi ihmishenkiä säästämättä.¹⁴ Ristiriitaista kyllä, kuningas oikeuttaa mahtipontiset suunnitelmansa katolisella uskonnolla. Jatkuvasti kommentoiva, kaikkítietävä kertoja antaa ironisen muotokuvan kuninkaasta seuraavassa katkelmassa:

Dom João V pohtii mitä tekisi niin suurilla rahasummilla, niin äärettömällä rikkaudella, hän pohtii sitä tänään ja pohti sitä jo eilenkin, ja hän tulee joka kerta siihen tulokseen, että sielu on asetettava etusijalle, että meidän on varjeltava sitä kaikin mahdollisin keinoin, erityisestikin silloin kun maalliset ja ruumiilliset riemut tuottaisivat sille mielihyvää. Annettakoon siis munkeille ja nunnille kaikki mitä he tarvitsevat, jopa sekin mikä käy yli välttämättömän tarpeen, sillä munkkihan panee minut rukouksissaan aina etusijalle ja nunna tekee oloni niin miellyttäväksi lakanainsa välissä ja vähän muuallakin — — (Saramago 1989, 286-287)

Helena Kaufmanin ja José Ornelasin mukaan *Baltasarissa ja Blimundassa* kommentoidaan historiankirjoitusta esittämällä rosoinen ja ristiriitainen kuva 1700-luvun Portugalista. Romaanissa rinnastetaan vastakkaisia teemoja:

¹⁴ João V hallitsi Portugalia itsevaltaisesti ja tuhlailevasti; hän tuli tunnetuksi kuninkaana, joka piti seremonioista ja prameilusta (Birmingham 1993, 68).

uskonnollinen kiihkoilu ja herkkyys, armeliaisuus ja sadomasokismi, maalliset juhlat ja kirkolliset menot, härkätaistelut ja autodafét, kansan köyhyys ja aateliston vauraus. (Kaufman & Ornelas 1997, 149) Romaanissa tehdään myös selväksi 1700-luvun Portugalin yhteiskunnan epäoikeudenmukaisuus, jota pitää yllä kahtiajako köyhiin ja rikkaisiin. Vaikka kansa on tyytymätön valtaapitäviin, he eivät voi esittää tyytymättömyyttään avoimesti: valtio on pönkittänyt valtaansa useilla instituutioilla, kuten inkvisitiolla, jotka hillitsevät kapinointia ja muita vastarinnan merkkejä. Romaanissa Blimundan äiti karkoitetaan Angolaan noitana, Baltasar saa kokea polttoroviokuoleman, ja eräs vanha mies surmataa, koska hän on kyseenalaistanut luostarin rakennustoimenpiteiden oikeudenmukaisuuden.

Romaanissa korostetaan myös sitä, miten hallitseva luokka käyttää retorisia strategioita oman valtansa ja etuoikeuksiensa pönkittämiseksi. Jopa yliluonnolliselle tapahtumalle, Siivekkään lennolle, keksitään sopiva selitys: Siivekäs on Pyhä Henki, joka on tullut maan päälle siunaamaan luostarin. Sitomalla selityksen uskonnolliseen diskurssiin, selityksestä tehdään vedenpitävä. Koska romaani on tarkoitettu nykyajan lukijalle, näiden retoristen keinojen käyttäminen paljastaa tahatonta ironiaa. (emt., 150)

Vaikka aikakauden ristiriitainen kuvaus ei ole tyypillistä konventionaalisille historiallisille romaaneille, Saramagon romaanissa voi silti nähdä monia yhtäläisyyksiä Lukácsin hahmottelemaan historialliseen romaaniin. Romaanin päähenkilöt Baltasar ja Blimunda esimerkiksi eivät ole historiallisia hahmoja, mutta sen sijaan pappi Bartomeleu ja pianonsoittaja Domenico ovat myös historiankirjoissa mainittuja henkilöitä. Kuten perinteisessäkin historiallisessa romaanissa, fiktiiviset hahmot Baltasar ja Blimunda osallistuvat suoraan toimintaan vähemmän tunnettujen historiallisten henkilöiden, Bartolomeun ja Domenicon kanssa.

Sen sijaan Saramagon tapa kuvata tunnettuja historiallisia henkilöitä, kuningas Joãota ja hänen perhettään, poikkeaa selvästi Lukácsin historiallisen romaanin

kaavasta. Tunnetut historialliset hahmot muun muassa Scottin ja Tolstoin romaaneissa kuvastavat ajan henkeä, joka yhdistyy joihinkin persoonallisiin piirteisiin. Kuningas João ja kuningatar ilmentävät Saramagon romaanissa aikansa hengen niitä puolia, jotka ovat jääneet mainitsematta virallisessa historiankirjoituksessa: ahneutta, rikkautta, korruptiota ja tekopyhyttä. (Kaufman 1991, 130-131)

Historiallisen romaanin perinteitä vastaan sotivia seikkoja löytyy enemmänkin: romaanin päähenkilöt ovat epätavallisia historialliseen romaaniin verrattuna, suorastaan eksentrisiä. Baltasar ja Blimunda ovat toisaalta historiankirjoituksen marginalisoimia sosiaalisen asemansa vuoksi, ja toisaalta heidän erikoispiirteensä, kuten Baltasarin rujous ja Blimundan yliluonnolliset kyvyt erottavat heidät realistisen historiallisen romaanin päähenkilöistä. Fantasia on myös näkyvällä paikalla romaanissa: Blimundan kyvyt ja Siivekkään lentäminen eivät mitenkään mahdu realistisia konventioita noudattavan historiallisen romaanin raameihin.

Etäisyyttä konventionaaliseen realistiseen kerrontaan romaanissa tuo kertojan jatkuva kommentointi. Kaikkietävän kertojan puuttuminen näkyvästi kertomukseen kiinnittää huomiota: kertoja arvioi ja esittelee omia mielipiteitään usein moraaliseen sävyyn, aforismin tai profetian muodossa. Romaanin kertoja ylittää realistisen kaikkietävyyden rajat tekemällä metafiktiivisiä huomautuksia, jotka koskevat sitä mitä henkilöt ajattelevat ja onko kertojan ylipäätään mahdollista tietää henkilöiden ajatuksia. Näin kertoja kommentoi Blimundan ajatuksia ja kertojan asemaa fiktiossa:

Monte Junto on niin lähellä, että tuntuu kuin sen seinämiä voisi koskettaa vain käden ojentamalla, aivan niin kuin polvillaan oleva nainen joka ojentaa käsivartensa ja koskettaa miehensä lantiotta. Ei se ole mahdollista että Blimunda olisi aprikoinut jotain noin herkkäluontoista, mutta miksei olisi voinut ajatella, emmehän me ole ihmisten sisällä, mistä ihmeestä me sen voimme tietää mitä he ajattelevat, mehän vain kylvämme omia ajatuksiamme toisten, meille täysin vieraiden ihmisten päähän ja sitten sanomme, Blimunda ajattelee, Baltasar ajatteli — — (Saramago 1989, 443-444)

Kertojan kaikkietävyys ylittää realistisen romaanin rajat myös aikatasolla, sillä kertojan näkökulma kattaa niin menneen, nykyisyyden kuin tulevaisuudenkin. Kertoja selittää lukijalle 1700-luvun asioita ja ilmiöitä ottamalla esimerkit 1900-luvun lopun maailmasta: muun muassa vanhat mittayksiköt muunnetaan senteiksi ja metreiksi. Kertoja myös selvittää tämän päivän lukijalle, että kuninkaallisen vartiomiehen asua nimitettäisiin nykyisin gala-asuksi (Saramago 1989, 195). Anakronismien tietoisella käytöllä romaanissa osoitetaan, että menneisyydestä kertominen on mahdotonta ottamatta huomioon nykyhetken kontekstia (Kaufman 1991, 127).

Romaanin metafiktiiviset kommentit kertojan roolista, tietoinen anakronismien käyttö ja fantasia vievät romaanin kauas varsinaisesta genrestä, historiallisesta romaanista. Saramagon romaanissa sekä historiaan että kerrontaan kohdistuva itsereflektiivisyys tekee tämän rajan näkyväksi. Fantasia, kertojan metafiktiiviset kommentit ja anakronismit ovat realistisen romaanin parodioimista; työläisten elämästä kertominen ja kuningas João V:n yltäkylläisen elämän kuvailu taas asettavat historiallisen todellisuuden uuteen, historiankirjoituksen kanssa ristiriidassa olevaan valoon.

Romaanin portugalinkielisen nimen *Memorial do Convento* ("Luostarin muistelmat") voikin nähdä viittaavan siihen, että luostarin muistelmat ovat tarpeen, koska virallisesta historiankirjoituksesta on jätetty niin paljon pois. Saramagon romaanissa kiinnitetään huomiota siihen, mistä virallinen historiankirjoitus ei kerro: tavallisen kansan elämään ja heidän koettelemuksiinsa. Eikö niissä lukuisissa rakennusmiehissä ja heidän vaimoissaan, joille romaanissa annetaan nimi, olekin enemmän sankariainesta kuin kuningas João V:ssä?

5.4 Löytöretkeilijät parodian kohteena

Antunesin moderni versio veijariromaanista, *As Naus*, on myös sekoitus historiaa ja fantasiaa: romaanissa 1400- ja 1500-lukujen löytöretkeilijät seikkailevat 1970-

luvun lopun Lissabonissa. Romaanissa eletään vallankumouksen jälkeisiä aikoja, jolloin itsenäistyneitten siirtomaitten portugalilaiset asukkaat, *retornados*, alkoivat palailta kotimaahan. Kotiinpaluuta kuvaillaan useiden henkilöiden näkökulmasta, joita kaikkia yhdistää haluttomuus palata vanhaan kotimaahan ja jättää lokoiset oltavat Afrikassa: Yksi paluumuuttajista joutuu myymään vaimonsa vanhalle miehelle saadakseen rahaa lentolippuun, toinen lähtee Angolasta lapsensa ja vaimonsa kanssa sodan uhan alla ja kolmas jättää kukoistavat liiketoiminnan Mosambikiin. Kukaan ei odota paluumuuttajia Lissabonissa, ja he kohtaavatkin lukuisia vaikeuksia yrittäessään sopeutua jälleen kotimaahan.

Romaani muodostuu erillisistä tarinoista, joiden päähenkilöiden henkilöllisyys paljastuu vasta vähitellen. Kukin luku on kerrottu yhden paluumuuttajan näkökulmasta tai kertomana. Varsinaista juonta romaanissa ei ole: Romaanissa kerrotaan jokaisen paluumuuttajan paluusta Lissaboniin, näiden muistoista paremmista oloista Afrikassa sekä vaikeuksista ja kammelluksista, joita he kohtaavat asettuessaan Lissaboniin. Ainoana yhdistävä tekijä erillisten tarinoiden välillä on epämääräinen lissabonilainen pensionaatti, jonne osa paluumuuttajista päätyy kotiinpaluun jälkeen.

Pensionaatinomistaja, paluumuuttaja hänkin, on sotkeutunut huume- ja prostituutiobisnekseen ja pian samaan liiketoimintaan joutuvat mukaan pensionaattiin asettuneet uudet asukkaatkin pystyäkseen maksamaan vuokransa — erään paluumuuttajan vaimon täytyy jopa ruveta prostituoiduksi. Hämärän liiketoiminnan lisäksi romaanin paluumuuttajat kuluttavat aikaansa juopotellen, pelaten korttia tai maleksien Lissabonin baareissa. Baareissa ja muualla kaupungissa he törmäävät jatkuvasti muihin laitapuolen kulkijoihin: missä vain romaanin antisankarit kuljeskelevatkin, he näkevät itseään kaupittelevia transvestiittejä tai narkkareita.

Juopporentuiksi ja hämäräheikeiksi paljastuvien paluumuuttajien omituisin piirre on heidän nimensä, sillä romaanin päähenkilöt on nimetty Portugalin historiallisten hahmojen mukaan: mukana ovat löytöretkeilijät Pedro Álvares

Cabral, Vasco da Gama ja Diogo Cão sekä kansallisrunoilija Luís de Camões. Paljastuu, että miehet ovat todellakin historian hahmoja, jotka vuosisatojen poissaolon jälkeen ovat palanneet kotimaahansa — osalla vieläkin vanhat homeiset löytöretkikartat mukana. Löytöretkeilijä Diogo Cão innostuu kertomaan retkistään pensionaatissa tapaamalleen Pedro Álvares Cabralille:

— — hän kertoi minulle, jo epävakaalla äänellä, naukkaillen välillä takkinsa vuoren väliin piilotetusta pullosta, että kolme, neljä tai viisi sataa vuotta sitten hän oli komentanut infanten purjelaivoja Afrikan rannikkoa alaspäin. Hän selitti parhaan tavan tukahduttaa merimiesten kapinat, suolata lihaa ja halssata sekä kertoi kuinka vaikeaa oli elää tuona kiihkeänä eeposten ja vihaisten jumalien aikana, ja minä teeskentelin uskovani häntä etten suotta ärsyttäisi herkkätunteista juoppoa, kunnes sitten eräänä päivänä hän avasi matkalaukun edessäni ja huomasin, että oksennuksen ja viinin tahrimien paitojen, liivien ja alushousujen alta pilkisteli homeisia vanhoja karttoja ja repaleinen lokikirja. (Antunes 1988, 65-66)

Historiallisilta hahmoilta on Antunesin romaanissa poistettu perusteellisesti heille historiankirjoituksessa suotu sädekehä. Vai mitä pitäisi sanoa löytöretkeilijöistä, joista yksi myy vaimonsa ostaakseen matkalipun Portugaliin, toinen juo ja kolmas muistelee epäsankarillisesti miten hänet huijattiin Intian matkalle? Löytöretkeilijöiden myötä kotimaahan palannut Luís de Camões ei ole pekkaa pahempi: hän on jäänyt paluunsa jälkeen satamaan pelaamaan korttia kuolleen isänsä arkun päällä. Siinä sivussa hän kirjoittelee pääteostaan *Os Lusíadas*, jonka kanteen hän suunnittelee koristukseksi tanssivia vähäpukeisia naisia.

Fantasia romaanissa syntyy paitsi historiallisten hahmojen tuomisesta keskelle vallankumouksen jälkeistä Portugalia myös kahden eri aikatazon, 1970-luvun ja 1500-luvun sekoittamisesta toisiinsa. Lissabonin satamaan saapuu edelleen löytöretkillä käytettyjä purjelaivoja (port. nau), ja entiset löytöretkeilijät pelkäävät edelleen vanhojen vihollisten, espanjalaisten, hyökkäystä. Kangastuksenomaisesti keskellä liikenteen vilinää Luís de Camõesille näyttäytyy 1500-luvun kuningas Sebastião hoveineen — yllättyneiden poliisien jahtaamana.

Ja juuri sillä hetkellä, arvoisat lukijat, Rua do Carmo valaistui soihdokulkueesta ja täyttyi sotilaiden naurusta, peitset iskivät asfalttiin ja

kuningas Sebastião saapui hevosen selässä, valittujensa ympäröimänä, sonnustautuneena pronssiseen sotisopaan ja suljilla koristeltuun kypärään, ja suunnisti saman tien kohti kaupungin häpeäpaalua hämmästyneiden poliisien ja yövahtien seuraamana, matkallaan kohti Alcácer Quibiriä. (Antunes 1988, 166)

Romaani ei sekoita ainoastaan aikakausia, vaan esittää myös historiallisista hahmoista kaksi eri tulkintaa. Toisaalta historiallisiin hahmoihin, kuten kuningas Sebastiãohun, viitataan 1500-luvun historiallisena hahmona, mistä kertoo hänen pukunsa kuvailu: haarniska, kypärä, hevonen. Myöhemmin kuningas Sebastião esitetään 1970-luvun Lissabonissa asuvana renttuna, samanlaisena hylkiönä kuin aiemmin esitellyt löytöretkeilijät ja kansallisrunoilija Camões:

Silloin törmäsimme suureen kastilialaiseen sotajoukkoon, joka vartioi valaistua telttaa, satoja viirejä, lippuja ja kenttäkeittiöitä, lääkäreitä jotka teroittivat leikkausveitsiään, narreja, jotka viihdyttivät sotamiehiä, ja eräs vartija tuli kertomaan meille, että kaikki tapahtui sen vuoksi että kuningas Sebastião, tuo korvakorua käyttävä hyödytön torvelo joka kulki sandaaleissa ja oli aina rullaamassa uutta hasissätkää, oli puukotettu jossakin Marokon huumekorttelissa yritettyään ryöstää englantilaiselta homolta, nimeltään Oscar Wilde, pussillisen hamppua. (Antunes 1988, 179)

Kuningas Sebastião kuvataan romaanissa siis sekä historiankirjoja mukaillen kuninkaana että täysin keksittyinä hahmona, jolla ei ole mitään yhteistä historiallisen esikuvansa kanssa. Romaanissa tuodaan esille historiallisten hahmojen ylevä menneisyys sijoittamalla kuningas Sebastião keskelle liikennettä hoveineen tai viittaamalla löytöretkeilijöistä tehtyihin patsaisiin. Ironinen ristiriita syntyy kun löytöretkimenneisyys kohtaa nykyisyyden: esimerkiksi juopunut löytöretkeilijä Diogo Cão huomaa päivittäisillä harhailuretkellään Lissabonissa ystävänsä löytöretkeilijä Fernão Magalhãesin patsaan. Kansallisrunoilija Luís de Camões taas havaitsee humalansakin läpi, että hänen mukaansa nimetyllä aukiolla koirat pissaavat hänen patsaansa juurella.

As Naus tuo lukijan eteen kokonaisen gallerian historian henkilöitä, joista suurin osa on Portugalin historian merkkihenkilöitä. Jo mainittujen löytöretkeilijöiden ja löytöretkikirjailijoiden lisäksi kirjassa esiintyvät muun muassa Gil Vicente, 1400-

luvun näytelmäkirjailija, António Vieira, katolinen pappi ja kirjailija 1600-luvulta, Manoel Maria Barbosa Du Bocage, kuuluisa runoilija 1600-luvulta ja suuri joukko portugalilaisia kuninkaita. Heistäkään kukaan ei käyttäydy historiallisen asemansa mukaisesti: Päinvastoin, jokainen historiallinen hahmo romaanissa ryvetetään perusteellisesti esittämällä heidät juoppoina ja hunsvotteina. Löytöretkeilijöiden, kirjailijoiden ja muiden historian suurhenkilöiden asettaminen naurunalaiseksi tuo heidät lähemmäs tavallisten kuolevaisten asemaa. Ylevän alentamisella on myös katarttinen vaikutus: historiaa ei tarvitse enää kumarrella vaan siitä voi tehdä useita, ristiriitaisiakin tulkintoja.

Parodia on Hutcheonin mukaan yksi historiografisen metafiktion keinoista kyseenalaistaa vallitsevat käsitykset kulttuurista tai historiasta: "Parody seems to offer a perspective on the present and the past which allows an artist to speak to a discourse from within it, but without being totally recuperated by it" (Hutcheon 1988, 35). Historiografisissa metafiktioissa parodian kohteena voi olla kirjallisuuden genre (kuten historiallinen romaani Saramagon romaanin *Baltasar ja Blimunda* tapauksessa), maailmankirjallisuuden klassikko tai historiallinen teksti (emt., 130). Antunesin romaanin kohdalla parodia kohdistuu historiaan, Portugalin suurvaltamenneisyyteen, jonka muistoa Portugalissa on vaalittu vuosisatoja.

Historiallisten hahmojen parodiointi Antunesin romaanissa osoittaa, että historia ei ole koskematonta: samalla lailla kuin historiallisissa teksteissä on luotu representaatioita historiallisista henkilöistä näitä representaatioita voidaan luoda lisää. Vaikka Antunesin representaatiot Portugalin historian henkilöistä ovatkin ylitseampuvia, jättävät ne jälkeensä kuitenkin epäilyksen: Minkälaisia ihmisiä kuningas Sebastião tai Vasco da Gama ja muut löytöretkeilijät lopulta olivat? Mitä muita ominaisuuksia heillä oli heihin liitetyn sankaruuden lisäksi?

Myös muissa tässä tutkielmassa käsitellyissä romaaneissa kyseenalaistetaan historiallisten henkilöiden suuruus: *Baltasarissa ja Blimundassa* kuningas João V esitetään tietoisesti ahneena ja vallanhimoisena, jopa naurettavana hahmona,

mikä poikkeaa selvästi historiallisen romaanin konventioista. Romaanissa *O Ano da Morte de Ricardo Reis* Ricardo Reisin pohdinnoissa tuodaan ilmi, että historiallisilla henkilöillä ei ole paljonkaan sananvaltaa sen suhteen, mitä heistä kirjoitetaan tai miten heidän kirjoituksiaan käytetään heidän kuolemansa jälkeen. Aivan samoin romaanin *As Naus* liioiteltu parodia tuo esiin, mikä valta kirjoitetulla tekstillä on: Antunesin representaatiot Portugalin historiallisista henkilöistä osoittavat, että representaatio jostakin historiallisesta henkilöstä sisältää myös kirjoittajansa ja aikakautensa näkemyksen.

5.5 Vallankumouksen ihmeelliset tarinat

Lídia Jorgen romaani *O Dia dos Prodígios* ("Ihmeiden päivä") käsittelee neilikkavallankumousta¹⁵ maantieteellisesti syrjäisestä tarkastelupisteestä; romaanin tapahtumapaikka on pieni Vilamaninhoksen kylä Portugalin eteläisimmässä maakunnassa Algarvessa. Kylän asukkaita puhuttaa outo tapahtuma: vanha nainen Jesuína Palha oli yrittänyt tappaa käärmettä, joka olikin yllättäen lähtenyt kepin päästä lentoon. Tapahtuma herättää mielipiteitä puolesta ja vastaan, mutta yhtä kaikki siitä tulee kylän suosituin puheenaihe. Taikauskoiset kyläläiset puivat tapausta koko syksyn ja talven, ja alkavat tulkita

¹⁵ Portugalin neilikkavallankumous oli ennen kaikkea pääkaupungin ja muiden suurten kaupunkien vallankumous. Vallankumous tapahtui Lissabonissa upseerien toteuttamana, ja myös diktatuuria vastustanut vasemmisto-oppositio oli kaupungeissa asuvaa intellektuelliväestöä. Vallankumouksen jälkeen maaseutujen väkeä yritettiin sivistää kampanjan avulla: maaseudulle lähetettiin sotilaita kertomaan vallankumouksen tuomasta muutoksesta ja valistamaan ihmisiä nykyajan edistyksestä, johon kuuluivat muun muassa syntyyden säännöstely ja muut kirkon vastaiset opit. Joillakin paikkakunnilla väestö, kuullessaan sotilaiden kerettiläisiä oppeja, kääntyi heitä vastaan: esimerkiksi Tomarin kylässä Keski-Portugalissa sotilaat saivat niskaansa kivisateen. (Gallagher 1983, 206)

muitakin tapahtumia suhteessa käärmeen lentoon, josta tulee kylän tapahtumien vedenjakaja ja muutoksen merkki. Ulkomaailman tapahtumista kyläläiset eivät tiedä tuon taivaallista: Lissaboniin viitataan edelleen ”kuninkaiden kaupunkina”, vaikka viimeinen kuningas karkotettiin Lissabonista jo vuonna 1910. Nykyajan ihmeet ovat outoja, radiostakin puhutaan ”äänilaatikkona.”

Pikkuhiljaa kyläläisten joukossa vahvistuu käsitys, että käärmeen lentäminen voi merkitä vain ihmettä. Jokaisella kyläläisellä on ihmeeseen kohdistuvia odotuksia: Matilde, viinituvan pitäjä, toivoo viinin muuttuvan paksuksi kuin tomaattisose, José Maria toivoo saavansa ikioman linja-auton ja Macário toivoo omakseen unelmiensa naista Carminha Rosaa. Talven kuluessa kyläläiset alkavat käydä kärsimättömiksi odotellessaan ihmeen toteutumista. Eräänä päivänä kyläläiset saavat tiedon ”kuninkaitten kaupungissa” tapahtuneesta vallankumouksesta, mikä tulkitaan Vilamaninhoksen kylässä oitis kauan odotetuksi ihmeeksi. Lopulta kylään saapuukin sotilasjoukko ilmoittamaan vallankumouksesta:

Mutta eräs sotilaista. Erityisen hyvärakenteinen, kotoisin epäilemättä joltain kaukaiselta seudulta. Alkoi puhua aukiolle pysähtyneen auton lavalta. Että oli tapahtunut vallankumous ja sen vuoksi kaikkien pitäisi juhlia. Sillä kaikki. Ja hän kohotti vapahtajan käsivartensa. Kaikki tulisi muuttumaan. Hän puhui niin hyvin, että kaikki kuuntelivat lumoutuneina tuon äänen sointia. (Jorge 1995a, 180)

Sotilaiden ja kyläläisten kohtaaminen saa koomisia piirteitä: kyläläisiä ei kiinnosta lainkaan uutinen vallankumouksesta ja sorron päättymisestä, ja sotilaat vain naureskelevat tarinoille lentävästä käärmeestä. Sotilaiden vierailu jättää jälkeensä pettymyksen, ja kyläläiset päätyvät johtopäätökseen, että ihmeitä ei enää tapahdu. Sotilaiden vierailua voi pitää käänteentekeväenä, sillä jotain on jo muuttunut: kyläläiset alkavat luopua uskostaan oman merkkien tulkinnan ja ennustusten hallitsemaan maailmankuvaansa.

Jorgen romaanissa silmiinpistäväntä on sen kerrontatekniikka, joka poikkeaa realistisen romaanin konventioista. Romaanissa puhe ja keskustelu on kollektiivista, toisin sanoen keskusteluun osallistuu useita kyläläisiä samanaikaisesti. Kollektiivisuuden vaikutelma syntyy myös aiheista, jotka ovat

kaikille yhteisiä, kuten vuodenaikojen muuttuminen, yhteinen historia ja ennen kaikkea ihmeen odotus. Kahdenkeskisiä dialogeja on romaanissa vähän, itse asiassa suuri osa kerrontaa rakentuu kyläläisten yhteisille keskusteluille. Vaikka keskustelut ovat kollektiivisia, mielipiteet eivät ole: keskusteluita leimaavatkin mielipide-erot ja väärinymmärrykset, eivätkä kyläläiset pääse yhteisymmärrykseen siitä, minkälainen ihme heitä odottaa. Myös esitystapa on erilainen, sillä vuorosanan lausuja on merkitty ennen esitystä seuraavasti:

Matilde sanoi. Niin verkkaan kuluvat nämä odotuksen päivät. Ja João Martins sanoi. Mutta vuodet vierivät aina nopeasti. Vielä eilen olin pahainen pojankoltainen, jolla oli parranhaituvaa ylähuulessa. Ja Manuel Gertrudes sanoi. Kun muistelen sotaa, voisin vaikka vannoa että se oli vasta eilen. Kaikki on säilynyt muistissa. — — Ja Lourenço sanoi. Lakatkaa puhumasta ajan kulusta, sillä se tietää aina huonoa. Ja Matilde sanoi. Joskus jopa riitaa. Ja Manuel Gertrudes sanoi. Niin juuri. Varsinkin jos kaksi ihmistä muistelee samaa asiaa. (Jorge 1995a, 177)

Romaanin puheelle on ominaista, että vuoropuhelussa vain harvoin jonkun vuorosana on vastaus aiemmin esitettyyn vuorosanaan. Keskustelijat puhuvat kuin toistensa puheenvuorojen päälle, usein samasta asiasta melkein samoin sanoin. Keskustelua leimaa toisto ja redundanssi, mitkä ovat kummatkin tyypillisiä puhekielelle ja suulliselle perinteelle. Vuoropuhelun reprotoimistapa antaakin vaikutelman kuorosta, jossa kaikki puhuvat vuorotellen. Tämä keino tuntuu enemmänkin draaman kuin romaanin kerrontatekniikalta: syntyy vaikutelma näyttämöllä olevista näyttelijöistä, jotka esittävät vuorosanansa yleisölle. Tätä puheen esittämistapaa voi pitää myös rituaalisena tai jopa raamatullisena. (Sadlier 1989, 62)

Keskustelua leimaa puhekielisyyden lisäksi myös voimakas vanhan algarvelaisen murteen käyttö, joka ilmenee sanavalintoina ja poikkeavina verbin

taivutusmuotoina¹⁶. Tämä vanhahtavuus toimii voimakkaana kontrastina romaanin kerrontatekniikoiden moderniudelle. Vastapainona puhekielisyydelle useat ilmaukset ovat korostetun lyyrisiä ja kirjallisia:

Mutta vasta iltapäivän lähestyessä loppuaan aurinko levitti siipensä. Sähköyvä, ja talot tulivat hohtavina esiin sammaleen ja vanhan kalkin varjoista. Ikään kuin olisivat juuri sukeltaneet vedenalaisesta maailmasta. Naapurit tunsivat, että kaikki oli yhtä vihreyttä ja että joen kuivunut uoma aaltoilevan maan kätköissä oli merkityksetön. (Jorge 1995a, 133)

Romaanissa *O Dia dos Prodígios* kyseenalaistetaan, oliko vallankumous niin merkittävä tapahtuma kuin sitä silloin pidettiin: romaanin kyläläiset kuulevat vallankumouksesta jälkikäteen eikä se silloinkaan herätä heissä pienintäkään kiinnostusta. Jorge on kertonut romaaninsa olevan metafora vallankumokselle, joka yllätti ihmiset ja antoi lupauksia paremmasta tulevaisuudesta. Tarina pienen kylän asukkaista, joille vallankumouksella ei ollut mitään merkitystä on ironinen kommentti vallankumouksen yhdistävästä voimasta. Romaanin nimeä taas voi pitää ironisena kommenttina huhtikuun 25. päivään vuonna 1974, joka tuli ja meni täyttämättä sittenkään siihen kohdistettuja odotuksia — ainoastaan pettymys jäi jäljelle. (Sadlier 1989, 50)

Jorgen romaanissa draamallisella puheen esittämistavalla luodaan etäisyyttä lukijan ja romaanin henkilöiden välille ja korostetaan, että kyseessä on vain todellisuuden representaatio. Jo romaanin prologi kertoo lukijalle, että kyseessä on vain tarina eikä uusi totuus vallankumouksesta:

Yksi henkilöistä nousi ylös ja sanoi. Tämä on tarina. Ja minä sanoin. Kyllä. Tämä on tarina. Ja siksi voitte istua rauhassa paikoillanne. Jaan kaikille ennalta-arvattavat tapahtumat, niin ettei mitään suuria yllätyksiä ilmaannu. Eräs henkilöistä sanoi vielä. Ja puhumme kaikki samaan

¹⁶ Algarvelaisessa murteessa esimerkiksi menneen ajan preteritin päätte on yksikön ensimmäisessä persoonassa erilainen kuin portugalilaisessa kielessä yleensä – esimerkiksi ”jätin” on romaanissa muodossa ”deixi”, vaikka normi on ”deixei”.

aikaan. Ja minä sanoin. Olisi hyvä jos väärinymmärrys olisi mahdollisimman suuri. Mutta kaunopuheisempaa. Niille, jotka sanoihin uskovat. On ymmärtää mitä kukin sanoo. Siispä aloittakaa hitaasti. Sillä aikaa kun yksi ajattelee, puhuu ja liikkuu, muut odottavat vuoroaan. Lyhyttä esittämisen hetkeä. (Jorge 1995a, 9)

Jorgen romaanissa historiografinen metafiktiivisyys näkyy paitsi fiktion kohdistuvana itsereflektiivisyytenä myös vaihtoehdoisen näkökulman valintana neilikkavallankumoukseen: päähenkilöitä ovat syrjäseudun kylän, eivät kaupungin asukkaat. Romaanissa asetetaan rinnakkain kaksi toisilleen täysin vierasta maailmaa: Lissabon ”kuninkaiden kaupunki”, jota edustavat vallankumouksesta ilmoitusta tuovat sotilaat sekä pieni algarvelainen kylä, jonka asukkaiden silmissä sotilaat näyttävät vierailta mailta tulleilta. Näiden kahden maailman välille ei synny ymmärrystä, sillä sotilaat pitävät kyläläisiä hölmöinä ja taikauskoina ja kyläläiset taas eivät ole kiinnostuneita vallankumouksesta vaan ihmeestään.

Hutcheonin mukaan historiografisille metafiktioille on ominaista, että niissä vanhaa totuutta ei pyritä korvaamaan uudella. Aivan samoin Jorgen romaanissa vaaka ei kallistu sen kummemmin sotilaiden kuin kyläläisten näkemyksen puolelle, vaikka siinä tuodaankiin esiin, että näkemys koko kansaa yhdistävästä neilikkavallankumouksesta ei ehkä pitänytkään paikkaansa. Pikemminkin Jorgen romaanin voi nähdä vihjaavan, että neilikkavallankumouksesta on useita totuuksia ja käsityksiä, joista mitään ei voi asettaa toisten yläpuolelle: myös vallankumouksen humusta syrjään jääneiden maaseudun asukkaiden mielipide on tärkeä.

6 Historiografisen metafiktion jäljet portugalilaisessa nykykirjallisuudessa

Edellisessä luvussa analysoimistani romaaneista löysin kaikista paitsi Antunesin romaanista *Hevonkuudessa* historiografisen metafiktion piirteitä. Erilaisuuksistaan huolimatta romaaneista on löydettävissä samankaltaisia lähestymistapoja historiallisiin teemoihin: virallisen historian diskurssin vaimentamisen ryhmien näkökulman esittäminen (*A Costa dos Murmúrios*, *Baltasar ja Blimunda*, *O Dia dos Prodígios*), historiallisten dokumenttien tai faktojen ja fiktion metafiktiivinen yhdistäminen (*O Ano da Morte de Ricardo Reis*, *Balada da Praia dos Cães*) ja historiallinen parodia (*As Naus*).

Romaanissa *A Costa dos Murmúrios* kerrotaan kaksi versiota Mosambikin siirtomaasotaan liittyvistä tapahtumista: toisen voi tulkita esittävän diktatuurin aikaisen nostalgisen kuvan siirtomaasodasta upseereineen ja tanssiaisineen ja toista kertomusta voi pitää kritiikkinä ensimmäiselle. Kertojan Eva Lopen kertomuksessa äänen saavat sotahistorioiden äänettömät osapuolet, upseerien vaimot ja siirtomaan alkuperäisasukkaat. Samalla lailla Saramagon *Baltasar ja Blimunda* nostaa esiin historiankirjoista unohdetun ryhmän: työmiehet, jotka rakensivat mahtavan Mafran luostarin 1700-luvulla. Kuninkaanlinnan loiston ja työmiesten kurjien elinolosuhteiden rinnastaminen antaa hyvän kuvan siitä, kuinka vaurauden rakentaminen oli riippuvainen tavallisista työläisistä.

Myös Jorgen romaanissa *O Dia dos Prodígios* tarkastellaan historiallista tapahtumaa, neilikkavallankumousta, marginaalisen ryhmän näkökulmasta: sotilaat tuovat ilmoituksen vallankumouksesta pienen algarvelaisen kylän asukkaille, jotka edelleen elävät suljettuna ulkomaailmalta omassa taikauskon ja perinteiden hallitsemassa yhteisössään. Neilikkavallankumous on jäänyt historiankirjoihin suurena riemun päivänä, joten välinpitämättömyys, jolla kyläläiset vastaanottivat ”ilosanoman” romaanissa, asettaa kyseenalaiseksi, oliko vallankumous todellakin kaikkia portugalilaisia yhdistävä ihme.

Antunesin romaanissa *As Naus* kritiikin kohteena on Portugalin suurvaltamenneisyys ja Portugalin historian kunniakkaimmat henkilöt, löytöretkeilijät. Historiallinen totuus asetetaan uuteen valoon tässä romaanissa parodian keinoin: löytöretkeilijät ja muut Portugalin historian merkkihenkilöt esitetään parantumattomina hunsvotteina. Parodian voi nähdä yrityksenä kyseenalaistaa, olivatko Portugalin suurmiehet todella sellaisia sankareita kuin miksi heidät historiankirjoissa on esitetty.

Saramagon romaanissa *O Ano da Morte de Ricardo Reis* historiallinen totuus kyseenalaistetaan rinnastamalla toisiinsa diktatuurin aikaisen Portugalin sanomalehtien historiallisia faktoja, joiden totuusarvon kyseenalaistavat lehtien lukijat Ricardo Reis ja Fernando Pessoa. Reisin ja Pessoaan kriittiset arviot koskevat paitsi portugalilaisen yhteiskunnan todellista tilaa, joka on paljon huonompi kuin lehdet antavat olettaa, myös diktatuurin nationalistista diskurssia, jossa Portugalin suuruutta perustellaan löytöretkillä ja siirtomaavallalla. Piresin romaanissa *Balada da Praia dos Cães* fiktion on yhdistelty suoraan otteita historiallisista dokumenteista kuten ruumiinavausraportista ja rikospöytäkirjoista. Romaanissa kuitenkin osoitetaan, että totuuden jäljittäminen historiallisten dokumenttien perusteella ei välttämättä vie oikeille jäljille, sillä aivan niin kuin fiktio myös dokumentitkin ovat kirjoittajansa näkemys asioista: lopullista, objektiivista totuutta on mahdoton jäljittää historiallisten dokumenttien perusteella.

Kaikkia edellämainittuja romaaneja yhdistää myös historiografiselle metafiktiolle tyypillisesti fiktion, erityisesti kerrontaan kohdistuva itsereflektiivisyys. Romaanissa *A Costa dos Murmúrios* kertoja pohtii muistin epäluotettavuutta menneisyyden rekonstruoimisessa todetessaan, että parhaiten menneestä jäävät tuoksut ja äänet. Muistin luotettavuutta epäilee myös kirjailija José Cardoso Pires romaanin *Balada da Praia dos Cães* epilogissa, jossa kirjailija pohtii, kuuluivatko arkkitehdin sanat sille fiktiiviselle arkkitehdille, josta hän oli kirjoittanut vai todelliselle arkkitehdille, jonka hän oli tavannut. Saramagon kummassakin romaanissa kertoja osoittaa fiktiivisyytensä kommentoimalla henkilöitä ja

pohtimalla, voiko kertoja tietää henkilöidensä ajatuksia. Tämä itsereflektiivisyys kohdistuu Saramagon romaanissa *Baltasar ja Blimunda* myös genreen: konventionaalisen historiallisen romaanin kertoja ei selittäisi lukijalle sanojen merkitystä etsimällä esimerkkejä nykyajasta.

Tarkastellessani historiografisen metafiktioin piirteitä analysoimissani portugalilaisissa romaaneissa, olen jättänyt pois Antunesin romaanin *Hevonkuudessa*, joka ei mielestäni täytä historiografisen metafiktioin edellytyksiä. Toisin sanoen, Portugalin siirtomaapolitiikkaan kohdistuvasta kritiikistään huolimatta romaanissa ei ole samanlaista historiaan tai historiantekijöihin kohdistuvaa teoretisointia kuin muissa analyysiromaaneissa. Romaanissa ei myöskään rinnasteta virallista historian diskurssia marginaalisten ryhmien diskurssiin; pikemminkin romaanissa kerrotaan yhden miehen elämäntarina. Tiukka rajanveto historiografisen metafiktioin ja ei-historiografisen metafiktioin välillä on kuitenkin vaikeaa, ja yhden romaanin rajaaminen ulkopuolelle perustuu historiografisen metafiktioin määritelmien lisäksi myös tuntumaan — toinen lukija saattaisi päätyä erilaisiin johtopäätöksiin. Mutta kuinka tarkat ohjeet Hutcheonin teoria ylipäättään tarjoaa historiografisen metafiktioin määrittelyyn tai tunnistamiseen?

Hutcheonin teorian hyvä puoli ja samalla suurin ongelma on sen laajuus: Hutcheon käsittelee teoksessaan *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction* sekä postmodernismin ilmiötä että postmodernia kirjallisuutta, jota Hutcheon nimittää historiografiseksi metafiktioiksi (Hutcheon 1988, 40). Romaanianalyysissään Hutcheon analysoi paitsi historiografisen metafiktioin myös postmodernin teorian piirteitä, joihin Hutcheonin mukaan viittaavat romaaneissa muun muassa subjektin hajoamisen kuvaukset, parodia ja ironia.

Esimerkiksi luvussa "Subject in/of/to History and his Story" Hutcheon käsittelee kahta historiografista metafiktioita, Rushdien *Keskiyön lapsia* ja D.M. Thomasin romaania *White Hotel* subjektin hajoamisen kannalta. Antunesin romaania voisi tarkastella myös tältä kannalta, postmodernina romaanina, jossa käsitellään

miessubjektin kriisiä: miehen rappeutuva ruumis ja epäonnistumisten leimaama elämä kyseenalaistavat perinteisten realististen romaanien yhtenäisen subjektikäsitteen. Romaanista puuttuu kuitenkin historian itsereflektiivinen käsittely, joka on ominaista muille analyoimilleni romaaneille.

Tämä piirre, historiaan kohdistuva itsereflektiivisyys, puuttuu myös joiltakin romaaneilta, jotka Hutcheon nimeää esimerkkeinä historiografisesta metafiktiosta. Angela Carterin romaanissa *Sirkusyöt* ei käsitellä historiaa itserefleksiivisesti, vaikka siinä onkin lukuisia postmodernin romaanin piirteitä, kuten fantasian yhdistäminen realistiseen kerrontaan.

Mielestäni onkin kyseenalaista nimittää kaikkea postmodernia kirjallisuutta historiografiseksi metafiktioksi, sillä kaikki postmodernit romaanit eivät käsittele historiallisia aiheita itsereflektiivisesti tai historiallisia aiheita ylipäättäen. Hutcheonin teoriaa selventäisi historiografisen metafiktion käsittely osana postmodernia kirjallisuutta; historiaan kohdistuvan teoretisoinnin korostaminen historiografisen metafiktion olennaisimpana piirteenä helpottaisi myös historiografisen metafiktion piirteiden analysointia romaaneissa.

Analysoimieni portugalilaisten romaanien kannalta mielenkiintoisin kysymys ei ehkä kuitenkaan ole, ovatko romaanit historiografista metafiktiota ja minkälaisia historiografisen metafiktion piirteitä niistä on löydettävissä. Historiografisen metafiktion määrittelyn lisäksi on aiheellista esittää myös seuraava kysymys: *Miksi* Portugalissa kirjoitettiin paljon historiografisen metafiktion piirteitä sisältäviä romaaneja 1980-luvun vaihteessa ja alkupuolella?

Monien historiografisen metafiktion tyylipiirteiden, kuten fantasian, faktan ja historiallisten aiheiden, yhdistelyyn vallankumouksen kirjallinen sukupolvi sai vaikutteita ulkomailta, etenkin latinalaisamerikkalaisesta kirjallisuudesta. Latinalaisamerikkalaisessa maagisen realismin romaaneissa, esimerkiksi Gabriel García Márquezin *Sadan vuoden yksinäisyydessä*, yhdistyvät usein poliittiset ja historialliset teemat, fantasia ja realismi. Lúcia Jorge on nimennyt muun muassa Juan Rulfon, Júlio Cortazarin, Gabriel García Márquezin ja José Lezama Liman

teokset suunnannäyttäjiksi vallankumouksen kirjallisen sukupolven tavalle kirjoittaa fantasiaa ja realismia yhdistäen. (Jorge 1999, 161)

Maagisen realismin ja postmodernismin vaikutus kuitenkin yksistään selittää suurta määrää portugalilaisia romaaneja, joissa käsiteltiin Portugalin historiaa itsereflektiivisesti. Aivan yhtä paljon portugalilaiseen, historiaa postmodernisti käsittelevään kirjallisuuteen vaikutti maan oma lähihistoria: neilikkavallankumous ja diktatuurin päätyminen. Vasta sensuurin poistuminen mahdollisti, että historiasta voitiin kirjoittaa kriittisesti; muuttunut yhteiskunnallinen ja poliittinen tilanne tarjosi kimmokkeen oman maan historian reflektointiin.

Kirjallisuustieteilijä Ellen Sapega näkee vallankumouksen kirjallisen sukupolven historiallisten teemojen käsittelyn keinona vapauttaa Portugali menneisyydestään. Menneisyyden käsittely romaaneissa mahdollistaa Sapegan mukaan sen, että voidaan alkaa luoda perustaa uudelle kansalliselle identiteetille, joka ei perustu diktatuurin aikaiseen nationalistiseen diskurssiin. Vallankumouksen kirjallisen sukupolven romaanit, kuten *Baltasar ja Blimunda* tai *Balada da Praia dos Cães*, kuvaavat tätä siirtymävaihetta, jossa portugalilaiset ovat jo irti diktatuurin ajasta mutta eivät ole löytäneet uusia ääriivoja kansalliselle identiteetille. (Sapega 1995, 39-40)

Sapegan arvio on mielenkiintoinen, sillä lukuisia artikkeleita Portugalin kansallisesta identiteetistä kirjoittanut Eduardo Lourenço ei koe, että Portugalin kansallisessa identiteetissä olisi tapahtunut mitään muutosta neilikkavallankumouksen jälkeen. Portugali on Lourençon mukaan edelleen ankkuroitunut tiukasti löytöretkiin ja suurvaltamenneisyyteen, mikä erottaa Portugalin muiden kansojen joukossa. (Sapega 1997, 172) Vaikka tämä näkemys pitää monessa mielessä vieläkin paikkansa,¹⁷ Lourenço ei ole huomionut, että tämä diskurssi on murtunut ainakin yhdellä alueella: kirjallisuudessa. Jo katsaus

¹⁷ Vuonna 1998 Lissabonissa pidetyssä Expo-maailmannäyttelyssä löytöretket olivat yksi pääteemoista.

tässä tutkielmassa analysoituihin romaaneihin osoittaa mielestäni selvästi, että Portugalin historian ainutlaatuisuus on vähintäänkin kyseenalaista.

Sapega esittää toisenkin syyn historiallisten teemojen käsittelylle portugalilaisessa kirjallisuudessa: historiasta kirjoittamalla estettiin menneisyyden tapahtumien unohtuminen (Sapega 1995, 33). Tämä pätee mielestäni etenkin Portugalin lähihistoriaa käsitteleviin romaaneihin (*O Dia dos Prodígios*, *Balada da Praia dos Cães*, *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, *A Costa dos Murmúrios*), jotka esittävät kriittisiä näkökulmia niin diktatuurin aikaan, siirtomaasotiin kuin vallankumoukseenkin. Lähihistorian tapahtumista vaikenemista selittää se, että Portugali oli muuttumassa kovalla kiireellä takapajuisesta diktatuurin hallitsemasta maasta eurooppalaiseksi valtioksi; toisaalta monet diktatuurin aikaiset valtakoneistot olivat edelleen toiminnassa.

Historiallisia teemoja käsitteleviä romaaneja kirjoitettiin Portugalissa 1980-luvulla, minkä jälkeen vallankumouksen kirjallisen sukupolven kirjailijoita yhdistävä historiallisten teemojen käsittely väheni selvästi; tässä tutkielmassa käsittelemistäni portugalilaisista kirjailijoista ainoastaan António Lobo Antunes on jatkanut Portugalin lähihistoriaa, pääasiassa siirtomaasotia käsittelevien romaanien kirjoittamista. Jorgen ja Saramagon romaaneissa näkyy selvä siirtyminen Portugalin nykyhetkeä koskeviin teemoihin: Jorgen romaani *Jardim sem Limites* (1998) kuvasi lissabonilaisten nuorten slangin ja huumeiden värittämää nykypäivää ja Saramagon jo vuonna 1986 julkaistu romaani *A Jangada da Pedra* (Kivinen lautta, suom. Erkki Kirjalainen) reflektoi Portugalin asemaa Euroopassa. Siirtymistä kollektiivisesta historian käsittelystä kohti yksilöllisiä tai Portugalin nykyhetkeä koskevia teemoja voi pitää merkkinä siitä, että 1980-luvun loppua kohden tarve käsitellä maan historiaa ja etsiä uusia ääriviivoja kansalliselle identiteetille väheni.

7 Loppusanat

Johdantoni alussa lainasin kahden portugalilaisen herran, Ricardo Reisin ja Fernando Pessoaan keskustelua. Romaanissa *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, josta keskustelu oli lainattu, oli mielestäni postmodernin romaanin piirteitä: modernit kerrontatekniikat yhdistettynä fantasiaan ja historialliseen aiheeseen. Tarkensin vielä määrittelyäni ja kysyin, voisiko romaanista löytyä Linda Hutcheonin lanseeraaman käsitteen, historiografisen metafiktioin piirteitä; saman kysymyksen esitin myös kuudesta muusta portugalilaisesta vallankumouksen jälkeen kirjoitetusta romaanista. Pelkkä historiografisen metafiktioin määrittely ei sinänsä kerro vielä paljonkaan analysoiduista romaaneista, joten otin ensimmäisen kysymyksen rinnalle toisen: minkälaisia historiografisen metafiktioin piirteitä romaaneista löytyy?

Analysoimissani romaaneissa (*Hevonkuudessa*-romaanin lukuun ottamatta) historiografisen metafiktioin näkyminen ennen kaikkea kaksoisperspektiivinä historiaan: virallisen historiantuotoksen diskurssi kyseenalaistetaan esittämällä uusi, kriittinen representaatio historiasta. Erityisesti tämä kaksoisperspektiivi näkyi analysoimissani portugalilaisissa romaaneissa vähemmistöryhmien tai muuten marginaalisten ryhmien näkemyksen esittämisessä: algarvelaisen kylän asukkaat (*O Dia dos Prodígios*), siirtomaasodan jalkoihin jääneet naiset ja alkuperäisväestö (*A Costa dos Murmúrios*), sekä suuren luostarin rakennustyömiehet eivät ole ainakaan sankariainesta historiallisiin romaaneihin (*Baltasar ja Blimunda*). Antunesin romaanissa *As Naus* näitä Portugalin historian sankareita suorastaan vilisee, mutta heidätkin esitetään parodisesti hulluitten ja sutenöörien hengenheimolaisina. Romaaneissa *Balada da Praia dos Cães* ja *O Ano da Morte de Ricardo Reis* historiaa kritisoidaan yhdistelemällä historiallisia dokumentteja fiktion, jolloin virallinen historiantuotus joutuu uuteen valoon.

Luvussa kolme käsittelin postmodernismia ja esitin Lyotardin käsityksen postmodernista ja suurten kertomusten kuolemasta, joista yhtenä voidaan pitää historiantuotusta. Tämä postmoderni piirre tulee hyvin ilmi analysoimissani

romaneissa: yhden historiankäsitteen sijasta niissä esitetään monta ristiriitaista versiota Portugalin menneisyydestä. Historia ei ole enää perusta kansakunnan yhtenäiselle identiteetille: kuten historia, sekin muodostuu eri ryhmien tarinoista eikä vain yhdestä suuresta portugalilaisesta tarinasta.

Historiankirjoituksen kritisoiminen ja muut historiografisen metafiktioin piirteet analysoimissani romaneissa eivät ole kuitenkaan vain seurausta postmodernien virtausten seuraamisesta. Paljon olennaisempaa valitsemieni romaanien kohdalla on ottaa huomioon se kansallinen konteksti, johon ne kuuluvat: Portugalin neilikkavallankumous, sensuurin poistuminen ja uuden kansallisen identiteetin rakennustyö. Vasta asettamalla romaanit tätä taustaa vasten voidaan vastata kysymykseen, miksi Portugalissa kirjoitettiin historiografista metafiktiota 1980-luvun vaihteessa.

Lähteet

Tutkimuskohde:

Antunes, António Lobo (1984): *Hevonkuudessa*. Suom. Sanna Pernu. Gummerus. Helsinki.

— (1988): *As Naus*. Publicações Dom Quixote. Lisboa.

Jorge, Lídia (1995a): *O Dia dos Prodígios*. Publicações Dom Quixote. Lisboa.

— (1995b): *A Costa dos Murmúrios*. Publicações Dom Quixote. Lisboa.

Pires, José Cardoso (1982): *Balada da Praia dos Cães*. Edições O Jornal. Lisboa.

Saramago, José (1995): *O Ano da Morte de Ricardo Reis*. Editorial Caminho. Lisboa.

— (1989): *Baltasar ja Blimunda*. Suom. Pirjo Suomalainen Pedrosa. Tammi. Helsinki.

Tutkimuskirjallisuus:

Alonso, Claudia Pazos (1999): "Introduction." — *Portuguese Literary and Cultural Studies*, 2, xi – xv.

Aristoteles (1997): *Runousoppi*. Suom. Paavo Hohti. Selitykset Juha Sihvola. Gaudeamus. Helsinki.

Barata, José Oliveira (1997): "The Historical Parable in Contemporary Portuguese Drama", translated by Helena Kaufman and Anna Klobucka. Teoksessa Kaufman & Klobucka (1997), 108-126.

Bertens, Hans (1986): "The Postmodern Weltanschauung and its Relation with Modernism: An Introductory Survey." — *Approaching Postmodernism*. Ed. by

Douwe Fokkema and Hans Bertens. John Benjamins Publishing Company. Amsterdam/Philadelphia.

Birmingham, David (1993): *A Concise History of Portugal*. Cambridge University Press. Cambridge.

Ferreira, Ana Paula (1997): "Reengedering History: Women's Fictions of the Portuguese Revolution." Teoksessa Kaufman & Klobucka (1997), 219-242.

Fokkema, Douwe (1986): "The Semantic and Syntactic Organization of Postmodernist Texts." — *Approaching Postmodernism*. Ed. by Douwe Fokkema and Hans Bertens. John Benjamins Publishing Company. Amsterdam/Philadelphia.

Gallagher, Tom (1983): *Portugal. A twentieth-century interpretation*. Manchester University Press. Manchester.

Gossman, Lionel (1978): "History and Literature: Reproduction and Signification." — *The Writing of History: Literary Form and Historical Understanding*. Ed. by Robert H. Canary and Henry Kozicki, 3-39. University of Wisconsin Press. Madison.

Hassan, Ihab (1982): *The Dismemberment of Orpheus. Toward a Postmodern Literature*. The University of Wisconsin Press. Madison.

Hutcheon, Linda (1988): *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*. Routledge. New York & London.

Ihonen, Markku (1992): *Museovaatteista historian valepukuun. T. Vaaskivi ja suomalaisen historiallisen romaanin murros 1930—1940-luvulla*. Suomalaisen kirjallisuuden seura. Helsinki.

Jorge, Lúcia (1986): "Escrita e Emancipação." *Revista Crítica de Ciências Sociais* no. 18/18/20 Fevereiro, 57 – 63.

— (1999): "O Romance e o Tempo Que Passa ou A Convenção do Mundo Imaginado. — *Portuguese Literary & Cultural Studies*, 2 Spring, 155 – 166.

Kaufman, Helena (1991): "A Metaficção Historiográfica de José Saramago." *Colóquio/Letras* 120, 124-136.

Kaufman, Helena (1992): "Reclaiming the Margins of History in Lídia Jorge's *A Costa dos Murmúrios*." *Luso-Brazilian Review* 29, no. 1, 41 – 49.

Kaufman, Helena & Anna Klobucka (1997): *After the Revolution. Twenty Years of Portuguese Literature, 1974—1994*. Ed. by Helena Kaufman and Anna Klobucka. Bucknell University Press. Lewisburg.

Kaufman, Helena & Anna Klobucka (1997): "Politics and Culture in Postrevolutionary Portugal." Teoksessa Kaufman & Klobucka (1997), 13-30.

Kaufman, Helena & José Ornelas (1997): "Challenging the Past/Theorizing History." Teoksessa Kaufman & Klobucka (1997), 145-167.

LaCapra, Dominick (1985): *History and Criticism*. Cornell University Press. Ithaca and London.

Lopes, Oscar & António Saraiva (1983): *História da Literatura Portuguesa*. Porto Editora. Porto.

Lourenço, Eduardo (1984): "Literatura e Revolução." *Colóquio/Letras* 78, 7-16.

— (1988a): *Nós e a Europa ou as Duas Razões*. Imprensa Nacional - Casa da Moeda. Lisboa.

— (1988b): *O Labirinto da Saudade. Psicanálise Mítica do Destino Português*. Publicações Dom Quixote. Lisboa.

— (2000): "Les mythes de la littérature portugaise." *Magazine Littéraire* n° 385, Mars, 29 – 31.

Lukács, Georg (1974): *The Historical Novel*. Translated from the German by Hannah and Stanley Mitchell. Merlin Press. London.

Lützel, Paul Michael (1992): "Fictionality in Historiography and the Novel." — *Neverending Stories. Toward a Critical Narratology*. Ed. by Ann Fehn, Ingeborg Hoesterey and Maria Tatar. Princeton University Press. Princeton.

Lyotard, Jean-François (1985): *Tieto postmodernissa yhteiskunnassa*. Suom. Leevi Lehto. Vastapaino. Tampere.

— (1989): "Vastaus kysymykseen: mitä postmoderni on?" — *Moderni/Postmoderni*. Toim. Jussi Kotkavirta ja Esa Sironen. Tutkijaliitto. Helsinki.

Madureira, Luís (1995): "The Discreet Seductiveness of the Crumbling Empire - Sex, Violence and Colonialism in the Fiction of António Lobo Antunes." *Luso-Brazilian Review* 32, no. 1, 17-29.

Magalhães, Isabel Allegro de (1987): *O Tempo das Mulheres: A Dimensão Temporal na Escrita Feminina Contemporânea*. Imprensa Nacional - Casa da Moeda. Lisboa.

McHale, Brian (1987): *Postmodernist Fiction*. Methuen. New York & London.

Medina, Cremilda de Araújo (1983): *Viagem à Literatura Portuguesa Contemporânea*. Nórdica. Rio de Janeiro.

Quadros, António (1985): "Introdução à vida e obra poética de Fernando Pessoa." — *Poesias de Álvaro de Campos*. Introdução, organização e biobibliografia de António Quadros. Publicações Europa-América.

Rojola, Lea (1996): "Me kumpikin olemme minä. Leena Krohnin vastavuoroisuuden etiikasta." — *Naissubjekti ja postmoderni*. Toim. Päivi Kosonen. Gaudeamus. Helsinki.

Saariluoma, Liisa (1992): *Postindividualistinen romaani*. Suomalaisen kirjallisuuden seura. Helsinki.

Sadlier, Darlene J. (1989): *The Question of How: Women Writers and New Portuguese Literature*. Greenwood Press. New York.

Sapega, Ellen W. (1995) : "Aspectos do Romance Pós-Revolucionário Português: O Papel da Memória na Construção de um Novo Sujeito Nacional." *Luso-Brazilian Review* 32, no. 1, 31 – 40.

— (1997): "No Longer Alone and Proud: Notes on the Rediscovery of the Nation in Contemporary Portuguese Fiction." Teoksessa Kaufman & Klobucka (1997), 168-186.

Saramago, José (1998): *How characters became the masters and the author their apprentice*. Nobel lecture. Translated by Tim Crosfield and Fernando Rodrigues.

Seixo, Maria Alzira (1991): "Modernités insaisissables – remarques sur la fiction portugaise contemporaine." — *Dédalus – Revista Portuguesa da Literatura Comparada*, nº 1, Dezembro, 303-313.

Waugh, Patricia (1984): *Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. Routledge. London & New York.

White, Hayden (1985): *Tropics of Discourse. Essays in Cultural Criticism*. The Johns Hopkins University Press. Baltimore and London.